

asya.studies

Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar

Asya'dan Avrupa'ya Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi

Number: 4 / Summer 2018

Editors

Dr. Mehmet Ak

Lect. Mehmet Akif Kara

Subeditors

Dr. Merve Güven

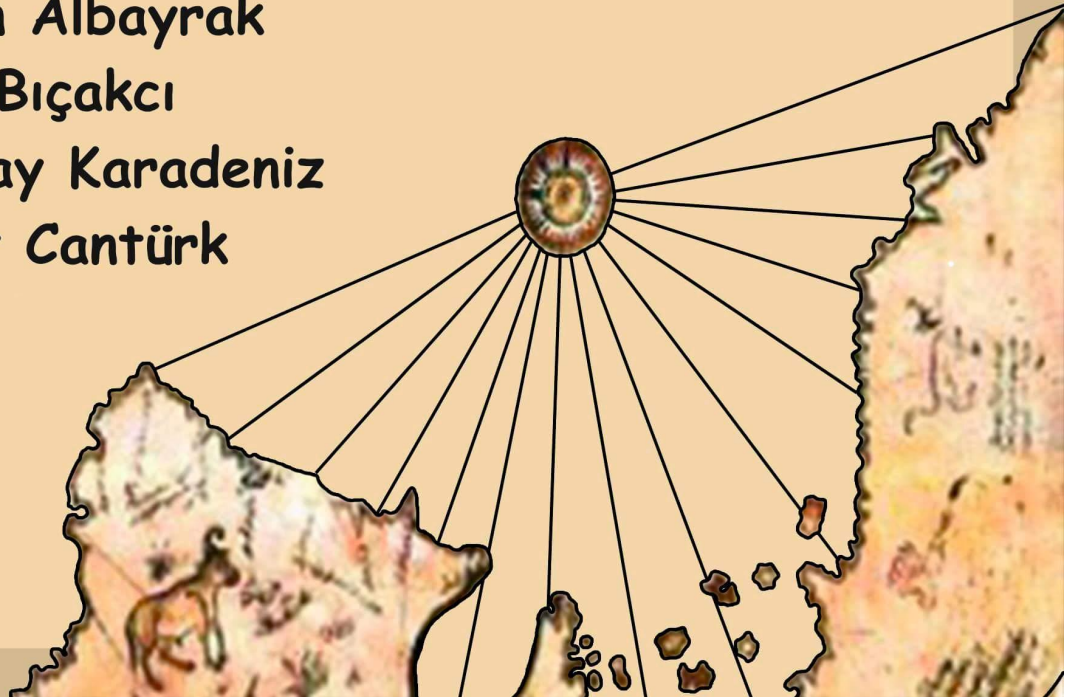
Lect. Osman Albayrak

Lect. Cihat Bıçakcı

Lect. Çağatay Karadeniz

Lect. Samet Cantürk

ISSN: 2602-2877
e-ISSN: 2602-263X



Academic Social Studies



Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar

Academic Social Studies dergisi yılda dört defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir.

Academic Social Studies dergisinde yayınlanan tüm yazıların, dil, bilim ve hukûki açıdan bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları <http://dergipark.gov.tr/asya>'ya aittir.

Yayınlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz.

Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Gönderilen yazılar iade edilmez.

Academic Social Studies, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir. **Index Copernicus, ResearchBib, IJIF (International Innovavite Journal Impact Factor), SI2 (Scientific Indexing Services), ESJI (Eurasian Scientific Journal Index), SCIWIN (Scientific World Index), Academic Keys, General Impact Factor, İdeal Online, İSAM (İslam Araştırmaları İndeksi), Cosmos Impact Factor, ASOS Index, Journal Factor, DRJI, Arastirmax, Google Scholar** başta olmak üzere bazı veritabanı ve indeks tarafından taranmaktadır.

The Journal of Academic Social Science Studies is an international peer-reviewed journal that is published four terms per annum.

Language, science and the law of liability of all the articles published in the Journal of Academic Social Science Studies belong to their authors. <http://dergipark.gov.tr/asya>

The published articles partially or completely in any way cannot be printed, reproduced without the written permission of the publisher.

Editorial Board is absolutely free whether to publish or not publish all the articles send to journal.

Submitted papers will not be returned to the authors.

Academic Social Studies, is an international peer-reviewed and indexed journal. **Index Copernicus, ResearchBib, IJIF (International Innovavite Journal Impact Factor), SI2 (Scientific Indexing Services), ESJI (Eurasian Scientific Journal Index), SCIWIN (Scientific World Index), Academic Keys, General Impact Factor, İdeal Online, İSAM (İslam Araştırmaları İndeksi), Cosmos Impact Factor, ASOS Index, Journal Factor, DRJI, Arastirmax, Google Scholar** are scanned by index and some database.

ISSN: 2602-2877 / e-ISSN: 2602-263X

Alanya Alaaddin Keykubat University Faculty of Education
30 / 06 / 2018

Number:4 - Summer 2018

Akademik Sosyal Araştırmalar *Academic Social Studies*



Asia to Europe from International Journal of Social Sciences

Editors

Assoc. Prof. Dr. Mehmet Ak

Lect. Mehmet Akif Kara

E-mail: asyastudies@yandex.com

Web: <http://dergipark.gov.tr/asya>

Adress: *Giresun University Department of Turkish Language Giresun-TURKEY*

ASYA STUDIES

Number: 4 - Summer 2018

Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar

Number: 4 - Summer 2018

ACADEMIC SOCIAL STUDIES

Uluslararası Hakemli Dergi / Asia to Europe from International Journal of Social Sciences

Editörler / Editors

Doç. Dr. Mehmet Ak
Öğr. Gör. Mehmet Akif Kara

Editör Yardımcıları / Assistants of Editor

Dr. Merve Güven
Öğr. Gör. Osman Albayrak
Öğr. Gör. Cihat Bıçakcı
Öğr. Gör. Çağatay Karadeniz
Öğr. Gör. Samet Cantürk

Alan Editörleri / Field Editors

Dr. Abdullah Şengül	Turkish Language and Literature	N. H. Bektaş Veli University
Dr. Abdullatif Tüzer	Philisophy	Muş Alparslan University
Dr. Ahmet Şahin	Educational Sciences	A. A. Keykubat University
Dr. Ali Murat Kırık	Radio Television-Cinema	Marmara University
Dr. Ali Temizel	Persian Language and Literature	Selçuk University
Dr. Bülent Cercis Tanrıtanır	English Language and Literature	Yüzüncü Yıl University
Dr. Ebru Onurlubaş	Marketing	Trakya University
Dr. Emine Eratay	Special Education	A. İzzet Baysal University
Dr. Faruk Kaya	Geography	A. İbrahim Çeçen University
Dr. Fatma Koç	Fashion Design	Gazi University
Dr. Hayrettin Gümüşdağ	Physical Education and Sports	Bozok University
Dr. Hilal Şahin	Indology	Giresun University
Dr. İlknur Meşe	Sociology	Giresun University
Dr. İzzet Yücetoker	Fine Arts Education	Giresun University
Dr. Mehmet Ali Geniş	International Trade	Giresun University
Dr. Mehmet Çeribaş	Contemporary Turkish Dialects	N. H. Bektaş Veli University
Dr. Murat Yıldız	Social Work	Cumhuriyet University
Dr. Musa Özata	Healthcare Management	Ahi Evran University
Dr. Mustafa Aça	Turkish Folk Science	K. Teknik University
Dr. Mustafa Oral	History	Giresun University
Dr. Orhan Küçük	Management	Kastamonu University
Dr. Rasim Bayraktar	Sociology of Religion	Giresun University
Dr. Şafak Ünüvar	Tourism	Selçuk University
Dr. Sare Şengül	Math Education	Marmara University
Dr. Sibel Sönmez	Pre-School Education	Ege university
Dr. Soyalp Tamçelik	International Relations	Gazi University
Dr. Şuayip Özdemir	Theology	Amasya University
Dr. Tarana Khalilova	Language and Literature	Azerbaycan Devlet İktisat U.
Dr. Tolga Özşen	Japanase Language and Literature	Ç. Onsekiz Mart University
Dr. Yusuf Şahin	Linguistics	Giresun University

Danışma Kurulu / Board of Advisory

Dr. Ali Çelik	Karadeniz Teknik University (Retired Instructor)
Dr. Ayşe Özcan	Giresun University
Dr. Beşir Mustafayev	Siirt University
Dr. Funda Toprak	Ankara Yıldırım Beyazıt University
Dr. İsmayıl Muharrem oğlu Musa	Bakü Devlet University / Azerbaijan
Dr. Leyla Karahan	Gazi University
Dr. Mirjana Teodiseviç	Belgrad University / Serbia

Dr. Mustafa Altun	Sakarya University
Dr. Mustafa Taşlıyan	Kahramanmaraş Sütçü Imam University
Dr. Peter Golden	Rutgers University (Retired Instructor) / New Jersey
Dr. Tofiq Abdülhasanlı	Azərbaycan Devlet İktisat University / Azerbaijan
Dr. Yavuz Kartallıoğlu	Gazi University

Yayın Kurulu / Editorial Board

Dr. Salim Küçük	Ordu University
Dr. Ramazan Gök	Akdeniz University
Dr. Ahmet Şahin	Alanya Alaaddin Keykubat University
Dr. Burak Telli	Adıyaman University
Dr. Serkan Güzel	Pamukkale University
Dr. Fuat Uçar	Giresun University

İndeks Sorumlusu / Indexing Responsible

Dr. Burak Telli	Adıyaman University
-----------------	---------------------

Hukuk Danışmanı / Legal Counselar

Av. Rahman Güdük	Bar Association of Giresun-Registry Number: 609
------------------	---

Yabancı Dil Uzmanları / Foreign Language Specialist

Dr. Ozan Deniz Yalçınkaya	Dicle University
Öğr. Gör. Hakkı Şimşek	Adıyaman University
Öğr. Gör. Hikmet Can Canıklıoğlu	Giresun University

Redaktörler / Redactors

Öğr. Gör. Osman Albayrak	Giresun University
Arş. Gör. Ozan Gökdemir	Giresun University

Grafikerler / Graphic Designer

Öğr. Gör. Ferhat Büyükkalkan	Giresun University
Öğr. Gör. Cihat Bıçakcı	Giresun University
Öğr. Kader Çavdar	Giresun University

Dış Temsilciler Koordinatörü / General Coordinator of Foreign Editors

Dr. Samet Azap	Ardahan University / Astana Gumuliev University
----------------	---

Sosyal Paylaşım Ağları Sorumlusu / Social Media Responsible

Öğr. Gör. Cihat Bıçakcı	Giresun University
-------------------------	--------------------

Bu Sayının Hakemleri / Referees of this Issue

- Prof. Dr. Battal Odabaş (Maltepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Mihalis Kuyucu (İstinye Üniversitesi) (2 Adet)
Doç. Dr. Mehmet Ak (Alanya Alaadin Keykubat Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Uçar (Giresun Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Murat Kırık (Marmara Üniversitesi) (2 Adet)
Dr. Öğr. Üyesi Arzu Ertaylan (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özkan Uz (Munzur Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat Kardaş (Muş Alparslan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kadir Güler (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Çetinkaya (Marmara Üniversitesi)
Öğr. Gör. Hakkı Şimşek (Adıyaman Üniversitesi-Yabancı Dil Kontrol Hakemi)



İÇİNDEKİLER / CONTENTS
NUMBER: 4 – SUMMER 2018

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

FİLOLOJİ / PHILOLOGY

Murat Aslan

Divân Şiirinde Keşmir - Kashmir In The Divan Poetry

1-14

SOSYAL, BEŐERİ VE İDARİ BİLİMLER /
SOCIAL, HUMAN AND ADMINISTRATIVE SCIENCES

Ali Murat Kırık, Fatma Esra Öztürk, Rabiya Saltık, Arzu Orujova

Bir Tutum ve Davranış Biçimi Olarak Irkçılığın Pekiştirilmesinde Reklamcılığın Rolü - The Role Of Advertising In The Continuation Of Racism As An Attitude and Behavior

15-22

Şule Kurt

Sinema İzleme Kültürü ve Toplumsal Gelişimi - Cinema Watching Culture and Social Development

23-38

Süleyman Öcal

133/1 Numaralı Kayseri Şer'iyeye Sicil Defteri'ne (H. 1155- M. 1742) Göre Kayseri'nin Sosyo-Ekonomik, İdari ve Kültürel Yapısı – Socio-Economic, Cultural and Administrative Structure Of Kayseri According To Kayseri Shari'a Court Records (Court Registers) Number, 133/1 (H. 1155- M. 1742)

39-50

Canel Bingöl

Toplumsal Bellek, 'Sürgün' ve Belgesel Sinema - Collective Memory, 'Exile' and Documentary Cinema

51-57

Editörden;

*“hic Rhodus, hic salta!”
“hünerimizi göstermenin zamanıdır!”
Ezop*

ASYA STUDIES (Academic Social Studies/ Akademik Sosyal Araştırmalar) dergisinin ikinci sayısını Kış sayısı olarak yayınlamış bulunmaktayız. Yayın hayatına sosyal bilimler alanında uluslararası bir dergi olarak başlayan ASYA STUDIES (Academic Social Studies/ Akademik Sosyal Araştırmalar), sosyal bilimler alanındaki bilimsel çalışmalara yer vermektedir. ASYA STUDIES dergisi olarak amacımız uluslararası bir boyutta nitelikli yayınlar sunarak bilim dünyasına hizmet etmektir.

Asya coğrafyası başta olmak üzere bilimsel çalışmalara konu olacak tüm bölgelerin kalkınması ve bilimsel anlamda toplumlara ışık olabilecek nitelikli üretimlerin yapılması amacıyla, sosyal bilimler alanına, mütevazı bir katkı sağlamak için yayın hayatına başladık.

Türkiye’de sosyal bilimler alanındaki dergilerde yaşanan kurumsallaşma ve süreklilik sorununu göz ardı etmeden, genç bir akademisyen topluluğu olarak, nitelikli bir yayın yapma sorumluluğunu ve aslolanın toplumsal ilerleme olduğunu unutmadan bu yola girdik.

Elbette ki en önemli amacımız, dergimizin yayın hayatı süresince nitelikli bir yayın çizgisini sürdürmesi ve sosyal bilimler alanında güvenilir, saygın bir noktada yer almasını sağlamaktır.

ASYA STUDIES dergisi uluslararası akademik bir dergi olmakla birlikte, bilim dünyasının siz değerli araştırmacılarının söz söyleyebileceği ve tartışabileceği disiplinler arası akademik bir zemindir. Yayınlamış olduğumuz sayılar bu çalışmanın ilk adımıdır.

Üçüncü sayımızda 5 makaleyi yayınlamanın mutluluğu içindeyiz. Bu süreçte dergimize gelen 3 makaleyi de reddettik. Ücretsiz yayın yapan bir dergi olarak amacımızın sadece bilim olduğunu belirtmek isteriz. Ayrıca üçüncü sayımızda da ORCID bilgisini makale pdf dosyasının ilk sayfasına yazar kurum bilgisinin altına köprü bağlantı oluşturarak ekledik. ORCID ID, yazar-makale-atf eşleştirmesinde kullanıldığı için ulusal ve uluslararası indekslerin veri girişçilerinin bu eşleştirmeyi yapabilmeleri için hem XML makale metadatasında bu bilginin yer alması hem de pdf dosyada bulunması önem taşımaktadır. Bu sayımızın hemen akabinde makalelerimize DOI numarası alacağız. Dergimizin 12 uluslararası indekste taranmaya başlaması ve ULAKBİM’in de dergimizi izlemeye alması ilk yılımızın arkasından yaşanan olumlu gelişmelerdendir.

Derginin kurulum ve yayın aşamasında başta emeği geçen dergi yönetimine, desteklerini veren danışma ve yayın kurulundaki değerli akademisyenler ile yazılarıyla ve hakemlikleriyle dergimize değer katan kıymetli yazar ve hakemlerimize teşekkürü bir borç biliriz. Bilim dünyasına ve akademik hayata yeni bir soluk getirmek amacıyla çıktığımız bu süreçte siz değerli akademisyenleri yazar ve hakem olarak yanımızda görmek isteriz.

Ayrıca bu süreçte görüş ve önerilerinizle bizleri en mükemmel ulaştırma noktasında yönlendirmenizi bekler, saygılar sunarız.

Doç. Dr. Mehmet Ak
Öğr. Gör. Mehmet Akif Kara
ASYA STUDIES Editörleri

From the Editor;

“hic Rhodus, hic salta!”

“hünerimizi göstermenin zamanıdır!”

Ezop

We have published the second number of ASYA STUDIES (Academic Social Studies) as the number of fall. ASYA STUDIES, which started publication as an international journal in the field of social sciences, includes scientific studies in the field of social sciences. As an ASYA STUDIES journal, our aim is to serve the world of science by offering quality publications on an international scale.

Mainly in Asia geography, we started publishing life in the field of social sciences to provide a modest contribution for the development of all the regions which will be subject to scientific studies and for the production of qualified productions which can be a light for the societies in scientific sense. Without overlooking the problem of institutionalization and continuity in the journals in the field of social sciences in Turkey, as a young academic community, we entered this path without forgetting our responsibility to make a quality publication and the fact that it is social progress.

Of course, our most important goal is to ensure that our journal maintains a high quality publication throughout its publishing life and is a trusted and respected point in the social sciences. ASYA STUDIES is an international academic journal and at the same time this journal is an interdisciplinary academic space where you valuable researchers can speak and discuss. The numbers we've published is the first step in this work.

Despite being our three number, we are happy to publish 5 valuable articles in this issue. In the process, we rejected 3 articles from submitted to our journal. As a free publishing journal, we would like to state that our goal is only science. Also at our three issue, we added ORCID information to the first page of the article pdf file by creating a hyperlink under the authority of the author. Because ORCID ID is used in author-article-attribution mapping it is important that data input of national and international indexes should be present in the pdf file in order to do this matching and this information should be included in the XML article metadata. We made an important start to journalism by giving this information at our first page. We will get Doi number to our published articles as soon as possible and we will begin our work to make sure that our journal is in the proper indexes.

At the first opportunity, we will do our workshop. During the establishment and publication phase of the journal, particularly to the board of the journal, we thank our valuable scholars in the advisory and editorial board for their support, our valuable writers and referees who added value to our journal by their writings and referees. In order to bring a new breath to the world of science and academic life we would like to see you esteemed academicians with us as writer and referee.

Also, in this process, we are waiting for you to guide us in this way with your opinions and suggestions and present our respects to all of you.

Assoc. Prof. Dr. Mehmet Ak
Lect. Mehmet Akif Kara
Editors of ASYA STUDIES

YAYIM VE YAZIM KURALLARI

Genel İlkeler

1. *Asya Studies (Academic Social Studies)*, uluslararası hakemli bir dergi olup yayın yeri Giresun-Türkiye'dir. Yılda 4 (dört) defa yayımlanır. Gerekli durumlarda bu sayıların dışında özel sayılar ve ek sayılar yayımlayabilir.

2. *Asya Studies (Academic Social Studies)*, Eğitim Bilimlerinin tüm alanları, İlahiyat, İktisadi ve İdari Bilimler Alanı, Resim, Müzik, Beden Eğitimi, Tarih, Sanat Tarihi, Coğrafya, Dilbilim, Edebiyat gibi Asya ve Avrupa Coğrafyası'nı ilgilendiren konularda sosyal bilimlerin tüm alanlarıyla ilgili bilimsel makaleler, röportajlar, çeviriler, tanıtım yazıları vb. çalışmalarını yayımlayan akademik bir dergidir.

3. Bilimsel makaleler, röportajlar, çeviriler, tanıtım yazılarının dergi sistemine eklenmesi, yazının yayınlanması için başvuru olarak kabul edilir ve yazı hakem sürecine gönderilir.

4. *Asya Studies (Academic Social Studies)* gönderilen yazıların bütün telif hakları dergiye ait olup, *Asya Studies* dergisinden izin alınmaksızın başka bir yerde yayınlanamaz, çoğaltılamaz, kaynak gösterilmeden kullanılamaz. Ayrıca yazılardan doğabilecek herhangi bir yasal sorumluluk yazarlarına aittir. Editöryel ekip yazı üzerinde istediği değişikliği yapma hakkına sahiptir.

5. *Asya Studies (Academic Social Studies)*'in yayın dili Fransızca, Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Farsça ve Arapça'dır. Ancak gerektiği takdirde diğer dillerde de yazı kabul edilebilir.

6. Makalenin başında en az 200 kelimedenden oluşan Türkçe (Özet) ve İngilizce (Abstract), 5 kelimelik Türkçe (Anahtar Kelimeler) ve İngilizce (Keywords); Türkçe ve İngilizce başlığa yer verilmelidir. Bu şartları yerine getirmeyen yazılar hakem sürecini tamamlasalar bile yayımlanmazlar.

7. *Asya Studies (Academic Social Studies)*'e gönderilen yazılar hakem sürecine gireceği için, sisteme eklenen yazıların içine isim veya yazarın kimliğini deşifre edici bilgiler konulmamalıdır. Makalenin hakem süreci tamamlandıktan sonra yazar veya yazarlar ile ilgili bilgiler makaleye editör kurulu tarafından eklenecektir.

8. *Asya Studies (Academic Social Studies)*'te makale sisteme yazar tarafından yüklendikten sonra aşağıdaki süreçler gerçekleşmektedir. Yüklenen makale editör/editör yardımcıları tarafından yayım ve yazım kurallarına uygunluk kontrolü yapılmaktadır. Editör onayı tamamlandıktan sonra yazı hakemlere yönlendirilmektedir. Editör onayından geçen her makale için 3 hakem atanmaktadır. Bu hakemlerden biri yabancı dil özet hakemidir. Diğer iki hakem ise ilgili anabilim dalında uzman akademisyenlerden oluşan alan hakemleridir. Makaleyle ilgili hakem raporları mail yoluyla yazarlara ulaştırılmaktadır.

9. *Asya Studies (Academic Social Studies)*'te makaleler, dergipark üzerinden e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra makalelerin hakem sürecini editöryal takip etmektedir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden (1 yabancı dil, 2 alan hakemi) raporların gelmesi beklenmektedir. Tüm hakem raporları sonuçlanınca yazara e-posta yoluyla gönderilmekte ve yazarın düzeltmeleri beklenmektedir. Düzeltilen makale dergiye ulaşınca tekrar hakemlere e-posta yoluyla gönderilmekte ve hakemlerden onay beklenmektedir.

10. Dergi sistemine eklenen yazılar daha önce başka bir yerde yayımlanmış olmamalıdır. Sempozyum bildirileri ise, durumun makale içinde belirtilmesiyle yayımlanabilir.

11. Metnin sonunda **KAYNAKÇA** başlığı altında atıf yapılan eserler, yazar soyadı sırasına göre yazar soyadı ve adı küçük yazılmış bir şekilde düzenlenmelidir.

12. *Asya Studies (Academic Social Studies)*'te hakemler editör ekip tarafından belirlenmekte ve sisteme eklenmektedir.

13. *Asya Studies (Academic Social Studies)*'te hakem sürecini tamamlayan makalelerden herhangi bir ücret talep edilmemektedir. Hakem süreci tamamlayan makaleler tasarım şirketine gönderilmektedir. *Jasss* elektronik ortamda yayımlandıktan sonra yazarlara/sorumlu yazarlara kargo ile (kargo ve yayın ücreti bedeli yazar tarafından karşılanmak suretiyle) gönderilecektir.

14. Hakemlik süreçleri tamamlanan ve yayına hazır olan makaleleri yazarları yayından çekemez.

15. *Asya Studies* dergisi konusunda alakalı akademisyenlerin katıldığı çalışmalar düzenlenmektedir.

16. *Asya Studies* dergisinde yayınlanan makalelere DOI numarası (makale kimlik numarası) ve ORCID numarası (yazar kimlik numarası) eklenmektedir.

17. Yazılar, dergi sistemine eklenirken aşağıdaki ölçülere göre düzenlenmelidir:

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kağıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	4 cm
Alt Kenar Boşluk	3 cm
Sol Kenar Boşluk	3 cm
Sağ Kenar Boşluk	3 cm
Yazı Tipi/ Yazı Stili	Times New Roman
Makale Sayfa Sayısı (En çok)	25
Yazı Boyutu (ana metin)	11
Boyutu (dipnot metni)	10
Paragraf Aralığı	Önce 0 nk - Sonra 0 nk
Paragraf Girintisi	1,25 cm
Satır Aralığı	Tek (1)

2. Microsoft Word programında olmayan özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi, makale sisteme eklenirken font dosyası da eklenmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. İmla ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu olduğu durumlar dışında Türk Dil Kurumu imla kılavuzu esas alınmalıdır.

5. Makalelerde yapılan atıf sistemlerinde sadece tek bir formata bağlı kalınmalıdır. Her makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmak zorundadır.

Yazım ve Yayın İlkeleri ile İlgili Açıklama

Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalıdır. Makalenin ana başlığı 14 punto ve koyu harfli yazılmalı, İngilizce başlığı ise 12 punto ve italik yazılmalıdır.

Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir.

Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 200 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet (Abstract) bulunmalıdır. Özeti altında, 5 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmelidir. Özet metni 9 punto, 1 satır aralığıyla yazılmalıdır. Özet metinleri sağ ve soldan 1cm. içten yazılmalıdır.

Ana Metin: A4 boyutunda (29.7×21 cm.) kâğıtlara, dikey olarak, MS Word programında, Times New Roman yazı karakteri ile 10 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa düzeni belirtildiği gibi olmalıdır.

Dipnot: Dipnotta yer alan bütün bilgiler 9 punto, 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır.

Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde metin içerisindeki yerlerinde verilmelidir. Resim adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır.

Makalelerde yapılan atıf sistemlerinde sadece aşağıdaki format uygulanmalıdır. Metin içi göndermeler ve Kaynakça örneklerde belirtildiği gibi olmalıdır:

Örnek Kaynak Gösterme:

Kitap İsmi – Tek Yazarlı:

Kara, Mehmet Akif (2016). *İnşaatta Göçmen Olmak*, Ankara: Gece Kitaplığı.
Gönderme: (Kara, 2016: 78)

Kitap (İki Yazarlı)

Çağdaş, A. ve Şahin, Z. S. (2002). *Çocuk ve Ergende Sosyal ve Ahlak Gelişimi*, Ankara: Nobel Yayınları.

Gönderme: (Çağdaş ve Şahin, 2002: 46)

NOT: İngilizce veya başka dillerdeki makalelerde “ve” bağlacı yerine makale dilindeki bağlaç kullanılmalıdır.

Kitap (Üç ve Daha Fazla Yazarlı)

Mehmet Dursun Erdem, Serdar Yavuz, Mehmet Gürlek, Ayhan Dost (2013). *Tarihî Türk Lehçeleri-Eski Anadolu Türkçesi Bibliyografyası*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Gönderme: (Erdem vd., 2013: 28)

NOT: İngilizce veya başka dillerdeki makalelerde “vd.” yerine makale dilindeki ek kullanılmalıdır.

Derleme Kitaptan Makale:

Mc Nally, D. (1997). “Language, History and Class Struggle”, Wood, E.M. & J.B. Foster (der.), *İN Defense of History: Marxism and the Postmodern Agenda* içinde, New York: Montly Review, 26-42.

Gönderme: (Mc Nally, 1997: 35)

Çeviri Kitap

Bolman, L. ve Deal, T. (2008). *Organizasyonları Yeniden Yapılandırmak* (Çeviren: A. Aypay, A. Tanrıöğen), Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Gönderme: (Bolman ve Deal, 2008: 16)

NOT: İngilizce veya başka dillerdeki makalelerde “ve” bağlacı yerine makale dilindeki bağlaç kullanılmalıdır.

Dergiden

Abou-el-Haj, R. A. (1982) “The Social Uses for the Past: Recent Arab Historiography of Ottoman Rule”, *International Journal of Middle Eastern Studies*, 14 (2): 185-201.

Kurum tarafında hazırlanmış bir rapor:

DİE (Devlet İstatistik Enstitüsü) (1994) *Temel Kadın Göstergeleri, 1978-1993*, Ankara: DİE.

World Bank (1993) *Turkey: Women in Development*, Washington, D.C: World Bank.

İki ya da Daha Fazla Ciltten Oluşan Kitaplar

Moran, B. (1995). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (3. Cilt). İstanbul: İletişim.

Gönderme: (Moran, 1995: 103)

Yazarı Belirsiz Kitaplar

The 1995 NEA Almanac of Highereducation (1995). Washington DC: NationalEducationAssociation.

Gönderme:(The 1995 NEA Almanac, 1995: 78)

Elektronik Makale

Erdem, M.D. (2008). "Anadolu Ağzlarında Görülen Birincil Ünlü Uzunlukları Üzerine", *Turkish Studies*, 3/3, 502-562. http://www.turkishstudies.net/Makaleler/565930511_Turkish_Studies_Volume_3.3_Spring_2008_p.502-562.pdf adresinden 04.06.2016 tarihinde erişildi.

Gönderme: (Erdem, 2008: 528)

Alıntılanan veya Aktaran Kaynak

Çalışmalarda birincil kaynaklara ulaşmak esastır, ama aksaklıklar nedeniyle asıl kaynağa ulaşamamışsa, dipnotta alıntılanan ya da aktarılan kaynak belirtilir. Kaynakçada alıntılanan ya da aktarılan kaynak bilgilerine yer vermeye gerek yoktur.

Gönderme: (Yavuz 2012: 8 ; Akt.: Bulut, 2016: 5)

Tez

Öztürk, S. (2004). Türkiye'de Üniversite Özerkliğinin Mali, Akademik ve Yönetmel Boyutlarıyla Kamu ve Vakıf Üniversiteleri İçin Betimlenmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Gönderme: (Öztürk, 2004: 34)

Bildiri

Telli, B., Bulut, S. & Bulduk, T. B. (2014). Adıyaman Ağzından Derleme Sözlüğüne Katkılar, Adıyaman Üniversitesi Bilim, Kültür ve Sanat Sempozyumu - I Bildiriler Kitabı 03- 04 Nisan 2014 (s.119-130), Adıyaman: Adıyaman Üniv. Yayınları.

Gönderme: (Telli, Bulut & Bulduk, 2014: 122)

Ansiklopediler

Akün, Ö. F. (1992). *Divan Edebiyatı, Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (s. 398-422), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Gönderme: (Akün, 1992: 401)

Sözlük

Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük* (genişletilmiş baskı). Ankara: TDK.

Sadie, S. (Ed). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (6th ed. Vols. pp.1-20). London: Macmillan.

Gönderme: (TDK, 2005: 255)

Web Sayfası

UNESCO (2013). World Heritage List. <http://whc.unesco.org/en/list> adresinden erişildi.

Gönderme: (UNESCO, 2013)



Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar
DOI: 10.31455/asya.397676 / Number: 4, p. 1-14, Summer 2018

DİVÂN ŞİİRİNDE KEŞMİR KASHMIR IN THE DIVAN POETRY

Öz

Divan edebiyatı, içeriği bakımından oldukça geniş bir malzeme yelpazesine sahiptir. Sözkonusu malzemelerden biri de ülke ve şehirlerdir. Ortak İslam kültürünün ürünü olan divan edebiyatında doğal olarak Doğu dünyasına ait ülke ve şehirler ön plandadır. Divan Şiirinde geçen Doğuya ait mekanlardan biri de Keşmir'dir.

Ortaçağın ünlü mekanlarından Keşmir, çeşitli yönleriyle divan Şiirinde yer almaktadır. Şairler Şiirlerinde birtakım ilgiler ve söz sanatları vesilesiyle Keşmir'i Şiirlerinde kullanmışlar, Keşmir'le ilgili çeşitli tamlamalar oluŐturmuŐlardır.

Amacımız; Keşmir'in divan Şiirinde hangi amaçlarla kullanıldığını anlamak ve Şairin zihnindeki Keşmir imgesini ortaya koymaktır. Araştırmamız Osmanlı sahası divan edebiyatının tüm dönemlerine yayılmakta olup, incelememizi yalnızca nazım alanında ve tespit edebildiğimiz 49 beyit üzerinden yapacağız.

Anahtar Kelimeler: Keşmir, Şal, Keşmîrî, KıŐver-i Keşmîr, Keşmir Mehtâbı

Abstract

Divan poetry has extensive contents for poetic imagination. Two contents of them are countries and cities. In the divan poetry, which is belong to the common Islamic culture, East's countries and cities are more common than other countries and cities. One of cities which is related to divan poetry is Kashmir.

Middle Ages' famous city Kashmir is used in the divan poetry because of it's features by divan poets. Poets formed different noun phrases and imaginations in lyric poems by Kashmir.

In this article, we want to reveal Divan poets' Kashmir image and we want to understand Kashmir's meaning in the divan poetry. We will research only Ottoman Empire area's poets. In the end of our research, we found 49 couplets; so, we will investigate these couplets.

Key Words: Kashmir, shawl, from Kashmir, Kashmir country, Kashmir's moonlight

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
22.02.2018

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
05.06.2018

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
30.06.2018

**Asya'dan
Avrupa'ya
Uluslararası
Sosyal Bilimler
Dergisi**

Arş. Gör. Murat ASLAN
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü
Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı
murataslan@yyy.edu.tr

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0002-4667-2174>

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Aslan, M. (2018). Divan Şiirinde Keşmir. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, Number:4, Summer, p. 1-14.

GİRİŞ

Keşmir'in tarihi milattan önce 2. yüzyılda Hint kralı Aşoka'ya dek gider. İslamiyet Hindistan'a 8. yüzyılda girmiştir; ancak Keşmir'de İslamiyetin yayılması çok sonra meydana gelmiştir. Muhammed bin Kasım es-Sekafî, Cüneyd el-Mürri, Amr et-Tağlibî ve Gazneli Mahmud gibi komutanlar Keşmir'i almak istemişlerse de başarılı olamamışlardır. Müslümanlar Keşmir'e ilk öldürücü darbeyi 1320'de Moğol-Çağatay kumandanı Zulcu ile vurmuşlar ve Keşmir'de sekiz ay kalarak burayı yağmalamışlardır. Ardından, 1540 yılında Babür Şah'ın yeğeni Haydar Mirza Duğlat Keşmir'e girmiştir. Haydar Mirza Duğlat'ın 1551'de öldürülmesinden sonra Keşmir'in hakimiyeti Şîî Gazi Han Çak hanedanına geçse de 1586'da Babürlü Sultanı Ekber Şah Keşmir'i alarak eyalet haline getirmiştir. Babürlülerin Keşmir'e hakimiyetine 1752'de Ahmed Şah Dürrânî tarafından son verilmiştir. Böylece bu bölge Afganlılara geçmiştir. Bölgenin 1819'da Sihlerin eline geçmesiyle burada Müslüman hakimiyeti son bulmuştur (Athar vd. t.y. : 325). Görüldüğü gibi; Osmanlı sahası divan şiirinin teşekkül ettiği dönemden itibaren Keşmir'de İslam izleri bulunmaktadır.

Genel itibarıyla Müslüman bir şehir olarak divan şiirine giren Keşmir'in, beyitlere hangi açılardan konu olduğunu tespit edip divan şairinin zihnindeki Keşmir imgesini ortaya koymak, incelememizin asıl amacıdır. Araştırmamızı Osmanlı sahası divan şairlerinin beyitleriyle sınırlı tuttuk. Divanlarda yalnızca "Keşmir" kelimesini tarayıp bu kelimenin geçtiği beyitleri tespit ettik. Beyit harici bir birimle yazılan nazım şekillerini çalışmamıza dahil etmedik; yalnızca gazel, kaside, tarih gibi nazım şekillerini inceledik.

Araştırmamız için gerekli malzemeyi Kültür Bakanlığı'nın internet sitesindeki divanlar ile yayınlanmamış yüksek lisans ve doktora tezlerinin indeksli olanlarından topladık. Kültür Bakanlığı'nın internet sitesindeki pdf divanlar kelime taraması yapmak için elverişliymiş yayınlanmamış yüksek lisans ve doktora tezlerinin pdf dosyaları tarama yapmak için elverişli değildi; bu sebeple bu divanların indekslerindeki bilgiyle yetindik. Aradığımız "Keşmir" kelimesinin bazı divanlarda mevcut olup da indekse yazılmaması ihtimal dahilindedir. Ayrıca, araştırmamız esnasında bazı beyitler gözümüzden kaçmış olabilir. Bu nedenle, vereceğimiz bilgilerde %5 oranında hata payı göz önünde bulundurulmalıdır.

İçerisinde "Keşmir" kelimesi geçen beyitleri tespit edebilmek amacıyla 150 divan inceledik¹. Taramamız sonucunda 22 divanda malzeme bulduk. Toplam 49 beyitte "Keşmir" kelimesinin geçtiğini tespit ettik. Araştırmamız için malzeme olarak kullandığımız divanlar ve bu divanlardaki "Keşmir" kelimesi geçen beyitlerin dağılımları şöyledir: Arpaemînzâde Sâmi Divanı (1), Dâniş Divanı (1), Edirneli Nazmî Divanı (2), Esrar Dede Divanı (1), Fâzıl Divanı (1), Haşmet Divanı (1), Hoca Neş'et Divanı (1), Kânî Divanı (1), Kişverî Divanı (1), Lakîzâde Divanı (4), Lebîb Divanı (1), Muvakkitzâde Divanı (3), Münîrî Divanı (1), Nedîm Divanı (6), Nigârî Divanı (2), Revânî Divanı (1), Said Giray Divanı (3), Sünbülzâde Vehbî Divanı (2), Sabih Divanı (2), Şeyhî Divanı (1), Zihni-i Çermikî Divanı (1), Şeyh Gâlip Divanı (12). Görüldüğü gibi, şiirlerinde "Keşmir" kelimesini en çok kullanan şair, Şeyh Gâlip'tir. Onu

¹ Bu divanlar şunlardır: Aczî Divanı, Agah Divanı, Ahî Divanı, Ahmedî Divanı, Ahmed Şakir Paşa Divanı, Alaşehirli Kadî Muhammed Divanı, Ali Feyzi Divanı, Ali Senayi Divanı, Arpaeminizâde Sâmi Divanı, Âşık Çelebi Divanı, Avnî Divanı, Azbi Baba Divanı, Bağdatlı Esad Divanı, Bâkî Divanı, Bâli Çelebi Divanı, Baykara Divanı, Behiştî Divanı, Belîğ Divanı, Beyânî Divanı, Birrî Divanı, Bursalı Rahmî Divanı, Bursalı Tâlib Divanı, Caferî Baba Divanı, Cazîm Divanı, Celîlî Divanı, Dâniş Divanı, Dede Ömer Rûşenî Divanı, Emrî Divanı, Enderunlu Hasan Yâver Divanı, Enis Recep Dede Divanı, Esrar Dede Divanı, Eşref Paşa Divanı, Fakih Divanı, Fasih Ahmed Dede Divanı, Fâzıl Divanı, Fedâî Divanı, Fenâyî Cennet Mehmed Divanı, Feridûn Divanı, Fevzî Divanı, Filibeli Vecdî Divanı, Ganizâde Nâdirî Divanı, Garibî Divanı, Gelibolulu Âli Divanı, Gevherî Divanı, Şahidî Divanı, Hafid Divanı, Hakanî Mehmed Divanı, Halet Bey Divanı, Halîmî Divanı, Hamdî Divanı, Hâşim Baba Divanı, Haşmet Divanı, Hatem Divanı, Hayrî Divanı, Hecri Divanı, Hoca Neş'et Divanı, Hüdâyî-i Kadîm Divanı, İbrahim Beg Divanı, İbrahim Hurrem Divanı, İlmî Divanı, İshakzâde Zuhûrî Divanı, Kâmî Divanı, Kânî Divanı, Karakoyunlu Cihanşah Hakikî Divanı, Katipzâde Sâkîp Divanı, Kesbî Divançesi, Kiratoğlu Emin Divanı, Kişverî Divanı, Koca Râgıp Paşa Divanı, Lazikizâde Divanı, Lâmekânî Şeyh Hüseyin Divanı, Lebîb Divanı, Livâyî Divanı, Mânî Divanı, Mantikî Divançesi, Medhî Divançesi, Mehmed Sıdkî Divanı, Meşhûrî Divanı, Mostarlı Ziyâî Divanı, Muhyiddin Bursevî Divanı, Muvakkitzâde Pertev Divanı, Münîrî Divanı, Nâcî Ahmed Dede Divanı, Nâilî-i Kadîm Divanı, Nâmî Divanı, Nâşid Divanı, Nâtikî Divanı, Nazif Divanı, Nâzım (İstanbul) Divanı, Nazmî Divanı, Necmî Divanı, Nedîm Divanı, Nehcî Divanı, Nev'izâde Atâyî Divanı, Nevres-i Kadîm Divanı, Nigârî Divanı, Nûzhet Divanı, Peşteli Hisâlî Divanı, Râmiz Mehmed Divanı, Rasih Divanı, Râşid Divanı, Ravzî Divanı, Râzî Abdüllatif Divanı, Revânî Divanı, Rezmî Divanı, Rızâyî Mehmed Ali Divanı, Rüşdî Divanı, Sabih Divanı, Sâbîr Mehmed Divanı, Sabûhî Ahmed Dede Divanı, Said Giray Divanı, Sâkîb Dede Divanı, Sâlik Divanı, Sehâbî Divanı, Selânikli Es'ad Divanı, Selkî Divanı, Seyyid Vehbî Divanı, Sırrî Râhile Hanım Divanı, Sunullah Gaybî Divanı, Surûrî-i Acem Divanı, Süheylî Divanı, Sükkerî Divanı, Sünbülzâde Vehbî Divanı, Şehrî Divanı, Şemsi Paşa Divanı, Şerif Nehcî Divanı, Şeyh Gâlip Divanı, Şeyhî Divanı, Şeyh Mehmed Nazmî Divanı, Şeyhülislam Muhyî Divanı, Şeyhülislam Yahyâ Divanı, Şinâsî Divanı, Şuhûdî Divanı, Tâib Mehmed Çelebi Divanı, Taybî Mehmed Divanı, Tıflî Ahmed Divanı, Tırsî Divanı, Ubeydî Divanı, Üsküdarlı Sırrî Divanı, Vâsık Divanı, Vişnezâde İzzetî Divanı, Vuslatî Divanı, Vusulî Divanı, Yakînî Divanı, Yenişehirli Avnî Divanı, Yetîm Divanı, Zâ'îfî Divanı, Zihni-i Çermikî Divanı, Zîver Divanı.

Nedîm ve Lakîzâde takip etmektedir. Keşmir, şiirlerde divan edebiyatının 16. yüzyıl ve önceki dönemlerine göre 17. yüzyıl ve sonraki dönemlerinde daha çok kullanılmıştır.

Tespit ettiğimiz beyitlerin çoğunda “Keşmir” kelimesi çeşitli tamlamalar içerisinde kullanılmıştır: bûy-i gül-i Keşmîr, şeh-i Keşmîr, kişver-i Keşmîr, mâh-ı Keşmîr, Şâl-ı Keşmîrî, nev-bahâr-ı Keşmir, Ehl-i Keşmîr, Siyeh çeşmân-ı Keşmîrî, gülşen-i Keşmîr, meh-tâb-ı Keşmîr, Hüsrev-i Keşmîrî, hâsıl-ı Keşmîr, Keşmîr-i ruhsâr, bûtân-ı Keşmîr, şeh-i Keşmîr-i hüsn, revnak-i kâlâ-yı Keşmir, şûh-ı Keşmiri, dil-ber-i Keşmîrî, mihrâb-ı Keşmîr, vişnâb-ı Keşmîr, sincâb-ı Keşmîr, âteş-geh-i pürtâb-ı Keşmîr, sâl-ı nev-i kemyâb-ı Keşmîr, seylâb-ı Keşmîr. Biz, beyitleri incelemek üzere gruplandırırken öncelikle bu tamlamalara, ikinci olarak ise beytin genel anlamına baktık. Sonuçta şu alt başlıklar ortaya çıktı: 1) Keşmir Kumaşı ve Şalı, 2) Keşmir Ülkesi, 3) Keşmir Şahı, 4) Keşmirliler, 5) Keşmir Gülü ve Gül Bahçesi, 6) Keşmir Ayı ve Mehtabı, 7) Keşmir Baharı, 8) Keşmir-Yüz İlişkisi, 9) Keşmir-Ben İlişkisi, 10) Keşmir Putları, 11) Keşmir Ceylanı ve Sincabı, 12) Keşmir Mihrabı, 13) Keşmir’in Vişne Şurubu, 14) Keşmir Seli.

1. Keşmir Kumaşı ve Şalı

Keşmir, kumaşıyla ünlü olan bir bölgedir. Divan şiirinde Keşmir’le ilgili olarak en çok anılan unsur Keşmir kumaşı ve şalıdır. Şairler, sevgilinin giysilerinden bahsederken (kemer, peçe, şal) Keşmir kumaşını andıkları gibi, sevgilinin güzelliğini belirtmek için de kumaşa benzetilen güzellik ile Keşmir kumaşını karşılaştırırlar. Keşmir kumaşındaki gül desenleri, şaire, sevgilinin kolundaki kırmızı renkli yarayı gül deseni olarak hayal ettirir. Bazen Keşmir kumaşı gereksiz, dünyevî bir lüks olarak anlaşılır. Bu durumlarda Keşmir kumaşı dervişlerin giysileriyle mukayese edilip bir çatışma aracı olarak kullanılır. Dâniş’in aşağıdaki beyti, Osmanlı döneminde Keşmir kumaşının ne kadar ünlü olduğunu göstermektedir:

*Şehir olan yine Keşmîrî kâledir ne kadar
Letâfet olsa da Bengâlenin kumâşında (Dâniş: G 524/6)*

(Bengal’in kumaşında her ne kadar güzellik olsa da meşhur olan yine Keşmir kumaşındır.) Bengâle, bugünkü Bangladeş’tir. 18. yüzyılın İstanbullu şairlerinden biri olan Dâniş’in, şiirinde Bengâle kumaşlarını anması, şüphesiz ki bu kumaşın beğenildiğini, bir şekilde ünlü olduğunu gösterir². Şairin, Osmanlı sınırları içindeki herhangi bir yer ile Keşmir kumaşını değil, Bengâle kumaşıyla Keşmir kumaşını karşılaştırması iddiamızı kanıtlamaktadır. Dolayısıyla beyit, iki ünlü kumaş arasında hangisinin daha ünlü olduğuyla alakalıdır. Daha ünlü olan ise şüphesiz ki Keşmir kumaşındır.

Keşmir şalı türlü amaçlarla kullanılmıştır: Kemer olarak bele bağlanmış, yıldızlanıp başa sarılmış, peçe ve süs olarak işlev görmüştür. Şeyh Gâlip, Zihnî-i Çermikî, Fâzıl ve Lakizâde’nin aşağıdaki beyitleri, Keşmir şalının Osmanlı döneminde nasıl kullanıldığını göstermektedir:

*Miyânın eylemiş bir gülistân nâz
Sarıp sâl-ı nev-i kemyâb-ı Keşmîr (Şeyh Gâlip: G 48/6)*

(Keşmir’in nadir bulunan bir tür şalını sarıp belini bir naz güllü bahçesi yapmıştır.) Sevgili, beline nadir bulunan kırmızı renkli bir Keşmir şalı bağlamış; böylece belini bir gül bahçesi gibi yapmıştır. Şalın rengi ile gül arasında renk ilgisi kurulurken bel gül bahçesine teşbîh edilmiştir.

*Serde gördüm şâl-ı Keşmîr-i mutallâsın bugün
Ben dahi sardım belâlı başıma mendil-i ‘aşk (Zihnî-i Çermikî: G 120/2)*

(Bugün (sevgilinin) başında yıldızlanmış Keşmir şalını gördüm; ben de belalı başıma aşk mendilini sardım.) Mendil, aşk ilişkilerinde genellikle haberleşme amacıyla kullanılmış bir eşyadır³.

² Bangladeş kumaşları bugün de ünlüdür. Bir gezi internet sitesi olan Gezimanya’da şu ifadeler bulunmaktadır: “Bangladeş’ten dönerken yanınızda ülkenin kendine has dokuma ve işleme teknikleriyle yapılmış pek çok hediye getirebilirsiniz. El tezgahları nda dokunan kumaşlar, renkleri ve desenleriyle oldukça ilgi çekicidir. Ayrıca ülkede ipek kumaşı ve baskılı Hint elbiseleri de popülerdir.” (<https://gezimanya.com/asya-3>, Erişim Tarihi: 10/08/2017).

³ Bu konuda Prof. Dr. Ekrem Buğra EKİNCİ’nin *Aşkın Gizli Dili: Mendil* başlıklı bir yazısı bulunmaktadır. (<http://www.ekrembuğraekinci.com/makale.asp?id=679>, Erişim Tarihi: 10/08/2017)

Aşkın mendile benzetilmesi, mendilin bu işlevsel özelliğine dayanıyor olabilir. Beyitte, sevgilisini başına Keşmir şalı bağlamış halde gören aşık hastalanıp yataklara düşmüş, başına mendil sarmıştır.

*Bezme geldikçe rakîbin bed-nigâhından sakın
Vechine eyle nikâb Keşmîr şalım var sana (Fâzıl: G 11/5)*

(*Sohbet meclisine geldikçe rakibin kötü bakışından sakın; yüzüne peçe yap(man için) sana Keşmir şalım var.*) Aşık, sevgilisini meclisteki rakiplerden kıskanmaktadır. Ona Keşmir şalı verip bunu peçe olarak kullanmasını istemektedir.

*Ol siyeh-çerde muhannâ zülfün 'arz etmiş degil
Şâl-i gül-günun eder zîb-i gelû Keşmîrden (Lazikizâde: G 531/5)*

(*O esmer (sevgili) eğri saçını sunmuş değildir; Keşmir'den (gelen) gül renkli şalını boğazına süs yapar.*) Aşık, ilk bakışta sevgilinin bükümlü saç sandığı şeyin aslında Keşmir şalı olduğunu fark etmektedir. Sevgili, süs olsun diye boynuna Keşmir şalı sarmıştır.

Keşmir şallarının genel olarak kırmızı renkli olması dikkat çekmektedir. Aşağıdaki beyitte ise Keşmir şalının gül desenlerinden bahsedilmektedir:

*O şûhuñ sâ'id-i nerminde köhne dâg-ı rengîni
Gül-i tasvîrde beñzer şâl-i Keşmîr içre göstermiş (Lebîb: G 66/4)*

(*O şuhun yumuşak kolundaki eskimiş parlak renkli yarası Keşmir şalında görülen gül tasvirine benzer.*) Şair, sevgilinin kolundaki yara ile Keşmir şalındaki gül deseni arasında renk ilgisi kurarak yarayı gül desenine teşbih etmektedir. Beyitte *sâ'id-i nerm – şâl-i Keşmîr* ile *dâg-ı rengîn – gül-i tasvîr* arasında leff ü neşr-i gayri mürettep bulunmaktadır.

Haşmet'in aşağıdaki beytine baktığımızda Keşmir kumaşının dünyaca ünlü olmasına rağmen öyle her yerde kolayca bulunamayacağını anlıyoruz:

*Fikr-i sevdâ-yı hakikat bî-dile bigânedir
Şâl-ı Keşmîrî bulunmaz bender-i Lâhûr'da (Haşmet: G 208/3)*

(*Hakikat sevdasının fikri gönülsüze yabancıdır; Lahur iskelesinde Keşmir şalı bulunmaz.*) Yani, nasıl ki Keşmir şalı Lahor iskelesinde bulunmazsa gönülsüz kişide de hakikat sevdası yoktur.

Derviş; sufi, mutasavvıf anlamında kullanılan bir tasavvufi kavramdır. Süleyman Uludağ, "derviş" kelimesi için şunları söylemektedir: '*Fakir, yoksul, dilenci. Baştan beri dervişler çeşitli maksatlarla dilenmişlerdir. Hatta derviş kelimesi, dilenmek anlamına gelen derviz kelimesinden bozmadır*' (Uludağ 2016: 103). Ferit Devellioğlu ise *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'inde derviş kelimesi için şu açıklamayı yapmaktadır: '*1) Allah için alçakgönüllülüğü ve fıkârâlığı kabûl eden veyâ bir tarîkata bağlı bulunan kimse 2) Fakir ve ihtiyaçlı kimse*' (Devellioğlu 2016: 200). Derviş; dünya malına önem vermeyen, bu dünyanın nimetlerine yalnızca zaruri ihtiyaçları kadar bağlanan, yüzünü Allah'a dönmüş ve dünyadan yüz çevirmiş kimsedir. Kalabalıkların önem verdiği pek çok şey derviş için anlamsızdır. Keşmir kumaşı da kalabalıklar için önemli ve değerli gözüke de derviş ona değer vermez. Şairler, derviş giysilerinin niteliğini belirtmek için, bu ucuz ve kaba giysileri Keşmir kumaşıyla karşılaştırarak zıtlık oluştururlar. Ancak, bu zıtlıkta derviş kıyafetleri yerilmez; tam tersi, farklı bir değer algısı ön plana çıkarılır:

*Târ u pûdı terk-i târ u pûd-ı hestîdir onun
Şâl-i dervîşî dokunmaz sevdiğim Keşmîrde (Nedîm: G 139/7)*

(*Onun çözü ve atkısı çözü ve atkının varlığını terk etmektir; sevdiğim, Keşmir'de derviş şalı dokunmaz.*) Derviş, lüksü terk eden, yalnızca zaruri ihtiyaçlarını karşılayacak kadar dünya malına değer

veren kimsedir. O, Keşmir şalına değer vermez; çünkü Keşmir şalı zaruri ihtiyaçtan dolayı değil estetik ihtiyaçtan dolayı değerlidir. Bir derviş için ise estetik ihtiyaç yoktur. O, tüm bunları terk etmiştir:

*Gilimden ihtirâz itmez giyinmez şâl-ı Keşmîri
Giyer tâc-i nemed tutmuş reh-i Âl-i 'abâ 'âşık (Nigârî: K 815/9)*

(*Âşık; kilimden çekinmez, Keşmir şalı giymez, keçe tac giyer, ehl-i beytin yolunu tutmuştur.*) Yukarıdaki beyitle anlamca paralel olan bu beyitte de ehl-i beytin yolunu tutan âşık bir anlamda dervîştir ve dünya malına kıymet vermez. Keşmir şalını kullanmaz; bunun yerine ucuz ve kaba olan keçe tac giyip kilim kullanır.

Sabîh, sevgilinin güzelliğini belirtmek için, bu güzelliği Keşmir kumaşı ile karşılaştırmak ister. Bunun için öncelikle güzellik ile kumaş arasındaki nitelik farkını ortadan kaldırmak amacıyla güzelliği kumaşa benzetir. Böylece, mücadele için aynı kulvara giren sevgili ile Keşmir şalının arasındaki yarışmadan sevgili galip çıkar:

*Kumâş-ı hüsni 'arz itse ol şûh-ı siyeh-çerde
Gelür hâl-i şikesti revnak-i kâlâ-yı Keşmire (Sabîh: G 293/6)*

(*O esmer şuh güzelliğinin kumaşını sunsa Keşmir kumaşının güzelliğine kırıklık gelir.*) Sevgilinin güzelliği kumaşa benzetilmiştir. Böylece, şair tarafından güzelliğin Keşmir kumaşı ile mukayese edilebilmesine zemin hazırlanmıştır. Sevgili o kadar güzeldir ki, güzelliği kumaş olsaydı, bu kumaşın güzelliği Keşmir kumaşının güzelliğine gölge düşürürdü.⁴ Aşağıdaki beyitte geçen *Keşmiriyye*, Örfî'nin bir kasidesidir ve aynı zamanda Keşmir kumaşından yapılan bir tür elbisedir:

*Bunu seyr etmeden girdi cihandan neyleyim
Örfî ki Keşmiriyyesin bâri edeydi âteşe ilkâ (Nedîm: Tarih 8/15)*

(*Bunu seyretmeden dünyadan gitti, ne yapayım; Örfî ki, en azından Keşmiriyye'sini ateşe atsaydı.*) Nedîm, "Târîh Der-Sitâyîş-i Pâdişâh-ı Cihân Sultân Ahmed Hân ve Vâsîf-ı Sadr-ı a'zam İbrâhîm Pâşâ vü Âsaf-ı Kapûdân Mustafâ Pâşâ Bağçe-i Fenâr-ı Üskûdâr" adlı şiirinde Sultan Ahmed'i övdükten sonra Veziriazam İbrahim Paşa'nın İstanbul'daki imar faaliyetlerinden bahsetmiş ve İstanbul'u bir cennet köşesi haline getirdiğini söylemiştir; bu iddiasına da Sadabad Kasrı'nı delil olarak göstermiştir. "*Kaside-i Keşmiriyye, Örfî'nin Ekber Şâh'a Keşmir seferi münasebetiyle yazdığı kasidedir*" (aktaran: Birici 2016, 4). Örfî'nin, Veziriazam İbrahim Paşa'nın çabaları sonucunda bir cennet haline gelen İstanbul'u görmeden bu dünyadan göçtüğünü söyleyen Nedîm, "bari Keşmiriyye'sini de ateşe atsaydı" diyerek, güzellik konusunda İstanbul'un Keşmir'i çok gerilerde bıraktığını vurgulamıştır.

2. Keşmir Ülkesi

Kişver-i Keşmîr tamlaması beyitlerde sevgilinin yaşadığı yeri belirtmek, teşbîh sanatı yapmak ya da şairce övünmek (fâhriye) gibi amaçlarla kullanılmıştır.

Aşağıdaki beyitte şair, basit bir mukayese ile sevgilinin ne kadar güzel olduğunu anlatmaktadır. Sevgili o kadar güzeldir ki Keşmir ülkesinde onun benzeri bile yoktur:

Şol melâhat kim o gendüm gün güzelde var anuñ

⁴ Keşmir kumaşı ve şalı ile ilgili diğer beyitler şöyledir:

*Olurdu feth-i vuslat 'ukdesi zerrîn kemerinden
Mukaddemce saralum çözmege Keşmîri şâl üzre (Said Giray: G 148/9)*

*Dikildi tavk-ı kumrî Gülşenî şeyhi hevâsıyla
Ham-ı gisû gibi Keşmîr şalı bir ridâdır hep (Lazikizâde: G 26/5)*

Olmaya hergiz nazîri kişver-i Keşmîrde (Edirneli Nazmî: G 5702/4)

(*Şu buğday benizli güzelde bulunan güzelliğin Keşmir ikliminde hiç bir benzeri yoktur.*) Bir diğer beyitte ise, sevgilinin perçemi şebboy çiçeğine teşbîh edilir:

*Ey kâkül-i hod-rüste sen kişver-i Keşmîr'ün
Ezhâr-ı bahârından şeb-bûsına beñzersin* (Muvakkit-zâde Pertev: G CDXX/2)

(*Ey kendi kendine yetişmiş perçem! Sen Keşmir ülkesinin bahar çiçeklerinden şebboya benzersin.*) Saç, kendi kendine uzaması yönüyle bahar çiçeğine benzetilmiştir. Perçemin şekli ise şaire şebboyu hatırlatmıştır. Bu nedenle şair, sevgilinin perçemini şebboy'a benzetmiştir. Serin iklimli yerlerde yetişen şebboyun beyitteki özelliği, Keşmir'e ait olmasıdır. Aşağıdaki beyitte Muvakkit-zâde Pertev, sevgiliyi bir çiçekmiş gibi anlatmaktadır:

*Bakuñ ol sebz-i teh-gül-gûnda [ki] hatt-ı siyeh-tâba
Gider Keşmîr'e şevk-i yâd-i ruhsâr ile meh-tâba* (Muvakkit-zâde Pertev: G DI/1)

(*O dibi yeşil, gül renkli (sevgilideki) parlak siyah (olan) ayva tüyelerine bakın! Yanak ile mehtabı(nın) anılması arzusuyla Keşmir'e gider.*) Kırmızı yanaklı sevgili yeşil bir elbise giyince adeta yeşil saplı kırmızı renkli bir çiçeğe benzemiştir. Sevgili, övgü toplamak için Keşmir'e gitmektedir. Şeyh Gâlip, Keşmir ülkesini fahriye amacıyla kullanır:

*Gark ider tâ kişver-i Keşmîri sebz-âb-ı hayâl
Fikr-i Gâlib kim sevâd-ı Hinde Kâbil'den geçer* (Şeyh Gâlip: G 61/7)

(*Gâlip'in fikirleri Hint karasına Kabil'den geçerek Keşmir memleketini seraba boğar.*) Şairin hayalleri Kabil'den geçip Hint ülkesine varır, Keşmir'e ulaşır. Oradakiler Şeyh Gâlip'in hayalleriyle o kadar içli dışlı olurlar ki adeta boğulurlar. Bu durum, şairin hayalde, yani şiirde ne kadar üstün olduğunu gösterir. Ayrıca bu beyitte, Şeyh Gâlip'in sebk-i Hindî akımında ne kadar başarılı olduğuna da işaret vardır. Şeyh Gâlip'in bir diğer beyti şöyledir:

*Fikr-i sebzân-ı perî-sûretle pürdür sînemiz
Rû-nümâdır kişver-i Keşmîrden âyînemiz* (Şeyh Gâlip: G 111/1)

(*Göğsümüz peri yüzlü taze (güzellerin) hayaliyle doludur; aynamız Keşmir ülkesinden yüz gösterendir.*) İskender Pala'ya göre '*aynanın, karşısındakini gösterme ve yansıtma özelliği, gerçekte aslı olmayan bir şeyin bir hayal misali ortaya çıkmasıdır*' (Pala 2011: 47). Beyte baktığımızda, şairin gönlünün güzellerin hayaliyle dolu olduğunu görürüz. Ayna da hayali yansıttığına göre, beyti bir bütün olarak düşündüğümüzde, aynanın Keşmir'den gösterdiği yüzlerin aslında Keşmirli güzeller olduğunu anlarız. Burada ayna, şairin hayal dünyasından başka bir şey değildir. Nedîm'in *Târîh-i Sâl-i Cedîd* isimli şiirinde Sultan III. Ahmed hakkında aşağıdaki övgü yapılır:

*Bir bendesin itbâ' edemez hâsıl-ı Keşmîr
Bir cündüne tîmâr olamaz milket-i Özbek* (Nedîm: Tarih 6/17)

(*Keşmir'in toplamı bir kölesini tâbî kılamaz; Özbek mülkü [onun] bir askerine tîmar olamaz.*) Sultan III. Ahmed'in, köleleri bile o kadar değerlidir ki, Keşmir'in tamamı bile onun bir kölesi kadar değerli değildir. Bunun gibi, III. Ahmed'in askerleri o kadar değerlidir ki her biri Özbek toprağından daha çok tîmar hak eder. Beyitte *bende – cünd ile Keşmîr – milket-i Özbek* arasında leff ü neşr bulunmaktadır. Keşmir, beyitte bir kıstas unsuru olarak kullanılmıştır.

3. Keşmir Şahı

Divan şiirindeki sevgili tipi eşsiz bir güzeldir. Herkes ona aşıktır, o ise tüm aşıklarına istîğna gösteren üstün bir varlıktır. Güzelliğiyle biricik olması ve aşıklarını kapısına köle yapması bakımından o bir cihan sultanıdır. Bazen de sevgili, güzelliğiyle diğer güzellerin üstünde olduğu için bulunduğu

mekanın sultanı olarak kabul edilir. Mesela, aşağıdaki beyitte Keşmir'in en güzel varlığı olduğu için, sevgili, Keşmir şahı olarak anılmıştır:

*Cevce yok rahmı baña ol yâr gendüm günümün
Böyle mi olur ki hüsn-ile şeh-i Keşmir olan* (Edirneli Nazmî: G 5029/2)

(*O buğday benizli yarin bana arpa kadar acıması yok. Güzelliğiyle Keşmir şahı olan böyle mi olur ki?*) Buğday benizli sevgili aşığına zerre kadar acımamaktadır. Şair, istifhâm ile, güzellik bakımından Keşmir sultanı olan sevgilinin acımasız bir mizaca sahip olduğunu belirtir. Aşağıdaki beyitte ise sevgili, şahlardan da büyüktür:

*Ol büt-i çâbü-k-süvâr ey dil ki şehler mîridür
Bâc alur Çin ü Hitâdan Hüsrev-i Keşmirîdür* (Münîrî: G 64/1)

(*Ey gönül! O iyi at süren put ki şahların beyidir; Keşmirli Hüsrev'dir, Çin ve Hitâ'dan vergi alır.*) Nidâ ile kendi gönlüne hitap eden şair, sevgiliyi anlatırken tam anlamıyla güçlü bir hükümdar portresi çizmektedir. Put kadar güzel olan sevgili, iyi at süren, Çin ve Hitâ'dan vergi alan bir hükümdardır; Keşmirli Hüsrev'dir. Revânî'nin beytinde sevgili, güzellik ülkesi Keşmir'in şahı olarak gösterilmiş, böylece güzellerin sultanı olmuştur:

*Sen şeh-i Keşmir-i hüsn olmasan ey hurşîd-rû
Çetr-i hüsn-e kaşların kurmazdı müşgîn sâyebân* (Revânî: K 24/14)

(*Ey güneş yüzlü! Sen güzellik Keşmir'inin şahı olmasan kaşların güzellik çadırına misk kokulu gölgelik kurmazdı.*) Sevgilinin yüzü ışıklı, parlak, nurlu olarak hayal edilir. Bu, sevgilinin güzelliğini gösteren bir işarettir. Bu yüzden, en parlak ve ışıklı cisim olan güneş, sevgilinin yüzünün benzetilene olur. Güneş yüzlü sevgili, güzellik Keşmir'inin şahı olduğundan dolayı, hükümdarlık alameti olan çadıra da sahiptir. Bu çadır, sevgilinin yüzüdür. Sevgilinin kaşları, sevgili hükümdar olduğundan dolayı, çadıra gölgelik olmuştur. Gölgelik olan kaşlar, renk ve koku ilgisinden dolayı misk kokuludur.

4. Keşmirliler

Keşmir deyince akla ilk olarak Keşmir kumaşı gelir. Keşmir kumaşının ünlü olması gibi Keşmirliler de güzellikleriyle ünlüdürler:

*Ehl-i Keşmir olduğun andan tefattun eyle kim
Keşmirîler nûr-ı çeşm-i kûçe-i Lâhûr olur* (Kânî: K 36/48)

(*Keşmir ehinden olduğunu şundan anla ki Keşmirliler Lahur çarşısının gözünün nuru olur.*) Hem kumaş hem de sevgili Keşmirlidir. Lahur çarşısında en çok rağbet gören mal kumaşa, aşıklar arasında en çok rağbet gören sevgili de Keşmirli olmalıdır. Çünkü, şaire göre, Keşmirlilerin ayırıcı vasfı en çok rağbet gören olmalarıdır. Divan edebiyatının İran kaynaklı aşk mesnevilerinde sevdiği güzel sebebiyle yollara düşüp diyar diyar gezen aşık tipi yaygındır. Kışverî'nin beytinde aşığı vatandan ayırıp yollara düşüren Kıpçaklı ve Keşmirli güzellerdir:

*Vatandın ey dirîgâ kim meni âvâre kıldılar
Siyeh çeşmân-ı Keşmirî gül-endâmân-ı Kıpçakî* (Kışverî: G 394/4)

(*Eyyahlar olsun! Kıpçaklı gül endamlılar, Keşmirli siyah gözülüler beni vatandan (uzak), perişan ettiler.*) Aşağıdaki beyitte Keşmirli sevgilinin, şairin gazeliyle anılacağı belirtilir:

*Gazel-yâb yâd olundukça Sabîh ol şûh-ı Keşmirî
Sevâd-ı hâmen olsun tütîyâ çeşm-i gazâl-âne* (Sabîh: G 307/7)

(*[Ey] Sabîh! O Keşmirli şuh [senin] gazelinle anıldıkça kaleminin mürekkebi ceylanın gözü gibi sürme olsun.*) Şair, sevgiliye bir gazel yazmıştır; böylece sevgili, gazel okundukça anılacaktır. Şiirin

malzemesi mürekkep ve kağıttır. Beyitte sevâd, tûtiyâ ve çeşm-i gazâl arasında renk ilgisi vardır: hepsi siyahtır (tenâsüp). Renk yönüyle mürekkep sürmeye benzetilir. Şeyhî, Keşmirli güzeli görünce Yaratıcı'nın sanatına hayran kalır. Sevgilinin saçlarının misk kokmasının sebebi misk ile saç arasında renk ilgisi olmasındandır. Keşmirli sevgilinin saçları Tatar miskidir; soy olarak ise Mogollara dayanmaktadır:

*Sâni 'ün sun 'ın görün ol dil-ber-i Keşmîrînün
Saçını müşg-i Tatar özin Mogolçîn eyledi (Şeyhî: G CXCIX/3)*

(Yaratıcının sanatını görün! O Keşmirli sevgilinin saçını Tatar miski, kendisini Moğol eyledi.) Lakizâde'nin beytinde ise övülen sevgili ile Keşmirli güzellerin karşılaştırması mevcuttur:

*Mûy-ı şeb-gûnun ede Leylâ süveydâ-yı hased
Var mıdır böyle siyeh-çerde güzel Keşmîrde (Lazikizâde: G 578/4)*

(Gece renkli saçın, haset süveydasını Leyla eder; Keşmir'de böyle esmer güzel var mıdır?) Saç siyahtır, yani gece renklidir; süveydanın anlamı ise kalpteki siyah noktadır ve günahın merkezidir. Leylâ'nın kelime anlamı *gece renklidir*. Dolayısıyla beyitte *mûy-ı şeb-gûn, süveydâ-yı hased*, Leylâ ve *siyeh-çerde* kelimeleri arasında renk ilgisi bakımından tenâsüp bulunur. Sevgilinin siyah saçı, kalbe Leylâ'nın kıskançlığını düşürür. Bu açıdan Keşmir'de onun gibisi yoktur (ya da, şair "Keşmir'de böyle güzeller de var mıydı?" diye sormaktadır, yani bahsedilen sevgili Keşmirlidir). Aşağıdaki beyitte bahsedilen Keşmirli güzel, içki meclisindeki kişiler için Bengal sahilini bir içki kadehi yapmıştır:

*Ol dilber-i Keşmîrin içip 'aşkına sebz-âb
Şevk eyleye gark-âb
Bezmi ide çün sâhil-i Bengâle piyâle
Her cins-i kemâle (Şeyh Gâlip: G 282/6)*

([Sevgili] içki meclisinde Bengal sahilini kemal ehli kişilere kadeh yaptığundan dolayı [aşık] O Keşmirli dilberin aşkına boğulurcasına içki içip keyiflensin.)

5. Keşmir Gülü ve Gül Bahçesi

Beyitlerden anladığımız kadarıyla Keşmir gül bahçeleri ile ünlü bir yerdir. Emine Yeniterzi de Keşmir'in güzelleri ve gülleriyle ünlü olduğunu belirtir (Yeniterzi t.y. : 319). Aşağıdaki beyitte Arpaemînzâde Sâmî, şair Râşid'i övmek için Keşmir gülünün kokusunu mukayese unsuru olarak kullanır:

*Nazm-i Râşid tuhfe-i pâkîze-i İzmirdür
Hübterdür Sâmîyâ bûy-i gül-i Keşmîrden (Arpaemînzâde Sâmî: G 92/11)*

(Ey Sâmî! Râşid'in nazmı İzmir'in saf armağanıdır; Keşmir gülünün kokusundan daha güzeldir.) Beyitte Râşid'in nazmıyla Keşmir gülünün kokusu karşılaştırılmış; Râşid'in nazmı daha güzel bulunmuştur.

Aşağıdaki beyitte ise şair, sevgilisinin hayaliyle bir çimenlikte gezse dahi, hissettiği mutluluktan dolayı olsa gerek, sanki Keşmir'in gül bahçelerinde yürüyor olacağını ifade etmektedir. Bir Osmanlı şairinin, şiirinde Keşmir'in gül bahçelerini anması, sözkonusu bahçelerin o dönemde ne kadar meşhur olduğunu göstermeye yeterlidir:

*Ol siyeh-çerde hayâlîyle edersem gül-geşt
Görünür sahn-ı çemen gülşen-i Keşmîr bana (Lazikizâde: G 18/3)*

(O esmerin hayaliyle gül gezintisi yaparsam çimenlik bana Keşmir'in gül bahçesi (gibi) görünür.) Aşağıdaki beyitte şair, Keşmir'in gül bahçelerini, zıtlık ilgisinden yararlanarak Çırağan Sarayı'nın süslemelerini övmek için kullanmıştır:

Hezârân gülşen ü kâşâne var kim nakş-ı renginin
Değişmez ehl-i dikkat kişver-i Keşmîr ü Kâşâna (Şeyh Gâlip: Tarih 34/3)

(Renkli süslemelerinde binlerce gül bahçesi ve köşk vardır ki dikkatli olanlar [onlar] Keşmir ülkesine değişmez.) Şeyh Gâlip, *Hazret-i Beyhân Sultân Aleyyetüş-şânın Binâ Eylediği Sâlihîsârây-ı Çerâgânın Tarihidir* başlıklı şiirinde, bahsettiği sarayı överken saray süslemelerinin ne kadar güzel olduğunu anlatmak için renkli gül bahçeleri ve köşk süslemeleri ile Keşmir ülkesini karşılaştırır; süslemeleri daha değerli bulur.

6. Keşmir Ayı ve Mehtabı

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin yüzü aya benzetilir. Aşağıdaki beyitte Muvakkit-zâde Pertev Keşmirli bir ay yüzlü güzelden bahsetmektedir:

Bu gece Keşmîrî bir meh-rû alıp zevrakçeye
Sâyesinde Pertevâ meh-tâb-ı Keşmîr eyledük (Muvakkit-zâde Pertev: G CCXCIV/5)

(Ey Pertev! Bu gece kayıkçığa ay yüzlü bir Keşmirli [güzel] alıp [onun] gölgesinde Keşmir mehtabı [gezisi] yaptık.) Osmanlı döneminde İstanbul Boğazı'nda kayıkla yapılan mehtap gezileri meşhurdur. Şair, böyle bir mehtap gezisinde kayığa ay yüzlü bir güzel alıp eğlendiğinden bahsetmektedir. Keşmîrî – Keşmîr ile meh-tâb – meh-rû arasında leff ü neş-i gayr-i mürettep bulunur. Nedîm'in beytinde sevgilinin beyaz boynu ile Keşmir mehtabı parlaklık bakımından karşılaştırılır:

Dili hem-çün ketan fersûde etdi bir siyeh-çerde
Ki ta'n eyler beyâz-ı gerdeni meh-tâb-ı Keşmîre (Nedîm: G 137/2)

(Bir esmer, gönlü keten bezi gibi eskitti; bu yüzden boynunun beyazı Keşmir mehtabını ayıplar.) Ay ışığı keten bezini çürütürmüş. Sevgilinin yüzü divan şiirinde ay ışığına benzetilir. Ay ışığı ile sevgilinin vücudu arasında parlaklık bakımından benzerlik ilgisi kurulur. Esmer sevgili, aşığın gönlünü, ay ışığının keten bezini eskitmesi gibi eskitmiştir. Bunun sebebi, sevgilinin aşığına çektiği acılar, eziyetler olmalıdır. Sevgilinin boynu o kadar parlak ve beyazdır ki Keşmirin ay ışığı bile sevgilinin yanında sönük kalır.

Hat-ı nev sebze-i mehtâb-ı Keşmîr
Serâpâ neş'e-i sebz-âb-ı Keşmîr (Şeyh Gâlip: G 48/1)

(Taze ayva tüyü, Keşmir mehtabının yeşili; baştan başa Keşmir esrarının neşesidir.) Sebz-âb kelimesi sözlükte yosun olarak geçmektedir (Tulum 2011: 13). Ancak divan şiirinde kelimenin bu anlamıyla ilgili bir kullanıma rastlamadık. Recep Demir, *Divan Şiirinde Renkler* adlı çalışmasında bu beyit hakkında şu açıklamada bulunur: ‘Şeyh Gâlip’in şiirinde özel bir yer tutan Keşmir, (...) mehtabından başka neş'e-i sebz-âb-ı Keşmir tamlamasıyla geçmektedir. Esrarın neşe verici özelliği ve sebz olması dolayısıyla burada esrarın da kastedilmiş olması muhtemeldir.’ (Demir 2016: 133). Biz, Recep Demir’in yorumunu kabul ederek sebz-âb kelimesini esrar diye çevirdik. Beyte baktığımızda, yeşil renkli olan esrarı içen aşık, her şeyi yeşil olarak görmektedir. Onun için ay ışığı da, sevgilinin ayva tüyleri de yeşildir. Bu durum, aşığa keyif vermektedir. Divan şiiri geleneğinde sevgilinin ayva tüyleri yeşil olarak kabul edilir. *Hat-ı nev, sebze-i mehtâb* ve *sebz-âb* kelimeleri arasında renk ilgisi bakımından tenâsüp bulunur. Esrar Dede'nin beytinde Keşmir ayı Şems-i Tebrizî'nin ilminden dolayı tutulmaktadır:

Feyz-i Şemsî mâh-ı Keşmîr ahz idiüp
Şâm-ı zülfi Hâveristân itdi hat (Esrar Dede: G 123/9)

(Şemsî'nin ilmi Keşmir ayının tutulmasına sebep olup; yazı, saçının gecesini aydınlatır.) Beyitte ay tutulması mazmunu vardır. Saçlar, siyah renginden dolayı divan şairlerince geceye benzetilir. *Hâveristân* kelimesi Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*'inde ‘doğu tarafı’ diye geçmektedir (Devellioğlu 2016: 397). Ancak bu kelimenin beyitteki anlamı *aydınlatmak* olmalıdır. Saçları beyazlatan hat ise ilmin vasıtası olan kitaplar, yani yazı olmalıdır. Beyitte bir tezaat söz

konusudur: Şems'in ilmi ay tutulmasına sebep olurken (karanlık) ilmin vasıtası yazı simsiyah saçları beyazlatır (aydınlık). *Şâm, zülf ve hat* arasında renk ilgisinden dolayı tenâsüp vardır. Ayrıca *Şems – hâveristan* ile *mâh – şâm* arasında leff ü neşr bulunur.

7. Keşmir Baharı

Keşmir baharının beyitte anılması, Keşmir gülünün ünü sebebiyledir. Koca Müftî-zâde mahdumu İbrahim Efendi'ye yazılan mahlasnâmede bulunan aşağıdaki beyitte, bahsedilen mekanın gülleri ile Keşmir gülleri arasında ilişki kurulmuştur:

*Her bir gülü nev-bahâr-ı Keşmir
Her bülbülü ergânûn-ı santır* (Hoca Neş'et: K 8/28)

(*Her bir gülü Keşmir ilkbaharı; her bülbülü santur enstürmanıdır.*) Şair, beyitte bahsettiği mekanın güllerini Keşmir baharına, bülbüllerini ise santura teşbîh etmiştir. Beyitte bulunan leff ü neşr, gül – bülbül ile Keşmir – santur arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Santur, Ortaçağ'da, İran ve çevresinde çok yaygın imiş ve bütün dünyaya buradan yayılmış. Keşmir'in İran'a yakınlığı göz önüne alınca şairin dikkat çektiği ilişkinin sebebi anlaşılır. Şair, Keşmir'li bir santur ustasına da dikkat çekmek istiyor olabilir. Beyitten anladığımız temel şey; gülleri sebebiyle Keşmir baharının ünlü olması ve Keşmir ile santur arasında bir ilişki bulunduğuur.

8. Keşmir-Yüz İlişkisi

Sevgilinin yüzü ve yüzdeki güzellik unsurları, divan şiirinde en çok bahsedilen konulardandır. Estetik bir malzeme olarak sözkonusu güzellik unsurları pek çok söz sanatına kaynaklık eder. Şairler, divan şiirindeki pek çok şeyi yüz ve yüzdeki güzellik unsurlarının benzetilene olarak kullanmışlar, sözkonusu güzellik unsurları arasında türlü ilgiler kurmuşlardır. Bazen göz büyücü olmuş ve Hârût'a sihir öğretmiş, yüz ise gizli olarak Bâbil şehri olarak düşünülmüştür (Aslan 2015: 490). '*Yüz bazen güneştir, gündür, sabahtır, nûr ve ışıktır... (...) Sevgilinin yüzü, ayva tüyleriyle birlikte üzerinde lekeler olan ay'ı andırır. (...) Sevgilinin yüzü bazen bir mum veya çerağdır. Yine teşbih yönü aydınlıktır. Bu durumda âşık pervâne olur ve sevgilinin yüzünün şemine yanar. Bazen de sevgilinin yüzü ayna, âb (su), yd ve Rûm olur. Yüzün su ve ayna oluşu parlaklık ve berraklık nedeniyledir. Yd (bayram) oluşu ise âşığın, sevgilisinin yüzünü görünce bayram yapması ve secdeye kapanmak istemesidir. (...) Yüz bazen Mushaf, âyet, Ka'be, kible ve mâbet olarak da karşımıza çıkar*' (Pala 2011: 117). Yüzün benzetilenleri arasında Keşmir de bulunmaktadır:

*Meh-i nev resmidir destârın ey şûh-ı siyeh-çerde
N'ola Keşmîr-i ruhsârında meh-tâb olsa tâbende* (Nedîm: G 134/4)

(*Ey neşeli esmer! Sarığın yeni ay şeklindedir. Yüz Keşmir'inde ay ışığı parlarsa şaşılır mı?*) Esmer yüzlü erkek sevgilinin sarığı dolunaya benzetilmiştir; yüz ise dolunayın ışığının yansıdığı yeryüzüdür. Dolunayın aydınlattığı yüz güzeldir, bu güzellik sebebiyle de yüz Keşmir'e benzetilmiştir.

Aşağıdaki beyitte Keşmir bir ateş tapınağına benzetilmiştir:

*Acebdir rûz-ı Hızr hatt-ı cemâlin
Eder âteş geh-i pürtâb-ı Keşmîr* (Şeyh Gâlip: G 48/5)

(*Yüzündeki ayva tüylerinin Hidrellez'i ilginçtir; Keşmir'i hararetle bir ateş tapınağı yapar.*) Rûz-ı Hızr, Hidrellez günüdür. Efsâneye göre âb-ı hayatı içerek ölümsüzlüğe kavuşan Hızır ile İlyas ölümsüzlüğe kavuşur ve biri denizde diğeri karada olmak üzere insanlara yardım ederler. Bu ikisi, mayıs ayının altıncı gününde buluşurlar. Söz konusu buluşma gününe Hızır ve İlyas'tan bozma bir kelime olan Hidrellez denir (Pala 2011: 204-205). '*Sevgilinin birçok özellikleri Hızır'ı andırır. Kelimenin 'yeşillik, boz, gökçül, mora yakın' anlamlarına gelmesi dolayısıyla çeşitli unsur ve düşüncelerin konusunu oluşturur ve sembol olur. Sevgilinin ayva tüyleri klişeleşmiş olarak Hızır'a benzer*' (Pala 2011: 205). Beyite göre sevgilinin ayva tüyleri, Hidrellez gününde, yani mayısın altısında veya bahar gününde, Keşmir'i bir ateş tapınağı haline getirir. Hidrellez gününde halkın mesire yerlerini ziyaret ettiği

hatırlanırsa, beyite göre sevgilinin Hidrellez’de Keşmir’in mesirelerine gezintiye çıktığı düşünülebilir. Onun güzellik unsuru ve gençliğin belirtisi olan ayva tüylerini gören aşıklar aşk acısıyla göklere ateşli âhlar salmış olmalıdır. Bu sebeple Keşmir ateşler içinde kalıp bir Mecusi tapınağına dönmüştür.

9. Keşmir-Ben İlişkisi

Bir önceki alt başlıkta sevgilinin yüzü ve yüzdeki güzellik unsurları hakkında pek çok benzetme, hayal ve söz sanatı oluşturulduğunu söylemiştik. Yüzün benzetilenlerinden birinin de Keşmir olduğunu ifade etmiştik. Sevgilinin yüzündeki güzellik unsurlarından olan ben ile Keşmir arasında türlü ilgiler kurulmuştur. Ben, renk ilgisinden dolayı Hintlilere benzetilir. Keşmir’in de Hindistan ile Pakistan arasında olduğu düşünülürse ben ile Keşmir arasında niçin bir anlam ilişkisi kurulduğu daha iyi anlaşılır. Aşağıdaki beyitte Said Giray, Rum bir sevgilinin yüzünde bulunan ben’in Lâhur ile Keşmir’den daha değerli olduğunu belirtmektedir:

*Bir hâlini Lâhûr ile Keşmîre deġişmem
Gül-çehre-i Rûm olsa baña Tunca kenârı* (Said Giray: G 162/8)

(*Bana Tunca kenarı olsa, gül yüzlü Rum’un bir benini Lahur ile Keşmir’e deġişmem.*) Aşağıdaki beyitte ise şair, sevgilinin anber kokulu benini satın almak için bedel olarak Şiraz’ı verse buna şaşılmayacağını, o benin Hindistan, Keşmir ya da Hoten’de bulunamayacak kadar nadir ve değerli olduğunu dile getirmektedir:

*Nola Şîrâz’ı versem ben o hâl-i ‘anber-efşâna
Bulunmaz Hind ü Keşmîr ü Hoten’de böyle bir dâne* (Sünbül-zâde Vehbî: K 7/104)

(*Ben o anber saçan bene Şiraz’ı versem şaşılır mı? Böyle bir tane Hindistan’da, Keşmir’de ve Hoten’de bulunmaz.*) Aşağıdaki beyitte ise şair, sevgilinin beninin bedeli olarak İran’ı göstermektedir:

*Bahş eyledim İrân’ı ben hâl-i ruh-ı cânâneye
Şîrâz u Keşmîr ü Hoten olsun fedâ bir dâneye* (Sünbül-zâde Vehbî: Musammat 229/1)

(*Sevgilinin yanağının benine İran’ı bağışladım; bir taneye Şiraz, Keşmir ve Hoten feda olsun!*)

10. Keşmir Putları

Put, ‘*tapınılan nesne*’dir (Uludağ 2012: 288). Divan şiirinde sevgili, güzelliği dolayısıyla putlara benzetilmiştir. Dahası, bazı beyitlerde yalnızca sevgili değil, tüm güzeller put olarak kabul edilmiştir. Nedîm’in aşağıdaki beytinde Keşmir putları, aslında Keşmir güzelleridir (kapalı istiâre). Güzellik şimşegi ile kastedilen ise sevgiliden başkası değildir:

*Görse ol barika-i hüsnü bütân-ı Keşmîr
Tâb-ı hayretle erirlerdi büt-i mûm gibi* (Nedîm: G 151/4)

(*Keşmir putları o güzellik şimşegini görse hayretin hararetiyle mumdan putlar gibi erirlerdi.*) Keşmirli güzeller sevgiliyi güzelliğinden dolayı o kadar kıskanmışlardır ki, mumdan yapılan putlar gibi erimişlerdir. Beyitte put ile güzeller, dolayısıyla sevgili, arasında bir paralellik söz konusudur. Sevgili, güzelliğiyle diğer putlardan daha üstün bir puttur. Böylece o, güzellik ile kafirlik vasıflarını aynı anda taşıyan bir varlık olmaktadır.

11. Keşmir Ceylanı ve Sincabı

Keşmir bölgesinde yaşayan hayvanlar tenâsüp, teşbih ve leff ü neşr gibi söz sanatları aracılığıyla türlü hayaller çerçevesinde şairane beyitler oluşturmak için şiirlerde kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte Said Giray, sevgilinin beni ile Çin, Hitâ ve Keşmîr ceylanlarını güzellik bakımından karşılaştırmaktadır:

*Seyr idelden bender-i sûretde hâl-i Hindüyı
Âhuvân-ı Çîn ü Keşmîr ü Hitâyı neylerüz* (Said Giray: G 70/4)

(*Hindu beni limanda seyrettikten [sonra] Hitâ, Keşmir ve Çin'in ceylanlarını neyleriz?*) Aşık, gözlerinin güzelliğiyle ünlü ceylanları, limanda sevgilinin siyah benini gördükten sonra eskisi kadar güzel bulmamaktadır; başka bir deyişle sevgilinin beni ceylanlardan daha güzeldir. Beyitteki yer isimleri, ceylanların yaşadıkları mekanlar oldukları için anılmıştır. Bu yerlerden biri de Keşmir'dir. Benin Hindu olması, Hintliler ile benin renk ilgisinden dolayısıdır; çünkü her ikisi de siyahtır. Çin, Keşmir ve Hitâ sözcükleri tenâsüp oluşturmaktadır. Aşağıdaki beyitte Keşmir sincabı güçsüzlüğüyle beyitte anılmaktadır:

*Esîr-i çîn-i zülfü nâfe-i Çîn
Zebûn-ı pençesi sincâb-ı Keşmîr* (Şeyh Gâlip: G 48/4)

(*Saçındaki büklümün esiri Çin miskidir; [sevgilinin] güçsüz pençesi Keşmir sincabıdır.* Sevgilinin saçını misk kokuludur. Bu yüzden şair, sevgilinin saçlarını çengele, misk kokusunu ise saç çengelene takılmış mahkuma benzeterek şairane bir hayal kurmuştur. Misk, Çin'de yaşayan bir tür ceylandan elde edildiği için *Çin miski* diye anılmıştır. Sevgilinin saçları çin miskini mahkum edecek kadar güçlüyken elleri saç büklümlerine tezat oluşturacak kadar güçsüzdür. Bu narin eller ise güçsüzlüğünden dolayı Keşmir sincabına benzetilmiştir. Beyitte *zülf – pençe* ile *nâfe-i Çîn – sincâb-ı Keşmîr* arasında leff ü neşr vardır.

12. Keşmir Mihrabı

Ferit Devellioğlu, *Sûmnât* kelimesi için *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'inde şu açıklamayı yapmaktadır: '*Hindistan'da Gücerat diyârında bulunan meşhur bir puthânenin adı*' (Devellioğlu 2016: 1125). İskender Pala ise *Sumnât* tapınağı hakkında şunları söyler: '*Hindistan'ın Gücerâd bölgesinde eski bir Hint tapınağı. Hindliler burada mâbudları Sivâ'ya adanmış putlar önünde güneş ve ayın tutulduğu günlerde âyin yaparlarmış. Guyâ burada edilen dualar kabul olunurmuş. Tapınağın içinde 500 berber görevli olup her gelenin saç ve sakalını kazırlar; keza 500 câriye de saz çalıp oynarlarmış*' (Pala 2011: 409). *Sumnât*ın kilise ve puthane anlamı da vardır (Devellioğlu 2016: 1125). Divan şiiri geleneğinde güzelliğiyle putlara benzetilen sevgilinin bakışı (*nigâh*), aşıklar arasında kavgalara sebep olur. Bu nedenle şair, sevgilinin bakışını '*Sûmenât-ı bahr-ı aşub*'a benzetir:

*Nigâhı Sûmenât-ı bahr-ı âşûb
Gözü mestânesi mihrâb-ı Keşmîr* (Şeyh Gâlip: G 48/2)

(*Bakışı kargaşalık denizinin Sûmenât'ı [puthanesi]; sarhoşça gözü Keşmir mihrabıdır.*) Put gibi güzel olan sevgilinin bakışı, yüzlerce aşık arasında kargaşalığa sebep olduğundan dolayı kargaşalık denizinin *Sûmenât*'ıdır; sevgilinin gözü ise *Sûmenât* adlı tapınağın mihrabı olmalıdır. *Mihrâb*, bilinen anlamıyla '*câmilerde, mescitlerde yönelinen taraftaki duvarda bulunan ve imamlık edene ayırmış olan oyuk, girintili yer*'dir (Devellioğlu 2016: 751). Ancak *mihrâb* kelimesinin sunak anlamı da vardır (Devellioğlu 2016: 751). Beyitte gözün Keşmir mihrabı olması, bakışın *Sûmenât* tapınağı olmasıyla ilişkilidir. Zira, *nigâh – göz* ile *Sûmenât – mihrâb* kelimeleri arasında leff ü neşr-i mürettep vardır. Sarhoş bakış, aşığın ölümüne sebep olduğundan dolayı tapınak sunağıdır.

13. Keşmir'in Vişne Şurubu

Keşmir'in vişne şurubu, sevgilinin dudağıyla renk ilgisinden dolayı Şeyh Gâlip'in beytinde yer almıştır (Gülhan 2008: 369):

*Ruhu gülnâr-ı reng-i mâye gülzâr
Leb-i hat-âveri vişnâb-ı Keşmîr* (Şeyh Gâlip: G 48/3)

(*Yanağı gül bahçesinin asıl rengi nar çiçeği; ayva tüyü getiren dudağı Keşmir'in vişne şurubudur.*) Sevgilinin yanağı güldür, yanağın rengi ise nar çiçeğinin ve gülnün rengi olan kırmızıdır. Dudak da vişne şurubu rengindedir; yani o da kırmızıdır. *Gülnâr*, *gülezâr* ve *vişnâb* kelimeleri arasında bitki olmaları dolayısıyla cins ve hepsinin kırmızı olması sebebiyle renk ilgisi bulunmaktadır (tenâsüp). Bir diğer tenâsüp *ruh*, *leb* ve *hat* kelimeleri arasındadır. Keşmir'in vişne şurubu o dönemde ünlü olmalı ki

beyitte anılmış. Ayrıca Keşmir, gül bahçeleri ile de ünlüdür. Beyitte gül bahçeleri ve vişne şurubundan beraber bahsedilmesi tesadüf olmasa gerektir.

14. Keşmir Seli

Sel, Hindistan için eskiden beri büyük bir problemdir ve bu bilinen bir olgudur. Aşağıdaki beyitte Şeyh Gâlip, ne kadar çok ağladığını anlatmak için mübalağa sanatına başvurarak gözyaşlarının Keşmir selini çoşturduğunu söylemektedir:

*Hurûşân oldu Gâlib çeşm-i terden
Bahâr-ı hatda bu seylâb-ı Keşmîr* (Şeyh Gâlip: G 48/7)

([Ey] Galip! Ayva tüylerinin baharında bu Keşmir seli gözyaşından çoştı.) Ayva tüyleri, ergenlik döneminde yüzde çıkan tüylerdir ve gençlik ile bağlantılıdır. Genç insanlarda bir güzellik unsuru olmasından dolayı divan şiiri geleneğinde çokça kullanılmıştır. Şair, ‘‘ayva tüylerinin baharında’’ derken ‘‘bu genç yaşında’’ demek istemektedir. Bu nedenle beytin anlamı şöyledir: Ey Galip! Bu genç yaşında üzüntüden, acıdan, kederden o kadar çok göz yaşı döktün ki gözyaşların Keşmir seli olup çoştı.

Sonuç

Keşmir isminin geçtiği beyitler çoğunlukla sevgili ile alakalıdır. Keşmir’in kumaş ile ünlü olması, divan şairlerine, Keşmirli güzellerin de ünlü olduğunu düşündürmüştür. Sevgilinin ne kadar güzel olduğundan bahseden şairler onu Keşmirli güzellerle karşılaştırarak iddialarını ispatlamak isterler; yani Keşmir bir karşılaştırma unsuru olarak kullanılır.

Sevgili, Keşmir kumaşından üretilen giysiler giyer ve Keşmir gülü kokar. O, güzellikte Keşmir ceylanından, narinlikte ise Keşmir sincabından üstündür. Sevgilinin dudağı Keşmir’in vişne şurubu rengindedir. O, bir put kadar güzeldir. Güzellik ve kâfirlik vasıflarının her ikisine de sahip olan sevgili, aşığı sarhoş bakışlarla öldürüp Keşmir tapınağı sunağında kurban eder. Aşık, sevgili için, Keşmir’i basan seller gibi göz yaşı dökmektedir.

Sevgili bazen Keşmirli, bazen de güzelliğinin üstünlüğünden dolayı Keşmir şahı olarak karşımıza çıkar; bununla beraber diğer Keşmirli de güzeldir. Keşmir, Hindistan tarafında olduğundan dolayı, esmer insanların yaşadığı bir bölgedir; dolayısıyla sevgili esmer olarak karşımıza çıkar, bazen de sevgiliden Keşmir ayı kadar parlak vücutlu olarak bahsedilir. Keşmirlielerin esmer olması sebebiyle şairlerin ben (hâl) ile Keşmir arasında renk ilgisi kurdukları da olmuştur. Sevgilinin güzellik unsurlarıyla Keşmir arasındaki bir diğer ilgi ise sevgilinin yüzü ile Keşmir ayı arasındadır. Divan şiiri geleneğinde yüzü aya benzetilen sevgili, bir beyitte, ay ışığının vurduğu Keşmir ülkesine benzetilerek, orijinal bir söyleyiş yakalanmıştır.

Keşmir ülkesi, şairler için bir fahriye unsuru olarak kullanılabilir. Şairlerin şiirleri o kadar meşhurdur ki bu şiirler Keşmirli seraba (hayale) boğar. Keşmir baharı ise bir beyitte övülen mekanın benzetilene olarak karşımıza çıkar.

KAYNAKÇA

- Arslan ve Aksoyak, Mehmet ve İ. Hakkı (t.y.): *Haşmet Külliyyâtı..* <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10617,girisvemetinpdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Aslan, Murat (2015): ‘‘Divan Şiirinde Hârût ile Mârût’’. *Turkish Studies*. http://turkishstudies.net/Makaleler/1412571187_22AslanMurat-tde_S-485-516.pdf (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Athar ve Rızvı, Saiyid ve Abbas (t.y.): ‘‘Keşmîr’’. *İslâm Ansiklopedisi*. Diyânet Vakfı Yayınları. <http://www.islamansiklopedisi.info/> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Avşar, Ziya (t.y.): *Revânî Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78396/revani-divani.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Bektaş, Ekrem (2007): *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı* Malatya. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10630,muvakkitzade-pertevpdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Bilgin, Azmi (2011): *Nigârî Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10638,nigar-i-divani-azmi-bilgin-pdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)

- Biltekin, Halil (2003): *Şeyhî Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin)*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi
- Birgören, Hamdi (2004): *Dâniş Dîvânı*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi
- Birici, Sevim (2016): "Nedîm Dîvân'ında Ateş ve Ateşle İlgili Kelimelerin Kullanımı", *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:2, Issue: 4, sayfa sayısı: 1-15, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera/article/viewFile/5000197713/5000176764> (Erişim Tarihi: 15.05.2018)
- Demir, Hiclâl (2008): *Lâzîkî-zâde Feyzullah Nâfîz Dîvânı (İnceleme-Metin-Özel Adlar Dizini)*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Demir, Recep (2016): *Divan Şiirinde Renkler*. Ankara. Grafiker Yayınları
- Devellioğlu, Ferit (2016): *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara. Aydın Kitabevi
- Duman, Mehmet Âkif (2005): *Fâzıl Dîvânı (Transkripsiyonlu Metin-İnceleme)*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi
- Erdemir, Nale (2005): *Dîvân-ı Zihni-i Çermîkî (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi
- Ersoy, Ersen (t.y.): *II. Bayezid Devri Şairlerinden Münîri Hayatı, Eserleri ve Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10631,muniripdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Gülhan, Abdülkerim (2008): *Divan Şiirinde Meyveler ve Meyvelerden Hareketle Yapılan Teşbih ve Mecazlar*. Turkish Studies. http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/abdulkerim_gulhan_divan_siiri_meyve_mecaz_tesbih.pdf (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Kalkışım, Muhsin (1992): *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi
- Karabey, Turgut (1996): *Esrâr Dede Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvân'ının Karşılaştırmalı Metni*. Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi
- Karaköse, Saadet (t.y.): *Sa'îd Giray Dîvânı* (2001). Denizli. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78396/revani-divani.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Kurtoğlu, Orhan (2004): *Lebib Dîvânı*. Ankara. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10623,lebib-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Kutlar, Fatma Sabiha (2004). *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Dîvânı*. Ankara. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10592,arpaeminizade-samipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Macit, Muhsin (t.y.): *Nedîm Dîvânı..* <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10635,nedim-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Oğraş, Rıza (1991): *Hoca Neş'et Dîvânı (İnceleme ve Tenkidli Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi
- Özdingiş, Vicdan (1998): *Sabîh Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divânının Tenkidli Metni*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi
- Pala, İskender (2011): *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul. Kapı Yayınları
- Şemseddin Sâmî (1895): *Kâmusu'l Alâm* (5. Cilt). İstanbul
- Talan Demirci, Jale (1994): *Kişverî Dîvânı (İnceleme-Metin-İndeks)*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi
- Tulum, Mertol (2011): *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: TDK Yayınları
- Uludağ, Süleyman (2016): *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul. Kabalcı Yayıncılık
- Üst, Sibel (t.y.): *Edirneli Nazmî Dîvânı (İnceleme Metin)*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78367/edirneli-nazmi-divani.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Yazar, İlyas (2012): *Kânî Dîvânı*. Ankara. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10620,kani-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Yenikale, Ahmet (2012): *Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı* Kahramanmaraş. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78396/revani-divani.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2017)
- Yeniterzi, Emine (t.y.): 'Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri'. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi15pdf/yeniterzi_emine.pdf (Erişim Tarihi: 22.08.2017)



Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar
DOI: 10.31455/asya.431898 / Number: 4, p. 15-22, Summer 2018

BİR TUTUM VE DAVRANIŞ BİÇİMİ OLARAK IRKÇILIĞIN PEKİŞTİRİLMESİNDE REKLAMCIĞIN ROLÜ THE ROLE OF ADVERTISING IN THE CONTINUATION OF RACISM AS AN ATTITUDE AND BEHAVIOR

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
07.06.2018

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
25.06.2018

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
30.06.2018

**Asya'dan
Avrupa'ya
Uluslararası
Sosyal Bilimler
Dergisi**

Dr. Öğr. Üyesi Ali Murat Kırık
Marmara Üniversitesi
murat.kirik@marmara.edu.tr
ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0002-5771-4843>

Fatma Esra Öztürk
Marmara Üniversitesi
esraozturk20@gmail.com
ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0001-7709-1842>

Öğr. Gör. Rabiya Saltık
İstanbul Kavram Meslek
Yüksekokulu
rabiya.saltik@kavram.edu.tr
ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0003-4378-3490>

Arzu Orujova
Marmara Üniversitesi
arzuorujova@gmail.com
ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0002-1774-0561>

Öz

İrkçilik tarih boyunca çeşitli şekillerde değişime uğrayarak varlığını sürdürmüştür. İnsanlar arasındaki eşitsizliği yok sayan ve toplumsal bütünlüğe zarar veren bir sorun olarak güncelliğini korumaya devam etmektedir. İrkçilik kavramı ayrımcılık, ötekileştirme ve dışlama eylemleriyle bağlantılı olup bu eylemleri gerçekleştirmek için "ırk" kavramı bir araç olarak kullanılmaktadır. Bilimsel olarak kullanılan ırk kavramı zaman içinde değişime uğrayarak insanları fiziksel özelliklerine göre ayırtmıştır. Tarihsel geçmişte insanların fiziksel özellikleri sebep gösterilerek milyonlarca insanın öldüğü soykırım olayları yaşanmıştır. Günümüzde ırkçılığın oluşum ve yayılma görüntülerine bakılarak toplumsal değişimlere ayak uydurduğu, değişen koşullara göre kendini güncellediği söylenebilir. Gündelik hayatımızda etkinliğini sürdüren ırkçılık kavramının gündeme gelmesinde insanların enformasyon ihtiyacını karşılayan medyanın ve özellikle de medyanın bir parçası olan reklamcılığın rolü yadsınamaz niteliktedir. Medyanın hem görsel hem de sölemsel ifade alanı sunması izleyiciler üzerinde daha güçlü bir etki yaratır. Medya metinlerinde üretilen ırkçılık temelli tüm ifade ya da görsellerin geniş kitlelere ulaştırılması izleyiciler üzerinde önyargı ve ayrımcı zihniyetin oluşumuna katkı sağlayacak dolayısıyla ırkçılık ideolojisinin tohumları medya aracılığıyla yayılacaktır. Medyanın reklamlara, finansal çıkar ortamı açısından bağımlı olması onu ırkçılığın yayılma mekanizması haline getirmektedir. Öte yandan tüketiciler sadece izlediği ırkçı reklamlar ile değil, satın aldıkları ürünlerle de bu nefreti çoğaltmaktadırlar. Bu çalışmada ırkçılık kavramı açıklanmaya çalışılmış ve bu sorunun reklamlar aracılığıyla topluma nasıl aktarıldığı göstergebilim yöntemiyle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İrkçilik, Öteki, Medya, Reklam, Göstergebilim

Abstract

Racism has maintained its existence through various changes throughout history. It continues to maintain its update as a problem that ignores human inequality and damages social cohesion. The concept of racism is linked to acts of discrimination, alienation and exclusion, and the concept of "race" is used as a means to carry out these actions. The concept of race, which is used scientifically, has changed over time to differentiate people according to their physical characteristics. Historically, there have been genocide events in which millions of people have died due to the physical characteristics of people. It can be said that nowadays, racism has changed itself according to the changing conditions, making up with social changes by looking at the formation and spreading appearances. The role of media, especially advertising, which is part of the media, can not be denied when the concept of racism continues to be effective in our everyday life. The presentation of media both as a visual and discursive domain has a stronger impact on viewers. The fact that all racism-based expressions or images produced in media texts reach broad masses will contribute to the formation of prejudice and discriminatory mindset on the viewers, and therefore the seeds of the ideology of racism will be disseminated through the media. Being dependent on ads in terms of financial interest media oftenly become the spreading mechanism of racial separation. Consumers increase this hatred not only by watching these ads but also buying these products. In this study, the concept of racism was tried to be explained and it was analyzed by semiology method how this problem was transferred through advertisements.

Key Words: Racism, Other, Media, Advertisement, Semiology.

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Kırık, A. M.; Öztürk, F. E.; Saltık, R. ve Orujova, A. (2018). Bir Tutum ve Davranış Biçimi Olarak İrkçılığın Pekleştirilmesinde Reklamcılığın Rolü., *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, Number: 4, Summer, p. 15-22.

GİRİŞ

İrkçilik geçmişten günümüze süregelen toplumsal problemlerden biridir. İrkçilik sorunu tarih boyunca değişime uğramış olsa da insan hayatının gündelik koşuşturmacasında her zaman kendine yer bulmayı başarmaktadır. İrkçi ve ayrılıkçı politikaların toplumda kök salması ve gelenekleşmesi kendiliğinden olmamaktadır. Başka bir ifadeyle ırkçılık toplumun özünde yoktur, toplumu oluşturan bireyler tarafından sonradan öğrenilmektedir. İrk temelli ya da ayrılıkçı politikaların gündeme gelmesinde en önemli vasıta; insanların gündelik enformasyon ihtiyaçlarını karşılamak için kullandığı medyadır. Medya; haber, dizi, film, reklam vs. şeklindeki iletileriyle ırkçılığa dair mesajlar vermektedir. Özellikle reklam medyası son yıllarda ırkçılık politikalarının kök saldığı bir mecra haline gelmiştir.

Medya aracılığıyla ırkçılık politikalarının yetiştirildiğini varsayan bu çalışmada, medya ürünlerinden biri olan reklamların ırkçılık ideolojisini nasıl ürettiği ve reklamın yapıldığı ürünün ırkçılıkla ilişkilendirilerek tüketiciye nasıl sunulduğu meselesi üzerinde durulacaktır. Bu amaçla yürütülecek çalışmanın temel soruları şunlardır:

1. Medya ırkçı mıdır yoksa birleştirici mi?
2. Medya ırkçılığı hangi formlarda sunmaktadır?
3. Medya sunduğu ırkçi ileti formlarıyla toplumu nasıl etkilemektedir?

Çalışmada ilk olarak ırkçılık kavramı kuramsal bir zeminde kapsamlı olarak açıklanacaktır. Ardından medya aracılığıyla ırkçi davranışların sergilenip sergilenemeyeceği sorgulanacaktır. Son olarak reklam medyası içinden seçkisiz örneklem yoluyla seçilen üç reklam örneğinin göstergebilim analizi yapılacak ve sonuçlar tartışmaya açılacaktır.

İrkçilik son yıllarda tüm dünyada yükselişe geçen önemli bir sorun halini almıştır. Bu nedenle çalışma, ırkçi davranış biçimlerinin topluma kazandırılmasında medyanın gücünü göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

1. İRKÇİLİK

İrk kavramı üzerinde pek çok farklı görüş olsa da genel olarak aynı soydan gelen, aynı dili ve dini inançlara sahip insanları anlatmak için kullanılır. Şenel'e (1984: 27) göre ırk, insan türü ya da soyu anlamında kullanılmakta aynı zamanda fizyolojik özelliklere sahip toplulukları ve belirli tinsel niteliklere sahip insanları anlatmaktadır. Genel olarak ırk, kategorik olarak hem "tür" hem de "soy" anlamına gelmektedir (Şenel, 1984: 27).

İnsanları biyolojik özelliklerini dikkate almadan sosyal, ekonomik ya da ideolojik tutumları çerçevesinde ırk kategorilerine ayrılması ırk kavramının dışına çıkılarak ırkçi bir yaklaşım kazanılmasına yol açar. Birbirlerinden farklı fiziki özelliklere ve kültüre sahip farklı coğrafyalarda yaşayan toplumların kurmuş oldukları ilişkiler özellikle de ticaretin etkisiyle birlikte birbirlerini kıyaslamalarına ortam hazırlamış, deri rengi karşılaştırma ya da sınıflandırmada en çok kullanılan özellik olmuştur. (Özbek, 2007: 259). İrkçilik insanlar arasındaki eşitliği yok sayarak, üstün gördüğü ırka yönelik haklar tanıyarak onları ayrıcalıklı kılar. İrkçılığı oluşturan temel süreç "öteki"nin yaratılmasıdır. "Öteki" olan topluluk, kendilerinin sahip olduğu olumlu özelliklerin dışında kalarak her zaman değişmeyen olumsuz niteliklere sahip olarak görülür. "Öteki"ne yönelik oluşturulan önyargılar da ırkçılık düşüncesini besleyen ve oluşturan düşünelere hizmet eder. Siyasi çekişmeler, sosyo-ekonomik sebepler ve insanlar arasındaki gelir dağılımı ırkçılığı oluşturan diğer sebepler arasındadır. Biz ve öteki karşıtlığı ve sömürü düzeniyle hareket eden ırkçılık ideolojisi kendisinden farklı olan, güçsüz grup üzerinde tahakküm kurarak ilerlemesini sürdürür. Uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan ırkçılık farklı ülkelere giderek oradaki halkı sömüren beyazların, varlıklarını daimi kılmak için kendilerini üstün kılan ideolojiler yaratmalarıyla başlamıştır.

İrk ile ilgili ilk bilimsel çalışmalar 19. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Bu çalışmaların ortaya çıkma sebebi ise, Avrupa devletlerinin, bölge ve toplulukları sömürgesi altına alarak oluşturduğu bu yeni düzeni haklı çıkarmayı istemelerinden kaynaklanır. İrkçiliğin önde gelen isimlerinden biri olan Kont Joseph Arthour de Gobineau beyazları zeki, ahlaklı, üstün bir ırk olarak görmekte, siyahları ise ahlaksız ve düşük kapasiteye sahip olduklarını ifade etmektedir. Bu fikirler Apartheid, Ku-Klux-Klan ve Hitleri ve beyazların herkesten daha üstün olduğuna inan toplulukları etkilemiştir (Giddens, 2008: 533). Balibar'a (2000: 25,26) göre;

"İrkçilik-gerçek bir "bütüncül toplumsal görünüşü"-farklılık işaretlerinin (isim, derinin rengi, dinsel ibadet) etrafında eklenen ve korunma ya da ayırım hayalinin (toplumsal bünyeyi arlaştırma, "kendi", "biz" kimliğini her türlü melezleşme, karışma ve

istiladan koruma zorunluluğu) zihinsel ürünleri olan söylemlerde, temsillerde ve pratiklerde (şiddet, hor görme, hoşgörüsüzlük, aşağılama, sömürü biçimlerinde) kayıtlıdır. Böylece (psikolojisi, saplantılı karakter yapısının ama aynı zamanda "akıldışı" çelişikliğinin anlatımına bağlı olan) kimi duygulanımlar düzenler; bunu, onlara "nesne"leri açısından olduğu kadar "özne"leri açısından da klişeleşmiş bir biçim vererek yapar"

Dünya barışını tehdit eden ırk ayrımının niteliklerinden biri onun keyfilidir. Bir ırkı ya da bireyi özellikleri ne olursa olsun başka bir ırka mensup olması kısacası "öteki" olması ayrımcılığın yapılması için yeterlidir. Ayrıca ırk ayrımı hem insanlar arasındaki eşitliği hem de fırsat eşitliğini yadsır. Böylelikle sömürge altındaki gruplara ya da halklara insan ve doğa kaynaklarını geliştirmeleri engellenip, sömürgecilerin ihtiyaçları ön planda tutulur (El-Kasım, 1982: 11). Irkçılığı "modern bir silah" olarak gören Bauman ise kavramı modernizm ile ilişkilendirmektedir. İnsanı ve akli önceleyen bir çağ olan modern dönemin getirdiği koşullar sınırları kolayca aşmayı sağlarken, diğer taraftan sınırları çizerek onu keskinleştirmeye gerek duymuştur (Bauman, 1995: 90). Aydınlanma anlayışına göre her şeyin anahtarı akıl olarak görülmüş, doğa ve insana dair her şeyin bilim yoluyla çözülebileceğine inanılmıştır. Linnaeus insanları hem fiziksel hem de karakter ayrımı yaparak ilk kez insanları ırklara göre ayırarak sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmanın oluşumu ise modernizme ve onun bilim anlayışına dayanır. Dünyanın coğrafi, ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişiklikler, ırkçılığı da kapitalist düzen içerisinde maddi bir biçime dönüştürmüştür. Bu noktada kapitalizm için önemli olan sermaye birikimini artırmak ve emek gücü maliyetini düşürmektir. Zamanla etnikleşen işgücüne yönelik amaç ve işlevler aynı kalırken, farklı insan grupları hiyerarşik düzenin isteklerine, zaman ve mekana göre değişiklik göstermiş, bazıları yok olmuş bazıları yeniden oluşmuştur. Fakat kapitalist düzenin devamı için her zaman bir "zenci" vardır. "Eğer ortada hiç siyah yoksa ya da bu rolü oynamak için sayıları yetersizse "beyaz zenciler" icat edilebilir" (Wallerstein, 2000: 45,46).

İrkçılığın geçmişten bugüne varlığını sürdürüyor olmasındaki sebepler ise; bu kavramın üretilip yaygınlaştırılması, ırk üzerine yapılan bilimsel kuramlar, Avrupa'nın beyaz ırkın dışında kalanları düşük seviyede görebek bu düşünce doğrultusunda kurdukları sömürü düzeninin normalleşmesi ve beyaz ırkın göçmenleri bir tehdit olarak görmeleridir. Bu durum özellikle medyanın etkisiyle göçmenleri olumsuz olarak görülen pek çok şeyin hedefi haline getirmiştir (Giddens, 2008: 541). Üçüncü Dünya ülkelerinden politik, ekonomik ve savaş gibi sebeplerle göç etmiş insanların orada yaşayan yerli halkı olumsuz yönde etkilediği, kimliklerini bozduğu şeklinde daha çok kültürel ayrımcılığın olduğu bu yaklaşım yabancı düşmanlığı yaratmaktadır. Ancak bu düşmanlığın hedefi olan göçmenler öte yandan kapitalizmin sürekliliğini sağlayan toplumun en alt tabakasındaki iş gücü olarak kullanılmaktadır.

İrkçılığın insanlar arasındaki eşitsizliği yeniden üretmesi yalnızca ayrımcılık, düşmanlık gibi olumsuz duyguları ve söylemleri üretmesiyle kalmaz, nefret suçlarına ve onun bir sonraki aşaması olan soykırıma kadar giderek telafisi mümkün olmayan birçok acının ve ölümün yaşanmasına sebep olabilir. Tarihin en önemli ırkçı olaylarından birinin yaşandığı Almanya'da Hitler'in uygulamış olduğu üstün ırk politikası yalnızca Yahudilere yönelik olmamış aynı zamanda üstün ırk kalıbına uymayan sakatlar, eşcinseller, akıl hastaları, Çingenelere yönelik uygulanarak soykırım yapılmıştır. Dolayısıyla tehlikeli bir yerde duran ırkçılık öncelikle söylemsel pratiklerle inşa edilir ve bir sonraki aşamada dışlayıcı ve şiddet içeren eylemlere dönüşerek ideolojik bir boyut kazanır. İnsanın en önemli hakkı olan yaşam hakkını elinden alabilecek kadar güçlü olan bu kavramın toplumlar arasında hangi ayrımcı kodlarla dayatıldığı ve normalleştirilmesinde hangi etkenlerin rolü olduğunu anlamak gerekmektedir. Bu noktada medyanın ürettiği söylemler ve oluşturduğu kodlar insanların zihinlerinde ayrımcı tutumlara sebep olmakta ve ırkçılığın tohumları böylece yayılmaktadır.

2.MEDYA VE İRKÇILIK SÖYLEMİ

Medya, çağdaş toplumların en temel insani ihtiyaçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Gündelik hayatın tüm bilgisine kendi olanaklarıyla ulaşma gücünden yoksun olan insan, bizzat deneyimleyemediği gerçeklerin bilgisine erişmek için medyaya bağımlı durumdadır. Medya, modern toplumlar için toplumsal olayların, durum ve koşulların görünür hale geldiği temel mecradır. Modern insan, bilme ve anlama ihtiyacını medya aracılığıyla gideriyor ve hatta bunun da ötesinde medya ile gülüyor, eğleniyor, kaygılanıyor ya da düşünüyorsa en temel ideolojik birikimlerin çıkış noktalarından birinin medya olduğu rahatlıkla söylenebilir. İşte bu noktada ırkçılık ve ayrımcılık politikalarının sürdürülmesinde medya hayati öneme sahip olmaktadır.

İrkçılığın şiddet gibi tehlikeli boyutlara ulaşması belirli süreçlerin sonucunda gerçekleşir. Her zaman öldürme ya da şiddet gibi eylemsel durumlar yaşanmasa da bu süreci hızlandıracak olan düşüncelerin oluşmasında ve gündelik hayatımıza girerek konuşmalarımıza, davranışlarımıza yerleşmesinde medyanın gücü göz ardı edilemez boyuttur.

Adorno, *Otoriteriyen Kişilik Üzerine-Niteliksel İdeoloji İncelemeleri* (2003) isimli kitabında “Özne ancak, itaat ve boyun eğmeden haz alarak, kendi toplumsal uyumuna ulaşır” der. Bu betimleme, çalışmanın bu kısmı için çıkış noktası olarak kullanılabilir. Modern insan, medyadan edindiği bilgilerden hareketle kendisini ve çevresini anlamlandırmaktadır. Sunduğu ileti dizileriyle genel-geçer önyargılar ve basmakalıp söylemler inşa eden medya, ideolojik bir işleyişle bireylerin, dolayısıyla toplumun belirli konularda fikirlerinin oluşmasına vesile olarak itaati sağlamaktadır. Medya, ırkçılık ve ayrımcılık konusunda ürettiği klişe iletilerle toplumların düşünme biçimleri üzerinde hakimiyet kurmaktadır. İrkçılık; geçmişten günümüze süregelen bir davranış biçimi olarak etnik köken ya da ülkelerin gelişmişlik düzeyleri fark etmeksizin her toplumda görülen yaygın bir sorundur. İrkçılık ve ayrımcılık problemlerinin çözümü konusunda aracı olması beklenen medyanın tutumu ise umut verici olmak bir yana dursun, daha da körükleyici seviyede olabilmektedir. Bir iktidar alanı olarak medya, elinde bulunan güçle ırkçılık ve ayrımcılık politikalarının yetiştirildiği, sorunların daha da içinden çıkılmaz hale getirildiği temel bir hegemonya aracı olabilmektedir.

İrkçilik toplumun her seviyesinde çalışır ve sonuç olarak kitle iletişim araçlarının çoğunun çıktıkları yoluyla topluma nüfuz eder (Thackara, 1979:109). Medya; sunduğu haber, dizi, film, reklam gibi çeşitli iletilerle ırkçılık ve ayrımcılığa dayalı şiddet ya da nefret söylemlerinin(hatta belki eylemlerinin) toplum nezdinde kabul edilir olmasında önemli bir rol üstlenir. Medya, ırkçılığı kullanarak nefret söylemlerinin egemene dönüşmesine sebep olur ve bunun sonucunda toplumun kanıksamaya başladığı “klişeler” aracılığıyla “öteki”lerin tanımlandığı bir düzene aracılık eder. Klişeler, basmakalıp değer yargıları toplumun bilincine yerleşerek “bizden olmayan”ların “biz”e her yönüyle bir tehdit olarak kabul edilmesine sebebiyet verir. Böylelikle bireyler kendilerine ulaşacak her türlü tehlike ihtimaline karşı medyada inşa edilen egemen söylemlere daha da bağımlı hale gelir (Çoban, 2007:8). Birey için kendini güvende hissettiği tek alan klişelerin baskın olduğu alandır. Bu yüzeyselci bakış ve anlama biçimi birey için huzura ermenin anahtarıdır. Bu bağlamda birey, Adorno’nun ifade ettiği biçimde itaat ederek, boyun eğerek kendini topluma uyumlamış olur. Bu durumun dışında kalmak isteyen, başka bir çerçevenin olabileceğini dile getirenler ise birey için çoktan “öteki” olmuştur. “Öteki” olanın varlığını hissettirdiği yerde kendini tehdit altında hisseden birey ise daha saldırgan hale gelmektedir.

Medya ırkçı söylemleri hem oluşturması hem de yeniden üretmesi sebebiyle önemli bir inceleme alanıdır. Medya metinlerinde iletilen ırkçı söylemler izleyicilerin gündelik yaşamları içinde dolaşıma girmesi toplumda bu zihniyetin oluşmasına ve suçların hatta soykırımların yaşanmasına yol açabilir. Bu nedenle medya bu gibi konularda önemli bir potansiyele sahiptir. Medyanın geniş bir söylem alanı sunması gerek görsel gerekse söylemsel ifadeleriyle öteki gördüğü kesimi dışlayarak ve toplumda da bu fikirlerin yer etmesini sağlayarak daha sınırlı bir yapıda gerçekleşir. Çünkü medya öteki gördüğü topluluğa fiziksel olarak bir zarar veremez ancak; buna aracılık edebilir. Bu nedenle sınırlı olarak görülen medya daha fazla kişiye ulaşması ve düşünceleri etkileyen yapısının ayrımcılığı daha zararlı boyutlara taşınması sebebiyle sınırsız bir etkiye sahiptir (Çelenk, 2010: 222).

Pankowski (2007), ırk temelli nefret söylemlerinin yoğunluğunun Holocaust’a sebebiyet verebileceğini ifade etmektedir. Bu nedenle medyanın bu söylemlerden soyutlanması, ırkçılık ve ayrımcılık içeren her türlü faaliyetin medyada dolaşımının engellenmesinin gerekliliğine dikkat çekmektedir (Çelenk, 2010:216). Medya, her sosyo-kültürel seviyeden insanın faydalandığı kitle iletişim aracı olarak temelde var olan ırkçı, ayrımcı, nefret temelli söylemleri pekiştirmekten ziyade toplumları birleştirici, farklılıkları zenginlik sayan, kucaklayıcı bir anlayışla hareket etmelidir.

3.REKLAM VE İRKÇILIK İLİŞKİSİ

Tarihsel olarak bakıldığında ırkçılık kitle iletişim araçlarının etkili bir ögesi olmuştur. Teknolojik ilerlemenin medya araçlarına etki etmesiyle beraber ırkçılık üzerine yapılan propagandalar ya da ayrımcı fikirler iletişim araçlarıyla daha çok insana ulaşarak kendine sınırsız bir alan yaratmıştır. Günümüzde medyanın en önemli gelir kaynağı olan reklamlar hem ırkçılık ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi anlamamız hem de reklamlar aracılığıyla ırkçılığın nasıl yayıldığını görmemiz açısından oldukça etkili örnekler sunmaktadır.

Kapitalizmin durmaksızın ilerleyişi ve bu ilerleyişi sağlayan temel araç konumundaki reklamın ırkçılık ve ayrımcılık sorununu kullanması esasında tesadüf değildir. Irkçılık ve ayrımcılığa dair problemlerin tamamıyla yok olmasını istemeyen belirli güçler; kapitalist çıkarlarını sürdüreceği şekilde reklam medyasında bu unsurları sıklıkla kullanmaktadır. Malcolm X'in söylediği "Irkçılık olmadan kapitalizm de olmaz" sözü kapitalizm ve ırkçılık politikaları arasındaki ikircikli ilişkiyi açıklamaktadır (Young, 2000: 94; akt. Özkantar, 2016: 42).

Reklamın görsel ve işitsel zenginliğe sahip yapısı nedeniyle anlatım dilindeki çeşitlilik hem söylemsel hem de görsel boyutta izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Reklamın içerikleri onların sahibi olan reklamverenlerin değerlerini ve ideolojilerini yansıtır olması sebebiyle verilen mesajların tüketici tarafından içselleştirilmesine yol açabilir. Politikada, gündelik konuşmalarımızda, kitaplarda, filmlerde kısacası hayatımıza değen pek çok şeyde yer edinmiş olan ırkçılık reklam sektöründe de varlığını korumuştur. Gill'e (2007: 79) göre, siyah kadınlar reklam içeriklerinde daha çok "egzotik ötekilik" ve cinsellikle resmedilirler. Bunun yanı sıra reklam temaları Afrikalı kadınları cinsellikle, Asyalı kadınları ise cinsel itaat şeklindeki kalıplarla temsil etmektedir.



Şekil 1: Dove'un Siyahi Kadını Beyazlaştıran Reklam Kampanyası
(<http://www.simiyo.com/wp-content/uploads/2017/10/dove-irkci-reklam.jpg>)

Çalışmamızda analize tabi tutulan ilk reklam filmi Dove şirketine aittir. Bu reklamın seçilmesinin nedeni Dove şirketi tarafından yayınlanmasının ardından kısa sürede tüm dünyada ırkçılıkla itham edilerek ses getirmesi ve yayından kaldırılmasıdır. Bahsi geçen reklam Dove şirketinin sosyal medya hesapları üzerinden yayınlanmıştır. Reklam filminde üç farklı ten rengine sahip üç kadın görülmektedir, kadınların üzerindeki koyu renkli kıyafeti değiştirmesi Dove ürünü kullanımının kişiler üzerindeki değişim etkisiyle bağdaştırılmıştır. Koyu ten rengi koyu renkli kıyafetle özdeşleştirilmiştir. Kıyafet değiştiğinde kadın da, tenin rengi de değişmektedir. Siyah kadın Dove ürünü kullanarak beyaz bir kadına dönüşmektedir. Bu da ürünün tüketiciye ne vaat ettiğini göstermesi için yapılmış bir tercihtir.

Reklamı yapılan ürün cilt temizlik ürünü olduğundan siyah derinin kirliliği, temizlenmeye ihtiyacı olduğu algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Dove kullanıldıkça kirliliği sembolize eden siyah deri, yerini temizliği imgeleyen beyaz deriye bırakmakta; kısacası reklam kullanıcıya siyah ten rengini beyaz tene dönüştüreceğini vaat etmektedir. Ürünün temizleme gücünü vurgulamak için yapılan ten rengi benzetmesi ile reklam ırkçı bir boyut kazanmış ve markanın içeriğinin kaldırılmasıyla sonuçlanmıştır.



Şekil 2: Vestel'in Siyahileri Küçük Düşüren Irkçı Reklam Filminden Bir Alıntı
(<https://www.youtube.com/watch?v=E0MvTlobY9o>)

Çalışma kapsamında incelenen bir diğer reklam ise Vestel şirketi tarafından çekilmiştir. Reklam bir Türk şirketi tarafından çekilmiş olması açısından önemlidir. Reklam altyazıda Pasifik Okyanusu'nda ilerlediği belirtilen bir geminin ekrana gelmesiyle başlar. Daha sonra beyaz tenli gemi çalışanları ve huzurla içeceğini yudumlayan kaptan gösterilir. Gemi okyanusta ilerlerken siyahi korsanların saldırısına uğrar. Tedirgin edici müzik eşliğinde gösterilen görüntülerde siyahi korsanlar tüm gemiyi ele geçirir. Siyahi korsanlardan biri beyaz tenli kaptanın içeceğini kaba hareketlerle elinden alır ve şapkasını çıkararak kendi kafasına takar. Geminin yeni kaptanı olduğunu beyan eder. Siyahiler malların nerede olduğunu sorar ve beklenmedik bir şekilde Vestel robotlarıyla karşılaşılır. Tedirgin edici müzik yerini zafer ruhunu ifade eden melodiye bırakır. Vestel robotları gemiyi saldırganlardan temizlemeye başlar. Robotlar korsanlardan birini yerde yuvarlarlar, bir diğerine çelme takarak düşürürler, diğerini ise denize fırlatırlar. Son olarak robotlardan biri kaptanın yerine geçen korsana diğer tüm siyahilerin teslim olduklarını gösterirler ve gittikçe yükselen zafer müziği eşliğinde kaptana şapkasını iade ederler. Reklam *“Bizimki zorlu bir yolculuktu. Her zorluğu aştık. 133 ülkede 150 milyon haneye ulaştık. Türkiye ihracat şampiyonu Vestel. Dost teknoloji...”* kelimeleriyle son bulur.

Vestel reklam filmi dünyaya Vestel ürünlerini ihraç eden gemiyi ve korsanlardan temizleyen robotları göstermektedir. Siyahiler ihracatın ve Vestel'in önünde duran engel olarak sunulmaktadır. Reklamdaki engelin siyahilerle sembolize edilmiş olması, başarının beyaz insanlarla temsil edilmesi ırkçılıkla ilişkilendirilmektedir. Siyahilerin üzerindeki kıyafetler kirli ve siyah, beyaz tenlilerin ise kendileri gibi kıyafetleri de temiz ve beyazdır. Beyazlar üstün ve güçlü olarak gösterilmiştir. Saldırgan ve karmaşayı yaratanları göstermek için siyahilerin tercih edilmesi siyah tenli bireylere yönelik “tehlikeli, uzak durulması gereken bireyler” olarak kalıp yargılarla kategorileştirmekte ve önyargıları beslemektedir. Dolayısıyla Vestel reklam filmi ırkçı zihniyeti bu reklam aracılığıyla topluma sunmaktadır.



Şekil 3: Çin'de Çekilen Irkçı Bir Deterjan Reklamından Bir Görsel
(https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/05/160527_cin_irkci_reklam)

Çin'de çekilen çamaşır deterjanı reklam filmi de ırkçı bir tutum sergilediği için tüm dünya genelinde tepki toplamıştır. Reklam beyaz tenli bir kadının çamaşır makinesine kirli çamaşırını tek tek yerleştirmesiyle başlar. Sonrasında yüzüne yer yer beyaz boya sürülmüş, üstündeki beyaz kıyafeti

kirlenmiş siyah bir erkeğe gösterilir. Isık çalarak kadına yaklaşır, Kadın ise onu yakalayıp makineye atar. Eğlenceli müzik eşliğinde reklamı yapılan deterjanın kutusu ekrana gelir, birkaç saniye sonra kadın makinenin kapağını açtığında içeriden beyaz tenli, temiz kıyafetli bir erkek çıkar. Kadının yüzünde memnuniyet ifadesi belirir, erkek göz kırparak deterjanı kadına uzatır.

Deterjanın kıyafetleri ne kadar iyi temizlediğini göstermek için siyah bir erkeğin beyaz bir erkeğe dönüştürülmesini metafor olarak kullanan markanın insan haklarını gözetmediği görülmektedir. Siyah tenin kirlenmiş kıyafetle, beyaz tenin ise temiz kıyafetle eş tutulması ve siyah tenin kirlenmiş olarak sunulması markanın ayrımcılık yaptığını gözler önüne sermektedir. Reklam beyazlığın sadece kıyafetler için değil, ırklar için de olumlu olduğunu göstermekte ırkçılık ideolojisi reklam aracılığıyla üretilmektedir.

SONUÇ

İrkçilik insanlar arasında etnik, sosyal, kültürel sınıflandırmanın, eşitsizliğin ve ayrımcılığın yapıldığı, dünya barışını ve insan onurunu zedeleyen bir düşüncedir. Çalışma, ırkçılığın medyada görünürlüğünü reklamlar üzerinden ele almaktadır. Reklamlar hem toplumsal süreçlerin etkileriyle üretimini gerçekleştirir hem de yarattığı içeriklerle toplumu etkilemektedir. Bu nedenle reklamların topluma verdiği mesajlar önem arz etmektedir. “Dove, Vestel ve Qiaobi” markalarının medya analizinin yapıldığı bu çalışmada, markaların insanları ten renklerinden ötürü ayırarak dışlayıcı bir içerik sunduğu görülmektedir. Tanıtımı yapılan ürünlerin ırkçılıkla özdeşleştirilerek sunuluyor olması ürünü alan tüketicinin de bu zihniyeti kabul ettiği algısını yaratmaktadır. Bu yaklaşımla tüketicilere sunulan ürünün satış başarısı ve aynı zamanda gündelik hayatımıza giren bu ürünlerle ırkçılığın oluşturduğu ayrımcı fikirlerin kolayca yayılması kaçınılmaz olmaktadır.

Televizyon ya da internet aracılığıyla herkese ulaşan bu reklamlar özellikle çocuklar tarafından da izleniyor olması ayrımcı ve önyargılı düşüncelerin zihinlere yerleşmesini sağlamaktadır. Geçmişten günümüze varlığını koruyan ırkçılığın kendini görünür kıldığı alanlardan biri olan reklamlar ile kolayca evlerimize kadar girerek hem görsel ve işitsel olarak verdiği mesajlarla zihinlere yerleşmekte hem de satın aldığımız ürünlerle ırkçı nefreti yaydığı görülmektedir.

Medyanın ırkçı söylemlere karşı yeteri kadar güçlü duramaması sorunun çözümü kavuşturulamamasında etkili olmaktadır. Reklamların bu problemin çözüm sürecine dâhil olmak yerine bazı örneklerle ayrımcı yaklaşımı destekleyici tutum sergilemesi problemi canlı tutmaktadır. Çalışma sonucunda sunulabilecek öneri; markaların daha fazla tüketicilere hitap etmek için daha çok kişinin dikkatini çekmeyi planlarken bireylerin en temel haklarını zedelediğini hatırlaması ve kapitalist çıkarları bir kenara bırakarak etik biçimde hareket etmesi gerekliliğidir. Bu konuda en büyük sorumluluk ise reklam kuruluşlarını denetim altında tutması gereken yetkili mercilerdedir. Ancak gerekli denetim mekanizması sağlandığı takdirde bu sorunların önüne geçilebilecektir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2003). Otoriteryan Kişilik Üzerine-Niteliksel İdeoloji İncelemeleri, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Om Yayınevi.
- Balibar, E. Ve Wallerstein, I. (2000). İrk, Ulus, Sınıf, N. Ökten(Çev.), İstanbul: Metis Yayınevi.
- Bauman, Z. (1995), *Modernite Be Holocaust*, S. Sertabiboğlu (Çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Çelenk, S. (2010), “Medya Ve Ayrımcılık”, *Televizyon Haberciliğinde Etik*, Çaplı, B. Ve Tuncel, H. (Der.) İçinde, Ankara: Fersa Matbaacılık, S. 211-236.
- Çoban, B. (2007). Medyanın Milliyetçi Söylemi: Medya, “Öteki” Ve Şiddet. [Http://Www.Academia.Edu/660730/Medyan% C4%B1n_Milliyet% C3%A7i_S% C3%B6ylemi_Medya_%C3%96teki_Ve_%C5%9Eiddet](http://www.academia.edu/660730/Medyan%C4%B1n_Milliyet%C3%A7i_S%C3%B6ylemi_Medya_%C3%96teki_Ve_%C5%9Eiddet) (Erişim Tarihi:30.04.2018)
- El-Kasım, E.(1982), “İrkçilik Ve Dünya Barışı”, *Siyonizm Ve İrkçilik*, Ankara, A.Ü.S.B.F. Yayınları No: 511.
- Giddens, A.(2008). *Sosyoloji*, Ş. P. Güzel(Çev.),İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gill, R. (2007), “Advertising And Postfeminism”, *Gender And The Media*, (73-113 İçinde), Maldin: Polity Press.
- Özbek, M. (2007), *Dünden Bugüne İnsan*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özkantar, M. Ö. (2016). Reklamcılık Sektöründe İrkçilik Ve İrkçilik Kavramının Göstergibilimsel Yansımaları Bağlamında Benetton Reklamları. *Zirve Üniversitesi Sanat Ve İletişim Dergisi [Zirv-E]*, 1(2).

Şenel, A. (1984), *İrk Ve İrkçılık Düşüncesi*, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.

Thackara, J. (1979). *The Mass Media And Racism*. In *Media, Politics And Culture* (Pp. 108-118). Palgrave, London.

İnternet Erişimleri

www.simiyago.com. (2017). <http://www.simiyago.com/wp-content/uploads/2017/10/dove-irkci-reklam.jpg> (Erişim Tarihi: 10.05.2018)

www.youtube.com. (2011). <https://www.youtube.com/watch?v=E0MvTlobY9o> (Erişim Tarihi: 11.05.2018)

www.bbc.com . (2016). https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/05/160527_cin_irkci_reklam (Erişim Tarihi: 14.05.2018)



Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar

DOI: 10.31455/asya.403655 / Number: 4, p. 23-38, Summer 2018

SİNEMA İZLEME KÜLTÜRÜ VE TOPLUMSAL GELİŞİMİ CINEMA WATCHING CULTURE AND SOCIAL DEVELOPMENT

Öz

Sinemanın bir eğlence kültürü olup olmadığı sorunsalı; serbest zaman ve çalışma dışı zamanın sanayi toplumunun oluşmasıyla birlikte üretim sürecinin artmasına ve bununla birlikte çalışma saatlerinin azalmasını ortaya çıkarmıştır. Serbest zamanın gereksinimi olarak da insanların ihtiyaçları artmıştır. Bu çalışmada ise; sinemanın sanat olgusu ve dünyadaki örneklerinden ve Türkiye’de sinemanın oluşumu ve öneminden hareketle bir inceleme gerçekleştirilecektir. Günümüz insanı özellikle de büyük kentlerde yaşayanlar, çalışma hayatının dışında kalan boş zamanlarında çeşitli eğlence türlerine yönelmektedirler. Boş zaman ve boş zamanın içinde yer alan eğlence bir anlamda etrafı kuşatılmış bireyin sistem içinden kaçışı ve mola verecek bir an olarak da nitelendirilebilir.

İnsanların genellikle eğlence aracı olarak gördükleri sinema aslında az maliyet ile geniş halk kitlelerine ulaşmayı sağladığından da propagandacılar için vazgeçilmez bir öge niteliğindedir. Sinemanın başlı başına birey üzerinde etkileşim yarattığı, görsel ve işitsel enstrümanların bir arada kullanılabilmesi ve de insanların üzerinde son derece önemli tesirler bıraktığından propagandacılar da bu etkileşimi görmezden gelememişlerdir. Sinemanın bu işlevi savaş dönemlerinde daha da popülerlik kazanmıştır. Neredeyse büyük devletlerin çoğu savaş döneminde sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Bu perspektifte, 1940’dan 1944’e kadar Fransız sinemasının “Cinema de Vichy” olarak bilinen dönemi ve buradan hareketle Alman Sineması’nın başlangıç ve gelişme evreleri irdelenmiştir. Sinema propaganda işlevi gören kitle iletişim araçları içerisinde en önemlilerinden sayılmaktadır. Bu nedenle ki, çağdaş propagandanın temellerini atan Alman Sineması’na bu çalışmada yer verilmesi uygun görülmüştür.

Çalışmada üzerinde durulan başat çerçeveyi kamusal alan örnekleri çerçevesinde sinema salonlarının günümüze değin toplumun hangi sınıflarına ve kesimlerine ev sahipliği yaptığı oluşturmaktadır. Dolayısıyla, sinema sanatına katkı sağlayan sinema seyir ortamlarının, sinema salonlarının, sinemateklerin, izleyici kitlelerine nasıl bir ortam sağladıklarını ve günümüzdeki anlayışla sinema izleme ortamlarının evrilerek nasıl bir gelişim ve yenileşme gösterdiğine dayalı bir araştırma gerçekleştirilmiştir. .

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tiyatro, Vichy Sineması, Seyirci, Görüntüleme, Kültür İzleme

Abstract

Whether Cinema is an entertainment culture is problematic; with the formation of industrial society in free time and non-working time, the increase of the production process and the decrease of working hours with it. The need for leisure time has also increased the needs of people. In this study; The examples in the world of art and cinema phenomenon and the formation of a cinema in Turkey and will be carried out to examine the importance of movement. Today's people, particularly those living in big cities, are turning to various forms of entertainment in their leisure time outside of their working life. Entertainment in leisure and leisure can also be described as a moment of escape and break from within the system of the enclosed individual.

The cinema, which people see as a means of entertainment in general, is indispensable for propagandists because it allows them to reach large masses of people at low cost. Propaganda do not ignore this interaction because the cinema itself creates interaction on the individual, the visual and auditory instruments can be used together, and the people have an extremely important influence on them. This function of Sineman has become even more popular during times of war. Almost all major states used cinema as a means of propaganda during the war.

In this perspective, the period known as "Cinema de Vichy" of French cinema from 1940 to 1944, and the starting and developmental stages of German cinema with this movement were examined. Cinema is considered to be one of the most important mass media that act as a propaganda function. It is for this reason that German cinema, which laid the foundations of contemporary propaganda, was deemed appropriate for this work.

In the study, the dominant framework framed by the examples of the public sphere is that the cinema halls are home to the classes and sections of the society. Therefore, a research has been conducted based on how cinema auditoriums that contribute to the art of cinema, cinema halls, cinematographs, how they provide the audience with mass media, and how today's cinematographic environments evolve and develop and innovate.

Key Words: Cinema, Theater, Cinema of Vichy, Audience, Viewing, Watching Culture

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Kurt, Ş. (2018). Sinema İzleme Kültürü ve Toplumsal Gelişimi. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, Number: 4, Summer, p. 23-38.

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
09.03.2018

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
11.06.2018

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
30.06.2018

**Asya'dan
Avrupa'ya
Uluslararası
Sosyal Bilimler
Dergisi**

Dr. Şule Kurt
Maltepe Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü İletişim
Bilimleri Anabilim Dalı
sulekurt69@gmail.com

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0001-9789-6402>

GİRİŞ

Eğlence; dinlenme ve eğlenme odaklı birbirine yakın kökenli iki kavramın bütünüdür ifade eder. Eskiden, "serbest zaman" deyimi, kötü geçirilmiş zaman yani bir boşluğu ifade ediyordu. (Sorlin, 2014, s. 22-25) Boş zamanın temelini oluşturan "merak" ve "ilgi", sosyal davranış örneklerinin oluşmasında önemli kriterlerdir. Temel gereksinim ana koşullarını oluşturan etmenlerden olan merak ve ilgi, diğer gereksinimlerin doyurulması için önemli koşullar olarak görülmektedir. Antik Yunan'da serbest zaman, iyilik, güzellik, hakikat ve bilgi gibi dünyanın üstün değerleriyle uğraşmak, bunlar üzerine düşünmek olarak anlaşılmıştır. Çalışmak, alt sınıfa özgü bir etkinlik iken, boş zaman seçkinlere ait bir ayrıcalıktı. Bu dönemde, tartışılan konuların en önemlisi de "eğlencenin etiksel boyutu" gelmekteydi. Aristo, seçkin grup, köle sınıfının yoksun dünyaları olduğunu ve ancak seçkinlerin yüksek nitelikli kültür örneklerini tüketmeleri gerektiğini belirtmiştir. Kaba kültür ürünlerinin tüketicileri ise köleler olabileceğine işaret etmiştir. (Batmaz, 1981) (Aytaç, 2002) Gerçek kültür anlayışı olarak nitelendirilebilecek olan ince görüş sahibi bireylerin aristokraziyle ilintili olduğu kanısı yaygındır. Çünkü, sanat, edebiyat gibi işlerle uğraşanların soylular olduğu düşüncesi belirgindir. Dolayısıyla kültürel üretim de seçkin grubun işidir. Kültürle bağlantılı olmak, icra etmek, yaratıcı düşünceye sahip olmak, estetik ve beğeni gerektiren bir tutumdur. Bu da yalnızca seçkinlerde olduğundan kültürel üretim yapmayı da onlar becerirler. Zamanla endüstrileşme ve onunla birlikte gelişen kentleşme süreciyle boş zaman kavramının gündelik yaşamın örgütlenmesi de değişime uğramıştır. XXI.yy'da Kapitalist sistem insanoğlunun işten arta kalan "Boş Zamanı" satın alarak, bu zamanı neredeyse en büyük endüstrisi haline getirmiş olan "Eğlence" araçları ve eylemleri yoluyla evrensel bir "Eğlence Kültürü" oluşturacak şekilde tanımlamakta ve sunmaktadır. Bu tanımlamalar Kapitalizmin dinamikleri, eğlencenin her deneyimlendiğinde tekrar ederek tüketilmesine yöneliktir.

Eğlence, dikkat çekici, uyarıcı, duysal ve duygusaldır. Toplumların zaman içinde eğlenmek için başvurdukları yöntemler eğlence endüstrisi kavramını da ortaya çıkarmıştır. Çalışma saatlerinin azalması sonucu ortaya çıkan serbest zaman, çalışan insanların gittikçe artan gereksinimleri ve bireysel eğilimlerinin bir araya gelmesiyle kitlesel serbest zaman denilen modern bir görünüm ortaya çıktı. Böylelikle serbest zaman olgusu, çok geniş bir sanayi tarafından hazırlanacak olan metalaşmış bir etkinlikle hedef kitesine ulaşması planlanmıştır.

Unesco tarafından hazırlanan MacBride Raporu olarak bilinen rapora göre, iletişimin işlevleri arasında habercilik, toplumsallaştırma, motivasyon, tartışma ve diyalog, eğitim, kültürel gelişme, bütünleştirmenin yanı sıra eğlencenin de önemi vurgulanmıştır. Eğlence işlevi; işaret, simge, ses ve imgeler aracılığıyla tiyatro, dans, sanat, sinema, edebiyat, müzik, spor ve oyun gibi bireysel ve toplu nitelikli yaratıcı etkinlikleri yaymak olarak açıklanmaktadır.

(MacBride vd., 1993'den Aktr. s.15; Arık, 2016)

Eğlence çalışma dışı zamanı, çalışma dışı zaman ise sanayi toplumunu çağırıştır. Sanayi toplumunun oluşmasıyla birlikte üretim süreci ev dışı bir zamana taşınmaktadır ve böylelikle zaman kavramı çalışma ve çalışma dışı yani boş zaman kavramlarıyla ikiye ayrılır. Bireyin hayatında boş vakit ve çalışma bir arada yer teşkil eden iki kavramdır. İnsan çalışmadan sonra dinlenir, gevşer ya da kendince bir şeylerle meşgul olur. Her gün aynı saatte işinden çıkan işçi ya da memur, gündelik çalışmanın rutini ile birlikte, boş zamanlarını cumartesi ve pazar günlerine ayırır ve bu bütünlükle de zamanını programlamaya çalışır. (LeFebvre, 2013, s.5'den Aktr., Arık, 2016) Buradaki iki ayrılmaz kavramdan biri olan iş; zorunlu, eşgüdümlü, kuralcı, örgütlü ve ritüel bir kurguya bürünmüş, çalışma dışı alan yani boş zaman da endüstriyel egemen ilkeler doğrultusunda dönüşüme uğramıştır. Eğlence, sadece boş zamanı dolduran bir olgu değildir, ayrıca insanların çalışma saatleri dışında bir araya gelerek toplumsal olayları irdeleyerek ve eğlence endüstrisinin içine birer müşteri gibi dahil olarak ekonomik bir değere sahip oldukları durumdur. Birey eğlenirken duygularını da kullandığından düşünmeyi geri plana aktarır. Eğlenen birey çalışma saatleri dışındadır ve günlük yaşamının tekdüzeliğinden kurtulmuş bir konumdadır. Psikolojik bir varlık olarak insan, eğlence ile kendini farklı bir ortamda dinlendirmektedir.

Kitleselleştirilmiş serbest zaman, eğlencenin hedefi durumundadır. Ancak bu büyülü dünya bireyi tekrardan çalışma zamanına hazırlamakla görevlidir. Birey, eğlenceye ancak kısa bir zaman kaçış yapabilmektedir. Bu nedenle eğlence, bireyin ayaklarına, evlerine gelir. Dergiler, gazeteler, filmler, bilgisayar oyunları, sosyal ağlar yoluyla kendini farklı bir ortamda bulan birey aslında kendini bir sonraki güne hazırlamaya çalışmaktadır. Toplumsal ve kültürel bir varlık olarak bireyin kendisini anlatabilmesi, ortak bilgilerin paylaşımı, bilgi ve becerilerin elde edilmesi açısından önemlidir. Modern insan birbiriyle çelişen iki dünya içinde yaşamak, sürüklenmek, dağınık bir zihne sahip olmak ve doyum bulamamak

durumundadır. Her ne kadar günümüzde birey seçimlerinde özgür olduğu yanlışlanmasına kapılsa da, her türlü baskın sistemin yönetimi altında “özgürlük” güçlü bir egemenlik aracına dönüşebilir. Bireye sunulan seçeneklere ulaşabilmesi yalnızca seçilebilirliği ya da seçilmiş göstermeye yarar. (Marcuse, Tek Boyutlu İnsan, 1997’den Aktr., Özdemir Ü. A., 2018)

Elbette burada boş zaman eğlencesi olarak sinemadan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu masum olarak görünen ancak bir o kadar da modern zaman bireylerine adete hipnoz etkisi yaratacak olan eğlence aracı bireylerin zihinlerinde kodlama ve dağınık çağrışımları pek güzel bir biçimde yöneterek operasyonlarını gerçekleştirecektir. Modern birey, karşı çıkışlar yaşamadan uysal bir kedi gibi, gelgitlerden uzakta ben merkezci bir dışavurumla yaşar. Aslında yaşanan gerçeklerden etkilenen tek o değildir. Ancak birey çevreden soyutlanmış, iletişim araçlarıyla dostluk bağı kurmuş, iç dünyasında yaşayan paydaşsız bir niteliğe bürünmüştür.

Nitekim 1960’lı yıllardan iletişim alanında yapılan çalışmalar, izleyicinin psiko-sosyal gereksinimleri bağlamında aktif bireyler olarak değerlendirildiği “Kullanımlar ve Doyumlar” yaklaşımını geliştirmiştir ve bu yaklaşım temel alınarak da Kırgızistan’da sinemaya gitme motivasyonlarının ve film izleme tutumlarının araştırılması amaçlanmıştır. Kırgızistan’ın başkenti Bişkek’te yaşayan farklı sosyo-demografik özelliklere sahip 301 kişinin rastgele katıldığı örneklem yoluyla bir anket çalışması yapılmıştır. Anket çalışmasında, izleyicinin boş zamanlarını değerlendirmesinde sinemanın yeri, sinemaya gitme motivasyonlarını belirleyen etmenler ve film izleme tutumları üzerine veriler elde edilmiştir. Bulguların analizinde, “kullanım-doyum” kategorileri dikkate alınmıştır. Bu kategoriler; “sanatsal kültürel aktivite”, “sosyal etkileşim”, “dinlenme-eğlenme-rahatlama”, “deneyim-bilgi edinme” “ritüel” ve “sosyal kaçış” olmak üzere beş temel alt boyuta sahip olduğu anlaşılmıştır. (Yoğurtçu, 2017)

Bireyin sinema salonunda yaşadığı seyir deneyiminin sosyalleşmeyle olan ilişkisi ve ideolojik koşulları göz önünde bulundurulduğunda kamusal alanın önemi ortaya çıkmaktadır. Sanayileşme ve kentleşme sürecine paralel bir gelişim gösteren sinema, dönemin koşulları içerisinde yaşayan bir toplumun bireylerine hizmet etmekteydi. O dönemin sinema seyircileri daha çok büyük kentlerde yaşayan, ağır fabrika koşullarında çalışan işçilerdir. Sinemada birey, kolektif bir gücün temsiline de sahip olmaktadır.

Tüketim, üst sınıfların gösteriş amaçlı yaşam biçimlerinin en önemli göstergesidir. Veblen’e göre, modern anlamda tüketme eylemi boş zaman faaliyetlerinin etkinliğidir. Orta ve alt sınıf ise üst sınıfın gösteriş amaçlı tüketim eylemlerini taklit etmektedir. (Veblen, 2005, s. 102) (Yoğurtçu, 2017)

Sinema salonunda seyir deneyiminin bir diğer önemli özelliği ise; sinema salonlarının “kaçış alanı” olması niteliğidir. Serpil Kirel’e göre, sinema salonları, yabancılaşma ve geleneksel ilişkilerin bozulması sürecinde kent yaşamının getirdiği zorluklardan kaçış alanı olması bağlamında ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. (Kirel, 2010, s. 29’den Aktr. Yoğurtçu, 2017) Sinema salonlarının fiziksel özelliği karanlık ortamı, sessizliği ve izlenen filmin teknik ve görsel anlamda seyirciyi içine aldığı göz önüne alındığında Kirel’in varsayımı haklılık bulmaktadır. Bu otamda seyircinin filmle kişisel bir süreç yaşaması sinemanın sosyal bir yönüdür. Film izlemeye yakınlarıyla birlikte gelen birey, seyir sürecinin ardından sinemanın popüler yönünden kaynaklı olarak filmi, filmin oyuncularını, yıldızlarını tartışmak gibi sosyal bir faaliyetin içinde olup bir grup oluşturma eğilimine sahip olmaktadır.

Aynı zamanda sinema izleyicisi, filmleri gereksinimleri, istekleri doğrultusunda farklı yorumlayıp verilmek istenen mesajın dışında yorumlayıp kendisine göre sonuçlar çıkarabilmektedir. Bu yaklaşım da izleyicinin kendi mantığını, öznelliğini ve farklılığını ortaya çıkarır.

Eğlencenin, her yeni teknolojik gelişme ve bu teknolojinin topluma yayılması ile kültürün teknolojik araçlar tarafından yönlendirilmesi sonucu teknoloji eksenli kültür, günlük yaşam deneyimlerimizi yönetmeye kadar ilerlemiş bir tabu olabilmektedir. Teknoloji kültürünün içinde sanatı incelediğimizde ise, her dönem teknoloji ile etkileşim içinde olduğu görülmüştür.

Walter Benjamin, “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı” isimli makalesinde sinemanın, teknolojinin etkisiyle değişmiştir. Niceliksel ve niteliksel açıdan sadece yeniden-üretim koşullarının değil, sergilenebilirliğinin yanı sıra izlenilip algılama etkinliği olduğuna dikkat çekmiş ve sanat yapıtının bu bağlamda dev boyutlar kazandığını öne sürmüştür. (Benjamin,1992, s.55) Benjamin’in de öngördüğü gibi teknolojinin etkisiyle hızla değişen yeniden üretim koşulları sinema seyir kültüründe önemli bir ivme kazandırmış ve seyir sürecinin vazgeçilmez ve en önemli öğesi olan seyirci de bu değişimde paralel olarak konum değiştirmiştir. Önceleri sinema-seyir sürecinde kendisine sunulan seyirlik eseri bir sinema salonundaki kalabalıktan herhangi biri olarak izleyen seyircinin konumu; teknolojik yenilikler ve buna bağlı olarak gösterim ve seyir olanaklarının gelişmesine paralel biçimde

değişim göstermiş; bu değişim niceliksel ve niteliksel açıdan “seyirci” kavramının yeniden ele alınması ihtiyacını doğurmuştur.

Başlangıçta dinsel törenlerden doğan sonra dinden bağımsızlaşarak sanata dönüşen seyir kültürünün ana teması olan tiyatro sanatında da eğlence işlevinin dönüşümünün nasıl olduğunu incelemek önemli bir çıkarım sağlamak olacaktır: Sanat, önceleri Platon’un ideal devletinde kendisine yer bulamaz; aşırılığın, düzen bozuculuğun simgesi olarak görülür. Oysa sanatın dünden bugüne yaptığı şey hep aynıdır; insanlığa bir ayna tutmak; karanlığı aydınlığa çıkarmak.

Sanatın iktidarlar için tehlike oluşturan yanı da işte buradadır. Aristoteles’ten bu yana sanat toplumlar üzerinde etkin bir güç ile anılır. Bu bazen Aristotelesçi bir metinde katharsis yaratarak “ideal ve ölçülü birey” yaratma ülküsüne hizmet eder, bazen de bozuk düzenin eleştirisini yapıp yeni doğacak düzeni hedef gösterir. Hayatı anlatır, bu yönüyle de hayata dokunur. İşte tüm gücünü de buradan alır. Film izleme sırasında yaşanan katharsis, özdeşleşme, haz alma deneyimi de bireyin sinemaya gitme nedenlerinden biri olarak gösterilebilir ve bu yanıyla da tiyatroyla benzerlik göstermektedir.

Gösteri Sanatı Olarak Tiyatronun Kökeni

Tiyatro sözcüğü Yunanca’da “seyirlik yeri” anlamına gelen theatron’dan türetilmiş, dilimize İtalyanca’daki teatro sözcüğünden geçmiştir.

Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Avrupa’da Üst Paleolitik Çağdan (İ.Ö. 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, maske ve kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örneği sayılır. Maske, kişinin kendi kimliğini aşarak başka kimlikleri ve daha genel varlık biçimlerini temsil etmenin en etkin yollarından biridir.

İlkel toplumların inançlarına göre doğanın ruhu ve kişiliği vardı (animist inanç), sonradan tanrılara dönüşen bu inanişe o dönemlerde tapılıyordu.

Eski inançların hemen hepsinde görülen “ölme ve yeniden dirilme” teması, insanlara verdiği kılık değiştirme ve kişileştirme olanaklarıyla, tiyatronun çıkış noktalarından biriydi. Mevsimlerin dönüşü, kışın bahara dönüşmesi gibi yinelenen doğa olayları, eski yılı temsil eden kralın yeni yıl kralının karşısında yenik düştüğü bir törensel boğuşmayla temsil ediliyordu.

Tiyatro, bugün de kökenindeki iki eğilimin izlerini taşır, bu iki eğilim arasında varolan gerilimden güç alır: Bir yanda doğa güçlerini simgesel olarak canlandırma, temsil etme işlevi; öte yanda, doğaüstü güçlerin görünmesine aracılık etme işlevi. Doğaya öykünme kuramına göre ise; tiyatronun en önemli ögesi kılık değiştirmedi.

Tiyatro ilk kez İ.Ö. VI. Yüzyılda Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline geldi; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir “oyun” a dönüştü. Yunan toplumunda tiyatronun öncülü, şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos’u kutsamak için yapılan Bacchanolia şenliklerinde bir koronun söylediği dithyrambos şarkılarıydı. Tören, şenlik, kutlama öğeleri birer seyir örnekleriydi.

Eski Yunan tiyatrosu zamanla gelişti ve oyunları ortalama 10 bin ile 20 bin seyirci aynı anda izleyebiliyordu. Tiyatro, ilgi çeken bir seyir sanatı haline geldi. Eski Yunan oyunları, Sophokles’in trajedileriyle teknik yetkinliğe ulaşmıştır. (oyunculuk.org, 2018)

Ortaçağda, kilise tiyatrosunun yanı sıra akrobatların, soytarıların, hokkabazların tek kişilik ya da grup halinde yaptıkları gösteriler de hem halk arasında hem de saraylarda ilgi görüyordu. Ama tiyatroyu yeniden kurallı bir oyuna, yani sanata dönüştüren, oyunun yazılı ögesini vurgulayan kilise olmuştur.

Günümüze dek varlığını başarıyla sürdüren Fransız Tiyatrosu Rönesans’ın etkisiyle tiyatronun kendisini tanıtana kadar taşra halkı; tarlalarda, alanlarda, Roma tiyatrolarını, hatta mezarlıklarda da Ortaçağın “mystery” oyunlarını seyretti. Latince oynanan bu oyunlar ruhban sınıfının hazırladığı ve zamanla kilisenin dışında, sokaklarda ve Pazar yerlerinde de seyredilir olmuştur. “Confrerie de la Passion” adında bir topluluk, 1402 yılından başlayarak “Hôpital de la Trinite”nin bir salonunu kiralarak “mystery”ler oynamaya başladı. Bir süre sonra dinsel oyunlar oynamaları yasak edilince farslara, komedilere, trejedilere yöneldilerse de bir başarı gösteremediler. Fransız sahne hayatı Ortaçağda 1783’e kadar “Hotel de Bourgogne” ile tek tiyatro yapısı içinde dinsel tiyatrodan modern tiyatroya doğru 235 yıl süren aralıksız bir akış gösterdi. 1550’de açılan Hôtel de Bourgogne Roma’nın yıkılışından sonra yapılmış ilk tiyatro yapısı olarak hafızalarda kaldı. 1634’e kadar Paris’in halka açık ikinci bir tiyatrosu yoktu. 1641’e kadar İtalyan dekorları, sahne makineleri Fransa’ya girmiş değildi. İlk önemli oyun yazarları ise 1637 ile 1677 yılları arasında yetişti. İtalya’da, İspanya’da, İngiltere’de tiyatronun gelişmesi

çok daha hızlı olmuştur. 1538’de usta oyuncuların kurulu İtalyan kumpanyalarının ünü memleket dışına taşmıştı. 1570’de İspanya’nın sayısız tiyatrosu, başarılı oyun yazarları vardı. 1600’de Londra’da altı tiyatro binası halka oyunlar sergilemiştir.

XV.Yüzyılda tenis kortları tiyatro mekanı olarak kullanılmaya başlandı; tenis oyununa duyulan ilgi azalmaya başlayınca, taşradaki birçok tenis salonu gezici kumpanyaların uğrağı haline gelmişti. Paris pazarlarında oynayan kumpanyaların fırsatını bulur bulmaz tenis salonlarına yerleşmeleri de bu alışkanlığın sonucuydu. Anlaşıyor ki, geniş alanlar o yıllarda sahne sanatlarının gösterim mekanlarıydı.

XVIII. Yüzyıl Fransa sanat, felsefe, edebiyat alanları için önemli bir dönüm noktası oldu. Voltaire, Rousseau, Diderot gibi düşünürler toplumun kötü yanlarını ortaya koyarak eleştirel düşünceyle toplumun farklı düşünce pratiklerini birbirleriyle ilişkili bir dizi fikir, değer ve ilkelerin birleşmesini öngermekteydiler. Aydınlarla orta tabaka ve alt tabakanın öncelikle desteğı, daha sonra da öncülüğüyle 1789 Fransız Devrimi gerçekleştirilmiştir. (Yıldız S. , 2010)

Fransız Devrimi ve mutlak monarşilerin yıkılışının getirdiğı, ulusal egemenlik, insan hakları gibi düşüncelerle bütün dünyada etkili oldu. Bu çağın tiyatrosu da kendine özgü oldu ve daha sonra da Romantizmin güçlü tiyatrosunu hazırladı.

Fransız devlet yönetiminde, siyasi iktidarların **1789 Devrimi** ve **Napoleon**’dan bu yana, özellikle de II. Dünya Savaşı’ndan sonra çıkartılan yasalarla kültür, eğitim, sağlık, ulaştırma gibi önemli gereksinimler “Kamu Hizmeti” olarak algılanmıştır. Başta tiyatro ve diğer gösteri sanatları olmak üzere bütün sanatlar toplum için gerekli, kamu yararına faaliyetler olarak değerlendirilmiştir.

Fransa’da devletin tümüyle kamu hizmeti tanımına kattığı beşi Paris’te kurulu altı ayrı **Devlet Tiyatrosu** vardır. Bunlar **Kamu Endüstriyel ve Ticari Kuruluşları (KETK)** adıyla anılan özel konumlu işletmelerdir.

Fransa’da hatta dünyada tiyatronun yaşayıp ve gelişmesine önemli katkı sağlayan bir Tiyatro Kurumu da **Tiyatro Festivalleri**’dir. Başta **Avignon Festivali** olmak üzere 25 büyük tiyatro festivali ülke çapında yıl boyu faaliyetler düzenlemektedir. Örneğin **Périgueux “Mimos” Pantomim Festivali** veya **Charleville-Mézières Dünya Kukla Tiyatroları Festivali**, ya da **Aurillac ve Chalonsur-Saône Sokak Sanatları Festivalleri** alanlarında dünyanın en ünlü ve saygın şenlikleri arasında yer almaktadır. (Hüküm, 2012)

Türk toplumunda ise; Tanzimata gelene kadar geleneksel tiyatro başlığı altında genellikle kukla, meddah, Karagöz, orta oyunu ve köy seyirlik oyunu gibi gösteri türleri yer alıyordu. Şarkı, dans ve söz oyunlarına dayanan geleneksel tiyatro, güldürü öğesi ön planda olan, genellikle sahnesiz ve doğmaca bir tiyatroydu. Bunlardan seyirlik köy oyunlarının kökeni tarih öncesi bolluk törenlerine ve ilkel inançlara uzanır.

Türkler gölge oyununu ve Karagöz’ü XVI. Yüzyılda tanımışlarken, kukla çok eskilerden beri bilinen bir Orta Asya kültürü kalıntısıydı. Anadolu’da ve birçok yerde araba içinde oynatılmaktaydı. Türklerin Karagöz gibi cansız, meddah gibi tek anlatıcısı olan sözlü oyunlarının yanında canlı oyuncularla oynanan geleneksel tiyatrosu olan ortaoyunu, yuvarlak bir alanda çevresi izleyicilerle kuşatılmış bir alanda oynanır.

Tabanı çimen olan buraya Merg-i Temaşa (Temaşa Çayırı) denirdi. Oyun alanı seyircinin yer aldığı bölümden kazıklardan yapılmış parmaklıklarla ayrılırdı. Ortaoyunu zamanla İstanbul’da kapalı yerlerde, hanlarda ve İstanbul’un geri kalmış yerlerinde temsiller vermiştir. Ayrıca İstanbul dışındaki şehirlerde ve Adalar’da da oynanmıştır. (Geleneksel Türk Tiyatrosu, 2018) Tiyatronun oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarıyla birlikte yeni bir dünya bakışını aralaması ile birlikte Türk seyircisinin bunun bilinmedik bir dünya olduğunu, Karagöz ve Meddah oyunları ile koşullanmış olması yepyeni bir seyir türünü birden algılayıp değerlendirmesi oldukça zor olmuştur. Tiyatroların içinde çeşitli nedenlerden çıkan kavgalar, gürlütüler üzerine hükümet olayları önlemek için yönetmelik çıkarmış ya da tiyatroların geçici olarak kapatılması kararını almıştır. Tanzimat’la birlikte toplumsal yaşamda, sanatta, özellikle de tiyatrodaki Batılı bir anlayış benimsenmişti. Bir töre komedyası niteliğı taşıyan Türk Tiyatrosu’nun ilk eseri, 1860 yılında **Şinasi** tarafından yazılmış tek perdelik bir oyun olan “Şair Evlenmesi”dir. Batı üslubuyla yazılmış olan “Şair Evlenmesi”, buna rağmen yine de içinde geleneksel türk tiyatrosu etkisi taşımaktadır. Eski ile yeni, doğu ile batı arasında bir köprü olma niteliğine sahiptir.

Türk Tiyatrosu’nun İstanbul’da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Agop Vartovyan (**Güllü Agop**), Tanzimat’ın getirdiğı olumlu hava içinde yetişmiş ve ilk adı "Asya Kumpanyası" olan topluluğa "Osmanlı Tiyatrosu" adını koyarak, Müslüman nüfusun daha yoğun olduğu İstanbul yakasındaki Gedikpaşa Tiyatrosu’nda temsiller vermeye başlamıştır. Müslüman Türk kadınlarının tiyatroya gitmesinin

hoş karşılanmadığı bir ortamda, Güllü Agop kadınlar için kafesli localar yaptırtmış, ama gene de kadınların tiyatroya gitmesinin sık sık yasaklandığına tanık olunmuştur. (Aksoy, 2015) Herşeye rağmen el ilanlarından kadınlara yönelik oyunların sergilendiği ve bu oyunları kendilerine ayrılmış kafeslerde izledikleri anlaşılıyor. O zamandaki anlayışta uygar ülkelerin hepsini gelişmiş tiyatrosu vardır, Türk Halkı'nın da uygarlaşma yönünde olduğu varsayılarak kendi tiyatrosunun olması gerektiği toplu görüşü oluşmuştur. Emilie-Kiep Altenloh, 1912-1913 yıllarında kadın nüfusun sinemaya gitme motivasyonları ile ilgili Almanya'nın Manheim kentinde 2400 kişiye gönderilen anket formu ile yapılan bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Krallık dönemindeki kadın sinema izleyicisinin film yıldızlarına olan ilgisine odaklanan bu çalışma, Avrupa'daki ilk sinemaya gitme motivasyonlarının sosyolojik araştırması olarak tarihe geçmiştir. (Haller, 2012'den Aktr.Yoğurtçu, 2017) O dönem Osmanlı Tiyatrosu'nda; Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Recazade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları; Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi "Hastalık Hastası", "Kibarlık Budalası", "Cimri" gibi Molière uyarlamaları; özellikle ünlü Fransız melodram, güldürü ve vodvillerinin çevirileri; kantolar; müzikli oyunlar ve operetler sahnelenmiştir.

O dönemde sinemaya gitme edimi ise; ülkelere göre farklılık göstermiştir. Bir kitle iletişim aracı olan sinema sadece estetik alanda değerlendirilemeyecek kadar derin inceleme gerektiren bir kavramdır. Bireyin algısı, tutum ve değerleri üzerinde etki yaratan odaklanma ve kırılmalardan ibarettir. Paris'te Lumière kardeşlerin ilk film gösterimine kadar dayanan çalışmalarda bireysel anlamda basit bir film gösterimine gitme eylemi olarak değerlendirilirken zamanla ve teknolojik gelişmelere koşut olarak güçlenen görsel kültür çağında sosyo-kültürel bir olgu olarak toplumda yer edinmiştir.

Cumhuriyet döneminde, tiyatrodaki da Batı modelini benimseyen Türkiye, gerek tiyatronun kurumsallaşması gerekse oyun yazarlığının gelişmesi bakımından önemli atılımlara sahne oldu. Tiyatroyu Türkiye'de çağdaş bir sanat alanına dönüştürme yolunda ilk büyük katkı ünlü tiyatro ve sinema adamı **Muhsin Ertuğrul**'dan geldi.

1923'ten günümüze dek, pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bunlardan biri Meşrutiyet Dönemi'nde İstanbul Belediyesi'nin önce Darülbeydi adıyla bilinen, sonraki adıyla İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur. İkincisi ise 1936'da kurulan Devlet Konservatuvarı ve onun uzantısı Tatbikat Sahnesi'nde çıkan Devlet Tiyatrosu'dur. Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en eleştirel yanı, bu dönemdeki tiyatro binalarıdır.

İstanbul'da büyük bir tiyatro yapılması düşüncesi çok eskilere dayanmaktadır; bu bağlamda, günümüzde Atatürk Kültür Merkezi diye bilinen dört salondan oluşan Taksim'deki bina yapılmıştır. 1945'ten başlayarak çok partili döneme geçiş, ister istemez tiyatro üzerinde de olumlu ve olumsuz etkilerini göstermiştir. Cumhuriyet seyircisi başlangıçtan beri koşullandırılmıştır. İstanbul'da Cumhuriyet'ten sonra yapılan tiyatrolardan biri de 1947'de açılan Açık Hava Tiyatrosu'dur. İkincisinin de iki yangından sonra kullanılamayacak duruma gelmesinden sonra Harbiye'ye bir tiyatro yapılmış ve tiyatro 1970'de hizmete girmiştir. Ayrıca özel tiyatrolar da, yine bu dönemde etkilerini arttırmışlardır. Söylemekten gurur duyacağımız 60'lı yıllar, tiyatromuzun en parlak dönemi olmuştur. İstanbul'da bunların dışında kalan irili ufaklı tiyatrolar üzerinde ise durulmasına gerek yoktur. Kaldı ki bunlar da birer ikişer yok olmaktadır. Belki de günün birinde İstanbul'da dahi hiçbir tiyatro ve sinema kalmayacaktır.

1927'de Darülbeydi'nin başına geçen Muhsin **Ertuğrul**, Cumhuriyet döneminde hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu'nun temelleri atılmak istenmiştir. Cumhuriyet'in ilk yılında tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi kararı alınmıştır.

Cumhuriyet döneminde tiyatronun her alanında olduğu gibi, seyirciyi koşullandırmada da Muhsin Ertuğrul öncülük yapmıştır. 6 maddelik, tiyatrodaki nasıl davranılacağını gösteren bir duyuru yayınlamıştır. Buna göre tiyatroya temiz giysilerle gelinir, konuşmak, ıslık çalmak, ayaklarını yere vurmak gibi hareketler yasaklanmıştır. Bölge Tiyatroları oluşturulması fikrini de Muhsin Ertuğrul ortaya atmıştır. Bu girişim yasallaşmaya kadar yine bu anlayışla Eskişehir, Kırıkkale, Konya ve Kayseri'de Devlet Tiyatrosu'na gösterimler verdirdi. Muhsin Ertuğrul bu görüşlerini yazılarında sık sık yinelemiş, kimi kez yönettiği tiyatrolarda önlemler almıştır. Sanat ve kültür birikiminin bireye toplumsal yaşayışındaki bakış açısında derinlik kazandırdığı vurgulanmak istenmiştir.

Örneğin, tiyatronun yakınında kuru yemiş satan satıcılar bölgeden uzaklaştırılmıştır. Tiyatro görgüsünü ve kültürünü böyle biçimsel gören, seyircinin eleştirici ve kalıcı etkin gücünü hiçe sayan bu yanlış anlayış giderek yerleşmiştir. Oysa, halka sunulan eserler ya özentidir, eldeki olanak ve yeteneklerin

üstesinden gelemeyeceği yüksek düzeyli eserlerdir ya da halkın beğeni gücünü artırmayan, onu büsbütün köreltecek eserlerdir. Halktan oyun esnasında fındık fıstık gibi eğlencelik yememesini isteyen tiyatro, halka bu eğlenceliği sahneden kendisi veriyordu. Üstelik bozuk bir sahne düzenini, yeterince hazırlanmamış gösterimler, sesleri işitilmeyen ve sahne diline ulaşamamış oyuncularla sunuyordu. Bu negatif anlayış, yanlış yönde bir seyirci kuşağı yetiştirdi. İyi seyirci edilgin değil, etkin olanıdır. Canlı, olumlu ve olumsuz yargılarını tepkileriyle gösteren gerçek seyirci tercih edilmelidir.

Bu yıllarda Türk Sineması'ndaki sosyo-kültürel boyut sınırlı bir faaliyetten ibarettir. İki özel şirketin tekelinde yürüyen sinema devletten bir katkı alamamıştır. Muhsin Ertuğrul yurt dışında sağladığı eğitim birikimini sinema alanında da göstermiş ve Türk Sineması geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. O dönemde Türk Sineması'nda yerli yapımların oldukça az olmasına rağmen Cumhuriyet'in temel değerlerine uygun filmler çekilmiştir.

1930'lu yıllara varıldığında, Türk sinema geleneğinin temel anlamda oluşması sağlanmış olsa da, Türkiye'deki sinema piyasasını yönlendirecek kapasiteden son derece uzaktı. Tiyatroyu sanat olarak, sinemayı ise "aşağı bir eğlence" olarak gören anlayış (Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, 1995, s. 23) aslında sinemayı, tiyatroyun yanında "bir ek görev", "yaşamını sürdürmek için" gerekli maddi kaynağı sağlayan bir araç olarak görme eğilimindeydi. Dünyada da sinemaya ilişkin eğilimler aynı görüş doğrultusunda idi. Panayır eğlencesine indirgenen bir eğlence alanı olarak görülüyordu.

Tüm olumsuzluklara rağmen, 1980'li yılların başından itibaren Çocuk Tiyatrosu, Haldun Taner ve M. Ertuğrul'un yönlendirmeleriyle AÇOK adıyla (Anadolu Çocuk Oyunları Kolu) kurulmuştur. AÇOK Hamburg'da düzenlenen festivalde başarı elde etmiştir. AÇOK'tan başka üzerinde durulması gereken diğer bir topluluk Salih Kalyon tarafından kurulmuş AÇT'dir. (Ankara Çocuk Tiyatrosu) (Modern Türk Tiyatrosunun Evreleri, 2007) Yılmaz Erdoğan, Genco Erkal, Ali Poyrazoğlu, Kenterler, Haldun Dormen Modern Türk Tiyatrosuna katkılarını günümüzde devam ettirmektedirler.

Sinema'nın Sihirli Dünyası ve Günümüzdeki Yeri

Platon'un (İ.Ö.427-347) "Devlet" (Politeia) adlı kitabının 7. serisinde, "İdealar Öğretisi" kapsamında tasarladığı "Mağara Alegorisi"nde; mağaranın girişinden gelen aydınlığın önünde oynatılan kuklaların, mağara duvarına yansıyan gölgeleri, gene bu kişilere göre sinemanın varoluş başlangıcının bir belirtisidir. Bu kuramsal düşünceler sinemanın varoluşunun başlangıcını saptamaya yaramaktadır. Ancak, sinema; sanat ve bilim tarihçilerince saptanmıştır. (Güz vd., 1995, s. 71)

Sinema Tarihçileri; Mısır ve Grek uygarlıkları içinde kendilerini zorlayarak sinemanın varoluşunu, İsa'dan Önceki çağlarda, Mısır ve Grek Uygarlıkları içinde oluşturmaya çalıştılar. İ.Ö. 4000 yıllarından, İ.S. IV. Yüzyıla kadar Mısır'da kullanılan ve bütün ilkel yazılar gibi kökeni yan yana ya da alt alta dizilmiş resimler olan hiyeroglif yazısı, bu kişilere göre sinemanın varoluşunun başlangıcı göstergesidir.

Amerika'da, Thomas Alva Edison'un kinetoskopuyla yapılan ilk gösteri 15 Nisan 1894 tarihinde. İzleyici aygıtı para atıyor, gözünü içinde film bulunan karanlık odacığın deliğine dayıyor ve içeride harekete geçen filmi izlemeye başlıyordu. Amerika'ya göçen yabancı işçilerin çoğu, "nickelodeon" denilen bu aygıtla ülkenin kültürüyle temasa geçme fırsatı buluyordu. Çok güçlü başka bir tez de, ilk gösterimin Grand Cafe'dekinden yalnızca iki ay önce (1 Kasım 1895) Almanya'da bilinen ilk gösteri 1895'de Berlin'in Wintergarten'inde Max ve Emil Skladanowsky kardeşlerin aygıtıyla gerçekleştirildiğini bildiriyor. Bununla birlikte, Almanya'da sinemayı başlatan kişi, mucid, yönetmen, yapımcı ve dağıtımçı Oskar Messter olarak bilinir. (Erdoğan N. , Sinema Kitabı, 1992, s. 22-23)

Türkiye'de ise sinemanın başlangıcına dair bir bilgi olarak İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti sinemayı tanımadan önce "diaporama" (1843), "cosmorama" (1855), "diaphanorama" (1855) ve benzer "büyülü fener" ve "optik tiyatro" gösterilerini izleyerek tanık olmuştur diyebiliriz. (Özön, 1962'den Akt. Scognamillo, 1998, s. 15)

Örneğin büyümlü fenerin, nesnelere hareketli, renkli olarak yansıtan çeşidi "güneş mikroskobu" (microscope solaire), 1843'te Pera'da sirk gösterilerinin yanında yer alıyordu. Aynı izlenimde "Büyük Diaporama" gösterisi, 1855'te de Naum'un Opera Tiyatrosu'nda "Cosmorama" gösterisi yer almıştır. Bir yandan da gazeteler ve dergiler Marey'in "fotoğraf tüfeği"ni, Reynaud'un "optik tiyatrosu"nu okurlarına tanıtmaya çalışmışlardır. (Özön, Karagözden Sinemaya, 1995, s. 17-25) Slayt, büyümlü fener veya stereoskop olmak üzere sinemadan önce kullanılmış olan gösterim sistemleri sinemaya benzeseler de sinema izleyiciler için önemli bir yenilik olarak yerini almıştır.

Tüm bu gösteriler kısa süre sonra İstanbul'un karşı yakasında (eski İstanbul) da gösterime geçmiştir. II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu, anılarında Saray'da yer alan bir gösteriden söz etmiş, Saray'a sinemayı taklitçi ve hokkabaz Bertrand adlı bir Fransızın getirmiş olduğunu öğrenmekteyiz. Sinema Osmanlı'da 1896'nın sonları 1897'nin başlarına doğru Saray'a girmiştir. Osmanoğlu'na göre bu yeniliği Bertrand getirmiştir. Rakım Çalapala'ya göre ise; "Sinemayı ilk önce "Didon" adlı Fransız bir Ressam ülkeye sokmuştu. (Scognamillo, 1998 s. 16)

İlk halka açık sinema gösterimi İstanbul'un en "Avrupalı" mahallesinde, Beyoğlu Sponeck Birahanesi'nde "Canlı Fotoğraf" (Photographie Vivante) adlı filmle olmuştur. (Aktr., Scognamillo, 1998) Beyoğlu'ndaki ilk gösterilerden Lumière yapımı "Bir trenin La Ciotat Garı'na Girişi", "Endülüs'te Boğa Güreşi"dir. Giovanni Scognamillo'nun belirttiğine göre; Sigmund Weinberg tarafından başlatılan ilk gösterim canlı projeksiyonlarla gerçekleştirilmiştir. Seyircilerinin çoğunluğunu Levantenler ya da Pera'nın yabancı uyruklu kitesini oluşturmaktadır. Film tanıtımları dahi Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca vb. dilde basılmıştır.

Salon, film gösterimine uygun bir biçimde yeniden düzenlenmiş ve program günde dört gösterim olacak şekilde planlanmıştır. (Bulunmaz, 2016, s. 16-20)

Halkın sinemaya gösterdiği ilgi üzerine Weinberg 1908'de, Türkiye'deki ilk sinema olan Pathé sinemasını yaptırmıştır. Weinberg aynı zamanda Pathé Film Şirketi'nin İstanbul'daki temsilcisidir. Beyoğlu'nda gösterilen ilk filmler kısa metrajlı ve güldürü filmleridir. (Onaran P. Ş., Türk Sineması I.Cilt, 1994, s. 12) Bunu Beyoğlu'nda yapılan "Palas Sineması", "Majik Sineması" gibi salonlar izledi. İstanbul'un Avrupa Yakasında ise Kemal ve Şakir (Seden) Beyler, 1914'te "Kemal Bey" ve "Ali Efendi" sinemalarını, Murat ve Cevat Beyler de "Milli Sinema"yı açmışlardır. Daha sonraları bunları "Elhamra" ve "Opera" sinemaları izlemiştir. Weinberg, adeta Pathé Kardeşler şövalyesi haline gelmiştir ve kadınlı erkekli sinema gösterileri düzenleyen Assaduryan'a karşı Weinberg, konaklarda ve en önemlisi Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi) başta olmak üzere okullarda film gösterisi düzenlemiştir. (Scognamillo, 1998, s. 30)

Weinberg'in yönetiminde 1910 yılında Ferah Tiyatrosu'nun afişi gerek filmleri gerekse program bütünlüğü bakımından gösterileri izleyiciyi rahat bir ortamda film izlemeye davet ediyordu ve sinema oturum ücretleri de izleme mevkine göre değişiyordu. Tarihsel açıdan Weinberg'in Türk Sineması'na çok yönlü bir öncü olarak verdiği hizmetler göze çarpıyor. Zaman içerisinde bu ustanın yerini Fuat Uzkınay alıyor.

Bu dönemden itibaren İtalyan, Fransız, Alman ve İskandinav filmleri yurda girmeye başlar. Türk Sineması'nın öncüleri arasında yer alan Fuat Uzkınay da İstanbul'da ilk film gösteriminin yapıldığı Fevziye Kiraathanesi'nin yerinde ilk sürekli sinema salonunun Milli Sinema'nın açılmasına önyak olmuştur.

Kahvehanelerin kamuoyunu şekillendirmede ve kamusal alanı dönüştürmedeki rolünü anlamak, Türkiye'de sessiz sinemanın kamusal alanı anlamak açısından da iyi bir başlangıç noktası sayılabilir. Birey günlük yaşamında dinlenme, eğlenme, iş saatleri dışındaki zamanın deneyimi ile ilgili olarak ve sınıf ayrımına, etnik farklılıklara, cinsiyete dayalı olarak da kamusal alan dönüşümüne maruz kalmaktadır. Farklı coğrafyalardan bireylerin yaşam biçimleri, alışkanlıkları, sınıf ayrımı, etnik farklılıklar gibi etmenlerle sinemanın kendi kamusal alanıyla karşı karşıyadır. Birey bu alan ile kendini edebi ve sanatsal edimini kullanarak gerçekleştirir. İzleyicinin evrensellesmesiyle kamusal alanın dönüşümü birliktelik sağlamış olur. Zira sinemanın ve boş zaman geçirilen bu mekanların bireyin hayat tarzları, kendi zamanlarının boş vakit değerlendirme ölçütlerini değiştirmektedir. Kahvehaneler kamusal alanların en küçük kurumlarından biridir. Bu mekanlar insanları bir arada bulundurma işlevinin yanında siyasi bir kitlenin oluşmasında da öncülük etmektedirler.

Kahvehaneler Jön Türk Devrimi'ne kadar imparatorluğun çeşitli muhalif görüşlülere tarafından birer toplanma alanı olarak işlev görür. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında yapılan bir ankete göre 120 kişiden 46'sı haber okumak için kahvehanelere uğramaktadır. 1908 yılından sonra ise saltanatın veya devlet otoritesinin gücünü kaybetmesiyle birlikte bu eğilim azalır. Sinemalar, halka yönelik tehdit ve İstanbul'daki işgal kuvvetleri tarafından kahvelerden daha çok kullandığı için ya da sinema kahvelere nazaran daha manipülatif sayılabileceğinden, 1908-1920 yılları arasında yeni bir kamusal alanın ortaya çıktığı görülmektedir. (Yılmaz, 2018) Seyirci tiyatro ve sinema salonlarında günlük hayatındaki yaşama dair eksiklikleri ya da aksaklıkları kendini ifade ederek paylaşma olanağı bulmaktadır. Bu salonlarda giyim tarzı da kamusal alan da önemli bir role sahiptir. Bu mekanlarda yaşanan kamusal kimliği de sinema ve tiyatro oyunculuğunu gereksinmektedir.

Sinema sanatına ilginin artmasıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli kentleri arasında, akla ilk gelenlerinden biri, kuşkusuz İzmir olmuştur. İzmir gazetesinde yayınlanan bir habere göre, "Frenk mahallesinde yer alan "Apollon" salonunda, her akşam saat 17'den 18'e kadar, kinematograf ile, hareket halinde bulunan cisimlerin resimleri çok eğlenceli ve seyre değer oyunlarla icra edildiği duyurulmuştur. Ayrıca bu gösterinin büyükler için çeyrek mecdiye, çocuklara ise on metelik olduğu da belirtilmiştir." (Ahenk Gazetesi, 10 Aralık 1896'dan Aktr. Beyru, 2016)

İzmir'de açılan ilk sinema salonları arasında 1909'da açılan Pathé Kardeşler, Kramer Sineması, "İnci" adında açılan ve daha sonra adı Asri Sinema olan Ankara Sineması, Lale Sineması, Milli Sinema ve daha sonraları inşa edilen Elhamra ve Tayyare sinemaları ile Kokaryalı (Güzelyalı) ve Karşıyaka'daki sinemaları sayılabilir. O zamanlarda sinema, bir avuç gencin eğlencesi durumundaydı; kadınlar ise konaklarda film gösterileriyle tanışıyorlardı.

Sinemanın başarısı kısa zamanda önemli bir kitleye ulaşmış toplumun ortak bir eğlence türü olarak müzikholler, sirkler, fuarlar gibi eski gösteri tür ve mekanlarına borçlu olması kaçınılmazdır. Buna örnek olarak; 1913'te 500 bin nüfuslu bir kent olan Cleveland'da her hafta 800 bin yer satılıyor ve bu durum gözlemcilerin dikkatini çekiyordu. (Sorlin, 2014, s.20-25) 1910'dan sonra konulu filmlerin gösterildiği salonlara ilgi gösteren zenginler genel kalabalığa karışmışlardır. (Sorlin, 2014, s. 25)

Sinema elli yıllara kadar istisnasız ucuz bir eğlence ürünü olarak yerini almıştır. Ucuz yerler ve başka bir gösteriye de girme olanağının yaratılması kitlelerin ilgisini çekmiş müşterilerin yenilenmesi, ilginin sürekliliğini sağlamak amacıyla işletmeler de tarifeyi düşük tutmuşlardır. "1930'lar İngiltere'sinde Sinema Kültürü" adlı bir araştırmayı finanse eden Glasgow Üniversitesi, 90'lı yıllardaki bu araştırmaya yanıt verenler arasında sinema salonlarının konfor, modernite gibi kriterleri sıraladıkları gözlemlenmiştir. Bu soruşturmaya katılan tüm denekler refah düzeyine erişmenin yanılması sinema tutkunlarını nasıl motive ettiğini göstermiştir. Ayrıca sinema salonlarında izleyiciye sunulan eğlenceye ait seyirlik çeşitli şekerlemeler, aperiatifler de çekici unsurlar arasında yer almıştır. Etkileyici, sınıf farkı gözetmeyen, ucuz, yeni kahramanlar, yeni konular, yeni aşklar daima kitle eğlencesinin öncelikleri arasında olmuştur. Zamanla sinema önemli sayıda izleyiciyi bir arada tutan sınıflararası bir eğlence haline gelmiştir. Sinema, eğlencenin önemini ortaya çıkarmış ve zamanla da yerini kesinleştirmiştir.

"Sinemanın altın çağı" 1920'li yıllardan 50'li yıllara kadar eğlence kavramının bakış açısının gittikçe değiştiği ve önem kazandığı dönemler olduğu gözlemlenmiştir. 1930-50 arasında gösterime giren filmler nüfusun büyük çoğunluğunun ilgisini çekmiştir. Salonların inşa edilmesinin ikinci dalgası sesli sinemanın gelişine bağlıdır. Paris'te gösterilen ilk sesli Fransız filmi 18 ayda 1929 sonu 1931'in başına kadarki dönemi kapsar. Paris'teki Rex, 1931-1932 yıllarının mimarisinin tipik örneğidir. Fransa'da kriz durumunun yaşanması sinema şirketlerinin borca sürüklenmesine ve haftada ancak bir ya da iki salonun açılmasıyla birlikte sektör sekteye uğramıştır. (Sorlin, Kentte Sinema Sinemada Kent, 2014, s. 19)

1950'li yıllarda sosyo-psikolojik temelli davranışçı kuramın karşısına geçen pozitivist deneyici bilişsel etkinlikler ortaya çıkmıştır. Güçlü etki-pasif izleyici savına yaslanan "gönderici-ileti-alıcı" egemen modelinin 1960'larda revize olmasıyla birlikte ise Lazarsfeld, Katz, Foulkes, Blumler ve Klapper gibi iletişim araştırmacıları "Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı" çerçevesinde medyanın izleyiciye ne yaptığı" değil "izleyicinin medyayla ne yaptığı" ve onu "hangi psikolojik amaçlarla kullandığı" tezi üzerine odaklanmışlardır. (Knobloch-Westerwick, 2015, s. 53) (Yoğurtçu, 2017) Kurama göre insanlar gereksinimlerini gidermeye çalışırlar; doyum için kullandıkları araçlardan biri de kitle iletişim araçlarıdır; bir kitle iletişim aracı olan sinemayı da gereksinimlerini doyumak amacıyla seçmişlerdir. (Korkmaz Alemdar, 2005)

Seyir olanağı sağlayan tüm kültürel faaliyetlerin işlevselliği izleyiciyi de çekici kılmaktadır. Özellikle büyük kentlerde yaşayan insanlar için tiyatro salonu, konser, konferans salonu, oditoryum, sinema gibi kültürel faaliyetlerin yapılabilmesine olanak sağlayan yapıların çokluğu, niteliği, kolaylıkla ulaşılabilir olması önem taşımaktadır. Bu yaklaşım da bir toplumun kültür düzeyinin yüksekliğinin göstergelerinden birisi olarak sayılmalıdır. Mimarlık alanı içinde hem görsel hem de işitsel açıdan önem taşıyan ve toplum bireylerine pek çok verinin aktarıldığı bu tür yapıların tasarımı ayrı bir önem taşımaktadır. Mimarlık kapsamında gösteri yapılarının oluşturulması ayrı bir uygulama alanını oluşturmaktadır. İnsanların içinde buldukları tüm yapılarda işlev ve görsel kaygılardan yola çıkılarak oluşturulan mimari tasarım, insanın beş duyusunu ilgilendiren ses, aydınlatma, ısı, koku ve benzeri konuların en konforlu ve doğru biçimde algılanmasına olanak sağlayacak özellikleri de beraberinde getirmelidir. Dolayısıyla bu duyuşsal gereksinimler, estetik gereksinimler de eklendiğinde algısal

beklentiler çok daha karmaşık ve çok yönlü bir boyuta gelmektedir. Bu süreçler sahne mekanlarının oryantasyonunda tasarımcıların çok yönlü yaklaşımları ile gerçekleştirilmektedir.

Bu düşünceden hareketle ve zamanın verdiği ölçüdeki yeniliklerle Fransa'da sinema izleyicilerine gerçek bir izleme deneyimi sunan sinema salonları yer almaktaydı. Şöyleki; 1911'de inşa edilen Perpignan'daki "Castillet" Fransa'daki en eski sinemadır. Operet stilineki Barok cephe, Tarihi Eser olarak değerlendirilmekte ve alanı 600 metrekaredir. Paris'teki Büyük Rex Sineması; Avrupa'daki en büyük sinema ekranına sahiptir. Bu sinema; yıldızlı tonozu, görkemli sahnesi ve müzik salonu ile önemli bir gösteri mekanı olarak kalmaya devam etmektedir.

La Ciotat'daki Eden Tiyatrosu ise; Lumière kardeşler tarafından 1895 yılında ilk özel filmlerinin gösterildiği yerdir. O zamandan beri, biraz değişime uğramasına rağmen orijinaline sadık kalmıştır. (Thomas, 2017'den çev.Ş.Kurt)

Görülüyor ki, 30'lu yıllardan itibaren konforlu ve mimari açıdan özellikler taşıyan ortamlarda film izlemek izleyicinin ilgisini çekmiştir.

Fransa'da 1914 öncesinde sinema olarak bilinen olgunun, fuar endüstrisi bağlamında değerlendirilmesi yanlış olmaz. Fuarların bir kentten diğer bir kente gidiyor olması ve ahşap banklardan film izlemek, çeşitli türde ilgi gören etkinliklerin gösterimi ve 1896-1897 'den itibaren sinema, aynı dönemde keşfedilmiş X ışınları ile aynı nitelikte bir eğlence olarak bu gösterilerle birlikte yer almıştır. (Sorlin, 2014, s. 16) Gösterilen filmler hedeflenen izler kitlelerin ilgisini çekecek kovalamaca tarzında 3-4 dakikalık komedi filmlerinden oluşmuştur.

1906'dan itibaren ise kalıcı salonların inşa edilmesi sinemanın mekan değişiminde evrilme yaşadığı dönemin dönüm noktasını bize yansıtmaktadır. Paris Montmartre Bulvarı'nda 14 Aralık 1906'da açılışı yapılan Omnia Pathé'nin yaratılması da buna bir örnektir. Omnia, süslü salon zincirlerinin örneğidir. Mimarisiyle, gösterime sunduğu filmlerle, hissettirdikleriyle hafızalarda ayrı bir yer tutmaktadır.

Türkiye'de ise özellikle 50'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanan sinema salonları bir kentin sosyal ve kültürel hayatındaki önemli mekânlarından olmuştur. Bin beş yüz, iki bin kişilik salonları, süslü locaları, özel olarak tasarlanmış mobilyaları, dev perdesi, fuayesi, gong sesi, emektar projeksiyon makinesi ile film izlemeyi, sinemaya gitmeyi törenselleştiren bu mekanlar, düş şatosu deyimini fazlasıyla hak etmektedirler. "Sinemaya gitmek, basit bir eylem değil, bir merasimin başlangıcıdır. Bazı salonlar, filmlerin de ötesinde, kendileri birer tercih nedeni olmuşlardır. Kentlerin bünyesindeki tüm sanatsal ve kültürel "kamusal mekanlar"ın yapılandırılması ve birbiriyle ilişkilendirilmeleri de izleyiciyi yönlendiren etkenler arasında yer almıştır. Şu ya da bu filme gidelim yerine, Emek'e, Konak'a gidelim mi sorusu tercihin de ötesinde sinema salonunun varlığının, saygınlığının ve hatta büyüünün kanıtlanmasıdır" (Evren, Eski İstanbul Sinemaları, 1998, s. 8).

Dünyada sinemanın bir kurum olarak varlığını özellikle 40'lı, 50'li, 60'lı yıllarda belirgin bir biçimde görmek mümkündür. Televizyonun, videonun, bilgisayarın, internetin, DVD'nin olmadığı bir dönemde sinema, bir yaşam tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplu olarak film izleme keyfinin yanı sıra sinemaya gitmek, sosyal hayata katılmak demektir. Randevuların verildiği, farklı dost ve arkadaşlarla buluşulduğu bir mekândır. Bu yüzden en temiz, en yeni elbiseler, tuvaletler giyilerek sinemaya gidilir. Özellikle sinemanın kalbi olan İstanbul Beyoğlu'nda, takım elbise giymeyenlerin, sakallı olanların sinemaya alınmadıkları bir dönemdir. Bu sınıfsal bir ayrımcılık değildir. İnsanların birbirine saygısı olduğu bir dönemin, toplu izlenen filmlerin kendine özgü geliştirdiği bir görgünün sonucudur. Bu dönemlerde sinemaya gitmenin, törensel çağrışımları oluşturan toplumsal ve sanatsal bir olay olarak tanımlayan sinema tarihçisi Scognamillo'nun deyişiyle sinema "kürk giymiş hanımla lacivertlerini çekmiş küçük memuru, saçına briyantın sürmüş liseliyi, traş olmuş emekçiyi hiç ayırmayan aksine aynı hava, aynı beklenti ve duygu içinde birleştiren, tamamlayan bir olay"dır. (Scognamillo G. , Cadde-i Kebir'de Sinema, 2008, s. 134-135)

Bu saptama kamusal alan olarak sinemanın toplumsal işlevini de göstermektedir. Benzer durum çocuk, ailecek gidilen kapalı ya da açık hava mahalle sinemaları için de geçerlidir. "Bahçe ya da yazlık sinemalara film izlemek kadar, bir arada olmak, aynı güzellikleri birlikte paylaşmak için de gidilirdi. Çünkü bu yerler toplumun ortak paydada kesiştiği, düşüncelerini, duygularını birbirlerine belki hiçbir sözcük söylemeden kolaylıkla aktardığı yegâne yerlerdi". (Evren, Eski İstanbul Sinemaları, 1998, s. 8'den Akt., Erkılıç, 2009, s. 143-158)

Sinemaya gitmek ve deneyimlerini ortak bir mekanda paylaştığı izleyicilerle yapan kitle aslında kamusal bir alanın parçası konumundadır. Kamusal alan kapsamında yürütülen tartışmalar geniş ve henüz sınırları net olarak belirlenmemiş bir alan oluşturmaktadır. Kavrama yüklenen anlam ve işlevler de Antik Yunan'dan başlamak üzere Ortaçağ, burjuva devrimi sonrası ve XX. Yüzyılda farklılık göstermektedir. Yeniden hatırlatmak gerekirse, "kamusal alan" düşüncesi ve bu kapsamda yapılan tartışmalarda çok farklı tanımlamaların ortaya çıktığı söylenmelidir. Siyasal sistemler, ekonomi ve iletişim teknolojilerindeki değişim ve gelişmeler kamusal alan fikrini de farklı bir boyuta taşımıştır. Konuyla ilgili olarak eserlerine en çok atıfta bulunulan yazarlardan biri olan J. Habermas, kavramı şöyle tanımlamaktadır: 'Kamusal alan' kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı anlatmaktadır. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her söylem, kamusal alanın bir parçası olarak varlık kazanmış olur" (Habermas J. , 2004, s. 95) Ayrıca, "devletin gücünün kullanıldığı yerleri ifade eden 'kamu erkinin (otoritesinin) alanı' ile toplumdaki 'demokratik katılım ve eleştirel söylem alanı' olarak düşünülmesi gereken 'kamusal alan'ın birbirinden ayrıldığını belirtmek yerinde olacaktır. ". (D.B., 2004, s. 691'den Aktr. Çalışkan, 2018)

Kejanlıoğlu ise; "kamuoyu" kavramı üzerinden hareketle tanımladığı kamusal alanı şöyle ifade etmektedir: "Kamuoyu, bağımsız ve eşit bireylerin katıldığı, kimsenin dışlanmadığı, rasyonel-eleştirel bir tartışma ortamında gelişir; söyleme dayanan ve sonunda uyuşma (consensus) varılan bir süreçtir. Kamusal alan da, hem özel ekonomik çıkarlardan, hem de kamu otoritesinden özerk, konuşma ve tartışma etkinliğinin alanıdır." "Nitekim, Habermas'ın kendisi de kamusal alanı özel şahısların 'kamusal meseleleri' ve 'ortak çıkarı' tartışmak üzere biraraya gelmeleri şeklinde görmektedir. O kadar ki, Habermas'a göre, kamusal alan konuşma yoluyla politik katılımın canlandırıldığı bir tiyatrodur" (Sarıbay, 2000, s. 4'den Aktr. Çalışkan, 2018) Karadağ'a göre, (Karadağ, 2006, s. 26'dan Aktr. Çalışkan, 2018) kamusal alanı, ortak sorunlara dair akıl yürütmenin olduğu, rasyonel tartışmaların yaşandığı ve bunun sonucunda ortak kanaat oluşturulduğu, süreç, araç ve mekanların belirlendiği yaşam alanı olarak tanımlamaktadır. Sinema ve tiyatro salonları bireyin "kendisi" olduğu ve sosyalleştiği alanlar olarak konumlandırılmışlardır.

Sinema ve tiyatro salonları, kültürel standartları ile kendi soyut kimliklerini ve toplumla kurduğu edebi ve sanatsal bağla gerçekleştirmektedir. Sinema, temsilin ve algının birleşmesiyle kendi kamusal alanını oluşturur. Eş zamanlı olarak da, toplumsal kültürel tarihin, toplumsal ve kamusal yaşamın formasyonlarına etkiler eder ve birlikte hareket eder.

Dışavurumcu Alman Sineması'nın Evrimi

Kurumsal (Kracauer, 2004, s. 13-290) olarak değerlendirildiğinde, Alman sineması; Lumière'lerin ilk halka açık gösteriminden yaklaşık iki ay önce Skladanovsky Kardeşler'in Berlin Wintergarten'de kendi "Bioscop"larını gösterdikleri ve yaptıkları aygıtla çekilen ve gösterilen sahne parçaları 1895 yılında gerçekleşmiştir. 1910 yılına kadar Almanya'nın kendi sinema endüstrisi yoktu. Sinema, ilk dönemlerde Fransız, İtalyan ve Amerikan kökenli filmlerle izleyicilere çadır (Wanderkinos) gösterileriyle sevdirmişlerdir. 1900'lü yıllarda nickelodeonlar ve daha sonrasında da sinema salonlarına geçmişlerdir.

I. Dünya Savaşı Öncesinde Berlin'e yapılan büyük film stüdyolarıyla sinema umut verici bir nitelik kazanmıştır. 1912'den itibaren de önemli ölçüde sayısı artan yabancı kökenli filmler Alman sinema salonlarına akmaya devam etmiştir. Alman Sineması, normal sinema salonlarına ek olarak askeri sinema salonu bünyesinde göstereceği yeni filmler için talepte bulunmuştur. 1919'da sinema salonlarının sayısı 245'e yükselmiştir. Aynı zamanda bu durum, kar etme döneminin de başlangıcı olmuştur. Alman sineması, büyüklük, kültürel farklılık ve sınıf dinamikleri açısından, özel bir sosyal anlam ile bir boş zaman etkinliği olarak kabul edilebilecek herhangi bir grubu cezbetmemiştir. Sinema üzerine Alman yaklaşımlarında karşılaştırmalı demokratik mitolojilerin olmaması, özellikle şiddetli ve yaygın tavrılardaki cinsel alt metinleri öngörür. Almanya'da kalabalıklar, makinalaşmak, kitle kültürü ve kadının mahreminden çıkıp, pasif de olsa kamusalın içine girişi genel bir olumsuzluk olarak karşılanmıştır. Pek çok aydına göre sınıf ve seks sinemanın dayanılmaz çekim gücü, modern kent yaşamı ile birlikte dayanılmaz bir çekim gücü oluşturmaktaydı. Bu yenilik, sinema, kamusal ile özeline ayrımlarını bozuyordu. Bu tutum karşısında, çalışma hayatının cinsel-sosyal ayrımlarındaki değişimleri erkek egemen ideolojiye uyarlayan sinema, kadın konulu filmler üzerine ve 1920'lerdeki egemen kamusal alan arasında önemli bir araç haline gelmiştir.

Bu bağlamda sinema, özellikle belli bir işi olmayan kadınlar için boş zamanlarını değerlendirebilecekleri önemli bir seçenek olmuştur. Çünkü günlük programlarına dahil edebilecekleri herhangi başka etkinlikleri çok da yoktur. Erkekler politik toplantılara giderken kadınlar, film bittiğinde eşleri tarafından karşılanacakları ve çok yakınlarındaki sinema salonlarına giderler. Bu geçici etkinlik zamanla hayatlarının önemli bir parçası haline gelir. Çok geçmeden sinema onlar için gerçek bir tutkuya dönüşmüştür ve yarısından çoğu bu tutkuyu haftada en az bir kere yaşamaktadır. Gösterim sırasında başka bir dünyada yaşamaktadırlar, bu dünya onlara her günün sıradanlığını unutturur lüks ve fantastik bir dünyadır. Sinema, artık mekanize iş sürecinin neden olduğu yabancılaşmada, sosyal deneyimin parçalanmasında, ev içi mekanın izolasyonunda ve tüm bunlara bağlı olarak yeni tür bir kamusal alanın inşasında olduğu gibi, kapitalist gelişmenin doğal bir sonucu olmaktadır. (İri, 2018)

Alman Sineması'nda genelde hatta yok denecek kadar az olan dış çekimin olmayışı dikkat çekicidir. Çarpık, yamuk doğa dışı objelerle soyut bir anlatı yeğleyen yönetmenler koyu makyaj ve kıyafetler, deforme olmuş vücutlar, soluk ve beyaz yüzler kullanmışlardır. Böylelikle, dehşetin ön plana çıktığı bu filmler izleyenlerde kabus etkisini yaratmıştır. İşte bu nedenledir ki, I. Dünya Savaşı sırasında Almanlar iki gözlemin farkında oldular. Birincisi, Alman karşıtı filmlerin tüm dünyada oluşturduğu etki ve ikinci olarak da ülke içindeki kaostur. Alman otoriterler, filmlerin üretimine doğrudan müdahale ederek bu durumu değiştirmeye çalıştılar. Kasım 1917'de, Messter Film Davidson's Union ve Nordisk'in kontrolündeki şirketler, bir grup bankanın da desteğiyle Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft) için birleştiler. Ufa, hükümetin direktiflerine uygun olarak propaganda filmleri, Alman Kültür filmleri, eğitim amaçlı filmleri de göstermeyi amaç edinmiştir. (Kracauer, 2004, s. 38) Devlet güdümlü bir kuruluş olan UFA, Birinci Dünya Savaşı sonrasında hızla genişlemiş ve Avrupa'nın en başarılı film ihraç eden şirketi olmuştur.

I. Dünya Savaşı'nın bitimiyle, savaşın korkunç yıkımları, yenilginin büyük bir bunalıma ittiği Alman toplumunda karamsar, kötümser korku filmlerinin sayısının hızla artmasına neden olmuştur. Fritz Lang, birkaç yıl sonra temelleri atılacak Nazi İmparatorluğu'nun dayanacağı üstün ırk-köle ırklı toplumunu Metropolis adlı filmde canlandırmıştır. (Özön, Sinemada Bilim-Kurgu, 1982'den Aktr., Murat Demir S:1-21)

Dışavurum kelime anlamı olarak; ruhsal olayların, içsel yaşantıların belirli simge, gösterge ya da anlatımlarla aktarılması; insan ruhunun iç gerçeğinin betimleme yoluyla dışa yansıtılması; insan ruhunun dışarıdan algılanabilecek biçimde kendini dışlaması ya da dillendirilmesidir. (Felsefe Sözlüğü, 2002, s. 379) Dışavurumculuk ise; 20.YY'ın başlarında ortaya çıkmış duygu ve düşüncelerin hiçbir etki ve tesir altında kalmaksızın dışa vurulması olarak tanımlanabilir.

Dışavurumculuğun Alman halkı arasında onay görmesi için gerekli toplumsal şartlar da önem taşımaktadır. I.Dünya Savaşı'ndan yenilgi ile çıkılması insanların geleceği hakkında güvensizliğe kapılmalarına, endişe duymalarına ve toplumsal olaylardan kendilerini soyutlamalarına sebep olmuştur. Bu akım da toplumu realiteden arındırmaya ve toplumun zihinsel tedirginliğini, ruhsal gerilimlerini anlatmaya çalışan eserlerin ortaya çıkmasını hedeflemiştir. Bu dönemde Alman sinemasının maddi yetersizliklerinden ötürü de film çekimlerinin stüdyolarda yapılıyor olması diğer ülke sinemacılarından daha yaratıcı olmalarına sebep olmuştur. Almanya'da I.Dünya Savaşı'nın en olumsuz etkisi film ithalinin yasaklanması olmuştur.

1920'den itibaren Alman filmleri, şaşırtıcı bir şekilde New York, Londra ve Paris'te izleyicileri etkilemiştir. "Passion" isimli Alman filmi 1920 yılının sonlarında New York'ta gösterime girmiş ve bunu 1921 yılında da "Dr.Caligari'nin Muayenesi" izlemiştir.

II. Dünya Savaşı döneminden itibaren de propaganda amaçlı Nazi filmleri 1939 yılı ve sonrasında savaş çabalarına destek olmak amacıyla propaganda etkili bir araç olarak kullanılmıştır. "Victory in the west" adlı filmde Maginot Hattı'ndaki Fransız askerlerinin çekimlerinin uzun bir zaman gösterilmesi propagandacı bir tutum sergilemektedir. Öyle ki, 1940'tan 1944'e kadarki dönemde sinema, çok çelişkili ve karmaşık bir ortamda yer almıştır. Almanlar Fransız sinemasına kolonileşme niyetindedir.

Fransa'da ise; 1940-1942 yılları arasında Vichy Hükümeti ülkeyi temsil etmiş ve Kuzey Afrika'nın müttefikler tarafından işgali üzerine Hitler, Fransa ile 1940 yılında imzaladığı anlaşmayı iptal ederek Fransa'ya işgal kararı almıştır. 1942'den itibaren de Almanya'nın işgaliyle ülke ikiye bölünmüştür. Resmi başkenti Paris olan Fransa'nın yanı sıra kuzeyde Vichy, Nazi Fransası'nın merkezi haline gelmiştir. Vichy Hükümeti'nde yer alanların bir başka arzusu, Fransa'nın ahlaki olarak tazelenmesiydi; ülke yoz sanattan kurtulmalı, göçmenlerden, fiziki anlamda yetersizlerden,

komünistlerden, eşcinsellerden, Yahudilerden ve direnişçilerden temizlenmeliydi. Kısacası, Fransız milliyetçisi “ari ırk” yaratma eğilimindeydi.

Bu tutuma karşıt bir yönelim olarak Yahudiler ve komünistlerden oluşan bir çok yönetmen, Hollywood yapımlarının Fransız topraklarındaki olumsuz varlığı hakkında makaleler yayınlamaları üzerine tutuklanmışlardır. Ancak siyasal bir olay olan savaş kavramı sinema sanatının içine nüfuz etmiştir.

3 Ekim 1940'da Vichy Hükümeti, yeni ırk yasa maddelerini kendi iradesine uygun olarak tanıtmıştır; iki Yahudi dedesi olan ya da bir Yahudi ile evlenen herhangi bir kişi, Yahudi kategorisinde değerlendirilmiştir. Fransa'da bu kişiler sorgusuz bir şekilde suçlu hükmünde değerlendirilmiştir.

1940 yılında sinema dünyası tamamen felce uğramıştır; bu nedenle kamu yetkililerinden yeniden yapılanmak için on yıl istenmiş ve üretimin yeniden başlatılması da buna bağlanmıştır. Film endüstrisi, sinema hizmetleri yönetiminin merkezi organı haline gelmiştir. 1945 yılında Almanlar'ın teslim olmasına kadar süren Vichy Hükümeti'nin zayıf varlığı, Alman etkisini mantıksal bir ceza olarak görmüştür.

Nazi baskısındaki Vichy hükümetinin anti-semitik kanunlarını yürürlüğe sokması ve Fransa'da Yahudi mülkünün "nazileştirilmesi" süreci kurması yönündeki baskısının da bir şekilde doğrulanmadığı kanıtlanmıştır. 3 Ekim 1940'da Continental stüdyoları kurulmuş ve Alman firmalarının (UFA ve TOBİS) Champs-Élysées'de gösterişli binaları inşa edilmiş, stüdyoların misyonu Fransız filmleri üretmek olmuştur ancak dağıtımıcılar Fransız sinemasının ortadan kaldırılmasını iyi bir fikir olarak görmüşlerdir. O güne kadarki en şaşırtıcı durum olarak Paris tiyatrolarının üçte ikisi yalnızca Alman yapımı filmleri göstermekteydi.

Hükümet, eşzamanlı olarak sansür komisyonları, propaganda girişimleri, üretim değerlendirmeleri ve propaganda departmanı ile müzakerelerden sorumluydu. Sinema 1940 yılında, COIC (Comité d'Organisation de L'industrie Cinématographique / Film Endüstrisi Organizasyon Komitesi)'i yaratarak, kurumun yönetimini profesyonellere bırakmıştır. 2 Aralık 1940 tarihli kararname ile, sinemanın endüstriyel karakteri korunmuş, komiteyi yöneten üst düzey yetkililer, mesleğin spesifik çıkarlarını genel bir ekonomi politikasına entegre etmişlerdir. Böylece, kamu otoriteleri ile COIC arasındaki iktidar ilişkisi kurulmuş ve Almanlar yalnızca seyirci olarak yer almışlardır. Bu dört yıl boyunca, sinema yok edilmiş ve kurumsallaşmasına izleyici kalınmıştır. Durum 1950'lere dek devam etmiştir; özellikle CNC ile 1946'da kurulan orijinal sistem bunu açıklar niteliktedir.

COIC Genel Delegeesi seçilen Roger Richebé idari görevlerinin yanı sıra üçünü kendisinin yönettiği altı film hazırlamıştır (*Madame sans Gêne*, 1941, *Üçüncü Romance*, 1942, *Domino*, 1943), diğerleri Jean de Marguenat (*Mutlu Günler*, 1941), Georges Lacombe (*Monsieur la Souris*, 1942) ve Christian-Jaque (*Voyage sans*) tarafından imzalanmıştır, 1943).

O dönemde, Alman film endüstrisi ile zaten kapsamlı bir deneyime sahip olan Alfred Greven, yeni stüdyoların yönetimini üstlenmişti. UFA'da yapımcı görevini, çok dilli filmlerin Berlin stüdyolarında Fransız yönetmenlerle çalışarak yapmaya başlamıştı. O zaman uygulanan propaganda sadece propagandacıların ihtiyaçlarına değil, aynı zamanda hitap ettiği kişilerin ihtiyaçlarına da cevap verir nitelikte olmuştur. Herhangi bir propaganda çalışmasının, alıcının beklentilerini ve isteklerini sorgulaması gerekmektedir.

Vichy rejiminin ya da propagandasının amaçlarına ulaşmadığını biliyoruz. Bununla birlikte, propagandanın etkinliği kamuoyunun tepkisi ile ölçülmez. Bu gözlem, bize bu filmlerin alındığı toplumsal bağlamı yansıtmaktadır. Kasım 1942'den itibaren yapılacak iki propaganda alanının sınırlandırılması, bizi bu propagandanın yapıldığı izleyicinin günlük gerçeğini değerlendirmeye zorlamıştır. Radyo, basın, afişler ve broşürler propagandanın bir parçasıydı. Serbest bölgede mi yoksa işgal altındaki bölgede yaşayıp yaşamadığı, savaşın ve işgalin evrimine, davranışına, zorlamanın yükselişi, geçmişi, deneyimi ve hayal gücü onun imgelerinin yorumlanmasını şart koşmuştur. (Bertin-Maghit, 2018)

Naziler Alman kitle iletişim araçlarını Hitler'in dış politikasını geçerli kılmak ve kamuoyunu savaşa hazırlamak için bir araç olarak görmektedir. Bu doğrultuda çekilen filmler büyük salonlarda halka izletilerek ve böylelikle de yoğun bir propaganda uygulanmıştır. Sinemanın inandırıcılık unsurunu erken keşfeden Hitler böylece siyasetini Alman topluma kolayca kabul ettirebilmiştir. Gösterim öncesi yayınlanan propaganda filmlerinin, halka gösterilmesi etkili olmuş ve propagandanın inandırıcılık seviyesi yükseltilmiştir. Partinin sponsorluğunu yaptığı ilk film, “Hitler's Flug Über Deutschland (Hitler'in Almanya Gezisi)” Hitler'in 1932 seçim kampanyasında yaptıkları seyahatler anlatılmaktadır. 1935 yılında “İradenin Zaferi” adını alan bu filmde yönetmen bir yandan gerçeği sahneye koyarken diğer

yandan da filmin amaçlarına uygun olarak önemli bir propaganda filmi gerçekleştirmiştir. (Gündeş, 1991, s. 93) Bu film, 1935 Venedik Ulusal Film Festivali'nde altın madalya, Paris Film Festivali'nde de büyük ödül kazanmıştır.

Günümüz Seyir Anlayışı

Sinema temel anlamıyla teknolojik bir gelişme sonucu ortaya çıkan bir sanattır. Sinemadaki teknolojik gelişmelerden en çok etkilenen kesim hiç kuşkusuz izleyiciler olmuştur. Seyirci kamera ile özdeşleştiği için, perdedeki görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu sanır. Artık perde, ona kendisini yansıtan bir ayna olmuştur. (Erdoğan N. , Sinema ve Psikanaliz, 1996, s. 241-250) Sinema salonunda yaşanan kişisel deneyim seyir sürecinin önemli öğelerinden biridir ve seyircinin değişen konumunu analiz etmek anlamında önem taşımaktadır. İzleyicilerin sinema salonlarında başlayan film izleme serüvenleri günümüzde istediği her mekanda istediği filme ulaşabilme deneyimine evrilmiştir.

2000'li yıllardan itibaren Film izleme ve dijitalleşmenin birçok alanda yarattığı dönüşüm, sinema, televizyon ve müzik sektöründe de varlığını önemli ölçüde hissettirmektedir. Platformlar arasında rekabet artarken, kullanım alanları da giderek yükselmektedir. Dünya çapında yaygın kullanılan internet sayesinde film izleme ve paylaşma platformlarının tüm network ağı üzerinde yaygınlaşması ile birlikte kuş uçmaz kervan geçmez diye nitelendirilebilecek uzak yerleşim birimlerine kadar henüz sinema salonları yaygınlaşmış olmasa da, internet, kompakt disk, video çalar, televizyon, akıllı telefonlar aracılığıyla hemen her birey dünyasında sinema yer edinmiş durumdadır.

Bununla birlikte, diğer teknolojilerden daha önce kitlesel popüleriteye ulaşan sinema, bağımsız gösterim ilkesini ilk kez uygulayan bir sanat olarak da anılmaktadır. Tüm dijital ortamlar (metinler, hareketsiz görüntüler, görsel veya sesli zaman verileri, şekiller, 3 boyutlu boşluklar) aynı dijital kodu paylaşır. Farklı ortam türlerinin bir bilgisayar vasıtasıyla görüntülenmesine olanak tanır; bunlar bir multimedia görüntüleme aygıtı görevi görmektedir.

Dijital olanaklar, seyircisine kazandırdığı seyir deneyimleri olan televizyon, video gibi teknolojilerde gözlemlenebilir sonuçlar vermesine karşın, bu sonuçların en somut değerlendirilebileceği teknolojiler üç boyutlu sinema ve interaktif seyir teknolojileridir.

Etkileşimli sinema; öngörülen filmin doğasında bulunan doğrusallığına ve izleyicilerin seçim yapmasına veya tepki vermesine izin verecek özel ekipmana gereksinim duymasına rağmen, etkileşimli filmler hem öykü hem de paralel anlatı yapılarını uygulamıştır. Dijital teknolojinin görsel-işitsel arenaya, sadece bu iki yapının yeniden yorumlanmasına değil aynı zamanda daha önce mümkün olmayan interaktif filmin yeni biçimlerinin oluşturulmasına da yol açmıştır. (Zimmerman, 2004, s. 154-174)

SONUÇ

Başlangıçta bir eğlence aracı olarak görülen sinema, çağımızın kültürleriyle özdeşleşmiş ve tüm sanatların mirasçısı konumuna gelmiştir. Sinema, akımları, dönemleri ve klasikleşmiş yapıtlarıyla insanın yaşama bakışını ve yorumlama biçimini etkiler. Sinemanın kural ve kuramlarını yaşamına katan her birey karşılaştığı sorunlara daha bilinçli yaklaşır ve derinlemesine algılar.

Film izlemek bir yaşam biçimi ya da bir tutku, merak, ilgi, hayatın içinde olmak, sosyal bir birey olmakla eşdeğerdir. Çalışmamız doğrultusunda, sosyo-kültürel bir aktivite olarak görülen sinemaya gitme edimi eğlence, boş vakit geçirme, dinlenme, rahatlama amaçlı olarak gerçekleşmektedir. Film seyretmek; sanatsal ve kültürel bir etkinlik olarak algılanmaktadır. Bu sebeple bilişsel farkındalıkla film seyirinin olduğu söylenebilir. Çalışmamızda yer alan Savaş Dönemindeki Dışavurumcu Alman Sinemasının da propaganda amaçlı seyir niteliği taşıdığı görülmektedir.

Kamusal alan kavramının temel niteliklerini toparlayarak aktaracak olunursa şunlar söylenebilir: Kamusal alan, farklı bireylerin, farklı toplumsal kesimlerin, farklı fikirlerin medeni ve demokratik biçimde bir arada bulunmalarına ve yarışmalarına imkân veren bir alandır, özgürlüklerin ve hakların hayata geçirildiği, yaşandığı alandır; özgürlüklerin yok edildiği bir alan değildir. Yani insanların birlikte, birbirleriyle etkileşerek yaşadığı, her türlü farklılığın hayat bulduğu bir alandır.

Dünya sinemasını dönüştüren küreselleşme olgusu ve dijital sinema kavramına paralel olarak gündelik hayatta değişim gösteren ekonomik koşullar, yaşam kalitesi ve mekânlara uygun olarak sinema, ilk yıllarındaki gibi eğlence ve yatırım aracı olarak (Hollywood konuya hep böyle yaklaşır) yeniden değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, sinema günümüzde video/ DVD izlemek, dışarıda yeme içmeye gitmek, televizyon izlemek, bilgisayar oyunları oynamak gibi uğraşlarla yarışmak durumundadır. İnternet ve bilgisayar, dijital TV, ödemeli TV ve seyahat etmek gelişmekte olan eğlence kaynakları olarak sinemanın karşısında yer almaktadır. İnsanlar evden çıkıp sinemaya gitmek için kolaylıkla ulaşmak, rahat

koltuk, iyi ses ve görüntü kalitesi, uygun saat, rahat yer bulabilme, araba için park yeri, yiyecek ve içecek seçenekleri, bar/caf e gibi koşulların yerine getirilmesini aramaktadırlar. Tercih edilen mekanların da çok katlı AVM'lerde yer alan multi salonlu sinemalar olarak yaygınlık kazandığı görülmektedir.

Sinema salonlarının her sınıftan insanın bir araya geldiği bir mekan olduğu gerceği de göz önüne alındığında toplumsallaşma boyutunun önemi yadsınamaz bir gercektir.

Günümüzde sağlanan dijital olanaklarla filmin sinema salonu dışında izlenme olanağının yaratılması dikkate değer bir kırılmadır. İnsanların evlerinde kendi olanaklarıyla yarattıkları DVD ve ev sinema sistemleri ve ilgi çekici nitelikteki efekt ve ses sistemleri gibi aslını aratmamasını sağlayacak özellikler sinema salonlarının atmosferini yaratmaya dönüktür. Ancak tüm bu teknolojik yeniliklerin sinema salonlarındaki seyir hazzını ne kadar yansıttığı konusudur. Bu konuda karşılaştırmalı araştırmalar yapılmalıdır.

Türkiye'deki dijital platform siteleri olarak Youtube, Netflix, Mubi, Blu Tv, Digitürk, Filbox, Tivibu, Puhu TV vb. ev ortamındaki film seyir ortamları toplu seyir ortamlarından bireysel ya da mini seyir grupları olarak aile içi ortamlara taşınmıştır.

Film izleme aktivitesi artık sinema salonu ya da ev ortamının da dışına çıkmıştır. İnsanlar tabletler, cep telefonları, taşınabilir bilgisayarlar ile her yerde film izleyebilme olanağına sahip oldmuşlardır. Artık izleyici sinema salonlarında oynayan ve daha sonra da izleme şansı bulamadığı filmleri online olarak satın alıyor, izliyor ve kendi kişisel arşivlerini oluşturma olanağına sahip oluyor. 2000'li yıllarda ortaya çıkan interaktif film teknolojisiyle de filmi hangi boyut, format ve  z n rl kte izleyeceğini kendi seçmek zorunda olan kişi aynı zamanda elindeki bu olanaklarla filmi yeniden kurgulayabilme ve sevdiği şarkı ya da klibi filmine ekleyebilmektedir. Dünya genelinde internet teknolojisinin gelişmesi ve bağlantı hızlarının yükselmesiyle birlikte en büyük değişmeler müzik ve arkadaşlık sitelerinde olmaktadır. Kullanım alanlarına bakıldığında ise, kullanıcıların zaman ve mekandan bağımsız olarak istedikleri anda sinema, müzik ve hatta tv izledikleri, isteklerine göre de çevrim dışı özellikleri kullandıkları gözlemlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, N. B. (2015, 03 27). *Perde Her Açıldığında Yeniden Başlayan Bir Dünya: Tiyatro*. <http://listelist.com/dunya-tiyatro-gunu>.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: letişim Yayınları.
- Arik, P. (2016). *Eğlence Endüstrisi*. Ankara: TRT Akademi.
- Aytaç,  . (2002). Boş Zaman  zerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 231-260.
- Batmaz, V. (1981). *Popüler Kültür  zerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*. İletişim.
- Benjamin, W. (1992). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bertin-Maghit, J.-P. (2018, 02 03). *Le monde du cin ma français sous l'Occupation*. cairn.info:https://www.cairn.info
- Bulunmaz, B., Osmanoğlu,  . (2016). *İstanbul'un 100 Sinema Salonu*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.ř.
- Çalışkan, O. (2018, 02 25). Kamusal Alan Bağlamında Ağ Toplumu ve Yeni Kamusal Alan Arayışı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü*, 1-22.
- D.B., K. (2004). *Medya  alışmalarında Kamusal Alan Kavramı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Demir, M. Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması. *Dergipark*, 1-20.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Erdoğan, N. (1996). *Sinema ve Psikanaliz*. İletişim Yayınları.
- Erkili , H. (2009). D ş şatolarından  oklu Salonlara Değişen Seyir. *Mersin Üniversitesi*.
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2006). *Türk Sinemasında İlk Filmler*. İstanbul: Es Yayınları.
- Geleneksel Türk Tiyatrosu*. (2018, 01 28). www.turkedebiyati.org/geleneksel-turk-tiyatrosu.
- Güçlü, A. B., Uzun, E., Uzun, S. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gündeş, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları.
- G z, N., Gündeş, S., Demir, S., (1995). *100.Yılında Bir Sinema Klasığı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi.
- H., L. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları.

- Haller, A. (2012). *Female cinemagoing in Imperial Germany in Cinema.1911-1918 Audiences and Modernity*. London-New York: Routledge.
- Hüküm, U. (2012, 08 25). *Fransa 'da tiyatronun vazgeçilmez yeri*. haber.sol.org.tr: <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/ugur-hukum/fransada-tiyatronun-vazgecilmez-yeri>.
- İlbay, R. (2017, 03 04). *Fransız Tiyatrosu*. <http://milliedebiyat.com/index.php/edebiturler/tiyatro/fransiz-tiyatrosu>:
- İri, M. (2018, 02 25). İlk Dönem Sinema:Kimin Kamusal Alanı? *İletişim Fakültesi Dergisi*, s. 1-17. <http://milliedebiyat.com>.
- Karadağ, A. (2006). *Kamusal Alan Modelleri:Çoğulcu Perspektiften Değerlendirme*. Ankara: Asil Yayın Dağıtım.
- Knobloch-Westerwick, S. (2015). *Choice and preference in media use:advances in selective exposure theory*. New York: Routledge.
- Korkmaz Alemdar, İ. E. (2005). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kracauer, S. (2004). *Caligari'den Hitler'e*. Ankara: De-Ki.
- Marcuse, H. (1997). *Tek Boyutlu İnsan*. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Modern Türk Tiyatrosunun Evreleri*. (2007). www.turkedebiyati.org/modern-turk-tiyatrosu.
- Anaran, P. Ş. (1994). *Türk Sineması I.Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- oyunculuk.org*. (2018, 01 13). Dünya ve Türk Tiyatrosu Tarihçesi: <http://oyunculuk.org/dunya-ve-turk-tiyatrosu-tarihcesi>
- Özdemir, Ü. A. (2018, 04 22). *Eğlence Kültürü ve Boş Zamanın Boş Etkinlikleri*. www.academia.edu.tr .
- Özön, N. (1962). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Özön, N. (1982). *Sinemada Bilim-Kurgu*.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Pathe Kardeşler Sessiz Sinema*. (2018, 02 03). sinemaninaltincagi.blogspot.com.
- Sarıbay, A. (2000). *Kamusal Alan Diyalojik Demokrasi ve Sivil İtira*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Scognamillo. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sorlin, P. (2014). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Thomasg. (2017, 06 28). *Top 10 des plus beaux cinémas de France, ceux qui envoient du pâté*. www.topito.com ›
- Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Yıldız, S. (2010, 08 03). *Fransız Tiyatrosu*. www.facebook.com/Tiyatr0: www.facebook.com/notes/tiyatro/fransiz-tiyatrosu adresinden alınmıştır
- Yılmaz, A. (2018, 02 22). *Popüler Bir Kamusal Alan Olarak Sinema*. Türk Sineması Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr> adresinden alınmıştır
- Yoğurtçu, K.-G. (2017). *Sinemaya Gitme Motivasyonlarıve Film İzleme Tutumları*. journals.manas.edu.kg: journals.manas.edu.kg adresinden alınmıştır
- Zimmerman, E. (2004). *First Person:New media as a story, performance,and game*. London: The Mit Press.



Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar

DOI: 10.31455/asya.432167 / Number: 4, p. 39-50, Summer 2018

133/1 NUMARALI KAYSERİ ŞER'İYYE SİCİL DEFTERİ'NE (H. 1155- M. 1742) GÖRE KAYSERİ'NİN SOSYO-EKONOMİK, İDARİ VE KÜLTÜREL YAPISI

*SOCIO-ECONOMIC, CULTURAL AND ADMINISTRATIVE STRUCTURE OF
KAYSERİ ACCORDING TO KAYSERİ SHARI'A COURT RECORDS (COURT
REGISTERS) NUMBER, 133/1 (H. 1155- M. 1742)*

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
08.06.2018

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
28.06.2018

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
30.06.2018

**Asya'dan
Avrupa'ya
Uluslararası
Sosyal Bilimler
Dergisi**

Öğr. Gör. Süleyman Öcal
Giresun Üniversitesi Rektörlük
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi
Bölümü
suleymanocal66@hotmail.com

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0002-2997-1826>

Öz

Osmanlı tarihinin önemli yazılı kaynaklarından birisi de Şer'iyye sicilleridir. Şer'iyye sicilleri hem kadı tarafından kaleme alınan belgeleri hem de başka makamlardan gelen emir, ferman, buyruktu gibi belge türlerini ihtiva eder. Bundan dolayı Şer'iyye sicilleri konu ve belge çeşidi olarak gayet zengindir. Bu zenginlik içerisinde de çeşitli bilim dallarını ilgilendiren ve aydınlatılması gereken bilgiler bulunmaktadır.

Kadı sicilleri geniş kapsamlı olduğu için birçok konuda döneminin yansıtan bilgiler vermektedir. Bu çalışmada ise daha çok mahkemelerde ne tür davaların görüldüğü, davaların nasıl işlendiği, müslim ve gayrimüslimler arasındaki davalar, Şer'i hukukun tatbiki ile kadının görev alanları, Kayseri'ye ait mahalle ve köy isimleri, Kayseri'de bulunan meslek grupları ve diğer konular ele alınmıştır.

Şer'iyye sicilleri, döneminin olaylarını, toplumun yaşantısını, devletin idare şeklini, hukukun nasıl işlediğini, toprak sistemini, devletin vergi yapısını, idarecilerin yükümlülüklerini, vakıfları ve daha birçok konuya ait bilgileri bünyesinde barındırmasına rağmen tek başına bir sicilin incelenmesiyle bu tür konular hakkında edinilen bilgi eksik kalmaktadır. Bunun için diğer Şer'iyye sicillerinin ve kaynakların da incelenmesi gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Şer'iyye sicilleri, Şer'i hukuk, Kadı, Kayseri

Abstract

One of the written sources of Ottoman history are court registers. Court registers include both the documents written by kadi (religious judge) and types of documents ordered by other authorities like orders, imperial orders, decrees. Therefore, court registers have a wide range of structure in respect to subject and kind of document. This large structure contain information concerning various branches of science that should be enlightened.

Kadi registers provide information on many subjects that reflect their era since they are broad in scope. Mostly the types of trials handled at courts, how trials are handled, trials between muslims and non-muslims, application of religious law, fields of tasks of women, names of settlement and villages in Kayseri, professional groups existing in Kayseri and other subjects were tried to be studied in this study

Although court registers include information about events of its era, life of society, administration way of the state, how the law is applied, land system, tax structure of the state, obligations of administrators, foundations and many other subjects, information obtained by studying only one register alone fail to satisfy. Therefore, other court registers and sources should also be studied.

Key Words: Ottoman, Court Registers, Religious Law, Kadi, Kayseri

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Öcal, S. (2018). 133/1 Numaralı Kayseri Şer'iyye Sicil Defteri'ne H (1155-M. 1742) Göre Kayseri'nin Sosyo-Ekonomik, İdari ve Kültürel Yapısı. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, Number:4, Summer, p. 39-50.

1. KAYSERİ'NİN İDARİ YAPISI

1.1. İdare

Bir devletin güçlü ve uzun ömürlü olabilmesi için hiç kuşkusuz o devletin idari yapısının düzgün işlemesi gerekir. İdari yapının güçlü olabilmesi için de o devletin teşkilatlarının ve kurumlarının uyum içerisinde çalışması gerekir.

Osmanlı Devleti idari yapıyı güçlü tutmak için idareyi *merkez* ve *taşra* olarak ikiye ayırmıştır. Osmanlı Devleti'nde taşra idaresi, hiyerarşik olarak köy, nahiye, kaza, sancak ve eyalet şeklinde teşkilatlanmıştır. Kazalarda yönetici olarak kadı, alaybeyi ve subaşılar; sancaklarda ise sancakbeyi bulunurdu. Sancakbeylerine 17. yüzyıldan itibaren paşa da denilmeye başlandı.¹ Eyaletler ise beylerbeyi veya mîr-i mîranlar tarafından yönetilirdi.²

Kayseri, Osmanlı Devleti'ne kesin olarak katıldığı sıralarda Karaman Eyaleti'ne bağlı bir *sancak* olarak görülmektedir.³ Tanzimat'ın ilk yıllarında (1839) düzenlenen Osmanlı mülki taksimatı ile Bozok, Ankara, Kengarı (Çankırı) ve Kayseri Sancakları Bozok Eyaleti çatısı altında toplanmıştır.

1864 yılına gelindiğinde Ali ve Fuat Paşalar eyaletleri yeniden düzenlemek üzere köklü çalışmalar yaptılar. Neticede 1867 yılında tamamlanan *Vilayet Nizamnamesi* adıyla çıkan bir kanun ile yapmış oldukları bu çalışma şekillenerek vilayetler sancaklara, sancaklar kazalara, kazalar nahiyelere, nahiyeler de köylere bölündü. Çizilen yeni sınırlarda coğrafi şartlar ve ulaşım göz önünde tutuldu. Bu düzenleme ile *Ankara* vilayet haline gelirken Kayseri, Bozok ve Ankara Sancakları bu merkeze bağlandı. Kayseri'de ilk belediye teşkilatının kurulması ise Padişah Abdülaziz'in fermanıyla 7 Nisan 1870 yılında gerçekleşti. İlk belediye reisliği görevini Kayseri eşrafından Mollaoğlu Mustafa Ağa yaptı ve Mollaoğlu Mustafa Ağa'nın bu görevi 1881 yılına kadar sürdü. Bu süre içerisinde Kayseri'nin imarî gelir-giderleriyle meşgul oldu.⁴

1.2. İdarî ve Adlî Görevliler

133/1 numaralı Kayseri Şer'iyye Sicil Defteri'nde Kayseri Mutasarrıfı olarak es-Seyyid Mehmet Paşa'ya, *emîru'l ümerâ'il kiram* ve *saadetli* elkabıyla,⁵ yine bu dönemde Ankara Mutasarrıfı'nı da *saadetli* elkabıyla Ömer Paşa olarak görmek mümkündür.⁶

Kayseri Sancağı Mutasarrıfı Mehmet Paşa'nın bu göreve ne zaman ve kim tarafından getirildiğine dair bilgiye ise bu şer'iyye sicil defterinde rastlanılmamakla birlikte kendisinin ne gibi görevler üstlendiği ile ilgili bilgilere rastlanmaktadır. Bu bilgiler arasında kendisinin şer'i işlerle bağlantısı olduğu, çeşitli idari görevlere tayinler yaptığı görülmektedir.⁷ Bu tayinler arasında Çukadar Mehmet Bey,⁸ Bayezid Ağa,⁹ Yusuf Ağa b. Mehmet,¹⁰ Çukadar Ahmet Ağa, Subaşı İbrahim Bey'in isimleri dikkat çekmektedir.¹¹

Sicil içerisinde rastlanılan diğer bir idari tabir ise *mütesellim*dir. Mütesellim, Tanzimat'tan evvel vali ve mutasarrıfların uhdelelerinde bulunan sancak ve kazaların idaresine memur edilenler hakkında kullanılan bir tabirdir. Lugat manası teslim olunan şeyi alıp kabul eden demektir. Mütesellimlik görevi hicri 1000 yılından sonra verilmeye başlanmış ve Tanzimat'a kadar devam etmiştir.¹² Kayseri sancağında bu görevi yapan kişilerin *fahru'l-akran* ve *fahru'l-eşbah* elkabıyla es-Seyyid Mustafa Ağa¹³ ve *fahru'l-akran* elkabıyla es-Seyyid Mehmet Ağa oldukları görülmektedir. Ayrıca mütesellimlerin mahkemenin keşfine karar verdiği olay ve durumlarda keşif yapacak kişiyi ve çeşitli idari görevi olan kişileri atadıkları yine bu sicilde görülmek mümkündür.¹⁴

Dizdar, kale muhafızları hakkında kullanılan bir tabirdir.¹⁵ Bu şer'iyye sicilinde dizdar tabirine yalnızca şuhûdî'l-hal kısmında *fahru'l-müstahfizîn* elkabıyla Ahmet Ağa'ya rastlanmaktadır.¹⁶

¹ Mithat Sertoğlu, Osmanlı Tarih Lügati, Enderun Kitapevi, İstanbul 1986, s. 302

² Yusuf Hallaçoğlu, XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilâtı ve Sosyal Yapı, T.T.K. Yayını, Ankara 2003, s. 83-85.

³ Halit Erkiletlioğlu, Osmanlılar Zamanında Kayseri, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayını, Kayseri 1996, s. 23.

⁴ Halit Erkiletlioğlu, a.g.e., s. 184-187

⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 8/a, 33, 47-48, 73, 87.

⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 53.

⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 8/a, 33, 47-48, 73, 87.

⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 33.

⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 47-48.

¹⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 73.

¹¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 87.

¹² Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C. II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946, s. 639.

¹³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 148, 210, 257/a.

¹⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 106, 138, 257/a, 148, 169, 210, 232, 257, 257/a

¹⁵ Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e., C. I, s. 469.

133/1 Numaralı Şer'iyeye Sicil Defteri'nden anlaşıldığına göre karyelerde zabıtlar görev yapmaktadır. Bu görevde bulunan Talas Karyesi Zabiti *fahru'l-akran* elkabıyla Mehmet Ağa'dır.¹⁷

Sicilde geçen diğer bir terim ise *serdardır*. Serdar kaza gibi küçük yerlere yeniçeri ağası tarafından tayin edilirdi. Serdar bulunduğu kazadaki yeniçerilerin ve acemioğlanların hatta cebeci ve topçuların zapt-u raptından mesuldü. Savaş anında ise serdarlar yeniçeri kuvvetlerine katılırlardı.¹⁸ Sicilde bu işle görevli kişinin *fahru'l-eşbah* elkabıyla el-Hac İbrahim olduğu görülmekte ve onun çeşitli davalarda şahitlik yaptığı bilinmektedir.¹⁹

Kazalarda yönetici sınıf içerisinde bulunan *subaşlar*, asayişli sağlamakla yükümlüydü.²⁰ Bu sicilde subaşı olarak İbrahim Bey'in ismi görülürken, kendisinin Kayseri Mutasarrıfı tarafından tayin edildiği bilinmektedir. Subaşı İbrahim Bey'in çeşitli yaralama davalarında, yaralandığı iddia olunan kişilerin gerçekten yaralanıp yaralanmadığını keşif ettiğini ve raporunu mahkemeye sunduğunu görmek mümkündür.²¹

Türklerin İslamiyet'i kabulünden beri özellikle küçük yerleşim yerlerinde önemli bir yeri ve saygınlığı olan *imamlara* bu sicil içerisinde de rastlanmaktadır. Bu yargıyı destekleyen durumlara sicilde görülen imam elkablı isimlerin davalarda şahitlik etmeleri veya çeşitli vakıflarda mütevellî görevini üstlenerek eşrafın kendilerine vakıf mallarını, paralarını emanet etmelerinden de anlaşılmakta ve mahallelerdeki camilerde görev yaptıkları bilinmektedir. Sicilde geçen imam isimleri ise el-Hac Osman Efendi, Mehmet Efendi, Mehmet Halife, Molla Hasan, es-Seyyid Ahmet Efendi'dir.²²

Osmanlı Devleti'nde günümüz icra memurlarının, emniyet teşkilatlarının ve kısmen de olsa savcının yerine getirdiği görevleri *çavuş* elkablı kişiler yerine getirmekteydi.²³ Bu sicilde birkaç defa geçen çavuş unvanı genelde şühudü'l-hâl kısmında geçmekte göreviyle ilgili bilgi verilmemektedir.²⁴

Sicilin sadece bir belgesinde geçen *naib* terimi vekil anlamında olup kadıların kendi yerlerine davaya bakmak üzere görevlendirdikleri kişilere verilen isimdir.²⁵ Naib unvanlı kişinin ismi Musa ibn el-Hac Yusuf Efendi'dir.²⁶

Sicilin birçok yerinden *muhzır* ve *sermuhzır* veya *muhzırbaşı* olarak geçen muhzırın kelime anlamı yardımcı demek olup terim anlamı ise, davacı ve davalıyı mahkemeye celb eden ve icabı halinde bugünkü emniyet görevlilerinin ve savcının bazı görevlerini ifa eden memur demektir.²⁷ Sicilde geçen muhzır ve sermuhzır tabirlerinden anlaşıldığına göre muhzırlar baş muhzır ve muhzır olarak ikiye ayrılmaktadır. Muhzırların genelde mahkemede görülen davanın keşfinde görevlendirildikleri görülmektedir. Ayrıca toplum içinde güvenilir insanlar oldukları için şühudü'l-hâl kısmında da isimlerine rastlanmaktadır.²⁸

İncelenen 133/1 numaralı Kayseri Şer'iyeye Sicili'nde, şer'i hukuk açısından önemli bir yeri olan ve ilmiye sınıfının başında bulunan *şeyhülislam* ve özellikle kazalarda idari ve adli yeri çok büyük olan *kadılarla* ilgili ne yazık ki herhangi bir bilgi direkt olarak bulunmamakta ve isimleri de zikredilmemektedir.

1.3. Sicilde Geçen Bazı Hukuki ve İdari Uygulamalar

133/1 Numaralı Kayseri Şer'iyeye sicilindeki belge türlerini büyük oranda hüccetler ve ilâmlar oluşturulmaktadır. Bunlarında dışında yalnızca bir defa mürâsele türünde belge geçmektedir.

Hüccet, şahitlik, ikrar, yemin veya yeminden nükül gibi bir davayı ispat eden hukuki delillere denir.²⁹ Sicilde rastlanılan bu türdeki örnekleri genellikle vasi tayini, veraset, darb ve cerh, alım-satım, ibrâ ve iskat gibi konuları içeren belgeler oluşturmaktadır. Hüccet türünde görülen belgelerdeki birkaç

¹⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk.,210.

¹⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 235.

¹⁸ Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e., C. III, s. 178-179.

¹⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 186, 249/a, 260/a.

²⁰ Yusuf Hallaçoğlu, a.g.e., s. 83.

²¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk.,87, 106, 257, 257/a.

²² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk.,98, 140, 185, 198, 228, 261/a.

²³ Ahmet Akgündüz, Şer'iyeye Sicilleri, C. I, T.D.A.V Yayını., İstanbul 1988, s. 73.

²⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk.,1, 6, 38, 89, 108, 142, 152.

²⁵ Akgündüz, a.g.e., C. I, s. 72.

²⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk.,114.

²⁷ Ahmet Akgündüz, a.g.e., C. I, s. 72.

²⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk.,20, 77, 84, 86, 100, 125, 133, 138, 145, 146, 169, 181, 182, 192, 200, 206, 210, 213, 224, 228, 232, 243, 249/a, 253, 260/a.

²⁹ Ahmet Akgündüz, a.g.e., s. 21.

özellik ise örneğin vasi tayinlerinde bir kişi hayatında, kendi malına birini tayin etmiş ise o kişinin vefatından sonra şahitler dinlenerek vasi tayin ettiği anlaşıldıktan sonra kişiye vasilik görevi verilmektedir.³⁰ Eğer vefat eden kişinin mirası baliğ olmamış birisine de kalmışsa ona emin ve güvenilir bir kimseden, genellikle akrabalarından, vasi tayin edilmektedir.³¹ Darb ve cerh konulu hüccetlerde Kayseri mutasarrıfı ya da mütesellimi tarafından tayin edilen bir kişinin yaralı olduğu iddia edilen kişiyi inceleyip raporunu mahkemeye sunduğu görülmektedir.³² Alım-satım, ibrâ ve iskat konulu hüccetler günümüz tapu senetlerinin yerine getirdiği işlevleri karşılamaktadır.³³

Sicildeki diğer bir belge türü olan *ilâm* ise şer'î bir hükmü ve altında kararı veren kadının imza ve mührünü taşıyan yazılı belgedir. Her ilâm belgesi davacının iddiasını, dayandığı delilleri, davalının cevabını ve def'î söz konusu ise def'inin sebeplerini, son kısımda verilen kararın gerekçelerini ve nasıl karar verildiğine dair kayıtları ihtiva eder.³⁴ Fakat bu sicilde kadınların imza ve mührünü taşıyan belge bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra ilâmlarda davacının iddialarını, davalının def'ini, kadının şahitleri dinleyerek kararını verdiğini görmek mümkündür.³⁵

133/1 numaralı sicilde yalnızca bir tane mürâsele türünde belgeye rastlanmaktadır. Kadının kendisine denk veya daha aşağı rütbedeki şahıs yahut makamlara hitaben kaleme aldığı yazılı belgeler *mürâsele* denir.³⁶ Sicilde geçen mürâseleden anlaşıldığına göre bir dava görüşüldüğü ve o davadan bir sonuç çıkarılıp³⁷ davalının cezasının yerine getirilmesi için yazışma yapıldığı anlaşılmaktadır.

2. KAYSERİ'DE SOSYAL YAPI

2.1. Müslim-Gayri Müslim İlişkileri

Osmanlı Devleti, çeşitli din, mezhep ve ırklara mensup toplulukları bünyesinde toplayan çok milletli bir yapıya sahipti. Devletin toplumsal, siyasal ve yönetsel yapısı, ırk esasına değil, düşünce ve inanç temeline göre örgütlenmişti. O dönemin Avrupa'sında, Osmanlı Devleti kadar muhtelif din ve ırklardan oluşmuş bir imparatorluk da mevcut değildi. Bu ırk çeşitliliğini meydana getiren unsur kuşkusuz Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu topraklardaki demografik özelliklerden kaynaklanmaktaydı.³⁸

Gayrimüslim tebaa ya da *zimmiler*, Müslümanların asgari bir nisabın üstündeki ticaret eşyası, altın, gümüş ve benzeri malların paraya çevrilmiş kıymeti üzerinden % 2,5 oranında verdikleri vergiden yani zekattan muafırlar. *Müslümanlar* mecburi askerlik hizmetine tabi olurlarken gayrimüslimlerin böyle bir hizmet mükellefiyeti yoktur. Gayrimüslimlerin aile ve miras hukuku gibi özel hukuka ilişkin davaları kendi mahkemeleri tarafından husûsi kanunlara göre yürütülür. Böylece onlar adli alanda kısmi bir özerkliğe sahiptir.³⁹

133/1 numaralı şer'îyye sicilindeki davalar arasında gayrimüslimlerin kendi aralarındaki davalarının yanı sıra müslimlerle olan davaları da görüşülmüştür. Kendi aralarındaki davaların çoğunluğunu vasi tayini,⁴⁰ veraset,⁴¹ alım-satım,⁴² vergi gibi davalar oluşturmaktadır.

Müslimlerle gayrimüslimler arasındaki davaların çoğunluğunu da alım-satım davaları oluşturmaktadır.⁴³ Bu davaların yanı sıra alacak-verecek davaları da müslimler ve gayrimüslimler arasında görülmektedir.⁴⁴

Bu davaların içeriklerinden anlaşıldığına göre Osmanlı toplum hayatında müslimler ve gayrimüslimlerin hayatları iç içe girmiştir. Birbirlerine mülklerini ve çeşitli mallarını alıp satmışlar, birbirlerine borç alıp vermişler kısacası hayatlarını paylaşmışlardır. Aralarında anlaşamadıkları zaman mahkemeye başvurmuşlar davalarını Osmanlı hukuk sistemine emanet etmişlerdir. Osmanlı hukuk

³⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 31, 23, 45, 70, 79, v.d.

³¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 14, 37, 49, 54, v.d.

³² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 4, 6, 38, 51, 73, 99, 102, v.d.

³³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 75, 77, 168, 187, v.d.

³⁴ Ahmet Akgündüz, a.g.e., C. I, s. 29.

³⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 5, 35, 36, 45, v.d.

³⁶ Akgündüz; a.g.e., C. I, s. 38.

³⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 8.

³⁸ Bilal Eryılmaz, "Osmanlılarda Millet Sistemi", Osmanlı Ansiklopedisi, C. VI, İz Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 225.

³⁹ Bilal Eryılmaz, Osmanlı Devletinde Gayrimüslim Tebaanın Yönetimi, Risale Yayınları, İstanbul 1996, s. 20.

⁴⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 23, 80, 121, 161, v.d.

⁴¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 58, 78, 174

⁴² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 20, 57, 83, 85, 101, v.d.

⁴³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 29-30, 118, 122, 137, v.d.

⁴⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 35, 55, 72, 254, v.d.

sistemi ise kimseyi dininden, dilinden, renginden veya makamından dolayı ayırmamış, davaları gerektiği gibi görüşmüştür.

2.2. Kadının Toplumdaki Yeri

Türk toplum ve aile yapısında kadın her zaman mühim bir yere sahip olmuş, toplum ve ailenin bulunduğu noktada yer almıştır. İslamiyet'ten önceki Türk topluluklarında kadın ve erkeğin hemen hemen eşit olduğunu Hakan'ın eşi Hatun'la devleti yönettiğinden anlamak mümkündür. İslamiyet'ten sonra da Türk toplumunda kadına verilen değer Hz. Peygamber'in hadislerinden anlaşılmaktadır.

İncelenen şer'iyeye sicilinde kadınların isimleri fazlaca zikredilmektedir. Sicilden anlaşıldığına göre kadınlar kendileri mahkemeye başvurabildikleri gibi yerlerine vekil tayin ederek de mahkemeye başvurabilmektedir.⁴⁵

Kadınların isimlerinin geçtiği davaların çoğunu veraset,⁴⁶ nafaka,⁴⁷ vasi tayini,⁴⁸ davalar oluşturmaktadır. Bu davalarda kadınlar erkeklerden hiçbir şekilde ayrılmamıştır.

Kadınlarla ilgili diğer bir konu ise evlenme ve boşanmadır. Sicilden anlaşıldığına göre *mehr-i muaccel* evlenme esnasında erkeğin kadına peşin olarak vermesi kararlaştırılan *mehr* hakkında kullanılır bir tabirdir. Evlilikten sonra ise *mehr-i müccel* yani evlenme sırasında erkeğin kadına peşin olmayarak sonradan vermeyi taahhüt ettiği bir tabirdir.⁴⁹ Bu tabirler evlilik, boşanma ve veraset davalarında kullanılmıştır.⁵⁰ Bu davalar içerisinde 211 numaralı belgedeki dava çok ilginç olup kadına verilen haklar ve kadının toplumdaki yeri açısından oldukça önemlidir. Bu davada bir kadın bir erkekle evlenmiş *mehr-i muaccelini* almış; fakat kocasıyla gitmek istememektedir. Sebep olarak da kocasının kendisini götürmek istediği diyarın uzak olduğunu sunmuş ve mahkemece haklı görülmüştür.

2.3. Kölelikle İlgili Uygulamalar

Sicilde geçen kölelerle ilgili tabirlerden şer'i hukukun *köle* bulundurmaya müsaade ettiği anlaşılmaktadır.⁵¹ Bunlardan başka kölelerin alınıp satılabildiğini,⁵² miras olarak bırakılabildiğini,⁵³ azat edilebildiklerini⁵⁴ sahiplerinin yerine davalarda vekalet edebildikleri görülmektedir.⁵⁵ Bunlardan başka belgede isimleri zikredilen kölelerin çoğunun *acem* asıllı oldukları⁵⁶ ve gayrimüslimlerin de köle bulundurdıkları anlaşılmaktadır.⁵⁷

Belgelerde kölelerin hangi işlerde çalıştırıldıkları, nasıl alındıkları, nasıl satıldıkları, hangi haklara sahip olduklarına dair bilgi verilmemektedir.

2.4. Vasi, Mütevellî Tayini

Sicilde sıklıkla geçen davalardan birisi *vasi tayini*dir. Tereke ve kaasırlar veyahut her ikisi üzerinde kendisine tasarruf hakkı verilen kimse hakkında kullanılır bir tabirdir.⁵⁸ Vasi tayinleri hem bayanlar⁵⁹ hem de erkeklerden olabilmektedir.⁶⁰ Vasi tayinleri bir kişinin vefatından sonra geride bıraktığı buluşa ermemiş çocukların mallarını korumak, onların geçimini sağlamak ya da vefat eden kişinin yerine hacca gitmek, cenaze işlemleri, hayır işleri gibi yerine getirilmesini istediği şeyler için de yapıldı.⁶¹ Buradan anlaşıldığı kadarıyla öksüz, yetim kalan çocuklara sahip çıkılmış, buluşa ermemiş çocukların malları korunmuştur. Böylece kimsenin aç ve açıkta bırakılmaması amaçlanmıştır.

Sicilde karşılaşılan diğer bir kavram ise *mütevellî*dir. Vakıf işlerini vakfiye şartları ve şer'i hükümler dairesinde idare ve rüyet için tayin olunanlar hakkında kullanılan bir tabirdir. Mütevellî vakfedenin iradesine göre tayin edilir. Eğer vakfedenin iradesi belirlenemez ise hakim tarafından tayin

⁴⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 8, 20, 26, 27, 28, v.d.

⁴⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 38, 93, 95, 239, 245, v.d.

⁴⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 52, 84, 90, 112, 125, v.d.

⁴⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 7, 14, 37, 41, 49, 79, 171, v.d.

⁴⁹ Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e., s. 444.

⁵⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 211, 134, 79.

⁵¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 36, 51, 86, 122, 132, 142, 257, 257/a.

⁵² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 127, 131, 142.

⁵³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 127.

⁵⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 36.

⁵⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 122.

⁵⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 51, 132, 142, 257, 257/a.

⁵⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 59.

⁵⁸ Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e., s. 584.

⁵⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 7, 14, 37, 41, v.d.

⁶⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 12, 15, 22, 23, 31, v.d.

⁶¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 70, 74, 77, 79, 80, 89, 108, 159, v.d.

edilir.⁶² Sicildeki mütevellî tayinleri vakıf yöneticiliği ve bir hayra ait paranın idaresi gibi konularla ilgilidir.⁶³ Cami imamları ve müezzinleri bu konularda güvenilir kimseler olarak gözükmektedir.⁶⁴ Mütevellîler vakıf işlerini veya kendilerine emanet edilen paraları gerektiği gibi idare etmekle yükümlüdürler. Bundan dolayı da güvenilir kişilerden seçilmesi ya da kadı tarafından tayin edilerek belirlenmesi gerekir.

2.5. Vakıflar

İslam hukukunda önemli bir yere sahip olan *vakıflar* sosyo-ekonomik hayatı düzenleyen önemli bir müessesedir.⁶⁵ *Vakıf*, Osmanlı Devletindeki hayırseverlerin çokluğu ve devletin zenginliği sayesinde büyük bir hızla gelişerek İslam hukukunun en zengin kurumlarından biri haline gelmiştir. Dini ve sosyal hizmetlerin yerine getirilmesi, fethedilen ülkelerde Türk kültürünün yerleştirilmesi, eğitim faaliyetlerinin yürütülmesi gibi hususlarda vakıfların büyük rolü olmuştur.⁶⁶

Hayırseverler birçok şeyi vakfettikleri gibi birçok binanın da imarında önemli rol oynamışlar ve oynamaya devam etmektedirler. Sicildeki bu tür faaliyetlere yönelik belgeler genellikle hayırseverlerin sahip oldukları menkul ya da gayrimenkulü mahallenin avarız ve nezrine vakfettiklerini veya okul, su yolu, cami ve mescitlerin temizlik ve diğer ihtiyaçları gibi konularda harcadıklarını göstermektedir.⁶⁷ Bunların yanı sıra vakıf kurumunun çeşitli konularda insanlarla ilişkiler içerisinde olduğu da görülmektedir. Sicilde anlatılan bir olaya göre Hacı Kasım Mahallesi sakinlerinden bir kişi ihtiyacı durumunda vakıftan borç almış daha sonra bu borcuna karşılık evini vakıf mütevellisine satmıştır.⁶⁸

Vakıfların varlığını sürdürebilmesi için hayırseverler, cemaatler, vakıf mütevellîleri, taşınabilir ve taşınmaz mallarını vakfetmişlerdir. Bunlardan başka mülkiyeti devlete ait olan miri arazinin vergilerinin de bir kısmı vakıf haline getirilmiştir. Buradaki amaç devlet tarafından verilmesi gereken çeşitli hizmetlerin vakıflar tarafından karşılanmasını sağlamaktır.⁶⁹

3. KAYSERİ'DE ASAYİŞ OLAYLARI

3.1. Cinayet, Darb ve Cerh Gibi Suçlar

Sicilde karşılaşılan davaların içeriklerinin bazılarını *cinayet* suçları oluşturmaktadır. Bu suçların işlenme nedenleriyle ilgili bilgi verilmemekle birlikte hangi aletlerle işlendiği bilinmektedir.⁷⁰

Sicilden anlaşıldığına göre cinayet suçuna karışan kişiler ile karşı taraf yani öldürülen kişinin yakınları eğer isterlerse kendi aralarında anlaşabilmektedir. Bu arada kullanılan tabir *dem ve diyetini ödemektir*. Bu tür bir anlaşma ile kan davalarının önüne geçildiği, öldürülen kişinin ailesinin mağdur edilmediği anlaşılabilir.⁷¹ Dem ve diyet tabirinin günümüzdeki karşılığı kan parasıdır.

Kasıtlı işlenen cinayetlerin yanı sıra bazen de insanlar kaza sonucu başkalarının hayatlarına son verebilmektedir. Bu tür belgelerden anlaşıldığına göre kişinin ölümüne kaza sonucu bile olsa son verildiğinde ölen kişinin yakınları talep ederse dem ve diyetinin ödenebileceği yönündedir.⁷²

Değerlendirilen şer'îyye sicilinde *darb ve cerhle* ilgili birçok belge bulunmaktadır. Bu belgelerdeki darb ve cerhlerin bir kısmı hata sonucu yani istenmeden meydana gelmişken,⁷³ bir kısmı da kişinin kendi kendini yaralaması sonucu meydana gelmiştir.⁷⁴ Geriye kalan büyük kısımda ise darb ve cerhler kişilerin kendi aralarında olan kavgalarından, bilerek ve isteyerek meydana gelmiştir. Bu kavgaların, darb ve cerhlerin nedeniyle ilgili bilgiler belgelerde verilmemiştir. Fakat darb ve cerhlerin hangi aletle, nerede, kimler arasında olduğuna dair bilgileri belgelerde bulmak mümkündür.⁷⁵ Bu tür suçlarda suç aletleri olarak genellikle tüfek, kılıç ve bıçak kullanılmıştır.⁷⁶

⁶² Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e., s. 640.

⁶³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 2, 39, 71, 81, 96, 98, 131, 135, v.d.

⁶⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 96, 185, 159, 198, 228/a

⁶⁵ Hüseyin Hatemi, "Toprak Düzeni ve Vakıf Kurumu", Osmanlı Ansiklopedisi, C. V, İz Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 197.

⁶⁶ Muhammet Şahin, Türk Tarihi ve Kültürü, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara 2003, s. 189.

⁶⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 2, 46, 71, 96, 131, 160, 163, 167, 179, 185, 217, 249/a, 260, 256/a.

⁶⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 140.

⁶⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 46.

⁷⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 40, 113, 138, 218.

⁷¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 40, 218.

⁷² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 143, 178.

⁷³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 106, 148, 178.

⁷⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 33, 257/a.

⁷⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 3, 4, 6, 9, 40, 51, 87, 99, 102, 113, 138, 169, 210, 212, 224, 257, 258/a.

⁷⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 3, 8/a, 40, 51, 99, 224, v.d.

Sicilde geçen ve mahkemede görüşülen suçlardan bazıları da *fi'l-i şeni*,⁷⁷ *livata*,⁷⁸ ve *sebb*⁷⁹ gibi suçlardır. Bu tür davalarda yalnızca kişinin iddiası kararı bağlamamakta, olayı gören kişilerin de tanıklığına başvurulmaktadır. Eğer olayın doğruluğu kanıtlanırsa gereken ceza mahkemece verilmektedir. Mesela bir hükümda bazı kişiler livata kastıyla bir evi basmışlar ve bu esnada peygambere küfür etmişlerdir. Bu olay mahkemeye intikal etmiş, mahkemede görüşülmüş, şahitler dinlenmiş ve olayın doğruluğu anlaşıldıktan sonra gereken cezanın yerine getirilmesi için bir fetvadan faydalanılmış, fetvanın rehberliğinde gereken cezanın verilmesi yönünde karara varılmıştır. Bu ceza ölümdür. Buradan anlaşıldığına göre şer'i hukuk hem kutsal değerlere hem de namus kavramına büyük ehemmiyet vermektedir.⁸⁰

4. KAYSERİ'DE İKTİSADİ DURUM

4.1. Vergi

Osmanlı Devleti'nin gelirlerini oluşturan kaynaklar arasında halktan alınan değişik *vergiler* yer almaktaydı. Bu vergiler doğrudan *aynî* olarak veya *bedel* olarak alınmakta yahut da bazı malların gerçek fiyatının altında, mirî olarak adlandırılan fiyatlarla satın alınmak suretiyle dolaylı yoldan gelirler elde edilmekteydi. Bunların dışında çeşitli gelir kalemlerinin mukataa kalemleri de vergi gelirleri içerisinde yer almaktaydı.⁸¹

Sicilde geçen vergi türlerinden biri *a'şar vergisi*dir.⁸² *A'şar* toprak mahsullerinden alınan verginin adıdır.⁸³ Mahsulün onda biri oranda alınmasına rağmen sicilde bu tür bir kayda rastlanmamıştır.

Osmanlı Devleti'nde müslimlerin yanı sıra gayrimüslimlerinde vergi yükümlülükleri vardı. Askerlik hizmetine karşılık olarak *cizye* adında bir vergi ödemekteydiler. Cizyenin muhatabı ehli kitap ile Mecusiler ve Arap olmayan putperestlerdir. Kadınlar, çocuklar, ihtiyarlar, köleler, hastalar ve din görevlileri bu vergiyi ödemekten muaf tutulmuşlardır.⁸⁴ Bunun dışında toprakla uğraşan gayrimüslimler ise haraç vergisi ödemek durumunda idiler. Sicilde *haraç* vergisi olarak adlandırılmasa da toprakla uğraşan gayrimüslimlerden vergi alındığına dair 193. belge bilgi vermektedir.⁸⁵

4.2. Para, Ticaret ve Meslekler

Değerlendirilmesi yapılan 133/1 numaralı şer'iyye sicilinde para birimleri olarak *kuruş*,⁸⁶ *para*⁸⁷, *esedi kuruş*,⁸⁸ *akçe*,⁸⁹ *dirhem*,⁹⁰ kavramlar görülmektedir. Bu para birimlerinin *nafaka*, *alım-satım*, *dem ve diyet*, *vergi*, *veraset*, *vakıf*, *alacak-verecek*, *ortaklık* gibi konularının işlendiği belge türlerinde bahsi geçmekte ve bunların içerisinde en çok kuruş kullanılmaktadır.

18. yüzyılda, Osmanlılar, Fransa'ya çok sayıda pamuklu bez ihraç etmiş; ama çok sayıda da ipekli kumaş almışlardır. Bu durum nedeniyle Damat İbrahim Paşa ipekli dokuma sanayi çalışmalarını başlatmıştır. Ancak Avrupa mallarının Osmanlı pazarını kaplamasıyla çalışmalar azaltılmıştır. Böylece Osmanlı kumaş sanayi de önemini kaybetmiştir.⁹¹

Bu dönemde Kayseri *ticari* yönden özellikle dokumacılık, boyacılık, dericilik bakımından önem taşıyan bir şehirdi. Deri işletmecileri, sarracılar ve debbağların topluca buldukları çarşıların yanı sıra aktar, kasap, tabbah, çarşıları vardı. Yine bu dönemde adeta *derinin* merkezi olan Kayseri'de deri temininde sıkıntı çekilmektedir. Bu sıkıntının nedeni ise hammaddenin yabancılara satılmasından kaynaklanmaktadır.⁹²

⁷⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 114, 220, 230, 261/a.

⁷⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 5, 8, 220, 256.

⁷⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 8.

⁸⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d.,hk., 8, 8/a.

⁸¹ Mehmet Esat Sarıcaoğlu, Malî Tarih Açısından Osmanlı Devletinde Merkez Taşra İlişkileri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 94.

⁸² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 192, 258, 263.

⁸³ Mehmet Zeki Pakalın, a.g.e., s. 96.

⁸⁴ Bilal Eryılmaz, a.g.e., s. 51.

⁸⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 193.

⁸⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 2, 11, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 28, 30, v.d.

⁸⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 2, 13, 84, 90, 152, 194, 252, 252/a, 255/a

⁸⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 52.

⁸⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 15, 21, 35, 46, 52, 86, 105, 112, 125, 129, v.d.

⁹⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 119, 126, 227.

⁹¹ Yücel Özkaya; XVIII. Yüzyılda Osmanlı Kurumları..., s. 142-143.

⁹² Yücel Özkaya; XVIII. Yüzyılda Osmanlı Kurumları ..., s. 149.

Sicil içerisinde ticari hayata değinilmemiş olup ticari hayatın varlığını Pastırma Pazarı,⁹³ Eski Bedestan Mahallesi,⁹⁴ gibi yer isimlerinin yanı sıra kişilerin isimlerinin önünde kullandıkları *meslek* dallarıyla ilgili demirci,⁹⁵ mestci,⁹⁶ takkeci,⁹⁷ eskici,⁹⁸ leblebici,⁹⁹ semerci,¹⁰⁰ deveci,¹⁰¹ sebzeçi,¹⁰² kilci,¹⁰³ bozacı,¹⁰⁴ abacı,¹⁰⁵ kazancı,¹⁰⁶ ekmekçi,¹⁰⁷ boyacı,¹⁰⁸ katırcı,¹⁰⁹ bağçi,¹¹⁰ helvacı,¹¹¹ kantarcı,¹¹² kebabçi,¹¹³ kamışçı,¹¹⁴ danacı,¹¹⁵ duhancı,¹¹⁶ çıkırıkçı,¹¹⁷ kılıççı,¹¹⁸ inekçi,¹¹⁹ debbağ,¹²⁰ kavukçu,¹²¹ kürkçü¹²² gibi eltablardan anlamak mümkündür.

⁹³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 259/a.

⁹⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 256, 257.

⁹⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 19, 178.

⁹⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 32.

⁹⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 40.

⁹⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 55, 249, 254.

⁹⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 55, 227.

¹⁰⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 67.

¹⁰¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 82.

¹⁰² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 124.

¹⁰³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 130.

¹⁰⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 12.

¹⁰⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 19.

¹⁰⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 19.

¹⁰⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 20.

¹⁰⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 24, 88.

¹⁰⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 32, 118.

¹¹⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 73, 101, 113.

¹¹¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 91, 174.

¹¹² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 174.

¹¹³ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 167.

¹¹⁴ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 227.

¹¹⁵ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 238.

¹¹⁶ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 254.

¹¹⁷ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 187.

¹¹⁸ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 260.

¹¹⁹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 24.

¹²⁰ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 249, 257.

¹²¹ BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 259/a.

¹²² BOA, MŞH. ŞSC.d., hk., 256, 259/a.

SONUÇ

133/1 Numaralı Kayseri Şer'iyeye Sicili mevcut birçok sicilden yalnızca bir tanesidir. Bu sicilin tek başına incelenmesi ve değerlendirmesinin yapılması tarih literatürü açısından yetersiz kalır. Mamafih bütünün parçalardan oluştuğu unutulmaz ise her parçanın değeri daha iyi anlaşılır ve üst üste konulan parçalarla bütüne ulaşmada daha iyi mesafe katedilmiş olur.

Bu sicil Osmanlı Devleti'nin gerileme döneminde tutulmuştur. 18. yüzyıl Kayseri'sinin şehir tarihinin sosyo-ekonomik, idari, kültürel ve askeri durumunu aydınlatan bilgiler vermektedir. Sicilden anlaşıldığına göre Osmanlı Devleti Kayseri'deki idari yapıyı güçlü tutmaya çalışmıştır. Bunu yapmak için adalet mekanizmasının da güçlü olmasına önem vermiştir. İster Müslim olsun, ister gayrimüslim adalet herkese eşit şekilde tecelli ettirilmeye çalışılmıştır. Bu durum suç oranlarının aşağı çekilmesine ve ağır suçların çok fazla görülmemesine etki etmiştir.

Toplumun huzur ve güven içerisinde yaşaması Müslim-gayrimüslim ilişkilerinin ve ticari hayatın gelişmesinde etkili olmuştur. Ticaretin gelişmesi ile birlikte alınan vergiler şehir hayatına olumlu şekilde yansımıştır. Toplumdaki sosyal hayatının gelişmesinde vakıf kültürünün etkisi kadar, bugün de hala Kayseri'de önemli bir yere sahip olan, kişisel olarak yapılan hayır işlerinin etkisi görülmektedir.

Şer'iyeye sicilleri birinci elden yazılı kaynaklar olduğu, sicillerdeki birçok belge şahitler huzurunda yazıldığı, devletin atadığı resmi görevli kişiler tarafından tutulduğu için güvenilirlikleri ve doğrulukları son derece yüksek seviyededir. Güvenilirliği bu kadar yüksek olan belgeler tarih literatürünün en fazla ihtiyaç duyduğu belge türleri arasındadır. Bu belgelerden daha fazla faydalanabilmek, genel bir yorum ve daha doğru bilgiye ulaşabilmek için yalnızca bu sicilin değil mevcut tüm şer'iyeye sicillerinin incelenmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akgündüz, Ahmet; "İslam Hukukunun Osmanlı Devleti'nde Tatbiki: Şer'iyeye Mahkemeleri ve Şer'iyeye Sicilleri", *Türkler*, C. 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.54-68.
- Akgündüz, Ahmet; *Şer'iyeye Sicilleri*, C. I, T.D.A.V. Yayını, İstanbul 1988.
- Aktan, Ali; "Kayseri Kadı Sicillerindeki Tereke Kayıtları Üzerinde Bazı Değerlendirmeler (1738-1749)", *II. Kayseri ve Yöresi Tarih Sempozyumu Bildirileri*, KAYTAM Yayınları, Kayseri 1998, s.47-68.
- Aydın, Mehmet Akif; "Osmanlı Hukukunun Genel Yapısı ve İşleyişi", *Türkler*, C. X, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.15-19.
- Bayındır, Abdulaziz; "Örneklerle Osmanlı'da Ceza Yargılaması", *Türkler*, C. 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.69-82.
- BOA, (Başbakanlık Osmanlı Arşivi), Meşihat, Şer'iyeye Sicil Defteri (MŞH. ŞSC.d.), Kutu-Gömlek Sıra No:5948, H. 1155-M. 1742.
- Cin, Halil; Akgündüz Ahmet; *Türk-İslam Hukuk Tarihi*, C. 1, Timaş Yayınları, İstanbul 1990.
- Erkiletlioğlu, Halit; *Osmanlılar Zamanında Kayseri*, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayını, Kayseri 1996.
- Eryılmaz, Bilal; "Osmanlılarda Millet Sistemi", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C. VI, İz Yayıncılık, İstanbul 1996, s.223-277.
- Eryılmaz, Bilal; *Osmanlı Devletinde Gayrimüslim Tebaanın Yönetimi*, Risale Yayınları, İstanbul 1996.
- Hallaçoğlu, Yusuf; *XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilâtı ve Sosyal Yapı*, T.T.K. Yayını, Ankara 2003.
- Hatemi, Hüseyin; "Toprak Düzeni ve Vakıf Kurumu", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C. V, İz Yayıncılık, İstanbul 1996, s.197-225.
- Kazıcı, Ziya; *İslâm Müesseseleri Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul 1991.
- Özkaya, Yücel, *XVIII. Yüzyılda Osmanlı Kurumları ve Osmanlı Toplum Yaşantısı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985.
- Pakalın, Mehmet Zeki; *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. I-II-III, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946.
- Sarıcaoğlu, Mehmet Esat; *Malî Tarih Açısından Osmanlı Devletinde Merkez Taşra İlişkileri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.
- Sertoğlu, Mithat; *Osmanlı Tarih Lügati*, Enderun Kitapevi, İstanbul 1986.
- Şahin, Muhammet; *Türk Tarihi ve Kültürü*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara 2003.
- Şen, Murat; "Osmanlı Hukukunun Yapısı", *Osmanlı*, C. VI, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.
-

EKLER**Tablo-1: Kayseri'ye Bağlı Mahalleler ve Belge Numaraları**

Ahi İsa: 11	Karabet: 174
Alaca Mescid: 54, 258/a	Karakürkcü: 237
Bahçivan: 10, 13, 69, 95, 120, 156, 177, 194, 195, 260	Kiçikapu: 21, 23
Batman: 239, 254	Köyyıkan: 143, 148
Bektaş: 92, 93	Kürtler: 200, 220, 249/a
Bozatlı: 243	Lala: 41, 70, 84, 115, 207
Cami-i Kebir: 7, 8/a, 110, 113, 119, 167, 180, 183, 184, 190, 192, 218	Merkebcı: 31
Daver Mahallesi: 77	Mermerli: 27
Delikli Taş: 50, 89	Mumcu Halil: 136, 253/a
Depecik: 33, 39, 94, 109, 163, 185	Musa Seyyidyar Gazi: 116
Emir Sultan: 72, 79, 191, 261/a	Mükremin: 145, 146
Eski Bedestan: 256, 257	Müslimen: 114
Eslem Paşa: 80	Rûmiyan: 83, 206, 262
Kebe İlyas: 25, 72, 88, 91, 215	Sasık: 259/a
Görülü: 153	Sayeci: 188, 225
Gülük: 26, 142, 175, 222, 249	Selaldı: 38, 83
Gürcü: 40, 67, 75	Selmen: 19, 152, 154, 155, 162, 252, 253
Hacı: 216	Sınıkcı: 52, 104, 208
Hacı Abdullah: 151, 226, 239	Şarkiyan: 29-30
Hacı Arab: 50, 99, 172,	Şeyhuddin: 173
Hacı Kasım: 130, 131, 140, 164, 205, 257/a	Şetirban: 228

Hacı Kılıç: 42-43, 49, 256/a/a	Şeyh Taceddin: 4, 74, 163
Hamurcu: 123, 124	Tac Kızıl: 233, 241
Harput: 85	Taçgıncık: 197, 255, 255/a, 260/a
Hasan Fakih: 5, 12, 15, 74, 118, 165,240	Tavukcu: 7
Hasayunlu: 24, 231, 247	Tus: 38, 40, 176, 227
Hasbek: 2, 5, 86, 112, 127, 135, 144, 158, 219, 232, 251	Türkmen: 248
Hürrem Çarşısı: 244	Varsak: 171
Kaban: 122	Yenice: 28, 29/a, 102, 134, 252/a
Kalenderhane: 90, 103, 111, 126	Yelmen:32, 82
Kaynak: BOA, MŞH. ŞSC.d., Kutu-Gömlek Sıra No:5948.	

Tablo-2: Kayeri'ye Bağlı Karyeler ve Belge Numaraları

Ağcakaya: 71	Hasance: 106, 107
Ağırnas:170, 223	Hisarcık: 45
Ağ İn: 178	İsbitin: 98, 132, 137, 160, 216, 228/a
Argıncık: 249/a	Karadayı: 36
Aşağı Hasanlı: 100	Kara İn: 178
Bâlâ Gesi: 217, 258	Karakaya: 81
Beğendik: 26, 33, 157	Kara Kilise: 125
Cerasin: 46	Keykubad: 261
Cırlavuk: 105	Kızılviran: 186,221 242, 254/a
Çuçun: 126	Kiçi Bürüngüz: 230
Çelik Kanber: 108	Kümdi: 100
Dadağı: 60	Mah Zemin: 96, 141
Darsiyak: 97, 182	Mancusun: 48-48, 56, 57, 58, 59, 61, 76, 117, 198, 199, 204, 217, 259, 263

Efkere: 133, 139, 193	Ornic: 195/a
Emmiler: 87	Oyma Ağaç: 128,169
Endirlik: 68	Sosun: 9, 46
Erem Değın: 178	Süleymanlı: 46, 224
Erkilet: 147	Şeyh Burak: 227
Germir: 101, 121, 122, 161, 168, 203, 209, 238	Talas: 78, 149, 235
Gesi: 6, 51, 196	Tarafşın: 46
Gömec: 201	Tavnusun: 35, 166, 250
Güllüceviran: 46	Ulu Bürüngüz: 187
Hacılar: 73	Yabani: 138
Halaçlı: 211	Yazır: 246
Hamurcu: 156	Yukarı Hasanlı: 100
Harab Büke: 227	
Kaynak: BOA, MŞH. ŞSC.d., Kutu-Gömlek Sıra No:5948.	

Tablo-3: Kayseri'ye Bağlı Nahiyeler, Kazalar ve Belge Numaraları

Ağ Tağ: 195/	Eğri Bucak: 94, 150
Alan Dost: 252/a	Eski Kürin: 179
Belbaşı: 26	Gediris: 18, 200
Billur: 29-30	Güzbil: 55
Çağ Şak: 92	Hayme: 32
Çaldıran: 175, 236	İynecik: 155
Çay: 222	Kârgâh: 11
Çörümşek: 46	Köstere: 126, 227
Dost: 260	Sakar: 91
Develi: 1000	Zamantı: 36, 46
Kaynak: BOA, MŞH. ŞSC.d., Kutu-Gömlek Sıra No:5948.	



Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar
DOI: 10.31455/asya.435226 / Number: 4, p. 51-57, Summer 2018

TOPLUMSAL BELLEK, 'SÜRGÜN' VE BELGESEL SİNEMA COLLECTIVE MEMORY, 'EXILE' AND DOCUMENTARY CINEMA

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
21.06.2018

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
26.06.2018

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
30.06.2018

**Asya'dan
Avrupa'ya
Uluslararası
Sosyal Bilimler
Dergisi**

Uzm. Dr. Canel Bingöl
Marmara Üniversitesi Güzel
Sanatlar Enstitüsü
Sinema Televizyon Bölümü
canelbingol@yahoo.co.uk

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0003-2630-3862>

Öz

Mevcut dünya algımız geçmiş deneyimlerimizle sıkı bir bağlantı içindedir ve bellek bugünkü yaşantımızı şekillendirmede etkileyici bir güçtür. Yaşanmış, yaşanmakta ve yaşanacak olanın anlamlandırılması önemlidir. Bellek, kimliğin tamamlayıcısıdır. Bellek kavramı ile belgesel sinema iç içe geçmiş kavramlardır. Bellek bir deneyimin bilinç düzeyine çıkışını temsil ederken, belgesel sinema bu konuda belleğe yardımcı olmaktadır. Toplumsal ilişkiler içinde 'ötekiler' nedeniyle sürekli yeniden kurulan kimlik, sinema sanatıyla sürgün/göç olgusu arasında yakından bir bağ da oluşturmaktadır. Bir metafor ya da bir kavram olarak sürgün figürüne ait yaşanan 'kayıp' daima bir bellek kaybı sorununu da içerir. Zaman geçer ve belleğimiz bize, olup bitenler hakkında sadece belirsiz bir fikir verebilir. Anıların yeniden canlandırılmasıyla, tanıdık olanla tekinsiz olan arasında yaşanan deneyim, ruhsal olan ile sosyal olan arasındaki bağı kurmanın olanaklarını sunar. Kuşaklararası bir aktarım aracı olan bellek ve dolaylımlı güncel ritüeli olarak sinemanın izini sürenler; işte bu yolculukta, sürgünün/yokluğun/kayıp deneyimi ile karşılaşılır. Bir 'düşgücü fabrikası' olarak sinema ve bellek temalarını ele alan çeşitli görüşleri Winnicott'yen bir bütünleştiricilik ekseninde ele alan bu tartışma ve çalışmada; bellek, görsellik ile zaman ve mekandan 'sürgün' edilenin belgelenmesi meselesinin temel dinamikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bellek, Sürgün, Yas, Kimlik, Belgesel Sinema

Abstract

Perception of the world is strictly related with past experiences and the memory is the main power to give form on our lives. Interpretations and to give a meaning for the past, hereandnow and the future are important. Memory is complementary for the identity. Memory and documentary cinema are intertwined terms. When memory represents consciousness of an experience, documentary cinema supports the memory about this consciousness. Identity continuously reconstructed with the effect of 'the others' among the social relations can also create a bond between exile/immigrant case and art of cinema. It always contains problem with loss of memory as a result of loss of the figure 'exile' as a metaphore or a term. Time passes and our memory can only give us an uncertain idea. Experience takes place inbetween familiar to uncanny with the reanimated memories, lead to connection possibilities for psychic and social. People who follows the prints of memory, as a transgenerational apparatus, here is the cinema in front of them, as an indirect daily ritual of memory that brings people to face with the experience of the exile/loss/absence in this journey (from psychic to social viceversa). As a result, different academic opinions including cinema as a 'traumfabrik' (dream factory) and memory as a 'theme' are being unified and connected by Winnicott's ideas and documentation topic of the memory, visuality and exiled from the time and space is being aimed to investigate and argued in this study..

Key Words: Memory, Exile, Grief, Identity, Documentary Cinema

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Bingöl, C. (2018). Toplumsal Bellek, 'Sürgün' ve Belgesel Sinema. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, Number:4, Summer, p. 51-57.

Toplumsal Bellek Bağlamında ‘Sürgün’ ve Belgesel Sinema

Fransız film yapımcısı Jean-Luc Godard’ın bir yorumuna göre “sinema ne sanattır ne de hayatın kendisi; ikisinin ortasında bir şeydir”. İlk gerçeküstü film yapımcıları sinemayı, 1931’de, *Traumfabrik* ya da “*düş fabrikası*” olarak tanımlamışlardır. Sinema ilk ortaya çıkışıyla birlikte toplumsal bir aktivite olmuştur. İlk dönemlerinde insanların bir eğlence olarak gördükleri filmler aslında birer belge filmlerdi ve gerçeği yansıtıyorlardı. Bu temele sahip olan belgesel sinema Melies’in öncülüğünde dünyaya sunulan kurmaca sinema anlayışıyla birlikte hem ayrı bir dal olarak ilerleme hem de insanlara gerçeği yansıtma görevine devam etme imkanını buldu. Toplumsal bir aktivite olan sinemanın içinde toplumsal belleğe hitap eden belgesel filmler yüz yıla yakın bir süredir belleğimizi kurcalamakta ve görmediğimiz; belki de görmek istemediğimiz gerçeklerle bizi yüz yüze bırakmaktadırlar.

Bellek, yaşantıları, öğrenilen durumları ve kavramları, bunların geçmiş ile ilişkilerini bilinçli olarak zihinde saklayabilme gücüdür ve doğrudan gözlenemez ancak öğrenme, unutma, anımsama ile yordandır. Bellek konulu çalışmaların neredeyse tamamında, tarih, antropoloji, edebiyat, felsefe, psikoloji vd. gibi neural bilimler ve sosyal bilimlere içeren multidisipliner konular bulunmaktadır. İnsan zihni/beyninin çalışma biçimi, bireysel anımsama ve unutma kapasitesi ile toplumsal, kültürel ve kolektif deneyimlerinin biriktirme ve seçme kapasitesi arasında bir yerdedir. Toplumsal bağlam üzerinden bireyin anımsama, unutma ve öğrenme süreçleri bellek çalışmalarına eklenir. Bellek çalışmaları, tarihin bireysel yaşanmışlıklar yoluyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlar.

Bellek ile belgesel sinema iç içe geçmiş kavramlardır. Bellek bir deneyimin bilinç düzeyine çıkışını temsil ederken belgesel sinema bu konuda belleğe yardımcı olmaktadır. Bazen insanı dünyanın başka bir yerine götüren bazen bizzat içinde bulunduğu topluma farklı bir yönden bakmasını sağlayan belgesel sinema, insan belleğini sürekli aktif halde tutmayı amaçlarlar. Bellek sinemasal anlatımın temel öğeleri arasındadır. Bellek çalışmaları geniş bir alana yayılmıştır. 20. Yüzyılın en etkili sanatı olmakla birlikte bir kitle iletişim aracı işlevi de gören sinema, sanat olmanın ötesinde, çok daha farklı anlamlar taşıyan toplumsal bir olgudur.

“Sinema, öteki sanatların mirasçısıdır. Sinema yeni bir sanattır, bir eğlence aracından daha fazla bir şeydir”¹ (Onaran., 1986:13-15). “Psikiyatri var olmasaydı, Sinema onu mutlaka icat etmek zorunda kalırdı”² (Gabbard vd., 2001: 4-21). Bir ölçüde de öyle oldu denilebilir. Hugo Münsterberg’in 1916 klasiği, Sinema: Psikolojik bir inceleme (The Film: A Psychological Study) adlı yapıtında yazar ana fikir olarak der ki: hareket eden fotoğraflar insanın öyküsünü, dış dünyanın örneğin mekan, zaman ve neden-sonuç ilişkileri gibi biçimlerine üstünlük sağlayarak ve olayları örneğin dikkat, bellek, düşünme gücü ve duyu gibi iç dünya biçimlerine uydurarak anlatır. “Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar” (Bilgiç, 2002:146). Sinema alıcısıyla çekilen ilk filmleri belge film olarak kabul edebiliriz. Bu açıdan ilk gerçek belgesel film Robert Flaherty’nin *Nanook of The North* (1919) filmi keşif yöntemiyle bir belgesel olarak kabul edilir. Esasa/hakikate/varolana mutabık kalınarak tekrar oluşturulan ve yorumlanan gerçekliğin bir yönünü akla veya duygulara uygun biçimde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tamamı belgesel filmidir. Belgesel sinema bu anlamda bir biçimde hayatın kendisidir.

Sinemasal anlatı biçimi, görselliği ve işitselliği içermektedir. Sinemayı toplumsal bir olgu olmanın yanında bir temsil aracı olarak da gördüğümüzde, Huyssen’in de belirttiği gibi dilde, anlatıda, görüntüde veya kaydedilmiş seste bütün temsil biçimlerinin bellekle direkt bağlantısı mevcuttur (1999:13). Sinema, toplumsal belleği var etmenin, güçlendirmenin, yaşanan anı geleceğe aktarmanın en önemli sanatsal araçlarından biri olarak görülmektedir. Filmler anlattıkları ya da çekildikleri dönemleri içermesi nedeniyle, diğer iletişim ve kültür araçlarıyla birlikte toplumsal belleğin deposu işlevi görmektedir. Filmler, yapıldıkları dönemlere ışık tutma işlevini de beraberinde getirmektedirler. Bir film yapıldığı döneme ilişkin izleyiciye, birçok olguyu da sunmaktadır. Özellikle belgesel sinema ürünlerinin belgeleme ve bilgi aktarımı işlevi, tarihsel ve toplumsal bellek için son derece önem taşımaktadır.

Toplumsal bellek bu anlamda, kültürel bir olgunun etrafında yer almaktadır. Aynı zamanda tarihsel bir sürecin de bir parçası olarak oluşmaktadır. Tarih boyunca geçmişten getirdiğimiz gelenekler, acılar, üzüntüler, sevinçleri direnişler, inançlar, algılar ve düşünceler toplumsal belleğin meydana

¹ Alim Şerif Onaran, Sinemaya Giriş, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986, sayfa 13-15.

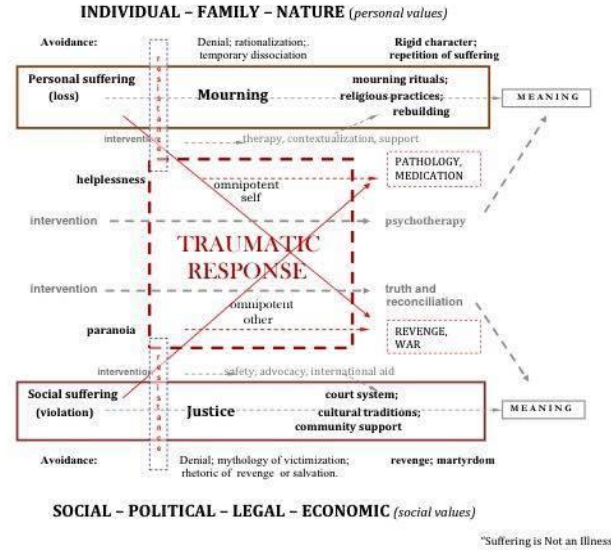
² O. Glen Gabbard, Krin Gabbard; Psikiyatri ve Sinema, Hazırlayanlar: Deniz Koç, Başar N. Tarakçı, Okuyanur Yayıncılık, Eylül 2001, sayfa 4-21.

gelmesinde önemli bir yer kaplamaktadır. Bu bağlamda teknoloji olarak resim ve geçmişin güncelliğini somutlaştırabilen sinema, modern kültürel yaşamda belleğin arabuluculuğunun merkezi haline gelmiştir (Grainge; 2003: 1). Bu bağlamda bellek geçmişle günümüz arasında bir köprü kurmaktadır.

Mevcut dünya algımız geçmişte yaşadığımız deneyimlerle sıkı bir bağlantı içerisindedir ve belleğin bugünkü yaşantımızı şekillendirmede etkileyici bir gücü bulunmaktadır. Basit bir kural olarak, sosyal düzen içerisinde yer alan katılımcılar geçmişin hafızasını paylaşmakta ve taşımaktadır. Geçmişe ait kurgularda; anlatılar, rasyonalizasyon ve hisler belirleyici faktörlerdir ve kimliğimize ilişkin referans noktalarını oluşturmaktadır. Diğer bir ifadeyle var olan sahipliklerimiz büyük oranda geçmişe bağlıdır ve geçmişin yaygın imajları bugünkü sosyal düzeni haklılaştırma bir araç olarak kullanılmaktadır (Connerton 1989:3). Tüm özneler gelişimleri ve yaşamları süresince nesnenin yokluğu ve yitimiyle ilgili sorunsallarla, yani ruhsallığın içinde bu nesnelere tasarımlarının sürekliliği ile karşı karşıya kalırlar. Narsisistik ve nesnel yatırımlar oluştururlar. Bağ sistemleri geliştirirler. Ve tüm bu diyalektik, iç ve dış arasında, nesne ve özne arasında ara bir alana kaydolmaya başlar. Deneyim, işte bu ara bölgede nesne ilişkilerinden nesne kullanımına geçişin olduğu yerdedir.

Tarih neye yarar? Tarihten ders çıkarılabilir mi? Kitle kıyımlarının, zincirleme cinayetlerin incelenmesi neye yarar? Geçmiş, şimdiki zamanı bilgilendirmeye ve anlaşılır kılmaya yeter mi? Barbarlığın geri dönüşünü önlemeye yarar mı? Tarihin dersleri, geçmişin yeniden başladığı, dün olanın yarın olacağı şeklinde olmayabilir. Michel de Certeau, tarih yapmanın ölümlere ziyarete gitmek olduğunu, bu ziyaretten sonra ölümlerin kendi mezarlarına daha az üzgün dönmelerinin amaçlandığını söyler. Tarihinin söylemi ölümleri uğurlar, onları gömer. Bu söylem onları yerlerine yerleştirir. Onları birbirinden ayırır. Eksik kalmış bir ritüelle onları şerefendirir. Onlar için ağlar. Çatışma, hayata dair bir şeydir. Bellek çatışmaları, bellek için mücadeleler, tarihi canlı tutar. Laing benliğin yarılmasından bahseder; deneyimi yarılmış olan bireyden. Deneyimi yarılmış bir evrende yaşıyoruz. Var olana uyum bu yarılmayı kabullenmeyi, içselleştirmeyi ve zihinsel olarak normalleştirmeyi gerektiriyor. Yoksa her an "farkında" olarak var olamıyor insan. Zihin aynen organizma gibi var olabilmek için uyum göstermek zorunda. Bu kabulleniş içine doğduğumuz ve içinde var olduğumuz bu "çılgınlığın" akılcılaştırılması süreci. Bu kabullenişe göre "Var olan aslolandır" ve tarihin sonunu müjdeleyecek kadar da trajiktir. Yaşanılanların anlamlandırılması son derece önemlidir (Şekil 1). Bu bilgiler bireysel anlamda tarihi, sosyal ve politik olarak muhafaza edilmekte ve kültürel boyutlarıyla herhangi bir sosyal grup tarafından kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu yönüyle toplumsal bellek, kültürün ve geleneğin taşınması ve korunmasında temel araçtır (Rodriguez vd. 2007:7). Toplumsal belleğin kültürel taşıyıcılık rolü, beraberinde değerlerin sosyal uyumunu, okuma ve yazma becerilerini, yeni sosyal çevreye alışmayı ve davranışları içermekte ve bireylere aidiyet kazandırmaktadır. Geleneksel olarak değişimin yavaş gerçekleştiği toplumlarda birincil kuşaklar mevcut kültürün devamı ve taşınması konusunda ısrarcıdır ve kültürel yenilikler çoğunlukla genç kuşaklar aracılığıyla sağlanmaktadır (Schonpflug 2009: 9). Biyografiler, yaşam deneyimleri, seyahat anıları gibi bireysel çalışmalar yanında akademik alanda odaklanılan konular; sosyal ve politik öneme sahip toplumsal bellek çalışmaları olarak belirtilebilir (Climo vd. 2002: 2).

Bellek hem birey ve kimliğin tanımlayıcısı hem de grup kimliğimiz ve diğerleriyle olan ilişkilerimizin anlatıcısıdır. Mitler, efsaneler, şarkılar, atasözleri, akrabalık, ritüeller ve diğer formların bilgisini yaşam boyunca taşımaktadır. Bireylerin sahip olduğu toplumsal bellek ve bununla ilintili göstergelerin anlamının oluşturulması, belleğin yer aldığı mekan; objeler, kişiler, biyografiler, ritüeller, kültürel pratikler, dil ve sembollerin belirlenmesi temel ihtiyaçtır. Belleğin dinamik yapısı, unutmama, inkar ve yenilemelerin göz önünde bulundurulması, farklı birey ve gruplara ilişkin verilerin yalnızca bir bellek ve kimlik olarak belirtilmesi üzerinde durulması gereken özel hususlardır (Climo vd., 2002: 3).



Şekil 1. Sürgün'ün Travmatik Deneyiminin Anlamlandırılması Sürecinin Bellekteki İzdişümü

Geçmiş, Şimdi ve Gelecek: Sürgün ve Kimlik

İnsani krizler yaşam için temel gereksinimlerin alınmasına neden olan kompleks bir durumu tanımlar. 'Sürgün' işte bu kompleks durumun özeti gibidir. Her şey gelip geçicidir sürgün için; zaman, mekan, dil, söz, yaşanılan içsel ve dışsal olan ne varsa. Sanki zaman donmuş her şey değişmiş gibidir. Sınır ve ufuk çizgisi kaybolmuştur. Her şeyden önce kişinin doğup büyüdüğü ya da en azından uzunca bir süre yaşayıp da almış olduğu yurdunu, yemeklerini, müziğini, anılarını, ruhsal açıdan sindirilmiş geleneklerini, sorgulanmayan davranış kalıplarını ve sosyal örüntüyü, yıllarca ilmek ilmek ördüğü ilişkiler ağını, sevdiklerini ve hatta kimi zaman dilini terk edip, yabancı bir coğrafyaya göç etmiştir. Sürgün olayını psikanalitik açıdan yorumlayan Grinberg ve Grinberg'e göre, göçmenin güvensizliğini, "bilinmeyenle" karşılaşma anksiyetesi ve bu anksiyeteye eşlik eden regresyon belirler. Regresyon onun kendini çaresiz hissetmesine yol açar; öyle ki bu onu, uygun fırsatları bile etkin biçimde kullanmaktan alıkoyabilir. Bu sırada güvенеbileceği, korku ve anksiyetesini giderecek insanlar arar. Tıpkı bir bebeğin yalnız bırakıldığı zaman annesinin alıştığı yüzünü çalınca araması gibi başka insana gereksinim duyar. Üstelik yeni çevre ile bütünleşebilmesi için en azından geçici olarak bireyselliğinin bir kısmından vazgeçmesi gerekir.

'Sürgün' kavramı, coğrafi olarak yerinden yurdundan edilme anlamı yanında siyasal, kültürel ve ekonomik boyutlar içeren bir sürece karşılık gelmektedir. Kültür ve kimliğin yaşamın her boyutuyla olan ilişkisi nedeniyle sürgün öncesi ve sonrasında yaşananları içerisine alan hafızalaştırmalar, derin sosyal ilişkiler içerisinde taşınmakta ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Sürgün kavramı günümüzün en tartışmalı alanlarından biridir ve akademik çalışmalarda; göç, yer değiştirme, azınlık hakları, küresel hareketlilik ve politik kültür konularını içermektedir. Kavram ayrıca kimlik, aidiyet, ev, yurt, gelenek, melez kimlik, dilsel deneyim, kültürel sınır, bellek, sosyal travma, göç hukuku ve ulus devlet politikaları gibi diasporayla yakından ilişkili tanımlama ve konularla bağlantılıdır. Sürgün kavramını temellendirme ve anlamının en iyi biçimi de yer değiştiren birey ya da grupların yurtlarından zorla çıkarılıp çıkarılmadıkların anlaşılmasına bağlı bulunmaktadır (Hua 2005: 191). Sürgün çalışmaları farklı coğrafi mekanlara dağılımı üzerine kuruludur ve küresel bakış açısını gerekli kılmaktadır. Sürgünün yol açtığı durumlar ve coğrafi dağılımı altındaki nüfusun koşullarının irdelenmesi, 'bütüncül yaklaşımı' gerekli kılan sürgün çalışmaları olarak literatürdeki yerini almaktadır (Jansen vd. 2009: 2).

"Marthe Robert'in Oedipus'tan Musa'ya adlı kitabından bu yana, Freud'un eserlerinde adı geçen ve Freud'un haberi olmadan, ikisi de sürgün sorunuyla nitelendirilmiş bu iki figür arasında bir benzerlik kurulması mümkündür. Mitlerdeki anlatıya ve Sofokles'in trajedisine bakıldığında görülür ki, hiç kimse Oedipus'tan daha fazla sürgün edilmiş olamaz. Oedipus ve Musa, her ikisi de önce terk edilmiş ve evlat edinilip doğdukları yerden uzakta yaşamışlardır. Her ikisi de büyük bir şaşkınlık anı yaşamıştır: Oedipus, henüz onu evlat edinen ama gerçek anne babası sandığı ebeveynlerinin yanında yaşarken, bir şenlikte, bir

arkadaşından anne babasına hiç benzemediğini iştir, şaşkına döner ve kaderini aramak üzere Korinthos'a gider. Onu harekete geçiren soru 'ben kimim'dir. Ancak kaderinin trajedisinde yolunu yitirir. Musa İbrani köklerinden habersiz değildir ancak bir tür çifte değerlilik içinde yaşar. Soylu bir Mısırlı kılığındadır ve aristokrat bir ailede yetişmiştir ve İbrani olduğunu öğrendiği andan itibaren (bir İbrani köleyi kurtarıırken), Mısırlı olmadığını öğrendiği andır bu aynı zamanda, kendisini askerinin zulmünden kurtardığı İbrani kölenin ihbar tehditi sonucu Mısır'ı terk edip sürgüne gitmek zorunda kalır. Ne Mısırlı'dır, ne de kölenin gözünden, İbranidir. Oedipus ve Musa hem vatanlarını hem de onları evlat edinmiş olan ailelerini terk etmek zorunda kalmışlardı ve ancak yola düştüklerinde, hayatlarının hep varolan ve yavaş yavaş ortaya çıkan bir unsuru, kökenlerinin etkisini er ya da geç keşfettiler.

Gerçeklik'ten Fantazma'ya Psikososyal Alanda Sinema ve Bir Mevzu Olarak 'Sürgün'

Görsellik, bellek ve sürgün/göçmen temel kavramlarını buluşturmaya yönelik bir düşünsel tasarım bizleri ne tür bir tartışma alanına götürür? Öncelikle bu üç kavramı açık veya örtülü olarak bir arada kullanmış olan Arjun Appadurai'ye göz gezdirelim. Appadurai (1998: 182), sürgünün/göçmenlerin 'yer kurma' ve 'yerellik üretimi' (*production of locality*) pratikleri üzerine ve aynı bağlamda sürgün/göçmenin belleği üzerine düşünürken, maddi kültür unsurları ile törensellik ve kimlik ilişkisini, sadece performatif kültürel pratikler değil, imgeler ve imgelemler düzleminde de birbirine sıkıca bağlar. Kimliğin, mekânsal ve zamansal, aidiyet ve iyelik ilintilerinin sürekli inşa edilemeyen dinamiğini izlemeye çalışırken, Raymond Williams'dan ödünç aldığı 'duygu yapısı' kavramını öne çıkarır. Sürgün ettirilmiş/Göç etmiş toplulukları değerlendirirken, yerellik ve yurt üretiminin ne tür bir 'duygu yapısı'na (*structure of feeling*) yaslandığını sorgulamak gerektiğini vurgular.

Nitekim yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan görsel nesnelere ve içerikler, zamana ve mekana demirleyen kültürel belleği görünür kılmada, duygu yapısına temas eden nitelikleriyle açıkça aktördürler. Geçmiş ile 'şimdi'nin arasını, boşluksuz ve anlamlı bir şekilde düzenlemeye gayret eden bellek işimiden, hatıramızdaki ve hatıramızdaki imgelerden söz ettiğimizde, kaçınılmaz olarak kişisel olan bir zemine yönelir. Çünkü kişinin ilişkide olduğu imgeler ve imgelem, bizzat kendi yaşamına, kendi tanıdık ilişki ağlarına dokunur; bu özel bir iletişim biçimidir. (Nora, 2006: 19) Sinema bu görsellik noktasında, varoluşuna uygun olarak, insan/birey/toplum ve dolayısıyla kitlesel nüfus hareketlerinin de ilgisini epey çeker ve bunun görsel alanda ifadesinin ve görünürlüğünün sağlanmasına da aracı olur. Sürgün/Göç ile ilgili filmler sürgün/göç olgusunun varlığını da kanıtlamaktadır. Sinema sanatıyla toplumsal ve ekonomik olaylar dolayısıyla göç olgusu arasında yakından bağ bulunduğu görülmektedir.

Sürgün meselesini dert etmeye başladığımız o ilk an'dan itibaren kendimizi 'sürgün' paradigmasının da içinde buluruz. Tekinsiz ve sürgün figürüne ait yaşanan 'kayıp' süreci daima bir bellek kaybı sorunu da içerir. Zaman geçer ve belleğimiz bize, olup bitenler hakkında sadece belirsiz bir fikir verebilir. Anıların yeniden canlandırılması ile tanıdık olanla tekinsiz olan arasında, yaşanan 'deneyim'in sonucunda ortaya çıkan malzeme/psikopatoloji, olgunlaşma ve bilincine varma, ruhsal olan ile sosyal olan arasındaki bağı kurmanın olanaklarını sunar.

İçine kapanan bir yolculuk; fantazmik bir mekan olarak sinema

İlkel toplumlara göre yaşam onarılamaz; ancak kaynaklara yapılacak bir geri dönüşle yeniden yaratılabilir. En iyi kaynak da dünyanın yaratılışı sırasında ortaya çıkmış olan o görkemli yaşam ve verimlilik fişkırmasıdır. Neredeyse tüm arkaik kültürlerde ortak olan yaratılış senaryosu, kaosun kozmosa dönüştürülmesi senaryosudur. İşte değerli ve anlamlı olan bu ilk yaratılış, kaosun kozmosa dönüştürülmesiyle ilgili ilksel mittir; çünkü zamanın mutlak başlangıcı (*illud tempus*) odur. Bu ilksel mite bağlı ritüeller arkaik yaşantının temelini oluşturur. Ritüeli yöneten büyücünün metni ezberden ve hatasız okuması zorunludur. Çünkü söylenen sözler tanrısaldir ve ancak ezberden, harfi harfine tekrarlandığı, yani orijinine uygun olarak yeniden üretildiği durumda yeniden yaratılış, tahrifata uğramadan, tanrıların yaptığı gibi gerçekleşecektir. İşte sinema bu ritüellerin fantazmik bir yansımasıdır da aynı zamanda!

Sinema, bir çeşit yolculuktur ve bir yokluğun ifadesidir (Berger ve Mohr 1976: 13). Kuşaklararası bir aktarım aracı olan bellek ve dolayımı güncel ritüeli olarak sinemanın izini sürenler; işte bu yokluğun deneyimini, melezleşmiş olanın hazzının gölgesinde, unutulmaya yüz tutmuş kolektif kültürel bellek yerine, kişisel bir hafızadan yola çıkarak sürdürürler. Zira sinema, tekinsiz ve sürgün figürüne ait yaşanan 'kayıp' sürecinin bellek kaybının da, ara bölgede yaşayan günümüz arkaik büyücüsüdür.

Bellek, bilinci destekler. İstem dışı bellek ise, bu eğilimi tersine döndürür. Bellek ve zaman/tarih ilişkilerine karşıt olan, hepimizin çocukluğumuza (geçmiş) yönelik amnezik olduğumuz ve bilinçdışının, zamanın farkında olmadığı fikrine ulaştık. (A.Green, 'Temps et Memoire, 1990, s.183) Amnezi, ruhsal

aygıtın geçmiş deneyimlerin izlerinin varlığıyla aşırı yüklenmemesine olanak vererek, onu her zaman yeni izlenimler toplamaya elverişli kılmak için hem bir mecburiyet; geçmiş kayıtların izleri arasından, kaydedilmiş olana anlam vermeye izin veren şematik desene kısmen veya tamamen girecek olanları seçmek için bir zorunluluk; bazı rahatsız edici çağrışımlara bağlı hoşnutsuzluktan kaçınmak için bir koruma ve bu izlerden bazılarının elinin altında olması arzusu açısından bir imkansızlık veya bir dirençle karşılaştığında, nihayet bir kazadır. (A.Green, La Diachronie en Psychanalyse, Paris, 2000, s.204) Çünkü ruhsal aygıt geçmiş deneyimlerin izlerinin aşırı yüklülük oluşturmamasını sağlamak ve yeni izlenimlerin kabul edilebilmesine olanak tanımak ister. Bu durumda, hatırlamak mı, hatırlamamak mı? Sürgün kaybettiğini bellekte nasıl taşımayı seçecektir? Hatırlayacak mıdır, yoksa bastırarak tekrarlayacak mıdır? Freud'un da dediği gibi, zamandışına (intemporalite) kaçış aslında gerçeklik dışına da kaçıştır. Sürgün; sürgün gerçeğini, kaybı kabullenmek istemediğinde zamanı durdurur. (S.Freud, 1915, Deuil et Melancolie, Paris, 1983, s.147-174)

Andre Green, 'yas belleğin koşuludur' der. (A.Green, La Diachronie en Psychanalyse, Paris, 2000, s.18, çeviri Levent Mete) Yani kayıplar, kesintiler, boşluklar ve onların göstergeleri; rüyalar, düşlemler, anılar, sakar eylemler yani 'iz'. Sürgün! Yani terk etmek zorunda kalan! Kelimelere ancak istenilen bir şey yok olduğunda ihtiyaç duyulur ve eğer etrafımızdaki dünya 'gerekten' her şey ile donatılmış olsaydı kelimelere gerek duyulmayacaktı. Kayıp olmayan yerde dil var olamaz! Psikodinamik yazın alanında sürgün edilen kişinin az veya çok bir şeyleri gerisinde bıraktığına, dolayısıyla kayıpları olduğuna, bu kayıpları ardından yas tuttuğuna ve süreç sonunda ortaya çıkan kimlik değişimine vurgu yapılmıştır. Biyopsikososyal yönelimli araştırmacılar ise sürgün psikolojisini kayıplara cevaben ortaya çıkan stres ve buna karşı geliştirilen uyum mekanizmaları düzleminden okumayı tercih etmişlerdir. Buna göre yaşadığı kayıplara ek olarak sürgün/göç sürecine travmatik deneyimler de eşlik edebilmektedir.

Sürgün deneyimi herkes için farklı motivasyonlar, hikayeler, riskler ve olanaklar barındırır ve travmatik yaşantıların eşlik etmesi her bir olgu için mutad değildir. Süreç içerisinde kişinin kayıplarının olması ve bazı olumsuz hayat olaylarına maruz kalması tüm bu yaşantıları travmatik olarak deneyimlemesine anlamına gelmez. Zira travma yaşanan olumsuz yaşam olayına (travmatik olay) değil, bu olayın ortaya çıkardığı strese (travmatik stres) verilen tepki ile oluşmaktadır. Kişi ya da topluluğun sürgün edilme/olma/göç etme nedenleri, süreç sonucunda meydana gelen psikolojik çıktıyı da doğrudan etkileyecektir. Sürgünün ardında yatan motivasyon "itme ve çekme faktörleri (push-pull)"nin etkisi altında şekillenir (Bhugra 2004).

Sonuç

Bir'düşgücü fabrikası'olarak belgesel sinema ve toplumsal bellek ancak düşlemler ve bir endüstri olarak sinemanın kapsama ve tutma (Winnicott) kapasitesi sayesinde bütünleşmemiş bir halden çıkmayı ve duyularını birbirini onaylayacak şekilde koordine etmeyi başarır. Hakikat dürtüsü kavramının değeri, analiz eksenine sınırlı değildir çünkü bir toplumun kabul ettiği herhangi bir tür hakikatin, bilimle ilgili hakikatler de dahil, özel bir iletişim türü olduğunu ve köklerinin duygusal uyumda, birlik halinde olmada yer aldığını bize gösterir. Arzuların karşısına mantığı, rüya görmenin karşısına uyanmayı koymak yüzlerce yıllık bir gelenek olduğundan, olgusal gerçekliğin aslında duygusal ve "düşsel" gerçekliği temel aldığı yargısı kulağa tuhaf gelebilir fakat (*hiç de tuhaf değildir*): "Somatik duygusal kategorileştirme"den (*Grotstein, 2007, 276f.*) kavrama geçerken (yani semiyotik kategorileştirme) aslında tek yaptığımız gerçekliği basitleştirerek ve bir ilişkiler ('değişmezler') sistemine indirgeyerek daha yakından tanımaktır. Belgesel Sinema bu bağlamda, çelişki ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi onaylar; çocukluk hafızası (Sürgün), eşlik eden müzikler, mizansen, narratif, kendine gönderme yapan sembolizm ve yaratıcılık ile semiyotik kategorileştirme ve film ile duygusal ve düşsel uyum sağlama isteğini kışkırtarak sinemasal hakikate izleyenlerini ulaştırır.

"İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre, kendi seçtikleri koşullar içinde yapmazlar, doğrudan veri olan ve geçmişten kalan koşullar içinde yaparlar. Bütün ölmüş kuşakların geleneği, büyük bir ağırlıkla, yaşayanların beyinleri üzerine çöker. Ve onlar kendilerini ve şeyleri, bir başka biçime dönüştürmekle, tamamıyla yepyeni bir şey yaratmakla uğraşır görüldüklerinde bile, özellikle bu... bunalım çağlarında, korku ile geçmişteki ruhları kafalarında canlandırır..." (Karl Marx, Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire, 2016, İletişim Yayınları, Çeviri: Tanıl Bora, s.17-25)

Birçok insanın nasıl Atalarının travmatik imgelerinin taşıyıcısı olduğu, zamansal bir sürgünden kimlik ve aidiyet yaratarak yapılan bir yolculukta artık hiç kimseyi şaşırtmıyor. Geçmişte, imgeleri "emanet bırakmak" fikri en iyi "yerine geçen çocuklar" denileni tahlil ettiğimizde kurgulanabilir. (Cain ve Cain 1964; Poznanski, 1972; Volkan ve Ast, 1997) Kişi, ebeveynlerini veya Atalarını kendi

doğumundan önce oluşturulmuş travmayla birleştirilen kayıpların yasını tutmaya mahkum edilebilir veya kişi kendi içinde taşıdığı ebeveynlerinin veya Atalarının yaralı imgelerini tamir edecek ve onlara ait çaresizlik ve küçük düşürülmüşlüğü ters çevirecek hareketlerle zihnini meşgul edebilir. Bu tür psikolojik süreçlerin farkına varmak onlarla ilgilenmek için terapötik stratejiler oluşturmakta yardımcı olurlar. (Volkan, Ast ve Greer, 2002.)

Bellek ve belgesel sinema da işlevini en iyi burada kurmaktadır ve insan soyuna dair tüm öykülerin başladığı bir yer gibi, boşlukta asılı duran ve sahibinin temasına ihtiyaç duyan muhtaç bir başlangıç hareketi gibi, kanayan ve/veya kabuk bağlayan yaralarımızın kendimize dair ne varsa bizi sürüklediği bir karanlıktan ışığa ulaşma pratiğidir belki de!

KAYNAKÇA

- Appadurai, Arjun (1998). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London: University of Minnesota Press.
- Akhtar S (2010) Göç ve kimlik. Kargaşa, sağaltım ve dönüşüm. Odağ Psikanaliz ve Psikoterapi Eğitim Hizmetleri Yayınları No: 13, İzmir.
- Assmann, J. (2001) *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger J. & Mohr J., (1976), *A Fortunate Man; The Social Construction of Reality*, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Bilgiç, Filiz (2002) *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilgin, N. (2013) *Tarih ve Kolektif Bellek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Bhugra D., *Migration and Mental Health*, [Acta Psychiatr Scand](#). 2004 Apr;109 (4):243-58.
- Cattell G. California: Altamira Press. Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press.
- Climo, Jacob J. & Maria G. Cattell (2002). "Introduction: Meaning in Social Memory and History".
- Freud S., (1915), *Deuil et Melancolie*, Paris, Gallimard, 1986 (1^{re} publication 1915)
- Gabbard O. Glen, Gabbard Krin; *Psikiyatri ve Sinema*, Hazırlayanlar: Deniz Koç, Başar N. Tarakçı, Okyanus Yayıncılık. Eylül 2001.
- Green A., *La Diachronie en Psychanalyse*, Paris, 2000, s.18, çeviri Levent Mete)
- Grinberg L, Grinberg R. (1989) *Psychoanalytic perspectives on migration and exile*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Marx K., *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire*, 2016, İletişim Yayınları, Çeviri: Tanıl Bora
- Mersin, S. (2010) *Azınlık Filmler: Tarihin yeniden İnşası ve Kolektif Bellek*. Güz, 5-29.
- Mills, Barbara J. (2008). "Remembering while Forgetting: Depositional Practices and Social Memory at Chaco". *Memory Work*. Ed. Barbara J. Mills and William H. Walker. Santa Fe: School for Advanced Research Press.
- Nora, P. (2006) *Hafıza Mekanları*, Ankara: Dost Kitapevi
- Onaran, A.Ş. *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986, sayfa 13-15
- Serol Teber, *İnsanın hiçleşme serüvenine giriş*; Papirüs Yayınları, Felsefe Dizisi, Temmuz, 2001
- Susam, A. (2015) *Toplumsal Bellek ve Sinema*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Wayne, M. (2011). *Politik Film*, İstanbul: Yordam Kitap
- Volkan V., Gabriele A., Greer W.F., (2002), *The Third Reich in the Unconscious: Transgenerational transmission and its consequences*, New York, NY: Brunner-Routledge.
-