

folklor/edebiyat

halkbilim • iletişim • antropoloji • sosyoloji • müzikoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat

2013/2

74

'Kültürel Kimlik' ve 'Kültürel Adaptasyon' Kavramları Çerçevesinde
Malatya Romanlarının Müzik Pratikleri

Tohum ve Toprak Metaforu Üzerinden Bir Olağanüstü Doğum Ritüeli:
Buğday Oğullar, Mercimek Kızlar

"Kendini Kabul" ve "Savunucu Davranış" Kavramlarının
Felsefi ve Psikolojik Boyutları

Ruhsatî'nin Şiirlerinde Metinlerarası Bağlamda Halk Hikâyeleri

Kriminoloji Teorileri İle Beyoğlu Rapsodisi'ne Dokunuş

Estetik Etkinlikte Yazar-Kahraman İlişkisi Bağlamında
O Topraklar Bizimdi Adlı Romanın Analizi

Martin Crimp ve Postdramatik Tiyatro: *Mutluluk Cumhuriyetinde*
Karacaoğlan'ın Şiirlerinde Sapmalar

Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın
'Dumrul İle Azrail' Hikâyesine Metinlerarası Bir Yaklaşım

Fikret Demirağ'ın Şiirlerinde Yinelemeler

Kemal Ateş'in Yapıtlarında Gecekondulaşma Olgusu

Serik Adına Dair

Öğretmen Adaylarının Değer Tercihleri

Yeni Osmanlılar Tarihi (Histoire Des Jeunes Ottomans) D'ebüzziya Tevfik :
Mémoires Ou Récit Historique ?

folklor/edebiyat

folklore/literature

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, üç aylık
halkbilim • antropoloji • arkeoloji • sosyoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat dergisi

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

ISSN 1300-7491

CİLT: 19

SAYI: 74

2013/2



Sahibi

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ Adına
Mete Boyacı

Genel Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Mehmet Ali Yükselen

Yayın Yönetmenleri
Prof. Dr. Metin Karadağ (mkaradag@ciu.edu.tr)
Prof. Dr. Oğuz Karakartal (koguz@ciu.edu.tr)

Sorumlu Yayın Yönetmeni
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

İngilizce Editör : **Doç. Dr. Ersin Teres**

Düzeltili: **Dr. Kafiye Yinanç**

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Haspolat Kampüsü, Lefkoşa KKTC
Tel: 392. 671 11 11/ 2601
www.folkloredebiyat.org folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL
Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 TL • Yıllık (Postalama ücreti dahil) : 60 TL
Avrupa için Sayısı: 15 EURO • Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 60 EURO
Amerika için Sayısı: 20 \$ • Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$
Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki IBAN 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* ve *Türkologischer Anzeiger Viyana* tarafından taranmaktadır.

Hazırlık – Baskı: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti - Başkent Matbaası,
Bayındır Sokak 30/E Kızılay / Ankara

yerel süreli yayın

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ
ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Genel Yayın Kuralları:

folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırmaları yayınlamak ve bu alanlardaki sorunlara bilimsel ölçütler içerisinde tartışma olanağı sağlamak amacıyla çıkmaktadır. folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırma makalelerini, deneme ve derlemeleri yayımlayan hakemli, akademik bir dergidir. Yılda dört kez yayımlanır.

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazıların, bilim etiği başta olmak üzere, her türlü içeriksel sorumluluğu yazarlarına; telif hakkı ise basılı ve her türlü elektronik ortamda folklor/edebiyat' a aittir. folklor/edebiyat'ta yayımlanan bir yazı, başka bir yerde yayımlanamaz. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılar folklor/edebiyat'a gönderilemez. Yayımlanan yazıların sahiplerine ve bu yazıları değerlendiren hakemlere herhangi bir ücret ödenmez.

Hakem Değerlendirmesi:

folklor/edebiyat'a gönderilen yazılar, önce yayın kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun görülmeyenler düzeltilmesi için yazarına iade edilir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel kaliteye dikkat edilir. Değerlendirme için uygun bulunanlar, ilgili alanda iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya yayın kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez.

Yazım Dili

folklor/edebiyat dergisinin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda derginin üçte bir oranını geçmeyecek şekilde başka dillerde yazılmış yazılara da yer verilebilir.

Yazım ve Basım Koşulları:

Yazılar windows (Microsoft Word) uyumlu sözcük işlemci programıyla yazılmalı, e posta yoluyla gönderilmiş olsa da A4 boyutundaki kağıda 3 kopya çıktısı alınarak Word uyumlu CD ile birlikte yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da tek bir sayıda yayımlanabilmesi göz önüne alınarak 20 sayfayı aşmamalıdır.

İlk sayfa yazım sırası:

- 1)Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)
- 2) Makale başlığı (sola dayalı)
- 3) Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4)Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 200 sözcükten az olmamak üzere İngilizce, Fransızca ya da Almanca özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Türkçe dışındaki makaleler için ÖZET başlığı altında genişçe bir Türkçe özet verilmeli ve aynı kurallara uyulmalıdır. Çeviri ve kitap tanıtım, değerlendirme yazıları hariç, özet bölümü olmayan yazılar, yayımlanmaz.
- 5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)
- 6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (*) işareti ile
- 7) Varsa, makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile
- 8) Varsa, çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (***) işareti ile gösterilmelidir.

Dipnotlar ve Kaynakça

Dipnot ve kaynaklar APA 5 (American Psychological Association) standartlarına uygun olarak verilmeli, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir.

INTERNATIONAL CYPRUS UNIVERSITY
QUARTERLY CULTURAL JOURNAL

Editorial Principals

Folklor/Literature is published quarterly. Winter/January, Spring/April, Summer/July and Autumn/October. The main goal is to publish original researches on folklore, anthropology, education, history, language and literature and create a discussion platform on these subjects. Folklor/Literature is an academical journal which publishes original articles on folklore, anthropology, education, history, language and literature.

The overall responsibility and writing preferences for the published articles belong to the author of the article. The royalty rights of the accepted articles are considered transferred to Folklor/Literature. In order for any article to be published in Folklor/Literature, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere.

Referees' Evaluation of Papers

Articles forwarded to Folklor/Literature are first reviewed by the Editorial Board in terms of journal's publishing principles. Those which are found unsuitable are returned to their authors to be corrected. Academic objectivity and scientific quality are considered of paramount importance. Those considered acceptable are initially referred to two referees who are well-known for their works in relevant fields. Names of the referees are kept confidential and referee reports are safe-kept for two years. For publication of articles, two positive reports are required. In case one referee report is negative while the other is favorable, the article may be forwarded to a third referee for further evaluation or alternatively the board, based on the contents of the reports may feel confident to make a final decision. The authors are to consider the criticism, suggestions and corrections offered by the referees and by the editorial board. If they disagree, they are entitled to counter present their views and justifications. Final decision rests with the editorial board. Articles which are not accepted for publication are not returned to their authors.

The Language

The language of the journal is Turkish. Articles in other languages may be published, not to exceed one third of an issue.

Writing and Edition Rules

1. Papers should be typed in MS Word program.
2. Papers should be prepared in accordance with the principles set forth and are to be sent in three copies and one CD to Folklore/Literature at the correspondence address.
3. The maximum length for the papers is 20 pages.

The first page should be written as follows:

1. Names and surnames are written in upper left hand corner (left aligned)
2. The Title (left aligned)
3. Translator name for translated papers (right aligned)
4. For original papers in Turkish, the paper should include an abstract in English, French or Germany, briefly and laconically expressing the subject in minimum 200 words. The translation of paper's title should be given under the title of abstract. After that, the abstract should be taken place. A detailed Turkish abstract should be given for the papers in the other languages. The papers which do not have an abstract will not be published.
5. Leaving one line empty after the body of abstract, there should be key words, minimum 3 and maximum 5 words.
6. Explanation about the author (with *)
7. If there is, explanation about the paper (with **), for translation explanation about the source text (with **)
8. If there is, explanation about the translator (with ***)

Footnotes and Bibliography

The footnotes and bibliography should be given according to APA 5 (American Psychological Association) standards. The original source should be indicated in the secondary quotations.

Yayın Kurulu / Editorial Boards

- Prof. Dr. N. Serpil Altuntek (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Suavi Aydın (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Başgöz (ODTÜ)
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mutlu Binark (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Bernt Brendemon (Finlandiya)
Prof. Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Erdal Cengiz (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayten Er (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Yıldırım Erdener (ABD)
Prof. Dr. Cengiz Ertem (Ufuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuna Ertem (Atılım Üniversitesi)
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Aşya Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Bahadır Gülmez (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. V. Doğan Günay (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Umay Günay (YÖDAK-KKTC)
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa Habibbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)
Prof. Dr. Birsen Karaca (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Şahin Karasar (Maltepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşim Karpuz (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Asker Kartarı (Kadir Has Üniversitesi)
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Aynur Koçak (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Jaklin Kornfilt (ABD)
Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Belkıs Kümbetoğlu (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkan Manav (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Eunkyung Oh (Güney Kore)
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Zühal Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Konya Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Pehlivan (Doğu Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Hayrettin Rayman (Bozok Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Yusuf Sarıgöl (Bükreş Üniversitesi, Romanya)
Prof. Dr. Babahan Muhammed Şerif (Özbekistan)
Prof. Dr. Veysel Sönmez (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz Tosun (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

<i>folklor/edebiyat'tan / Metin Turan</i>	7-8
'Kültürel Kimlik' ve 'Kültürel Adaptasyon' Kavramları Çerçevesinde Malatya Romanlarının Müzik Pratikleri MUSIC PRACTICES OF MALATYA ROMANIES WITHIN THE FRAMEWORK OF 'CULTURAL IDENTITY' AND 'CULTURAL ADAPTATION' CONCEPTS / Zafer Kılıçer - Banu Mustan Dönmez	9-45
Tohum ve Toprak Metaforu Üzerinden Bir Olağanüstü Doğum Ritüeli: - AN EXTRAORDINARY BIRTH RITUAL BY USING THE SEED AND SOIL METAPHOR: WHEAT BOYS, LENTIL GIRLS Buğday Oğulları, Mercimek Kızları / Meral Salman	47-59
Psikolijik Danışma Sürecinde "Kendini Kabul" ve "Savunucu Davranış" Kavramlarının Felsefi ve , Psikolojik Boyutları THE PHILOSOPHICAL AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF SELF-ACCEPTANCE AND DEFENSIVE BEHAVIORS / Gürsen Topses	61-72
Ruhsatı'nın Şiirlerinde Metinlerarası Bağlamda Halk Hikayeleri FOLK STORYS FROM THE POINT OF INTERTEXTUALITY IN RUHSATİ'S POEMS / Kadriye Türkan	73-84
Kriminoloji Teorileri İle Beyoğlu Rapsodisi'ne Dokunuş TOUCHING BEYOĞLU RAPSODY WITH THEORIES OF CRIMINOLOGY / Murat Cem Demir	85-96
Estetik Etkinlikte Yazar-Kahraman İlişkisi Bağlamında O Topraklar Bizimdi Adlı Romanın Analizi THE ANALYSIS OF NOVEL NAMED THOSE LANDS WERE OURS IN THE THE CONTEXT OF RELATIONSHIP BETWEEN AUTHOR AND PROTAGONIST IN THE AESTHETIC EVENT/ Tülin Arseven	97-104
Martin Crimp ve Postdramatik Tiyatro: Mutluluk Cumhuriyetinde MARTİN CRİMP AND POSTDRAMATIC THEATRE: IN THE REPUBLIC OF HAPPINESS / Dilek İnan	105-118
Karacaoğlan'ın Şiirinde Sapmalar DEVIATIONS IN KARACAOĞLAN'S POEMS / Yıldız Yenen Avcı	119-129
Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın 'Dumrul ile Azrail' Hikayesinde Metinlerarası Bir Yaklaşım THE STEAD OF INTERTEXTUALITY IN COMPARATIVE LITERATURE AND AN INTERTEXTUAL APPROACH TO MURATHAN MUNGAN'S STORY 'DUMRUL AND AZRAIL' /Medine Sivri-Selin Özkan	131-144

Fikret Demirağ'ın Şiirlerinde Yinelemelen

TYPES OF REPETITION IN FİKRET DEMİRAĞ'S POEMS / Hatice Kayhan145-155

Kemal Ateş'in Yapıtlarında Gecekondulaşma Olgusu

SQUATTING FACT IN THE WORKS OF KEMAL ATEŞ / Efnan Dervişoğlu157-178

Serik Adına Dair

CONCERNING THE NAME "SERİK" / Mustafa Oral179-184

Öğretmen Adaylarının Değer Tercihleri

VALUE PREFERENCES OF CANDIDATE TEACHERS / Nevin Akkaya185-198

Müzik Topluluklarındaki Bireylerin Grup İçindeki Rollerinin,

Müzikal Başarı Üzerindeki Etkisi

THE IMPACT OF INDIVIDUALS' ROLES IN MUSIC COMMUNITIES

WITHIN GROUPS ON MUSICAL SUCCESS/ Burcu Avcı.....199-215

Yeni Osmanlılar Tarihi (Histoire Des Jeunes Ottomans)

D'Ebüzziya Tevfik: Mémoires Ou Récit Historique?

THE HISTORY OF NEW OTTOMANS, EBÜZZİYA TEVFIK:

MEMORIES AND THE HISTORY OF STORY / Banu Öztürk217-224

Amerika Birleşik Devletleri'nde Çocuk Müzeleri: Miami Çocuk Müzesi Örneği

CHILDREN'S MUSEUM IN UNITED STATES OF AMERICA:

THE INSTANCE OF MIAMI CHILDREN'S MUSEUM / Ceren Karadeniz225-240

TYPOGRAPHIC AND CALLIGRAPHIC FORMS IN EXLIBRIS DESIGN

Eslibris Tasarımında Tipografik ve Kaligrafik Formlar / Özden Pektaş Turgut 241-248

Ana Maria Matute'nin Olgunluk Dönemi İssız Cenet'te İmgeler ve Düşündürdükleri

IMAGES IN ANA MARIA MATUTE'S MATURITY-PERIOD NOVEL

THE DESOLATE HEAVEN AND WHAT IT MAKES ONE THINK ABOUT/

Şebnem Atakan 249-256

Yitirdiklerimiz

Çok Yönlü Bir Kültür Adamı, Sanatçı

Cemil Demirsipahi'nin Ardından / Nail Tan 257-260

Romancı, Halk Kültürü Araştırmacısı Süleyman Kazmaz / Nail Tan 261-263

folklor/edebiyat'tan

Dergimizin bu sayısında on sekiz makale yer alıyor. İlk yazı, müzik kültürüne ilişkin araştırmalarını önceki sayılarımızda da yayımlama imkanı bulduğumuz **Dr. Banu Mustan Dönmez**'in, **Zafer Kılınçer**'le ortaklaşa hazırladıkları, Malatya Romanlarının müzik pratikleriyle ilintili. Kültürel kimlik, ve kültürel adaptasyon kavramları çerçevesinde soruna eğilen Dönmez ve Kılınçer, Malatya özelinden hareketle 'elit' ve 'avam' olarak iki ana ekseninde varlık gösteren müzikal etkinliği mekânlarıyla birlikte; **Dr. Meral Salman** ise Hacı Bektaş Veli'nin kerameti sonucu taşlaştığına inanılan buğday ve mercimek tanesi şeklindeki taşların yutulmasıyla gebe kalınması ritüelini, tohum ve toprak metaforu üzerinden inceleyerek, içerdiği yaratılış inancıyla ritüelin ataerkil sistemi nasıl meşrulaştırdığını ve yeniden ürettiğini tartışmaktadır.

Dr. Gürsen Topses, psikolojik sağlık sorunları açısından önem taşıyan "kendini kabul" ve "savunucu davranış" kavramlarını, felsefi ve psikolojik boyutlarıyla irdeliyor. **Dr. Kadriye Türkan** ise, XIX. yüzyıl halk şairlerinden Ruhsati'nin şiirlerini, özellikle göndermelerde bulunduğu halk hikayeleri metinlerarası ilişkilerden 'anıştırma' merkezli olarak değerlendiriliyor. Karşılaştırmalı edebiyatta metinlerarasılığı değerlendiren bir başka inceleme de **Dr. Medine Sivri** ve **Selin Özkan**'ın çağdaş edebiyatımızın önemli adlarından biri olan Murathan Mungan'ın 'Dumrul ile Azrail' hikayesi üzerine yapmış oldukları çalışmadır. **Dr. Murat Cem Demir**, Ahmet Ümit'in *Beyoğlu Rapsodisi* adlı eserini, suç sosyolojisine ait; 'toplumsal düzensizlik', 'gelişim kriminolojisi' ve 'anomi' teorileri bağlamında; **Dr. Tülin Arseven** 2011 yılında yitirdiğimiz, Kıbrımlı yazar Cengiz Dağcı'nın *O Topraklar Bizimdi* yapıtını estetik etkinlikte yazar-kahraman ilişkisi bağlamında; **Dr. Dilek İnan** ise eserleri deneysel, modern ve postmodern geleneklerin birleştiği karmaşık bir yapıya sahip olan günümüz İngiliz tiyatro yazarlarından Martin Crimp'in *Mutluluk Cumhuriyetinde* adlı oyununu değerlendiriyor.

Türk halk şiirinin en önemli temsilcilerinden Karacaoğlan'ın şiirini, genç akademisyen **Yıldız Yenen Avcı**, betimleme tekniği ile dilsel sapsmalar bakımından; **Dr. Hatice Kayhan** Kıbrıs Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan ve 2010 yılında hayata gözlerini yuman Fikret Demirağ'ın şiirinde yinelemeleri, **Dr. Efnan Dervişoğlu** ise özellikle 1950'lerden itibaren kırdan kentlere yönelen göçle birlikte ortaya çıkan gecekondü gerçeğini, Kemal Ateş'in yapıtları üzerinden, bir edebi metne yansımışlığıyla irdeliyor.

Dr. Mustafa Oral, kendi deyimiyle 'toponomik yadigarları' etnonomik, eti-

molojik ve filolojik açıdan değerlendirmeye çalışmakta, bu bağlamda Serik adının hangi kaynaktan geldiğini; **Dr. Nevin Akkaya** öğretmen adaylarının değer tercihlerini, hangi değişkenlere göre farklılaşıp farklılaşmadığını; **Dr. Burcu Avcı** ise müzik topluluklarındaki bireylerin grup içindeki rollerinin müzikal başarı üzerindeki etkisini tartışıyor.

1865 yılında kurulan Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin on bir yıllık sürecini anlatan Ebüzziya Tevfik'in *Yeni Osmanlılar Tarihi* adlı çalışmasını **Dr. Banu Öztürk**, 'tarih nerede başlar ya da biter' veya 'benim hayatım nerede başlar ve biter? Kısaca hayatım ve tarihim ayrışabilir mi?' soruları üzerinden ele alıp irdeliyor.

Türkiye'de de son yıllarda belirgin bir ivme kazanan 'çocuk müzeleri' kavrama, bu alanda ayrıntılı çalışmaları olan **Dr. Ceren Karadeniz** tarafından, bu kez Miami Çocuk Müzesi örneklenerek değerlendiriliyor.

İspanyol İç Savaşı'na tanıklık etmiş ve bu dönemin ağır koşullarını yaşamış yazarlardan biri olan Ana Maria Matutte'nin, seksenli yaşlarında kaleme aldığı *Issız Cennet* adlı yapıtını imgeler üzerinden, **Dr. Şebnem Atakan** inceliyor.

Bu sayımızın bir başka ilginç çalışması da 500 yıldan uzun bir süredir tasarlanmakta olan ve kitap sahibini tanıtmak amacıyla, kitapların iç kapağına yapıştırılan, üzerinde farklı konularda resimlemelerin yer aldığı küçük boyutlu grafik çalışmalar olan exlibris üzerine **Dr. Özden Pektaş Turgut** değerlendirmesidir.

Türk kültür hayatı, 2013'ün ilk iki ayında, iki önemli değerini yitirdi. Hukukçu kimliğinden ziyade müzik alanındaki çalışmalarıyla tanınan Cemil Demirsipahi'yi 12 Ocak 2013'te, öğretmenliği, felsefeciliği yanı sıra tıpkı Demirsipahi gibi meslek hanesine hukukçuluğu da ekleyen Süleyman Kazmaz'ı ise 22 Şubat 2013'te yitirdik. Her iki halk kültürü emektarınının çalışmaların bir özetini, değerli halkbilimci **Nail Tan** yaptı.

*

Yeni *folklor/edebiyat*'larda buluşmak dileğiyle...

Metin Turan

Yayın Yönetmeni

'KÜLTÜREL KİMLİK' VE 'KÜLTÜREL ADAPTASYON' KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE MALATYA ROMANLARININ MÜZİK PRATİKLERİ*

Zafer Kılınçer - Banu Mustan Dönmez**

1. GİRİŞ: DÜNYA VE TÜRKİYE ROMANLARI ÜZERİNE

Bu bölümde, dünyanın hangi tarafında bulunursa bulunsun, köken olarak Hindistan'dan V. ve XI. yüzyıllar arasında farklı dalgalarla çıkıp ortak göçebe yaşantılarının bir sonucu olarak benzer meslekler seçen ve bunların başında da müzisyenlik olan, dinsel ve kültürel olarak bir su gibi buldukları kabın şeklini alan 'Romanlar' üzerinde genel olarak durulacak. Ardından Türkiye Romanlarının genel demografik dağılımları, tarihi ve kültürel yapısı üzerinde durulacak. Bu bölümdeki bilgiler, ileride Malatya Romanları ve onların müzik pratikleri üzerine tartışılacağı için, bu etnisitenin kökenleri hakkında aydınlatıcı bir bilgi verebilmesi amacıyla sunulmuştur.

* Bu makale, okutman Zafer KILINÇER'in Yrd. Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ' in danışmanlığında tamamladığı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden aynı adla türetilmiştir.

** Okutman Zafer KILINÇER: İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü.
Yrd. Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ: İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü.

1.1. Dünya Romanları ve Demografik Dağılımı

Romanların kökeni üzerine çalışan XIX. yüzyılın bilim adamlarından A.F.Pott ve Franz Miklosich'e göre Çingene sözcüğü, Hint kast sisteminin en alt tabakasının müzisyen ve şarkıcıları olan "doma" veya "domba" lardan gelmektedir (Özkan, 2000: 2-3). Gerçekten de Romanların anavatanının Hindistan olduğu görüşü, birçok bilim adamınca kabul edilmiştir. Çingenerler ilk olarak dünyaya dağılmaya Hindistan üzerinden başlamıştır. Bu dağılıma 5 ile 15. yüzyıllar arasında gerçekleşmiştir. Bu göç süreci 5. ve 6. yüzyıllarda Ak Hunların Orta Asya'dan akınlarıyla hız kazanmıştır. Hindistan'ın Araplar tarafından istila edilmesi, 7. ve 8. yüzyıllarda, Çingenerlerin bu bölgeden göçlerine neden olmuştur. Göçlerle birlikte derin bir toplumsal ve ekonomik kriz de yaşanmıştır (Marushiakova-Popov, 2006: 13-14). Çingenerlerin Hindistan üzerinden dünyaya dağılımları, kendileri için ekonomik ve toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir.

Çingenerlerin Kuzey Batı Hindistan'ı neden terk ettikleri tam olarak bilinmemekle beraber, bu konuda çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Çingenerler üzerinde araştırma yapan uzmanlardan Alain Reyniers'e göre Çingenerler anavatanlarını "Müslüman İstilasına uğrayacağı düşüncesi ile terk etmişlerdir. İlk olarak boylar halinde Afganistan, İran, Ermenistan, Rusya ve Balkanlara; daha sonra ise Afganistan, İran, Suriye, Filistin, Kuzey Afrika ve İspanya üzerine hareket ederek Avrupa'nın değişik ülkelerine 15. yüzyılda dağılmışlardır. Bu dağılım sonunda önceleri göçebe olarak yaşayan Çingenerler daha sonraki yıllarda yerleşik yaşam biçimini tercih etmişlerdir (Arayıcı, 2008: 25-26).

Günümüzde, dünyanın her ülkesinde Romanlara rastlamak mümkündür. Roman Birliği Başkanlığı'nın sonuçlarına göre Avrupa ülkelerinde yaklaşık olarak 12 milyon "Rom" ve "Sinti" yaşamaktadır. Romanya'da 2,5 milyon, Bulgaristan'da 1 milyon, Yugoslavya'da 1milyon, Rusya'da 800 binden fazla Roman yaşamaktadır. Macaristan'da 600 binin üzerinde, Çekoslovakya'da 700 ile 800 bin arası, Türkiye'de ise 500 bin kadar, Yunanistan'da 300 bin Roman bulunmaktadır. Bunun dışında Fransa, İspanya ve Almanya'da önemli sayılabilecek rakamlarda Roman bulunmaktadır...Fransa'da 300 ile 400 bin arasında, İspanya'da 800 bin, Almanya'da 150 bine ulaşmıştır. İskandinav Ülkelerinde 10 bin rakamları geçmiştir. İtalya'da ise sayıları yaklaşık 80 bindir (Arayıcı, 2008: 34-35). Buradan da anlamaktayız ki Roman etnisitesinin sayısı bölgeden bölgeye değişiklik göstermekte, en az Roman nüfus yoğunluğu merkez Avrupa ve özellikle İskandinav Ülkelerindeyken, en fazla Roman nüfus yoğunluğu İspanya'dadır.

1.2. Türkiye'deki Romanların Kısa Tarihçesi, Kültürü ve Ülkedeki Demografik Dağılımı

Duygulu'ya göre, Türkiye'deki Romanların kökeni hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır. Bu nedenle yazar, Türkiye Romanlarının kökenini, Roman tarihi ile ilgili bilgiler ışığında ortaya çıkarmak taraftarıdır: Türkiye Romanları, X. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar İran taraflarından ve Kafkasya'dan gelerek, Anadolu içlerine yerleşmişlerdir. Daha sonra Mısır ve Kuzey Afrika'ya geçip buradan da Avrupa ve İspanya içlerine dağılmışlardır. Anadolu'da kalan grupların bir kısmı ise Marmara ve Trakya'ya geçerek Balkanlara, özellikle Selanik çevresine yerleşmişlerdir. Türk tarihçilerinin bu görüşü, Bizans ve Ermeni tarihçileri tarafından da doğrulanmaktadır (Duygulu, 2006: 19).

Çingene hareketiyle ilgili yaygın teorilere göre göç, V-XI. yüzyıllar arasında farklı dalgalarla Hindistan'dan İran'a ve buradan, Batı ve Güney olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İkiye ayrılmış olan bu Çingene göç hareketinin ikinci kolunun bir kısmı, Suriye ve Ermenistan üzerinden Anadolu'ya geçmiştir. Onların Türkiye'ye kesin geçiş tarihleri bilinmemekle birlikte, Çingenerle akraba oldukları kabul edilen Catların 820 - 834 yılları arasında Araplar tarafından Bizans İmparatorluğu sınırları içinde bulunan Anazarva'ya (Ain Zebra) sürülmüş ve orada Ermenilerle bağlantı kurmuşlardır. Bunlardan bazılarının 1071'den önce de Ermenistan üzerinden Anadolu'ya geçmiş olabileceği düşünülmektedir. Bizanslı tarihçi Nichephoros Gregoras, Çingene akrobatların 1322 yılında Konstantinopol'e ulaştıklarını bildirmektedir. Ayrıca bu tarihten çok önce, X. yüzyılda onların Konstantinopol'e demirci ve seis olarak geldiği de kaydedilmektedir (Sal, 2009: 20). Bu bilgilere göre, Çingenerin IX. ve XIV. yüzyıllar arasında Anadolu'da bulduklarını söylemek mümkündür.

Türkiye Romanlarının genel tarihi konusundaki önemli ipuçlarından biri de, Çingene-Türk toplumu ilişkilerinin tarihçesidir. Kolukırık, bu noktada şunları tespit etmektedir: Çingenerin Türk toplumuyla olan ilişkileri oldukça eskiye dayanmaktadır. İlk olarak Selçuklu Türkleriyle başlayan ilişkilerin ardından üç ana Çingene grubundan biri olan Romlar Anadolu üzerinden Avrupa'ya geçmişlerdir. Cumhuriyet döneminde ise Lozan Antlaşması çerçevesinde 1931 yılında Yunanistan'dan bir grup Çingene Türkiye'ye gelmiştir (Kolukırık, 2009: 11-17).

Çingenerin, diasporik hareketliliği çok fazla olan ve anavatanları Hindistan'dan koparak dünyanın dört bir yanına yayılan bir topluluk olması nedeniyle, kökenleri hakkında da çok farklı kanılara varılmıştır. Sözelimi Çingener, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde, Mısır kökenli oldukları varsayımından hareket edilerek 'Kıpti' adıyla anılmış ve çağrılmıştır. Bu adla çağrılmaları, bir ölçüde de olsa günümüze kadar sürmüştür. Bugün, ülkemizde bazı yerleşim birimlerinde yaşayan Çingener, kendilerini hâlâ Kıpti olarak bilmektedirler. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, iskân yasası çerçevesinde Çingener; 'göçebe' olarak yaşamayı terk ederek 'yerleşik' düzende yaşamaya zorlanmıştır. Bu yasal prosedüre uymayanların sıkı denetim ve gözetim altında tutulmasına çalışılmıştır. Bu insanları sindirebilmek ve baskı altında tutmak için, çeşitli fermanlar yayınlanmış ve yasaklar konulmuştur. Bu durumun, Cumhuriyet döneminde de geçerliliğini koruduğu tartışma götürmez bir gerçektir (Arayıcı, 2008: 239-240). Sonuçta Çingenerin göçer-konar hareketliliğine zemin hazırlayan durum, yerleşik olmayan hayat düzenleridir ve topluluğun bu hayat düzenine müdahaleler ve baskılar uygulanmıştır.

Romanlar, marjinal ve farklı yaşamlarıyla, Osmanlı Devleti zamanında olduğu gibi bugünkü Türkiye'de de dışlanmışlardır. Ancak Romanlar Avrupa'da gördükleri baskı, zulüm ve katliamlara Osmanlı zamanında ve Cumhuriyet Dönemi'nde kesinlikle maruz kalmamış, aksine devlet denetiminde rahat ve güvenceli bir hayata sahip olmuşlardır.

Avrupa'ya Türkiye üzerinden göç etmiş olan Romanların XX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren tekrar Türkiye'ye Avrupa üzerinden zorunlu olarak göç ettiklerine şahit olunmaktadır. Bunun en önemli sebebi; onların XIV. yüzyıldan itibaren Avrupalılarca Türk ve Türk ajanı oldukları gerekçesiyle dışlanmaları, esir edilmeleri ve hatta toplu katliamlara maruz bırakılmalarıdır. Bu nedenden dolayı Romanlar, Türkiye'ye hıleyle gönderilmiştir. 1923 yılında yapılan Lozan Barış Antlaşması gereğince Türk ve Rom

nüfusunun mübadelesine ilişkin 19 maddelik sözleşme ve protokol 30 Ocak 1923'de imzalanmıştır. 1924 'de Yunanistan dan, 1930 yıllarında da Bulgaristan'dan Türkiye'ye gruplar halinde gelmişlerdir.

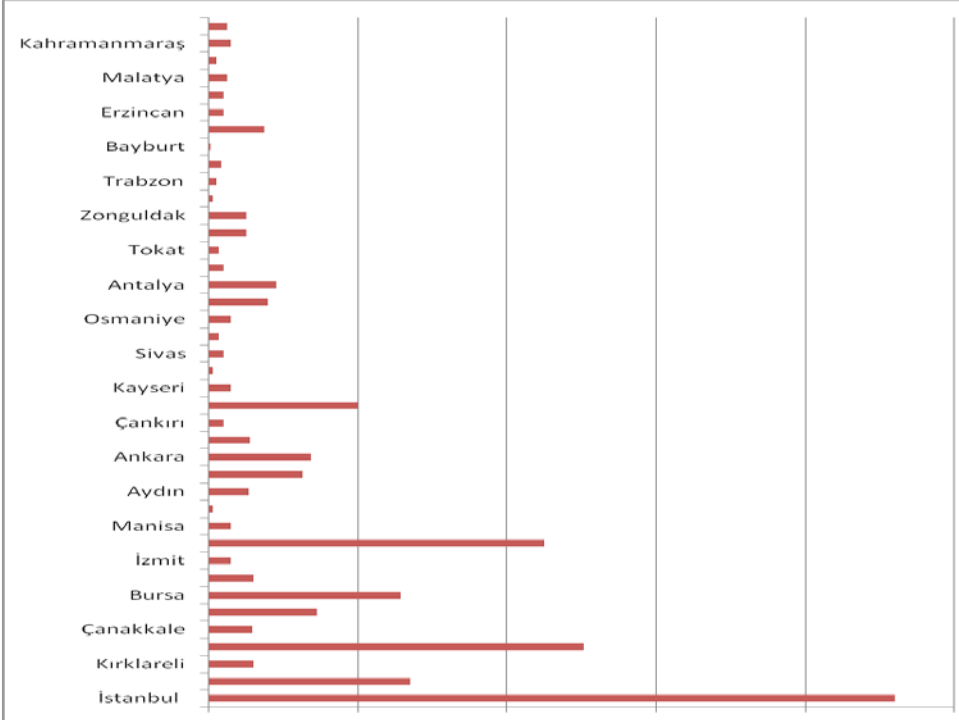
Özkan'a göre Lozan Antlaşması gereğince Yunanistan ile yapılan nüfus mübadelesi uyarınca göçmenler ve bu göçmenlerin arasında Türk oldukları gerekçesi ile büyük bir Çingene nüfusu Türkiye'ye gelmiştir. "Bunu, Bulgaristan ve Yugoslavya'dan gönüllü göçmen statüsünde gelen Çingeneler takip etmiştir" (Özkan, 2000: 2).

Büyük Mübadele isimli çalışmasında Arı, Yunanistan'dan çok sayıda göç edenlerin ülkemize girmesi ile yerli halkla pek çok konuda alışveriş ve etkileşim sonunda kültürel değişimler yaşandı. "Ağırlıklı olarak ilk 3 yılı pek hareketli olan yedi yıllık evre içinde Türkiye'ye getirilen mübadele göçmenlerini ve onlarla ilgili sorunları dört ayrı aşamada ele alıp incelemek olanaklıdır: Türkiye'ye getirilmeleri, yerleştirilmeleri, üretici duruma getirilmeleri, yeni toplumsal yapıya siyasal, kültürel, ekonomik ve psikolojik yönden uyumları. Arı, Türkiye'ye getirilen mübadele göçmenlerinin, Selanik'ten Tekvurdağı'na; Kalikratya'dan İstanbul ve Mudanya'ya; Kavala'dan İstanbul, Zonguldak, Sinop, Samsun, Silifke, Çanakkale İskelelerine boşaltılmışlardır (Arı, 2003:2-3, 37). Günümüzde, bugün itibarıyla Çingeneler yani Romanlar çoğunlukla Ege, Marmara ve Trakya Bölgelerinde yaşamaktadırlar (Kolukırmık, 2009: 13).

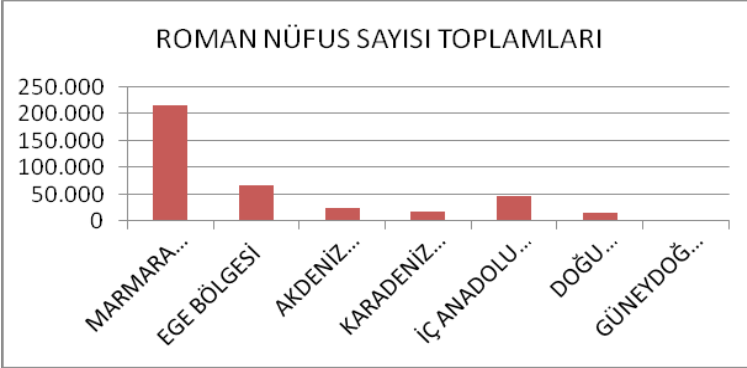
Türkiye'de Roman olarak ifade edilen topluluk, Batı'da "Rom" (çoğulu Roma), kendilerinin bir kısmınca da "Roman" kelimesiyle ifade edilmektedir. Türkiye'de yaklaşık olarak 550.000 Roma'nın varlığından söz edilmektedir. Romanların Türkiye'ye göçlerinin sürecinde ise Batı ülkelerine gelirken Kafkasya, Mezopotamya ve Anadolu'yu dolaarak Yunanistan'a kadar gelmiş ve Avrupa'nın pek çok ülkesine gruplar halinde dağılmışlardır. Anadolu'dan geçerken belli bir kısmı da ülkemizde kalmıştır (Arayıcı, 2008: 233). Onun içindir ki Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde Roman gruplarına rastlamak mümkündür. Özellikle merkez olarak Trakya ve Marmara'daki yerleşim yerlerini ilk tercihleri yapan Romanların nüfus yoğunlukların fazla olduğu diğer bölgeler Samsun, Antalya, Adana, İzmir, İskenderun, Gaziantep, Balıkesir'dir. Romanlar genellikle toplu halde yaşamlarını sürdürmektedirler. Özellikle, geçmişten bugüne kadar Rumeli Bölgesi, İstanbul ve çevresi, Roman gruplarının önemli yerleşim birimlerini oluşturmaktadır. Romanlar 1453 tarihindeki İstanbul'un fethinden itibaren Balat'ta oturmuş ve yaşamışlardır. Arayıcıya göre cumhuriyetin kurulmasından diğer etnik gruplardan bazıları gibi Romanlar da olumsuz etkilendi. Çünkü yazara göre cumhuriyetle birlikte, birçok etnik topluluğa müsamaha gösterilememiş ve bu durum yeni yasal düzenlemelere yansımıştır (Arayıcı, 2008: 240).

Özkan, yapılan nüfus sayımlarında Romanlara yönelik ayrı bir kayıt tutulmadığından Türkiye'deki kesin sayıları bilinmediğini vurgular. Yazar, Romanların kendilerinden, onlara yakın çevrede yaşayan bölgenin yerli halkından ve mahalli idarecilerden sayılarla ilgili bilgiler toplamıştır. Özkan, bu tespitlerin ışığında sayısal olarak bazı verilere ulaşmıştır. Bu verilerden yola çıkılarak Türkiye genelindeki Roman varlığının illere ve bölgelere göre oluşturulmuş olan grafikler aşağı alınmıştır:

Tablo 1: İllere Göre Türkiye Geneli Roman Nüfusu*



Tablo 2: Bölgelere Göre Türkiye Geneli Roman Nüfusu



Özkan'a göre bu sayımlar sonunda yukarıdaki rakamlara göre Türkiye'deki Çingenerin genel toplamı 403.190'dır. Belli bölgelerde ulaşılamayan Çingenerin sayısı da tahminen 20.000 olduğu farz edilse bile, Türkiye genelinde sayıları 450.000'e bile ulaşmamaktadır. Tam anlamıyla bir sayım yapılsa bu sayılar aşağılara inmesi de muhtemeldir (Özkan, 2000: 44).

* İllere ve bölgelere göre Türkiye geneli Roman nüfus popülasyonunu ele alan 1. ve 2. tablolar, Ali Rafet Özkan'ın derlediği sayısal veriler baz alınarak oluşturulmuştur.

2. ‘KÜLTÜREL KİMLİK’ VE ‘KÜLTÜREL ADAPTASYON’ KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE MALATYA ROMANLARININ MÜZİK PRATİKLERİ

Bu bölüm içerisinde kültürel kimlik ve kültürel adaptasyon kavramları tanımlanarak, Malatya Romanlarının müzik pratikleri bu kavramlar çerçevesinde ele alınacaktır. Ancak öncelikle bölgedeki Romanların tarihsel-kültürel durumları ve demografik dağılımları ele alınacaktır.

2.1. Malatya Romanlarının Tarihi, Kültürü ve İl Üzerindeki Dağılımı

Çalışmanın bu bölümündeki bilgiler, hem yazılı kaynaklardan, hem de görüşmelere bağlı sözlü tarihsel aktarımlardan elde edilmiştir. Malatya Romanlarının hepsi Yunanistan kökenli olup, Selaniklidirler. Muhacir olmasalar da, Cumhuriyet Dönemi mübadele politikasıyla, Muhacirlerle aynı yerden ve aynı zamanda Türkiye’ye girdikleri için, kendilerini Muhacir olarak adlandırırlar. Balkan Romanlarının bir kısmının ilk etapta doğuya özellikle de Diyarbakır ve civarına yerleştikleri, yapılan görüşmeler sonunda anlaşılmıştır. Buradan kısa bir zaman sonunda Çukurova bölgesine göç ettikleri anlaşılmıştır.

Malatya’ya yerleşen Romanların büyük bir kısmı, Duygulu’nun ifade ettiği gibi, Yunanistan Selanik göçmen koluna aittir. “Bugün başta İstanbul ve Trakya Çingeneleri olmak kaydıyla Marmara ve Ege’nin pek çok yerindeki Çingeneler, kendilerinin Selanik’ten ve Batı Trakya’dan gelecek buraya yerleştiklerini söylerler. Daha çok 1923 ve 33 yılları arasında yapılan bu göç hareketini daha eskilere kimse götürememektedir” (Duygulu, 2006: 21). Atatürk’ün Türkiye’ye göçlerini kabul etmesiyle, Romanlar Çukurova bölgesine gelmişlerdir. Çukurova bölgesinde yerleştikleri yerler Adana, Ceyhan, Maraş, Mersin, Osmaniye olmuş, bu bölgelerdeki Romanlar, belirli aralıklarla iş bulmak amacı ile Malatya’ya göç etmişlerdir.

Şu an Malatya ilinde yaşayan (2011) Molla Bıkcın ile yapılan görüşmeler sonucunda, Romanların Cumhuriyet Dönemi iskân politikaları sonucu Selanik’ten Türkiye’ye giriş yaptıkları tekrar doğrulanmıştır. Kendilerini Selanik göçmeni, yani muhacir olarak tanımlayan Selanik Romanları, Cumhuriyet Dönemi’nde Atatürk’ün izniyle Diyarbakır’a yerleşmişlerdir. Bu bölgede kendilerine büyük araziler ve topraklar verilmiştir. Fakat Bıkcın ile yapılan sözlü tarihe ilişkin görüşmelere göre, bu bölgede kalmayıp topraklarını bırakarak katır ve eşeklerle Osmaniye, Adana, Maraş vb. gibi güney illerine göç etmişlerdir. Buradan ayrılmalarına en büyük sebep Kürtlerle anlaşamamalarıdır. Kürtlerle aralarında toprak yüzünden sorunlar yaşamışlardır. Dedelerinin ve anneannelerinin cumhuriyetin ilanından sonra Diyarbakır’da bir yıl kaldıkları ve sonra güneye göç etmeleri, sözlü görüşme sonunda anlaşılmıştır. Daha sonraları 13 yaşından beri gelip gittikleri Malatya iline, göçebe oldukları için ancak altı yıl önce yerleşebilmişlerdir.

Yine Abidin Bıkcın (2011), annesi ve babasından aktardığı bilgiler doğrultusunda Selanik’ten geldiklerini ve Diyarbakır’a yerleştiklerini söylemiştir. Fakat cumhuriyetin kuruluş aşamasına gelen birinci yılın sonunda, Diyarbakır halkı tarafından istenmediklerini, sorunlar yaşadıklarını ve Ceyhan’ın Küçük Mangıt köyüne yerleştiklerini söylemişlerdir. Bu durum da yukarıda ifade edildiği gibi, Romanların nüfus yoğunluğunun hoşgörünün daha fazla olduğu bölgede arttığının bir göstergesidir. Bu bölgenin sıcak ve verimli topraklarının olmasından dolayı burada tarım işleri ile uğraşmışlardır. Buralarda günlük ücretlerle çalışmışlardır. Dedesi Adana’ya düğüne gittiğinde orada Arapların se-

pet yaptığını görerek kendilerinin de sepetçiliğe başladıklarını belirtmiştir. Geçimlerini sürdürmek için sepetçilik de yapmışlardır.

Türkiye'deki bütün göçebe Çingenler'in göç takvimi aynıdır. Onlar, nisan ayının başında göçü başlatmaktadır. Her Çingene grubunun tercih ettiği göç mekân ve güzergâhları farklıdır. Mesela Osmaniye ve Adana civarındaki yarı yerleşik durumda olan 'Manuş'lar, Niğde, Kayseri, Yozgat ve Sivas göç güzergâhını tercih etmektedir. Sürekli göçebe olarak yaşayan ve kendilerini 'Melikli Aşireti' olarak ifade edenler ise daha serbest hareket etmekle birlikte Malatya, Sivas, Erzincan, Erzurum, Ağrı, Kars ve Iğdır gibi iller arasında göçmeyi tercih etmektedirler. Sakarya, İzmit gibi illerde yarı yerleşik olarak yaşayan Çingenler ise Konya, Niğde, Aksaray, Mersin gibi göç yollarını kullanmaktadırlar. Gaziantep, Kahramanmaraş, Elazığ, Malatya gibi illerde yerleşik yaşayan Çingeneler de genellikle Kayseri, Sivas, Erzincan, Erzurum ve diğer Doğu Anadolu illerinde dolaşmaktadırlar (Özkan, 2000: 61).

Yukarıdaki alıntılardan ve sözlü tarih anlatımından da görüldüğü gibi bu sürekli göçerlik durumu, Romanların nereli olduklarıyla ilgili soruların yanıtlarını muğlâk kılmaktadır. Ancak bizim için ele alacağımız Romanlara Malatya Romanları denmesindeki temel kriter, çalışmanın ilerleyen aşamalarında da görüleceği üzere, Malatya bölgesinde "ikamet ediyor" olmalarıdır.

Malatya Romanları adına sözü edilecek diğer bir nokta ise, bugünün Türkiye'sindeki siyasi eğilimleridir. Bugünkü AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi) hükümetinin tüm Romanları kapsayan 'Roman açılımı' projesi her ne kadar birtakım eleştirilere maruz kalsa da, Romanlar tarafından benimsenen birçok noktası vardır. Aynı durumun Malatya için de geçerli olduğu, yapılan görüşmeler aracılığıyla da teyit edilmiştir. Malatya ilinde yaşayan Abidin Bıkcın ve Sezgin Bıkcın ile yapılan görüşmeler (2011) sonucunda, kendisi ve ailesinin geçmişte hiçbir siyasi için oy kullanmadığı fakat bu dönemde AKP hükümetinin Roman vatandaşlara yakın tutumundan dolayı iktidar partisi lehinde oy kullanacağını belirtmişlerdir. Bunun nedeni olarak AKP hükümetinin Romanları dışlamayan ve onlara sosyal güvenlik şemsiyesi ve konut başta olmak üzere vermiş olduğu birçok hak bulunmaktadır.

2.2. Malatya'daki Roman Mahallelerinin Coğrafi Konumu, Genel Görünümü ve Demografik Dağılımı

Şinasi Sucu (Sarıcıoğlu Mahallesi Muhtarı), Seyit Ahmet Acar (Akpınar Mahallesi Muhtarı), Hıdır Kahve (Kırçuval Mahallesi Muhtarı) ve Erdal Yağlıca'dan (Halfettin Mahallesi Muhtarı) alınan bilgilere göre (2011) bu 4 mahalle, Malatya Romanlarının en yoğun yaşadığı yerlerdir ve bu mahallelerdeki Romanların kayıt altındaki toplam nüfusları 71'dir. Bu sayı az gibi görünse de, bölge Romanlarının yalnızca müzisyenlikle uğraştıkları ve dolayısıyla bölgedeki müzik piyasasını belirledikleri göz önünde bulundurulduğunda, aslında azımsanamaz. Bölgedeki mahallelere göre olan nüfus dağılımı, aşağıdaki gibidir. Ancak, bu sayı, muhtarlıkta kaydı olmayan mahalle sakinleri de eklendiğinde çoğalacaktır.

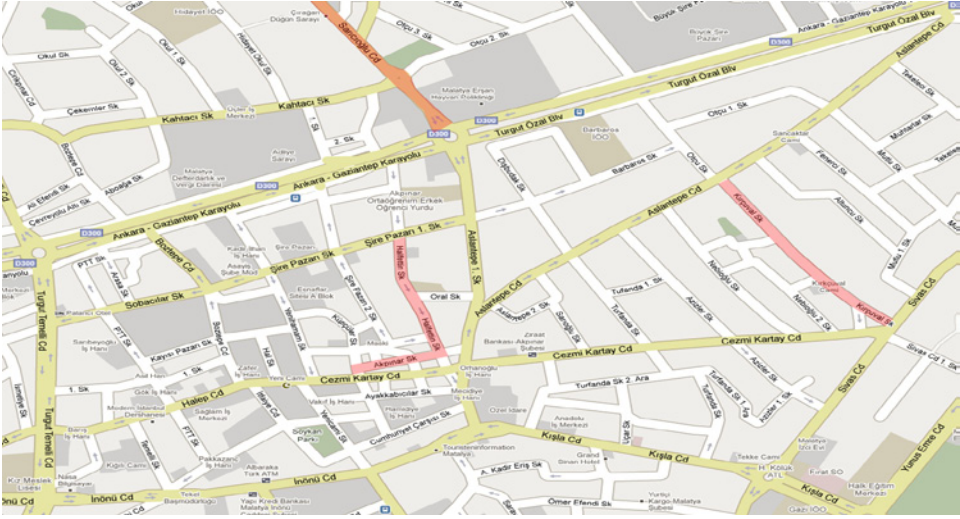
1. Sarıcıoğlu Mahallesi: 11 kişi ikamet etmektedir.
2. Akpınar Mahallesi: 35 kişi ikamet etmektedir.

3. Kırçuval Mahallesi 19 kişi ikamet etmektedir.

4. Halfettin Mahallesi: 6 kişi ikamet etmektedir.

Malatya Romanlarının yoğun olarak yaşadığı dört mahalleyi gösteren şehir krokisi aşağıda gösterilmiştir:

Şekil 1: Malatya Merkez Romanlarının Yaşadıkları Mahalleler



<http://www.netkayit.com/turkiye-haritasi.php> Erişim:21.02.2011, harita düzenleme: Zafer Kılınçer

2.3. Kültürel Kimlik-Etnisite-Müzik İlişkisi Bağlamında 'Roman Kimliği ve Müziği'

İnsan topluluklarının yeryüzünde farklı görünüm ve yaşayışlarını ifade eden kültür kavramı hakkında yapılan tanımlar da farklıdır. Söz konusu kültür kavramı ile ilgili tanımların ortak noktası, her topluluğun kendine ait somut/somut olmayan ürünleri ile ilgilidir. 'Kültür' kavramı, sosyal bilimlerin gelişmesiyle olgunlaşmaya ve aktif olarak kullanılmaya başlamıştır. Batılı toplumlar, kendi medeniyetleri üzerine kurulmuş olduklarına inandıkları, ilk çağdan itibaren birikmiş yazılı mirasa kültür demiştir. Günümüzdeki kültür algısına göre, diğer canlılarda eksik olan ve insanda var olan tüm üretimler kültür alanına girer (Journet, 2009: 15-16). Journet'in ifade ettiği bu alan, insanın içgüdülerini oluşturan hayvansı yönünü değil, öğrenmeyle ürettiği insansı yönünü ifade eder. O halde kültürel olanın kültürel olmayandan en büyük farkı, öğrenilerek elde edilen üretilerdir ve bu tür bir üretim, akıllı varlıklara, insanlara özgüdür.

Kültür, etnisite veya cemaat gibi belirli insan kolektiviteleri aracılığıyla kuşaktan kuşağa taşınmaktadır. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu verilerin tümü, genel olarak 'kolektif' ya da 'kültürel kimlik' olarak adlandırılır. Bilgin, kolektif kimliğin özelliklerini; grup üyeleri tarafından sübjektif olarak algılanması ve yaşanması, diğer topluluklardan farklılıkların ve aidiyet bilincinin hissedilmesi, sistemsel ve ideolojik bir yöne sahip olması olarak sıralar (1999: 61). Özellikle etnik topluluklarda ve cemaatlerde kültür söz yoluyla taşınmaktadır. Bu olgu 'sözlü kültür' ya da 'sözlü gelenek' olarak adlandırılır.

Sözlü kültür “bir milletin hayatında, fertlerin sözlü ve yazılı geleneklerinde yer alan- kabulleriyle, müştereklik gücüne erişen ve millî kimliği oluşturan maddî ve manevî faaliyetlerin bütünüdür” (Yıldırım, 1998: 38) şeklinde tanımlanmaktadır. Sözlü kültür, toplumun ortak malı olan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlendirilmesiyle oluşur ve metinden yoksun olduğu için de toplum belleğinde yüzyıllarca gelişerek varlığını halkın bilincine yerleştirerek sürdürür. Sözle biçimlenen düşünce zaman içinde geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanır (Ong, 1995: 50-52).

Sözlü kültür ortamının bir sonraki aşaması yazılı kültür ortamıdır. Yazılı kültür ortamında, söz konusu ürünler kısmen yazıya aktarılarak zamana bağlanmış ve bir yandan da sözlü gelenekte varlığını sürdürmüştür. Romanlar, modernleşen ve endüstrileşen dünyada kaçınılmaz bir zorunluluk olan yazılı kültürü çok fazla içselleştirmemişlerdir. Başka bir deyişle, kültürlerini söz yoluyla devindirmektedirler. Her ne kadar son süreçte Romanlar, okullaşma geleneğiyle hızla yazılı kültüre adapte olmaya ve çocuklarını okutmak için daha büyük bir efor sarf etmeye başlamışlarsa da, görünen bugün için odur ki, Romanlar arasında kültür halen ağırlıklı olarak söz yoluyla devindirilmektedir.

Kültürün Romanlar arasında söz yoluyla devindirilmesi, Romanların gerek müzik eğitimi (pedagoji) pratiklerinde, gerekse performans pratiklerinde, kendilerine özgü bir yol izlemelerini sağlar ki, bizi Romanların müziği öğrenme pratiklerinin bu yönü, bu çalışma içinde çokça ilgilendirmektedir.

Roman müzik pedagojisinde yazılı kültüre yer yoktur. Romanların ekonomik gerekçelerle, özellikle erkek çocuklarına küçük yaşta çalgıyı ve müziği öğrettikleri bir gerçektir. Roman ailelerinde çocuk elleriyle çalgı tutacak yaşa geldiğinde, çocuğa oyuncak almak yerine, eline herhangi bir çalgı vererek, onunla oynamaları sağlanır. Roman çocuklarının oyuncuğu da bir çalgıdır. Ayrıca Romanlar, çocuklarını daha küçük yaşlarda çalıştırdıkları mekânlar uygun olduğunda (düğün, restoran, ekstralar vb.) buralarda alatura toplamakta ve nasıl müzik yapıldığını bizzat usta-çırak ilişkisi yöntemiyle çocuklarına göstererek ve yaşatarak öğretmektedir.

Çocuklarının ders çalışmalarına karışmamalarına karşın, müzik konusunda kesinlikle bir despotluk uygulamaktadırlar. Roman müzisyenler, ekonomik nedenlerle çocuklarına müziği acımasızca öğretmektedirler. Usta-çırak ilişkisi ve sözlü kültür yoluyla öğrettikleri müziği, çocuklarını hayata hazırlamak ve geçimlerini sağlamak için çok sıkı tuttıkları bir gerçektir.

Müzik, kimliğin en kolay deşifre olduğu alanlardan biri olduğu için, biz müzikologlar açısından daima etnisite ve kültürel kimlik olgularıyla birlikte algılanmak durumundadır. Aynı durum, Roman kültürü için de geçerlidir. Bir sepetçilik ya da kalaycılık Roman meslekleri arasında olmasına karşın, Roman kimliğini yansıtmaya özelliğine sahip değildir. Elimize aldığımız herhangi bir sepeti incelediğimizde ‘Bu sepet Yörük ürünüdür’, ‘Bu sepet Roman ürünüdür’ diyemiyoruz. Oysa diğer Roman göçebe mesleklerinin dışında özellikle müzisyenlik, Roman kültürel kimliğine adeta yapışmıştır.

Özellikle Romanların, müzisyenlikten kaynaklanan belirli bir kimlikleri ve statüleri bulunduğu gerçeğinin ayrıca vurgulanması gerekir. Romanlar müziğe olan düşkünlükleri ve müzisyenlikleriyle övünç duyarlar. Dolayısıyla müziğe attettikleri bu pozitif değer, onların müzisyenlerine de belirli bir statü kazandırmaktadır. Bu statü, aynı etnisiteye

dâhil olsalar da özel yeteneklerinin ve ilgilerinin elverdiği ölçüde geçimini müzisyenlikten sağlayan Romanların, kendilerini “Roman”, başka işlerden sağlayan diğer Romanları ise “Çingene” olarak adlandırmalarının nedenidir. Eş deyişle müzisyenlik, Romanlar arasında bir kast sistemi oluşturmuştur ve müzisyen Romanların bu sistem içinde hiyerarşinin üstüne oturmalarını sağlamıştır. Bu sistem, evlilikler aracılığıyla da desteklenir; müzisyen Romanlar genellikle kendi aralarında evlenirler. Müzisyenlerin kendi aralarındaki bu iç evlilik durumu, müzisyenler ve müzisyen olmayanlar arasındaki ayrımı artırmaktadır. Bu durum, Romanlarda müzisyenliğin etnisiteyle değil meslekle ilintili bir cemaatlilik ve sosyal statü durumu olduğunu gösterir.

Ekonomik nedenlerden kaynaklanan müziksel bağlamdaki kültürel adaptasyon ve bu halkın diasporik hareketlilik ve iç göç durumu bir araya geldiğinde, şu yargı sağlıklı bir biçimde yerine oturur: Bir Roman müziği değil, farklı farklı birçok Roman müziği vardır. Onlar İspanya’da Flâmenko, Doğu Avrupa’da Çıgan müziği yaparlar; Makedonya’da tapani ensembliyle müzik yaparlar; Orta Anadolu’da Abdal düzeniyle bozlak çalıp söylerler, üstelik bu müzik geleneklerinin birbirleriyle hiçbir ilişkisi de bulunmamaktadır. Uludağ’ın bu konudaki benzer saptamalarına göre; “Örneğin İspanya’daki Romanlar; “kendilerine “Roni” derler ve “Calo” dilini konuşurlardı. Bu yüzden onlara zorluk çıkarmak için, geleneklerini uygulamaları ve Calo dilini konuşmaları yasaklanmıştı. Dağlardaki mağaralarda yaşarlardı. Maden ocaklarında gruplar halinde çalışırlardı ve birçoğu hayatlarını buralarda kaybederdi. Çapraşık müziklerini sergilemek için zenginler tarafından partilere çağırılırdı. Şarkıları, genelde, üst sınıfın onlara yaptığı haksızlıkları konu alırdı, ama zaten dinleyenler Çingenelerin söylediklerini anlamazlardı” (Uludağ, 2008: 45).

O halde dünya üzerinde kaynağını Romanların oluşturduğu birçok orijinal müzik türü vardır. Ancak biz şu an için Türkiye üzerinde durduğumuza göre, Türkiye’deki özgün Roman türlerine değineceğiz. Aslında Türkiye için konuşulacak olursa Roman müziği dediğimiz türler, öncelikle Romanların birincil olarak düğünlerde çalmayı tercih ettikleri ‘Roman havaları’ ve ‘makamsal sanat müziği’ dir. Bunun dışında Romanlar, her tür müziğe kolayca adapte olabildiği için, Türkiye’de bu türlerin dışında özgün bir Roman müziği yoktur.

Dolayısıyla öncelikle Türkiye’de orijinal Roman müziği olarak geçen ve Roman kimliğiyle özdeşleşmiş olan ‘Roman Havaları’ nı ele almak gerekmektedir: Roman havaları, hem seçilen çalgılar, hem de müziksel biçim yönüyle, diğer bölgesel müzik türlerinden ayrılmaktadır. Çalgı olarak en çok klarnet, keman ve darbukayı tercih ederler. Ancak ileride ele alınacağı gibi çalgı seçimleri, profesyonel müzisyenliklerinden dolayı değişkenlik göstermektedir. Aksak ve hızlı ritimlerle üretmiş oldukları kendilerine özgü havaları icra ederken, ritim çalgılarına ayrı bir önem vermektedirler. Bu nedenle hemen hemen darbuka, def, hollo, asma davul gibi tüm ritim çalgılarını kullanırlar.

Roman havalarının diğer önemli özelliği, 9/8’lik aksak ve hareketli ritimleri kendilerine özgü Roman ağzıyla seslendirmeleridir. “Çoğunlukla yaratıcısı belli olmayan Çingene müzikleri, günlük yaşantıdaki olayları konu edinen canlı ve dinamik bir yapı taşımaktadır. Aşk, sevgi, para ve ayrılık gibi temaları mizahi bir üslupla da anlatmaktadır” (Sağır, 2004: 15). Aşağıda, bu havaların sözlerinden verilecek bazı örnekler, Sağır’ın Roman müziklerinin içeriklerindeki mizahi biçimle ilgili saptamasını doğrulamaktadır:

İlle de Roman Olsun

Kırmızıyı severler/ Birbirini överler/ Romanlar böyledirler/ Çalgısız yaşayamaz ölürler

Mastika

Ooooo mastika mastika/ Ooooo şişe dolu mastika
Ooooo mastika mastika/ Ooooo sigarası malbora

Yandan Halimem Yandan

Bu fasulye yedi buçuk lira/ Hem kaynasın hem oynasın
Aman Halimem yandan/ Severim seni candan

Ayrıca bu şarkı sözlerindeki diğer bir önemli nitelik de, sözler içinde Romanların, kendi kültürel özelliklerini betimlemeleridir:

Kırmızıyı severler/ Birbirini överler/ Romanlar böyledirler/ Çalgısız yaşayamaz ölürler

ya da

Bizim mahalle tenekeli mahalle

sözlerine dikkatli bakıldığında, bu sözlerin Roman kültürünü ve Romanların sosyo-ekonomik koşullarını betimlediği görülmektedir.

Romanlar sanat müziği geleneğine dayanan taksim ve açılışlarda daha fazla makam kullanmakla birlikte, Roman havalarında genellikle daha az makam kullanmaktadırlar. Roman havalarında makam olarak genellikle hicazı, bunun yanı sıra nikrizi ve uşşığı sıklıkla kullanırlar. Romanların uşşak, hicaz ve nikriz makamındaki kendilerine özgü havalarından üç tane örnek, aşağıya notalarıyla alınmıştır.

ABE DANA DANA*

ABE DANA DANA

Yöresi: Sarayköy
Kaynak: Tefik ve Arkadaşları
Derleyen: Melih Duygulu
Notalayan: Melih Duygulu

O I A be da na da na da na
Es mer da na sa rı şın da na
Gel gel ba na oy na oy na ba na Sal la ba na
gü zel da na İs ti yo rum a na Al o kı zı ba na
A be da na da na da na
Gel bos bos na kay nat ba na
Gel gel ba na oy na oy na ba na Kay nat ba na
gü zel da na İs ti yo rum a na al o kı zı ba na

* Melih Duygulu'nun derleyerek notaya aldığı yukarıdaki Roman havası, 'uşşak' makamındadır (2006, Duygulu: 242).

GÜL ALİ*

Gül Ali'min Saçları

Gül A li min saç la n pı rı lı pı rı lı par lı yor
pı rı lı pı rı lı par lı yor Gül A li mi gö ren ler
i çin i çin ağ lı yor i çin i çin ağ lı yor
A man gül A lim Ca nım gül A lim
Oy na ba na gül A lim Çal ba na gül A lim

BU KİMİN DONU (KAKO SALI)**

BU KİMİN DONU
(KAKO SALI)

Yöresi: -
Kaynak: Deli Selim-Kadir Üründülcü

Derleyen: Melih Duygulu
Notalayan: Melih Duygulu

08

Bu ki min do nu Kay na na min do nu
Bu ki min do nu Kay na na min do nu Saz... Ben yı ka mam o nu
Leş ko kar do nu Ben yı ka mam o nu
Leş ko kar do nu Saz... A man dey Ka ko
Ka ko Ka ko Ge man dey Ka ko
Ka ko Ka ko

Yukarıda ele alınan Roman havası türü, Türkiye genelinde Romanların ortak olarak benimsediği kendilerine özgü bir biçemdir. Ancak Romanların kendilerine özgü pek fazla

* Sıtkı Akın'ın derlediği yukarıdaki Roman havası, 'hicaz' makamındadır (<http://www.turkudostlari.net/nota.asp?turku=547>).

** Melih Duygulu'nun derleyerek notaya aldığı aşağıdaki Roman havası, 'nikriz' makamındadır (2006, Duygulu: 235).

tür yoktur. Çünkü çalışmanın daha önceki kısımlarında da değinildiği üzere, profesyonel müzisyenliklerinden dolayı içlerinde buldukları kültüre adapte olmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın ilerleyen bölümlerinde kültürel adaptasyon teorileri ışığında, Romanların Malatya bölgesinde seslendirdikleri türler üzerinde ayrıntılı olarak durulacaktır.

2.4. ‘Kültürel Adaptasyon’ Kavramı Çerçevesinde Malatya Romanlarının ‘Kültürel Kimliği ve Müzik Pratikleri’

Kültür, “doğuştan başlayarak bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirip özümlediğimiz bilgilerin tümüdür”(DPT, 2012).

Diğer bir tanımda ise Kültür; “... Bir halkın ya da bir toplumun maddi ve manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç- gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duygu, tutum tüm davranış biçimleri; yaşama tarzı” olarak tanımlanır (Örnek, 1971: 148).

‘Adaptasyon’ ya da öz Türkçesiyle ‘uyum’ sözcüğünün buradaki anlamı; “Bulunan hale, yere veya şartlara uyma konusunda gösterilen çaba yahut bu yönde meydana gelen ruhi ya da fiziki değişiklik, intibak” olarak tanımlanır (Doğan, 2008: 1686). Bu tanımla paralel olarak kültürel adaptasyon ise, bireylerin ya da toplulukların yaşadıkları bölgenin kültürüne uyum sağlaması, yaşadıkları toplumla kültürel anlamda kaynaşması olarak da tanımlanabilir. Karaeminoğulları’nın ifadesine göre, “Başka bir kültürdeki yaşama uyum sağlama veya başka bir kültürün üyeleriyle ilişki kurma yeteneği olarak ifade edilmektedir” (Karaeminoğulları, vd., 2009: 333).

Bu kültürel adaptasyon durumu, Romanlar için özellikle müzikte daha çok geçerli olduğundan, burada üzerinde durulacaktır. Sezgin Bıkcın’ın ifadesine göre Çukurova bölgesinde arabeski ve Roman havalarını daha fazla tercih eden Romanlar, Malatya’da Arguvan ve Pütürge havalarına, Doğu halaylarına ve halk müziğine yönelmişlerdir. Bu yönelim, yalnızca Romanların profesyonellik kaygılarına ilişkindir.

Romanlar, içlerinde buldukları bölgenin müzik kültürünü hızlı bir şekilde algılayıp uygulamaya başlamadıkları sürece profesyonel müzisyenlik yapamazlar ve hayatlarını kazanamazlar. Ancak Romanlar her ne kadar buldukları bölgeye kültürel olarak adapte olsalar da, Türkiye’deki Romanların demografisine ilişkin bilgilerde yukarıda da vurgulandığı üzere, Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgelerindeki Roman nüfus yoğunluğu, bu bölgelerin Roman ruhuyla çok da bağdaşmayan yapıları nedeniyle azalmaktadır. Çünkü Selanik, İzmir ve Batı Romanlarında hem kadın arka plana itilmemekte, hem de bu bölgelerde içkili müzik mekânları daha fazla yer almaktadır.

Türkiye Romanları, demografik olarak üç ana bölgede yoğunlaşmıştır. Bu bölgeleri ana hatlarıyla Batı, Güney (Çukurova bölgesi) ve Doğu bölgeleri olarak sınıflandırmak uygun olur. Bu sınıflandırma, Karadeniz’deki ya da Güney Doğu Anadolu Bölgesi’ndeki Romanların varlığını kesinlikle yadsımak anlamına gelmemektedir. Ancak Romanların Türkiye’nin batı, güney ve doğusuna öbeklenmeleri, Romanların bu bölgelerdeki kültürel adaptasyonlarını anlamak bağlamında bizim için oldukça önemlidir. Batıda Ege ve Trakya, güneyde Çukurova, Antep, Maraş, doğuda Malatya, Diyarbakır, Mardin gibi bölgeler, Roman popülasyonu açısından önemlidir.

Batı Romanları, hem kültürel hem de müziksel davranış pratikleri bakımından Doğu Romanlarından ayrılmaktadır. Bunu en bariz biçimiyle, Roman toplumunda bölgeden bölgeye farklılık arz eden kadının konumundan anladığımızı aşağıda vurgulayacağız. Türkiye Romanlarının beslendiği ana bölge Trakya ve Batı Anadolu'dur. Dolayısıyla Batı Romanları, kültürel ve müziksel olarak da güney ve doğu Romanlarına öncülük etmektedirler. Bu nedenledir ki Doğu Anadolu'da çalınan 9/8'lik ya da 7/8'lik bir Roman havasının kaynağı da Batıdır.

Ana kaynakları olan Türkiye'nin batısından beslenmelerine karşın Çukurova ve doğu Romanları, buldukları bölgenin kültürüne adapte olmayı da ihmal etmemişlerdir. Çukurova'dan Malatya'ya taşınan Sezgin Bıkcın'la yapılan görüşmede (13.09.2011) Bıkcın, geldikleri Çukurova bölgesinde apartman yerine tek katlı bir damda oturduklarına, Malatya bölgesinde ise iş yerlerine yakın üç veya dört katlı eski tip apartmanlarda oturmakta olduklarına değinmiştir. Bunun dışında Çukurova bölgesinde daha serbest ve rahat giyindiklerinden, örneğin bir şort atlet ve terlikle günlerini geçirdiklerinden, Malatya bölgesinde ise daha dikkat ederek kapalı kıyafetlere yöneldiklerinden, özellikle bayanların giyimlerine dikkat ettiğinden söz etmiştir.

Bu adaptasyonu, doğuya özgü tüm diğer davranış pratiklerinin yanı sıra (İslami eğitim, kadının konumu vb. gibi), müzik pratiklerinde de görmekteyiz. Bölgede müziğe özgü kültürel adaptasyon, farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Bunları maddeleyecek olursak;

1) Malatya Romanları, çalıştıkları müzik mekânlarında müşterilerin talepleri doğrultusunda, halk müziği, sanat müziği ve arabesk performansı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Özellikle halk müziği performansında Malatya bölgesinin yöresel soundunu yakalayamayan Romanlar, daha çok Malatyalıların çaldığı bağlamaya klavye ve ritim çalgılarıyla eşlik etme yoluna gitmektedirler.

2) Dolayısıyla bölge Romanlarının Roman havaları ya da pop müzik gibi türleri icralarında, batıyla karşılaştırıldığında bir azalma vardır. Hatta batıdaki belirli mekânlarda Caz ya da Blues icra eden Romanlar, doğuda bunu yapmamaktadırlar. Dolayısıyla kendi kimliklerinin özel bir parçası olan Roman havalarını, Malatya Romanları, en çok kendi düğünlerinde icra etmektedirler.

3) Kendi düğünlerindeki Roman havaları icrasının aksine, doğu yöresi Romanları genelde doğu düğünlerinde, doğulunun kendisinden talep ettiği gibi doğu halayları ve kına havaları çalmaktadır. Ancak Roman havalara biraz yer verebilmektedirler.

2.4.1. Bölge Romanlarının Müzik Pedagojisi ve Performans Pratiği

Romanlar her alanda olduğu gibi, müzik pedagojisi alanında da, diğer halklardan farklıdır. Yukarıda, Roman müzik pedagojisinin sözlü kültürden ve profesyonel müzisyenlikten kaynaklanan farklılıklarına genel hatlarıyla değindik. Bu farklılık, Malatya Romanlarına ait müzik pedagojisi için de geçerlidir. Romanlar müzik pedagojisi, okul-luluk değil alaylılık esasına dayanır. Romanlar, çocuğa müziği ilkin ritim yoluyla öğretmektedirler. Erkek çocuklar ritim duygusunu, ses çıkaran tencere tava gibi eşyaları birbirine çarparak, kızlar da bu ritme uygun olarak dans ederek öğrenmektedirler. Buradaki amaç, erkek çocuğunu potansiyel bir çalgıcı, kız çocuğunu da dansçı/dansöz olarak gelecekteki yaşama hazırlamaktır.

Ancak bundan sonraki aşama, çocuğun çalgı seçimidir. Çocuğa, ileride iyi bir müzisyen olabilmesi için yapılacak en iyi şey, sevdiği ve başarabildiği çalgıyı çalmasını sağlamaktır. Ve çocuk, olabildiğince erken yaşta babası, ağabeyleri ya da başlarındaki bir büyük müzisyen eşliğinde, profesyonel müzik yaşamına iştirak ederek bu işe başlar.

Molla Bıkcan ve abisi Abidin Bıkcan ile yapılan görüşmeler sonucunda (23.08.2011) çocukların belli yaşa geldikten sonra tencere, kapaklar ve tabakları erkek çocukların eline vererek ince ağaç çubuklarla bu materyallere vurarak oyun oynadıklarını ifade etmişlerdir. Kız çocukları da erkek çocukların ritimleri ile dans etmektedirler. Erkek çocukları, çaldıkları ritimlerle, oynayarak oyun yoluyla müziğe başlamış oluyorlar. Daha sonraları ilk çalgı olarak genelde ritim çalgılarından darbuka ile müziğe başlamış oluyorlar. Çocuklar, Roman düğünleri yapılırken ritim yoluyla profesyonel müzik hayatına geçiş yapmaktadır. Genellikle çocukların ilk öğretmenleri babaları, amcaları olmaktadır. Yetenekli çocuklara da değişik çalgılar verilerek, hangisini daha iyi çalarlarsa, çalgı seçimini ona göre yapmaktadırlar. Buradan çıkan sonuç şudur ki Romanlarda müzik pedagojisi ritimle başlamaktadır ve çalgı seçimi ve icrası ritim sazlarından sonra gelmektedir. O halde ritmin, hem Roman müzik icrasının, hem de pedagojisinin iskeletini oluşturduğu sonucuna ulaşmaktayız. Bu sonucu, Malatya Romanları üzerine yapmış olduğumuz görüşme ve gözlemlerle doğrulayabiliriz: Molla Bıkcan'ın küçükken müziğe başlaması babası sayesinde olmuştur. Babası ile köylere bulgur toplamaya giderek bu yerlerde okuyucu (bkz sözlük syf 8.) olarak, kendisi de ritim çalarak müziğe başlamıştır. Belli bir seviyeye geldikten sonra abisiyle aynı sahneye çıkmaya başlamıştır. Abisi Abidin Bıkcan klarnet çalmaktadır ve ona darbuka ile düğünlerde, gazinolarda, pavyonlardaki gecelerde eşlik etmiştir. Abisinin klarnet çalmasından etkilenerek ilerleyen zamanlarda abisini izleyerek klarnete başlamıştır. Kulaktan klarneti öğrenmiştir. Kendi torunu ise org çalmaktadır. Buradan da şunu anlamaktayız ki günümüz Roman çocukları, yalnızca farklı kültürlere değil, teknolojiye de hızla adapte olmaktadır; Molla Bıkcan'ın torunu, evdeki orgu kurcalayarak onunla oynayarak bu çalgıya yönelmiştir. Ayrıca dikkat edilirse yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Molla Bıkcan müziğe ritimle başlamış ve sonraki aşamalarda klarnete geçmiştir.

Yine benzer bir biçimde Abidin Bıkcan ise müziğe, teneke ve tencere kapaklarını zil yaparak, çubuklarla vurarak başlamıştır. Vokal olarak ezgi üretilen tenekelemlerle ritim tutarak oyun yolu ile müziğe adım atmıştır. Bunu gören babası topraktan yapılmış darbuka alarak bunu çalacağını demiştir. Çünkü düğünlere başkasını götürüyorum, sen bunu çalarak ailemize para getir diyerek düğünlere götürmüştür. Böylece Abidin Bıkcan, babasının yanında müziğe başlamıştır.

Yaşı büyüdükçe farklı çalgılara yönelen Bıkcan'ın bu seçimi tesadüften değil, profesyonel kaygılardan kaynaklanmıştır. Babasına klarnet aldırıştır. Bu klarnet, ona hayatını kazandırmıştır. Kendi çocuklarına ve torunlarına da babalarından gördükleri gibi oyuncak yerine çalgı almışlardır. Çalıştıkları yerlere bu çalgıları ellerine vererek götürmüşlerdir. Böylelikle müzik piyasasına bu şekilde girmeleri sağlanmıştır.

Bölge Romanlarının performans pratiğine gelince, yukarıda Romanlar arasında müziğe sosyal statü sağlayıcı bir işlev yüklendiği ve müziğin Romanlar için hem statü ve kimlik kazandırıcı, hem de geçim sağlayıcı bir niteliğe sahip olduğu vurgulanmıştı. Aynı durum Malatya Romanları için de geçerlidir. Sezgin Bıkcan ile yapılan görüşme-

lerden (2011) elde edilen bilgilere göre, müzikle profesyonel olarak uğraşan Çingene soyundan kişilere Roman denmektedir. Eş deyişle Malatya ilinde yaşayan Roman müzisyenler, kendilerini diğer Romanlarla karşılaştırdıklarında, bir üst sınıf olarak nitelendirmektedirler.

Roman müzisyenler içinde soyu elekcilik, sepetçilik, demircilik ve kalaycılık yapanlara dayananlar da bulunmaktadır. Örneğin Malatyalı Roman Müzisyen Sezgin Bıkcın'ın (24) annesi bir sepetçidir. Geçmişte dedeleri sepet yaparak aile geçimlerini sağladığı için bu adla adlandırılmışlardır. Bu yüzden annesi de bu mesleği öğrenmiştir. Baba tarafı ise ayıcılık yaparak geçimlerini sağlamıştır. Şu anda bu mesleği yapmamaktadırlar.

Bölgedeki Roman performansının iki ana gruba ayrılması gerektiğini vurgulamamız gerekir. Birincisi orijini Trakya ve Batı Anadolu'ya dayanan Roman Hhtasyonla edinmiş oldukları arabesk ve halk müziği icrasıdır. Roman havalarının karakteristik özelliğine yukarıda değinmiştik. Kendilerine ait olan bu müziği yaşadıkları yerlerde, çalıştıkları mekânlarda ve kendi eğlencelerinde her zaman çalarlar.

Malatya Romanlarının çalıştıkları mekânlarda icra ettikleri türler ise daha çok halk müziği, Arguvan ve Pütürge uzun havaları ve arabesktir. Ekstralarda, oturak âlemlerinde, restoran veya otele bağlı müzik mekânlarında Türk sanat müziği yaptıkları için 'ince saz' ensembli, düğünlerde ise syntsayzır ve varsa ritim ensembliyle halaylar, çiftetelliler, Ankara ve Roman havaları seslendirirler. Romanlar, davul-zurna, Türk sanat ve halk müziği çalgıları ve syntsayzır da dâhil olmak üzere hemen hemen her çalgıyı çalabilmektedirler.

Performansları sırasında kesinlikle nota kullanmazlar. Birlikte hareket etmek için sağlam kulakları, müziksel bellekleri ve kafa, el, göz ve beden hareketleriyle işaretleşme yöntemleri vardır. Bu özellik yalnızca Malatya Romanları için değil, grup performansını gösteren tüm Romanlar için geçerlidir; çünkü nota kullanmamak, işaretleşerek anlaşmayı gerektirmektedir.

Toplu performansları sırasında Romanlar, çalışmaya birlikte başlayabilmek için klik sayarak (bkz.sözlük syf.8) giriş yaparlar. Performans sırasında solo değişimi yapmak için, birbirlerine göz işareti verirler. Müzik yaparken ortak bir ritimle hareket edebilmek için, kafa ve vücut sallayarak ritim tutarlar. Davul-zurna çalanlar ise müzik yaparken oynamaktadırlar. Performans sırasında ortak bir ritim uyumu gerçekleştirebilmek için yapılan bu beden hareketleri, aslında yazılı kültürü (notayı) ve orkestra şeflerini kullanan Batılılar için bile geçerli olmakla birlikte, sözlü gelenekle performans gösteren Romanlar için daha fazla geçerlidir.

Tona girerlerken hangi tondan gireceklerse parçaya girmeden önce birbirlerine söyleyerek başlamaktadırlar. Ayrıca nota kullanmadan müzik yapmanın Romanlara sağladığı bir diğer avantaj ise, onların coşkulu icraları sırasında, doğaçlamalarıdır. Bilindiği gibi enstantane müzik üretimi, nota performansının değil doğaçlama performansın altyapısını sağlar. İyi müzisyen olmanın kriteri, Malatya Romanları için çalgı hâkimiyeti ve güçlü bir doğaçlama yeteneğidir. Çünkü profesyonel müzisyenlik bu sayede edinilebilir ve Romanlar, coşkulu icraları sırasında sergiledikleri bu performans sayesinde, müşterilerden bahşiş alırlar.

Roman müzisyenlerinin performans özelliklerinden bir diğeri ise, performanslarının arasında mutlaka doğaçlamaya uygun pasajlar oluşturmalarıdır. Roman havasına başlar-ken ilk ritme girilir, keman veya klarnetle soloya başlanır, ardından bütün sazlar durur ve ritmin de eşlik ettiği bir doğaçlama pasajı başlatılır ve sonra tekrar hep birlikte müziğe başlayarak parça bitirilir.

Doğaçlama geleneği, Romanların performansını yaptığı tüm türler için de, aynen Roman havalarında olduğu gibi geçerlidir. Halk müziği çalarken bağlama ile soloya girerler, parçanın makamsal yapısını bozmadan doğaçlama yapılırlar. Arabesk performans sırasında da, sözgelimi hicaz makamı seslendirilecekse kemancı hicaz çalar, org bu ezgiye dem tutar, hicaz doğaçlama bu demin üzerinde sergilenir, ana ezgi performansı yapılır ve parça bitirilir. Türk sanat müziği icra ederken kemancı hangi makamı çalacaksa, doğaçlama olarak o makam üzerinde dolaşır, bu geleneğe zaten sanat müziğinde ‘taksim’ denmektedir. Sonra eserin doğaçlama olmayan ritmik kısmına başlanır ve eser bitirilir.

Roman jargonunda ‘alatura’ ve ‘bahşiş’ (bkz. sözlük syf.8) olarak adlandırılan ve profesyonel müzisyenliğin kriteri olan özel bir kazanç türü bulunmaktadır. Malatya Romanları, doğaçtan eser çaldıklarında ve Malatya’ya ait yöresel uzun hava ve türküleri seslendirdiklerinde daha çok bahşiş almaktadırlar. Bunun dışında düğünlerde eğlenirken düğün sahiplerinin birbirine yapıştırdıkları paraları, müzisyen Romanlar ya da onların çocukları almaktadır. Büyük bir meblağ olan bu para miktarları, Roman jargonunda alatura olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışmanın sözlük bölümünde de değinildiği gibi alatura ile bahşişi ayıran en önemli özellik, alaturanın Roman müzisyenler müzik yaparken ortada bu müziklerle oynayan kişilerin başından atılan paradır. Bahşiş ise Roman müzisyenlere müzik yaparken verilen paradır.

Ayrıca Romanların müzik yaptıkları ve ağırlıklı olarak pavyon adı verilen bazı mekânlarda dansöz de çıkmaktadır. Özellikle Malatya’daki mekânlar için düşünülecek olursa, dansözlerin içinde Roman olanlar ve olmayanlar bulunmaktadır ki bu durum, ‘Roman Müziği İçinde Kadının Konumu’ adlı alt başlıkta ileride detaylandırılacaktır. Bu dansözler oryantal oynadıkları gibi Roman havaları da oynamaktadırlar. Roman müzisyenlerin müzik yaparak oynattıkları dansözlere, mekâna gelen müşterilerin dansözün belirli yerlerine para takmaları bahşiştir. Ayrıca bu dansözleri, çaldıkları Roman ve oryantal havalarla oynatan Roman müzisyenlere de müşteriler tarafından şarkı isteği yapılmaktadır.

Müşteriler bu şarkıları isterken müzisyenlere para gönderirler. Bunun adı bahşiştir. Dansöze verilen para ise kendisindedir, bazen anlaşmalara göre dansöz bu parayı müzisyenlerle bölüşmektedir. Roman müzisyenlere gelen para ise eşit bir biçimde gecenin sonunda aralarında bölüşülür. Örneğin; Sezgin Bıkcın’ın söylemine (05.10.2011) göre üç kişilik bir müzik grubuna altmış beş TL alatura veya bahşiş çıktığında, altmış beş lirayı üçe kusurahtı bölündüğü için altmış üçe bölüp beş lirayı birinde kasa olarak bekletirler, ileride eşit paylaşıncaya kadar biriken paradan diğerleri alacaklı olur. Bu ayrıntı şunu göstermektedir ki Roman müzisyenler bir çalgı topluluğu oluşturdukları zaman, o topluluk üyelerinin mağduriyetlerinin önüne geçebilmek için, aralarında sözlü bir anlaşma yapmışlardır.

2.4.2. Bölge Romanlarının Performansına Dâhil Olan Müzik Türleri

Doğu Romanları, genellikle Adana-Seyhan kolundandır. Başka bir deyişle doğu Romanlarının beslendiği popülasyon havzası Çukurova’dır. Aynı durum Malatya Romanları için de geçerlidir. Bu nedenle, doğuya göç ettikten sonra, kültürel bir adaptasyon geçirmişlerdir. Bu nedenle Malatya Romanlarının müziği, hissedilebilir bir ‘Malatya soundu’ taşımaktadır.

Müziksel adaptasyonun profesyonel müzisyenlikten kaynaklandığına yukarıda değinilmişti. Malatya'nın bölgesel müzik geleneği içinde Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve arabesk türleri bulunduğu için, bölge Romanları da bu türlere yönelmiştir. Bu duruma bariz bir örnek vermek gerekirse, Malatya Roman müzisyenleri yöresel Arguvan türkülerini çalıştıkları mekânlarda seslendirmektedirler. Ayrıca kendilerine ait olmayan bu yöresel biçemi, ustalikle müziksel birer gereç olarak içselleştirebilmektedirler.

Bölge Romanlarının performansını oluşturan müzik türleri, performans mekânlarına göre değişkenlik göstermektedir. Bu değişkenliğin ana nedeni, müzik mekânlarının farklı müşteri profilleridir. Müzik mekânları ve türleri arasında bir tabakalaşma olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda müzik mekânlarını iki tabakaya ayırmakta, analitik bir yarar vardır: 1-Elit Mekânlar 2-Avam Mekânlar.

1-Elit Mekânlar: Restoran ya da otel gibi her iki cinsiyete hitap eden bu mekânlarda Romanlar tarafından Türk Sanat Müziği ve Pop müzik yapılır. Romanların bu tür mekânlarda daha fazla para kazandıklarını, bu mekânları daha fazla tercih ettiklerini ve mesleklerini zevk alarak yaptıklarını görmekteyiz.

2-Avam Mekânlar: Pavyon, birahane ya da bar türünden bu mekânlar ise yalnızca erkeklere hitap eden ve kadınların konsomatris ya da dansöz olarak çalıştığı yerlerdir. Bu mekânlarda arabesk ve halk müziği daha çok çalınmaktadır. Ayrıca bu tür yerlerde halk müziği de arabeskimsi bir soundla çalınmaktadır. Buralara daha çok eğitim ve gelir seviyesi düşük kitle iştirak etmektedir. İçeceğin, mezenin ve diğer yiyeceklerin elit mekânlarla karşılaştırıldığında fiyat olarak daha ucuz olduğu ve konsomatris çalıştırıldığı bu mekânlarda doğal olarak Romanların kazançları da düşüktür.

Bu mekânlarda sanat müziği ve batı müziği çalgılarından çok bağlamanın akustik ve elektronik türleri tercih edilmektedir. Eş deyişle bu mekânlarda bağlama, geleneksel halk müziği icrası için kullanılmamaktadır. Bağlamaları kullananlar genellikle Malatya yöresinden Roman olmayan müzisyenlerdir. Fakat bu müzisyenlere eşlik edenler ise ritmiyle, kemanyıyla, kanunuyla, klavyesiyle Romanlardır.

Bilindiği gibi bağlama Anadolu'nun ve Malatya'nın temel çalgılarından. Hindistan kökenli Romanların kökenlerine uzaktır. Dolayısıyla Romanların bağlamayı çalış üsluplarındaki farklılık ve yöresel tınıya uzaklık, performansları sırasında hemen belli olmaktadır. Romanların bağlamayı çalış üslupları müşterinin talebine uygun olmadığı için çalgı, ağırlıklı olarak müzik mekânlarında Malatyalı müzisyenler tarafından çalınmaktadır. Romanlar ise bağlamaya darbuka ya da org gibi farklı çalgılarla eşlik etmektedirler. Bağlama çalan Romanlar ise, uzun saplı ve kara düzendeki bağlamayı, arabesk sounduna uygun bir biçimde çalmaktadırlar. Ancak bölgesel halk müziği soundunu elde edememektedirler.

Malatya Romanlarının popüler müzik ve Türk sanat müziği icra ettikleri mekânlar Anemon Otel, Ramada Otel, Melita Restoran ve günü birlik ekstralardır. Halk müziği ve arabesk çalınan mekânlar ise daha çok pavyonlar ve birahanelerdir. Bu mekânların büyük bir kısmı, daha önce sözünü ettiğimiz gibi Cezmi Kartay mahallesindedir. Bunlardan bazıları Zümrüt Pavyon, İnci Pavyon, Çağlayan Pavyon, Nil Birahanesi, Dostlar Birahanesi, Star Birahane, Doğu Birahanesi ve Yağmur Birahanesi'dir.

Malatya Romanlarının, Batı Müziğini performans mekânlarında icra edememelerinin bir nedeni müşterilerin bölgenin yöresel müzik kültürünü talep etmesi ise, diğer bir

nedeni de Romanların pek fazla batı/pop müziği çalgısı kullanmamalarıdır. Elit yerlerde müzik yaparken orgu, gitarı, klarneti kullanan Roman müzisyenler, batı/pop müziğini yalnızca bir renk olarak icra etmektedirler. Sadece klarnet ve org kullanan birkaç Roman çalgı gurubu bulunmaktadır; Onlar da Türk müziği, fasıl ve arabesk icra etmekte, az önce de ifade edildiği gibi batı/pop müziğini restoran ve otellerde bir çeşni/repertuvar zenginliği olarak sunmaktadırlar.

Sezgin Bıkcın'la yapılan görüşmelere (15.08.2011) göre, Malatya Romanları çalıştıkları mekânlarda çok az Roman havası istek almaktadırlar. Bu da, demin de ifade edildiği gibi Malatya'nın yöresel müzik kültürü ile ilgilidir ve Romanlara kültürel adaptasyonu hızlı bir şekilde sağlatan da yine tekrarlamak gerekirse profesyonel müzisyenlikleridir.

Laço Tayfa grubunun 'Bazalika'sı, bu mekânlarda çok çalınan Roman havalarından biridir. Müşteriler tarafından nadir olarak istek alan sanatçı Kibariye'nin 'Tepecikli' şarkısı, Roman havası olarak çalınmaktadır. Bulgaristan/Makedonya tarafından 32'lik notalardan oluşan ve tempo olarak çok hızlı ve hareketli Roman havaları da çalmaktadırlar. Müşterilerin hislerine hareketlilik kattıklarından dolayı bu tür müzikler icra edilmektedir.

Malatya'nın en karakteristik niteliğine sahip türküleri 'Arguvan Türküleri'dir. Dolayısıyla halk müziğinin seslendirildiği Malatya'ya ait müzikli mekânlarda ya Arguvan türküleri, ya da Arguvan ağzıyla icra edilen karakteristik Malatya Türküleri, Roman müzisyenlerden de talep edilir. Sezgin Bıkcın'la yapılan görüşmelere göre, Roman müzisyenlerin türkü icra ettikleri mekânlarda çalınan bu yöresel türkülerden bazıları; 'Yeşilbaşlı Gövel Ördük', 'Haberin var mı?', 'Gurbet Kuşu', 'Hangi Taş Büyüksé Git Vur Başımı', 'Çirkin (Uzun Hava)', 'Sana Sevmeyi Öğretemedim', 'Etek Sarı Sen Etekten Sarısın', 'Sen Gelmezsen Arguvan'a Gidemem', 'Ölüm Olsaydı Ayrılık Olmasaydı Arguvanım' gibi türkülerdir.

2.4.3.Bölge Romanlarının Performansına Dâhil Olan Çalgı Türleri

Malatya'daki Romanların çalıştıkları mekânlar, bu mekânlarda yaptıkları müzik ve kullandıkları çalgı çeşitleri birbirleri ile bağlantılıdır. Malatya Romanlarında 'müzik mekânı-müzik türü' ilişkisinde kabaca ikili bir tabakalaşma olduğu; yalnızca erkeklerin iştirak ettiği alt gelir seviyesindeki mekânlarda arabesk ve halk müziğinin; daha çok otellere ve restoranlara ait olup bayan-erkek birlikte iştirak edilen ve daha üst gelir seviyesindeki müşteriye hitap eden mekânlarda Türk sanat müziği ve batı müziğinin daha çok seslendirildiğine, yukarıda zaten değinilmişti.

Bu mekânlardaki müzik türü-çalgı ilişkisine gelince, ana hatlarıyla;

TSM: Keman, kanun, klarnet, darbuka, tef, vb.

THM: Bağlama, org, darbuka,

Arabesk: Keman, klarnet, kaval, kanun, klavye vb.

Düğün Müziği: Davul-zurna, org-bateri olarak genellenebilir.

Doğu Romanları, bir araya gelerek oluşturdukları farkı ensembıllarla THM, TSM ve Arabesk türleri seslendirmektedirler. Ancak hangi türü seslendirirlerse seslendirsinler, bu türlerin Romanlar tarafından seslendirildiği vokal ve çalgısal biçemlerindeki farklılık nedeniyle hemen anlaşılmaktadır. Ezgilerin daha süslemeli, çalgısal nüansların daha

fazla, doğaçlamaya yönelik pasajların daha yoğun olduğu Roman performansı, seslendirdikleri tüm müzik türlerinde belirgindir.

Malatya Romanlarının performansında dikkati çeken diğer bir önemli nokta da, özellikle THM icrasında kullanılan bağlamanın, genellikle Malatya'nın yerlileri tarafından çalınıyor olmasıdır. Bu durumun nedeni, bağlama, Romanların sonradan karşılaştıkları ve fazla profesyonellik kazanarak içselleştiremedikleri bir çalgı olmasıdır. Dolayısıyla ekonomik nedenlerle buldukları yörenin müzik kültürüne adapte olmaya zorunlu olan Romanlar için, bu farklı çalgıyla birlikte performans gösterebilmeleri için, yörenin yerlileriyle ortak bir ensemble oluşturmaları ve bu ensemblede yerli müzisyenlerin bağlama performansçısı olarak çalıştırılmaları gerekmektedir. Böylece Arguvan, Pütürge ya da Doğanşehir havaları, bölgenin ana çalgısı olan bağlama ile seslendirilmiş olacaktır. Bu, Romanların kültürel adaptasyonlarının gerektirdiği zorunlu bir tutumdur. Romanlar, bağlamanın temel çalgı olarak tercih edildiği bölgelerde kök salmış olsalardı, muhtemelen bu çalgıyı da en iyi şekilde kullanarak profesyonel bir gelir kaynağı haline getirirlerdi.

Düğün müziklerine gelince, aslında düğün müziği diye bir tür yoktur. Çünkü düğünler, bir toplumun hem geleneksel, hem de kültürel anlamda kolektif belleğinin en çok ortaya çıktığı toplumsal olaylardan biridir. Dolayısıyla Anadolu düğünlerinde de hem yerel müzik gelenekleri, hem de popüler müzikler bir arada seslendirilmektedir ve bu karma kültürel yapı, Romanların müzisyenliğini yaptığı düğünler için de geçerlidir.

Ancak burada düğün müziğini bir 'tür' kategorisinde ele almamızı sağlayan, düğünlere ait ensemblelerdir. Bilindiği gibi düğünlerin en büyük özelliği, açık havada geniş bir kitleye sesin duyurulmasıdır. Bu özellik de, düğünlerde yalnızca yüksek yeğinlikli belirli çalgıların çalınmasını gerektirir. Bu çalgılar Anadolu'da, yakın bir geçmişe kadar yalnızca 'davul-zurna', 'davul-klarnet' gibi bir güçlü üfleme, bir de güçlü ritim çalgısından oluşmaktaydı. Ancak günümüzde, sesin büyütülebilmesini sağlayan ses teknolojilerinin elde edilebilmesi ve birçok sesi, ritmi ya da müzik türünü hazır konumda bile verebilecek güçlü bir teknolojiyle donatılmış org, düğünlerin vazgeçilmez oldu.

Dolayısıyla Romanlar da düğün müzikleri için org-bateri ya da davul-zurna gibi farklı çalgıları çalabilmektedirler, ancak düğün ensembleları ağırlıklı olarak org-bateridir ve bu çalgılar Roman havaları, popüler müzik türleri ve halaylar gibi birbirinden çok farklı türlerin seslendirilmesinde rahatlıkla kullanılabilir. Bunun yanı sıra talep doğrultusunda davul-zurna da çalan bölge Romanları, bu çalgı ensembleıyla daha çok doğu halaylarını seslendirirler.

1.1.4. Bölge Romanlarının Performans Mekânları

Bölge Romanlarının performans mekânlarını öncelikle avam ve elit mekânlar olarak ikiye ayırabiliriz ve bu ayırım, aşağıdaki gibi sınıflandırılır:

Tablo 3: Malatya Müzik Mekânlarının Sınıflandırılması

AVAM MÜZİK MEKÂNLARI	ELİT MÜZİK MEKÂNLARI
1. Yalnızca erkeklere özgüdür.	1. Her iki cinsiyete de hizmet eder.
1. Genelde konsomatris çalıştırır.	2. Her iki cinsiyete hitap ettiği için konsomatris çalıştırmaz

3. Hem müşterinin aldığı hizmete ödediği ücret, hem de müzisyenin aldığı ücret düşüktür.	3. Hem müşterinin aldığı hizmete ödediği ücret, hem de müzisyenin aldığı ücret yüksektir.
4. Halk müziği ve arabesk repertuarı daha çok seslendirilir.	4. Türk sanat müziği ve popüler müzik repertuarı daha çok seslendirilir.
5. Malatya avam mekânlarını daha çok birahane ve pavyonlar oluşturur.	5. Malatya elit mekânlarını daha çok restoranlar ve oteller oluşturur.
6. Avam müzik mekânlarında genellikle tanınmamış müzisyenler, sanatçılar ve türkücüler sahne alır.	6. Elit müzik mekânlarında ise özel günlerde popüler sanatçılar, genelde ise tanınmış yerel isimler program yaparlar.

Ayrıca farklı bir sınıflandırma ile de Malatya Romanları ‘sabit’ ve ‘değişken’ olmak üzere iki farklı türdeki mekânlarda müzik yapmaktadır. Sabit mekân derken sürekli çalıştıkları mekânlar; değişken mekân derken ise adından anlaşıldığı gibi belirli bir sabitliği olmaksızın değişerek gittikleri mekânlar kastedilmektedir. Sabit olmayan mekânlar ve bu mekânlardan elde edilen müzisyenlik kazancı, Roman müzik jargonunda ‘ekstra’ olarak adlandırılmaktadır. Ekstralar, mahalle düğünlerinden, düğün salonlarından, otellerden ve konserlerden elde edilirler.

Romanlar, profesyonel müzisyenlik için, daha çok sabit mekânları tercih ederler. Sabit mekânlarda çalışan Romanlar, ‘günlük yevmiye’, bahşış ve ‘alatura’dan kazanç elde ederler. Sabit olmayan mekânlarda, yani ekstralarda ise, sağladıkları ücrete ek bir ücret edinme avantajı elde etmelerine karşın, ekstralar bir Roman için hiçbir zaman düzenli gelir anlamına gelmez.

Malatya’daki özellikle içkili sabit mekânlar, etnisite anlamında belirli bir kesime hitap etmez. Fakat görüşmelerimiz sonucunda, içkili mekânlara gelenlerin çoğunlukla İslami yaşamı benimsememiş Sünniler, Kürtler ve Aleviler olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni, 2007 tarihli son seçimde Büyük Şehir Belediyesi’nde AKP’nin iktidar olduğu Malatya’da yaşayan Sünni kesimin, çoğunlukla İslami bir yaşamı benimsemesi nedeni ile içkili mekânları tercih etmemesi, bölgesel cemaat ve tarikat toplantılarıyla belirli aralıklarla sosyalleşmesi, ancak İslami eğilimleri zayıf olan ya da pek olmayanların içkili mekânlara daha çok iştirak etmesi biçiminde açıklanabilir.

Romanların müzisyen kesiminin bu tür mekânlarda iş yapabildikleri ve evlerini buradan kazandıkları paralarla geçindirdikleri göz önünde bulundurulduğunda, AKP hükümetinin iktidarda olması çalıştıkları mekânlara gösterilen talebin sınırlı olmasına neden olmuştur. Bu da Roman müzisyenlerin iş alanlarının azalması ve kazançlarının düşmesi anlamına gelir ki, Roman popülasyonunun Malatya’daki azlığı aslında bu durumun bir göstergesidir. Roman halkının AKP hükümetini desteklenmesi, aslında Romanlar için bir çelişki yaratmaktadır.

1.0.0.1. Sabit Mekânlar

Doğu Anadolu’da, piyasasına Romanların hâkim olduğu birçok içkili ve konso-matris çalıştıran sabit mekân vardır. Bu tür sabit mekânların bulunduğu iller arasında

Tunceli, Elazığ, Adıyaman, Diyarbakır vb. gibi birçok Doğu Anadolu ili yer almaktadır. Malatya'da da bu mekânlar mevcuttur. T. C. sekizinci Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın doğduğu büyük bir mahalle olan Akpınar Mahallesi'nde, Palulular, Baskilliler ve Adıyamanlılar da oturmaktadırlar. Bu mahalle içindeki uzun ve geniş bir cadde olan Cezmi Kartay Caddesi ise, daha çok iş merkezlerinin yanı sıra içkili mekânlar olan birahanelerin ve pavyonların da bulunduğu bir noktadır. Romanlar, kendi iş yerleri olan içkili ve müzikli mekânlara daha yakın olması nedeniyle Cezmi Kartay Caddesi'nde oturmayı tercih etmektedirler. Maraş, Antep ve Urfa gibi doğu illerinin tersine bu mekânlar, Malatya'da şehir içindedir.

Malatya, yaklaşık 15 kadar içkili ve konsomatrisli sabit mekân içermektedir. Bu mekânlar, kısaca pavyon, birahane, bar, gazino, restoran olarak adlandırılmaktadır. Gerçi bu mekânlarda çalışanların hepsi Roman değildir. Malatya'nın yerli müzisyenleri de bu mekânlarda çalışmaktadırlar. Bu mekânlarda çalışanlar, belirli aralıklarla bir mekândan diğerine geçmekte, sürekli olarak aynı mekânda çalışmamaktadır. Müzisyenler, il içinde dönüşümlü olarak çalışabildikleri gibi, farklı illere de müzisyenlik için gidebilmektedirler.

Çalışma saatleri mekândan mekâna değişmektedir: Birahanelerde, genelde saat 18.00'de başlayıp 23.30'da bitmektedir; Pavyonlarda 21.00'de başlayıp 04.00'de bitmektedir; restoranlarda 20.00'de başlayıp 23.30'de bitmektedir.

Malatya'daki sabit mekânlarda genellikle en çok tercih edilen ve istenilen müzik türü halk müziğidir. Daha sonra arabesk, fantezi ve Türk sanat müziği gelmektedir. Çok nadir olarak pop müzik de istenir. Halk müziğinde Arguvan ve Pütürge havaları, arabesk müziğinde ise en çok Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses şarkıları çalınmaktadır. Çok nadir olarak Türk sanat müziği ve pop müzik çalınmaktadır. Ancak çalınan türler, çoğunluğu Roman olan müzisyenlerin temsil ettiği bir ensembilla seslendirildiği için, farklı repertuarların dahi biçemleri benzemektedir. Başka bir deyişle bu mekânlarda seslendirilen halk müziği ya da arabesk parçaları biçemsel olarak benzemektedir. Adı konulmamış olsa bile, org, ritim çalgıları ve elektro bağlamanın ön planda olduğu bu tür müzikler için 'pavyon üslubu' nitelemesi yerinde olacaktır.

Buradan çıkarılacak olan sonuç şudur ki Malatya'da ağırlıklı olarak Romanların elinde bulunan ve piyasa müziği olarak tabir edilen tür, Malatya bölgesel müzik kültürünün etkisinde olmakla birlikte Romanların oluşturduğu bir pavyon üslubuyla seslendirilmektedir. Dolayısıyla müzikten profesyonel olarak geçimlerini sağladıkları için kültürel anlamda içinde buldukları kabın şeklini alabilen Romanlar, Malatya'da profesyonel müzisyenlik yaptıkları ortamda da 'kültürel adaptasyon' geçirerek, dinlenen müzikleri icra etmektedirler.

Sabit mekânlarda Romanların kullandığı başlıca çalgılar keman, kanun, klarnet, org, darbuka, davul, nadir olarak da bağlamadır. Roman kökenli olmayan Malatyalı müzisyenler ise aynı ortamlarda daha çok bağlama, elektro bağlama, darbuka ve org gibi enstrümanları kullanmaktadırlar. Özetle Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde kullanılan ve 'ince saz' olarak tabir edilen sazlar, ağırlıklı olarak Romanlar tarafından tercih edilir.

Romanlar, çalgıcı müzisyen olarak Malatya'daki piyasanın % 80'ine hâkim olmaktadır. Her ne kadar söylediğimiz gibi halk müziği piyasada çok dinlenen müzik türü olsa da, Romanlar buldukları bölgeye müziksel olarak adapte olduklarından dolayı, Malatya bölgesinin yöresel halk müziği eserlerini öğrendikleri ve bu müzikleri kolayca

icra edebildikleri bir gerçektir. Piyasada vokal performansçı, Roman tabiriyle okuyucu olarak çalışan müzisyenlerin ise yüzde 10'u Romandır.

Malatya'daki müzik yapılan sabit mekânlardan yalnızca Melita Restoran elit bir niteliğe sahiptir. Dolayısıyla bu mekân dışındaki hiçbir içkili mekân elit değildir ve bu mekânların hepsinde konsomatris de bulunur. Melita Restoran ise içkili olmasına karşın konsomatris çalıştırmamaktadır. Sabit mekanlarda konsomatris olarak çalışan bayanların da yüzde 15'i Romandır. Bu Roman bayanlar Malatya içinden değildir. Yurt içinden 10 günde bir değişmeli olarak gelmektedirler. Roman konsomatris ve solist bayanlar, Malatya'da yaşayan Romanlara birinci dereceden akraba değildirler. Ancak Malatya'daki Romanların dedeleri güneyde yaşayan Romanların dedeleriyle kardeş ya da kardeş çocuklarıdır. Romanlar arasında iç evlilik geleneği bulunduğu için, hepsi birbiriyle bir şekilde akraba çıkmaktadır. Sonuçta Türkiye'nin güneyinden yani Çukurova'dan gelen Romanlar Malatya'da yaşayan Romanlarla bir şekilde uzaktan da olsa akrabadır. Fakat burada yaşayan Romanlar, kadınlarına ne konsomatrislik ne de sahnede şarkıcılık yaptırmamaktadır. Buradan çıkaracağımız sonuç, Malatya Romanlarının doğu kültürüne adapte olmaları nedeniyle, kadınlarını batı Romanlarının çalıştığı iş kollarında çalıştırmadıklarıdır.

Malatya'da müzik yapılan içkili ve konsomatris çalıştıran mekânlardan bazıları; 'Star', 'Doğu', 'Dostlar', 'Yağmur', 'Yıldız', 'Nil', 'Şelale', 'Şadırvan', 'Boncuk', 'Çardak', 'Yakamoz' birahaneleri, 'İnci', 'Çağlayan', 'Zümrüt' pavyonlarıdır. Bu mekânlara gelen kesim daha çok Malatya içinde yaşayan esnaf, çiftçi vb. kesimdir.

Pavyon, restoran, birahane, gazino gibi müzikhollerdeki bayan konsomatris ve sanatçılar, Türkiye'nin birçok ilinde menajerler aracılığı ile bu tür mekânlarda 10 günlük süreler halinde değişmeli olarak çalışmaktadır. Çünkü mekâna gelen müşteriler ve dolayısıyla mekân sahipleri, sürekli aynı bayanların mekâna gelmesini istememektedirler. Konsomatrisler ve solistler değiştiçe müşteriler için yeni heyecanlar oluşmaktadır ve bu mekânlara gelmeleri devamlılık oluşturmaktadır. Türkiye'deki çeşitli iller arasında konsomatris transferi yapılmaktadır ki, Malatya da bu iller arasındadır.

Birahaneler

Birahane, genellikle bira ağırlıklı içkinin olduğu, aynı zamanda çabuk hazırlanabilen sıcak ve soğuk yiyeceklerin olduğu pavyon kadar büyük olmayan mekânlardır. Kendine has salaş bir ortama sahiptirler. Her ne kadar adları birahane olsa da başka içkilerin de içilebildiği yerlerdir. Birahanelerde de konsomatris olarak çalışan bayanlar vardır. Bu bayanlar müşteri çeker, mekânda müşterilerle oturup masada sohbet ederek mekâna para kazandırır. Birahanelerin pavyondan farkı fiyat olarak daha ucuz ve uygundur olmasıdır. Birahaneler gündüz de açık olabilir. Ancak saat 23.00'de kapanır. Çünkü birahanelerde çalışma saatleri daha kısadır.

Birahanelerde müzik, saat 18.00'den sonra başlar. Genelde bu mekânlarda Roman müzisyenler müzik yaparlar. Org ve bağlama çalarak, gelen kişileri eğlendirirler. Malatya'da Roman müzisyenler, pavyonlarda yaptıkları müzik türlerini ve biçimini, birahaneler de yapmaktadırlar. Roman müzisyenler, birahanelerde iki ya da üçer kişi müzik yapmaktadırlar. Birahanelerde genellikle bağlama temel sazdır. Bağlama-org ya da bağlama-org-kemanla müzik yapılır. Aşağıda, Malatya'daki birahane mekânlarına uygun olarak oluşturulmuş olan Roman müzisyen gurupları yer almaktadır.

Nil Birahanesi: Roman Sezgin Bıkcın org çalmaktadır. Yanında darbuka ve davulla eşlik vardır. Eşlik edenler Roman değildir, Malatyalı müzisyenlerdir.

Yıldız Birahanesi: Roman Abidin Bıkcın org ile müzik yapmaktadır, yanında eşlik olarak bağlama çalınmaktadır. Kendisine Malatyalı bir müzisyen eşlik etmektedir.

Şelale Birahanesi: Roman Veli Birkiye, dört kişilik grup olarak çalışmaktadır. Müzisyenlerden iki tanesi Roman değildir. Roman olanlar keman ve darbuka çalmaktadır. Roman olmayan müzisyenler bağlama ve org ile eşlik etmektedirler.

Boncuk Birahanesi: Roman Vedat Kervancı grup olarak çalışmaktadır. Kendisi bağlama, Roman Cemal Kazmaz keman, Roman Mehmet Örs org çalmaktadır. Darbukayı Malatyalı bir müzisyen çalmaktadır.

Dostlar Birahanesi: Roman Savaş Şekerli üçlü olarak çalışmaktadır. Kendisi klarnet, Roman Salih Bıkcın org çalmaktadır, bağlama çalan Roman değildir.

Doğu Birahanesi: Roman Barış Örs org çalışmaktadır. Darbukacı ve bağlamacı olarak üçlü müzik yapmaktadırlar, ancak onlar Roman değildir.

Yakamoz Birahanesi: Roman Zeki Bıkcın org çalmaktadır.

Pavyonlar

Pavyon, gece ve sabahlara kadar açık, içkili, konsomatris çalıştıran eğlence mekânıdır. Sabah 04.00 saatlerine kadar eğlence sürer. Masaya gelen şamdandan, tuvalete kadar birçok hizmetten ücret alınabilmektedir, hizmet üst düzeydedir. Garsonlar bahşiş almak için müşterilerle özel ilgilenir. Masaya isteğe bağlı olarak konsomatris gelir. Bu konsomatrislerin içtikleri içkileri ve yediklerini de müşteri öder. Genelde içtiği bir bardak viski 60 ile 70 papel (bkz. Roman Jargon sözlüğü) arasındadır. Masaya oturan konsomatrisler oldukça fazla alkol almaya çalışır, amaç müşteriden kurumun kazanç elde etmesini sağlamaktır. Şayet o gün konsomatris pavyona çok kazandırmışsa patronun prim de alabilir. Bu, daha çok konsomatrisin patronla anlaşmasına bağlıdır.

Anadolu'da pavyonlarda çalışan kadınlar, genellikle pavyon sahibinin borçlandırdığı kişilerdir, pavyon sahibine çalışırlar, beraber yaşarlar, evleri de pavyona çok yakındır, müşteri dışarı çıkaramaz. Konsomatrisler batıda biraz daha serbesttirler, pavyon sahibiyile anlaşmalı çalışırlar, hesapta ortaktırlar, gecede bir kaç yer dolaşabilirler, anlaşmazsa rahatça ayrılabilirler. Eğer o kentin tanınmış kişisi devamlı müşterilerden biri ise, gayet makul ve mantıklı bir hesap öder ama geçerken uğradıysa beklemediği ücretler ödeyebilir.

Pavyonla birahanelerin farkı şudur: Pavyonlarda localar vardır, müşteriler istediği konsomatris bayanla birlikte bu localarda özel sohbet edebilirler. Birahanelerde böyle bir durum söz konusu değildir. Ayrıca birahanelerde çalışma saatleri daha erken biter ve birahanelerde müşteri için farklı hizmetler sunarak daha fazla para kazanma stratejisi yoktur, adından da anlaşılacağı gibi birahanelerde genellikle tüketilen içki biradır. Pavyonlarda ise çok daha pahalı içki seçenekleri bulunmakta ve bu içkiler özellikle konsomatrisin içerek ya da dökerek müşteriye içkinin parasını ödetip, çalıştığı kurumun patronuna para kazandırma ilkesine göre çalışmaktadır. Ayrıca pavyonlar, tuvalete kadar müşteriye sunulan ve her hizmetten para alınan yerlerdir.

Roman müzisyenlerin pavyonlardaki performansı şöyledir: Orkestra olarak kalabalık bir ekiple müzik yaparlar. Yaptıkları müzikle daha çok orada çıkan sanatçılara eşlik

ederler. Yeri geldiğinde sahneye çıkan dansözleri canlı müzik eşliğinde oynatırlar. Burada dansöze takılan paraları dansöz genellikle Roman müzisyenlerle paylaşmak istemez, bunun sonucunda da problemler çıkar. Çalışma saatleri ise gece başlar sabaha karşı biter. Malatya'daki pavyon adları ve müzisyen grupları, genel olarak aşağıdaki gibidir:

Çağlayan Pavyon: Özgür Nurbel ve grubu, dört kişi olarak müzik yapmaktadırlar. Orgu kendisi, kemani Cemal Kamaz çalmaktadır. Bağlama ve darbuka çalanlar, Roman olmayan Malatyalı müzisyenlerdir.

Zümrüt Pavyon: Dört kişilik grup vardır. Ekrem Kamaz darbuka ve kemane; Cemal Kamaz org çalmaktadır. Kadir ise ritmbakslı org ile eşlik etmektedir. Bağlamacı Erdal Gürpınar ise Roman değildir.

İnci Pavyon: Fevzi Toköz dört kişilik bir grupla çalışmaktadır. Kendisi kamıştan üretilmiş el yapımı kaval, yine üfleme ney ve kamıştan yapılan Selimiye denilen daha çok Arabistan içerikli bir çalgı ile müzik yapmaktadır. Veysel Morkul org çalmaktadır. Bağlamacı ve darbukacı ise Roman değildir.

İçlerinde Roman müzisyenlerin de yer aldığı grupların birahanelerdeki ve pavyonlardaki etnik dağılımlarından görmekteyiz ki bu ensembllar, Türk-Roman işbirliği ile oluşturulmuştur. Romanlar daha çok org, keman ve klarneti çalarken, özellikle bağlama Türk müzisyenler tarafından çalınmaktadır. Bu durum, Romanların profesyonel müzisyenlik yapsalar da, doğu müzik kültürüne tam olarak adapte olamadıklarının göstergesidir. Bu tam adaptasyon, onlar bağlamayı profesyonel olarak ele almaya başladığı zaman gerçekleşecektir. Bunun nedeni, tahmin edilebileceği gibi Malatya'nın etnik, kültürel ve profesyonel olarak Romanların kökleşemedikleri bir yer olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu adaptasyonu gerçekleştirirken halk müziği müzisyenliğinde, özellikle de bağlamada, Malatya yerlilerinin yardımını almaktalar. Bu durum, doğu Romanlarının başlangıç aşamasında olan müzik pratiklerindeki kültürel adaptasyonlarının bir uzantısıdır. Dolayısıyla Romanlar, müzik pratiklerine bağlı kültürel adaptasyon adına kendi müzik kültürlerini değiştirip farklılaştırırken, aslında buldukları bölgenin bölgesel soundunda da değişiklikler yapmakta, eş deyişle değişirken değiştirmektedirler. Bu kültürel adaptasyon, özellikle batı Romanları için daha köklü ve geçerli olsa da, doğu Romanları için de geçerlidir.

Restoranlar

Restoran, müşterilere yemek ve içecek hazırlanıp servis edilen yerdir. Restoranlar, diğer müzikhollerden daha elit ve nezihtir; çalışma saatleri 20.00 ile 23.30 arasındadır. İçkisiz ve içkili olmak üzere ikiye ayrılır. Malatya'da kadın-erkek birlikte gidilen içkili ve müzikli 'Melita' adlı bir restoran bulunmaktadır. Roman Molla Bıkcın, Melita Restoran'da dört kişilik bir gruba klarnetle eşlik etmektedir. Yanındaki grup elemanları ise Roman değildir. Bunun dışında şehir dışında Elazığ yolu üzerinde 'Altın Yunus' tesisleri bulunmaktadır. Malatya'da başkaca içkili restoran bulunmamaktadır.

Bu restoranlarda genellikle Romanlar müzik yaparlar. Roman müzisyenler bu mekânlarda sahne alan sanatçılara daha çok klarnet, keman, darbuka ve org ile eşlik etmektedirler. Bağlama ise, yöresel bir çalgı olması nedeniyle, Malatyalı müzisyenlerden biri tarafından çalınmaktadır. Bu mekânlarda, öncelikle Türk sanat müziği içerikli eserler çalınmaya başlanır, program ilerlediğinde halk müziğine geçiş yapılır. Bu geçiş aşamasında, özellikle Arguvan türküleri çok söylenir.

1.0.0.2. Değişken Mekânlar (Ekstralar)

Müzik piyasasında ekstra (bkz. Roman müzisyenleri Jargon Sözlüğü, Sy 9), sabit ve devamlı olan profesyonel işin dışında, dışarıdan gelen bir işe geçici olarak gitmektir. Ekstralar, Roman müzisyenlerin sabit mekânları dışında ve sıklıkla gittikleri mekânlar olduğu için, bu alt başlık altında, değişken mekânlar adı altında ele alınmıştır. Romanlar, sürekli ekstralara gittikleri için, ekstra sözcüğü, onların müzisyenlik jargonunda önemli bir yere sahip olmuştur.

Malatya'daki elit mekânların birçoğunda düzenli müzik yapılmadığından, değişken mekânlar kategorisi altında ele alınmalıdır. Bu mekânların birçoğu, düğün, nişan, firma tanıtım yemekleri, balolar, yılbaşı eğlenceleri, ramazanda iftar yemeği ve tasavvuf müziği gibi değişik amaçlarla salon olarak tutulan noktalar. Dolayısıyla değişik amaçlarla tutulan bu otellere ait salonlarda müzik etkinlikleri için Romanlara da iş düşmektedir. Bu mekânlarda ve diğer özel mekânlarda düzenlenen ekstralar, aşağıda işlevlerine ve yapılan müziklerin niteliklerine göre gruplandırılacaktır. Ancak öncelikle elit mekânların bir temsili konumunda bulunan ve düzensiz müzik etkinliklerine ev sahipliği yaparak Romanların ekstra müzik gelirleri kazanmalarını da sağlayan bu otellerin adlarını burada sıralamamız gerekmektedir: Anemon Otel, Ramada Otel, Akkoza Otel, Bezinler Otel, Avşar Otel bunlardan bazılarıdır.

Bu ekstralar; oteller için canlı müzikler, festivaller, konserler, içkili oturak âlemleri (bkz. Roman Müzisyenleri Jargon Sözlüğü Syf.9), fasıllar, ramazan ayında tasavvuf müziği yapılan mekânlar, nişanlar, mahalle ve salon düğünleridir.

Düğünler söz konusu olduğunda genellikle ekstralar yaza doğru yoğunlaşmaktadır. Düğün, nişan ve kına gecesi ekstralarında dansa ve eğlenceye yönelik müzik yapılırken, oturak âlemlerinde, içkili bir ortamda arabesk müzik ve halk müziğinin yanı sıra, Türk sanat müziği de yapılmaktadır.

Ekstralardaki kazançlar müzisyen ücreti, bahşiş ve alatura olarak üçe ayrılır. Genelde düğün dışı ekstralarda kazançlar ücret ve bahşiş, düğünlerde ise ücret ve alaturadır. Roman müzisyenler ekstralarda ücret konusunda önceden bir pazarlık yaparlar. Anlaşma ve pazarlık, kişi sayısı ve performans süresine göre yapılır. Para bölüşülürken eşitlik ilkesine uyulur. Müzik yaptıkları ekstralarda alatura atıldığı zaman kendilerinin içinde yetişmiş küçük bir çocuk götürülüp alatura bu ufaklığa toplatılır. Fakat müzik yaptıkları grupta org varsa ritim işini de gördüğü için, ritim bu çalgıyla eşlik etmeye devam ederken grupta eşlik eden darbukacı da ortaya çıkarak alaturayı toplayabilmektedir.

Ramazan Ekstraları

Tasavvuf müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziğinin dinî/mistik konuları içeren kendine özgü bir formudur. Tasavvuf müziği sözleri, her ne kadar dinsel konuları içerse ve tasavvuf şairlerinin sözleriyle bestelense de, makam geleneğiyle icra edildiği için Roman müzisyenlere yabancı bir müzik türü değildir. Dolayısıyla Romanlar, gündelik hayatlarında çokça icra etmedikleri tasavvuf müziğini özellikle ramazan aylarında iftar yemeği verilen mekânlarda, özellikle iftar öncesinden başlayan bir programla tasavvuf müziği icra etmektedirler. Dolayısıyla bu durum göstermektedir ki, tasavvuf müziği mekânları, özellikle Anadolu'nun batısıyla karşılaştırıldığında görece daha mutaassıp olan Doğu bölgesindeki Romanlar için önemli geçim mekânlarından. Ayrıca doğu Romalarının müziksel bağlamdaki kültürel adaptasyonlarının da önemli bir göstergesidir.

Çalgı grubu olarak bildik tasavvuf müziği ensembli olan ney, klarnet, keman, kanun,

zilsiz def bulunmaktadır. Tasavvuf müziği yapan müzisyen gruplar içinde yalnızca Romanlar değil, Malatya'nın yerlisi olan müzisyenler de bulunmaktadır.

Romanlar, daha çok ramazan ayları içinde halka açık belediyenin kurduğu iftar çadırlarında da tasavvuf müziği yapmışlardır. İftar çadırları genellikle şehir merkezi içinde yer almaktadır. Bu mekânlarda üflemeli olarak ney enstrümanını Fethi Özcan çalmıştır. Kanunda Zeki Bıkcın kendisine eşlik etmiştir. Zilsiz def Mehmet Kamaz çalmıştır. Keman ile İbrahim Kamaz eşlik etmiştir. Çalınan eserlere örnek verecek olursak; segâh ve saba makamında açılışlar ve arkasından ilahi eserler icra etmişlerdir. Bunun dışında otellerde, ekstra ramazan iftar yemeklerinde, tasavvuf müzikleri icra etmişlerdir.

Düğün Ekstraları

Romanların düğün ekstrası olarak görev aldığı mekânlar arasında düğün salonları, oteller, mahalle düğünleri, düğün sahiplerinin kendilerine ait bahçe ve ev önü gibi diğer mekânlar yer almaktadır. Bu mekânlarda en yaygın kazanç türü alaturadır. Hatta ekonomik durumu iyi olan, özellikle kayısı vb. gibi tarım gelirlerinden ya da ticaretinden geçinen şahıslara ait "ağa düğünleri"nde, atılan alaturanın fazlalığı Romanlara güvence olarak verilir ve Roman müzisyenler bu tür düğünlere yalnızca alatura karşılığında giderler ki bu alatura, onları yeterince tatmin etmektedir.

Genelde oynak düğün havaları, yöresel halaylar, pop müzik ve Roman havaları gibi türlerin çalındığı Malatya düğünlerinde çalgı takımı olarak ritmbakslı org,davul-zurna, klarnet, keman, darbuka, elektro bağlama, asma davul gibi çalgılar yer almaktadır.

Özel Ekstralar

Genellikle şahısların kendi arzularınca düzenlenen ve adına oturak âlemi denen mekânlar (bkz. sözlük syf 8), özel ekstraların büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Roman müzisyenler özel ekstralara, şahıslara ait bahçe ve evlerde, Türk sanat müziği, fantezi ve yöresel uzun havaları içeren birçok türü icra etmek için giderler. Bu mekânlarda keman, kanun, klarnet ve darbukadan oluşan ince saz takımıyla, genelde geleneksel Türk sanat müziği performansı yapılır.

Canlı Müzikler/Festivaller

Roman müzisyenlerin ekstralarından biri de, festival ve etkinliklerde yapmış oldukları müzisyenliklerden kaynaklanır. Özellikle Malatya'nın ilçelerinde bahar ve yaz mevsimlerinde kayısı, ceviz, elma ve kiraz gibi meyvelerin hasadıyla ilişkili olan ve yöre tanıtımı gibi turistik amaçları da içinde barındıran festivallerde, Roman olmayan ve genelde Malatya kökenli olan diğer müzisyenlere de eşlik edebildikleri icralar, ekstra adını verdikleri müzisyenlik geçimlerinin önemli bir parçasını oluşturur.

Festivalleri oluşturan iki temel müzik türü 'halk müziği' ve 'arabesk'tir. Festivallerde icra edilen bu iki tür arasında, çalgı grupları açısından pek bir fark olmamakla birlikte, farklılık bu türler arasındaki repertuvardan kaynaklanmaktadır. Halk müziğini oluşturan çalgı grubu ile arabesk de icra edilebilmektedir.

Halk müziği çalgı grupları içinde ana çalgı bağlamanın yanı sıra ney, mey, zurna ya da kaval, klarnet gibi bir nefesli çalgılardan birinin yanı sıra, yaylı bir çalgı olan keman ya da eşlik amaçlı olarak bir org ya da bateri, darbuka, def ya da asma davul gibi çalgı-

lardan biri bulunur. Bu değişken çalgı grubunun en olmazsa olmazı ‘bağlama’dır. Çünkü Malatya’ya özgü tüm festivallerde, yöre kültürü canlandırılır. Yöre kültürünün müzikteki temsili ise, ancak bağlamayla ve türkülerle gerçekleştirilebilmektedir.

Romanlar en çok il ve ile festivallerinde müzik yapmışlardır. Bu festivallere örnek verecek olursak; Malatya kayısı fuarı, Yeşilyurt ilçesinde kiraz festivali, Doğanşehir elma festivali, Hekimhan ceviz festivalidir. Burada en çok mahalli sanatçılara eşlik etmişlerdir. Mehmet Balaban, Murat Yalçınkaya, Mehmet Altaş, Haydar Öztürk, Özlem, Fatma Şahin, Sadi Karataş, ulusal sanatçılardan Hüner Coşkuner, Safiye Soyman, Adnan Şenses, Bülent Sertaş, TRT sanatçılarından Umut Akyürek, Serap Kuzey, Ayşe Taş, Nilgün Abuşka ve Kâhtalı Mıı’ya sahnede eşlik etmişlerdir.

Bu festivallerin temel icrası halk müzikleri, Türk Sanat Müziği ve arabesktir. Mehmet Balaban, Kâhtalı Mıı, Özlem, Fatma Şahin, Murat Yalçınkaya ve Mehmet Altaş halk müziği icra etmişlerdir. Bu sanatçılar Malatya Arguvan türküleri, Pütürge ve yakın illerin (Elazığ, Kemaliye, Arapgir, Ağın) türkülerini icra etmişlerdir. Hüner Coşkuner, Umut Akyürek, Serap Kuzey, Ayşe Taş, Nilgün Apuşka Türk Sanat Müziği icra etmiştir. Haydar Öztürk ve Sadi Karataş fantezi ve arabesk müzik icra etmiştir.

Bu festivallerde eşlik eden Romanlar ise; Veli Birkiye elektro davul çalmıştır. Yasin Tez, Cemal Kamaz, Abidin Arslan keman ile eşlik etmiştir. Mustafa Arslan ve Molla Bıkcın klarnet, İsmail Bıkcın kanun, Mehmet Kamaz vurmali sazlardan darbuka ve asma davul ile eşlik etmiştir. Fethi Özcan üflemeli sazlarla eşlik etmiştir. Festivallerdeki solist ve çalgı performansı kadrosu, yıldan yıla değişkenlik göstermektedir.

2.5. Bölge Romanlarının Performans Pratiği İçinde Kadının Konumu

Bölge Romanlarının performans pratiği içinde kadının konumu, ancak ‘toplumsal cinsiyet teorileri’ aracılığıyla açıklanabilir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyetin ne anlama geldiğini, tanımsal olarak netleştirmek gerekir: Scott’a göre, “.....feministler ‘toplumsal cinsiyet’ (gender) kelimesini cinsler arasındaki ilişkinin toplumsal olarak örgütlenmesini kastetmek için daha ciddi bir şekilde ve daha doğru bir anlamda kullanmaya başladılar” (2007:3). Toplumlar arasındaki kültürel farklılık, toplumsal cinsiyet davranışlarını da farklı kılmaktadır. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet davranışları, toplumdan topluma, etnisiteden etnisiteye, ulustan ulusa görelilik göstermektedir. Bu göreliliğin nedeni, toplumsal cinsiyet davranışlarının, kültürel örüntülerin bir uzantısı olması, dolayısıyla da kültürün diğer öğeleri gibi davranması ve görelilik göstermesidir. Batı ve doğu toplumlarındaki, tarım ve sanayi toplumlarındaki, etnik farklılıklara sahip tüm topluluklardaki toplumsal cinsiyet davranışları birbirinden farklılık göstermektedir.

Doğu Romanları, birçok kültürel davranış gibi, toplumsal cinsiyet davranışlarını da doğu kültürüne adapte etmişlerdir. Doğuya ait feodalite, doğu Romanlarında da kadınların daha arka plana itilmelerini sağlar. Aslında bu durum Roman ruhuna oldukça aykırıdır. Bunu, Romanların çocuklarına uyguladıkları kendilerine özgü müzik pedagojisinde de ele aldık: Sezgin Bıkcın ile yapılan 21.9.2011 tarihli görüşmeler doğrultusunda şunu söyleyebiliriz: Bıkcın, erkek çocuklarının ritim alıp kız çocuklarının dans etmesi durumunun, gelecekte Romanlara karı-koca para kazandırdığı için hem yaşamsal, hem de pedagojik hayatlarına yerleşmiş olduğunu ve bu pedagojik uygulamalardan, doğu Romanlarının bile uzaklaşmadıklarını söylemektedir. Ancak batı Romanlarındaki bu çiftle-

re dayalı para kazanma yöntemi, doğu Romanlarında kültürel adaptasyonun bir sonucu olarak uygulanmamaktadır. Bölge Romanları, Malatya kültürüne adapte olmuş ve batı Anadolu'ya göre daha ataerkil bir toplumsal yapı içinde yerlerini almışlardır.

Kültürel adaptasyonun belirleyici olduğu önemli nokta, kadının konumu ve yaşantısıdır. Bir toplulukta ataerkil töreler hâkimse, bu durum müzik ve kadın ilişkisine mutlaka yansımaktadır. “Ataerkil topluluklarda kadının müzik pratikleri içindeki konumu iki şekilde görünürlük kazanmaktadır. Kadın, ya bu pratikler içinde hiç yer almaz, ya da yalnızca cinsel bir obje olarak yer alır” (Mustan Dönmez, 2010: 83). Doğu Romanları ve dolayısıyla Malatya bölgesine ait ataerkil yapı, kadının müzik pratikleri içindeki konumunu da belirler: Roman kadınlarının, Roman müzik pratikleri içinde hemen hemen hiç yeri yoktur. Profesyonel müzik performansı içinde kesinlikle yer almazlar. Müzik pratikleri içinde yer aldıkları konum, yalnızca kendilerine özgü toplantıları içindeki piknikler, düğünler ve asker uğurlamalarında performansçı, dinleyici ya da izleyici olmalarıdır.

Bu çalışmanın genelinde, Malatya Romanlarının müzik pratiği üzerinde durulmuştur. Ancak şu bir gerçektir ki, doğu grubu Romanları içinde daha çok Roman erkekler meslek olarak müzikle uğraşmaktadırlar. Ailelerin erkekleri içkili mekânlarda çalışırken kadınları genellikle ev hanımıdır. Doğu Roman kadınlarının bazıları, evlerde temizlik işlerinde çalışmaktadırlar. Diğer bölgelerdeki Romanların kadınları, müzik yapılan içkili mekânlarda ve yerleştikleri yerlerde dans etmekte, şarkı söylemekte ve konsomatris olarak çalışmakta iken, Doğu Romanları kadınlarını çalıştırmazlar. Bundan da şunu anlamaktayız ki Romanlar, doğu kültürüne adapte oldukları için, batı grubu Romanlarının rahatlığına sahip değildirlere.

3. SONUÇ

Bu çalışmada Malatya Romanlarının müzik pratikleri, ‘kültürel kimlik’ ve ‘kültürel adaptasyon’ teorileri bağlamında ele alınmıştır. Çalışmada öncelikle Dünya ve Türkiye Romanları genel olarak betimlendikten sonra, Türkiye Romanlarının tarihi, kültürü, ülke üzerindeki demografik dağılımı üzerinde durulmuş, ardından Malatya Romanları ve müzik pratiklerine geçilmiştir.

Romanlar, 5. yüzyıldan itibaren, Hindistan’ın kuzeybatısından dünyaya yayılmışlardır. Bu göçler esnasında genellikle çobanlık, çiftçilik, seyyar satıcılık gibi meslekleri tercih etmişlerdir. Göçebe yaşantıları sonucu Dünya’ya ve Türkiye’ye dağılmışlardır. Dünya’da nüfusları 5 milyona yaklaşmıştır. Türkiye’deki nüfuslarının ise tahminen 500.000’e ulaştığı düşünülmektedir.

Malatya Romanlarının müzik pratiklerine değinmeden önce, bölgedeki tarihleri, kültürleri, il üzerindeki demografik dağılımları üzerinde durulmuştur. Malatya’daki sayıları 100’e yakın olan Romanların çoğunun profesyonel müzisyenlikle yaşamlarını sürdürdüğü ve ‘Sarıcıoğlu’, ‘Akpınar’, ‘Kırçuval’ ve ‘Halfettin’ Mahallelerinde ikamet ettikleri saptanmıştır.

Bilindiği gibi Romanlar, özellikle müzik kültürü söz konusu olduğunda, profesyonel müzisyenliklerinin getirdiği zorunluluk nedeniyle, buldukları kültüre çabuklukla uyum sağlamaktadırlar. Bu nedenle Romanların Malatya’ya kültürel ve müziksel bağlamdaki adaptasyonu, ‘kültürel adaptasyon teorisi’ bağlamında ele alındı. Ağırlıklı ola-

rak Çukurova Roman kolundan olan Malatya Romanları, sadece geldikleri bölgedeki Roman havaları ve türleri dışında, Malatya'nın müzik kültürüne de adapte olmaya başlamışlardır. Dolayısıyla bölge Romanları, Alevi havalarını (Arguvan) ve Kürt havalarını (Pütürge) icra etmeye başlamışlardır. Batı Romanlarında bir olgu olan 'kadın müzisyenliği' nin, doğu kültürüne adapte olan Romanlarda bulunmadığı saptanmıştır.

Doğu Romanlarının, Roman havalarını ve Türk sanat müziğini kapsayan bir Türkiye ana Roman müziği kavramı olmakla birlikte, bir de doğu müziklerine adapte edilmiş kültürleri bulunmaktadır. Düğünlerde davul-zurna eşliğinde yöre halaylarını, müzik mekânlarında ise bölgenin yöresel parçalarını çaldıkları, ama bunu yaparken halk müziği ya da sanat müziği formatında değil de bar-pavyon/piyasa üslubunda yaptıkları görülmektedir. Klarneti, darbukayı, bağlamayı ve hem halk müziği hem de sanat müziği çalgılarını birleştirerek müziklerini bu üslupla icra ettikleri saptanmıştır. Çünkü farklı kültürlerle adapte olan profesyonel müzisyenler olarak onların temel gereçleri çalgı olduğundan, çok farklı türdeki müzikleri genellikle aynı çalgılarla icra etmektedirler.

Malatya'nın, yerleştikleri ana merkezlerden biri olmaması nedeniyle Malatya Romanların doğu yöresine müziksel anlamda çok fazla adapte olamadıkları, dolayısıyla özellikle halk müziği performansında bağlamayı kullanabilmek için, ensembllarına Türk bağlama performansçıları aldıkları görülmüştür. Kendileri genellikle bu bağlamalara klarnetle eşlik etmekte, performansları nedeniyle de, bağlamanın genellikle elektro versiyonu tercih etmektedirler.

Malatya Romanlarının profesyonel müzisyenlik durumu, kendi alıştıkları Batı Anadolu kültüründen farklı olarak, yeni bir kültüre adapte olmalarını gerektirmiştir. Bu saptamadan hareketle şunu ileri sürebiliriz ki belki ileride Romanlar, Malatya kültürüne tam bir adaptasyon sağlayarak, bağlamaları da diğer çalgılar gibi ustalıklı kullanabileceklerdir. Malatya Romanların müzik pratiklerindeki bu ve benzeri örnekler, yalnızca bu bölge için değil, tüm doğu Romanları için geçerli olmaktadır.

Yalnızca müzisyenlikten geçimini sağlayan Malatya bölgesi Romanlarının performans mekânları ise daha çok pavyonlar, birahaneler ve bunun dışında otel, düğün ve restoran gibi yerleri kapsayan ekstralardır. İş mekânları, ağırlıklı olarak Malatya'nın Cezmi Kartay Caddesi'nde bulunmaktadır.

Bu araştırma sonucunda tüm Romanlara ait ortak noktaları içeren bulguları burada sıralayacak olursak;

- Doğu Romanlarının batı Romanları ile göze çarpan en önemli ortak noktalarından biri her iki kültüre ait Romanların da müziği yaşam biçimi olarak benimsemeleri ve profesyonel bir alan olarak seçmeleridir.

- Malatya Romanları da dâhil tüm müzisyen Romanların ortak noktalarından diğeri, kendi kültürlerinden kaynaklanan etnik müzik eğitimleridir. Romanlar, müziği yaşadıkları toplum içinde aktif olarak ve notasız bir biçimde küçük yaşta öğrenmekte ve daha sonra öğretmektedirler. Ayrıca Romanların çocuklarına uyguladığı sözlü kültüre, kulağa ve belleğe dayanan müzik eğitimi, çocuklarının gelecekteki ekonomik teminatını sağlaması için biraz acımasızcadır.

- Tüm Romanların müziksel biçim anlamında da ortaklığı bulunmaktadır. Aşk, yoksulluk, ailevi geçimsizlik, Roman karakteri gibi birçok konu, Romanlar müziklerinde esprili bir biçimde işlenir. Roman müzikleri, doğaçlama pasajlarının fazla olduğu, süsle-

meli çalgısal biçemin ve zengin ritimlerin kullanıldığı, neşeli ve ritmik bir niteliğe sahiptir. Türkiye'nin batısından doğusuna kadar Romanların özgün türü olarak kabul edilen ve daha çok 9/8'lik ritimle seslendirilen Roman havaları, bu nitelikleri taşır.

Malatya Romanlarına ait olan ve onları diğer Romanlardan ayıran kültürel özelliklere gelince;

- Malatya'da yaşayan Romanların çoğunluğu, Cumhuriyet Dönemi mübadelesiyle Türkiye'ye getirilmiş Selanik kökenli Romanlardır. Aynı zamanda bu Romanlar Adana-Ceyhan kolunun bir uzantısıdır.

- Kültürel adaptasyonun etkisiyle doğu Romanları, İslami bir eğilim içine girmişlerdir. İslami başörtüsü kullanan doğu Romanlarının sayısı, batı Romanlarındakilere göre daha fazladır.

- Ayrıca, Romanların doğu kültürüne adapte olmalarının müzikteki sonucu, kadınlarının müzik de dâhil hemen hemen hiçbir iş kolunda çalışmıyor olmalarıdır. Oysa Batı Roman kadınları çiçekçilik, tümbekçilik, dansözlük, konsomatrislik gibi birçok mesleği icra etmektedirler.

- Malatya profesyonel Roman müzisyenleri, dinleyicinin talep ettiği doğrultuda performans göstermeye zorunlu olmalarından kaynaklanan gerekçelerle, müziksel bağlamda kültürel adaptasyon gerçekleştirmiş ve bu sayede doğu kültürüne adapte olmuşlardır. Dolayısıyla Malatya Romanlarının batı Romanlarından belirli noktalarda ayrılan bir kültürel yapıya ve müziksel performansa sahip oldukları görülmüştür. Bu kültürel farklılık, doğu ve batı Romanlarını birbirinden ayırmaktadır.

- Doğu Romanları bar ve pavyonlarda Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, arabesk ayrıca Malatya yöresine ait Arguvan ve Pütürge havalarını Türk müzisyenlerle beraber seslendirme eğilimine girmişlerdir. Düğünlerde ise doğu halaylarını daha fazla seslendirmektedirler. Bu eğilim de, Malatya Romanlarının kültürel ve müziksel adaptasyonlarının bir devamıdır.

4. ROMAN JARGON SÖZLÜĞÜ

Alatura: Sanatçı şarkı söylerken veya insanlar ortada çalınan müzik eşliği ile oynarken kafalarının üzerlerinden ortaya atılan ya da savrulan paradır.

Bahşiş: Sanatçıya, müşteri tarafından istenilen şarkıyı söylemesi ya da okuması için gönderilen paradır.

Baro: Erkek Romanların adıdır.

Demirci: Gezgin demircidir. Bunlar çadırlarla köyleri dolaşarak bakır kazanları kalaylarlar, maşa yapıp satarlar. Fakat günümüzde sanayinin gelişmesi ile bu işler azalmıştır. Çoğu zaman 'kalaycı' sözcüğünün yerine kullanılmaktadır.

Dik: Dikiz anlamındadır. Romanlarda birilerine bakarken dik denir.

Dümbekçi/Tümbekçilik: Geçimlerini darbuka çalarak yapan, profesyonel Roman kadın ya da erkek müzisyenleridir.

Ekstra: Sabit mekânlarda çalışan roman müzisyenlerin dışarıdan gelen müzik işlerine gitmelerine ekstra denir.

Elekçi: Geçimlerini elekçilikle sağlayan Romanlara Türkiye'de verilen addır. Elek, unları ve buğdayları elemek için yapılan malzemedir. Elek, kenarları ahşap tahtadan

yuvarlak daire yapılarak ince metal teller sık dokunarak üretilmekteydi. Romanlar eskiden el zanaatı olarak bu elekçiliği yapmaktaydı. Fakat günümüzde endüstriyel üretime geçilmesiyle bu meslek son bulmuştur.

Gaci: Romanlarda bayanlara söylenen kelimedir.

İnce Saz: Müzikli iş yerlerinde klarnet, keman, cümbüş, darbuka, kanun, ud, def, hollodan (ritim sazı) oluşan çalgılarla yapılan Türk sanat müziğine verilen isimdir. Bu çalgılardan ilk dördü ince sazda ana çalgı olarak kabul edilir. Çoğu zaman da bu dört ana çalgı erkeklerin bir araya gelerek içkili ve mezeli ortamlarda dinledikleri ve eğlendikleri müzikli ortamlardır.

Kalaycı: Buldukları illerde mahalle mahalle gezerek bakır tencere, tava, kap-kacak kalaylarlar. Bu sözcük, çoğu zaman 'demirci' sözcüğünün yerine de kullanılmaktadır.

Klik Saymak: Şarkılara başlamadan önce ritimcinin veya grup şefinin performansları ritme adapte edebilmek amacıyla ritim tutması ve ritim sayısı vermesidir.

Kofti: Hoş değil, işe yaramaz, niteliksiz, kalitesiz.

Matiz: Sarhoş.

Naş: Kaçma, Romanlar kendi aralarında git, ya da defol yerine "Naşla" derler.

Oturak Âlemi: Erkek Romanların, kendi mekânlarında yaptıkları içki ve müzik eşlikli eğlence. Malatya'da eğlenceyi, Roman olmayan, eğlenceye düşkün, ekonomik seviyeleri iyi olan kişiler de para karşılığında Roman müzisyenlere yaptırmaktadırlar.

Papel: Para.

Penis etmek: Birisinin arkasından konuşmak, dedikodu yapmak.

Roman: Genelde müzisyen Çingenele 'Roman' denmektedir. Müzisyen ve müzisyen olmayan Romanlar arasında, bir sınıf ayrımı olup müzisyen olanlar kendilerini üst sınıf kabul edip Roman olarak adlandırmakta; müzisyen olmayanlara da Çingene demektirler. Bu ayrım dışında, müzisyen olan ve olmayan Romanlar, aslında aynı etnisiteye dâhildir. Bu isimsel farklılık, yalnızca sosyal statü belirlemede kullanılır.

Roman Havası: 9/8'lik bir ritme sahiptir, bazı yetenekli insanların çok güzel sergiledikleri bir oyundur. Trakya genelinde düğünlerde sıklıkla duyabileceğiniz oyun havalarının genel adıdır. Ancak aynı havaları doğu Romanları da, başta düğünler olmak üzere, icralarında kullanmaktadırlar.

Sepetçi: Sepetçilik işiyle geçinen Romanlara verilen addır. Ağırlıklı olarak Adana ve Ceyhan yöresi Romanlarının, topladıkları kamışlara sepet şeklini vererek örmeleridir. Günümüzde bu işle uğraşan Romanların sayısı azalmıştır.

Sipsi: Sigara.

Spali: Para.

Şukar: Güzel.

Tariz olmak: Âşık olmak, sevdalanmak.

Tomono: Romanlara ait bir parola ya da şifre sözcüğüdür. Örneğin polis ya da patron gelirken, bu sözcüğü söyleyerek, sohbetlerini durdururlar.

Okuyucu: Şarkı söyleyen kişi.

Uçlanmak: Daha çok kanun dışı ya da hoş karşılanmayan bir işe kalkışmak, yeltenmek, teşebbüs etmek.

KAYNAKÇA

- Arayıcı, Ali (2008), *Avrupa'nın Vatansızları Romanlar*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Arı, Kemal (2003), *Büyük Mücadele*, Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, Nuri (1999), *Kollektif Kimlik*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Doğan, D. Mehmet (2008), *Büyük Türkçe Sözlük*, Pınar Yayınları, İstanbul.
- Duygulu, Melih (2008), *Türkiye'de Çingene Müziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Journet, Nicolas (2009), *Evensel Özde Kültür*, İz yayıncılık, İstanbul.
- Karaeminoğulları, Ayşegül, Doğan, Altan, Bozkurt, Serdar, (2009), 'Kültürlerarası Adaptasyon Envanteri (cross cultural adaptability inventory-ccat) Üzerine Bir Arastırma'. *Süleyman Demirel Üniversitesi. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. C.14, S.1 s.331-349.
- Kolukırık, Suat (2009), *Dünden Bugüne Çingeneler*, Ozan Yayıncılık, İstanbul.
- Marushiakova, Elena, Popov, Vesselin (2006), *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler*, Homer Kitapevi ve Yayıncılık, İstanbul.
- Mustan Dönmez, Banu (2010), "Gizli ve Aleni Tahakküm Stratejileri Bağlamında Kadın ve Müzik Pratikleri", *3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın*, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Konservatuvarı, Aybil Yayınları, Konya.
- Ong, Walter (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Örnek, S.Veyis (1971), *100 Soruda İlkelerle Din, Büyü, Sanat, Efsane*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Özkan, Ali Rafet, (2000), *Türkiye Çingeneleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Sağır, Turan (2004), "Çukurova Bölgesi'ndeki Çingene Müzisyenler ve Ülkemizin Müziksel Yaşantısına katkıları" *Folklor Halk Bilim Dergisi*, Cilt 6, Sayı 56, İstanbul.
- Scott, Joan W.(2007), *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, Agora Kitaplığı, Kitap Matbacılık, İstanbul.
- Uludağ, Ali, Korkut, (2008). *Flâmenko Sanatının Kültürel Etkileşim Süreci İle Gitar İcracılığının Teknik Özelliklerinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.
- Yıldırım, Dursun, 1998, *Türk Bitiği: Araştırma/İnceleme Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara.

INTERNET

- <http://www.haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/acilim-romani-roman-acilimi-haber-21426> erişim: 3.06.2011.
- <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/14104307.asp>, erişim: 3.06.2011.
- <http://www.turkiyecingeneleri.8m.com/turkiyetarihi.htm>, erişim: 26.12.2010.
- <http://www.turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/35.php>, erişim: 10.05.2011.
- http://www.18martsozluk.net/roman_havasi.html, erişim: 06.06.2011.
- <http://www.mevzuat.adelet.gov.tr>, erişim: 04.08.2011.
- <http://www.toplumsalbilinc.org/forum/index.php?topic=9790.0>, erişim: 08.08.2011.
- <http://www.turkudostlari.net/nota.asp?turku=547> erişim: 20.12.2011.
- <http://www.turkuler.com/yazi/kulturvemuzik.asp> erişim: 01.01.2012.

GÖRÜŞMELER

BIKCAN Abidin, Klarnet Boyacı, 1950 doğumlu, 1996 yılında Malatya'ya gelmiştir.
BIKCAN, Molla, Klarnet Müzisyen, 1953 doğumlu, 2004 yılında Malatya'ya gelmiştir.
BIKCAN, Salih, Ritim Müzisyeni, 1982 doğumlu, 2005 yılında Malatya'ya gelmiştir.
BIKCAN Sezgin, Org Müzisyen, 1988 doğumlu, 2001 yılında Malatya'ya gelmiştir.
BİRKİYE, Veli, Ritim Müzisyeni, 1980 doğumlu, 2001 yılında Malatya'ya gelmiştir.
KAMAZ, Ekrem, Ritim Müzisyen 1984 doğumlu.
KAMAZ, Mehmet, Ritim Müzisyeni, 1967 doğumlu, 1989 yılında Malatya'ya gelmiştir.
KERVANCI, Vedat, Bağlama Müzisyen, 1971 doğumlu, 2010 yılında Malatya'ya gelmiştir.
NURBEL, Özgür, Müzik Eğit. Böl. 1990 doğumlu okuyor, 2010 yılında Malatya'ya gelmiştir.
SOLMAZ, Mehmet, Klavye Müzisyen, 1985 doğumlu, 2007 yılında Malatya'ya gelmiştir.
ŞEKERLİ, Hakan, Kanun Müzisyen, 1985 doğumlu, 2008 yılında Malatya'ya gelmiştir.
ŞEKERLİ, Savaş, Klarnet Müzisyen, 1982 doğumlu.
TEZ, Ferit, Klavye Müzisyen, 1984 doğumlu.
TOKGÖZ, Fevzi, Zurna, Kaval Müzisyen, 1972 doğumlu, 2002 yılında Malatya'ya gelmiştir.

EK: Malatya'daki Roman Müzisyenlerin Çalıştıkları Müzik Mekânlarından Görüntüler,
Fotoğraflar: Zafer KILINÇER, 2011/2012.

Fotoğraf No 1: Mevsim Birahanesi'ndeki Roman müzik performansından bir görüntü.



Fotoğraf No 2: Dostlar Birahanesi'ndeki Roman müzik performansından bir görüntü.



Fotoğraf No 3: Çağlayan Pavyon'daki Roman müzik performansından bir görüntü



Fotoğraf No 4: Doğu Birahanesi'ndeki Roman müzik performansından bir görüntü



Özet

'Kültürel Kimlik' ve 'Kültürel Adaptasyon' Kavramları Çerçevesinde Malatya Romanlarının Müzik Pratikleri

Bu araştırma, kültürel kimlik ve kültürel adaptasyon kavramları çerçevesinde, Malatya Romanlarının müzik pratiklerini analiz etmek amacıyla oluşturulmuştur. Roman diasporası, dünyanın birçok yerinde bulunmakla birlikte, bu halkın ana vatanı, Hindistan'ın Kuzey Batısıdır. Dolayısıyla çalışmanın ilk safhasında Roman halklarının kökeni, genel özellikleri ve Türkiye'deki durumları üzerinde durulduktan sonra, ikinci safhasında Malatya Romanları'na geçilmiştir. Çalışmada Malatya bölgesi ile sınırlı kalınmasının nedeni, bölge bazında daha detaylı olarak veri toplanması sağlamaktır.

Batıda genelde Roman havalarını, Sanat Müziğini ve yer yer Batı ve Çigan müziği türlerini icra etmekte olan Romanlar, Malatya'da bu müziğe bir de Türk halk müziğini, Malatya'yı temsil eden Arguvan ve Pütürge Havalarını ve arabeski eklemişlerdir. Ancak Doğu'da tam ve gerçek olarak kökleşemedikleri için, Doğu kültürüne adapte olma konusunda, özellikle halk çalgılarından bağlamanın performansı için Malatya'nın yerel müzisyenlerinden yardım almaktadırlar.

Malatya'da Romanlar tarafından icra edilen müzik türleri, çalışmada 'elit' ve 'avam'

olarak iki ana kısma ayrılan müzik mekânlarına göre de isabetli bir dağılım göstermektedir. Restoran ve otel gibi elit mekânlarda Türk sanat müziğini ve popüler müziği daha fazla icra eden Romanların, avam mekânlar olan birahane ve pavyonlarda genelde halk müziğini ve arabeski, pavyon üslubuyla seslendirdikleri saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kültürel Kimlik, Kültürel Adaptasyon, Malatya Romanları, Roman Müziği.*

Abstract

**MUSIC PRACTICES OF MALATYA ROMANIES WITHIN
THE FRAMEWORK OF ‘CULTURAL IDENTITY’ AND
‘CULTURAL ADAPTATION’ CONCEPTS**

The research has been formed in order to analyze music practices of Malatya Romanies within the framework of cultural identity and cultural adaptation concepts. Romany diaspora exists in many places of the world; additionally the homeland of those people is in the northwest of India. Therefore; the origin of Romany people, their general features and their situation in Turkey have been emphasized in the first part of that study and then it has been passed to Malatya Romanies in the second part of that study. It has been limited with only Malatya region in the study in order to get much more information across the region.

Romanies have performed generally Romany music, Art music and sometimes types of West and Çigan music in the west. They have also added Turkish Folk Music, Arguvan and Pütürge Music which represent Malatya and arabesque in Malatya. However they have not settled down completely and actually in the east, they have got help from local musicians of Malatya especially for the performance of a plucked string instrument that is public instrument for adaptation to eastern culture.

The music types which have been performed by Romanies in Malatya have shown an accurate distribution according to music places which have been divided into two main parts as ‘elite’ and ‘common herd’ in the study. It has been determined that Romanies who have performed more Turkish Art Music and popular music in the elite places such as restaurant and hotel, on the other hand they have vocalized generally folk music and arabesque as pavilion style in common herd places such as pub and pavilion.

Keywords: *Cultural identity, cultural adaptation, Malatya Romanies, Romanie Music.*

TOHUM VE TOPRAK METAFORU ÜZERİNDEN BİR OLAĞANÜSTÜ DOĞUM RİTÜELİ: BUĞDAY OĞULLAR, MERCİMEK KIZLAR

Meral Salman*

Giriş

Makalenin amacı “tohum ve toprak metaforu”ndan (Berktaş, 2000) yola çıkarak Bektaşiliğin kurucusu olarak kabul edilen Hacı Bektaş Veli *Vilayet-namesi*’nde bulunan bir söylenceye dayandırılan ve Hacı Bektaş Veli’nin kerameti sonucu taşlaşmış buğday ve mercimek olduklarına inanılan taşların yutulmasıyla gebe kalınması ritüelini incelemektir. Hacı Bektaş Veli’nin evlatları olarak kabul edilen Ulusoy ailesi ve kendilerine bağlı Alevi-Bektaşî toplulukları yani talipleri arasında uygulanan bu ritüel, yaratılış inancının ilahi ve dünyevi düzlemdeki boyutları ve ritüel aracılığıyla yaratılış inancının dayandığı ataerkil sistemin nasıl meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği hakkında bilgi verir.

Tarihsel ve kültürel olarak farklılık gösteren ataerkil sistem, genel olarak erkek iktidarına dayanan toplumsal düzenleme anlamına gelir ve kadının emeğinin, bedeninin, cinselliğinin ve doğurganlığının denetlenmesini içerir (Berktaş, 2000: 24). Gerda Lerner ataerkil sistemi, erkeğin aile içinde kadın ve çocuk üzerindeki egemenliğinin kurumsallaşarak erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün tüm topluma yayılması olarak tanımlar (1986: 238). Lerner’in

* Dr., Sosyolog

ataerkil sistemi tanımlarken aileyi vurgulaması, sadece erkeğin değil, baba olarak erkeğin iktidarına da *işaret eder*. Sherry B. Ortner (1998) ve Michelle Zimbalist Rosaldo (1974) ise kadın ve erkek arasında kurulan ve biyolojik temeli olduğu iddia edilen hiyerarşik ilişkinin, kadının doğurganlığı ve bedensel özellikleri nedeniyle doğayla, erkeğinse yaratıcı kabul edilen akıl ve kültürle özdeşleştirilmesine dayandığını belirtir. Doğa ile ilişkilendirilen kadın ve kadınlık duygusal, akıldışı, bağımlı ve mahrem olarak betimlenir; kültür ile ilişkilendirilen erkek ve erkeklik ise akıl, bağımsızlık ve kamusal olarak betimlenir. Ortner'a (1998) göre doğayla ilişkilendirilen kadın erkeğin dünyasında yer alarak doğa ve kültür arasında bir konumda bulunur. Kadının biyolojik yeniden üretimdeki rolü, yani *çocuk doğurması, beslemesi ve onları sosyalleştirmesi onu toplumsal ve kültürel organizasyonun alt düzeyi olarak kabul edilen ev içine yerleştirir. Erkek ise sadece kültür alanına yerleştirilir ve böylece doğaya [kadına] atfedilenin aksine erkeğe din, hukuk, sanat gibi insan düşüncesinin üst düzeylerinde yaratıcılık da atfedilir.*

Ortner ve Rosaldo ataerkil sistemde erkeğe atfedilen yaratıcılıktan bahsederken kültür alanına vurgu yapar ama biyolojik yeniden üretim kavramını kullanarak yaratılışta erkeğe atfedilen hayat vericilikten, yaratıcılıktan bahsetmez. Carol Delaney'e göre biyolojik yeniden üretim kavramı üremeyi biyolojik ve doğal olgular kabul eder ve evrenselleştirir (2001:18). Oysa Delaney biyolojik olarak adlandırılanın *kültürel* olandan azade olmadığını belirtir; üstelik kadını değersiz, edilgen kılan bahsedildiği gibi doğurması değildir çünkü yaşam vermek ve doğurmak, yaşam vermenin erkeğe atfedildiği ataerkil sistemde aynı şeyler değildir (2001: 45). Böylelikle, Lerner gibi Delaney de ataerkil sistem için *babalığa vurgu yapar*. Delaney'e göre biyolojik olarak kabul edilerek erkeğe hayat verici gücü ve iktidarı sağlayan yaratılış anlayışı, ataerkil sistemin dünyevi ve ilahi düzlemdeki boyutlarıyla şekillenir. Bunlar, doğacak çocuğun erkeğin sperminde bulunduğu iddiasına sahip olan monogenetik (tekkaynaklı) üreme savı (van Rooj, van Balen ve Hermann, 2004: 324) ve evreni ve insanı yaratan tektanrı inancıdır (monoteizm). Monogenetik üreme savında erkeğe atfedilen babalık yani yaratma, hayat verme gücü üzerinden erkekle tektanrılı inancın (erkek) Tanrı'sı arasında simgesel bir bağ kurulur. Delaney'e göre ataerkillik tam da budur:

Yaratıcı gücün Tanrı'ya yansıtılmasıyla bu güç görünmez ve her yerde hazır ve nazır hale gelir; evreni harekete geçiren güçtür bu. Erkeklerle Tanrı arasında kurulan yapısal ve simgesel benzerlik nedeniyle erkekler bu gücü paylaşırlar; sonuçta erkeklerin egemenliği doğal ve varlığın düzenine uygun görünür. Bu benzerlik ataerkil sistemlerin arkasındaki gücün parçasıdır; çünkü sadece erkeği değil, baba olarak erkeği yüceltir (Delaney, 2001: 55).

Delaney doğa/kadın, kültür/erkek analogileri üzerinden inşa edilen ataerkil sistemde, yaratılışın biyolojik ve doğal olgu olarak kabul edildiğini fakat biyolojik olguların kültürel anlamlarla yüklü olduğunun dikkate alınması gerektiğini ve ataerkil sistemin (aynı sistemin iki boyutu olan ilahi ve dünyevi düzlemde) can veren, hayat verici babanın iktidarına dayandığını belirtir. Fatmagül Berktaş (2001) ise, Mezopotamya uygarlıklarında doğa-kadının edilgen, kültür-erkeğin yaratıcı ve can veren olarak kabul edildiği toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümünü 'Ana Tanrıça' inancından tektanrılı dine uzanan süreçte inceler. Değişen üretim biçimleriyle birlikte yaratılışa dair inançların da dönüştüğünü, doğanın edilgen olarak kavranmasıyla kadının yaratıcı gücünün elinden alınmasının birbirine paralel olduğunu belirtir. Berktaş'a göre "Tektanrılı dinler, kadınların "doğa"sına, statüsüne

ve rolüne ilişkin normlarını vazederken, içine doğdukları ve karşılığında meşrulaştırıp pekiştirdikleri ataerkil sınıflı toplumlarda var olan değerleri temel almışlardır” (2000: 26). Böylelikle dünyevi düzlemde yaratılışın kaynağı, hayat veren olarak erkek, ilahi düzlemde tek yaratıcı olarak da (erkek) Tanrı kabul edilmiş olur.

“Tohum ve Toprak Metaforu”

Delaney’e göre yaratılışta erkeğe atfedilen yaratıcılık rolü onu Tanrı’ya yaklaştırır; bebeği besleyecek madde sağlama rolü de kadını Tanrı tarafından yaratılmış olanla, dünya ile özdeşleştirir. Böylelikle tohumu eken baba, tohumu besleyip büyüten de anne/toprak olur (2000: 24). Belirtmek gerekir ki, tohum ve toprak yani kadın rahmine (tarlasına) ekilen erkek tohum metaforu (Berktaş, 2001: 75) tektanrılı dinlere özgü değildir, tektanrılı olmayan inanışlarda da mevcuttur. Ayrıca, tarihsel olarak uzun bir geçmişe sahiptir, örneğin tohum ve sperm, rahim ve toprak analogisi Mezopotamya inanışlarında vardır (Stol, 2009: 137-138). Berktaş, spermin ya da tohumun pek çok kültürel gelenekte ateşle, ışıkla, güneşle ilişkilendirildiğini, toprağın kadın bedeniyle ilişkilendirilmesinin de tarımın bilinmediği dönemlere kadar gittiğini *söyler*: Fakat, Ana Tanrıça kültü ile yaşam kaynağı olarak görülen toprak, ataerkil sistemlerde bu anlamını *kaybetmiş ve kadın rahminin* metaforu olarak toprak, cansız ve yaratıcılıktan uzak bir madde ile özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla kadın artık yaşam kaynağı değildir, erkeğin yarattığı can için bir taşıyıcıya dönüşmüştür (2000: 58-59).

Howard Eilberg-Schwartz Antik Musevilikte erkeğin sahip olduğu düşünülen can verici cinselliğin tohum benzetmesiyle ifade edildiğini belirtir (1996: 28). Kuran’da geçen “kadınlarınız sizin tarlanızdır, tarlalarınızı dilediğiniz gibi ekin” (2.Sure:223) suresi de yine tohum ve toprak metaforunu kullanarak üremede erkeğe yaratıcı, kadına besleyici rol biçer. Tektanrılı dinlerde Tanrı, bir eşi olmaksızın, tek başına dünyayı ve ilk insan olan Adem’i yaratıp, Adem’e “tohumu” aracılığıyla insan neslini yaratma (üreme) gücü vermiştir. Kadın, Havva ise Adem için onun bedeninden yaratılmıştır. Berktaş’ın belirttiği gibi biyolojik olarak erkeği doğuran kadın kutsal yaratılışta erkekten sonra ve onun bedeninden gelir. Doğurmayana yaratma gücü verilirken, doğuran yaratma kapasitesi olmayan ve yaratılan insana dönüşür (2000: 64).

Hıristiyanlıkta Tanrı baba olarak tasvir edilir, bakire doğumda Baba Tanrı, Oğul İsa’nın yaratıcısıdır. Meryem ise bu doğumda bir aracı, bebeği taşıyan ve doğurandır (Delaney, 1986: 2000). İslam’da ise Tanrı baba değil, Yaratandır (Berktaş, 2001: 62) ama erkeğe atfedilen babalık yani yaratma, hayat verme gücü üzerinden erkekle Tanrı arasında simgesel bir bağ kurulur (Delaney: 2000: 55). Öyleyse, tohum/sperm (erkek) ve toprak/rahim (kadın) metaforları yaratılışta kadın ve erkeğe biçilen hiyerarşik rolleri içeren anlamlarla yüklüdür.

Alevi-Bektaşî İnancında Yaratılış ve Baba Soylu Akrabalık Metaforları

Kuran’ın görünen, zahir bilgisinden ziyade batın bilgisine riayet eden Alevi-Bektaşî inancında ilahi düzeyde bir “yaratılıştan” söz etmek yerine “varoluştan” söz etmek daha doğru olacaktır. Çünkü evren, doğa ve insan Tanrı’dan, onun ışığından, özünden çıkıp tekrar ona dönen bir çevrimle hâsıl olur. *Adem-i mana (akl-ı küil)*, evrenin oluşumunda ilk varlıktır,

eril ve aktif ilkedir. *Havva-i mana (nefs-i küil)*, eril varlıktan çıkar, ikinci varlıktır ve dişil ve pasif ilkedir (Korkmaz, 2003) ve tüm evren bu iki ilkedен oluşur. Dişil, pasif ve bedene tekabül eden *nefs-i küil* ya da *Havva-i mana* her varlıkta bulunurken, eril, aktif ve akla tekabül eden *akl-ı küil* ya da *Adem-i mana* sadece insanda bulunur. Her ne kadar yaratan ve yaratılan arasında, zahir anlamdaki gibi bir ayırım söz konusu olmasa da Alevi-Bektaşî kozmolojisi eril ilkeyi asli ve aktif, dişil ilkeyi tali ve pasif olarak kabul eder. Öyleyse tohum ve toprak metaforunun işaret ettiği üremede erkeğin hayat verici rolü, dolayısıyla kadının besleyici rolü ve bu rollerle tasvir edilen babalık ve annelik üzerinden kurulan akrabalık ilişkileri ilahi düzeydeki varoluşa/yaratılışa aykırı olmaz.

Vilayet-name'de geçen iki olağanüstü doğum teması içerdikleri metaforlarla Alevi-Bektaşî inancında üremeye ilişkin savlara ve bu topluluklardaki baba soylu akrabalık ilişkilerine dair fikir verir. Metaforlardan biri kandır ve kültürel olarak tayin edilen kan (ya da kan bağı) belli bir grup arasındaki akrabalık bağına vurgulamak ve grubu diğerlerinden ayırmak için kullanır (Parkin ve Stone, 2004:2). *Vilayet-name*'de (Gölpınarlı, 1995: 63-64) geçen ve kan metaforunun kullanıldığı olağanüstü doğum öyküsüne göre Hacı Bektaş Veli'nin abdest alırken burnu kanar. Kan damlalarının döküldüğü abdest suyunu Kadıncık Ana içer. Bu durum Hacı Bektaş Veli'ye malum olur ve Kadıncık Ana'ya doğacak oğullarını müjdelir. Böylece Kadıncık Ana Hacı Bektaş'ın ilk evlatlarını doğurur. Cinsel ilişki olmaksızın gerçekleşen gebelik ve doğumda tıpkı Meryem Ana'nın Oğul İsa'yı doğurmasında olduğu gibi Kadıncık Ana'nın rolü de bebeği karnında besleyip sonra doğurmak, yani taşıyıcılık ve ilahi doğum için aracılık yapmaktır (Danık, 2002: 246). Kanıyla hayat veren, neslini devam ettiren Hacı Bektaş Veli'dir. Yani üremede erkek hayat veren, yaratıcı olarak, kadın ise taşıyıcı ve besleyici olarak tasvir edilir.

Makalenin konusunu oluşturan tohum/sperm metaforu ise diğer olağanüstü doğum öyküsünde geçer. Aslında kan ve sperm hayat veren bedensel sıvılar olarak birbiriyle yakından ilişkilidir. Kan ve süt kadının bebeği beslediği hayati sıvılar olarak kabul edilirken erkeğin kanı söz konusu olduğunda, kan besleyici değil, hayat verici ve gelecek nesillerin devam ettiricisidir. Bu bakımdan üremeye ilişkin monogenetik savların kökeninde sperm kandan oluştuğu iddiasının (Tuana, 1988) olması manidardır. Erkeğin üremede aktif kabul edildiği yani tohum/sperm analogisinin geçerli olduğu baba soylu akrabalık ilişkilerinde çocuklarına babanın kanı geçer.

Hacı Bektaş Veli'nin Kerameti: Taşlaşmış Buğday ve Mercimekler

Hacı Bektaş Veli'nin kerametiyle taşlaşan buğday ve mercimekleri yutarak gebe kalma teması *Vilayet-name*'de geçen diğer bir olağanüstü doğum öyküsüdür. Hacı Bektaş Veli bir gün ekinlerini biçen köylülerden “bir şey” ister fakat isteği köylüler tarafından “bir şeyimiz yok” denilerek reddedilir. Bunun üzerine Hacı Bektaş Veli köylülerin hem ürünlerini hem de tüm altınlarını ve paralarını taşa dönüştürür. Köylüler kendilerine reva görülen cezadan yakınmak için Hacı Bektaş Veli'nin yanına giderler ve “İnsana nasip olacak tanelerin hepsi taş olmuş, hiçbir işe yaramaz” derler. Olaylar şöyle devam eder:

Hacı Bektaş işe yarar dedi, bizi sevenlere armağanımız olsun, oğlu kızı olmıyan kadınlar, üç gün oruç tutsunlar, Cuma gecesi, dişlerine değdirmen bu tanelerden birini yutsunlar, o gece helallariyle Ulu Tanrı ona bir oğlan nasip eder. Mercimek yutarsa kızı olur.[...]

Erenlerin kerametiyle bu ana kadar o taş olan taneler, yerin dibinden, taş içinden kaynayıp çıkar (Gölpınarlı, 1995: 34).

Öyküdeki taşlaşmış buğday ve mercimekler yaratıcı, hayat verici gücüyle tohumu/spermi sembolize eder. Hacı Bektaş Veli'nin yaratıcı gücü gösterdiği kerametle taşlaşan tahıllara (tohumlara) aktarılır, tohumu alacak olan kadın/topraktır. Fakat belirtmek gerekir ki, Hacı Bektaş'ın yaratıcı, can verici gücünün aktarıldığı taşlaşmış buğday ve/veya mercimeğin (tohumun) yutularak kadın bedenine (toprağa) yerleştirilmesi cinsel ilişkiyi sembolize etmez. Kan metaforuyla gönderme yapılan hem ilahi hem de dünyevi düzeyde yaratılışın ve baba oluşun aksine, buğday ve mercimek çocukların zaten “biyolojik” babaları vardır. Yani ritüel taş tohumu yutan kadının eşini dışlamaz, aksine eşlerin cinsel ilişkisi ritüel için şarttır. Dolayısıyla söz konusu olan yaratılış sembolik düzeydedir.

Taşlaşmış tahıl/tohumların yaratıcı gücü ilahidir, öyle ki biyolojik üreme kurallarını bile altüst edebilir. *Vilayet-name*'de yer alan ve Hacı Bektaş'ın kerametine inanmayıp iki taşlaşmış buğday tanesi yutan erkeğin gebe kalması söylencesi de bunun kanıtıdır. “Buğday” tanelerini yutan adam çocukları doğuramadığı için ölür ama karnını kesip açtıklarında karnından iki oğlan çıkar. Oğullar ölmez, yaşar, nesilleri devam eder ve “buğday oğulları” olarak adlandırılırlar (Gölpınarlı, 1995: 34-35). Hacı Bektaş Veli'nin ilahi düzeydeki yaratıcı gücünü inkâr eden adam can veren değil, can taşıyana dönüştürülerek yani bir nevi “kadınlaştırılarak” öldürülür.

Öyleyse taş tahıllar bunları içinde tutup besleyebilecek kadın/toprak içindir. Yaratma gücü erkeğe atfedildiği halde, baba soylu akrabalık ilişkilerinde gebe kalamamak kadımla ilgili bir meseledir. Yani çocuk olmaması durumunda -erkeğin tohum üretebildiği sürece yaratıcı gücünü koruduğu kabul edilir- o tohumu kendinde tutup beslemesi gereken kadın/toprak bunu yapmaya muktedir değildir (Inhorn, 2003: 246). Zaten, *Vilayet-name*'deki söylencede Hacı Bektaş Veli “oğlu kızı olmayan kadınlar” diyerek ritüel için çiftlere değil, kadınlara seslenir ama bunu yaparken erkeğin onun kerametine ve ilahi yaratma gücüne biat ettiğini varsayar ve erkeğin soyunu devam ettirmesini onaylar.

Erkeklerin Tohumu, Kadınların Ritüeli

Taş buğday ve mercimeklerin yaratıcı gücüne yüzyıllardır duyulan inanç ve bu taşları yutarak gebe kalma ritüeli Ulusoy ailesinin bazı üyeleri ve talipler arasında azalarak da olsa hâlâ devam ediyor. Buğday ve mercimek biçimindeki taşlar Hacıbektaş ilçesinin bazı bölgelerinde toprağın içinden çıkarılıyor. Ulusoy ailesinin üyeleri taş buğday ve mercimekleri bunları toplayan kişilerden temin ediyor. Taş tohumların yutulması sonucu doğan çocuklar aracılığıyla Ulusoy ailesi ve talipler arasında kurulan “sembolik” düzeydeki akrabalık ilişkisi için ritüel iki aşamadan oluşuyor. İlk aşama talibin Ulusoy ailesinin üyelerinden taş tahıl/tohumu alıp bunu usulüne uygun biçimde kullanarak çocuk sahibi olması, ikinci aşama ise çocuk doğduktan sonra çocuğa isim verilmesi ve taş tahılın alındığı Ulusoy'un evinde kurban kesilmesi.

Taliplere taşlaşmış buğday veren bir Ulusoy bu ritüelin ilk aşaması için yapılması gerekenleri şöyle anlatıyor:

Buğday verirken, mumlanıyor buğday, üç tane Allah, Muhammed, Ali diye düğüm

çekiyoruz, bağlıyoruz buğdayın üzerine. Ondan sonra salı, çarşamba, perşembe oruç tutuyorlar üç gün, üç gün oruç tuttuktan sonra banyo yapıyorlar. Çocuk olana kadar o iplik annenin belinde bağlı kalacak. Üzerindeki ipliği beline bağlıyor, buğdayı da yutuyor. Çocuk olduktan sonra da belindeki ipliği çocuğun beline bağlıyor. Kırkı çıkana kadar o iplik –babaannemden gördüklerimi uyguluyorum- çocuğun belinde bağlı kalıyor. Ondan sonra atıyor ya da bir yere gömüyor (Bir Ulusoy ile yapılan mülakat, 23.08.2009, Hacıbektaş).

Hak-Muhammed-Ali üçlemesi bu ritüel boyunca önemli yer tutar. Alevi-Bektaşî inancına göre Muhammed ve Ali Tanrı'nın nurundan, evren de bu nurlardan hâsıl olmuştur yani “üçü bir, biri üçtür”. Bu nedenle, Alevi-Bektaşî inancında üçlemeyi tekrarlayarak bir şeyi üç kere yapmak önemlidir (Korkmaz, 2003:443). Hacı Bektaş evlatları bu üçlemeyi söyleyerek mumlanmış taş tohum/tahılların üzerine bağlayacakları ipliğe üç düğüm atarlar. Taş tahıl/tohumu alan çiftin oruç tutmaya başladıkları gün haftanın üçüncü günü yani salı günüdür. “Salı günü Ali günü” deyimini yine bu üçleme ile ilgili olsa gerek: Haftanın ilk günü yani Pazar günü Hak, ikinci gün pazartesi Muhammed, üçüncü gün salı Ali günü. Yine üç sayısı takip edilerek çift üç gün oruç tutar ve üç günlük bedensel ve ruhsal arınmadan sonra cuma günü, yani Allah'ın cennette ilk insan olan Adem'i yarattığına inanılan gün (Chipman, 2001:15) kadın “buğdayı” ya da “mercimeği” yutar ve çift cinsel ilişkiye girer.

Yukarıda alıntılıdığım mülakatta anlatıcı cinsel ilişki yerine “banyo yapmaktan” bahsediyor. Cinsel ilişkiden sonra farz olduğuna inanılan banyo yapmak, yıkanmak yaygın olarak cinsel ilişkinin üstü kapalı bir ifadesi olarak kullanılır. “Buğday” yutulduktan sonra kadının beline bağlanan, Hacı Bektaş evlatları tarafından Hak Muhammed Ali üçlemesiyle üç kere düğümlemiş ip ise, bebeğin anneden beslenmesini ve oksijen almasını sağlayan (fetüsü plasentaya bağlayan) göbek kordonunu sembolize eder. Çocuk doğduktan sonra anneden çıkarılıp çocuğun beline bağlanan sembolik kordon bağı kırk gün boyunca çocuğun belinden çıkarılmaz. Kırk gün, bebeğin bağışıklık sistemini kazandığı zaman dilimini temsil ediyor olabilir. Aynı zamanda kırk sayısı Alevi-Bektaşî inancında sıkça kullanılır ve kim oldukları bilinmeyen ama varlıklarına ve kutsallıklarına inanılan kırk evliyayı simgeler (Korkmaz, 1994:251). Kırk günün sonunda sembolik göbek kordonu “düşer” ve tıpkı gerçek göbek kordonuna yapıldığı gibi bir yere gömülür ya da atılır.

Birge, 1933 yılında Arnavutluk'u ziyaret ettiğinde Bektaşîliğin Babagan kolunda da bu geleneğin olduğunu ve “buğday” ya da “mercimeklerin” kadın taliplere babalar tarafından verildiğini belirtir (1965: 38-39). Ne var ki, Bektaşîliğin Çelebi kolunda taşlaşmış buğday ve mercimekler sadece ailenin kadın üyeleri, “analar” tarafından kadın taliplere verilir. Nedenini ise bir “ana” şöyle açıklıyor:

[Kadın talipler] Erkekten isteyemiyorlar, anlatıyorlar ya şöyle yap, böyle yap diye (Ulusoylarla grup mülakatı sırasında bir Ulusoy'un söyledikleri, 09.01.2010, Ankara).

Başka bir “ana” da kendisinin de erkek değil, kadın taliplere “buğday” vermeyi tercih ettiğini belirtiyor:

Salı, çarşamba, perşembe oruç tutarlar, sonra yutarlar onu. Kadınlar ister, erkekler de ister ama ben erkeklere derim siz yutmuyorsunuz nasıl olsa, kadınlar gelsin, onlar alsın derim (Ulusoylarla grup mülakatı sırasında bir Ulusoy'un söyledikleri, 09.01.2010, Ankara).

*Talipler yaş gözetmeksizin Ulusoy ailesinin kadınlarını ana olarak adlandırır.

Bazı analarsa “buğday” vermekten çekindiklerini ve vermediklerini belirtiyor. Bir ananın “buğday veriyor musunuz?” soruma cevabı şöyle:

Yok, hayır ben vermem. Ne bileyim, verenlerin bazılarının oluyor ama ben vermem. Utanıyorum herhalde (Bir Ulusoy ile yapılan mülakat, 06.08.2009, Hacıbektaş).

Taş tahılları/tohumları vermek konusunda anaların utanması gibi, bunları alırken talipler de utanabiliyor. Geç yaşta yuttuğu “buğday” sayesinde erkek çocuk doğurduğunu anlatan bir kadın talip “buğdayı” yaşça daha genç ve kendine daha yakın bulduğu bir anadan istediğini söylüyor (N. ile yapılan görüşme, 18.08.2010, Hacıbektaş).

Taşlaşmış tahıl/tohum yutmak, sadece çocuğu olmayan çiftlerin değil, erkek çocuk isteyenlerin de başvurduğu bir ritüeldir. Geçmişte, erkek çocuğu olmayan Ulusoy kadınlarının da taş buğday yuttuğu konuşmalarımız esnasında anlatılanlar arasındaydı. Taş buğdayları yutma kararı ve bunları temin etmek yine kadınlar arasında gerçekleşiyordu çünkü taşı yutmaları için onları telkin eden ve taşı onlara veren genellikle eşlerinin anneleriydi (Ulusoylarla grup mülakatı, 09.01.2010, Ankara; bir Ulusoy’la yapılan görüşme, 18.08.2010, Hacıbektaş). Bir ananın oğlunu nasıl doğurduğunu anlatırken “çocuk erkekten mi oluyor?” soruma verdiği cevap şöyle:

Tabii erkekten olur çocuk da, ne kadar da olsa buğdayı aldığın zaman... Teyzem dedi, oğlan olsun diye, ben istemedim. Gittim kendim yuttum, onun üstüne oğlum doğdu. Buğdayımız öyle bizim, Hacı Bektaş Veli’den gelme (Bir Ulusoy ile yapılan mülakat, 09.01.2010, Ankara).

Ulusoy erkeklerinin genellikle ritüelin dışında kalmasının nedenlerinden biri ritüelin üreme ile ilgili olması, cinselliği barındırması ve bu konularda kadın taliplerle veya ailelerinin kadın üyeleriyle açıkça konuşamayacak olmalarıdır. Yine de asıl neden yaratılış inancının içerdiği monogenetik üreme anlayışı olduğu vurgulanmalıdır. Ulusoy ailesinin (cinsiyet ayrımı olmaksızın) her bireyi (dışarıdan evliliklerle aileye dahil olan kadınlar hariç) Hacı Bektaş Veli’nin “kanını” taşır, dolayısıyla onun velayetinin getirdiği kutsiyete sahiptir. Ne var ki, sadece Ulusoy erkekleri Hacı Bektaş Veli’nin hayat verici gücüne sahiptirler ve onlar kutsiyetlerini gelecek nesillere aktarabilir, yani soy erkekten erkeğe devam eder. Dolayısıyla bir Ulusoy erkeğinin taş tohum/tahılı bir kadın talibe vermesi, kendi “tohumunu” talibe vermesi gibi de yorumlanabilir. Yine bir Ulusoy erkeğinin taş tohum/tahılı erkek talibe vermesi uygun bir davranış olmayabilir çünkü erkek talip de “tohum” sahibidir. Oysa Ulusoy kadınları üremede taşıyıcı ve besleyici bir role sahip oldukları için, kadın (ya da erkek) taliplere verecekleri taş tohum/tahıl ana ve talip arasında kişisel bir ilişkiyi ifade etmez. Ana kutsaldır, taş tohum/tahılı kutsar ama tahıl onu değil, Hacı Bektaş Veli’nin hayat verici gücünü, kerametini temsil eder. Özetle taş tohum/tahılı verecek olanın Hacı Bektaş evladı olması ama kendisinin çocuk dünyaya getirecek hayat verici güce, aynı “tohuma” sahip olmaması önemlidir.

Bu durumda aileye evlilik yoluyla katılmış anaların taş tohum/tahılı kendilerinin vermesi de ritüelin mantığına aykırı olabilir. Ulusoy ailesine dışarıdan gelerek, evlilik bağıyla dahil olan bir ana ise yanında eşi olmadan “buğday” vermediğini anlatıyor:

Şimdi, buğday istiyorlar. Çocuk istiyorlar, 850 küsür senedir Hacı Bektaş efendimizden, buğdayı, taşı, bunu siz de biliyorsunuz. Ben eşim olmadığı zaman buğday vermediğimi

söylüyorum, büyük annelerimiz olduğunu söylüyorum. Ama eşim burada olduğu zaman çok diretilirse veriyorum. Bir sürü de çocuğumuz oldu gerçekten, biz bunu görüyoruz. [...] ama ben kendim vermiyorum (Bir Ulusoy ile mülakat, 28.07.2009, Hacibektaş).

Taş tahıl/tohumları veren aile üyelerinin ritüelde sadece aracı olduklarını belirtmeleri ritüelde taş buğdayı veren ve alan arasında bebeğin doğumuyla ilgili kişisel bir ilişki olmadığını vurgulamak için olsa gerek. Bir ana kendilerinin sadece bir aracı olduğunu şöyle açıklıyor:

İstiyorlar, dolu bir kutu buğday var. İstiyorlar, hem Allah veriyor onlara kızım. [...] Ben onu diyorum hep, Hacı Bektaş Veli'nin vergisi, bizde bir şey yok ki. İstiyorlar, biz de veriyoruz (Bir Ulusoy ile mülakat, 16.07.2009, Hacibektaş).

Her ne kadar “buğdayı” veren aile üyeleri gebelik ve bebeğin doğumu için sadece bir aracı olsa da ritüelin bebek doğduktan sonraki aşaması için “buğdayın” kimden alındığı önem kazanıyor.

Doğum sonrası: Hacı Bektaş Veli'nin Buğday Oğulları, Mercimek Kızları

Taş buğday ya da mercimek yutulduktan sonra dünyaya gelen bebeğin vücudunda yutulan taşın izi olduğuna inanılır, bu bebeğin buğday oğul ya da mercimek kız olduğunun göstergesidir. Bebek doğduktan sonra, ritüelin ikinci aşaması isim verme ve kurban kesmeyi içerir. Mülakat yaptığım bir Ulusoy, taliplerin genellikle aile üyelerinin ismini koyduklarını, bunu aile üyelerinin talep etmediğini, taliplerin istediğini söyledi (Bir Ulusoy ile yapılan mülakat, 23.08.2009, Hacibektaş). Buğday oğullara ya da mercimek kızlara Ulusoy ailesinin bireylerinin isimlerini vermek bebeğin anne ve babası için önemlidir. Berktaş, eski Mezopotamya inanç sisteminde ismin onu taşıyanın özünü yansıttığını belirtir (2000: 53). Bir talibin kendi çocuğuna Ulusoylardan birinin ismini verdiğini anlatırken “ismi taşımaktan” “ismi taşımanın zorluğundan, ağırlığından” bahsetmesi (N.Y. ile yapılan mülakat, 18.09.2009, Hacibektaş) dikkate alınır, eski Mezopotamya inanç sisteminde isme yüklenen anlamın Alevi-Bektaş inancına yabancı olmadığı düşünülebilir. İsim paylaşma, sembolik düzeyde bir çeşit akrabalık bağı kurma, özü paylaşma olarak kabul edilebilir.

Ritüelin isim vermekten daha önemli aşaması, bebek doğduktan sonra anne babanın doğan bebekle birlikte “buğdayı” aldıkları Ulusoy'un evine gitmeleri ve orada bebek için kurban kesmeleridir (Bir Ulusoy ile yapılan mülakat, 30.07.2009, Hacibektaş). İslam'da kurban ritüeli peygamber İbrahim'in Tanrı'ya oğlunu kurban edecekken, Tanrı'nın İbrahim'e koç göndermesi ve İbrahim'in oğlu yerine koçu kurban etmesi temasına dayanır. Delaney'e göre kurban ritüeli, erkeğin Tanrı'ya itaat ettiğini göstermek için oğlunun yani soy üretme gücünün kesilmesine razı olması, kendisine itaat edildiğini gören Tanrı'nın da erkeğin soy üretme gücünün kesilmesine engel olarak bu gücü onaylaması demektir. Yani Tanrı ve erkek arasında simgesel güç aktarımıdır (Delaney, 2000: 345). Kurban ritüeli, ilahi düzlemde yaratan ile dünyevi düzlemde yaratan arasında bir güç aktarımı, sınanma, ilahi olana itaat ve onaylanma olarak kabul edilirse, bir talibin buğday oğlunun kurban ritüelinin gerçekleşmemesi ile ilgili anlattığı olağanüstü öykü bu temalarla ilişkilendirilerek yorumlanabilir:

Kadın geliyor efendime diyor ki, bana bir çocuk ver, kapınızda kırk gün hizmet yaparım ve kurban keserim. Efendim bir buğday veriyor kadına ve kadın diyor ki ben bütün bu vaat

ettiklerimi yerine getireceğim. Ve dünyaya bir erkek çocuğu geliyor. 7-8 yaşlarında bir erkek çocuğu oluyor, efendim aynı köye geliyor ve diyor ki, ben zamanında bir bacıya buğday verdim, oldu mu çocuğu? Getiriyorlar, kadın diyor ki efendim tam ben geleceğim, adağı getireceğim, kocam parayı elimden alıyor. Efendim çocuğun parmağını sıkıyor, buğday çıkıyor. Efendim köyden çıkmadan o gece, çocuk vefat ediyor (S. ile yapılan mülakat, 13.08.2009, Hacıbektaş).

Ritüel genellikle kadınlar arasında uygulandığı halde hikâyede efendinin kadın talibe “buğday” vermesi, talip ve efendi arasındaki ilişki rızaya dayandığı halde hikâyede kadın talibin erkek çocuk karşılığında taahhütte bulunması ama kocası yüzünden taahhüt ettiklerini gerçekleştirememesi ve efendinin verdiği canı geri alması aslında ne hikâyedeki kadınla ne de buğday oğulla ilgilidir. Söz konusu olan efendi ve erkek talip arasındaki gerilimdir, yani burada hikâye edilen Hacı Bektaş Veli evladı ve temsilcisi olarak efendinin ilahi yaratma kudretine erkek talip tarafından biat edilmemesi ve karşılığında efendinin erkek talibin soyunu üretme gücünü elinden almasıdır. Tıpkı *Vilayet-name*'de Hacı Bektaş Veli'nin kerametine inanmayıp buğdayları yutarak iki erkek çocuğa gebe kalan ve ölen adamın öyküsünde olduğu gibi, bu öyküde de keramete inanamayan erkek cezalandırılır.

Bir talibin belirttiği gibi kurban adaktır, çok arzulanan bir dileğin yerine gelmesi sonucu inayeti için Hacı Bektaş Veli'ye sunulur (A. yapılan mülakat, 14.08.2009, Hacıbektaş). Dolayısıyla buğday ve mercimek çocuklar için kesilen kurbanlar Hacı Bektaş Veli'nin yaratıcı gücünün tanındığına, o güce inanıldığına, minnet duyulduğuna işarettir ve gebelik ritüeli ancak kurban kesilmesiyle tamamlanabilir. Tıpkı isim vermede olduğu gibi, taş tahılı veren Ulusoy'un evine yapılan ziyaret yani paylaşılan mekân ve kesilen kurban yani birlikte yenilen, paylaşılan et sembolik düzeyde kurulan akrabalık ilişkisine işaret eder.

Sonuç

Hiyerarşik toplumsal cinsiyet rollerinin olduğu ataerkil sistemde erkeğe atfedilen yaratıcılık sadece akıl ve kültür alanında değil, biyolojik olarak adlandırılan ve doğal kabul edilen üreme/yaratılış alanında da geçerlidir. Doğurmanın ve yaratmanın birbirinden ayrıldığı ve erkeğe hayat verme gücünün atfedildiği babalık, ataerkil sistemin odağıdır ve bu tür bir yaratılış inancı Delaney'in belirttiği gibi iki boyuta sahiptir: Tektanrılı inanış ve monogenetik üreme savı. Her ikisi de yaratma ve can verme gücünün tek kaynaktan geldiğini söyleyerek Tanrı ve erkek arasında simgesel bir bağ kurulmasına imkân tanır. Yaratılışa dair inançlarda başvuru tohum ve toprak metaforu da üremede erkeğe atfettiği hayat verici güç ve kadına atfettiği taşıyıcı, besleyici rolle mevcut ataerkil sistemin ve baba soylu akrabalık ilişkilerinin de ifadesi olur.

Kuran'ın zahirden ziyade batın anlamına riayet eden Alevi-Bektaşî inancında yaratan ve yaratılan arasında keskin bir ayrım yoktur. Her canlı Tanrı'nın tecellisidir; insan ise tecellilerin en mükemmel formudur. Mükemmel olmasının nedeni, diğer canlılarda olmayan ve evrenin meydana gelmesinde ilk ilke olan *Adem-i mana*'ya sahip olmasıdır. *Adem-i mana* öncül ilkedir, erildir, aktiftir. Ondan hâsıl olan *Havva-i mana* ise dişildir, pasiftir ve tüm tecellilerde mevcuttur. Dolayısıyla eril olanı ilksel olarak kabul eden bu tür bir varoluş anlayışı, erkeği hayat veren olarak kabul eden yaratılış anlayışına aykırı değildir.

Vilayet-name'de geçen iki olağanüstü doğum teması ve kullanılan metaforlar yaratan/ baba olmanın ilahi ve dünyevi boyutlarını gösterir. Kan metaforu Hacı Bektaş Veli'nin evlatları olduğuna inanılan Çelebiler için kullanılır. Hacı Bektaş'ın burnundan akan kandan hâsıl olan evlatları onun kanının ve dolayısıyla kutsiyetinin taşıyıcısı ve devam ettiricisidirler. Bu olağanüstü doğumda kan, hem ilahi hem de dünyevi yaratılışı içerir.

Tohum ve toprak metaforu ise Hacı Bektaş Veli'nin kerameti sonucu taşlaşmış olduğuna inanılan taş buğday ve mercimekleri yutarak gebe kalma söylencesi ile ifade edilir. Taş tahıllar/tohumlar erkek spermını sembolize eder. Bunların kadın tarafından yutulması tohumun toprağa yerleşmesidir ama keramet sonucu Hacı Bektaş Veli'nin ilahi yaratma gücünü aktardığı bu taşların yaratma gücü sembolik düzeydedir. Üremede taş tohumu yutan kadının eşini dışlamadığı gibi Hacı Bektaş Veli'den herhangi bir kutsiyet aktarımı da söz konusu değildir.

Vilayet-name'de geçen ve oğlan çocuk için taş buğday, kız çocuk için taş mercimek yutularak gebe kalınması söylencesine dayanan ritüel yüzyıllardır Hacı Bektaş Veli'nin evlatları ve onlara bağlı Alevi-Bektaşlı toplulukları arasında uygulanıyor. Tohum ve toprak metaforuyla ifade edilen, erkeğin hayat verici, kadının besleyici yani aracı olduğu üreme inancına dayanan ritüelin ilk aşaması olan taş buğday ve mercimeği hazırlamak, vermek ve taş tohumu almak genellikle kadın Ulusoyların ve kadın taliplerin üstlendiği bir görevdir. Hacı Bektaş Veli'nin ilahi yaratıcı gücü, kadın evlatları tarafından kadın taliplere verilir. Gebe kalmak ve doğum için Hacı Bektaş Veli'nin ilahi gücünün yanı sıra taş tohumu yutan kadının eşinin dünyevi boyuttaki yaratma gücüne de ihtiyaç vardır. Hacı Bektaş Veli buğday oğulların (ve pek tercih edilmiyor olsa da mercimek kızların) sembolik düzeydeki babası olur ama doğum ritüelinin tamamlanması için bebeğin doğması yetmez. Bebeğin dünyevi yaratıcısı yani babası, sembolik düzeydeki babasının yani Hacı Bektaş Veli'nin yaratma gücüne saygısını sunmalı ve kurban kesmelidir. Özellikle doğan buğday çocuk ise, kurban kesilmesi ilahi ve dünyevi düzlemdeki yaratıcılar, babalar arasında simgesel bir güç aktarımı olarak yorumlanabilir.

Taş tohumun alındığı Ulusoyların evine yapılan ziyaret, yani aynı mekânı paylaşmak, eğer çocuğun anne babası isterse Ulusoy ailesinden birinin ismini çocuğa vermek, kesilen kurbanın etini paylaşmak Hacı Bektaş Veli'nin evlatları ve Hacı Bektaş Veli'nin buğday oğulları (ve mercimek kızları) arasında simgesel düzeyde kurulan baba soylu akrabalığın ve bağın güçlendirilmesidir. Bir bütün olarak ise ritüel, her ne kadar ritüelin gerçekleşmesinde kadınlar aktif rol oynasa da, ilahi ve dünyevi düzlemdeki babalık(lar), bunların etkileşimi ve baba soyunun devamı ile ilgilidir.

Referanslar

- Berktaş, Fatmağül (2000). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis
- Birge, John Kingsley (1965). *The Bektashi Order of Dervishes*. London: Luzac & Co.,Ltd
- Corbin, Henry (1993). *History of Islamic Philosophy*. London, New York: Kegan Paul International; London: In association with Islamic Publications for the Institute of Ismaili Studies
- Danık, Ertuğrul (2002). Alevilik ve Bektaşilikte Olağanüstü ya da Bakire Doğum Mitosu: İki Damla Kanla Başlayan Yaşam. *Folklor Edebiyat Cilt:VIII Sayı:XXIX 2002/1*, 239-250.

- Delaney, Carol (September,1986). The Meaning of Paternity and The Virgin Birth Debate. *Man, New Series Vol.21, No.3, 494-513*.
- Delaney, Carol (2001). *Tohum ve Toprak* (S.Somuncuoğlu ve A. Bora Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Eilberg-Schwartz, Howard (1996). The Father, the Phallus, and the Seminal Word: Dilemmas of Patrilineality in Ancient Judaism (M.J. Maynes, A. Waltner, B. Soland ve U.Strasser, Ed.) (s.27-42). *Gender Kinship Power- a Comparative and Interdisciplinary History*. NewYork & London: Routledge
- Gölpınarlı, Abdülbaki (Ed.) (1995). *Vilayet-name Menakıb-ı Hüncar Hacı Bektaş-ı Veli*. İstanbul: İnkılap Yay.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1985). *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Inhorn, Marcia, C (2003). “Worms are Weak”: Male Infertility and Patriarchal Paradoxes in Egypt. *Men and Masculinities Vol.5, No.3, 236-256*.
- Korkmaz, Esat (2003). *Ansiklopedik Alevilik-Bektaşilik Terimleri Sözlüğü (Gözden geçirilmiş 3. baskı)*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Kumar, Pushpesh (2006). Gender and Procreative Ideologies Among the Kolams of Maharashtra. *Contributions to Indian Sociology 40, 3, 279-310*.
- Lerner, Gerda (1986). *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press
- Ortner, Sherry B. (1998). Is Female to Male as Nature is to Culture? (Peach, Joy, L. Ed.) (s.23-44). *Women in Culture-A Women's Studies Anthology* Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishers
- Parkin, Robert and Stone, Linda (2004). General Introduction (R. Parkin and L.Stone, Ed.) (s.1-24). *Kinship and Family- an Anthropological Reader*. Blackwell Publishing.
- Rosaldo Zimbalist, Michelle (1974). Theoretical Overview (Rosaldo, Zimbalist M and Lamphere, Ed.) (s.17-42). *Woman, Culture and Society* L. Stanford, California: Stanford University Press
- Stol, Marten (2009). Embryology in Babylonia and the Bible. (V.R. Sasson and J.M. Law, Ed.) (s.137-155). *Imagining the Fetus the Unborn in Myth, Religion and Culture*. New York: Oxford University Press.
- Tuana, Nancy (Spring, 1988). The Weaker Seed The Sexist Bias of Reproductive Theory. *Hypatia vol.3 No.1, 35-59*.
- Van Rooj, F.B; Van Balen, F; Hermans, J.M.A (November, 2004). A Review of Islamic Middle Eastern Migrants: Traditional and Religious Cultural Beliefs about Procreation in the Context of Infertility Treatment. *Journal of Reproductive and Infant Psychology, Vol.22, No.4, 321-331*.

Özet

Tohum ve Toprak Metaforu Üzerinden Bir Olağanüstü Doğum Ritüeli

Bu makalenin amacı Bektaşî tarikatının kurucusu olarak kabul edilen Hacı Bektaş Veli'nin kerameti sonucu taşlaştığına inanılan buğday ve mercimek tanesi şeklindeki taşların yutulmasıyla gebe kalınması ritüelini tohum ve toprak metaforu üzerinden inceleyerek, içerdiği yaratılış inancıyla ritüelin ataerkil sistemi nasıl meşrulaştırdığını ve yeniden ürettiğini araştırmaktır. Kurulan tohum/sperm, toprak/rahim analogisi yaratılışta erkeğe hayat verici, kadına da besleyici taşıyıcı rol atfeder. Doğurmak

ve can vermeyi birbirinden ayıran yaratılış inancı dünyevi düzlemde monogenetik yani tekkaynaklı üreme savıyla, yani doğacak olan çocuğun erkeğin sperminde bulunduğu iddiasıyla, ilahi düzleminde ise monoteist inançla, evrenin ve insanın tek bir yaratıcısı olduğunu iddiasıyla ifadesini bulur. Tanrı ve erkek arasında simgesel bir bağ kurulur, hayat verme, yaratma üzerinden erkeklik babalıkla ilişkilendirilir ve öyle tanımlanır. Yaratılışta kadını edilgen olarak konumlayan ve hayat verme gücüyle tanımlanan babalık, erkeğin egemenliğinin kurumsallaştığı sistem olan ataerkilliğin temel unsurudur. Her varlığın Tanrı'nın tecellisi olduğu kabul edilen Alevi-Bektaşî inancında ise, her ne kadar yaratan ve yaratılan arasında mutlak bir ayırım olmasa da, akla tekabül eden ilke eril ve aktif olarak tanımlanır, dolayısıyla yaratıcı güç atfedilen yine erkektir. Hacı Bektaş Veli'nin hayatı hakkında bilgi veren ve 15. yüzyılda yazılmış olduğu tahmin edilen *Vilayet-name*'de geçen iki olağanüstü doğum öyküsünde kullanılan kan, tohum ve toprak metaforları da, monoteist inanç ve monogenetik yaratılış savıyla uyumlu biçimde üremede babaya yaratma ve soyunu devam ettirme kudretini, anneye besleyicilik ve taşıyıcılığı atfederek, baba soylu akrabalık hakkında bilgi verir. Hacı Bektaş Veli'nin kan bağı yoluyla evlatları olduğuna inanılan Ulusoy ailesi ve onlara bağlı Alevi-Bektaşî topluluklar arasında azalarak da olsa devam eden taş buğday veya mercimek yutma ritüeli, Hacı Bektaş Veli'nin ilahi düzeydeki yaratma gücüne vurgu yaparak, onu ritüel sayesinde doğduğuna inanılan buğday ve mercimek bebeklerin ilahi düzlemdeki babası yapar. Dünyevi düzlemdeki babanın varlığını gerektiren bu ritüel, ancak doğum sonrasında dünyevi düzlemdeki babanın, ilahi düzlemdeki yaratan Hacı Bektaş Veli'nin yaratma gücüne kurban keserek saygı ve minnet sunmasıyla sona erer. Kısaca, bu makale, Hacı Bektaş Veli ile ilgili yaratılış hikâyelerinde ve yaratılış ritüelinde kullanılan metaforlar aracılığıyla ilahi ve dünyevi düzlemde babalığın nasıl kurgulandığını ve birbiriyle nasıl ilişkilendirildiğini inceliyor.

Anahtar Kelimeler: yaratılış, üreme, babalık, toprak ve tohum, ritüel, Alevi-Bektaşî

Abstract

AN EXTRAORDINARY BIRTH RITUAL BY USING THE SEED AND SOIL METAPHOR: WHEAT BOYS, LENTIL GIRLS

This article aims at exploring procreation belief among the Alevi-Bektaşî people who are affiliated with the Ulusoy family, with the so called descendants of the founder of the Bektaşî order, Hacı Bektaş Veli by focusing on a ritual about swallowing miraculous stone grains of wheat and lentil in order to get pregnant and have a baby. In this ritual, an analogy is drawn between seed and sperm and, between soil and womb. By using seed and soil metaphor, in procreation creative power is ascribed to male and nurturing role is ascribed to female. Parallel to this metaphor, according to the monogenetic procreation claim, pre-child is already included within sperm. In the same vein, the monotheist belief claims that it is God who creates the universe, world and human being. Both monogenetic claim and monotheist belief depend on the same principle of procreation which comes from one source. Therefore, based on a symbolic connection between God and male in terms of their ability to create, maleness is defined with paternity. This kind of paternity is the constitutive part of the patriarchy, the institutionalized system of the male dominance. Despite the fact that in the Alevi-Bektaşî belief all creatures are accepted as ma-

nifestation of God and, there is no absolute distinction between the Creator and created, the masculine principle of the universe is defined as reason which is at the same time progenitor and active. Thus, again, masculinity is defined as the generative force of the universe. In Vilayet-name, a hagiography on Hacı Bektaş Veli probably written in the 15th century, there are two extraordinary birth narratives which include metaphors of blood, seed and soil. These narratives reveal the same monogenetic and monotheistic role of males and females in procreation, besides that, gives information about paternity and, patrilineal kin relations. The blood metaphor connects Hacı Bektaş Veli with the Çelebis (the Ulusoy) and denotes kinship at human level and divine level. The narrative on and the ritual of swallowing stone grains of wheat and lentil draws a seed and sperm analogy and designates divine generative power of Hacı Bektaş Veli. The ritual necessitates sexual intercourse of the couples, thus, Hacı Bektaş becomes the divine father of the babies. The ritual is ended after “biological” fathers of the newborn babies sacrifice an animal in order to pay homage to the divine creative power of Hacı Bektaş. Thus, the article examines how paternity is constructed at the levels of divine and human and how these levels are connected each other by different metaphors on kinship in the narratives and rituals about Hacı Bektaş Veli.

Keywords: Procreation, paternity, seed and soil, ritual, Alevi-Bektaş.

Psikolojik Danışma Sürecinde

“KENDİNİ KABUL” VE “SAVUNUCU DAVRANIŞ” KAVRAMLARININ FELSEFİ VE, PSİKOLOJİK BOYUTLARI

Gürsen Topses*

Aşağıda çok çeşitli boyutlarıyla araştırma ve inceleme konusu yapılacak olan “kendini kabul” ve “savunucu davranış” kavramları, iletişim psikolojisiyle, psikolojik danışma süreçlerinin en önemli kavramları olma niteliğini taşırlar.

Felsefi Boyutlar

Kendini kabul (self-acceptance), özellikle existantialist felsefeden kaynak ve esin alan varoluşçu ve hümanistlik (insancıl) psikologlar, uyumlu,-uyumsuz, normal ve anormal davranış ölçütlerinden biri olarak kabul ettikleri bir kavramdır. Kendini kabul, hümanistik psikoloji kuramının başat temsilcileri olan, C.Rogers ve Maslow’un temsil ettikleri insancıl psikoloji içinde ve “kendini gerçekleştirmiş insan” davranışları belirleme ölçütleri arasında önemli ve özgün bir yer alır. Dahası, psikoterapinin ve psikolojik danışma süreçlerinin sağaltım süreciyle ilgili, temel kavramlarından biri olarak da önemli bir değer kazanır.

* Yard.Doç.Dr. Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

Kendini kabul (self-acceptance) “Kişinin, suçluluk, yetersizlik, beğenme ya da öğünme duygularına kapılmadan kendini tüm yönleriyle olumlu olumsuz olarak kabul etmesi” şeklinde tanımlanır (Kılıçlı, 1985). Kendini kabul bu anlamıyla, kişinin kendine saygı (self-esteem) ve kendine güven (self-confidence) kavramlarıyla da yakından ilişkilidir. Kendini gerçekçi olarak kabul ediş, tüm bu nitelikleri kapsayıcı bir nitelik taşır. Kendini kabulde, kendini her yönüyle, olumlu ve olumsuz nitelikleriyle kabul ederek ve kendini gerçekçi olarak keşfederek kendine güvenme ve saygı söz konusudur. Bu anlamıyla kendini gerçekçi olarak algılamak ve öyle sevmek, dahası kendisiyle barışık olma niteliği baskındır. Dahası, kendini kabul, kendini gerçekleştirme sürecinin ön koşulları niteliğindedir.

Kendine güven ve saygı, kendini kabul etmenin kapsamında, iki temel nitelik olarak görülmektedir (Coopersmith; 1967. Akt. Kılışçı; 1987) Kendini kabul kavramının içinde ayrıca kişinin problem çözme yeterliliklerinin gelişmişliği, gerçekçi bir saygı ve yine gerçekçi bir öz güven niteliği vardır.

Kendini kabul davranışı aynı zamanda, başkalarını da önyargısız, yargısız ve eleştirisiz kabul etme tutum ve davranışı içerir. Her iki tutum ve davranış ise, birbirlerini etkileyen ve besleyen süreçlerdir. Bu konuda yapılan araştırmalar kişinin kendini kabul edışıyle, başkalarını kabul etmesi arasında. 71 düzeyinde bir ilgileşim (korelasyon) katsayısı belirlenmiştir. (Sherer, 1949; Akt: Kılışçı, 1987)).

Kendini kabul davranışının birkaç boyutu ise, ideal ve gerçek benlik arasındaki fark düzeyinde belirlenmesidir. Başka deyişle, kişinin gerçek benlikten uzaklaşarak, ideal benliğini yaşamı boyunca ulaşamayacağı hedeflere yönelik olarak belirlemesi, kendini kabul düzeyiyle yakından ilişkilidir. İdeal benliğin, gerçek benlikten çok uzak hedefleri içermesi, kişinin kendini gerçekçi olarak kabul edişini engelleyebilmektedir.

Hümanistik Psikolojik Danışma Kuramında Kendini Kabul

Kendini kabul, Rogers ve Maslow kuramlarından yararlanarak Shostrom’un geliştirdiği, kişinin kendini gerçekleştirme düzeyini amaçlayan, ancak “kendini değerlendirme” (Personal Orientation Inventory) adını taşıyan 150 maddelik “kendini gerçekleştirme” ölçeğinin içerik maddelerinde, kendini kabul davranışıyla eş anlamlı ya da çok yakın ilişkili maddeler bulunmaktadır. Yaşantılara açık olan insan, yaşadığı, hissettiği duyguların ayırında olur, onları savunmasız olarak kabul eder. Kişiyeye acı verici, tehdit edici olsalar da, onlarla yüzleşebilecek yeterliliği ve cesareti vardır. Örneğin “yaşantılara açık olma” davranışı, yaşam içinde iç ve dış uyarıcıları çarpıtmadan, gerçekçi olarak algılayabilme niteliğiyle açıklanır. Kişinin kendini gerçekçi olarak algılayabilme düzeyi, “kendini kabul” kavramıyla yakından ilgilidir.

Rogers’a göre “kendilerine yeterli olma niteliği, bir diğer kendini gerçekleştirmiş insan niteliği olarak kabul edilir. Bu kişiler, çeşitli engellenmeler ve zorlanmalar karşısında soğukkanlı ve dirençli davranabilir, problem çözebilme yeterlilikleriyle, zorluklara baş edebilmek gücü kazanabilirler. Aynı zamanda desteği içten alma niteliklerinin gelişmişliği, öz güvenli ve daha özerk bir kişiliğin baskın olmasının göstergeleri olarak gösterilir. Varoluşsal bir yaşam sürme ve organizmaya daha çok güvenme gibi nitelikler; yaşanan anı açık yüreklilikle, savunmasız olarak kendiliğinden doğal bir yaşam duyarlığı içinde yaşayabilmek ve kendi or-

ganizmasının yeterliliklerini gerçekçi olarak tanıyabilen, kararlarını ve seçimlerini gerçekçi olarak bu yeterliliklere uygun olarak yapabilen bir kişi olarak yapan kişiler olarak tanımlanır.

A.Maslow'un araştırmalara dayalı olarak geliştirdiği "kendini gerçekleştirmiş insan" ti-polojisi içinde yer alan; "kendini, başkalarını, doğayı kabul etme" niteliğinde psikolojik sağ-lığı yerinde olan insanın, kendini ve başkalarını gerçekçi olarak kabul etme özelliği vardır. Sağlıklı insanın gerçeği tam ve doğru olarak algılama yeterliliği gelişmiştir. Kendini olumlu olumsuz özellikleriyle kabul eder, yaptığı yanlışlar yüzünden aşırı ölçüde suçluluk duyguları içinde olmaz. Doğal, biyolojik özelliklerini kabul eder kendinden utanmaz.

Existentialist Psikolojik Danışma Kuramında Yabancılaşma ve Kendini Kabul

Varoluşçu (existantialist) felsefe, insanın yabancılaşmasını, kendine, başkalarına ve topluma yabancılaşma duygusuna açıklama getirirken "dasein" kavramını üretir. Dasein, öznenin bir var olan olarak orada olması, kendi farkındalığı içinde "kendisi" olması anlamına gelir. Dasein, aynı zamanda kişinin kendisiyle bütünleşmesidir, bir başka açıdan kendini kabul edişidir. İnsanın kendi varlığıyla yüzleşebilmesi, kendisiyle gerçekçi olarak bağlantı ve iletişim kurabilmesidir. Varoluşçu felsefeye göre, insanın "burada oluşu" (Dasein) ile henüz "existenz"(varoluş) oluşmaz ama insanın içinde yaşadığı bireysel çekirdekle insanın kendisi olma, bütünlenme süreci içinde gerçekleşebilir. İnsanın "kendisi" olması bu sürecin sonunda başarılabilir.

Max Scheler, insanın kendisiyle hesaplaşarak, mutlak bir varlığın, mutlak bir değerinin yerine geçen kendisindeki "put"un bilincine varmalı ve onu parçalamalıdır" yargısını verirken insanın kendisiyle yüzleşme cesareti kazanmasının önemini öne çıkartır (Akarsu, 1979)

Varoluşçu filozof Heidegger, içinde yaşanılan dünyayı, insana yabancı bir dünya olarak algılar. Yabancı ve neredeyse düşman olarak, insan, korunmasız, yurtsuz, barksızdır, bilinmeyen bir güçle fırlatılıp atılmış gibidir. Bu durum ise, yoğun bir iç daralmasının da nedenidir, kaygıdır, bunaltıdır. Ama kaygı, insanın kendi varoluşunu kendisinin yakalayabilmesinin, bütünlenemesinin itici gücünü taşır aynı zamanda. (Akarsu, 1994).

Böylece, felsefi ve psikolojik boyutları kapsamında kendini kabul etme, kişinin yabancılaşmadan kurtulup kendi bütünlüğüne ulaşmış, kendi gerçekliğini kabul ettiği anlamına gelir. Kendi gerçekliğini kabul ettiği ise, özünü gerçekleştirmenin, kendini gerçekleştirmenin ön koşulu olur. Varoluşçu felsefe, kendini kabul edişle başlayan süreci "bunaltı" (anksiyete) kavramıyla adlandırır. Ancak bunaltı, kişiye sorumluluk davranışı da yükler, kişinin kendi özünü oluşmasında güdüleyici bir güç olur.

J.Paul Sartre'a göre kendini aldatma, dürüstlüğü, kendine olan sadakatin, kendini başka türlü göstermeye kalkmadan gerçekten ne ise öyle olmaya hazır olmanın karşıtıdır. Kendimizi neden aldattırız? Çünkü yaşam bizi bunu yapmaya zorlar. Aslında yaşam bu anlamda bir tiyatrodur. Herkes kendi rolünü oynamaktadır. Ama hiç kimse oynadığı rolü gerçekten yaşamak durumunda ya da o rolün içinde, kendi olmak durumunda değildir. İçi kan ağlasa da, "palyaço" halkı güldürmek zorundadır (Akarsu, 1979).

Psikoanalitik Kuramda Kendini Kabul

Psikoanalitik kuramın kurucusu S.Freud'un kişilik kuramında EGO'nun (self) temel ilkesi, gerçeklik ilkesi olarak kabul edilir. Freud'e göre, nevrotik davranışların temel nedeni, gerçeklik ilkesinden uzaklaşılması, engellenme sonucu ortaya çıkan davranışlarda çabaya yönelik tepkilerin değil, savunmaya yönelik tepkilerin daha baskın olması ve duyguların abartılı biçimde bastırılması ya da kişinin sürekli savunma düzeneklerini kullanmasıdır. Kişinin zorlanma ya da engellenme sonucu geliştirdiği kısa süreli ya da uzun süreli kaçınma, bastırma, yön değiştirme, ödünleme vb. gibi savunmaya yönelik tepkilerdir. Freud'un yaşadığı çağın koşullarında, kişilerin gerçeklikle yüzleşmesini sağlamak amacıyla, hipnoz ve serbest çağrışım tekniklerini kullanmasının nedeni budur. Gerçeklikle yüzleşme cesareti olmayan kişilerin, savunmacı davranışlarını yeniden gerçeklik ilkesinin farkındalık alanı olan bilinç düzeyine çıkarabilmektir. Çünkü psikolojik sağlığın gelişimi gerçekçilik temelinde gelişebilecek olan kendini gerçekleştirme sürecinde yatmaktadır (Geçtan, 2002)

Kendini Kabul Ölçeği

Kılışçı (1992) tarafından geliştirilen "kendini kabul ölçeği" 10 ölçüt üzerine geliştirilmiş ve bu ölçütler içinde yer alan 126 kritik davranıştan oluşmuştur. Bu ölçütler ve ölçütlerin her birinin içerdiği ölçek maddeleri aşağıdaki gibidir:

Ölçüt 1: Kendini kimi konularda yeterli görme kimi yaşam sorunlarını kendine göre çözmeye başarılı olacağına inanma (1-12.) maddeler.

Ölçüt 11. Kendi davranışlarının sorumluluğunu kabullenme (13-25) maddeler.

Ölçüt 111 Kolaylıkla suçluluk ve pişmanlık duygularına kapılmama (26-36) maddeler.

Ölçüt IV. Aşırı ölçüde mahcupluk duygusu ve utangaçlık göstermeme (37-51) maddeler.

Ölçüt V. Kendi değer ve inançlarına uygun yaşama (52-63).

Ölçüt VI Kendi beden ve fizik yapısını kabullenme (64-76).

Ölçüt VII. Kendi cinsiyetini kabullenme (77-85).

Ölçüt VII1. Kendini başkalarının kabul ettiğine inanma (86-100).

Ölçüt IX Kişiliğinde kimi olumlu ve değerli ayanların bulunduğuna inanma (101-117).

Ölçüt X Olumlu yönleri kadar olumsuz yönlerini de kişiliğinin bir parçası sayma (118-126). (Kılışçı, 1981, S 178-179.)

Kendini kabul ölçeğinin ön deneme formu 1979-80 bahar sömestr döneminde "Ruh Sağlığı ve Rehberlik" dersini alan sosyoloji ve sosyal çalışma bölümlerinden gelen 52 öğrenciye uygulanmıştır. Bu uygulamanın yapıldığı aynı günde, aynı gruba Spielberg ve arkadaşlarının geliştirdiği Le Campte ve Öner'in 1975 yılında Türk toplumuna uyarladığı "Durumluk ve Sürekli Kaygı" ölçeği (envanteri) de uygulanmıştır. Sonuçta ortaya çıkan bulgulara göre, koşulsuz kabul etme ile sürekli kaygı arasındaki ilişki -.52, sağlıklı kendini kabul ediş ile sürekli kaygı arasındaki ilişkinin ise -.50 olduğu saptanmıştır. Başka deyişle, kaygı ile kendini kabul ediş arasında. 50 dolayında ters yönlü ilişki olduğu bulunarak, ölçeğin geçerli olduğu yargısına varılmıştır. Böylelikle kendini kabulle,kaygı düzeyi arasında negatif yönlü ilişkinin olduğu yargısına varılmıştır.(Kılışçı,(1988).

Savunucu Davranış

Kişinin kendini gerçekçi olarak kabul etmesiyle, kendini gerçekçi olarak kabul etmeyişi anlamına gelen “savunucu davranış” arasında negatif bir ilgileşim (korelasyon) vardır. Savunucu iletişim, kişiler arası açık, saydam ve dürüst ilişkileri engelleyen en etkili etkenlerden birisidir. Savunucu iletişim, kişinin karşısındaki kişiyi doğru anlamasını, empati geliştirmesini ketleyen en önemli etkenleri arasında sayılır.

Savunucu iletişimin kaynağını oluşturan kuşkusuz çok sayıda faktör vardır. Bunların en önemlisi kişilerin kendilerine ve başkalarına olan güvensizliği sayılabilir. Güvensizliğin ve kişinin kendini öne çıkarma, beğendirme ya da kabul ettirme, başkalarına çıkarlarını kendi çıkarlarına göre davranmalarını sağlama isteği, rol yapma ve maske takma davranışının temel nedenlerinden sayılır. Kişilerin çevreleriyle yeterli ve gerçekçi ilişkiler kuramaması, burada ve şimdiki yaşayamaması, gerçek duygularını bastırmaya eğilimli olması, birçok nevrotik davranış bozukluklarının ve psikosomatik hastalıkların nedenleri arasında sayılabilmektedir. (Gibb. and J.Jack (1961).

Savunmacı iletişim bu anlamıyla, kişilerarası anlamlı ve doyurucu ilişkilerin gelişmesini engeller. Yargılayıcı ve eleştirici olabilir. Doğrudan olmayan iletişime kaynaklık edebilir. Kılıplaşmış ve kutuplaşmış, abartılı genellemeci tutumların oluşmasına yardım eden düşünceler üretilmesine neden olabilir. Dahası kişilerin hem kendilerini hem başkalarını anlamasını güçleştirdiği gibi, sorunlara yönelik tutum ve biliş çabaların etkisizleşmesine neden olabilir (Gotman, 1883).

Gestalt kuramı, psikolojik danışma sürecindeki savunucu davranışı “Kavşak noktası” kavramıyla adlandırır. Kavşak noktası, danışman-danışan ilişkisinde gerçek sürecin savunucu tutumla çarpıtılması anlamına gelir. Başka deyişle, kavşak noktası, danışanın kendine yöneltilen soruya başka bir soruyla karşılık vermesi ya da abartılı espriler, soyut genellemeci sözlerle dikkati dağıtıcı bir söylem içinde olması ve başkaları adına konuşma eğiliminde olmasıdır. (Corey, 2008).

Savunucu tutum ve davranış kişinin kendi gerçekliğini, özellikle de yüzleşmek istemediği, kendine yönelik olumsuz olarak algıladığı gerçekliğini gizlemeye çalışması ya da bu gerçekliğini saklamaya ya da yön değiştirmeye yönelik davranışlarla örtme çabası içinde olması, onlara kılıf giydirmek isteğinde bulunması anlamına gelir. Bu boyutuyla Kahan (1995) savunucu davranışı iki ana nedene bağlar: Hep eleştirelim ya da eleştirilmeyelim, tetikte olmaya eleştiri iletisi karşısında, acı duymaya ve kalkanları kaldırmak davranışı içinde olmaya bağlar. Böylece savunucu iletişimde, saydamlık, açıklık, bağdaşım içinde olmak ve empati gibi psikolojik danışma sürecinin temel kavramları ya yoktur ya da en aza indirilmiştir. (Eadie, F.1978).

Savunucu davranış, S.Freud’ün savunma düzenekleri adıyla ürettiği, davranış biçimlerini de içeren bir davranışlar kümesidir. Savunma düzeneklerinin başında ise “bastırma” (repression) gelir. Öteki savunma düzenekleri, bastırma düzeneklerinin türevleri olan düzeneklerdir. Yadsıma ve düş kurma (denial), neden bulma (rationalization), yansıtma (projektion), ödünleme (compensation), gerileme (regression), yüceltme (sublimation), özdeşleşme (identifikasyon), Özleştirme (introjeksiyon), yön değiştirme (displacement), dışa vurma, duygudaşlık, boyun eğme, duygusal yalıtım ve yalnızlık, yapma-bozma, tepki geliştirme (reak-

siyon formation), dönüştürme (conversiyon) ve çözülmedir. Tüm bu savunma düzenekleri, kişinin gerçekler karşısında baş etmede zorlandığı koşullarda ortaya çıkan, savunucu tepkiler niteliğini taşırlar (Geçtan, 1982).

Savunucu Davranış Ölçeği.

Savunucu davranış ölçeği daha önce geçerlik ve güvenilirliği yapılmış olan ölçeğin, yeniden geliştirilmiş ve yeniden geçerlik ve güvenilirliği test edilmiş olan şeklidir (Çelik ve Topsis, 2001) Ölçeğin aday maddeleri 25 savunucu 25 savunucu olmayan davranışı ölçmeyi amaçlayan maddelerden oluşmuş, faktör analizi sonucunda madde sayısı 14'e inmiştir. Faktör analizi sonuçlarına göre dört faktör bulunmuştur. 1. faktör kişinin gerçeklikle yüzleşip yüzleşememe düzeyini, 2. faktör, kişinin kendini açma düzeyiyle ilgili yargılarını, 3. faktör, kişinin engelleyici ve ketleyici problemler karşısında savunmaya düzeneklerini kullanma düzeyini ölçmeyi amaçlayan maddelerdir. 4. faktör ise kişinin rol yapma, maske takma ve benzeri davranışları ölçme düzeyiyle ilgili yargıları içermektedir.

Yapılan istatistiksel faktör analizleri sonucunda, faktör yükleri bulunmuş, madde alt ölçek ilgileşimleri, alt-üst grup t değerleri, madde toplam ilgileşimleri, öz değerleri ve açıklanan varyans yüzdeleriyle, alfa-croanbach güvenilirlik katsayıları hesaplanmıştır. Sonuç olarak faktör yüklerinin yüksek çıkması, maddelerin savunucu davranış örüntülerini taşıyanlarla taşımayanları birbirinden ayırt edebilecek ölçme yeterliliğinde olduğunu göstermiştir.

Ölçeğin;

Birinci (1) faktörü; kişinin gerçeklikle yüzleşip yüzleşememe düzeyiyle ilgilidir ve croanhach alpha katsayısı; .71 bulunmuştur.

Örneğin; acı ya da kötü bir gerçekle yüzleşmek bana zor gelir.

İkinci (2) faktörü, kişinin kendini açma düzeyiyle ilgilidir ve croanbach alpha katsayısı .69 dur, örneğin duygularımı başkalarına açmakta hiç sakınca görmem.

Üçüncü (3) faktörü, kişinin çeşitli savunma düzenekleri kullanarak“gerçek kişilere duyguları yöneltmek yerine, duyguyu, ya kendine ya başkalarına, ya da çeşitli objelere yönlendirmesidir. Croanbach Alpha katsayısı .63 bulunmuştur.

Örneğin; başkalarına yönelttiğim duygularımı kendime yönelttiğim çok olmuştur.

Dördüncü (4) faktörü, kişinin rol yapma ve maske takma ya da savunma düzeneklerini kullanma eğilim düzeyiyle ilgilidir ve croanbach alpha katsayısı .56 dır.

Sevmediğim insanlara asla güler yüz göstermem.

Savunucu Davranış Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması.

Bu araştırmaya konu olan “Savunuculuk” ölçeğinin geçerlik ve güvenilirlik çalışması 2001 yılında PDR yüksek lisans öğrencisi Fatma Çelik tarafından yüksek lisans tezinde uygulanan ve öğretim üyesi. Gürsen Topsis tarafından oluşturulan “Savunucu Davranış Ölçeği”nin yeniden yapılandırılmış ve geliştirilmiş formudur. Ölçeğin yeniden yapılandırılmasının ana nedeni, güvenilirlik katsayısının ve alfa iç tutarlılık katsayısının ($r=0.43$ ($P < 0.01$)) düşük çıkmasıdır.

Araştırma sürecinin birinci aşamasında 25 savunucu davranış maddesi 25 de savunucu olmayan açık iletişimi içeren aday 50 maddelik savunuculuk ölçeği oluşturulmuştur. Ölçeğin maddeleri, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nde görev yapan 7 öğretim üyesine uzman görüşü olarak başvurulmuştur. Uzman görüşlerinin alınmasının ardından ölçek maddeleri yeniden düzenlenmiş, kimileri eklenmiş, kimileri çıkarılarak sayı olarak 50 maddenin korunmasına çalışılmıştır. 2. aşamada, 100 Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi öğrencisi üzerinde ön deneme uygulaması yapılmış, alınan geri bildirimde göre kimi maddeler üzerinde yeniden çalışılmıştır.

Aday ölçeğin son hali, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin Rehberlik ve Psikolojik danışmanlık, Okul Öncesi ve Zihinsel Engelli Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda eğitim görmekte olan 153 kız 102 erkek öğrenci olmak üzere 255 kişiye uygulanmıştır.

Ölçek maddeleri dört ölçek boyutuyla sınıflandırılmıştır. 1. boyut; kişinin kendisiyle gerçekçi olarak yüzleşip yüzleşmemesi ya da gerçekçi bir kişilik örüntüsü taşıyıp taşıyamaması ile ilgili yargılardan, 2. boyut kişinin duygu ve düşüncelerini hem kendine hem başkalarına açıp açmaması ile ilgili yargılardan, 3. boyut başkalarına karşı rol yapma ve maske takma ve kendisi olma ya da olamama ile ilgili yargılardan, 4. boyut ise, gerçekler karşısında "ödüncü" savunmacı davranışlarla ilgili yargılar oluşmuştur.

Aşağıdaki çizelgede ölçek geliştirmeyle ilgili yapılan faktör analizi sonuçlarının istatistiği gösterilmiştir.

Çizelge 1

Savunuculuk Ölçeğine İlişkin Faktör Yükleri, Madde Alt Ölçek İlgileşimleri, Alt-Üst Grup t Değerleri, Madde Toplam Puan İlgileşimleri, Maddelerin Ortalamaları ve Standart Sapmaları, Faktörlerin Öz değerleri ve Açıklanan Varıans Yüzdeler
Alfa Croanbach Güvenirlik Katsayıları

	Faktör yükleri				r _{js}	t*	rit	M	SD
	1	2	3	4					
Faktör 1: (Croanbach Alpha= .71)									
20. Acı ya da kötü bir gerçekle yüzleşmek bana zor gelir.	,80	,01	-,07	,12	,72	14,28	,58	2,90	1,19

25. Davranışlarımı eleştirenlere hem kızar hem alırım.	,64	,12	,25	,04	,69	13,70	,62	3,21	1,25
28. Yanlışlarımı kabul etmek bana zor gelir.	,57	,14	,15	-,19	,65	10,69	,52	3,31	1,24
10. Sorunlarımla başedemediğimde kaçmayı yeğlerim.	,57	,13	,18	,09	,68	10,42	,58	3,54	1,46
7. Acı gerçeklerle yüzleşmek bana zor gelir.	,57	,04	,17	-,14	,64	11,44	,51	3,04	1,24
Faktör 2: (Croanbach Alpha= .69)									
5. Açık sözlü ve kendimi başkalarına açabilen bir insanım.	,09	,80	-,07	,08	,80	17,38	,43	3,80	1,10
43. Duygularımı başkalarına açmakta hiç şakınca görmem.	-,18	,70	,18	-,13	,66	11,09	,29	3,57	1,17
6. Savunduğum düşüncelerimi açıkça söyleyebilirim.	,34	,68	-,11	,18	,74	13,37	,52	4,04	1,01
1. Yanlışlarımla yüzleşmekten çekinmem.	,33	,61	-,10	-,01	,67	9,98	,45	4,31	,85
Faktör 3: (Croanbach Alpha= .63)									
17. Öfke duygularımı, çoğu zaman öfke duyduğum kişi yerine başkalarından çıkarabilirim.	,30	,06	,72	-,10	,80	17,73	,52	2,90	1,21

14. Başkalarına olan kızgınlık duygularımı kendime yönelttiğim çok olmuştur.	,01	-,11	,69	,11	,66	10,29	,31	2,61	1,15
23. Bastırdığım kızgınlık duygularımı başkalarından çıkarabilirim.	,44	-,01	,64	-,02	,80	19,81	,55	2,89	1,24
Faktör 4: (Croanbach Alpha= .56)									
49. Sevmediğim insanlara asla güler yüz göstermem.	,04	-,12	-,05	,84	,84	20,27	,20	3,50	1,28
50. Saygı duymadığım insanlara saygılıymışım gibi davranmak bana zor gelir.	-,08	,21	,11	,76	,82	14,02	,28	3,96	1,21
Özdeğer	3,34	1,98	1,43	1,09					
Toplam Açıklanan Varyans, %	23,90	14,15	10,27	7,84					

Not: Ölçüt olarak, özdeğeri 1,00'den büyük faktörler, faktör yükü .40'dan büyük olan maddeler ölçüğe alınmıştır. Toplam açıklanan varyans % 56,17'dir. rjs, madde-alt ölçek korelasyon katsayısı; t, alt-üst grup bağımsız gruplar t testi değeri; rjt, madde toplam puan ilgileşim katsayısı; M, ortalama; SD, standart sapma. *p<.0001.

Çizelge 3

Savunuculuk Ölçeği Faktörleri ve Toplam Puan İlgileşimleri

	Faktör1	Faktör2	Faktör3	Faktör4
Faktör2		.28*		
Faktör3		.44*	.03	
Faktör4		-.004	.07	-.01
Toplam	.83*	.58*	.61*	.29*

*p= .05 düzeyinde anlamlı.

Sonuç

Savunucu davranış ve kendini kabul davranışları birbirlerinin zıttı olan davranış olma nitelikleri taşıdıkları gibi, aynı zamanda birbirleriyle ilişkili ve birbirlerine geçişleri son derece esnek olan davranışlar olma niteliğini de taşırlar. Kendini kabul davranışı, gerçekçilik ilkesine uyarlı olsa da, sürekli savunucu davranış, problem çözebilme davranışları yeterli olmayan ya da problemler karşısında baş etmeye yönelik çabalardan çok, kaçınmaya, ertelemeye, duygu ve istekleri bastırmaya ya da vazgeçmeye yönelik davranışlardır. Gerçeklikle yüzleşmekten kaçış, savunmaya yönelik davranışlar üretir. Savunma düzeneklerinin kullanılış biçimini, durumluk ve sürekli olarak sınıfladığımızda; sürekli savunucu davranışın, normal dışı davranışların ortaya çıkmasının ana nedenleri arasında olduğu görülür. Çünkü psikolojik sağlıklı davranışa yürüyen süreç; gerçekle yüzleşme cesaretini gösterebilen, dolayısıyla onunla baş etme çabasının öne çıkarıldığı, farkındalığın ve iç görünümün geliştiği bir süreç olma özelliğini taşır... Gerçekçi farkındalığın gelişimi ise, sorunlarla baş etme sürecindeki yolun ön koşulu- dur. Bu nedenden, psikolojik sağlığı ve sağlıksızlığı ayırt eden temel ölçütler arasında yer alır. Böylece psikolojik danışma sürecinin temel amaçlarından biri olarak kabul görür.

KAYNAKÇA

- Anna, Freud (1989), *Ego ve Savunma Mekanizmaları*, Çev: Yeşim Erim, Bağlam yayıncılık, Ankara.
- Baron, Alma (19876) "The Key to Open Communication". *Personel Administrator*, s: 21(5), 49,51-52)
- Coşkuner, Ayşe (1994) *İletişim Becerileri Geliştirme Eğitiminin İşgörenlerin İletişim Çatışmalarına Girme Eğilimlerine, Yalnızlık Düzeylerine ve İş Doyumlarına Etkisi*. Ankara Üniversitesi Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara
- Çelik, Fatma.(2001) "*Grupla Savunucu İletişimi Azaltma Programının Üniversite Öğrencilerinin Savunucu Davranış Düzlerine Etkisi*" Gazi Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Davut, Aydın (1997), *Bilişsel Davranışçı Yaklaşımlı Grupla Psikolojik Danışmanın Üniversite Öğrencilerinin İletişim Çatışmalarını Önlemedeki Etkisi*. Gazi Üniversitesi Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Ankara
- Çam, Sabahattin (1997). *İletişim Becerileri Eğitim Programının Öğretmen Adaylarının Ego Durumuna ve Problem Çözme Becerisi Algularına Etkisi*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara
- Cüceloğlu, Doğan. (2000) *Yeniden İnsan İnsana*. Sistem Yayıncılık, İstanbul
- _____ (2002) *İletişim Donanımları*. Remzi Kitabevi İstanbul,
- Dökmen, Üstün (1995) *İletişim Çatışmaları ve Empati*. Sistem Yayıncılık. Sistem Yayıncılık, Ankara.
- _____ (1996) *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*. Sistem Yayıncılık, Ankara.
- _____ (2007) *Küçük Şeyler*. Remzi Kitabevi, Ankara
- Eadie, F. William (1978) *Defensive communication As Traid and State. Paper presented at the Animal Meeting Of The İnternational. Commnication Association*, april: 25-29, Chicago
- Gander J. ve W. Gardiner. *Çocuk ve Ergen Gelişimi*. Editör: Bekir Onur. İmge Yayınevi, Ankara.
- Geçtan (1982). *Çağdaş İnsanda Normal Dışı Davranışlar*. A.Ü.Basımevi, Ankara.
- _____-(1986) *İnsan Olmak*, Remzi kitapevi, İstanbul
- Gibb. J.Jack (1961) *Defensive Communication. Journal of Communication*, s; 141-148 New York.
- Goleman D. (2000) *İşbaşında Duygusal Zeka*. Varlık Yayınları, İstanbul.
- Gottman, J.M (1993) 'The Roles of Conflict Engament, İnteraction: A Longitudinal Viev of Fit Types Couples'. *Journal of Counsutting and Clinical Pyschology*, 61(1), S. 615-617, New York.

- Işık, A.Zeynep. (1993), *İletişim Becerileri Konusunda Ebeveynlere Verilen Eğitimin İletişim Çatışmalarına Girme Eğilimi Üzerindeki Etkisi*. Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Kahn, Michael (1995), *İletişimin Tao su* (çev: Hande Gündüz), Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- Kılışçı, Yadigar. (1988). *Kendini Kabul Envanteri Genç Yetişkin (Ü) ve Ergen (L) Formları Uygulama Kılavuzu*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Korkut, Fidan (1996) ‘İletişim Becerilerini Değerlendirme Ölçeğinin Geliştirilmesi Güvenirlik Geçerlik Çalışması’. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, sayı 2 (7), s: 18-23, Ankara.
- Landfield, W.Alvin (1954) ‘A Movemend İnterpretation Of Theat’. *Journal Of Abnormal And Social Psychlogy*, 49, S. 529-532
- Navaro, Leyla (1999). *Gerçekten Beni Duyuyor musun?*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Özer, A.Kadir (1989). *Duyusal Gerilimle Baş edebilme (Ben Değeri Tiryakiliği)*, Varlık Yayınları, İstanbul,
- _____ (1995) *İletişimsizlik Beceresi*. Varlık Yayınları, İstanbul,
- Özgit, Şahin (1991) *İletişim Becerisi Konusunda Verilen Eğitimin İletişim Çatışmalarına Girme Eğilimi Üzerindeki Etkisi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul.
- Rozema, j. Hazem (1986) *Defensive Communivation Climate as Barrier to Sex Education in The Home*. *Family Relations*, 35, S: 531-537
- Selçuk, Ziya (1989) *Üniversite Öğrencilerinin Kendini Açma Davranışları*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Sucuoğlu, Bulbin (1991) ‘Davranış Bilimlerini İletişim Becerileri Kazandırma Yolu İle Azaltılması Vak’a Sunusu’. *Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi Yayınları*, s: 24(1), 161
- Sunburg, F. James (1998). Working With Defensive Projections in Conjoint Marriage Counselling *Family Relations*, (29(1), s: 107-109, New York.
- Şahin, Yüksel (1997). *Grupla İletişim Becerileri Eğitiminin Üniversite Öğrencilerinin İletişim Beceri düzeylerine Etkisi..* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Toffler, Alvin (1974) *Gelecek Şoku*. Çev: Selami Sargut. Altın Kitaplar, İstanbul
- Topses, Gürsen (2001) *İletişimde Savunucu Davranış Düzeyini Belirleme Ölçeği*. “Grupla Savunucu İletişimi Azaltma Programının Üniversite Öğrencilerinin Savunucu Davranış Düzeylerine Etkisi” adlı yüksek lisans tezinde uygulanan yayınlanmamış çalışma, Ankara.
- Tümer, A.Batı (1998). *Evlü Çiftlerde Gözlenebilen Çatışma Odakları ve İletişim Sorunları*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. İzmir.
- Uzunöz, Ali (1989) ‘Blaka’ın İletişim Çatışmaları Durumları Tekniğinin İki Farklı Türk Örneğinde Sinanması’. *Türk Psikoloji Dergisi* 7(23), S: 58-67

Özet

Psikolojik Danışma Sürecinde “Kendini Kabul” ve “Savunucu Davranış” Kavramlarının Felsefi ve , Psikolojik Boyutları

Bu makalenin amacı, psikoloji bilimi ve psikolojik danışma edebiyatında (literatüründe), psikolojik sağlık sorunları açısından önem taşıyan “kendini kabul” (self-acceptance) ve “savunucu davranış”(defensive behavior) kavramlarını, felsefi ve psikolojik boyutlarıyla inceleme konusu yapmak olmuştur. Makalede her iki kavramın, felsefi kökenleri, psikolojik davranış uygulamaları ışığında geliştirilen kendini kabul ve savunucu davranış ölçeklerinin geçerlik ve güvenilirlik çalışmaları süreçleri de özetlenmiştir.

Savunucu davranışın, özellikle existantialist felsefenin içeriğinde yer alan yabancılaşma kavramıyla ilişkilendirilerek, savunucu davranışa ve onun insanlararası ilişkilerde oluşturduğu sorunların

çözümlemesi yapılmıştır. Ayrıca savunucu davranış ve insanlararası iletişimi engelleyen etmenler, yapılan araştırmalar ışığında incelenmiştir.

Kendini kabul kavramının içeriğinde yer alan, gerçekle yüzleşme ve gerçeği kabul etme kavramları, existantialist felsefe, psikoanalitik ve hümanistik psikoloji kuramları çerçevesinde inceleme konusu yapılmıştır. Söz konusu kuramlar, gerçekle yüzleşebilme, kendini kabul ve bunların tam tersi kavramı olarak ele alınan savunucu davranışla ilgili ölçeklerin kimi maddelerinden örnekler verilmiş, geçerlik ve güvenilirlik çalışma süreciyle ilgili çalışmalar özetlenmiştir. Ayrıca insanın “kendini gerçekçi olarak kabul etmesinin” hümanistik psikolojinin temel kavramlarından sayılan “kendini gerçekleştirme (self actualizing) ve varoluşçu felsefe ve psikoloji kuramının “varoluş özden önce gelir” önermesiyle olan ilişkisi de psikolojik sağlığın temel göstergeleri olarak vurgulanmıştır. Savunucu davranış kavramının Freudyan psikoloji kuramı içindeki konumu ve buna bağlı savunma düzenekleri içindeki yerleri tartışma konusu yapılmıştır. Ayrıca, savunucu davranış azaltma programından yararlanarak yurtdışında ve Türkiye’de yapılmış araştırmalardan söz edilmiştir. Savunucu davranış azaltma programının, aile terapisi kapsamında aile ve okul ve çeşitli akran grupları ve arkadaş ilişkilerini konu edinen araştırma örnekleri özetlenmiştir.

Anahtar sözcükler. *Savunucu davranış, kendini kabul, kendini gerçekleştirme*

Abstract

THE PHILOSOPHICAL AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF SELF-ACCEPTANCE AND DEFENSIVE BEHAVIORS

This study is a literature review on the philosophical and psychological aspects of self-acceptance and defensive behaviors, which are of great importance in psychological health problems. The article also focusing on the two concepts’ philosophical origins and the implications of the psychological behavior summarizes the process of validity and reliability in the researches on self-concept and defensive behavior.

The study examining in particular the defensive behavior in relation to the concept of alienation which is a part of the philosophy of existentialism, attempts to solve the problems created by defensive behavior among individuals. In addition, defensive behavior and the elements preventing the interpersonal communication will be investigated.

The concepts of facing the reality and accepting the reality as the main parts of self-acceptance have been among the topics that existentialist philosophy, psychoanalysis, and humanistic psychology try to study. These theories giving some examples about some articles of the questionnaires about facing the reality and self-accepting and defensive behavioral as their opposite concept summarizes studies on the validity and reliability. Thus, the study depicting the individual as “accepting the self as the reality”, focuses on the relationship of “self-actualization stated by humanistic psychology and “existence precedes essence” pointed by the existential philosophy and the theory of psychology as the basic indicators of psychological health.

Keyword: *Defensive behavior, self-acceptance, self actualizing.*

RUHSATÎ'NİN ŞİİRLERİNDE METİNLERARASI BAĞLAMDA HALK HİKÂYESLERİ

Kadriye Türkan*

Metinlerarasılık (intertextuality), XX. yüzyılda Mikhail Bakhtin'in söyleşimcilik (dialogism) kuramından yola çıkılarak; Julia Kristeva tarafından adı konulan, Roland Barthes, M. Riffaterre gibi ünlü isimlerce farklı açılardan ele alınarak değerlendirilen bir kuram olarak G. Genette tarafından; "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" (Aktulum 1999: 83) şeklinde tanımlanır. Kuramın çıkış noktasını, dünyadaki hiçbir metnin kendisinden önce yaratılanlardan bağımsız olarak var olamayacağı düşüncesi oluşturur. Hemen her metin doğrudan ya da dolaylı olarak başka metin veya metinlerle bağlantılıdır. Sanatçılar, yazarlar eserlerini yaratırken; bilinçli ya da bilinçsiz olarak başka yaratmalardan etkilenir, beslenir ve onları kendi eserlerine farklı şekillerde taşırlar. Bu noktada okuyucuya da birikimi ölçüsünde başka metinlerle bağ kurma fırsatı ve hazzı** yaşatırlar. Roland Barthes bu çerçevede 'metnin yarattığı haz' için şu saptamada bulunur: "Klasikler. Kültür (Kültür ne kadar artarsa haz da o kadar büyür, çeşitlenir). Zekâ. İroni. Zarafet. Esenlik. Uсталık. Güvence. Yaşama sanatı" (2006: 131).

Başlangıçta yazılı metinlerden yola çıkılarak oluşturulan metinlerarasılık günümüzde

* Yrd. Doç. Dr., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Metinlerarası ilişkide bizzat yazarın o eserinde başka eserlerle kurduğu bir bağ vardır ve okurun da bu bağı keşfederek, başka metinlerin izini sürerek metinden aldığı hazzı artırması söz konusudur; yani yazarın kurduğu bir oyunun sırrını çözmektir okurun başarısı ve mutluluğu. Bkz. Gökalp-Alpaslan 2007: 16

metin algısının “sözlü, yazılı ve görsel” olmak üzere değişmesi ile sonsuz bir hareket alanı kazanır. Metinlerarasılık başta edebiyat olmak üzere sanatın her dalı ve popüler kültür ürünleri için de söz konusudur. Türk edebiyatı içerisinde de halk edebiyatı, divan edebiyatı ve modern Türk edebiyatı arasında metinlerarası ilişkiler yoğun olarak gözlemlenmektedir. Pertev Naili Boratav’ın, halk sanatıyla modern sanat arasındaki bağlantıdan bahsettiği satırlar, bugün sözlü ve yazılı eserler arasında kurulan metinlerarası ilişkilere işaret eder niteliktedir:

Sanat eserleri iki çeşit yaratma vetiresine tâbidirler. Sanatkâr kahramanlarını ve vakalarını ya kendi muhitinden seçer veyahut da, kendinden evvel birçok defalar işlenmiş mevzular içinde, beşeriyetin ölmez tiplerini yeni baştan sahneye çıkarır. Her iki halde de bir “yoktan var etme” mevzu bahis değildir; sanatkârın işi yeni bir terkip, bir composition yapmaktır; sanatkâr eski kahramanları, kendi devrinin insanları haline sokar. Onlara yeni hayatı, kendi hayatını yaşatır ve bu yeni hayatın iştihak ve hamlelerini ifade ettirir.

Bu çok eskiden, sanat tarihinin başlangıcından beri böylece olagelmıştır. Faust Goethe’ye gelinceye kadar kaç defa karakter değiştirdi; her devrin muharrirlerinden birkaçı bu mevzuu, düşünen ve arayan insanın bu trajedisini, fakat kendi devirlerine göre mânalaştırmak suretiyle sahneye koydular; Faust kâh tiyatro eseri olarak, kâh kukla oyunu olarak, Goethe’ye kadar mütemadiyen insanların karşısında görünmüştür (1991: 21).

Metinlerarasılık açısından halk hikâyelerine bakıldığında halk anlatıları arasında önemli bir yere sahip olan hikâyeler, halk edebiyatının hemen bütün türleri arasında görülen motif, tip ve konu alışverişine istinaden geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde ortaoyunu ve gölge oyununda; modern Türk edebiyatında şiir*, roman gibi pek çok türde konu edilerek, farklı şekillerde yorumlanmaktadır.

Halk hikâyeleri şiire zengin malzeme sağlarken, halk şiiri içerisinde metinlerarası boyutta sıkça yer bulur. Âşıklar, şiir söylemek dışında hikâye tasnif eder ya da çok bilinen halk hikâyelerini çeşitli meclislerde anlatırlar**. Âşıkların, hikâye ile olan bu yakın temasları şiir söylerken de son derece etkili olur, halk hikâyelerine ait motiflere şiirlerinde sık sık yer açarlar. Ayrıca âşıklık geleneği içerisinde var olan usta-çırak ilişkisi neticesinde, çırak kendisine ait eserleri söyleme yetkinliğine ulaşana kadar, usta malı söyleyerek kendini eğitir ve tarzını oluşturur (Günay 1999: 24). Bu çerçevede halk şairlerinin kendilerinden önceki âşıklarla ve onların eserleriyle metinlerarası boyutta direkt veya dolaylı bir şekilde ilişki içerisinde olması kaçınılmazdır.

XIX. yüzyıl halk şiirinin en seçkin temsilcilerinden olan, kendi adıyla anılan bir âşık kolu da bulunan Ruhsatı de, incelenen dört yüzün üzerindeki şiirinde (aşk, tabiat, gurbet, öğüt, taşlama, şikâyet, dinî-tasavvufi) birçok konuya değinmiş ve bu temaları işlerken*** metinlerarası ilişkiler bağlamında pek çok motife yer vermiştir. Nitekim şair, ister şiir söylesin ister yazsın; mutlaka kendinden önce söylenen ve yazılanlardan etkilenmekte, kendi metni ile

* Divan şiiriyle halk şiirini birbirine yaklaştıran en önemli ortaklıklardan biri, her ikisine de hem anlatı hem imge düzeyinde zengin malzeme sunan kıssalar ve dinsel hikâyelerdir. Bkz. Gökalp-Alpaslan 2009: 448.

** Âşıklar sadece saz eşliğinde manzum eserlerini sunmakla yetinmezler. Şiirlerin arasında dinleyicilerle sohbet ederler. İyiliği, doğruluğu tavsiye eden nasihatlerde bulunurlar, fıkra anlatırlar, başlarından geçmiş herhangi bir olayı dinleyicilere naklederler. Böylece âşıkla dinleyiciler arasında sağlam bir diyalog kurulmuş olur. Âşıklar bazen de halk hikâyesi örneği verirler. Âşık fasıllarında anlatılan hikâyeler, genellikle Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Âşık Garip gibi klasik halk hikâyeleri veya Köroğlu gibi kahramanlık hikâyeleridir. Bkz. Düzgün 2004: 202.

*** İki metin arasındaki ilişki, benzerliğe de dayanabilir, karşıtlığa da. Konu, duygu, düşünce gibi eserin özüne yönelik bağlantılar kurulabileceği gibi, karakter, mekân, zaman gibi yapısal ya da biçimsel bağlantılar; deyişsel (stilistik) ya da söylemsel bağlantılar da kurulabilir. Bkz. Gökalp-Alpaslan 2007: 17.

öncekiler arasında bağlantı tesis etmektedir.

Âşık Ruhsatî'nin şiiirlerinde en çok işlediği konuların başında aşk gelmektedir. Ruhsatî, aşk konusunu işlerken ana temanın aşk olduğu ünlü halk hikâyeleri *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun*, *Arzu ile Kamber* ve *Yusuf ile Züleyha*'dan sık sık bahseder. Bu metinlerarası ilişkiler çerçevesinde bir metnin içinde başka bir metnin somut olarak varlığının ifadesidir. Terimsel olarak; meşhur kimselere, hikâyelere, efsanelere, ayet ve hadislere vb., dolaylı olarak temas etmek anlamına gelen “telmih”^{*} ya da “anıştırma” (allusion) özellikle şiiir sahasında incelenen bir kavramdır.

Makalede, Âşık Ruhsatî'nin şiiirlerinde göndermelerde bulunduğu halk hikâyeleri metinlerarası merkezli olarak değerlendirilecektir.

Kerem ile Aslı

Metinlerarası ilişkiler açısından anıştırma, okuyucuda belli bir hazır bulunuşluğu, ipuçlarından yola çıkarak bütüne ulaşmayı gerektirir. Anıştırma edebî ve sanatsal eserler dışında günlük yaşamdan kesitlere, tarihsel olay, kişi ya da eserlere de yönelebilir.

Ruhsatî'nin, incelenen dört yüzün üzerindeki şiiirinde *Kerem ile Aslı* hikâyesine onaltı kez gönderme yapılmaktadır. Aşığın mısralarında hikâyenin; “Kerem'in Aslı'nın peşinden yurdunu terk edip gurbete çıkması, dağı taşı dolanması, Aslı yolunda çektiği acı ve ıstırap, Aslı'nın, Kerem'e olan aşkı yüzünden halkın diline düşmesi, gerdek gecesi Kerem'in, Aslı'nın babası tarafından yaptırılan sihirle elbisenin düğmelerini çözmeye çalışırken ölmesi” motifleri anıştırılmaktadır.

Kerem Aslı için çok konmuş göçmüş
Derdiyok sırrını her yerde açmış
Fuzulî bu yolda kendinden geçmiş
Huzur-ı divana çıkarım diyor (Kaya 1991: 493)

Dörtlüğün ilk mısrasında Keşiş'in kızı Aslı'yı, Kerem ile evlendirmemek için sürekli kaçırmasına, Kerem'in aşkı için dağ taş demeden şehir şehir Aslı'nın peşinden gitmesine anıştırma yapılmaktadır. Hikâyede bu durum yani Kerem'in Aslı'nın peşinden gurbete çıkışı; “Bunun için, baba anadan helallik alarah Aslı'nın uğruna canını goydi...Kerem diyar-ı gurbeti gahriyar edip, elinde sazıyla beraber diyar-ı gurbete çıkar” (Sakaoğlu vd. 1999: 120) şeklinde ifade edilir. Ayrıca şiiirde “Fuzuli bu yolda kendinden geçmiş” mısrası ile Fuzuli'nin ünlü mesnevisi *Leyla ile Mecnun*'a^{**}, *Mecnun'un Leyla'nın aşkından dağ taş demeden dola-*

* R. Selçuk Uysal, *Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati*, İstanbul 2010, s. 198.

** Fuzulî, *Leyla vü Mecnûn* mesnevisinde Leyla'nın dilinden Mecnûn'un Leyla'dan Mevlaya yönelişini şöyle ifade eder:

Cânım gideli besî zamandır	Bende olan âşka sensin
Cismimdeki şimdi özge cândır	Ben hüd yokum ol ki var sensin

Sensin hâlâ tenimde cânım	Dâ'im sana bendedir tecellî
Gözde nûrum çiğerde kanım	Ben gayrdan olmuşum tesellî

Benden berî eyledin beni sen	Ger ben ben isem nesin sen ey yâr
Arza kime eyleyem seni ben	Ver sen sen isen neyim men-i zâr (2008: 386).

şarak kendinden geçmesine, Leyla'nın aşkından Mevla aşkına yönelişine anıştırmadır.

Kerem oldum dağı taşı dolandım
Sail oldum kapı kapı dilendim
Bahar seli gibi çoştum bulandım
Karıştıkça sellerine Fatma'nın (Kaya 1991: 393)

Bu dörtlükte de Ruhsatî, kendisini Kerem'in eşi Fatma'yı Aslı'nın yerine koyarak, "Kerem'in diyar diyar gezerek Aslı'yı araması" motifine bir kez daha göndermede bulunur.

Ben de Ruhsatî'yim candan cananım
Mevlâ'nı seversen incitme tenim
Şimdi Kerem gibi yanacak benim
Düğmelerin çöz mayaya kurbanım (Kaya 1991: 349)

Bahar seli gibi dolup taşıp da
Bilmediği karlı dağdan aşıp da
Minhac gibi bir soysuza düşüp de
Kerem gibi yanar diye korkmasın (Kaya 1991: 396)

Dedim Kerem yanmış Aslı yoluna
Dedi Aslı düşmüş elin diline
Dedim Kamber ölmüş Arzu yoluna
Dedi ben inkisar kargışı bilmem (Kaya 1991: 345)

Dörtlüklerde âşık "Şimdi Kerem gibi yanacak benim, Kerem gibi yanar diye korkmasın, Dedim Kerem yanmış Aslı yoluna" derken; *Kerem ile Aslı* hikâyesinin öne çıkan motiflerinden biri olan "yanma motifi"ni anıştırmaktadır. Motif, "Hasna Hanım'ın imtihanında Hak âşığı olduğunu ispat eden Kerem'e, Keşiş, kızını vermek zorunda kalır. Gerdek gecesi, kızına giydirdiği sihirli gömleği Kerem çözemez; ağzından yeşil bir alev çıkar; Aslı'ya üzerine su dökmemesini söylerse de Aslı dayanamaz, suyu döker ve Kerem yanar. Kız da ardından kendini ateşe atar" (Elçin 2000: 27) şeklinde olup; Ruhsatî de sevgiliye seslenmekte kendisini Kerem, sevgilisini Aslı ile özdeşleştirip sevgiliye 'düğmelerini çöz beni yakma' demektedir.

Yusuf ile Züleyha

Ruhsatî'nin çalışmaya dâhil edilen şüirlerinde *Yusuf ile Züleyha*'dan on beş dörtlükte bahsedilmekte; "Yusuf'un eşsiz güzelliğinden, kardeşleri tarafından kuyuda terk edilmesine, Mısır'a gelişinden, Züleyha'nın Yusuf'a âşık olmasına, Züleyha'nın aşk uğruna çektiği acılardan, Yusuf'un zindana atılmasına, Mısır'a Sultan olup, Yakub'un Yusuf'u bulmasına" kadar pek çok motif dörtlüklerde göndermeler yoluyla anıştırılmaktadır.

Nasıl medhedeyim bir âlişandır
Güzellikte Yusuf payesi handır
Dediler vallahi bu da sultandır
Hükmeder keysular halar üstüne (Kaya 1991: 248)

Kendi on altı yaşında sarılacak can gibi
Duruşu tavus misali sekişi ceylan gibi
Güzelliği vafa gelmez Yusuf-ı Ken'an gibi
Bir acı gözlerime baktıkça dilberlenir (Kaya 1991: 476)

Dörtlüklerde Yusuf'un güzelliği anıştırılarak, *Yusuf Kıssası*'na ve *Yusuf ile Züleyha* hikâyesine göndermelerde bulunmaktadır. Yusuf'un eşsiz güzelliği ve bu güzelliği görenlerin kendinden geçmesi başta kutsal kitaplar Kur'an-ı Kerim, Tevrat ve İncil olmak üzere pek çok eserde üzerinde durulan bir konudur. Doğal olarak âşık da sevgilinin fiziksel özelliklerinden bahsederken, onun güzelliğini tanımlamak için fiziksel güzelliğin doruk noktası olarak kabul edilen Yusuf'un güzelliğine telmihten kendini alamamıştır.

Böyle bir tabiat böyle halâvet
Bülbül gibi diller böyle nezaket
Böyle serv-i kamet yosma kıyafet
Yusuf kıyafetsin İzzet Efendi (Kaya 1991: 287)

Bu dörtlükte Ruhsatî, İzzet Efendi'yi methetmek adına onun vasıflarını, fiziksel özelliklerini sayarken "Yusuf kıyafetsin" demek suretiyle, erkek güzelliğinin timsali olan Yusuf'u anıştırarak, adı geçen şahsı yüceltmektedir.

Beni bir bakışta ettin divana
Yanar ateş koydun bu şirin cana
Yusuf gibi bıraktırsan zindana
Gözyaşımı sel eylesen çekerim (Kaya 1991: 363)

Ruhsatî'nin sevgiliye seslendiği ve ondan gelecek her türlü şeye rıza göstereceğini söylediği dörtlükte; "Yusuf gibi bıraktırsan zindana" mısrası, *Yusuf ile Züleyha* hikâyesine ve Yusuf'un, Züleyha'nın isteği doğrultusunda Mısır Azizi tarafından zindana atılmasına yapılmış bir hatırlatmadır.

Pervane-veş döner iken
İçip meyi kanar iken
Zeliha-veş yanar iken
Yusuf-ı Ken'an'ımı öptüm(Kaya 1991: 376)

Nice âşık bu sevdaya boyandı
Nice gafil bu gafletten uyandı
Zeliha Yusuf'a iyi dayandı
Çekemem bu aşkı çilem kan ağlar (Kaya 1991: 439)

Yukarıdaki iki dörtlükte ise olay, Ruhsatî'nin deyimiyile Zeliha yani Züleyha'nın pençeresinden değerlendirilmektedir. Zira Züleyha, Yusuf'un aşkı ile -ki, bu birçok yerde tek taraflı bir aşk olarak işlenir- çok acı, ızdırap çekmiş ve yanmış ancak yine de ümidini kesmemiştir. Bu dörtlüklerle âşık, hikâyeyi bu yönüyle anıştırarak aşkın güzel tarafları olduğu kadar zor yönleri olduğuna da vurgu yapmaktadır.

Ken'an illerinden gitti Mısır'a
Arz eder hüsnünü Bağdat Basıra
Güneş hicabından inmezdi yere
Zeliha Yusuf-ı Ken'an'ı n'ettin (Kaya 1991: 423)

Âşık dünyanın faniliğinden, felekten şikâyet ettiği şiirde Yusuf'un güzelliğine göndermede bulunarak, güzellik de dâhil dünyadaki her şeyin gelip geçici ve insanın ölümlü olduğunu vurgulamaktadır.

Bu güzellik sana kimden mirastır
Yoksa Zeliha'dan aldın mı destur
Birin in elinde zehirli tastır
Biri Lokman olmuş şerbet getirir (Kaya 1991: 490)

Dörtlükte Âşık Ruhsatî, “bu güzellik sana kimden mirastır, Zeliha'dan aldın mı destur” demek suretiyle Yusuf'tan ismen bahsetmese de Züleyha üzerinden Yusuf'u ve onun güzelliğini anıştırmıştır.

Leyla ile Mecnun

Sözlü ürünler kendi içerisinde konu, motif, tip alışverişi yaparken, yazılı metinlerden de konu alabilirler. *Leyla ile Mecnun* da halk hikâyeleri arasına yazılı kaynaklar vasıtası ile katılmış olmalıdır:

Hikâye, Fuzûlî'nin çokça yazmasının bulunduğu *Leyla vü Mecnun* mesnevisinin kıraathanelerde okunması sonucu âşıklar tarafından öğrenilmiş ve “vaka”sı alınmış olmalıdır. “Leyla ve Mecnun”un Arap kaynaklı bir hikâye olduğu ve Türk halk hikâye anlatıcılarının 16. yüzyılda ozanlıktan âşıklığa geçiş döneminde oldukları, henüz tam İslamlaşmadıklarını da göz önünde bulundurduğumuzda hikâyenin divan edebiyatından halk edebiyatına geçmiş olması mümkündür. Bu durumda sözlü metin, yazarı olan bir metnin konusunu kendisine referans almaktadır. Benzer bir metinlerarasılık ilişkisi *Hüsrev-i Şirin* mesnevisi ve “Ferhat ile Şirin” hikâyesi, Yusuf ve Zeliha mesnevileri ile “Yusuf ile Züleyha” hikâyesi arasında da kurulabilmektedir (Özay 2007: 27).

Ruhsatî, onun üzerindeki şiirinde *Leyla ile Mecnun* hikâyesine gönderme yaparken öncelikle Mecnun'un kelime anlamından yola çıkarak; “Mecnun'un Leyla'nın aşkı ile divane olup kendinden geçtiğini, dağlar aşır her güzeli divaneliğinin de etkisiyle Leyla zannettiğini, Leyla'nın da onu sabırla beklediğini, ancak aşk boyut değiştirdiği için Mecnun Leyla'ya kavuştuğunda bunu algılayamadığını ve Leyla dilinde olarak öldüğü” motiflerine anıştırmada bulunmaktadır.

Leyla deyi olmuş Mecnun
Her belaya olmuş memnun
Yanar ağlar mahzun mahzun
Daha firkat istemez ha (Kaya 1991: 208)

Dörtlükte, Mecnun'un Leyla'ya duyduğu büyük aşk yüzünden aklını yitirmesine, Leyla'yı her yerde aramasına gönderme yapılmaktadır. “Her belaya olmuş memnun” mısrası ise *Leyla ile Mecnun* denildiğinde ilk akla gelen isim olan Fuzûlî'nin meşhur “İşk derdile hoşem, el çek ilacumdan tabib/ Kılma derman kim helaküm zehri dermanundadır” (Karahan 1995: 172) beyitine telmihtir.

Aşkın zincirini taktın
Yusuf gibi dara soktun

Kerem gibi nara yaktın
Kül eyledin sabreyledim

Ne devlet verdin ne de mal
Ne ziynet verdin ne de al
Tekrar gösterdin bir cemal
Del'eyledin sabreyledim (Kaya 1991: 356)

Ruhsatî, dörtlüklerde aşk yüzünden çektiklerini ifade ederken *Yusuf ile Züleyha* ve *Kerem ile Aslı* hikâyelerine göndermede bulunmaktadır. Âşık, ikinci dörtlükte sevgiliden gelen her şeye göğüs gerdiğini ifade etmek için “del'eyledin sabreyledim” derken, Leyla'nın aşkı ile kendinden geçen, divâne Mecnun'u anıştırmıştır.

Gam çekip etme vaveyla
Mecnun'u bekledi Leyla
Kulunu unutmaz Mevlâ
Hele sabreyle sabreyle (Kaya 1991: 241)

Âşık, sabır konusunu işlediği bu şiirde yine *Leyla ile Mecnun*'a özellikle Leyla'nın Mecnun'u uzun süreli bekleyişine, aşk yolundaki sabrına göndermede bulunur.

Gönül bir Leyla'nın gezer peşinde
Gâh hayalde görür gâhî düşünde
Mecnun Leyla için dağlar başında
Öz canından geçmiş deyi kınaman (Kaya 1991: 379)

Dörtlükte aşk yüceltilmekte ve aşk uğruna yapılan hiçbir şeyin kınanmaması gerektiğine işaret edilmektedir. İlk mısradaki Ruhsatî, aşk yolunda kendisini Mecnun'un yerine koyarak “Gönül bir Leyla'nın gezer peşinde” ifadesi ile Leyla üzerinden, *Leyla ile Mecnun* hikâyesini anıştırır. Dörtlüğün üçüncü mısrasında Mecnun'un Leyla uğruna dağlarda öz canından geçtiğini söyleyerek, bu kez bizi doğrudan *Leyla ile Mecnun*'a göndermektedir.

Sefil Mecnun gibi kendimden geçtim
Ağırdır nüfuzun gölgenden kaçtım
Merhamet kıl efendim payına düştüm
Cünham derecesiz bildim de geldim (Kaya 1991: 358)

Vali Reşit Paşa'ya yazdığı şiirde Ruhsatî, içinde bulunduğu durumun zorluğunu, ne derece bunaldığını ifade etmek için “Sefil Mecnun gibi kendimden geçtim” mısrası ile de- lirmek üzere olduğunu söylerken, kendisini Mecnun ile özdeşleştirerek; *Leyla ile Mecnun* hikâyesinin erkek kahramanı Mecnun'un, aşk yolunda divaneliğini anıştırmaktadır.

Ferhat ile Şirin

Ferhat ile Şirin hikâyesine, Ruhsatî'nin değerlendirmeye tâbi tutulan şiirleri arasında sekiz farklı yerde; “Ferhat aşk yoluna varını ve serini vermiş, Ferhat Şirin için sarp kayaları külüng ile kesmiş, Ferhat canını Şirin'in yolunda vermiş, Ferhat Şirin için ölmüş, Ferhat Şirin yolunda kayalar kesmiş, Ferhat külüngünü çekmiş yürümüş, Ferhat ve Şirin nicesi gelip geçmiş” ifadeleri ile yer verilmiştir.

Âşıklar büyüğü Yazıcıoğlu
Ben senin davana bakarım diyor
Ferhat külüngünü çekmiş yürümüş
Sebebin evini yıkarım diyor (Kaya 1991: 493)

Yatarken seyrimde kırklar destinden
İçiren şerbeti sen değil misin
Şirin için nice kayalar delip
Öldüren Ferhad'ı sen değil misin (Kaya 1991: 421)

Dedim işittin mi Ferhat Şirin'i
Dedi aşk yoluna vermiş varını
Dedim Ferhat vermedi mi serini
Dedi düşmanım yok şer işi bilmem (Kaya 1991: 345)

Mansurî aşk ile kendini dara
Kemend atıp asmış deyi kınaman
Ferhat Şirin için sarp kayaları
Külünk ile kesmiş deyi kınaman (Kaya 1991: 379)

Âşık, konusu aşk olan şiiirlerinde aşkın gücünü, nelere kadir olduğunu anlatmak için sık sık Ferhat'ın Şirin yolunda dağı deldiğine ve Şirin'e duyduğu aşk yüzünden öldüğüne telmih yaparak; Ferhat'ın, Şirin'e kavuşmak için kendisine şart koşulan "dağı delme" motifine göndermede bulunmaktadır. 'Kınaman' kelimesi ile ise hikâyede cadının kışkırtması sonucu halkın bu aşkta taraf olması bir ara Ferhat'ı haksız yere kınaması (Alptekin 1997: 267) anıştırılmaktadır.

Mansurî Hak davasıyla kendini asmış deyi
Mecnun dağların başında Leyla'ya küsmüş deyi
Ferhat Şirin'in yolunda kayalar kesmiş deyi
Ben de bir güzel yüzünden dağı delesim gelir (Kaya 1991: 486)

Âşık Ruhsatî, kendisini Ferhat'ın sevgilisini, Şirin'in yerine koyarak "bir güzel uğruna dağı delesim gelir" mısrası ile "dağı delme" motifini bir kez daha hatırlatır.

Ruhsatî'ye ait şiiirlerde, halk hikâyeleri arasında öne çıkan ve pek çok türde sık sık gönderme ve anıştırma yapılan *Kerem ile Aslı*, *Yusuf ile Züleyha*, *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin*'in dışında *Arzu ile Kamber*, *Âşık Garip ile Şahsenem*, *Derdiyok ile Zülfüsiyah*, *Tahir ile Zühre*, *Emrah ile Selvihan* gibi halk hikâyelerine de göndermeler yapılmaktadır.

Dedim Kerem yanmış Aslı yoluna
Dedi Aslı düşmüş elin diline
Dedim Kamber ölmüş Arzu yoluna
Dedi ben inkisar kargışı bilmem (Kaya 1991: 345)

Dörtlükte *Kerem ile Aslı* hikâyesi dışında, ettiği beddualar sayesinde Arzu'ya kavuşup yine ettiği bir dua sonucunda Arzu'nun dizlerinde ölen Kamber'in (Alptekin 1997: 217) durumu ve dolayısıyla *Arzu ile Kamber* hikâyesi anıştırılmıştır.

Garip Şahsenem'den muradın alıp
Yakub da Yusuf'u arayıp bulup
Kamber de Arzu'nun yolunda ölüp
Genç yaşında göçmüş deyi kınaman (Kaya 1991: 380)

Nasıl olmuş Garip ermiş murada
Şahsenem elinden almış irade
Ne hacet ki Emrah içmiş bir bade
Şah u vezir paşa gulam kan ağlar (Kaya 1991: 439)

Yukarıdaki dörtlüklerde Âşık *Garip ile Şahsenem*'e ise adı geçen halk hikâyeleri arasında nadir görülen mutlu son yani hikâye kahramanların birbirine kavuşması (Türkmen 1995: 256) üzerinden telmih yapılmaktadır. İkinci dörtlükte *Emrah ile Selvihan* hikâyesine de göndermede bulunulmakta, Emrah'ın pir elinden aşk badesi içmesi (Alptekin 1997: 226) dışında hikâyenin diğer kahramanları Şahoğlu Şah Abbas ve Kara Vezir anıştırılmaktadır.

Yârin hasretinden yandı pervane
İşte ben de koydum seri meydana
Derdiyok sırrını dosta düşmana
Her kazada açmış deyi kınaman (Kaya 1991: 380)

Şiirde *Derdiyok ile Zülfüsiyah* hikâyesi, Derdiyok'un aşk derdini her yerde açması ile anılmaktadır.

Emrah şeref bulmuş elin dilinden
Tahir suya gitmiş çeşm-i selinden
Dertli Kerem Aslı'sının elinden
Ateşlere düşmüş deyi kınaman (Kaya1991: 379)

Dörtlük Emrah'ın, Selvihan'ın peşinden diyar diyar gezerken Hak aşığı olarak ünlenmesine (Alptekin 1997: 228), Tahir'in, Zühre'nin babası tarafından sandık içerisinde suya atılmasına (Türkmen 1998: 234) anıştırmadır.

Ayrıca Ruhsatî'nin bazı dörtlüklerde, aşk derdini ve aşkın gücünü anlatmak için halk hikâyelerinden birkaç tanesine bir arada yer vererek, adı geçen kahramanların benzer yönleri üzerinden göndermeler yaptığı da gözlenmektedir.

Unutturdun evradımı virdimi
Kerem gibi terk eyledim yurdumu
Mecnun'dan da beter ettin derdimi
Destan ettin dilden dile yetmez mi (Kaya 1991: 296)

Âşık halinden, her anlamda işlerinin kötü gittiğinden şikâyet ettiği şiirde, bu yolda Kerem gibi yurdunu terk ettiğinden bahsetmekte, derdinin Mecnun'dan beter olduğunu söyleyerek, hem *Kerem ile Aslı* hem de *Leyla ile Mecnun* hikâyelerine göndermede bulunmak suretiyle sıkıntısının büyüklüğünü anlatmayı hedeflemektedir.

Eritir ateşin dağların karın
Yok yere geçirdim ömrümün varın
Bir Arzu bir Zöhre bir dahi Şirin
Bir de sen gelmişsin cihana dilber (Kaya 1991: 455)

Ruhsatî, bu mısralarla *Arzu ile Kamber*, *Tahir ile Zühre*, *Ferhat ile Şirin* hikâyelerini anırtarak; sevgiliyi Arzu, Şirin ve Zühre ile bir tuttuğunu, sevgilinin kendisi için adı geçen hikâye kahramanları kadar ideal özelliklere sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç

Sanat ya da edebiyatta hiçbir yaratma diğerlerinden bağımsız değildir. Her eser az ya da çok başka yapıtlardan izler taşır bünyesinde. Halk şiiri, halk hikâyesi ilişkisi ise metinlerarasılık çerçevesinde genelde anırtırma yoluyla kurulmaktadır. Âşıklar dörtlüklerinde, halk hikâyesi karakter ve motiflerine göndermeler yaparak, şiirlerinin etki alanını artırırlar.

Bu bağlamda XIX. yüzyıl halk şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan Ruhsatî, şiirlerinde bazen rahatça anlaşılabilir şekilde yüzeyde bazen ise dikkatli bir okumayla keşfedilebilecek derecede derinde olmak üzere halk hikâyelerine ait çeşitli motiflere yer verir. Zaman zaman bununla da yetinmeyerek şiirlerinde kullandığı halk hikâyelerinin, mesnevi olarak adlandırılan klâsik edebiyat ürünü metinlerine ve metinlerde var olan derin anlamlara da anırtırmada bulunmak suretiyle, şiir sever için bu okumaları adeta bir oyuna dönüştürür.

Ruhsatî'nin şiirlerinde *Kerem ile Aslı*, *Yusuf ile Züleyha*, *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin*, *Arzu ile Kamber*, *Aşık Garip ile Şahsenem*, *Derdiyok ile Zülfüsiyah* gibi halk hikâyeleri önemli yer işgal eder. Ruhsatî, daha çok aşk konusunu işlerken ya da didaktik tarzdaki şiirlerinde, halk hikâyelerine metinlerarasılık bağlamında birer alt metin olarak göndermeler yapar; adı geçen hikâyelerin birçok motifini anırtarak, şiirine yeni renkler ilave eder ve bu çok seslilik aynı zamanda onun şiirlerinden alınacak hazzı daha da artırır.

KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Alptekin, Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Barthes, Roland (2006), *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı* (Çev: Şule Demirkol), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1991), *Folklor ve Edebiyat I*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Düzgün, Dilaver (2004), "Âşık Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Elçin, Şükrü (2000), *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Fuzulî (2008), *Leylâ vü Mecnûn*, (Haz: Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, Gonca (2007), *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, İstanbul: Multilingual.
- , (2009), "Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri", *Turkish Studies*, S. 4/1-I, s. 435-463.
- Günay, Umay (1999), *Türkiyede Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karahan, Abdülkadir (1995), *Fuzulî Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Kaya, Doğan (1991), *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora tezi).
- Özay, Yeliz (2007), *Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek lisans tezi).

- Sakaoğlu, Saim vd. (1999), *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri II*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Türkmen, Fikret (1995), *Âşık Garip Hikâyesi İnceleme-Metin*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uysal, R. Selçuk (2010), *Belâgat ve Edebî Sanatlar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Özet

Ruhsatî'nin Şiirlerinde Metinlerarası Bağlamda Halk Hikâyeleri

Dünyada hiçbir metin kendisinden önce yaratılanlardan bağımsız olarak değerlendirilemez. Her metin doğrudan ya da dolaylı olarak başka metin veya metinlerle bağlantılıdır. Sanatçılar, yazarlar eserlerini yaratırken; bilinçli ya da bilinçsiz olarak başka yaratmalardan etkilenir, beslenir ve onları kendi eserlerine farklı şekillerde taşırlar. Bu noktada okuyucuya da birikimi ölçüsünde başka metinlerle bağ kurma fırsatı ve hazzı yaşatırlar. Kuramsal olarak XX. yüzyılda ortaya çıkan metinlerarasılık başta edebiyat olmak üzere sanatın her dalı ve popüler kültür ürünleri için de söz konusudur.

Sözlü kültür, sınırsız malzemesi ile daima yazılı kültürün beslediği kaynaklardan olmuştur. Ayrıca metinlerarası ilişkilerin en iyi gözlemleneceği sahalardan biri de folklor ürünleridir. Bu çerçevede halk şiiri de metinlerarası ilişkiler açısından incelenmeye değer malzeme sunmaktadır. XIX. yüzyıl halk şiirinin en seçkin temsilcilerinden olan, kendi adıyla anılan bir âşık kolu da bulunan Ruhsatî, elde bulunan dört yüzün üzerindeki şiirinde (aşk, tabiat, gurbet, öğüt, taşlama, şikâyet, dinî-tasavvufi) pek çok konuya değinmiş ve bu konuları işlerken metinlerarası ilişkiler bağlamında pek çok unsura yer vermiştir.

Âşık Ruhsatî'nin şiirlerinde en çok işlediği konuların başında aşk gelmektedir. Ruhsatî, aşk konusunu işlerken ana temanın aşk olduğu ünlü halk hikâyeleri “Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Arzu ile Kamber ve Yusuf ile Züleyha”dan sık sık bahseder. Bu metinlerarası ilişkiler çerçevesinde bir metnin içinde başka bir metnin somut olarak varlığının ifadesidir. Terimsel olarak; meşhur kimselere, hikâyelere, efsanelere, ayet ve hadislerle vb., dolaylı olarak işaret etmek anlamına gelen “telmih” ya da “anıştırma” daha çok şiir alanında incelenen bir kavramdır.

Makalede Âşık Ruhsatî'nin şiirlerinde göndermelerde bulunduğu halk hikâyeleri metinlerarası ilişkilerden “anıştırma” merkezli olarak değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Ruhsatî, metinlerarası ilişkiler, halk şiiri, halk hikâyeleri, anıştırma.

Abstract

FOLK STORIES FROM THE POINT OF INTERTEXTUALITY IN RUHSATÎ'S POEMS

No texts can be evaluated without the impact from the previous ones. Every text is relevant to the others directly or indirectly. Artists, writers and poets are affected by the other works consciously or

unconsciously and they work them from the different points of view. In this way, they give the opportunity of intertextuality and give the opportunity of pleasure to the readers who have a certain knowledge. Intertextuality that is occurred in the 20th century takes place in all the branches of arts, especially in literature and popular culture.

Oral culture with its infinite materials has always affected the written culture. One of the fields we observe the intertextuality is the folk literature. Because the folk poems are the part of it, we should study the folk poems from the point of intertextuality. Rusafî the most distinguished representative of the 19th century folk poems, has poems over 400. He tells a lot of elements such as “love, nature, homesick, advice, satire, complaint, mysticism” in these poem. While he is working these components, he considers these elements from the point of intertextuality.

Love is the main theme in Ruhsafî’s poems. While he is working these themes, he often mentions the famous folk stories in “love” is the main theme such as “Kerem and Aslı, Ferhat and Şirin, Leyla and Mecnun, Arzu and Kamber, Yusuf and Züleyha.” This is the indicator of “a text in a text” concretely from the point of intertextuality. “Allusion” is a term that is seen especially in poems. It makes a reference indirectly to famous people, folk stories, legends, verses of the Koran and hadiths.

In the text, the poems of Aşık Ruhsafî will be evaluated from the point of intertextuality in which allusion is the based.

Keywords: *Ruhsafî, intertextuality, folk poems, folk stories, allusion.*

KRİMİNOLOJİ TEORİLERİ İLE BEYOĞLU RAPSODİSİ'NE DOKUNUŞ

Murat Cem Demir*

Çağdaş Türk Edebiyatı'nın başarılı yazarlarından Ahmet Ümit, "*Beyoğlu Rapsodisi*" (BR) adlı kitabını 2003 yılında ilk kez yayımlamıştır. Otuz üç bölümden oluşan roman 408 sayfa ile Doğan Kitap tarafından basılarak okuyucuya sunulmuştur. Eser bu zamana kadar 38 baskı yapmıştır. Kitabın türü polisiye romandır. Ümit, Türkiye'de Osman Aysu ile birlikte popüler edebiyat** türü olarak değerlendirilen polisiye romanın en etkili temsilcisidir. Ancak Ümit, "Osman Aysu'nun aksine *thriller**** alanında değil, daha çok "*kara roman*" ustalarının izinde" (Üyepazarcı, 2008: 399) yürümüştür. Kara roman ile sosyolojik muhteva polisiye romana**** yedirilir, işlenen cinayet failin psikolojisinden ziyade bulunduğu toplumsal pozisyon ve girmiş olduğu sosyal ilişkiler ile açıklanır. Ümit (2013) tarafından basına verilen aşağıdaki röportaj, onun genelde polisiye roman, özelde ise kara roman hakkındaki görüşlerini özetlemektedir.

"...polisiye romanlar birbirine benzemez. Edgar Allan Poe'nun yazdıklarıyla Agatha Christie'ninkilerin birbiriyle alakası yoktur, Dashiell Hammett ile Patricia Highsmith'inkiler

* Yrd. Doç. Dr., Tunceli Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü.

** Polisiye romanların "Popüler olarak nitelendirilmeleri, tıpkı aşk ve macera romanları gibi çok satması ve kısa sürede tüketilmesi ile alakalı bir durumdur" (Bay, 2012: 346).

*** Heyecan ve gerilim dozunun yüksek tutulduğu romanlar thriller türünün örnekleridir

**** Ernest Mandel'e göre (1985) bir polisiye roman eğer içerisinde sınıf ilişkileri, yoksulluk, konut sorunu gibi toplumsal temaları barındırmıyor, basit bir kurguya dayanıyorsa, ideolojik olarak önemsenmemelidir.

akraba bile sayılmazlar, Arthur Conan Doyle ile John Lee Carre'inkilerin arasında hiçbir bağlantı kuramazsınız. Çünkü polisiye roman, yazarının yaşadığı coğrafyadan, dünyadan, çağdan, gündenden, kısacası kültürden ayrı düşünülemez. Ve herkesin de bildiği gibi farklı kültürler; farklı düşünceler, farklı davranışlar, farklı yaşam biçimleri üretirler. Bu, polisiye romanın ana konusu olan "suç" -daha doğrusu gizemli suç- için de geçerlidir. Gizemli suç, polisiye roman için yalnızca basit bir malzeme değil, aynı zamanda yazarın üslubunu da belirleyen bir ana maddedir. Gizemli suçu anlatan romanların, klasik polisiye, *kara roman*, casus romanları, gerilim romanları olarak kendi arasında türlere ayrılması da bu yüzdendir. "*Kara Roman*" bunların arasında oldukça özgün bir konuma sahiptir. Klasik polisiye, çok bilinmeyenli bir cinayet bilmecesinin çözümüne dayanır; casusluk romanları, devlet ya da şirketler düzeyinde işlenen bir suçun açığa çıkarılması ekseninde gelişir; gerilim, suç işleme ânının ya da suçlunun yakalanma ânının ayrıntılarından oluşur, "*Kara Roman*" ise suçun ekonomik ve sosyal nedenleri üzerinde yükselir. Suç ve birey arasındaki o karmaşık şifreyi açıklamaya çalışır. Bu yüzden "*Kara Roman*"ın ortaya çıkışı tarihi kapitalist buhran yıllarına rastlar. "*Kara Roman*"ın Amerika'daki 1929 bunalımının hemen ardından doğması bir rastlantı değildir. Toplum çapında ekonomik çöküşle birlikte artık suç Avrupa'da yazılan polisiye romanlardaki gibi bireysel olma özelliğinden kurtulmuş, örgütlü bir nitelik göstermeye başlamıştır. İçki ve silah kaçakçılığı, cinayetler, kumar, fuhuş, rüşvet artık örgütlü çetelerin elinde uluslararası bir yapıya bürünmüştür. Suçun kazandığı bu yeni nitelik, kuşkusuz dedektiflik romanlarına da yansıtacaktır."

Çalışmamıza konu olan Beyoğlu Rapsodisi; Kenan, Nihat ve Selim adındaki üç arkadaşın yaşantısına dayanır. Olaylar, başkahraman Selim'in ağzından anlatılmaktadır.* Kurgu, geçmişte uçak kazası geçiren Kenan'ın bu kazadan sonra kafasına taktığı ölümsüzlük tutkusunu arkadaşları ile paylaşması ile başlar. Nihat, arkadaşı Kenan'a, çok sevdiği fotoğrafçılık yoluyla, cinayet fotoğraflarından kurulu bir sergi açarak bu tutkuyu gerçekleştireceğini söyler. Beyoğlu Emniyeti'nde çalışan bir komiser tanıdığından aldığı fotoğraflar ile bu işe girişen Kenan, iki farklı cinayet resmi arasında bir benzerlik fark eder. Bu cinayetlerden birisi Akademisyen Aysun Güven, diğeri ise baterist Kartal Göker cinayetidir. Bu iki cinayet arasında bağlantı kurarak, gerçek katilin izini araştıran Kenan, Selim'in babası Ali Rıza Bey ile karşılaşır. Kapanmış bir dosyanın tekrar açılmasından rahatsız olan Selim'in bulduğu çare ise Kenan'ı öldürmektir.

Ümit'in Beyoğlu Rapsodisi "yan toplumsal öğeler(-in) yoksunluğuna rağmen polisiye kurgusu bakımından en güçlü polisiye öyküsüdür" (Üyepazarcı, 2008: 399). Bu makale, kriminolojiye ait bazı kuramları temele alarak eserde gizlenmiş olan bu yan toplumsal öğeleri açığa çıkarmaya çalışacaktır. Bu yan toplumsal öğeler, eserde ifade bulan insan tasvirleri ile Beyoğlu ve çevresine ilişkin bilgilerdir ve her biri içerisinde kriminoloji teorileri ile deşifre edilebilecek zengin malzemeleri barındırır. Eserden tırtıkladığımız kurgunun *önemli veya*

* Ümit'in bu romanına ilişkin özgün karakteri Üyepazarcı (2008:406) okuyucuya şu şekilde nakleder "Ahmet Ümit bu romanında polisiye kurguda çok ilginç; ancak ustalıkla kullanılmadığı durumda sırtabileceği bir yöntemi başarı ile uyguluyor. İlk kez Agatha Christie'nin 1926 yılında yazdığı The Murder of Roger Ackroyd adlı öyküsünde kullandığı, öykünün katilin ağzından anlatılması biçimindeki bu çekici ama sorunlu olabilecek uygulamayı Ahmet Ümit'in ustalıkla kullanması yazarın polisiye kurgudaki eriştiği olgunluğun bir kanıtı olarak kabul edilebilir."

silik parçaları, teorik dokunuşlarla anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Eğer konu bir cinayet veya herhangi bir suç türü ise, hukuk, kültür ve edebiyat kadar kriminolojinin de onu anlamlandırma hakkı vardır. Bu hakkı biz üç teorinin (toplumsal düzensizlik, gelişimsel ve anomi) argümanları ile sınırlandırdık.

Rapsodi’de ekolojik perspektifi aramak

İnsanların karakterlerinin oluşumunda ve birbirleriyle olan ilişkilerinin belirlenmesinde yaşanan mekânın etkisi göz ardı edilemez. *Mukaddime* (2011) ile mekâna atfedilen değer, *Kanunların Ruhu Üzerine* (1998) ile daha da belirginleşmiş ve sosyolojinin önemli bir nesnesi haline gelmiştir.* Sosyoloji, coğrafi bir konumlanışı aynı zamanda anatomik bir bütünlük olarak görür. Gerek fiziksel özellikler, gerek ise beşeriyet temsilleri, bu bütünlüğü oluşturan unsurlardır. Mekân, tüm yönleri ve oluşumları ile eylemin iki yönünü de (etkileyen ve etkilenen) beraberinde taşır. Suç gibi kompleks bir olayın ortaya çıkışında, sürdürülmesinde ve sönümlenmesinde mekânın dinamiksel yönü kriminologlarca gözden irak tutulmamıştır.

Bu kriminologların başında, Chicago Okulu’nun üyeleri gelmektedir. Ekolojik okul (*ecological school*) veya toplumsal düzensizlik (*social disorganization*) isimleri ile adlandırılan bu okulun klasik temsilcileri; Park, Burgess, Shaw ve McKay’dir. Okulun kuramsal temelleri Park’ın çalışmalarına dayanır. Park, biyolojideki Darwinci paradigmadan esinlenerek, vahşi yaşam nosyonunu kentin toplumsal örüntüsünü açıklamakta kullanmıştır. Açıklamanın sınırlarını daha belirginleştirmek, içeriğini de anlaşılır kılmak için ekoloji kavramından yararlanmıştı. Ekoloji, “canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalıdır” (TDK: 2013). Park, ekolojiyi insan ilişkilerine uyarlayarak, sosyal değişimin mekansal değişime olan etkilerini anlamaya çalışmıştır. Diğer bir deyişle biyolojinin kavram setleri ile şehrin sosyal muhtevasını anlamaya çalışmıştır. Karşısında 100 yıl gibi kısa bir süre içerisinde 5000 kişilik bir nüfustan 2000000 kişilik bir nüfusa ulaşan bir şehir (2010: 382) ve çözülmeyi bekleyen sosyal problemleri vardır. Park için şehir (özelde Chicago), sosyolojik bir araştırma için laboratuvardır (Duke, 2008: 1027).

İnsan (human) nosyonuna vurgu yaparak Park (1984: 4), şehri, birbirlerini etkileme ve dönüştürme potansiyeline sahip fiziksel ve moral** bir organizasyon olarak düşünmektedir. Biyolojiye ait bir dille söylersek şehir, içinde belirgin özelliklere göre katmanlaşmış farklı yaşam alanları ve insan gruplarını ihtiva eden kompleks bir organizmadır (*natural areas*). Bu organizma içerisinde, farklı yapıda insanları bir arada tutan bağ, ‘*symbiosis*’ (2010: 384) ismi ile anılır. İnsanların yaşam alanları hem etnik, hem ekonomik, hem de iş aktivitelerine göre bölünmüş bir bütünlük (karşılıklı fayda esasına göre) gösterir. Şehir, özerklik kadar işlevsel bir bağımlılığa da karşılık gelir. Hızlı bir toplumsal değişim*** bu doğallığı zedeler ve yeni dengeler oluşuncaya kadar işlevsellik çözülür. Chicago örneğinde bu kaotik duruma neden olan olgu, göçtür. Göçün, kent üzerindeki etkisi hem coğrafyanın hem de sosyolojinin kapsamına girer. Bu olgu basit bir taşınma, yer değiştirmeden ziyade “ komşuluk, akraba-

* Sosyoloji tarihinde coğrafyanın insan üzerinde etkisini kapsamlı bir şekilde açıklayan ilk eserler İbni Haldun’un *Mukaddime*’si ile Montesquie’nin *Kanunların Ruhu Üzerine*’sidir.

** Bireylerin gelenek ve alışkanlıkları şehrin ayırt edici moral kategorileridir.

*** Burgess (1984: 53) değişimin kent üzerinde yarattığı olgu ile anabolic (yapıcı) ve katabolic (yıkıcı) süreçlerin metabolizma üzerinde yarattığı etki birbirine benzer. Kentin büyümesi ve gelişmesi uyum ve uyumsuzluk süreçlerini ve risklerini beraberinde getirir.

lık ve ailesel bağların (*home ties*) kopması ve mekânın dönüşmesidir” (Park, 1928: 887).

Göç ile ortaya çıkan durum literatürde istila (*invasion*), baskınlık (*dominance*) ve yerine geçme (*succession*) kavramları ile açıklanır. Burgess’in bölgesel (*zonal*) teorisinde, kenti 5 kısma ayırması ve 5 bölüm içinde de II. bölgeye özel bir önem vermesi, bu kavramların etkisinin bu bölgede daha güçlü olmasındandır. II Bölge (zone) geçiş bölgesidir, “şehrin merkezini çevreler ve işletmeler ile basit üreticiler tarafından istila edilmektedir” (1984: 50). Toplumsal bağların zayıfladığı bu alanlar, aynı zamanda suçun en çok gözlemlendiği mekânlardır. Cilford R. Shaw ve McKay*, suç oranları ile toplumsal değişim arasındaki ilişkiye bakarken, bu bölgeyi, belirtilen nedenlerden dolayı özellikle dikkate almışlardır. Göç ile birlikte “değişen ahlaki değerler, yüksek düzeyde yoksulluk ve zayıflayan toplumsal bağlar gençlerin suça yönelmesine neden olur” (Carrabine, 2008: 138). Kısaca bu yerler, bozuk kentleşmeye, harap olmuş komşuluk ilişkilerine, düşük bir yaşam kalitesine ve terk edilmiş binalara tekabül eder, suç için bir “çekim merkezi (*magnet for crime*) oluşturur” (Spelman: 1993).

Failler üzerinde toplumsal kontrolün zayıflığı, kötü alışkanlıklara meyil ile suç ve sapmaya imkan tanıyan olanaklarda artışın gözlemlendiği bu yerler, Rodney Stark tarafından (1987) “sapmış mekanlar” (*deviant places*) olarak tanımlanır. Stark, hem toplumsal düzensizlik, hem de rutin aktivite teorisinin (*Routine Activity Theory*) argümanlarını ortaklaşa kullanır (Vito: 147) ve sapmış mekanların 5 temel özelliğini betimler. Stark’a göre (1987: 895) bunlar; “yoğunluk, yoksulluk, ortak kullanım, geçicilik ve köhneleşmedir.” Beyoğlu Rapsodisi’nde sapmış mekanlara en iyi örneği, kitaba ismini veren yerleşim yerinin kendisi yani *Beyoğlu* ve çevresi oluşturur.

“Beyoğlu’nun her caddesi, her sokağı, her geçidi ayrı bir maceradır;...Gündüzünde esnafın işiyle gücü ile uğraştığı bu cadde (*Sakız Ağacı Caddesi*), gece yarısı olup da saat biri devirdi mi, farklı bir kimliğe bürünür. Barlarda, meyhanelerde, birahanelerde kafayı çekmiş insanlar salınarak geçmeye başlarlar, zaman zaman sarhoş naralarına, kanlı bıçaklı kavgalara, uyuşturucu satışına, fuhuş pazarlıklarına sahne olan cadde, sık sık polis ya da ambulans sirenleri ile yankılanır. Bazen gece yaşananlar gündüze de uzanır, artık bu türden olaylara alışkın olan esnaf, dudaklarında bir gülümseme ile izler yaşananları...” (BR: 49).

* Shaw ve McKay’in “Çocuk Suçluluğu ve Kent Merkezleri (*Juvenile delinquency and urban areas*, 1972)” adlı çalışmada buldukları en önemli sonuç, suçun yoğun olduğu bölgelerde yaşayan kişilerin büyük çoğunluğunun zencilerden ve göçmen nüfustan oluşmasıdır. Bununla birlikte geçen zaman içerisinde o bölgelerde yaşayan insanların etnik veya ırksal kompozisyonu tamamen değişmesine rağmen suç oranlarının sabit kaldığı görülmüştür. Yani çalışma boyunca suç oranlarının yoğun olduğu mahallelerde oturanların zaman içerisinde değişmesi (Ör: *siyahlar* çoğunlukta iken zamanla beyazların çoğalması) veya belli bir etnik yapı çoğunlukta iken (ör: İtalyanlar, İrlandalılar vb.) zaman içerisinde diğer bir etnik gruba mensup insanların çoğunluk haline gelmesi bölgedeki suç oranlarında herhangi bir değişiklik meydana getirmemiş, suç oranları sabit kalmıştır. Ayrıca şehrin farklı bölgelerinde de suçun yoğun olduğu bölgelerde yaşayan göçmen ve etnik gruplara mensup bireylerin yaşamasına rağmen bu bölgelerdeki suç oranlarının sorunlu bölgelerdeki kadar (örn: Bölge 2) yüksek olmadığı gözlenmiştir. Suçun yoğun olduğu bölgelerdeki nüfus ve demografik yapı iç ve dış göçler nedeniyle sürekli ve hızlı bir şekilde değişmesine karşın, buralardaki suç oranlarının sabit kalması, suç ve suçluluğun belirli kişisel ya da etnik özelliklerden bağımsız olarak ortaya çıktığına ilişkin önermenin kuvvet kazanmasına yol açmıştır. Bu sonuç o dönemde oldukça etkili olan ve suçun daha çok suç işleyen kişilerin kişisel özelliklerini ele alan psikolojik yaklaşımla açıklanmasının çok yeterli bir yaklaşım olmadığını ve bunun yanı sıra bu kişilerin yaşamış oldukları sosyal çevredeki değişkenlerin de suçluluk üzerinde etkili olduğunu ortaya koymuştur. Çalışma sonucunda suç oranlarının şehrin merkezinde yer alan sanayi bölgelerine en yakın ve ekonomik olarak en düşük grupta yer alan insanların yaşadıkları yerlerde daha yüksek olduğu gözlenmiştir (Başbüyük, 2010: 74).

Tarlabaşı'na ilişkin Ümit tarafından zikredilen cümleler aynı zamanda Stark'ın köhneleşme dediği faktöre denk gelir. “Karanlık Bakkal Sokak, yıpranmış binaları, delik deşik yolu, karşıdan karşıya gerilmiş iplerde sallanan çamaşırları, toplumun en altında yaşayan insanlarıyla tipik bir Tarlabaşı sokağıydı.” (BR: 345). Göç ve geçişlilik özelliklerine ait olgular ise mekânın tarihinde gizlidir.

“İlk yerleşim yılları 1850'lere uzanan, nüfusunun neredeyse tamamı Ermeni ve Rumlardan oluşan Tarlabaşı, ömrünün en parlak dönemini XX. yüzyılın başlarında yaşamıştı. Ancak 1940'lı yıllarda yürürlüğe giren Varlık Vergisi, ardından 1955 yılında yaşanan 6-7 Eylül çapulculuğuyla bu insanların çoğu Beyoğlu gibi Tarlabaşı'nı da bırakıp gittiler. Böylece Tarlabaşı da kendi dokusunu, güzelliğini yitirmeye başladı. Sahibi yurtdışına kaçmak zorunda olan binaların bakımı yapılmadı, evler boş kaldı, sokaklar eskidi, semtte yaşayan insanların sosyolojik profili değişti; bir zamanlar hepsi meslek erbabı olan semt sakinlerinin yerini gece boyunca bedenlerini satıp, gündüzleri buradaki kırık dökük evlere sığınan yaşlı orospular, genç eşcinseller, işsiz kalmış müzisyenler, elden ayaktan düşmüş sinema oyuncularını, yıldızı sönmüş şarkıcılar, Anadolu'dan göçüp bu büyükşehirde dikiş tutturmaya çalışan çaresiz Kürtler aldı” (BR:345).

Beyoğlu ve çevresinde, mekânın farklı amaçlarla kullanılması, farklı çıkar gruplarına hizmet etmesi ve bunların bir aradalığı, ortak kullanıma işaret ederken, mekânın nüfussal olarak kalabalık oluşu yoğunluğa, yukarıda örneklenen insan profili ise yoksulluğa delalet eder.

Gelişimsel kriminoloji ile Rapsodiye dokunuş

Suç söz konusu olunca yaş değişkeni de birçok değişken gibi önemli bir açıklama nesnesidir. Yaşın, suça etkisi diğer değişkenlerle girdiği etkileşim sonucu belirginleşip, bazen önemli, bazen ise kısıtlı bir güce sahiptir. Açıklama varyansı ne olursa olsun yaş suçu açıklayıcı değişkenlerden birisidir. Ancak yaş olgusunun, insan ömrü gibi geniş bir süreçte hareket etmesi, onun ile ilişkili olguları tanımlamak, açıklamak ve sınıflandırmakta bazı zorluklar yaşamamıza neden olacaktır. Psikologlar (Havighurst 1953, Newman 2009), belirtilen nedenlerden dolayı, yaşı temel alarak insan yaşamının dönemleştirilerek incelenmesi gerektiğini dile getirir. Böylece bazı suç türleri ile yaş grupları arasında ilişkileri daha iyi gözlemleyip, inceleyebiliriz. Mesela; çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik suçları arasındaki farklar gibi. Mütemadiyen insanların çoğu, gençlere has özelliklerle (aktif, çevik, vb) suç arasında belirgin bir bağlantı kurarlar ya da bazı yaş dönemlerinde farklı suç türlerinin gözlemlendiğine dair bazı inançları taşırlar. Bütün bunlarda doğruluk payı olsa bile fail, her yaş döneminde suça meyledebilir.

Gelişimsel Kriminologlar (Moffitt vd. 2001, Laub ve Sampson 2003, Loeber vd. 2008, Farrington vd. 2012,) yaş ile suç arasındaki ilişkiye diğer kriminologlardan daha fazla anlam atfetmiştir. Onlar için suç ile yaş arasındaki ilişkinin basit değil karmaşık bir doğası vardır. Karmaşıklığın nedeni suçta nedensellik arz eden etmenlerin farklı yaş grubunda, farklı etkilerinin olmasıdır. Dönemsel olarak etki güçleri farklı olan bu risk faktörlerini Farrington (2002) “biyolojik, bireysel, ailevi, akran, okul, mekân ve yapısal faktörler” olarak belirtmektedir. Yaşam pratiği içerisinde (*context of life course*) hangi etkenin hangi dönemde etkili olacağı şans faktörünün de içinde olduğu tarihsel serüvende saklıdır. Bu serüvende bazı

faktörler suçun oluşmasına neden olurken (örneğin; işsizlik, göç ve tesadüfî belirleyiciler gibi), bazıları da (örneğin; evlilik, çocuk sahibi olma, hastalık vb.) suçun ortadan kalkmasına neden olabilir.

Failin yaşam pratiği bir inşa sürecidir. Gelişimsel kriminologlar, bu süreç esnasında oluşan *kriminal kariyerin* deşifre edilmesi için bazı kategoriler saptamıştır. Kategorilerin belirginleşmesinde çoğunlukla *panel datalardan* yararlanan bu kriminologlar için *kriminal kariyer* bazı yönergeleri (*trajectories*) ve yolları (*pathways*) izleyerek oluşur. Bu süreç “suça ilk başlama yaşı, katılım düzeyi, sıklık, devamlılık ve çekilme (suç ile işgal olmayı bırakma)” (France ve Homel, 2008: 140) gibi adımlarla oluşur. Bu adımların her biri kendi başına önemlilik arz eder. Mesela, suçla ilk temas ettiği yaş, sürecin seyrinde önemli bir aşamadır. Genellikle çocuklar, ergenler ve gençler maruz kaldıkları çevresel risk faktörlerinin yoğunluğundan dolayı diğer dönemlere göre bu dönemlerde suçu işlemeye daha yatkın olmaktadır. Benzer şekilde, daha önceki suç deneyimleri (*katılım*) ve bu deneyimler sonucu failin karşılaşmış olduğu (/olmadığı) yaptırımlar, suç aktivitesinin kümülatif değeri (*sıklık*), kişinin işlediği suçun ağırlığı ve suçtan elini çekme yani bırakma (*çekilme*) önemlilik arz eden aşamalara örnek olarak verilebilir.

Gelişimsel terminoloji ile Rapsodi’ye dokunduğumuz kesit, 32. bölümde zikredilen cinayet olayıdır. Bu cinayeti işleyen kişi roman kahramanı Selim’in babası Terzi Ali Rıza Bey’dir. 1920 yılının sonbaharında işlenen cinayetin öyküsü devrimden kaçan Rus Kirilov ailesinin geçici bir süre Beyoğlu’na yerleşmesi ile başlar. Aile reisi General Aleksandr Kirilov, Yakutistan’da görev yaparken ailesinin hayatını garantiye almak amacı ile beraberinde Moskova’ya getirdiği dokuz iri elması, devrimden kaçarken İstanbul’a götürmüştür. Beraberinde getirdiği bu sırrı sadece komşusu Ali Rıza Bey’le paylaşmıştır. Elmasların parıltısına kapılan Ali Rıza Bey, General Aleksandr Kirilov’u, eşini ve oğlunu öldürür. Gasp edilen ganimetle büyük bir tekstil firması AZYA kurulur. Artık Ali Rıza Bey zengin bir işadamıdır.

Kriminologlar için her bir cinayet olayı kendine has bazı özellikler taşır. Cinayete neden olan olaydan, faile; suç aletinden, kurbanı kadar her bir cinayetin ayrı bir kimlik kartı vardır. Suç söz konusu olduğunda gelişimsel kriminologlar yukarıda da belirttiğimiz gibi risk faktörlerine ve yaş gruplarına özel önem verirler. Snyder ve Sickmund (1999) belirttiği gibi; “tipik olarak şiddetin (tecavüz, soygun, ciddi saldırı gibi) başlangıcı ve cinayet, geç ergenlik ve erken yetişkinlik dönemlerinde *daha çok* gerçekleşir” (Loeber, 2005: 202). Yetişkinlik yıllarının başlarında yer alan henüz evlenmemiş, çoluğa çocuğa karışmamış, meslek sahibi olmayan Ali Rıza Bey bu ifadeyi romanda örnekler gibidir. Onun hikâyesinde bu cinayete engel olabilecek toplumsal bariyerlere henüz rastlamamaktayız. Yabancı bir aile, bir kişinin bildiği sır, yalıtılmış bir ortam ve faile getirisi yüksek bir eylem. Bütün bunlar failin eylemini kolaylaştıran unsurlardır. Sonuçta, fail sıfırdan ve emek sarf etmeden büyük bir firmanın sahibi olmuştur.

Rapsodi’de Anomiye Aramak

Sosyoloji literatüründe, modern çağı analiz ederken, olumsuzluklara vurgu yapan iki kavramın sıklıkla kullanıldığına tanık olmaktadır. Birçok kez anlamsal kaymalar sonucu birbirlerinin yerine de kullanılan bu kavramlar, “*anomi*” ve “*yabancılaşma*” olarak terminolo-

lojiye girmiştir.* Çalışmanın bu kısmında kriminoloji literatüründe önemli bir yer işgal eden anomi kavramına değinilecektir. Literatüre bu kavramı ilk yerleştiren kişi Fransız sosyolog E. Durkheim'dir. Ona göre toplum “insanları kontrol eden bir güçtür” (1897: 241). Toplumu moral bir bütünlük olarak okuyan Durkheim, bu bütünlüğü sağlayan değerlerde yıpranma, toplumu bir arada tutan bağlarda bir gevşeme olursa anominin ortaya çıkacağını, yani insanların birlikte yaşamasına olanak tanıyan normların ihlal edileceğini söyler.

Anomi kavramını, sapma ve suç sosyolojisinin etkili bir açıklayıcısı haline getiren kişi ise , Durkheim'in Amerika'daki takipçisi Merton ve onun orta ölçekli** (*middle range theory*) teorisisidir. Sapma kavramını, anomi, sosyal yapı ve kültür ilişkisi üzerinden yorumlayan Merton, sosyal yapı ile kültürel amaçlar arasındaki gerilime vurgu yapmıştır (Merton, 1938: 672). Bireyler eğer arzuladıkları amaçlarına, meşru yollarla ulaşabileceklerine dair inançlarını yitirirlerse, yasal alanın dışına çıkarak onları gerçekleştirmeye çalışırlar. “Sahip olunan düşük formel eğitim ve kısıtlı ekonomik kaynaklar*** bireylerin meşru yolla zenginleşmelerini engelleyici faktörlerdir, hedeflerin yaratmış olduğu baskı, meşru kapılar kapandığı için anomiyi üretir” (Siegel, 2011 :151). Kısaca, insanoğlu meşru kapılar kapanınca gayrimeşru kapıları zorlar. Onun intibak/uyum (*adaptasyon*) tipolojisine**** göre bu, kapıları en çok zorlayanlar, yenilikçi (*innovation-II*) bireylerdir. Suç ve sapmaya meyletme kapasitesi, en sık bu bireylerde gözlenir. “Bu bireyler yasal yolları kullanarak amaçlarını gerçekleştirmede isteksiz veya sınırlı imkânlarla sahip olduğu için yeni yollar keşfederler. Çalabilirler, uyuşturucu satabilirler veya zimmetlerine para geçirebilirler” (Siegel, 2011: 151). Bu grup kadar olmasa da sapmaya meyleden ikinci bir grup, geri çekilme (*retreatism-III*) tipoloji içerisinde tanımlanır. Merton'un anomi teorisinde, yabancılaşıma en yakın uyum tipi, bu tipolojidir. “Geri çekilme davranış kalıbı, serserilik/boş gezme, alkolizm ve uyuşturucu bağımlılığı gibi toplumu terk etme ve yabancılaşıma şeklinde kendini dışa vurur. Merton bu davranış biçiminin, yasal yollardan amaçlarını gerçekleştirmek için yoğun çaba gösterdikleri halde genelde başarısız olan bireylerde daha çok ortaya çıktığını belirtmektedir. Geri çekilenler olarak tanımlanan bu kategorideki bireyler, bir anlamda yaratıcı ve mücadeleci kimliklerini de terk etmişlerdir” (Kızmaz, 2005: 155). Merton'un teorisinde önemli olan bir diğer grup ise isyankârlardır (*rebellion V*). Bu bireyler “geleneksel yollar yerine sosyal yapıda radikal değişiklikleri önererek alternatif yaşam tarzlarına meylederler” (Siegel, 2011: 151). Merton'un teorisinde

* Anomi tercüme edilmesi zor bir terim; fakat aslında çoğunlukla “kuralsızlık” ya da “değersizlik”(normsuzluk) anlamında ele alınmıştır. Bu terim hakkında bazı yorumcuların görüşü onun yabancılaşıma yakın olduğudur (Kivisto, 2008:137).

** Parsons'ın genel teorisine karşılık Merton, ampirik verilere dayalı açıklama modelini tercih eder. Kuramsal olarak topluma ait soyut bir algı (onu tümlük olarak görüp temel kavramlara indirgiyerek açıklamak) yerine toplumsal fenomene ağırlık veren bu yaklaşım, “toplumda vuku bulan düzen ve çatışmanın tarihsel genellemelerinden çok düzen ve daha az çatışmaya neden olan analitik sorunlara eğilir” (Merton 1949: 452).

*** Merton yoksulluğun, suçun tek açıklayıcı (yalıtılmış bir değişken) olmadığını, onun sosyal ve kültürel değişkenler ile bağıntılı bir değişken olarak açıklayıcılığa kavuştuğuna vurgu yapar (Merton, 1938: 681).

**** Toplumun kendi değer sisteminin ortaya koyduğu amaçlara (Amerikan rüyası) ulaşma ihtimali zayıf olan başka bir deyişle mevcut şartlar ve baskılarda dolayı engellenmiş bireylerin yaşadığı gerilime son vermek amacı ile ortaya koyduğu stratejiler “intibak yöntemi” (adaptation method) olarak adlandırılır. Bu yöntem ile birey, sosyal yapıdan kaynaklanan ümitsizliğe çare arar. İntibaka yönelen 5 ideal tip vardır bunlar: Konformist (I), Yenilikçi (II), Ritüalist (III), Geri çekilmeci (IV) ve İsyankâr (V)'dir. I. Tip (Konformist) dışında diğer tüm bireyler anomik bir durumu tecrübe edecektir.

sadece Konformist (*conformative I*) tipolojisinde kurallara saygı ve riayet güçlü bir şekilde gözlenir ve bu bireyler hiçbir gerilime sahip değildir. Onun dışındaki dört tipoloji farklı düzeylerde sapmaya konu olur. Merton, özellikle II., III. ve V. (yenilikçilik, şekilcilik ve isyankârlık) uyum tiplerinin, ekonomik hedeflere ulaşmada sıkıntı yaşayan kimselerde daha çok gözlendiğini söyler (Merton, 1938 : 678). Merton'un teorisi, amaç – araç çatışmasının bireyde yaratmış olduğu gerilimin, hırsızlık yapma, uyuşturucu kullanma, protesto gösterilerine katılma veya dini organizasyonlara gönül verme gibi davranışlara yol açtığını kısaca özetler. O, her ne kadar ekonomik indirgemeciliğe karşı çıksa da, sapma ve suç söz konusu olduğunda gözünü alt sınıflara daha fazla dikmiştir.

Merton'un anomi teorisi, Steven Messner ve arkadaşlarının çalışmaları ile daha da geliştirilmiştir. Onlar, “kurumsal anomi teorisi” (*institutional anomie theory*) ile “Amerikan rüyasını” gerçekleştirmeye çalışan bireylerin sapmış davranışlara nasıl yöneldiklerini anlamaya çalışmışlardır. Teorilerine ismini veren “kurum kavramını Parsons'ın genel sosyoloji teorisine dayandırırılar” (Messner, 2008: 165). Onlara göre; bireyleri suça bulaştıran en az dört temel yönelim vardır. Bunlar, *başarma*, *bireycilik*, *evrenselcilik* ve *paranın fetişleşmesidir*. Bu yönelimlerin etkili olabilmesi, kurumlar arasındaki dengenin bozulması ile ekonominin, aile ve eğitim gibi ekonomi dışı kurumlara sirayet etmesi/kemirmesi sonucu gerçekleşir. Böylece, ekonomi dışı kurumların toplumsal kontrol kapasiteleri zayıflar, paraya ulaşmak için bireylerin suça yönelmeleri gerçekleşir (Messner, 2008: 165). Teoriye göre kurumsal baskınlık tipine göre üretilen suç türü, toplumlara göre de farklılık gösterir. “Amerika gibi ekonominin baskın olduğu toplumlarda “anomik” suçlar gözlenirken, politikanın baskın olduğu toplumlar “ahlaki sinizm” (*moral cynicism*) üretir... Dinsel veya akrabalık bağı güçlü toplumlar ise aşırı ahlaki teyakkuz (*extreme moral vigilance*) geliştirirler, bunun sonucunda ahlaki düzeni savunmayı sağlayan dayatmacılık veya nefret suçları gibi suçlar ortaya çıkar” (Akers, 2004: 177).

Anomi teorisine teşkil olabilecek birçok örnek Rapsodi'de karşımıza çıkmaktadır. Bu örneklerden Aysun Güven ve Kartal Göker'e burada değinebiliriz. Aysun Güven bir akademisyen, Kartal Göker ise onun baterist sevgilisidir ve her ikisi de cinayete kurban gitmiştir. Akademisyen olan Aysun'un liseden beri sevgilisi olan Yunus ile olan beraberliği Kartal Göker ile tanışmasından sonra sekteye uğramış ve zoraki bir birliktelik halini almıştır. Aysun ve Yunus arasındaki ilişkinin sıradanlaşması, heyecanını yitirmesi Aysun'un Yunus'tan uzaklaşmasına neden olurken onu Kartal'a yaklaştırır. Yunus ise Aysun'u kaybetmemek için hem beraberliğini sürdürmüş, hem de Aysun'un, Kartal'a olan aşkını onaylamıştır. Aysun'un yeni sevgilisi Kartal Göker iyi bir müzisyendir ve hayatına Yunus'tan daha fazla renk katacaktır. Ancak Kartal uyuşturucu bağımlısı bir gençtir. Siyah Bar adındaki bir işletmede geceleri bateri çalan Kartal, dünyaya kendisi gibi bakan insanlarla bir arada dolaşmaktadır. Belli özelliklere sahip bireylerin, paylaşılan değerler çerçevesinde bir mekanı sıklıkla kullanmaları, orada bazı ritüelleri gerçekleştirmeleri, o mekanlarda kendine özgü bir alt kültürün de oluşmasına zemin hazırlar. Bar/ disko gibi mekânlarda da bir alt kültürün geliştiğine/paylaşıldığına tanık olmaktadır. Giyim tarzları, saç stilleri, konuşma biçimleri ve kullanılan argolar bu kültürün ayırt edici özellikleridir. Kaba bir *genelleştirme* olmasına rağmen, bu kültürleri paylaşan pek çok kişide alkol ve uyuşturucu bağımlılığı da gözlenmektedir.

Aysun ve Kartal kişilikleri anomik süreçlere ilişkin bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda şunları söyleyebiliriz: Aysun açısından, başarılı bir akademisyenin heyecan yitimi sonucu kendine dönmesi, geri çekilmesi ve yeni arayışlara girmesi anomik süreci başlatır. Aysun aşk hayatında Yunus'tan vazgeçer, iş hayatında ise verimsizlik yaşamaya başlar. Bu durum kitapta şöyle anlatılır: “Aysun kimseyi umursamazdı. Son dönemde herkes ona çatlak gözüyle bakıyordu zaten. Bir tür meczup olarak görüyorlardı. Kimse ona bulaşmıyordu. Bu dönemin sonunda işten atacaklardı. Aysun da biliyordu” (BR: 261). Kartal'la tanıştıktan sonra yeni bir dalganın, heyecanın içine giren Aysun, farklı bir kültürün içinde kaybettiği heyecanı bulmaya, bir şekilde kendini var etmeye çalışır. Ancak bu girişim ona pahalıya mal olur.

“Kartal'la tanıştıktan sonra Aysun'da çok kötü değişiklikler oldu, eroinden hapa kadar her türlü uyuşturucuyu denedi. Galiba satış işine de bulaştı” (BR: 262). Eğitim düzeyi yüksek olmasına rağmen Aysun, Kartal Göker tarafından fiziksel şiddete maruz kalıyordu. Kartal'ın uyuşturucu krizine girdiği zamanlarda gözlenen bu durum, Aysun tarafından neredeyse kanıksanmıştı. Bu amaçsızlık, akıntıya sürüklenme ve kulaç atamama hali, Aysun'un anomik süreci bütün yönleri ile yaşadığına delalet eder.

Tek başına Tarlabası'nda bir evde kalıp geceleri Siyah Bar'da çalışan Kartal'a ilişkin en uygun anomik örnek, onun gün içerisinde satanistlerin bulunduğu bir mekâna takılmasıdır. Bu durum kitapta şöyle anlatılır. “Kartal**, Kadıköy'deki Akmar Pasajı'na takılıyordu. Belki duymuşsunuzdur. Satanizme meraklı gençler orada toplanırlar. Alt katlarında esrar içilir. Siyah Bar'a da o türden insanlar takılıyordu. Black metal türünden müzik dinlenir... Satanistlerin dinlediği türden sert bir müzik. Birkaç kez de *Şeytan İncili* üzerine konuşmalarına tanık oldum... Satanistlerin kutsal kitabı” (BR: 263). Merton'un anomi tipolojisinde daha çok İsyankâr olarak düşünebileceğimiz satanistler, kitapta bir polis muhbiri tarafından şu şekilde tanımlanır: “Abi dedim ya gençlik heyecanı. Ailesine gıcık oluyor, herkese gıcık oluyor, komşusuna gıcık oluyor. Haksızlar mı abi? Bu millet insanlıktan çıkmadı mı? Neyse... Her şeyi yıkmak, bozmak istiyor. Yapamıyorlar tabii. Kolay değil maça ister bu işler. Çoğu da hali vakti yerinde ailelerin çocukları. Bazılarına da rahat batıyor. İşte, farklı olacak ya. Ona göre saçını uzatıyor, kestiriyor, giyiniyor, dövme yapıyor.. Bir gruba dahil oluyor. Necisin dendiğinde satanistim, black metal dinliyorum filan demek önemli yani” (BR: 297).

Sonuç

Suç ve sapma teorilerini bir romanın sayfalarında örneklemek oldukça zor bir girişim. Örneklerin, teoriye tekabülünde problemlili de olsa *seçmece* bir mantık izlenmesi biraz daha işimizi kolaylaştırmıştır. Üç kuram, kitaptan üç farklı örnek/kesit ile özetlenmeye çalışılmıştır. Ekolojik perspektif ile kentin suç üretme potansiyeline bakılmış, kısaca mekân, aktörleri ile birlikte analiz edilmeye çalışılmıştır. Beyoğlu bir yandan dünyanın en büyük metropollelerinden birisinin kültür- sanat merkezi olduğu kadar, öte yandan yazarın da söylediği gibi binâlardan oluşan vahşi bir ormana da benziyordu. Bu ormanda vurma, kırma, öldürme, çalma, gizlenme gibi etkinliklerle sürdürülen yaşam, Darvinci analojinin ekolojik perspektifte özetlendiği potansiyeye işaret eder. Kuramlardan ikincisi olan gelişimsel kriminoloji ile aktörlerin

* Aysun ve Kartal'ın uyuşturucu madde satışı yapmadıklarına romanın ilerleyen bölümlerinde değinilmektedir.

** Kartal'ın bu gruplara takıldığı; ancak satanist olmadığı romanda belirtilmektedir.

buldukları gelişim dönemine bakarak suç ve suç türleri arasındaki ilişki örneklenmiştir. Suç da, suçlunun hayatı da süreçtir. Bu süreçte hangi değişkenlerin kolaylaştırıcı hangilerinin ise zorlaştırıcı olduğu dönemselleştirilerek açıklığa kavuşturulur. Son olarak anomi teorisine bakılmış, bireylerin hedefleri ile bu hedeflerin bireyler üzerinde yarattığı gerilimin sapmaya nasıl yol açtığı tartışılmıştır. Peki, başka kuramlar kullanılarak başka açıklamalara gidilemez miydi? Tabii ki evet. Suç sosyolojisinin zengin kuramsal külliyatı Rapsodi gibi kompleks bir polisiye kurguyu çözümlenmekte bize birçok olanak sağlar. Bu çalışma belki ileriki çalışmalara vesile olur ve diğer kuramların da açıklama potansiyellerinden yararlanır.

Referanslar

- Akers, R.A., Sellers, C.S. (2004). *Criminological Theories: Introduction, Evaluation, and Application*
- Austin, D. (2008). “Robert E. Park,” in *Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society*, edited by Richard Schaefer. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Başbüyük, O., Karakuş, Ö. (2010). “ Sosyal Düzensizlik ve Toplum Destekli Güvenlik Politikaları” *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi* 13 (2):65-97
- Bay, Ö. (2012). “ Kadın- Erkek Söylemi: Cinayet Yazan Kadın Pınar Kür, ‘Bir Cinayet Romanı’ ve Cinayeti İtiraf Eden Erkek Ahmet Ümit; “Beyoğlu Rapsodisi”. *Türkish Studies* 7(1): 345-364
- Burgess, E.W. (1984). “*The Growth of The City An Introduction to a Research Project*”. The City. Park, R.P., Burges, E. W. and McKenzie, R.D. (ed.): Chicago Press, pp. 47-62.
- Carrabine, E., Cox, P., Lee, M. and Plummer, K. (2002). *Criminology: A Sociological Introduction, 2nd Edition*, Nigel South: Routledge
- Durkheim, E. (1897/1951). *Suicide: A Study in Sociology*. Newyork: The Free Press.
- Farrington, D.P. (2002) “Developmental criminology and risk-focussed prevention”. Maguire, M., Morgan, R. and Reiner, R. (Eds.) *The Oxford Handbook of Criminology (3rd ed.)*. Oxford: Oxford University Press (pp. 657-701).
- Farrington, D. P., Loeber, R. and Ttofi, M. M. (2012) “Risk and protective factors for Offending”. Welsh, B. C. and Farrington, D. P. (Eds.) *The Oxford Handbook of Crime Prevention*. Oxford: Oxford University Press (pp. 46-69).
- France, A. and Homel, R. (2008). “Devoplomental Criminology” *Dictionary of Youth Justice*, B. Goldson (ed.), Willian Pub, p.139-141.
- Havigurst, Robert J. (1953). *Human Development and Education*. New York: McKay.
- Loeber, R., Lacourse E and Homish D.L. (2005) “Homicide, Violence, and Developmental Trajectories”. *Developmental origins of aggression*. Tremblay, R.E., Hartup, W.W. and Archer, J. (ed.): The Guilford Press, pp. 202-222.
- İbni Haldun (2011). *Mukaddime I* Çev: Sevim Belli. Onur yay.
- Kızmaz, Zahir. (2005). “Sosyolojik Suç Kuramlarının Suç Olgusunu Açıklama Potansiyelleri Üzerine Bir Değerlendirme” *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* 29 (2): 149-174
- Kivisto, P. (2008) *Sosyolojinin Temel Kavramları*. Birleşik yay.
- Loeber, R., Farrington, D. P., Stouthamer-Loeber, M. and White, H. R. (2008) *Violence and Serious Theft: Development and Prediction from Childhood to Adulthood*. New York: Routledge.
- Laub, J. H. and Sampson, R. J., (2003), *Shared Beginnings, Divergent Lives: Delinquent Boys to Age 70*, Cambridge: Harvard University Press.

- Mandel, E. (1985). *Hoş Cinayet Polisiye Romanın Toplumsal Tarihi*. Yazın Yayıncılık. İstanbul.
- Merton, R. (1938) “ Social Structure and Anomie” *American Sociological Review* (3): 672-82.
- Merton, R.K. (1949) “On Sociological Theories of the Middle Range from Robert K. Merton, Social Theory and Social Structure”. *Classical Sociological Theory*. Calhoun, C. et all. (Ed.): Wiley-Blackwell; 2 edition (August 2007). pp. 448-459.
- Messner, S., Ark. (2008). “Institutions, Anomie, and Violent Crime: Clarifying and Elaborating Institutional-Anomie Theory” *The International Journal of Conflict and Violence* 2 (2): 163 – 181.
- Moffitt, T. E, Caspi, A.; Rutter, M., and Silva, P. A., (2001), *Sex differences in antisocial behavior: Conduct disorder, delinquency, and violence in the Dunedin Longitudinal Study*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Montesquie (1998). *Kanunların Ruhu Üzerine*. Toplumsal Dönüşüm Yay.
- Newman, P. R. and Newman, B. M.(2009). *Development Through Life: A Psychosocial Approach*. Wadsworth Cengage Learning Pub.
- Park, R. E. (1928) “Human Migration and Marginal Man” *The American Journal Of Sociology*, Vol. 33, No. 6, 881- 893.
- Park, R.E. (1984) “*The City: Suggestion for The Investigation of Human Behavior in The Urban Environment*”. The City. Park, R.P., Burges, E. W. and McKenzie, R.D. (ed.): Chicago Press, pp. 1-46.
- Siegel, L.J. (2011). *Criminology: The Core*. Wadsworth, Cengage Learning pub.
- Spelman, W. (1993). “Abandoned Buildings: Magnets for Crime?” *Journal of Criminal Justice* 21 (1993): 481–493.
- Stark, R. (1987). “Deviant Places: A Theory of The Ecology of Crime” *Criminology* 25 (4): 893-909.
- Tibbetts, S. G., Hemmens, C. (2010). *Criminological Theory A Text/ Reader*. SAGE Pub.
- TDK (2013). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü Ekoloji Maddesi*
- Ümit, A (2011). *Beyoğlu Rapsodisi*. Everest yay. 38. Basım.
- Ümit, A. (2013) <http://www.kitapgazetesi.com/konu.asp?id=69> (24-01-2013)
- Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes!* İstanbul.
- Vito, G. F., Maahs, J. R. (2011). *Criminology: Theory, Research, and Policy*, Jones and Bartlett Pub.

Özet

Kriminoloji Teorileri İle Beyoğlu Rapsodisi'ne Dokunuş

Bu çalışmada, suç sosyolojine ait üç kuramın temel varsayımları dikkate alınarak, çağdaş Türk Edebiyatı'nın başarılı yazarlarından Ahmet Ümit'in “Beyoğlu Rapsodisi” adlı kitabı incelenecektir. Burada kitabın edebi bir eleştirisi yapılmayacaktır daha doğrusu bir eleştiriye gidilmeyecektir. Amaçlanan, metnin içinde bulundurduğu zengin materyalin, kuramlarca didiklenmesi, kuramlara referans oluşturmasıdır. Aslında, metinde anlatılanların, sahanın temsili olarak düşünülmesi ve kuramlarla açıklanmaya çalışılması, bir biçimde kurgu ile gerçekliğin özdeşleşmesidir. Sıkıntıları içinde barındıran bu süreç, sosyal düzensizlik, anomi ve gelişimsel kriminolojinin kavramları ile aydınlatılmaya çalışılacak, kitaptaki olaylar bu kuramlarla anlamlandırılacaktır. Bu kuramlardan ilki, toplumsal düzensizlik adıyla anılır. Bu kuram, şehri bir ekosistem olarak düşünüp, Darwin'in, vahşi yaşam nosyonunu kentin

toplumsal örüntüsünü açıklamakta kullanmıştır. Göç, yoksulluk, marjinalleşme ve suç, şehir yaşamının fenomenleridir. Beyoğlu çevresi ve orada yaşananlar bu kuramın kavram setleri ile anlaşılmaya çalışılmıştır. İkinci kuramımız ise gelişimsel kriminoloji teorisidir. Bu kuram failin yaşam pratiği ile suça bulaşma anı arasında dönemsel bir ilişki olduğunu iddia eder. Yaş değişkeni ile suç ve suç türleri arasında kurulan bu ilişki, romana uyarlanarak, cinayet faillerinden birisinin yaşam kesiti anlaşılmaya çalışılmıştır. Son olarak ise suç ve sapmayı açıklamada anomi teorisine başvurduk. Anomi teorisi engellenme, gerilim ve baskı sonucu, bireylerin hedeflerine ulaşmada nasıl suç ve sapmaya meylettiklerini anlamaya çalışır. Bu kuramı, kurgunun iki farklı kişiliğini resmetmek için kullandık.

Anahtar Kelimeler: Suç, Suç Sosyolojisi, Beyoğlu, Sosyal Düzensizlik, Anomi Ve Gelişimsel Kriminoloji

Abstract

TOUCHING BEYOĞLU RAPSODY WITH THEORIES OF CRIMINOLOGY

This study analyses the book named “Beyoğlu Rapsodisi” of Ahmet Ümit, who is one of the successful Contemporary Turkish Literature in the light of main assumptions of three theories of criminology. Here a literary critique is not made nor does it criticize the book. The aim is to examine the rich content of the book in the light of theories and to create a reference to theories. As a matter of the fact that assuming what was underlined in the text as the representation of the field and explaining with theories somehow identifying the real with literary construct. This process that contains problems is tried to be enlightened under the light of the “social disorder” and “anomy” and the concepts of the Developmental Criminology so as the events in the book are explained with these theories. Of these theories the first is called social disorder. This theory accepts the city as an ecosystem and explains the social pattern of the city with Darwin’s notion of “wild life”. Migration, poverty, marginalization and crime are the phenomena of the city. Neighborhood of Beyoğlu and the life going on there are tried to be explained with the conceptual sets of this approach. And our second theory is that of the developmental criminology. This theory asserts that there is a sessional relationship between the life practice of a culprit and the moment of taking part in crime. This claimed relationship between life variable and crime and the types of crime is adapted to the novel to try to understand the life sequence of a murderer. Lastly, I make use of the theory of anomy to explain crime and deviation. The theory of anomy tries to understand that how as a result of prevention, tension and oppression individuals lean toward crime and deviation to achieve a goal

Keywords: *Crime, Sociology of Crime, Beyoğlu, Social Disorder, Anomy and Developmental Criminology.*

ESTETİK ETKİNLİKTE YAZAR-KAHRAMAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA O TOPRAKLAR BİZİMDİ ADLI ROMANIN ANALİZİ

Tülin Arseven*

Türk dünyasını oluşturan toplulukların zengin kültür birikimlerinin bulunduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu zengin birikimi oluşturan hemen her öge araştırılmaya, üzerinde çalışılmaya değer niteliktedir. Böylesine büyük bir kültür birikimi, içinde çok zengin bir edebî varlığı da barındırmaktadır. Türklerin tarih sahnesine ilk çıktıkları günden beri oluşturdukları sözlü ve yazılı anlatılar, destanlar, masallar, sagular, koşuklar, savlar, hikayeler, romanlar, denemeler ve pek çok edebi türde kaleme aldıkları eserler büyük bir çalışma alanı olarak araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Böylesine büyük bir kültür varlığı içinden bu çalışma için Türk dünyasının önemli yazarlarından biri olan Cengiz Dağcı (d. Gurzuf 1919-ö. Londra 2011) ve onun bir romanı seçilmiştir. Bu seçimde Cengiz Dağcı'nın yaşamının bir kısmının; *O Topraklar Bizimdi* adlı romanda anlatılan olayların yaşandığı (II. Dünya Savaşı yıllarında) Kırım'da, Akmesit'te geçmiş olmasının önemli ölçüde etkisi vardır. Bir yazar olarak Cengiz Dağcı ve eserleri üzerine yapılmış pek çok değerli araştırma ve çalışma bulunmaktadır. □ Ayrıca Cengiz Dağcı ya da eserlerini türlü yönlerden ele alan ve çeşitli dergilerde yayımlanmış makaleler de vardır. “Estetik Etkinlikte Yazar ile Kahraman İlişkisi Bağlamında *O Topraklar Bizimdi* Adlı Romanın Analizi” başlıklı bu çalışma, estetik bir etkinlik olarak ele aldığı roman türünde yazar ile kahraman ilişkisini

* Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

analiz etmesi bakımından diğer çalışmalardan ayrı bir yerde durmaktadır. Yazar ile eserinde yarattığı kahraman arasındaki ilişkiyi irdeleyen – özellikle de Psikanalitik Edebiyat Kuramı çerçevesinde- başka çalışmalar, araştırmalar da bulunmaktadır. Ancak bu çalışmanın ana hedefi, yazarın kahraman ile kurduğu yapısal bakımdan sabit ve dinamik bir şekilde kendini gösteren ilişkinin anlaşılabilmesini sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda yapılacak analizin kuramsal çerçevesini 20. Yüzyılın önde gelen teorisyenlerinden Mihail Bahtin’in yazar ile kahraman ilişkisi konusunda öne sürdüğü görüşler oluşturacaktır. Bu yönüyle bu çalışma yazar-kahraman ilişkisinin analizi noktasında, Cengiz Dağcı ve eserleri üzerine yapılan diğer çalışmalardan farklılık arz etmektedir.

Yazar ile eserinde çizdiği kahraman arasındaki ilişkiyi türlü yönlerden irdeleyen çalışmaların temelini genellikle yazarın kendini kahramanda gerçekleştirmiş ya da eserin otobiyografik karakterli olabileceği düşüncesi oluşturmaktadır. Yazar-kahraman ilişkisi, çoğunlukla kahramanın yazara ne ölçüde benzer olduğunun sorgulaması şeklinde tartışmaya açılmaktadır. Bunda Philip Stevick’in de dile getirdiği gibi romanlarda yazarın kişiliğinin sahnelerin arkasına gizlenmiş bir halde bulunduğu düşüncesinin etkisi büyüktür. Stevick, romanın dünyasının dışında kalan yazarı tanımlarken şöyle demektedir (2004, 86-87):

“Roman dünyasının dışında kalan yazarı, bir oyun yönetmenine, kullarına ses veren bir sanatçıya veya roman dünyasında olanlara ilgisiz, turnaklarını törpüleyen bir tanrıya benzetebiliriz. Yazarın sanatçı kişiliği, daima onun insan olarak kişiliğinden ayrı ve farklıdır. Yazarın sanatçı kişiliği, eseri yaratırken, kendisinde aslından daha üstün bir kopyasını yaratır. Herhangi başarılı bir roman, yazarın bu kendisini aşan kişiliğine bizi inandıran bir eserdir. Yazarın sanatçı kişiliği, ekseriya, aslından çok duygulu, akıllı, seçkin, arınmış ve algılama gücü daha fazla bir kişiliktir.”

Mihail Bahtin’in estetik etkinlik olarak nitelediği sanat eserinde yazar-kahraman ilişkisini irdeleyen çıkış noktası farklıdır. Bahtin, yazarın kendisinin veya bir başkasının yaşamının kapılarını aralarken bilerek ya da bilmeyerek metnin kimi zaman, kronotopuna, kimi zaman diyaloglarına, kimi zaman da kahramanın dünyasına sızdığını söyler, yazar ile kahramanın aynı kişi olup olmadığı meselesine ise değinmez. *Sanat ve Sorumluluk* adlı çalışmasında yazar ve kahraman ilişkisi hakkında o güne değin yeterince söz söylendiğini belirttiikten sonra Bahtin, düşüncelerini şöyle dile getirir (2005b, 16):

“...yazar, tıpkı bizim de gerçek hayatta etrafımızdaki şeylerin her tezahürüne farklı değerler biçerek tepki veriyor olduğumuz gibi, kahramanının her parçasını ve her kişilik özelliğini, hayatının her olayını, gerçekleştirdiği her eylemi, tüm düşüncelerini ve duygularını tonlandırır; Ama hayattaki bu tepkiler dağınık, düzensiz niteliktedir; yani bir insanın bütününe, onun tamamına verilen tepkiler değil, insanın yalıtılmış tezahürlerine verilen tepkilerdir. Hatta insanı bir bütün olarak eksiksiz bir şekilde –yani, nazik, iyi, kötü veya bencil vb. bir kişi olarak- tanımladığımızda bile bu tür tanımlar, yaşanmış hayatımızda onunla ilişkili tanıdığımız pratik tavrı ifade ederler: Kısacası onu, ondan bekleyebileceğimiz veya bekleyemeyeceğimiz şeyleri öngörmemizi sağlayacak şekilde tanımazlar pek de. Ya sadece bütünü rastlantısal izlenimleridir ya da nihayetinde, düzmece amprik genellemelerdir. Hayatta bir insanın bütünüyle ilgilenmeyiz; bilakis o insanın, hayatımızı yaşarken ilgilenmek zorunda kaldığımız ve bizi şu ya da bu şekilde özel olarak ilgilendiren belirli eylemleriyle ilgileniriz.”

Bahtin, öncelikle bir yapıtın bileşenlerinden biri olarak nitelediği yaratıcı-yazar ile top-

lumsal bir yaşam olayının bir parçası olan kişi olarak yazarın birbirine karıştırılmasına karşı çıkar. Yani yaratıcı-yazar ile yaşadığı toplumun bir ferdi olan yazar birbirinden farklı kişilikler olarak düşünülmelidir. Ardından ise, yazarın kahramanla ilişkisindeki yaratım ilkesini anlamada başarısız olup diğerleri arasında öne çıkan büsbütün ilkesiz, tamamen olgusal bir yaklaşımın geçerliliğini yadsıdığını belirtir. Bahtin'e göre bu tür bir yaklaşımın ulaşacağı sonuç, ya yanlış anlama ya çarpıtma ya da en iyi ihtimalle boş olguların açıklanmasıdır. Bu durum, yapıtın ve kahramanın bütünü anlamada başarısız olmak demektir. Oysa bir kaynaktan yararlanmak için onun yaratım yapısını anlamak gereklidir (2005b, 24). Ona göre, estetik etkinlikte aslında hiçbir şekilde birbiriyle iletişim kuramayan, birbirine geçemeyen iki dünya karşı karşıya gelmektedir. Bunlardan ilki, insanın içinde yaşadığı, yarattığı, kavradığı, yorumladığı, yaşamını yaşayıp öldüğü; ikincisi ise sanat eyleminin nesneleşip “ancak ve ancak bir kez” başlatılıp bitirildiği dünyadır (2001, 21). Bahtin, gerçekleştirilen bir eylemin sonucu olan bir düşünce eksiksiz bir bütün oluşturur, der ve *Bir Eylem Felsefesine Doğru* başlıklı eserinde konuyla ilgili düşüncelerini şöyle aktarır (2001, 23):

“Belirli bir zamanda, belirli koşullar altında gerek içeriği/anlamı, gerek onun gerçek bilincimde –bütünüyle belirlenmiş kişinin bilincinde- bulunması olgusu, bir başka deyişle gerçekleşmesinin somut tarihselliğinin bütünü –bu uğrakların ikisi de (içerik/anlam uğrağı ile tekil-tarihsel uğrak) bu düşüncenin benim karşılık-verebilen eylemim ya da davranışım olarak değerlendirilmesinde bölünmez, bölünemezdir.”

Craig Brandist (2011, 76) de Bahtin Çevresi'nin sorunlarını, edebiyata bakış açılarını değerlendirirken, Bahtin'in yazar-kahraman arasındaki ilişkilerde etik değil, estetik boyutu ön plana aldığı saptamasında bulunur. Bu nedenle de yazar ve kahraman arasındaki ilişkiler “ben” ile öteki arasındaki ilişkilere dayalı bir analize açıktır. Yazarın bilinci kahramanı her tarafından kapatır ve onun bütünlük kazanmasını sağlar. Bunu yaparken kahramanın bilinciyle kaynaşıp bütünleşmez. Brandist'e göre Bahtin yazar-kahraman ilişkisinin uzamsal yönüyle ilgilenmektedir. Böylece kahraman nesne olmaktan çıkıp, varlıkta benzersiz bir kişi olarak özelliğini koruyacaktır. Bu noktada yazarın sanat eserine katılımı dolaylı iken, kahramanın dolaysızdır. Kahramanın yaşadığı dünyanın parametreleri yazar ve kahraman için farklıdır. Yazar için kahraman kurduğu dünyanın –diğer nesnelere gibi- bir nesnesidir. Oysa kahraman yazarın kendine kurduğu bütünlüklü dünyada bir öznedir. Kahraman için kendi yaşamı eksiksiz, bütünlenmiş bir tam değildir. Oysa yazar kahramanını bütünleyen, var eden çevreyi eksiksiz biçimde görür. Bu nedenle estetik tamamlanma, bütünlenme sadece yazarın bakış açısında mümkündür (Brandist, 2011, 77).

Rabelias ve Dünyası adlı kitaba yazdığı önsözde Kristin Pomorska, Mihail Bahtin'in hayatın içsel olarak bir kaos olduğu ve sanat tarafından örgütlü bir biçime dönüştürüldüğü yorumlarına karşı çıktığını öne sürer. Pomorska'ya göre Bahtin, hayatın kendisini (geleneksel olarak içerik şeklinde kabul edilen şey), insanın davranış ve bilişsel eylemleri tarafından örgütlendiğini, bu nedenle de sanatsal yapıya girdiği anda zaten bir değerler sistemiyle yüklü olduğunu iddia etmektedir. Ona göre Bahtin için sanat, sadece bu örgütlü ‘malzeme’yi, ayırt edici özelliği yeni değerler ortaya çıkarmak olan yeni bir sisteme dönüştürmektir. Bahtin'in gösterge bilimsel yönelimi ve düşüncesinin öncü ve modern olmasını sağlayan, onun insan davranışını iletişim olarak görmesi, bundan yola çıkan tüm insani mesajların bir hedefe yönelik olduğunu düşünmesidir (Bahtin, 2005a, 10).

Bahatin'in yukarıda belirtilen görüşleri çerçevesinde yazar-kahraman ilişkisi bağlamında *O Topraklar Bizimdi* adlı romanın analizine geçmeden önce Cengiz Dağcı'nın yaşamına kısaca değinmekte yarar görülmektedir.

Cengiz Dağcı, 1919 yılında Yalta'nın Kızıltaş köyünde doğup Akmescit'te ilköğrenimini yapmış, Kırım Pedagoji Üniversitesi öğrencisi iken, II. Dünya Savaşı'nda Rus ordusunda subay olarak görev almış ve Almanlara esir düşmüştür. Almanların yenilmesinden sonra esir kampından kurtulup müttefik devletlere sığınmıştır. 1946'da Londra'ya yerleşmiş ve 2011 yılında ölene değin de Londra'da yaşamıştır.

O Topraklar Bizimdi Cengiz Dağcı'nın 1955-1956 yılları arasında Londra'da kaleme aldığı, ana karakterde meydana gelen değişim üzerine kurguladığı, önemli bir romandır. Yazar Cengiz Dağcı ile romanın başkişisi Selim Çilingirov arasında II. Dünya Savaşı'na Rus ordusu adına katılmak ve Almanlara esir düşmek noktasında bir benzerlik söz konusudur. Ancak yazar, Almanların yenilmesi sonucu esir kampından kurtulur ama vatanına dönmez, oysa roman kahramanı Selim Çilingirov, Çukurcalı bir köylünün (Berber Hasan) yardımıyla Almanların elinden kurtulup Çukurca'ya geri döner. Yazarın savaş sırasında edindiği deneyimlerin ve savaşın çirkin yüzünün bütün çıplaklığıyla ve gerçekçi bir biçimde romanda yer aldığını söylemek mümkündür. Romanın Tatar, Rus ve Almanlardan oluşan hayli kalabalık bir şahıs kadrosu bulunmaktadır. Eserin kronolojik zamanı ve mekânı göz önüne alındığında şahıs kadrosundaki bu çeşitlilik doğaldır. Romanın ilk başlangıç mekanı Çukurca adında Akmescit'e (Simperofol) yakın bir köydür. Romanda olaylar zinciri bu köyde başlar, ancak savaş nedeniyle neredeyse bütün bir Kırım Yarımadası'na yayılır, sonuçta yine Çukurca'da biter. Olayların geçtiği yaklaşık beş altı yılı kapsayan zaman dilimi II. Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Sovyet rejimi hakimdir ve Çukurcalıların bir zamanlar kendilerinin olan topraklar kolhozun malı olmuştur. Köylünün toprağını sahiplenmesi, tarlasını kolhozun değil de kendisinin malı imiş gibi ekip biçmesi, hatta bunun konuşulması bile yasaktır, suçtur. Romanın başkişisi Selim Çilingirov, yeterince verim alınamayan bu köye kolhoz reisi olarak gönderilir. Polit Büro üyesi olan Selim'in Çukurca'ya gelirken büyük hayalleri vardır. Romanın sonunda ise bu genç, dinamik, gözü kara, Çukurca'yı Sovyetler Birliği'nin en ideal, en gelişmiş ve rejimin ilkelerine bağlı bir köyü yapma arzusuyla hareket eden adamdan bambaşka birine dönüşmüş bir insan kimliği ortaya çıkar. Savaş biter, Almanlar geri çekilir, Selim'in arkadaşları, dostları, komşuları ya ölmüş ya da bir şekilde köyden gönderilmiştir. Selim, oğlu Alim ile tek başına kalır. Selim Çilingirov'un yaşama bakış açısı ve buna yön veren olaylar kısaca şöyle özetlenebilir:

1. Selim Çilingirov, Komünist Parti üyesidir ve Çukurca'ya Kolhoz Reisi göreviyle gönderilir. Bütün amacı, Çukurca'yı Sovyet köyleri içinde parmakla gösterilen, barajların kurulduğu, bağ ve bahçelerin abut olduğu gelişmiş bir örnek mekâna dönüştürmektir. Bu aşamada köylü, Selim'e karşıdır. Hatta onu halka yanaşmaması, onlardan uzak durması konusunda sert bir biçimde uyarırlar (s.121,122).

2. Savaş çıkar. Selim, Rus ordusuna katılır ve Almanlar ile savaşır. Bu aşamada hâlâ başlangıçtaki idealleri sürmektedir. Yanına aldığı üç Rus askeri ile Alman karargahına gizlice yaklaşip istihbarat toplamaya çalışır. Bir Alman askerini esir alarak kendi karargahına döner (s. 242-248). Esir Alman askerinin bir Rus teğmen tarafından öldürüldüğünü görür. Yazarın

sözünü emanet ettiği anlatıcı* tarafından Selim'in ondaki duyguları şöyle dile getirilir: “*Teğmen Karov, yanında asker, bahçeden çıktılar. Selim yalnız kaldı. Ayrılamıyordu bir türlü ölünün yanından. Baktıkça gözleri kararıyordu. Bahçeden çıkmadan önce, nereye gideceğini, kendi hayat yolunu görmek istiyordu sanki. Sonra gene de ‘Niçin?’ diyordu içinden. ‘Niçin?; ‘Niçin silâhsızlar öldürülsün? Niçin suçsuzlar öldürülsün? Niçin?’*” (s.250) Bu Selim'in iç dünyasındaki çatlakların başlangıç noktasıdır. Ancak henüz kırılma olmaz.

3. Esir Alman askerinin infazının hemen ardından Selim'in gözleri önünde bir Rus askeri teslim olmak isteyen silahsız, bir Alman askerini öldürür. Tanık olduğu bu olay üzerine Selim'i derinden yaralar ve Selim sinir krizleri geçirir (s.257).

4. Bu anda Almanlar baskın yapar ve bir Rus askeri Selim'in kollarında ölür (s.258).

5. Selim yaralanır, bir hastane odasında gözlerini açtığında sağ kolunun olmadığını fark eder (s.269). Bu olaya ilişkin ayrıntılar romanda aktarılmaz. Ancak, yazarın Selim için, kahramanının dünyasını altüst etmek için çizdiği bir kader olarak olay örgüsündeki yerini alır.

6. Selim, Almanlara esir düşer ve bir şekilde tezkeresi sağlanarak serbest bırakılır (s.327).

7. Selim, Çukurca'ya döner ve sevgilisi Natalya'nın kendisini Alman bir komutan ile aldattığını öğrenir. Bu da önemli bir dönüm noktası olur. Selim, Natalya'nın vatani için kendi benliğinden olduğunu, kendi yurduna ve halkına sırt çevirdiğini, Ruslar için çalışıp savaştığını ve kolundan olduğunu söyler; öfkeyle Natalya'yı öldüresiye döver (s.335). Bu olaydan kısa bir süre sonra bir cuma günü Selim, Çukurca halkı ile birlikte camide namaz kılar. Anlatıcı bu anda Selim'in duygularını dile getirirken “*Hiç kimse Selim'e bakmıyordu, o da hiç kimseyi görmüyordu; ama yaşadığını, insanlar arasında yaşadığını ve onlarla birlikte yaşarken hayatın hem onlar için hem de Selim için kıymetli, hatta sonsuz bir mutluluk olduğunu kalbinin içinde hissediyordu.*” (s.338) der. Yazar-kahraman ilişkisi bağlamında bu kısım dikkate değer niteliktedir. Yazar, bir topluluğa ait olma, dostluğu sevgiyi paylaşmayı tattırdığı kahramanın elinden bütün bu güzellikleri, romanın sonunda çevresindeki insanları öldürerek ya da topraklarını terk ettirerek alır.

8. Çukurca'daki bu cuma namazından sonra yazar, bir başka kahramanı Panteley Petroviç aracılığıyla Selim'deki değişimin bir diğer yönünü ortaya koyar. Pantaley Petroviç, Selim'e “*Komünist idin ha? Şimdi değil misin?*” diye sorduğunda Selim “*Şimdi Selim'im. Çilingir oğlu Selim. Çukurca'da oturuyorum, tek kolumla toprakla uğraşıyorum, karnımı doyurmak için. Bu kadar.*” (s.364) cevabını verir. Böylece yazar, başlangıçta Polit Büro içinde yer verdiği kahramanının kimlik karmaşasını çözmüş olur.

9. Çukurca'yı abat edip beş yıllık kalkınma planları hazırlayıp bunlarla Polit Büro'nun takdirinin toplayan Selim, son geldiği durumda şunları söyler: “*Okullar, ilim ve fen ocakları kuruyorlarmış! Yeni yeni endüstri merkezleri kuruyorlarmış! Kel kafaya şimşir tarak mı sattıyorsun? Kırım'da yeni binalar kuruyorsunuz, ama öte yandan Tatarları Sibiryaya sürüyorsunuz; kurşuna diziyorsunuz. Boşalmış köylere ve kurduğunuz o yeni binalara kendi Ruslarınızı Rusya'nın içlerinden getirip yerleştiriyorsunuz.*” (s.369).

* Ş. Aktaş'a göre her yazar, anlatmak istediği düşünceye, olaya ve eserine vermek istediği şekle göre anlatıcı veya anlatıcılar yaratmak zorundadır. Bunlar da diğer kahramanlar gibi kendi şartları ve imkanları dahilinde yüklendikleri fonksiyonları yerine getirirler. Çoğunlukla anlatıcı ile yazar karıştırılmaktadır. Yazar üzerinde yaşanan gerçek dünyaya ait bir varlık iken anlatıcı itibari âleme aittir (1998: 84).

10. Ancak öyle bir an gelir ki Selim, Alman işgalinden kurtulmak için, Rus partizanlar gibi dağlara çıkmayı düşünür (s.392). Hayatının belki de en büyük sorgulaması bu anda gelişir. Kim olduğunu, neden yaşadığını, yaşamının bir anlamı olup olmadığını düşünür ve en büyük sorunun kendisinin neden yaşadığını bilmemesi olarak tanımlar (s.393). Çukurca'da kalamayacağı, yeniden bir mücadele içine girmesi gerektiği kanaatine varır (s.395).

11. Alman işgalinden kurtulmak için Ruslara yardım eder. Almanlar Kırım'ı terk eder. Ancak bu defa da Ruslar, Çukurca'yı yakıp yıkarlar ve boşaltırlar. Bu noktada Selim için yaşamının artık önemi kalmamıştır. Selim, oğlu Alim'e şöyle der: “*Eee, gördün mü? Bilir misin, Alim? Bazen bana öyle geliyor ki, ölmek yaşamaktan iyidir. Yaşamak elbette güzeldir. Ama yaşamak için ev lâzım, toprak lâzım, ateş, su, ekmek lâzım. Bunlar olmayınca ölmek daha iyi.*”(s.445)

Başlangıçtakinden çok uç noktalarda yer alan bu ikinci düşünceye gelinceye kadar, Selim'in başından bir sürü olay geçmiştir. Romanın son ve zirve noktasına, insanın kendisini hayata bağlayacağı hiçbir şey kalmadığında yaşamının da anlamını yitirmesi tezine ulaşmaya kadar yazar, roman kahramanının dünyasını altüst edecek pek çok olayla onu yüz yüze getirmiştir. Yani Cengiz Dağcı, Bahtin'in yazar- kahraman ilişkisi noktasında öne sürdüğü yazarın kahramanı için bütünsel bir hayat çizdiği görüşünü destekler bir ilişki ortaya koymuştur. Bu romanda kahramanın uzamsal biçimi bakımından yazarın konumunda bir görme fazlalığı söz konusudur. Yani yazar, yarattığı metnin kahramanından daha fazla bir görme alanına sahiptir.

Oysa hayat insanlar için belli bir bütün arz etmez. Hatta Selim Çilingirov'un yaşadıklarını bire bir yaşayan veya bir insanın yaşama bakış açısını temelden sarsmaya yetecek kadar büyük ve önemli olayların yaşandığı durumlarda bile kişinin bakış açısı değişmeyebilir. İnsan onca büyük olaydan sonra hâlâ aynı noktada kalabilir ya da bakış açısında beklenildiği üzere büyük radikal değişiklikler değil, küçük kaymalar olabilir. Başka bir ihtimal ile ise, yazarın bu romanda öngördüğü gibi kişiyi artık yaşama bağlayacak hiçbir şey kalmadığı düşüncesinin yerine, bireyi güce teslim eden bir anlayış da gelişebilir. Oysa bu romanda yazar, kahramanını belli bir bütünlük içinde ve kendi istediği olaylar ile karşılaştırıp sonuçta başlıkta yer alan *O Topraklar Bizimdi* sözlerinde ifadesini bulan, bir anlamda ipuçları verilen toprağın, vatanın kaybedildiği anda artık yaşamının anlamsızlaştığı tezini kanıtlamak üzere kurgulamıştır. Kahraman, yazarın kendisine biçtiği kaderi sorgulayacak, reddedecek durumda değildir. Ekmeksiz, evsiz, topraksız ve sevdikleri olmayan bir dünyanın içinde ölümü yaşama yeğleyecek kadar bedbin bir durumda kalakalmıştır. Bahtin'in belirttiği gibi, olcaıkları yazarının bildiği bir dünyada kendisine çizilen kaderi yaşamıştır. Selim Çilingirov ile yazarın dünyaları her ne kadar benzerlikler gösterse de aslında birbirinden çok farklıdır. Yazar, bu romanda ancak ve ancak bir kez ve yine sadece kendisinin belirlediği ve bildiği bir bütünlükle yaşanacak bir dünya kurmuştur. Kendi dünyası ise kahramanının dünyasından farklı, bütünlük arz etmeyen ve gelecekte ne olacağını bilemeyeceği bir düzendedir. Bu iki dünya arasında geçiş söz konusu değildir, ancak yazarın bilinci, kahramanın bilincini tamamen kuşatmıştır.

KAYNAKÇA:

- Aktaş, Ş. (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (3. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Bahtin, M. (2001). *Bir Eylem Felsefesine Doğru*. Çev.: Siyaveş Azeri. İstanbul: Avesta.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev: Cem Soydemir. İstanbul: Metis.
- Bahtin, M. (2005a). *Rabelais ve Dünyası*. Çev: Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. (2005b). *Sanat ve Sorumluluk İlk Felsefi Denemeler*. İngilizceden Çev.: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi Felsefe Kültür ve Politika*. Çev.: Cem Soydemir. İstanbul: Doğu Batı.
- Dağcı, C. (1972). *O Topraklar Bizimdi*. İstanbul: Ötüken.
- Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi* (2. Baskı). Çev: Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ.
- Tobias, R. (1996). *Roman Yazma Sanatı*. Çev: Mehmet Harmancı. İstanbul: Say.

Özet

**Estetik Etkinlikte Yazar-Kahraman İlişkisi Bağlamında
O Topraklar Bizimdi Adlı Romanın Analizi**

Kırımlı yazar Cengiz Dağcı (1919-2011) çağdaş edebiyatın usta kalemlerinden biridir. Çok sayıda romanın yanı sıra anı ve hikaye türünde de örnekler vermiştir. *Korkunç Yıllar*, *Yurdunu Kaybeden Adam*, *Onlar da İnsandı*, *Ölüm ve Korku Günleri* ile *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanlarından bazılarıdır. Küçük bir parça da olsa bir toprağa, bir mülke sahip olmanın bir insan için ne denli önemli olduğu düşüncesinden hareketle, vatan toprağının değerinin önemini anlattığı romanı *O Topraklar Bizimdi* ile Cengiz Dağcı, Türk dünyasında ses getirmiş, önemli bir yer edinmiştir.

XX. Yüzyılın önemli kuramcılarında Mihail Bahtin'in görüşleri insan ve toplum bilimlerinin birçok alanında büyük ilgi uyandırmıştır. Bahtin ve Bahtin Çevresi olarak bilinen ekol dil felsefesi, roman kuramı ve tarihi, Rus Biçimciliği alanlarında önemli çalışmalar yapmışlardır. Bahtin'in görüşleri önceleri edebiyatta etkili olmuştur ancak daha sonra bu etki felsefe, sosyoloji, tarih gibi birçok alana yayılmıştır. Bugün farklı disiplinlerde çok farklı konuların incelenmesinde Bahtin'in görüşlerinden yararlanılmaktadır.

Bahtin, estetik bir etkinlik olarak gördüğü romanı, eser-yazar ilişkisi üzerinden irdelemiştir. Bahtin, yazarın kimi zaman eserinin kronotopuna sızdığını, kimi zaman roman kişilerinin diyaloglarında kendini hissettirdiğini öne sürmüştür. Bahtin romanda, yazar ile kahraman arasındaki ilişkiyi çeşitli yönlerden ele almıştır. *Estetik Etkinlikte Yazar-Kahraman İlişkisi Bağlamında O Topraklar Bizimdi Adlı Romanın Analizi* başlıklı bu çalışmada *O Topraklar Bizimdi* adlı roman, Bahtin'in yazar-kahraman ilişkileri konusundaki görüşleri temel alınarak incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *O Topraklar Bizimdi*, *Cengiz Dağcı*, *Bahtin*, *estetik etkinlik*

Abstract

**THE ANALYSIS OF NOVEL NAMED THOSE LANDS WERE OURS
IN THE THE CONTEXT OF RELATIONSHIP BETWEEN AUTHOR AND
PROTAGONIST IN THE AESTHETIC EVENT**

Crimean author Cengiz Dağcı (1919-2011) is one of the prominent novelists of contemporary literature. Although his primary interest is writing novels, he has also given some examples of story and recollections writings. *Korkunç Yıllar* (Horrible Years), *Yurdunu Kaybeden Adam* (The Man Who Lost his Land), *Onlar da İnsandı* (They Were Humon too), *Ölüm ve Korku Günleri* (Days of Death and Fear), *Badem Dalına Asılı Bebekler* (Babies Hanging on the Almond Branch) are some of his well known novels. With his novel *O Topraklar Bizimdi* (Those Lands Were Ours), he has impressed and got a fame within the readers of the Turkic communities. In this novel, he emphasises the importance of the value of the territory of the motherland which is bounded to the idea that owning a land or property, even if it is small one, is very important for human beings.

Many people, who study in different fields of humanities and social sciences, have been influenced from the opinions of Mihail Bahtin, who is one of most important theorists of 20th century. He has created his own echol which is called Bahtin Circle to study in the field of language phylosophy, theory and history as well as the Russian formalism of novel. At the beginning Bahtin's opinions were effeccitive in the literature, but later on they spreaded out over the many fields such as phylosophy, sociology and history.

According to Bahtin's view, a novel can be defined as an aesthetic activity through the relationship between the work and writer. He deals with a novel in different ways and claims that writers sometimes infiltrate into the kronotop of the work and shadows forth himself in the dialogues of the heros of the novel.

Here, we present a study titled "Estetik Etkinlikte Yazar-Kahraman İlişkisi Bağlamında O Topraklar Bizimdi Adlı Romanın Analizi" (Analysis of Novel Named Those Lands Were Ours in the the Context of Relationship between Author and Protagonist in the Aesthetic Event); the novel named *O Topraklar Bizimdi* was analysed based on the Bahtin's view on relationships between writer and novels characters.

Keywords: *Those Lands Were Ours, Cengiz Dagci, Bahtin, aesthetic event*

MARTIN CRIMP VE POSTDRAMATİK TİYATRO: MUTLULUK CUMHURİYETİNDE

Dilek İnan*

Giriş

Crimp kendi vatanı İngiltere dışında çok şöhretli bir İngiliz oyun yazarı olarak bilinir. Konuşma dilini kullanma, toplumsal sorunlara duyarlı olma ve keskin politik tarzıyla tam bir İngiliz oyun yazarı özelliklerini taşımasına rağmen Avrupa kıtasında kendi ülkesinde olduğundan daha çok rağbet görmektedir, övgü almaktadır. Gizemli oyun yazarının ismi Milano, Berlin, Lizbon gibi Avrupa kıtasının hemen hemen bütün tiyatro başkentlerinde görülür. Crimp, İngiltere’de ise daha çok tiyatro çevirmeni olarak tanınır. Özellikle son dört yıldır tercüme ettiği Fransız klasikleri Molière’in *Le Misanthrope*, Jean Genet’nin *Les Bonnes* ile çok meşhur olmuştur. Tiyatro eleştirmeni Whitley’nin vurguladığı gibi Crimp, eserlerinde altüst ettiği tiyatro kuralları ve kelime oyunları sayesinde, 20. yüzyıl endişelerini çok etkili bir şekilde yansıtır. Whitley ile röportajında Crimp, sözcüklere çok önem verdiğini, metnin oyunun çok önemli bir parçası olduğunu söylemiştir. Günümüz dünyasını anlamaya çalıştığını ve bu yüzden konuşma diline olan ilgisini vurgulamış, etrafında duyduğu dili yansıtmaya özen gösterdiğini söylemiştir. (Whitley, 2012). Crimp etiketlenmeyi ya da kategorileştirilmeyi reddeder. Ancak oyunları çoğu zaman Samuel Beckett, Caryl Churchill ve Sarah Kane’in oyunları gibi deneysel modernist gelenek içinde yer alır. (Sierz, 2012a). Tiyatro eleştirmeni Wczesniak’a göre Crimp’in oyunları daha önce kapalı, çok zor ve karmaşık hatta çok fazla kıtasal olarak tanımlanmıştı. Özellikle *Dealing with*

* Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, İngiliz Dili Eğitimi ABD,

Clair, The Country, Attempts on Her Life and *Fewer Emergencies* oyunlarında da görüldüğü gibi en karanlık ve atavik acımasızlıklar en medeni konuşmalarda yer alır. Crimp, tıpkı Harold Pinter'ın *Betrayal* oyunundaki gibi, orta sınıfın sığ yaşam tarzlarını ve sığ algılarını anlatmaktadır. Crimp temel ilgi alanının kelimeler olduğunu vurgulamış, yazmak eyleminin her zaman içten gelen güdücü bir duygu olduğunu belirtmiştir. Eserlerinin genelde minimal olduğunu, hatta oyunlarının 'otistik' olarak bile tanımlandığını belirtmiştir. Oyun tercümesi yaparken çok geniş bir kelime dağarcığına sahip olduğunu görmüş ve çevirinin edebi bir egzersiz olduğunu iddia etmiştir: 'Bir yazarın egosu yaratıcılığındadır; belli bir dünya yaratmak ve bunu yaparken kendi prensiplerinden ödün vermemek gerekir' demiştir. (Whitley, 2012).

Crimp iki çeşit yazma geliştirmiştir. Birincisi *The Country, Dealing with Clair* oyunlarında olduğu gibi karakterler klasik temsil anlayışının gereği olan kurgusal bir dünyayı canlandırır. İkinci oyun yazma tarzında ise *Attempt on Her Life* ve *Fewer Emergencies* oyunlarında olduğu gibi dramatik metinlerde çözümler meydana gelir ve öykü anlatma süreci yazıda canlanır. *The Treatment* ve *The City* oyunlarında bu iki farklı yazma tekniği birlikte yer alır. Fakat *The Treatment* daha çok kurgusal bir dünyayı anlatırken, *The City* daha çok metatiyatro biçimindedir. Crimp bir bakıma, Lehmann'ın dikkat çektiği gibi drama ve 1970'lerden bu yana 'artık dramatik olmayan tiyatro biçimi' yani 'postdramatik' tiyatro olarak adlandırılan iki farklı tür arasındaki ilişkileri deneysel ve yenilikçi yöntemlerle keşfeder. Postdramatik tiyatro daha çok 'postmodern', 'çağdaş deneysel' veya 'çağdaş alternatif' tiyatro olarak karşımıza çıkar. Nihayet Elinor Fuchs'un 1996 yılında yazdığı *The Death of Character/Karakterin Ölümü* kitabı ile Postdramatik tiyatro daha çok ilgi alanı olmuştur. Fuchs bu eserinde postmodern öznel teorileri ile birlikte önem kazanan dramatik karakterin yapısını değiştirirken klasik dramatik metinlerin gelenek ve kurallarını bozmuştur. Crimp, oyunlarında mekân, zaman ve beden estetiği konularını yenilikçi biçimlerde ele alarak bu yeni tiyatronun yani postdramatik tiyatronun en yaratıcı uygulayıcılarından olmuştur. Postdramatik tiyatro uygulamalarında Aristo'nun formal koşulları ya da modern epik tiyatronun toplumsal tema gerekliliği yoktur. Crimp'in oyunları da yıllar içinde geleneksel oyun tekniğinin ve klasik temsil anlayışındaki 'gerçekçi' diyalogun dışına çıkmıştır. Lehmann postdramatik tiyatroyu 'medya toplumunun durağı' olarak tanımlar (Lehmann, 2006, s. 33). Bu bağlamda, dramatik metni bozmak, ihlal etmek, ya da parçalamak üzere yüksek teknoloji, medya estetiği yani video, film, elektronik ses efekt, mikrofon ve bilgisayar programları kullanılır. Geleneksel/naturalist/realist tiyatronun dördüncü duvarı yıkılarak oyun izleyicisine açık fakat çoğu zaman yoruma ve anlama kapalı hale gelmiştir.

Crimp, Lehmann'ın ayrıntılı olarak anlattığı şekilde dramatik yani metne dayalı ve postdramatik yani metne dayalı olmayan iki farklı oyun yazma tekniğini kullandığını ifade etmiş ve son yazdığı *Mutluluk Cumhuriyetinde* oyununda ilk defa bu iki farklı tekniği birleştirdiğini açıklamıştır. (Dealing with Martin Crimp Konferansı, 2013). Aile ve devlet kurumları Crimp için cazip konular olmuştur. Fakat yazar bu kurumlar ile ilgili mesaj vermeyi reddeder. Daha önce, David Edgar ve David Hare gibi İngiliz oyun yazarları eserlerinde toplumsal veya politik mesajlara öncelikli olarak yer verirken, Crimp oyunlarında bütün mesajları siler (Dan Rebellato, Dealing with Martin Crimp Konferansı, 2013). Hatta Vicky Angelaki'nin vurguladığı gibi Crimp'in oyunlarında 'hakkında' veya 'ilgili' sözcükleri boş birer göstergeye/signifier dönüşür (Vicky Angelaki, Dealing with Martin Crimp Konferansı, 2013). Frankfurt

ekolünü hatırlatırçasına Crimp'in oyunları tahmin edilebilirliğe şiddetle karşıdır. Crimp'in eserleri tiyatronun faydacılık fonksiyonuna da şiddetle karşıdır. Bu bağlamda bir Crimp oyunu izledikten sonra izleyicilerin aklı karışır, çünkü oyunlar izleyiciye set çeker ve meydan okur. Hatta Sarah Kane'in oyunlarında olduğu gibi çoğu zaman Crimp oyun metnindeki dili karakterlerin konuşmaları olarak değil daha çok otonom teatral bir eylem olarak kullanır. Bu durum oyun içinde cevap bulamayan bazı izleyicileri hayal kırıklığına uğratar.

Royal Court Tiyatrosu ve Crimp

Royal Court Tiyatrosu yeni İngiliz ve uluslararası yazarlar ve yetenekleri ön plana çıkaran bir kurumdur. Martin Crimp ismine Ulusal Tiyatro'da (National Theatre) ya da Royal Shakespeare Tiyatrosu'nda pek rastlanmaz fakat Crimp'in *The City, Attempts On Her Life, The Country, Face to the Wall, Fewer Emergencies, Advice to Iraqi Women, The Treatment, No One Sees the Video* gibi birçok oyunu Royal Court'ta sahnelenmiştir. Crimp, Royal Court Tiyatrosu'nu deneysel çalışmalarını özgürce yapacağı bir yer olarak anlatmaktadır. (Aesthetica). Yeni gizemli oyunu *Mutluluk Cumhuriyetinde* Royal Court'un Noel programında yer almıştır (6 Aralık 2012 - 19 Ocak 2013). Crimp oyunun Noel döneminde sahnelenmesinin bir tesadüf olduğunu belirterek, *The City* oyununun bir Noel sahnesi ile bittiğini hatırlatmış, yeni oyunu ile bir bakıma *The City*'yi tekrar ziyaret ettiğini ve kaldığı yerden yani Noel anından devam ettiğini söylemiştir. Ayrıca Crimp, yıllardır uzun konuşmaları ile birinin bir yemeğe müdahale etmesi fikrine sahip olduğunu ve yeni oyununda bunu başardığını eklemiştir. Aleks Sierz ile konuşmasında Crimp, eğlenceli olmasına rağmen *Mutluluk Cumhuriyetinde*'nin bir Noel oyunu olmadığını belirtmiştir (Sierz, 2012a). *The City*'yi *The Country*'ye karşılık olarak yazan Crimp, oyunları çift olarak düşünmeye başlamış, *Mutluluk Cumhuriyetinde* oyununu ise bir dizi psikolojik enkazın ortaya konduğu *Attempts on Her Life* oyununa eş olması için yazmıştır. Özellikle karakter ve olay örgüsünden daha ziyade günümüz zihniyeti hakkında olan orta bölümde *Attempts on Her Life* oyununu andıran psikolojik yıkıntılar anlatılmaktadır. (Sierz, 2012a).

Yazarın daha önce yazdığı oyunlara benzemeyen *Mutluluk Cumhuriyetinde* oyunu politik ve estetik anlamda statükoya/yürürlükte olana meydan okumaktadır. Oyunun oluşmasında günümüzde farklı seslerin taleplerine kulak vererek, tazminat talepleri, son ilaçlar hakkındaki talepler, tanınma talepleri ve travma yaşayanların telafi talepleri gibi konulardan esinlenmiştir. Çoğu legal olan talep patirtisinin arkasında, bir çeşit hüznün varlığını gören yazar, maddi zenginliğimize rağmen bir çoğumuzun toplumda öfkeli ve savunmasız olduğunu, bunun sebebini araştırmak istediğini söylemiştir. Aesthetica'ya verdiği röportajda Crimp insanın kendi kaderini kendi belirlediğinin doğru olmadığını belirtmiş ve Amerika/İngiltere liberal ekol ve serbest piyasa modeli ile bireylerin kendi kaderinden sorumlu olduklarını ısrar ederken aynı zamanda bu serbest piyasa bireylerin hiç bir zaman karşılayamayacakları ihtiyaçlar uydurduklarını söylemiştir. Crimp, işte bu seslerin bu oyunun başlangıç noktasını oluşturduğunu açıklamıştır. (Aesthetica, 2012). Dominic Cooke'un yönetmenliğini ve Miriam Buether'in sahne tasarımını yaptığı oyun 3 farklı tiyatro türünün oynandığı, birbirinden çok farklı 3 ortamın kullanıldığı hatta 3 farklı oyunculuk yönteminin kullanıldığı bir yapıya sahiptir. (Aesthetica, 2012). Oyunun başından beri açıkça hissedilen karakterler arasındaki gerilim Crimp için dramının ilk şartıdır. Ayrıca 8 karakterin farklı kuşaklardan olmasının

avantajına dikkat çeken Crimp, her bir karakterin projeye kendi benzersiz bakış açısını getirdiğini vurgulamıştır. (Aesthetica, 2012).

Tiyatro eleştirmeni Hutton oyunun başlığına dikkati çekerek, anahtar kelimenin ‘Mutluluk’ değil, ‘Cumhuriyet’ olduğunu ileri sürer. Hutton’a göre, demokratik bir cumhuriyette yaşamak ve halkın duygularını kontrol etmek mümkün olamaz. Hutton bir milletin ‘Mutluluk İndeksi’ni sürekli değerlendirmenin başarı ölçütü olmayacağını savunurken, oyunun mutluluğu anlamak ve bireyin özgürlüğü ile bağlantısını tanımlamaya çalıştığını ifade eder. (Hutton, 2013)

Mutluluk Cumhuriyetinde

Mutluluk Cumhuriyetinde oyununda Crimp, bireylerin kişiliklerinin tüketim, metalaşma, ve devletin tekin olmayan şablonları tarafından şekillendiğini inceler. 1997 yılında yazdığı *Attempts on Her Life* oyununda olduğu gibi ‘kişilik ve bireyin toplumsal etmenlerden etkilenerek oluştuğunu’ iddia etmek amacı ile oyunda belli karakterler yoktur. (Farmer, 2013). İngiltere’nin en önemli tiyatro eleştirmeni Michael Billington’ın vurguladığı gibi *Mutluluk Cumhuriyetinde* 110 dakikalık zorlayıcı ve düşünmeye sevk eden, günümüz takıntılarını ve endişelerini iğneleyici tarzda yansıtan bir oyundur (Billington, 2012).

Üç bölümden oluşan oyunun oldukça politik alt başlıkları vardır: İlk bölüm ‘Ailenin yok olması/dağılması’ (Destruction of the Family), orta bölüm ‘Bireyin Beş Temel Özgürlüğü’ (The Five Essential Freedoms of the Individual), son bölüm ise ‘Mutluluk Cumhuriyetinde’ (In the Republic of Happiness) olarak adlandırılmıştır.

Oyunun başında Crimp’in Dante’nin İlahi Komedya’sından yaptığı alıntı (Tu non se’ in terra, si come to credi: Düşündüğünüz gibi bir dünyada değilsiniz) önemli bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Billington oyunun tamamının modern bir İlahi Komedya denemesi olduğunu iddia eder: İlk bölümde aile ilişkilerinin cehenneme (inferno) dönüşmesinden sonra orta bölümde kişisel tasa ve meşguliyetler yani Araf (purgatory) bölümü yer alır; en son 3. bölümde ise Bob ve Madeline’nin modern Dante ve Beatrice olarak yorumlanabileceğimiz cennet (Paradise) bölümü yer alır (Billington, 2012).

İnsanın mutluluğa ulaşmak için durmak bilmeyen mücadelesinin anlatıldığı bu oyunun en önemli özelliklerinden biri Crimp’in sıradan günlük konuşmalara incelik eklediği karakterlerle, karakterler arasındaki iletişimi absürd hale dönüştürmüş olmasıdır. Büyük ve ciddi konuların ele alındığı oyunun yan başlığı ‘Üç bölümlük bir eğlence’ ayrıca günümüz şenlikli bayram/noel kutlamalarını eleştirirken, eğlence anlayışını sorgular.

‘Ailenin Dağılması’

Oyununun girişinde yemek masası etrafında Noel yemeği için toplanan üç kuşak aile fertlerini Crimp daha çok Chekhov’un ailelerine benzettiğini söylemiştir (Dealing with Martin Crimp konferansı, 2013). Işıklandırılmış Noel ağacından başka, ortama kasvetli bir hava katan büyük çiçekli kırmızı duvar kağıdı dikkat çeker. Ortadaki yuvarlak yemek masasında karakterler başlarında kağıt taçlarla oturmaktadır. Anne (Sandra) Noel için giyinmiş, sakin ve güleç yüzlü bir karakter, karşısında İskoç eşi Tom oturmaktadır. Tom Sandra’nın tam tersine incelik ve sempatiden yoksun, isteksiz, sandalyede bir yığıntı şeklinde oturan bir karakterdir. 70’li yaşlarda olan büyükbaba Terry, boynuna peçete bağlamış, eşi yine 70’li yaşlarda bü-

yükanne Margaret, güleç yüzlü, sempatik, etrafını ilgiyle gözlemleyen, eğlenen bir karakteri canlandırmaktadır. Ayrıca iki genç kız kardeş, Debbie ve Hazel, masanın etrafındaki karakterleri oluşturur. Sandra'nın 30'lu yaşlardaki erkek kardeşi Bob aniden içeri girer ve masanın etrafında dolaşarak tehditkar ve rahatsızlık verici şekilde konuşmalar yapar. Bob'un karizmatik ve kontrolü elde tutan eşi Madeline ise sahneye en geç giren karakterdir.

Tanıdık ve ailevi olan başlangıç atmosferi sonradan bir aile dramına dönüşecektir. İlk başta her şey kolayca anlaşılır durumdadır. 'Ailenin dağılması' (Destruction of the Family) alt başlığı birşeylerin iyi gitmeyeceğini önceden haber verir niteliktedir. Noel öğlen yemeği sırasında beklenmedik bir şekilde Bob dayının gelmesi ile herşey bozulur. Bob dayı, eşi Madeline'nin neden aile fertlerinden nefret ettiğini sırasıyla uzun uzun anlatır. Eleştirilen Sierz, Bob dayının gerçekten haber getiren bir karakter mi yoksa hayal ürünü olup olmadığını sorgular. (Sierz, 2012b). Bob Dayı dışarıda arabada bekleyen eşi Madeline ile ülkeyi terk edeceklerini, 'Cam gibi – Sert. Saydam. Keskin. Temiz' (like a pane of glass – Hard. Clear. Sharp. Clean) (s. 25) sözcükleriyle anlattığı yeni bir hayata başlayacaklarını haber verir ve Madeline'in aile fertlerinden nefret ettiğini uzun ve saldırgan bir şekilde söyler: 'Burada size başkasının bana söylememi öğrettiği şeyleri tekrar etmekten zevk aldığımı mı düşünüyorsunuz?' (you think I get *pleasure* from having to stay here and repeat what another person has instructed me to say?) (s. 22).

Aldatıcı bir şekilde geleneksel/naturalist/realist tarzda başlayan oyunda, Alan Ayebourn'u anımsatan orta sınıf bir İngiliz ailenin Noel yemeği atışmalarına şahit oluruz. Masada daha çok Debbie'nin sır dolu hamileliği, baba ve büyükbabanın sağırlığı gibi konular tartışılırken, özellikle iki kız kardeş arasındaki rekabeti görürüz. Fakat Bob dayının tehditkar ve hakaret dolu sözleri ile birlikte oyun naturalist gelenekten ayrılır. Bu noktada Taylor'ın belirttiği gibi 'Ionesco tarzı absurd drama ya da Caryl Churchill'in en oyunbaz oyunlarını hatırlarız' (Taylor, 2012). Karşımızda çizilen karamsar aile tablosu gerçekten uzak değildir. Hızla artan gerginlik bu bireylerin aile fertlerinden daha çok oldukça bencil kişilikler olduğunu ortaya koyar. Aile bireyleri hareketlerinin ve sözlerinin sonunu düşünmeden davranırlar. Özellikle *Dealing With Clair*, *The Country* ve *The City* oyunlarında olduğu gibi diyaloglar iğneleyici espriler ve beklenmedik sövmeler içerir.

Bob dayının aniden ortaya çıkmasından Sierz'in de belirttiği gibi bu karakterin tamamen kurgusal olduğunu anlayabiliriz:

Anne: Bob, burada ne yapıyorsun?

Bob dayı: Doğruyu söylemek gerekirse, hiçbir fikrim yok. Aniden görünmeyi düşündüm ve öyle yaptım. Aniden görüldüm işte. (s. 19).

(Mum. What're you doing here, Bob?)

Uncle Bob. Well to be frank with you, I've really no idea. I thought I would just suddenly appear, so I did. I suddenly appeared. (p. 19))

Bob'un aniden görünme fikri ve bunu uygulaması bizi orta bölümün altbaşlığına bağlıyor: 'Kendi hayatımın metnini/öyküsünü yazma özgürlüğü' (The Freedom to Write the Script of My Own Life). Karakter belki de yazardan bağımsız olarak var olma hakkını talep etmektedir. Tıpkı *The City* oyununda ya da David Greig'in *San Diego* oyununda olduğu gibi, karakterler gerçekten oyunda yer alıyor mu, yoksa yazarın iradesi dışında mı ortaya çıkıyor sorusunun cevabını vermek kolay değildir (Rebellato, 2012).

Tiyatro eleştirmenleri Sierz ve Hitchings oyunun ilk bölümünü ‘kuşak entropisi’ olarak tanımlamışlardır. Yani büyükanne ve büyükbabanın geçmişte iyi meslek sahibi ve iyi bir geleceğe sahip olduğu, fakat çocuklarının belki ebeveynlerine baş kaldırdıkları için belki de hayat şartları sebebiyle sosyal statülerinin daha düşük olduğu açıktır. Üstelik Debbie’nin genç yaşına rağmen hamile olduğu gerçeği de torunların durumunun muhtemelen daha kötü olacağını gösterebilir. Sierz’e göre Crimp içgüdüsel olarak, henüz sosyologların bile idrak edemediği bir olguya dikkat çekmektedir: tersine sosyal hareketlilik – yani gelecek nesillerin şimdiki nesilden daha yoksul ve biçare olacağı varsayımı. Sierz ile röportajında Crimp ‘sosyal entropi’den bahsetmiştir: “Sosyal entropi aşağı doğru bir sosyal hareketliliktir. Bunun tam tersi ise yukarı doğru olan sosyal hareketliliktir, yani benim oyunda çizdiğim yörüngenin tam tersi. Fakat oyundaki ailede izleyicilerin de fark edeceği gibi anne-baba da normal insanlar” (Sierz, 2102a). Aynı şekilde Hitchings de oyunu yorumlarken atalarımız kadar iyi olamama, olumsuz ve kötüye gitme durumu, yani ‘Aşağı doğru hareketlilik’ten bahseder (Hitchings, 2012). Bu durumda oyunun Noel yemeğiyle başlamasına inanmak bir hayli zor. Nitekim ilk baştaki “Sizce bu hindi iyi pişirilmiş mi” (D’you think this bird’s been properly cooked) (s. 6) gibi konuşmalar çok kısa bir sürede bu oyunun tatlı bir Noel eğlencesi olmadığını yüzümüze vurucusuna Crimp tarzı dikkat dağıtıcı ve düşündürücü konuşmalar şekline dönüşür.

‘Bireyin beş temel özgürlüğü’

İlk bölümdeki gerilim zirveye ulaştığında, sahne değişir ve oyuncular yeni karakterler olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde duvarlar gölgede kalır ve karakterler televizyon stüdyosunu andıran bir yerdedir. Bazı oyuncular ayakkabılarını veya ceketlerini çıkarır çünkü bu sahnede oyuncular toplumun bazı üyelerinin sözcüsü durumundadırlar. Konuşarak veya şarkı söyleyerek sahneye de yansıtılan ‘Bireyin beş temel özgürlüğü’ (The Five Essential Freedoms of the Individual), temel hak ve özgürlüklerden bahsederler. Televizyon sohbet programlarını anımsatacak şekilde oyuncular gülümseyen yüzlerle sıralı sandalyelerde oturur. Sanki kameraya kayıt yapılıyor gibi her bir karakter bir dizi konuşma yapar. **Günümüz ikilemelerine yapılan göndermeler değişik oyuncuların seslendirdiği hızlı söylemler** ile komik bir etki yaratır. Oyuncular anlattıkları eylemlerin politik olmadığını vurgulayarak sahnede kendilerini daha iyi gözlemledikleri bir terapi seansı etkisi yaratırlar.

İlk bölümde tanıdığımız karakterler, ikinci bölümde özgürlüklerden bahseden, satırları tesadüfen söyleyen oyuncular olarak karşımıza çıkar. Kendi hayatının metnini yazmak, politik olmayan bir şekilde bacaklarını ayırmak, iyi görünmek ve sonsuza kadar yaşamak gibi felsefi konu başlıkları içerir. Bu konu başlıkları altında oyuncular, büyük devlet, terapi, havaalanı güvenliği, çocuk ilaçları, estetik cerrahinin getirdiği sağlık ve mutluluk, liposakşım, kediler, pop psikoloji ve pop sosyolojinin her türlü klişelerini ele alırken, yazarın öfkesi ve hakaretlerini dağınık bir şekilde anlatırlar. Crimp’in daha önceki oyunlarında olduğu gibi ikinci bölümdeki replikler belirli oyuncular için yazılmamıştır. İlk bölümden alınmış bazı anahtar sözcükler ve fikirler bu bölümde geliştirilmiştir. Şiirsel bir etkiyle kullanılan tekrarlar ve değiştirmeler sayesinde sekiz ses kendi düşüncelerini keşfetmektedir. Her oyuncu şarkılar eşliğinde sıradan özgürlüklerden bahseder. ‘Bireyin Beş Temel Özgürlüğü’ alt başlığını taşıyan bu bölümde olay örgüsü ve karakter bertaraf edilmiştir. Sekiz oyuncu 21. Yüzyıl insa-

nının içine işlemiş takıntılarını, sıkıntılarını, bağımlılıklarını ve hayal kırıklıklarını birbirine geçmiş konuşmalar şeklinde sunarlar. (Billington, 2012).

Oyunun en güçlü, en etkili ve en uzun bölümü olan orta bölüm, Beckett'in *Play* oyununda araftaki karakterlerin kendini haklı çıkarmak amacı ile görünmeyen bir sorgucuya yaptıkları tekrarları ve Caryl Churchill'in *Blue Heart* oyunundaki tekrarları anımsatır (Benedict, 2012). Ayrıca *Attempts on Her Life* oyununu çağrıştıran bu bölümde neşeli ve gürültülü bir şekilde günümüz düşünce yapısını anlatan klişeleşmiş konulardan bahsedilir. Oyuncular televizyon stüdyosunu andıran bir sahne düzeninde konuşurlar: 'Metni ben yazdım, idare edebilirim', 'Değiştim. İyi görünüyorum' (I write the script and I can handle it", "I've moved on. I'm looking good) (s. 44) gibi cümleleri arka arkaya tekrar ederler. Apolitik bir hayat sürülebileceğini ısrar eden oyuncular, paranoyak bir tutumla mağdurluk kültürü ve terapi konuşmalarını birbiri üzerine geçmiş mozaik bir yapıda birleştirirler. Crimp'in sözlerini yazdığı bestesini Roald van Oosten'in yaptığı şarkılar da oyuncuların sözlerini destekler niteliktedir: 'Bu yeni bir dünya/ ve ucuza gelmez/ ve siz ancak derine inmezseniz hayatta kalabilirsiniz' ("It's a new kind of world/And it doesn't come cheap/And you'll only survive/If you don't go deep") (s. 65).

Teatral olarak en yenilikçi olan bu bölümde metnin bir şekli ya da yapısı yoktur, konuşmalardan daha çok birbirine bağlı cümlelerden oluşur. Yazar, Bireyin Beş Temel Özgürlüğü başlığı altında kontrolün tamamen kendisinde olmasını isteyen, istediğini yapan ve işine gelmediğinde sorumluluğu toplumsal, ekonomik ve siyasi faktörlere bağlayan insanları eleştirir. Hutton'a göre Crimp burada sesini fazla derinlerde hissettirmez, kalemini bilinç akımı modunun akışına bırakmıştır. (Hutton, 2013). Oldukça statik/durağan bir şekilde aile sorunlarını anlatan ilk bölümün tam tersine, bu bölümde bilinç akımı yolu ile baş döndürücü kelime oyunları meydana gelir.

Orta bölüm teatral olarak yenilikçi ve deneysel olma özelliğinin yanı sıra, en nükteli konuşmaları içerir. Genelde bu esprili sözler artarda, konudan konuya atlayan rahatsızlık vermek üzere tasarlanmıştır: '...Yanan idrar kanalım, kronik kilo verme, azaltılan sorumluluklar, ciltteki izler, kırık burun...küfurbaz babam, sömüren kedim' (...My burning urethra, my chronic-weight loss, diminished responsibility, stretch-marks, broken nose...My abusive father. My manipulative and abusive cat). (s. 47).

Crimp'in 'Dealing with Martin Crimp Konferansı'nda söylediği gibi, teatral anlamdaki yenilik ve deneysellik her şeyden önce bu bölümde oyuncuların nerede oturacaklarını kura çekerek belirlemesiyle başlar. Crimp başka bir performansta kadın oyuncuların bir tarafa, erkek oyuncuların bir tarafa oturduklarını ve bu durumun oyunun performansına yepyeni bir bakış açısı getirdiğini söylemiştir. Orta bölümün her akşam tamamen tesadüfi olarak farklı oyuncular tarafından canlandırıldığını, oyuncuların istedikleri repliği seçme özgürlüğü olduğunu açıklamıştır. Detaylara ve kesinliğe çok önem veren Crimp için bu durum kontrolden vazgeçmek anlamına gelir; fakat *Attempts on Her Life*'tan bu yana süregelen yenilikçi yapısına katkıda bulunur. İlk sahne doğruları, gerçekleri söyleme erdemi üzerine bir hicivken orta sahne 'Kendi Hayatımın Metni/Öyküsü' meşhur insanların kendi hakkında konuşmalarını çağrıştıır. Diğer bir alt başlık ise 'Bacaklarımı ayırabilme özgürlüğü'dür (The Freedom to Separate My Legs). Burada havaalanı güvenlik kontrolleri, özgürlük ve din, kadın bedeni, çocuk ilaçları gibi konular ele alınır. 'Korkunç travma yaşama özgürlüğü' (The Freedom to

Experience Horrid Trauma) bölümünde tekrar terapi ve kötü anılar alanına gireriz, bu bölümde cumhuriyetler ve özgürlükler ile ilgili konuşmalar yapılır: ('herşeyi arkamda bırakıp devam etmek' 'iyi görünmek ve sonsuza kadar yaşamak' (put it behind me and move on ve look good & live for ever) (s. 58) bölümleri ise çocuk kaçırma travmaları, terör ve sınıf çatışmaları gibi konuları ele alır ve bir kez daha terapi ve sağlık takıntılarına yer verir. Bu yüzden orta bölüm ilk ve son bölümleri birbirine bağlaması açısından önemlidir.

Aile, özbenlik, bireycilik ve devlet gibi günümüz modern kurumlarını tenkit eden Crimp, orta bölümde izleyiciyi açık bir şekilde eleştiri bombardımanına tutar. Crimp'e göre insan çok değerlidir ve soykırımdan ezamaya bütün sıkıntılar eşittir. Apolitik ve bireysel retoriklerin yer aldığı bu uzun bölümde Crimp'in amaçları farklıdır: günümüz modası olan insanın kendini iyi hissetme takıntısı, travma ve iyileşmenin saplantılı bir tutku haline gelmesi, insanın kendi hayatının hikayesini kontrol etme arzusu – gibi konular havaalanı güvenlik prosedürleri, çocuk ilaçları gibi günümüz meseleleri ile renklendirilmiş ve şarkılar eşliğinde yansıtılmıştır.

Sahnedeki kişiler oyuncu ve karakter arasında belirsiz bir konumdadır, bu belirsizlik izleyiciyi rahatsız eder. Oyuncular adeta ilk sahnedeki karakterlerin hayaleti konumundadırlar. Oyuncular neredeyse aralarında kapıştıkları replikleri söylerler. Crimp'in kendisinin de söylediği gibi (Dealing with Martin Crimp konferansı, 2013) oyuncular bütün replikleri ezberler ve performans anında istedikleri repliği seslendirme özgürlüğüne sahiptirler. Bu oyun tekniği ile oyundaki anlam kaygan ve ele geçmez hale gelir. Kadın-erkek, genç-yaşlı olma özelliği tamamen birbirinin içine geçmiş, söylenen sözlerle birinci bölümden tanıdığımız karakterler arasındaki ilişki tamamen bertaraf edilmiştir. Böylece geleneksel/naturalist/realist usulden vazgeçilmiş, karakterler izleyicinin karşısına direct, konuşan bir çeşit kolektif bilinç olarak karşımıza çıkarılmışlardır. Oyun, günümüz insanın mutluluk isteminin karanlık yanını araştırması bakımından güçlü bir politik boyuta sahiptir. Yazar, günümüz insanının kendini iyi hissetme kültürünün gereklerini yerine getirmek için herşeyi yapmaya hazır olduğunun altını çizer. Farmer'ın belirttiği gibi ilk bölümde bunun bir metne dayalı oyun olduğuna inanan izleyici, orta bölümde repliklerin oyunculara tahsis edilmediğini görür. Konuşmacılar 'hayatının hikayesini/metnini ben yazdım' diye başlamalarına rağmen söyledikleri düşünceler televizyon reklamlarından veya kitaplardan alınmış klişelerden oluşmaktadır. Tekin olmayan konular saçma sapan bir duruma dönüşür. Televizyon stüdyosunda geçen bir panel tartışmasını da akla getiren, bol kelime oyunlu orta bölüm izleyiciyi en çok zorlayan bölümdür. Daha çok orta-sınıf meşguliyetlerini ve ikiyüzlülüğünü eleştiren oyundan net bir anlam çıkarmak zordur. Fakat oyun açıkça bencillik, hak, pop psikolojisi konularını ele alırken, aslında her şeye sahip olduğu halde mutluluğu bulamayan insanları eleştirmektedir.

'Mutluluk Cumhuriyetinde'

Üçüncü ve en kısa bölüm başlığını oyunun isminden alır. Oyunun sahne tasarımcısı Miriam Buether'in tasarladığı muazzam bir sahne değişikliği ile son bölüm başlar. Royal Court sahnesinin bütün teknolojik imkanları kullanılarak bir önceki sahnedeki soğuk oda ortadan kalkar ve yerden yeni bir sahne yükselir. Parlak futuristik bir sahneyi camlı beyaz bir oda,

dışarıda ise bomboş uzanan yeşil bir arazi oluşturmaktadır. Zeminden yükselen, yerden tavana camlı, büyük, minimalist beyaz bir oda gri gökyüzülü bir manzaraya açılmaktadır. Çift ilk sahnede anlattıkları minimalist yaşam tarzına kavuşmuştur: ‘Cam gibi – Sert. Saydam. Keskin. Temiz’ (like a pane of glass – Hard. Clear. Sharp. Clean) (s. 25) – fakat gri bulutlar çiftin Norfolk’ta yeni mimari bir eve taşındıklarını da ima edebilir. İlk sahneden bildiğimiz Bob ve Madeline bu sefer yalnız olarak Mutluluk Cumhuriyetinde’dir. İki kişilik bu cumhuriyette Madeline mutluluk garantisi vermektedir. Fakat bunun tam tersine, orta bölümden sonra son bölüm daha sessiz, daha karanlık ve daha rahatsız edicidir. Bob’un bunama ile Madeline’nin ise yalnızlık ile mücadele ettiği açıkça görülmektedir. Bob Madeline’nin korkak kuklası gibi davranmaktadır. Bu yeni memleketin lideri konumunda olan Bob, yurttaşları için yüzde yüz ‘‘Mutluluk Şarkısını’’ seslendirir: ‘Dünya – artı annem ve babam / başucu lambası – devlet - / hepsi kül olmuş – evet herşey mükemmel’ (The earth – plus mum and dad / the bedside lamp – the state – / have... have... /.../ burned to ash – yes everything’s just great) (s. 98). Ayrıca bu şarkı oyunun başından beri bahsedilen konuları yermek amacı ile de kullanılmıştır: ‘Mutlu şarkıyı mırıldanın’ (Hum hum hum / the happy song) (s. 99). Bir bakıma Bob ve Madeline’nin hayatta kalmak için sürekli mücadele etmesi gereken ruhsal bir fantezi dünyasına kaçışları ile izleyici Nirvanay’ya ulaşır.

İlk bölümün cehennem, ikinci bölümün ise araf olduğunu hatırlarsak, son bölüm bu varsayımı doğrulayacak şekilde cennet gibi bir mekânda geçer —Bu bölümde Bob tehditkar bir akraba değil, bunamadan mustarip devrik bir lider konumundadır. Yine de Bob ve Madeline yeni kavuştukları bu yabancı yerin yurttaşlarına konuşma hazırlamaktadırlar. Sierz’in bahsettiği gibi, Madeline ve Bob ileri teknolojinin kurbanı olmuştur: ‘Gülümseyen yüzüme tıklayın’ (Click on my smiling face) (s. 92) der Madeline. (Sierz, 2012b). Greenstreet, Bob ve Madeline’nin korkutucu düzeyde destopik bir ‘Mutluluk Cumhuriyetinde’ yer aldığını söyler (Greenstreet, 2013). Burada da tıpkı ilk iki bölümde olduğu gibi hayat içi boş bir olgudur. Bob’un ilk bölümdeki ‘Düşündüğünden daha derin’ (it’s deeper than that) nakaratı son bölümde somut bir anlama dönüşür; görünen yüzeyin altında yer alan ifade edilemeyen başka konuları vurgular.

Crimp ilk sahnedeki alegorik hikayeye son sahnede tamamen mecaz anlam kazandırmıştır. Böylece kararsızlık duygusu daha da artmıştır. Taylor son bölümde oyunun Bob’un bunamasının gölgesinde kaldığını iddia eder. (Taylor, 2012). Zen huzuru hissettiren iki kişilik mutluluk diyarında ısrarla mutluluktan söz edilmesi Rebellato’ya İngiltere Başbakanı David Cameron’ın ‘mutluluk indeksi’ni hatırlatmıştır (Rebellato, 2012). Crimp memnuniyetin ya da hayat başarısının mutluluk ile ölçülebilir olmasının bayağılığını vurgulamaktadır. Mutluluk kelimesinin çok sığ bir terim olduğunu anlatmak isteyen yazar, bunu, sonunda Madeline’nin hayal ettiği ‘camdan’ hayata ulaştırarak somutlaştırır. Tıpkı günümüz mutluluk anlayışı gibi burası temiz ve parlak fakat derinlikten yoksundur. Dünyanın nereye kaybolduğunu bilmek isteyen Bob, şu anda yaşadıkları bu klinik küpün dışında aslında hiçbir şeyin olmadığını bilmemektedir. Bu bakış açısından, son sahne de mutluluğu yaşanmışlığın sığ bir şekilde sınıflandırılması gibi yansıtır. Bob’un son şarkısı ‘100% Mutlu Şarkı’ (100% Happy Song) gibi içi boş bir melodisi olan çocukluk neşesinden uzak bir çocuk şarkısını anımsatır: ‘mutlu şarkıyı

mırıldanın' (oh hum hum hum the happy song), yani Dan Reballato'nun dediği gibi bu sahne tamamen mutlu bir dünyanın sığ ve kuru olduğunu yansıtmaktadır. (Rebellato, 2012).

Ayrıca mecazi anlamda kullanılan beyaz sahnede, büyük camdan gözükten dümdüz, cansız yeşil manzara, hayatın bütün karmaşasından arınmış gözükmektedir. Madeline ilk sahneden de anlaşılacağı gibi Bob'un ailesini seçip silebilmek ister. Son sahnede bunu başarmış gözükmektedir. Son bölüm yüzey ve derinlik kavramları üzerinde dururken, monitörün/ekranın belki de yüzeyselliğin en esaslı ifade edilme aracı olduğuna dikkat çeker. Ekran, sadece parlak, sert ve yansıtıcı olduğu için değil, ayrıca derinliği ortadan kaldırma özelliği ve kullanıcılara bir tık ile yaşamlarından dosya silme imkanını verme özelliğiyle de önemlidir. Elektronik ortamlar ayrıca bireye ayrıca kendi hayatını düzenleyip yayınlayabilme imkanını da verir. Bu narsist durum oyunda en çok Madeline karakterinde mevcuttur. Bob'un ısrarla tekrarladığı 'düşündüğünden daha derine gider' sözü, Dan Huttona göre izleyicilerin ve eleştirmenlerin oyunu anlamak için daha derine inmelerini önerir. Oyunun bir kara mizah olduğunu vurgulayan Financial Times tiyatro eleştirmeni Sarah Hemming oyunda dışarıdan temiz ekran görünen toplumun arkasındaki gerçeklerin yansıtıldığı vurgusunu yapar. (Hemming, 2012)

Oyunun sonunda ne karakter ne olay örgüsü, hiçbirşey kalmamıştır. Oyun eğlendirici, rahatlatıcı bir Noel oyunu olamayabilir, fakat Farmer'ın belirttiği gibi, Royal Court'un modern hayatın karmaşasının anlatıldığı yenilikçi ve deneysel oyunlara yer verme amacına hizmet eden bir oyun olmuştur. (Farmer, 2013).

Crimp günümüz dünyasının yanlışlarını ustaca ortaya koymaktadır. Bir karakterin 'Sen benim travmanın üzerini tıklayıp onu kendi hayatımın dosyasına taşıyabileceğimi bilmediğimi sanıyorsun' (You think I don't know how to click on trauma and drag it into the document of my own life) (s. 58) sözü aslında yüksek teknolojinin getirdiği ıstırapı hassas bir şekilde anlatır. Fakat Crimp'in neye karşı olduğunu anlıyorken, neyi desteklediğini anlamak kolay değildir. Crimp oyunda, kendi gaddar kişiliğimizin esiri olmuş bir dünyayı yansıtırken, Dante'nin barış ve aydınlık rüyasına yaptığı referansın aslında sadece bir hayal ve aldanma olduğunu akla getirir. Metnin çoğunluğunda oldukça zeki ve nükteli bir dil kullanılmıştır. Billington'a göre Crimp, ahlaki yönden çökmüş bir dünyada nasıl yaşayacağımız ile ilgili hiçbir ipucu vermemektedir. (Billington, 2012). Noel tatili programında yer alan oyunda izleyicileri tatil modundan uyandıran bir yapıya sahiptir. Tiyatro eleştirmeni Wczesniak'a göre oyun, 'Son model dokunmatik telefon ve diğer uygulamalara sahip oldukça, kendi hayatımızın öyküsünü yazma hürriyetimizin olduğuna inandığımızı' vurgulamaktadır. Hatta karakterlerin/oyuncuların sık sık tekrarladığı "hiçbir grubun üyesi değiliz" (we're in no way part of a group) (s. 55) nakaratı aslında yığın kültürünün bir esiri olduğumuzu görmezden geldiğimizi gösterir. (Wczesniak, 2012)

Modern dünyanın insanları olarak hepimiz birer 'Mutluluk Cumhuriyetinde' yaşamak isteriz ve bu dünyadaki görevimiz mükemmel ve mutlu olmak, en iyi bireyler olmaktır. Oyunda terapi, ilaç kullanımı, spor ve diyetle yapılan referanslar bu yüzdendir. Can sıkıntısından kurtulmak için bazen 'travmanın üzerini tıkla ve hayatımızın dokümanına taşı' (we click on trauma and drag it into the document of our life). Fakat bu işlem oyuncuların tekrar ettiği gibi kesinlikle politik değildir: "It's nothing political!" Ya da Bob dayının şarkısındaki gibi: 'Mutlu şarkıyı mırıldanın. Gülümseyen yüzüme tıklayın, bu şarkının sözleri olmayan versi-

yonunu yükleyebilirsiniz'. (Hum, hum, hum the happy song. Click on my smiling face and you can install a version of this song that has no words at all).

Crimp bu oyunda geleneksel oyun kalıbını bozarak, deneysel ve zekice yaratılmış bir oyun ortaya çıkarmıştır. Benedict'e göre oyun 'Şiddetle doğalcılık/gerçekçilik karşıtıdır' (Benedict, 2012). Son sahnede Madeline eşine 'Bir anlam ifade etmeli, Robbie – bunun ne kadar önemli olduğunu görmüyor musun? Kurallar olmalı' (It has to make sense, Robbie — don't you see how important that is? There have to be rules) der. Bu cümle, anlamı olmayan ve sosyal ve şekilsel kuralları yıkan *Mutluluk Cumhuriyetinde* için adeta ironik/alaycı bir yorum niteliğindedir. Şekil olarak geleneksel sosyal hiciv formatında başlasa bile, oyun çok geçmeden gerçeküstü bir atmosfere bürünür. İkinci bölüm ile birlikte olay örgüsü ve karakterler yok olur, sadece bir grup oyuncu yan yana oturarak, günümüz problemlerini dile getirirler. Aynı şekilde son bölümdeki diyaloglar da takip edilmesi zordur. Crimp'in bu oyunda anlatı ve diyalog kurallarını terk etmesi/bozması oyunun en önemli özelliğidir. Tiyatro eleştirmeni Wilmot'un da belirttiği gibi Crimp 'Yaşamlarımıza bir olay örgüsü iliştime çabasının boş bir eylem olduğunu vurgularken birbirimizle iletişim kurmadaki başarısızlıklarımızın da altını çizer'. (Wilmot, 2012).

Skeç, tartışma ve şarkılardan oluşan oyundan bir anlam çıkarmak kolay değildir fakat en belirgin tema 'mutlu olmanın anlamı'dır. Oyunun bölümlerindeki fikirler ve sözcükler birleştirilirse, 'gerçekler' ve 'derinlik' konusuna dikat çekildiğini görürüz. İkinci bölümde sahnedeki her bir karakter 'gerçekler'i söylediğini iddia eder, fakat absürt konular ve sürekli tekrarlanan gerçekler, durumun bundan ibaret olmadığını, diğer bölümlerin sorgulanması gerektiğini vurgular. Aynı şekilde, oyunun başlangıcında Bob 'Düşündüğünden daha fazla derine gider', sözünü tekrarlayarak bu oyunun yeterli olmadığını izleyiciye ima eder. Hutton'a göre 'Ne kadar anladığımızı düşünsek de oyunu daha çok deşmeliyiz, derinliğine inmeliyiz'. (Hutton, 2013). Öyleyse bir karakterin derinlik konusunda söylediği sözler Crimp'in 'gerçekten derine bakmalı mıyız yoksa sığ olmak yeterli midir?' sorgusuna alaylı bir şekilde cevap vermektedir:

'Eğer derine inmezseniz hayatta kalırsınız, bu yüzden asla derine inmem'
(...you only survive
if you don't go deep
so I never
no I never
no I never go deep) (s. 37).

Mutluluk sosyal medya veya parlak magazin röportajları, televizyon programları sayesinde, insanın kendisini ifade edebilmesi için sürekli aradığı bir meta haline gelmiştir. Crimp oyununda bireyin saplantı haline gelmiş olan mutluluk arayışını sorgulamaktadır. Başlıkta geçen iki kelime 'cumhuriyet' ve 'mutluluk' aslında birbirleriyle çelişen kavramlardır. Var olmanın temeli olarak bize bencilce mutluluk arayışının dayatıldığını düşünürsek, bu durumda 'cumhuriyet' kavramı ile yansıtılan tam ve doğru demokrasi imkansız hale gelmektedir. Bir anlamda oyun, devletlerin mutluluk indeksleri arkasına gizlenmiş olan gerçeklerini düşündürür. Oyun, Crimp'in boş karakterleri gibi konuşan tüketim toplumunun dayatmalarına maruz kalmış, sıkışmış, gidecek hiçbir yeri olmayan bireylerin hayatını yansıtır. Haydon'un da bahsettiği gibi üç sayısını farklı biçimlerde yorumlayabiliriz. Billington cennet, cehennem

ve araf üçlemesine dikkat çekerken, Haydon ise oyunu geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek olarak üçe ayırır. Özünde tiyatro geleneklerinin yapısını bozan bu oyunun, üç sahnelik geleneksel oyun yapısını çağrışırsa bile bu yapıdan şiddetle ayrıldığını biliyoruz. Oyunun ayrıca akılları karıştıran, insanların neyi eğlenceli bulduğunu sorgulayan bir de yan başlığı vardır : ‘üç bölümlük bir eğlence’ (an entertainment in three parts). Oyunu bir çeşit ‘eğlence’ olarak sınıflandırmak ne kadar doğru olur? Bu konuda oyunu Sierz ‘Noel karşıtı bir eğlence’ olarak adlandırır (Sierz, 2012b). The Telegraph’ın yazarı Charles Spencer ise Royal Court’un Noel eğlence ve tatil dönemi için Martin Crimp’in oyununu sahnelemesini iğneleyici bir şaka olarak yorumlamaktadır. Ayrıca orta sınıfın/burjuvanın durumunu ortaya koyan bu oyun sosyal, ekonomik ve sanatsal açılarından da üç boyutu yansıtır.

Sonuç

Derrida’nın Shakespeare’den hareketle bildirdiği gibi, çağımız, menteşelerinden çıkmış durumdadır (Kızılcılık, 2004, s. 4). Bu düzensizliği ve karmaşayı yansıtmak üzere Crimp *Mutluluk Cumhuriyetinde* oyununda karakterlerin huzursuzluğunun yanı sıra mecazi olarak popülist politik sistemlerin dağıldığını anlatmaktadır. Politikadan açıkça bahsetmekten kaçınan bu politik oyunda (Sierz, 2012b) Crimp, geleneksel/naturalist/realist oyun kaidelerini altüst eder; karakter, yer, mekân, zaman, olay örgüsü gibi öğeleri parçalar, yapısını bozar; batı toplumunun Noel eğlence anlayışını sorgular ve çağımızın takıntısı haline gelmiş olan mutluluk arayışının yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini vurgular. Crimp tiyatrosunun estetiğini konuşma ve benlik parçaları gibi parçalar/fragmanlar oluşturur. Bir yere ait olmayan karmaşık postmodern özneler bölünmüş benliklerini konuşturarak Crimp tiyatrosunun dilsel gücünü kanıtlar. Crimp, İngiliz naturalist/realist geleneğinin metne dayalı tiyatro kültürüne meydan okuyarak, bireyin özellikle global, modern kentsel alandaki yalnızlığına dikkat çeker.

KAYNAKÇA

- Benedict, D. (2012, 13 Aralık). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013’te <http://www.variety.com/review/VE1117948910/> adresinden alınmıştır.
- Billington, M. (2012, 13 December). In the Republic of Happiness, *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/stage/2012/dec/13/republic-of-happiness-review> adresinden alınmıştır.
- Crimp, M. (2012). *In the Republic of Happiness*. London: Faber and Faber.
- Crimp, M. (2013, 12 Ocak). Dealing with Martin Crimp Koferansı, Londra Üniversitesi.
- Crimp, M. (2012, Aralık). Interview. 5 Şubat 2013’te <http://www.aestheticmagazine.com/blog/interview-with-martin-crimp-writer-of-in-the-republic-of-happiness/> adresinden alınmıştır.
- Farmer, J. (2013, Ocak). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013’te <http://www.socialist-review.org.uk/article.php?articlenumber=12183> adresinden alınmıştır.
- Fuchs, E. (1996). *The Death of Character: Perspectives on Theatre After Modernism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Greenstreet, H. (2013, 19 Ocak). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013’te <http://www.tcs.cam.ac.uk/issue/theatre/review-in-the-republic-of-happiness/> adresinden alınmıştır.
- Haydon, A. (2013, 15 Ocak). Review: In the Republic of Happiness. 7 Şubat 2013’te <http://postcardsgods.blogspot.com/2013/01/in-republic-of-happiness-royal-court.html> adresinden alınmıştır.

- Hemming, S. (2012, 16 Aralık). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013'te <http://www.ft.com/cms/s/2/9e7540ce-45e5-11e2-b780-00144feabdc0.html#axzz2KIXJigvB> adresinden alınmıştır.
- Hitchings, H. (2012, 13 Aralık). Review: In the Republic of Happiness. 8 Şubat 2013'te <http://www.standard.co.uk/arts/theatre/in-the-republic-of-happiness-royal-court-downstairs-sw1--review-8412418.html> adresinden alınmıştır.
- Hutton, D. (2013, 6 Ocak). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013'te <http://danhutton.wordpress.com/2013/01/06/in-the-republic-of-happiness-by-martin-crimp/> adresinden alınmıştır.
- Kızılcıkelik, S. (2004). *Özgünlüğün Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Çev. K. Jürs-Munby). Oxon: Routledge.
- Rebellato, D. (2012, 14 Aralık). Spilled ink. 5 Şubat 2013'te http://www.danrebellato.co.uk/Site/Spilled_Ink/Entries/2012/12/14_In_the_Republic_of_Happines.html adresinden alınmıştır.
- Sierz, A. (2012a). Interview: Martin Crimp in the Republic of Satire. 5 Şubat 2013'te <http://www.theartsdesk.com/theatre/interview-martin-crimp-republic-satire> adresinden alınmıştır.
- Sierz, A. (2012b). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013'te <http://www.theartsdesk.com/theatre/republic-happiness-royal-court-theatre> adresinden alınmıştır.
- Spencer, C. (2012, 13 Aralık). Review: In the Republic of Happiness. 10 Şubat 2013'te <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9743647/In-the-Republic-of-Happiness-Royal-Court-Theatre-review.html> adresinden alınmıştır.
- Taylor, P. (2012, 13 Aralık). Review: In the Republic of Happiness. 5 Şubat 2013'te <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/in-the-republic-of-happiness-royal-court-london-8412800.html> adresinden alınmıştır.
- Wczesniak, H. (2012, 14 Aralık). Welcome to the Dictatorship of Happiness. 5 Şubat 2013'te <http://www.oxonianreview.org/wp/welcome-to-the-dictatorship-of-happiness/> adresinden alınmıştır.
- Whitley, J. (2012, 3 Aralık). The Enigma that is Mr Crimp. 7 Şubat 2013'te <http://www.telegraph.co.uk/culture/4720678/The-enigma-that-is-Mr-Crimp.html> adresinden alınmıştır.
- Wilmot, S. (2012, 13 Aralık). Review: In the Republic of Happiness. 7 Şubat 2013'te <http://londonist.com/2012/12/theatre-review-in-the-republic-of-happiness-royal-court.php> adresinden alınmıştır.
- (2013, 12 Ocak). Dealing with Martin Crimp Koferansı, Londra Üniversitesi.

Özet

Martin Crimp ve Postdramatik Tiyatro: Mutluluk Cumhuriyetinde

Gelişen yeni teknolojiler sayesinde sanatsal ifadelerin yeni şekilleri oluşmuş, eski kaidelerin/formların bozulması ile çeşitlilik artmıştır. Günümüz İngiliz tiyatro yazarı Martin Crimp eserlerinde dil ve tiyatro tekniklerini yaratıcı ve deneysel yöntemlerle kullanarak, tiyatronun kültür, politika ve felsefe gibi diğer uygulama alanlarına açılımını sağlar. Geleneksel/naturalist/realist yazma kurallarını altüst ederek, karakter, olay örgüsü, zaman ve mekân olgularını yeniden keşfeder. Metinler aracılığı ile izleyicinin/

okuyucunun zihnini kontrol altında tutarak, hayatın yeni olasılıklarını keşfetmemizi sağlar. Eserleri deneysel, modern ve postmodern geleneklerin birleştiği karmaşık bir yapıya sahiptir. Kendisini kara mizah yazarı olarak kabul eden Crimp için eserlerinde hiciv itici bir güç olmuştur. Oyunlarında özellikle orta sınıftan yaşam davranışlarını, tutumunu, konuşma ve zihin alışkanlıklarını, burjuva ayrıcalıklı sınıfının savunduklarını eleştirir ve bunların ne kadar sığ ve ahlaki yönden ikiyüzlü olduğunu vurgular. 2012 yılında yazdığı, son oyunu *Mutluluk Cumhuriyetinde (In the Republic of Happiness)*, günümüz insanının mutlu olma arzusunu ve bu arayışın absürlüğünü veya imkansızlığını mekân, zaman, dil ve beden estetiği konularını yenilikçi biçimlerde ele alarak anlatır.

Anahtar kelimeler: Martin Crimp, *Mutluluk Cumhuriyetinde*, Postdramatik Tiyatro

Abstract

**MARTİN CRİMP AND POSTDRAMATIC THEATRE: IN
THE REPUBLIC OF HAPPINESS**

New forms of artistic representations have been mastered with the development of new technologies. Various innovative methods of staging have flourished with the deconstruction of traditional forms. Contemporary British playwright Martin Crimp employs creative and experimental ways of using stage language and theatre techniques in order to explore theatre's connection with such application fields as culture, politics and philosophy. Crimp deconstructs traditional/naturalist/realist playwriting rules by investigating new forms of representing character, plot, time and place on stage. With his playtexts he controls the audiences' minds and provides them with the opportunity to explore new possibilities in their lives. His plays have a challenging and a complicated structure due to his way of combining the experimental, modern and postmodern traditions. Crimp defines himself as a satirist, and believes that satire is a driving force in him as a writer. He depicts many of the middle-class preoccupations, and habits of speech and mind, criticizes their attitudes to life and emphasizes the shallowness and moral hypocrisy of defences of bourgeois privilege. His recent play *In the Republic of Happiness* is evidently about the human desire for happiness, and the impossibility or absurdity of this quest. This paper discovers Crimp's use of space, time, language and body aesthetics in innovative ways in his 2012 play, *In the Republic of Happiness*.

Keywords: *Martin Crimp, In the Republic of Happiness, Postdramatic Theatre*

KARACAOĞLAN'IN ŞİİRLERİNDE SAPMALAR

Yıldız Yenen Avcı*

GİRİŞ

Karacaoğlan, Âşık Edebiyatının temelini oluşturan güçlü halkalardan biridir. Onun bir döneme tanıklık eden şiirleri aynı zaman da Türkçenin tarihsel gelişimine de belge olacak bir niteliktedir. Bilindiği gibi 16. yüzyıl** , edebiyat alanında Farsça ve Arapçanın ağırlığını hissettirdiği; divan edebiyatının altın çağını yaşadığı bir dönemdir. Sevgiliye yazılan gazeller, padişaha sunulan kasideler ve konuyu hikâyeleştiren mesneviler genellikle bu dillerde oluşturulmuştur.

Karacaoğlan da nazım biçimleriyle olmasa bile kullandığı dilsel öğelerle bu etkiden uzak duramamıştır. Şiirlerinin arasına serpiştirdiği örnekler (mâh, s.167; âh ü zâr, s. 172; bermurât, s. 173; bühtan, s. 161; diyâr-ı gurbet, s. 160; mekteb-i irfan, s. 188; rûz u şeb, s. 225; cevr ü cefa, s. 393, dîdâr, s. 352...) bunu doğrular niteliktedir. Şair, dize aralarında bir yandan öz Türkçenin öğelerine (alma- elma, s. 118; hanı-hani, s.169; od-ateş, s. 120; ağı-zehir, s.

* Doktora Öğrencisi, Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Elazığ;

** “Türk halk şiirinin büyük ustası Karacaoğlan’ın bilinmezliklerle dolu hayatını aydınlatacak kesin bilgi ve belgeler, henüz yok gibidir. Bu yüzden, edebiyat tarihçileri ile araştırmacılar, dolaylı belgelerden ve onun şiirlerinden birtakım ipuçları bulmaya çalışmışlardır. Ne var ki, ister istemez tutulan bu yol, değil açık seçik ve etraflı bilgiler edinmeye onun yaşadığı yüzyılı bile tespite yetmemiş; üstelik araştırmacıları bir yerine birkaç Karacaoğlan’ın yaşamış olabileceği düşüncesine yöneltmiştir... İncelenen belgelerden «Lâtîfî Tezkiresi» ile «Surnâme-i Hümayun» ve «Mevâ’idün Nefais fi Kavâidi’l Mecâlis»e göre, 16. yüzyılda Karacaoğlan adlı bir saz şairinin yaşamış olduğu kesinlikle söylenebilir. Nitekim, edebiyat tarihçileri ile araştırmacıların çoğu bu görüşü benimsemiştir.” Bkz. Mustafa Necati Karaer (y.t.y.), *Karacaoğlan*, Tercüman Gazetesi Yayınları-Kervan Kitapçılık A. Ş., y.t.y., s. 11-27

121, şol-şu, s. 315...) yer verirken bir yandan da yöresel söyleyişleri (hazer, s.109; çılbak, s. 132; ırgan, s.176; alaz, s. 354; ...) nakış nakış işlemiştir. Bu dilsel mozağin oluşmasında sahip olduğu kültürel birikimin, güçlü gözlem gücünün, dili kullanmadaki ustalığının yanı sıra bir seyyah gibi ilden ile dolaşmasının da payı büyüktür. Aslında Karacaoğlan bu yönüyle biraz Evliya Çelebi'ye benzer. Onun Seyahatnamesi'nde gezilip görülen yerlerin ilgi çekici özelliklerini ne denli görmek mümkünse; Karacaoğlan'ın şiirlerinde de dolaştığı yerlerin öne çıkan özelliklerini* görmek mümkündür.

Şairin çok renkliliği bir şiir cümbüşü yaşatırken, bu çeşitlilik kimi zaman dilin kurallarının dışına çıkmayı da beraberinde getirmiştir. Aslında bir yazardan beklenen bağlılığı bir şairden beklemek çok da mümkün değildir; çünkü şiir dili de yazı dili de birbirinden oldukça farklıdır. Bu aktarım yolları konusunda; “Geoffrey N. Leech şiirdeki dil kullanımının değişik olması, şu nedenlere bağlıdır:

1. Düzyazıya göre şiir daha az yer kaplar. Bu yüzden şair kısa zamanda ve az bir yerde olabildiğince çok ve çeşitli anlamlar içeren şeyler söylemek zorundadır.

2. Bu çerçevede söylenen sözler, ya da yazılan yazılar, ileride kolayca yaratamayacağı kadar özgün ve bileşik olmalıdır.

3. Şair, okuyucu ya da dinleyicinin dikkatini ilk anda çekmek zorunda olduğundan, bazı sözbilim kurgu ve dilbilim öğelerine de başvurmak gerekliliğini duyar. Böylece yapıtının yazınsal bir niteliğe bürüneceği inancındadır.

4. Uyak çeşitlerinin çok önemli olduğu geleneksel şiir türlerinde uyak yapma zorunluluğu, şairi devrik tümceler kullanmaya yöneltir.

5. Vurgu ve tonlama gibi parçalarüstü (suprasegmental) öğelere çok önem veren geleneksel şiir türlerinde kullanılan birtakım sözbilim ve dilbilim öğeleri, şiir dilini düzyazı ve konuşma dilinden ayırır.

6. Şiirde her türlü duygusal öge, tümce devrikleşmelerine ve önecelemelere (foregrounding) neden olduğundan, şiir dilinin kurgu ve yapısı da değişiktir.**

Bu makalede; Karacaoğlan'ın günümüze ulaşan ve Müjgân Cunbur tarafından bir araya getirilen şiirleri***, betimleme tekniğiyle tek tek incelenmiş ve bu çalışma neticesinde tespit edilen sapmalara yer verilmiştir. Konuya geçmeden önce “sapma” sözcüğü üzerinde durmak konunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

“Sapma (İng. deviation) adı altında ele alınan konu, gerek sözcüklerin ses ve biçim

* “Aslında Karaca Oğlan'ın şiirlerini, kıcılı boranlı, soğuk karlı dağları, etekleri ormanlı, tepeleri çıplak yüceleriyle; ala bulutlu, sulu sepkenli, mor sümbüllü, yeşil ardıçlı, reyhan, sarı çiğdem, leylak, gül, lale, menekşe, nergislerin kokulandırdığı tomurcuk güllü bağlarıyla; kekik kokulu, çakır dikenli, kara çalılı yeşil ovaları; ılgıt ılgıt esen seher yelleri; yaz-bahar aylarında Arab atlarının, top kara zülüflü tülü mayaların, akça ceranların, emlek kuzuların dönüp dolandığı, al kınalı keklüklerin, çakır doğanların, yavru şahanların, telli turnaların, gözleri kanlı üveyklerin, kırlangıçların, turaçların konup göçtüğü yaylalarıyla; sığınların, ördeklerin, sunaların, gözleri dumanlı ağca ku-yuların salınp yüzdüğü gölleriyle; kumruların, garip bülbüllerin öttüğü yeşil bahçeleri ve akarsuları ile Anadolu bir baştan öte başa kaplar.

Şair Aydın turuncu, Alyusuf ayvası, Gürün alması, sultanî kirazı, portakalı, fıncığı, fıstığı, bademi, balı, kaymağı ile bu toprakların betini bereketini dile getirir. Bütün bu güzellikleri, sevdiklerinin güzelliklerini anlatmak için bol bol kullanır.” Bkz. Müjgân Cunbur (2008), *Karacaoğlan*, Çağrı Yayınları, İstanbul, s. XX- XXI

** Ünsal Özünlü (1997), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayıncılık, Ankara, s. 55

*** Müjgân Cunbur (2008), *Karacaoğlan*, Çağrı Yayınları, İstanbul

özelliklerinde, gerek dilin sözdizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir. Sanatçı bu eğilimle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/ dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değeri oluşturmayı amaçlar.”* Karacaoğlan’ın şiirlerinde görülen sapmalar şöyledir:

Biçimbilimsel Sapmalar:

“Kimi sanatçılar ortak dilin belli, kalıplaşmış eylem çekimlerinde, sözcüklerin başka sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gitmekte, bir çeşit özgürlük yaratma ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanmayı denemektedirler.”** Karacaoğlan’ın; şiirlerinde uyak kaygısından dolayı bazı ekleri düşürdüğü veya yanlış ek kullanımına yer verdiği görülür.

Şair, ölçü bütünlüğünü sağlamak için yükleme halini düşürür. “Burmayı” sözcüğü yerine “Burma” sözcüğünü kullanır:

“Gümüş yüzükleri takmış parmağa,
Altun *burma* beyaz kola uydurmuş” (s. 68)

Şiirlerde yönelme hal ekinin ve tamlayan ekinin düşürüldüğü de görülür:

“Şahanım var, bazlarım var.

Tel alışkın sazlarım var.

(*Tele*)

Yâre gizli sözlerim var,

Diyemiyom ile karşı.” (s. 295)

“Dilberim sevmezse beni,

Ben onu sevdiğim yeter.” (s. 291)

(*Benim*)

İyelik ekinin de şiirsel kaygılardan dolayı düşürüldüğü görülür:

“Gidip şu güzelin *ilin* gezmeli

(*ilini*)

Kalem alıp *kaşın gözün* yazmalı” (s. 20)

(*kaşını*, gözünü)

Şiirlerde dikkat çeken bir diğer nokta ise; şairin, kimi kez isim durum eklerini birbirinin yerine kullanmasıdır.

“Diyâr-ı gurbetin sonsuz mihneti,

Şu benim *yârime* göresim geldi.” (s. 86)

(*yârimi*)

Şair, kip eklerinde de birtakım değişiklikler yapar. Geniş zamanın 2. ve 3. kişi çekimlerinde olumsuzluk eki ile birlikte kullanılan “-z” ekini düşürür.

“Kız da der ki: Sarı yıldız *doğma mı?*

Doğup doğup orta yere *gelme mi?*

Bir gecem de bin gecene *değme mi?*

Bozulmuş bahçada nasıl gül olur?” (s.63)

Karacaoğlan, bazı şiirlerinde ise; bu kip ekinin olumsuz biçimini dilin kurallarına göre

* Doğan Aksan (1995), Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Engin Yayınevi, 1995, s. 166

** Doğan Aksan, a.g.e. , s. 174

kullanır:

“Kışlar arasında böyle yaz *olmaz*,
Her şahanın avladığı bâz *olmaz*.
Eğer nâz edersen böyle nâz *olmaz*,
O zaman darılıp öfkelenirsin.” (s. 21)

Geniş zamanla ilgili olarak dikkat çeken bir diğer durum ise; 1. kişi olumsuz çekiminin bilinenden farklı kullanılmasıdır. Şair bu tasarrufu, ahengi sağlamak ve vermek istediği duyguya (çaresizlik, kimsesizlik) yoğunluk kazandırmak için gerçekleştirir:

“Acem illerinden misafir geldim,
Yol bilmenem sunam, nerden gideyim?” (s.2)

Şimdiki zaman eki olan “-yor”, bazı durumlarda “-yo” biçiminde; bazen de aslına uygun kullanılır.

“Yâre gizli sözlerim var,
Diyemiyom ile karşı” (s. 295)

“Benim dostum karşımızdan *geliyor*,

Yenisi de eskisine *güliyor*,
Kitabın sözleri, bakın, *çıkıyor*.” (s. 124)

Bilindiği gibi, şimdiki zaman eki geniş ünlü ile biten bir sözcüğe getirildiği zaman daralma olayına neden olur. Söyleyiş güzelliğini yakalama adına şairin; yer yer bu kurala bağlı kalmadığı görülür:

“Saçları topukla *eyliyor* cengi,”

.....

Hezâran çubuğa *benziyor* boyu,” (s. 85)

Gelecek zaman eki olan “-ecek” ekinin, farklı kullanımları göze çarpar:

“Karaca’Oğlan der ki: Terkin *vericek*,

Ötüşür bülbüller, gonca *güliccek*.

Ben burada, yâr orda, böyle *kalıcak*,

İster ölüm olsun, ister ayrılık.” (s. 189)

Şair, istek kipinin birinci kişi çekiminde hem kurala uygun olana hem de yöresel nitelik taşıyan formuna yer verir:

“Murâdım *ermeyeyim*,

Hak didârın *görmeyeyim*,

Gonca gülün *dermeyeyim*

Ölünce sevmezsem seni.” (s. 352)

“Arab atım mı var benim, *eğlenem*?

Ya şahanım mı var, salam, *avlanam*?

Ala gözlüm mü var, bakam, *eğlenem*?

Sılam, seni terk edeyim bir zaman.” (s. 342)

Sözcüğün başındaki “v” harfinin yer yer düşürülmesi de görülen durumlar arasındadır:

“Yel *urdukça* derdli dolap iniler,” (s. 72)

“Ay doğmadan şavkı *yurdu* ovayı” (s. 78)

Şair, sıfat-fil eki olan “-ecek” ekini kendine özgü bir biçimde kullanır:

“Nazlı yârin geçtiği yollara

Döşeyip özümü, yol olacağım.” (s. 102)

Karacaoğlan, “ile” sözcüğünü “-nen”, “ilen”, “le”, “ile” gibi farklı şekillerde kullanır:

“Elleri koynunda gezen yiğidi,

Yiğit mağrur gezmeyinen beğ olmaz” (s. 40)

“Ala gözlerini sevdiğim dilber

Bana nispet ilen gez uğrun uğrun” (s. 9)

“Karac’Oğlan eydür: Sıdk le söyle

Ya nice çekerim ben bunu böyle?” (s. 342)

“Deryaya salayım gemi,

Süreyim zevk ile demi.” (s. 337)

Şiirlerde kısa ve etkili anlatımı sağlama adına eklerin yanı sıra sözcüklerin de düşürüldüğü görülür.

“Bir gül için ben garibi küstürdün” (s. 61)

(*benim gibi*)

Bazı dizelerde, mısra sonlarındaki ses benzerliğini sağlamak adına, ünlü uyumuna dikkat edilmediği görülmektedir:

“Aktı didem yaşı, oldu revâne;

Bir ataş koyuldu şimdi cihâne;

Bir selam iletin bizim gülşene,

Halım bir Mevlâ’ya kaldı, gidiyor” (s. 50)

Sözcüksel Sapmalar:

“Şiir dilinde şairler tarafından yeni türetilen sözcüklerin kullanılması, sözcüksel sapmaların en belirgin örneklerini verir. Olağan dilbilgisi ve sözcükbilgisi dışındaki sözcüklerin şairler tarafından yeni biçimlerde yaratılması bu tür sapmalara örnektir. Kök ve ekler, yeni kökler ve eklerle birleştirilerek olağan dilde olmayan yepyeni sözcükler yaramada kullanılır.”*

Şair, “Erciyes” sözcüğünü “Erciyas” şeklinde; vakit sözcüğünü ise “vakt”, “vaht” şeklinde kullanarak farklı kullanımlara yönelir:

“Erciyas ulunuz, pirin var dağlar” (s. 83)

“Vaktlı vaksiz akmak olmaz” (s. 229)

“Ahdım kaldı şu gelinin ahdında

Diremedim güllerimi vahtunda.” (s. 4)

Karacaoğlan’ın kimi şiirlerinde “mezar” sözcüğünün, uyak kaygısından dolayı “mezer” şeklinde kullanıldığı görülür:

“Kız, seninle böyle miydi pazarım?

Kara kaşlarında kaldı nazarım.

Yol üstünde kazmasınlar mezarım,

Yâr gelip geçtikçe yanıp durmasın.” (s. 54)

“Karaca’Oğlan der ki: Ezelden ezel,

Duruldu suyum da, kazıldı mezer.

İllere yâr verdin, el ele gezer,

Her dâyim bana mı garazın, felek?” (s. 195)

* Ünsal Özünlü, *a.g.e.*, s. 135

Şair; kimi zaman da “gelmeye” sözcüğünü “gelmekliğe” biçiminde kullanır:

“Gelmekliğe karar verdim

Sözüm oldu yalan şimdi.” (s. 296)

Karacaoğlan her ne kadar dilin kurallarını esnek kullanıp, sözcüğün yapısını değiştirme yoluna gitmişse de kafiye yapmak için yeni ve anlamsız ifadeler kullanmaktan çekinmiştir. Şair üzerine çalışma yapan araştırmacılarca*, “Hezel, Hirene” gibi sözcüklerin uydurulmuş ifadeler olduğu belirtilir; oysa bu durum şairin yöresel ağız zenginliğinden kaynaklanır.

“Karaca’Oğlan der ki: Hezeller** ile,

Döküldü, yaprağım gazeller ile,

Bir dâvamız kaldı güzeller ile,

Ancak Mevlâ’m davamızı aralar.” (s. 97)

“Hirene*** de, deli gönül, hirene.” (s. 97)

Anlambilimsel Sapmalar:

Bu sapma biçiminde “şairler sözcüklerle, onların bağdaştırılma biçimleriyle oynayarak, dilde daha önce kullanılmamış türetme ve birleştirmelere giderek okuyan/dinleyene anlam bakımından daha güçlü bir dil sunmaya, onların zihninde yepyeni, değişik tasarımlar, imgeler oluşturmaya yönelmektedirler.”****

Şairin “ulu sular” tamlaması buna örnektir:

“Bülbül, ne yatarsın, bahar erişti.

Ulu sular bulandığı zamandır.” (s. 69)

Karacaoğlan, içinde bulunduğu halkın ağız söyleyişlerini kullanarak özgün tamlamalar oluşturur:

“Tülü maya yürüyüşüm

İspir balaban bakışım,” (s. 251)

“Nasıl, niçin, nereden” zarfları yerine “neden” sözcüğüne yer verir:

“Baharın geldiğin neden bilelim?

Bir gül bitmiş, yapracığı düzgündür.” (s.44)

“Baharın geldiği neden bellidir?

Boz bulanık akar oldu dereler” (s. 45)

“Yazın geldiğini neden bileyim;

Bülbül dikededir, güller daldadır.” (s. 324)

“Yazı ve konuşma diliyle şiir dili karşılaştırıldığı zaman, çoğu kimseye göre şiir dilini anlamanın ve yorumlamanın güç olduğu ortaya çıkar. Şiir dilindeki güçlükler, şiir dilinde oldukça sık kullanılan sözbilim kurguları ve dilbilim yapıları sonucunda göze çarpan olağan dil kullanımlarının dışındaki yapılardan kaynaklanır.”*****

* Cunbur ile Öztelli söz konusu sözcüklerin kafiye yapmak için uydurulmuş olduklarını belirtirler. Bkz. Müjgân Cunbur, a.g.e., s. 366; Cahit Öztelli, a.g.e., s. 465

** “Hezel” sözcüğü Rize ve Iğdır çevresinde “kuruyup dökülen ağaç yaprağı” anlamına gelir. Bu sözcüğün Kayseri, Adana yörelerinde ise “Hazel (Hazal)” şeklinde kullanıldığı tespit edilir. Bkz. TDK (1974), Derleme Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 2322-2355

*** “Hiren” sözcüğü Samsun ve Tokat yörelerinde “İnce uzun yapraklı, kökü pancara benzer bir çeşit ot” anlamına gelir. Bkz.TDK (1974), Derleme Sözlüğü, s. 2388

**** Doğan Aksan, a.g.e. , s. 176

***** Ünsal Özünlü, a.g.e. , s. 54

Şairin; söylemek istediğini kısa ve özlü bir şekilde ifade etmesi, kimi mısralarda anlam belirsizliğine neden olmakta ve bu durum anlatılmak isteneni güçleştirmektedir:

“Ağacın eyisi özünden olur,

(*Ağacın iyisi özünden mi belli olur?/ Ağacın iyisi özünü mü kaybeder?*)

Yiğidin eyisi sözünden olur,

(*Yiğidin iyisi sözünden mi belli olur? Yiğidin iyisi sözünden mi cayar?*)

İl için ağlayan gözünden olur,

Ağlama hey gözü yaşın sevdiğim.” (s.4)

(*Ağlama, hey göz yaşını, sevdiğim!/ Ağlama, hey gözü yaşlı sevdiğim!*)

Karacaoğlan’ın şiirlerinde anlamla ilgili göze çarpan bir diğer özellik ise; sözcüğün yanlış yerde kullanılmasıdır. Bu durum, anlatım bozukluğuna neden olur.

“Eğer güzel bende gönlün yoğ ise,

Benim işim minnet ile zor değil.” (s. 163)

(*Benim işim minnetle kolaydır./ Ben, işimi minnet duyarak ve zorluk çıkararak -ya da zor kullanarak- gerçekleştirmem.*)

Sözdizimsel Sapmalar:

Türkçenin cümle kuruluşu “Özne+Tümleç+Yüklem” şeklindedir; fakat ne var ki bu diziliş şairler tarafından pek tercih edilmemektedir. Diğer şairler gibi, Karacaoğlan da anlatıma dinamizm ve kıvraklık veren devrik cümleleri sıklıkla kullanır.

“Elvan çiçeklerden sokma başına,

Kudret kalemini çekme kaşına,

Beni unutursan doyma yaşına,

Gez benim aşkımla yar, melil melil.” (s. 30)

Bazı dizelerde, tamlananın tamlayandan önce geldiği dikkat çeker:

“Al yanağa çatal teller sokunma”

Aşk elinden *zarı gönlüm* bezgindir.” (s. 67)

(*gönlümün zarı*)

Şair, şiir diline özgü bu tamlama ile monotonluğu yıkıp bir harmoni yakalamak ister:

“Dün gece, dün gece gördüm düşümde

Göçün çekmiş, gider *il'i Zeyneb'in*.

İnci, mercan gibi ufak dışında

Tatlı tatlı söyler *dili Zeyneb'in*.” (s. 91)

Özneyi oluşturan tamlayan ve tamlanan unsurların arasına başka öğelerin (yer tamlayıcısı, yüklem) girdiği görülür. Bu durum Karacaoğlan’ın kendine özgü bir devrik cümle yapısı oluşturduğunu gösterir.

“Bir yiğit sıladan gitmeli olsa,

Acısı yüreğinden gitmez sılanın,

(Tamlanan) (Yer Tamlayıcısı) (Yüklem) (Tamlayan)

Eğlenip gurbette mekân bağlasa,

Hayalı gözünden gitmez sılanın.” (s. 66)

Yöresel Ağız Kullanımından Kaynaklanan Sapmalar:

Belki yeni yerler görmek; yeni insanlar tanımak merakından belki de yaşam koşullarından* dolayı Karacaoğlan “eski geleneklere uyarak elinde sazı, gönlünde sızı Osmanlı İmparatorluğu’nu bir baştan öteki başa gezmiştir. Bunun böyle olduğunu şiiirler açıkça gösteriyor. Şiirlerinde Konya, Karaman, İçel, Hama, Halep, Mısır, Tokat, Bor Ankara, Aydın, Adana, Diyarbakır, Kayseri, Mardin, Bursa, Sivas illeri köylerine, yaylalarına varıncaya kadar ulaşmıştır. Tuna boylarından, Avusturya savaşından söz ettiğine göre imparatorluğun batı sınırlarına dek gitmiş, hatta yabancı sınır ülkeleri de görmüştür. Şairimizin asıl yurdu olan Çukurova ve güney illerinde ömrünün çoğunu geçirdiği, adım adım oraları dolaştığı kesindir.”**

Şairin birçok yöreye ayak basmış olması ve gördüğü güzellikleri hayranlık verici sözlerle dile getirmesi, şiirlerde bölgesel ağız kullanımlarına örnek unsurların çokça yer almasına neden olmuş ise de; çok kültürlülük ya da kültür etkileşimi denilecek bu durum, kimi zaman mısralardaki dilsel bütünlüğün bozulmasına neden olur:

Şiirlerde yer alan “renk, reyhan, lazım, Rum...” gibi bazı sözcüklerin ilk hecesinde türeme olayının yaşandığı görülür.

“Çevre yanı *ireyhanlı* bağ olur” (s. 101)

“Yüzlerin portakal, *irengin* gülde,” (s. 104)

“Her sabah, her sabah salınan güzel,

Salınma karşımda, *ilâzım* değil.” (s. 117)

“Bin katar içinde bu bir türlüdür,

Urum’da ve Şam’da birdir bu gelin”(s. 5)

Bir başka şiirde de “Urum” sözcüğünün standart Türkçeye uygun bir şekilde kullanıldığı görülür:

“Dolandım, geldim ben *Rum* ile Şam’ı;” (s. 87)

Şair, bazı özel isimlerin kullanımında da halk söyleyişini benimsemiştir:

“Söyleme *Şerfe*’yi, bülbül avazlı.

(Şerife)

Söylüyor *Zilha*’nın dilleri güzel.”(s. 209)

(Zeliha)

“El atıp dericek *Hatçe*’nin gülü,”(s. 8)

(Hatice)

Karacaoğlan’ın; yöresel dil unsurlarını da kendine has bir tarzla kullandığını söylemek mümkündür.

“Çokça heves etme kocamış kıza,

Naz etmesin bilmez *küsge*n*** gül olur” (s. 321)

* Cunbur; şairin, anlattığı gezilerde ve tasvir ettiği yayla göçlerinde bazen aşiretiyle birlikte olduğunu dile getirir.

Bkz. Müjgân Cunbur, a.g.e. , s. VII-XXII

**Cahit Öztelli (1996), *Karaca Oğlan*, Özgür Yayınları, İstanbul, s. 25

*** “Küsge” sözcüğü küseğen sözcüğünden gelmektedir. Bkz. Sıtkı Soylu (1997), *Örnekleme-Açıklama* Karacaoğlan Sözlüğü, İçel Valiliği Yayınları –Çağlar Ofset, Mersin Bu sözcüğün etimolojik incelemesi ise şöyledir: “küs-e-ğen/küseğen (Anadolu halk ağzında çok küsen, boyuna küsmüş görünen çocuk ya da kadın). Sözcüğün kurallı söylenişi küsegen’dir, g/ğ seslerinde dönüşme sonucu küseğen oluverdi. Küs kökünden türemesine

SONUÇ

Âşık Tarzı Halk Edebiyatının önemli isimlerinden olan Karacaoğlan; hem yaşadığı devirde hem de sonrasında halkın ilgi ve sevgisine* mazhar olmuş bir şahsiyettir. Bu makalede; Karacaoğlan'ın şiirleri dilsel sapmalar bakımından incelenmiş ve bu çalışma neticesinde şu bulgulara ulaşılmıştır:

1. Karacaoğlan ölçü bütünlüğünü sağlamak için kimi şiirlerinde ekleri düşürmüş, kimilerinde ise bu dil öğelerini, yerinde kullanmıştır.

2. Sözcük seçimi bakımından şairin, hem özgün ifadelere, hem de morfolojisi değiştirilmiş kullanımlara yer verdiği görülür.

3. Karacaoğlan; alışılmamış bağdaşmalarla, yoğun ve derin ifadelerle şairsel gücünü sergilemeye çalışırken, yine sanatsal kaygılardan olsa gerek anlam karışıklığına ve belirsizliğine yol açan durumlardan kaçınmamıştır.

4. Şairin, bazen “tamlayan+tamlanan” ve Türkçenin cümle yapısı kuralına (Ö+T+Y) bağlı kalmadığı; fakat dizelerdeki monotonluğu yıkmak ve onların müzikalite değerini yükseltmek için farklı yapısal oluşumları tercih ettiği görülmektedir.

5. Karacaoğlan doğup büyüdüğü, gezip gördüğü yerlerin ağız kullanımlarını şiirlerine taşımakla kalmamış, onları dizinin akışına göre yeniden harmanlamıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki; incelenen şiirlerde Karacaoğlan'ın iki farklı cephesiyle karşılaşılmaktadır. Şairin, kimi zaman dili kurallarına uygun olarak kullandığı, kimi zaman da aynı söz değerlerini aslına uygun olarak kullanmadığı dikkat çeker. Uyak yapma, ölçü birliğini sağlama, şiirin müzikalite değerini artırma... gibi sanatsal kaygıların neden olduğu bu sapmaların; şiirlerin dilsel bütünlüğünü bozduğu; fakat söyleyiş güzelliğine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

karşın kösegen biçimi de vardır, anlam genişlemesine uğramıştır. Özellikle Anadolu halk ağzında köseğen/küseğen sözcüklerinde geçen kös, küs köklerin hangisinin öncül olduğunu kesinlikle saptama olanağı yoktur. Anadolu dışında kalan ağız ayrılıkları bu konuda kesin kanıt değildir. *Bkz.* Zeki Eyupoğlu (1991), Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, Sosyal Yayınlar, İstanbul, s. 459

* Cahit Öztelli, şairin ne denli sevildiğini şu örneklerle açıklar:

“Güney illerimizde aşiretler arasında, Türkmen köylerinde, Toros göçebelerinde «türkü söylemek» anlamında «Karaca Oğlan çağırma» derler. Böyle derler ama, söyledikleri her zaman onun türküleri değildir. Bundan çıkarılacak anlam «Karaca Oğlan» adında bir bestenin, bir makamın bulunduğudır. Bunu da olağan karşılamalıdır. Onun gibi büyük bir sanatçının, ömrü boyunca elinde sazı, dilinde sevdayı bırakmayan bir «sanat dehası»nın yeni bir makam ortaya koyması da hiç de uzak değildir.

•Şinasi'den bu yana hangi «atasözleri» kitabını açarsanız şu atasözünü görsünüz: «Çağır Karaca Oğlan çağır- Taş düştüğü yerde ağır.» Bu beyit onun birkaç beyitinde geçiyor.

•Karaca Oğlan kendisi de sanattaki güç ve değerini bilmektedir. Bunu bir semaisinde şöyle anlatmaktadır:

Ben ölürsem söylenirim dillerde” *Bkz.* Cahit Öztelli, *a.g.e.* , s. 35

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara
- Cunbur, Müjgân (2008), *Karacaoğlan*, Çağrı Yayınları, İstanbul
- Eyüpoğlu, Zeki (1991) *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar, İstanbul
- Karaer, Mustafa Necati (y.t.y.), *Karacaoğlan*, Tercüman Gazetesi Yayınları-Kervan Kitapçılık A. Ş., y.t.y.
- Korkmaz, Zeynep (1994), *Güney-Batı Anadolu Ağzları*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
- Öztelli, Cahit (1996), *Karaca Oğlan*, Özgür Yayınları, İstanbul
- Özturan, Hacı Ali (2009), *Maraş Merkez Ağzı*, Ukde Kitaplığı, Kahramanmaraş
- Özünü, Ünsal (1997), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayıncılık, Ankara
- Soylu, Sıtkı (1997), *Örneklemeli-Açıklamalı Karacaoğlan Sözlüğü*, İçel Valiliği Yayınları –Çağlar Ofset, Mersin
- TDK (1974), *Derleme Sözlüğü VII*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- Yücel, Adnan (1992), *Karacaoğlan*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul

Özet

Karacaoğlan'ın Şiirinde Sapmalar

Karacaoğlan, halk edebiyatının önde gelen simalarındandır. Anadolu coğrafyasında 16. yüzyıldan itibaren yükselen sesi, kimi zaman kulağa hoş gelen bir ezgi; kimi zaman da duygu yüklü bir dize olarak gönüllere işlenmiştir.

Bu makalede Karacaoğlan'ın, -Müjgân Cunbur tarafından bir araya getirilen- şiirleri dilsel sapmalar bakımından incelenmiştir. Betimleme tekniği ile oluşturulan bu çalışma neticesinde; şairin ahenk unsurlarını (uyak, ölçü uyumu) sağlamak için birtakım arayışlara yöneldiği ve kural dışı söz unsurlarına yer verdiği görülür.

İncelenen şiirlerde biçimbilimsel, sözcüksel, anlambilimsel, sözdizimsel ve yöresel ağız kullanımına örnek teşkil edecek sapmalar tespit edilmiştir. Biçimsel sapmalar konusunda şairin kimi zaman ekleri (ismin durum ekleri, iyelik eki, zaman ve kip eki) düşürdüğü kimi zaman da bu dil parçacıklarını dilin kurallarına uygun bir şekilde kullandığı görülür.

Sözcüksel sapma ile ilgili olmak üzere, şairin sanatsal kaygılarla hareket ettiği; özgün ya da yapısı değiştirilmiş ifadelerle yer verdiği tespit edilir.

Bütün şairler gibi Karacaoğlan da şiirlerinde hem dilsel harmoniyi; hem de anlamsal bütünlüğü yakalama gayretindedir; fakat bu şiirsel kaygılar kimi zaman anlamı güçlü, derin mazmunların ortaya çıkmasına vesile olurken kimi zaman da anlaşılması güç, muğlâk ifadelerin ortaya çıkmasına neden olur.

Sözdizimsel bakımdan, şairin yer yer “tamlayan+tamlanan” kuralına bağlı kalmadığı; dizelerini kendine has bir devrik yapı ile oluşturduğu görülür.

Yöresel kullanımlar konusunda ise şair; oldukça renkli bir görüntü vermeye çalışır. Onun şiirlerinde bir değil; birden fazla bölgenin havası teneffüs edilir. Şair, bazen yöre halkının ağızıyla konuşur, bazen de bu söz değerlerini değiştirme yoluna gider.

Sonuç olarak; sanatsal kaygıların neden olduğu bu sapmaların, şiirlerdeki dilsel bütünlüğü bozmakla beraber; söyleyiş güzelliğine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Sözcükler: *Karacaoğlan; biçimbilimsel, sözcüksel, anlambilimsel, sözdizimsel ve yöresel ağız kullanımından kaynaklanan sapmalar.*

Abstract

DEVIATIONS IN KARACAOĞLAN'S POEMS

Karacaoğlan is a leading figure in folk literature. his rising voice in Anatolian Geography since 16th century, sometimes a agreeable melody, sometimes was embroidered into hearts emotionally charged as a string.

In this study, Karacaoğlan's poems, were aggregated by Müjgân Cunbur, were examined in terms of linguistic deviations. As a result of this study created by description technique; It can be seen that the poet gravitated to some searches to provide the elements of harmony (rhyme, measure compliance) and gave a place solecistic vocable elements.

Variations have been identified exemplary use of morphological, lexical, semantical, syntactic and local dialect in the studied poems. Sometimes it can be seen that the poet has reduced attachments (case suffixes of name, possessive suffix, tense and modality suffix) also sometimes used that language particles in accordance with the rules of language in the formal variations

To about lexical variation, it is determined that the poet moves with artistic concerns and gives place to original or modified statements.

Karacaoğlan tries hard linguistic harmony as well as to catch semantic integrity in his poems like all poets. But while sometimes this poetic concerns conductive to strong meaning, the emergence of a deep metaphor, sometimes leads to the emergence of obscure, vague expressions.

In terms of syntactic, it can be seen that the poet hasn't kept to depend on "determinant+determined" rule in places, has created his verses with a specific post predicate constituents.

In the case of local uses, the poet tries to give a very colorful image. In his poem not only one; but also more than one region's air is breathed. The poet sometimes speaks local dialect and sometimes goes to alteration these word values.

As a result, it is possible to say that these deviations which are caused by artistic concerns ruin linguistic integrity in the poems on the other hand contribute to the beauty of articulation.

Keywords: *Karacaoğlan; morphological, lexical, semantical, syntactic and deviations from use of local dialect.*

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATTA METİNLERARASILIĞIN YERİ VE MURATHAN MUNGAN'IN 'DUMRUL İLE AZRAİL' HİKÂYESİNE METİNLERARASI BİR YAKLAŞIM

Medine Sivri*
Selin Özkan**

GİRİŞ

Edebiyat tarihi boyunca yazarlar kendi eserlerini yazarlarken ya içerisinde buldukları ya da geçmiş çağların akımlarının, kültürlerinin etkisi altında kalırlar. Eserlerinde ya önceki çağlara ait eserlerden ya da çağdaş yan kültürlerin eserlerinden pek çok izlere rastlanır. Onlardan esinlenmek, etkilenmek postmodern edebiyatçılar tarafından son derece normal hatta gerekli olarak görülmektedir. Yazar, daha önceden yazılan bir edebiyat metnini yeniden yazarak kendi metnine yerleştirdiğinde hem kendi eserini zenginleştirmekte hem de ait olduğu ulusal yazını başka edebiyatlar yardımıyla çoğaltmaktadır.

Yirmi birinci yüzyılın yaygın edebiyat anlayışı olan postmodernizm ile birlikte yazın hayatı bir hayli zenginleşmiştir. Uluslar, hem gelişen teknoloji hem de politik koşullar nede-

* Doç. Dr.Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Başkanı,

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Yüksek Lisans Mezunu (Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Uzmanı)

niyle birbirleri ile etkileşim içerisine girmekte, ötekinin kültürel özelliklerinden, edebiyatlarından etkilenmektedirler. Her yazınsal metnin çoksesli metin özelliği taşıması, ulusların edebiyatlarının da çoğulcu olmasını kaçınılmaz kılmıştır. Yazarların her türlü bilgi ve belgeye çağın teknolojisi sayesinde çok kısa bir sürede ulaşması, onların metinlerine ayrıca üst kurmaca niteliği kazandırmakta, böylece metinlerarasılık kavramı da ön plana çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda Julia Kristeva ve Roland Barthes öncülüğünde ortaya çıkan metinlerarası kavramı, bu yıllardan sonra postmodern yazarların romanda yarattığı bir tür olan ve “**Yeni Roman**” adı verilen eserlerinde yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

1. METİNLERARASILIK NEDİR? KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT VE METİNLERARASILIK ARASINDA NASIL BİR İLİŞKİ VARDIR?

“Metinlerarasılık, postmodern edebiyatın tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk ve üst kurmaca anlayışının en önemli görünüm ve uygulamalarının başında gelir. Okuyucuya kurmaca bir metin veya dünya ile karşı karşıya bulunduğunu hatırlatan metinlerarasılık, aynı zamanda metne üst kurmaca niteliği kazandırmanın önemli yöntemlerinden biridir.” (Çetişli, 2011: 164)

Buradan metinlerarasılık kavramının çeşitli tanımlarına geçecek olursak; kendisinden önce yazılmış metinlerle ilişkisi olmayan hiçbir metnin olmadığı düşüncesini savunan metinlerarasılık, karşılaştırmalı edebiyatın temel inceleme yöntemlerinden birisidir. Uluslar, hem gelişen teknoloji, hem coğrafi, hem toplumsal, hem de siyasi koşullar nedeni ile birbirleri ile etkileşim içerisine girerler, ötekinin toplumsal ve kültürel özelliklerinden, sanat ve edebiyat eserlerinden etkilenirler. Her yazınsal metin, çok sesli metin haline gelerek ötekinin kültürel ve yazınsal özelliklerinden izler taşır.

Kavramın en önemli öncülerinden biri olan Julia Kristeva'nın tanımı şu şekildedir: “*Her metin bir alıntılar mozaiki gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür*” (Aktaran Aktulum, 1999: 41). *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında KubilâyAktulum, Michael Riffaterre ve Genette'nin metinlerarasılık tanımlarını şu şekilde aktarır. Riffaterre'e göre metinlerarasılık “*okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir*” (A.g.y.: 61). Riffaterre, *sıradan metinlerarası ve zorunlu metinlerarası* adlı iki tür metinlerarası algı belirler. (Bkz. A. g.y.: 64- 65).

Genette ise metinlerarasılığı; “*İki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı*” (A.g.y.: 83) olarak tanımlamaktadır.

Kubilay Aktulum'a göre metinlerarasılık; “*Kristeva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar*” (A.g.y.: 17)

Kavramın sınırlarını genişleten, hatta edebiyatta sınırları kaldıran, ona daha evrensel bir boyut çizen ve bütün edebiyatı metinlerarası olarak gören Terry Eagleton, metinlerarasılığı

şöyle tanımlar; “*Bütün edebiyat metinleri başka edebî metinlerden örülmüştür fakat bu başka metin etkilerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her sözcük, cümle ve kesitin yapısı çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebî özgünlük, ilk metin diye bir şey yoktur. Bütün edebiyat metinlerarasıdır*” (Eagleton, 2003: 123).

Görüldüğü üzere postmodern romanla birlikte artık edebiyatta, tür kavramının bile tartışılmaya açık olduğu, türlerden söz edilemeyeceği üzerinde birtakım fikirler ortaya atılmıştır. Bu anlamda Jale Parla, günümüz koşullarında üretilen anlatılarda artık türler arası geçişlerin fazlasıyla yaygınlaştığına, sınırların kalktığına, neredeyse türün kendisine karşı bir yazı türü oluşturulduğuna vurgu yaparken, bu düşüncesinin kaynağına da Ihab Hassan’ın postmodern yazında tür kavramının geçersizleştiği söylemini koyar. Çağımızda, yazın türleri tartışmalarının ve yazın türünün artık modası geçmiş bir kavram olduğunu ileri süren Parla, görüşlerini René Wellek’in “*zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıklarının bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte, türler birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler birleştirilmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki, tür kavramının kendisi sorgulanmaktadır.*” ifadesiyle destekler (Bkz. Parla, 2010: 33).

Richard Bauman; “*Bir söylem, belirli bir tür ile kaynaştırıldığında, onun üretilmesini ve yorumlanmasını sağlayan süreç, önceki metinlerle olan metinlerarası ilişkilere aracılık edecektir*” (Bauman, 2009: 251) diyerek farklı bir bakış açısını ortaya koymaya çalışmaktadır.

Tevfik Ekiz ise “*metinlerin öncel metinlerle (prætext) oluşturdukları b(ağ)/ ilişki Antikçağ’dan günümüze kadar çeşitli şekillerde karşımıza çıkagelmıştır*” (Ekiz, 2007: 124) savını ileri sürerek metinlerarasılığı Antikçağ’a kadar götürür.

Gürsel Aytaç da metinlerarası kavramla ilgili şunları dile getirmektedir: “*İster edebî ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşüyle edebî metin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (Universalexperiment) olma niteliğinin ortaya konması*”dır (Aytaç, 2009: 351).

Kubilay Aktulum’un eserinde yer verdiği metinlerarasılığın yöntemleri *ortakbirliktelik ilişkisi* ve *türev ilişkileri* olmak üzere ikiye ayrılmaktadır:

Ortakbirliktelik ilişkisi başlığının alt başlıkları olan *alıntı* ve *gönderge*, *gizli alıntı-aşırma* ve *anıştırma* kavramları ile *Türev ilişkileri* başlığı altında yer alan *yansılama*, *alaycı dönüştürüm* ve *öykünme* yöntemleri kısaca şöyledir:

Alıntı ve *Gönderge*: En sık karşılaşılan metinlerarası yöntemdir. “*Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça*” olarak tanımlanır. (Aktaran, Aktulum, 1999: 94) Alıntı, genellikle ayraç ve italik yazı ile yapılır.

Gizli Alıntı- Aşırma: “*Bir sözcenin ayraçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır.*” (A.g.y.:103)

Anıştırma: Bir tür ima etmedir. Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır. (A.g.y.:109)

Yansılama: “*Bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak*” tır. (Aytaç, 2009: 358)

Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm: Alaycı (gülünç) dönüştürüm destan gibi soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi yani temel içeriğini ve anlatsal devinimini değiştirmeden onu bildik, sıradan ve yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. (Bkz. Aktulum, 1999: 126)

Öykünme: Öykünme, “bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır” (A.g.y.: 133). Aytaç ise öykünmeyi “orijinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi” (Aytaç, 2009: 358) olarak nitelendirmiştir.

Aktulum, metinlerarasılık ile ilgili ve sıkça başvurulan yöntemleri metinlerarası ilişkiler bağlamında ikiye ayırır: *Biçimsel dönüşümler* ve *anlamsal dönüşümler*. Biçimsel dönüşümlerin alt birimleri; *çeviri*, *koşuklaştırma*, *düzyazılaştırma*, *vezin dönüşümü*, *biçem dönüşümü* ve *nicel dönüşümler*dir ve nicel dönüşümler de kendi arasına üç alt gruba ayrılır: *İndirgeme*, *genişletme*, *kipsel dönüşüm*. Bunları kısaca açıklarsak: *Çeviri:* Biçimsel dönüşümlerin en belirgin ve en sık kullanılanı, bir metni bir dilden başka bir dile aktarmak olan çeviridir. *Koşuklaştırma:* Düzyazı biçiminde yazılmış bir metni dizeler hâlinde yeniden yazma yöntemidir. *Düzyazılaştırma:* Dizeler hâlinde yazılmış bir metni düzyazıya dönüştürmektir. *Vezin Dönüşümü:* Bir vezinden başka bir vezine dönüştürme yöntemidir. *Biçem Dönüşümü:* Belli ancak “kötü” bir biçimde yazılmış bir metnin biçimini çeşitli dilbilgisel işlemlerle yeniden düzenlemektir.

Biçimsel dönüşümlerin içerisinde nicel dönüşümlere de yer verilmiştir. Bu nicel dönüşümler, *indirgeme*, *genişletme* ve *kipsel dönüşümdür*. *İndirgeme*, çeşitli biçimlerde uygulanmaktadır, en kolay yolu ise metinden bir parçayı kesip çıkarmaktır. *Genişletme*, yapıta kahramanın serüveni ile ilgili olamayan bölümlerin eklenmesi ile gerçekleştirilir. *Kipsel dönüşüm* ise bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanmasının ardından oluşan birtakım biçimsel, söylemsel vb. değişikliklerdir (Bkz. Aktulum, 1999:142- 146).

Bir yapıt biçimsel olarak dönüştürüldüğünde alt metin anlamının da değişikliğe uğraması kaçınılmazdır. Ana metin başka bir dile ve biçime aktarılırken biçimsel olarak dönüşümler meydana gelir ve yapıtlardaki eklemeler ve çıkarmalar anlamı da değiştirmektedir. Bu, *anlamsal dönüşümdür* ve kendi arasında *öyküsel dönüşüm* ve *pragmatik (edimsel) dönüşüm* olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. *Öyküsel dönüşüm* de kendi içerisinde *elöyküsel dönüşüm* ve *benöyküsel dönüşüm* diye ikiye ayrılmaktadır. *Elöyküsel dönüşüm;* bir metin ile alt metin arasındaki izleksel benzeşim, *benöyküsel dönüşüm;* bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesidir. *Pragmatik (edimsel) dönüşüm* ise eylemin akışı kadar ona destek olan nesne ve araçların da dönüşüm biçimidir. *Klişe- basmakalıp söz*, sık sık yinelenen, yinlendiği için de sıradanlaşan düşünce, sözcük ya da izlek olarak tanımlanan, herkesin ortak kullanım alanına giren sözlerdir. *Anlatı içinde anlatı*, anlatı içine bir başka anlatının yerleştirilmesidir. Anlatılan birinci öyküye koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin öyküyü yineler (A.g.y.: 147-159).

Metinlerarası yöntemler ve ilişkiler, metnin derinlemesine incelenmesi ve yazarın etkilendiği kaynakların ortaya çıkarılması açısından çok önemlidir. Bu konuda Hülya Bayrak Akyıldız şöyle bir tespitte bulunur:

“Bir metnin başka metinlere gönderme yapması ya da oradaki bir kurguyu, karakteri ya da çatışmayı yeniden üreterek model alması, metne teknik olarak bir zenginleşme etkisi getirir; zira metnin çağrışım gücü arttığı, başka metinlere uzanan birçok anlamlılık zeminine kavuştuğu gibi anlatıda tekdüzeliği karan bir unsur olarak edebî türler arası bir geçişlilikle de tekniğini zenginleştirir” (Akyıldız, 2010: 716).

Cemal Sakallı, metinlerarasılığın bir metni aydınlatmaya büyük katkısının olduğunu şöyle ifade eder:

“Metinlerarasılık, alımlamaların sadece izlendiği değil, dönüşümlerin de gözlemlenebildiği yerdir. Bu dönüşümler hem anlamsal, yapısal, içeriksel hem de estetik- biçimsel olabilir. Alımlayan yazarın, alımladığı görünümlere verdiği anlamın çözümlenmesi, yazarın da bu anlamı nasıl çözümlendiğinin, anlamı hangi yönde değiştirdiğinin belirginleştirilmesine katkı sunar. Böylece metinlerarası çalışmalar hem bireyler arası ilişkilerin hem de yazın görüngülerinin nasıl yeniden oluştuğunun, yeni yapılarla ve anlamlara dönüştüğünün bulgulanmasına en belirgin rolü oynar” (Sakallı, 1998: 41).

Tüm bu görüşlerde; gerek metinlerarasılığın bir metni anlamadaki önemi, gerekse metinlerarası yöntemler ve ilişkilerin karşılaştırmalı edebiyatla ne kadar yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Bir metindeki metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmak karşılaştırmalı edebiyatın çalışma sınırları içerisine girer çünkü karşılaştırmalı edebiyat farklı yazınların metinleri ile ilgilenir. İki metin arasındaki alışveriş, konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanan metinlerarasılık bu özellikleri ile karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları için önemli bir kaynaktır. Bir yapıtta metinlerarası ilişkileri aramak, onu başka metinlerle ilişkilendirmek karşılaştırmalı bir çalışmadır. Fakat Kubilay Aktulum, Yves Chevrel, Claude Pichois ve André Rousseau’nun karşılaştırmalı yazın tanımlarından hareketle her ikisi arasında koşutluklar olsa bile aralarında dört beş noktada belirgin ayırım bulunduğunu söylemektedir. Ona göre karşılaştırmalı yazınsal eleştiride ele alınacak bir bütüncü oluşturulur. Bütünceden çıkarılan unsurların birbirleriyle benzerlik, benzeşiklik, koşutluk, aynı zamanda karşıtlık ilişkileri içerisinde oldukları gösterilmeye, böylelikle bir yapıt yorumlanmaya çalışılır. Buna karşın, metinlerarası, bir bütüncü oluşturma kaygısında değildir. Karşılaştırmalı eleştirinin gerektirdiği gibi belli bir geleneğe ait iki (ya da daha çok metin) arasındaki benzerlikleri ya da ayrımları araştırır. Onun araştırma alanı hem çok dar hem de sonsuzdur. Sonsuzdur, çünkü bir metin sonsuz metinler alanından alıntılar yapabilir. Çok dardır, çünkü çoğu zaman, yazarca belirlenen strateji doğrultusunda, bir metne metinlerarası yöntemlerden biriyle sokulan tek bir sözcük, tek bir harf metinlerarasının araştırma konusu olmaya yeter. Öyleyse metinlerarası ile karşılaştırmalı eleştiri arasındaki ayırım, Yves Chevrel’in söylediği gibi daha çok nicel düzeyde karşımıza çıkar. Ayrıca, metinlerarasında, karşılaştırmalı yazınsal eleştiride olduğu gibi farklı ekinlere (ya da yazarlara) ait yapıtları, içerik bakımından benzeştikleri için karşı karşıya koyarak, aralarındaki benzerliklere ve ayrımlara dayanarak yorumlamak değil, eski, önceki bir yapıttan gelen bir unsurun uğradığı “bağlam değiştirme” sonucunda yeni metinde aldığı –yazarca verilen anlamı araştırıp bulmak söz konusudur. Metinlerarasında başka bir yapıta ait bir kesit, yazarca anlamla donatılır, karşılaştırmalı yazında anlam (ancak yazarca bilerek verilmemiş) karşılaştırmayı yapan eleştirmence yapıtların karşı karşıya konmasına bağlı olarak çıkarılır. Metinlerarasında olduğu gibi, yapıt ile başka bir yapıt arasında “zorunlu” bir göndergeye göre değil, bir yapıt ile aynı geleneğe ait, benzer özellikler taşıyan başka yapıt(lar) arasındaki ilişkiyi karşılaştırmacı kurar.

Karşılaştırmalı eleştiri ele alınacak bütüncüyi metinlerarası olarak adlandırır. Metinlerarası ile “*bir metnin gönderdiği metinler toplama*”nı anlar. Ancak bu, metninde yaptığı alıntılara, göndergelere, anıştırmalara vb. bağlı olarak, yazarca değil, okurca tasarlanmış bir bütüncüdür. Karşılaştırmalı eleştiride “*her okur kendi seçimi olan bir metinlerarası (bütüncü) oluşturabilir*”. Bu bütüncüyi, içerisinde yer alan metinler arasındaki benzerlikleri ve ayrımları çıkararak metinleri yorumlamak için kullanır. Karşılaştırmalı yazınsal eleştiriden başka metinlerarası, pek çok eleştirmence özellikle bir kaynak eleştirisi olarak görülür. (Bkz. Aktulum, 1999: 256- 259)

2. MURATHAN MUNGAN’IN ‘DUMRUL İLE AZRAİL’ HİKÂYESİNDE METİNLERARASI BULGULAR

Türk edebiyatı da tarihi ve gelişimi boyunca pek çok farklı ulusun, edebiyatın etkisi altında kalmış, yabancı edebiyatlardan kendisine yeni nitelikler katmıştır. İşte biz de bu bilgiler ışığında, postmodern bir anlayış ile metinlerarasılığı bilinçli bir şekilde eserlerinde kullandığını düşündüğümüz, çağdaş yazarlardan Murathan Mungan’ın “Yedi Kapılı Kırk Oda” adlı eserinin ‘Dumrul ile Azrail’ hikâyesi üzerinde metinlerarası bir okuma gerçekleştireceğiz. Bu çözümleneci okuma sırasında, yazarın eserinde sık sık okurlarına yansıtma istediği varoluş sorunsalını da nasıl işlediğini incelemeye çalışacağız.

Metinlerarasılığın yeniden-yazma, anlamsal dönüşüm, genişletme, düzyazılaştırma vb. gibi teknikleriyle çalışan yazar, kendisine veya bir başkasına ait daha önceden yazılmış bir metni alır, onu yeni anlam ve işlevlerle donatarak yeniden-yazar. Bazen de bu yeniden-yazma metnin şekli ve türü değiştirilerek de uygulanır. Amaç; bazen eski metni düzeltmek, derinlik kazandırmak, onu yeni okur kitleleriyle tanıştırmak iken bazen de dalga geçmek, eski metni alaya almak da olabilir. Bir metnin diğer metinlerle ilişkiye girerek kendisini zenginleştirmesi, o metnin yazınsallığına da katkıda bulunmaktadır.

“*Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de, dilsel düzenlenişinden kaynaklanıyorsa, romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmasından değil, onu özel bir biçimde düzenleyişinden kaynaklanır.*” (Moran, 2004: 182)

Metinlerarası söyleşimlerle eserlerini zenginleştirmeyi seven postmodern yazarlarımızdan Murathan Mungan, anonim bir eser olan “Dede Korkut Hikâyeleri”nin ‘Duha Koca Oğlu Deli Dumrul’ adlı hikâyesini ‘Dumrul ile Azrail’ adıyla kendi eserinde yeniden yazar.

İlk olarak yazar “Dede Korkut Hikâyeleri”ndeki ‘Duha Koca Oğlu Deli Dumrul’ hikâyesinin ismini kendi eserinde ‘Dumrul ile Azrail’ olarak değiştirir ve metinlerarasılığın *anıştırma* özelliğinden yararlanır. İki eser de Azrail’in yeryüzüne inmesi, kendisine kafa tutan Dumrul’u aramasıyla başlar. Dumrul’un, kendisinin yapmış olduğu köprünün yanında genç bir delikanlının ölüsünü görmesi üzerine Azrail’e kafa tutması Mungan’ın eserinde zaten olup bitmiş bir olaydır. Yazar bunu okurlarına yeniden anlatmamakta, önceden bilindiğini farz ederek hikâyeyi bu temel üzerine kurmaktadır.

“Dede Korkut Hikâyeleri”nde bu olay sade bir şekilde anlatılmakta ve Dumrul’un davranışının sebebi açıkça okura bildirilmektedir. Oğuz Türklerinin ve Deli Dumrul’un yiğitlik ve cesaretinden bahsedilerek hikâyeye başlanır. Deli Dumrul, çok cesur ve çok yetenekli bir delikanlıdır. Bir çayın üzerine köprü yapıp, geçenden otuz üç, geçmeyenden döve döve kırk akçe alan Deli Dumrul, ihtişamlı köprüsünün yanında genç bir yiğidin öldüğünü görebek

Azrail'e meydan okur. Bunun üzerine Azrail, Dumrul'un canını almaya gelir. Dumrul, söylediklerinden pişman olur, Tanrı'ya yalvarır. Tanrı, Dumrul'un kendi canı karşılığında verilecek bir can bulursa, Azrail'den onun canını bağışlamasını ister. "Dede Korkut Hikâyeleri"nde bu olay şöyle aktarılır: "*Mademki deli kavat birliğimi bildi, şükür kıldı. Ya Azrail, Deli Dumrul, canı yerine can bulsun, onun canı azat olsun, dedi.*" (Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 125)

Çoksesli eserler vermeyi seven Murathan Mungan, söz konusu hikâyeyi yeniden yazmakta, eski metinden yola çıkarak yeni bir metin oluşturmaktadır. Mungan'ın eserinde Dumrul, ihtişamlı köprüsünün yanında genç bir yiğidin öldüğünü görünce Azrail'e meydan okur, ancak Azrail'i karşısında görünce hayatını kurtarmak için onunla pazarlığa oturur. Mungan, Azrail ve Dumrul arasındaki pazarlığı okurlarına şöyle anlatmaktadır:

"*Dumrul'un canını kurtarmak için giriştiği pazarlıkta kuralları biçimlenen bu oyunun kendiliğinden oluşan kurgusu ilgisini çekmiş, bunun üzerine zamanı sündürmeye karar vermişti. Yeryüzü zamanına göre yirmi dört saat içinde bir can alıp dönecekti; ha Dumrul'ununki ni, ha onun yerine verilecek bir başkasınınkini.*" (Mungan, 2007: 16)

Murathan Mungan hikâyesini yazarken metinlerarasılığın yeniden yazma tekniğinin "genişletme" ve "düzyazılaştırma" yöntemlerinden faydalanarak olaylara ve kişilere derinlik kazandırmakta, onların duygu ve düşüncelerine daha fazla yer vermektedir. Anonim bir eser olan "Dede Korkut Hikâyeleri"nde olaylar düz bir anlatımla yansıtılırken, karakterlerin duygu ve düşüncelerinden derinlikle bahsedilmemektedir. Ne Dumrul'un köprüsüne olan bağlılığının nedenine, ne de anne ve babasının hayatlarını kendisi için feda etmelerini istemeye giderken onun yaşadığı korku ve iç çatışmalarına yer verilmektedir. Dumrul'un köprüsüne olan bağlılığı okuyucuya şu şekilde aktarılmaktadır:

"*Bir kuru çayın üzerine bir köprü yaptırmış, geçenden otuz üç, geçmeyenden döve döve kırk akça alırdı.*

Bunu niçin böyle ederdin? Onun için ki benden deli, benden güçlü bir er var mıdır ki çıka benimle savaşa, derdi. Benim erliğim, bahadurluğum, cılasınlığım, yiğitliğim Rum'a Şam'a gide, ün sala derdi." (Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 121)

Alt metinde karakter fazla tahlil edilmezken, Mungan, hikâyesini genişleterek kişi ve olayları okurlarına daha iyi tanıtmaktadır. Köprüden bahsederken köprüyü adeta bir insanla, Dumrul'la özdeşleştirmekte, köprüyü, Dumrul'un karakterini yansıtan bir imge olarak düşünmektedir.

"*Köprüünün yanına vardı. Taşlarına dokundu. Uzun uzun seyretti. Bu sağlam taşların dizilişinde bir kuntluk vardı, bir dilsizlik... Bütün tanıdıklığına karşın, gömülü bir başkalık vardı duruşunda, yapılışında, harcında... Öte yandan bunca sağlam, kesme taşlarla örülü bu kunt köprü, daha çok bir asma köprü kırılğanlığı taşıyordu. Gücünü güçsüzlüğünden alan, çok sert bir yapısı ve çok kırılğan bir ruhu olan insanları akla getiriyordu.*" (Mungan, 2007: 14)

Köprü; kelime anlamıyla iki şeyi birbirine bağlayan bir yapıdır. Mungan eserinde, köprüye bir karakter, Dumrul'un karakterini yansıtmakta, köprüye çok önemli bir işlev yüklemektedir. Köprü, Dumrul gibi güçlü ve ihtişamlı ancak bir o kadar da kırılğan ve hassastır. Yazar, Dumrul'un hassas kalbi ile ihtişamlı fiziğini köprü sayesinde birbirine bağlamaktadır.

Kubilay Aktulum "yeniden yazma" yönteminin amaçlarından birinin tamamlayıcılık olduğuna şu şekilde değinmektedir: "*Yinelenen her yeni unsur, izlek, imge, yeni yapıtta bir tamamlayıcılık rolü oynar. Yapıtlar arasında bu yolla metinlerarasılık açıkça kurulmuş olur.*" (Aktulum, 1999: 98)

Dumrul, öldükten sonra arkasında kalacak, kendisini ölümsüz yapacak, kendisini yansıtan, hatırlatan bir köprü yapmak istemektedir. Mungan'ın eserinde varlık sorunsalı 'köprü' imgesi ile işlenmektedir. Dumrul, kendi varlığını, gücünü diğerlerine ispatlayabilmek için kendisi gibi ihtişamlı bir köprü inşa eder. Ölümünden sonra arkasında bırakacağı köprü'nün güzelliği, yaşanılmış olan hayatın anlamlılığını yansıtacaktır. Dumrul'un köprüsüne verdiği değer bu yüzden bu kadar büyüktür. Onu, kendisiyle özdeşleştirerek meydana getirdiğinden, kendi varlığını simgeleyen bir eser olarak görmektedir.

"Dede Korkut Hikâyeleri"nde köprüden şöyle bir bahsedilirken, Mungan'ın eserinde köprü çok ayrıntılı ve derinlemesine anlatılır; Dumrul ile aralarında bir bağ kurulur. Dumrul'un karakterini yansıtmak için Mungan 'köprü' imgesini bu bağ ile tamamlar. Ana metinde değinilmeyen köprü ile Dumrul bağdaştırması, "*biçimsel bir dönüştürüm*" olarak değerlendirildiğinde bir "*izleksel genişleme*" örneği sunmaktadır. Ancak bu dönüştürümde anlamsal bir metinlerarası ilişki de söz konusudur. Buna göre, "*öyküsel dönüşüm*" biçimlerinden olan ve yazarın alt metne kendi izleksel anlamını vermesi olarak ifade edilen "*benöyküsel dönüşüm*" (transposition homodiégétique), köprüye atfedilen anlamı metinlerarasılık boyutunda açıklar niteliktedir. Benöyküsel dönüşümde olaylar, izlekler ve eylemler dönüştürülebileceği gibi nesnelere üzerinde de anlamsal dönüşüm yapılabilir (A.g.y., s. 147).

Şimdiye kadar bahsedilen ayrıntılardan sonra, Dumrul'un babası ve annesi ile yaptığı hayat pazarlığı, karşılığında aldığı yanıtlar ve anne-baba karakterleri üzerinde durulacak, Murathan Mungan'ın metinlerarasılığın "*düzyazılaştırma*" yönteminden faydalanarak eserine kazandırmış olduğu anlam ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

"Dede Korkut Hikâyeleri"nin 'Duha Koca Oğlu Deli Dumrul' adlı bölümünde Dumrul, babasından kendisi için canını feda etmesini şiirsel bir anlatımla istemektedir.

*"Ak sakallı aziz izzetli baba,
Bilir misin neler oldu?
Küfür söz söyledim;
Hak Teâlâ'ya hoş gelmedi;
Gök üzerinde al kanatlı Azrail'e emreyledi;
Uçup geldi;
Akça göğsüme basıp kondu,
Hırlatıp tatlı canım alır oldu;
Senden can dilerim verir misin?
Yoksa oğul diye ağlar mısın, dedi."*
(Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 125-126)

Alt metin olan "Dede Korkut Hikâyeleri"nde Dumrul ile babası arasında geçen konuşma şiirsel bir anlatımla yapılmakta, ancak ne Dumrul'un ne de babasının hislerinden bahsedilmektedir. Mungan'ın eserinde ise; anlatıcı, Dumrul'un canını almaya gelen Azrail'dir. Yazar, alt metnin biçimsel ve izleksel yapısını kendi metninde *düzyazılaştırarak* Dumrul'un babasından kendisi için canını feda etmesini okurlarına Azrail'in ağzından aktarmaktadır.

"Babası bir süre kayıtsız dinliyor Dumrul'u. Oğlunun ondan istediği şey, birdenbire kendine getiriyor onu; ilgisi diriliyor; kendine bakmaktan yumulu gözleri bir an açılıyor. Dönüp bakıyor oğluna... Dikkatle, oğlunu sanki ilk kez görüyormuşçasına bakıyor. Birden, aslında Dumrul'un bunu ne zamandır istemiş olduğunu düşünüyor. Babasının canını al-

manın, onu yok etmenin, ancak şimdi anlaşılır, kabul edilebilir, yasal dayanağına kavuşmuş gibi, gizli bir iç sevinciyle, sonradan suçluluk duymayacağı bir gönül huzuruyla istiyor babasının canını. Babasının, bunu benden önce anlamış olabileceğini tahmin etmeliydim." (Mungan, 2007: 37)

Mungan, eserinde Dumrul ile babasının duygu ve düşüncelerine geniş bir şekilde yer vermektedir. Karakterlerin duygu ve düşünce dünyalarına yer vererek, onlara derinlik kazandırmakta ve bize onları daha yakından tanıma fırsatı sunmaktadır. Alt metinde yer almayan unsurların eklenmesi ile bu bölümlerde " *izleksel genişleme*" ve " *biçimsel yayılım*" yani *genişletme* gerçekleştirilmiştir.

Metinlerarasılığın yeniden yazma yönteminin asıl amaçlarından biri olan olaylara ve karakterlere derinlik kazandırmak olduğunu Kubilay Aktulum "Metinlerarası İlişkiler" adlı kitabında şu şekilde açıklamaktadır: " *Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden-yazabilir.*" (Aktulum, 1999: 236)

Dumrul'un aldığı cevap, her iki eserde de ' *hayır* ' dır. Ancak bu ' *hayır* ' ların ifade edilişleri eserlerde farklı işlenmektedir.

"Dede Korkut Hikâyeleri"nde yine karakterlerin duygularına fazla yer verilmeden ancak şiirsel bir anlatımla ifade edilmektedir.

*"Dünya şirin, can tatlı,
Canımı kıyamam, belli bil!
Benden aziz, benden sevgili anandır.
Oğul, anana var!"*
(Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 126)

Mungan'ın eserinde ise olay okurlara düzyazı şeklinde ve kişilerin duygularına geniş bir biçimde yer verilerek aktarılmaktadır;

"Hayır, diyor baba. Hem yumuşak, hem sert olmayı ustalıklı başarabilen görmüş geçirmiş bir ses bu. Buyurganlığın, biri şiddet, biri şefkat olan iki yüzünü de barındırabilen, iktidarının sürekliliğini sağlayabilen, sonunda istediğini alabilen, kendinden emin, güçlü, dinlenmiş bir ses bu: Ben sana bir kez can verdim. İkincisi için yokum." (Mungan, 2007: 37)

Görüldüğü gibi Mungan hikâyeyi yeniden-yazarken Dumrul'un babasının ses tonundan hareketle onun duygu dünyasına inerek, okuruna Dumrul'un babasının karakterine dair ipuçları vermektedir.

Metinlerarasılığın yeniden-yazma yöntemine göre; Dumrul ile babası arasında geçen konuşma metinlerinin her iki eserde yer alış ve işleniş biçimine değindikten sonra Dumrul ile annesi arasında geçen konuşmaları ve sonuçlarını ele almak yerinde olacaktır.

"Dede Korkut Hikâyeleri"nde Dumrul'un, annesinden hayatını kendisi için feda etmesini istemesi şu şekilde ifade edilmektedir;

*"Babamdan can diledim, vermedi.
Senden can dilerim, ana!
Canını bana verir misin?
Yoksa oğul Deli Dumrul diye ağlar mısın?"*
(Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 127)

Mungan ise eserinde, Dumrul ile annesi arasında geçenleri anlatıcının, yani Azrail'in ağzından düzyazı şeklinde okura aktarmaktadır. “*Biraz oyalanıp sonra yanlarına vardığımda, Dumrul’un boşalmış gözlerinden, ifadesi uçmuş yüziünden, katılıp kalmış halinden, anasının Dumrul’u reddetmiş olduğunu anlamıştım.*” (Mungan, 2007: 32)

Cevaplar yine her iki eserde de olumsuzdur. “Dede Korkut Hikâyeleri”nde anne oğlunun talebini şu şekilde reddetmektedir; “*Dünya şirin, can aziz, canımı kıyabilmem belli bil.*” (Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 127)

Mungan’ın eserinde ise Dumrul’u reddeden annesinin hislerine ve canını vermeyişinin nedenlerine, efsane ve destan dönüştürmelerinde sıkça başvurulan “*genişletme*” uygulanarak geniş bir şekilde yer verilmektedir.

“*Hayat karşısında da, ölüm karşısında da kuşlar kadar başıboşum. İlk kez şu kavruk, şu çelimsiz bedenimle baş başayım. Kızınızdim, kız kardeşinizdim, yavuklunuzdum, karınızdim, ananızdim. Şimdi yalnızca yaşlı bir kadını. Beğenmeniz için, onaylamanız için, sevmeniz için çırpınıp durduğum beyhude bir ömür geçirdim, bütün hayatımı sizler için yaşadım; bırak, ölümümü olsun sizler için yaşamayayım.*” (Mungan, 2007: 32)

Dumrul’un annesinin olumsuz cevabı Mungan’ın eserinde okuyucuya düzyazı şeklinde aktarılmaktadır. Yazar, annenin Dumrul’a neden ve hangi duygularla “hayır” dediğini derinlemesine açıklamakta, okurun, Dumrul’un annesinin gözünden olaylara bakmasını sağlamaktadır. Hiçbir zaman kendisi için yaşayamamış bir kadının, kalan sayılı günlerini kendi istediği gibi geçirmek istemesinin nedenlerini göstererek, okura Dumrul’un annesinin duygularını hissettirmeye çalışmaktadır. Anne figürüne yüklenen fakat alt metinde yer almayan eylemler, nitelemeler, duygular ve tutumlar, figür üzerinde gerçekleştirilen “*değersel dönüşümün*” göstergeleridir.

Bu bahiste Mungan, bireyin var olma sorunsalını **özel olarak annesi, genel olarak** ‘kadin’ üzerinden işlemektedir. Önceleri; Dumrul’un annesi, var olabilmek için hep başkalarına ihtiyaç duymaktadır. Çocukken babasının kızı, gençliğinde sevdiğinin yavuklusu, evlendiğinde eşinin karısı, çocuk sahibi olduğunda Dumrul’un annesi olmuştur. Hayatı boyunca karşılaştığı erkeklere göre rolünü belirlemiş ve yaşamını sürdürmüştür. Hiçbir zaman tek başına birey olarak var olamamış bir kadın, yıllar sonra tek başına yaşayabilmeyi başarmıştır. Yıllar geçmiş, yaşlanmış ancak yine de özgürlüğünü, oğlunun canı ile değiştirmeyecek kadar sevmiştir. Tek başına var olmayı oğlunun canına yeğlemiştir. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul’un annesinin Mungan’ın eserindeki yeni görünümü, yazarın anlatımı ile okur karşısında daha anlaşılabilir bir karaktere dönüşmektedir.

Her iki eserde Dumrul ile eşinin karşılaşmalarında bir farklılık söz konusudur ve Murathan Mungan’ın kendi eserinde “*anlamsal dönüşüm*”e başvurduğu görülür. Kubilay Aktulum anlamsal dönüşüm kavramını alt-metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümler olarak nitelendirmektedir. (Aktulum, 2011)

Alt metin olan “Dede Korkut Hikâyeleri”nde Dumrul, yârinin yanına canını istemeye değil, onunla vedalaşmak için gitmektedir. Ama sevgilisi onsuz yaşamaktansa, onun için canını vermeye razı olmaktadır.

“*Ne diyorsun, ne söylüyorsun?*

Göz açıp gördüğüm,

Gönül verip sevdiğim,

*Koç yiğidim, şah yiğidim!
Tatlı damak verip soruştüğüm,
Bir yastığa baş koyup sarıştığım!
Karşıda yatan kara dağları,
Senden sonra ben neylerim?
Yaylar olsam benim mezarım olsun,
Soğuk soğuk sularını
İçer olsam benim kanım olsun;
Altın akçanı
Harcar olsam, kefenim olsun;
Tavla tavla güzel atına,
Biner olsam benim tabutum olsun;
Senden sonra bir yiğidi
Sevip varsam, birlikte yatsam
Ala yılan olup beni soksun,
Senin o korkak anan baban
Bir canda ne var ki sana kıyamamışlar?
Yer tanık olsun, gök tanık olsun,
Güçlü Tanrı tanık olsun,
Benim canım senin canına kurban olsun!”*
(Kudret, 2002: 92)

Dumrul’un sevgilisi, Dumrul için kendi canından vazgeçer. Ancak Murathan Mungan, yeniden-yazdığı bu hikâyenin sonunu değiştirmekte, “*anlamsal dönüşüme*” uğratmaktadır. Mungan’ın eserinde Dumrul’un sevgilisi, Dumrul için canını vermeye razı olmamaktadır. İki hikâyenin sonları arasındaki fark; Duha Koca Oğlu Deli Dumrul, sevgilisinin yanına canını istemeye değil, veda etmeye gitmekteyken, Mungan’ın eserinde Dumrul, sevgilisinden hayatını kendi hayatına karşılık olarak istemektedir. Sevgilisinin yanıtı şöyle olur:

“Evet, seni seviyorum, ya sen, bundan böylesinde benim olmadığım zamanlar için mi istiyorsun benden canımı, benden aldığın canla yapacağın ömrü bir başkasıyla, başkalarıyla geçirmek için mi istiyorsun? Ya ben, benim olmadığım zamanlarda hangi Dumrul’u seveyim? Birlikte ölmemizi isteseydin, düşünürdüm bunu, sensiz ya da bensiz dünyanın birbirimiz için bir anlamı kalmadığını düşündüğünü anlardım”(Mungan, 2007: 45)

Eserde yapılan bu anlamsal değişiklikle kadın kimliğinin çağdaş bakışla sorgulanması sağlanmaktadır. Mungan’ın eserindeki sevgili; Dumrul’un davranışını sorgulayıcı tavrıyla, düşüncelerini ifade ediş biçimiyle “Dede Korkut Hikâyeleri”ndeki sevgiliden çok daha farklıdır. Vermiş oldukları kararlar da karakterlerin yapısı gibi birbirlerinden farklıdır. Yeni metindeki sevgili, Mungan tarafından yeni kişilik özellikleriyle belirlenmiş, ona yeni bir anlam yüklenmektedir. Modern aşkların bencilliği ve kofluğu Dumrul’un aşkı ile eserde yansıtılmaktadır. Mungan’ın eserinde Dumrul, yalnızca kendisini seven bir adamdır. Aşkı gerçek olmadığından, sevgilisi de onun için canını feda etmek istememektedir. “Dede Korkut Hikâyeleri”nde Deli Dumrul sevgilisinin yanına canını istemeye değil veda etmek için gitmektedir. Aşkı gerçek olduğundan, sevgilisi de kendi canını Dumrul için feda etmekten çekinmemektedir. Aşk ile var olan hayatları Tanrı ödüllendirmekte, ikisinin de canını almak-

tan vazgeçip Dumrul'un anne ve babasının canını almaktadır. Dumrul ile sevgilisi arasındaki diyalog ve anlatının bu kesitindeki eylemler değiştirmeye tabi tutulmuş ve dramatik durumun değiştirilmesi gerçekleşmiştir. Anlatının eylemsel şemasında bir dönüşüm gerçekleşmiş ve "Dede Korkut Hikâyesi"ndeki son Mungan'ın anlatısında başkalaşmıştır. Dramatik durumun değiştirilmesi yine bir değiştirme türü olan ve neredeyse tüm metinlerarası alışverişlerde gerçekleşen anlam düzeyinin değişmesine de yol açmıştır.

Dumrul'un kendi hayatına karşılık başkalarının hayatlarını istemesi, Mungan'ın eserinde eleştirilip bencilce bir tavır olarak yansıtılırken, "Dede Korkut Hikâyeleri"nde Dumrul'un isteği sorgulanmamaktadır. Hatta hikâyenin sonunda Dumrul için canlarını vermek istemeyen annesi ve babası Tanrı tarafından cezalandırılıp öldürülürken, onların yaşamları da Dumrul ile sevgilisine bağışlanmaktadır. "*Ulu Tanrı'ya Dumrul'un sözü hoş geldi, Azrail'e buyurdu. Deli Dumrul'un atasının, anasının canını al, o iki helale yüz kırk yıl ömür verdim, dedi.*" (Dede Korkut Hikâyeleri, 2010: 130)

Mungan ise, eserinin sonunda Azrail'i Dumrul'a âşık etmekte, uğruna verilecek hayatı ise Azrail'in hayatı yapmaktadır. "*Âşıkken zalim bir melek, ölürlen kanatsız bir kurban olarak, ölümsüz bir canı, ölümlü bir bedenle değiştirebileceğimi böyle anladım. Anasının, babasının, yârinin yapamadığını ben yapacaktım.*" (Mungan, 2007: 51)

Bu söz konusu kısmın sonunda Azrail, ölümsüzlüğünden vazgeçerek Dumrul için kendisini feda etmektedir. Mungan varlık sorunsalını bu kez de aşk temasıyla işlemektedir. Azrail, Dumrul'u tüm varlığıyla, korkularıyla, zaaflarıyla, iyileri ve kötülerıyla tanıyarak sevmekte, ölümü aşk ile alt etmektedir. Ölümün simgesi olan Azrail, aşk için ölümsüzlüğünden vazgeçerek, aşk ile yok olmaktadır. Ölümlü bir bedene dönüşüp, canını Dumrul için feda etmeye razı olmaktadır. Aşk ile var olup, yine aşk için ölümü kabullenmektedir. "Dede Korkut Hikâyeleri"ndeki düz, karakterlerin özelliklerine girilmeden, neden-sonuç ilişkileri sorgulanmadan işlenen hikâye, Mungan'ın kaleminde derinlik kazanmaktadır. Karakterler, eski metindeki abartılı özelliklerinden kurtarılıp daha insani niteliklere büründürülmektedir. Dumrul, kendi hayatını kurtarabilmek için kapı kapı dolaşan bencil bir adam olarak aktarılmaktadır. Annesi, tüm hayatı boyunca başkaları için yaşamaktan pişman, son günlerini kurtarmaya çalışan aciz bir kadına, babası, şimdiye kadar kendini düşünmekten başka bir meşguliyeti olmayan bir ihtiyara, sevgilisi ise, kendi aşkını tüm saflığıyla yaşayan, ancak Dumrul'un aşkını sorgulamaktan kaçınmayan bir kadına dönüşmektedir. Yazar, 'Duha Koca Oğlu Deli Dumrul' hikâyesini kendi kaleminden geçirerek yeniden-yazmakta, esere yeni anlamlar yüklemekte, karakterlere daha insani özellikler vererek derinleştirmekte, yeni okur kitlesinin beğenisine sunmaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak postmodern romanla birlikte nitelikleri değişen okur, eski yapıtın izlerini derin bir şekilde yeni metinde bulmakla birlikte, yeni metnin, yeni anlamını da eserde keşfetmeye yönelmektedir. Metinlerarasılık yöntemi yeni romana sadece biçimsel zenginlik, çok seslilik, çok anlamlılık katmakla kalmaz. Aynı zamanda yazara, oluşturmak istediği atmosfer ve ulaşmayı arzuladığı hedef için bir araç sunar. Postmodern edebiyatın Türk Edebiyatı kanadında eserler veren Murathan Mungan, yapıtlarında bilinçli olarak metinlerarasılığa başvurmakta ve fikirlerini okura iletme adına bunu çok ustaca kullanmaktadır. Küçük bir

örneğini göstermeye çalıştığımız “**Yedi Kapılı Kırk Oda**” adlı kitabının ‘*Dumrul ile Azrail*’ isimli hikâyesinde yazarın; Dumrul ile Azrail’i karşı karşıya getirerek ve alt metni değiştirip yeni anlamlarla donatarak, varlık sorunsalı, kimlik ve kişilik üzerinde okuru düşündürdüğünü gördük. Edebi bir metinde metinlerarasılığın tüm özelliklerini bir arada bulmak mümkün değildir, bu anlamda yalnızca bir özelliğin bile izini sürmenin mümkün olduğunu göz önünde bulundurarak, burada Murathan Mungan’ın eserinin metinlerarasılığın zengin bir örneği olduğunu, “Dede Korkut Hikâyeleri”nin ‘Duha Koca Oğlu Deli Dumrul’ adlı hikâyesini ‘Dumrul ile Azrail’ adıyla kendi eserinde *yeniden yazdığını*, onu *düzyazılaştırma*, *genişletme* ve *kipsel dönüşüm* yoluyla *biçimsel dönüşüme* uğrattığını ve böylece olaylara ve kişilere derinlik kazandırdığını, onların duygu ve düşüncelerine daha fazla yer verdiğini, anlamsal dönüşümlerden öyküsel dönüşümün *benöyküsel dönüşümünü* kullandığını, *ortakbirliktelik ilişkisi* kapsamında ondan *açık alıntılar* yaptığını, *göndergeye*, *anışturmaya* başvurduğunu ve bunlarla metnini zenginleştirdiğini gözler önüne sermeye çalıştık.

Özet

Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Hikâyesinde Metinlerarası Bir Yaklaşım

Karşılaştırmalı edebiyat; farklı ulusların ya da aynı ulusun edebiyat eserlerinin konu, kişi, uzam, dönem, akım, etki-etkileşim, imgebilim, çeviribilim, söylembilim, alımlama, biçembilim vb. birçok açıdan karşılaştırıldığı bir bilim dalıdır. Amacı ise; kendi edebiyatımızın nitelik ve nicelik açısından nerede olduğuna bakmak, onu diğer ulusların kültürleriyle zenginleştirmek ve kendi edebiyatımızı ve kültürümüzü de diğer uluslarda tanıtmak ve yaymaktır. Metinler yazılırken, kendilerinden önce yazılmış metinlerle etkileşim içerisine girerler ve onlardan izler taşırlar. Daha önceden yazılan metinde işlenen bir konu, metindeki bir karakter, bir cümle vs. daha sonradan yazılmış metinde yeni bir anlam ve yeni bir yorumla karşımıza çıkabilir.

Bu çalışmada, modern Türk edebiyatının postmodern yazarlarından Murathan Mungan’ın “**Yedi Kapılı Kırk Oda**” adlı eserindeki ‘Dumrul ile Azrail’ isimli hikâyesi varlık sorunsalı açısından metinlerarasılık yöntemiyle incelenecek, bu bağlamda karşılaştırmalı edebiyatın görev ve tanımları üzerinde durulmaya **çalışılacaktır**.

Murathan Mungan’ın eserinin çalışma konusu olarak seçilmesinin nedeni ise; yazarın, daha önceden pek çok kez yeniden yazılan ‘Dumrul ile Azrail’ hikâyesine kendi bakış açısı ve yeni yorumuyla kendi eserinde yer vermesidir. Ayrıca yazarın eserinde kurmuş olduğu metinlerarası ilişkiler yardımıyla okurlarına yansıtmak istediği varoluş sorunsalı ve nedeni aydınlatılmaya **çalışılacaktır**. Postmodern romanın tüm olanaklarını kullanan Murathan Mungan, diğer tüm postmodern yazarların yaptığı gibi eserinde daha önceden yazılmış bir metne yer vererek edebi eserlerin nasıl zenginleştirilebileceğini göstermektedir. Metinlerarasılık yöntemi yardımıyla bu zenginlikler ortaya çıkarılmaya çalışılacak ve metnin yeni anlamı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Karşılaştırmalı edebiyat, Metinlerarasılık, Postmodernizm, Murathan Mungan, Yedi Kapılı Kırk Oda, Dumrul ile Azrail.*

**THE STEAD OF INTERTEXTUALITY IN COMPARATIVE LITERATURE AND
AN INTERTEXTUAL APPROACH TO MURATHAN MUNGAN'S
STORY 'DUMRUL İLE AZRAİL'**

Comparative literature is a science which compares the literary studies of different nations or the texts of the same nation in many ways like period, space, volume, subject, action-interaction, imagology, translation, mythology, reception, stylistic, etc.. The aim of this science is to look at its own literature in terms of quality and quantity to enrich it with the cultures of other nations, promote and disseminate its culture and literature to the other nations. While the texts are being written, they interact with the texts which were written before them and they carry their traces. A subject, a character, a sentence, which was written in the old text, can appear with a new meaning and new review in a new text.

In this study, 'Dumrul ile Azrail', a story in the book called 'Yedi Kapılı Kırk Oda' of Murathan Mungan, who is one of the postmodernist author of Turkish literature, will be examined with the method of intertextuality in the point of existence problem and in this context; the meaning and function of comparative literature will be studied.

The reason of choosing Murathan Mungan's story as a study work is author's giving a place in his book to a story called 'Dumrul ile Azrail' which was rewritten for many times but this time with his new interpretation and point of view. Beside, the existence problem and its reason that the author wants to show to his readers will be tried to enlighten with the help of intertextual relationships set up by Mungan. Murathan Mungan, uses all the possibilities of postmodern novel, shows how to enrich literary texts as he gives a place to other authors' texts in his story like all postmodernist novelists do. In this study; the richness and the new meaning of old text will be tried to find out in Murathan Mungan's story with the help of method of intertextuality.

Keywords: *Intertextuality, Postmodernism, Comparative Literature, Dumrul ile Azrail, Murathan Mungan, Yedi Kapılı Kırk Oda.*

FİKRET DEMİRAĞ'IN ŞİİRLERİNDE YİNELEMELER

Hatice Kayhan*

GİRİŞ

Kıbrıs 1571'de Osmanlı İmparatorluğu'nun fethine kadar geçen zamanda pek çok devletin egemenliği altında yaşamıştır. Bu durum burada yaşayan halkın yaşantısına ve kültürüne büyük çeşitlilik katmıştır. Bu kültürel zenginlik doğal olarak Türklerin edebiyatına da yansımıştır. Böylece Kıbrıs Türk halkı kendi edebiyatını oluşturmuştur. Kıbrıs Türk edebiyatına baktığımızda bu yüzyıllarda bile çeşitli eserlerin verildiği görülmektedir (Serdar, 1992:2).

Ada, 1571'den 1878 yılına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altındadır. 1878'de Ada geçici olarak İngiliz idaresine kiralanmış ve 1925 yılında resmen İngiliz sömürgesi altına girmiştir. Bu durum 1960 yılında Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar devam etmiştir. 1963'te bu cumhuriyet dağılmış ve Türk ve Rum toplumları arasında büyük ve kanlı çatışmalar başlamıştır (Yılmaz ve Okumuş,1992: 3).

Edebiyat, bir toplumun üzüntülerini, sevinçlerini, kültür değerlerini kısaca yaşamını içinde barındıran zengin bir kaynaktır. Kıbrıs Türk toplumunun yaşantısını çeşitli kesitlerle içinde barındıran Kıbrıs Türk edebiyatı, bu yönüyle Kıbrıs Türk halkını anlatmaktadır.

Kıbrıs Türk Edebiyatı'na genel olarak bakıldığında ilk ürünlerden günümüze gelinceye kadar ortaya konulan yapıtlar, yoğunluk açısından değerlendirildiğinde, Kıbrıs Türk

*Yrd.Doç.Dr., Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Öğretim Üyesi

Edebiyatı'nın şiir yönünde önemli bir gelişme gösterdiği görülmektedir (Kabataş ve diğerleri, 2006: 104). Bu yüzden şiir dilini anlamak için metinlerdeki dili anlamak ve incelemek kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada şiirleri incelenen Fikret Demirağ, 1940 yılında Lefke'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Lefke'de tamamlayan şair, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Türkçe Bölümü'nü bitirdi (Yılmaz ve Okumuş, 1992: 89). Enstitü'yü 1961'de bitirdikten sonra adanın değişik bölgelerinde ortaokul öğretmenliği yaptı. Kıbrıs Türk şiirinin son 40 yılının öncülerinden kabul edilen ve şiirlerinde derin duygu yoğunluğu görülen Fikret Demirağ, halkın anlayabileceği açık ve yalın Türkçe kullanmıştır. Pek çok şiir kitabı bulunan şairin aynı zamanda Yağmur Ağaçları adlı bir romanı, Şu Müthiş Savaş Yılları adlı bir anı kitabı ve Mehmet Kansu'yla beraber hazırladığı Kıbrıslı Türk Şiiri adlı bir antolojisi bulunmaktadır (Kabataş ve diğerleri, 2006: 104). Fikret Demirağ, Ada Türkleri içinde evrensel duyguları dile getiren, soyut şiirler yazan isimlerin başında gelir (Serdar, 1992:3) . Şiirlerinin bir bölümü Rumca, İngilizce, Bulgarca, Rusçaya çevrilmiştir (Yılmaz ve Okumuş, 1992: 89).

Fikret Demirağ'ın şiirlerinin sözcük zenginliği vardır. Sözcük zenginliği, sadece bir dilde birtakım seslerin bir araya gelmesiyle kurulmuş simgeler, kodlar ya da dilbilimdeki terimiyle göstergeler olarak değil, aynı zamanda o dili konuşan toplumun kavramlar dünyası, maddi ve manevi kültürün yansıtıcısı, dünya görüşünün bir kesiti olarak düşünülmelidir (Aksan, 2006). Bu çalışmada, Fikret Demirağ'ın ulaşılabilen şiir kitaplarındaki şiirlerden örnekler seçilerek deyişbilimsel yönden incelenmiştir.

YÖNTEM

Araştırmada Ünsal Özünlü'nün Edebiyatta Dil Kullanımları adlı kitabındaki sınıflama temel alınmıştır. Özünlü, (2001:129) Edebiyatta Dil Kullanımları eserinde şiirlerin deyişbilim açısından incelenmesi ile ilgili şöyle der:

Şiir incelemelerinde sözcükbilimsel öğeler ve yinelemeler hem deyişbilim, hem de dilbilim açılarından büyük önem taşımaktadır. Şairler şiirlerinde çeşitli biçimlerde koşutluk kullanırken yinelemelerin de çeşitli biçimlerini işlerler. Bu yüzden, bir bakıma, koşutluk ile yinelemelerin birbirine yol açan öğeler olduğu düşünülebilir. Sözcükbilim, şiirdeki sözcük yapılarını ve kullanımlarını da incelenmektedir. Bağlantılı dillerden olan Türkçe, biçimbirim açısından incelenmeye değer bir dil olduğu gibi, biçimbirimlerin yinelemeleri ve sözcükbilimsel yöntemlerin kullanımları da Türk Şiiri'ni araştırmaya değer bir duruma getirmektedir.

Özünlü, Edebiyatta Dil Kullanımları adlı çalışmasında yinelemeleri sesbilgisel, biçimbirimsel, sözcükbilimsel ve anlambilimsel yinelemeler olmak üzere dört başlık altında ele almıştır. Bu çalışmada bunlardan biçimbirimsel yinelemeler incelenecektir. Biçimbirimsel yinelemeler kendi içinde şu alt başlıklara ayrılmaktadır: Bağlaç Yinelemesi, Önyineleme, Ardyineleme, Zıt Koşut Yineleme, Kıvrımlı Yineleme, Tırmanma, Zıt Yapılı Yineleme, Çok Ekli Yineleme, İkizleme, Koşut (Paralel) Yineleme, Çapraz Yineleme. Şairin ulaşılan kitaplarındaki şiirler incelenerek içerik analizine tabi tutulmuştur. Yıldırım ve Şimşek (2000, 162)'e göre, "İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde organize ederek yorumlamaktır." Buradan hareketle

şairin şiirlerinde sözbilimsel öğeler ve yinelemeler belirlenerek örneklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Şairin şiir kitaplarının adlarının kısaltması ve sayfa numaraları verilmiştir. Kısaltmalar aşağıdaki gibidir:

AY	: Adıyla Yaralı
HA	: Hüzün Ana
ROTYŞUY	: Rüzgârda Ozan Türküleri ya da Şiirin Uzun Yürüyüşü
SŞ	: Seçme Şiirler
ŞVM	: Şiirin Vaktine Mezmur
UDÇŞ	: Umut ve Dehşet Çağından Şiirler

BULGU VE YORUMLAR

Edebî sanatlar, dilin gerçek ve sembolik her türlü anlamını karşılamak, az sözle çok şey ifade etmek, anlam ve çağrışım ilgileri kurmak, harf ve sözcüklerin şekil olarak görüntülerinden ve ses değerlerinden yararlanmak amacıyla üretilmiş söz söyleme sanatlarıdır (Çetin, 1998: 204). Sanatlar Divan şiirinin vazgeçilmez ahenk unsurlarıdır. Ahengi meydana getiren başlıca unsurlar: Ses ve sözcük tekrarları, paralellikler, armoniyi sağlayan aliterasyon, asonanslar, vezin, kafiye ve rediftir (Öztek, 2002 :83). Bunlardan şiir dilinde sıklıkla kullanılan tekrar sanatıdır. Tekrar, anlamı güçlendirmek için aynı sözcük veya sözcük gruplarını tekrarlamaktır (Çetin, 1998: 204) . Özellikle dilbilim çalışmalarında, şiir dilinde güzel söz söyleme ve tekrar bir arada düşünölmeye başlamıştır. Tekririn dilbilimde yineleme sözcüğüyle karşılandığını görmekteyiz. Dilbilimde ele alınan yinelemelerin tekrirden çok da farklı olmadığı görölmektedir. Yineleme türleri şiirlerde kullanım şekillerine göre farklılıklar göstermektedir.

Fikret Demirağ'ın şiirlerini deyişbilimsel olarak incelediğimizde, yinelemeleri sıklıkla kullanan bir şair olduğunu görmekteyiz. Bu özelliği onun şiirinin okuyucu tarafından kolay anlaşılmasını sağlamakta ve anlatımını güçlendirmektedir. Anlatımındaki sadelik okuyucuda günlük bir konu üzerinde yapılan sohbet hissi uyandırmaktadır. Şairin incelediğimiz şiirlerinde de bu özellik görölmektedir. Yinelemeler aynı zamanda şiirlerine sanatsal bir anlatım katmaktadır.

Yineleme Biçimleri

Fikret Demirağ, şiirlerinde yinelemelere oldukça fazla yer vermiştir. Yinelemeler, bazen bir, bazen birkaç sözcük ve bazen de tüm dizenin yinelenmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Özünlü şiirlerde kullanılan yinelemelerle ilgili şöyle söyler:

Geleneksel olarak yinelemeler şiirdeki her bölümün belleğe yerleşmesi ve söyleme kolaylığı sağlamak için kullanılır. Şiirin yapı düzenini de ilgilendirdikleri için yinelemeler değişik biçimlerde incelenirler:

Önyineleme

(Anaphora) Bir ya da birkaç sözcüğün peşpeşe bölüklerin ilk dizesinde kullanılmasına denir. Önyinelemeler kullanma durumuna göre sınıflandırılabilir. Bazen yalnız bir ya da iki sözcük, bazen de tüm dize yinelenabilir (Özünlü, 2001: 134).

Demirağ şiiirlerinde hemen hemen her çeşit yinelemeyi kullanmıştır. Önyinelemeler dizelerdeki kullanımlarına göre değerlendirildiklerinde kullanım yoğunluğuna göre kendi içinde gruplandırılabilir. Bunlar:

Dizede Yalnızca Bir-İki Sözcüğü Önyineleme Olan Şiiirler

Bu yineleme türünde tümcenin bir veya birden fazla sözcüğünün tekrarlandığını görüyoruz.

Demirağ'ın şiiirlerinde bu tür yinelemelere yer verdiğini görmekteyiz.

“Ya yusuflar sararıırken

Ya zeytinler kararıırken

Ya hayıtlar kururken güneşte

Ya derenaneleri kokularını postalırken”

(SS. s. 34)

“Bir ova geçtim, dalgın sarıydı,

Bir ova geçtim;sessiz turuncu”

(SŞ. s.16)

Aynı şiiir içinde birden fazla sözcük grubuyla yapılan ön yinelemeler dikkat çekmektedir. Şair vurgulamak istediği düşüncelerinde ön yinelemelere oldukça fazla yer vermiştir.

“Son ovada herşeyim geceyarısıydı!

Son ova dedim ki son sanırsınız” (SŞ. s.16)

“Siz ne sanıyorsunuz, hey, kendinizi,

Siz ne sanmıyorsunuz, kendinizi!” (SŞ. s.16)

Şairin “Ölümü Biraz Daha Yenmeli Yazılan Her Yeni Şiiir” adlı şiiirinde de yine önyinelemeler dikkat çekicidir.

Ey ozan, yüreğinin üstündeki ağır kayayı kaldır,

Orda bulacaksın aradığın şiiiri,

Orda kaynaklanmaktadır gizli bir pınar gözesi gibi.

Orda yazılmayı beklemektedir, orda keşfedilmeyi.

(ROT. s.13)

Şair bu şiiirinde “orda” sözcüğüyle önyineleme yaparken orta hecedeki “a” ünlüsünü düşürerek aynı zamanda çok fazla kullanmadığı iç hece düşmesine de örnek vermektedir.

Tümcecik Biçiminde Tüm Dizenin Yarısını Kaplayan Önyinelemeler

Bu yineleme türünde şairin neredeyse tüm dizelerini yinelemelerden faydalanarak kurduğunu görüyoruz:

“Gitme keklik, ölürüm

.....

Ötme keklik, kanım akar ötersen

.....

Benim keklik!Ötme keklik ölürüm.

.....

Tutma keklik, ölürüm.

.....

Ötme keklik ölürüm

.....

Tutma keklik, ölürüm.” (SŞ. s.17)

Bu şiirde aynı zamanda “Ötme keklik” tümcesiyle kıvrımlı yineleme yapıldığını görmekteyiz.

Tüm Dizesi Önyineleme Olan Şiirler

Şair “Son Şiir” adlı şiirinde dörtlüklerin son dizelerinde bu tür önyinelemeye yer vermiştir.

Siz neredesiniz? Ben, donuk kayısılardan geçiyorum.

(SŞ. s. 27)

Şiirin tüm dörtlüklerinin son dizesi bu cümlenin aynısıdır.

Ardyineleme

Sözbilimde kullanılan yapılardan birisi de önyinelemenin tersi olan ardyinelemedir (Özünü, 2001: 136) . Bu yinelemeler dizenin sonunda bulunan sözcük, sözcük öbekleri ya da tümce yinelemeleri şeklinde görülür. Demirağ, şiirlerinde ardyinelemeleri de sıklıkla kullanmıştır. Aşağıda tek sözcükten oluşan ardyineleme örneklerine yer verilmiştir:

Herşey geçer, belki gölgesi kalır.

Kuşlar havalanır teller boşalır.

Mermiler atılır namlular boşalır.

Adamlar gider kahveler boşalır.

Taksiler geçer asfaltlar boşalır. (SŞ. s.25)

“Her şey Geçer Geçmesine” adlı şiirinde “duy” sözcüğü ile tek sözcükten oluşan ardyinelemeleri görmekteyiz.

Bu gemide kalan son tayfayım,

Yüzümün sesini duy.

Ut mu gitar mı, kaval mı,

Ne çalıyor, gövdemin sesini duy.

Beynimin içinde patlamalar oluyor,

Dinamit mi, roket mi, çiçek mi

Ne patlıyorsa,

Kafamın içindeki dağlar uçuşuyor havaya,

Ağaçlar, evler devriliyor, sesini duy. (SŞ. s.19)

“Bir Umut Şarkısı” şiiri ardyinelemeye verilen çok güzel bir örnektir. Burada şair vurgulamak istediği “sana” sözcüğünü şiirinin sonuna kadar tekrar etmektedir.

“Sana güveniyorum:

Füzeleri yapan sana

Atomu patlatan sana

Bilgisayarları programlayan sana

Doğayı yeşerten sana

Doğayı cesede çeviren sana

Kuşlara bile şarkı yapan sana

Suları yaşama çeviren sana” (UDÇŞ. s.62)

Zıt Koşut Yineleme

Bu yineleme, tümce ya da bölük başlarındaki sözcük ya da sözcük gruplarının, bölük ya da tümce sonlarında yinelenmesiyle yapılır (Özünü, 2001:119). Demirağ'ın şiirinde zıt koşut yinelemesine örnekler vardır.

Balıklar ölüyor sular da her gün
Sular ölüyor sular da her gün
Sevinçler ölüyor, sevişmeler ölüyor.

Topraklar çürüyor, sular çürüyor, yaşam. Ölümün Gözlerini Üstümde Duyuyorum. (UDÇŞ. s.19)

Kıvrımlı Yineleme

Geleneksel sözbilim, kıvrımlı yinelemeyi, bir tümcenin sonunda yer alan sözcüğünün daha sonra gelen tümcenin ilk sözcüğü olarak kullanılması olarak ifade eder(Özünü, 2001: 136) . Demirağ'ın şiirlerinde bir dizinin sonunda bulunan bir sözcüğün, sözcük grubu ya da cümleyi kendinden sonraki dizinin başına getirerek kıvrımlı yineleme yaptığı görülür.

Sonbahar radyolarının haber bültenlerinde
Dünyanın yarısında genç yapraklar dökülüyor
Genç genç yapraklar dökülüyor kan içinde
En şarkılı yapraklar dökülüyor kan içinde,
Genç ağaçların yapraklanıp çiçeklendiğini de
Bildirecek ilkbahar radyoları günün birinde! (SŞ. s.58)

Bu şiirde “Genç yapraklar dökülüyor” yinelemesi kıvrımlı yinelemedir.

Deniz deniz akdeniz değil midir?

Değil midir basık beyaz ada evleri, (SŞ. S.35) dizelerinde “değil midir?” kıvrımlı yinelemesi vardır.

Uykuyu ateşe at
Gülü suya bas
Gömleğimi ütüle
Aşk suya bas
Suya bas kirliliği (SŞ. s.38)

Dizelerinde ise “suya bas” sözcük grubu ile hem kıvrımlı yineleme hem de şiirin çeşitli yerlerinde ard yineleme yapıldığını görmekteyiz.

Şair aşağıdaki iki şiirinde de kıvrımlı yineleme kullanır:

Ömrüm yetecek mi ey benim acılı yurdum
Ey benim güzel yurdum, ey benim yaralım. (ROT. s.18)

Yağmur yağdı yıkadı
İçimin sardunyalarmı,
Şiirimin suları kabardı,
Suları kabardı şiirimin. (ROT. s.59)

Tırmanma

Daha çok nesirde görülen bir yineleme türüdür. Sözcükleri, sözcük gruplarını ya da tümceleri önem sırasına göre yerleştirerek yapılır (Özünü, 2001: 120) . Demirağ'ın dizeler

halinde yazılmış fakat nesir havasında olan şiirlerinde bu yineleme türüne yer verdiğini görüyoruz.

Hastayım, iyi değilim, dallarımdan yapraklar döküldü. (SŞ.s. 21)

Sıfır derece ayıplı, çağdışı, gözükanlı. (SŞ.s.71)

Koşut Yineleme

Koşut yineleme, önyineleme ve ardyinelemenin, ikisinin birden aynı bölükte kullanılmasıyla yapılmaktadır (Özünlü, 2001:138).

Baylar sizden özür dilerim

Yanlış akıyor yüzüme suyunuz

Çekip gidin başımdan, özür dilerim

Bana hüznü veriyorsunuz

Baylar sizden özür dilerim

Ekmeğimi aldığınız yere koyunuz,

Sessizliğim utanıyor sesinizden

Bana çok karanlık geliyorsunuz.

.....

Baylar sizden özür dilerim. (SŞ. S.11)

Bir başka şiirinde yine koşut yinelemeyi görmek mümkündür:

Ben geçiyorum diye su sustu!

Duyuyor musun ayçiçeklerinin fısıltısını

Ağaçların çitirtisini, kol saatimin tıkırtısını

Duyuyor musun, ben geçiyorum diye su sustu!

.....

Ben geçiyorum diye su sustu! Duydun mu, biliyor

musun?

Hayat bizi dışarı kustu! (SŞ. s.18)

“Hayatım ağrıyor.” tümcesiyle koşut yinelemeye örnek veren şair aynı zamanda “ağrıyan” sözcüğüyle de önyinelemeye örnek vermektedir.

Hayatım ağrıyor.

Ağrıyan hayatımla yürüyorum ağrıyan dünyaya.

Ağrıyan hayatımdan ağrı dindirici bir şiir

Damıtıp aktarabilirsem ağrıyan dünyaya

Hayatımın ağrıları bir işe yaradı diyebileceğim.

Hayatım ağrıyor.

Zonklayan bir çağın, dünyanın çocuğuyum.

Kanım, beynim, yüreğim zonklıyor

Çağımın ve dünyanın zonklamalarıyla birlikte;

Zonklayan dünyaya ilişkin bir şiir zonklıyor bende de.

(SŞ.s.63)

Ek Yinelemesi

Aynı yapım ya da çekim ekinin başka başka sözcüklerle kullanılmasıyla yapılır(Özünü, 2001: 122) .

Fırından sıcak bir ekmek aldım
Sanki bir tavus kuşu taşıyorum!
Üstümdeki çınarları aşıyorum
Asfalttaki katran kokusunu,
Bir karanfili, bir kış otosunu
Bir bomba gürlütüsünü aşıyorum,
Elimdeki tavusla kendime şaşıyorum. (SŞ. s.15)
Hiçbir kahvede on dakikadan çok kalamıyorum,
Suyun bu renginden ve fazla zenginden
Harflerimiz döküleli tad alamıyoruz,
Hiçbir işe doğru dürüst yaramıyoruz,
Kuş muş, ağaç mağaç aramıyoruz,
Biz de bir ağızdan bağırıyoruz ve diyoruz:
Bizi görmek için de
Sizden yüzcümlülüğü istiyoruz! (SŞ. s. 14)

Çok Ekli Yineleme

Bu yineleme, aynı kökten türemiş sözcüklerle yapılır (Özünü, 2001: 121)

Sessizliğim utanıyor sesinizden

Bana çok karanlık geliyorsunuz (SŞ. s.11)

Dizelerinde “ses” ad kökünden türetilen “sessizlik” ile sesinizden kelimesindeki “ses” kökteştir.

İkizleme

Dize içinde aynı sözcüğün bağlaçlı ya da bağlaçsız olarak yinelenmesiyle yapılır (Özünü, 2001:121).

Çarpıp çarpıp geri dönen

Boyuna bana geri dönen

Ey benim şiirimin sesi

.....

Küçük bir gemi gibi, çarpına çarpına

Ağır ağır sulara gömüldü gitti. (SŞ. s.69)

Zaman zaman seni de aşıyor mu

Günlerimizi kuşatan zamanın dalgaları (SŞ. s.147)

İçimde ince ince bir çocuk ağlaması. (SŞ. s.71)

Kim görse yüzünü, bu bir Akdenizli yüzü der;

Girdileri şunlar şunlar: Acılardan bir tarih. (AY. s. 46)

Uzaklarda çocukluğunun portakal ağaçları

Bir rüzgârda usul usul savrulur. (SŞ.s.77)

Kındırık kapının ardındaki odada

Güvül güvül saçlarıyla, kadife saçlarıyla (HA. s.205)

SONUÇ

Fikret Demirağ Kıbrıs Türk şiirine büyük emek vermiş şairlerin başında gelir. Yazdığı çok sayıdaki şiirde aşklarını, ümitlerini, Kıbrıs Türkü'nün yaşamış olduğu zorlu savaş yıllarını kaleme almıştır. Şiirlerinde anlam derinliğine büyük önem veren şair, aynı zamanda yinelemeleri sıklıkla kullanarak vurgulamak istediği düşüncelerin okuyucuların belleklerinde yer etmesini sağlamıştır.

Fikret Demirağ'ın şiirlerinin taranmasıyla oluşturulan bu çalışmada Demirağ'ın şiirlerinde deyişbilimsel açıdan yinelemelerin ne şekilde kullanıldığı ve bu yinelemelerin şiirde nasıl bir etki yarattığı tespit edildi. Şiirlerinde kullandığı dilbilimsel özelliklerin onun şiirlerinin anlamlandırılmasında ne denli etkili olduğu belirlendi. Bir şiir incelenirken elbette ki sadece dilsel özellikleri değil aynı zamanda içeriksel özellikleri de incelenmelidir. Bu bütünlüğü sağlamak, şiir incelemeleri için kaçınılmaz bir gerçektir. Yinelemeler şairin şiirine dilsel bir zenginlik katmaktadır. Bu çalışmayla Fikret Demirağ'ın kullandığı dil yapılarının aynı zamanda anlamı güçlendirdiği tespit edilmiştir. Şair vurgulamak istediği duygularını yinelemelerden yararlanarak okuyucuya aktarmaya çalışmıştır. Burada şairin dil ve anlam ilişkisini en güzel şekilde gözler önüne serdiğini görmekteyiz. Genellikle bu konuda yapılan çalışmalar tarama modeline yönelik nitel araştırmalardır (Güneş,2011; Ötekin, 2002).

Demirağ şiirlerinde yinelemelere yer vererek, sözdizim sanatına çok güzel örnekler vermiştir. Daha öncede belirtmiş olduğumuz biçimbirimsel yinelemelerden en çok önyineleme, ardyinelemeyi kullandığını görüyoruz. Bunun yanında şair kıvrımlı yinelemeyle şiirine ahenk katmayı da ihmal etmemiştir. Şairin bütün şiirleri içinde önyinelemeleri; dizede yalnızca bir iki sözcüğü önyineleme olan şiirler, tümcecik biçiminde tüm dizenin yarısını kaplayan önyinelemeler, tüm dizesi önyineleme olan şiirler, ard yinelemeler, kıvrımlı yinelemeler ve koşut yinelemeler, ek yinelemesi, çok ekli yineleme ve ikizleme biçiminde görmekeyiz. Bunun yanında daha çok düzyazıda görülen tırmanmayı da nesir havasında yazmış olduğu şiirlerinde görmekteyiz. Şair bu yönüyle okunması zevkli, anlaşılması kolay ve duygu yoğunluğu yüksek şiirler yazmıştır. Fikret Demirağ, bu özelliği ile deyişbilimin pek çok biçimini kullanarak şiir sanatını kurmak için geleneksel sözbilim yöntemlerine başvurmuştur.

Kaynaklar

- Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Engin Yayınevi: Ankara.
- Aksan, Doğan(2006) *Türkçenin Sözvarlığı*, Engin Yayınevi. Ankara
- Boztaş, İsmail (1994) “Metindilbilim Açısından Şiir”, *Dilbilim Araştırmaları*. Hitit Yayınları: Ankara. 171-194.
- Çetin, Nurullah (1998) *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir:1998.
- Demirağ, Fikret(1994) *Seçme Şiirler*. Pygmalion yayınları: Lefkoşa.
- Demirağ ,Fikret (1986)*Adıyla Yaralı*. Su yayınları: Lefkoşa.
- Demirağ, Fikret(1992) *Hüzün Ana*. Galerî Kültür Yayınları: Lefkoşa.
- Demirağ, Fikret (1986) *Rüzgârda Ozan* Türküleri ya da Şiirin Uzun Yürüyüşü. KKTC Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları:Lefkoşa.
- Demirağ Fikret (1996) *Şiirin Vaktine Mezmur*. Işık Kitabevi Yayınları: Lefkoşa.
- Demirağ Fikret (1978) *Umut ve Dehşet Çağından Şiirler*. Sanat- İletişim Yayınları: Lefkoşa.

- Güneş, Bahadır (2011) *Borçalılı Valeh Hacılar'ın Şiirlerinde Yinelemeler*. Karadeniz Araştırmaları, s.147-156.
- Özkan, İbrahim (2011) *Türk Atasözlerinde Yinelemeler*. Turkish Studies. 1595-1903.
- Öztekin Özge (2002) “Divan Şiiri ile Değişibilim Arasında Yapısal Bir Köprü: Füzulî ve Bâki Divanlarında Yer Alan Biçimbirimsel Yinelemeler”, *Türkbilig*, s. 83-105.
- Özünü, Ünsal (2001) *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Multilingual Yayınları: İstanbul.
- Joanna Thornborrow & Shan (2000) *Wareing*. Patterns in Language: Stylistics for Students of Language and Literature. Foreign Language Teaching and Research Press.
- Kabataş Orhan vd. (2006) *Kıbrıs Türk Edebiyatı II*. MEB Yayınları: İstanbul
- Richard Bradford (1997) *Stylistics*. Routledge London and New York.
- Yılmaz Zübeyr & Ramazan Okumuş (1992) *Kıbrıs Türk Şiiri*. MEB Yayınları: İstanbul.

Özet

Fikret Demirağ'ın Şiirinde Yinelemeler

Kıbrıs Türk Edebiyatı içinde şiirlerin önemli bir yeri vardır. Ada, geçmişten günümüze geçirdiği çeşitli değişikliklerin etkisiyle yaşanan olaylarla sanatçılar için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Fikret Demirağ da Adalı olmanın farkındalığını ve ayrıcalığını yaşayan şairlerimizden biridir. Kıbrıs Türk Edebiyatı incelendiğinde şiirin, bu edebiyatta geniş bir yeri olduğu görülmektedir. Geçmişten günümüze kadar uzanan süreçte Ada topraklarında büyük şairler yetişmiştir. Bu topraklarda yaşanan sevinçler, üzüntüler, savaşlar, göçler tüm gerçekliğiyle ve duygu yoğunluğuyla şiirlere kaynaklık etmiştir. Şiiri oluşturan dildir. Bu yüzden şiirleri anlayabilmek için kullanılan dili iyi bilmek ve anlamak gerekir. Değişibilim bunu sağlaması bakımından önemlidir. Değişibilim şiir dilini daha iyi anlamayı ve metni hangi ölçütlere göre değerlendirmemiz gerektiğini gösterir. Bu çalışmada Kıbrıslı bir Türk şair ve yazar Fikret Demirağ'ın şiirlerinde dilbilimsel yinelemeler ele alınmıştır. Bu çalışmada tarama yöntemiyle şairin şiirlerinde yineleme kullanımı tespit edilmiştir. Burada tarama modeline dayalı, metne yönelik inceleme esas alınmıştır. İncelemede Ünsal Özünü'nün Edebiyatta Dil Kullanımları kitabındaki sınıflama temel alınmıştır. Çalışmada şairin şiirlerinde yinelemelere sıklıkla başvurduğu tespit edilmiştir. Yinelemeler şairin şiirlerinin okuyucu tarafından zevkle okunmasını ve şiirin ahengini, duygu yoğunluğunu artırmasını sağlamıştır. Bu tür dil kullanımları dili zenginleştiren öğelerdir. Demirağ'ın şiirlerinin değişibilim açısından incelenmeye değer zenginliğe sahip olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Değişibilim, biçimbirimsel yinelemeler, Kıbrıs Türk Şiiri*

Abstract

TYPES OF REPETITION IN FİKRET DEMİRAG'ŖS POEMS

Poetry encompasses a significant part of literary works in TRNC. The history of the Island has experienced many different kinds of changes and challenges from past to present, which has been an inspiration resource for the literary men and artists. Fikret Demirağ, as one of the most famous poets of the TRNC has always attempted to reflect these experiences in his poems. The quality of language in poetry is very important. Thus, in order to perceive and understand the language of poetry we should be aware of its language. Stylistics is the study of the language of literary texts and has many devices to analyze the language of poetry. Repetitions are numerous in Fikret Demirağ'Ŗs poetry, as one of the distinguished poets in TRNC. The study uses scanning technique to determine the kinds of repetitions in Demirağ'Ŗs poems. This study uses Unsanl Ozunlu'Ŗs repetition categorization written in his book titled *The Language of Literature*. Fikret Demirağ, who formed his first poems under the influence of the second new poetry movement which affected a major community of poets in Turkey and who had remarkable progress then in creating his own poetics, began to bring forth products in the sphere of Mediterranean sensitivities starting from 1980s. Repetitions in Fikret Demirağ'Ŗs poetry encourage the reader to read the poems with enthusiasm and excitement. The stylistic devices enrich his poetry. The poet has used many stylistic devices which make his text valuable to be studied.

Keywords: *Fikret Demirağ, Types of Repetitions, TRNC poetry.*

KEMAL ATEŞ'İN YAPITLARINDA GECEKONDULAŞMA OLGUSU

Efnan Dervişoğlu*

1 978'de yayınlanan “Çürük Kapı” ile edebiyat dünyasına giren Kemal Ateş, bu kiptaki öykülerinde ve diğer iki kitabında (“Küskün Fotoğraflar”, “Bir Şarkıyı Dinlerken”) yer alan kimi öyküleriyle “Toprak Kovgunları”, “Bir Başka Şehir” ve “Veresiye Defteri” adlı romanlarında gecekonduları, gecekondulu yaşamını anlatır. Bu yapıtlarıyla MAY, PEN Yazarlar Derneği Orhan Kemal Ödülü, TESK ve Edebiyatçılar Derneği Ödülü'nü kazanan yazarın ilk romanı “Toprak Kovgunları” (1982), “Outcasts of the Homeland” adıyla Amerika'da da yayınlanır (2010). Plansız kentleşmenin bir göstergesi sayılan gecekonduların ve bu çevrelerdeki yaşamın, Ateş'in yapıtlarına hangi yönleriyle yansıdığı yolundaki değerlendirmemize geçmeden önce; göç ve gecekondulu olgularına değinmemiz, yararlı olacaktır.

“Boğulursan da Büyük Gölde Boğul”

İnsan toplulukları tarih boyunca göç etmişlerdir. “Göç”; doğal, sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlerle başka bir yere geçerek yer değiştirmek, kişilerin ya da toplulukların yerleşim yerlerini terk ederek başka bir yere/ülkeye gitmeleri anlamına gelmektedir. Tarihsel süreçte, topluluklar geliştikçe nüfus hareketliliği de dönemsel koşullara bağlı olarak değişiklik göstermiştir. “İç göç” denildiğinde, aynı ülke sınırları içindeki yer değişikliği anlaşılmaktadır; göçün yönüyle ilgili bir belirleme olmamakla birlikte Türkiye göz önüne alındığında kırsal alandan kentlere yönelik dikkati çekmektedir.

* Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi.Öğretim Üyesi.

İlhan Tekeli'nin deyişiyile; "iç göçle yaşamlarını köylerde sürdürenlerin bu yaşam yerlerinden koparak kentlerde tarım dışı işlerle hayatlarını kazanarak yaşamaya başlaması anlatılmaktadır." (Tekeli, 2008:49) Toprak yoksunluğu, işsizlik, geçim sıkıntısı ve daha iyi yaşama koşullarına kavuşma arzusu, dış göçle birlikte iç göçe de neden olmuş; kırsal alanlardan kentlere doğru yaşanan nüfus hareketliliği, bu nüfusun istihdamını sağlamaktan yoksun, gerekli alt ve üst yapıları yetersiz kentlerde yeni sorunlara yol açmıştır. Gelişmekte olan Türkiye'de köylü ile kentli arasında yüzyıllardan beri sürüp giden "konfor, yaşayış ve geçim farkları" bulunduğunu söyleyen Fehmi Yavuz, tarıma makinenin girmesi, karayollarının, motorlu taşıtların sağladığı ulaşım kolaylıkları ile sanayileşme hareketinin; kentlerin çekme ve köylerin itme kuvvetinin etkisini artırdığını belirtir (Yavuz, 1962:32).

"Büyük toprak sahipliğinin ve ortakçı, yarıcılığın yaygın olduğu bölgelerde tarımın modernleşmesi"nin; "makinelik, sulamalı, suni gübreli üretime geçiş"in, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleştiğini hatırlatan Mübeccel Kıray, büyük toprak sahiplerinin yeni üretim teknolojisine geçmelerinin; "işgal ettikleri kontrol mevkiilerinden dolayı, elde ettikleri krediler yüzünden" kolay olduğunu söyleyerek "bu teknoloji ile üç ilâ sekiz misli artırabildikleri ürünleri ile kredi borçlarını ödeyebilmiş ve çiftliklerini modern, büyük işletmeler haline getirebilmişlerdir" der. Kıray, sözlerini şöyle sürdürür: "Bu topraklarda ortakçı-yarıcı olarak çalışan köylüler ise üç dört ürün mevsimi içerisinde, makineleşme emeğin yerini aldığı için, yarıcı olmaktan çıkmışlar, büsbütün topraktan kopmuşlardır. Kısmen, henüz daha mekanize hale gelmemiş işlerde gündelik emeğini satan tarım işçileri haline gelmiş, kısmen de tarımdan tamamen uzaklaşarak şehirsiz çevrelerde emeklerini değerlendirme olanağını aramaya yönelmişlerdir." (Kıray, 2006:125-126)

İlhan Tekeli, "1950-1955 döneminde, kırdan kopuş Türkiye'nin Marshall Planından yararlanmasına olanak verilmesi üzerine tarımda hızlı bir makineleşmenin yaşanmasıyla açıklanmıştır" der (Tekeli, 2008:50). Tekeli'ye göre, tarımdaki makineleşmenin işgücünü açığa çıkarması -ekili tarım alanlarının artışı düşünüldüğünde- köyden kente göçü açıklamakta tek başına yeterli değildir. "Türkiye'nin dış ödemeler dengesinde karşılaştığı sorunlar dolayısıyla 1956-1962 döneminde traktör sayısının artmamasına karşın, kırdan kente aynı miktarlarda göçün gerçekleş"tiğini söyleyen Tekeli, kırdaki çözülme, sadece tarımdaki makineleşmeye bağlamanın yanıltıcı olacağı görüşündedir (Tekeli, 2008:51-52).

Emre Kongar, "Türkiye'deki kentleşme sürecinin ardındaki temel öğeler köylerin ve küçük kasabaların elverişsiz yaşam koşulları yani 'itici öğeler' olarak görünüyorsa da" göç sürecinde kentlerin çekiciliğinin de önemli bir işleve sahip olduğu görüşündedir; iş olanaklarının ve sanayideki yüksek ücretlerin çekici öğelerin başında geldiğini belirten Kongar'a göre; artan işgücünün istihdamı konusundaki yetersizliklerine ve güçleşen yaşam koşullarına rağmen kentlerin cazibesini sürdürmesi, göç edenlerin sağlık ve eğitim olanaklarından yararlanma isteği ve büyük kentte yaşama arzusuyla da ilişkilidir (Kongar, 2006:553).

"Sürekli toplumsal gelişme içinde bulunan ve toplumun, yerleşme, barınma, gidişgeliş, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi gereksinmelerinin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşılarda bulunduğu, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimi" (Keleş, 1998:53) olarak tanımlanan "kent", söz konusu gereksinimleri yeterli ölçüde karşılayamasa da 1940'lı yıllardan itibaren Türkiye'de çekim merkezi haline gelir ve ilkin Ankara olmak üzere; İstanbul, İzmir, Adana gibi büyük kentler sürekli göç almaya başlar.

“Kentleşme”nin, “toplumların yapısal değişmelerinin en göze çarpan yönü” olduğunu söyleyen Mübcecel Kıray’a göre; “kentleşme”, her şeyden önce “nüfusun büyük oranının tarımdan ve topraktan kopup tarım dışı alanlarda, sanayide, karmaşık örgütlerde ve dolayısı ile köyden başka yerlerde, kentlerde hayatlarını kazanmaya ve yaşamaya başlamaları demektir (Kıray, 2007:141). Orhan Türkdoğan, “kentleşme”yi; “kırsal alanlardan büyük kent merkezlerine olan yatay hareketlilik” olarak tanımlar ve “gecekondulaşmanın bu tür bir hareketliliğin sonucu olduğunu söyler: “Kırsal alanlardan büyük kentlerin marjinal alanlarına yığılan bu insanlar, kırsal alanlarda gözlemlendiği tarzda, kimliklerini kentlerin kıyı şeritlerinde de aynen sürdürmektedir. O halde, ülkemizde meydana gelen gecekondulaşma olgusu bu tür yatay hareketliliğin bir ürünüdür.” (Türkdoğan, 2004:425)

İlhan Tekeli, “Türkiye’de yaşanan kentleşme deneyimi sırasında, kente gelen köylülerin kısa bir sürede kültürel bir dönüşme geçirerek, kentli değerleri benimseyemedikleri kavranınca, bu kültürel dönüşümdeki gecikmeyi anlatabilmek için”, “kentlileşme” terimine ihtiyaç duyulduğunu söyler (Tekeli, 2008:61). “Gecekondu” da işte bu kentlileşme sürecinde karşımıza çıkan bir olgudur. “Kentlileşme”nin, bir ölçüde köylünün kendi cemaatini terk etmesiyle başladığını, göçmenin gecekonduya yerleşmesiyle de sürecin “gerçek dönüştürücü aşama”sına girdiğini (Karpaz, 2003:215) belirten Kemal Karpaz, Türkiye’nin göçmen gecekonducularının kentlileşmesinin dört aşamada gerçekleştiğini ifade eder:

- Kent kıyafetinin ve gazete okumak, sinemaya gitmek gibi bazı kent alışkanlıklarının benimsenmesi,
- Göçmenin; su, elektrik ve ulaşım gibi kent hizmetlerini ve olanaklarını benimsemesi; dükkânlardan alışveriş yapması; konut inşa etmesi ve yerleşme yeriyle yakın bir özdeşleşme içine girmesi,
- Göçmenin, kentin diğer insanlarıyla ilişki kurmaya istek duyması,
- Göçmenin köye değil, kente ait olduğuna dair inancının ve kanısının gelişmesi (Karpaz, 2003:215-224).

Konut Sorununa Bulunan Çözüm: Gecekondu

“Gecekondu”, aslında yargı bildiren bir cümle niteliği taşıırken, bilinen geçmiş zaman ekinin etkisiyle “bir anda olup biten” anlamı kazanmış bileşik bir sözcüktür. Turhan Yörükân’ın deyişile; “yapılmış olanın aşağı yukarı bir gece içerisinde yapıлып bittiğini ifade etmek üzere konmuş bir terim” (Yörükân, 1968:41) olan “gecekondu”, “belediye ya da başka bir kuruluşun izni olmaksızın gizlice yapılan derme çatma yapı” anlamında kullanılmaktadır.

Sunay Akın’ın; “Umut dolu / tarlakuşları / kentin kıyısına / hep gece / kondu” (Akın, 1997:23) dizeleriyle anlattığı “gecekondu”, resmî bir kaynakta, “kendisine ait olmıyan yerde imar mevzuatına aykırı gayri sıhhi ve gayri fennî olarak alelacele yapılmış olan barınak” (Gençay, 1962:5) olarak tanımlanmaktadır. “Gecekondu”nun “Kentbilim Terimleri Sözlüğü”ndeki karşılığı ise şöyledir: “Bayındırlık ve yapı kurallarına aykırı olarak, gerçek ya da tüzel, kamusal ve özel kişilerin toprakları üzerine, toprak iyesinin istenç ve bilgisi dışında, onamsız olarak yapılan, barınma gereksinimleri devletçe ve kent yönetimlerince karşılanamayan yoksul ya da dar gelirli ailelerin yaşadığı barınak türü.” (Keleş, 1998:53)

“Gecekondu sorunu”nun “kökende, ekonomik bir olgu” olduğunu belirten Hasan Özbay’a göre; gecekondu, ülke “ekonomik yapısındaki ve gelir dağılımındaki dengesizliğin

kent mekânına yansımadır. Başka bir deyişle de, ülkede yasal yollarda üretilen konutları kullanmak için ekonomik gücü olmayan kitlelerin, yani alt gelir gruplarının, soruna buldukları çözümdür.” (Özbay, 1989:47)

Daha çok büyük kentlerin yatırım olanakları kısıtlı yeni yerleşimcilerince tercih edilen bir “çözüm” olarak görülen “gecekondu”, ucuza mal edilmesi yanında; zaman içinde doğabilecek yeni ihtiyaçlara cevap verebilen eklemeli bir yapıya dönüşme özelliği de taşımaktadır; bu yönüyle “yapımı bitmiş bir konut olmaktan çok sürekli olarak değişen ve inşa süreci devam edip giden bir konut” niteliği gösterir (Tekeli, Gülöksüz, Okyay, 1976:247). Tansı Şenyapılı’ya göre gecekonduların en önemli özelliği; bu değişikliğe, yeni yapılanmalara olanak vermeleridir.

“Gecekondu türü konutların en önemli özelliği ve kentin alışılmış konut yapımı biçimi ile en önemli farkı, iki tür konutun farklı yasal çerçevelere oturması değil kentin ‘yasal’ konutlarının tek aşamada tamamlanması ve bir seferde büyük bir yatırımı içermesine karşın gecekondu türü konutların zaman içinde değişen ve gelişen bir niteliğe sahibolmasıdır.” (Şenyapılı, 1985:200)

Türkiye’de 1940’lı yıllarda başlayan göç süreci, kırsal alanda bazı tarımsal değişimlerin yaşandığı 1950’lerde belirgin bir hızlanma gösterir ve ilerleyen yıllarda da devam eder. Kentlerin düzensiz büyümesine yol açan bu durum, yeni kentlilerin iskânı konusunda planlı politikalar izlenememesi ve göçenlerin maddi olanaklarının yetersizliği gibi nedenlerle öncelikle konut sorunuyla kendini gösterir. Önder Şenyapılı, kentin “planlanmış, alt-yapısı tamamlanmış kesimlerinde yerleşebilmeye geliri hiçbir biçimde yeterli olmayan” düşük gelirli kentin; “kent çevresindeki ya da kente yakın ve henüz ‘kentleşmemiş’ topraklar üzerinde kendi olanaklarıyla kurdukları konutlarda oturarak barınma gereksinimlerini gidermeye” uğraştıklarını söyler ve “gecekondu”yu, gecekonduyunun; adım adım ve yavaş yavaş kentleştiğinin somut göstergesi sayar (Şenyapılı, 1978:55).

“Gecekondu gerekli ucuzluğu sağlayan bir konut türü. Üzerinde kurulduğu toprak, çok zaman bedelsiz elde ediliyor. Ya da oldukça düşük bir değere satın alınıyor toprak. Emeğe de (genellikle) ücret ödenmiyor. Kullanılan yapı araç ve gereçleri oldukça ucuza sağlanıyor. Kısacası, gecekondu ucuza mal edilen bir konut türü. Birincil özelliği ucuzluğu. Başka özellikleri de var. Örneğin, yapım sürekliliği. Zaman içerisinde, gelir artışına ve beliren yeni gereksinimlere bağlı olarak, yapı hem niteliksel, hem niceliksel gelişim gösteriyor.” (Şenyapılı, 1978:55).

Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik yapısındaki değişimlerin bir göstergesi olarak kabul edebileceğimiz gecekondu, halkın; konut sorununa bulduğu bir çözüm olarak değerlendirilmektedir. Göçle birlikte kentlerdeki yığılmanın sadece konut sorununu doğurmadığını, yaşanan durumun; sosyokültürel ve ekonomik boyutta birçok sorunu da beraberinde getirdiği bilinmektedir. Cevat Geray, Aralık 1974’te düzenlenen konut kurultayında, “gecekondu”nun “çarpık kapitalist düzenin geliştirdiği bir ara, tampon mekanizma olduğu”nu söyler ve şu görüşünün altını çizerek: “Gecekondu sorunu yalnızca bir konut sorunu değildir, onunla yakından ilişkilidir, fakat fiziksel bir konu, bir mekân konusu olmaktan öteye, bir yerleşme, kentleşme, endüstrileşme, gelir düzeyi ile ilgili birtakım süreçlerin odak noktası olarak sosyoekonomik boyutları ağır basan bir konudur.” (Geray, 1975:132)

Türkiye’deki kentsel yapıyla ilgili araştırmaların ortaya koyduğu sonuçları; maddeler halinde özetleyen Emre Kongar, Türkiye’deki kentleşme olgusu ile gecekondulaşma olgusunun

özdeş nitelikte olduğunu, kentleşmenin/gecekondulaşmanın Batı’da olduğu gibi doğrudan doğruya endüstrileşmenin bir sonucu olmadığını; kentlerin çekimi kadar köylerin itiminin de bunda etkili olduğunu söyler. Kongar, düşük gelirli kesimlerin yaşadığı gecekondu bölgelerini; değişmeye açık ve yüksek beklentilere sahip, siyasal olarak da çok etkin bir nüfusu barındırması nedeniyle Türkiye’nin kaderinde söz sahibi olduğunu belirtir (Kongar, 2006:333).

Gecekondulaşma Olgusunun Türk Edebiyatına Yansımaları

Türkiye’nin toplumsal bir gerçeği olan “göç” ve beraberinde getirdiği “gecekondu olgusu”, özellikle 1950’lerden sonra, ülkenin edebî ürünlerinde sıkça işlenen bir konu olmuştur. Bu ürünlerin birer sanat yapıtı olduklarını akıldan çıkarmadan, gerçeği bütün ayrıntıları ve çiplaklığı ile yansıtılmalarını da beklemeden ülkedeki kentleşme/kentlileşme ve gecekondu olgularının genel özellikleri hakkında bir fikir verdiklerini söyleyebiliriz.

İlhan Tekeli, “Başkent Ankara’nın Öyküsü” başlıklı yazısında; 1945 öncesinde Türkiye’de her yıl % 6’lık bir nüfus artışı gösteren tek kentin Ankara olduğunu, 1930-1945 arası dönemde “konut sorunu”nun “sadece Ankara’ya özgü bir sorun olarak görüldüğünü” belirtir: “Ankara’da o zaman daha gecekondu ismi konmadığından üçüncü Ankara diye adlandırılan kesimin ortaya çıkışı bir yapısal sorun olarak algılanamıyor, zecri tedbirlerle çözülebileceği sanılıyordu. Oysa İkinci Dünya Savaşı sonrasında hemen hemen tüm Türk şehirleri yüzde 6 büyüme hızıyla artıyordu ve gecekondu sorunu tüm kentlerde görülmeye başlamıştı” (Tekeli, 1982:65). Henüz gelişmiş bir sanayileşme aşamasına varmamış olan kentlerde biriken “çok düşük ödeme güçlü kitlelerin gereksiniminin, kentsel konut piyasasında sağlanması olanaksızdı. Gecekondu, bu gereksinimin halkın kendi emeği, becerileri ve kıt kaynakları ile karşılanması” demektir (Acar, Adam, 1978:32).

Daha çok, edebiyat tarihine yönelik çalışmalarlarıyla tanıdığımız Cevdet Kudret, o yıllarda Ankara’da yaşanan gecekondulaşmayı “Öbür Ankara” adlı uzun öyküsünde oldukça ayrıntılı anlatır:

“(…) Buralara ev yapmak yasaktı; bütün şu görülen yapılar kaçak olarak kurulmuştu. Burada başını sokacak bir yer kurmak isteyen kimse, kerestesini, çivisini, kerpicini bir yere yığar, sonra bir gece sabaha kadar arkadaşları ve komşuları ile birlikte çalışır, sabahleyin penceresine perde diye iki bez parçası takar, içine bir su testisi, bir şilte, birkaç da kab-kacak koyar. Artık bu bir ‘konut’tur, yıkılmaz; her türlü saldırıya karşı kanun tarafından korunmaktadır. Ev sahibi, sadece, bu yapıyı izinsiz kurduğu için yirmi lira para cezasına çarptırılır; bu da zaten bilinmektedir; para da, evin gereçleriyle birlikte, önceden hazırlanmıştır. Fakat çok dikkat etmek gerekir, sabah olduğu zaman dam da örtülmüş bulunmalıdır; örtülmeden yakalanırsa hemen yıktırılır, çünkü damsız yapı ‘konut’ sayılmaz. Dam denilen şey de, birtakım ince kalasların üstüne tahta döşenmesi, onun üstüne de toprak atılmasıyla meydana gelmiştir; bu toprak, yağmurun işlememesi için, ‘yuvak’ adı verilen ağır bir taşın saatlerce gezdirilmesiyle sıkıştırılmıştır. Yapının kurulması Cumhuriyet bayramı gibi resmî bayramlardan birine rastlatılırsa, yakalanmak tehlikesi daha azalır; çünkü o gece, polislerin çoğu, şehire götürülmüş olurdu” (Kudret, 1974: 151-152).**

* Cevdet Kudret’in öyküsü, gecekondu yapımına dair, bir edebiyat ürününden beklenenin ötesinde bilgi vermektedir. Kemal Karpat’ın, konunun uzmanı bir bilim adamı olarak anlattıklarına baktığımızda, Kudret’in gözlemlerinin doğruluğu ortaya çıkmaktadır: “Çoğunlukla tek odadan ibaret olan ev bir gecede dikilir ve her ne kadar yetersiz de olsa dayanıp döşenir; böylece içinde oturanlar ‘meskun evlerin tebligat yapılmaksızın’ yıkılmasını yasaklayan yasal hükümlerden yararlanabilirler. (Gerçekte, birçoğu öylesine iyi inşa edilmiş görünür ki, insanın onun birkaç

Cevdet Kudret'in anlattıkları, elbette ki bununla sınırlı değildir; 50 sayfaya varan uzunluğuyla "Öbür Ankara"; Altındağ, Yenidoğan ve Âtîfbey mahallelerindeki gecekondulaşmayı gözler önüne sermesi yanında yazılış tarihi açısından da önem taşır. İlhan Tekeli'nin vurguladığı tarih olan 1945, Kudret'in; bir yazar gözlemciliği ve sezgisinin örneği sayılabilecek "Öbür Ankara"yı yazdığı tarihtir ve ilerleyen yıllarda, plansız kentleşmenin en önemli göstergesi sayılan gecekonduları ele alan çok sayıda yapıt ortaya konacaktır.

"1950'li yıllar, Türkiye tarihinde Demokrat Parti iktidarı ve köyden kente göç olgusu ile birlikte anılır. Batıda büyük acılarla yaşanan sanayileşme anı gelmiş, konut ve iş yokluğu Türkiye gündeminin merkezine oturmuştu. Önceleri kente yığılan insanların başlarını sokacak bir yer ihtiyacıyla ürettikleri derme çatma evlere göz yumuldu. Güzel de bir ad takıldı onlara: 'gecekondu'. Gecekonduların ortaya çıkışı ile roman ve öykü içinde yerini alması eş zamanlıdır. Mekansal farklılıklarla temsil edilen ilk dönemin Doğu-Batı karşıtlığının, yerini, yine mekanda somutlanan ezen-ezilen, ya da işçi-burjuva çiftine terk ettiği" görülür (Türkeş, 2007:86).

Önder Şenyapılı; kırdan kente göçün, kent kurallarına uygun olarak yapılmayan konutlar sorununu doğurduğunu ve bu sorunun, edebiyatımızda; göçle ortaya çıkan diğer sorunlardan daha çok ilgi çektiğini vurgulayarak şunları söyler:

"Kent yaşamını konu seçen yazarlarımızın da genel eğilime uygun olarak gecekondu üstünde yoğunlaştıkları görülüyor. Hemen eklemeli ki, kırdan kente göçün hızlandığı ilk yıllardan başlayarak, kentlileri olabildiğine tedirgin eden bir sorunun yazınımıza girmesi doğal.

Bir nokta daha: Başlangıcından bu yana, gecekondu sorununun çözümünü bu yapıların yıkılmasında, yapanların geldikleri yere geri gönderilmesinde ya da gelmelerinin önlenmesinde gören siyasalar karşısında gecekonduya 'olumlu' bir bakış egemen yazınımızda.

Gecekonduyu ve gecekonduyu anlatan öykücülerimiz, romancılarımız, kırdan kente göçenlerin yıllar boyu süregelen değişmez 'korku'sunu dile getiriyorlar yapıtlarında. 'Gecekonduyunun yiktırılacağı' korkusunu..." (Şenyapılı, 1983:81)

Orhan Kemal'in "Ekmek Kavgası" (1949); Samim Kocagöz'ün "Sam Amca" (1951), "Cihan Şoförü" (1954), "Yolun Üstündeki Kaya" (1964), "Alandaki Delikanlı" (1978); Muzaffer Buyrukçu'nun "Katran" (1956); Hakkı Özkan'ın "Unutulmayanlar" (1969); Dursun Akçam'ın "Taş Çorbası" (1970), "Köyden İndim Şehire" (1973); Adnan Özyalçın'ın "Yıkım Günleri" (1972); Aziz Nesin'in "İnsanlar Uyanıyor" (1972); Burhan Arpad'ın "Yeditepe Olayları" (1974); Talip Apaydın'ın "Koca Taş" (1974); Aysel Özkan'ın "Sessiz Bir Dayanışma" (1976) adlı kitaplarında yer alan pek çok öykü, yazarlarımızın gecekondu çevrelerini yansıtma uğraşının örneğidir.

Reşat Enis Aygen'in "Ağlama Duvarı" (1949); Orhan Kemal'in "Bereketli Topraklar Üzerinde" (1954), "Devlet Kuşu" (1958), "Gurbet Kuşları" (1962); Oğuz Özdeş'in "Gecekondu Rüzgârı" (1960); Tarık Dursun K.'nin "Sabah Olmasın" (1967); Demirtaş Ceyhun'un "Asya" (1970); Muzaffer İzgü'nün "Gecekondu" (1970), "Halo Dayı ve İki Öküz" (1973), "Zıkkımın Kökü" (1988); Leylâ Erbil'in "Tuhaf Bir Kadın" (1971); Sevgi Soysal'ın "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti" (1973); Tahir Fikri'nin "İshak" (1974); Hasan İzzet-

saat içinde inşa edildiğine inanması güçleşir.) Eğer ev iyi yerleşmiş görünürse, gecekondu yasanın zaman aşımı hükümlerinden yararlanmak için bir yıl ya da daha uzun süredir orada oturduğunu öne sürebilir." (Karpaz, 2003:151)

tin Dinamo”nun “Musa’nın Gecekondu” (1976), “Koyun Baba” (1976); Hakkı Özkan’ın “Grevden Sonra” (1976); Talip Apaydın’ın “Kente İndi İdris” (1981); Latife Tekin’in “Berci Kristin Çöp Masalları” (1984) adlı romanları da köyden kente göçle baş gösteren gecekondu sorununu ve plansız kentleşme olgusunu işleyen romanlara örnek verilebilir.

Sennur Sezer’in, aynı zamanda ilk kitabı olma özelliğini taşıyan “Gecekondu”ya adını veren şiiri ise şöyledir:

“Aceledir sevişmeler tek odalarda
Yarı giyinikliğinde kadınların
Kaçış - kaçıştır
Dönüverişinden çocukların

Soluk soluk yaşamalar
El kiri
Yıkılan kapı önlerinde
Yarına hep yarına sorular
Dip- diri
Fabrika düdüklerinde

*‘Kondu’ların can kardeş damarlarında
Sızı - sızı
Kirası ya borcu dört duvarın
Tez büyür çocuklar tek odalarda
İnanın” (Sezer, 1964:7)*

Hasan Hüseyin’in 1976 tarihli “İnsan Pazarı” şiiri şöyle başlar:
“gondulardan gelmişik
açlık nedir bilmişik
aman ağbey yaman ağbey
gör bizi” (Atabaş, Cengizkan, 1998:73)

Aynı tarihte Hasan İzzettin Dinamo’nun “Gecekondundan Şiirler”i yayınlanır. Çoğunluğunu, sone tarzındaki şiirlerin oluşturduğu bu kitabında; toplumcu şiirin örneklerini veren Dinamo, gecekonduya yaşamının güçlüklerini de yansıtır ve bir şiirinde şöyle der:

“Yağmur yağıyor, kış yağmuru şakır şakır
Gecekonduumuz birkaç yerinden yine damlıyor.
Üstümüz eski püskü, tel dolap tamtakır
Umutsuzluk aç karga sesleriyle bizi selâmlıyor.” (Dinamo, 1976:13)

“Seyran Destanı”nda (1979), Anadolu’nun geçmişine yönelen Gülten Akın, kentlere yeni gelenlerin destanına dönüştürür şiirini. Kitabının, 1978’de kaleme aldığı “sunuş” yazısında şöyle der:

“Göçenler, köylerin eli iş tutan genç insanlarıdır. Bu diri işgücü, önceleri kentler içine, çevresindeki sanayi kollarına gerekmiştir. Bir yandan köy iterken, öte yandan kent, daha çok para, daha uygarcı yaşama özlemlerini kullanarak, çekmiştir.

Ata yurdundan, baba ocağından ıralacak kadar gözüpek, diri, atak olanlar, sular gibi yü-

rümüşler. Tarihimizdeki kaleler, palankalar yerine gecekondular kurmuşlardır.

Çevirmişler koca kentlerimizi gecekondularıyla, korunmuş, barınmışlardır.” (Akın, 1986: 5-6)

“Seyran Destanı”, yeni kentlilerin destanı niteliğindedir ve gecekondulu insanın yaşamından görüntüler sunmaktadır. Kitapta yer alan ve Ankara’nın Mamak ilçesi sınırlarında bulunan “Natoyolu”nun adını taşıyan şiirden bir bölüme burada yer verelim:

*“Karşıda Bayındır, Kusunlar
Yağubaptal
İlerde İmrahor, Mühye
Seydali
Orada dağların derelerinin
Köy yollarının koynuna
Eski bir bildik gibi sokuldu
Dörtköşe bir toprak parçasını
Çizip ayırdı kendine
Oturdı bekledi bütün gece
Beklediler sonraki geceler
Bir duvar ördüler bir çivi
Çaktılar bir kapı açtılar
Bir pencere
Ördüler bir duvar yine bir pencere
Bir çatı çattılar
Uzakta soluyan başkenti duydular
Öyle ürpermediler korkuyla
Dostlar komşular yoldaşlar
Orda birlikte çoğaldılar
Çoğaldı gecekondular”* (Akın, 1986:72)

Edebiyatın çıkış ve varış noktası, insanı ve onun dünyasını anlatmaktır. Göç ve beraberinde getirdiği sorunları yansıtan yapıtlardaki asıl unsur da kuşkusuz, insan olacaktır. Bu yönden bakıldığında; gecekondular, kentleşme uğraşını anlatmak için kullanılan bir mekândır, denilebilir; ancak göz ardı edilmemesi gereken bir husus vardır ki o da bu mekânların, birçok yapıtta; bir dekor, betimlemenin bir parçası olmanın ötesinde anlamlar yüklenerek tematik öğenin oluşumuna katkıda bulunduğuudur.

Aile içi ve kuşaklar arası ilişkiler, kadın-erkek ilişkileri, yeni kentlilerin; birbirleriyle, kentle ve kentliyle iletişimi; yadırganan davranışların kültürel boyutu, yaşam tarzındaki değişikliklerde gelir düzeyinin ve eğitimin rolü, beklentilerdeki dönüşüm, iş ve çalışma koşulları, kente göçenlerin “kentleşme süreci”nde yaşadıklarının anlatıldığı pek çok yapıtın ele aldığı başlıca konulardır ve gecekonduların, gecekondulu mahallelerinin ruhunun yansıtıldığı tüm bu yapıtlarda anlatılan, “gecekondulu insanı” ve onun dünyasıdır.

Kemal Ateş’in Öykü ve Romanlarında Gecekondulu Yaşamı

“Onun öyküsünü yazmaya ilk başladığımda, bir gecekondulu mahallesinde oturuyordum”

(Ateş, 2005:77) cümlesiyle başlayan “Arabacının Öyküsü”nde de gördüğümüz gibi, anlatıcının; yazar ya da kahraman anlatıcı olduğu birçok öyküsünde, romanlarında kendi yaşamından izler bulduğumuz Kemal Ateş, gecekondulardaki yaşamı öyküleştirmiş; bu yaşamı romanlara aktarmış bir yazardır. Ahmet Özer, yazarın bu yönüne ilişkin şöyle demektedir: “Kemal Ateş gecekondu yaşamına 10 yaşında tanık olmuş bir kişi. Ailesinin Kaman’dan gelip Ankara’da bir gecekondu kurarak buraya yerleşmesi, onun bu dünyayı tanınmasına yetmiş. O, bu yaşamın içinde çile yumağını sararken, bir yandan da öğrenimine ara vermemiş.” (Özer, 2000:200)

Nüfus cüzdanında 1947 doğumlu olduğu yazılıdır; ama yazarın kendi ifadesinden anladığımıza göre, bu, bir yıl geciktirilmiş bir nüfus kayıdır: “Bir yıl sonra bakmışlar ki bu çocuk yaşıyor, yaşayacak da, o zaman yazdırmışlar nüfusa” (Ateş, 2005:7) der bir yazısında. Ankara’da ünlü bir otelin çamaşırhanesinde iş bulan baba, bir yıl sonra ailesini de başkente taşır; Ateş, ilkokul 5. sınıftadır. Aynı yazıda şunları söyler:

“Ankara’daki gecekondumuzu babam önceden yaptırmıştı. Bir kez yıkılmış ya, ben görmedim. Daha sonra yaptığımız eklenti odanın yıkılışını gördüm. Evimizi yıkmadılar da, gözümüzün önünde bir yakınımızı idam edip gittiler sanki. Yıkımlara karşı bir gecede bir sürü ev konduruluyordu. Yün yumak olmuş bir yaşam... İlk kez denenilen, ilk kez yaşanan bir çevre, sorunlarla, sıkıntılarla dolu. ‘Gecekondu’nun adı bile yeni dilimizde.” (Ateş, 2005:10)

Akdere’deki gecekondu mahallesi sorunlarla yüklü olsa da yazarın; yıllar sonra kaleme alacağı öyküleri ve romanları için de bir kaynaktır aynı zamanda. Sadece gözlemlerinden yararlanmakla kalmaz; bazen kendisini de, kendi yaşadıklarını da dâhil eder yapıtına:

“O günlerde babam işinden atılınca, gecekondumuzun bir duvarını yıkıp bakkal dükkânı açmıştı. İşimiz umduğumuzdan, beklediğimizden de iyi gitti. Evimizin arkası tıkr tıkr işleyen küçük bir dükkân olmuştu. Gittikçe yeni eklentilerle rafları, tezgâhı, vitrini büyüdü, evimizin içinden duyulan sabırsız kalabalığın gürültüsü bize her zaman keyif verdi.” (Ateş, 2005:77-78)

İşte bu, köylerinden yeni gelen, kimi gelmekte biraz daha önce davranmış insanların giriştiği, sohbet ettiği, alışveriş yaptığı bakkal dükkânı, yazarın gözlem evi gibidir ve ilkin 1989’da “Geç de Olsa” adıyla yayınlanan “Veresiye Defteri” romanının da ilham kaynağıdır. Kemal Ateş, dükkân sahibinin küçük oğlu Nihat’ı anlatırken edebiyat dünyasına ilişkin bazı görüşlerine yer verir; Nihat, öğretmen olarak çalışmaya başlayınca da yazacağı oyunun notlarını dükkânın deposunda tutturur kahramanına. Romanın kurgusunda önemli bir görev üstlenen bu defterle, mahalleliyi çok daha yakından tanıma olanağı buluruz.

“Neyse ki ayrı bir odası vardı ilk gecekondularında da, öteki evler gibi dar sayılmazdı, durumları düzeldikçe yeni eklentilerle büyümüşlerdi. Kendi odası ve kitaplarıydı en güzel sığınağı. Köyü anlatan yazarlar çok okunuyordu o günlerde; Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Sabahattin Ali elinden düşmüyordu. Kitapların birini bitiriyor, birini alıyordu eline. Edebiyat öğretmeni Muzaffer Bey onlara yeni yazarları da tanıtıyordu; çoğu ders kitaplarına girmemiş, yeni ünlenmiş yazarlardı. Bunları seve seve okurken, şaşarak şunu görüyordu Nihat: Edebiyat dünyası gecekondulardan uzaktı, böyle bir olgunun ayırımında değildi yazarlar. Oysa ne acılar yaşanıyor bu bir gecede kondurulan evlerde. Büyük kentler bir gecekondu denizinin içine gömülmüştü; yıkıcı kazmaları, buldozerler bu çarpık gidişi önleyemiyordu. Köye dönmek için bir sürü eziyete katlanan kadınların öyküsü anlatılmalıydı elbette.” (Ateş,

2011:38)

Kemal Ateş, 2011’de kendisiyle yapılan bir söyleşide “çevremde, yani gecekondularda çok ilginç, farklı olaylar yaşanıyor, edebiyatta yazılmıyordu bunlar. Şunları Aziz Nesin yazsa, şunu Orhan Kemal, Yaşar Kemal yazsa diyordum. Sonunda sen yaz bunları, dedim, lise son sınıftayken ilk öykü denemelerime başladım” der ve bütünüyle gecekonduları anlatan ilk öykü kitabını yazmanın düşlerini kurduğunu ifade eder (Aslan, 2011:53). 1971’de “öğretmen olunca liseden beri aldığı notları gözden geçirir, hepsi de gecekonduları anlatan beş altı öykü yazar. Barış Gazetesi bu öyküleri arka arkaya yayımlar. O zamanlar insanın edebiyatçılığını kanıtladığı yer, gazetelerden önce, dergilerdir. Öykü yazarının önünde iki önemli baraj vardır: Varlık dergisi ve o günlerin Türk Dili dergisi. Öykü kitabı yayımlamak, bu iki dergiye girdikten sonra düşünülür. Kemal Ateş de aynı yolu izler ve öykülerinin bu dergilerde yer alması onda, doğru yolda olduğu düşüncesini güçlendirir.” (Yüksel, 2008:95) Yazarın, gecekonduyu yaşamını anlattığı öykülerinden oluşan ve aynı zamanda ilk kitabı da olan “Çürük Kapı”, 1978’de yayınlanır. Bunu başka kitaplar, başka çalışmalar izler.

Gecekondulu ve Gecekondulu Mahallesi

“... bir gecekondulu olarak dünyaya gelmek kolay mıydı?”

“Konut edinme”nin “yalnızca kentleşen köylülerin değil, kentteki tüm alt ve orta gelir topluluklarının başta gelen tutkusu” olduğunu söyleyen Önder Şenyapılı, bunun nedenini, “kentlinin bugünününden ve yarından duyduğu kuşku. Kentteki güvencesiz ortamın kentlide uyandırdığı kaygı, korku” olarak açıklar (Şenyapılı, 1978:103-105). Ruşen Keleş de gecekondulu sahibi kişi “gecekonduya basit bir konut gözü ile değil, fakat hem bugünün, hem de geleceğinin sigortası gözü ile bakmakta, her türlü güvencesini onda bulmaktadır” der (Keleş, 1983:210)

Güven duygusunun kente yeni gelen, yerleşme ve tutunma çabasındaki yoksul insanlarda çok daha aceleci bir çözüm arayışına yol açtığını, barınma ihtiyacı; kısıtlı olanaklarla giderilemediğinden “gecekondulu”ların doğduğunu söyleyebiliriz. Kemal Ateş, yapıtlarında gecekondulardaki yaşamı anlatırken gecekondulaşmanın ne denli hızlı yaşandığını da aktarır okuruna.

“Dikçe bir yokuş indi. Yamalık gibi tepelere yapışmış gecekonduları güçlükle geçti, sonra yine başka bir dereye dökülmüş gecekonduların içinde buldu kendini.

*Gürsel Aytaç, yazarın “Toprak Kovgunları” romanı üzerine yaptığı değerlendirmesinde şöyle bir açıklamada bulunur: “Bir gecekondunun nasıl oluştuğu, sahibine nelere mal olduğu, romanın ayrıntılı işlenmiş konularından biri. Yazar gecekondunun köyden kente göçen varlıksız insanlar için ne demek olduğunu duyarak, onlarla duygu birliğine ulaşarak dile getiriyor. Öyle ki gecekondulu, romanda zaman zaman bir canlı, bir çocuk gibi kişileştiriliyor.” (Aytaç, 1990:333) Bu görüşünü destekleyen örneği de romanın 3. bölümünden seçer Aytaç. Emin’in gecekondusuyla ilişkili satırlara, hiç değilse bir kısmına burada yer vermeliyiz: “Mahalleliler sabah kalktıklarında üç odalı kocaman evi görünce birden şaşırıyorlar. Her zamanki boşluğun yerinde, biraz da hindi gibi kabarıyordu yeni ev. Takma diş gibi birden değiştirivermişti mahallenin çehresini. Yadırgadılar bu değişikliği. Aralarında bir ev daha yer almak istiyordu. Kafa tutar gibi de bir hali vardı. Oysa onun en güçsüz, en korkulu günleriydi şu günler; yeni doğan bir bebekten daha güçsüz sayılırdı. Yargılanacaktı, belki de canına kıyılacaktı. Mahalleli akşam işinden dönünce, ev yerine bir iskelet yığını görecekti belki de. Öyle ya, bir gecekondulu olarak dünyaya gelmek kolay mıydı?” (Ateş, 2005b:319)

Gittikçe seyrekleşen kondular, daha küçük, daha üstünkörü yapılmışlardı. Burada belediye elektrik, su, otobüs hizmetleri kesiliyordu. Öyle olduğu halde, sürüp giden çıplak tepeleri bırakacak gibi değildi gecekonducular.” (Ateş, 2005:118-119)

Kemal Ateş’in; birçok öyküsünde ve romanlarında, civar kent ve ilçelerin köylerinden Ankara’ya gelip yerleşen insanların yaşamlarını, alışkanlıklarını, birbirleriyle ve kentle-kentliyle ilişkilerini yansıttığı gözlenir. “Çürük Kapı”da yer alan 10 öykünün tamamında, “Bir Şarkıyı Dinlerken” adlı kitabındaki “Bir Garip” öyküsünde, “Küskün Fotoğraflar”daki “Arabacının Öyküsü” ile “Kibrit Kutuları” adlı öykülerinde gecekonduyu ve gecekonduculuyu anlatan Ateş, ilk romanı “Toprak Kovgunları” (1982) ile de gecekonducuları ve gecekondu çevrelerindeki yaşayışı gözler önüne serer; ikinci romanı “Geç de Olsa”da da anlattığı çevre değişmez. Ateş, ilkin 1989’da yayınlanan bu romanını, bazı küçük değişikliklerle ve son bölümünde yaptığı kurgu değişikliğiyle “Veresiye Defteri” adıyla yeniden yayımlar (2011)**; 2011 tarihli “Bir Başka Şehir”deyse Ankara’nın gecekonducularıyla birlikte üniversite çevresini de buluruz.

Yazar, bu son romanıyla ilgili olarak, Kadir İncesu’nun kendisiyle yaptığı söyleşide şöyle der: “Vaktiyle değerli dostum, ağabeyim rahmetli Mehmet Seyda bana, ‘Sen köyü, gecekonducuları, üniversiteyi, küçük burjuvayı iyi biliyorsun, bu şansını edebiyatta kullan!’ demişti. Galiba M. Seyda’nın öğüdünü en iyi *Bir Başka Şehir*’de değerlendirdim.” (İncesu, 2011:5)

Kemal Ateş, gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme aldığı yapıtlarında; iyi bildiği Ankara gecekonducularını anlatır. Belediye hizmetlerinden yoksun, altyapısı olmayan gecekondu mahallelerini çarpıcı fotoğraflarla sunar okura; betimleme yapma, yapıtın mekânsal boyutunu oluşturma amacının çok daha ötesinde, bir atmosferi yansıtmaya amacı taşıdığı gözlenir: “Köstebek gibi yerle birdi kondular; kulaktan sonra çıkan boynuz örneği, ağaçlar çoktan geçmişti evlerin boyunu. İlkyazla birlikte gecekonducular biraz daha küçüldüler ağaçların yeşili içinde.” (Ateş, 2005b:8)

“Yerden iki karış yükseklikteki” “sıkış sıkış kondular”, “şakır şakır” yağın yağmur altında “kel dana gibi” titrerler; “sağanak bastırınca erir gibi” olurlar; “uçsuz bucaksız gecekondu deryası” içinde (“Toprak Kovgunları”) “gecekonducuların teraslanmış gibi üst üste bindiği karşı yamaç”lara (“Veresiye Defteri”) doğru uzanırlar; uzaklardaki yeni evler, “yeni doğmuş kuzular gibi apak”tır (“Toprak Kovgunları”); “hiçbir düzene uyulmadan yapılmış, yamru yumru gecekondu evleri”, “pıtrak gibi” çoğalarak (“Bir Başka Şehir”) “kum gibi çocuk kayna”yan, “işsizden, yoksuldan yana kısmeti bol” (“Veresiye Defteri”) mahalleleri oluştururlar. Bu mahallelerin, yazarın yapıtına yansıyan belirgin özelliklerinden biri, kent merkezine uzakta kurulmuş olmalarıdır:

“(…) Bademlitepe, Ankara’da dağ başında, yağmalanmış topraklar üzerine iki ayda kurulmuştu. Şehrin kilometrelerce uzağında, otobüsü, dolmuşu, suyu, elektriği, yolu yolağı olmayan bir yer...” (Ateş, 2010:87)

“(…) Yakınlarındaki boş tarlalar, sırtlar, tepeler, çukurlar, dereler gecekonducularla dolmuştu, top oynamaya uzak yerlere gidiyorlardı. İlkyazla birlikte kırmızı çatılı, eğri duvarlı, beyaz badanalı gecekonducular, yeşerip gürleşen ağaç dallarının altında kayboluyordu. Her yaz yeşeren ağaçlar biraz daha büyüdükçe, evler küçülüyordu sanki.” (Ateş, 2010:94-95)

* Çalışmamızda ve yapılan alıntılarda, Selvi Yayınları arasında çıkan “Geç de Olsa” değil; İmge Kitabevi Yayınları arasında çıkan “Veresiye Defteri” esas alınmıştır.

“(…) Veli önde, at arkada mahalleden çıktılar. Yaz gelince ortasında titrek çiçeklerinin mor mor oynaşıp durduğu, kocaman kanatlı leyleklerin konup kalktığı tarlaları da geçtiler. Epey uzaklarda, iki tepenin arasındaki yeni gecekondulara doğru gözden kayboldular.” (Ateş, 2005a:84)

Küçük de olsa her gecekonduunun bir bahçesi, yeni dikilen ve yeni doğan çocukları gibi çabuk büyüyen ağaçları vardır. “Ağaçlar buraları yurt tuttuklarının birer simgesi, sınırlarını gösteren, gözü toprağa doymayanları uyaran doğal bir işaret, bir sınır nöbetçisi”dir sanki (“Bir Başka Şehir”). Yazın toz toprak içindeki yollar, kış gelince ayakların taşıyamayacağı kadar ağır, “rengi sarıya çalan, içine sap saman karışmış köy çamuruna” benzeyen bir çamurla kaplanır (“Bir Başka Şehir”); karın çok yağdığı sert kışlarda, “silme kar altında” kalan evlerin “üstü ak postlarla örtülmüş” gibiyken kar değil de kan yağdığı söylenir (“Verisiye Defteri”).

Köyü terk edip kente göçmek, pek çok sıkıntıyı beraberinde getirirse de geriye dönmek düşünülmez ve koşullar ne olursa olsun bir gecekondu yapmak istenir; gecekonduunun barınma ihtiyacını gideren bir araç olmaktan çıkıp bir amaç haline dönüştürüldüğü de söylenebilir.

“Emin’in babası gittikçe yaşlanıyordu; bir ara ferihini alınca yeniden genceldi ya, şu günler sağlığının bozulduğunu duyuyordu. O ölmeden, durumunun çok iyi olduğu haberi gitsin istiyordu köyüne. Buraya göçüp gelmeleri, biraz da anaya babaya, hısım akraba bildiklerine tepki değil miydi? ‘Emin açmış!’ dedirtmeyecek onlara, ‘Bir gecekondu bile yok.’ dedirtmeyecek. ‘Şaare gittiydi, ne boku var?’ diyemeyecekler. Evlerine konuk gelen hemşerilerine hiç görmedikleri yiyecekler ikram etmeli; sofrasındaki bolluk konuşulmalıydı memleketinde, çocuğunun her yıl sınıfı geçtiği haberi gitmeliydi köyüne.” (Ateş, 2005b:110-111)

Oda sayısının yetersiz, hane nüfusunun kalabalık olduğu gecekondualarda; kapı önleri, bahçeler, yaşam alanını genişleten, ayrıcalıklı mekânlar olarak dikkati çeker; bununla birlikte hane içinde yaşayanların sayıca artması ya da gelir düzeyinde görece bir artışın sağlanmasına paralel birtakım eklemeler yapılarak mevcut bina genişletilebilir. Ateş’in yapıtlarında da bu eklemelerden “eklenti” olarak sıkça söz edilir. Ailenin çocuğu nişanlanınca ya da gecekondu sahibi; oda kiraya verip gelir elde etmek isteyince “eklenti”ler çözüm olarak görülür; yazarın kendi yaşamında tanık olduğu gibi gecekonduunun bir tarafı yıkılıp bakkal dükkânı da yapılabilir; bütün bu durumlarda gecekonduardaki şantiye görüntüsü hiç bitmez; zaten kısıtlı bir malzeme ve az bir bütçeyle kurulan evlerin sıklıkla tamir görmesi de kaçınılmazdır.

“(…) Eskicilik ikinci işi de, ev onarmak, duvarlarını yıkıp yapmak, çevreden toprak kapmak birinci işiydi sanki. Cevat onu hep yer kazarken, toprak elerken, duvar örerken görüyordu. Amele, usta filan tutmaz her işi kendisi yapardı. Bunları yaparken yerin altına giriyor, yüzünü bile göstermiyordu. Köstebek gibi, sürekli toprağın altındaydı. Mahalleli ‘Köstebek’ koydu adını. Sırayla ve belli aralıklarla yıkımcıların dikkatini çekmeden, evinin bütün duvarlarını yıkımsa, her duvarı biraz daha dışardan, yeniden yapmıştı. Kara Osman’dan aldığı o küçük ev, büyüdü de büyüdü. Şişen, sürekli kilo alan bir insan gibi büyüdü onun evi.” (Ateş, 2011: 54-55)

Yıkım Kaygısı / Yıkıcılar Karşısında

*“Sana diyom sana yıkıcı başı
Sırtımda taşıdım ben bu kadar taşı
Daim yoksul ile mi devletin işi
Acı bize acı yıkıcı başı”**

1953 tarihli ve 6188 sayılı Bina Yapımını Teşvik ve İzinsiz Yapılan Yapılara İlişkin Yasa, gecekondunun zorla önlenmesi için, belediyelere yıkma yetkisi tanımıştır. Söz konusu yasa, yapılmakta olan gecekonduların hemen; yapımı tamamlanmış ve yerleşmiş gecekondularınsa sahiplerinin yıkması istendikten 15 gün sonra, belediye encümenleri kararıyla belediye kolluk güçlerince yıktırılabilmesini mümkün kılmıştır.

“775 sayılı Gecekondulu Yasası, yıkma işlemlerine daha fazla hız ve etki kazandırmak istemiş; bu işlerde, belediyelerin, en büyük mülki amirlerden yazılı olarak yardım isteme yetkisinde olduklarını göstermiştir. Yasa, vali ve kaymakamların bu yoldaki istekleri yerine getirmekle yükümlü olduklarını hükme bağlamıştır.” (Keleş, 2008:611) Yasanın yıkma işlerini etkinleştirecek önlemlerine karşın gecekondulu sayısı yıllar içinde artmış; 1966’da gecekondunun kesinlikle yasaklanmasının ardından da artmaya devam etmiştir (Keleş, 2008:612). Sağlıksız, yasa dışı; çocuk bahçesi, okul gibi donatılardan yoksun gecekondulu bölgeleri için çeşitli hükümetlerce çeşitli çözüm önerileri sunulmuş, önlemler alınmış; ancak başarılı sonuçlara varılamamıştır.**

“Hemen her gün bir sürü ev yapılıp yıkılıyordu. Küçük karton kutuları andıran gecekonduların buldozerlerle yıkıldığı bile oluyordu. Yine de dümdüz olmuş barınaklarını bırakıp gitmiyorlardı. Yıkım görevlilerine önce yalvarıyorlar, ağlayıp sızlıyorlar, acındıramazlarsa, sövüyorlardı. Karşı sirtlarda her gün onlarca ev yapılıp yıkılıyordu. Ne inattı bu böyle? Yıkılmış evler, terk edilmeyen siperler gibiydi. Sonunda bu adamlar değil, devlet pes etti. Köyünden gelen yoksulların başarması gereken, kazanması gereken ilk savaş buydu, başını sokağa iki göz dam. Bu olmazsa, daha başından yitirmiş sayılırlardı savaş.” (Ateş, 2007:9-10)

Yukarıdaki alıntı, Kemal Ateş’in, aynı zamanda kitabına da adını veren “Çürük Kapı” öyküsünden alınmıştır. “Atike Teyzenin Kuyusu” öyküsündeki şu cümleler de belediyelerin gecekondulu karşısındaki tutumunu örnekler niteliktedir: “Evlerin daha seyrek olduğu günlerde yaptırdı Atike teyze burayı. O zamanlar belediye, seçime uzak günlerde evlerimizi yıkar; seçimler yaklaştıkça da su boruları döşenir, elektrik direkleri dikilirdi. Su borularının içi su görmedi hiçbir zaman. Birçoklarının sandığı gibi, Atike teyze kuyuyu boşa yaptırmış olmadı.” (Ateş, 2007:19)

Gecekondusunda değişiklik yapmak, yeni bir kondu sahibi olmak isteyenlerin, köyünden hısımının akrabasının gelişine önyak olup sorumluluk hissedenlerin seçimlerle ilişkili olduğu gözlenir:

“- İstersen seçimler yaklaşırken yap evini. O zaman yıkım işi gevşer.

*Ateş, 2011:153

**1970 tarihli ve 1990 sayılı yasa, 1966-1976 yılları arasında yapılmış gecekonduların yıkılmasını engellemiştir; 1983’te, 2805 sayılı İmar ve Gecekondulu Affı Yasası çıkmışken; daha sonraki tarihlerde yapılan kimi yasal düzenlemelerin esas alacağı 2981 sayılı yasa da 1984’de çıkarılmıştır (Keleş, 2008:612-613).

- İyi ya, iki yıl var seçimlere.
- Varsın olsun! On yıl bekledin de, iki yıl mı beklemeyeceksin? 69 seçimlerine iki yıl bile kalmadı şurda. Hele bir yıl bekle derim ben.” (Ateş, 2005b:124)

“Gene de bir kez yıkıldı evleri, sonunda seçimlerin yüzü suyu hürmetine dokunmadılar. Demokrasinin yıkımdan kurtardığı binlerce kondudan biri olarak kaldı. Ancak herkes gibi onlar da hep yıkım korkusuyla yaşadılar uzun süre. Hele ilk yıllarda düşlerinde bile evlerini yıkıyorlardı. Yıllar sonra gene bir seçim vesilesiyle tapusunu alınca yıkım korkusundan kurtuldular.” (Ateş, 2011:50)

Seçim, belediye ve gecekondulu üçgeninin gecekondulu için neyi ifade ettiğini hem anlatıcı kimliğiyle hem de diyaloglar aracılığı ile anlatan yazar, yıllardır haber bültenlerine yansıyan görüntülerden de bildiğimiz tablolar sunar okura: “Çocuklar, yıkımcıların babalarını alıp götürceğini sınırlardı. Belediye görevlileri cipten iner inmez, ev sahiplerinin yalvarıp yakarmalarıyla karşılaşılırdı. Bu yalvarmaların çoğu hiçbir işe yaramazdı. ‘Evimizi yıkmayın!’ diye ağlaşan çocukların hali daha bir dokunurdu insana. Yıkımcıları etkilemek için bir sürü kurnazlıklara başvurulurdu. Yıkılacak eve gebe kadınlar, hastalar yatırılırdı. Canlarını hiçe sayardı bunlar. Enkaz altında kalmak umurlarında bile değildi. Kimi kocaman bir bıçağı kendi çocuğunun boğazına dayar, görevlileri tehdit ederdi. Kimi zaman boylarından büyük bir kavgayı çocuklar başlatırdı. Yıkımcılara atılan ilk taşlar onların elinden çıkardı.” (Ateş, 2011:152)

Ev sahiplerinin çocuklarının yıkım ekipleriyle karşı karşıya gelişi “Toprak Kovgunları”nda da dile getirilir; yazar pek çok yerde yaptığı gibi mahalle sakinlerinden birinin geçmişe dönerek anlattıklarına bırakır sözü: “Evlerimizi yaptık. Önce belediye zabıtaları geldi, bir sürü adamdık, onları kovduk. Bacak kadar çocuklara yetmedi zabıtalılar. Sonra birkaç araba dolusu polisle geldiler. Bizim yardımımıza da üniversite öğrencileri yetişti. Bir savaş koptu ki burada, kan gövdeyi götürdü. O gençlerin her biri bir Köroğlu sanki. Bir sürü adam hastanelik oldu. Polisten de bizden de... Sonunda bombayla, buldozerlerle yıktılar evlerimizi.” (Ateş, 2005b:122)

Belediyelerin kolluk güçlerine, “gecekonduların azraili” gözüyle bakan gecekondulu için “zabıta korkusu”, “evlerin yapıldığı günlerden kalma eski bir korku”dur (“Toprak Kovgunları”); böyle olmakla birlikte kimi zaman zabıtanın yumuşadığı, gereğini yapmadığı da görülür. Bu yumuşama, merhamet ya da korku kaynaklı olabileceği gibi -öldürülen, hastanelik edilen iş arkadaşlıkları olmuştur- rüşvet sonucu da olabilir (“Toprak Kovgunları”, “Verisiye Defteri”). “Yıkım kazması her an tepelerine inebilir” kaygısıyla yaşayanların evleri eskidikçe korkularının azaldığına; çıkar çatışmaları ve çekememezlik yüzünden güçlü bir silaha dönüşen “ihbar” sisteminin, bu eskime sayesinde işlemeyecek oluşundan duydukları rahatlığa da tanık oluruz (“Verisiye Defteri”).

Gürsel Aytaç, “Toprak Kovgunları” üzerine yazdığı yazıda; gecekondunun yıkılışının “semt sakinlerinde uyandırdığı duygular, roman yazarının önem verdiği pasajlar arasında” der. “Yıkım olayı, romanın mesajının dayandırıldığı konu niteliğinde. İhbar edilmiş olduğunu anlayan Emin, komşusu Hıdır’ı öldürmüştür. Bu, Kamanlılarla Yozgatlılar arasındaki düşmanlığı, kan davasına ulaştıracak bir durumdur” diye de devam eder (Aytaç, 1990:334). Emin’in gecekondulu yapabilmek için verdiği mücadelenin yakın tanığı olan okur için, onun;

evinin yıkılması karşısında hissettiklerini anlaması da zor olmaz. Komşuların “bir ölüye bakar gibi” baktıkları evin başındaki içlenişleri de yazarın gecekonduyu kişileştirmesinin bir örneğidir.

Yıkımlar sürse de yeni gecekondular yapılmaya, var olan gecekondular genişletilmeye, yıkılanların yerine de yenileri kurulmaya devam eder. Mübeccel Kıray, araştırmalarına dayanarak “on kere yıkılmış gecekondusunu tekrar yapan kimselerden bahsedilmektedir. Bu kimseler ne olağanüstü inatçı ne de olağanüstü müteşebbistirler. Sadece yaşama mecburiyetindedirler” (Kıray, 2007:26) der. Kıray’ın sözünü ettiği durumu, Kemal Ateş de yazar bakışıyla şöyle dile getirir:

“Orhan, günlerce yıkıntılarda yaşayan insanlar görüyordu; sonra bir gün yine ev oluyordu o yıkıntılar.” (Ateş, 2007:10)

Aile-Çevre İlişkileri, Hemşerilik Bağları ve Yaşama Kültürü

Gecekonduların hiçbir tarımsal üretimle uğraşmadıkları için artık ‘köylü’ sayılmayacaklarını belirten Mübeccel Kıray, bu nüfusun çalışma hayatına ilişkin olarak şunu söyler: “Gecekondular artık kesinlikle köylü değildir. Ancak çok yavaş sanayileşmiş ve ondan da daha yavaş olan örgütsel gelişme -ki bu da sanayileşmeye paraleldir- nedeniyle, topraklarını bırakmak zorunda kalmış olan bu nüfus, endüstriyel-kentli işçi kişiliğini almaya fırsat bulamamakta, rasgele, küçük, üretici olmayan hizmet işleri ile uğraşmaktadır.” (Kıray, 2007:98)

Kemal Ateş’in yapıtlarında; belediyede gece bekçisi, odacı, çöpçü olarak çalışanlara rastlarız; garsonluk, hamallık yapanlar, düğünlerde saz çalanlar da vardır. Sıva ustaları, duvar ustaları, eski-yeni inşaat malzemesi satanlar en çok da kendi mahallelerinde iş tutarlar. Otelde ya da bir fabrikada çalışan işçilerin varlığından haberdar edilimiz; Ulus’ta, Hama-mönü’ndeki esnafların yanında çalışanlar olduğu gibi bakkal dükkânı açarak kendi işinin patronu olanlar da vardır. “Ekmek için göçüp gelmemişler miydi köylerinden? Yüzlerce, binlerce sıcak ekmeği bir arada görmek bile güven veriyor, tokluk veriyordu insana. Bu işle birlikte açlık korkusunu unutmuşlardı. Nadir Usta’nın aldığı aylık dışında, her gün iki sıcak ekmek de cabası...” (Ateş, 2011:154) Duvar ustalığından sonra sigortalı bir işi olduğuna sevinen Nadir Usta gibi sürekli bir iş bulma heveslisi çoktur aralarında; ama kolay kazanç sağlayabilecek işler peşinde olanlar ya da ticarete atılmak isteyenler de yok değildir. İlhan’ın kahvecilik yapan babası, önceleri eskicilik yaparken esrar satmaya başlamıştır mesela (“Toprak Kovgunları”). Ankara’ya geldiğinde hamallık yapan Hıdır, Atpazarı’nda çekirdek toptancılığı yapmaya başlamış; iyi kötü bir ticaret adamı olmuştur (“Toprak Kovgunları”).

“Veresiye Defteri”nde; okurun, neredeyse bütün mahalleyi tanımasını sağlayan da bakkal Cevat’ın dükkânıyla veresiye defteri olmuştur. Kemal Ateş, dükkâna gelen müşterilerin anlattıkları, yaşadıkları, defterdeki kayıtlar üzerinden birtakım hayat parçalarına ulaşır; bu da mahalle atmosferinin yansıtılmasına olanak verir. Bakkal Cevat, 27 Mayıs sonrasındaki işsizlik günlerinde altı yıl çalıştığı çamaşırhanedeki işinden çıkarılmış; bir süre sonra da gecekondusunun bir yanını yıkarak bakkal dükkânı açmıştır. “İstedığı zammı alamadığı gibi, üstüne üstlük mesailer de kaldırılmıştı. Kazancı yarı yarıya düşmüştü babanın. İşe girip çalışmayı düşünen ana, hemşerilerinin, köylülerin dedikodusundan çekiniyordu. ‘Karı çalıştırmak’ onursuz, ayıp bir işti onlara göre.” (Ateş, 2011:113)

Sözünü ettiğimiz yapıtlarda gecekondulu kadının dışarıda çalıştığını, para kazandığını

görmeyiz. Terzilik yapan, kocasının yokluğunda hizmetçilikle çocuk okutan kadınlar karşımıza çıkar; ama bunlar, genel anlayışı değiştirmeyen küçük çabalar olarak değerlendirilmez. Ateş, kadının çalışmasının, çalışma hayatına katılmasının kabul görmeyişi dışındaki hususlarda da gecekondu çevresinde kadına bakışı gözler önüne seren tablolar sunar okura:

“Birden parladı Haydar, karısına vurmaya başladı:

- Ulan dangalak karı... Sen nasıl benim borcumu harcımı herkesin ortasında söylersin. Haa? Öldüreyim mi seni şurda?

Delirmiş gibiydi Haydar. Yumruk salvolarıyla kanlar içinde yere yıkıldı kadın.

- Haydar abi! Ne yapıyorsun, kendine gel diye Şükrü güçlükle tuttu.

Haydar:

- Eşşoğlu eşeğin kızı! Sen benim ev durumumu nasıl orda burda ortalığa saçarsın!” (Ateş, 2005b:256)

Gürsel Aytaç’ın deyişiyle; yazarın anlattığı çevrede “karı koca ilişkilerinde de kadın hor görülen, itilip kakılan, dayak yiyen, en sudan bahanelerle babasının evine gönderilen, acınacak bir yaratık”tır (Aytaç, 1990:332). “Karı dediğin ayağındaki pabuç. Birini eskittin, yenisini aldın işte” (Ateş, 2007:91); “kız çocuğu el aşı, el kuşu” sayılır (Ateş, 2010:219), okula gönderilmez, erken evlendirilir: “Okula gönderilmezdi kızlar, onun da bütün özgürlüğü elli metre ötedeki bakkal dükkânına, iki yüz metre ötedeki su kuyusuna gitmekten ibaretti (...) davul zurna eşliğinde gelin gittiğinde on dördündeydi. Küçük yaşta kısa boylu, çelimsiz bir kadın oldu.” (Ateş, 2010:99-100)

Ataerkil aile anlayışına sahip evlerde, kadınlar da geleneğin sürdürülmesinde pay sahibidirler:

“Emin’i yumuşatma çabalarına Hayriye de katıldı:

- Safire, ceviz getir bize, diye buyurdu. Ceviz... Hadi çabuk ol!

- Tamam, getiriyorum, diye fisıldadı Safire. Hâlâ amcanın yanında yüksek sesle konuşmuyordu. Evleneli bunca yıl oldu, ‘gelinlik’ bitmedi. Töre gereği fisiltıyla konuşuyordu.” (Ateş, 2005b:16)

Kız çocuğu olmak da gelin olmak da mahrum bırakılmak, demektir. Aile içinde baskıya maruz kalan kadının hayatı; ev, bahçe ve mahallenin sınırları belirlenmiş noktaları arasında geçer; sesini duyurma isteği elinden alınmıştır: “Gelinlik âdetini bu mahallede gördü Asuman. Gelinlerin, büyüklerin yanında konuşmaları yasaktı, yüzyıllardan beri süregelen bu töreyi büyük kentlerde de yaşatmaya çalışıyorlar (...) Evdeki bütün büyüklerle küs gibi yaşıyor Sıdika. Yalnız Sıdika değil, bu eve girip çıkan her kadın yaşlıların yanında fisiltıyla konuşuyor. Kimi zaman bu fisiltılar öyle çoğalıyor ki, garip, tuhaf, apayrı bir dünyada yaşadığını sanıyor Asuman.” (Ateş, 2011:140-141)

Kent soylu Asuman’ın; kocası Nihat’ın ailesi sayesinde tanıdığı gecekondu çevresi (“Ve-

*İbrahim Yasa, 1962 yılında, Ankara gecekonduları üzerinde yaptığı bir araştırmaya dayanarak şunu söylemiştir: “Anketlerde sorduğumuz sorulardan biri de, aile reislerinin eşlerini veya aile üyelerinden birini çalıştırmak isteyip istemedikleriyle ilgili bulunmaktadır. Alınan cevaplara göre aile reisleri eşlerinin (% 90) ev hanımı olduğunu söylemişlerdir. Bu sonuç gerçeğe uygun düşmemektedir. Çeşitli nedenlerle aile reisleri eşlerinin başka işlerde çalıştıklarını söylemekten çekinmişlerdir. Oysa sonradan yaptığımız soruşturmalara göre, gecekondu topluluklarında semt değişimle beraber, çalışan eşlerin oranının % 10-15 arasında değişmekte olduğu tahmin edilmiştir.” (Yasa, 1966:143-144) Yasa’nın gecekondu yurttaşın eşinin çalıştığını söylemekten çekindiği yolundaki tespiti ile Kemal Ateş’in yazar kimliğiyle ortaya koydukları örtüşmektedir.

resiye Defteri”), alışık olmadığı adet ve gelenekleriyle yadırgadığı bir yaşama kültürüne sahiptir; “ ‘kent hukuku dışı alanlarda’ yaşayan aileler, ‘iki arada bir derede’ kalır ve her iki tutarlı değerler sisteminin dışında kalarak, kendilerine özgü bir değerler sistemi ve pek doğal olarak yepyeni bir kültür geliştirir.” (Kongar, 2006:591) Sadece Asuman değil, kentte doğup büyüyen ve yaşadığı kentin yaşama düzeniyle uyumlu herkesin yadırgadığı bir çevredir gecekondu. Burada yaşayanların eski kültürlerinden koştuklarını söyleyen Kemal Görmez, gecekondu oluşturan bu yeni ve farklı kültüre “ara kültür” ya da “geçiş kültürü” denildiğini belirtir. “Hayat büyük ölçüde aile çevresinde dönmektedir. Gecekondu ailesinde geleneksel kültür ve davranışın da önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Giyim, kuşam geleneksel izler taşır. Geleneksel uğraşlar tercih edilir.” (Görmez, 1991:43)

Yazacağı oyunu sahneye nasıl aktaracağını düşünen Nihat’ın mahallenin kadınlarına dair gözlemleri şöyledir: “Genç kızlar dışında kadınların çoğu başörtülü, tülbentli, yemeniliydi. Kışın bile ayaklarında naylon ucuz terliklerle gelip gidiyorlar. Bacaklarında ya şalvar ya da uzun paçalı don vardı. Kolay kolay değişmeyecek olanlar da, altlarına, bacaklarına giydikleri şeyler. Başlangıçta bunlar başörtüsünden daha önemliydi. Sırtlarında havı dökülmüş, solmuş kazakların, hırkaların, yeleklerin hemen hepsi de el örgüsü... Yün kazak üstüne, gene yünden örülmüş yelek giyiyordu çoğu. Şevkiye abla gibi giyimi kentlilere benzeyen, kentlileşebilmiş müşterileri çok azdı. İş yaşamları olmadığından, kadınlar kentlileşmede, erkekleri epey bir geriden izliyorlar. Dışarıda biraz güneş varsa, hep kapı önlerinde oturuyorlar. Gelip geçenlere bakmak bile meşgul ediyor onları.” (Ateş, 2011:27-28)

Unu, bulguru; salça, pekmez gibi kışlık yiyecekleri köyden getiren; dışarıda kurulu ocaklarda, tandırlarda yufka, kömbe pişiren; ufalanmış yufka ekmeğiyle pişirilmiş yumurtayı “üfelenbeç” adıyla sofraya koyan, kına kullanan, su kavgasına tutuşan ve doğru dürüst banyosu, mutfığı olmayan evleri yaşatmaya uğraşan kadınlar, gecekondu kadının bütün zorluklarına rağmen yine de köye dönmek istemezler: “Bir kez olsun sinemalarına bile gitmediği, tiyatrolarını görmediği, parklarında bahçelerinde dolaşmadığı, vitrinlerine bile doya doya bakmadığı Ankara’yı bırakıp gidemiyordu. Kocasına değil, büyülenip kaldığı bu kente duyduğu sevgi tutuyordu onu.” (Ateş, 2011:36)

Köye dönme isteği duymama, sadece kadınlara özgü bir durum değildir; ailelerin hemen hemen hiçbiri köyüne dönmeyi istemez. “Bu isteksizliğin nedeni bir ölçüde kent yaşamına sağlanan uyum ve ileriye dönük beklentilerse, bir ölçüde de, köydeki durumun gerçekten umutsuz oluşudur. Aslında, ailelerin pek çoğu, köylerinde günlük yaşamlarını sürdürmedikleri için kente göç etmişlerdir.” (Kongar, 2006:591)

Gecekonduculuğun ilk yıllarında, kır kökenli olmanın bütün özelliklerini gösterenlerin zaman içinde köylerle kentlerin ortak özelliklerini gösterdikleri; yaşama alışkanlıklarındaki değişimin tüketim maddelerine de yansıdığı gözlenir. “Orkestra çalarken kimse kalkmaz, bağlama çalınca da ortalık ana baba gününe döner” (Ateş, 2005b:211); ama yaşama alışkanlıklarında da bazı geleneklerin uygulanışında da birtakım değişiklikler dikkati çeker. Kemal Ateş, 1950’li yıllardan 1970’lere uzanan süreçte Ankara gecekondu yaşananları anlatırken bu değişimi de okuruna yansıtır.

“Köydeki toplumsal yapı ilişkileri kişiye bazı güvenceler sağlarken şehre gelen gecekondu bu tür güvenlik öğelerinden yoksun kalmıştır. Bu yüzden eski güvenlik dengesine kavuşmak için elinden geleni yapacaktır. Sürekli bir iş bulmak, konut sahibi olmak güvenliği

artıran şeylerdir. Gecekonduyunun akraba ve hemşerileriyle aynı mahallede oturması, akrabalık ilişkilerini sürdürmesi, köyden tümüyle kopmaması da aynı gereksinmeyi yansıtır.” (Tekeli, Gülöksüz, Okyay, 1976:245-246)

Mübeccel Kıray, “başımızı sokacak bir delik gerek” düşüncesiyle hareket eden yeni kentlilerin ikinci isteklerinin, “akrabalarla ya da aynı köyden aynı yöreden gelenlerle komşu oturmak” olduğunu vurgular (Kıray, 2007:102). Gecekondu insanda güvensizlik duygusunun egemen olduğunu belirten Kemal Görmez de ilk fırsatta barınacak bir yer yapıp içine yerleşenlerin kısmi de olsa bir güven sağladıklarını, güven sağlayan ikinci durumunsa “yakın köylülerinin, akrabalarının yakınında yaşama, gerektiğinde onlardan yardım isteme duygusu”ndan kaynaklandığını söyler. “Bu durum kendi kendine yeterliliği de beraberinde getirmektedir. Akraba ve hemşeri grupları ile eski ilişkilerini veya yeni oluşturacakları bir ilişkiler sistemi ile varlıklarını sürdürmeye çalışırlar. Bu ise gecekonduyunun şehre intibak ihtiyacını engeller.” (Görmez, 1991:42)

Güven ihtiyacının bir göstergesi olan bu akraba ve hemşerilerle, tanıdık bildik kimselerle bir arada olma isteği, bütün güçlü yanlarıyla Ateş’in yapıtlarında da gözlenir. Kahraman anlatıcının aktardığı “Oruçtum Yav!..” öyküsünde şöyle denmektedir:

“Selim dayı, öz dayımız değildi ya, öyle derdik biz ona. Onun gibi köyde hiçbir ilişkimiz olmayan bir sürü hemşerimizle burada akraba olmuştuk nedense. Aslında nedeni açıktı: Ev yeri tutmak, gecekondu yapmak; dövülmemek, ezilmemek için; kısacası, burada tutunabilmek için arkalı olmak gerekiyordu. Bunun için de insanlar, didisinin didisi bile sayılmayacak kişilerle aralarında kan bağı buluyorlar; birçok yakın akrabadan daha tutkun oluyorlardı yerine göre.” (Ateş, 2007:31)

“Göç sürecinin ardından, açığa çıkan dayanışma gereksinimi çerçevesinde keşfedilen hemşerilik, göç etmeden önce fark edilmeyen ve ancak göç etikten sonra keşfedilen bir kimlik olarak ön plana çıkmakta” ve “hiyerarşik güç ilişkilerinin içerisinde erimeye başlamaktadır.” (Ünverdi, 2005:98)

Göç edip gecekonduya yerleşenler; kıskançlık, haset, çıkar çatışması, değerlerde çatışma gibi nedenlerle kimi zaman kendi akrabaları, hemşerileri ile de sorunlar yaşamakta; ancak çoğunlukta aynı saflarda yer almaktadırlar. Kemal Ateş’in özellikle “Toprak Kovgunları”nda; “Çankırlı”, “Keskinli”, “Kamanlı”, “Kalecikli”, “Kayserili”, “Yozgatlı” nitelendirmelerindeki sıklık, bununla ilişkilidir ve aynı zamanda gelişmiş aidiyet duygusunu da göstermektedir:

“Bir duvar dibinde Çankırlılar oturuyordu. Bıyıklı Hüseyin’in karısı Lütfiye, Vakkas’ın karısı Hızma vardı. Bir başka duvar dibine de hemşerileri Yozgatlılar sıralanmışlardı. Hemşerileri geldikleri yerin adı kirlenecek diye, attığı her adıma karışıyorlardı. Sanki onlarla aynı ailedendi, böylesine bir hak görüyorlardı kendilerinde.” (Ateş, 2005b:100)

Gürsel Aytaç, “Toprak Kovgunları”na dair değerlendirmede bulunurken şunu söyler: “Bir yandan tutucu geleneksel bir namus anlayışıyla cinsler arasında kesin uzaklığın öngörülmesi, öte yandan bununla hiç bağdaşmayan hovardalıklar, kurnazlıklar, kaçamaklar, henüz kentleşmemiş, ama artık köylü olmayan bir geçiş toplum katına özgü olaylardır ve romanda çeşitli örneklerle dile gelmektedir.” (Aytaç, 1990:331) Aytaç’ın sözünü ettiği durum, Ateş’in diğer yapıtlarında da dikkati çekmektedir. Konu komşu duymasın diye hastasını dispansere yazdırmayan; “verem”den çok, komşu dedikodularından çekinenlerin varlığı düşünülürse (Ateş, 2005b:90), güven arayışının getirdiği bir arada yaşama isteğinin, kadın-erkek ilişkile-

rini kısıtlayıcı; aynı zamanda da gizli kapaklı görüşmelere, kaçak sevişmelere zemin hazırlayıcı bir ortam hazırladığı söylenebilir.

Gençlerin eğitimlerini sürdürmelerine olanak tanımayan gecekondu çevrelerinde, karşı cinsten gençlerin arkadaşlığı hoş karşılanmaz; sosyal becerilerinin gelişimine yönelik her türlü faaliyetten uzak tutulan kızlar da erkekler de belirli bir olgunluğa erişmeden evlendirilirler. Kemal Ateş, üniversiteye gidebilenlerin söz konusu çevrelerdeki algılanışına, çevreyle nasıl bir etkileşim halinde olduklarına dair gözlemler de sunar; ancak üniversite eğitimi, birkaç gencin bireysel çabalarıyla elde ettiği bir hakır ve sayılı delikanlıya nasip olur. Birbirini doğru dürüst tanımadan evlenmiş çiftler arasında saygı gözlenmez, çatışmalar sürerken gayri meşru ilişkilere rastlanır; herkesin gözünün bir diğerinin üstünde olması, bazı gençlerin cinselliklerini yaşamalarına -gizlice buluşulan yer, tuvalet de olsa- ve gayri meşru ilişkilere engel olamaz.** Ateş'in yapıtlarında bu çevresel faktör de göz ardı edilmez.

Kemal Ateş, öykü ve romanlarında; 1950'lerden 1970'lere uzanan yılların Ankara'sında, kırsaldan göçen ve gecekonducularda yaşamını sürdüren insanları; birbirleriyle, kentle ve kentliyle ilişkilerini anlatır.

Ateş, yazarlığa başladığı dönemin tüm toplumsal izlerini, sorunlarını, yapıtlarına taşımış bir yazardır. Kendi yaşamından ve gözlemlerinden yararlanarak yazdığı öykü ve romanları; gecekondulaşma, kırdan kente göç ve bu olguların insan dünyasına yansımaları konu alır. Daha iyi koşullarda yaşamak için geldikleri başkentte; onun olanaklarından uzakta yaşayan, artık köylü olmayan, köylü ile kentli arasında bir ara kültürün insanlarıdır, kahramanları. Kemal Ateş, en iyi bildiği çevreyi, anlatılması gerektiğine inandığı gecekonducuları anlatmayı seçer. "Bakın buralarda ne var, nasıl bir yaşam var?" demeye getirmez; gecekonduculara, yalnızca sosyal adaletsizliğin bir sembolü olarak bakmaz. Bütünüyle iyi, çaresiz, zavallı değildir kişileri; çeşitlik insanlık halleriyle karşılaşmamızı sağlarlar. Eğer edebiyat bir aynaysa Kemal Ateş'in aynasına yansıyan, kent yaşamıyla bütünleşmemiş gecekondu insanların dünyasıdır.

1980 sonrasında, Türk öyküsü ve romanı; kişisel mutsuzlukları, toplum içindeki bireylerin sorunlarını ele alırken toplumsal sorunları, neredeyse yok sayma eğilimindedir. Kemal Ateş'in aydın bir yazar olmanın tanıklığıyla yazdığı öykü ve romanları, edebiyat sanatına getirdiklerinden çok toplumsal gerçekliği yansıtmaları açısından önem taşımaktadır.

*Behiç Duygulu, "Toprak Kovgunları"nın 1982'deki yayınlanışının ardından yazdığı bir yazıda; Kemal Ateş "mahalle çocuklarının cinsel davranışlarını olduğu gibi vermektan kurtulduğu yerlerde", "cinsellikten uzaklaştığı sayfalarda romanı için gerekli yoğunlaştırmayı başarıyor" der. "Köy erkeği de, kadını da cinselliği tek ve vazgeçilmez zevk aracı olarak görür. Konuşmalara bakın konu hep buralardadır. Okur-yazar olmayan kasaba insanı da biraz farkla aynı yerdedir. Cinsellikten başka zevk yoktur ki yaşamlarında kendilerini bundan kurtarabilsinler. Buralardan çıkan yazarlarımızın büyük bölümü de ne yazdıklarında, ne yaşamlarında kendilerini bundan kurtaramıyorlar ve sonra sanıyorlar ki içinden çıktıkları topluluktan farklıdır, üstündürler" (Duygulu, 1982:136-139) açıklamasında bulunur. Söz konusu yazıyı eleştiren Dinçer Sezgin de Duygulu'nun; romanı "nerdeyse bir 'seks romanı' gibi" ele aldığını ve eleştirinin de bu yönde yoğunlaştığını belirterek şöyle der: "Bilindiği gibi çarpık kentleşme denilince usa yalnız çarpık 'yapılar' gelmez. Bu kavramın içinde ahlak çarpıklığı da vardır. Tuvaletteki sevişme olayı, bozuk bir altyapının, bozuk bir çevrenin simgesidir, o olay, gençlere çok görülen özgürlüğün çok acı bir sonucudur. Romandaki o bölüm, bu çevrelerde (gecekonducularda) gençlere yapılan baskının, gençleri hangi yanlışlara götürebileceğini pek bir güzel göstermektedir." (Sezgin, 1983:128-130)

KAYNAKÇA

- Acar, Adam (1978). "Kapitalistleşme Sürecinde Gecekondu", *Mimarlık*, S. 156.
- Akın, Gülten (1986). *Seyran Destanı* (3. Baskı), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akın, Sunay (1997). *Makiler* (4. Basım), İstanbul: Çınar Yayınları.
- Aslan, Mustafa (2011). "Söyleşi: Yazarlığının 40. Yılında Kemal Ateş", *İnsancıl*, S. 256.
- Atabaş, Hüseyin, Cengizkan, Ali (1998). *Ankara Rüzgârı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ateş, Kemal (2010). *Bir Başka Şehir*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ateş, Kemal (2008). *Bir Şarkıyı Dinlerken* (3. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ateş, Kemal (2007). *Çürük Kapı* (5. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ateş, Kemal (2005a). *Küskün Fotoğraflar*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ateş, Kemal (2005b). *Toprak Kovgunları* (3. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ateş, Kemal (2011). *Veresiye Defteri*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Dinamo, Hasan İzzettin (1976). *Gecekondundan Şiirler*, İstanbul: May Yayınları.
- Duygulu, Behiç (1982). "Toprak Kovgunları", *Yazko Edebiyat*, S. 25.
- Gençay, Mahir (1962). *Gecekondu Problemi*, Ankara: İmar ve İskân Bakanlığı Yayınları.
- Geray, Cevat (1975). "Panel", Konut Kurultayı içinde. Ankara: Nüve Matbaası.
- Görmez, Kemal (1991). *Şehir ve İnsan*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İncesi, Kadir (2011). "Hayalimdeki roman ortaya çıktı", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S. 1123.
- Karpat, Kemal H (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm* (Çev. Abdulkerim Sönmez), Ankara: İmge Kitabevi.
- Keleş, Ruşen (1998). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü* (2. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi.
- Keleş, Ruşen (2008). *Kentleşme Politikası* (10. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi.
- Keleş, Ruşen (1983). *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu* (3. Baskı), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Kıray, Mübeccel B., (2007). *Kentleşme Yazıları* (3. Basım), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kıray, Mübeccel B., (2006). *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme* (2. Basım), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kongar, Emre (2006). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği* (11. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, Emre (2006). *21. Yüzyılda Türkiye/2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (38. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kudret, Cevdet (1974). *Sokak*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Özbay, Hasan (1989). "Gecekondu Sorunu ve Ucuz Konut Deneyimi", *Mimarlık*, S. 238.
- Özer, Ahmet (2000). *Yüzün Yeryüzüdür*, Ankara: Güldikeni Yayınları.
- Sezer, Sennur (1964). *Gecekondu*, İstanbul: Ersa Matbaacılık.
- Sezgin, Dinçer (1983). "Bir Eleştirinin Düşündürdükleri", *Yazko Edebiyat*, S. 31.
- Şenyapılı, Önder (1978). *Kentleşen Köylüler*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Şenyapılı, Önder (1983). "Türk Yazınında 'Kırdan Kente Göç' Olgusu", *Yazko Edebiyat*, S. 32.
- Şenyapılı, Tansı (1985). *Ankara Kentinde Gecekondu Gelişimi (1923-1960)*, Ankara: Özgün Matbaacılık Sanayi.
- Tekeli, İlhan, Gülöksüz, Yiğit, Okyay, Tarık (1976). *Gecekondu, Dolmuşlu, İşportalı Şehir*, İstanbul: Cem Yayınevi.

- Tekeli, İlhan (2008). *Göç ve Ötesi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli, İlhan (1982). *Türkiye’de Kentleşme Yazıları*, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Türkeş, A. Ömer (2007). “Romanda Kentleşme: Gecekondu Villakentlere”, *Kent Gündemi*, S. 8.
- Türkdoğan, Orhan (2004). *Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı* (2. Baskı), İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Ünverdi Hayat (2005). “1980 Sonrası Değişim, Yeni Dinamikler ve Kimlik Temelli Yapılanmalar - İzmir Gecekondu Örneği”, *Sosyoloji Dergisi*, S. 14, 2005, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Yasa, İbrahim (1966). Gecekondu Topluluklarında İş-Güç Çeşitleri ve Ekonomik Düzen. Türkiye’de Bölge Plânlaması, Mahallî İdareler ve Toplum Kalkınması (Sekizinci İskân ve Şehircilik Konferansları) içinde. Ankara: İskân ve Şehircilik Derneği Yayını.
- Yörük, Turhan (1968). *Gecekondu ve Gecekondu Bölgelerinin Sosyo-Kültürel Özellikleri*, Ankara: İmar ve İskân Bakanlığı Mesken Genel Müdürlüğü Sosyal Araştırma Dairesi.
- Yüksel, Sevda (2008). *Ne Yazsam Eksik*, Ankara: Öğretmen Dünyası Yayınları.

Özet

Kemal Ateş’in Yapıtlarında Gecekondulaşma Olgusu

Türkiye’de, 1940’lı yıllarda başlayan göç süreci, kırsal alanda bazı tarımsal değişimlerin yaşandığı 1950’lerde belirgin bir hızlanma gösterir ve ilerleyen yıllarda da devam eder. Bu durum, büyük kentlerde biriken düşük gelirli nüfusun konut sorunu yaşamasına; beraberinde de gecekondu mahallelerinin kurulmasına yol açar. Toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimlerin edebiyat ürünlerine yansımalarının bir örneği olarak gecekondu çevrelerinin ve bu çevrelerde yaşananların da birçok yapıtta konu edildiğini görürüz. Daha çok, dille ilgili çalışmaları ve akademik faaliyetleri ile tanınan Kemal Ateş’in öykü ve romanları, gecekondu yaşamını anlatması ve sosyolojik gözlemler taşıması bakımından dikkat çekicidir. Yazar, çok iyi tanıdığı ve içinden yetiştiği Ankara gecekondu mahallelerinin, 1950’lerden 1970’lere uzanan bir süreçteki görünümünü yansıtır; büyük kentteki tutunma çabasını, yaşam mücadelesini anlatır. Ankara civarındaki il ve ilçelerden gelerek yaşamını başkentte; ama onun olanaklarından uzakta sürdüren insanların kentle, kentliyle ve birbirleriyle ilişkilerini, âdet ve geleneklerin işlerliğini, gecekondu vatandaşın; köy ile kent arasında, bir ara kültürün değerleriyle biçimlenen yaşamını gözler önüne serer. Bu yazının amacı, Türkiye’deki gecekondulaşma olgusunun, Kemal Ateş’in yapıtlarına yansıyan yönlerini ele almak, gerçek yaşama dair gözlem ve bulgularla, edebiyat ürününün okura sundukları arasında karşılaştırma yapmaktır. Bu amaçla, gecekondu sorununa eğilen ve bu sorunun Türkiye’deki yansımalarını değerlendiren uzmanların bilgi ve belgelerine başvurulmuş; Ateş’in yapıtlarına da bunlar ışığında yaklaşılmıştır. Söz konusu öykü ve romanların, ülkenin sosyal bir gerçeği olan gecekondulaşma olgusunu gerçekçi bir bakış açısıyla işlediği düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Kemal Ateş, kentleşme, gecekondu, öykü, roman

Abstract

SQUATTING FACT IN THE WORKS OF KEMAL ATEŞ

Migration process that is started in 1940s gained notable speed in 1950s, in which some agricultural changes experienced in rural areas, and continued in the forthcoming years. This made way for housing problem afflicting low-income population who are heaped up in big cities and setting up shanty houses as well as shanty regions. As an example of reflection of changes experienced in societal and economic structure in literature products we may give a lot of literature works that make reference to living in that kind of housings. The stories and novels of Kemal Ateş who are well known by his academic activities and studies relating to language are very interesting in terms of recounting shanty lives and sociological observations. Ateş reflects the appearances of Ankara shanty houses, which are well known by him as he lived in them, beginning from 1950s to 1970s. He describes the people who striving for living in a big city and their struggles for life. He displays the people who come from the around counties and provinces, have to lead their lives without having amenities, describing their relationships with each other and city as well as their customs. He recounts tales about the lives of shanty people shaped by an inter culture between village and town. The aim of this study is to deal the squatting fact experienced in Turkey as being appeared in the works of Kemal Ateş and make comparisons between observations related to real life with the contents of literature product. For this purpose we applied to the knowledge and documents of the experts who worked on squatting fact in Turkey. We approached the works of Kemal Ateş in this perspective. We think that the said stories and novels deal the the squatting fact, which is a social reality in Turkey, by a realist perspective.

Keywords: *Kemal Ateş, urbanization, shanties, story, novel.*

SERİK ADINA DAİR

Mustafa Oral*

Bu makalenin konusu, Osmanlı coğrafyasında sadece Kuzey Afrika’da, Türkiye’de ise Antalya’da görülen *Serik* adını etimolojik ve tarihsel açıdan özellikle onomastik veriler ve toponomik kayıtlar açısından incelemektir. Burada söz konusu edilen *serik* sözcüğünün ipek anlamına geldiğini düşünerek bu noktadan başlıyoruz.

Türkçenin çeşitli lehçelerinde yüpek, yipek, ipak, cibek, jibek, yibek, çibek vs şeklinde söylenen *ipek* sözcüğü Eski ve Orta Türkçede geçmez; yeni Türkçede ise *yip>ip* köküne (ek) küçültme eki olarak bugünkü şeklini almıştır. ‘İpek böceği kozaları çözümlenerek çıkartılan ve dokumacılıkta kullanılan çok ince ve parlak tel’dir anlamı.

Sille, purşan, torgu/torku, barçın/barşan, kemha, akmişe adları da kullanılır. Eski Türkçede ağı, eşgiti/işgiti, kutay hem ipek hem de ipekli kumaş demektir. Orhun yazıtlarında Çinli yöneticilerin Türkleri kandırıcı nesne anlamında kullanılır.

İpeğin bugünkü bilimsel literatürde karşılığı olan terim ise Latince *ser(icum)* terimi, Farsçaya beyaz ipekli şerit anlamında *sere* şeklinde geçmiştir. Arapçada ipek kumaş demek olan *serak* da aynı kökten gelir, ancak yaygın kullanım şekli *harirdir*.

Bilimsel literatürde yaygın olarak kullanılan *sericum* sözcüğü, Roma kaynaklarında ipeğin geldiği ülkeyi, kaynağını işaret etmesi bakımından önemlidir. Bugün Latince sayılan bu

*Doç.Dr. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü 07058 Kampus/ANTALYA.

sözcük, bize göre, ipeğin üretilip yayıldığı kaynağı ve yolları açısından Çince'den veya Türkçeden alınma Doğu kökenli eski bir sözcüktür.

İlk Rus vakanüvisi Nestor, *Povist Veremyanin Let* başlıklı eserinde Çin'e ipek böceği anlamında Rumca *Sira*, *Siresi*, *Seresi* sözcüklerini kullanırdı. *Seres/Serez* yer adı da aynı kökten gelirdi. Ruslar ipek veya ipekli kumaş için *sarafanka* adını kullanırdı. Aynı kökten gelen ipekli kumaş adları arasında *seraser* ve *serik* adlarını da görüyoruz.

Burada etimolojik olarak üzerinde durup kanıtlamaya çalıştığımız konu, Antalya örneğinde *Serik* adının kadim bir sözcük olan *Ser/Serik* kökünden geldiğidir.

Batılı, ipekle ve ipekli kumaşla Büyük İskender'in Hindistan seferi sırasında tanıştı. İskender'in subaylarından Nearchos sefer sırasında aldığı notlarda *serik* (*ipek*) örtülerini anlatır. Pausanios, *Kızıldeniz*'de bulunan *Seria* Adası'ndan ve *Ser* adında bir ırmaktan bahseder. Bu ırmak bugünkü Tayland'da bulunan Menam Irmağı'dır. İpek insanları demek olan *Serliler* deyimi ise Roma'da Çinliler veya geniş anlamda ipekçilikle uğraşan halklar için kullanılır. *Serindia* (Serinde) deyimi ise Bizanslı Prokopius'un *Got Savaşları* kitabında yazdığı bir tanımdır, ancak bu deyimi hangi anlamda kullandığını açıklamadığı için uzun yıllar tartışma konusu olmuştur. Batılı yazında genel anlamda "*seres*", ipek ülkesi (Çin) demektir; dar anlamda Orta Asya, özellikle Doğu Türkistan bölgesine karşılık kullanılır. Kıpçak ülkesi demek olan *Serâ* ülkesi ile Berkehan'ın İtil kıyısında kurduğu *Serâ Berke* şehri de aynı kökten adlardır.

Gerçekte *ipek* kelimesi ipeği ilk üreten Çinlilere ait ve Çince *ssu,sse,sser* kökenli bir sözcüktür. Çince'de ipek *si/sı*, ipek böceği ise *chong/çung* demektir. Bir efsaneye göre ipeği, efsanevi imparator Huangdi'nin karısı icat etmiştir. Çin ipeği, İpek Yolu'ndan Hindistan'a giderken, aynı yoldan ters yönde Çin'e Budizm gelmiştir. Tırtıldan kumaşa bütün işlemler ve ipeğin baştan sona üretimi kadınlar tarafından yapılırdı ki, ipek üretim tanrıçası "üçüncü teyze" (*san gu*)'dur. Ancak kabul edilen efsanevi görüş ise bu zanaatın baş tanrıçası sayılan "*at kafalı kadın*" (*ma tou niang*)'dır.

M.Ö. III. bine kadar dayanan ipek üretimi, M.S I. yüzyılın başlarında en üst düzeye ulaşmıştı. Bununla birlikte aynı zamanda Çin ipeğine olan talep eskisine göre azalmıştı. Bunun temel nedeni, Çin dışında da ipek üretiminin başlamasıdır. Sırasıyla Hotan, Hindistan, Kuça ve Turfan bölgelerine ulaşan ipek üretim merkezleri kendi terminolojisini de yaratmış olmalıdır. Dolayısıyla *ser* kökünden türetilen ipek sözcüğü yeni biçimler almaya başlamıştır. *Serik* de bunlardan biridir.

Mısır'da yaşayan Romalı bilgin Ptolemaeus (90-168), içinde yaşadığı çağın değer yargılarını da yansıttığı, muhtemelen Çin'le ipek ticareti yapan tüccarların ve elçilerin verdiği malumatı da aktardığı meşhur coğrafya kitabında Çin topraklarına iki ayrı halkı yerleştirmiş olduğunu görüyoruz: *Hsinler* ve *Serler*. *Serlerin* güneyinde bulunan *Hsinlerin* başkenti, Kattigar limanının içerilerinde konumlanan Tina'dır. Burada bahsi geçen *Hsinler*, Ch'in dönemi Çinlilerinin uzantılarıdır. *Serliler* ise önceleri Parth ve Roma İmparatorluğu'na ipek gönderenler, sonradan büyük kervan yolunda ipek ticareti yoluna girince Tarım havzasına ipek gönderenler için kullanılır.

Seylan elçilerinin rivayetlerine göre *Serler*, gür ve sarı saçlı, mavi gözlü insanlardır; Yemod'da, yani Himalayalarda yaşarlar. Tomson'un raporlarına göre *Serlerin* yaşadığı *Se-*

rika toprakları, Kaşgar'dan Bautların, yani Tibetli-Botların kuzeyindeki Kuzey Çin'e kadar uzanıyordu. Bu bölge, gerek coğrafik açıdan gerekse fizik özellikler yönünden Serlerle özdeşleştirilen *Ti* kabilelerince iskân edilmiştir. *Batı ucu* da denilen *Serika* bölgesi ahalisi yabancılarla temas kurmaktan kaçınan sakin tabiatlı insanlardır. Bölgenin başlıca zenginlik kaynağı özellikle ipek ticaretinde aracılıktır. Bölgede ipek üretimi IV. yüzyılın ikinci yarısında Hotan'da başlamıştır.

Kısaca özetlemek gerekirse Çin ve Roma arasındaki ipek ticaretinin ana damarı *Serinde*, yani bugünkü Doğu Türkistan özellikle Kansu'da oturan Hunlardır.

Latin yazarı Plinius (öl. 79) Batı'da ipek üretiminin ilk defa Kos (İstanköy) kralı Latos'un kızı Pamphile ile başladığını anlatır. Bahsi geçen Pamphile ile Pamfilya'nın efsanevi kurucusu Mopsos'un kızı Pamphylia ile benzerlik içinde olduğu görülüyor.

Hazar Denizi'nin güneyinden ve Tahran üzerinden geçerek Akdeniz'de Antalya ve Antakya kentlerine ulaşan ve buradan Roma'nın diğer kentlerine gönderilmek üzere gemilere yüklenen ipek, özellikle Akdeniz bölgesinde dolaylı terimlerle ifade edildi. *Serik* de bunlardan biridir. Bu kadim adın tarihî *Zerk* adından değil, *Ser* kökünden geldiğini eskiçağ yolunun (İpek/Roma Yolu) Akdeniz'e ulaşan Perge ve Köprüçay yakınında olmasından anlıyoruz. Antalya'dan Alanya'ya kadar uzanan sahil kesiminde ipek ticaretinin yanı sıra yıllarca ipek üretimi de yapılmıştır.

Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde *Serik* adını yalnızca Antalya vilayetinde görüyoruz. Osmanlı coğrafyasında ise Serik kazasının yanında bir *Serik* adını daha görüyoruz. Pîrî Reis, *Kitab-ı Bahriye* (1523) nam eserinde Mağrip kıyılarındaki Melile, Meluviye, Huneyn kaleleri ile Mağrip vilayetini anlatırken, Huneyn kalesinin doğusunda bir adacık üzerinde *Aslan/Serik Kalesi*'nden bahsediyor.

Arcakon adındaki bu küçük adada aynı adlı bir tatlı suyun bulunduğunu, bu suyun önünde Arapların *Aslan*, Türklerin *Serik* dediği harap bir kale bulunduğunu anlatan Pîrî Reis, buradaki su kenarlarında Yörük taifesinin oturduğunu belirtiyor. Osmanlı denizcisi yazmıyor ama bu Yörük taifesinin *Serik Türkleri* olması olasıdır.

Serik Türkleri diyoruz, çünkü Osmanlı belgelerinde bazen *Yörükân-ı Serik*, bazen de *Etrâk-ı Serik* diye kayıt altına alınmıştır. Buna göre Antalya'nın Serik kazası, bizim yukarıda sözünü ettiğimiz *Serika* bölgesi ile Serik Türklerinin ahfadı sayılabilir.

Antalya bölgesindeki *Serik* adının ilk defa ne zaman kullanıldığına ilişkin elimizde somut ve sağlam tarihî kanıt ve tanıklar henüz yoktur, ancak XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Antalya ile Alanya kalelerinin fethinden hemen sonra tarihî Silyon kentinin zaptını takiben bölgeye ilk yerleşen Tekeli Türkmenleri arasında Serik Türklerinin de bulunduğu veya zaman içinde onların da yerleştiği düşünülebilir. Serik bölgesinin antikçağın önemli bir kavşak noktasında bulunması da anlamlıdır. Pamfilya şehirleri arasındaki tarihî yol, bölgeyi Kesikbeli ile Beyşehir bölgesine, Döşeme yoluyla Pisidyia bölgesine, Yenice Boğazı ile de Elmalı yöresine bağlıyordu.

Selçuklu döneminde bölgede ipek ticaretinin ve üretiminin önemli bir zanaat olduğunu *Antalı* adındaki ipekli kumaşın bu dönemde hükümdarlar nezdinde muteber bir nesne olmasından anlıyoruz. İzzeddin Keykavus'un Antalya kalesinde bulduğu hazine içinde Çin yapımı ipekli kâğıtlar da vardır. I. Alaaddin Keykubad'ın Venedikliler ile yaptığı anlaşmada

ihraç malları arasında *Seta Turchia* (Türkiye İpekleri) adıyla tanınan ham ve işlenmiş ipekten bahsederler. İpeğin işlendiği ve ticaret hayatına sürüldüğü şehir yeni ipekli mamule ismini (*Antali* gibi) de veriyordu.

Osmanlı döneminde bölgenin en meşhur mahsulâtı arasında ipek ve pamuk vardır. Alanya ve Antalya bölgesinde üretilen ipekli kumaşlar da meşhurdur. 1910'lu yıllarda bölgeye gelen İtalyanların dikkatini halkın ibrişim kuşakları çekiyordu. Yaklaşık iki kol uzunluğunda boylu boyunca dikilmiş, bir karış eninde parlak renkli ipekli kuaklar, ibrişimden yapılıyordu. Bunların başlıca müşterisi bu şehrin yerli ahalisidir. Yerliler üzerlerindeki bu kuşaklarla bir fersah mesafeden dikkat çekerdir.

Bugünkü Serik kazasının merkezi, Osmanlı dönemindeki *Karahisar*'dır. Diğer Karahisarlar ile karışmasını önlemek için Karahisar-ı Teke ya da Teke Karahisarı denilir. Bu dönemde kaza, kadılık merkezidir. Daha sonra Karahisar kazasının merkezi, yakındaki *Tekke* köyüne taşınmış. Serik bölgesinin ikinci merkezi Belkıs'tır (Antik Aspendos tiyatrosu). Her iki merkezin ortası Kökez (Camili Köy)'dir. Osmanlı döneminde burada halk arasında Köprü Pazarı veya Pazar Köprüsü denilen bir pazar kurulur. Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi, 1667 yazında işte buradan geçiyor ve Serik pazarından, Serik dağından, Serik nahiyesi ile Serik subaşısından bahsediyor.

Osmanlı döneminde Alanya-Antalya kervan yolu Evliya Çelebi'nin izlediği güzergâhı takip ediyordu, yani şimdiki Serik'in merkezi olan Kökez'den geçiyordu. 1910 yılında nahiyeye merkezi bugünkü Serik'in olduğu yere, Kökez köyüne taşınıyor.

Serik aynı zamanda günümüzde de kullanılan çok eski bir erkek adıdır. Kazakistan meclisinde Serik Abdurrahmanov adında bir milletvekili, hükümetinde Serik Umbetov, Serik Baymaganbetov adlarında iki bakan vardır. Bu ad, *Serinde*'de oturan Uygurların Türkçe sözlüğünde *sermek* kökünden geliyor. Çel-ik, Çal-ık, Sev-ik (Sev-ük), Kan-ık gibi -ık, -ik yapım ekiyle kurulan *sermek*, eski Uygur Türkçesi ve orta Türkçede, *Kutadgu Bilig* ile *Dîvân ü Lugâti't-Türk'te* ve *Atabetü'l-Hayayık'ta*; sabretmek, dayanmak anlamlarına geliyor; sabırlı, dayanıklı, dayanılan demektir.

Sonuç olarak, Osmanlı coğrafyasında yalnızca Mağrip vilayetinde, Türkiye'de ise meskûn yerler arasında tek ve özgün bir yer adı olarak görünen *Serik* adı, antik bir yerleşim yeri olan *Zerk* adının zaman içinde *Serik'e* dönüşümünden değil, Antalya vilayetinin Serik kazasına yerleşen *Türkistan/Serinde/Serika* kökenli Serik Türkleri adına izafeten oluşmuş tarihî ve oldukça kadim bir yer adıdır. Bu kadim adın buraya kadar uzanması ise Serik kavminin Doğu (Çin) ile Batı (Roma) arasında ipek (serik) ticaretiyle meşgul olması kadar, etkilerini Akdeniz kıyılarına kadar taşımasındandır.

Kaynakça

- Bozkurt, Nebi; “İpek”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.XXII, İstanbul, 2000.
- Eberhard, Wolfram; Çin Simgeleri Sözlüğü, İstanbul, Kabalcı, 2000.
- Eren, Hasan; *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 2. Baskı, Ankara, 1999.
- Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, C. IX, yay. Yücel Dağlı ve diğ., İstanbul, 2005.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki; *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İstanbul, Sosyal, 2004.
- Gumilëv, Lev Nikolayeviç; *Hunlar*, çev. A. Batur, İstanbul, Selenge, 2005.
- Güçlü, Muhammet; *1864-1950 Yılları Arasında Serik*, Antalya, 2000.
- Hedin, Sven; İpek Yolu, çev. A. Arpad, İstanbul, Milliyet, 1974.
- Heyd, W.; *Yakın Doğu Ticaret Tarihi*, çev. E. Z. Karal, Ankara, TTK, 1975.
- İbn-i Battûta Seyahatnamesi, C.I-II, çev. A. Sait Aykut, İstanbul, YKY, 2004.
- Kabaağaç, Sina-Erdal Alova, *Latince-Türkçe Sözlük*, İstanbul, Sosyal, 1995.
- Mahmûd el-Kaşgârî, *Divân-ı Lügati’-Türk*, İstanbul, Kabalcı, 2007.
- Pîri Reis, *Kitâb-ı Bayriye*, sad. Ahmet Demir, Ankara, 2002.
- Roux, Jean-Paul; *Orta Asya*, çev. L. Arslan, İstanbul, Kabalcı, 2001.
- Selekler, Macit; *Yarım Asrın Arkasından*, İstanbul, 1960.
- Şemseddin Sami; *Kamus-ı Türkî*, 2 C, Dersaadet, İkdam, 1317.
- Uhlig, Helmut; *İpek Yolu*, çev. A. Kırım, İstanbul, Okyanus, 2000.

Özet

Serik Adına Dair

Tarihsel gerçeklerin araştırılıp ortaya koyulması yollarından biri de toponomik yadigârların etnomomik, etimolojik ve filolojik açılarından incelenmesidir. Eski kavimlerin birer kültürel varlık olarak geride bıraktıkları bu adlar, etimolojik ve filolojik olduğu kadar tarihsel kanıtlar ve tanımlar olarak da kullanılabilir. Bu konuda önümüzde bir sorunsal gibi duran *Serik* adı bunlardan biridir. Türkiye’de tek ve özgün meskûn yer adı olması da konuya özel bir önem kazandırmaktadır. Şimdiki Serik adının aynı ilçenin sınırları içinde bulunan antik Zerk adından veya Serik yörüklerinden geldiği noktasında düğümlenen iki farklı görüş varsa da; birincisi Serik ile Zerk’in aynı yerde ve/veya birbirine yakın olmaması, ikincisi ise Serik adında bir Oğuz boyunun veya oymağının olmayışı bu iddiaları temelsiz bırakıyor. Konuya bu günkü Serik bölgesine yerleşen ve tarihte Serik Türkleri olarak bilinen kavmin Serika/Türkistan kökeni ile Serik ile Serika arasında işleyen İpek Yolu ile bu yol üzerinde ipek ticareti yapan Serik kavmi olguları açısından yaklaşım ise bizleri daha bilimsel ve rasyonel sonuçlara götürmektedir. Yapılan araştırmada *serik* adının kökeni itibarıyla Latince sanılan *sericum* sözcüğünden değil, kadim bir Çince veya Türkçe kökenli bir sözcük olan ve ipek anlamına gelen *ser*’den geldiği anlaşılıyor. Antik bir yerleşim yeri olan *Zerk* adının zaman içinde *Serik*’e dönüşümünden değil, Serik kazasına yerleşen *Türkistan/Serika* kökenli Serik Türkleri adından oluşmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Antalya, İpek, İpek Yolu, Serik, Serinde, Serika*

Abstract

CONCERNING THE NAME “SERİK”

One of the ways of researching and revealing historical facts is to investigate toponomical memories in terms of etnomical, etymological, and philological aspects. These names, which ancient nations left behind as cultural assets, could be used as historical evidence and definitions as well as etymological and philological ones. The name *Serik* which lies ahead of us like a complication in this subject is one of them. That it is the only and original name of residential area in Turkey also brings the subject into prominence. Even if there are two different opinions focusing on the point that the present name of Serik comes from the antique name *Zerk* that is within the borders of the same town or from Serik Nomads (Yoruks); the first one, Serik and Zerk are not at the same place and/or they are not close to each other; and the second one, no Oghuz tribes or clans called Serik exist rebut these arguments. However, an approach to the subject in terms of Serika/Turkistan origin of the nation residing in the present region of Serik and known as Serik Turks in history, the Silk Road running between Serik and Serika, and the phenomena of Serik nation merchandising silk on this road lead us to a more scientific and rational conclusion. In the research made, it is understood that the name *serik* comes from *ser* which is an ancient, originally Chinese or Turkish word and which means silk, but not from the word *sericum* which is supposed to be Latin. It arose from the name Serik Turks originally from Turkistan/*Serika* who settled in the town of Serik, but not from transformation of the name *Zerk* which is an ancient residential area, into *Serik* in time.

Keywords: *Antalya, Silk, Silk Road, Serik, Serinde, Serika.*

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DEĞER TERCİHLERİ

Nevin Akkaya*

Giriş

Yeryüzünde insan yaşadığı sürece sayısız sorunla karşılaşır, çözüm üretir, yeni sorunlar yaratır. Bu süreçte çeşitli olaylarla, durumlarla karşılaşır. Bu durumlara, olaylara kayıtsız kalmaz, tepki gösterir, davranış geliştirir, eylemlerde bulunur. Bireylerin her türlü davranışları, eylemleri, dolaylı ya da dolaysız değerler tarafından yönlendirilmektedir (Özgüven, 1994).

Mengüşoğlu'na (1983: 204) göre her türlü amaç ve hedefler, her türlü ilgi ve çıkarlar; idealler, güç ve iktidar etkenleri, ün ve şan hırsı, yerme-övme, saygı ve saygısızlık, inanma-inanmama, sözünde durma-durmama, dürüstlük, sevgi ve nefret gibi duygular, düşünceler, davranışlar değer kapsamına girer. Bütün bu değerleri;

1- Amaç değerler (Yüksek değerler)

2- Araç değerler olarak gruplandırılmak mümkündür. Yüksek değerler, idealler, inanç, dürüstlük, sevgi, dostluk, saygı gibi değerleri ifade eder. Araç değerler ise yarar, ilgi, çıkar gibi maddi değerlerdir. İnsan hayatı bu değerler tarafından yönetilir.

Günümüzde sosyal bilimlerde değerlerin, insan davranışlarının açıklanmasında önemli bir etken olduğu kabul edilen bir gerçektir. Davranış bilimciler ve sosyal psikologlar değer

* Yard. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü,

bir yandan bireysel tutum ve davranışları ve bilişsel süreçleri etkilediğini; diğer yandan da toplumun kültürel kalıplarıyla etkileşimde bulunduğunu ve onları yansıttığını kabul etmektedir.

Değerlerin öğrenilmesi daha ziyade rol öğrenmesi şeklinde bir sosyal öğrenmedir (Güngör, 1998; 70). Yaşanılan toplumda nelerin yapılması gerektiği, olaylar ve durumlar karşısında nasıl davranılması gerektiği, nelere değer verileceği öğrenilir. Bu değerler toplumda destek buldukça pekişir, kuvvetle yerleşir; destek azaldıkça da değerler yozlaşmaya ve değişmeye başlar.

Değerler insanların tutum ve davranışlarını etkilemede, tutum ve davranışların belirlenmesinde ve biçimlendirilmesinde önemli rol oynar (Dilmaç, 1999). Geleceğin öğretmenleri olarak öğretmen adaylarının nasıl bir kültürlenme ve sosyalleşme içerisinde olduğunu, yani değerler sisteminin nasıl olduğunu bilmesi önemlidir. Ayrıca öğretmenlerin değerlerinin öğrenci davranışlarını etkilediğiyle ilgili birçok araştırma bulgusu vardır: (Brophy ve Good, 1986; Dickenson, 1990; Gözütok, 1995; Varış, 1973; Akt: Sarı, 2005), (Dilmaç, 2008). Yeni programlarla (2005-2006) birlikte ilköğretim okullarında yeni yaklaşımlarla öğrencinin öğrenme sürecine girmeden önce edinmiş olduğu değerlerinde öğrenciyi etkilediği benimsenmiş ve öğrencinin ilgi, tutum, değer ve inançlarını içine alan duyuşsal alan eğitimi programlara alınmıştır (MEB, 2004a: MEB2004b ve MEB2004c).

Temel değerlerin kazandırılması amacı Türk Millî Eğitim Temel Kanunu ve ders programlarının amaçları incelendiğinde de açıkça görülür. Temel Kanun'un başlangıcında Millî Eğitim'in amaçları sayılırken ahlaki, manevi değerleri benimseyen, beden, zihin, ahlak, ruh ve duygu bakımından dengeli ve sağlıklı bir şekilde gelişmiş bir kişiliğe ve karaktere, hür ve bilimsel düşünme gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, kişilik ve teşebbüse değer veren, topluma karşı sorumluluk duyan; yapıcı, yaratıcı ve verimli kişiler yetiştirilmekten bahsedilmektedir (Özbay: 2008). Temel insani değerleri benimsemiş bireyler yetiştirmek aile, toplum ve okulun başlıca misyonları arasındadır (Ekşi: 2003).

Eğitim gelecek kuşaklara değer aktarımının yapıldığı bir süreçtir. Bu süreçte öğretmenlere önemli görevler düşmektedir. Okullar, ulusal ve evrensel değerlerin iletimini sağlayarak toplumların sürekliliğini gerçekleştiren kurumlardır. Bu kurumların öğrenci üzerinde etkili unsuru öğretmenlerdir. Bu nedenle geleceğin öğretmenlerinin ulusal, evrensel değerlere sahip olması, bu bilinçle yetişmesi gerekir.

Değerlerin bireyin yaşantısı, kişiliği, ilgisi, tutumu, duygu ve davranışlarıyla (Demirhan İşcan, 2007) ilişkisinin olduğu göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Çocuklarda değer oluşturmak ve geliştirmek öncelikle ailenin daha sonra da okulların, eğitimcilerin görevidir. Öğrenme öğretme- süreci boyunca öğrencilerin değerlerini geliştirmek ya da yanlış yerleşmiş bilgiyi değiştirmek gerek model olmasıyla gerekse işlediği derslerde dile getirdiği düşüncelerle öğretmenler önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle öğretmenlerin değer tercihlerinin belirlenmesi önemlidir.

Yöntem

Araştırma, tarama modeli şeklindedir. Bu çalışmada amaç, DEÜ Eğitim Fakültesi 4. sınıf öğrencilerinin değer tercihlerini belirlemek ve öğrencilerin değer tercihlerinin cinsiyet, bölüm, sürekli oturulan yer, anne- baba öğrenim durumu değişkenlerine göre farklılaşıp farklılaşmadığını saptamaktır

Evren ve Örneklem

Bu araştırma 2010/2011 Güz dönemi Buca Eğitim Fakültesi Türkçe Öğret., Sınıf Öğret., İlköğretim Matematik Öğret., Din Kültürü ve Ahlak B. Öğret., Müzik Öğret., Okul Öncesi Öğret., İngilizce Öğret., Coğrafya Öğret., Edebiyat Öğret., Kimya Öğret., Almanca Öğret., Tarih Öğret., Bilgisayar Öğret., Fizik Öğret., Orta Öğrt. Mat. Öğret., Biyoloji Öğret., Resim Öğret., Fransızca Öğret., Fen Bilg. Öğret. Bölümlerinin 4. sınıflarında öğrenim gören toplam 910 öğrenci üzerinden gerçekleştirilmiştir. Araştırmada örneklem olarak her bölümden yalnızca son sınıf öğrencilerinden tesadüfi küme örnekleme yöntemiyle öğrenci seçilmiştir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmacı tarafından hazırlanan kişisel bilgi formu ve öğrencilerin değer tercihlerini belirlemek üzere Değerler Ölçeği (Güngör 1998) kullanılmıştır. Spanger (1928) ve Allport, Vernon ve Lindzey'in (1960) klasik değer tercihleri sıralamasına (teorik, iktisadi, siyasi, sosyal, estetik, dini) Güngör (1998) ahlaki değerleri ekleyerek yeni bir değerler sıralaması ölçeği elde etmiştir. Bu ölçekte yedi değer alanına karşılık gelen on dört değer ifadesine yer verilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilere 14 değer ifadesi verilmiştir, bunlardan hangilerinin hangi değer alanına karşılık geldiği bildirilmemiştir ve öğrencilerden, insanın hayatta ideal edinebileceği 14 değer için en önemli olan değerden en az önemli olana göre sıralamaları istenmiştir. Bu sıralamaya göre ilk sıralarda yer alan değerlerin ortalamaları daha düşük, sonlarda yer alan değerlerin puan ortalamaları daha yüksektir.

Bu araştırmada verilerin çözümlenmesinde SPSS 17.0 programı ile aritmetik ortalama, bağımsız gruplar için T testi ve Anova ile hesaplanmıştır.

Bulgular

Tablo 1. Eğitim Fakültesi Öğrencilerinin Değer Alanlarına İlişkin Sıralamaları

	N	\bar{X}	SS
	n	x	SS
1. Her şeyin ölçülü ve ahenkli olması	910	7,6989	3,92104
2. Öbür dünyayı kazanmak	910	8,2780	4,79465
3. Yalansız bir dünya	910	7,7132	3,60359
4. Günahlardan arınma	910	8,8890	4,16225
5. Ekonomik bağımsızlık	910	6,9613	3,96293
6. Konforlu bir hayat	910	8,7989	4,08951
7. Bütün gerçeklerin bilinmesi	910	9,1264	3,89500
8. Vicdan huzuru	910	5,7429	4,10825
9. Cahillikten arınmış bir dünya	910	6,6121	3,94713
10. Güzelliklerle dolu bir dünya	910	7,3451	3,97872
11. Eşitliğin sağlanması	910	6,6264	3,72234
12. Gerçek dostluk	910	6,9330	3,24417
13. Hürriyet için mücadele	910	7,1703	3,78094

Tablo 1 incelendiğinde, öğrencilerin önem verdikleri değerlerin 1. Sırada vicdan huzuru (5,7429), 2. Sırada cahillikten arınmış bir dünya (6,6121), 3. Sırada ise eşitliğin sağlanması (6,6264) değerlerinin olduğu görülmektedir. Son üç sırada ise, gerçeklerin bilinmesi (9,1264), günahlardan arınma (8,8890), konforlu hayat (8,7989) değerleri yer almaktadır. Bu değerlere bakıldığında ilk üç sırada ahlakî bilimsel ve siyasi değerlerin yer aldığı görülmektedir. Son üç sırada yine bilimsel değerler, dinî ve ekonomik değerler yer almaktadır. Buca Eğitim Fakültesi öğretmen adayları ahlakî, siyasal ve sosyal değerleri; vicdan huzuru, eşitliğin sağlanması, gerçek dostluk değerlerini, bilimsel, dinî, ekonomik değerlerden daha fazla önem vermektedir. Öğrencilerin en fazla önem verdikleri ahlaki değer diğer değerlerden önce yer alması araştırmanın önemli bulgularından biridir. Bütün gerçeklerin bilinmesi ve cahillikten arınmış bir dünya yargılarını içeren bilimsel değerlerin alt sırada yer alması da araştırmanın ilginç bulgularındandır. Kısaca Buca Eğitim Fakültesi öğretmen adayları en çok önemi ahlaki değer kapsamında yer alan vicdan huzuruna; en az önemi ise bilimsel değer kapsamında yer alan bütün gerçeklerin bilinmesi değerine vermiştir. Öğrencilere, on dört değer hangi değer boyutları içinde yer aldığı önceden bildirilmediği için bilimsel değerlerden bir maddeye ilk sıralarda, diğer maddeye ise son sırada yer verdikleri görülmektedir.

Tablo 2. Cinsiyet değişkenine göre öğretmen adaylarının değer tercihleri puan ortalamaları arasındaki t testi karşılaştırmasına ilişkin bulgular

	Cinsiyet	n	\bar{X}	ss	t	s
1.Ölçü ve Ahenk	Kız	79	7,4698	3,85647	-2,337	020
	Erkek	31	8,0997	4,00595	-2,313	
2.Öbür Dünya K.	Kız	79	8,5751	4,74095	2,479	013
	Erkek	31	7,7583	4,85070	2,464	
3.Yalansız Dünya	Kız	79	7,8135	3,59975	1,110	267
	Erkek	31	7,5378	3,60903	1,110	
4.Günahlar.Arınma	Kız	79	8,7323	4,18506	-1,503	,133
	Erkek	31	9,1631	4,11398	-1,510	
5.Ekonomik Bağ.	Kız	79	6,8705	3,91503	-,917	359
	Erkek	31	7,1208	4,04638	-,909	
6.Konforlu Hayat	Kız	79	8,7720	4,11132	-,262	793
	Erkek	31	8,8459	4,05685	-,263	
7.Gerçeklerin Bil.	Kız	79	9,3541	3,92191	2,338	,020
	Erkek	31	8,7281	3,82081	2,355	
8.Vicdan Huzuru	Kız	79	5,3903	4,02152	-3,444	,001
	Erkek	31	6,3595	4,19098	-3,405	
9.Cahillikten A. D.	Kız	79	6,5907	3,98483	-,216	829
	Erkek	31	6,5907	3,88601	-,218	
10.Güz. Dolu Dün.	Kız	79	7,3264	4,02615	-,187	,852
	Erkek	31	7,3776	3,90019	-,188	
11.Eşitliğin Sağ	Kız	79	6,5613	3,60521	-,697	,486
	Erkek	31	6,7402	3,92183	-,681	

12.Gerçek Dost	Kız	79	6,9516	3,22207	,230	819
	Erkek	31	6,9003	3,28712	,228	
13.Hürriyet İ. Mü.	Kız	79	7,3696	3,72147	2,107	,035
	Erkek	31	6,8218	3,86377	2,085	
14.İnsanlara Yard.	Kız	79	7,2228	3,47364	1,379	,168
	Erkek	31	6,8943	3,42862	1,384	

Cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir fark “her şeyin ölçülü ve ahenkli olması”, “öbür dünyayı kazanmak”, “bütün gerçeklerin bilinmesi” , “vicdan huzuru” ve “hürriyet için mücadele” değerlerinde görülmektedir ($p<0,05$). Diğer değerlerde cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir fark yoktur. “Her şeyin ölçülü ve ahenkli olması” değeri kız öğretmen adaylarında (7,4698), erkek öğretmen adaylarına göre (8,0997) daha yüksektir. “Öbür dünyayı kazanmak” değeri erkek öğretmen adaylarında (8,5751), kız öğretmen adaylarına göre (7,7583) daha yüksektir. “Gerçeklerin bilinmesi” değeri erkek öğretmen adaylarında (8,7281), kız öğretmen adaylarına göre (9,3541) daha yüksektir. “Vicdan huzuru” değeri kız öğretmen adaylarında (5,3903), erkek öğretmen adaylarına göre (6,3595) daha yüksektir. “Hürriyet için mücadele” değeri erkek öğretmen adaylarında (6,8218), kız öğretmen adaylarına göre (7,3696) daha yüksektir. Diğer değerlerde cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir fark görülmemiştir.

Tablo 3. Anne eğitim durumu değişkenine göre öğretmen adaylarının değer tercihleri puanlarının farklılaşmasına ilişkin bulgular

Anne Eğ.D.	n	\bar{X}	ss	F	p
D1 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	7,7344	3,81212	1,312	,269
	223	7,6368	3,72088		
	115	7,2087	4,25399		
	90	8,2889	4,48279		
D 2 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	8,0041	4,75031	10,497	,000
	223	9,0090	4,70766		
	115	9,5652	4,53085		
	90	6,2889	4,83490		
D3 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	7,5560	3,59804	10,497	,551
	223	7,9013	3,72950		
	115	7,7913	3,54543		
	90	7,9889	3,40025		
D4 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	8,6701	4,15264	1,813	,143
	223	9,3274	4,26123		
	115	9,2522	4,13552		
	90	8,5111	3,93556		

folklor / edebiyat

D5 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	6,7801	3,94365	,919	,431
	223	7,2197	4,14937		
	115	6,9304	3,72926		
	90	7,3333	3,88602		
D6 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	8,7282	4,16584	2.070	,103
	223	8,8027	4,00749		
	115	8,3565	4,00918		
	90	9,7333	3,89987		
D7 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	9,2676	3,79201	2.552	.054
	223	8,5202	4,00319		
	115	9,3652	4,06813		
	90	9,5667	3,84255		
D8 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	5,7988	4,11768	.085	,968
	223	5,6592	3,94677		
	115	5,6435	4,22023		
	90	5,7778	4,36219		
D9 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	6,7863	3,86277	1.259	,287
	223	6,2511	4,14812		
	115	6,8348	4,06079		
	90	6,2889	3,71225		
D10 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	7,3900	3,94048	.130	,942
	223	7,3857	4,14535		
	115	7,2261	3,73476		
	90	7,1556	4,11877		
D11 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	6,8755	4,00118	1.615	,184
	223	6,3722	3,31670		
	115	6,2087	3,25656		
	90	6,4556	3,63553		
D12 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	6,8651	3,24734	.599	,616
	223	6,9462	3,38608		
	115	6,8609	3,13130		
	90	7,3556	3,02169		
ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	7,4004	4,01601	1.733	,159
	223	6,7175	3,38598		
	115	7,0261	3,60424		
	90	7,2444	3,57366		
D14 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	482	7,1411	3,48039	,621	,602
	223	7,2511	3,36913		
	115	6,7304	3,73537		
	90	7,0111	3,20987		

Anne eğitim durumuna göre değer tercihlerine bakıldığında sadece “öbür dünyayı kazanmak” değerinde anlamlı bir fark vardır ($p < 0,05$). ilköğretim mezunu (8,0041)ve ilköğretimi tamamlayamamış ya da hiç eğitim görmemiş (6,2889) annelerin çocuklarının “öbür dünyayı kazanmak” değerini daha önceledikleri dikkat çekmektedir. Ailede değer oluşturmada annenin etkin durumda olduğu araştırmanın sonuçlarına yansımıştır.

Tablo 4. Baba eğitim durumu değişkenine göre öğretmen adaylarının değer tercihleri puanlarının farklılaşmasına ilişkin bulgular

BabaEğ.D.	n	\bar{X}	ss	F	p
D1 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	7,8436	4,13355	,467	,706
	294	7,6293	3,77643		
	258	7,5388	3,84126		
	32	8,1563	3,72532		
D2 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	7,5307	4,73260	7,182	,000
	294	8,7517	4,71251		
	258	8,9302	4,80788		
	32	6,2813	4,69890		
ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	7,5184	3,62529	,659	,578
	294	7,7789	3,70712		
	258	7,8178	3,49231		
	32	8,2500	3,34085		
D4 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	8,2883	4,09461	4,495	,004
	294	9,4184	4,13655		
	258	9,1318	4,17493		
	32	8,1875	4,30632		
ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	6,9387	3,83216	1,637	,179
	294	7,1327	3,98197		
	258	6,6512	4,09641		
	32	8,1250	3,88338		
D6 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	8,9417	4,04281	2,924	,033
	294	8,7721	4,00841		
	258	8,4264	4,23029		
	32	10,5938	3,75765		
D7 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	9,5061	3,86363	2,026	,109
	294	8,8741	3,80154		
	258	8,8682	4,04331		
	32	9,6563	3,64213		
D8 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	5,8558	4,34094	,627	,598
	294	5,8844	3,96403		
	258	5,4574	4,00488		
	32	5,5938	3,85093		
D9 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	6,9356	3,88593	1,655	,175
	294	6,2653	3,95853		
	258	6,5426	3,97758		
	32	7,0625	4,09514		

D10 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	7,1840	3,97955	2.258	,080
	294	7,4898	4,11833		
	258	7,5775	3,82545		
	32	5,7813	3,61658		
D11 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	6,9233	3,91018	1,215	,303
	294	6,4048	3,69153		
	258	6,4767	3,44742		
	32	6,8438	4,12787		
ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	6,9908	3,09788	,955	,413
	294	6,8197	3,37601		
	258	7,0853	3,28191		
	32	6,1563	3,16339		
D13 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	7,2454	3,91776	,938	,422
	294	6,9626	3,73188		
	258	7,2016	3,62198		
	32	8,0625	4,07144		
D14 ilköğretim ortaöğretim yükseköğretim diğer	326	7,2945	3,42108	1,924	,124
	294	6,8163	3,41952		
	258	7,2946	3,58206		
	32	6,2500	3,00537		

Baba eğitim durumuna göre değer tercihlerine bakıldığında “öbür dünyayı kazanmak”, “günahlardan arınma” ve “konforlu bir hayat” değerlerinde anlamlı bir fark vardır ($p < 0,05$). Baba eğitim durumuna göre “öbür dünyayı kazanmak” değerinde ilköğretim mezunu (7,5307) ve ilköğretimi tamamlayamamış ya da hiç eğitim görmemiş babaların çocuklarının (6,2813); “günahlardan arınma” değerinde ilköğretim mezunu (8,2883) ve ilköğretimi tamamlayamamış ya da hiç eğitim görmemiş babaların çocuklarının (8,1875) bu değerlere daha fazla önem verdikleri görülmektedir. “Konforlu bir hayat” değerinde ise yüksek öğretim gören babaların çocukları (8,4264) lehine anlamlı bir fark vardır. Dini değerlerle ilgili eğitimin öncelikle aileden alındığı, bu değere ilköğretim mezunu ya da formal eğitim almamış anne babaların daha önem verdikleri dikkat çekmektedir.

Tablo 5. Sürekli yaşanan yer değişkenine göre öğretmen adaylarının değer tercihleri puanlarının farklılaşmasına ilişkin bulgular

Sürekli yaşadığı yer	n	\bar{X}	ss	F	p
D1 köy kasaba şehir büyükşehir	85	7,9059	4,18507	.128	,944
	114	7,6053	3,94120		
	417	7,6547	3,89535		
	294	7,7381	3,88874		
D2 köy kasaba şehir büyükşehir	85	7,2118	4,78115	2.306	.075
	114	8,0614	4,83586		
	417	8,2470	4,90574		
	294	8,7143	4,58667		

D3 köy kasaba şehir büyükşehir	85	7,3765	3,62523	1.632	,377
	114	7,3772	3,88186		
	417	7,9137	3,57303		
	294	7,6565	3,52771		
D4 köy kasaba şehir büyükşehir	85	8,4706	3,87786	.846	,469
	114	9,2982	4,02850		
	417	8,7746	4,28571		
	294	9,0136	4,11687		
D5 köy kasaba şehir büyükşehir	85	6,4588	3,84384	1.509	,211
	114	7,3421	3,91012		
	417	7,1415	3,98152		
	294	6,7041	3,98001		
D6 köy kasaba şehir büyükşehir	85	9,0235	4,40502	3.694	,012
	114	9,5877	4,06760		
	417	8,9472	3,93176		
	294	8,2177	4,16718		
D7 köy kasaba şehir büyükşehir	85	9,7176	3,41081	.947	,417
	114	8,7895	3,72144		
	417	9,0935	4,00581		
	294	9,1327	3,93194		
D8 köy kasaba şehir büyükşehir	85	5,3647	4,06450	.428	,733
	114	5,5965	4,28977		
	417	5,7506	4,02339		
	294	5,8980	4,17981		
D9 köy kasaba şehir büyükşehir	85	7,1529	3,57740	1.386	,246
	114	6,1404	3,68416		
	417	6,5036	4,00308		
	294	6,7925	4,05691		
D10 köy kasaba şehir büyükşehir	85	6,4000	3,89811	2.358	,070
	114	7,3596	4,01353		
	417	7,2926	3,98263		
	294	7,6871	3,95504		
D11 köy kasaba şehir büyükşehir	85	7,2353	3,83793	.873	,455
	114	6,4649	3,66563		
	417	6,5947	3,75144		
	294	6,5578	3,67099		
D12 köy kasaba şehir büyükşehir	85	6,7882	3,61904	509	,760
	114	7,2719	3,22404		
	417	6,9113	3,06646		
	294	6,8741	3,38857		
D13 köy kasaba şehir büyükşehir	85	8,2588	3,63237	2.899	,034
	114	7,0526	3,40962		
	417	7,1703	3,88133		
	294	6,9014	3,77803		
D14 köy kasaba şehir büyükşehir	85	7,6353	3,61164	.794	,497
	114	7,0439	3,64677		
	417	7,0048	3,30355		
	294	7,1122	3,55805		

Sürekli yaşanan yer değişkenine göre “konforlu bir hayat” ve “hürriyet için mücadele” değerlerinde anlamlı bir fark vardır ($p<0,05$). “Konforlu bir hayat” değerini büyükşehirde yaşayanların (8,2177) öncellediği görülmektedir. “Hürriyet için mücadele” değerinde de sonuç büyükşehirde yaşayanların (6,9014) lehinedir.

Tablo 6. Farklı bölümlerdeki öğretmen adaylarının değer tercihlerine ilişkin varyans analiz sonuçları:

Değer	Varyansın K.	KT	D	KO	F	P
D1	GA	407,95	18	2765		
	Gİ	13477,524	891	15,126	1,829	0,019
	Toplam	13975,499	909			
D2	GA	1107,425	18	61,524		
	Gİ	19789,235	91	22,21	2,77	0
	Toplam	20896,66	909			
D3	GA	381,152	18	21,175		
	Gİ	11422,99	891	12,82	1,652	0,043
	Toplam	11804,142	909			
D4	GA	494,978	18	27,499		
	Gİ	15252,812	891	17,119	1,606	0,052
	Toplam	15747,79	909			
D5	GA	429,869	18	23,882		
	Gİ	13845,785	891	15,54	1,537	0,07
	Toplam	14275,654	909			
D6	GA	607,134	18	33,73		
	Gİ	14595,065	891	16,381	2,059	0,006
	Toplam	15202,199	909			
D7	GA	427,564	18	23,754		
	Gİ	13362,903	891	14,998	1,584	0,057
	Toplam	13790,467	909			
D8	GA	486,111	18	27,006		
	Gİ	14855,718	891	16,673	1,62	0,049
	Toplam	15341,829	909			
D9	GA	351,036	18	19,502		
	Gİ	13811,031	891	15,501	1,258	0,208
	Toplam	14162,067	909			
D10	GA	330,371	18	18,354		
	Gİ	14059,282	891	15,779	1,163	0,286
	Toplam	14389,653	909			
D11	GA	518,354	18	28,797		
	Gİ	12076,613	891	13,554	2,125	0,004
	Toplam	12594,967	909			
D12	GA	260,091	18	14,45		
	Gİ	9306,82	891	10,445	1,383	0,131
	Toplam	9566,911	909			

D13	GA	377,613	18	20,979		
	Gİ	12616,986	891	14,16	1,481	0,089
	Toplam	12994,599	909			
D14	GA	449,171	18	24,954		
	Gİ	10427,119	891	11,703	2,132	0,004
	Toplam	10876,29	909			

Tablo 6 incelendiğinde öğretmen adaylarının öğrenim görmüş oldukları alanlara göre “ölçü ve ahenk, öbür dünya kazanma, yalansız dünya, konforlu hayat, vicdan huzuru, eşitliğin sağlanması, insanlara yardım” değerlerinde gruplar arasında 0,05 düzeyinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Hangi bölümler arasında farklılaşmanın olduğunu belirlemek amacıyla yapılan post hoc Tukey testi sonucunda ilköğretim matematik, Türkçe, din kültürü ve ahlak bilgisi ve sınıf öğretmenliği bölümlerinde fark görülmüştür. Her şeyin ölçülü ve ahenkli olması değeri ilköğretim matematik öğretmenliğinde daha fazla önemsenirken, öbür dünyayı kazanma değeri sınıf öğretmenliğinde öncelenmektedir. Yalansız bir dünya değeri Türkçe öğretmenliği programında daha fazla önemsenmektedir. Konforlu bir hayat değeri ilköğretim matematik öğretmenliği programının lehine anlamlı bir fark göstermiştir. Vicdan huzuru değeri, eşitliğin sağlanması ve insanlara yardım değerleri din kültürü ve ahlak bilgisi öğretmen adaylarının lehine diğer bölümlere göre anlamlı şekilde farklılaşmaktadır.

Tartışma

Bu araştırma DEU Buca Eğitim Fakültesi son sınıf öğrencilerinin değer tercihlerini belirlemeyi ve bu tercihleri çeşitli değişkenler açısından incelemeyi amaçlamıştır. Araştırma sonucunda araştırma grubunun öncelikli değerleri “vicdan huzuru”, “cahillikten arınmış bir dünya” ve “eşitliğin sağlanması” olarak bulunmuştur. Bu değerler ilk üç sırada yer almaktadır. Son üç sırada ise, “gerçeklerin bilinmesi”, “günahlardan arınma” ve “konforlu hayat” değerleri yer almaktadır. Bilimsel değerlerin içinde cahillikten arınmış bir dünya değeri ilk sıralarda yer alırken gerçeklerin bilinmesi değeri son sıralarda yer almaktadır. Bu değer kız öğretmen adaylarında daha önemsenirken diğer değerlerde erkek öğretmen adaylarının lehine bir fark vardır.

Bilimsel değerler kapsamında yer alan “cahillikten arınmış bir dünya” değeri ilk sıralarda yer alırken aynı değer grubunda yer alan “gerçeklerin bilinmesi” değeri son sıralarda yer almaktadır. Bu değer kız öğretmen adaylarında daha önemsenirken diğer değerlerde erkek öğretmen adaylarının lehine anlamlı bir fark vardır.

Değerlere cinsiyet değişkeni açısından bakıldığında “her şeyin ölçülü ve ahenkli olması”, “öbür dünyayı kazanmak”, “bütün gerçeklerin bilinmesi”, “vicdan huzuru” ve “hürriyet için mücadele” değerlerinde anlamlı bir fark görülmüştür. Diğer değerlerde cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir fark yoktur. Araştırmanın bu bulguları Güngör (1998), Bacanlı (2002), Atay (2003), Sarı (2005), Aktay (2008), Bayraktar (2009) ve Dilmaç ve Deniz (2009) tarafından yapılan çalışmalarla örtüşmektedir. Anne eğitim durumuna göre değer tercihlerine bakıldığında sadece “öbür dünyayı kazanmak” değerinde anlamlı bir fark görülmüştür. İlköğretim mezunu ve ilköğretimi tamamlayamamış ya da hiç eğitim görmemiş annelerin çocuklarının “öbür dünyayı kazanmak” değerini daha öncelikle dikkat çekmektedir. Bu sonuç, değer

oluşturmada ailenin etkili olduğunu göstermektedir.

Baba eğitim durumuna göre değer tercihlerine bakıldığında “öbür dünyayı kazanmak”, “günahlardan arınma” ve “konforlu bir hayat” değerlerinde anlamlı bir fark görülmüştür. Baba eğitim durumuna göre “öbür dünyayı kazanmak” ve “günahlardan arınma” değerlerinde ilköğretim mezunu ve ilköğretimi tamamlayamamış ya da hiç eğitim görmemiş babaların çocuklarının bu değerlere daha fazla önem verdikleri görülmektedir. Eğitim seviyesi düşük anne ve babaların çocuklarının dinî değerlere daha fazla önem verdikleri dikkati çekmektedir. Birey değer oluşturmaya ailede başlar, ailenin değerleriyle yeni değerler gelişir. “Konforlu bir hayat” değerinde ise yüksek öğretim gören babaların çocukları lehine anlamlı bir fark vardır. Eğitim seviyesi yükseldikçe yaşam standartlarıyla ilgili beklentiler ve buna ilişkin değerler öne çıkmaktadır.

Sürekli yaşanan yer değişkenine göre “konforlu bir hayat” ve “hürriyet için mücadele” değerlerinde büyük şehirlerde yaşayanların lehine anlamlı bir fark görülmüştür. Araştırmannın bu bulgusu Dilmaç, Bozgeyikli ve Çıkılı (2008) tarafından yapılan araştırmayla örtüşmektedir.

2007-2013 dönemini kapsayan Dokuzuncu Kalkınma Planı’nda “İstikrar içinde büyüyen, gelirini daha adil paylaşan, küresel ölçekte rekabet gücüne sahip, bilgi toplumuna dönüşen, AB’ye üyelik için uyum sürecini tamamlamış bir Türkiye vizyonu (Resmi Gazete: 26215) benimsenmiştir. Oysaki Türkiye’nin vizyonuna uygun olarak bilgi toplumunun ihtiyaç duyduğu bilimsel değerleri önceleyen öğretmen adayları bu vizyonun gerçekleştirilmesi için çok önemlidir. Bu araştırma eğitim fakültelerinde öğrenim gören öğretmen adaylarının ahlaki ve sosyal değerlere öncelik verdiğini göstermektedir. Bu değerlere bilimsel değerleri de katacak nitelikte dersler eğitim fakültesi programlarında, seçmeli derslerin arasında yer almalıdır, sosyal etkinlikler yoluyla da bilimsel değerlerin yerleştirilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Bilimsel düşüncenin önemini ve ülke kalkınmasındaki yerini hissettirecek etkinlikler çeşitli kurumlarla işbirliği yapılarak gerçekleştirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Aydın, M. (2011), “Değerler, İşlevleri ve Ahlak”, *Eğitim-Bir-Sen*. Sayı: 19.
- Başçıftçı, F., Güleç, N., Akdoğan, T., Koç, Z. (2011), Öğretmen Adaylarının Değer Tercihleri ile Epistemolojik İnançlarının İncelenmesi, 2nd International Conference on New Trends in Education and Their Implications, 27-29 April. 2011 Antalya-Turkey.
- Büyüköztürk, Ş. (2007), *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı*, Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Citation, W. H. (2004). Values Educational Psychology Interactive, Valdosta, GA: Valdosta State University. (16.10.2011) tarihinde internetten elde edilmiştir.
- Dilmaç, B., Deniz, M., Deniz, M. E. (2009). “Üniversite Öğrencilerinin Öz-Anlayışları İle Değer Tercihlerinin İncelenmesi.” *Değerler Eğitimi Dergisi*. Cilt: 7. Sayı: 18. s. 9-24.
- Dilmaç, B., Bozgeyikli, H., Çıkılı, Y. (2008). “Öğretmen Adaylarının Değer Algılarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi.” *Değerler Eğitimi Dergisi*. Cilt:6. Sayı: 16. s. 69-91.
- Ekinci Çelikpazu, E., Aktaş, E. (2011). “MEB 6, 7 ve 8. Sınıf Türkçe Ders Kitaplarında Yer Alan Metinlerin Değer İletimi Açısından İncelenmesi”, *Turkish Studies- International Periodical For*

- The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume, 6/2 Spring, p. 413-424, Turkey.
- Ekşi, H. (2003). “Temel İnsani Değerlerin Kazanılmasında Bir Yaklaşım: Karakter Eğitimi Programları.” *Değerler Eğitimi Dergisi*. C.1. Sayı:1. Sayfa: 79-96.
- Güngör, E. (2010). *Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar/ Ahlak Psikolojisi, Ahlaki Değerler ve Ahlaki Gelişme*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Mengüşoğlu, T. (1983). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Özaslan, G. (2006). Eğitim Yöneticilerinin Güç Tipi Tercihlerinin Değerlendirilmesi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Eğitim Yönetimi Teftiş Planlaması ve Ekonomisi Bilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Özbay, M. (2008). *Türkçe Özel Öğretim Yöntemleri I*. Ankara: Öncü Yayınları
- Özdemir, A. (2010). *Yönetim Biliminde İleri Araştırma Yöntemleri ve Uygulamalar*. İstanbul: Beta Yayınevi.
- Sarı, E. (2005). “Öğretmen Adaylarının Değer Tercihleri: Giresun Eğitim Fakültesi Örneği”. *Değerler Eğitimi Dergisi*. Cilt:3. Sayı:10. s. 73-88.
- TBMM. (2006). Dokuzuncu Kalkınma Planı. Resmî Gazete. Sayı: 26215 <http://ekutup.dpt.gov.tr/plan/plan9.pdf>
- Uysal, F. (2008). Karakter Eğitimi Programlarının Değerlendirilmesi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yazıcı, K. (2007). “Değerler Eğitimine Genel Bir Bakış.” *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı:19. s.489-522
- Yılmaz, E. (2009). “Öğretmenlerin Değer Tercihlerinin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi.” *Değerler Eğitimi Dergisi*. Cilt: 7. Sayı: 17. s. 109-128.

Özet

Öğretmen Adaylarının Değer Tercihleri

Bu araştırmanın temel amacı öğretmen adaylarının değer tercihlerini belirlemek ve öğretmen adaylarının değer tercihlerinin bazı değişkenlere göre farklılaşıp farklılaşmadığını saptamaktır. Araştırma, tarama modeli şeklindedir. Modelde bağımlı ve bağımsız olmak üzere iki temel değişken vardır. Öğretmen adaylarının; bölümleri, cinsiyetleri, anne-baba eğitim durumları, sürekli yaşadıkları yer araştırma modelinin bağımsız değişkenleri; değerler(ölçü ve ahenk, öbür dünyayı kazanma, yalansız dünya, günahlardan arınma, ekonomik bağımsızlık, konforlu hayat, gerçeklerin bilinmesi; vicdan huzuru, cahillikten arınmış bir dünya, güzelliklerle dolu bir dünya, eşitliğin sağlanması, gerçek dostluk, hürriyet için mücadele, insanlara yardım) ise araştırmanın bağımlı değişkenlerini oluşturmaktadır. Araştırmanın evreni, 2011 eğitim öğretim yılında DEU. Buca Eğitim Fakültesi’nde öğrenim gören 7819 öğretmen adayıdır. Bu evren arasından tabakalı örneklem yöntemiyle seçilen 910 öğretmen adayı, araştırmanın çalışma grubunu oluşturmuştur. Öğrencilerin değer tercihlerini belirlemede Değerler Ölçeği (Güngör, 1998) kullanılmıştır. Öğrencilerin değerlerle ilgili görüşleri hiçbir değişikliğe uğratılmadan olduğu gibi betimlenmiştir.

Araştırmanın sonuçlarına göre değerlerin 1. Sırada seçilmesine dayalı olarak öğrenciler en fazla

1. Sırada “vicdan huzuru” değerini tercih etmişlerdir. Gerçeklerin bilinmesi ve konforlu bir hayat ise son tercihlerde yer almıştır. Öğretmen adaylarının bölümlerine göre değer tercihleri anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Cinsiyet değişkenine göre “her şeyin ölçülü ve ahenkli olması, öbür dünyayı kazanmak, bütün gerçeklerin bilinmesi, vicdan huzuru, hürriyet için mücadele” değerlerinde anlamlı bir fark elde edilmiştir. Anne eğitim durumu değişkenine göre “öbür dünyayı kazanmak” değerinde anlamlı fark görülmüştür. Baba eğitim durumu değişkenine göre “öbür dünyayı kazanmak, günahlardan arınma, konforlu hayat” değerlerinde anlamlı fark elde edilmiştir. Sürekli yaşanan yer değişkeninde ise “konforlu hayat, hürriyet için mücadele” değerinde anlamlı farklılık görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Değerler, Değer Tercihleri, Öğretmen Adayları, Eğitim, Eğitim Fakültesi

Abstract

VALUE PREFERENCES OF CANDIDATE TEACHERS

The primary aim of this study is to determine teacher candidates' value preferences and identify whether these preferences differ based on various variables. The study is in the form of screening model. It has two main variables, one as the dependent, and the other as the independent. Teacher candidates' major, gender, parents' educational background, place of living constitute the independent variables and the values (i.e. evaluation and balance, struggling for the life after this, the world without lies, being purified from sins, economical freedom, comfortable life, knowing the truths; peaceful conscience, a world without ignorance, a world with beauties, maintaining equality, real friendship, fight for freedom, helping people) the dependent variables. The population of the study is 7819 teacher candidates studying at Buca Faculty of Education, Dokuz Eylül University in the 2011 academic year. 910 teacher candidates selected using stratified sampling constitute the sample of the study. To determine the students' value preferences, Values Inventory (Gungor, 1998) was used. The students' views on values were described without any changes.

The results of the study revealed that the students mostly preferred the value of “peaceful conscience”. The least preferred ones were knowing the truths and a comfortable life. The teacher candidates' value preferences did not show a meaningful difference according to their major. However, according to the gender variable, there was a meaningful difference in the values of “evaluation and balance, struggling for the life after this, knowing the truths, peaceful conscience, fight for freedom”. Based on their fathers' educational background, there was again a meaningful difference in the values “struggling for the life after this, being purified from sins, comfortable life”. Similarly, the place of living also showed a meaningful difference in the values “comfortable life, fight for freedom”

Keywords: *Value, Value Preference, Prospective Teachers, Education, Education Faculty.*

MÜZİK TOPLULUKLARINDAKİ BİREYLERİN GRUP İÇİNDEKİ ROLLERİNİN, MÜZİKAL BAŞARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Burcu Avcı*

GİRİŞ

Müzik toplulukları, ortak amaçlar doğrultusunda hareket eden bireylerin grup içindeki rollerini gereğince yerine getirerek çalışmalarına olanak sağlayan yapılarıdır. Müzik topluluklarının devamlı ve başarılı olabilmesi için bireylerin birbirleriyle etkili bir iletişime sahip olmaları, topluluk üyelerinin güdülenmiş ve sorumluluk sahibi olabilmeleri yoluyla ortak bir ürün ortaya koymaları esastır.

Birlikte müzik yapmak, grup / orkestra çalışmaları; sosyal yetilere, empati kurabilme, iletişim becerilerine, grup ile aynı hissi yakalayabilme becerisine bağlıdır. İletişimi güçlü olan insanların dinleme becerilerinin de yüksek oldukları gözlenir. Başka bir deyişle insanlarla iyi ilişkiler kurabilmek, bireylerin dinleme becerileri ile doğru orantılıdır. Uyum içinde, bireysellikten uzak, diğerlerini dinleyerek sorumluluklarını yerine getiren, motivasyonları yüksek olan bireylerin oluşturduğu gruplar amacına ulaşırlar.

Bir kavram olarak “iletişim” konusunda benimsenmiş tanımlardan bazılarını yer verelim:

Bir tür insan ilişkisi biçimi olan iletişim, insanlar arasında haber alışverişine dayanan bir

*Arş. Gör.; Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Ankara

ortaklık yaratma eylemidir. İletişimin amacı, iş performansı ve aktif işbirliği ilişkisi için gerekli bilgiyi sağlamaktır (Davis, 1982: 527). **İki veya daha fazla insan arasında anlamları ortak kılma süreci olarak tanımlanabilir. Öğretme- öğrenme süreci açısından bakıldığında iletişimin temel işlevi, anlamları ortak kılmanın yanı sıra duygu, düşünce, bilgi ve becerileri paylaşarak davranış değişikliği meydana getirmektir (Yalın,2004;s.12).** İletişim; açık olarak dinlemek ve inandırıcı mesajlar yollamaktır (Goleman, 1998, s.38-39).

Yukarıda belirtilen, işbirliği, dayanışma, grup arkadaşları ile yardımlaşma ve iletişim halinde olma, vb. tüm konular, grup çalışmalarında, dolayısıyla da müzik topluluklarında son derece önemlidir. Topluluk üyeleri arasında iyi iletişim kurulamaması; yanlış anlama, güvensizlik, çatışma gibi olumsuzluklara yol açabilir. Topluluk üyeleri ile topluluk yöneticisi arasında iyi iletişim kurulamaması ise, güvensizlik, isteksizlik ve etkisiz kararlar verme, vb. olumsuzluklara yol açabilir. Müzik topluluklarının amaçlarına en uygun biçimde ve en kısa zamanda ulaşabilmesi için hem topluluk yöneticisi, hem de topluluk üyeleri arasında bilgi akışının doğru gerçekleşmesi gerekir.

Grup davranışının ortaya çıkmasında iletişimin rolü büyüktür ve iletişim örüntüsü gruptan gruba değişebilir. Gerek kişi temelinde gerekse grup düzeyinde iletişim başkalarını etkilemenin zorunlu yoludur. Bir grup içindeki kişilerarası iletişim kanallarının yapılandırılması, üyelerin etkileşimini ve grubun bütünüyle işleyişini etkiler (Tekarslan, Baysal, 1996; s.170-173). Müzik topluluklarında iletişimin sağlıklı olabilmesi için topluluğu oluşturan bireylerin çalışma disiplinini bozacak davranışlardan kaçınması, öğrendiklerini ve bilgilerini diğerleriyle paylaşmaları, grup üyelerinin birbirleriyle yardımlaşma halinde olmaları, birbirlerini destekleyip cesaretlendirmeleri ve birbirlerine karşı saygılı olmaları gerekmektedir.

İletişim, grup çalışmalarında müzikal başarının vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaktadır. Bir bireyden diğerine bilgi ve deneyimin aktarılması ve paylaşılması süreci olan iletişim düzeni; müzik topluluklarında açık, anlaşılır ve doğru işleyen kanallar biçiminde düzenlenmelidir. Bu sayede, o topluluğun sürekliliği ve topluluk içi huzur sağlanmış olur. Birbirlerinin dilinden, ne yapmak istediklerinden doğru şekilde haberdar olan topluluk üyeleri de, müzikalite üzerine yoğunlaşabilirler, müzikal başarıyı yakalayabilirler.

Zaman zaman iletişimin önemli bir amacının da, «güdülenme, işbirliği ve iş doyumunu için gerekli tutumları sağlamak» (Davis, 1982: 527) olduğu vurgulanır. Çünkü çağımızda iş sorunlarının beceri ve bilgiden çok tutumlara dayalı olduğu yönünde kanıtlar vardır (Davis, 1982: 509). Davis'in ifadeleri müzik toplulukları açısından ele alındığında; topluluk üyelerinde güdülenme, işbirliği ve doyumun sağlanmasının, topluluklarında yaşanabilecek sorunları azaltacağı ve başarıyı artıracığı açıktır.

Bir müzik topluluğunun etkin olarak hizmet vermesinde üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biri de, üyelerin yönlendirilmesi ve çalışma isteklerinin uyandırılmasıdır. Bir müzik topluluğuna devam eden üyelerde yalnızca çalışma gücünün bulunması yeterli değildir. Aynı zamanda çalışma arzusu ve birlikte müzik yapma isteği de bulunmalıdır.

Yalçın, motivasyonu “Bireyleri belirli durumlarda belirli davranışlara yönelten etken, yani ‘davranış güdüsü’»(1991: 204) olarak tanımlarken, Küçükahmet, “**İnsan davranışını etkileyerek yönlendiren, güçlendiren ve denetleyen içsel ve dışsal kaynaklı dürtü, istek ve arzular demeti**” (2003;s.106) olarak tanımlamaktadır. Goleman ise motivasyon için; “Hedeflere ulaşmayı sağlayan ya da kolaylaştıran duygusal eğilimlerdir” (1998, s.38-39) ifa-

delerini kullanmıştır. Tanımlarda belirtilen hususlar, müzik topluluklarında ‘çalışma isteği’ ve ‘müzikal başarıyı yakalayabilme arzusu’ olarak belirmektedir.

Motivasyon (güdülenme), bireylerin davranışlarının yönünü, şiddetini, kararlılığını belirleyen en önemli güç kaynaklarından biridir. Güdülenmiş ve güdülenmemiş birey davranışları arasında önemli farklar vardır. Güdülenmiş davranışların yönü bellidir, büyük bir enerjiyle yapılır. Hareketlerde kararlılık, devamlılık ve ısrar vardır. Güdülenme davranışlarımıza canlılık veren, renk katan, yönlendiren ve bir gaye için onları denetleyen etmenlerdir. (Küçükahmet v.d., 2003, s.105-106). Tüm bu etmenler, müzik topluluklarının devamlılığı ve başarısı için hayati önem taşımaktadır. Güdülenmiş bireylerden oluşan bir müzik topluluğunun daha canlı, renkli ve ortak bir gaye için çalıştıkları aşikârdır. Çalışmak için çaba göstermeye ve gerekli zaman harcamaya istekli, sonuca gitmede ısrarlı ve kararlı, ilgisi ve dikkati yüksek olan bireylerden oluşan bir topluluğun daha başarılı olacağı açıktır. Müzik topluluklarındaki motivasyon unsuru, hem topluluğun dinamiği, hem de ürettikleri müziğin kalitesi açısından önemlidir.

Yöneticilerce, çalışanı teşvik etmek amacıyla sürdürülen çabaların tümüne

“motivasyon süreci” denir (Türko, 1973: 74). Müzik topluluklarında ise motivasyon süreci, topluluk yöneticisinin, topluluk üyelerini teşvik etmek için sürdürdüğü çabalar olarak düşünülmelidir. Müzik topluluklarının devamlılıklarını sürdürebilmeleri ve müzikal başarıyı yakalayabilmeleri için iyi bir motivasyon süreci içinde bulunmaları gerekir. İyi bir motivasyon süreci şu nitelikleri içermelidir (Mathews, 1983: 58):

- Topluluklarındaki üyelerin tümüne, topluluğun amaç ve hedefi anlatılmalıdır.
- Yönetici, topluluk üyelerinin duygu, düşünce ve hislerini anlamalı, onları iyi tanımalı, yaklaşımı dostane olmalıdır.
- İyi bir iç iletişim topluluklarının birinci önemli hedefidir. Üyeler arasındaki ilişkiler ve görevler tanımlanmalıdır.
- İşbirliğini esas alan ilkeler benimsenmelidir.
- Güç durumda olan, sorunu olanlar belirlenmeli ve yardım edilmelidir.
- Üyeler, ortak karar verme sürecine katılmalıdır.
- Başarıyla yapılan işler için ödüller verilmelidir.

Mathews’in belirttiği maddelere müzik toplulukları için şu madde eklenebilir:

- Müzikal başarıya katkısı olabilecek her fikir, değerlendirmeye alınmalıdır.

Müzik topluluklarındaki bireylerin grup içindeki rollerini etkileyen bir diğer etmen de sorumluluktur. “Sorumluluk bir yandan bireyin üstlendiği göreve ilişkin hesap verme yeteneği olarak tanımlanırken, bir yandan da güvenilirlik ve itimat edilebilirlik özelliği olarak tanımlanmaktadır” (Ay, 2003; s.23). Türk Dil Kurumu, “Kişinin kendi davranışlarına veya kendi yetki alanına giren herhangi bir olayın sonuçlarını üstlenmesi, sorum, mesuliyet” (Türk Dil Kurumu, 1998) olarak tanımlamıştır. Webster **sözlüğünde ise sorumluluk kavramı birden çok, farklı anlamlar içermektedir. Sorumluluk bir yandan bireyin üstlendiği veya göreve ilişkin hesap verme yeteneği olarak tanımlanırken, bir yandan da güvenilirlik ve itimat edilebilirlik özelliği olarak tanımlanmaktadır.** (Ay, 2003; s.23). Altinköprü (1999, s.173) sorumluluğun; çocuğun doğduğu andan itibaren başlayıp, onun ilk izlenimleriyle geliştiğini ve kişinin kendini başkalarıyla paylaşması, kendinden bazı ödünler vermesi şeklinde belirlendiğini bildirmiştir. Başaran (1971) da sorumluluğu şu şekilde tanımlamaktadır: “So-

rumluluk duygusu, ödev olarak üzerine alınan ya da verilen bir işi her ne pahasına olursa olsun sonuna kadar yapma ve gerektiğinde bunun hesabını verme ile ilgili bir duygudur. Bu duygu bireyde toplumsal çevrenin gerçekleri ile ideal kurallar dediğimiz us (akıl) arasındaki karşılıklı ilişkinin sonucunda oluşur”.

Yukarıda, sorumluluk hakkında tanımlar verilmiştir. Bu çalışmadaki ‘sorumluluk’ kavramı, Türk Dil Kurumu’nun ‘sorumluluk’ tanımıyla örtüşmektedir. Bu çalışmada müzik topluluklarındaki bireylerin sorumluluk duygusuna sahip olup olmadıklarını tespit etmek için çalışmalara devam etme sıklıklarına, çalışmalara zamanında katılmalarına, akortlarını yapmış ve önhazırlıklı olarak gelmelerine, bir önceki çalışmada istenilenleri yerine getirmelerine bakılmıştır.

Müzik topluluklarındaki bireyler ortak amaç doğrultusunda çalışırken, her insanın çabası, ortaya çıkacak olan ürünü etkiler. Bazı bireyler çalışmaya yeterince katılmadıkları ya da kişisel sorumluluklarını yerine getirmedikleri zaman topluluğun işleyişi aksamaya başlar. Öteki bireyler kendilerine düşen görevleri hangi düzeyde yerine getirirlerse getirsinler, bir ya da birkaç kişi çalışmayı aksattığında sonuç kötü olacaktır. Bu nedenle müzik topluluklarında herkes güçlerini birleştirerek ve üstlerine düşen sorumlulukları yerine getirerek topluluğun performansını en üst düzeye çıkarmaya çalışır. Böylelikle topluluktaki her kişi, ortaklaşa çalıştığı arkadaşları da başarıya ulaşmadan kişisel başarıya ulaşamayacağı bilincini geliştirir.

Dökmen, sorumluluk hakkında, “Bir insan, belirli duyguların ve düşüncelerin uzantısı olarak yaptığı veya yapmadığı şeylerden ötürü başka insanların veya şeylerin etkilendiğini fark edip ifade ederse, bu duyguların düşüncelerin ve davranışların kendisine ait olduğunu kabul ederse, söz konusu duygularının, düşüncelerinin ve davranışlarının sorumluluğunu almış olur” (2000:226) ifadelerini kullanmıştır. Benzer şekilde, müzik topluluklarında grup üyelerinin yaptıkları davranışların sonuçlarını üstlenmeleri, onların sorumluluk duygusuna sahip olduklarının göstergesi sayılabilir. “Sorumluluk sahibi kişi, kendine ve başkalarına karşı saygılıdır. Üzerine düşen görevleri yerine getirir. Kendi işlerini kendi kendine yürütür ve başkalarına yük olmak istemez. Duygu, düşünce ve davranışlarından yalnız kendini sorumlu tutar. Yaşamdan bekledikleri, verdikleri ile orantılıdır. Hak etmediğini almaya kalkmaz” (Foster, 1953; Akt: Altinköprü, 1999, s.170). Bu özellikler, müzik topluluklarının başarılı olabilmelerini önemli ölçüde etkiler. Çünkü, her şeyi başkalarından bekleyen, her durumdan başkalarını sorumlu tutan, çok şey bekleyen fakat hiçbir şey üretmeyen kişiler hiçbir zaman ilerleyemezler, başarılı olamazlar. Aynı şekilde içinde buldukları grubu da başarısızlığa sürüklerler. Rotter (1996; Akt: Özen, 2001, s.11), sorumluluktan kaçan kişilerin daha az başarılı olduklarını, politik olarak daha az aktif olduklarını, daha az hayal gücüne sahip olduklarını, daha fazla hayal kırıklığı yaşadıklarını ve daha kuruntulu olduklarını söyleyerek, ‘müzik topluluklarında müzikal başarıyı yakalamakta sorumluluk duygusuna sahip olmanın çok önemli bir unsur olduğu’ yolundaki savımızı doğrulamaktadır.

Strauss’a göre müzikal başarı, ton kalitesi, entonasyon, denge, tempo ve ritim, artikülasyon, teknik gibi alanların düzenli ve tutarlı bir şekilde çalışılmasının sonucunda elde edilir (Strauss, 2001). Bu araştırmada müzikal başarı ifadesi ile, müzik cümlelerini doğru ifade edebilme ve dinamikler (nüansları doğru uygulayabilme) anlatılmaktadır. Araştırma kapsamında müzik topluluklarındaki bireylerin sorumluluk, iletişim ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıları üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Araştırmanın Amacı:

Bu araştırmanın amacı, öğrencilerin iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıları üzerindeki rolünün incelenmesidir.

Araştırma Problemleri

- Müzik gruplarındaki bireylerin iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerileri ne düzeydedir?
- Müzik gruplarındaki bireylerin iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıya etkisi nedir?

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, müzik gruplarındaki bireylerin iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin, konserlerdeki müzikal başarı üzerinde ne kadar etkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu araştırma, ön çalışmalara düzenli olarak devam etme, çalışmalara zamanında katılma, akortlarını yapmış olarak ve önhazırlıklı gelme, bir önceki çalışmada istenilenleri yerine getirme, bilgilerini diğer arkadaşları ile paylaşma, grup arkadaşları ile yardımlaşma hâlinde bulunma, arkadaşlarını destekleyip cesaretlendirme ve öneriler sunarak müziğe katkıda bulunma gibi iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerini temsil edebilecek davranışların, grubun müzikal başarısı üzerindeki etkisini ortaya koyması açısından önem teşkil etmektedir.

“Müzik duygusu ve zevki doğuştan aktarılan bir bilgidir. Ancak psikolojik ve sosyal etkenler bu bilginin yalın haliyle yaşanmasını engeller ve bazen farklı bir bilginin yüklediği izlenimine sebebiyet verir.”(Muhtar, 2011). Sosyal etkenlerden sayılabilecek iletişim ve sorumluluk faktörlerinin müzik duygusu üzerindeki bu ve bunun gibi etkilerini araştırması açısından çalışmamız önem teşkil etmektedir.

YÖNTEM

Araştırma, müzik öğretmenliğinde öğrenim gören öğrencilerin müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarılarına etkisini ortaya koyması açısından deneysel bir çalışmadır. Bu çalışmada bağımsız değişken öğrencilerin iletişim, sorumluluk ve motivasyon beceri düzeyleri, bağımlı değişken ise müzikal başarıları puanlarıdır. Araştırmada bağımsız değişkenin bağımlı değişken üzerindeki temel ve ortak etkileri araştırılacaktır.

Kontrolsüz son test modeli kullanılmıştır. “Kontrolsüz son-test modelinde çalışmadaki objeler, denekler ve deney grup ya da grupları, doğal olarak şekillenmiş oldukları biçimde alınmaktadır. Bu modelde veriler sadece son teste dayanmaktadır”(Kaptan, 1998, s.80).

Çalışma Grubu

Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda öğrenim gören viyolonsel öğrencilerinden, viyolonsel sınavlarından aldıkları notlar yoluyla akademik başarıları benzer seviyede olan on altı öğrenci, çalışma grubunu oluşturmuştur. Öğrencilerin

akademik başarı puanları 2009- 2010 eğitim-öğretim yılında yapılmış olan iki final sınavının ortalaması alınarak elde edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin ölçülmesi için uzman kişiler yardımıyla bir ölçek geliştirilmiş, bu ölçeğin geçerlik ve güvenilirlik analizi yapılmıştır. Ön çalışmalar süresince her öğrenci her çalışmada gözlenerek ‘ **Müzik Gruplarındaki İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Becerileri Ölçüm Tablosu**’ (EK-1) yardımıyla 5’li likert türü ölçek ile puanlandırılmıştır.

Müzikal başarısının ölçülmesi için uzman kişiler yardımıyla bir ölçek geliştirilmiş, bu ölçeğin geçerlik ve güvenilirlik analizleri yapılmıştır. Çalışma grubunun konser esnasında gösterdiği başarı, müzikal başarı ölçeğine göre değerlendirilmiştir. (EK-2)

Müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin ölçümü için kullanılan ölçeğin geçerliği-güvenirliği için Cronbach Alpha (a) testi kullanılmıştır. Bu test, sorular arasındaki içsel korelasyonu ölçmektedir.

Test puanlarının güvenilirliğinin bir alt kestiricisi olarak kullanılan alpha katsayısı, yanıtları iki kategorili olmayan dereceleme niteliğindeki ölçeklerin güvenilirliğini hesaplamada sıklıkla kullanılır. Alpha katsayısının hesaplanmasında testi oluşturan maddelere ait varyansların toplam puanlar varyansına bölünmesi temele alındığından sonuç, test maddelerinin ölçmenin bütünüyle ne kadar tutarlı olduğunu gösterir(Aypay vd., 2009, s:176).

Ankette kullanılan tüm ölçeklerin güvenilirlik Analizinde Cronbach Alpha test istatistiği 0,957 olarak bulunmuştur. Yapılan Cronbach Alpha testinin sonuçlarına göre ölçekteki on yedi sorunun her biri ayrı ayrı değerlendirilmiş, her soru için 0,80 <a olduğundan bu testteki tüm sorular için "**çok güvenilir**" sonucuna varılmıştır. **Bu durumda ölçek güvenilir ve dolayısıyla sorular doğru kurgulanmıştır.**

Müzik gruplarındaki öğrencilerin müzikal başarısı üç farklı uzman tarafından değerlendirilmiştir. Birinci aşamada uzman kişilerin değerlendirmeleri arasında fark olup olmadığını araştırmak için non-parametrik (parametrik olmayan) Kruskal Wallis Testi kullanılmıştır.

Kruskal Wallis tekniği, ilişkisiz iki ya da daha çok örneklem ortalamasının birbirlerinden anlamlı farklılık gösterip göstermediğini test eder (Büyüköztürk, 2002, s:152).

İkiden fazla bağımsız grup ortalaması karşılaştırmak istendiğinde, ancak verilerin varyans analizinin sayıltılarını karşılamadığı durumlarda başvurulabilecek non-parametrik bir analizdir (Aypay vd., 2009, s:176).

Kruskal Wallis test istatistiğinin kullanılmasına karar vermek için değişkenlerin normal dağılıma uygun olup olmadığının belirlenmesi gereklidir. Bunun için tek örneklem Kolmogorov-Smirnov Testi (K-S) kullanılmıştır.

Kolmogorov-Smirnov Testi rastgele elde edilmiş örnek bir verinin belirli bir dağılıma uyup uymadığını test etmek amacıyla kullanılır. Prensipte olarak kolmogorov-smirnov testi örnek verinin kümülatif dağılım fonksiyonunun öne sürülen kümülatif dağılım fonksiyonuyla karşılaştırılması esasına dayanır. Bu test yardımıyla bir örneklemden toplanan verilerin normal dağılım sergileyip sergilemediğini incelemek mümkündür (Afacan, 2011).

Tablo 1. Müzikal Başarının Normal Dağılım Testi Sonuçları

	Müzikal Başarı
Gözlem Sayısı (N)	48
Kolmogorov-Smirnov Z	1,641
Anlamlılık Düzeyi (P)	0,009

Müzikal başarı için yapılan K-S testi sonuçlarına göre $p < a = 0,05$ olduğu için tüm değişkenlerin normal dağılım göstermediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca göre non-parametrik (parametrik olmayan) testler kullanılmalıdır. Bu nedenle bu çalışmada Kruskal Wallis Testi kullanılmıştır.

Tablo 2. Uzman Kişilere Göre Öğrencilerin Müzikal Başarı Ortalamaları Arasındaki Farklılık Test Sonuçları

	Uzman Kişiler	N	Ortalama Rank	Ki-Kare	Anlamlılık Düzeyi (P)
Müzikal Başarı	Uzman Kişi 1	16	24,91	0,095	0,954
	Uzman Kişi 2	16	24,91		
	Uzman Kişi 3	16	23,69		

Kruskal Wallis testi sonuçlarına göre uzman kişilerin değerlendirmeleri arasında fark yoktur. $p > a = 0,05$ sonucuna ulaşıldığı için ana değerlendirmede üç uzman kişinin verdiği değerlendirme notlarının ortalaması kullanılmıştır.

Araştırma Aşamaları

Araştırmada, viyolonsel sınavlarından aldıkları notlar yoluyla akademik başarıları benzer seviyede olan on altı öğrenciden oluşan araştırma grubuna altı hafta süresince, haftada bir saat olmak üzere eğitim verilmiştir. Bu gruba, uzman kişilerce seçilmiş, grupça icra edilebilecek farklı düzeylerde (basit, orta, yüksek) üç eser çalıştırılmıştır.

Ön çalışmalar süresince her öğrenci her çalışmada uzman kişiler tarafından gözlenerek ‘müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerileri ölçeği’ yardımıyla puanlandırılmıştır. Bu süreç içinde bu ölçekten elde edilen verilere göre öğrenciler, bu becerileri yüksek ve düşük olanlar olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Ön çalışmalar bittikten sonra çalışma grupları, eserlerini konser halinde sunmuşlardır. Bu konserlerde bireylerin gösterdiği başarı, müzikal başarı ölçeğine göre değerlendirilmiştir. Bu veriler ışığında, iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıları üzerine etkisi incelenmiştir.

BULGULAR

Müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerileri ölçeği, bireylerin eği-

timi süresince uzmanlar tarafından gözlemlenerek puanlanması amacıyla, her öğrenci için her çalışmada yapılmış kontrol çizelgelerinin incelenmesiyle oluşturulmuştur. Bu formda belirtilen hususlar, bireyin iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerini ölçmektedir. Müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon beceri puanları yüksek ve düşük olan öğrencilerin bulguları kategorize edilerek iki tablo şeklinde aşağıda verilmiştir.

Tablo 3.Müzik Gruplarındaki İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanları Yüksek Olanlar

MÜZİK TOPLULUKLARINDAKİ İLETİŞİM, SORUMLULUK VE MOTİVASYON BECERİLERİ	Hiçbir zaman 1	Nadiren 2	Bazen 3	Sıklıkla 4	Her zaman 5
1. Çalışmalara düzenli olarak devam eder.				1 kişi	X 7 kişi
2. Çalışmalara zamanında katılır.					X 8 kişi
3. Çalışmalara akordunu yapmış olarak gelir.				1 kişi	X 7 kişi
4. Çalışmalara ön hazırlıklı gelir (Gerekli araç- gereçleri yanında getirir).				3 kişi	X 5 kişi
5. Bir önceki çalışmada istenilenleri yerine getirir.				1 kişi	X 7 kişi
6. Görev almaya isteklidir.					X 8 kişi
7. Grup çalışmalarında sabırlıdır.					X 8 kişi
8. Grup çalışmalarında dikkatlidir.					X 8 kişi
9. Çalışma disiplini bozacak davranışlardan kaçınır.					X 8 kişi
10. Öğrendiklerini ve bilgilerini diğer viyolonsel öğrencileri ile paylaşır.			1 kişi	2 kişi	X 5 kişi
11. Grup arkadaşları ile iletişimi güçlüdür.				2 kişi	X 6 kişi
12. Grup arkadaşları ile yardımlaşma hâlinindedir.				1 kişi	X 7 kişi
13. Grup arkadaşlarını destekler ve/ veya cesaretlendirir.				1 kişi	X 7 kişi
14. Grup arkadaşlarına karşı saygılıdır.					X 8 kişi
15. Birlikte müzik yapmaktan memnuniyet duyar.					X 8 kişi
16. Çalışmalarını sergilemeye isteklidir.					X 8 kişi
17. Getirdiği önerilerle müziğe katkıda bulunur.		1 kişi	1 kişi	2 kişi	X 5 kişi

Tablo 4. Müzik Gruplarındaki İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanları Düşük Olanlar

İLETİŞİM, SORUMLULUK VE MOTİVASYON BECERİLERİ	Hiçbir zaman 1	Nadiren 2	Bazen 3	Sıklıkla 4	Her zaman 5
1. Çalışmalara düzenli olarak devam eder.		1 kişi		3 kişi	X 4 kişi
2. Çalışmalara zamanında katılır.		2 kişi	X 3 kişi	1 kişi	2 kişi
3. Çalışmalara akordunu yapmış olarak gelir.		1 kişi	X 3 kişi	X 3 kişi	1 kişi
4. Çalışmalara ön hazırlıklı gelir (Gerekli araç- gereçleri yanında getirir).		1 kişi	X 3 kişi	X 3 kişi	1 kişi
5. Bir önceki çalışmada istenilenleri yerine getirir.		2 kişi	X 3 kişi	1 kişi	2 kişi
6. Görev almaya isteklidir.			1 kişi	3 kişi	X 4 kişi
7. Grup çalışmalarında sabırlıdır.		1 kişi	1 kişi	X 3 kişi	X 3 kişi
8. Grup çalışmalarında dikkatlidir.			2 kişi	1 kişi	X 5 kişi
9. Çalışma disiplini bozacak davranışlardan kaçınır.		1 kişi	1 kişi	X 3 kişi	X 3 kişi
10. Öğrendiklerini ve bilgilerini diğer viyolonsel öğrencileri ile paylaşır.		X 5 kişi	3 kişi		
11. Grup arkadaşları ile iletişimi güçlüdür.	1 kişi	X 3 kişi	2 kişi	2 kişi	
12. Grup arkadaşları ile yardımlaşma hâlinindedir.		X 6 kişi	1 kişi	1 kişi	
13. Grup arkadaşlarını destekler ve/veya cesaretlendirir.	1 kişi	X 5 kişi	2 kişi		
14. Grup arkadaşlarına karşı saygılıdır.		1 kişi	1 kişi	1 kişi	X 5 kişi
15. Birlikte müzik yapmaktan memnuniyet duyar.			2 kişi	1 kişi	X 5 kişi
16. Çalışmalarını sergilemeye isteklidir.				3 kişi	X 5 kişi
17. Getirdiği önerilerle müziğe katkıda bulunur.	X 8 kişi				

Müzik gruplarındaki iletişim, sorumluluk ve motivasyon beceri ölçeğini oluşturan on yedi sorunun, çalışma grubunu oluşturan öğrencilere göre yüzde dağılımı frekans tabloları hâlinde verilmiştir.

Müzik Gruplarındaki İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanı Temel İstatistik Sonuçları

Tablo5. İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanı Düşük Olan Öğrenciler İçin Temel İstatistik Sonuçları

Temel İstatistikler									
	s1	s2	s3	s4	s5	s6	s7	s8	s9
<i>Ortalama</i>	4,25	3,38	3,50	3,50	3,38	4,38	4,00	4,38	4,00
<i>Standart Sapma</i>	0,37	0,42	0,33	0,33	0,42	0,26	0,38	0,32	0,38
	s10	s11	s12	s13	s14	s15	s16	s17	
<i>Ortalama</i>	2,38	2,63	2,38	2,13	4,25	4,38	4,63	1,00	
<i>Standart Sapma</i>	0,18	0,38	0,26	0,23	0,41	0,32	0,18	0,00	

Tablo6. İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanı Yüksek Olan Öğrenciler İçin Temel İstatistik Sonuçları

Temel İstatistikler									
	s1	s2	s3	s4	s5	s6	s7	s8	s9
<i>Ortalama</i>	4,88	5,00	4,88	4,63	4,88	5,00	5,00	5,00	5,00
<i>Standart Sapma</i>	0,13	0,00	0,13	0,18	0,13	0,00	0,00	0,00	0,00
	s10	s11	s12	s13	s14	s15	s16	s17	
<i>Ortalama</i>	4,50	4,75	4,88	4,88	5,00	5,00	5,00	4,13	
<i>Standart Sapma</i>	0,27	0,16	0,13	0,13	0,00	0,00	0,00	0,40	

Öğrencilerin müzikal başarı puanları, üç uzman kişiye göre ayrı ayrı puanlanmıştır. Uzman kişilerin verdikleri müzikal başarı puanlarının dağılımı şöyledir:

Tablo7. İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanı Yüksek Olan Öğrencilerin Müzikal Başarı Puanları (1. Grup)

Frekans Dağılımı	Müzikal Başarısı Yeterlidir				
	Yetersizdir 1	Çok az 2	Biraz 3	Oldukça 4	Tamamen 5
Uzman Kişi-1				2 kişi	X 6 kişi
Uzman Kişi-2				2 kişi	X 6 kişi
Uzman Kişi-3				3 kişi	X 5 kişi

Tablo 8. İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri Puanı Düşük Olan Öğrencilerin Müzikal Başarı Puanları (2. Grup)

Frekans Dağılımı	Müzikal Başarısı Yeterlidir				
	Yetersizdir 1	Çok az 2	Biraz 3	Oldukça 4	Tamamen 5
UzmanKişi-1			3 kişi	X 5 kişi	
Uzman Kişi-2			3 kişi	X 5 kişi	
Uzman Kişi-3			3 kişi	X 5 kişi	

Tablo 9: Bireylerin Müzikal Başarı Puanları

Gruplar- Müzikal Başarı	1. Uzman Kişi	2. Uzman Kişi	3. Uzman Kişi
1. Grup	38	38	37
2. Grup	29	29	29

Tablo 9’da ve Grafik 1’de açıkça görüldüğü gibi, üç uzman kişinin de müzikal başarı konusunda benzer görüşte oldukları görünmektedir. Müzikal başarı açısından iletişim, sorumluluk ve motivasyon puanları yüksek olan gruba uzmanların verdikleri puan ortalaması 37,6 iken, hazırlık puanları düşük olan gruba verdikleri puan ortalaması 29’tur. İletişim, sorumluluk ve motivasyon puanları yüksek olan grubun aynı zamanda müzikal başarı puanlarının da yüksek olduğu görülmüştür. Bu sonuçlardan yola çıkarak, iletişim, sorumluluk ve motivasyon faktörlerinin müzikal başarıyla doğru orantılı olduğu söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmanın amacı, öğrencilerin iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıları üzerindeki rolünün incelenmesidir. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda öğrenim gören viyolonsel öğrencilerinden, viyolonsel sınavlarından aldıkları notlar yoluyla akademik başarıları benzer seviyede olan on altı öğrenci, çalışma grubunu oluşturmuştur.

İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri ölçeğinden elde edilen verilere göre, bu becerileri yüksek olan öğrencilerin en çok başarılı oldukları konular; çalışmalara zamanında katılma, görev almaya istekli olma, grup çalışmalarında sabırlı ve dikkatli olma, çalışma disiplini bozacak davranışlardan kaçınma, grup arkadaşlarına karşı saygılı olma ve birlikte müzik yapmaktan memnuniyet duymadır. Grup çalışmaları için çok önemli olan bu davranışların müzikal başarıyı önemli ölçüde etkilediği sonucuna varılmıştır. **İletişim, sorumluluk ve motivasyon becerileri düşük olan öğrencilerin** en yetersiz oldukları konular ise getirdiği önerilerle müziğe katkıda bulunma, grup arkadaşlarını destekleme ve/veya cesaretlendirme, yardımlaşma, paylaşma konularıdır.

Müzikal başarı açısından; iletişim, sorumluluk ve motivasyon beceri puanları yüksek olan gruba uzmanların verdikleri puan ortalaması 37,6 iken, bu puanları düşük olan gruba verdikleri puan ortalaması 29’dur. İletişim, sorumluluk ve motivasyon beceri puanları yüksek olan grubun aynı zamanda müzikal başarı puanlarının da yüksek olduğu görülmüştür. Bu sonuçlardan yola çıkarak, iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıyla doğru orantılı olduğu söylenebilir.

Çalışma grubunun özellikle akademik başarı bakımından benzer düzeyde olan öğrenci-

lerden oluşturulması ve uzman kişilerin, öğrencilerin müzikal başarıları konusunda hemfikir olmaları, tezin güvenilirliğini ve geçerliliğini artırmaktadır.

“Eğer insanları yapacakları işin önemi, değeri ve gerekliliğine ikna ederseniz onları etkilersiniz. Motive edilmesi gereken birden fazla insan varsa onlara hem yakınlaşmacı hem uzaklaşmacı motivasyon kamçıları olan ödül ve ceza ilişkisi ile onların yaşam değerleri arasında bağlantı kurmak, kendilerini önemli bir işin parçası olduklarını hissetmelerini sağlamak son derece önemlidir.” (Ceviz, 2003: 138-142). Müzik topluluklarındaki bireylerin de motivasyonlarının artırılması için daha ziyade ödül yönteminin kullanılması, onların içinde buldukları topluluklara karşı sorumluluklarının daha çok bilincinde olmalarını ve önemli bir işin parçası olduklarını hissetmelerini sağlayabilir. Bireylerin motivasyonlarını artırmak için bu ve benzeri yöntemler kullanılabilir.

İletişim, sorumluluk ve motivasyon becerilerinin müzikal başarıyı etkilediği sonucu göz önüne alındığında, öğrencilerin bu yönlerinin geliştirilmesine dönük çalışmalar yapılmasının grup dinamiği, devamlılığı ve müzikal başarısı açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.

Müzik topluluklarında, topluluğu oluşturan bireylerin birbirleriyle iletişimlerinin, ortaya çıkan müziği önemli derecede etkilediği düşünüldüğünde, topluluk üyelerinin birbirleriyle uyum içinde olmaları, düşünce ve inanç birliğinde olmaları, amaçları için çaba sarf etmeleri, birbirlerini motive etmeleri ve birbirlerine destek olmaları önemlidir. Müzik topluluklarına devam eden üyelerin ve şeflerin, bu hususları göz önünde bulundurmaları önerilir.

EKLER

EK-1

Müzik Gruplarındaki İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Becerileri Ölçüm Tablosu

	İLETİŞİM, SORUMLULUK VE MOTİVASYON BECERİLERİ ÖLÇÜM TABLOSU
SORUMLULUK	1. Çalışmalara düzenli olarak devam eder.
	2. Çalışmalara zamanında katılır.
	3. Çalışmalara akordunu yapmış olarak gelir.
	4. Çalışmalara ön hazırlıklı gelir (Gerekli araç- gereçleri yanında getirir).
	5. Bir önceki çalışmada istenilenleri yerine getirir.
MOTİVASYON	6. Görev almaya isteklidir.
	7. Grup çalışmalarında sabırlıdır.
	8. Grup çalışmalarında dikkatlidir.
İLETİŞİM	9.Çalışma disiplini bozacak davranışlardan kaçınır.
	10. Öğrendiklerini ve bilgilerini diğer vıyolonsel öğrencileri ile paylaşır.
	11. Grup arkadaşları ile iletişimi güçlüdür.
	12. Grup arkadaşları ile yardımlaşma hâlinindedir.
	13. Grup arkadaşlarını destekler ve/veya cesaretlendirir.
	14. Grup arkadaşlarına karşı saygılıdır.
MOTİVASYON	15. Birlikte müzik yapmaktan memnuniyet duyar.
	16. Çalışmalarını sergilemeye isteklidir.
	17. Getirdiği önerilerle müziğe katkıda bulunur.

EK-2

Müzikal Başarı Ölçeği

Öğrenci Adı	Müzikal Başarısı Yeterlidir				
	Yetersizdir 1	Çok az 2	Biraz 3	Oldukça 4	Tamamen 5
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
H					
I					
J					
K					
L					
M					
N					
O					
P					

KAYNAKÇA

- Afacan, C. *Kolmogorov-Smirnov Testi. İstatistik Analiz Hakkında.*
<<http://www.istatistikanaliz.com>> (2011. Mart 04)
- Altinköprü, T. (1999), *Çocuğun Başarısı Nasıl Sağlanır*, Ankara, Hayat Yayıncılık.
- Ay, Ü. (2003). *İşletmelerde Etik ve Sosyal Sorumluluk*. Adana: Nobel Kitapevi
- Aypay, A., Cemaloğlu, N., Sarpkaya, R., Ellez, A.M., Şahin, B., Tomul, E., Yolcu, H., Karakaya, İ., Baştürk, R., Turgut, Y. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Başaran, E. (1971), *Eğitim Psikolojisi*. (ikinci baskı). Ankara.
- Büyüköztürk, Ş. (2002). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı*. (Birinci Baskı). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Ceviz, O. (2003). “Nlp Başarı Ve Motivasyon Teknikleri İle Müzik Eğitiminde Başarının Artırılması”. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler.
- Davis, K. (1982). *İşletmelerde İnsan Davranışı*. çev: Kemal Tosun. İstanbul: İ.Ü. İşletme Fakültesi.
- Dökmen, Ü. (2000) *Varolmak Gelişmek Uzlaşmak*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dökmen, Ü. (2006). *İletişim Çalışmaları ve Empati*. (Otuzbeşinci Baskı). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Goleman, D. (1998). *İşbaşında Duygusal Zekâ*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*. (On birinci baskı). Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri < <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/153-154/hayirsever.htm>> (08 Mart 2011).
- Küçükahmet, L., Ataman, A., Külahoğlu, Ş.Ö., Çalık, T. Altıntaş, E., Özkılıç, R., Sarıtaş, M., Ercan, L., Çakmak, M., Koşar, E., (2003). *Sınıf Yönetiminde Yeni Yaklaşımlar*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Mathews, A. (1983). *Communicate ! a librarian's guide to interpersonal relation*. Chicago: American Library Association.
- Muhtar, R. (2011). “Müzikoterapi”. *Nabız Dergisi*. (28).
- Özen, Y. (2001), *Yarına Kalmak Adına Sorumluluk Eğitimi*, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım.
- Strauss, D.A. (2001). *A Descriptive Analysis Of Models Of Communication In Sequential Patterns Of International Instruction Employed By Selected High School Band Directors*. United States: The University of Southern Mississippi.
- Tekarslan, E. ,Baysal, A.C.(1996). *İşletmeciler İçin Davranış Bilimleri* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Avcıol Basım Yayın.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türko, M. (1973). *Bilimsel Yönetim Açısından Motivasyon*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Yalçın, S. (1991). *Personel Yönetimi*. 4. bs. İstanbul: İ.Ü. İşletme Fakültesi.
- Yalın, H.İ. (2004). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. (Onüçüncü Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Özet

**Müzik Topluluklarındaki Bireylerin Grup İçindeki Rollerinin,
Müzikal Başarı Üzerindeki Etkisi**

Araştırmada müzik topluluklarındaki bireylerin grup içindeki rollerinin müzikal başarıları üzerindeki etkisi ortaya konulmuştur. Bireylerin grup içindeki rollerinden kasıt, iletişim, sorumluluk ve motivasyon becerileridir. Araştırmanın evrenini, Türkiye'deki Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı viyolonsel öğrencileri, örneklemini ise Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında öğrenim gören viyolonsel öğrencilerinin tümü oluşturmaktadır.

Bu araştırma kapsamında araştırmacı ve uzman kişiler tarafından hazırlanan "iletişim, sorumluluk ve motivasyon beceri puanları" ve «müzikal başarı puanları» ölçekleri kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda şu sonuçlar elde edilmiştir;

İletişim, sorumluluk ve motivasyon becerileri ile müzikal başarı arasında pozitif yönlü ilişki vardır. Bu becerileri daha yüksek olan bireylerin diğerlerine oranla müzikal başarısının daha yüksek olduğu görülmüştür. İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon Beceri ölçeğinden elde edilen verilere göre, bu becerileri yüksek olan öğrencilerin en çok başarılı oldukları konular; istekli, sabırlı, dikkatli, uyumlu, saygılı, pozitif olma ve zamanlama konularıdır. İletişim, Sorumluluk ve Motivasyon becerileri düşük olan öğrencilerin en yetersiz oldukları konular ise getirdiği önerilerle müziğe katkıda bulunma, grup arkadaşlarını destekleme ve/veya cesaretlendirme, yardımlaşma, paylaşma konularıdır.

Araştırma sonunda araştırmacı tarafından ortaya konulan önerilere yer verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *İletişim, sorumluluk, motivasyon, müzikal başarı*

Abstract

THE IMPACT OF INDIVIDUALS' ROLES IN MUSIC COMMUNITIES WITHIN GROUPS ON MUSICAL SUCCESS

According to the research, it is obvious that communication in music groups, responsibility, and motivation skills have a great effect on the achievements of music groups. The population of the research constitutes the violoncello students studying in musical education departments of faculties of education in Turkey. The sample of the research constitutes all the violoncello students studying in musical education department of faculty of education at Gazi University. Researchers, and experts use some points which are communication, responsibility, motivation skill points, and musical success points for this research.

To sum up the results of the research; there is a positive relationship between communication, responsibility, motivation skills and musical success. One having these skills are more successful in musical success according to not to have. The research shows that the successful attributes of the student having these skills are willingness, respect, positiveness, and using time effectively. On the other hand, the weak attributes of the students who do not have these skills are attribution to music by means of their suggestions, supporting, encouraging, or sharing to their group friends. In addition, the suggestions of the researcher is taken part in the final of the research.

Keywords: *Communication, responsibility, motivation, musical success.*

D'EBÜZZİYA TEVFIK : MÉMOIRES OU RÉCIT HISTORIQUE? YENİ OSMANLILAR TARİHİ (HISTOIRE DES JEUNES OTTOMANS)

Banu Öztürk*

Le littérateur, le politicien, le journaliste, l'imprimeur et le traducteur de la période des Tanzimat (Réformes) Ebüzzıya Tefvık*, publia son œuvre *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans) pour la première fois entre le 13 Mai 1909 et le 7 Janvier 1911 sous forme de feuilleton dans le journal de Şınası *Tasvir-i Efkâr* (Description de l'opinion) alors appelé *Yeni Tasvir-i Efkâr* (La Nouvelle description de l'opinion). Malgré la note « à suivre » qui termine le feuilleton du 7 Janvier, Ebüzzıya n'écrivit pas la fin de ses mémoires, comme nombre de mémorialistes. Le feuilleton qui fut publié pendant près de deux ans n'est pas régulier. Tandis que le feuilleton apparaît tous les jours à certains moments, il arrive qu'on ne le voie plus durant plusieurs jours, plusieurs semaines voire plusieurs mois. Ceci nous prouve qu'Ebüzzıya Tefvık n'a pas écrit son œuvre entièrement

* Araş. Gör. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Bu makale Paris-INALCO'da savunulan "Mémoires çömmе genre moderne dans la littérature turque: le cas des hommes de lettres des Tanzimat" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Pour plus d'information sur la vie d'Ebüzzıya Tefvık cf. Âlim Gür. **Ebüzzıya Tefvık Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları (La vie d'Ebüzzıya Tefvık; ses apports à la langue, la littérature, aux médias, à l'édition et à l'imprimerie)**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998; Özgür Türesay. **Etre intellectuel à la fin de l'empire ottoman. Ebüzzıya Tefvık (1849–1913) et son temps**. Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Thèse de doctorat, 2008.

à l'avance mais au jour le jour ou bien avec des pauses. On ne trouve l'œuvre complète imprimée que soixante années plus tard.*

Yeni Osmanlılar Tarihi (Histoire des Jeunes Ottomans) comprend une époque qui va de la création de la Communauté des Jeunes Ottomans en 1865, première organisation secrète cellulaire qui se donnait pour but la promulgation de la Constitution et la mise en vigueur d'un régime parlementaire dont les membres tel que Namık Kemal, Ziya Pacha, Ali Suavi ou Ebüzziya Tevfik étaient des politiciens, des journalistes, des littérateurs, jusqu'à l'exil de l'auteur à Rhodes pour avoir été membre de cette communauté en 1876. L'œuvre qui raconte une période d'onze années recouvre la création de la Communauté des Jeunes Ottomans, les membres de cette communauté, leurs buts, leurs activités, les évènements sociaux, politiques, culturels et littéraires de l'époque, un bon nombre de personnalités à l'origine de ces évènements ainsi que les mémoires des années d'exil d'Ebüzziya. Même si l'œuvre semble être séparée en deux parties d'après cette description, elle offre en fait une totalité en elle-même. Les neuf premiers chapitres racontent en détail la création des Jeunes Ottomans, les membres Namık Kemal, Ziya Pacha, Ali Suavi, Nuri Bey et Mehmet Bey sous le protectorat de Fazıl Mustafa Pacha, leurs vies d'exil en Europe, les activités qu'ils entreprirent là-bas, la publication des journaux *Muhbir* (L'Informateur) et *Hürriyet* (La Liberté), les divisions au sein de la communauté, les séparations, le retour de Fazıl Mustafa Pacha et de Namık Kemal qui furent amnistiés, la publication par Ebüzziya des journaux ou des articles *İbret* (La Leçon), *Diogène*, *Hadika* (Le Jardin) ou encore *Sirac* (La Lumière), leur censure, leur liquidation, etc. Le dixième chapitre qui recouvre pratiquement la moitié du livre, raconte la représentation de la pièce de Namık Kemal *Vatan yahut Silistre* (La Patrie ou Silistre) qui s'en suivit de l'arrestation de Namık Kemal, de Ziya Pacha, de Menâpirzâde Nuri Bey, de Mehmet Bey, d'Ahmet Midhat Efendi et d'İsmail Hakkı avec Ebüzziya Tevfik, puis le voyage en bateau qui les mena en exil, les témoignages, les observations et le récit des divertissements d'Ebüzziya qui fut emprisonné à Rhodes avec Ahmet Midhat Efendi.

Dans les chapitres qui racontent l'historique des Jeunes Ottomans, Ebüzziya Tevfik n'a pas une grande présence dans le récit, il n'y est que narrateur. Car il ne fut présent ni pendant la création de la Communauté des Jeunes Ottomans, ni durant leur exil en Europe. Il construit selon les histoires qu'il a entendues, ce qu'il a appris et ses lectures – ce qu'on peut ressentir dans le texte. Mais le plus intéressant c'est l'effort de l'auteur pour s'ajouter en tant que personnage lorsqu'il parle de « lui ou eux » :

« [...] C'est une drôle de coïncidence que ces gens qu'on appelle Jeunes Turcs soient justement réunis à Paris à ce moment-là. Selon les rumeurs, à cette époque, Mustafa Fazıl Pacha, le créateur, le président et le protecteur du parti Jeunes Turcs qui habitait depuis deux ans dans son appartement de l'avenue des Champs-Élysées, constituait l'un des principaux sujets

* C'est le petit-fils d'Ebüzziya Tevfik, Ziyad Ebüzziya qui fit éditer et qui transcrivit en alphabet Latin: **Histoire des Jeunes Ottomans (Yeni Osmanlılar Tarihi)**. İstanbul: Kervan Yayınları, 3 tomes, 1973. Un autre exemplaire du livre fut publié par Şemsettin Kutlu aux éditions Hürriyet Yayınları. Mais Ali Birinci attire notre attention sur le fait que ce dernier exemplaire ne reçut pas la même attention méticuleuse que celui préparé par Ziyad Ebüzziya dans « Tarih Kaynaklarının Neşrine Dair Örnekler ve Düşünceler » (Exemples et pensées sur la publication des sources historiques), **Tarih Yolunda Yakın Mazinin Siyasî ve Fikrî Ahvâli (Circonstances politiques et intellectuelles du passé récent sur le chemin de l'histoire)**, p. 33. Etant donné que nous trouvons la thèse d'Ali Birinci pertinente, nous utiliserons l'édition de Ziyad Ebüzziya comme support de travail.

des articles de journaux. C'est pour cette raison que la police française fut interpellée par le fait que tous les membres importants du parti Jeunes Turcs passaient chez l'appartement de Mustafa Fazil Pacha dès leur arrivée à Paris. Le parti Jeunes Turcs lui-même composé de sept personnes dont un illustre penseur théologien Ali Suavi. » (Ebüzziya Tevfik. 1973 : 110).

Selon les observations de Frédéric Briot, le mémorialiste ne raconte pas les événements dont il ne fut pas témoin dans le but d'expliquer un fait et surtout ses propres complexités tant que la narration ne l'y oblige pas (Briot. 1994 : 90). Malgré que présentement l'auteur soit géographiquement loin, il ressent comme un devoir de raconter les complexités que ses camarades vivent. Et il n'avait pas absolument besoin d'être près d'eux pour les raconter. L'auteur porte la lumière sur leurs existences en utilisant les lettres, les documents, les rapports ainsi que ses impressions. Mais la complexité dont il est la proie trouva enfin son issue lorsque l'auteur fut lui-même en exil. Il est dès lors dans la même vie qu'eux. Dès cet instant, il se sépare de cette complexité. La complexité se desserre et la narration est à nouveau au « nous ». A partir de cet instant, le langage entier se met dans le « nous ». Comme on peut le constater, pour Ebüzziya Tevfik cela constitue une contrainte; c'est-à-dire que son but est d'écrire *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans). Dans ce cas, il dit aussi faire part des faits dont il n'est pas témoin. C'est seulement de cette manière qu'il aura exhaustivement achevé son œuvre. Pour formuler sa propre expression, le mémorialiste doit se débarrasser des précédentes expressions. Le personnage principal de son histoire doit se trouver dans une position semblable. Mais il devient majoritairement l'héritier d'une situation ou d'une tension qui n'a pas de grande probabilité d'être (Briot. 1994 : 148).

La raison pour laquelle les mémoires d'exil sont reléguées à la fin de l'œuvre en est à nouveau la même intention. *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans) est donc directement liée à l'évènement de 1873, c'est-à-dire aux exilés de Chypre, Rhodes et Acre. Selon Ebüzziya, c'est Murad V à qui les Jeunes Ottomans donnèrent leur appui qui fut la raison de leur exil. Rien que cette raison serait suffisante à expliquer que l'histoire des Jeunes Ottomans est liée à cet exil:

« La relation entre ces brouilles qui me sont arrivées et cette dernière partie me paraît évidente. Il est alors inévitable de raconter dès lors l'affaire de la prison de Rhodes. » (Ebüzziya Tevfik. 1973 : 230).

L'idée de « circonstances individuelles » décrites par les auteurs de l'époque des Réformes est ici à l'ordre du jour alors que le type de narration de cette partie de l'œuvre est plus proche de l'autobiographie que du récit historique. Comme on peut le saisir au travers de cette expression, malgré le fait qu'Ebüzziya Tevfik voie les deux parties de l'œuvre comme un tout du point de vue de sa continuité, il les sépare du point de vue du style littéraire. Pour cette raison, il dit : « Le jour où '*Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans)' sera publié, on séparera l'Histoire de mes aventures » (Ebüzziya Tevfik. 1973 : 230). Mais pourquoi s'exprime-t-il ainsi? C'est une manière de s'interroger à ce sujet: où commence et finit l'Histoire, et de l'autre côté, où commence et finit ma propre vie? Ma vie et mon Histoire peuvent-elles être séparées? Ou encore, s'il faut les séparer à tout prix, comment fait-on? Mais Ebüzziya Tevfik se leurre quand il pense qu'il faut séparer les deux parties en Histoire et mémoires lors de la publication. D'un côté, ça ne semble pas très plausible car l'œuvre en question constitue un ensemble d'anecdotes, de témoignages et de documents

historiques et politiques. De l'autre côté, le point qu'Ebüzziya Tevfik a omis est la différence entre raconter un événement historique et écrire l'Histoire. La relation est ici sensible entre le mémorialiste et l'Histoire et l'historien. Le mémorialiste comme l'historien prend quelque chose du passé comme sujet. Mais comme Frédéric Briot le souligne, leur souci de créer une œuvre n'est pas le même tout comme les méthodes qu'ils emploient en les écrivant (Briot. 1994 : 83). Il est possible de distinguer ces différences en s'appuyant sur le texte d'Ebüzziya Tevfik: Tout d'abord, les efforts d'Ebüzziya pour prouver qu'il dit la vérité sont la preuve du comportement d'un mémorialiste. L'historien n'a pas un tel souci. Ebüzziya Tevfik présente des documents dans le but d'étayer ses arguments. Tandis que l'historien agence son texte en prenant les documents comme des sources. Ainsi, le texte de l'historien est dans une relation de causalité, faisant montre d'une construction ordonnée et homogène. Et peu importe à quel point Ebüzziya tente d'agencer un texte ordonné et homogène, il ne peut s'extérioriser de son sujet dans la relation de causalité. C'est le point de vue partial du mémorialiste juge de sa propre œuvre.

L'auteur tente durant presque toute son œuvre d'innocenter les Jeunes Ottomans. L'auteur s'innocente lui-même en tant que membre de la communauté des Jeunes Ottomans quand il tente d'innocenter la communauté entière face à l'Histoire. Comme Sébastien Hubier le souligne dans *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, le mémorialiste a des comptes à rendre à lui-même ainsi qu'à son entourage. Sa raison d'écrire des mémoires en fait partie La justification en ressort dès lors:

« La métaphore du tribunal est très fréquente dans l'autobiographie, les mémoires et l'essai; et l'intimiste légitime souvent son activité par l'urgence de justifier publiquement les actions qu'il a jadis commises ou les idées qu'il a naguère professées. En cela, l'écriture intime serait, d'abord, une réponse à diverses calomnies et correspondrait au besoin de rétablir la vérité. » (Hubier. 2003 : 69).

Il s'en va de même pour la raison d'Ebüzziya Tevfik d'écrire ses mémoires:

« Puisque j'écris présentement l'historique du mouvement d'une époque politique qui n'a pas su passer de l'idée et du dessein à l'action, j'ai voulu que cette œuvre contienne les analyses impartiales des membres de la communauté des Jeunes Ottomans qui sont pour la majorité des personnes vraiment méritoires et bien intentionnées ainsi qu'en particulier celles qui sont à la tête de la communauté dans l'analyse de leur morale et de leurs caractères. Il doit assurément y avoir certains aspects que j'ai omis après tant d'années. Mais je peux dire en toute tranquillité qu'il y en a peu. C'est pour cette raison que je décrirais minutieusement chaque détail utile au déroulement de l'histoire. Dans cette situation, ma base première sera la force de ma mémoire. On peut trouver beaucoup de choses étranges ici mais il serait d'autant plus étrange si je m'efforçais à les séparer des réalités pour attirer la sympathie de mes protagonistes ou pour une autre raison. » (Ebüzziya Tevfik. 1973 : 93).

Non un récit historique mais un texte destiné aux historiens

En ce sens, Ebüzziya Tevfik établit un texte destiné aux historiens et non un récit historique. Pour cette raison et comme tous les mémorialistes, il laisse la place aux petits détails, aux coïncidences incroyables et inespérées, aux faits incompréhensibles, aux déceptions, aux réjouissances, aux malheurs, au dépit, aux réussites et aux échecs. Les éléments de l'histoire

sont propices à l'analyse fragmentaire répondant aux points communs personnels plutôt qu'aux codes généraux et collectifs ainsi qu'aux symboles personnels. Ce point nous ramène à la part d'objectivité et d'autobiographie de l'histoire. Il est impossible d'établir un inventaire complet des principes de communauté car ils sont chaque fois différents (Briot : 1994 : 256).

De par l'exhaustivité de cette œuvre écrite sur les Jeunes Ottomans, *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans) demeure encore un outil riche pour les historiens. Il y a ici un point sur lequel nous devons nous arrêter: Historien-mémorialiste et chroniqueur. Le chroniqueur est, chez les Ottomans, celui qui est chargé d'enregistrer les événements tels qu'ils sont. On peut noter que l'historiographie au sens moderne commence avec Ahmed Cevdet Pacha. Il est auteur de récit historique mais dans le sens classique, l'auteur de récit historique prend dans son entier la chronologie des événements. C'est un trait de l'historien que de raconter les événements chronologiquement et comme faisant parti d'un ensemble. De l'autre côté, c'est une attitude partielle comme celle du mémorialiste. Effectivement, les meilleurs exemples de cette attitude partielle sont visibles dans les récits historiques écrits après la république. Durant le processus de construction de l'Etat-Patrie, l'Histoire de l'Empire Ottoman connaît un long bannissement, ensuite, la thèse d'Histoire turque met en avant la thèse d'Histoire de l'idéologie officielle de la république. C'est-à-dire que la partialité de l'Histoire fait marcher son imagination en tirant vers la fiction. La même imagination est visible dans la narration des Jeunes Ottomans par Ebüzziya Tevfik. Il est en même temps partial mais forcé de les innocenter et de les défendre puisqu'il les voit depuis l'intérieur. L'auteur défend aussi ses opinions au sujet de la constitution dans *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans) publiée peu après la deuxième révolution constitutionnelle juste après Abdülhamid II. C'est pour la même raison qu'en tant que mémorialiste, il sépare sa vie de l'Histoire et qu'il le souligne. Les Jeunes Ottomans sont la génération des leaders de la proclamation de la constitution. C'est Ebüzziya Tevfik qui est également journaliste qui mit en œuvre d'innocenter et de défendre cette même génération. Sur ce point, on perçoit son côté historien dans sa manière de faire appel aux documents. De l'autre côté, il met en valeur ses qualités de chroniqueurs qui lui viennent de la tradition tout en ajoutant à l'Histoire la fiction et l'imagination lorsqu'il raconte ses amis et sa vie; d'autre part il mit aussi en valeur son côté littéraire qui lui vient avec le journalisme. Le fait qu'Ebüzziya Tevfik ait séparé et spécialement accentué ce fait, prend une autre importance: la littérature a toujours tenu une place importante dans la construction d'une patrie. Le fait que les mémoires des Jeunes Ottomans soient écrites par un littéraire autant du point de vue historique que biographique est un point qu'on peut porter en parallèle avec le projet de construction d'Etat national accéléré après la constitution. Cette plume concourt à ce projet en tous sens.

De l'autre côté, partant de la thèse d'Ali Birinci selon laquelle « en tant que mémorialiste, une personne est son propre chroniqueur » (Birinci. 2001 : 19), on peut dire qu'Ebüzziya Tevfik aussi est son propre chroniqueur. Il raconte sa propre Histoire dans son œuvre appelée *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans). Parfois ses propres témoignages sont mis en avant tandis que d'autres fois ce sont les témoignages d'autres qu'il retranscrit. Pour le mémorialiste, parler des autres ou de leurs témoignages est une forme de constitution de sa propre mémoire. Parler des autres c'est parler de soi. Ceci représente la planification et la construction des fatalités probables (Briot. 1994 : 134). C'est justement ici que la planifica-

tion et la fiction avec l'imagination se rencontrent. Ebüzziya Tevfik offre une mémoire à la nouvelle génération et à la société avec son *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans). En leur donnant cette mémoire, il leur rappelle qu'ils ont des racines, qu'ils fondent leur nouvelle Histoire en s'aidant de ceux venus avant eux, même si presque contemporains. Ainsi, il parle également d'une mémoire commune. C'est l'une des raisons pour laquelle il ne veut pas séparer la vie de l'Histoire.

« L'Histoire s'arrête quand ma vie commence »

Ebüzziya Tevfik n'expose pas le style désordonné des mémorialistes dans son *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans). Son désir de raconter les événements dans une certaine succession est déjà une entrave à ça. « Les observations et les mémoires » sont ici vissés dans une ligne de temps. Malgré tout, l'écriture de cette œuvre selon son propre point de vue l'a ramené au « récit d'aventures ». Ou plutôt, il y a là une réaction semblable à celle d'Ahmet Midhat qui sépare l'aventure dans le roman et celle dans les mémoires. En réalité, là où Ebüzziya dit « L'Histoire s'arrête quand ma vie commence », la situation qu'il appelle Histoire est exactement la séparation que fait Ahmet Midhat Efendi entre l'aventure et le récit d'aventures en partant des idées de roman et de mémoires. La partie qui raconte l'histoire des Jeunes Ottomans est le récit d'aventures, le récit d'aventures de moi et des autres, quand à Rhodes, c'est l'aventure de sa vie à lui.

Ebüzziya Tevfik fait parfois comme Fatma Aliye Hanım dans le récit qu'elle fait de son père Ahmed Cevdet Bey, *Ahmed Cevdet Paşa ve Zamani* (Ahmed Cevdet Pacha et son temps), c'est-à-dire qu'il témoigne du témoignage des autres. Il utilise le témoignage de l'Histoire et des mémoires. De plus, il ajoute à son récit des éléments de la vie privée. Cette perspective est d'autant plus visible dans le récit de l'exil en Europe des membres des Jeunes Ottomans comme Namık Kemal, Ziya Pacha ou Menâpirzâde Nuri Bey. Ebüzziya prend en considération des détails si précis comme les plats qu'ils mangent, les cafés qu'ils fréquentent, les personnes qu'ils rencontrent, les maison et les quartiers où ils habitent, leurs plaisirs, leurs mélancolies, leurs problèmes quotidiens et leurs idéaux, tant que le lecteur croit parfois que l'auteur est lui-même en exil en Europe avec les Jeunes Ottomans. L'auteur semble ne rien vouloir laisser en marge. Il a le souci de rendre chaque chose qu'on lui transmet sans rien omettre. En réalité, le résultat de tous ces détails fait de ces Jeunes Ottomans considérés par certains comme des héros et par d'autres comme des rebelles révoltés contre l'Etat, des hommes normaux, compréhensibles et proches. C'est justement de ce point de vue qu'il est judicieux de réactualiser ces Jeunes Ottomans lors de la seconde Constitution. C'est que la constitution rêvée des Jeunes Ottomans forcés de vivre loin de leurs familles, de leurs terres, en exil lointain est enfin en vigueur.

Pour Ebüzziya Tevfik, il faut présenter les pratiques de vies sous un cahier d'intentions. De plus, selon sa prétention d'écrire l'Histoire de sa génération, il transforme des pratiques de vie en des expériences car une génération pour une constitution qui mettra ces valeurs en pratique est née et il expose un « mémorandum en rapport aux sciences et à la littérature ».

Malgré le fait que l'auteur de *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans) ait trouvé adéquate d'appeler son œuvre ainsi, ça n'est pas un récit historique. Quoiqu'il donne l'impression d'avoir fait deux parties différentes composées des mémoires, des anecdotes, des faits historiques et des personnages, la narration est uniforme. La raison en est que le

sujet raconté du début jusqu'à la fin est les Jeunes Ottomans et Ebüzziya Tevfik y est toujours présent soit pour témoigner de lui-même, soit pour transmettre les témoignages des autres. C'est en réalité avant tout l'histoire de sa vie et d'une époque dont il fut témoin.

BIBLIOGRAPHIE

- Birinci, Ali. « Hatırat Türünden Kaynakların Tarih Araştırmalarındaki Yeri ve Değeri » (« La Place et la Valeur de l'Emploi des Mémoires dans les Recherches sur l'Histoire »), *Tarih Yolunda Yakın Mazinin Siyasî ve Fikrî Ahvali* (Les Conditions politiques et idéologiques du passé proche sur la route de l'Histoire), İstanbul : Dergâh Yayınları, 2001.
- Briot, Frédéric. *Usage du monde, usage de soi*. Paris : Edition du Seuil, 1994.
- Ebüzziya Tevfik. *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans). Edition établie par Ziyad Ebüzziya, İstanbul : Kervan Yayınları, 3 tomes, 1973.
- Gür, Âlim. *Ebüzziya Tevfik Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları* (La vie d'Ebüzziya Tevfik; ses apports à la langue, la littérature, aux médias, à l'édition et à l'imprimerie). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.
- Türesay, Özgür. *Etre intellectuel à la fin de l'empire ottoman : Ebüzziya Tevfik (1849–1913) et son temps*. Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Thèse de doctorat, 2008.

Résumé

Yeni Osmanlılar Tarihi (Histoire des Jeunes Ottomans) d'Ebüzziya Tevfik : Mémoires ou récit historique ?

En comprenant une période d'onze années, *Yeni Osmanlılar Tarihi* (Histoire des Jeunes Ottomans) d'Ebüzziya Tevfik raconte la création de la Communauté des Jeunes Ottomans en 1865, les membres de cette communauté, leurs buts, leurs activités, les événements sociaux, politiques, culturels et littéraires de l'époque, un bon nombre de personnalités à l'origine de ces événements ainsi que les mémoires des années d'exil de son auteur. Dans les chapitres qui racontent l'historique des Jeunes Ottomans, Ebüzziya Tevfik n'a pas une grande présence dans le récit, il n'y est que narrateur. Car il ne fut présent ni pendant la création de la Communauté des Jeunes Ottomans, ni durant leur exil en Europe. Il construit selon les histoires qu'il a entendues, ce qu'il a appris et ses lectures – ce qu'on peut ressentir dans le texte. Mais le plus intéressant c'est l'effort de l'auteur pour s'ajouter en tant que personnage lorsqu'il parle de « lui ou eux ». C'est une manière de s'interroger à ce sujet: où commence et finit l'Histoire, et de l'autre côté, où commence et finit ma propre vie? Ma vie et mon Histoire peuvent-elles être séparées? Ou encore, s'il faut les séparer à tout prix, comment fait-on? La relation est ici sensible entre le mémorialiste et l'Histoire et l'historien. Le mémorialiste comme l'historien prend quelque chose du passé comme sujet. Mais leur souci de créer une œuvre n'est pas le même tout comme les méthodes qu'ils emploient en les écrivant. Il est possible de distinguer ces différences en s'appuyant sur le texte d'Ebüzziya Tevfik. A partir de là, nous essayons, dans ce texte, de répondre à la question suivante : Est-ce qu'Ebüzziya Tevfik rédige l'histoire de Jeunes Ottomans ou/et son histoire personnelle dans le cadre de ses témoignages, de ses impressions et de ses observations ?

Mots de clé : *Littérature truque, Genre des mémoires, Ebüzziya Tevfik, Yeni Osmanlılar Tarihi.*

Özet

Yeni Osmanlılar Tarihi (Histoire Des Jeunes Ottomans)

Ebüzzıya Tefvîk'in on bir senelik bir dönemi anlatan *Yeni Osmanlılar Tarihi* adlı eseri, 1865'de kurulan Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin üyelerini, amaçlarını, faaliyetlerini, dönemin sosyal, politik, kültürel ve edebi olaylarını, bu olayların içinde yer alan kişileri ve yazarın sürgün hatıralarını içermektedir. Yeni Osmanlılar tarihinin anlatıldığı bölümlerde Ebüzzıya Tefvîk hikâyesinin içinde çok fazla yer almaz, o daha çok anlatıcı konumundadır. Çünkü ne Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kuruluş aşamasına ne de Avrupa'daki sürgün hayatlarına tanıklık edebilmiştir. Hikâyesini duyduklarından, öğrendiklerinden, okuduklarından yola çıkarak kurgular –metinde bunun izleri vardır. Ancak ilginç olan “o veya onlar”ı anlatırken yazarın olayın içine kendisini katma çabasıdır. Bu bir anlamda şunun sorgulanmasıdır: Tarih nerede başlar ya da biter, diğer taraftan benim hayatım nerede başlar ve biter? Kısacası hayatım ve tarihim ayrışabilir mi? Ya da hayatım ve tarihim ayrışacaksa bunu nasıl yapabiliriz? Burada hatıra yazarının tarih ve tarihçiyle yakın ilişkisi kendini göstermektedir. Hatıra yazarı da tarihçi de konusunu geçmişten alır. Ancak bunların eserlerini meydana getirirken uyguladıkları metodlar aynı olmadığı gibi eserlerini oluşturma kaygıları da farklıdır. Ebüzzıya Tefvîk'in metninden yola çıkarak bu farkları ortaya koymak mümkündür. Buradan yola çıkarak bu makalede şu soruyu cevaplamaya çalıştık : Ebüzzıya Tefvîk Yeni Osmanlıların tarihini mi ve/veya kendi tanıklıkları, izlenimleri ve gözlemleri çerçevesinde kişisel tarihini mi kaleme almıştır ?

AnahtarKelimeler : *Türk edebiyatı, Hatırat türü, Ebüzzıya Tefvîk, Yeni Osmanlılar Tarihi.*

Abstract

**THE HISTORY OF NEW OTTOMANS, EBÜZZIYA TEVFİK:
MEMORIES AND THE HISTORY OF STORY**

The work of Ebüzzıya Tefvîk titled “New Ottomans” describing the period of 11 years includes the members, purposes and activities of New Ottomans Community founded in 1865 as well as the social, political, cultural and literal incidents of stated period, the individuals involved in these incidents and memoirs of the author during his exile. In the chapters describing the historical background of New Ottomans, Ebüzzıya Tefvîk stands as narrator instead of involving in the story, since he failed to witness the foundation phase of New Ottomans Association, nor the lives on exile within Europe. The author builds up his story through what he heard, learned and read – as the text has clues regarding these cases. However, the most interesting issue is the author's effort to add him to the incidents while telling about “him/her” or “them”. This, in one sense, refers to the examination of following case: Where does history start or end, besides, where does my life start and end? Briefly, shall my life and my history be separated? If so, how can I be able to maintain this? In here, the close relations of author with history and historians reveal. Both the authors of memoirs and historians shape their subjects by the past. However, the methods they applied during forming their works and their concerns on establishing their works are different. It is possible to present these differences by following the text of Ebüzzıya Tefvîk. By this way, we tried to answer the following question in this essay: Did Ebüzzıya Tefvîk write the history of New Ottomans and/or his personal background in respect of his witnesses, impressions and observations?

Keywords: *Turkish Literature, Memoirs type, Ebüzzıya Tefvîk, History of New Ottomans.*

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE ÇOCUK MÜZELERİ: MIAMI ÇOCUK MÜZESİ ÖRNEĞİ

Ceren Karadeniz*

Giriş

Günümüzde eğitim müze ve galerilerin temel işlevidir. Bu nedenle, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren alışlagelmiş müzecilik anlayışının yerini “etkileşimli müze” görüşü almış; müzeciliğin sadece koleksiyon oluşturmak ve onu yönetmekle sınırlı olmadığı vurgulanmıştır. Çocuk Müzeleri Birliği (ACM), çocuk müzesini şu şekilde tanımlamaktadır: “Çocuk müzesi yaratıcılığı, keşfetme içgüdüsünü ve merakı tetikleyen ve yaşam boyu öğrenme motivasyonunu artıran sergiler ve müze programları hazırlayarak çocukların gereksinme ve ilgilerine seslenen kuruluşlardır (Çocuk Müzeleri Birliği, 2011).

Çocuk Müzeleri Birliği'ne göre çocuk müzeleri öğrenme motivasyonunu artırırken, ziyaretçisini bilinenden bilinmeyene doğru yolculuğa çıkaran; bu süreçte ona seçimler yaptıran öğrenme merkezleridir. En önemlisi, bu müzeler çocuk ve gençlere farklı kültürleri tanıtan, bu kültürlere karşı hoşgörü geliştirmelerini sağlayan, aileleri etkileşimli sergi ve etkinliklerde buluşturan çağdaş, popüler eğitim ve keşif merkezleridir. Eğitimdeki gelişmeler, çocuk gelişimindeki yeni kuramlar ve uygulamalar, müzecilikteki gelişmeler ve toplumsal değişimler çocuk müzelerinin kurulmasında ve bu müze türünün gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

* Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Öğrencisi ve Araştırma Görevlisi

Çocuk Müzeleri Birliği yıllık raporuna (2009) göre, Amerika Birleşik Devletleri'nde birliğe üye olan 300'e yakın çocuk müzesi bulunmaktadır. Birlik, ABD dışından 170 üyeye sahiptir. Rapora göre çok sayıda çocuk müzesi kuruluş aşamasındadır. 1899 ile 1930 yılları arasında ziyarete açılan dünyanın ilk çocuk müzeleri Amerika Birleşik Devletleri'ndedir. Brooklyn Sanat ve Bilim Enstitüsü yeni binasına taşınıp doğa tarihi numunelerini ardında bırakınca Brooklyn Çocuk Müzesi'nin koleksiyonu oluşturulmuştur. 1900 yılında 900'den fazla kitap da müze koleksiyonuna eklenmiştir. Böylece Cleaver'in (1992) belirttiği gibi, Brooklyn Çocuk Müzesi orijinal doğa tarihi numunelerini etkileşimli sergiler yoluyla ziyaretçilere tanıtan yeni nesil müzelerin öncüsü olmuş, "nesneden çok, kişi için müze oluşturmak" fikrinin benimsenmesine katkı sağlamıştır.

1899'da kurulan Brooklyn Çocuk Müzesi'nin ardından müzenin sergi ve öğretim programlarından esinlenerek 1901'de Smithsonian Enstitüsü'nde bir keşif odası oluşturulmuştur. Keşif odasının açılması canlı hayvanların ve diğer doğa tarihi numunelerinin keşif odasına yerleştirilmesi, ziyaretçilerin bu numunelere dokunmalarının sağlanması Amerika Birleşik Devletleri'nde müzecilikteki çağdaş gelişmelerin habercisi olmuştur. 1913'te eğitim gönüllüleri tarafından kurulan Boston Çocuk Müzesi de uygulamalı eğitim etkinlikleri ile tanınmıştır. 1920'ler ABD'de çocuk müzelerinin hızla arttığı yıllardır. Bu yıllar M. Montessori ve J. Dewey'in "yaparak – yaşayarak öğrenme" felsefelerinin yaygınlaştığı yıllardır. Boston Çocuk Müzesi'nin ardından 1925'te Indianapolis Çocuk Müzesi'nin açılmasıyla birlikte çocuk müzeleri, Amerika Birleşik Devletleri'nin gözde eğitim ve eğlence merkezleri olmuştur. Bu sürecin ardından çok sayıda müze ismine "keşif" sözcüğünü eklemiştir (Mayfield, 2005).

Çocuk Müzeleri için ABD'deki ikinci gelişim dönemi 1960'lardır. Bu dönemde Piaget'nin çocukların düşünce biçimlerini ilk kez ciddi biçimde araştırması çocuk müzelerini çocuk gelişimi açısından önemli kılmıştır. Boston Çocuk Müzesi müdürü Michael Spock'ın 1961'de müzede "*İçeride ne var?*" isimli dokun-yap etkinliklerini içeren etkileşimli sergiyi ve sergiyle bağlantılı eğitim atölyelerini hazırlaması ve müzede bebekler için oyun odası planlaması döneme damga vuran gelişmelerdendir (Cleaver, 1992). ABD'deki çocuk müzelerinin sayılarının hızla arttığı üçüncü gelişim dönemi 1980'lerdir. Mayfield'a (2005) göre, 1975'e kadar ABD'deki çocuk müzesi sayısı 38'dir. Bu sayı 1976'dan 1990'a kadar 80'e ulaşmıştır. Çocuk Müzeleri Birliği'nin 2009'daki yıllık raporunda birliğe üye olan müzelerin 31 milyondan fazla çocuk ve yetişkin tarafından ziyaret edildikleri belirtilmiştir.

Spencer'a (2002) göre koleksiyon oluşturmayan müze, müze olarak değerlendirilemez ve bu nedenle bir çocuk müzesi koleksiyon oluşturmuyorsa müze statüsünde yer almamalıdır. Ancak "koleksiyon oluşturmak" çocuk müzelerinin sorumluluklarından biri değildir. Çocuk Müzeleri Birliği'ne göre (2009), bu müzeler çocuklara ve ailelerine oyun yoluyla öğrenmenin gerçekleştiği zengin fiziksel bir çevre sunmak zorundadırlar. Çocuk müzelerine yönlendirilen eleştiriler ve Çocuk Müzeleri Birliği'nin yaptığı çocuk müzesi tanımından yola çıkarak bugün çocuk müzesinin ne olması ve nasıl yapılması gerektiğine ilişkin tartışmalar sürmektedir. Caulton'a (1998) göre, çocuk müzeleri diğer müze türlerinden farklı olarak sergiledikleri her nesneyi, bir olay ve bir etkinlikle bütünleştirerek çocukların öğrenmesi için kullanmakta, sergilerinde parlak renkler, göz alıcı ışıklar ve ses efektleri kullanarak çocukların dikkatini çekmekte ve ziyaretçilerin sergi nesnesine dokunabildikleri ortamlar planlamaktadır.

ABD'deki çocuk müzeleri bu özelliklerden yola çıkarak şu ortak amaçları paylaşmaktadır: Çocuklara zengin öğrenme ortamları sunmak, etkileşimli sergiler ve öğretim programları tasarlamak, oyun yoluyla öğrenmeye öncelik vermek, hayal gücünü geliştirici ve yaratıcı etkinliklere ağırlık vermek, çocukların keşfetme güdülerini artırmak, sergileri aile etkileşimini ve kuşaklararası işbirliğini geliştirecek içerikte hazırlamak ve çok kültürlülük – kültürel çeşitlilik temalarını çocuklarda farklı kültürlere ilişkin olumlu tutumlar geliştirmek amacıyla kullanmak (Mayfield, 2005).

Dimichino'ya (2004) göre, çocuk müzelerinin en önemli özelliği kavramları somut biçimde sunmaları, nesne temelli öğrenme etkinlikleri hazırlamaları ve dokunmalı (hands-on) etkinliklere yer vermeleridir. Hazırladıkları dokunmalı etkinlikleriyle bu müzeler anne, baba ve çocuğu aynı çatı altına alan kuşaklararası etkileşim merkezleri olarak ön plana çıkmaktadır. Çoğu çocuk müzesi anne ve babalık becerileri kazandıran, aileler için çocuk gelişimi konusunda önemli katkılar sağlayan danışma ve iyileştirme merkezi görünümündedir (Bingmann, Grove, Johnson, 2009). Norris (2009) tarafından ABD'de gerçekleştirilen ve 242 çocuk müzelerinin görevlerini kapsayan bir araştırmada, bu müzelerin amaçlarının çocuklar için güvenli ve kolay ulaşılır bir ortamda onlara görme, işitme, dokunma, yapma, keşfetme, yaratma, hayal etme ve çevreyle etkileşime girme olanakları sağlamak olduğu vurgulanmaktadır. Ginsburg da (2007), çocuk müzelerinin çocuklara medyanın şiddet içerikli yayınlarından uzak bir barınak ve yapıcı bir öğrenme ortamı sunduğunu vurgulamaktadır.

ABD'nin ilk çocuk müzesi olan Brooklyn Çocuk Müzesi sonradan restore edilen eski bir Viktoria dönemi malikânesinde ziyarete açılmıştır. 1899'dan bugüne, farklı ortamlarda ve büyüklükte çocuk müzeleri açılmaya devam etmiştir. ABD'deki çocuk müzeleri kimi zaman farklı bir müzenin bir parçası olarak planlanmış, kimi zaman da mülk sahibi oldukları kendi binalarında ziyaretçileriyle buluşmuşlardır. Bununla birlikte alışveriş merkezlerinde ya da yakınlarında (Örn, Minnesota Çocuk Müzesi), eski bir tren bakım istasyonunda (Örn, Manitoba Çocuk Müzesi), eski evlerde ya da okul binalarında (Örn, Phoenix Çocuk Müzesi) ya da restore edilmiş tarihi binalarda (Örn, Brooklyn Çocuk Müzesi) ziyarete açılmışlardır. Jones'a göre (2011), çocuk müzeleri mimari özellikleriyle dinamik, yenilikçi ve işlevseldirler. Ziyaretçiler tarafından kolay ulaşılacak, şehir merkezinde ya da merkeze yakın yerlerde kurulmakta, doğa ile barışık ve bütünlüklü özellikler içerecek şekilde tasarlanmaktadır. Çocuk müzeleri farklı ve yenilikçi iç ve dış mimari özellikleriyle dikkat çekmektedirler: Müze binalarını birbirine bağlayan farklı eğim ve genişlikteki uzun koridorlar, tüneller, müze bahçesinde ya da müze içinde yer alan havuzlar, bitki yetiştirmek amacıyla tasarlanmış müze terasları ve çatılar gibi. Washington'da açılacak olan Ulusal Çocuk Müzesi yetkilisi Mark Shoemaker, çocuk müzelerinde amacın bir galeriler labirenti oluşturmak değil, ziyaretçilerin müzelerdeki etkinlikleri daha kolay takip etmelerini sağlamaktadır, der.

Günümüzde çocuk müzelerinin büyük bölümü “yeşil mimari” olarak adlandırılan mimari tarza sahiptir. Örneğin Brooklyn Çocuk Müzesi yeşil mimari, enerji verimliliği ve çevre eğitimi veren ilk çocuk müzesidir. New York'taki ilk yeşil müze olan müze, Amerika Birleşik Devletleri Yeşil Yapılaşma Konseyi, Enerji ve Çevre Tasarımı programına katılmıştır. Müze, binasında çevreye zarar vermeyen maddeleri kullanmaya özen göstermekte ve çevreyi korumaya yönelik bir politika benimsemeye dikkat etmektedir. Mimarının olanaklı kıldığı yerlerde yenilenebilir enerji kaynakları ya da yeniden işlenip kullanışlı hale getirilmiş malzemeler

kullanılmaya özen gösterilmiştir. Öte yandan çocuk müzeleri, karavanlarda ya da otobüslerde “gezici müze” hizmetleri kapsamında ziyaretçileriyle buluşmaktadırlar (Örn, Scotia-Greenville Gezici Çocuk Müzesi).

Çocuk Müzelerinde Sergileme

ABD’deki çocuk müzeleri genellikle sanat, oyun, sağlık, çokkültürlülük, kültürel çeşitlilik, bilim ve teknoloji temalı sürekli ve geçici sergiler planlamaktadır. Ayrıca sergilerinin tamamı sanat konulu olup, çocukların sanat çalışmalarını sergileyen müzeler de bulunmaktadır (Örn, Young at Art Çocuk Sanatları Müzesi). Çocuk müzeleri sergi tasarımlarında elektronik medya, CD-Rom, DVD-Rom, hiper kart, lazer disk, video camera, bilgisayar oyunu, dokunmatik ekran, çevrimiçi oyun, simülasyon vb. yüksek teknoloji ürünlerini kullanmaktadırlar.

Günümüzde ABD’deki çocuk müzeleri teknoloji yoluyla öğrenme ve oyun yoluyla öğrenme olanakları sunan çocuk müzeleri olarak gruplara ayrılmaktadır. Teknoloji yoluyla ya da oyun yoluyla öğrenme anlayışına göre gruplaşma, çocuk müzelerinin amaçlarından yola çıkarak oluşmaktadır. Bazı çocuk müzeleri yüksek teknolojiyi çocukların öğrenmesini kolaylaştırmak amacıyla sergi tasarımlarında kullanırken, bazıları çocukların kostüm kullanma, atölye çalışmalarına katılma ya da dokunmalı etkinliklere katılma yoluyla yani oyun yoluyla öğrenmelerine katkı sağlamaya çalışmaktadır. Yüksek teknolojiyi kullanan çocuk müzelerinin amacı, karmaşık ve eğlenceli teknolojik unsurları kullanarak çocuk, genç ve yetişkinlerin sergilere olan ilgilerini artırmaktır. 21. yüzyılda ziyaretçilerin çocuk müzelerinden beklentilerinin ev ya da okullarda kolaylıkla ulaşılamayan yüksek teknolojiye ulaşmak olduğu düşünülmektedir. Lord (1999), yüksek teknolojiden yararlanan çocuk müzesi sergilerinin gereksiz olduğuna ve sadece ziyaretçiyi etkilemeye yönelik hazırlandığına ilişkin tartışmaların sürdüğünü aktarmaktadır. Lord’a göre, günümüz çocuk müzelerine yöneltilen en önemli eleştiri şudur: “yüksek teknoloji eğlence parkları olmak”. Çocuk müzelerinin ziyaretçileri için radyo ya da televizyon istasyonları tasarlarırken ya da bir uçak, uzay mekiği ya da denizaltı simülasyonu sunarken onları eğlendirdiği tartışılmaz ancak bu süreçte ziyaretçilerin teknolojiye ilişkin olumlu tutum geliştirmelerinin sağlandığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Mayfield’a (2005) göre, çağdaş çocuk müzelerinin ziyaretçilerine hem oyun hem de teknoloji yoluyla öğrenme olanakları sunarak bu dengeyi sağlamaya çalıştığı söylenebilir.

ABD’deki çocuk müzeleri sürekli ve geçici sergilerin yanı sıra farklı yaş gruplarına yönelik atölye çalışmaları, kurslar, yaz ve kış kampları, aile günleri, doğum günü partileri, rehberli müze ve şehir turları, seminerler, bilim adamları ve sanatçılarla söyleşiler, müze – okul işbirliği programları, sosyal programlar, uzaktan öğrenme programları, seminerler, aile günleri, öğretmenlere yönelik etkinlikler ve öğrenme programları, okullar için eğitim materyalleri, akşamüstü etkinlikleri, müze gönüllülerine eğitim programları, halk günleri, belirli gün ve haftalarda özel etkinlikler, film ve belgesel gösterimleri, müze öncesi ve sonrası eğitim materyalleri, çevrimiçi koleksiyonlar, işitsel rehberli geziler, eğitim paketleri gibi çok çeşitli hizmetler de sunmaktadır.

Boston Çocuk Müzesi’ndeki konaklamalı müze kampları (Overnight Museum Camps), Chicago Çocuk Müzesi’ndeki Dünya Pasaportu (Passport to World) adlı kültürel etkileşim atölyeleri, Young at Art Çocuk Müzesi’ndeki Geri Dönüşüm Evi (Recycle House) adlı kiralık sergi, EdVenture Çocuk Müzesi’ndeki müze etüd programları, Florida Büyük Keşifler Çocuk

Müzesi'ndeki Dinozorları Kazmak (Digging Dinos) adlı okul öncesi dönem çocuklarına yönelik sertifika programları ya da Indianapolis Çocuk Müzesi tarafından hazırlanan kemikler: İçinizde bir Sergi (Bones: An Exhibit Inside of You) adlı sosyal program bu hizmetlere örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, Houston Çocuk Müzesi, %50'si okuryazarlığı olmayan ve %45'i evlerinde İngilizce konuşmayan anababaların ağırlıkta olduğu bir bölgede kurulmuştur. Bu nedenle bu aileler yıl boyu müzeden ücretsiz olarak yararlanabilmektedir.

ABD'deki çocuk müzeleri tarafından hazırlanan sosyal sorumluluk programları binlerce kişiye ulaşmıştır. Çocuk Müzeleri Birliği'ne (2009) göre, birliğe üye olan çocuk müzeleri 2000 yılında sosyal sorumluluk programlarıyla 3,9 milyon kişiye, 2001'de ise 6,6 milyon kişiye ulaşmışlardır. Müzeler tarafından geliştirilen sosyal sorumluluk programları çok çeşitlidir. Bunlardan en yaygını okullara ya da eğitim kurumlarına eğitim materyali sağlamak ya da tematik kiralık sergiler tasarlamaktır. Bu programların ilk örneklerine 20. yüzyılın henüz başlarında rastlanmaktadır. Mayfield (2005), 1909 yılında Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'nin New York'taki okullara doğa tarihi numuneleri ve eğitim materyalleri sağladığını belirtmektedir. Bazı çocuk müzeleri de gezici müze etkinlikleriyle ya da taşınabilir planetaryumlarla da bölgelerindeki okullara eğitim hizmeti götürmektedir. Bununla birlikte bazı çocuk müzeleri sivil toplum kuruluşlarıyla işbirliği yapmakta, çeşitli etüd programları, öğrenme güçlüğü çeken çocuklara özel öğretim programları, evsizler ya da dezavantajlı aileler ve çocukları için eğitim programları gibi sosyal sorumluluk programları hazırlamaktadır (Örn, Miami Çocuk Müzesi).

ABD'deki çocuk müzeleri günümüzde en çok finansal sorunlarla karşı karşıya kalmaktadır. Bunun yanında, fiziksel alan sıkıntısı, kalifiye personel eksikliği gibi sorunlar da bulunmaktadır. ABD'deki çocuk müzelerinin büyük bölümü sponsor sistemi ile çalışmakta, sürekli ve geçici sergilerini kimi sponsorların desteği ile hazırlamaktadır. Bu sergilere ziyaretçi ilgisini sağlamak ve eğitim programlarına katılımı sürekli kılmak çocuk müzeleri için önemli ve zorunludur. Bu nedenle yüksek teknolojinin kullanıldığı çocuk müzelerine giriş genellikle ücretlidir. Çocuk müzeleri, sergilerine ilgiyi sağlamak ve artırmak için sosyal medya olanaklarını kullanmakta ve müzeyle ilgili bilgileri bu yolla güncellemekte ve paylaşmaktadır. Günümüzde ABD'deki bütün çocuk müzelerinin internet siteleri ve facebook ya da twitter gibi sosyal paylaşım sitelerinde müze tanıtım sayfaları bulunmaktadır. (Bu çalışmada örnek verilen çocuk müzelerine ilişkin internet adresleri de kaynakça bölümünde paylaşılmıştır). Bu bölümde ABD'nin en büyük çocuk müzelerinden biri olan Miami Çocuk Müzesi'nin kuruluş amacı, felsefesi, sürekli ve geçici sergileri ve eğitim programları ayrıntılı olarak incelenmektedir.

Miami Çocuk Müzesi



Resim 1. Miami Çocuk Müzesi, Florida

Miami Çocuk Müzesi, ilk olarak birkaç sivil toplum kuruluşu ve gönüllünün çalışmalarıyla Miami Gençlik Müzesi adı ile Miami'nin Sunset Drive olarak bilinen bölgesinde bir alışveriş merkezinin içinde (2000 metrekarelik bir alanda) 1985'te ziyaretçileriyle buluşmuştur. Müze açıldığı ilk yıl 9300 kişi tarafından ziyaret edilmiştir. 1986'da müze 4000 metrekarelik Bakery Centre'daki yerine taşınmıştır. Yıl sonunda müzenin ziyaretçi sayısı 10.500'e yükselmiştir. Ziyaretçi sayısı 1987'de 18900'e yükselmiş ve kısa bir süre içinde 137.000 kişiye ulaşmıştır. Müze 1988'de sergi alanını 20.000 metrekareye, 1990 yılında ise 30.000 metrekareye çıkarmıştır. 1990'da hazırladığı programlarla yaklaşık 900.000 kişiye ulaşmıştır. 1996'da Miracle Center olarak bilinen binaya taşınmış, 1996'da Miami Dade County adlı yerel kuruluşun da desteğini alarak etkinliklerine devam etmiştir. 1997'de Miami Çocuk Müzesi adını almıştır.

Amacını ve içeriğini adına uygun biçimde değiştiren müze, 2000 yılında müze yönetimi, sponsorlar ve gönüllülerin desteğiyle yeni bir bina inşa etmek için çalışmalarına başlamıştır. 2003'te Watson Adası'ndaki 56.500 metrekarelik yeni binasında hizmete açılmış, 2005 yılında, Florida Kültür Dairesi'nden aldığı finansal destekle okul - müze işbirliği programlarının uygulanacağı 10 sınıflı Charter Okulu'nu hizmete açmıştır. Müze binası 14 ana galeri, sınıflar, aile ve öğretmen danışma merkezi, müze satış mağazası, 200 kişilik gösteri ve toplantı merkezi ve kafeteryadan oluşmaktadır. Müze açıldığı yıldan itibaren sivil toplum kuruluşlarının, sponsorların ve Florida'daki ilköğretim okulların desteğini alarak yüzlerce etkileşimli sergi ve atölye çalışması hazırlamış; sanat, bilim, kültür, toplum ve iletişim konulu eğitim malzemeleri hazırlamıştır.

Sürekli ve Geçici Sergiler

Miami Çocuk Müzesi'nin amacı, hazırladığı sergiler ve eğitim programlarıyla çocuklarda öğrenme isteği oluşturmaktır. Müze ayrıca, farklı yaş gruplarından ziyaretçilerine oyun yoluyla hayal güçlerini geliştirebilecekleri ve aktif öğrenme sürecine katılacakları sergiler, programlar, etkinlikler ve eğitim malzemeleri sunmayı hedeflemektedir. Müze yıl boyunca ziyarete açık kalan sürekli sergiler ve yıl içinde belirli sürelerde açık geçici sergiler hazırlamaktadır. Müze tarafından geliştirilen bütün atölye çalışmaları, yaz ve kış kampları ve diğer öğrenme programları konularını müzenin geçici ve sürekli sergilerinden almaktadır. Tüm geçici ve sürekli sergiler etkileşimlidir ve sergi nesnelere çocukların dokunabileceği, kurcalayabileceği ve oynayabileceği nitelikte çocuk gelişimi gözönünde bulundurularak hazırlanmaktadır.

Müze, günümüzde ziyarete açık olan sürekli sergilerini 2003'te hazırlamıştır. Müze bu sürekli sergilerden önce yedi yıl önce ilk kez "Sen, Ben ve Oyuncak Ayılar" sergisini ziyarete açmıştır. Müzede bulunan 13 sürekli serginin bir kısmı oyun alanı, bir kısmı ise dokunulabilen nesnelere, bilgi kartları ve bilgilendirme panolarının yer aldığı etkileşimli öğrenme alanlarıdır. Müzenin giriş katında bulunan *Hayal Kalesi*, dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş kumlar kullanılarak kale görünümü verilmiş 2 katlı bir yapıdır ve oyun alanı olarak kullanılmaktadır. Müzenin giriş katında yer alan sergilerden bir diğeri *Banka*'dır. Banka sergisinde çocuklar faturalar düzenlemekte, paranın hangi yollarla biriktirildiğini öğrenmekte, dünya paralarını tanımakta, para harcamakta ve kazanmaktadırlar.

Sağlık ve Güzelleşme Merkezi adlı sergi çocuklara sağlıklı bir yaşamın gerekliliklerini açıklayan alt bölümlerden oluşmaktadır. Dengeli beslenme, diş sağlığı, kilo kontrolü, sporun faydaları, dünya mutfaklarından lezzetli ve sağlıklı yiyecek örnekleri sergi bölümlerinden bazılarıdır. Bu bölümlerin tamamı etkileşimli nesnelere oluşmaktadır. Müzenin giriş katında bulunan sergilerden bir diğeri *Evcil Hayvan Merkezi*'dir. Çocuklar bu bölümde aktarılan bilgilerle hayvanların yaşamlarını, özelliklerini ve hayvan bakımının inceliklerini öğrenmektedirler. Aynı katta, *Güvenlik Bölgesi* bulunmaktadır. Güvenlik bölgesi Miami Polis ve İtfaiye Birimi sponsorluğunda hazırlanmıştır. Birimde itfaiye ve polis araçları bulunmaktadır. Çocuklar itfaiye ve polis memuru gibi giyinmekte, yangın çıkması ya da suç işlenmesi durumunda nasıl bir süreç izleneceğini öğrenmektedir.



Resim 2. Sağlıklı Yaşam Sergisi

Müzenin giriş katında Publix süpermarket zincirinin sponsorluğunda oluşturulan *Süpermarket* sergisi yer almaktadır. Bu markette raflara dizilen gıda maddelerini inceleyen çocuklar, alışveriş de yapabilmektedir. Bu süreçte çocuklar aynı zamanda market sergisindeki küçük bölümlerde Florida’da yetiştirilen meyve, sebze ve tahıllarla tanışmakta ve çiftçilik hakkında bilgi edinmektedir. Müzenin giriş katında bulunan son sergi birimi *Okyanus Tankı*’dır. Bu tankta Miami’de yaşayan deniz canlılarından örnekler bulunmaktadır. Müze bu sergi alanına haftada bir gün çocuklar için “balıkları besleme turu” düzenlemektedir.

Sürekli sergiler müzenin ikinci katında devam etmektedir. Bu sergilerden ilki, *Sen, Ben ve Teddy Bear* adlı sergidir. Bu etkileşimli sergide müze Teddy oyuncak ayılarını kullanarak çocuklara farklı kültürler hakkında bilgi vermektedir. Bu sergide oyuncak ayılar çeşitli ülkelerin folklorik giysilerini tanıtmakta, dünyaca ünlü masallar ve gelenekler ile ilgili bilgi vermekte ve farklı kültürlerden çocukların ağızından hoşgörü, kültürel çeşitlilik ve barış içerikli mesajlar aktarmaktadır. Aynı katta yer alan sergilerden biri de *Miami Limanı*’dır. Liman biçiminde düzenlenmiş sergi alanında yük gemilerinin kopyaları çocuklar tarafından gemilere yük yerleştirmek için kullanılmakta ve okyanusaşırı gemi turlarında kullanılan transatlantiklerin büyük maketleri izlenebilmektedir. Çocuklar bu bölümde yer alan bilgisayar oyunları ile gemi kaptanlarının görevlerini öğrenmekte, harita okumakta ve rota çizmektedir.

Müzenin ikinci katında, sanatçıların ve çocukların yaptığı çalışmalar ve müze sergileriyle bağlantılı etkinliklerde kullanılan bir sanat atölyesinin yer aldığı *Sanat Hakkında* adlı sergi bulunmaktadır. Sanat atölyesinin yanında *Dünya Müzikleri Stüdyosu* yer almaktadır. Stüdyoda kullanılan sergi ve gösteri birimleri çocuklara Amerikan müziğinin gelişim aşamalarından ve dünya müziklerinden örnekler sunmaktadır. Bu bölümde çocuklar çeşitli müzik enstrümanlarını da çalmaktadır.



Resim 3. Sen, Ben ve Oyuncak Ayılar Sergisi

Müze 2010’da *Dinozor Adası* adlı geçici sergiyi ziyarete açmıştır. 2500 metrekarelik bir alanda açılan sergi dinazorların milyonlarca yıl önceki yaşamlarını gözler önüne ser-

meyi amaçlamıştır. Sergi alanında Tyrannosaurus Rex, Apatosaurus, Triceratops, Maiasaura ve Pteradon türündeki dinazorların robot maketleri yer almıştır. Sergi süresince ziyaretçiler, maketlerle ilgili tanıtım kartlarından, sergi alanında kurulan bilgi sistemlerinden ya da müze eğitimcilerinden dinozorlar hakkında bilgi edinmişlerdir. Sergide dinozorların yanı sıra fosiller hakkında geniş bilgi sunan bir gösteri birimi de yer almıştır. Fosil biriminin yanında ise, ziyaretçilere birer paleontolog gibi kazı yapabilecekleri bir kazı havuzu hazırlanmıştır. Dinozor Adası sergisinin ardından 2011’de *Bay Patates Kafa* ve 2012’de Korsanlar adlı geçici sergiler hazırlanmıştır.

Müzedede Eğitim ve Okul – Müze İşbirliği

Miami şehri kültür ve eğitim dairesine bağlı bazı okullar Miami Çocuk Müzesi ile ortak programlar hazırlamaktadır. Müze bu okullara “*kardeş okul*” adını vermektedir. Okullar eğitim programı doğrultusunda bazı temaları işlemek için müzedeki rehberli turlara ve özel sınıf etkinliklerine katılmaktadır. Bu çalışma müze ve kardeş okullar arasında yapılan anlaşma ile sağlanmaktadır. Ayrıca müze, Miami Toplum Organizasyonu’nun her yıl düzenlediği “yeşil etkinlikler” kapsamında şehir genelinde ekonomik sıkıntısı olan öğrenciler için düzenlenen eğitim etkinliklerinde gönüllü olarak yer almaktadır. Eylül’den Mart’a kadar devam eden bu eğitimler kapsamında öğrencilerden ücret alınmaksızın sağlıklı yaşam, insan vücudu, çevre ve sanat gibi konularda 6 haftalık eğitimler verilmektedir.

Müzenin eğitim hizmetleri; yaz, bahar ve kış kampları, öğretim programları ile bağlantılı sınıf çalışmaları, okul öncesi eğitim programları, öğretici keşifler tur programları, sanat etkinlikleri, alternatif eğitim programları ve eğitim setlerini kapsamaktadır. Müzedeki genel eğitim etkinlikleri ise bahar, yaz ve kış kampları ilköğretim okullarının tatile girdiği dönemlerde haftalık olarak düzenlenen eğlenceli ve öğretici etkinlikleri içermektedir. Kamplarda hazırlanan programlarda müzede yer alan sınıflar uygulama alanı olarak kullanılmaktadır. Kampların içeriği müze sergilerinden yola çıkarak hazırlanmaktadır. Müze 2011 ve 2011 kamplarında sanat ve bilim ağırlıklı programlar hazırlamış, oyun ve tiyatroyu ise yöntem olarak kullanmıştır. Kamplarda *Genç Einsteinlar*, *Yeşil Takım*, *Yaz Serinliği*, *Mavi – Kırmızı – Beyaz Macera*, *Lezzetli Yemekler*, *Kitaplar*, *Peri Masalları*, *Hayvanlar ve Safari* ve *5 Günde Devr-i Âlem* gibi programlar uygulanmaktadır.

Müzenin sürekli eğitim programlarından biri de 2-3 yaş grubundaki çocuklar için hazırlanan sınıflardır. Yaz ve sonbahar ayları boyunca sabah ve öğle saatlerinde uygulanan sınıf programları kapsamında çocuklar sanat, bilim ve spor alanlarında kurslara katılmaktadırlar. *Küçük Sanatçılar*, *Sanata Başlangıç*, *Bebekler ve Rock’n Roll*, *Bebeğim ve Ben* ve *Ritim ve Dans* sınıflarda uygulanan programlardan bazılarıdır.

Müze eğitim birimlerinden biri de okul öncesi enstitüsüdür. Bu enstitü 2 – 5 yaş grubundaki çocukların oyun yoluyla sosyalleşebilecekleri, yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini kullanabilecekleri eğitim programları geliştirmektedir. Enstitünün hazırladığı programlar hergün müze binasındaki sınıflarda ve galerilerde uygulanmaktadır. Müzenin eğitim etkinliklerinden bir diğeri *Öğretici Keşifler* adlı tur programıdır. Bu program rehberli müze turları ve rehberli tematik turlar olmak üzere iki biçimde yürütülmektedir. Rehberli müze turları 25 kişiden fazla olmamak koşuluyla okul grupları için düzenlenen ve müzedeki tüm sergileri kapsayan bir turdur. Tur kapsamında sanat, kültür, bilim, toplum ve iletişim konuları işlenmektedir

(Örneğin, *Okyanus, Vücutumuz, Matematik, Her Yerde Sanat, Koleksiyonerlik, Farklı Kültürler, Gemi Bilimi ve Finans*).

Müzenin sanat etkinlikleri programı oldukça yoğundur. Sanatçılarla ortak gerçekleştirilen programlar, tematik atölye çalışmaları, Miami Sanat Müzesi'yle ve şehirdeki sanat galerileriyle kurulan ortaklık programı zenginleştirmektedir. Program, ziyaretçilere sanatçılarla buluşma ve atölye çalışmalarına katılma olanağı sunmaktadır. Programdaki atölye çalışmaları resim, heykel, kil ve seramik, resimleme, tekstil, bilgisayar ve grafik çalışmalarını içermektedir. Ayrıca programa katılan sanatçılar, kendileri için hazırlanan atölyelerde çalışmalarına devam etmektedirler. Çalışmaların sonunda sanatçılar eserlerinden bazılarını müzeye bağışlamakta ve sanat bölümündeki sürekli sergide sergilemektedir. Sanatçılar müzedeki sınıf çalışmalarına, Okul Öncesi Enstitüsü çalışmalarına ve kamplara katılan çocukları ziyaret ederek kısa sunumlar da yapmaktadırlar.

Müze, alternatif eğitim programları kapsamında okullarla işbirliği geliştirmektedir. Bu programlarda okullar, 8 – 12 yaş grubundaki öğrencilerden oluşan 25 kişilik gruplar halinde müzeye gelmekte ve çeşitli temalarda hazırlanan etkinliklere katılmaktadır. Müze, bu programlar boyunca çocuklara eğitim setleri ve diğer eğitim materyallerini sağlamaktadır. *Kültürel Yaratıcılık, Kendini Göster, Ekosistem Uzmanları, Hikâye Anlatımı, Afrika Müziği ve Afrika Dansı* bu programdaki temalardan bazılarıdır. *Kültürel Yaratıcılık* çalışması çocuklara Latin, Afrika, Amerika, Avrupa, Japon, Avustralya Aborjin Kültürü ya da Haiti Sanatı hakkında ayrıntılı bilgi sağlamakta; *Kendini Göster* adlı programda çocuklar duygu ve düşüncelerini farklı sanat türlerini kullanarak ifade etmektedirler. *Ekosistem Uzmanları* adlı program kapsamında çocuklar Güney Florida'nın ekosistemi hakkında bilgi edinmektedirler. *Afrika Müziği ve Afrika Dansı* programında ise Afrikalı müzisyen ve dansçılar eşliğinde ritim çalışmaları yapılmaktadır.

Müze Eğitim Setleri

Müzenin eğitim setleri eğitici oyunlar, kitaplar, sergilerle ilgili eğitim yaprakları ve diğer sanat eğitiminde kullanılan malzemelerden oluşan çantalarıdır. Bu setler, bireysel olarak kullanılabilir gibi, grup çalışmalarında da kullanılmaktadır. Eğitim setleri *Desenler, Dünyanın Neresinden?, Ritim, Matematik ve Sanat* konularına yönelik hazırlanmıştır. *Desenler* adlı eğitim seti, çocukların farklı desenler yaratmak için kullanabilecekleri kalemler, desen çizim malzemeleri, kaleydoskop, geometrik desenli çizim kalıpları ve yapbozlardan oluşmaktadır. Bu setin kullanıldığı etkinliklerde çocuklar, geometrik desenleri, ölçü birimlerini, çeşitli sembollerin ne anlama geldiğini ve uzayı ve şekilleri nasıl ifade edeceklerini öğrenmektedirler. *Dünyanın Neresinden?* adlı eğitim seti ise, farklı kültürleri çeşitli fotoğraf ve bilgi kartlarıyla tanıtan ve sanat etkinliklerinde kullanılan malzemeler, yapbozlar, vücut boyaları, kitaplar, farklı kültürlere ilişkin oyunlar ve A'dan Z'ye Brezilya ve Latin müzikleri CD'lerini içermektedir. Bu setin kullanıldığı etkinliklerde çocuklar dünyaya farklı gözlerle bakmayı, farklı kültürlerin özelliklerini ve hoşgörülü olmayı öğrenmekte, tarih ve kültürle ilgili sanat etkinlikleri hakkında bilgi toplamaktadırlar. Ayrıca bu çalışmalarda, Florida'nın ve Florida halkının tarihi ve kültürü ile 1880 öncesi ve sonrası Amerika tarihini incelemektedirler.

Ritim ve Matematik adlı eğitim setinde, sayılarla ritimler arasındaki ilişki açıklanmakta, eğitim boyunca müzik CD'leri, renkli ritim çubukları, ritim oyunları ve yapbozlar kulla-

nılmaktadır. Ayrıca çocuklar bu etkinlikte sayıları, ölçü birimlerini, müzik enstrümanlarını öğrenmektedirler. *Sanat* adlı eğitim setinde ise, sanat etkinliklerinde kullanılan kâğıt, kalem, boya, grafiti, yapıştırıcı, makas ve boncuk gibi malzemeler yer almaktadır. Eğitim seti, çocukların öğretmenleri ve müze eğitimcileri ile birlikte katılacakları şu etkinlik yapıklarını içermektedir: Sanat Tarihi, Monet ile Piknik, Van Gogh ile Dünya ve Renkler, Bebek Einstein, Baharatlı Renkler, Büyük Sanatçıları Tanımak, Matisse ile Buluşma ve Okul öncesi Sanat Çalışmaları.

Müzedede Halı Etkinliği

Bu makalenin yazarı, müzede Türk kültürünü halı ve kilim aracılığıyla çocuklara tanıtmak ve farklı kültürlerle karşı hoşgörü geliştirmelerini sağlamak amacıyla *Sanat Stüdyosu*'nda halı ve kilim konulu bir atölye çalışması gerçekleştirmiştir. Bu çalışma için geleneksel bir Türk halısında bulunan eli belinde, ejder, koçboynuzu, yıldız vb. halı motifleri renkli kartonlara çizilerek kesilmiş ve çocukların kullanımına hazırlanmıştır. Stüdyoya gelen çocuklar ve aileleri önceden hazırlanmış motifleri kullanarak kâğıt üzerinde kendi halılarını yaratmış ve halıdaki motiflerin ne anlama geldiği üzerine tartışmışlardır. Bu süreçte ailelere Türk kültüründe halı ve kilimin önemi ve işlevi üzerine bilgi verilmiştir. Yapılan eğitim çalışmasına 1.5 - 15 yaşları arasındaki çocuklar ve aileleri katılmıştır. Uygulama öncesinde küçük bir halı çocuklara ve ailelerine gösterilerek tanıtılmış ve halının işlevi ile Türk halı sanatı hakkında kısa bilgiler verilmiştir. *Sen, Ben ve Oyuncak Ayılar* sergisinde Türkiye'ye ilişkin tanıtıcı bilgilerin yer alması bu sergiyi gezen ziyaretçilerin Türkiye'ye ilişkin bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. Ziyaretçilerin, farklı bir kültüre ilişkin bu sergiye büyük bir istekle katıldıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca ziyaretçiler etkinliği değişik, yaratıcı ve faydalı bulduklarını da ifade etmişlerdir.

Avrupa Çocuk Müzeleri Birliği (Hands-on International), yıllık toplantısını 2011 yılına Slovenya'nın Ljubljana kentinde gerçekleştirmiştir. Toplantının teması "kültürel miras ve kültürel çeşitlilik" olmuştur. Toplantıda günümüz çocuk müzelerinin kurulma amaçlarının, farklı kültürler arasında köprü kurmak ve çocuklara kendi kültürel miraslarını aktarmak olduğu vurgulanmıştır. Günümüzde önem kazanan "kültürel miras, kültürel çeşitlilik, çokkültürlülük, kimlik, kültürel diyalog" kavramları çocuk müzelerinde sürekli ve geçici sergilerle konu edilmektedir. Miami Çocuk Müzesi de, öncelikle Miami'nin ve ABD'nin kültürel çeşitliliğine örnek oluşturacak sergiler ve eğitim etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır.

Atölye çalışmasında ailelerle Miami Çocuk Müzesi hakkındaki düşünceleri üzerine kısa görüşmeler de yapılmıştır. Görüşmeler sonucunda *Publix Süpermarket, Sen, Ben ve Oyuncak Ayılar Sergisi* ve *Sanat Stüdyosu* sergilerinin müzenin en çok ilgi gören sergileri olduğu saptanmıştır. Farklı yaş gruplarından çocuklar ve aileleriyle yapılan görüşmelerde ailelerin müzeyi hangi sıklıkla ziyaret ettikleri, müze üyesi olup olmadıkları ve müzeyi ziyaret nedenleri sorulmuştur. Ailelerin tamamı müzenin çocukların hem eğlendikleri hem de çeşitli konularda bilgi edindikleri bir yer olmasının müzeyi ziyaret etmelerindeki en önemli neden olduğunu söylemişlerdir.



Resim 4. Sanat Stüdyosu Halı ve Kilim Çalışması



Resim 5. Sanat Stüdyosu Halı ve Kilim Çalışması

Müzeye 3 yaşındaki çocuğunu getiren anne A. müzeyi ilk kez ziyaret ettiğini ve çocuğunun en çok Sanat Stüdyosu'ndan zevk aldığını, stüdyoda yapılan çalışmalarda çocuğunun renkleri öğrendiğini söyledi. Müzeye 4 yaşındaki kızıyla gelen baba B. ise kızı için müze-ye üye olduklarını belirterek, müzenin etkileşimli bir öğrenme ortamı olduğunu vurguladı. Baba, müzeyi yılda birkaç ziyaret ettiklerini ve kızının en çok *Dinozor Adası* adlı geçici sergi bölümünü beğendiğini söyledi. Baba, kızının başlangıçta sergideki dinozor maketlerinden korktuğunu ancak diğer çocukları görünce korkusunun azaldığını kaydetti. Ayrıca 36 yaşındaki baba, ilk kez dinozorları bu kadar gerçekçi biçimde ve yakından gördüğünü ve kendisi

için de bunun önemli bir deneyim olduğunu ekledi.

Görüşme yapılan ziyaretçilerden biri de 1.5 yaşındaki ikizleri A. ve M. ile müzeyi ziyaret eden N. idi. N. çocuklarının müzedeki nesnelere dokunmalarını ve onları kurcalamalarını yararlı bulduğunu söyledi. N, çocuklarıyla birlikte bugüne kadar müzeye 5 kere geldiklerini ancak henüz üye olmadıklarını kaydetti. N. müzeye gelme nedeninin çocuklarının müzede sıkılmamaları olduğunu da ekledi. N.'ye göre ikizlerin en sevdikleri sergiler *Publix* ve *Sanat Stüdyosu*. N.'ye göre ikizler sanat stüdyosunda kendi boyutlarında yapılmış şövaleleri kullanarak resim yapmaktan keyif alıyorlar.

Müzeyi bakıcılarıyla birlikte ziyaret eden A. (6) ve C. (4), müzeye üye olduklarını ve haftada en az 2 ya da 3 günlerini müzede geçirdiklerini söylediler. A. en sevdiği serginin *Publix Supermarket* olduğunu belirtti. Müzeyi sevmesinin nedeninin ise, müzede eğlenebilmesi olduğunu söyledi. C. ise sanat stüdyosundaki çalışmalara katılmaktan zevk aldığını belirtti. Müzeye 3 yaşındaki kızları R. ile birlikte gelen L. ailesi, müzeyi ilk kez ziyaret ettiklerini söyledi. Aile, Miami Çocuk Müzesi'nin, New York'ta bulunan Long Island Çocuk Müzesi'nden daha etkileşimli bir ortam sunduğunu belirtti. Müzeye kızı E. (3) ile birlikte gelen N. ise, müzeyi daha önce arkadaşları ve onların çocukları ile birlikte ziyaret ettiğini ve sergileri çok eğlenceli bulduğu için kızını müzeye getirdiğini söyledi. N. kızının küçük olmasına rağmen *Sanat Stüdyosu* ve *Sağlık ve Güzelleşme Merkezi* adlı sergilerde eğlendiğini dile getirdi.

Müzeye ailesi ile birlikte gelen 3 yaşındaki L. ise, İspanyol bir turistti ve ailesi İspanya'da bu tür eğlenmeye ve öğrenmeye olanak tanıyan çocuk müzelerinin daha sık açılması gerektiğini söyledi. Aile, çocuklarının istediği etkinliklere özgürce katılabilesinin ve tüm nesnelere dokunabilmesinin müzenin en önemli özelliği olduğunu ekledi. Müzeye 6 ve 3 yaşındaki torunları R. ve A. ile birlikte gelen büyükanne, ailesinin müzeye üye olduğunu söyledi ve haftada en az bir kere çocuklarla birlikte müzeye geldiğini belirtti. Büyükanne torunlarıyla birlikte müzede çok eğlendiğini söyledi ve müzenin en önemli özelliğinin çocuklara farklı kültürleri de tanıtmaları olduğunu ekledi. Son olarak müzeye arkadaşı M. (15) ile birlikte gelen N. (12), müzeye üye olmadığını ancak sıkça geldiğini belirtti. M., müzenin eğlenceli ve çok değişik etkinlikler sunan bir yer olmasından ötürü, Miami'de turist olarak bulunan arkadaşı N.'yi de müzeye getirdiğini söyledi. N. ise müzenin eğlenceli bir yer olduğunda hemfikir olduğunu ancak müzenin daha çok küçük yaşlardaki çocuklar için uygun bir ortam olduğunu ekledi.

Sonuç

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müze ve bilim merkezleri tarafından hazırlanan sergiler, toplumun bilim, sanat ve kültüre yönlendirilmesinde önemli bir etkidir. Dünyada hızla artan nüfus, mevcut eğitim sistemlerini destekleyecek aktif öğrenme uygulamalarına duyulan ihtiyaç, kaliteli serbest zaman geçirme bilincinin yaygınlaşması, günümüzde oyun ve eğlence kültürünün açık alanlardan kapalı alanlara çekilmeye başlaması ve sadece çocuklar için değil yetişkinler için de hem güvenli hem de kolay ulaşılabilir eğlence ve öğrenme ortamlarının popüler hale gelmesi çocuk müzelerine duyulan ihtiyacı artırmıştır. Dünyada olan biteni öğrenmeyi desteklemek için geliştirilmiş bu tür müze ve benzeri ortamlar sadece bilgi iletimini destekleyen zeminler değil, Barab ve Kirshner'in (2001) de vurguladığı gibi "dinamik, kompleks ve çok boyutlu öğrenme ortamları"dır.

Bu dinamik öğrenme ortamları; gerçekleştirdikleri sergiler ve farklı yaş gruplarından ziyaretçilere ulaştıkları eğitim etkinlikleriyle okullar ve diğer eğitim kurumları için yenilikçi programlar sağlamakta ve yaratıcı seçenekler sunmakta olan serbest öğrenme alanlarıdır. Bu serbest öğrenme alanları misyonlarını daha da öteye taşıyarak geleneksel müzeleri yenilikçi müze çalışmaları yapmaya yönlendirmiş; böylece bilim, teknoloji ve sanata ilgi duyan nesiller yetiştirilmesi, çocuk ve gençlere kültürel mirasın korunması ve farklı kültürlerle karşı hoşgörü geliştirilmesi konularında duyarlık kazandırılması sağlanmıştır. Ancak çocuk müzeleri, ziyaretçi devamlılığını sağlamak, müzeye yıllık üye kazandırılmak, ilgi çekici ve yaratıcı sergiler tasarlamak amacıyla tema seçimi ve düzenli olarak ziyaretçi araştırmaları yapmak zorundadır. Müzeler ziyaretçi araştırmaları sayesinde ziyaretçilerin müzeden beklentilerini öğrenecek, çocuk ve gençlerin müzede ne düzeyde öğrenme gerçekleştirdiklerini, hangi müze sergilerini öğretici ve eğlendirici bulduklarını saptayacak, böylece kendi politikalarını belirleyecektir.

Kaynakça

- Association of Children's Museums (ACM) (2009). Annual Report 2009. Çevrimiçi: <http://www.childrensmuseums.org/index.php/annual-report.html> adresinden 28.01.2012 tarihinde erişilmiştir.
- Barab, S. A., ve Kirshner, D. (2001). Rethinking methodology in the learning sciences. *Journal of the Learning Sciences*, 10, 5-15.
- Bingmann, M., Grove, T. ve Johnson, A. (2009). Families and More: Intergenerational Learning. *The Museum Educator's Manual: Educators Share Successful Technique*. AltaMira Press.
- Caulton, T. (1998). *Hands-on Exhibitions: Managing Interactive Museums and Science Exhibits*. UK: Routledge Press.
- Cleaver, J. (1992). *Doing Children's Museums: a Guide to 265 Hands-on Museums*. USA: Williamson Publishing.
- Diminicho, E. (2004). *Europens Children's Museum: A Quest for Identity*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Milano: Università Commerciale Luigi Bocconi.
- Gingsburg, K.,R. (2007). The Importance of Play to Promoting Healthy Child Development and Maintaining Strong Parent – Child Bonds. *American Academic of Pediatrics*. Çevrimiçi: <http://www.aap.org/pressroom/playFINAL.pdf> adresinden 26.01.2012 tarihinde erişilmiştir.
- Jenny, J. (2011). National Children's Museum Design Playful, Not Patronizing. *Civil Engineering*, September.
- Lord, G., D. (1999). *The Power of Cultural Tourism*. Çevrimiçi: http://torc.linkbc.ca/torc/downloads/Artcl_PowerCulturalTourism-GL.pdf adresinden 28.01.2012 tarihinde erişilmiştir.
- Mayfield, I. M. (2005). Children's Museums: purposes, practices and play? *Early Child and Development Care*, Vol:175, No.2, 179-192.
- Norris, J. (2009). *Children's Museums: An American Guidebook*, Second Edition. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Spencer, H., A., D. (2002). Supercharging the cultural engine: Advanced Media in Museums and Cultural Institutions. LORD Cultural Sources Planning & Management Inc. Çevrimiçi: www.lordcultura.com/Media/Artcl_SuperchargingCulturalEngine-HS.pdf adresinden

28.01.2012 tarihinde erişilmiştir.

Çalışmada Adı Geçen Müzeler:

Amerikan Doğa Tarihi Müzesi (American Museum of Natural History)

<http://www.amnh.org/>

Brooklyn Çocuk Müzesi (Brooklyn Children's Museum)

<http://www.brooklynkids.org/>

Boston Çocuk Müzesi (Boston Children's Museum)

<http://www.bostonkids.org/>

Chicago Çocuk Müzesi (Chicago Children's Museum)

<http://www.chicagochildrensmuseum.org/>

EdVenture Çocuk Müzesi (EdVenture Children's Museum)

<http://www.edventure.org/>

Büyük Keşifler Çocuk Müzesi (Great Explorations Children's Museum)

<http://www.greatexplorations.org/>

Indianapolis Çocuk Müzesi (Indianapolis Children's Museum)

<http://www.childrensmuseum.org/>

Manitoba Çocuk Müzesi (Manitoba Children's Museum)

<http://childrensmuseum.com/>

Minnesota Çocuk Müzesi (Minnesota Children's Museum)

<http://www.mcm.org/>

Miami Çocuk Müzesi (Miami Children's Museum)

<http://www.miamichildrensmuseum.org/>

Phoenix Çocuk Müzesi (Phoenix Children's Museum)

<http://www.childrensmuseumofphoenix.org/>

Scotia-Greenville Gezici Çocuk Müzesi (Scotia – Greenville Children's Museum)

<http://www.travelingmuseum.org/>

Young at Art Çocuk Sanatları Müzesi (Young At Art Children's Art Museum)

<http://www.youngatartmuseum.org/>

Özet

**Amerika Birleşik Devletleri'nde Çocuk Müzeleri:
Miami Çocuk Müzesi Örneği**

Öncelikle çocukların gelişimini temel alan, oyun ve keşfetme yoluyla öğrenmeye öncelik tanıyan; çocukların yaşadıkları çevreye, parçası oldukları dünyaya tanıklık etmelerini sağlayacak bilgi ve materyalleri araştıran, inceleyen ve bunları kuşaklararası bir anlayışla çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin eğitimi amacıyla teknolojiden faydalanarak sergileyen ve bu sergilerle ilgili etkinlikler oluşturan çocuk müzelerinin sayısı dünyada son 30 yılda hızla artmıştır. Doğa tarihi, sanat, tarih ve arkeoloji konularını etkileşimli sergiler yoluyla ziyaretçilere aktaran bu yeni nesil müzeler, “nesneden çok, kişi için müze oluşturmak” fikrinin benimsenmesine de katkı sağlamıştır. Kişi için oluşturulan bu yeni müzeler, çocuklara zengin öğrenme ortamları sunmak, etkileşimli sergiler ve öğretim programları tasarlamak, oyun yoluyla öğrenmeye öncelik vermek, hayal gücünü geliştirici ve yaratıcı etkinliklere

ağırlık vermek, çocukların keşfetme güdülerini artırmak, sergileri aile etkileşimini ve kuşaklararası işbirliğini geliştirecek içerikler hazırlamak ve çok kültürlülük – kültürel çeşitlilik temalarını çocuklarda farklı kültürlerle ilişkin olumlu tutumlar geliştirmek amacıyla varlıklarını sürdürmektedir. Bu çalışma Amerika Birleşik Devletleri’ndeki çocuk müzelerini kuruluş felsefeleri, tarihçeleri, tanımları, görev ve amaçları, sürekli ve geçici sergileri, müze atölyeleri ve sosyal programlarıyla tanıtmaktadır. Araştırmacı tarafından Miami Çocuk Müzesi’nde gerçekleştirilen araştırma sonuçları da çalışmaya eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk müzesi, Miami Çocuk Müzesi, oyun, etkileşimli sergi, dokunmalı etkinlikler

Abstract

**CHILDREN’S MUSEUM IN UNITED STATES OF AMERICA:
THE INSTANCE OF MIAMI CHILDREN’S MUSEUM**

The number of children’s museums, where are places that encourage curiosity and stimulate learning while bringing families and children together in a new kind of town square where play inspires life long learning, have increased rapidly in the last 30 years. Children’s museums are primarily based on the development of children, give priority to learning through play and discovery through technology, hands-on exhibits and interactive museum activities related to museum’ exhibitions. These new age museums, where visitors could find interactive exhibitions through natural history, history, archeology and arts are established for individuals rather than the objects and contributed the idea of contemporary museums. These new museums which are established for individuals provide rich learning environments develop interactive exhibitions and learning programmes, encourage children to explore through games and play, support the activities which develop creativity and imagination abilities of children, improve the motivation of exploring, prepare contents which can develop intergenerational family interaction and co-operation and motivate children to develop positive attitudes about different cultures and cultural diversity. This study focuses on children’s museums in the United States of America and their organizational structures, philosophies, historical backgrounds, descriptions, missions and objectives which are related to museums’ permanent and temporary exhibitions and several were also included in the study.

Keywords: *Children’s museum, Miami Children’s Museum, play, interactive exhibition, hands-on activities.*

TYPOGRAPHIC AND CALLIGRAPHIC FORMS IN EXLIBRIS DESIGN

EXLIBRİS TASARIMINDA TİPOGRAFİK VE KALİGRAFİK FORMLAR

Özden Pektaş Turgut*

Communication and Typography

From ancient times, searching for knowledge, trying to understand the environment, sharing thoughts & feelings and exchanging information are instinctive behaviours of humankind. Within this progression which can be defined as communication, human being used visual and auditory senses to form meaningful results from outer alerts in his mind. Initially, he took the advantage of symbols and signs in this process. By generation of forms that convert sounds to signs which are named letters, a new way of communication had begun. With the written communication, a whole new era had started, transmission and storage of information to a permanent source for the purposes of recording life has developed in time.

If we defined basic function of writing to transfer the thoughts and knowledge with the help of signs, typography is one step beyond with “making art/design with text” meaning. As a professional definition; “typography is the art & technique of arranging type and modifying letterforms to transmit the information in an understandable form of language, as well as cla-

* Assist. Prof. *Gazi University Faculty of Fine Arts, Visual Communication Design Department Ankara, Turkey.*
E-mail: ozdenp@gazi.edu.tr

iming to have a personality, style, visual language in graphic design” (Uçar, 2004:106). By typography problems in conceptual form could be solved through visual language, content configure and turn into a graphic design product. “Typographic elements are perceived as a visual, heard as an audio and can be interpreted at the same time. Within its versatile structure, typography is a dynamic communication medium” (Becer, 1999:185).

Today’s typographic characters formed as a result of a long-time evolution started with handwriting. Calligraphic writing tools such as brush, cane, quill pen directly influenced the form of letters. Later that ancient Greek and Romans constructed the anatomy of letters based on the basic geometric forms that initiated the foundations of today’s fonts. So that the calligraphy has played a provenance role in the formation of alphabets and contemporary typography.

Calligraphy could be defined shortly as a “form of ornamental handwriting” found in various cultures in the world whose origins date back to ancient times. But with a contemporary description it is; “the art of giving form to signs and letters in an expressive, harmonious and skillful manner” (Mediavilla 1996). It has played a significant role in the history of many cultures, their languages and typographical approaches. Several different recognized groups of calligraphy in a wide regional diversity with different techniques, tools, lettering types have been using to create artistical styles. Today calligraphy ranges from functional inscriptions and hand lettering to fine art pieces where the expression of the handwritten mark frequently takes precedence over the legibility of the letters. Mostly characters are fluid and spontaneous, improvised at the moment of writing.

Although computerization is widespread, there is a welcome revival of interest among people in calligraphy, which is encouraging creation of new designs. Various graphic implements; posters to packaging, web sites to videos that configured with calligraphic elements draw all the attentions because of its unique expression and visual impact features. One of these implementation areas, exlibris, which is also known as a form of graphic art, was chosen for this study because of its the direct relation with letter, typography and being an effective communication medium.

What is Exlibris?

Exlibris (also known as bookplate) is a small graphic label or print, which is glued to the inside cover of a book with the purpose of identifying its owner. It introduces the owner of the book, glorifies and exalts him and warns the borrower of the book that he/she may bring it back. Along with being a discretion of possession, indication of an ownership, it may be said that it has the function to protect the book from thieves. The latin phrase ‘Ex libris...’, means from the books of..., and is usually followed by the name of the owner of the book, who can be an individual or an institution (Pektaş 2003, 13). The text and/or the illustrations which the artist uses in exlibris is often related to the interests of the bibliophile or about the theme of the book it is to be pasted into.

Time until 15. century, valuable manuscripts of books were primarily held only by the

Church, princes and sublevel nobles. They used coats of arms painted in books as a sign of private ownership code to protect such books from being stolen and lost . But in the mid-15th century with the invention of the printing press, libraries increased their collections so rapidly that it was no longer practical to paint coat of arms in every single book. Libraries, which had only a few volumes, quickly became much larger, and their owners wanted to identify all the books as being their property. In this sense artistically designed signs of book ownership expressed that owner's pride of possession. The origin of the printed exlibris can be attributed to these factors (Wolf, 1993:14).

To the researchers early printed exlibris were used in the third quarter of 15th Century in the South Germany. Hildebrand Brandenburg and Willhelm von Zell were well-known people whom exlibris made for (Pektaş 2003, 15). In these exlibris commonly coat of arms of the family engraved on wood and coloured by hand accompanied with a text written by the owner to pray for the owner's soul (Figure 1). One of the earlier exlibris was made for the German Priest Johannes Knabenberg in 1450, who was known with the nickname Iglor/Hedgehog. This exlibris was 19 cm long and depicting hedgehog biting a flower with 'Hanns Iglor kisses you' message on the ribbon (Figure 2). This message reminding people if they bring back the book they will awarded with a kiss other wise they will be targeted with the quills of angry hedgehog.



Figure 1. Exlibris for Hildebrand
Brandenburg
Artlex Art Dictionary.



Figure 2. Exlibris for Iglor/Hedgehog.

Exlibris, experienced its finest time in the 16th and 17th centuries, but lost its importance during the 18th and 19th centuries. From different countries well-known artists such as Albrecht Durer (1471-1528), Lucas Cranach (1472-1553), Evard Munch (1863-1944), Kethe Kolwitz (1867-1945), Emil Nolde (1867-1956), Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973), Oscar Kokoscka (1888-1980) had made exlibris for the important state men and scientists and their relatives (Figure) in these times. The nineteenth century is perhaps the duller period in the history of exlibris, at least through its five middle decades. In general, with the exception of Britain, the use of exlibris became less frequent, also affected by the economic conditions prevailing at the time (Junod 1995). After this period in the nineteenth century, a new revival in exlibris art became and collecting of exlibris became fashionable so

that artists started to design for the large wide range of people.

Today, contemporary exlibris are often made by artists more for exchange between collectors than for marking the ownership of books. Apart from late nineteenth century people started to collect exlibris, as a field of applied graphic arts of historical, artistic, sociological and bibliophile interest so that designing exlibris become a minor branch of graphic design. In these days with popularity of international exlibris competitions and exhibitions, there is an increasing number of graphic designers whom interested in exlibris.

Typography and Calligraphy in Exlibris Design

All graphic techniques which allow a high quality of multiple production have been used by artists over the centuries for exlibris. In addition to traditional techniques like; woodcut, silkscreen, today's artists and designers prefer to use computer technology moreover (Figure 3). Whether traditional or digital techniques used for design & production, there are common principles to design an exlibris. Mainly the word "exlibris" have to be used with a living person's/institution name whom exlibris made for and it is noneligious that exlibris sizes are larger than 13 x 13 cm. When an exlibris produced by an original graphic technique, an edition of 50 - 100 are have to be printed, signed and numbered by the artist.



Figure 3. Artist: Mitsuko Tsuihiji



Artist: Gennady Pugachevsky

Exlibris is a graphic art formed with typographical and visual elements together in a small area. But typography has a great importance and stands out within two different functions. Firstly, living person's/institution name have to associated with exlibris word in typographical arrangement. So that typography is a complementary to design carefully due to the presence in the image format, as well as the readability and rhythm of the composition.

Secondly, exlibris can be designed with just typographic and calligraphic elements instead of images and illustrations. In this case; typography takes the leading role, become the main design element in exlibris's structure and have to determined carefully. In both cases, choosing the best typeface related with composition and characteristic of exlibris, right size,

color and the location for the inscription in the composition, aesthetic integrity are the main problems of the designer (Figure 4).



Figure 4. Artist: Katje Vermier.



Artist: Tuba Sivri

In typographic and calligraphic exlibris, there is no visual forms that help to built up the composition, designer should have to use the power of the letters. It should attract and evoke the viewer's sense of pleasure as well as the readability. And aesthetic, well-qualified, unique designs can be formed just with the letters that have well structured, suprised forms with dynamic curls. (Figure 5).



Figure 5. Artist: Hans-Joachim Burgert

Letters are references to the real life that reflect the personality which we can perceive

in our handwriting (Baeyens 2002). In this sense calligraphy is concerned with creating unique identity in exlibris design. Whether using the facilities of computer technology or linear values of handmade calligraphy, each exlibris will be disaffiliated from the others with the transformation of letters to a visual format. Black stains and white gaps which composed the balance and harmony together in the letter forms will enhance the visual quality as well as to visual perception. (Figure 6).



Figure 6. Artist: Özden Pektaş Turgut.



Artist: Salih Denli.

Calligraphy in exlibris design is a substantial part of the composition as much as being an encrypted series of culture, ideas and emotions. There should be a considered relation between the culture and typographic arrangement. Designer has to organize all calligraphic forms in the mean of cultural diversity with experienced handwritings and educated eyes to form rhythmic, harmonious compositions (Figure 7).



Figure 7. Artist: Franz Lehrer.



Artist: Yoshida Masaki.



Artist: Erçan Tuna.

Exlibris as a graphic design product, carry aesthetic values and also an important me-

dium, give rise to wide international communication between designers and collectors. Art is between hands of human, brings it into the books, it lets the others to feel its charming warmness. And also as an object of collection, a wonderful way of acquiring, with time and patience and without being a millionaire, a small-format art museum which reflect the artist's skills and the collector's taste.

As a conclusion the aim of this study is introducing and/or making awareness of a well-known form of graphic art to wide range of people and showing new implementation styles. Especially it is observed that the fluid and spontaneous structure of typographic and calligraphic exlibris are getting interests from numerous artists&collectors in international congresses and organizations. So even on a smaller surface it is perceptible that well organized and attractive typography can take the place of visuality. In this sense, examples showed that combining the warmth of calligraphy with cold side of the computer technology would enabled new graphical implementations and encouraged to discover new styles in graphic design.

Reference

- Artlex Art Dictionary. (1996) Definition of Bookplate.
Available at <http://www.artlex.com/ArtLex/b/bookplate.html>
[Accessed 20 April 2010]
- Baeyens, M. R. (2002) About Typography
Available at <http://www.aed.org.tr/tipografi.html>
[Accessed 20 January 2011]
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Yayınları, Turkey.
- Junod, B. (1995). *The World of Exlibris: A Historical Perspective*. Publikum, Serbia.
- Mediavilla, C. (1996). *Calligraphy*. Scirpus Publications.
- Pektaş, H. (2003). *Exlibris*. AED Yayını, Turkey.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılap Yayınevi, Turkey.
- Wolf, S. (1985). *Exlibris 1000 Examples From Five Centuries*. D. Bruckmann, Germany.

Özet

Eslibris Tasarımında Tipografik ve Kaligrafik Formlar

“Bookplate” olarak da bilinen Exlibris, kitap sahibini tanıtmak amacıyla kitapların iç kapağına yapııştırılan üzerinde farklı konularda resimlemelerin yer aldığı küçük boyutlu grafik çalışmalardır. Kitabın kartviziti ya da tapusudur. Exlibris Latince bir sözcük olarak ...'nın kitabı, ...'nın kitaplığına ait anlamına gelir ve devamında kitap sahibinin veya kuruluşun adı kullanılmaktadır. Küçük boyutlu sanatsal bir çalışma olarak exlibris, kütüphanede veya kitapların mülkiyetini belirtmek, sahiplik göstergesi amacıyla 500 yıldan fazla süredir tasarlanmaktadır. 19. yüzyıldan itibaren tarihsel, sanatsal, sosyolojik ve kütüphanecilik konularına olan ilginin artmasıyla, exlibris bir grafik sanatı ürünü olarak değerlendirilerek koleksiyonerliği yapılmaya başlanmıştır. Exlibris üretiminde geçmişten günümüze yüksek görüntü kalitesi elde edilebilecek ağaç baskı, gravür, se-

rigrafi, taş baskı gibi tüm geleneksel baskı teknikleri kullanılırken günümüzde bu tekniklerin yanı sıra bilgisayar teknolojisi de sanatçılar tarafından tercih edilmektedir. Tipografi ve görsel sanat öğelerinin birlikteliğinden var olan exlibris tasarımında kitap, erotik, müzik, botanik, mitoloji.. gibi çok sayıda farklı tema tercih edilmekte ve günümüzde özellikle koleksiyonerler tarafından exlibrisler estetik bütünlük, teknik yetkinlik ve resim - yazı ilişkisi açısından sınıflandırılmaktadır. Çok uzun bir geçmişe sahip bu sanat dalı, yapıldığı döneme ait kültürel, tarihsel özellikleri günümüze taşıması nedeniyle de ilgi çekmekte, sanatçılar ve koleksiyoncular arasında önemli bir değiş tokuş objesi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca sahip olduğu küçük boyutu ile sanat eserinin kişinin elleri arasına taşınarak onun büyüleyici sıcaklığını hissedilmesine olanak sağlamaktadır. Exlibris tasarımında kullanılan resimsel öğelerin yanı sıra yazının gücü ve tipografik düzenlemelerin etkisi, bir iletişim aracı olarak da değerini artırmaktadır. Tipografik ve kaligrafik temalı çalışmalar, koleksiyonerler arasında özellikle dikkate değer bulunmakta ve sanatçının özgün değerlerini, sanatsal izleri yansıtması ve kültürlerarası iletimdeki rolü sebebiyle öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: kaligrafi, exlibris, grafik tasarım, kültür, baskı sanatı.

Abstract

TYPOGRAPHIC AND CALLIGRAPHIC FORMS IN EXLIBRIS DESIGN

Exlibris also known as bookplate is a small graphic label or print, which is glued to the inside cover of a book with the purpose of identifying its owner. The Latin phrase ‘Ex libris...’, means; ‘from the books of...’, and is usually followed by the name of the owner of the book, who can be an individual or an institution. As small printed graphic arts, exlibris mark the ownership of the volumes of the library in a decorative and elegant way and produced by well-known artists for more than five hundred years. Apart from late nineteenth century people started collecting exlibris, as a field of applied graphic arts of historical, artistic, sociological and bibliophile interest so that exlibris became an original graphic art work. In time, all graphic techniques which allow a high quality multiple production of an image used by the artists to produce exlibris. As much as traditional techniques include woodcut, linocut, engraving, etching, aquatint, silkscreen or lithography, also computer technology can be used by today’s artists. Exlibris as a combination of typography and visual art, can be designed in different subjects like books, erotic, music, botany, music, mythology and especially exlibris are classified in terms of aesthetic integrity, technical competence and relationship between text-image by collectors in today. This long time historical art form has an importance of having the cultural, historical features of that period to present day and being an exchange object between artists and collectors. Besides its small size allows fascinating feeling warmth of an artwork, inside one’s hands. As well as the pictorial elements used in design, also typographical arrangements and the power of letters increase the value of exlibris as a communication tool. On the other hand typographic and calligraphic themed exlibris have a serious notability between collectors because of carrying expressive codes of artist’s own and having a role in cultural transmission.

Keywords: *calligraphy, exlibris, graphic design, culture, printed art.*

ANA MARIA MATUTE’NİN OLGUNLUK DÖNEMİ ROMANI ISSIZ CENNET’TE İMGELER VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Şebnem Atakan*

XX. yüzyılın ortalarına doğru dünyadaki birçok ülke gibi İspanya da hem ekonomik hem de toplumsal açıdan zorlu bir sürecin içinden geçmektedir. Özellikle de 1936-1939 yılları arasında yaşanan, aynı ulustan insanları birbirine düşman eden ve izleri yıllar boyunca silinemeyen İspanyol İç Savaşı ülkede onarılması güç, büyük hasarlar bırakmıştır. O yılların canlı şahitlerinden tarihçi Rafael Abelle Bermejo içinde yaşanan o günleri şöyle anlatmıştır: *İspanyolların, ülkenin bir iç savaşın dehşetine gömülmüş bulunduğu bilincine tam olarak ne zaman vardıklarını belirlemek güçtür. O günlerde siyasal kalıplar basite indirgenmiş, kavramlar ilkelleşmiş, yalnız dost-düşman ikilemi ile karşıt olmanın rahat konumu kalmıştı(...)* “İspanya” ile “Karşı-İspanya”nın yüz yüze bulunuşu evrensel sayılan ya da ulusça paylaşılan bazı değerlere olan tüm duyarlılığın yitirilmesine yetmişti. (Işık, 2005:196)

İspanya’da toplumsal barışın üstüne gölge düştüğü yıllarda dünyaya gelen, gençlik yıllarını yazarlık tutkusunu paylaştığı dostları Carmen Martin Gaité, Carmen Laforet

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ve Josefina Aldecoa gibi baskıcı yönetim altında geçiren Ana María Matute (1926, -) sonraları yoksul düşen Katalan sanayici bir baba ile Kastilyalı ev kadını bir annenin ikisi erkek, üçü kız beş çocuğundan ikincisi olarak dünyaya gelmiştir. Matute'nin Madrid ve Barcelona şehirleri arasında geçen çocukluk yılları her iki şehre de yabancılaşmayı beraberinde getirmiş, kısa aralıklarla ve dönüşümlü yaşadığı bu yerlere bir türlü kendisini ait hissedememiştir. Geçirdiği bir hastalığın ardından iyileşme devresi için gittiği büyükannesinin Mansilla de la Sierra (La Rioja) kasabasındaki evi, orada gözlemediği yoksulların, özellikle de çocukların mücadele içinde ve yokluklarla geçen yaşam koşulları, ardından da eğitim gördüğü okuldaki rahibelerin katı tutumları Matute'nin ileri yıllarda okurlarla buluşacak yapıtlarının konularındaki acı, keder, yalnızlık gibi izleklerin ortaya çıkmasına esin kaynağı olmuştur.

Matute okumaya çok düşkün olmasına karşın sıkıntıyla geçen savaş yıllarının ardından her alanda olduğu gibi eğitim alanında da yaşanan aksaklıklar nedeniyle üniversite eğitimi alamaz. Kardeşleri ile birlikte evlerine gelen özel öğretmenler aracılığıyla eksiklerini tamamlamaya çalışır. Okula gidememenin getirdiği boşluğu resim ve keman konusunda kendisini geliştirerek ve dinmek bilmez bir istekle *Peter Pan*, *Alis Harikalar Diyarında* gibi çocuk kahramanlı macera romanları başta olmak üzere İspanyol ve dünya klasiklerini okuyarak doldurmaya çalışır. Aile içinde rahatlıkla iletişim kurduğu ve hayranlık duyduğu babasının aksine baskıcı bir yapısı olan annesiyle hiçbir zaman arzuladığı yakınlığı kuramaz. Kendisiyle yapılan bir söyleşide çocukluk anılarına yerleşmiş “anne” imgesini şu şekilde dile getirir: *Küçükken annemden korkardım. Koridordan gelen topuk seslerini ve “Ana María!” diye bağırın sesini duyunca titremeye başlardım. Benim kekemeliğime neden belki bu korku olmuştu...* (Goicoechea, 2009:144). Savaş sonrasında uygulanan kadını dış dünyadan soyutlama ve evinin içine hapsedmeye yönelik politikanın da etkisiyle, sevgisini gösteremeyen annesi tarafından iyi bir ev kadını, eş ve anne olması doğrultusunda yetiştirilen Matute'nin yapıtlarında “anne” figürünün toplumsal önemini yitirmesi, silikleşmesi ve *iç savaş sonrasında romanlarının çoğunda da yer bulamaması* (Inmaculada, 2002: 127) bu bağlamda yerinde bir değerlendirme olacaktır.

Küçük yaşlarından itibaren kendisi için bir tutkuya dönüşen yazarlığının ilk ürünü olan ve on yedi yaşındayken kaleme aldığı *Pequeño teatro*'yu (Küçük Tiyatro), yazılma tarihinden on bir yıl sonra İspanya'nın tanınmış yayınevlerinden Destino Yayınevi'nin müdürü Ignacio Agusti'nin ön ayak olmasıyla yayımlayabilmiştir. Bu romaniyle Matute 1954 yılında Planeta Ödülü'nü kazanır, bu ödül bir anlamda onun yazarlığının kamuoyu ve eleştirmenler tarafından onaylanması anlamına gelmektedir.

Sonraki yıllarda durmaksızın yazmayı sürdüren Matute, 1959 yılında *Los Mercaderes* (Tacirler) üçlemesinin ilk kitabı olan ve 1959 yılında Destino Yayınevi'nin 27 yaşında yaşama gözlerini kapatan editörü Eugenio Nadal Gaya onuruna verdiği Nadal Ödülü'nü aldığı romanı *Primera memoria*'yı (İlk Anı) yayımlar. İlk Anı savaşın baskın konumunda işlendiği ve konusunu yazarın 50'li yıllarda Mallorca Adası'nda geçen yaşantısından alan, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği bir anı-romandır. Bu yapıtı izleyen

üçlemenin diğer romanları *Los soldados lloran de noche* (Askerler Gece Ağlar, 1963) ve *La trampa* (Tuzak, 1969) dır. Her üç kitap da uzun bir zaman dilimini içerir ve konu olarak devamlılık gösterir. Matute'nin Mallorca Adası'nda kaldığı sırada tanıştığı Blas de Otero, Camilo José Cela gibi tanınmış yazarlarla kurduğu dostlukların yazarlık serüveninde izleyeceği yolu belirlemesine büyük katkıda bulunduğu eklenmesi gereken önemli bir ayrıntıdır.

Matute 1952 yılında kendisi gibi yazar olan Ramón Eugenio Goicochea ile evlenir. Ama bu birliktelik çok uzun sürmez ve çift 1963 yılında yollarını ayırır. Çocukları Juan Pablo, anne ve babasının vesayet yüzünden uzlaşamamasından ötürü babaannesiyile beraber yaşadığı kısa bir sürenin ardından annesinin yanına döner. Aynı yıl içinde bulunduğu sıkıntılı dönemi aşmak için Yunanistan'ın Korfu Adası'na yaptığı bir gezi sırasında keşfettiği yepyeni bir dünya ve yeni insanlar Ana María Matute'yi çok etkiler. Kendisini bulduğu ve özgüvenini yeniden kazandığı bu yıllarda aldığı bir davet üzerine Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada gibi dünyanın farklı noktalarına yolculuklar yapar. Bu ülkelerde İspanyol kültürünü merak edenlere konferanslar verir. Amerika dönüşü Zaragoza, Soria, Madrid gibi şehirlerde yaşadığı deneyimleri aktardığı söyleşiler yapar. 1965 yılında *El polizón de Ulises* (Ulises'in Kaçak Yolcusu) adlı çocuk öyküsüyle Lazarillo Ödülü'nü kazanır; bu yapıttan sonra başka çocuk öyküsü yazmaz, çünkü esin kaynağı olan oğlu on bir yaşını doldurmuş, artık ilkgençliğe adım atmıştır.

Matute, 1970 yılında la *Torre de vigia* (Gözetleme Kulesi) adlı yapıtının yayınlanmasından sonra geçirdiği çok ağır bir bunalım nedeniyle uzun süreli bir sessizlik dönemine girer. 1990 yılına kadar hiçbir üretimde bulunamayan Matute, aynı yıl kaleme aldığı *La virgen de Antioqui y otros relatos* (Antioqui Bakiresi ve Diğer Öyküler) başlıklı öykü kitabıyla tekrar edebiyat dünyasına dönüşünü müjdelir. *Olvidado Rey Gudu* (Unutulan Kral Gudu, 1996), *Casa de Juegos prohibidos* (Yasak Oyunlar Evi, 1997), *Paraiso Inhabitado* (İssiz Cennet, 2008), *La puerta de la luna* (Ay Kapısı, 2010) “dönüş” dönemi yapıtları arasında sayılmaktadır.

1996'da Real Academia Española'ya (İspanya Kraliyet Dil Akademisi) üye olarak seçilen Ana María Matute, 2007 yılında Premio Nacional de Letras (Ulusal Edebiyat Ödülü), 2008'de Premio “Quijote” de las Letras Española (Don Kişot Edebiyat Ödülü), 2010 yılı Kasım ayında ise Premio de Cervantes (Cervantes Ödülü)'nü María Zambrano ve Kübalı Dulce María Loynaz'dan sonra üçüncü kadın yazar olarak almaya hak kazanır. Matute Cervantes Ödülü'nün kendisine takdim edildiği törende yaptığı konuşmasında yaşamının anlamı olan “yazmak”ı ve yaratım sürecinde duyumsadıklarını şu cümlelerle aktarmıştır: “Bir varmış bir yokmuş...” bu cümleyi duyduğum ilk andan itibaren küçük dünyam tamamıyla değişti (...) “Sevmeyi bilmeyen yaşamıyor demektir” demiş bir zamanlar San Juan, benim gözümde ise kalemiyle yeni yaşamlar yaratmayan yaşamıyor-dur. (Matute, 2010)

Yapıtlarının odak noktasına “çocuk”u yerleştiren Ana María Matute “Bazen çocuk-

luk yaşamdan daha uzundur” (Perez, 2007) der kendisiyle yapılan bir söyleşide. İnsan denen varlığın kişilik ve karakter oluşumunun temellerinin çocukluk döneminde atıldığı kanıtlanmış bir görüştür. Gerçekten de acı-tatlı tüm yaşamsal deneyimler, çevreye ilişkin ilk gözlemler, benliğimizin derinliklerinde yer eden ve ilerleyen yıllarda erişkin olduğumuzda kişiliğimizi ve dünyaya bakış açımızı belirleyen temel unsurlar o yaşlarda edinilmez mi?

Ana María Matute'nin 2008 yılında kitapçı raflarında yer bulan romanı *Issız Cennet*, çocuk dünyasının derinliklerine inmeyi başaran yapıtları arasında önemli bir yer tutar. Ancak gerek konusu, gerek içerdiği özyaşam esintileri ve yazarın olgunluk döneminin ürünü olması nedeniyle diğerlerinin arasından sıyrılıp farklı bir konuma erişir. Matute bu yapıtıyla bir yandan insan kişiliğinin, yaradılışının en önemli evresi olarak gördüğü çocukluğuyla yüzleşirken öte yandan da düş ve gerçekle bezediği kendisine özgü yazım tarzına yeni bir yön verir.

1930'ların başında İspanyol İç Savaşı'nın patlak verdiği yılların İspanya'sının anlatıldığı *Issız Cennet*'in başkahramanı Barcelona'da yaşayan, eski servetini kaybetmeye başlamış aristokrat bir ailenin dört çocuğundan sonuncusu olan on yaşlarındaki Adriana'dır. Ablası Cristina, ikiz ağabeyleri Jerónimo ve Fabián ile mesafeli bir ilişki içinde olan yakınlarının onu çağırdığı adıyla Adri'nin dostları mutfak emekçilerinden Dadı María ve yemek, alışveriş işlerinden sorumlu Aşçı Isabel'dir. Görkemli ve büyük evinde ise en sevdiği yer şüphesiz yalnızlığını paylaştığı dostlarının bulunduğu mutfaktır. Anne ve babası arasında gün yüzüne çıkan geçimsizliğin ayrılıkla son bulması, kardeşleri ile kuramadığı iletişim, istenmeyen bir çocuk olduğunun zaman zaman kendisine hissettirilmesi, onu sevgi dolu sıcak bir ortamın olduğu ve huzuru bulduğu mutfağa ve çocuksu bir hayal dünyasına sürüklemesi hiç de yadırganacak bir durum olmasa gerek: *Her şeye rağmen ilk yıllarım çok kötü geçmedi. Hatta çok daha elverişli şartlarda doğmuş kimi çocuklarınkine göre çok daha mutlu bir şekilde geçtiğini bile söyleyebilirim. Bunun nedeni benim kendime ait bir dünyayı çoktan kurmuş olmamdı; orada belli belirsiz, bazen de olağanüstü derecede sevgi dolu, yani gerçek dünyada –ütü masasının altındayken iştiklerime bakılırsa- bir biçimde bana çok görülmüş olan sevginin var olduğu bir ortamın içinde yaşıyordum.* (Matute, 2011:7)

Adriana'nın düş ile gerçeğin harmanlandığı anılarının başlangıç noktasını evlerinin duvarına asılı bir halda yer alan mitolojik canlı Tekboynuz oluşturmaktadır: *Hatırladığım en eski anılarımdan biri meşhur bir duvar halısının reproduksiyonundaki Tekboynuz'u koşarken gördüğüm geceye kadar gidiyor. Şaşırtıcı bir netlikte onun koşmaya başladığını, çerçevenin bir köşesinden çıkıp gittiğini ama hemen ardından tekrar ortaya çıkıp eski yerine döndüğünü gördüm; çok güzel, bembeyaz ve gizemliydi.* (Matute, 2011:8)

Adriana'yı böylesine etkileyen Tekboynuz simgesinin yapıttaki önemini irdelemeden önce ünlü düşünür ve yazar Jorge Luis Borges'in *Kafka y sus Precursores* (Kafka ve Onun Öncülleri) başlıklı denemesinde bu konuyla ilgili kullandığı bir tanıma göz atmak-

ta yarar vardır: *Efsaneler, vakayinameler, tarihi şahsiyetlerin yaşam öyküleri ve benzeri tartışma götürmez tüm metinlerin dile getirdiği üzere Tekboynuz bütün kültürlerde doğüstü ve uğur getiren bir canlı olarak kabul edilir.* (Borges, 1951) *Issız Cennet*’in daha ilk sayfasında karşımıza çıkan Tekboynuz olay örgüsünde düş ile gerçeğin iç içe geçeceğinin kanıtıdır. Neden Tekboynuz gibi mitolojik bir canlının seçildiğini incelediğimizde ise kimi kaynaklarda onun *saf ve masum olduğuna, kanı içildiğinde kişiyi ölümsüz kıldığına, bu nedenle öldürmenin lanet getireceğine* (Tekboynuz, 2013) ve yalnızca bakire kızların yanına yaklaştığı sırada yakalanacağına inanılan doğüstü bir varlık olduğu saptamasına ulaşılmaktadır. Roman kahramanının beş yaşlarında bir kız çocuğu olması ve Tekboynuz’un aile bireyleri arasında yalnızca ona görünmesi bu varsayım ile örtüşür.

Adriana’nın kendine özgü bakış açısıyla yorumladığı gözlemlerinde yalnızca Tekboynuz yoktur. Salonu süsleyen beyaz porselen kadranın üzerinde etrafı yalancı pırlantalarla çevrili altın yıldızlı duvar saati ile hizmetçilerin “örümcek” dedikleri görenlerde hayranlık uyandıran ihtişamlı avize de yer alır. Adriana’nın avizeyi mutfakta gördüğü gerçek örümcek ile karşılaştırması iki “örümcek” kavramı arasındaki zıtlık, birine karşı hayranlık diğerine karşı ise korku duyulması onun çocuk dünyasında iz bırakan karmaşık imgelerden biridir.

“Devler” dünyasının, yani aile bireylerinin yok sayarak kendisine karşı takındıkları ilgisiz tavırları Adriana’yı oyun oynarken ya da gözden uzak olmayı arzu ettiği anlarda evin mutfak, ütü odası, kiler gibi yerlerinde saklanmaya yöneltir. Bunu özellikle de babasının evi terk etmesi ve annesinin ondan esirgediği sevginin eksikliğini gidermek, biraz da ilgi çekmek için yapmaktadır: *Bana bakılması o zamanlar -ve şimdi de- tahammül edemediğim bir şeydi. Sayısız saklanma yerlerimden birkaçının o sırada elimin altında olmasını ya da en azından, Andersen’in bir masalında okuduğum gibi, bir çiçeğin dalının arkasına gizlenebilen bir cüce olmayı arzuldum.* (Matute, 2011:94)

Adriana’nın uyumsuzluk sorunu yalnız evde değil, okulda da devam eder. Çünkü hiçbir arkadaşı onun özel durumunu anlayacak derinliğe sahip değildir. Dinsel eğitimin verildiği okulda hem öğretmenler, hem de arkadaşlarıyla bir türlü iletişim kuramaması da bundandır. Okulda katı ve disiplinli eğitim, sınıf arkadaşlarından Margot ve onun başkanlığını yaptığı “yakantop” takımının oyuncuları gibi “örnek” kimi öğrencilerin yönetim ve öğretmenlerce kayırılması, Adriana’nın eğitim sistemine karşı bir tutum benimsemesine ve kural dışı davranışlar göstererek herkes tarafından “kötü” sıfatıyla damgalanmasına neden olur. Bu “kötülük” aile içinde de devam eder; annesinin yere göğe sığdıramadığı, gözbebeği olan ablası Cristina’nın üstün özellikleri ve uyumlu yaradılışıyla zıt düşen bu küçük kardeşin her yaptığı özellikle annesi tarafından tepkiyle karşılanır. Onun davranışlarını anlayan tek insan ailenin araba kullanan, sigara içen, “avcı gibi giyinen” ve özgür yaşayan asi kadınlarından Eduarda teyzesidir. Eduarda yaşam karşısındaki duruşları farklı olduğu için kız kardeşinin pek sık gelmediği evine Adriana’nın Hıristiyanlığa ilk adım atma töreni olan Komünyon kutlaması için gelir. Aynı yazgıyı paylaşan yeğeni Adriana ve o “kötüdür”ler, yani “Devler” gibi değildirlir; o dünyaya ait değillerdir, farklıdırlar. Bu da ikili arasında

sadece kendilerinin bildiği gizli bir bağın kurulmasına neden olur. Ama ne yazık ki sevgili teyzesi onlarla fazla uzun zaman kalamaz, kendisine ait bir düzeni vardır; ancak, uzaklardan yolladığı mektuplarla Adriana'ya destek olmayı sürdürür.

Adriana'nın çevresini sarmalayan bütün bu olumsuz koşullarda en yakın arkadaşı, sırdaşı ve büyük sevgiyle bağlı olduğu kişi Gavrila'dır. Varlıklı bir Kontla gayri meşru bir ilişki sürdüren Rus bir balerinin oğlu olan Gavrila, Adriana gibi anne sevgisinden ve yakınlığından yoksun bir çocuktur. Delikanlıyla kurduğu ilk iletişimi, geçirdiği ateşli bir hastalık nedeniyle yattığı odasından dışarıyı seyrederken, avluda köpeği ile oynayan Gavrila'nın ona adını sormasıyla gerçekleşir. Adriana'nın düşsel imgelerle bezeli kendisine özgü dünyasına kabul ettiği Gavrila, *anlamsız bir karışım*da, *Vikinglerin, Beau Geste'in ve Aslan Yürekli Richard'in hikâyeleriyle bütünleşerek gitgide efsanevi bir varlığa dönüşmekteydi*. (Matute, 2011:124) Uçma hayalleri, kapalı iç avluda kar yağması gibi hiç kimsenin göremediği şeyleri görmeleri ya da yapamayacakları şeyleri yapmaları onların artık ortak sırları olmuştur. Gavrila'nın renkli bir kişiliğe sahip bakıcısı Teo ve köpeği Çar ise en yakınlarıdır. Bu dostluğun Adriana'yı daha önceleri içine hapsediği yalnızlık duygusundan kurtardığı, düşsel imge Tekboynuz'un bir daha ortalarda görülmemesiyle anlaşılır: *ve Tekboynuz ilk kez olarak koşusuna ara verip durdu, kafasını bana doğru çevirdi ve onun bana doğru çevrili uzun ve kıvrık altın boynuzunu görmekten çok hissettim. Ardından, karanlığın içinde yavaşça kayboldu...* (Matute, 2011:139) Ortak hayallerle ve samimiyetle kurdukları bu benzersiz dünya, Gavrila'nın menenjite yakalanarak beklenmedik şekilde yaşamını kaybetmesiyle ne yazık ki son bulur. Hayattaki tek sırdaşı olan sevgili arkadaşının ölümü karşısında yalnız ve çaresiz kalan Adriana bu büyük kaybın ardından derin bir boşluğa düşer ve içinde bulunduğu durumu şu sözleriyle ifade eder: *Gavi burada değildi. Teo ile ilgili hiçbir şey bilmiyordum. Hiç kimse beni sevmiyordu ve ben, içimi dolduran büyük sevgiyle ne yapacağımı, onu nereye yönelteceğimi bilmiyordum. Ağlayamıyordum bile*. (Matute, 2011:224)

Ana María Matute romanın içinde yalnızca gerçeküstü öğeleri barındırmaz, aynı zamanda o dönem gerçeklerine de ışık tutar. Yani bir başka deyişle, düş ile gerçek iç içedir. Halkın sesi olan mutfak çalışanları arasında gizlice ve sessizce yapılan konuşmalar büyük umutlarla beklenen II. Cumhuriyet'in ilanından (1931) sonra geçen kısa süre içerisinde halkın umduğunu bulamamasının bir göstergesidir. Miguel Primo de Rivera'nın baskıcı yönetimi ardından "özgürleşme" adına seçimle başa geçen yeni hükümetin icraatlarının toplum üzerindeki yansımalarının romanda sunulması tarihsel süreç açısından önem taşır: *Çamaşırcı manastırların ateşe verildiğini, Dört Yol'da bazı rahibelerin dövüldüğünü ve birkaç keşişin nerede olduğunun bilinmediğini anlatıyordu* (Matute, 2011:222). Pek çok aydınının karşı çıktığı bu tür eylemler demokratikleşme yanlısı mevcut yönetime zarar vermiş ve insanlar arasında derin uçurumlar yaratmıştı. Hükümet tarafından hazırlanan yeni anayasada *Kilise ve Devlet birbirinden ayrılıyor, inanç özgürlüğü güvence altına alınıyor, Cizvit tarikatı dağıtılıyor, boşanmaya izin veriliyor, dinsel temele dayalı eğitim kaldırılıyordu* (Işık, 2005:193). Bütün bu gelişmeler yerleşik düzene ve geleneksel inanışlara ters düşen sonuçlar doğurmaktaydı. Adriana'nın evinde görevli emekçi kesimin

temsilcisi kapıcı Joaquín'ın çevresinde olan biten karşısında sarf ettiği *çok fazla kötülük var... Cumhuriyet geldiğinden beri ülke nereye gidiyor?* (Matute, 2011:213) sözleri toplumun genelinde hissedilen endişeleri yansıtmaya açısından önem taşır.

Çocuk kahramanın gözlem yeteneği sayesinde büyüklerin dünyasının farklı bir bakış açısıyla incelenmesi romanlarının odak noktasını oluşturan Ana María Matute olgunluk çağının ürünü olan *Issız Cennet*'te bu konuyu bir kez daha ele alır ve başkahraman Adriana sayesinde biz büyüklerin “gerçekçi” dünyasında görmedikleri ya da görmek istemedikleriyle yüzleşmemizi sağlar.

Romanın sonunda yer alan *Tekboynuzlar asla geri gelmezler* (Matute, 2011:348) sözü insan yaşamının en masum dönemi olan çocukluğa hüznü bir göndermedir. Acımasız ve kanlı bir savaş yüzünden kaybolan masumiyet başka deyişle “cennet” yalnızca bir kez, o da çocukluk döneminde yaşanır. O saf duygularla bezeli yıllar daha sonra istense bile artık bir daha geri gelemez. Kanımızca geçmiş konusunda duyarlılığı yadsınamayacak kadar fazla olan Ana María Matute *Issız Cennet* romanında kendi “alter ego”su Adriana aracılığıyla yitirdiğimiz, artık ulaşılmaya imkansız olan her şeye bir selam yollamaktadır.

KAYNAKÇA

- Fuente, Inmaculada de la, *Mujeres de la Posguerra, de Carmen Laforet a Rosa Chacel: Historia de una generacion*, Editorial Planeta, Barcelona 2002
- Goicoechea, Alicia Redondo, *Mujeres y narrativa, otra historia de la literatura*, Siglo XXI de Editores, Madrid 2009
- Işık, Gül *İspanya: Bir Başka Avrupa*, Metis Yayınları, İstanbul 2005
- Matute, Ana Maria, *Issız Cennet*, Çev: Süleyman Doğru, Doğan Kitap, İstanbul 2011
- Perez, Antonio Ayuso, “Yo entré en la literatura a través de los cuentos” Entrevista con Ana María Matute, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2007
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> (22. 02. 2013)
- Borges, J.L., *Kafka y sus precursores*, Buenos Aires 1951
- <http://america.infobae.com/notas/27118-Kafka-y-sus-precursores> (19. 03. 2013)
- Tekboynuz.vikipedi
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tekboynuz> (12.02.2013)
- Matute, A. Maria, Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2010, Discurso de Ana María Matute
- <http://www.mcu.es> (25.03.2013)

Özet

**Ana Maria Matute'nin Olgunluk Dönemi İssız Cenet'te İmgeler ve
Düşündürdükleri**

Carmen Martin Gaité, Carmen Laforet, Josefina Aldecoa, Ana María Matute gibi kadın yazarlar için İspanyol İç Savaşına tanıklık etmek ve savaş sonrasının baskıcı yönetimi altında yazarlıklarını sürdürebilmek çok zor olmuştur. 1948 yılında ilk romanı yayımlanan ve günümüze kadar yazmayı sürdüren Ana María Matute, bütün kadın yazarlar gibi yaşamı boyunca bir yandan eş ve anne olarak sorumluluklarını yerine getirmeye çalışırken, diğer yandan da yazabilmek için büyük fedakarlıkta bulunmuştur. Seksenli yaşlarında kaleme aldığı romanı *İssız Cennet* ile Matute çocukluk yıllarına geri döner ve kendi yaşamından esinlendiği kimi kesitlerle geçmişi sorgular. İnsanın kişilik ve karakter oluşumunun temellerinin çocukluk döneminde atıldığı kanıtlanmış bir görüştür. Gerçekten de acı-tatlı tüm yaşamsal deneyimler, çevreye ilişkin ilk gözlemler, benliğimizin derinliklerinde yer eden ve ilerleyen yıllarda erişkin olduğumuzda kişiliğimizi ve dünyaya bakış açımızı belirleyen temel unsurlar o dönemde elde edilir. Matute, kanlı ve acımasız bir savaş yüzünden kaybolan masumiyeti başka deyişle “cennet”i yalnızca bir kez o da çocukluk döneminde yaşadığını *İssız Cennet* romanıyla biz okuyucularıyla paylaşır.

Anahtar sözcükler: Ana María Matute, savaş, kadın, İssız Cennet, imge, çocukluk

Abstract

**IMAGES IN ANA MARIA MATUTE'S MATURITY-PERIOD NOVEL
THE DESOLATE HEAVEN AND WHAT IT MAKES ONE THINK ABOUT**

It was an arduous work for women writers namely Carmen Martin Gaité, Carmen Laforet, Josefina Aldecoa and Ana Maria Matute to witness the Spanish Civil War and to pursue writing as a career within the oppressive regime of the post-war era. Ana Maria Matute, who published her first novel in 1948, and who has kept on writing since then, has not only endeavored to fulfill the responsibilities as a wife and a mother but also made great sacrifices to be able to continue her career as a writer, a situation faced by many women writers. Looking back to her childhood years where she finds her inspiration, Matute questions the past in her novel *Uninhabited Paradise*, a novel which she wrote in her eighties. The idea that human personality and character are formed in childhood is a widely accepted and acknowledged perception regarding the human psyche. Indeed, it is during our early years that bitter-sweet life experiences, the first observations of the environment, and essential aspects that influence an http://statics.magazinkolik.com/Images/news/c/v/cemildemirsipahizy_VEFAT_MNS.jpg d shape our view of life and personality are inscribed deeply into our psyche. With her novel *Uninhabited Paradise*, Matute shares with us, the reader, that it is the cruel and bloody war that enabled her to experience the loss of innocence, in other words the “paradise”, a notion which is only experienced in childhood years.

Keywords: Ana Maria Matute, war, woman, *Uninhabited Paradise*, images, childhood.

YİTİRDEKLERİMİZ...



ÇOK YÖNLÜ BİR KÜLTÜR ADAMI, SANATÇI CEMİL DEMİRSİPAHI'NİN ARDINDAN

Nail Tan*

Türk halk müziği, halk oyunları alanlarındaki araştırma ve uygulamalarıyla tanınan Avukat Cemil Demirsipahi 12 Ocak 2013 Cumartesi sabahı Ankara'daki evinde sabaha karşı uykuda iken hayata veda etti. Ölüm ilânında ailesi, mesleki sıfatlarını şöyle saymıştı: Kompozitör/besteci, müzikolog, şef, saz sanatçısı, araştırmacı, yazar, şair ve avukat. Cenazesi 13 Ocak 2013 Pazar günü Kocatepe Camii'nde kılınan öğle ve cenaze namazlarının ardından Cebeci Asrî Mezarlığı'nda toprağa verildi.

Soyu, baba tarafından sipahi, anne tarafından da akıncı bir aileye mensuptu. Babası Sipahizadelerden Mustafa Bey, annesi ise Akıncılardan Hamide Hanım'dır. 4 Ekim 1933 tarihinde İstanbul'un Beşiktaş semtinde dünyaya geldi. Fatma (Aksalman) ve Nazmiye (Güven) adlarında iki kız kardeşi vardı. Babasının ölümü üzerine ailesi 1944 yılında Ankara'ya taşındı.

Rahmetli Demirsipahi'nin özgeçmişini hakkında en geniş ve güvenilir bilgiyi Atınc Emnalar'ın kitabında bulmaktayız**. Bu kitaptan aldığım bilgileri, eşi Bilge Hanım, oğlu Efe Bey ve yakın meslektaşı Doç. Dr. Ayten Kaplan'dan edindiğim ek bilgilerle zenginleştirerek bu anma yazısını hazırladım.

Demirsipahi, İstanbul'da başladığı ilköğreniminin son sınıfını Ankara Anafartalar Atatürk İlkokulu'nda tamamladı. İki yıl kadar TED Koleji ortaokul kısmına devam ettikten sonra Atatürk Lisesi ortaokul bölümüne geçti; ortaokul, lise öğrenimini bu okulda gördü ve diploma aldı. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni 1960 yılında bitirdi ve avukatlık stajını tamamlayarak avukat oldu. Ankara Barosu'na kayıtlı bir avukat olarak hukuk hizmeti verdiyse de onun özel uğraşısı müzikti. Hayatında müzik daima ön planda yer aldı. Avukatlığını sanatçı telif hakları konusunda kullanmayı yeğledi.

*HAGEM, Emekli Genel Müdürü.

** Emnalar, Atınc (1998), *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir, s. 755-761.

Müzik çalışmalarına küçük yaşlarda keman, piyano çalmayı öğrenerek başladı. Ferruh Arsunar'dan keman, nota ve armoni, Selahattin Pınar'dan tambur, Emrullah Sipahi'den ud, Ahmet Yamacı'dan bağlama, Ahmet Yatman'dan kanun, Yalçın Oker'den yaylı tambur, Ruşen Kam'dan makam ve fasıl, Kemal Eroğlu'dan mandolin ve pompalı ağız mızıkası, Kemal İlerici'den armoni dersleri olarak Türk ve Batı müziğini bütün yönleriyle öğrenmeye çalıştı.

Çeşitli çalgıları iyi derecede çalmayı öğrendiği için önce Ankara Radyosu Çocuk Kulübü'nde görev alıp birçok programa katıldı. Gençlik döneminde bağlamayı ana çalgı olarak tercih etti. Ankara Radyosu bağlama sanatçılığı sınavına girerek kazandı (1962) ve Muzaffer Sarısözen'in yönettiği Yurttan Sesler Topluluğu'nda 1965-1967 Tuzla Yedek Subay Okulu ve Ankara Muhafız Alayındaki asteğmen, teğmenlik dönemi hariç 1973 yılına kadar bağlama çaldı. Aynı yıl Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Fakültesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde araştırma görevlisi unvanıyla akademik müzik çalışmalarına başladı. 1975 yılında, Öğretim Görevlisi kadrosuna atandı, öğretim elemanları arasında yer aldı. Hacettepe Üniversitesinde Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzikoloji Koordinatörlüğü, Rektörlüğe bağlı Müzikoloji Ana Sanat Dalı Başkanlığı, Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı Türk Halk Müziği ve Oyunları Bölüm Başkanlığı görevlerinde bulundu. 1987 yılında üniversitesinin teklifi üzerine YÖK tarafından öğretim üyesi unvanı verildi. Yaş sınırından emekliye ayrıldığı 2000 yılına kadar rektörlüğe bağlı Seçmeli Güzel Sanat Dersleri biriminde müzik derslerini sürdürdü. Emekliye ayrıldıktan sonra da üniversitesi ve öğrencileriyle bağlarını hiç koparmadı. Kitaplarını tamamlama, baskıya hazırlama emeklilik yıllarının ana uğraşısıydı.

Demirsipahi'nin çok yönlü kültürel kim-

liğini, hizmetlerini altı yönden değerlendirebiliriz:

1. Bağlama sanatçılığı
2. Besteciliği
3. Koro şefliği
4. Eğitimciliği
5. Araştırmacılığı
6. Yayımcılığı

1. Bağlama Sanatçılığı

Profesyonel bağlama sanatçısı olarak ünlü halk müziği sanatçılarına sahnede eşlik etmiş, Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu'nda 1973 yılına kadar bağlama sanatçısı kadrosunda çalışmıştır.

Fransa'nın Olympic Konser Salonu'nda bağlama resitali, Yunus Emre Resitali vermiş, Ayla Algan'a eşlik etmiştir.

Türkiye radyo ve televizyonlarıyla İtalya, İsviçre, Avusturya, Almanya, Fransa, İngiltere, Belçika, Hollanda, Danimarka, İran, Azerbaycan, Rusya, Özbekistan, Gürcistan, Macaristan ve eski Yugoslavya'da konserler vermiş, radyo-TV programlarına katılmıştır.

2. Besteciliği

Kemal İlerici (1910-1986) ve Ferruh Arsunar'dan (1908-1965) aldığı armoni ve bestecilik derslerinin verdiği özgüvenle 1952 yılında Türk müziği formlarında eser bestelemeye başlamıştır. Kendi ifadesine göre bestelerinin sayısı iki yüzü aşmış olup plağa okunan on yedi eseri Altın Plak Ödülü alacak derecede ilgi görmüş, satılmıştır. Bestelerinden en bilinenleri, dile düşenleri şunlardır: Cano/Amman Güzel Yavaş Yürü (Altın Plak 3), Yarey/Yana Yana Kül Oldum (Altın Plak), Ana Beni Eversene (Altın Plak 3), Şen Ola Dügün Şen Ola/Davullar Çift Çift Vurula (Altın Plak), Zügürt/ Nem Alacak Felek Benim (Altın Plak 3), Fakir Bir Şairim Amma Yüreğim Zengin A Canım (Altın Plak), Gitti/ Ağla Gönül Ağla Gelin Oldu Yâr (Altın Plak), Deliyim/ Yelkeni

Suya Daldırdım (Altın Plak), Vermediler Ne Yapayım/ Karşı Dağlar Duman Duman (Altın Plak), Selam/ Günah Sende Suç da Sende (Altın Plak), Yok Ayşe Yok Ayşe/ Çözen Benden Beter Olsun (Altın Plak), Hızır Gibi Tut Elimden (Altın Plak), Bülbül/ Seher Vakti Garip Garip (Altın Plak), Yarasızlar (Altın Plak), Oy Gizli Sır/Sevgiden Düşmüşüm Nazdan Düşmüşüm, Sen Yanımda Olunca, Aşkın Aldı Benden Beni, Yarab Bu Ne derttir Derman Bulunmaz, Bir Kez Gönül Yıktın İse Kıldığın Namaz Değil, Kızıma/ Evimizde Çiçektin, Sarhoş/ Giysileri Pembeden, Gençlik/ Gönülüm de Kovalar Eskiden Beri, Bayrak Marşı/ Ey Göklerin Kızıl ve Beyaz Süsü, Karakız/ Saçların Kara Kara, Türkiye'm Bir Ben Dönemiyorum, Kara Gözlüm/ Rüzgâr Esmeyince Dal Uyanır mı?, Kızlar Naz İlen gelir, Oho Ahmet/ Keskin İdin Bıçak Gibi, Karanfil/ Karanfilsin Kapkara, Kız Sevdığın Var mı Dedim, Bu Dünyaya Gelmek Gitmek İçindir.

Film, tiyatro, televizyon dizisi müzikleri yaptı. Şu sahne eserlerinin kurgusunu yaptı: Sesli Gazete, Kıvanç, Masal, Hoşgörü, Bin Mevsim, Düş ve Gerçek, Sevda Demeti, Büyülü Sözcük, Dünden Bugünden Sevmek, Türkülerin Getirdiği, Kızıl Yokuş, Kutsal Adım, Yıldızlar Yağmuru, Güneş Damlaları, Meslekler Destanı, Ata'ya Dünden Yarına Saygı, Minik Demet.

Karma fasıllar başlığı altında ortaya koyduğu eserleri ise şöyle sıralanabilir: Semai Demeti, Damla Damla, Ankara'dan Esintiler, Sevda, Hoşgörüsüz Hoşgörü, Dünden Bugünden, Büyülü Sözcük, Minik Demet, Bin Mevsim, Düş ve Gerçek.

Uluslararası Kompozitörler Birliği ile SACEM, GEMA gibi müzik eseri telif hakları birliklerinin üyesiydi.

3. Koro Şefliği

Daha ortaokul sıralarında 8. sınıftan itibaren müzik topluluğu kurup şefliğini yapmaya başladı. Ankara Atatürk Lisesi Koro-

su, Ankara Hukuk Fakültesi Korosu, Talebe Birliği Korosu, Talebe Federasyonu Korosu, Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu Korosu, Ankara Üniversitesi Korosu ve Hacettepe Üniversitesi Korolarını kurup çalıştırdı, şefliğini yaptı. Bu korolarla Ankara'daki çeşitli sahnelerde konserler verdi, radyo-televizyon programlarına katıldı.

4. Eğitimciliği

Demirsipahi, koro şefliğinin yanı sıra Hacettepe Üniversitesi'nin akademik kadrosunda görev alarak üniversite öğrencilerine Türk müziği dersleri verdi. Yetenekli öğrencilere çalgı, kompozisyon öğretti. 1973 yılında başladığı Hacettepe Üniversitesi'ndeki görevi, yazının girişinde hayat hikâyesinde belirtildiği gibi yaş sınırından emekliye ayrıldığı 2000 yılına kadar sürdü.

Türk müziğinin yanı sıra Türk halk oyunlarına özel bir ilgisi vardı. Bu alanda, *Türk Halk Oyunları* adlı ülkemizin en geniş araştırma kitabını 1975 yılında yayımladığı gibi Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı THM ve Halk Oyunları Bölüm Başkanlığı görevinde bulundu, dersler verdi.

Üniversitedeki göreviyle ilgili hazırladığı ders notlarını *Ritmoloji*, *Metod Sipahi Bağlama I*, *Makam ve Ses Sistemleri*, *Notasyon*, *Perde Sistemleri*, *Karşılaştırmalı Armonik Yapı ve Uygusal Sistem (Armonik Sistemler)* ve *Müzik Terimleri Sözlüğü* adları altında kitaplaştırmış ancak basılmamıştır.

5. Araştırmacılığı

Demirsipahi, Türk müziğinin bütünü ve özellikle de Türk halk oyunları üzerindeki araştırmalarıyla da tanındı. 1975 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında yayımlanan *Türk Halk Oyunları* adlı kitabı* alanında en önemli başvuru eseridir denile-

* Demirsipahi, Cemil (1975), *Türk Halk Oyunları*, Ankara, XX + 424+23 s. +500 Nota, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 148.

bilir. Kitapta Türk halk oyunları tarihçe, çalgılar, kıyafetler ve ezgiler yönünden ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, çok sayıda fotoğraf kullanılmış, 500 civarında oyun havasının notası yer almıştır. Notaların önemli bir bölümü Demirsipahi tarafından yöre müzisyenleri dinlenerek yazılmıştır. Eserin yayın raporunu yazan halk bilimci, rahmetli Kültür Bakanlığı Müsteşarlarından Dr. Mehmet Önder, kitabın malzemesinin bir kamyonetle Türkiye İş Bankası Genel Müdürlüğüne getirildiğini anlatmıştı bana.

Rahmetli Demirsipahi, Turizm ve Tanıtma Bakanlığında 1975 yılında Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun kurulmasına katkıda bulunmuş, oyunlara eşlik ederek 36 sanatçıdan oluşan bir çalgı grubu oluşturmuş, kitabındaki notaların bir bölümünü bu grubun elemanlarından derleyip yazmıştır. Halk müziği çalgılarıyla çok sesli müzik çalışmalarını bu grupla yapmıştır.

Halk oyunlarına ilgi ve sevgisi dolayısıyla TÜFEM (Türk Folklor Eğitim Merkezi Derneği) Yönetim Kurulu Başkanlığı (1973-1974), I. TÜRKSOY Halk Oyunları Festivali Sanat Yönetmenliği (1995) ile pek çok halk oyunları yarışmasında seçici kurul başkanlığı, üyeliği görevlerinde bulunmuştur.

6. Yayıncılığı

Yukarıda da belirtildiği gibi en önemli kitabı *Türk Halk Oyunları*'dır. *MÜZKO/2* kitabı, yalnızca Demirsipahi'nin yazılarına tahsis edilmiştir. Hacettepe Üniversitesi'nde verdiği derslerin notlarını ve yaptığı araştırmaları *Ritmoloji*, *Metod Sipahi Bağlama 1*, *Makam ve Ses Sistemleri*, *Notasyon*, *Perde Sistemleri*, *Karşılaştırmalı Armonik Yapı*, *Uygusal Sistem (Armonik Sistemler)*, *Müzik Terimleri Sözlüğü* adıyla baskıya hazırlamıştır. Yakın çalışma arkadaşı Doç. Dr. Ayten Kaplan ile ailesi bu emek mahsulü eserleri bastırmak için yayınevleriyle temasa geçmişlerdir.

Almanya'da kendi sesi ve bağlama çalgısıyla on plak çıkardı. Kültür ve Turizm Bakanlığınca Yunus Emre Longplay'i yayımlandı.

Demirsipahi, anlattığımız çalışmaları dolayısıyla birçok ödül, belge, şilt, plaketle onurlandırıldı. Aldığı şiltlerin sayısı 1998 yılında 200'ü aşmıştı. Bunların 62'si Hacettepe Üniversitesi Rektörlük bölümünde sergilenmektedir. Aldığı ödül ve şiltlerle ilgili geniş bilgi Atınç Emnalar'ın kitabında bulunmaktadır.

Avukat olması dolayısıyla besteci ve diğer müzik sanatçılarının telif haklarının korunması, telif hakları meslek birliklerinin kurulması konusunda büyük mücadele verdi. Sanatçıların bugün sahip oldukları hakların kazanılmasında payı büyüktür.

Eğitimci Şevket Süreyya-Cemil Aytaç çiftinin kızları Bilge Hanım'la evlendi. Bu evlilikten oğulları Efe ile kızları Eser dünyaya geldi.

Kendisizle Kültür/Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi'ndeki yöneticilik görevim dolayısıyla zaman zaman bir araya gelmiş, sohbet etmiş, bilgi alışverişinde bulunmuştum. Zor beğenen, doğruluğuna inandığı görüşleri sonuna kadar savunan bir insandı. Halk müziği alanındaki sempozyumlara seyrek katılırdı. Çünkü, sert tartışma ortamında bulunmak istemezdi. TRT'nin Türk Halk Müziği Danışma Kurullarına katılıp görüşlerini açıklamaktan zevk aldığına tanık oldum.

Demirsipahi, artık aramızda besteleri ve kitaplarıyla yaşayacak. Ruhu şad olsun!



ROMANCI, HALK KÜLTÜRÜ ARAŞTIRMACISI SÜLEYMAN KAZMAZ

Türk Dili yazarlarından romancı, halk kültürü araştırmacısı ve AKDITYK eski Atatürk Kültür Merkezi Bilim Kurulu Üyesi (1989-1995, 1995-2001) Süleyman Kazmaz 21 Şubat 2013 Perşembe günü Ankara'daki evinde hayata gözlerini yumdu. Yakın yıllarda, yaşlılıktan ileri gelen hastalıklarla mücadele etmekteydi. Cenazesi 22 Şubat 2013 Cuma günü Rize Çayeli Eski Camii'nde kılınan öğle ve cenaze namazlarının ardından Çayeli Dutluk'taki aile mezarlığında toprağa verildi.,

Kazmaz, T. C. Kimlik Belgesi'ne göre 1915 yılında Rize'de doğdu. Kendi ifadesine göre, gerçek doğum tarihi 1916'dır. Babası Rize Kuvayimillie kahramanlarından Hacı Hafız Osman Efendi, annesi ise Hüsniye Hanım'dır. Ailesi, Çayeli'nin Beyazsu köyünden Çayeli ilçe merkezine göç etmiştir.

Çayeli ilkokulu (1928), Rize Ortaokulu (1933) ve Edirne Erkek Öğretmen Okulu'nu (1986) bitirdi. 1936-1937 yıllarında vatan görevini yedek subay olarak İstanbul ve Trabzon'da yerine getirdi. Askerlik dönüşü

Gazi Eğitim Enstitüsü Türkçe Bölümü sınavlarını kazandı. 1939 yılında eğitimini tamamlayarak daha sonraları I. Erkek Sanat Enstitüsü adını alan Ankara Bölge Sanat Okulu Türkçe öğretmenliğine atandı. Bu okulda ve aynı binadaki Erkek Meslek Öğretmen Okulu'nda öğretmen iken 2. Dünya Savaşı dolayısıyla tekrar silah altına alınarak 1940-1941 yıllarında Sarıkamış'ta yedek subaylık yaptı. Eski görevine döndüğünde hem mesleğini sürdürdü hem de yeni yüksek öğrenim yollarını aradı. Bu çerçevede 1946 yılında DTCF Felsefe Bölümü'nü 1950 yılında da Ankara Ü Hukuk Fakültesi'ni bitirdi. Aynı yıl Ankara Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'na atandı. Avukatlık stajını tamamlayarak 1952 yılında Ankara Barosuna kaydoldu. Avukatlık ve öğretmenliği 1964 yılına kadar birlikte yürüttü. 1960 yılında Ankara Ticaret Yüksek Öğretmen Okulu öğretmenliğine atandı. Türkçe ve hukuk başlangıcı dersleri verdi. 1964 yılında kendi isteğiyle emekliye ayrıldı. Serbest avukatlık yapmaya başladı, ancak öğretmenlik mesleğinden de kopmadı. Gevher Nesibe Sağlık

Eğitim Enstitüsü ve Ankara Ticaret Turizm Yüksek Öğretmen Okulu'nda ücretli ders verdi (1966-1970). 1980 yılı başında Ticaret Bakanlığı'nda başmüşavir olarak devlet hizmetine döndü. Kısa bir süre görev yaptıktan sonra yaş sınırı dolayısıyla ikinci defa emekliye ayrıldı. 2007 yılına kadar serbest avukatlık yaptı. İlerleyen yaşı dolayısıyla avukatlığı bırakıp kendini tamamen kitap yazmaya verdi.

Edebiyat yolculuğuna birçok yazar gibi şiir durağından başladı. İlk şiiri *Yeşil Rize*, 1931 yılında *Rize Vilayet Gazete*'sinde yayımlandığında henüz 16 yaşında bir ortaokul öğrencisiydi. İlk hikâyesi de 1932 yılında yine aynı gazetede yer aldı. Yazma yeteneğini Halkevi dergilerinde geliştirdi. Ankara Halkevi'nin açtığı hikâye yazma yarışmasına katılarak 1939 yılında *Soğuksu* adlı hikâyesiyle ödül aldı. Ankara'da öğretmenlik yaparken Cevdet Ekemen ve Adli Kısagün'le *Kök* adlı bir sayısı (Haziran 1943) ancak basılabilen bir dergi çıkardı. Hukuk ve eğitimle ilgili mesleki yazıları dışında kalan edebî şiir, hikâye ve makaleleri; *Türk Dili, Ülkü, İnan, Akpınar, Kök, Sivas Folkloru, Erdem, Ariş, Köye Doğru, Küçük Asya, Çağrı, Kemalist Ülkü, Kemalist Atılım, Amfora, Yüce Ereğ ve Bahçe* dergilerinde yayımlandı. Öğretmenliğinin yanı sıra ders kitapları yazarak, MEB dergilerinde makaleler yayımlayarak, Ankara Radyosu'nda eğitim konuşmaları yaparak Türk eğitimine de önemli hizmetler verdi.

Kazmaz'ın mikrofonik güzel bir sesi vardı. Ankara Radyosu'nda 1951-1957 yılları arasında *Köylü Saati* adlı bir programı yıllarca hazırlayıp sundu. Sonraki yıllarda programın adı *Eğitim Saati* oldu. Bu programlarında, halk kültürü derlemeleriyle elde

ettiği malzemeyi etkili bir biçimde kullanmayı başardı. Göl İlköğretmen Okulu öğrenciliğim sırasında en zevkle dinlediğim programlar, Süleyman Kazmaz ve Feridun Fazıl Tülbentçi'nin sesinden verilenlerdi. Kazmaz, daha sonra *Köy Saati* konuşmalarının bir bölümünü yayımladı (*Köylü ile Başbaşa*,1955).

Onun en zevk duyduğu konu, edebî eser yazmanın dışında, halk kültürü derlemeleeri yapıp yayımlamaktı. Memleketi Rize ile askerliğini yaptığı Sarıkamış'ın halk kültürüne değerli hizmetler yaptı, birçok kültürel değerimizi unutulmaktan kurtardı. 1992 yılında Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal, Cihan Yamakoğlu, Kâmil Toygar ve Veysel Atacan'la birlikte Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı'nı kurarak 2013 yılına kadar kırka aşkın kitap yayımlanmasını sağladı. Gelirinin önemli bir bölümünü, avukatlık bürosunu vakfa tahsis etti. Halk kültürü kongre ve sempozyumlarına katılıp bildiriler sundu.

Rahmetli Kazmaz, edebiyatımıza şiir, hikâye, roman, oyun, anı, deneme ve gezi yazısı dallarında eser vererek, halk edebiyatımızla ilgili ürünler derleyerek önemli hizmetlerde bulundu. Edebî eserlerinde, halk kültürü mirasımızı başarıyla kullandığı görüldü. Aile tarihini, anılarını yayımlayarak örnek bir çalışmaya imzasını attı. Cumhuriyet tarihiyle ilgili araştırmaları da arşiv değeri taşımaktadır.

Eserleri tür ve ilk baskı yıllarına göre şöyle sıralanabilir:

Roman: *Seninle* (1944), *Çalışan Kızlar* (1955, *Zafer* gazetesinde tefrika), *Hayaller ve Hakikatler* (1959, *Zafer* gazetesinde tefrika), *Çiğdemlik* (1968), *Ağaç Meyve Verince* (1978), *Aşka Dönüş* (1994).

Hikâye: *Kestanekarası* (1998).

Oyun: *Yarının İnsanları* (1961).

Deneme: *İnsanca Bir Dünya* (1969), *Yeni Bir Güneş/Atatürk ve Anadolu Medeniyeti* (1982).

Gezi: *Biz ve Onlar/Dış Geziler ve Düşünceler* (2002), *Dış Geziler* (2006).

Anı, Aile Tarihi: *Kazmaz Ailesinden Hatıralar* (2004), *Kazmazzade Mustafa Efendi/Risaleler, Manzumeler, Faydalı Bilgiler Mecmuası* (bs. hzl. Süleyman Kazmaz, 2008).

Araştırma İnceleme: *Çıldırılı Aşık İlyas Anlatıyor* (1946), *Köy Tiyatrosu* (1950), *Köylü ile Başbaşa I* (1955), *Bakırcılık: Küçük Sanat Alanında Bir İnceleme* (1973), *Rize Halk Şairleri* (1976), *Rize Halk Şairleri ve Halk Kültürü* (1987), *Halk Kültürü Ürünlerinde Telif Hakkı* (1990), *Rize Yemekleri ve Yemek Kültürü* (1992), *Çayeli Halk Şairleri* (1993), *Beyazsu Köyü: Bir Köy Araştırması* (1994), *Çayeli: Geçmiş Günler ve Halk Kültürü* (1994), *Sarıkamuş'ta Köy Gezileri I/ Kars Çukuru Köyleri* (1994, Genişletilmiş 2. bs. (1995), *Millî Mücadele'de İpsiz Recep ve Rizeli Gönüllüler* (1996), *Kastamonu'da Geçmiş Günler ve Küçük Sanat Hayatı* (1997), *Atatürk'ün İsteddiği Medeniyetin Işıkları* (1997), *Rize Çayeli Halk Kültürü Araştırmaları I* (1998), *Hukuk ve Devlet Yönetimi Açısından Kutadgu Bilig* (2000), *Barla: Geçmiş Günler ve Halk Kültürü* (2000), *Rize Çayeli Halk Kültürü Araştırmaları II* (2001), *Millî Kültürü Medeniyet Seviyesinin Üstüne Çıkarmak Açısından Batı Kavramı* (2001), *Rize Çayeli Halk Kültürü Araştırmaları III* (2004), *Bir Alaya Üç Kahraman* (2008), *Ahmet Kutsi Tecer/Hayatı ve Eserleri* (2008), *İki Dünya Arasında: Avrupa Birliği Üzerine Düşünceler* (2009).

Ders kitabı: *Okuma ve Yurt Bilgisi* (1944), *Türkçe II* (1963).

Çeviri: *Sanatta Ritimler ve Kanunlar* (Deonna Waldemar'dan, 1945).

2009 yılında hakkında Kâmil Toygar ve Nimet Berkok Toygar tarafından *Süleyman Kazmaz'a Armağan* kitabı yayımlandı. Bu kitabın arka sayfasından öğrendiğimize göre merhum Kazmaz sekiz yeni kitap hazırlığı içindeydi. Bunlardan biri, *Meriç Kıyısında* adlı şiirlerini bir araya getirdiği kitaptı.

Merhum Kazmaz'ın *Türk Dili* dergisinde 1985-2005 yılları arasında bir şiir, bir hikâye ve iki makalesinin yayımlandığını görmekteyiz. Çeviri yapabilecek derecede Fransızca biliyordu.

Ankara'da düzenlenen 38. ICANAS Kongresi'nin açılış töreninde 10 Eylül 2007 günü Türk bilim ve sanatına hizmetleri dolayısıyla AKDITYK Yönetim Kurulunca belirlenen 12 Yıldız/Burç'tan biri olarak 'Onurluk'la ödüllendirildi.

Muazzez Kazmaz'la evliliğinden İnşaat Mühendisi oğlu Osman Cem Kazmaz bulunmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda uzun yıllar halk kültürü alanındaki devlet hizmetlerini yönettiğinden kendisiyle iyi bir dostluğumuz vardı. Bazı kongrelerimize katılmıştı. Beş yıl önce KKTC gezisinde de aynı otelde güzel sohbetlerimiz olmuş, hayatıyla ilgili birçok bilgi edinmiştim. Türk edebiyatına, halk bilimine hizmetleri hiçbir zaman unutulmayacaktır. Nur içinde yatsın!

