

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilim • edebiyat • antropoloji • dil ve dilbilim dergisi

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

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 24 SAYI: 95 2018/3



Sahibi
ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ adına
Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör)

Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Metin Karadağ
(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi
folkloredebiyat@ciu.edu.tr
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa
Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

ULAKBİM-Dergipark (Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi); TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası
MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences);
CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD
(Sosyal Bilimler Atf Dizini); TEI (Türk Eğitim İndeksi); İdealonline Veritabanı; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International
Innovative Journal Impact Factor (IJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact
Factor (IJIF); Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Makaleleri Veri Tabanı; Index Copernicus; AcademicKeys;
DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of **folklore & literature** are indexed in

ULAKBİM -Dergipark (National Academic Network And Informaion Center); TR-Dizin; National Library / Turkey Articles Bibliography; MLA
Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and
Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD Social Sciences
Citation Index; TEI (Index of Turkish Education); İdealonlineDatabase; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International
Innovative Journal Impact Factor (IJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal
Impact Factor (IJIF); Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM (Database for Articles on Turkish History, Literature, Culture and Art); Index Copernicus;
AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Baskı ve cilt: Başkent Klîşe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, 06640 Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

yereî süreli yayın

folklore / edebiyat

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ

Kapsam

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

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

Genel İlkeler

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

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

Bilimsel-Akademik İlkeler

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

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

Değerlendirme Süreci

Dergiye Makale Takip Sistemi ile gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Benzerlik oranı uygun olan makale, Yayın Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme sürecinde, “kör hakem” işleyişi uygulanır. Hakem raporlarının çelişkili durumlarında yazı, üçüncü hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Yayın Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Yazım Kuralları

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

İlk sayfa düzeni:

- 1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 2- Makale başlığı (ortada)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe özet, makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra özet metin yerleştirilir. İngilizce makalelerde 200 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir.
- 5- Önce makale dilinde, ardından özet dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.
- 6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
 - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (*) işaretiyle
 - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile,
 - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

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

<http://www.apastyle.org>

İletişim

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

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

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

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

Belgegeçer: (392) 671 11 65

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

folklore / literature

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

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

General Principles

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

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

Scientific - Academic Principles

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

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

Peer Review Process

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

Instructions for Authors

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

First page design:

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

2- Article title (centered)

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

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

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

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

- Author information, denoted with a (*)

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

- Information about the translator, denoted with (***)

Other Writing and Presentation Rules

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

Contact Us

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

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

CIU Faculty of Arts and Sciences Dean's office

Haspolat Kavşağı – Lefkosa, KKTC

Telephone : (392) 671 11 11- 2600/2601 • Fax: (392) 671 11 65

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

**YAYIN KURULU /
EDITORIAL BOARDS**

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

Ali Berat Alptekin (Konya Üniversitesi, aalptekin@konya.edu.tr)

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

Mehmet İlhan Başgöz (Em. Öğr. Üyesi, turkish@indiana.edu)

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

Bernt Brendemeon (Universitas Oslo, bernt.brendemoen@ikos.uio.no)

Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi, ozkul@hacettepe.edu.tr)

Nurettin Demir (Hacettepe Üniversitesi, demir@hacettepe.edu.tr)

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

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

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

Tuğrul İnal (Hacettepe Üniversitesi, tinal@hacettepe.edu.tr)

Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi, k_kayali@yahoo.com)

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

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

Eva Kincses Nagi (Szeged Universität, evakincsesnagi@gmail.com)

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

Metin Özarslan (Hacettepe Üniversitesi, metino@hacettepe.edu.tr)

Jonathan Stuubs (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, jstuubs@ciu.edu.tr)

Mária Ivanics (Szeged University, res13986@helka.iif.hu)

Yayın - Medya Editörleri

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

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

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

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

Prof.Dr. Deniz Baylav	Prof.Dr. Alev Sınar Uğurlu
Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz	Prof.Dr. Tülay Uğuzman
Prof.Dr. Nilgün Cıblak	Prof.Dr. Başak Uysal
Prof.Dr. Salim Çonoğlu	Prof.Dr. Mehmet Ali Yavuz
Prof.Dr. Muharrem Dayanç	Prof.Dr. Derya Yaylı
Prof.Dr. Yavuz Demir	Doç.Dr. Akif Aslan
Prof.Dr. Ali Duymaz	Doç.Dr. Meryem Bulut
Prof.Dr. Ayla Ersoy	Doç.Dr. Metin Çolak
Prof.Dr. Ahmet Cüneyt Issı	Doç.Dr. Gürkan Gümüştam
Prof.Dr. Birsen Karaca	Doç.Dr. Süheyla Sarıtaş
Prof.Dr. Mediha Göbenli Koç	Doç.Dr. R.Seyda Ülsever
Prof.Dr. Aynur Koçak	Dr. Hakan Atay
Prof.Dr. Metin Özarslan	Dr. Mihrican Aylanç
Prof.Dr. Recai Özcan	Dr. Nurten Birlik
Prof.Dr. Selma Sol	Dr. Elif Şebnem Demirci
Prof.Dr. Recep Songün	Dr. Erol Koroğlu
Prof.Dr. Hatice Şahin	Dr. Gülden Sarı

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

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

folklor/edebiyat

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Karadağ	11-11
Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler An Ethnographic Experiences and Stories from a Spectator Research Hasan Akbulut	13-34
Dönüşen Düğüne Tanıklık Etmek Witnessing the Transforming Wedding Meryem Bulut	35-56
Yaşar Kemal'in "Yılanı Öldürseler" Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme An Analysis of the Novel "May They Kill The Snake" of Yaşar Kemal Tülin Arseven	57-65
Bahşiş Yörüklerinde Evlilik ile İlgili Âdet ve İnanmalar Folkway and Beliefs About Marriage in Bahşiş Yoruks Rabia Gökçen Kayabaşı	67-93
Sanat Antropolojisinin Sanat ve Sanat Eleştirisi Açısından Önemi Importance of Art Anthropology in Terms of Art and Art Criticism Ferhunde Küçükşen Öner	95-104
Hayatın Anlamını Semboller Üzerinden Okumak: <i>Dünyanın Boğulmuş En Güzel Adamı</i> Reading the Meaning of Life Through Symbols: The Handsomest Drowned Man in the World Burcu Tekin	105-115
Şiir Üzerine Düşünceleri ve Dikkatleri Bağlamında Mukayeseli Bir Wilhelm Dilthey ve Cemil Meriç Okuması A Comparative Reading on Wilhelm Dilthey and Cemil Meriç in the Context of Thoughts and Considerations about Poetry Ekrem Güzel	117-133
Robinsonade Romanlarında Ütopya, Distopya, Mahşer Metaforları ve "Çocuk Edebiyatı" - Robinson Crusoe, Mercan Adası ve Sineklerin Tanrısı Utopian, Dystopian and Apocalyptic Metaphors in Robinsonade Novels and "Children's Literature" - Robinson Crusoe, The Coral Island, Lord of the Flies Devrim Çetin Güven	135-153
Muhadderât ve Etfâle Mahsus Bir Osmanlı Dergisi: Âyine An Ottoman Magazine for Muslim Women and Children: Âyine Hatice Akın Zorba	155-170
Gogol'ün 'Palto'sundan 'Beyaz Mantolu Adam'ı Çıkarabilmek - Nesne'nin Özne Simülakrası - To Take Out the Man in The White Coat From Gogol's Coat - Object's Subject Simulacra - Kadir Can Dilber	171-186

Fotoğraftan Metne Sızanlar: Orhan Pamuk'un "Resimli İstanbul" Kitabında

Fotoğrafın Metinle Kurduğu İlişkiyi Okumak

Leaks from Photograph to Text: Reading the Relationship Between
Photograph and Text in the Book of Orhan Pamuk's Resimli İstanbul

Pelin Erdal AYTEKİN..... 187-202

Orhan Pamuk'un Hafızasında Bir Melankoli Kaynağı: İstanbul

Orhan Pamuk's İstanbul Carved in His Memory as a Source of Melancholy

Kuşu TEKİN 203-212

Reading Works of Tanpınar and Pamuk on İstanbul as Intersemiotic City Translations

Tanpınar ve Pamuk'un İstanbul Üzerine Eserlerini Göstergelerarası bir Şehir Çevirisi Olarak Okumak

Sema ÜSTÜN KÜLÜNK..... 213-239

Toplumcu Gerçekçi Yazar Kemal Bilbaşar'ın Cemo Adlı Eserinden Yansıyan Anadolu

The Anatolia Reflected from the Work Cemo of Socialist Realist Author Bilbaşar

Elif KAYA..... 241-260

**Milli Mücadele Dönemi Yazarlarından Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin
ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarının Popüler Kültür İçerik**

Özellikleri Bağlamında İncelenmesi

A Study on the Novels of H. E. Adivar, R. N. Güntekin and Y. K. Karaosmanoglu,
Authors from the National Struggle Period, in the Context of Popular Culture

Duygu ÜNALAN / Ömer ÖZER 261-278

Iris Murdoch'un Eserlerinde Modern Yabancılaşma Olgusu

Phenomenon of Modern Alienation in Iris Murdoch

Memet METİN BARLIK279-298

Yeni Tarihselci Söylem Işığında Bir Disiplin Olarak Edebiyat

Literature As a Discipline in the Light of New Historicism

Gökçen KARA ERDEMİR..... 299-312

Bir Yunan Oyunu Makria Yaidoura (Uzun Eşek)

Akdeniz Tipi Maskülenliğin Ergenler Tarafından İfadesi

The Greek Game of Makria Yaidoura (Long Donkey)

Alan DUNDES-(Çeviren: Seval Kasımoğlu)..... 313-326

KİTAP TANITIM

Kahramanın Doğuş Miti: Mitolojinin Psikolojik Yorumu

Merve VATANSEVER 327-330

Dişi Adam

Murat ÖZDEMİR331-338

KİŞİ TANITIM

Unesco Yaşayan İnsan Hazinesi Gölge Oyunu/Karagöz Sanatçısı Orhan Kurt

Nail TAN339-342

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlar,

Yoğun eğitim-öğretim yılını tamamlarken yaz ve güz dönemindeki yayım çalışmalarımızın programlanması çabalarımızı sürdürmekteyiz. Akademik kimlikli dergilerin evrensel standartları yakalamasında makalelerin düzeyi, kuşkusuz en önemli faktördür. Geçen sayıda belli bir düzeye gelen makalelerdeki standart APA 6 yapılanmasının bu sayıda daha da geliştirilmiş olduğunu memnuniyetle belirtmek isterim. Bu konuda yanımızda olan yazarlarımıza, hakemlerimize çok teşekkür ediyoruz. Biçimsel standartların yerleşik hâle gelmesiyle, içerik konusunda da daha ileri adımlar atabileceğimizi düşünmekteyiz.

Dergimizin internet sitesinde “Makale Takip Sistemi” ile çalışmaya başlayarak süreçleri daha teknik ve düzenli bir biçimde yaşamaya başladık. Bu konudaki kimi aksama ve eksikliklerin giderilmesiyle sistemin daha işlevsel olacağını umuyoruz.

Her sayıda uluslararası dizinlerde yer alma konusundaki gelişmelerimiz devam etmektedir. Haziran/Temmuz aylarında ayrıntılı başvuru formlarını tamamladığımız üç önemli dizinde yer alışıla ilgili olumlu sonuçlar almak da beklentilerimiz arasındadır. Bu konuyla bağlantılı olarak dergimizin açık erişim (*openaccess*) düzeniyle ilgili - Budapeşte Açık Erişim İnsiyatifi bağlamındaki- yeni ilkelerimizi internet sitemizde duyurduk.

Pek çok derginin yaşadığı akademik hakemlik sistematüğimizin tümüyle gönüllülük esasına dayalı olması, kimi zaman bazı aksamalara yol açarken, pek çok değerli akademisyenimizin özverili destekleri, çalışma heves ve gücümüzü artırmaktadır. Tüm hakemlerimize gönülden teşekkür ediyoruz.

Dergide yayımlanacak makalelerin alanlarını halkbilimi, edebiyat, antropoloji, dil/dilbilim ile sınırlamamıza karşın değerli araştırmacılar ve akademisyenlerimizden yoğun makale gönderimleri devam etmektedir. Öncelikle erişim tarihi, hakemlik süreci, akademik düzey bakımından mutlak bir sıralama yapıldığından yazarlarımızın doğal gecikmelerden dolayı bizi hoş görmelerini umuyoruz.

Yeni sayılarda buluşmak umuduyla mutlu, huzurlu ve güzel bir yaz mevsimi diliyoruz.

Dergimizin yayımında emeği geçen herkese teşekkür ediyor, yeni sayılarda buluşmak üzere iyi okumalar diliyoruz.

Prof. Dr. Metin Karadağ

Editor



DOI: 10.22559/folklor. 246

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler

An Ethnographic Experiences and Stories from a Spectator Research

Hasan Akbulut*

Özet

Çoğunlukla metin merkezli olmakla eleştirilen film çalışmaları alanında seyirciyi araştırmak, araştırma alanını da filmde, daha kapsayıcı olan sinemaya genişletmiştir. Seyirci, bir filmin seyredeni, alımlayanı ve anlamlandırmanı olmanın da ötesinde, sinema salonuna gelip çeşitli koşullarda ve bağlamlarda filmi seyrederek, sinema salonunda diğer seyircilerle etkileşir, sinemaya gidiş-geliş yolunda farklı bir dizi edimde bulunur. Sinemaya gitme deneyimi olarak adlandırılan bu süreç, farklı tarihsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamlarda çeşitlenir. 115K269 No'lu "Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması" başlıklı TÜBİTAK projesi verilerine dayanan bu makale, Türkiye'de seyircinin kitlesel olarak sinemaya giderek film seyrettiği 1960'lı ve 1970'li yılları temel alarak, bu yıllardaki seyirci deneyimlerini saptama ve açıklamada kullanılan sözlü tarih görüşmeleri sürecine odaklanmaktadır. Sahada seyirciyle çalışırken, araştırmacı ve seyirci ekseninde yaşanan etnografik deneyimleri konu edinen makalede, İstanbul, Ankara, Antalya ve Kocaeli'nde yüz kişi ile yapılan sözlü tarih görüşmesi üzerinden, hem sahada se-

* İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Sinema Anabilim Dalı. hasan.akbulut@istanbul.edu.tr

yirci deneyimleri hem de araştırmacıların sahada seyirciyle çalışırken yaşadıkları deneyimleri özdüşünümsel biçimde yorumlanmıştır.

Anahtar sözcükler: *sinemaya gitmek, seyirci, sözlü tarih, etnografik deneyim, öz-düşünümsellik*

Abstract

Researching the audience in the field of film studies, mostly criticized as being text-centered. That's why the concept of researching and understanding audience has evolved from "film" to more inclusive concept called as "cinema". The spectator watches the film, receives and makes a sense of it. But beyond that, while the spectator comes to the cinema hall and watches the film on various conditions and contexts, he/she interacts with other audiences in the cinema, and has a different set of actions on the way to cinema. This process, called the experience of cinemagoing, varies in different historical, social, economic and cultural contexts. This article, based on the project which is supported by TUBITAK and titled "Cinemagoing as a Cultural and Social Practice: An Oral History Study on Spectators's Experiences in Turkey 1960s' and 1970s" with number 115K269. This paper also describes the mass audience watch cinema films in Turkey increasingly based on the 1960s and 1970s and focuses on the oral history interviews process used to identify and explain the spectator experiences these years. In the article, which deals with the ethnographic experiences that are collected based on the axis of the researcher and spectator while working with the audiences in the field, through oral history interviews with hundreds of people in Istanbul, Ankara, Antalya and Kocaeli, both the spectator experiences in field and the experiences lived by the researchers while they were working with the spectator were interpreted in a self-reflexive way.

Keywords: *cinemagoing, spectator, oral history, ethnographic experiences, self-reflexivity*

Metodolojik bir başlangıç: Sahada seyirciyle çalışmak

Deneyim, başımızdan geçen bir olay olduğu kadar, bu olayın kişide bıraktığı, onu güçlendiren, etkileyen bir süreci de kapsar. Francesco Casetti, "Sinemasal Deneyim" adlı çalışmasının başında deneyim kavramını etraflıca şöyle açıklıyor:

"Deneyim terimi burada belirli (ve bağlayıcı) bir anlamda kullanılmaktadır. Bir yandan, bizi şaşırtan ve ele geçiren bir şeye maruz kalmak (deneyimlemek) anlamına gelir. Diğer yandan bu maruz kalma durumunu bilgiye ve güce dönüştürmek, bir diğer deyişle söz konusu şeylerin üstesinden gelme becerisine sahip olduğumuz için birikimli hale gelmekle ("deneyim sahibi olmak") ilişkilendirebilir. Sinemasal deneyim, hem perdedeki görüntülerin (ve seslerin) mağrur bir biçimde duyularımızı işgal ettiği âna, hem

de bunların düşünömsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediğı âna denk düşmektedir. Bu durumda çarpıcı bir şeyle karşı karşıya kaldığımızda dikkatimiz keskinleşir, nasıl bakmamız gerektiğini ve bakmakta olduğumuzu da biliriz. Bu bizi başımıza gelen şeylerin kahramanı haline getirir. Bu bakış açısına göre, sinemasal deneyim, film alımlamasından -bir yorumdan veya bir tüketimden- daha fazlasıdır. Bu, duyuşal veya bilişsel “ifratı” (alışılmışın dışında bize hitap eden ve dokunan şeyler vardır), karşılaştığımız şeyin ve bir şeyle karşılaştığımız gerçeğinin “farkındalığına” (bu farkındalık kendimizi ve çevremizi yeniden tanımlamamızı sağlar) bağlayan bir durumdur. İfrat ve farkındalık: Bu iki öge sayesinde izlediğimiz şeyle yeniden bağ kurarak, bir durum “yaşıyoruz”, aynı zamanda izlediğimizi anlam vererek çerçeveselıyoruz. Bu iki öge sayesinde şeylerle karşı karşıya geliyoruz, aynı zamanda hayatımızı yeni olaylarla yüzleşebilecek ölçüde zenginleştiriyoruz” (Casetti, 2011: 81).

Casetti’den yaptığımız bu uzun alıntı, deneyimin ikili niteliğini hem de sinemasal deneyimin katmanlı çehresini açmılıyor. Her ne kadar bu çalışmanın odağı, sinemaya giden seyircinin film aracılığıyla geçirdiğı sinemasal deneyim ile sınırlı olmasa da, bu deneyimin sürecini ve deneyime eşlik eden aktörleri ortaya koyması bakımından yol gösterici. Bu çalışma, seyircinin araştırıldığı 115K269 No’lu “Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması” başlıklı TÜBİTAK projesi kapsamında dört araştırmacının dört kentte, daha özelde ise kendimin İstanbul’da gerçekleştirdiğı saha çalışmasına odaklanarak, sahada araştırma sürecine, seyirci-katılımcılarla ilişkisine ve kendisine dair düşüncelerini ortaya koymayı amaçlıyor. Bu yönüyle çalışma, seyircinin sinemaya gitme deneyimini kuramsal bir çerçevede anlamaktan çok, sahada araştırmacının yaşadığı deneyimlere odaklanıyor. Bir başka deyişle bu çalışmanın odağı seyirci değil, seyirciyi konu edinen araştırmacı olarak ben. Buna vesile olan süreç ise, Türkiye’de seyircinin kitlesel olarak sinemaya giderek film seyrettiğı 1960’lı ve 1970’li yılları temel alarak, bu yıllardaki seyirci deneyimlerini saptama ve açıklamada kullanılan sözlü tarih görüşmeleri olmuştur. Bu proje, 1960-1980 yılları arasında, yani Yeşilçam döneminde sinemaya gitmiş, sinema kültürünü deneyimlemiş kişilerle, 2016-2017 yılları arasında yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Bu görüşmeler, görüşme odağını sinema kültürü üzerinde tutmak için, yarı yapılandırılmış formlar ekseninde gerçekleştirilmiştir. Projede kullanılan sözlü tarih yöntemi ve görüşme tekniğı, sözlü tarih, bellek ve sinemaya gitmeye dair literatür incelemelerine dayanmaktadır. Araştırmada kullanılan sözlü tarih görüşme formu, Anette Kuhn (2002) başta olmak üzere, öncü araştırmacıların çalışmaları incelendikten, daha evvel araştırmacının da katıldığı sözlü tarih araştırma projeleri dikkate alınarak “konu yönelimli/ epizodik” (Thompson, 1999) biçimde, tarafımdan hazırlandı. Görüşme formunda, görüşmecilerin sosyo-demografik verilerinden başlamak üzere, geçmişte yaşadıkları yere ve döneme, dönemin önemli tarihsel, toplumsal olaylarına, serbest zaman etkinliklerine, sinema kavrayışlarına, sinemaya gitme pratiklerine dair sorular yer aldı. Geçmişin sinema seyirciliğine dair anımsatıcı bir nitelikte olması planlanan bu sorularla, belleğı canlandırmak amaçlandı. Öznelerin, araştırılan dönemlerdeki demografik,

sosyal, ekonomik, kültürel ve de politik konuları itibariyle kendilerini anlatmalarıyla başlayan görüşmeler, dönemin serbest zaman ve kültürel etkinliklerinin neler olduğuna, daha sonrasında da sinemaya odaklanarak devam etti. Özneleri, kendi ilişkisellikleri içinde kavramaya çalıştığımız bu süreç, onların duygu ve düşüncelerini de ifade etmelerine olanak verdi. Böylece görüşmecilerin ve benim, gündelik hayat rutini, davranışlar, sözler, sessizlikler, bekleyişler gibi görüşme sürecinde yaşanan bir dizi gözlemlenebilir ve hissedilebilir örüntü, duygu, inanç ve söylemleri ile birlikte ortaya konduğu etnografik bir araştırma süreci yaşandı. Sözlü tarih ya da Kottak'ında ifade ettiği haliyle (2002: 30-31) söyleşi, görüşme ve görüşme izlenceleri, yalnızca bir kayıt faaliyeti değildir, aynı zamanda görüşme hazırlığı, görüşme süreci ve görüşme sonrası katılımcı gözlemin kullanıldığı bir etnografik araştırma tekniklerinden biridir. Tekniği etnografik kılan şey, görüşme izlencesini kullanırken kaynak kişilerle yüz yüze konuşulması, sorular sorulup, yanıtların kaydedilmesidir (Kottak, 2002: 31). Ayrıca sözlü tarih görüşmeleri, kaynak kişilerin kendi içinde, görüşmeci ile görüşen, katılımcılar ile onların kültürleri arasında birçok etkileşim katmanını oluşturmasıyla da (Abrams, 2016), etnografik bir içeriğe sahiptir. Nitel bir araştırma yöntemi olan etnografi, genelde etnografin açık ya da gizli olarak belirli bir zaman içinde insanların gündelik yaşamlarına girip olanları gözleyerek, konuşulanları dinleyerek ve informal ve formal görüşmelerle sorularak sorarak, incelemenin odağı olan konular üzerine ışık tutacak erişilebilir belge ve materyal toplayarak katılarak gözlem yapmasını içerir (Hammersley ve Atkinson 2007: 3).

Emerson ve arkadaşları da bu tanımdaki öğeleri yineleyerek (2008: 1) araştırmacının, belirli bir topluluğu veya kültürü anlayıp, anlaşılır kılabilmek için içerden bilgiye ulaşma adına, çalışma yaptığı insanların gündelik yaşamlarına, doğal hali içerisinde bizzat katılarak girmesine bağlı olarak kuracağı yakın ve sürekli ilişkiler sayesinde edineceği gözlemleri, aldığı notları, duyduğu konuşmaları kayıt altına alarak yaptığı betimleyici tarzdaki anlatılardan oluşan yaklaşım tarzıyla üretilen metinler olarak tanımlar. Etnograf bu süreçte olabildiğince “araştırılan insanların anlam dünyalarına dâhil olmakta, düzenlenmiş faaliyetlerden oluşan sisteme katılmakta ve onların ahlâk düzeninin kodlarına tabii olduğunu hissetmektedir”. Katılım arttıkça da “etnograf, olan bitene kayıtsız kalamamaya” da başlar (Emerson vd., 2008: 3).

Creswell (2012: 464) nitel araştırma tasarımlarından biri olan etnografik araştırma tasarımının gerçekçi etnografi, örnek olay ve eleştirel etnografi olmak üzere üç temel biçimi olduğunu belirtir. Yazarın tanımladığı gibi gerçekçi etnografi, Van Maanen (1988) tarafından karakterize edilen ve araştırmacı tarafından incelenen bireylere yönelik belirli bir duruşu yansıtmaktadır.

“Gerçekçi etnografi, durumun nesnel bir değerlendirmesi olup, tipik olarak üçüncü şahıs bakış açısıyla yazılmıştır ve bir saha çalışmasında katılımcılardan öğrendiklerini nesnel olarak raporlar. Bu yaklaşımda etnograf, çalışmayı üçüncü şahıs tarafından tutkusuz bir sesle anlatır ve katılımcıların gözlemleri ve görüşlerini raporlar. Etnograf, araştırma raporunda kişisel görüş bildirme olanağı sunmaz ve “gerçekler” in her

şeyi bilen muhabiri olarak arka planda kalır. Araştırmacı, nesnel verileri, kişisel önyargı, politik hedefler ve yargı tarafından kirletilmemiş ölçülü bir tarzda rapor eder. Etnograf, katılımcıların görüşlerini, oldukça düzenlenmiş alıntılarla sunar ve kültürün yorumlanması ve sunumu ile ilgili son sözü söyler” (Van Maanen, 1988’den akt. Creswell, 2012: 464).

Creswell’in ikinci kategori olarak ayırdığı güç, statü, ayrımcılık gibi toplumsal sorunların ekseninde olduğu eleştirel etnografide araştırmacı, yorumların, kendi tarih ve kültürünü yansıttığını bildiğinden, kendi yorumları hakkında öz-bilinçlidir. “Yorumlar yalnızca geçici olabilir ve katılımcıların bunları nasıl izleyeceği ile ilgilidir. Eleştirel araştırmacılar kendilerini metne, düşünümsel ve kendi rollerinin farkında olarak yerleştirirler ve bunu araştırma raporunda öne çıkarırlar. Bu, önyargıların ve değerlerin tanımlanması; görüşleri kabul etmek ve yazar, katılımcılar ve okur tarafından metinsel sunular arasında ayırım yapılması anlamına gelir. Artık etnograf, gerçekçi yaklaşımda olduğu gibi “nesnel” bir gözlemci değildir. Eleştirel araştırmacı için bu tarafsız olmayan konum, aynı zamanda, onun, insanların daha az ezilen ve marjinalize edilmiş olmasını sağlamak için, toplumda değişiminin savunucusu olacağı anlamına da gelir. Sonuçta, eleştirel etnografik rapor, çelişkiler, tahmin edilemeyen şeyler ve gerginliklerle dolu ‘soruna karışık, çok seviyeli, çok yöntemli bir yaklaşım’ olacaktır (Denzin, 1997’den akt. Creswell, 2012: 467).

“Düşünümsellik, etnografik çalışmanın bağlamını, nasıl ve hangi koşullar altında yapılıp yazıldığını, araştırmayı yönlendiren etmenleri kritik olarak düşünmenin gerekliliğine vurgu yapar” (Nahya, Rahmanşah, 2016: 24). Bu etmenler, araştırmacının çalışma konusuyla, alanla, alanda insanlarla ve kendisiyle kurduğu ilişkileri ve konumu ile çalışmaya etki eden daha genel tarihsel, toplumsal, ekonomik, politik bağlamın farkında olmak anlamına gelir. Özdüşünümsel metinlerde bir katılımcı olarak araştırmacı ve onun deneyimleri oda olsa da, Hervik (1994), düşünümselliği, öznel bir içebakış olmaktan çok, yazarın konumu ile metnin üretiminin soruşturulması olarak görür ve birbiriyle keşişen katmanlı bir yapı olarak tasarlar. Alanda etnograf, sosyal deneyimlerini ve akıl yürütmelerini paylaşarak kültürel modellerde depolanmış kolektif inançlara dair içgörü elde eder; bu bürünsel (holistik) deneyimde etnografin öz-düşünümselliği, diğer öz-düşünümselliklerle karşılaşır ve etkileşir. Sonuçta nesnellik karşıtı bir form olarak değil, aynı zamanda tek nesnelleştirme tarzımız olarak göreliliğin deneyimi olan bir yeni tür özdüşünümsellik, “paylaşılan öz-düşünümsellik” ortaya çıkar (Arderner, 1989: 212-221’den akt. Hervik, 1994: 96). Tam da bu yönüyle etnografik araştırma ve yazımı, Marcus ve Fisher’in “tanımlaması ile potansiyel olarak bir deneydir, gebe bir andır” (2013: 10). Yazarlar, yerel sözel anlatıları edebi biçimler olarak okumak gibi çalışmalarını içeren bu yeni etnografik poetika içerisinde, diyalojik, yorumbilgisel yorumlama çerçevelerini, antropologların ürettiği edebi eserleri, etnografik filmler ve kurmacalar ile deneyimin farklı temsil biçimlerini sıralarlar (Marcus, Fisher, 2013: 121, 122). Postmodern ya da yeni yaklaşımlarda etnografi, “deneyimin anlamının kayıdır. Deneyim, etnografiden

bağımsız davranış, anlamlar, metinler vb. gibi diğerlerinden daha bağımsız bir nesne değildir” (Tyler, 1986: 138).

Deneyimin temsili, yukarıda vurgulandığı gibi, araştırmacının özdüşünümselliğini ve araştırılan yerel topluluk ile diyalojik bir ilişkisini gerektirir ki, bu yazı, bu tartışmalar beslenerek yazıldı. Sahada seyirciyle çalışırken araştırmacı ve seyirci ekseninde yaşanan etnografik deneyimleri konu edinen bu çalışmada, İstanbul, Ankara, Antalya ve Kocaeli’nde yüz kişi ile yapılan sözlü tarih görüşmesi üzerinden, hem sahada seyirci deneyimleri hem de araştırmacıların sahada seyirciyi, seyirciyle çalışırken yaşadıkları deneyimler özdüşünümsel biçimde yorumlanmaya çalışıldı. Gupta ve Ferguson’un belirttiği gibi, “sahanın metinsel olarak dağıtık notları ile düşünümsel, kuramsal, cıllanmış, metinlerarası metinsel bir bütün olan” evin metnini” kapsayan etnografik deneyimler” (1997: 12) bu yazının odağına yerleştirildi. Araştırma sürecinde ekip olarak çalışsak ve ekip olarak benzer deneyimleri yaşasak da, çalışmada görüşmeci seçiminden başlayıp, araştırmacı olarak benim sahada katılımcılarla ve kendimle kurduğum ilişki biçimini, araştırma sürecinde yaşadığım çarpıcı olayları ve deneyimleri anlatmak ve paylaşmak istiyorum.

Katılımcılara erişim ve ikna süreci

Bir sözlü tarih görüşmesi öncelikle katılımcı ile kurulacak güven ilişkisine dayanır. Güvenin inşası ise, görüşme öncesi projeyi, amaçlarını, kapsamını anlatmayı, katılımcıların evlerine ya da işlerine giderek onlarla sohbet etmeyi, dolayısıyla bir süreci gerektirir. Araştırma projesi kapsamında görüşme yapılacak yüz görüşmecinin vaat edilmiş olması, bu çalışmada bizler için zorlayıcı bir etkendi. Zira güven ilişkisi kuracak denli sahada onlarla geçirecek çok vaktimizin olmayışı, görüşmeci arayışını, öncelikle yakın çevremizden başlatmamıza yol açtı. Ebeveynlerimizden, ders aldığımız hocalarımıza, komşularımızdan film festivallerinde görüp, bazen konuşmadan selamlaştığımız sinefillere, ders verdiğimiz kurumlardaki öğrencilerimizin ailelerinden çalışma alanlarımızdaki meslektaşlarımıza değin yakın çevremizdekiler, ilk görüşmecilerimiz oldular. Onların da araştırmayı arkadaşlarına, tanıdıklarına anlatmalarıyla görüşmeci kaynağımız zenginleşti. Bu, araştırma literatüründe kartopu örneklem olarak tanımlanan bir örneğe de uymaktaydı. Ancak böylesi bir seçimin, görüşmecilerin belli bir sosyal katmanda yoğunlaşmasına neden olduğunu da belirtmeliyim. Kendi çevremizden seçerek erişmeye çalıştığımız görüşmecilerin/ kaynak kişilerin, eğitilmiş, belirli bir gelir düzeyinin üzerinde, orta ve orta-üst sınıftan olmalarıyla, elde ettiğimiz sinema deneyimi de kimileyin seçkin, akademik oldu. Bu durum, özellikle Ankara ve İstanbul’da belirgin hale geldi. Yalnızca üniversitede öğretim üyesi olarak çalışan 10’u aşkın katılımcımız olmuştur. Sosyal sınıflar anlamında oluşan bu dengesizliği, diğer kentlerdeki görüşmeci seçimleri ile dengelemeye çalıştıysak da, bunda çok başarılı olduğumuz söylenemez. Orta ve üst sınıflardaki bu yoğunlaşmada, daha düşük gelirli ve daha az eğitilmiş görüşmecilerin, zaten daha az sıklıkla sinemaya gitmiş olması ve bu görüşmecilerin kendi deneyimlerini

anlatmaya değer bulmayışlarının da etken olduğunu iddia edebiliriz. Kendi yaşadıklarını sıradan olarak niteleyerek anlatmaya değer bulmamak, tam da sözlü tarihin görüşmelerinde aşılması gereken engellerden biridir. Görüşmeci bulma sürecinde birkaç aday, bu nedenle görüşme yapmak istemedi ve ne yazık ki onları görüşmeye dâhil edemedik.

Orta-üst sınıf ve eğitilmiş görüşmecilerimiz için ise, başka bir sorun söz konusuydu. Fikir vermesi, anımsatıcı olması için (çoğu kez katılımcıların da kendi istekleriyle) önceden gönderdiğimiz görüşme soruları, bazı görüşmecilerimizde aşırı hazırlık yaparak, neredeyse soru sormadan, formdaki tüm konulara dair bir aktarımı beraberinde getirmişti. Sözlü tarihin doğasına uygun olarak konuşma sırasında gereksiz müdahalelerle anlatıyı kesmemek icap etse de, böylesi bir durum, araya girmemizi zorlaştırdı, ayrıntılandırılması gereken yerler konusunda daha dikkatli olmaya sevk etti. Örneğin ilk kaynak kişimiz ve hocamız olan Seçil Büker (1947, Eskişehir),¹ bir sinema akademisyeni olarak soruları önceden görmüş ve hazırlanmıştı. Onunla yaptığımız ilk görüşmeden, gerek araştırma sürecine gerekse araştırmacı olarak konumumuza ilişkin bir farkındalıkla çıkararak yolumuza devam ettik.

Görüşmelerin başlangıcında yaşadığımız bir deneyim de, “katılımcılara araştırmanın amacı, süreci, beklenen olası riskleri ve yararlarını ifade eden, rahatsız oldukları ya da istemedikleri anda görüşmeden özgürce çekilme hakları olduğu bilgisini veren bilgilendirilmiş rıza formu” (Thorne, 1980: 285) ekseninde ortaya çıkmıştı. Bu formu, araştırma projemin finansal ve bilimsel destekleyicisi TÜBİTAK’a vaat ettiğim üzere, çalıştığım İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Birimi’nin öngördüğü çerçevede – ki esasen sağlık araştırmaları alanındaki etik sorunlar temelinde hazırlanmıştı- katılımcılara imzalatmak zorundaydım. Araştırdığım konu, sinema anıları gibi, nispeten keyifli bir alanı çağırıyordu, ancak imzalanması gereken bu formun, katılımcılarda çekinceye yol açtığını gözlemliyordum. Zira bu form, keskin biçimde katılımcılara benim araştırmacı konumumu, üzerime yerleştirilmiş kurumsal ve resmi devlet ağırlığını bariz biçimde vurguluyordu. Bir çeşit sözleşme olan bu formda yazılan ifadeler, az sonra yaşanacaklar konusunda katılımcıları kaygılandırabiliyordu. Sinemadan konuşurken, rahatsız edici ne olabilir ki? Görüşmelerin başlangıç anlarında beliren bu kaygının, süreç ilerlediğinde kaybolduğunu, ancak formu imzalama anında tekrar bir çekince duygusunun ortaya çıktığını gözlemledim. Esasen sağlık bilimleri alanında ve pozitivist araştırma tasarımı temel alınarak hazırlanan bilgilendirilmiş rıza formlarının, sözlü tarihin doğasına uygun olmadığını, katılımcıların bedensel, zihinsel ve duygusal olarak korunmalarını taahhüt eden nitel araştırmanın doğasına uygun başka etik düzenlemeler gerektiğini düşünüyorum.

Güç ve yardımlaşma ekseninde araştırmacı-katılımcı ilişkisi

Pozitivist araştırma paradigmasının sorgulandığı günümüz etnografik araştırma sürecinin odağında araştırmacı özne ile onun bilgiyi üretme ve yazma süreci bulunur. Crick, antropoloğun topluluk hakkında gözlem yapıp bunları kuramsal kıstaslara uyarlamaya çalışırken, topluluk üyelerinin de süregelen olaylar ve durumlara anlam empo-

ze ettiklerini; bunu yaparlarken de genellikle antropoloğun tutum, tavır ve davranışları hakkında gıyabında yaptıkları spekülasyonlardan hareket ettiklerini (1982: 25'den akt, Atay, 2017: 199) belirtir. Bu, sahada bilginin tek sesli değil, çok sesli diyalojik olarak üretildiğini ortaya koyar. Etkileşim ürünü olan bilgi, “farklı öznelliklerin paylaşıldığı ve etkileştiği “öznelarası” (intersubjective) bir bilgi alanıdır” (Tedlock, 1991: 71).

Etnografik araştırma literatürü, araştırmacının varlığının, araştırılan konu ya da nesne üzerindeki etkisinin bilinmesi gerektiğini söyler. Zira “etnografik anlatı, etnograf/ antropolog ile incelediği topluluk arasındaki güç/iktidar ilişkilerinin niteliğinden etkilenir” (Atay, 2017: 197). Araştırmacı, sahada çoğu kez, bilimsel/ akademik/ kurumsal bir göz, bir fail, bir bilen olarak denetim ve gücün sahibi olarak algılanır. “Antropoloğun gücü, üzerinde çalıştığı topluluğun ‘bilinmesini sağlamak’tan kaynaklanır (Atay, 2017: 196). Bu güç, onu bilen özne, araştırılan konu ya da grubu da, bilgisi sınınanlar olarak eşitsizce böler. Araştırma sürecinde araştırmacıya atfedilen “bilgili” rolünün inşasında ya da yıkılmasında, bizatihi araştırmacının konumu ve performansı da etkilidir. Örneğin araştırma projemiz çerçevesinde çoğu görüşmecimiz, üniversiteden geldiğimizi, araştırmanın TÜBİTAK tarafından desteklendiğini öğrendiklerinde, araştırmacı olarak bizleri de devletin bir temsilcisi, bir faili, resmi gücün bir uzantısı olarak görmekteydiler. Bizler araştırmacı olarak bir şey yapmasak da, araştırmacıya atfedilen rol, devletin resmi otoritesinin ağırlığını taşımaktaydı. Bilme hakkını ve gücünü, her şeyi denetlemek isteyen devlet ve onun ordu, okullar, hastaneler gibi kurumsal aygıtları elinde tutabilirdi ne de olsa! Bu durumda görüşmecilerin anlatılarını kısıtlayarak bize sunmaları dikkat çekiciydi. Bizlerin iradesi dışında resmi olarak kurulu devlet söyleminin bir bileşeni olarak araştırmacıya atfedilen ve onu kimliklendiren kavrayış, örneğin Antakyalı bir seyircinin, kentin çok kültürlü, çok inançlı, çok kimlikli yapısı olduğunu anlatırken hissedilebiliyordu. Antakya'nın Nusayri, Ermeni, Hristiyan Arap bileşenleri, katılımcının anlatısında rahatlıkla dile getirilemiyordu. Zira etnisitenin rahat konuşulabildiği bir tarihsel dönemde olduğumuzu söylemek pek mümkün değildi. Çünkü etnisite, resmi söylemin her türlü bütünlüğüne bir tehdit gibi algılanır. Politik olarak çalkantılı dönemler bu algıyı daha da güçlendirir. Hatta resmi olarak benimsenmiş tek millet kavrayışı, diğer etnisitelerden birinden olmayı neredeyse suç sayar. Görüşme yaptığımız dönem, tam da böylesi bir döneme denk geldiğinden, katılımcıların, anlatılarına çeki-düzen vermek zorunda kalmaları anlaşılabilir.

Görüşme süreci ilerlediğinde, araştırmacı ve katılımcılar arasındaki hiyerarşi, pek çok açıdan değişmeye başladı. Bilgi ve güç ilişkisini akla getiren, bazı katılımcıların anlatılarını, “Öyleydi, değil mi?” diye bize/ bana onaylatma çabaları, süreç içinde görüşmecilerin deneyimlerine dair anlatılarının zenginliği ile, onları daha etkin ve bilgi öznesi kılan bir sürece evrildi. Böylece görüşmelerden oluşan etnografik araştırma süreci, bir grubun kültürünü (sinemaya gitme kültürü) ortaya koyarken, araştırmacı ve araştırılan arasındaki etkileşimlerin, “farklı öznelliklerin paylaşıldığı ve etkileştiği “öznelarası” (intersubjective) bir bilgi alanına, katılımcı gözlemden katılımın gözlemlenmesine dönüşmeye (Tedlock, 1991: 71-79) başladı. Bu diyolojik bilgi alanı oldukça değerlidir.

Clifford'a göre (1988'den akt. Peace, 1990: 21'den akt. Atay, 2017: 199) "etnografik etkinliği bir diyalog ve antropolog ile topluluk üyeleri arasında bir etkileşim olarak kavrayan 'diyalojik etnografi', hem bir etkinlik hem de süreçtir. Bu süreç, asgari düzeyde 'deneyim'in yazıya çevrimi olup çok yönlü öznelliklerin etkisi ve yazar/antropoloğun kontrolü dışındaki politik kısıtlamalara bağlı olarak daha karmaşık bir hale gelir".

Tedlock (1991: 77), araştırmacının, incelediği kültür ile birlikte kendisini (kendi ilişkisini de) anlattığında bir türsel değişim de yaşandığını söyler ve bunu etnografik anıdan (memoire), anlatsal etnografiye bir tür değişim olarak tanımlar.

"Etnografik anı yazarında, bir yazar bizi olağandışı etkileyici veya benzersiz olaylarla çevrili olan kendi yaşam alanına geri getirir. Objektifi daraltarak, bu yazarlar sahadaki kişisel hayatlarına, tam boy bir otobiyografide mümkün olmayacak bir pencere açarlar. Bir anlatı etnografisinin yazarı da deneyimlerle ilgilidir; ancak bunlar etnografik veriler, saha çalışması katılımı ve kültürel analiz üzerine epistemolojik yansımalar ile uzun süredir devam etmektedir. Anlatsal bir etnografide dünya, yerli bir anlatıcı tarafından algılandığı gibi yeniden sunulur ya da hikâyede kendi kişiliğini ortaya koyan bir karakter olarak varlığını sürdürür. Bu okura, metin içinde seçilmiş, biçimlendirilmiş bilinçle özdeşleşmesini sağlar. Anıların tersine anlatsal etnografi, etnografın kendisine değil, daha çok etnografik diyalog ve etkileşim sürecine ve karakterine odaklanır" (Tedlock, 1991: 77-78).

Bu düşünümsel süreçte artık, araştırmacının da araştırılan için kim olduğu sorusu önemli hale geldiğinde, araştırmacının cinsiyeti, sınıfı ile diğer aidiyetlerinin araştırma sürecinde belirgin etkileri fark edildi. Bu farklar ya da kimlikler, etnografik yazıma da taşıdı. Böylece Tedlock'un da vurguladığı gibi (1991: 81-82). "etnografik yazım, 'ben' ve 'öteki' diyaloğu ve etkileşimi çerçevesinde biçimlendi. "Antropolojide öz-düşünümsellik, bu diyalojik etnografik etkinlik sürecinde edinilen deneyim üzerinde bir derin ve dikkatlice düşünme önerisidir" (Atay, 2017: 200).

"Bu noktadan hareket eden bir antropolog incelediği "dünya"yı, kendisinin de bir parçası olarak içerisinde yer aldığı ve kendi şahsiyetini de açığa çıkaran bir anlatı (narrative) çerçevesinde takdim eder. Bunun içinde klasik anlamda etnografik malzeme veya verilerin yanı sıra alan çalışmasındaki katılımı üzerine antropoloğun epistemolojik düşünceleri de yer alır" (Tedlock, 1991, s. 77).

Sinemaya gitmeye dair araştırmamızda araştırmacı kimliğimi sarmalayan duruşların ve aidiyetlerin etkili olduğunu görmek, tam da böylesi bir duruma karşılık geliyordu. En küçüğü 50, en büyüğü 90 yaşında olan görüşmecilerle aramızdaki yaş farkı, onlara "Sizler sanırım bilmezsiniz" ile başlayan cümleleri kurdurabiliyordu. Ancak görüşme sürecinde anımsamaya çalıştıkları sinemaya dair bazı bilgileri veriyor olmam, tekrar beni bilen bir özne olarak konumlandırıyor. Bilmediğim ve merak ettiğim şeyin, bizzatıhi onların kendi deneyimleri olduğunu, çok değerli olan bu deneyimlerin mutlaka kaydedilmesi gerektiğini anlatırken buluyordum kendimi. Bunun, katılımcıların anlatma

şevkini artırdığını fark etmiştim. Peki ye diğer aidiyetlerimin, kimliklerimin araştırma sürecinde rolü neydi? Bunu, süreç içinde sahada öğrenmeye devam edecektim.

Performans olarak deneyim

Summerfield, sözlü tarihin, seyircinin kendilik/ benlik üretiminde anahtar bir rolü olduğunu söyler. “Görüşülen özneler, kendilerini kamusal bir birlik olarak kavrar ve inşa ederler” (Summerfield, 1998: 20’dan akt. Tomsic, 2005: 2). Ona dayanarak Mary Tomsic de (2005: 2), öznelerin, onların semt tarihlerinin parçasını temsil eden anılarının kaydedildiğinin ve sonra ona kamunun erişebileceğinin farkında olduğunu söyler. Bu saptamalar, sözlü tarih görüşmelerinin, performans çerçevesinde incelenebileceğine işaret eder. Araştırmamızda katılımcılarımızla yaptığımız bilgilendirme görüşmelerinde, bu görüşmenin bir belgesel filmde ve sergide kullanabileceği bilgisi verilmişti. Bu bilgi, katılımcılarda daha dikkatli konuşmaya çalışma, daha iyi görünme gibi bir çabayla tanımlanan bir performansta etkili olmuştu. Zira kameranın varlığı, görüşmecinin ve benim araştırmacı olarak davranışlarını etkileyerek, görüşmenin doğasını etkileyecek bir niteliğe sahipti. Hatta belgesel film gibi kamunun erişimine açık bir üründe görünür olmak, bazı katılımcılarımızda öylesine kaygıya neden olmuştu ki, İstanbullu görüşmecimiz Hülya Avkın (1955, Gaziantep), sesinin iyi olmadığı gerekçesiyle başlangıçta görüşmeye katılmak istemedi ve bu konuyu, çalıştığım okuldaki odama gelerek konuştu. Araştırmacı olarak benim sahada bulunmam gerekirken, Hülya Hanım benim sahama girmeyi istemesi, bana, katılımcıların da sahayı, farklı yönleriyle tanıma ve bilme hakları olduğunu düşündürdü. Nihayet görüşmeye ikna olan Hülya Hanımın ofisinde bulduğumuzda ise, araştırma bursiyerimiz Arda Kaya’nın varlığının, onda farklı bir rahatlama yarattığını fark ettim. Arda’nın fiziksel görünümü, görüşmecimizde bir sempati yaratmıştı, çünkü Hülya Hanımın damadı ile aynı şehirli idi. Fiziksel görünümün ve sosyo-etnografik aidiyetlerin katılımcılarda yarattığı etkiyi görmek, düşündürücüydü. İstanbul’da yaşayan, aksansız konuşan erkek bir sinema akademisyeni, araştırmacı olarak konumum, elbette farklı katılımcılarla değişebildi, farklılaştı. Dorninne Kondo’nun söylediği (1986: 74) gibi etnografik süreçte araştırmacı olarak benliğim, aidiyetlerime dair farklı kavrayışlar nedeniyle bölündü ya da tekrar inşa edildi. Zira çoğu etnografya, düşünümsel türde bile olsa, gözlemcinin / etnografın görünür bir yabancı olduğu bağlamların ürünüdür (Kondo, 1986: 74).

Kayıp geçmiş nostaljisi

Saha çalışmamızda geçmiş sinema deneyimlerini anlatırken katılımcıların neredeyse tamamının geçmişi büyük bir özlemle andıklarına, görüşmelerin kayıp geçmişe dair bir nostalji ürettiğine tanık olmuştum. Sinemaya gitme anlatıları, katılımcıların deneyimlerini şimdi ve geçmiş kavram çifti bağlamında hikâye ettiğini, bu hikâyelemede geçmişin “her şey güzeldi” söylemiyle üretilen nostalji duygusunun egemen olduğunu ortaya koyuyordu (Akbulut, 2016). Geçmişe özlem duyan nostaljik bakış, öznelerin izledikleri filmleri ve sinemaya gitme deneyimlerini ayrıcalıklı hale getirdiği gibi, kendilerini de

bu ayrıcalıklı deneyime tanık olmuş “ayrıcalıklı” özne konumu veriyordu. Bu nedenle izledikleri filmler, eksik teknolojiyle yapılmış olsalar da, onlara daha değerli ve sahici görünüyordu. Onların tanık olduğu hayat, daha sıcak, samimi, gerçekçi, toplumcu ve ideolojiden arındırılmışlık anlamında “saf” iken, şimdiki hayat ve sinema, daha yapay, soğuk, bireyci ve “ideolojik”ti (Akbulut, 2016: 249-250). Onlar geçmiş, sinemaların, tiyatroların, operaların olduğu, sokağa çıkan insanların giyim- kuşamlarına ve davranışlarına dikkat ettikleri, nezaketin, sevgi ve saygının olduğu, ortaklaşmacı zamanlar olarak betimliyorlardı ve bu geçmiş anlatırken gözleri ışıltıyor, yüzleri gülüyordu. Ardından “O zamanları çok özleyorum.” cümlesiyle kayıp geçmişe özlemlerini ifade ediyorlardı. 1975’te doğmuş, Yeşilçam dönemini sinemalardan izleme olanağına kavuşamamış olan ben, her ne kadar geçmişin hikâye edilmesinde unutilanlar, gizlenenler, dile getirilmeyenler ve abartmalar olduğunu bilsem de, katılımcıların anlatılarından etkilenmiş ve o dönemde yaşamayı istemişim. “Nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) sözcüklerinin birleşiminden oluşan nostalji, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir” (Boym, 2009: 14) ve sözlü tarih görüşmelerinde belirgin biçimde ortaya çıkan bir duygudur. Çünkü kişiler geçmişlerine bugünün koşullarıyla bakarlar ve geçmişini yeniden inşa ederler. Halbwachs’ın da belirttiği gibi (2016) anımsama, şimdinin bakışıyla geçmişin kurulmasından başka bir şey değildir. Görüşme yaptığımız katılımcılardan biri olan Oğuz Onaran’ın (1935, İzmir) 1960’ları, “Türkiye’nin rönesansı” olarak tanımlamasının ardında da bu etmen vardı. Katılımcıların tanıklık ettiği ve sinemaya gitmeyi deneyimlediği bu tarihsel dönem, pek çoklarına göre daha adil ve demokratik bir anayasa ile toplumsal, ekonomik ve kültürel gelişmenin/ kalkınmanın resmi olarak benimsendiği yıllardır. Eğitim ve kültüre verilen önem, neredeyse tüm şehir ve kasabalarda, hatta mahallelerde açılan sinemaların varlığıyla somutlanmıştır. Pek çok katılımcının ifade ettiği gibi, o yıllar, insanların toplumsal ve kültürel modernleşmeyi sinemalardan öğrendiği bir dönemdir. Çalışmanın yapıldığı dönemin Türkiye’si ise, sineması, tiyatrosu, kitapçısı olmayan şehirlerin olduğu, sinema salonlarının küçültülerek AVM’lere hapsedildiği, sıcak, samimi ilişkilerin ve dayanışmanın mekânı olan mahallelerin yerini soğuk, mesafeli ilişkilerin ve kayıtsızlığın egemen olduğu çok katlı beton yapıların aldığı, kültürel modernleşme çabalarının bir bir terk edildiği bir dönemini yaşıyordu. Katılımcıların anlatıları, büyük oranda onların sinemayı, kültürel modernleşmenin ve Cumhuriyet Türkiye’sinin, aydınlanma idealinin bir parçası olarak kavradığını ve deneyimlediğini, bu deneyimden de haz aldığını gösteriyordu. Bu, onların şimdiki döneme ve koşullara daha karamsar bakmalarına ve gelecekle ilgili kaygılanmalarına da neden olmaktaydı. Zira Huysen’e göre “yarından umudun kesildiği gün, modernliğin de ipi çekilmiştir” (1999). Çağdaş bir Rus deyişine göre geçmiş, gelecekte çok daha tahmin edilemez hale gelmiştir. Nostaljinin temelinde bu tuhaf tahmin edilemezlik yatar” (Boym, 2009: 14). Tam da bu nedenle katılımcıların anlatılarında, yüz ve bedenlerinde beliren bu nostalji duygusu, bir araştırmacı olarak beni de sarmalamıştı. Sahadan sonra masa başında hissettiğim şeyin nasıl bir nostalji olduğu üzerine düşündüm.

İki anımsama eğilimi arasında ayırım yapan Boym’a göre bir yanda yeniden kuru-

cu nostalji, diğ er yanda ise düşü nsel nostalji vardır. “Yeniden kurucu nostaljide vurgu, nostos’tadır ve yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi ve hafızadaki açıkları kapatmayı vaat eder. Düşü nsel nostalji ise, algia’ya, özlem ve yitirmeye, hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır... Yeniden kurucu nostalji geçmişten kalma anlatıların bütü nsel yeniden inş aısıyla tezahür ederken, düşü nsel nostalji başka bir yerin ve zamanın hayali içinde yıkıntılarla, zamanın ve tarihin pasıyla uğraş ır” (Boym, 2009: 76, 77). Sinema deneyimi ile kaynak kişilerde ve bende ortaya çıkan nostalji, bu iki eğ ilimi de içinde barındırıyor görünse de, temelde düşü nsel nostaljiye denk geliyordu. Yeniden kurucu nostalji, saplandığı geçmiş i yeniden inşa etmeye çalışırken, kökenlere dönüş ve komplo teorisi gibi aş ırı sağ ci politikaları da üretir. Oğ uz Onaran’ın o yılları “Türkiye’nin rönesansı” olarak tarifi, “geçmiş in kursesiz bir enstantane olarak üreten yeniden kurucu nostalji” (Boym, 2009: 87) gibi görölse de, 1960’lı yılların kültürel canlılığını ve saygınlığını özleyen bizler, o günleri ş imdide inşa etmeye çalışmı yorduk. Bizlerin hafızasını tetikleyen pratik, sinemaya gitmek olsa da, odaklandığımız, bireysel ve toplumsal hafıza, iş baş ında olanın düşü nsel nostalji olduğunu gösterir. “Düşü nsel nostalji, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatıya meyleder; hafızanın parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekânı zamansallaşt ırır. İronik ve mizahi olabilir” (Boym, 2009: 88). Özlem duyulanlar, bireysel olarak anımsamalarda tek tek aç ığ a çıkar. Bu aç ığ a çıkarma ile sinema anılarının da belgelenmeye ve incelenmeye değ er bir deneyim olduğunu katılımcılara anımsatır.

Deneyimlenmemiş bir geçmiş in ö zlenmesi ve de anımsanmasına *postmemory* kavramıyla da bakmak mümkü ndü. “Bir öznenin baş kalarından dinlediğı , kendisinin yaşamadığı yakın geçmişteki olayları anılara dayanarak belleğ inde yeniden inşa etmesi” (Hirsch ve Young’dan akt. Sarlo, 2012: 82) anlamına gelen *postmemory*, Young’un tanımladığı gibi vekâleten bir deneyimdir. Yaş anmamışı, “vekâleten” hatırlatan şey, aile, okul gibi çevreden ara ara gelen uyaranlardır. Kaynak kişilerin anlatılarının, sinemayı tarihsel ve kuramsal olarak çalış maktaki benim için, böyle bir *postmemory* olduğunu fark etmiş tim.

Marianne Hirsch (2001: 8), İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanya’sının Holocost deneyimi çerçevesinde yer verdiğı *postmemory* kavramını, kuş akların bellek ve travmaya verdiğı tepkiler, daha özelde ise, ikinci kuş ağ ın birinci kuş ağ ın travmasına verdiğı tepki olarak okur. “*Postmemory*, özgün biçimde, hayatta kalanların kültürel veya kolektif travma çocuklarının ebeveynlerinin deneyimleriyle olan ilişkilerini tanımlar. Bu deneyimler yalnızca onlarla büyüdükleri anlatılarda ve imgelerde “anımsansa” da, kendi baş ına anılar oluşturacak kadar çok güçlü, çok anıtsaldır” (Hirsch 2001: 9). Travmatik deneyimi yaşayan ilk kuş ağ ın anlattıklarıyla büyüyen ikinci kuş ağ için bu anılar, korkutucu bir deneyim olarak hatırlanır. Sinema örneğ inde de ikinci kuş ağ ın bir üyesi olarak benim 60’lı ve 70’li yılların sinema kültürüne dair belleğ im, yaş ayarak edindiğ im olaylarla değı l, okuduklarım ve ilk kuş ağ ın deneyimlerinin anlatısıyla kurulmuş tu. Böylece sözlü tarih görü ş meleri, benim için 60’lı ve 70’li yılların sinema kültürünü yeniden kurarak, *postmemory* iş levi görmüş tü. O yılları yaşayan ilk kuş ağ gibi her fırsatta mahallelerimizde gidebileceğ imiz bir sinemamız ve kimine göre ucuz bir eğ lence, kimine

göre modern, kentli, eğitilmiş ve kültürlü bir yurttaş olmanın öğrenildiği ya da pratik edildiği, ritüelleri olan sinemaya gitme deneyimim olmamıştı. Solumayı istediğim o dönemi anlatan katılımcılar, bu nedenle, Arda'nın söylediği gibi gözümüze film yıldızı gibi görünmeye başlamıştı. Aşağıda açıklanacağı gibi, görüşmelerden oluşturduğumuz fotoğraf sergisi ve video film, bu kavrayışımızı pekiştirmişti.

Saha deneyimini yazmak: Yazıya karşı fotoğraf ve film

Sinema deneyimine dair araştırma sürecinde, saha çalışmasını, sahadan aldığım notlar, kuramsal okumalar ve çıkarımlarla birlikte sürdürmeye çalıştım. Evet, görüşmelerin yapıldığı “saha” ile araştırma raporunun yazıldığı “ev” ayrıydı, ama bir yıl boyunca haftalık çalışma zamanımı, bu ikisi arasında bölerek planlamaya çalıştım. Görüşme bitiminde, eğer şehir dışında değilsem, doğrudan eve dönüyor ve aldığım notları düzenliyorum, görüşme anlatıları üzerine düşünüyordum. Her görüşmenin kendi içinde bütünlüğü ve özgünlüğü vardı. Akademik ve bilimsel analizler için görüşmeleri parçalamaksızın, görüşme ortamının sıcaklığını, samimiyetini, duygularını aktarmak/ temsil etmek istiyordum. Sahada araştırmacı olarak bizlerin ve katılımcıların etkileşimi ile ortaya çıkan duyguları ve deneyimleri, Marcus ve Fisher'in de belirttiği gibi (2013) yazıdan çok görsel ve işitsel ürünler daha iyi temsil edebilirdi. Araştırma projemde vaat ettiğim gibi görüşmecilerden elde etmeyi umduğum görsel ve yazılı belgelerden (resim, fotoğraf, afiş, bilet, günlük, poster vb.) oluşacak olan sergi ile film, bunu olanaklı kıldı. Görüşmecilerden elde ettiğim malzemeler, bir sergi için yeterli olmasalar da (çünkü çok az görüşmeci sinema deneyimlerine ilişkin belge ve malzeme saklamıştı), Arda ile birlikte yazılı, basılı ya da dijital pek çok kaynağı, mecrayı tarayarak, görüşmecilerin sinema anlatılarında aktardığı filmlere, sinema salonlarına, oyunculara dair görsel malzeme edindik. Belirli temalar ve kategoriler ekseninde görüşmecilerin anlatılarından seçtiğimiz ifadeleri, onların görüşme sırasında çektiğimiz fotoğrafları ve görsel malzemeler eşliğinde fotobloklara bastık. Sergimizin temel malzemesi, bu fotobloklardı. Video filmimizin hammaddesi ise, videoya kaydedilmiş görüşmelerdi. Görüşmelerin video kayıtlarını da, sergide olduğu gibi farklı malzemelerle harmanlayarak 30 dakikalık bir film hazırladık. Serginin adı, “Belleklerdeki Sinema: Seyircinin Sergisi” idi, filmin adı ise “Belleklerdeki Sinema”. Bu isimler, o zamana dek filmlerin seyircileri olmuş öznelerine, şimdi başrol veriyordu. Sergi ve film, katılımcıların belleklerindeki sinemayı betimlemeye çalışıyordu. Zamansal, mekânsal ve maddi sınırlıklar nedeniyle 100 görüşmecinin deneyimine ne yazık ki yer veremedik, Ayrıca her deneyimin kendi özgünlüğü içinde kalması ve öyle yorumlanması gerektiğine inansak da, sergi ve film, farklı yaş ve sosyo-demografik katmanlardan görüşmecilerin sinema deneyimlerinin genel bir ortalamasını sunma ya da bazı “daha dikkat çekici/ zengin” anlatıların temsil edilme, daha olağan ve “rutin” anlatıların ise gözden kaçırılması çıkma riski içeriyordu. Bu risklere karşın sahanın deneyimini, seslerini ve duygularını bir ölçüde temsil edebildiğimizi düşünüyorum.

Ankara'da 23. Uluslararası Ankara Film Festivali kapsamında, Goethe Enstitüsü

Ankara’da (Alman Kültür Merkezi) 21 Nisan-6 Mayıs 2017 tarihleri arasında açtığı-mız *Belleklerdeki Sinema: Seyircinin Sergisi* ve aynı başlıklı video film, sahanın deneyimlerinin daha sıcak, samimi atmosferini temsil ederken, bir yandan da görüşmecileri, kahramanlaştırıyordu. Sinemaya her fırsatta giden ve onu hayatının temel bir parçası olarak gören sinefiller Ayşe Çığ, Gönül Hatay Eren; bir Ediz Hun’cu olarak yıldız hayranlığını anlatan Necla Oktay; doğduğu Balkanlardan İstanbul’a geçerek yeni bir hayat kuran ve Beyoğlu’ndaki sinemaları büyük bir hayranlıkla betimleyen Fevzi Disanlı; Çorum’da gittiği Yeşilçam filmleri üzerine o dönemlerde neler konuştuklarını büyük bir tatlılıkla anlatan Emine Uçar ve daha nice görüşmecimiz bizler için artık bir yıldız olmuştu. Onların anıları, öylesine büyüleyici idi ki, bu hayranlık, “katılıma odaklanma ve yakınlık kurduğum grubun bireylerinin bakış açılarıyla özdeşleşerek beliren yerlileşme eğilimi” (Nahya ve Rahmanşah, 2016: 21) araştırmacı olarak onların anlatılarına göstermem gereken analitik çerçeveyi kimileyin öteliyordu. Biraz yerlileşmek (going native), katılımcılarımızı benim gözümde/ bizim gözümüzde Türkân Şoray gibi, Tarık Akan gibi yıldızlaştırıyordu. Bu duyguyla artık onlar, araştırma sürecine katılmış sinemayı seven bir topluluk değildi, duygularına ortak olduğum, neredeyse jest ve mimiklerini taklit edebileceğim yüz oyuncuydu. Elbette görüşme sürecinde daha yakın ilişkiler kurarak çoktan veri kaynağı olmanın ötesine geçmiş katılımcılarla ilişkilerimiz daha da değişmişti. Sergi ve film hazırlığı süreci, katılımcıları, onların anlattıkları aracılığı ile bir takım çıkarımlar yapacağım veri kaynakları olmaktan çıkararak, hayat öykülerini, özlemlerini, kırınlıklarını, ailelerini tanıdığım, onlarla birlikte üzülp sevindiğim bir tanıdığa, bir arkadaşaya, bir sırdaşa dönüştürmüştü. Saha çalışmamız bitmesine karşın onlarla haberleşmeye, selamlaşmaya devam ederek ilişkilerimizi sürdürüyoruz. Bu süreçte edindiğim bilgi, Hastrup’un ifade ettiği gibi (2004: 457) hem ilişkiler yoluyla edinilmiş işbirlikçi, diyalojik olması anlamında hem de araştırmacı ile inceleme konusu (nesnesi) arasındaki ilişkinin, nesnenin kendisinin bir özelliği olması anlamında ilişkiseldi.

Perdede kendini seyreden seyirci

Tüm araştırma ekibimiz ile Ankaralı bazı görüşmecilerimizin katıldığı bu sergi, film festivali kapsamında, Yeşilçam’ın jөн oyuncusu İzzet Günay’ın katılımıyla açıldı. Görüşmecilerimizden bazılarının hayranı olan İzzet Günay’ın katılımı, bizler için olduğu kadar, açılışa gelen konuklar ve seyirciler için de oldukça önemliydi. Konukların çoğu, *Vesikalı Yarım*’deki performansıyla belleklerde yer eden Günay ile fotoğraf çektirmeye, onunla konuşmaya çalışıyordu. Perdede seyrettiği yıllarda onunla böylesine yakın bir ilişki kurmamış seyirciler için İzzet Günay, şimdi kanlı canlı olarak karşılarındaydı. Bu unutulmaz an, hayranlık deneyimini tekrar düşünmeye fırsat verdi. Katılımcıların bizlerle fotoğraf çektirmek istemesi, bizleri de bir anlığına film yıldızlarına benzer kılıyordu, ancak sahnede olması gereken onlardı. Sergi ve film gösterimi ile birlikte araştırma süreci, katılımcıların kendilerini gözlemlediği, değerlendirdiği bir sürece olanak verdi. Foto bloklarda ve video filmde kendilerini seyreden katılımcıların konumu, görüşmeciden, kendilerinin seyircisi olmaya doğru değişmişti.



Yeter Beriş tarafından hazırlanan sergi afişi.



Sergi açılış kokteyli: Katılımcılar, araştırmacılar ve yıldız oyuncu İzzet Günay

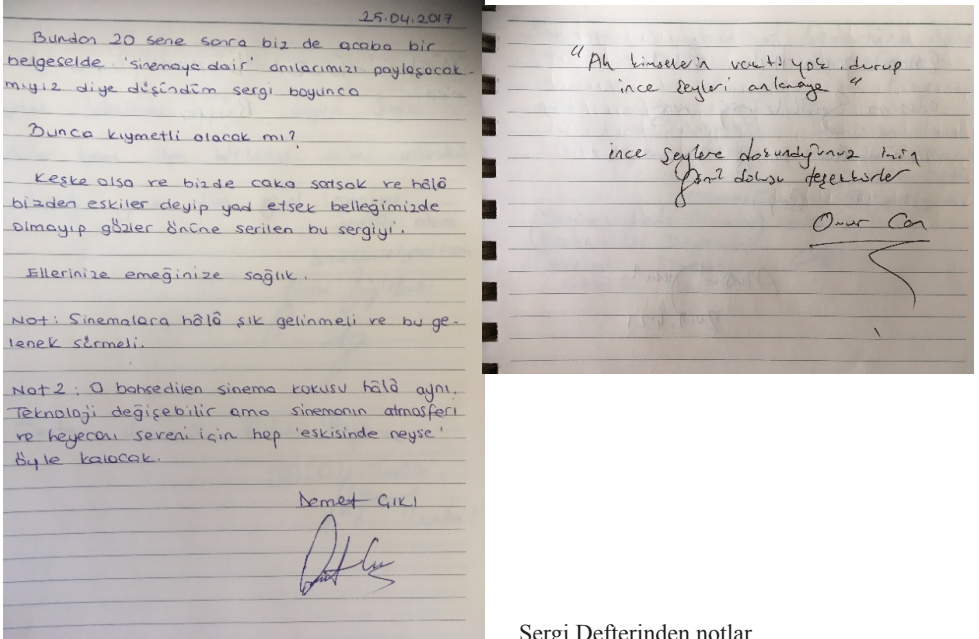


İzzet Günay, *Vesikalı Yarım*'de kendisine bakıyor.
Fotoğraf Kaynağı: Uluslararası Ankara Film Festivali

Aynı gün sergi açılışının ardından, *Belleklerdeki Sinema* adlı video filmimizi seyircilerle buluşturduk. Bu, bizler için oldukça heyecanlı ve ikilemli bir süreçti. Öncelikle her biri özel olan 100 görüşmenin, bu video filmde temsil edilmesini istemiş, ancak bunu gerçekleştirilememişti. Ayrıca filmin gösterimi Ankara'da yapılacağı için, ağırlıklı olarak Ankara'dan görüşmecilere yer vermiştik. Elimizdeki yüzlerce saatlik görüşme kayıtlarını izleyerek ve deşifreleri okuyarak, tematik bir kurgu ile filmi çalıştık. Bu oldukça zor, ancak bir o kadar da keyifli bir deneyimdi. Ekip olarak ortaya çıkan filmi tartışarak yeniden biçimlendirecek de, filmin son halinden pek de memnun değildik. Birbirini tekrar eden anlatılara, az sayıda görüşmeciye odaklanmıştık. Film, görüşmelerin bütünü temsil etmiyordu, ancak ne yaptığımız fikrini ortaya koyuyordu. Film seyircilerle buluşurken, ekibimizden bursiyer arkadaşlarımız da filmi seyreden seyircileri kaydediyordu. Görüşmecilerin kendilerini nasıl görecekları, nasıl değerlendireceklerini, tepkilerini

böylece görebilecektik. Tematik ve estetik olarak bizleri pek de tatmin etmeyen film, salonda merakla ve keyifle izlendi. Filmde, bir filmin ismini anımsamaya çalışan görüşmeciye, salondan başka seyirciler, o filmin ismini hatırlatıyordu. Film, iyi bir etkileşim yakalamış, samimi, duygusal, yer yer melankolik bir atmosfer oluşturmuştu. Zira filmde konu edilen filmler, sinema salonları ve deneyimler, şimdi yoktu ve bu yokluğa, araştırmacı olarak bizler olduğu gibi, seyirciler de hayıflanıyordu. Film gösterimi sonrasında araştırma ekibi olarak² saha deneyimlerimizi ve gözlemlerimizi paylaştığımız bir de söyleşi planlamıştık. Söyleşi için masa ve sandalyeler olmaksızın sahne önünde oturmak biçiminde yaptığımız seçim de, filmin yarattığı samimi ve duygusal atmosferi besleyerek, etkin bir seyirci katılımını tetikledi. Pek çok seyirci, filmin ve projenin önemini vurgulayarak kendi sinema deneyimlerini bizlerle paylaşabileceğini belirttiler. Kendilerince önemli olduğunu düşündükleri bilgileri, söyleşi sonrası yanımıza gelerek aktardılar, yeni görüşmeciler önerdiler.

Sergi boyunca görüş ve düşüncelerin aktarılması için koyduğumuz Sergi Defteri de düşünömselliği tartışmak için önemli veriler içermektedir. Deftere yazılanlar, ziyaretçilerin sinemaya olan sevgilerini, 60'lı, 70'li yılların sinemasına, Yeşilçam'a özlemlerini yansıtıyor ve sinemanın, sanatın önemine işaret ediyordu. Dinlediğimiz, kaydettiğimiz sinemaya gitme anlatıları, geçmiş sinemaya deneyiminin anımsanmasında yeni kuşak için bir postbellek işlevi görmeye başlamıştı ve bu bellek, geçmişe özlem yükliydi. Böylece görüşmecilerin sinemaya gitme deneyiminin hikâye edilmesinde olduğu gibi, ziyaretçilerin de sergi ve filme ilişkin kavrayışlarında bugünün bağlamının belirleyici olduğu görölmektedir.



Sergi Defterinden notlar.

Bitirirken: Araştırmacı olarak varlığım, çatlaklardan sızanlar ve eksiklikler

Araştırmacı olarak varlığımın, araştırma sürecinde farklı biçimlerde eksiklikler görmek, sanırım saha çalışmasının eşsiz deneyimlerinden biriydi. Bu deneyimlerden biri de, araştırdığım 1960-1980 arası dönemde Türkiye’de sinema seyirciliği konusu ile katılımcıları belirli anılarını anlatmaları için de kışkırtmış olabileceğimi fark etmekte. Araştırdığım konu, belki de onlardan anlatmalarını beklediğim dönemin kültürel canlılığı ve buna tanıklık etmekten doğan hazdı. Toplumsal çerçevelerin, bireylerin hatıralarını şekillendirdiğini, ancak sonuç olarak hatırlama eylemini gerçekleştirenin yine de bireyler olduğunu vurgulayan Olick’e (2014: 186) kulak verirse, benim de katılımcıların hatıralarını biçimlendiren o toplumsal çevreden biri olduğumu söyleyebilirim. Hatta o yaşlarda olmasam da, sahip olduğum değerler ve kültürel modernleşmeye atfettiğim önem nedeniyle, kendimi görüşme yaptığım katılımcıların kuşağının bir parçası olarak bile görebilirim. “Kuşakları nesnel dönemlere göre değil, öznel olarak tanımlanmış yaş grupları olarak yeniden tanımlayan bir yaklaşıma göre bir kuşak, ancak belirli bir yaş grubu kendilerine dair bir cemaat algısı yaratan ortak bir tarihsel deneyimi paylaştıklarında var olur” (Olick, 2014: 188). Öte yandan katılımcıların sinemaya gitme deneyimlerine dair anlatılarında kayıp geçmişi yücelten anekdotlara vurgu yaparak, onların ürettiği anlatı metinlerini (narrative text), belirli bir sosyal metin (social text) içine yerleştirmiş olabileceğimi de düşünmeye başladım. Belki de Michael Herzfeld’in riskli olduğunu belirttiği gibi (1984: 439), araştırmacı olarak belirli bir dönemde sinemaya gitmiş insanların kültürel özellikleri hakkında genelleme yaptım ve onları belirli ideolojik ve toplumsal değerler dizisi ekseninde belirli kültürel pratikler üretmiş bir kuşak olarak tanımlamayı seçtim. Bunun çalıştığım/ görüşme yaptığım insanlar için bazı kalıplaşmış düşünceleri sürdürmeye yardım etme anlamında risk oluşturduğunun farkındayım. Ancak şimdinin ideolojik ve tarihsel ikliminde bunun anlaşılır olduğunu da düşünüyorum. Sahada görüştüğüm sinema seyircileri, bu tarihsel deneyimi paylaşmaları nedeniyle bir kuşaktı ve geçmişi, benzer biçimde hikâye ediyordu.

“Farklı dönemlerde doğmuş bireyler kendilerinden önce gerçekleşmiş olayları nasıl hatırlıyor ve değerlendiriyorlar? Cevap çoğunlukla kişilerin söz konusu olayı bizzat yaşayıp yaşamadıklarına ve eğer yaşamışlarsa o sırada kaç yaşında olduklarına göre değişiyor; tarihsel olaylar daha çok gelişme çağındaki insanların aklında yer tutuyor. Dolayısıyla, bu çalışmaya göre, tarihsel belleğin belirginleşmesi ve gelişmesi, büyük ölçüde bir kuşağa ait olmanın etkisiyle şekillenmektedir: kuşak ve bellek, toplumsal ya da kültürel yapının nesnel bazı özellikler nedeniyle değil, deneyimdeki ortaklıklar ve tarihsel olayların bireysel bellekte doğurduğu benzerliklerden dolayı birbirlerini karşılıklı olarak kurarlar. Kuşak yapıları ne kadar nesnelleştirilirse nesnelleştirilsin, bireysel deneyimler bu yapının temel aracı olarak kalır“ (Olick, 2014: 188-189).

Bir kuşak olarak görüştüğüm katılımcıların geçmiş inşalarında büyük ortaklıklar olduğunu görsem de, bu bakış açısıyla farklılıkları, rutinden, ritüel olandan sapmaları görmezden gelme riskine de düşmemek, anlatılardaki ortak örüntülerde dahi farklılık-

ları, çatlakları görmek gerekiyordu. Tam da bu bilgiyle anlatılarda örtülü olan sınıfsal, etnik, cinsel, ırksal konumlanışları görmeye başladım ve pek çok katılımcının anlattısında, şimdi sayıları azalmış olan gayrimüslimlerin nasıl da belirdiğini gördüm. Huysen (1999: 13) sinemanın dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seslerde bütün temsil biçimleriyle tarihsel olaylara karşı bellek kaybına uğrayan toplum/grupların/bireylerin bastırılan hatırlamaları, sorgulamaları ve yüzleşmeleri için kullanılan araçlardan biri olduğunu söyler. Öte yandan film seyretme eyleminin kendisi de, bizzatı bellek açısından kimi çıkarımlar yapmaya olanak verir. Saha çalışmasında yaptığımız görüşmeler de böylesi bastırılan anıların tekrar ortaya çıkmasına neden olmuştu. Gayrimüslimler, bu anlatılarda eğitilmiş, kültürlü, görgülü, nezaketli ve incelmüş zevklere sahip olarak inşa ediliyordu ki, bu inşa, resmi söylemdeki inşadan farklıydı. Sinema deneyimi Bostancı ve Caddebostan’da yoğunlaşan Yasemin Yalın’ın (1957, Rize) anlatısında gayrimüslimler, sıradan ve “halk” kalabalığı karşısında alt yazısız film izlemeye olanak veren bir yabancı dil bilgisine sahip, nezih ve “farklı” olarak konumlanıyordu ve katılımcının, böylesine nezih bir döneme tanıklık etmekten kaynaklı yaşadığı duygu tarif edilemezdi.³ “Biz sadece grubun üyeleri olarak hatırlamayız; aynı zamanda bu grupları ve üyelerini de hatırlama eylemiyle eş zamanlı olarak (bu nedenle “re-membering”) kurarız” (Olick, 2014: 194). Yasemin Hanım, gayrimüslim olmasa da, o ayrıcalıklı deneyime tanıklık etmiş bir seyirci olarak, kendisini de “o güzel insanlarla” birlikte kuruyordu. Yasemin Hanımla yaşadığımız bu deneyim, bana araştırma kapsamında neden gayrimüslimlerle görüşmediğimi düşündürdü. Araştırmama konu olan 1960’lar ve 70’ler, filmlerde evin sadık hizmetkârı, yardımsever iyi ya da genelev patroniçesi olarak temsil edilen Ermenilerin ve Rumların İstanbul’da yaşadığı yıllardı. Tam da bunu düşünürken, okula gitmeye çalıştığım bir sabah, ilginç bir olay yaşadım. Ayrılık Çeşme’deki Marmaray istasyonunda 70’li yaşlarda bir erkeğin, en çok 60’lı yaşlarında görünen karşısındaki bir kadına, “Efendim İstanbul çok değişti çok. Doğudan gelenler bu şehri mahvetti.” biçimindeki ayrımcı konuşmalarına tanık oldum.⁴ Tam turnikelerden geçmek üzereyken duyduğum bu ayrımcı ifadelerin sahibi olan “amcaya”, “had bildirmek” üzere yanlarına doğru gidip, “Söylediklerinizi duydum ve böyle konuştuğunuz için sizi çok ayıplıyorum. İstanbul’daki olumsuz değişimi, belirli bir gruba, Doğudan gelenlere atfedip onları suçlayamazsınız. Lütfen dikkat edin!” Araya girişimle şaşırın adam, üstelerek, “Öyle değil mi ama! Kenti bilmiyorlar, köylerinde çıkıp burayı da batırıyorlar.” Tekrar yaptığı şeyin ayrımcılık, bir tür faşizm olduğunu, kenti kimseye yasaklayamayacaklarını, eleştirecekse insanları göçe zorlayan koşulları, beceriksiz siyasetçileri eleştirmesi gerektiğini söylemem üzerine, etrafımda bizi seyreden bir halka olduğunu fark ettim. Yaptığım şey, Brezilyalı tiyatro kuramcısı ve aktivisti Augusto Boal’ın görünmez tiyatrosuna çok benziyordu. Bu kez bizi seyredenlerden biri de, bana hak vererek hızla uzaklaştı. Benimle baş edemeyeceğimi anlayan ya da on olayı uzatmak istemeyen adam, karşısındaki kadına dönüp, “Bakın, gerçek İstanbullu o. Bir İstanbul Hanımefendisi” diye konuyu değiştirdi. Konuşmalarını bölüğüm için özür dilediğim kadın, nezaketli biçimde bir şeyler söylediğinde, aksanından onun “yerli” değil, “ötekileştirilen” bir gayrimüslim olduğunu anladım. Adam, az sonra

Atina'ya dönecek olan eski komşusunu yolculamaya gelmişti ve yol, onun için burada sonlanıyordu. Bu nahoş karşılaşma, o an beni başka bir şey için çok heyecanlandırdı. Yeni Kapı Marmaray durağına kadar adının Eleni olduğunu öğrendiğim hanıma ben eşlik ettim ve bu tür ayrımcılıklara tahammül edemediğimi belirterek bir kez daha özür diledim. Eleni Hanım, İstanbulluydu ve Moda'da yaşamıştı. Ancak 6-7 Eylül olayları ve ardından 1974'teki Kıbrıs çıkarması sonucu, Türkiye'de yaşama koşulları kalmadığı için Yunanistan'a göç etmek zorunda kalmıştı. Israrla buralı olduğunu, burayı sevdiğini ve kendisini Türkiyeli hissettiğini söylüyordu. Üstelik yerleştiği Atina'da da benimsenmemiş, ötekileştirilmişti. Tam da bu nedenle onu uğurlamaya gelen komşusunun yaptığı şeyin tehlikeli olduğunu, onun buradan gitmesine neden olan şeyin ardında böylesi bir ayrımcılığın yattığını söyledim. Gülerek, "Haklısınız" dedi. Bu kısa yolculukta Moda'da sinemaya gittiğini öğrendiğim Eleni Hanımın iletişim bilgilerini aldım, ancak her yıl Mayıs ayında geldiği Türkiye'de ona bir daha ulaşamadım. Görünmez tiyatro yapmama neden olan bu karşılaşma, önceleri yalnızca kuramsal olarak farkında olduğum bir gerçeğin, seyircinin ulusal kimliğinin, sinemaya gitme deneyiminde nasıl bir rol oynadığı üzerine daha ciddi düşünmeme vesile oldu. Hala anlamlı çıkarımlar yapmama yetecek sayıda gayrimüslim seyirciye ulaşmak ve bu konuyu çalışmak istiyorum. Bir araştırmacı olarak araştırma sürecinde yeni deneyimler edindim ve tıpkı katılımcılarımız gibi, bu deneyimleri anlatılara dönüştürüyorum. Görüşmecilerimin anlattığı gibi geçmiş yıllara ait anlatacağım sinema anılarım olmasa da, onlarla sahada yaptığım görüşmelerle edindiğim deneyimlerim ve bu deneyimlerimle örülmüş anlatılarım var. Ve ben onları anlatmaya, yazmaya devam edeceğim. Şimdi olduğu gibi.

Notlar

- ¹ Seçil Büker ile olan görüşmede, araştırma ekibimizden Ruken Öztürk ve bursiyer öğrencimiz Mert Öner de hazır bulunmuştu
- ² Hasan Akbulut, Ruken Öztürk, Emine Uçar İlbuğa, Mert Gürer ve Arda Kaya.
- ³ Toplumcu şair Gülten Akin'ın bu şiiri şöyle başlar: Ah, kimselerin vakti yok/ Durup ince şeyleri anlamaya/ Kalın fırçalarını kullanarak geçiyorlar/ Evler çocuklar mezarlar çizerek dünyaya/ Yitenler olduğu görülüyor bir türküyü açtılar mı/ Bakıp kapatıyorlar/ Geceye giriyor türküler ve ince şeyler...
- ⁴ Yalın, Caddebostan ve Bostancı arasında kurduğu karşıtlığı şöyle ifade ediyor: "(Caddebostan'daki-Ozan Sineması, işte hep yazlıkçılar vardı orada. Hep gayrimüslimler daha çoktu yazlığa geldikleri için. Daha nezih kişiler. O yaşta olduğum halde hatırlıyorum. Hep söylerim Ozan Sineması başka idi... . Daha kültürlü kişiler çünkü yabancı film geliyor okuyana kadar görmüyorsun orjinal olduğu için okuyana kadar gidiyor zaten. Ama öbür taraf halk sineması. Halk sineması diyorum artık" (Yasemin Yalın, 1957, İstanbul).
- ⁵ "Doğudan gelenler", adı konulmamış bir etnik kategori olarak Kürtleri imler. Ancak sözlerin sahibi olan adam, isimsiz bırakarak da bir kez daha onları ötekileştiriyordu.

Kaynaklar

- Abrams, L. (2016) *Oral history theory*. New York: Routledge.
- Akbulut, H. (2016) "Sinemaya gitmek ve seyir: bir sözlü tarih çalışması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*, (içinde) Yay. Haz. Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam, 231-252.
- Atay, T. (2017) "Sosyal antropolojide yöntem ve etik sorunu: klasik etnografiden diyalojik etnografiye doğru", *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4(1): 189-206. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2017.1.189206>. Erişim Tarihi 1 Ağustos 2017.
- Boym, S. (2009) *Nostaljinin geleceği*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis.
- Casetti, F. (2011) "Sinemasal deneyim", (Çev. D. Kırmızı). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2 (2): 81-93.
- Creswell, J. W. (2012) *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research*. 4. Ed. Boston: Pearson.
- Emerson, Robert M. vd. (2008) *Bütün yönleriyle alan çalışması: Etnografik alan notları yazımı* (Çev. A. E. Koca). Ankara: Birleşik.
- Gupta, A.; F. James (1997) Discipline and practice: 'The field' as site, method, and location in anthropology, *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Ed. AkhilGupta, James Ferguson. (s. 1-46). University of California Press: Berkeley, Los Angeles, California.
- Halbwachs, M. (2016) *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*, Çev. B.Uçar. Ankara: Heretik.
- Hammersley, M.; Atkinson, P. (2007) *Ethnography: Principles in practice*. 3rd edition. London: Routledge.
- Hastrup, K. (2004) "Getting it right: knowledge and evidence in anthropology", *Anthropological Theory* 4: 455-72.
- Hervik, P. (1994) "Shared reasoning in the field. reflexivity beyond the author", Kirsten Hastrup & Peter Hervik (Ed.), *Social experience and anthropological knowledge*, (s. 78-100) London and NY: Routledge.
- Herzfeld, M. (1984) "the horns of the Mediterraneanist dilemma", *American Ethnologist: Journal of the American Ethnological Society*, 11 (3): 439-454.
- Hirsch, M. (2001) "Surviving images: holocaust photographs and the work of postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1): 5-37
- Huyssen, A. (1999) *Alacakaranlık anıları: Bellek yitimi kültüründe zamanı belirlemek*, (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis.
- Kondo, D. K. (1986) Dissolution and reconstitution of the self: Implications for anthropological epistemology, *Cultural anthropology*, 1: 74-96.
- Kottak, C. P. (2002) *Antropoloji: İnsan çeşitliğine bir bakış*, (Çev. S. Altuntek vd.) Ankara: Ütopya.
- Kuhn, A. (2002) *An everyday magic: Cinema and cultural memory*. London, New York: I.B. Tauris.

- Marcus, G. E.; Fisher, Micahel M. (2013) *Kültürel eleştiri olarak antropoloji: İnsan bilimlerinde deneysel bir an* (Çev. B. Cezar). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Nahya, Z. Nilüfer; Harmanşah, Rabia (2016) “Kendini ve ötekini yazmak: Alan araştırması ve deneyim”, *Etnografik hikâyeler: Türkiye’de alan araştırması deneyimleri* (Ed. Z. N. Nahya, R. Harmanşah.) (s.17-34) Ankara: Metis.
- Olick, Jeffrey K. (2014) “Kolektif bellek: İki farklı kültür”, (Çev. M. Güneşdoğmuş). *Moment Dergi*, 1(2): 175-211.
- Sarlo, B. (2012) *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. İstanbul: Metis.
- Summerfield, P. (1998) *Reconstructing women’s wartime lives*. Manchester, New York: Manchester University.
- Tedlock, B. (1991) “From participant observation to the observation of participation: The emergence of narrative ethnography”, *Journal of Anthropological Research*, 47(1), 69-94.
- Thorne, B. (1980) “You still taken notes: Fieldwork and problems of informed consent”, *Social Problems*, 27 (3): 284-297.
- Thompson, P.I (1999) *Geçmişin sesi: Sözlü tarih* (Çev. Ş. Layıkel). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Tomsic, M. (2005) “Women’s memories of cinema-going: More than the only thing left to do in Victoria’s western district”, *History Australia*, 2 (1): 6-1-12. DOI number: <http://dx.doi.org/10.2104/ha040006>.
- Tyler, S. (1986) “Post-modern ethnography: from document of the occult to occult document,” J. Clifford, G. Marcus (Ed.), *Writing culture: The poetics and ethnography* (s. 122-140). Berkeley, Los Angeles, London: University of California.



DOI: 10.22559/folklor.247

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Dönüşen Düğüne Tanıklık Etmek*

Witnessing The Transforming Wedding

Meryem Bulut*

Özet

Bu makalenin amacı, dünden bugüne farklılaşan düğünleri değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda katılımlı gözlem ve sözlü tarih yöntemi kullanılarak elde edilen kayıtlar deşifre edilerek yorumlanmıştır. Saha çalışması Şubat 2016'da başlamış, 14 Temmuz -16 Eylül tarihleri arasında aralıklarla devam etmiştir. Makalede kendilerini Yörük ve Balkan Göçmenleri olarak tanımlayan köylerden elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Sözlü tarih ve katılımlı gözlem yoluyla elde edilen bulgulara göre düğün törenlerinde; kendilerini aynı etnik ve dinsel kimlik ile ifade etmelerine ve köylerin yakınlığına rağmen farklılıkların olduğu saptanmıştır. Geçmişten bu yana düğün törenleri önemini korurken, modernleşme ile değişime uğramış ve özellikle kullanılan araçlar teknolojik gelişmelere paralel bir sıralama içinde farklılaşmışlardır. Modernleşme ile yaşanan teknolojik değişimin, düğün törenlerinin uygulamalarını değiştirdiği belirlenmiştir. Değişimin izleri; gelinin baba evinde taşınmasında atın yerini arabanın, yer sofrasının yerini masaların, kına gecelerinde kullanılan çıralların yerini mumların alması olarak sıralanabilir.

Katıldığımız düğün töreninde; gelenekselliğin korunması adına düğüne uygun sembollerin, geçmişten seçilerek kullanıldığı gözlenmiştir. Geçmişten seçilen

* Ankara Üniversitesi, DTCF Antropoloji Bölümü. meryem.bulut@gmail.com

sembolik figürler günümüz ile ilişkilendirilerek bir tür kesintisizlik izlenimi verilmektedir. Katılımlı gözlem ve sözlü tarih yöntemi ile elde edilen bulgularla geçmiş; geçmişte farklı bir işlevi olan mehter takımı, at ve kırmızı duvak kullanımı ile ilişkilendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Yörük, düğün, Balkan göçmenleri, Dikili, gelenek*

Abstract

This article aims to analyse wedding ceremonies which differ day by day. In line with this purpose, records obtained by participatory observation and the use of the oral history method were decoded and interpreted. The field study started in February 2016 and continued in the period between July 14 and September 16 at intervals. This study has findings obtained from villages of which residents described themselves as Yoruks (Turkish nomads) and as Balkan immigrants. The findings obtained through oral history and participatory observations demonstrated that there were differences in wedding ceremonies despite the fact that the villagers described themselves as belonging to the same ethnic and religious identity and despite the proximity of their villages. While wedding ceremonies remained important until the present day, they underwent changes due to modernisation and thus they differentiated in parallel to technological development. It was found that technological changes experienced with modernisation caused changes in practices in wedding ceremonies. The changes observed can be listed as cars replacing horses to carry the bride from the father's home to her new home, dinner tables replacing traditional floor tables wedding meal and candles replacing kindling wood at the entertainment before the wedding day.

It was observed in wedding ceremonies attended by the authors that symbols consistent with wedding were selected and used so as to preserve traditionalism. Symbolic figures selected from the past were associated with the present day and thus efforts were made to make the impression that traditions are uninterrupted.

Keywords: *Yörük, wedding, Balkan migrants, Dikili, tradition*

Giriş

Geçiş ritüelleri, insan yaşamında kültürel dönüşümlere, değişimlere eşlik eden belirli törensel uygulamalardır; Örneğin doğum, ölüm, düğün, ergenlik gibi. Bu görüş ile başta Arnold Van Gennep olmak üzere, Max Gluckman, Edmund Leach, Mary Douglas ve Victor Turner ilgilenmişlerdir. Gennep, geçiş ritüellerini üçe ayırarak bunları ayrılık, kuruluş veya birleştirme ritüelleri olarak değerlendirir (Gennep, 1960, ss. 9-18). Buna göre geçiş ritüelleri olarak kabul edilen uygulamalar; insanların değişik boyutlardaki toplumsal statülerinin değişiminin belirli kurallar dâhilinde gerçekleşmesi için düzenle-

nen geleneksel ve dinsel törenlerdir. Turner'e göre ritüel toplumsal düzenin sembolik bir yansımasıdır ve değerleri içselleştirir (Turner, 1974,s.32).

İnsan soyunun varolması için üremesi zorunludur ve üremeye giden sürecin onaylanması kurallar dâhilinde gerçekleşir. Bunlardan birisi de evli olmaktır. Evlilik genellikle mülkiyet, ekonomik sorumluluk, cinsellik ve bu birliktelikten doğan çocuklara yönelik yükümlülüklerin paylaşımı için hukuksal anlaşma olarak görülse de (Bates, 2009, s. 290), tanımlanması zor bir kavramdır. Düğün ise evliliği ilan etmek, toplumun gözünde onay almak ve kutsamaktır (Örnek, 1977, s.196). Birleşme ritüelinin gerçekleşmesi için yapılan düğünler, toplumun gözünde evliliği onaylayan törenlerdir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 244).

Teknolojik değişimin; iletişim ve ulaşımaya yansıması insan yaşamını değiştirirken, kültürel değerleri de değiştirir ve dönüştürür. Düğünlerin değişme dinamiklerini anlamak için kendilerini Yörük ve Balkan Göçmenleri olarak tanımlayan köyler ziyaret edilerek araştırma gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın sorunsalını Yörük ve Balkan Göçmenlerinin düğün törenlerinin değişimi oluşturmaktadır. Çalışma; kına isteme, kına gecesi ve düğün törenlerinin geçmişten bugüne uygulamaları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada geçmiş uygulamaları elde etmek amacıyla sözlü tarih yöntemi kullanılmıştır. Görüşmeler ile konu (evlilik) odaklı yaşam öykülerine ilişkin anlatılar kayıt altına alınarak yorumlanmıştır (Danacıoğlu, 2008, s.161). Görüşme tekniği niteliksel araştırmanın ve bu araştırmada kullanılan tekniklerin en önemlilerinden birisidir. Sözlü tarih çalışmalarının önemli unsurlarından olan görüşme, “Teorik temeli yorumsamacılık olan niteliksel araştırma, bu nedenle nitel verinin oluşturulması sürecinde kullandığı tekniklerle; katılımlı gözlem, derinlemesine görüşme, odak grup tartışmaları, yaşam anlatıları, vb. gibi gerçekliği temsil ettiği ileri sürülen büyük örneklem gruplarından çok, daha az sayıdaki bireylerden onların gerçekliklerinin yaşayan bir resmini oluşturmayı” hedeflemek olarak tanımlanır (Kümbetoğlu, 2005, s.30). Ayrıca bir düğün törenine ilişkin bilgiler katılımlı gözlem yoluyla elde edilerek yorumlanmıştır.

Çalışma 2016 yılı Temmuz, Ağustos ve Eylül aylarında İzmir/Dikili ilçesinin Yörük ve Balkan göçmenlerinin yaşadıkları köylerde gerçekleştirilmiş, ancak sahaya ilk adım Şubat 2016’da atılmıştır. Bazı köylerde bir gün, bazılarında birkaç gün yatılı kalınmıştır. Bölgede üretilen tarımsal ürünler için daima işgücüne ihtiyaç duyulduğundan köylerde yaşayanlar, yılın her dönemi aktif çalışmanın içindedirler. Bu nedenle görüşmeler bazen tarlada, bahçede ya da hayvanların bakımı sırasında gerçekleştirilmiştir. Araştırma için kendilerine ulaşılabilen ve görüşmeyi kabul eden 18 yaş üstü kadın ve erkeklerle görüşülmüştür.

Samanlık köyünde 14-17 Temmuz 2016’da tarihleri arasında gerçekleşen düğüne hazırlık aşamasından itibaren sonuna kadar katılımlı gözlem gerçekleştirilmiştir. Ancak “okumalı” yapılacağı gerekçesi ile kabul edilmediğimizden kına gecesine ilişkin gözlem yapılamamıştır. Geçmiş düğünlere ilişkin farklı kişilerin anlatıları ve görsel/işitsel olarak kayıt altına alınan düğün görüşmeleri deşifre edilerek yorumlanmıştır.

1. Evliliğin aşamaları

1.1. Evlilik için ilk adım: Kız isteme

Düğün töreni yapılmasının ilk aşaması olan kız isteme uygulamaları değişse de geleneksel ağırlığının sürdüğü ve köylere göre farklılaştığı tespit edilmiştir. Örneğin bazı köylerde kız istemeye gelenler hediyeşiz gelirken, bazı köylerde yazma, bazı köylerde ise bohça getirirlermiş. Kadının ailesi, evliliği kabul etmeyecekse bohçayı almazmış. Hediye gelmese de evlilik onaylandığında, erkek mendili ve çorabı verilirmiş. “Biz tütüne tarlaya giderdik. Annem seni, çorabını, mendilini verdik.” (Gülsüm Altaş, Katıralan, 18.07.2016). “Söz mendili” olarak da adlandırılan mendil vermenin simgesel anlamda önemini halen koruduğu saptanmıştır (Feride Çetin ve Gülsüm Altaş). Erdem Nas’ın bulgularında da evlilik için onay verilince mendilin ucu bağlanarak erkek tarafına gönderilirmiş (Erdem Nas, 2015, ss. 25-32). Günümüzde halen kullanılan ve söz anlamına gelen mendiller; özel üretilmiş sepetlerin içine beyaz erkek çorabı ve karanfil eklenerek “erkek tarafına” yollanır (Zaide Kaya, Kocaoba, 03.08.2016).

Köylerde “kız isteme” olayı hemen olumlu sonuçlanmaz, gerçekleşmesi bazen yıllarca sürermiş. Gidip gelmelerin ısrarla ve vazgeçilmeden yapılması, kadına verilen değerın göstergesi olarak anlamlandırılmaktadır. “Kız isteme” törenine giderken damat adayı geçmişte olduğu gibi günümüzde de götürülmez, söz verildikten sonra çay, kahve ikramı kabul edilir, aksi durumda edilmezmiş (Mehmet Esin, Kocaoba, 03.08.2016). Onay verildikten sonra bazı köylerde geçmişte olduğu gibi küçük bir eğlence düzenlenir (Ayşe Avcı, Samanlık, 13.07.2016 ve Hayati Ediz, Gökçeagıl, 20.07.2016).



Fotoğraf 1. Yaklaşık elli yıl önce kullanılan söz mendili kutusu, Kocaoba köyü, Zaide Kaya, 03.08.2016.

1.2. Evlenecek insanların kabul görmesi: Nişan töreni

Nişan töreni; iki ailenin ortak katkısı ile hazırlanan “kız evi”nde yemek verilerek yapılır. Evlenecek genç kadına özel giysiler alınmıştır. Nişan yüzüğünün; gençlerin birbirlerine sadık olacakları, genç kadına kimsenin bakmayacağı şeklinde yorumlandığı saptanmıştır (Necla Hanım, Samanlık, 14.07.2016).

Araştırma yapılan köylerde genelde gençlerin götürülmemesi gibi katı bir nişanlılık süresinin olmadığı anlaşılırken, nişan süresinin uzun olması durumunda görüşmelerinin engellendiği öğrenilmiştir. “Ben dört sene kızımı nişanlısıyla konuşurmadım. Burası bir köy yeri doğruyu söylese de yalan yanlış laf atarlar, iftira atarlar” (Elif Uysal, Gökçeagıl, 20.07.2016). Nişanlılık süresinin en fazla bir yıl arası sürmesi tercih edilir.

Eskiden nişan törenleri yakın akrabalar arasında gerçekleşirken, günümüzde akraba olmayanlar da davet ediliyormuş. Nişan törenlerinin evde yapılarak gelenekselliği korunurken, modernleşmenin getirdiği aydınlatma fişeklerinin kutlamalara eklenmiş olduğu saptanmıştır.

1.3. Ev hazırlama

Konuk olduğumuz ev sahibinin oğlu için eşyaları ile ev hazırladığı saptanmıştır (Ayşe Avcı). Geçmişte aileler, oğulları için düğünden önce ekonomik güçlerine göre ev hazırlarlarmış. Ancak ailelerin evli oğulları ile aynı evde yaşamadıkları gözlenmiştir Köylerin tarihinde kayınvalidesi ile aynı evde yaşayan gelinin görülmediği görüşmelerde belirlenmiştir. Yeni evliler belli bir süre işlerini yapmak ve yemek ihtiyaçlarını karşılamak için gündüzleri erkeğin ailesinin evinde, akşamları kendi evlerinden olurlarmış (Elif Uysal). Hem Yörüklerin, hem de Balkan Göçmenlerinin yaşadıkları köylerde; yeni evliler aileleriyle birlikte aynı evde yaşamamaktadırlar.

1.4. Düğüne davet

Samanlık köyünde düğün töreni için basılmış davetiyeler kullanılmıştı. Eskiden Yörük ve Balkan Göçmenlerinin köylerinde düğün törenleri; “okutma” denilen bir mektup aracılığı ile haber verilmiştir. “Okutma”; yazılı kâğıt olabildiği gibi şeker, kuruyemiş, kuru erik, kuru kayısı, elma kuruşu gibi yiyeceklerin sarılı olduğu küçük bir çıkın da olabilir. Davet edilene, ailenin verdiği öneme ve davet edilenin toplumsal ağırlığına bağlı olarak çıkın büyüyerek bohça olabilir ve karşılığı çok büyük olurmuş (Mesut Akmaz, Dikili, 17.07.2016). Benzer şekilde Silifke yöresinde, oğlan ve kız tarafı, “okuntu” dedikleri havlu, mendil veya diğer küçük hediyeler alıp, düğün davetiyesi olarak bunları kullanırlarmış (alıntılan Demir ve Bakar, 2014, ss. 111-133); (aktaran Ağcalar, 2009, s. 80). Çünkü mübadelede bulunan kişiler arasında toplumsal bağlar, aralarındaki gelir farklılıkları genelleşmiş bir alışverişi zorunlu kılar. Zenginlik ne kadar yüksek olursa, dostluğu korumak için yapılması gereken yardımında o kadar büyük olması gerekir (Sahlins, 2010, ss. 206-207). Çok yakın akrabalara çıkın ya da bohça zaten aileden sayıldıkları için yollanmasa da düğüne davet uygun bir şekilde gerçekleşmiş. Mektuplar (pusula), aynı sözcüklerle ayrı ayrı yazılır, bunlara “okutma olarak pusula gönderdik”

denilirmiş (Mesut Akmaz). Diğer köylerden farklı olarak Karakeçili Yörüklerinin yaşadığı Kıratlı köyünde düğün sahibinin akrabası olan gençler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de tepsilere doldurdukları şekerleri dağıtarak düğüne davet ederler (Neriman Filiz ve köy kadınları, Yüksel Sezer, Kıratlı, 19.07.2016).

Çoğu köyde, kurutulmuş meyve çıkıntılarının ya da okutmaların yerini davetiyeler almış. Ancak nadiren de olsa okuntu verme geleneği; Kocaoba, Çağlan, Yenice köylerinde görülürken (Ayten Doğan, Samanlık, 13.07.2016), diğer Yörük ve Balkan Göçmenlerinin yaşadığı köylerde basılmış davetiyelerin kullanıldığı tespit edilmiştir (Aslı Arslan, Nebiler, 05.08.2016 ve Rüştü Çakar, Denizköy, 04.08.2016).

1.5. Kına geceleri

Damadın akrabalarından oluşan bir grup, “okumalı” ya da “aminli” yapılacağı için kabul edilmediğimiz, kına törenine katılmak için ilçeye giderken, düğün evine yardımcı gelen konuklar ile köyde kaldık. Eskiden kına gecelerinde köy meydanlarında ateş yakılır, erkekler davul eşliğinde ateşin başında oynarlar, kadınlar eğlenceyi izlerlermiş (Hanife Doğan, Samanlık, 15.07.2016). Ateş yakmak hem eğlence, hem de aydınlatma amacıyla kullanılmış. Yenice, Çağlan, Samanlık köylerinde ateş yakma geleneği hala sürdürülüyormuş. Kadınlar erkeklerin eğlencelerini izleseler de; kına gecelerinde kadınlar ayrı eğlenmeye başlamışlar (Burak Toraman, Yenice, 25.07.2016).

Geçmişte evlerde tepsinin içine koyulan kına, çırallar ve çiçekler ile süslenirmiş. Kadınlar bu tepsiyi döndürerek oynarlarmış. Çıralların yerlerini mumlar almaya başlamış (Elif Uysal). Kına gecelerinde, kadınlar arasında yapılan eğlencelerde müzik olarak dümbek (dümbek) çalınmış (Hatice Belan, Kocaoba, 03.08.2016). Düğün sahipleri, Çankırı'nın köylerinde olduğu gibi (Tahir, 2016, ss. 1-7) kadınların eğlencesini erkekler izlemesin diye gözcüler koyarlarmış. Yakın tarihe kadar Samanlık köyünde “kız evi” “oğlan evi”ne giderek damat oynatırlarmış. Damat ortada dönerek oynar, orada olanlar damada hediye verir, kız tarafı altın takarmış. Bu geleneğin kaybolmaya başladığı saptanmıştır (Asiye Hanım, Samanlık, 15.07.2016). Başka köylerde damat oynatmaya ilişkin bir bilgi ile karşılaşılmamıştır.

Kıratlı ve Nebiler köyünde, geçmişte olduğu gibi günümüzde de gelinin saçlarını mavi boncuklar ile örgü yapıp, kafasına ucunda altınlar sarkan renkli takke giydirirlermiş. Cumartesi akşamı gelinin saçı çözüldükten sonra eline, ayaklarından bileklerine kadar kına yakılır, elinin içine altın koyulmuş (Aslı Arslan). Eskiden kına bereket getirsin diye gelinin ayakkabısına koyularak evin tavanına atılmış (Saniye Uysal, Gökçeagıl, 21.07.2016 ve Fatma Aslaner, Kabakum, 28.07.2016). Cuma günü “baş kınası” olur ve kına saçlara sürülür, Cumartesi akşamı “el kınası” olurmuş. Günümüzde baş kınası uygulanmadığı belirlenmiştir (Huriye Acar, Gökçeagıl, 21.07.2016).

1.6. Düğün yemekleri

Samanlık köyünde düğün için börek ve ekmeklerin pişirilmesine bir gün önceden başladı. Geç saatlere kadar bir gün sonra yapılacak olan düğün yemeği için yıkama ve doğrama ve özellikle keşkek yapımına hazırlık işlemleri yapıldı.

Köyde yaşayanlar ve düğün evinde gece kalan konuklardan oluşan bir grup; düğün sabahının erken saatlerinden itibaren köy (hayır) meydanında toplanmaya başladılar. Kazanlar odun yakılan ocaklara oturtuldu. Ücret karşılığında bir kadın yemekleri pişirmeye başladı. Düğün yemeklerini hazırlarken olmak üzere, kadın ve erkeklerin işbölümü karmaşaya neden olmayacak düzeyde belirgindi. Erkekler ekmeğe doğrama, yemek ve çay dağıtımını yaparken, kadınlar salata hazırladı.



Fotoğraf 2. Samanlıık köyünde düğünden için ekmeğe ve böreklerin pişirildiğı minik köy fırını (16.07.2016).



Fotoğraf 3. Samanlık köyünde düğün töreni için sabah erkenden yemek yapılması (17.07.2016).



Fotoğraf 4. Samanlık köyünde düğün töreni için gelenlere ikram edilen düğün yemeği (17.07.2016).

Öğleye doğru gelen konuklara, genç erkekler tarafından plastik masaların üzerinde alüminyum tabaklarda ortak olarak tüketilmek üzere yemekler getirildi. Geçmişte haranı (büyük tencere) ortaya koyulur, on ya da on beş kişi etrafına dizilir, tahta kaşıklarla çorbayı içerlermiş (Mesut Akmaz, Dikili, 17.07.2016). Düğün süresi içinde gelen insanlara zaman önemsemeden yemek verilirmiş (İzzet Taş, Samanlık, 16.07.2016). Köylerde masa yerine alana (güreş ya da hayır meydanı) genç erkekler tarafından beş yüz metrelik sofra çekilir ve yemekler yere oturularak tüketilirmiş (Rüştü Çakar). Katıldığımız düğünde yemek olarak mercimek çorbası, taze fasulye, pilav, etli nohut, et, keşkek, cacık ve zerde ikram edildi. Teke Yörükleri düğünlerinde aynı yemekleri ikram ederlermiş (Ak, 2015, s. 307). Geçmişten bu yana yemek türlerinde ufak değişiklikler olmuş, bulgur pilavının yerini pirinç pilavı, hoşafın (komposto) yerini zerde almış (Mesut Akmaz). Düğün yemekleri arasında keşkek yemeğinin övünç kaynağı olarak sunulduğu gözlenmiştir (Burak Toraman).

1.7. Düğün töreni: Evliliğin ilanı

Konuklar, düğünün yapılacağı meydana geldiler. Kadınlar plastik masa ve sandalyelere oturmadan önce damadın annesine “emanet” dedikleri hediyeleri verdiler. Emanet denilmesi karşılıklılık ilkesinden kaynaklanabilir. Çünkü düğünlerde gelen hediye miktarı ve niteliği unutmamak için kayıt altına alınır. Hediye getirenin düğün törenine

de aynı denklikte hediye verilir. Düğün için getirilen hediyeler meydanın yanında bulunan odada toplandı. Gelen hediyelerin, giysilik kumaş, başörtüsü ve yemek tabağı vb. olduğu gözlemlenmiştir. “Takı töreni” yapılmadığı için para ve altın takı türü hediyeye tanıklık edilememiştir. Altın takının miktarının tüm köylerde “kız evinin” isteğine göre belirlendiği saptanmıştır. Köylerde bazen istenen miktarın altına düşülse de, Kıratlı köyünde belirlenen miktar olmazsa düğün gerçekleşmeyebilirmiş (Halil Saygı, İslamköy, 08.08.2016 ve Elif Uysal, Yüksel Sezer).



Fotoğraf 5. Samanlık köyünde düğün töreni için gelenlerin oturduğu ve yemek yediği köy meydanı ya da diğer adı ile hayır meydanında konuklar (17.07.2016).

Katıldığımız düğünde kadın ve erkeklerin ayrı masalarda oturması konusunda net bir ayrım olmasa da genel olarak kadınların ve erkeklerin ayrı masalarda yer aldıkları gözlenmiştir. Geçmişte Yörük düğünlerinde; kadınlar ve erkeklerin birlikte oturdukları saptanmıştır. Son yıllarda düğün gibi toplu etkinliklerde ayrı oturmaya başlamışlar (Mesut Akmaz, Burak Toraman).

Samanlık köyündeki erkekler düğüne pantolon ve gömlek ile katılırken, kadınların tamamına yakını desenli ince kumaştan şalvar ve bluz giyerek katılmışlardır. Ancak giysi konusunda katı bir tutumlarının olmadığı gözlenmiştir. Köyde genç kadınların, modern ve kapalı olmayan giysiler ile kına gecesine katılmak için gittikleri gözlenmiştir.



Fotoğraf 6. Karakeçili Yörüklerinin düğünlerinin ilk gününde giydikleri kıyafetleri (Kıratlı köyü, 19.07.2016).

Kendilerini Karakeçili olarak ifade eden Kıratlı köyünde kadınlar, düğünlerinin ilk gününde “pullu” denilen kıyafetleri giyerlermiş. Canlı renkler (sarı, kırmızı, mavi vb) üzerine pullar işlenmiş gömlekleri, şalvarları ve süslü başörtüyle tamamlanan giysilerini yıllardır değiştirmemişler. Düğünün ikinci günü ise “sosyetik” giyinirlermiş (Neriman Filiz). Düğünlerde Kıratlı ve Bahçeli köyünün (Atike Sarıoğlu, Bahçeli) dışında “pullu” gibi özel giysilerin kullanıldığına dair bilgi edinilememiştir.



Fotoğraf 7. Karakeçili Yörükleri) kadınların düğünlerinin ilk gününde giydikleri “pullu” diye adlandırdıkları kıyafetleri (Kıratlı köyü, 19.07.2016).

Samanlık köyünde yapılan düğün için köye ilk defa mehter takımı getirilmiş ve bu durumun köylülerde şaşkınlık yarattığı gözlenmiştir. Düğün sırasında köyde yaşayanlardan bazıları bu düğünün ısrarla “Yörük düğünü” olmadığını vurguladılar (Burak Toraman). Son yıllarda mehter takımı getirilerek “sohbetli düğün” adı verilen düğünler yapılmaya başlanmıştır (Mehter Takımı üyeleri, 17.07.2016). Okumalı düğünlerin geçmişte de yapıldığı bilinmektedir. Örneğin Çoşlu Yörükler arasında ekonomik yetersizlikten dolayı, düğün yerine mevlüt töreni yapılarak ve ardından yemek verilerek gerçekleştirilmiş (Matsabura, 2012, s.260). Bu düğün, ekonomik yetersizlikten ziyade tercih nedeniyle yapılmış izlenimi vermiştir. Tezcan’a (2000) göre düğünün çoğunlukla aile bütçesini zorlayacak derecede geleneksel kalıplara uyulan, konuklara açık bir “şenlik” olması, karşılıklılık kuralını anımsatan toplumsal bir zorunluluğu ifade eder (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 244). Düğünde eğlence tercih edilmediği için mehter takımı getirilmiştir. Düğün töreninde bu yeni uygulamanın köylüler arasında kabul görmesi için Connerton’un ileri sürdüğü gibi geçmişe dayandırılan bir girişim olmuştur. Çünkü yılların geleneksel uygulamalarının yerine koyulan uygulamaların kabul görmesi için geçmiş deneyimlere dayandırmak zorunludur (Connerton, 2014a, ss. 12-13). Düğün için mehter takımı ve modern tarz gelinliğin üzerine kırmızı duvak takılması, ata bindirilerek getirilmesi geleneksel bir görünüm verilmiştir. Aslında bu köylerde düğün törenlerinde gelin taşıma aracı olarak otomobil uzun süre önce kullanılmaya başlanmıştır. Geçmişte kullanılan kırmızı duvağın yerini modern gelinlikler almıştır. Bu düğün töreninde muhafazakâr bir görüntü sergilenmek istemiş ve bu nedenle töreni birleştiren parçalar geçmişten seçilerek alınmışlardır. Kırmızı duvak ve gelinin at ile taşınması yani geçmişte yapıldığı gibi köy düğünü yapılması Atay’a göre modernleşme sürecinin etkilerine maruz kalan toplumların dünyasında “geleneğin keşfi” olarak tanımlanan (Atay, 2005, s. 153) durumun yansımasıdır. Geleneğin keşfinde; “tarihsel süreç içerisinde vücut bulmuş, ancak belli bir süre sonra unutulmuş ya da terk edilmiş ve zamanın daha ileri bir noktasında tekrar, genellikle başlangıçtaki formundan farklılaşmış nitelikte, ‘yeniden’ biçimlenerek öne çıkarılıp, işlerlik kazandırılmış bir gelenekten” söz edilmektedir (Atay, 2005, s. 153) Gelenek yeniden günün koşullarına uygun şekilde uyarlanmaktadır. Kırmızı duvak kullanımının modern beyaz duvak üzerine örtülmesi, araba ile köyün girişine kadar getirilen gelinin, kısa yolu at üzerinde gelmesi ile geleneksel düğün tamamlanmaktadır. Bu iki düğün töreni sembolleri yeniden keşfedilerek günün koşullarına uyarlanmıştır. Diğer yandan geleneksel düğünün inşa edilirken, mehter takımının yer almasını “icat edilmiş” olarak görmek olanaklıdır. Hobsbawm’a göre icat edilmiş gelenek; “icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde belki birkaç yılda ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş “gelenekleri” de kapsamaktadır (Hobsbawm, 2006, s. 2). Mehter takımlarının son on yıldır (Mehter Takımı’nın üyeleri görüşme, 17.07.2016) düğünlerde yer almaya başladığı göz önüne alınırsa, bu durumu hızla yerleşmeye başlamış bir gelenek olarak da okumak mümkündür.

Gelenekler toplumun ihtiyaçlarına yanıt verdikleri ölçüde var olmaya devam etseler

de modernleşme ile geleneksel uygulamalar değişebilir. Wright (1985), geleneğin büyük ölçüde gündelik politik meselelerden etkilendiği ve güçlü kurumların geçmişten bir takım değerleri seçip bunları toplumda harekete geçirmeleri meselesi olduğunu iddia eder (aktaran Morley ve Robins, 2011, s. 75). Katıldığımız düğünde de geçmişten seçilen geleneksel değerler (mehter takımı, kırmızı duvak, at), yeniden harekete geçirilerek hatta mehter takımında olduğu gibi işlev değiştirerek, düğün töreninin geçmiş ile bağlantısı kurulmaktadır (Burak Toraman, Mesut Akmaz).



Fotoğraf 8. Samanlık köyünde düğün töreni için getirilen mehter takımı (17.07.2016).

Düğünde mehter takımı sancaklar ile bayrağı taşıdılar. Tepelerine geçmişte olduğu gibi yazma bağlandı, ancak geçmişte olduğu gibi elma takılmadı (Gülsüm Altaş). Düğünlerde bayrak, istiklal marşı ile açılır ve istiklal marşı ile kaldırılır (Hasan Erdem, Bademli, 01.08.2016). Bu düğünde bayrağın istiklal marşı ile açılmaması mehter takımı üyelerinin acemiliğine bağlandı.

Mehter Takımı marşlar ile “Türkiyem” şarkısını söyledi. Bu köyde daha önce yapılan düğünlere (gırnata) klarnet, davul, dümbelekler gelir, düğün yemeği sırasında klarnet, davul çalınır, zeybek ve harmandalı vs. oynanır (Hasan Erdem).

1.8. Düğünlerin süresi

Katıldığımız düğün, hazırlık ve kına gecesi olmak üzere iki gün sürdü. Düğünler geçmişte üç ile yedi gün arası sürer (Mehmet Esin ve Hasan Erdem).

Balkanlardan gelen göçmenlerin yoğun olduğu Bademli ve Yağcıbedir Yörüklerinin

yaşadığı İslamlar köyünde düğünler; odun taşımak, ekmek hazırlamak ve düğünü yapmak için bir hafta sürermiş. Düğünün ilk günü gençler; köyün üstündeki dağa davul ve zurna ile odun toplamaya giderlermiş. Bademli ve İslamköy’de damadın yakın arkadaşlarından oluşan altı-yedi kişilik bir sağdıç ekibi çeşitli görevleri yerine getirirlermiş. Sağdıç grubu; toplanacak odunlardan, keşkeklerin karıştırılmasına, damadın tıraş edilmesine kadar her şeyi üstlenirlermiş (Cemile Yılgin, İslamköy, 08.08.2016 ve Macide Baykal, Bademli, 01.08.2016). Günümüzde hem düğünler kısalmış, hem de dağda odun getirme âdeti ortadan kalkmış. Bu âdetin benzeri Akçabelen’den uygulanıyormuş. Dikili’den farklı olarak Akçabelen’de getirilen odunlar, yeni evlilerin birkaç yıllık odun ihtiyacını da karşılamış (alıntılanan Atay, 2005); aktarılan Özdemir, 1998). Akçabelen’den diğer bir farkı ise taşıyıcıların damadın akrabalarından oluşması ve Dikili yöresinde ise bunların yerine sağdıçlardan oluşmasıdır. Düğünde kullanılmak için dağdan odun getirilmesi Dinar Türkmenleri ve Silifke’nin köylerinde görülür, bu oduna “Yügrük odunu” denilirmiş (Eröz, 1965, ss.119-154). Odun getiren sağdıçlar, damattan önce tıraş olur ve berbere para asar, damadın etrafında ayrılmazlarmış (Cemile Yılgin ve Macide Baykal).

Bir hafta süren düğünlerde gelin, düğünden bir gün önce “çarşambalık” dedikleri giysisini giyerek yedi gün boyunca aynı giysi ile dolaşır, son gün gelinlik giyermiş. Kına gecesinde gelin, yengeler ile ata binerek davul eşliğinde gezdirilirmiş (Yusuf Özkara, Bademli, 02.08.2016). Bademli ve İslamlar köyünde bir haftalık düğünler; üç güne inmiş (Arif Tutav, Gökçeagıl, 21.07.2016). Üç günlük düğünlerde; Salı günü eğlence, ikinci günü akraba ve komsular ile davullar önde, kadınlar arkada, ellerinde kınalar ile kız evine kına gecesine giderlermiş (Cemile Yılgin). Cuma günü başlayan düğünler Cumartesi, Pazar’a, Salı günü başlayanlar Çarşamba ve Perşembe’ye kadar sürermiş. Bu iki gün dışında düğün başlamazmış (Halide Hanım, Samanlık, 15.07.2016; Fatma Aslaner; Huriye Acar, Gökçeagıl, 21.07.2016). Günümüz düğünleri bir gün hazırlık olmak üzere iki gün ile sınırlandırıldığı için istenilen gün başlayormuş (Ayşe Avcı).

Yörük ve Balkan Göçmenlerinin yaşadığı Denizköy sakinleri düğünlere pehlivanlar getirirlermiş. Geçmişte yaygın olarak görülen güreş yapılması geleneği kaybolmuş. Düğünlerde ateş yakılarak bütün genç erkekler etrafında toplanır, horon oynarlarmış. Horon oynamak çok önemli bulunur ancak üç dört kişi oynayabilirmiş. Genç erkekler için oyunun ilk sırasında yer almak, kendilerini genç kadınlara göstermenin bir yolu olduğu için çok önemliymiş. Oyun sıralamasını düzenleyen ve bayrağı taşıyan “bayraktar” dedikleri bir genç olurmuş (Rüştü Çakar). Düzenlemelerde bayraktarın rolü önemli olduğu için ”bayraktar” olmanın değerli bulunduğu saptanmıştır.

Kabakum köyünde geçmişte “kız evi” köçek, “erkek evi” çalgıcı tutarmış, şimdilerde hem çalgıcı, hem de köçek erkek tarafından sağlanarak eğlence düzenlenirmiş (Fatma Aslaner). Düğünlerde köçek getirtilmesinin sadece Kabakum köyünde olduğu tespit edilmiştir.

1.9.Gelin “koca evi”nde

Öğleden sonra damadın akrabaları ve mehter takımı köyün girişine beyaz bir araba

ile getirilen gelini karşılamaya gittiler. Geçmişte hava kararmadan önce gelin almaya önde bir kişi köy sancağı ile diğerleri arkada gidilirmiş. Gelini düşürmemesi için iyi huylu bir at, sandık ve heybeler ile hediyeler götürülürmüş. Bazı aileler güzel koçlar seçerek “kız evine” yollarlarmış (Mesut Akmaz).



Fotoğraf 9. Mehter takımı ile köyün girişinde alınıp getirilen gelin. Samanlık köyü,17.07.2016.



Fotoğraf 10. Hayır meydanında gelin at üzerinde dua okunması sırasında beklerken.
Samanlık köyü,17.07.2016.

Katıldığımız düğünde; köyün girişinde arabadan indirilen gelin, beyaz bir ata bindirildi. Modern tarzda oluşturulan gelinliğin, duvağının üzerine kırmızı duvak takılmıştı. Ergun’a göre gelin, dışarıdan gelen dolayısıyla düzeni bozan, kaosun temsilcisi ve aile için “yabancı”dır (aktarılan Büyükokutan-Töret, 2016, s. 64). Türk dünyasında görülen kırmızı duvak ile aile; yabancı olan gelinin başını örterek “kapalı” olmasını sağlar. Kapalılık baba evinden çıkarken öldüğünü, gerdek odasında duvağın açılması ile doğarak

yeni statü kazandığını sembolize eder (alıntılıyan Büyükokutan-Töret 2016) ; (aktarılan Lvova ve diğerleri, 2013b: 129). Atın üzerinde önde gelin, arkasında tek sıra halinde mehter takımı ve akrabaları, düğün töreninin köy (hayır) meydanına geldiler.

Yaklaşık kırk yıl öncesine kadar gelin atın üzerinde eve doğru götürülürken, konuklar davul, gırnata (klarnet) eşliğinde oynayarak yürürlermiş (Saniye Uysal ve Mesut Akmaz). Gelin ata bindirilerek yüzüne koca telli bez koyulur, ucunda altınlar olan takga giydirilmiştir. Takga, Atay'ın (2005, s.130), Mesut Akmaz'ın ve Halide Hanım'ın bilgilerine göre, geline örme fes giydirilir, yedi adet beyaz tülbent halka yapılı ve fesin önüne yedi kat halinde düzenlenmiştir. Bunların üzerine 8-10 cm bir kap ağzı yukarı gelecek şekilde yerleştirilir, büyük beyaz bir bez ile bağlanarak kaymaması sağlanmıştır. En üstü kırmızı duvak ile süslenmiştir. İki kadın, gelinin kolundan tutarak yerine götürürlermiş.



Fotoğraf 11: Yörük gelini. Fotoğraf Mesut Akmaz'a ulaştırılmış, ancak kimin çektiği bilinmemektedir. Araştırmamızda fotoğrafın <http://www.guide-martine.com/feasts.asp> adresinde olduğu tespit edilmiştir. Atay'ın (2005) bulgularında yer alan, Halide hanım ve Mesut Akmaz'ın tanıklık ettikleri takga giydirilmiş gelin.

Gelini almaya atlı yengeler gider ve dönüşte geline eşlik ederlermiş. Kız evi gelini hemen vermez, kapıda saatlerce davul çaldırırlarmış. Köylerde arabaların kullanıma girmesi ile gelinler araba ile taşınır olmuşlar. Modernleşme ile otomobil devreye girmiş ve atlı yengeler dönemi bitmiş, sayıları azalarak arabalarda eşlik eden yengelere dönüşmüş-

ler (Feride Çetin ve Zaide Kaya). Atay; gelin taşıma aracını, at, kağrı arabası, at arabası ve otomobil olarak sıralar (Atay, 2005, s.130). Dikili'nin köylerinde at ve arabanın arasında başka bir araç kullanıldığına ilişkin bilgi saptanamamıştır. Gelinlerin taşıma aracı olan at, teknolojik değişme ile yerini otomobile bırakmıştır. Gelin almak için “kız evine” gidildiğinde kapı açma, ayakbastı, çeyiz kaçırma parası alınmıştır. Düğünlerde “kapılık” (Erdentuğ, 1977, s. 81), “kapı açma” “sandığı saklama” vb. için para isteme gelenekleri ile Türkiye'nin hemen her yerinde karşılaşmak olası görünüyor. Bu uygulamaların çoğunun devam ettiği saptanmıştır. Gelin başka bir köyde ise erkek tarafı “toprak bastı” parası ödermiş. Halen devam eden “toprak bastı” parası için başka köyden evliliklere karşı çıkanların olduğu gözlemlenmiştir (Samanlık köyünde kadınlar, 15.07.2106 düğün evi). “Toprak bastı” parası olarak Tekirdağ bölgesinde gençlere para ya da mendil, çevre (başörtü), havlu vb. verilmiştir (Artun, 1998, ss. 85-107). Örnek'e göre gelin almaya gelenlerden “toprak bastı”, parası istenmesi, yolunun kesilip para istenmesi dolambaçlı, sihirli yolun zorluklarını simgelemektedir (Örnek, 1977, s. 199) .

Meydanda gelin, atın üzerinde beklerken, damat konukların uğultusu arasında mehter takımı için kurulan seslendirme cihazı aracılığıyla Kuran'ı Kerim'den Yasin Suresi'nin 76. ve 83. arasını okudu. Ardından gelin yeni evine götürüldü. Konuklar eve gitmedi. Samanlık köyünde gelin koca evine getirildiğinde; gelinin başında dua okuyarak ekmek çevirilir, bölünerek konuklara dağıtılmış. Son yıllarda yapılmayan ekmek çevirme eyleminden sonra insanlar düğün evinden ayrılırlarmış. Düğünün ertesi günü geline tekrar gelinlik giydirilerek kadınlar arasında küçük bir eğlence düzenlenmiştir (Ayşe Avcı ve Ayten Doğan).

Gelin baba evinde çıktığında, eşikte desti, çömlek, bardak kırılır, kafasından şekerleme, kuruyemiş, buğday, arpa, para atılmış. Aynı uygulamalar damadın evine girerken de yapılır. Dikili'nin bütün köylerinde görülen uygulama giderek azalmaya başlamış. Bu uygulama ile karşılaşmak olanaklı olsa da yakın bir tarihte unutulacak gibi görünüyor. Gelinin başından aşağı tahıl vb. benzeri gözlemlediğimiz düğünde olduğu gibi son yıllarda uygulanmamaya başlanmış (Macide Baykal). Kaybolan bir diğer gelenek, damadın evine girerken gelinin eline ağırlık verilerek, çatının üzerine atmasını isterlermiş. Çatının üstüne atmayı başarabilirse geline tarla, koyun, keçi ya da ne isterse bağışlanmış (Halide Hanım).

Gelin koca evine götürüldükten sonra bir sandalyeye oturtulur, konuklar bir süre sonra dağılırlarmış. Ertesi günü gelinliği giydirilen gelin ve kadınlardan oluşan topluluk dümbelek eşliğinde eğlenirlermiş (Macide Baykal). Kıratlı köyünde düğünün ertesi sabahı “gelin kırkı” yaparlarmış. Gelinliği giyen gelin köyün çeşmesine götürülür, önceden saklanan tarak ile kalemi bulması istenmiştir. Günümüzde de devam eden bu uygulama sırasında saklananları gelin bulamadığında, damat saklayanlara para vermiştir (Neriman Filiz).

Katıldığımız düğünde dini ve resmi nikâh önceden yapılmıştı. Köylerde genellikle dini nikah, düğün günü, resmi nikâh önce, aynı gün, bazen sonra olabilirmiş. Evli olanla-

rın tamamına yakının resmi nikâhlı oldukları görüşmelerde saptanmıştır. Dikili'nin köylerinde de Karadeniz ve Orta Anadolu'da olduğu gibi resmi nikâh için özel bir tören düzenlenmediği tespit edilmiştir (Beller- Hann ve Hann, 2012, s.221; Delaney, 200, s.162).

Gelin koca evine geldikten sonra, damat, gelinin yüzünü açmak için koyun, keçi vb. vermek zorundaymış (Halide Hanım). Şimdilerde gelinin yüzünü açmak için altın takı hediye edilir. Gerdek gecesi Turner'in (1967) anlamlandığı üzere "eşik" anıdır. Çünkü kadınlığa geçiş yapılmıştır (alıntılayan Delaney, 2001, s.156). Böylece gelin ve damat "eşik"ten geçerek toplumsal onay alırlar. Connerton'a göre eşik geçilirken sergilenmesi gereken bedensel hareketler; evlilik törenlerindeki önemli edimlerdir. "Eşik" herhangi bir yer değil, yeni bir dünyadır (Connerton, 2014b, s. 24). Bu nedenle düğünlerde belirlenmiş kurallar dâhilinde hareket edilir.

Katıldığımız düğün törenindeki gözlemlerimiz, Samanlık köyü ve diğer köylerden geçmiş ve halen uygulanan düğün törenlerine ilişkin elde ettiğimiz bulgular ile örtüşmedi. Düğün için mehter takımı getirilmmişti. Samanlık köyünde yaşayanların neredeyse tümü düğünün Yörük düğünü olmadığını belirttiler. Böyle bir düğüne alışık olmadıkları belirgin olarak gözlenmiştir. Düğün sahipleri dinsel sembollerini öne çıkaran ve geçmiş ile ilişkilendirilen bir düğün yapmak istemişlerdi. Bu nedenle düğün töreninde dualar okuyarak Müslümanlık ile mehter takımı ile geçmiş ilişkilendirilmiştir. Geçmiş ile ilişkilendirme Özbudun'a (2005) göre geleneklerin toplum içinde yaşayan, üreten, bölüşen tüketen, yöneten/yönetilen etkileşim halindeki insanlar tarafından geçmiş kuşakların dağarcığından seçilerek alınması ve benimserken dönüştürmesi, kendi koşullarına uyarlamasıdır (s. 55). Diğer yandan kültürel bellek, geçmiş belli noktalarına yönelerek sembolik figürlerde yoğunlaşır (Assmann, 2001, ss. 48-62). Mehter takımı çok önemli sembolik bir figür olarak geçmiş ile ilişkilendirilerek o zamanki amaç ve önemi çok farklı olmasına rağmen günümüze uyarlanmıştır. Bu oluşuma "icat edilmiş gelenek" diyebiliriz. Çünkü gelenekleri icat etmek, geçmişe referans ile belirginlik kazanan formüleştirme ve rutinleştirme sürecidir (Hobsbawm, 2006, s. 5). Düğünde; hem formüleştirme, hem de rutinleştirme açık bir biçimde görülür. Assmann'a göre kültürel bellek sayısız insan tarafından paylaşılır ve kültürel kimlik olarak aktarılır (Assmann, 2008, ss. 109-118). Ritüeller, "kültürel belleğin ilk örgütlenme biçimleri"ndendir. Belleğin toplumsal birliği sağlayabilmesi için "kaydetme, çağırma ve iletme; ya da şiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılım" olarak ifade ettiği üç şart gereklidir (Assmann, 2001, ss. 59-60). Düğünler tören, sunuş, toplu katılım gibi şartları sağlar. Bu durum toplumsal süreklilik için önemlidir (Connerton, 2014a, ss. 70-71). Düğün töreninde, mehter takımı aracılığı ile geçmiş ile bağlantı kurulmuş, dolayısıyla törenin geçmişten bu yana geldiği ve kesintisiz olduğunu sağlayan bir görüntü sergilenmiştir.

Sonuç

Dikili'nin ilçesinde düğün törenlerinin; kendilerini aynı etnik ve dinsel kimlik ile ifade etmelerine ve köylerin yakınlığına rağmen farklılıkların olduğu saptanmıştır. Diğer

tarafından araştırmada elde edilen bulguların, ülkenin uzak bir bölgesindeki uygulamalar ile benzerlik gösterdiğini belirtmek olanaklıdır.

Modernleşme ile yaşanan değişimin, düğün törenlerinde de farklılaşma yarattığı gözlenmiştir. Değişim; gelinin baba evinde damat evine gidişte kullanılan araçlara sırasıyla at, otomobil olarak yansımıştır. Belki de arazi yapısından kaynaklanan nedenlerden ötürü Atay'ın bulgularında olduğu gibi at ile otomobil arasında kullanılan kağrı arabası ve at arabası gelin taşımada yer almamış olabilir.

Modernleşme ile değişen araçlardaki değişim; katıldığımız düğün töreninde tersine dönmüş, geçmişe dönülerek gelin taşımada at tekrar işlevsel hale getirilmiştir. Atın yanı sıra mehter takımı ve kırmızı duvak geçmişten seçilerek düğünün tamamlayıcısı olmuştur. Geçmişte işlevsel olup günümüzde kullanılmayan at ve kırmızı duvak aracılığıyla geçmiş ile bağlantı kurulmuştur. Geçmişte askeri bando olarak bilinen mehter takımı aracılığı ile kesintisizlik yaratılarak geleneksel düğün töreni görüntüsü sunulmuştur. Mehter takımı, at, kırmızı duvak geçmişten seçilerek kullanılan sembollerdir. Bu semboller aracılığı ile süreklilik izlenimi yaratılarak gelenek inşa edilmiştir.

Mehter takımı eşliğinde yapılan düğün töreni, kolektif hafızada yer almamaktadır. Topluluklar, kolektif bilinç ve kimliklerin vurgulanması için, belirli sembollerin öne çıkmasına ihtiyaç duyarlar. Çünkü bu semboller aracılığı ile topluluk kendini diğerlerinden ayrı ve özel görür. Topluluk sembollerinin ortak bağlarından birisi de düğün törenleridir. Köyde katıldığımız düğün töreninde kullanılan semboller ilk defa kullanıldığı için şaşkınlık yarattığı gözlenmiştir.

Düğünde alışılmış eğlencelerin dışında başka bir gösterinin tercih edilmesi ve bu tercihin mehter takımı, at ve kırmızı duvaktan yana kullanılması ile geçmiş işaret edilmiştir. Bu köyde ilk defa olsa da mehter takımlarının son yıllarda düğünlerde yer aldığı bilinmektedir. Mehter takımı aracılığı ile bugünün dün ile ilişkisinin olağan akışı içinde devam ettiği izlenimi edinilmektedir. Geçmişte düğünler de yer almak gibi işlevi olmayan mehter takımları bugüne taşınarak "gelenek" olarak görülmekte dolayısıyla düğünler ile uyumlu gözükmektedir. Yeni bir tarz ile ortaya çıkan düğün törenlerinde, mehter takımı, kırmızı duvak, at ile birleştiğinde geleneksel bir görsellik sergilenmektedirler. Kısa sürede şaşkınlık yaratsa da, geçmiş ile bağlantılı semboller törenlerde tekrarlandıkça kalıcı hale gelebilir.

Notlar

*Bu araştırma Ankara Üniversitesi ve Dikili Belediyesi tarafından desteklenmektedir.

Sahaya ulaşmamızı kolaylaştıran başta Dikili Belediye Başkanı Sayın Mustafa Tosun'a, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi'nden, Doç. Dr. İhsan Capcioğlu'na, Dr. Mustafa Şakir Başaran'a ve Dikili Yörük Türkmen Derneği Başkanı Mesut Akmaz'a ve Dikili Belediyesi çalışanları; Salih Bilgin Erdağı, Tamer Kurnaz, Ekber Sinecer, Sevinç Topçuoğulları, Ethem Uğur Celif, Aytaç

Kurşun, Alper Kayısı ve Ferit Çakır'a teşekkür ederim.

Dikili'nin köylerinde bizi konuk eden ve bilgilerini paylaşanlara en içten şükranlarımı sunarım.

Duaların yer aldığı kayıtlar, Doç. Dr. İhsan Çapcıoğlu tarafından deşifre edilmiştir.

Araştırma da görsel /işitsel kayıtlar ve deşifreler; Zeynel Karacagil, Seher Çataloğlu, Mine Öztekin, Onur Özerkmen, Berna Küçükoğlu, Gürçin Gökçebağ, Mehmet Alpaydın, Yonca Baltacı tarafından yapılmıştır.

Kaynaklar

- Ak, M. (2015) *Teke Yörükleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarihi Kurumu. IV/A-2-2. 5. Dizi-Sayı:7. (1800-1900).
- Assmann, J. (2008) *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (Eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning). Berlin/New York: De Gruyter.
- Atay, T. (2005). *Göl ve insan Beyşehir Gölü çevresinde doğa-kültür ilişkisi üzerine antropolojik bir inceleme*. Ankara: Kalan.
- Bates, G. D. (2009) *21. Yüzyılda kültürel antropoloji insanın doğadaki yeri*. (Çev. S. Aydın). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Beller-Hann, I., Hann, C. (2012) *İki buçuk yaprak çay, Doğu Karadeniz'de devlet, piyasa, kimlik*. (Çev. P. Öztamur.). İstanbul:İletişim.
- Büyükokutan-Töret, Aslı. (2016). Türklerdeki evliliğe bağlı inanış ve uygulamalarda eşğin yeri. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*. (Ed: M. Aça ve M. Aça). Sempozyum Özel Sayısı, Sonbahar - 2 (7): 435-448.
- Connerton, P. (2014a) *Toplumlar nasıl anımsar*. (Çev. A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı.
- Connerton, P.(2014b) *Modernite nasıl unutturur*. (Çev. K. Kelebekoğlu). İstanbul: Sel.
- Danacıoğlu, E. (2008) *Geçmişin İzleri-Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*. İkinci baskı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt. No: 125.
- Demir, Ö. ve Bakar, N. (2014) Silifke Yörüklerinde doğum, evlenme ve ölüm gelenekleri üzerine bir araştırma. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 111:111-133.
- Delaney, C. (2001) *Tohum ve toprak*. S. Somuncuoğlu, (Çev A. Bora). İstanbul: İletişim.
- Eliade, M. (2001) *Mitlerin özellikleri*. (Çev. S. Rifat). İstanbul: Om.
- Emiroğlu, K. ve S. Aydın. (2003) *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Erdem Nas, G. (2015) Yörük kültüründe düğün-doğum-ölüm adetleri ve adlandırmaları (Anamur örneği). *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:1, Issue: 2, Autumn. (25-32).
- Erman, A. (1998) Tekirdağ halk kültüründe geçiş dönemleri doğum evlenme ölüm. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 9-10, İstanbul.
- Eröz, M. (1965) Türk köy sosyolojisi meseleleri Yörük-Türkmen Köyleri. *Sosyoloji Konferansları Dergisi* (Istanbul Journal of Sociological Studies). Sayı:6, S:119-154.
- Hobsbawm, E. ve T. Ranger (2006) Der. *Geleneğin icadı*. (Çev. M. M. Şahin.) İstanbul: Agora
- Genep, A. V. (1960) *The Rites of passage*. M. B. Vizedom. (Çev. G. L. Caffee). The University of Chicago Press.

- Kümbetoğlu, B. (2005) *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. İstanbul: Bağlam.
- Matsubura, M. (2012) *Göçebeliğin dünyası Türk göçebelerinden Çoşlu Yörüklerinin etnografyası*. (Çev. K. Sugihara). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi: 424.
- Robins, K. ve Morley, D. (2011) *Kimlik mekânları küresel medya, elektronik ortamlar ve kültürel sınırlar*. (Çev E. Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı.
- Örnek, S. V. (1977) *Türk halk bilimi*. Folklor Dizisi 4. Ankara: İş Bankası Kültür.
- Özbudun, S. (2005) Küreselleşme ve geleneği yeniden düşünmek. *Gelenekten geleceğe antropoloji*. (Haz: B. Kümbetoğlu, H. B. Gedik). İstanbul: Epsilon.
- Sahlins, M. (2010) *Taş devri ekonomisi*. (Çev T. Doğan-Ş. Özgün). İstanbul: Bgst.
- Susar, A. F. (2005) Etnolojik belgeleme-etnografik film ve sözlü tarih çalışmalarının antropolojideki yeri. (Haz. B. Kümbetoğlu ve H. Birkalan Gedik). *Gelenekten geleceğe antropoloji*. İstanbul: Epsilon.
- Tahir, K. (2016) *Sağırdere*. İstanbul: İthaki.
- Turner, V. (1972) *Dramas Fields and metaphors: Symbolic action in human society*. Cornell University.



DOI: 10.22559/folklor.247

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Yaşar Kemal'in "Yılanı Öldürseler" Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme

An Analysis of the Novel "May They Kill The Snake" of
Yaşar Kemal

Tülin Arseven*

Özet

Türk edebiyatının usta yazarlarından ve özgün kalemlerinden biri olan Yaşar Kemal (D. 1923- Ö. 2015), yazdığı çok sayıdaki eseri ile edebiyatımızda önemli bir yer edinmiştir. Öykülerini Sarı Sıcak adı altında toplayan yazarın çok sayıda romanı bulunmaktadır. *İnce Memed*, *Teneke*, *Ölmez Otu*, *Dağın Öte Yüzü*, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Binboğalar Efsanesi*, *Karınca'nın Su İçtiği*, *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanlarından bazılarıdır. Bu çalışmaya konu olan *Yılanı Öldürseler* de Yaşar Kemal'in ilk basımı 1976 yılında yapılan bir romanıdır. Bu roman daha sonra pek çok kez yayımlanmış, sine-maya da uyarlanmıştır. Yaşar Kemal'in gerçek bir olaydan esinlenerek kaleme aldığı *Yılanı Öldürseler*, küçük bir çocuğun ailesinin ve çevresinin baskılarıyla adım adım suça itilişini ele alır. Edebî eser ile toplum arasında sıkı bir bağ vardır. *Yılanı Öldürseler* de toplumun belirli bir kesitinin düşünce, davranış ve

* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler ve Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. tarseven@akdeniz.edu.tr

eylemlerinin yansımasıdır. Bu çalışmada *Yılanı Öldürseler* romanı, nitel araştırma yöntemleri ile sosyal çevre ve suç ilişkisi ekseninde ve çocuk suçluluğu kavramı çerçevesinde incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: *suç, roman, yılan, Yaşar Kemal, çocuk*

Abstract

Yaşar Kemal who is one of the master and distinctive writers of Turkish literature (1923-2015) has an important place in our literature with his many works. The writer who collected his stories in his book *Sarı Sıcak* has many novels. *İnce Memed, Teneke, Ölmez Otu, Dağın ÖteYüzü, Demirciler Çarşısı Cinayeti, Ağrı Dağı Efsanesi, Binboğalar Efsanesi, Karıncanın Su İçtiği, Tek Kanatlı Bir Kuş* are some of his novels. *May They Kill the Snake* (YılanıÖldürseler) which is the subject of this research is a novel of Yaşar Kemal that was published in 1976 for the first time. It has been published many times and was adapted to cinema. In *May They Kill the Snake* which is based on a real event, Yaşar Kemal tells the story of a little child who was pushed to crime step by step by his family and relatives. There is a tight connection between literary work and society. *May They Kill the Snake* is a reflection of thinking, behaviours and acts of a specific part of society. In this research, the novel *May They Kill the Snake* is analysed with qualitative research methods from the perspective of crime – environment relation and child criminality.

Keywords: *crime, novel, snake, Yaşar Kemal, child*

Giriş

Yılanı Öldürseler, Türk edebiyatının usta kalemlerinden Yaşar Kemal'in (D. 1923-Ö. 2015) 1970'li yıllarda yazdığı, ilk basımı 1976 yılında yapılan romanıdır. Roman, büyük ilgi görmüş, sinemaya da uyarlanmıştır. Olay örgüsünün ana mekânı Çukurova'da küçük bir köydür. Zamanda düz bir kronolojik akış görülmeyen, geriye dönüşlerle ve ileri atlayışlarla anlatılan olaylar bir oluş sırasına dizildiğinde şöyle gerçekleşir: Varlıklı bir ailenin kızı olan Esme çok güzeldir. Esme gönlünü köyünün gençlerinden Abbas'a kaptırır, Abbas da Esme'ye âşık olur. Abbas, Esme'nin ailesi tarafından kabul görmez, bu durum Abbas, Esme ve Esmâ'nin ailesi arasında büyük sorunla yol açar. Abbas, Esme'nin ailesinden bazı kişileri yaralar, sakat bırakır. Bu nedenle hapse atılır. Esme'nin güzelliğine vurulan, başka bir köyde yaşamakta olan Halil, Esme'yi zorla kaçıtır ve evlenir. Bu evlilikten Hasan doğar. Hasan, altı yaşlarında iken Abbas, hapisten kaçmayı başarır ve Esme'nin yaşadığı köye gelir. Bir akşam, Esme'nin evini basar, Hasan'ın gözleri önünde Halil'i öldürür, Esme'yi kaçıtır. Birkaç gün sonra Abbas'ın ölüsü köy meydanına atılır. Gerçekte bütün yaşananların sorumlusu Abbas ve Halil ile onların akliselim olmayan davranışları olduğu halde Halil'in annesi, kardeşleri ve köy halkı olanlar için Esme'yi

suçlar. Olay, bir anlamda kan davasına dönüşür. Halil'in annesi yani Hasan'ın babaanne- si oğlunun akan kanının yerde kalmaması gerektiğini söyler. Babaanne, amcalar ve köy halkı elbirliği ederek, türlü hurafelerle, dedikodularla sonunda Hasan'a annesini öldür- türler. Hasan, bir süre hapis yatar, cezasını çeker ve köyüne döner. Evlenir, aile sahibi olup yaşamına devam eder. *Yılanı Öldürseler*, eğitimsiz bir yığın insanın, törelerin ge- reğini yerine getirmek, intikam duygularını tatmin etmek amacıyla hem genç bir kadına hem de onun yavrusuna yaptıkları kötülüğün romanıdır. Toplumun değer yargılarındaki yanlış üzerine kurgulanmış olan bu roman, kadınların ve çocukların eğitimsiz bir toplum içindeki, çaresiz ve korumasız durumunun hüznü öyküsüdür. Bu hüznü öykü, bu çalışmada suç sosyolojisinin verileri ışığında sosyal çevre ve suç ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın bu bölümünde edebiyat ve suç ilişkisi üzerine bir kitap yazmış olan araştırmacı Vincenzo Ruggiero'nun "Hukuk ve kurmaca arasında açıklayıcı köprüler inşa eden Dolin'e göre, klasik yapıtlar 'yasaların nomos'unu incelemeye yarar. Ceza ya da medeni hukuk tarafından marjinalleştirilenler yararına muhalif anlatılar sunar. Kur- maca aynı anda hem hukukun sınanma alanı hem de gayriresmi bir temyiz mahkemesine dönüşür" (Sutherland'dan akt. Ruggiero, 2009, s.3) sözlerini anmak gerekir. Burada bu araştırmanın toplum baskısı ile anne katili olan Hasan'ın yaptığı yanlışın bir savunusu olmadığını belirtmekte yarar görülmektedir. Bu makalenin ana amacı, edebî metni yal- nız kendi içinde, bir iç değerlendirme ile incelemek hedefinde olan bir araştırma örneği sunmak da değildir. Toplumsal yapının bireye etkileri noktasında bir dış inceleme yapı- rak romanın ele alınmasıdır. Ancak bu çalışma, edebî metin üzerinden toplumsal yapıyı anlamaya yönelmek yerine toplumsal yapının bireyi nasıl etkilediğinin güzel bir örne- ği olarak edebî metnin hayata, okura dokunan yönünün altını çizmeyi amaçlamaktadır. Tzvetan Todorov'un *Poetikaya Giriş* başlıklı kitabının sonuç bölümünde belirttiği gibi her edebî çözümlemenin tatmin edici sayılabilmesi için ele alınan eserin estetik değerini açıklayabilmiş olması gerekmektedir (Todorov, 2001, s.101). Bu çalışma; *Yılanı Öldür- seler* adlı romanı, romanın altını çizdiği toplumsal yapının küçük bir çocuğu suça itebi- leceği tezinden hareketle sosyal psikolojinin çalışma alanlarından olan çocuk suçluluğu kavramı çevresinde ele alarak eserin estetik değerini ortaya koymaya çalışmıştır.

Çevre ve suç ilişkisi ekseninde esere bakış

Sosyal psikoloji bir bilim dalı olarak, kabaca kişiler arası ilişkilerdeki bozuklukları ve insanların birbirleri hakkındaki düşüncelerini ele alan bir disiplin şeklinde tanımla- nabilir. Krech ve Crutchfield'e göre sosyal psikoloji, diğer sosyal bilimlerden farklı ola- rak, toplum içindeki bireyin davranışının bütün yönleriyle ilgilenir (Krech ve Crutchfield, 1994, s.25).Suç sosyolojisi ise hem sosyoloji hem de psikoloji alanlarından yararlanır. Araştırmacı Hüseyin Bal, evrensel ve bütün toplumlarda ve her çağda var olması; bi- reylerin istek ve iradelerinin dışında ekonomik, sosyal, kültürel, vb birçok faktöre bağlı olarak ortaya çıkması özelliğiyle suçu sosyal bir olgu şeklinde niteler. H. Bal'a göre her ne kadar bir birey ya da bireylerden oluşan bir grup tarafından işlense de suç bireysel

değildir; suçu yaratan nedenler toplumsaldır. Genel anlamda suç olgusu için geçerli olan açıklamalar, çocuk suçluluğu için de geçerlidir (Bal, 2004, s.23). Suçu toplum birey ilişkisi çerçevesinde değerlendiren bir başka araştırmacı Faruk Erem, küçük toplumlarda işlenen suç, toplumun topyekün kendisine karşı işlenmiş olduğu varsayımıyla karşılaştığına dikkat çeker ve

“Basit, kapalı, az yaygın toplumlarda (mesela köylerde) muhitin kıymet hükümleri, ahlâk telâkkileri ile ferd arasındaki çatışma görülmez. Bu kıymet ve telâkkiler ferd tarafından benimsenmiştir. Bunlara aykırı hareket edenlerin de meydana çıkması o nisbette kolaydır. Bu çeşit cemiyetlerde terk ferdin kötü hareketini, topluluk kendine yönelmiş bir hareket gibi hissetmekte güçlük çekmez” (Erem, 1997, s. 169).

saptamasında bulunur. Bir topluluk içindeki tek bir ferdin kötü hareketinin toplumun tamamına karşı yapılmış olarak kabul edilmesi, beraberinde toplumsal baskıyı da getirmektedir. Nitekim araştırmacılar Can Baysal ve Erdal Tekarslan, Crutchfield’in grup davranışları üzerine yaptıkları bir çalışmadan hareketle şu değerlendirmeyi yaparlar:

“Grup baskısı karşısında deneklerde, önemli ölçüde uyumluluk davranışı görülmüştür. Birçok kimse, sosyal baskı neticesinde, kendileri için kişisel ve sosyal değeri olan kanaat ve tutum meselelerinde bile uyumlu davranmaktadırlar. Güç meselelerinde gruba boyun eğme, kolay meselelerde olduğundan daha fazladır” (Baysal ve Tekarslan, 2004, s.194).

Bronislaw Malinowski de ilkel topluluklar üzerine yaptığı çalışmasında ‘yabanıl’ olarak nitelenen halkların gelenek ve göreneklerine büyük saygı gösterdiklerini; bunların gereklerini kamuoyuna ya da doğaüstü cezalara karşı besledikleri korkuyla ve yerleşik küme duygusuyla kendiliklerinden yerine getirdiklerini belirtir (Malinowski, 2003, s.20). Fransız sosyolog Emile Durkheim’a (1858-1917) göre ‘sosyal olgular’ büyük ölçüde bireysel bilincin dışında ve ondan bağımsızdır. İnsanlar, birbirlerini anlamalarını ve dünyayı anlamlı kılmalarını belirleyen kolektif temsilleri paylaşırlar, bu temsiller bireysel temsillerden farklıdır (Arkonaç, 2008, s.20). Bu da bir anlamda *Yılanı Öldürseler* adlı romanın kahramanı, küçük bir çocuk olan Hasan’ın içinde bulunduğu durumu ve suça yönelmesini açıklamaktadır. Çünkü romanda Hasan’ın babasının öldürülmesi olayı, bir ailenin iç meselesi olmaktan çıkmış; bir köyün ortak sorunu haline dönüşmüştür. Bu ortak sorunun çözümünü Hasan’ın dışında yer alan aile ve köy halkı, Hasan’ın annesini öldürmesinde görmüştür. Eleştirel kuram çerçevesinde toplum ve birey ilişkisine değinen Richter’e göre, toplumun bütün parçaları birbirine bağımlıdır ve toplumda toplumun bütünselliğini meydana getirirler. Toplum tarafından belirlenmemiş hiçbir toplumsal olgu yoktur. Toplum ve birey münasebeti de karşılıklı olduğundan tek boyutlu olarak ele alınamaz. Toplum ‘bireysiz’, birey de ‘toplumsuz’ telakki edilemez. İnsan yaşamı zorunlu olarak birlikte yaşamaya dayanır (Richter, 2013, s.87-88). Richter’in ve suçun toplumsal yönüne işaret eden yukarıdaki diğer araştırmacıların görüşleri çerçevesinde *Yılanı Öldürseler* ve bu kurguda anlatılan olaylar birey-toplum ilişkisi üzerinden incelendiğinde eser basit bir cinayet öyküsünden toplumsal bir soruna evrilir. Romanın

kahramanı Hasan, birlikte yaşama zorunluluğunun ve içine doğduğu toplumun değer yargılarının bir mağduru olarak suça yönelir. Zaten bir çocuk oluşu, toplumun dayatmasını anlayamayacak ve karşı koyamayacak kadar küçük oluşu, duygusal baskıya maruz kalışı onu çaresiz bırakır. Araştırmacı Mehmet Silah'a göre insanın en önemli özelliklerinden biri, sosyal bir varlık olmasıdır. İnsan, içinde yaşadığı toplumdaki etkilenir ve toplumu da etkiler. Kişi sosyal etki sonucu davranış gösterir. Birey-grup ilişkilerinde liderlik niteliklerine sahip olan bir üye, grup üyelerini etkileyerek onları yönlendirebilir. Lider, grup üyelerinin davranışlarını doğrudan etkileyebildiği gibi dolaylı biçimde, ima yoluyla da yapabilir (Silah, 2005, s.160). *Yılanı Öldürseler* romanının kurgusunda grup lideri konumunda Hasan'ın babaannesi görünmektedir. Hasan'ın babaannesi, oğlu Halil'in ölümünden gelinini sorumlu görmektedir. Çünkü babaanneye göre her şeyden önce gelini çok güzel bir kadındır, ayrıca oğlu ile evlenmeden önce arasında bir gönül macerası geçen Abbas'ın Halil'i öldürmesine neden olmuştur. İlk olarak babaanne, diğer oğullarının Abbas'ı öldürmesini sağlar. Ancak, bu ölüm babaannenin içindeki intikam ateşini söndürmemiştir. Çünkü oğlunun katlinde Abbas kadar gelini Esme'yi de suçlu görmektedir, Esme'nin de cezasını çekmesi gerektiği inancındadır. Oysa Esme, ailesinin zorlaması ile âşık olduğu Abbas'tan ayrılmış, Halil tarafından zorla kaçırılıp mağdur edilmiş bir kadındır. Romanın kurgu dünyasında Halil'in annesine göre yaşanan olayların çıkış noktasında Esme'nin, Abbas'ın da Halil'in de kendisine âşık olmasına neden olan güzelliği vardır. Esme güzel bir kadın olmasaydı, oğlu Halil ona âşık olmayacak, kaçırıp onunla evlenmeyecek ve öldürülmeyecektir. Halil'in ölümüyle artık evli olmayan, güzeller güzeli Esme'yi erkeklerin rahat bırakmayacağı açıktır. Esme'nin yeni bir hayat kurma olasılığı da babaanneyi rahatsız etmektedir. Bütün bu düşünceler babaannenin çocuklarını, torunu Hasan'ı ve bütün köyü Esme'ye karşı örgütlemesinin nedenidir.

Romanda Abbas'ın ölümü ve bu suçun cezası ile ilgili bir bilgi verilmez, çünkü Abbas zaten hapisten kaçmış, evli bir kadın olan Esme'yi kaçırmış ve Esme'nin kocasını öldürmüş olmak sebebiyle ölümü hak etmiş anlayışı esastır. Abbas'ın öldürülmesi cezasını çekmek için yetmemiş, bir de ölü bedene eziyet edilmek istenmiş, adamın cesedi kurda kuşa yem olması için defnedilmemiştir. Babaanne, oğlu Halil öldüğünde henüz altı yedi yaşlarında olan torunu Hasan'ı yaklaşık iki yıl boyunca annesini öldürmesi konusunda güdüler. Babasının ölümünün hemen ardından babaanne ve amcalar tarafından çocuğa bir tüfek hediye edilip bunu kullanması öğretilir. Ardından babaanne, Hasan'a babasının kanının yerde kalmaması gerektiği şeklinde telkinlerde bulunur, çocuğun psikolojik dünyasını alt üst etmek adına ona babasının ölümüne dair gerçeküstü, hurafelerle donatılmış bilgiler verir. Halil'in kanı yerde kaldığı için hortladığını, ruhunun acı içinde olduğunu, bu azaptan kurtulması için karısı Esme'nin öldürülmesi gerektiğini söylediği babaanne tarafından Hasan'a sık sık anlatılır. Anne sevgisi üstün gelen Hasan'ın eyleme geçmediğini, annesini öldüremeyeceğini gören babaanne, son kozunu namus kavramı üzerinden oynar. Çocuğa çok güzel bir kadın olan annesi Esme'nin geceleri erkek misafirleri olduğu, babasının ruhunun bundan azap duyduğu söylenir. Üstelik Hasan, babaannesi tarafından annesinin bu uygunsuz durumuna göz yummak ile suçlanır. Babaanne,

Esme'nin öldürülmesi işini, yaşı küçük olduğu için işlediği suça karşılık az bir süre hapis yatacağını hesapladığı torunundan ister. Bunun altında diğer çocuklarını korumak, gelininden intikam almak, gelininin hayli varlıklı olan ve kız kardeşlerinin ölümüne sessiz kalmak istemeyecek erkek kardeşlerinin tepkisinden korunmak düşüncesi vardır. Romanda Hasan, babasını ve annesinin ailesini tanıyan bir kişi aracılığıyla uyarılır. Bu uyarıda yaşı küçük olduğu için Hasan'ın kanun karşısında alacağı cezanın az olacağı, bu nedenle babasının akrabalarının onu annesini öldürmeye zorlayacağı söylenir. Nitekim hukukçuların da belirttiği gibi belirli bir yaşın altındaki çocukların cezai ehliyetlerinin bulunmaması, ceza ehliyeti bulunanlar hakkında da indirilmiş ceza öngörülmesi, onları suçta kullanmak isteyenleri teşvik etmektedir (Erdoğan, 2012, s. 67). Babaanne sadece Hasan'ı ikna etmeye çalışmakla kalmaz, bütün köyü Hasan'ın annesini öldürmesi gerektiği konusunda ikna eder. Bu iknada dikkat çeken, bunun köye yayılan dedikodular aracılığı ile yapılmasıdır. Dedikoduları da yayan babaannedir. Hogg ve Vaughan'a göre "Belli koşullarda hepimiz emirlere gözü kapalı itaat etme potansiyeli taşırız, böyle bir itaat başkalarına zarar veren sonuçlar doğursa bile. İtaati etkileyen faktörler otoritenin zaman ve mekandaki yakınlığı, kurbanın yakınlığı ve itaat ya da itaatsizliğe ne derecede sosyal destek verildiğidir" (Hogg ve Vaughan, 2007, s. 299). Hasan'ın çocuk olması, babasının kendi gözü önünde öldürülmesi, babaannesinin ve bütün köyün ölmüş olan babasının hortladığını, azap içinde olduğunu söylemesi, annesinin öldürülmesi için verilen emre itaat etmesini sağlayan etkenlerdir. Bu emre itaatin sağlanması için intikamı alınmayan Halil'in mezarında rahat yatamadığı, hortladığı, yılan, köpek gibi hayvanlara dönüşüp hiç de hoş olmayan durumlar yaşadığı söylenir. Çocuk hem bir sosyal etkiye hem de bir psikolojik baskıya maruz kalır. Bu koşullarda Hasan'ın annesine silahı doğrultması ve bir anda tetiği çekmesi etkiye verilen tepkidir. Ancak ilginç olan romanın sonunda anlatıcının paylaştığı bilgidir. Anlatıcı, kendisinin ve Hasan'ın hapisneden çıkmalarından yıllar sonra tekrar karşılaştıklarını söyler. Bu karşılaşmaya dair Hasan'ın evlenmiş, mal mülk ve aile sahibi olmuş olması anlatılır. Hasan, anne katili olarak değil, işinde gücünde normal bir yaşam süren genç bir adam halinde betimlenerek roman biter. Yani Hasan, toplumsal normların dediğini yapmış, suçlu annesini kendi eliyle cezalandırmış, hapiste kalıp cezasını çekmiş ve sonunda içinde yaşadığı toplumda kabul görüp huzura kavuşmuştur. Hasan'ın annesini öldürmek gibi çok ağır bir davranışın yaratabileceği psikolojik sorunlarının olup olmadığı, pişmanlık duyup duymadığı romanda yoktur. Hasan, törelerin, cahil bir topluluğun babaanesi üzerinden kendisine verdiği emre itaat etmesi karşılığında toplum içinde kabul görmüştür. Sosyolog David Matza, çocuk suçluluğu konusunda yaptığı çalışmasında çocukların suça eğiliminin nedenini sorgular ve bu konuda iki yaklaşım geliştirir. Bunlardan ilki yaşadıkları stresli çevrenin gençlerin suç işlemesinde etkili olduğudur. İkinci olarak ise her toplumda var olan suçlu alt kültürüdür. İçinde bulunulan ortam eğer suçu 'normal' olarak görüyorsa grubun sapkın davranışları onu suça itmektir (Collins ve Makawsky'den akt. Oktik, 2013, s. 23). Töreler gereği ya da ölen kişinin kabrinde huzuru bulması ve benzeri nedenlerle cinayet işlenmesinin

doğru olarak kabul görmesi aslında toplumun suçlu alt kültürünün bir yansımasıdır. Romanda Hasan, toplumun yanlış bir değer yargısına uygun biçimde davranarak annesini öldürmüş, hapis yatıp cezasını çekmiş, suçtan arınmış ve hayatına devam etmiştir.

Yaşar Kemal, sanat anlayışı açısından gerçekçilikten yana tavır sergiler. Eserin sanatçının yaşamından beslenmesi gerektiği anlayışı onda ağır basmaktadır. Bu konuda kimi zaman eleştirilmiştir. Yaşar Kemal'e göre büyük sanata giden yol, gerçeklerden geçmektedir (Gürsel, 1978, s.13).¹ *Yılanı Öldürseler* adlı romanı da yazarın kendi yaşamındaki gerçeklerden izler taşımaktadır. Çünkü *Yılanı Öldürseler*'de Hasan'ın başına gelenlere benzer bir durum, Yaşar Kemal'in de geçmişinde yaşanmıştır. Tıpkı Hasan'ın babası gibi Yaşar Kemal'in de babası öldürülmüştür. Gerçi Hasan'ın babası Halil'in ölümünün altında bir aşk macerası yatarken, Yaşar Kemal'in öyküsünde durum farklıdır. Yaşar Kemal'in babası evlatlıkları Yusuf adlı bir genç tarafından öldürülmüştür. Aile, Yusuf'u Van'dan Çukurova'ya göç ederken yolda yaralı halde bulmuş, tedavi ettirip bakmış ve ona yanlarında iş vermiştir. Yıllar sonra Yusuf, Yaşar Kemal'in babasını öldürmüştür (Yaşar Kemal, 2004, s. 30). Alain Bosquet ile yaptığı bir söyleşide Yaşar Kemal, babasının neden öldürüldüğünü hiç anlamadığını, onu babasız bıraktığı için babasına da kırıldığını belirtir (Yaşar Kemal, 2004, s. 36). Babasının ölümünün ardından annesi, amcası Tahir ile evlenir. Amcası başka bir hanım ile evli olduğu halde ölen ağabeyinin eşi ile de evlenmiştir. Yaşar Kemal, amcasının, ağabeyinin ölümünü hiçbir zaman kabullenmemiş olduğunu, intikam almak için uzun yıllar uğraştığını, hatta bu uğurda servetini tükettiğini belirtir. Babasının katili olan Yusuf, tutuklanmış ve on sekiz yıl hapse mahkûm olmuştur. Yaşar Kemal, anılarında amcasının hapisanede olan Yusuf'u öldürtmek için adam tuttuğundan ancak amacına ulaşmadığından da söz eder. Amcasının içindeki intikam ateşi, Yusuf'un ölümünden yana iken, annesinin başlangıçta töreye uygun olarak, büyüyen oğlun babanın katilini öldürmesini arzu ettiğini; ancak sonradan hapisanede ki bir kişinin her gün acı çektiğini, ölümün Yusuf için kurtuluş olacağını düşündüğünü söyler. Yaşar Kemal, annesinin artık zamanın değiştiğini oğlunun elini kana bulamasının doğru olmadığını söylediğini de ekler. Ancak, annesinin Yusuf'un yıllar sonra cezasını tamamlayıp hapisten çıkmasından hapiste olmanın verdiği acıları yaşamayacak olduğu için büyük üzüntü duyduğunu anlatır. Yusuf'un hapisten çıktıktan bir süre sonra öldürülmüş olmasının da annesi tarafından hoş karşılanmadığını belirtir. Annesinin son nefesine kadar, eşinin intikamının oğlu dışında biri tarafından alınmasını kabul edemeyip herkese cinayeti Yaşar Kemal'in işlediğini söylediğini de anlatır. Oysa cinayet işlendiğinde Yaşar Kemal, Çukurova'da değildir, annesi son nefesine kadar oğlundan cinayeti işlediğini duymayı beklediği bilgisine de anılarında yer verir (Yaşar Kemal, 2004, s. 91,92). Hasan ile benzer sayılabilecek bir kaderi yaşayan Yaşar Kemal'in annesinin kan dökmenin fayda vermeyeceğini, hapiste kalmanın suç işleyen kişi için her gün ölmek ile eş değer olacağını söyleyen, bir başka deyişle evladını suç işlemekten koruyan güçlü duruşu önemlidir. Romanda Esme'de de oğlunu korumaya çalışan bir anne tavrı görülür. Esme, öldürülen eşinin ailesi tarafından Hasan'ı ve eşine ait her ne varsa bırakıp köyü terk etmeye zorlanır. Oysa Esme, kalıp eşinden kalan işleri çekip çevirir. Hasan üzerindeki

baskılar arttığında evladını da alıp kaçmayı dener, başaramaz. Hasan'ı suç işlemekten korumaya çalışır. Ancak eski âşığı tarafından kocası öldürülmüş bir kadın olarak çizilen Esmе, romanda oğlu ve toplum karşısında kendisini savunacak tezleri elinden alınmış, kendisini bekleyen sonu bildiği halde toplumsal çevreyi terk etmemekte direnmiştir. Sonunda Esmе, güzelliği ve sessiz direnişi nedeniyle kaçınılmaz sonun mağdurun haline gelmiştir. Hasan'ın başından geçen olaylar, romanda belirgin bir tarih verilmemekte birlikte tahminen 1950 yılı gibi yaşanmış olmalıdır. Nitekim Yaşar Kemal 1950 yılının Nisan ayında 15 gün hapis yattığını, romanın kahramanı küçük çocuğu hapiste tanıdığını anılarında anlatır (Yaşar Kemal, 2004, s. 50).² Romanın kurgusunda da anlatıcının hapis yattığı sırada Hasan'ı tanıdığını ve onun öyküsünü öğrendiğini söylemesi, Hasan'ın ve yaşadıklarının gerçekliğine dikkat çekmektedir.

Sonuç

Yılanı Öldürseler adlı romanda anlatılan olaylara ve sözü edilen kişilere bugün de benzer öyküler içinde rastlamak olasıdır. Bu roman, yazılıp yayımlandığı dönemde ve hali hazırda önemli bir toplumsal sorun olan kan davası, töre cinayeti ile birlikte kadının sadece kadın olmasından dolayı, işlemediği bir suçtan dolayı suçlanması, cezasının da en ağır biçimde toplum tarafından verilmesinin güzel bir örneğidir. Roman, kanayan toplumsal bir yaraya değinmekte, eserin yazıldığı hatta esinlendiği gerçek olayın yaşandığı günden bugüne bu toplumsal sorunun çözülemediğine tanıklık etmektedir.

Yılanı Öldürseler'de Hasan'ın başına gelenler ve suça itilmesi ile Yaşar Kemal'in yaşamında benzerlik bulunduğu açıktır. Ancak bu romanda Yaşar Kemal, Hasan'ın kimliğinde değil, Hasan'ın hapisanede dost olduğu kişi ve olayların anlatıcısı konumdadır. Nitekim yukarıda da belirtildiği gibi babası cinayete kurban giden, çocuk yaşta böyle bir acı ile karşı karşıya kalan Yaşar Kemal, Hasan'dan farklı olarak suça itilmemiş, aksine bu konuda ailesi tarafından korunmuştur. Yaşar Kemal'in siyasi nedenlerle bir süre hapse kalmış olması, romanda anlatıcı ile Hasan'ın hapisanede iken yollarının kesişmesini açıklamaktadır. Ancak roman kahramanı Hasan'ın da Yaşar Kemal'in geçmişinden büyük izler taşıdığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında yazarın yaşam öyküsündeki önemli ve üzücü olayların her şeyden önce roman kahramanı Hasan'ın duygu, düşünce ve iç dünyasının anlatımında inandırıcılığı sağladığı bir gerçektir. Toplumun bireyi belli bir eylemi yapmaya itmede, hurafelerden, rüyalardan, gelenekten yararlanmanın yanı sıra romanda Hasan'ın babaannesinin evlat acısıyla yanan yüreğinin ateşinin hayli iyi çizilmiş olması önemlidir. Küçük bir çocuk olan Hasan'ın içine çekildiği kaos karşısındaki edilgen, çaresiz duruşu, onu anne katili yapmaya iten sadece aile çevresi değil toplumsal yapı içinde savruluşu romanda oldukça başarılı biçimde çizilmiştir. Bu açıdan *Yılanı Öldürseler*, okuru; suçlu çocuk olmadığı, çocuk suçluluğu olduğu kavramına yönlendirmesi noktasında üzerinde durulmaya değer niteliktedir.

Notlar

- 1 Nedim Gürsel, Yaşar Kemal'in "Yaşamsız Sanat Olmaz" başlıklı yazısında ileri sürdüğü büyük sanata giden yolun yaşamdan geçtiği, hatta sanat yapıtının bir yaşama işi olduğunu söylemesini eleştirir (Gürsel, 1978: 13). Bununla birlikte Nedim Gürsel, Yaşar Kemal'in bazı romanlarında yalınkat gerçeklik anlayışını eşine az rastlanır bir imgelem gücüyle aştığını söyler (Gürsel, 1978: 24).
- 2 Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* başlıklı kitabında Yaşar Kemal'in hapis yatmasına dair şöyle bir bilgi paylaşır: "Ceza yasasının 142. maddesine aykırı davrandığı savıyla tutuklanıp 34 ay Kozan cezaevinde yattı (1950-1951)." (Cevdet Kudret, 1998: 403). Cevdet Kudret'in bu görüşü, Yaşar Kemal'in anılarında belirttiği on beş günlük süre ile çeliştiği gibi kendi içinde de (hapis yatılan yılların 1950-1951 olup sürenin ise 34 ay olması noktasında) çelişmektedir.

Kaynaklar

- Arkonaç, S. A. (2008). *Sosyal psikolojide insanları anlamak deneysel ve eleştirel yaklaşımlar*. Ankara: Nobel
- Bal, H. (2004) *Çocuk suçluluğu*. Isparta: Fakülte.
- Baysal, C. ve Tekarslan, E. (2004) *Davranış bilimleri (Genişletilmiş 4. Baskı)*. İstanbul: Avcıol.
- Cevdet Kudret, (1998) *Türk edebiyatında hikâye ve roman - III Cumhuriyet Dönemi (1923-1959) (3. Baskı)*. İstanbul: İnkılâp.
- Erdoğan, O. (2012) *Çocuk ceza hukuku*. Ankara: Bilge.
- Erem, F. (1997) *Suç Bilimi açısından adalet psikolojisi (10. Basım)*. Ankara: Adil.
- Gürsel, N. (1978) *Çağdaş yazın ve kültür*. İstanbul: Çağdaş.
- Hogg, M. ve Vaughan, G. M. (2007) *Sosyal psikoloji*. (İ.Yıldız, A. Gelmez, Çev). Ankara: Ütopya.
- Krech, D. ve Crutchfield, R. S. (1994) *Sosyal psikoloji (4. Basım)*. (Çev. E. Güngör). İstanbul: Ötüken.
- Malinowski, B. (2003) *Yabani toplumda suç ve gelenek*. (Çev. Ş. Yeğin). İstanbul: Epsilon.
- Oktik, N. (2013) Sosyal sapma ve suçun sosyolojisine kuramsal yaklaşımlar. *Suçun sosyolojisi cezanın felsefesi*. Editörler: Güncel Önkal, Özgür Sarı. Ankara: Nobel.
- Richter, R. (2013) *Sosyolojik paradigmlar (2. Baskı)*. (Çev. N. Doğan). İstanbul: Küre.
- Ruggiero, V. (2009) *Edebiyat ve suç- sapma ve kurmaca sosyolojisi*. (Çev B. Kılınçer) İstanbul: Everest.
- Silah, M. (2005) *Sosyal psikoloji - davranış bilimi (Geliştirilmiş 2. Baskı)*. Ankara: Seçkin.
- Todorov, T. (2001) *Poetikaya giriş*. (Çev. K. Şahin) İstanbul: Metis.
- Yaşar Kemal, (2007) *Yılanı öldürseler (7. Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Yaşar Kemal (2004) *Yaşar Kemal kendini anlatıyor*. Kitap editörleri: P. Çelikel, T. Erdoğan. İstanbul: YKY.



DOI: 10.22559/folklor.299
folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Bahşış Yörüklerinde Evlilik ile İlgili Âdet ve İnanmalar

Folkway and Beliefs About Marriage in Bahşış Yoruks

Rabia Gökçen Kayabaşı**

Özet

İnsan neslini devam ettirme gereksiniminden doğan aile kavramının oluşumu Türk toplumunda önemli bir yere sahiptir. Türk toplumunda aile kurma, evlilik töreninin gerçekleşmesi ile birlikte başlamaktadır. İnsan hayatı boyunca *doğum, evlenme ve ölüm* olmak üzere üç önemli “geçiş dönemi” ile karşılaşmaktadır. Evlenme de hayatın doğumdan sonraki geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir. Türklerin geçmişte konargöçer bir toplum hayatı yaşamaları, gittikleri yerlere kendi kültürlerini götürmelerine ve ister istemez başka kültürlerin de etkisi altında kalmalarına neden olmuştur. Bu nedenle evlenme ile ilgili âdet ve inanmalar, bölgeden bölgeye şekil olarak değişiklik gösterse de kendi içerisinde bir bütündür. Bu çalışmanın amacı Anamur ve çevresinde yaşayan Bahşış Yörüklerinde hayatın geçiş dönemlerinden biri olan evlenme ilgili âdet ve inanmaların kayıt altına alınarak yok olmasını engellemek ve gelecek kuşaklara bu kültür birikimini aktarmaktır. Bu çalışmada yöntem olarak

* Dr.Öğr. Gör. Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi, rabiagokcen@hotmail.com

halk kültürü ürünlerinin derlenmesinde kullanılan alan araştırması, örnek olay ve yazılı kaynaklardan yararlanma yöntemleri kullanılmış, gözlem ve görüşme (mülakat) metotları tercih edilmiştir. Ayrıca kaynak şahıslarla birebir yapılan görüşmeler ve gözlemler neticesinde derlenen bilgiler bir bütün oluşturacak şekilde evlenme öncesi, evlenme sırası ve evlenme sonrası ritüeller olmak üzere üç ana başlık hâlinde incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: *konargöçer yaşam, Bahşiş Yörükleri, geçiş dönemi, evlilik ritüeli, inanış*

Abstract

The formation of the concept of family, which comes from the need to maintain human generation, has an important place in Turkish society. Founding a family in Turkish society starts with the realization of marriage ceremony. Throughout human life, there are three important “transition periods”: birth, marriage and death. Marriage is also considered as the transition period of life after birth. In the past, the lives of the Turks in a prosperous society have caused them to take their own cultures to the places where they are, and unwillingly to be influenced by other cultures. For this reason, customs and beliefs related to marriage, although the region from the region varies in shape, it is a whole within itself. The aim of this study is to prevent the destruction of traditions and beliefs related to marriage, which is one of the transitional periods of life, living Bahşiş Yoruks in Anamur and its environs, and to transfer this cultural accumulation to future generations. In this study, field research, case studies and methods of exploiting written sources were used in the compilation of folk culture products, and observation and interview methods were preferred. In addition, the information gathered on the basis of negotiations and observations made by the individual persons will be examined in three main titles so as to form a whole pre-marriage, marriage rank and post-marriage ritual.

Keywords: *convergent life, Bahşiş Yoruks, transition period, marriage ritual, belief*

Giriş

Toplumunu ayakta tutan en küçük ve temel öge ailedir. Aile bağlarının kuvvetli olduğu toplumlar daha sağlıklı bir şekilde varlıklarını devam ettirmektedir. Toplum hayatında önemli bir yere sahip olan aile kavramı çeşitli kaynaklarda sosyal bir kurum ya da sosyal bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Arslantürk, Amman, 2001:289-304; Doğan, 2000: 167-206; Erkal, 1999: 100-113; Giddens, 2000: 147-180; Nirun, 1994:17, Ozan-

kaya, 1999: 357-403). Aile; evrensel bir kurum olmasına rağmen modern toplumun aile tanımı ile geleneksel toplumun aile tanımı birbirinden farklıdır. Bu farklılığın temeli aileye yüklenen işlevlere ve beklentilere dayanmaktadır (Bozkurt, 2005: 259). Ancak, gerek modern toplumda gerekse geleneksel toplumda aile kavramı, bireyin dolayısıyla toplumun gelişiminin ilk çevresi olma özelliğini kaybetmemekte ve bütün toplumlarda önemini korumaktadır.

İnsan neslini devam ettirme gereksiniminden doğan aile kavramının oluşumu Türk toplumunda önemli bir yere sahiptir. Türk toplumunda aile kurma, evlilik töreninin gerçekleşmesi ile birlikte başlamaktadır. Evlilik, bir erkekle bir kadın arasında Allah'ın koyduğu prensipler çerçevesinde gelişen, evli olma hâli; toplumsal kuralların ve yasaların öngördüğü şekilde kişilerin yaşantılarını birleştirdikleri ilişkiler bütünü gibi anımlara gelir (Şimşek, 2008: 231). Yüce kitabımız Kur'an-ı Kerim'de bu ilişkiler: "Sizlere içinizden huzura kavuşacağınız eşler yaratıp aranızda muhabbet ve rahmet var etmesi. O'nun varlığının işaret (belge)lerindedir. Bunda düşünen akıl sahipleri için nice ibretli dersler vardır" (Rûm Suresi, 30/21). şeklinde dile getirilmiştir. Ayrıca: "Bugün pâk ni'metler sizin için halâl kılındı, hem mü'mîn kadınların hür olanlarıyla sizden evvel kitap verilen ümmetlerin hür kadınları da iffetlerinizi muhafaza ederek, zina etmeksizin, gizli dost tutmaksızın kendilerine mehirlerini verip nikâhladığınız takdirde size helâldir ve her kim şeriatın ahkâmını tanımazsa her halde bütün işlediği hederdir ve âhirette o, hüsranda kalanlardandır" (Maide Suresi, 5/5) ayetleriyle de evliliğin önemi ve şekli bahsedilmektedir.

Sosyal hayat içerisinde insanın önceki durumundan sonraki durumuna geçişi olarak kabul edilen dönemler vardır. Bu dönemlerde insan ne eskiden kopabilmiş ne de yeniye adapte olabilmıştır. "Arnold Van Gennep tarafından ortaya konulduğu zamandan beri yaklaşık yüz yıldır antropologların ve halkbilimcilerin temel çalışma sahalarından biri olarak görünen geçiş törenleri, bireye; tanımlanmış belirgin bir durumdan bir başkasına geçişte yardımcı olmak" (Çobanoğlu, 1999: 160) amacıyla gerçekleştirilen inanışları ele almaktadır.

İnsan hayatı boyunca *doğum, evlenme ve ölüm* olmak üzere üç önemli "geçiş dönemi" ile karşılaşmaktadır. Hayatın doğumdan sonraki geçiş dönemi olarak kabul edilen evlenme, sadece bir tabiat güdüsüyle belli bir maksada yani kadın ve erkeğin cinsi duygularla birleşmesinden ibaret, karşılıklı menfaatlere yönelik bir kuruluş değil soyun üremesi ve devamı gibi kutsal bir amaca bağlıdır. Düğün törenleri de rastgele ve bir takım şekli gösteriden ibaret değildir. Büyük ölçüde din inanışlarına bağlı anlam ve önem taşıyan hareketlerdir (Ataman, 1992:X). Kimi zaman büyük bir aşkla, kimi zamanda büyüklerin isteği üzerine gerçekleştirilen evlilik müessesesi, sosyal aile kavramının oluşması ve soyun devamı içinde toplum hayatında gerekli kılınmıştır. Türkçede, "evlenme" veya "evlendirme" tabirleri, evlenen erkek veya kızın baba ocağından ayrılarak ayrı bir ev (aile) meydana getirdiğinin ifadesidir (Kafesoğlu, 1993: 216). Dünya dilleri içerisinde de evlilik hadisesi ile yeni bir ev açmak arasındaki ilişkiyi bir kelime ile ifade eden Türkçe 'den başka dil yoktur (Araz vd. 1991: 39).

Geçmişten günümüze her ebeveyn de çocuklarının aile olup, çoluk çocuğa karışarak kendi yuvalarını kurduklarını görmek ister. Eski dönemlere ışık tutan Dede Korkut Hikâyelerinde evlilik ile ilgili bu tür motifler geniş bir yer tutar. Kanlı Koca, oğlu Kanturalı' yı evlendirmek istediğinde şöyle der: “Yarenler, atam öldü, ben kaldım; yerini yurdunu tuttum; yarınki gün ben ölürüm, oğlum kalır, bundan yeğreği yoktur ki gözüm görürken oğul, gel, seni evereyim.” (Gökyay, 1976: 133).

Türklerin geçmişte konar-göçer bir toplum hayatı yaşamaları, gittikleri yerlere kendi kültürlerini götürmelerine ve ister istemez başka kültürlerin de etkisi altında kalmalarına neden olmuştur. Bu nedenle evlenme ile ilgili âdet ve inanmalar, bölgeden bölgeye şekil olarak değişiklik gösterse de kendi içerisinde bir bütündür. Anamur'dan Barcın Yaylasına doğru uzanan yollarda da Yörük kültürünün (konargöçer kültürün) izlerini görmek mümkündür.

“Yörük”; göçebe, dağlı, çok ve çabuk yol yürüyen, iyi yol alan, geçimini hayvancılıkla sağlayan göçebe Türkmenlere verilen addır (Artun, 1996: 25). Yörükler yazın yaylalarda, serin otlaklarda ve kışın kışlaklarda, daha sıcak ovalarda hayvancılıkla uğraşan, büyüklü küçüklü gruplar hâlinde yaşayan, konar-göçer Türklerdir” (Doğan, 2004: 18). “Yörüğü yörük yapan av sevdası, yer sevdası, yar sevdasıdır” diyerek Toroslara doğru yollara düşen Bahşiş Yörükleri 1950'li yıllara kadar konar- göçerliklerini sürdüren ve Akdeniz bölgesinde toprağa en geç yerleşen Yörük aşiretlerindedir. Bu aşiret ile ilgili olarak Ali Rıza Yalman, “*Şimdiye kadar ilk defa yatağımda çarşaf, çadırın direğinde fener görüyorum. Bu aşiretin görgüsü de öbür aşiretlerden daha çoktur. Halkı uyanık, becerikli, konuşkan ve şirin dillidir.*” gibi bir tespitte bulunmuştur (Yalman, 1977: 221). Yerleşim yerleri kaynaklarda Silifke, Mut, Tarsus, Antalya, Gazipaşa, Anamur ağırlıklı olmak üzere, Erdemli ve Mardin'de birer Bahşiş köyü hatta Bulgar dağlarındaki Bahşiş Yaylası şeklinde geçmektedir. Anamur'dan ve belirtilen yörelerden gelen Bahşiş Yörükleri Barcın Yaylasında buluşmaktadırlar. Bahşiş Yörüklerine neden bahşiş denildiği ve niçin Barcın Yaylasına yerleştikleri bir rivayette şöyle geçmektedir: Yörükler Horasandan gelirken Karaman yakınlarında iki grubun savaştığını görürler. Yörükler sarıklı grubun Müslüman olduğu kanısına vararak bu grubun yanında savaşa girerler. Savaşın sonunda sarıklılar kazanır. Bu grup Karamanoğulları'dır. Karamanoğulları'nın beyi kendilerine yardım eden Yörüklere: “Barcın yaylasının vergisini halktan toplayın, bana gönderin. Yayladan ötesi benden size ‘Bahşiş olsun.’ der. Bu fermanla Yörüklerin adı Bahşiş Yörükleri olarak kalır ve Barcın Yaylası onlara konaklamaları için tahsis edilir. Bahşiş Yörükleri ilkbahar aylarında çıktıkları Akdeniz sahilinden; Toroslara göç ederek Barcın yaylasında buluşurlar (Seyirci, 2000: 71-75). Mersin, Anamur ilçesinde kışlayıp, Barcın ve Balgasun yaylalarında (Sarveliler, Başyayla, Ermenek) yaylayan Bahşiş Yörüklerinin bir kısmı geçici olarak konaklamış, bir kısmı da bölgede yerleşik hayata geçmiştir (Eröz, 1991: 106).

Bahşiş Yörüklerinde evlilikle ilgili birtakım hazırlık ve uygulamaların zamanla ve yaşanılan coğrafya ile bir bütün hâlinde birbiri arkasına eklenerek gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Evlenme ile ilgili göreneklerin çoğu kuşaktan kuşağa geçmiş, gelenek-

leşmiş olup, bunların içerisine birtakım inançlar ve pratikler girmiştir. Ancak çok eski zamandan beri uygulanan ve bugün artık Türk topluluğunun malı, kültürünün bir parçası haline gelmiş olan evlenme göreneklere ve uygulamalarının batılılaşma sürecinde yozlaşarak değişmekte olduğu da bir gerçektir (Erdentuğ 1977:213). Bu çerçevede genel olarak hayatın geçiş dönemlerinin (doğum, evlenme ve ölüm) bir an önce incelenmesi ve Türk halk kültüründeki yerinin belirlenmesi önem arz etmektedir. Bu çalışmanın amacı Anamur ve çevresinde yaşayan Bahşiş Yörüklerinde hayatın geçiş dönemlerinden biri olan evlenme ilgili âdet ve inanmaların kayıt altına alınarak yok olmasını engellemek ve gelecek kuşaklara bu kültür birikimini aktarmaktır. Çalışmada yöntem olarak halk kültürü ürünlerinin derlenmesinde kullanılan alan araştırması, örnek olay ve yazılı kaynaklardan yararlanma yöntemleri kullanılmış, gözlem ve görüşme (Mülakat) metodları tercih edilmiştir. “Gözlem metodu, alan araştırıcısının dıştan içeriye bakmak ve durumu olduğu gibi tarif etmek suretiyle doğrudan doğruya gözlem yoluyla malzeme elde etmekte kullandığı metottur” (Çobanoğlu 1999: 56). “Görüşme metodu ise, folklor derleyicilerinin en çok kullandığı alan araştırması tekniği olup derleyici, kaynak kişinin bildiği, yaptığı, yapmış olduğu şeyleri, bunların sebeplerini öğrenir. Derleyici bu yolla kaynak kişinin iç dünyasını, kültürünü ve buna dair bilgisini öğrenir. Ayrıca mülakat derleyiciye halk kültürü malzemesinin orijinalini verir” (Çobanoğlu, 1999: 63). Çalışmada kaynak şahıslarla birebir yapılan görüşmeler ve gözlemler neticesinde derlenen bilgiler bir bütün oluşturacak şekilde evlenme öncesi, evlenme sırası ve evlenme sonrası ritüeller olmak üzere üç ana başlık hâlinde incelenecektir:

1. Evlenme öncesi ritüeller

Hayatın geçiş dönemlerinden biri olan evlenme, canlılığını ve sürekliliğini koruyan, hem bölgesel hem de evrensel bir unsurdur. Kız ve erkeğin bir aile olarak sosyal yaşama katılmalarının ilk adımı olan evlilik ve evlilik sonucu oluşan aile, toplumsal yapının temelini oluşturmaktadır. Her toplumda evlenme, bağlı bulunduğu kültürün gelenek ve göreneklerine göre gerçekleşmektedir. Bu sebeple, töre, âdet gelenek ve göreneklere göre gerçekleştirilen evlilik, ait olunan toplumun evlenme kültürünü oluşturur (Kaya-başı, 2013: 98).

1.1. Evlenme biçimleri

Gelenekte ev yapının, ev alanının ve evlenenin işlerinin kolay gideceğine inanılmaktadır. Bahşiş Yörükleri de evlendirmeyi, evermek, başgöz etmek, ocak tütürmek, ev bark kurmak gibi isimlerle belirtmekte ve yetişkin çağa gelen çocuklarının bir an önce evlenmesini istemektedirler.

1.1.a. Kız kaçırma

Barcın yaylası ve etrafında yerleşik hayata geçen Yörüklerde kız kaçırma olayı genellikle fakirlikten dolayı düğün masraflarını karşılayamamaktan, kızın istenip verilmesinden, uzun süren nişanlılık döneminin ardından gerçekleşmektedir. Bahşiş Yörük-

leri Torosların engebeli ve yüksek olmasının da kız kaçırma olayına yardımcı olduğunu düşünerek “Allah bu enginli, yüksekli dağları kocadan boşanmış avrat ile nişanlı kız için yaratmış.” ifadesini kullanmaktadırlar.

Altaylılarda kız kaçırma, kızın rızasıyla, hatta baba ve anasının tasvibi ile olur (İnan, 2000: 166). Yörüklerde de kız kaçırma, sözlüsünü ve nişanlısını kaçırma şeklinde gerçekleşmektedir. Yerleşik hayata geçmeden önceki dönemlerde ise göç zamanında evlenecek olan erkek, evleneceği kızı yayla göçlerinde, düğünlerde, çeşme başlarında, ekin biçilen tarlada ya da davar sağmaya gittiği yerde beğenerek, dolaylı yollardan takip ederek kaçırmaktadır. Tabi bu kaçırma olayı kızın ve erkeğin belli bir yerde buluşması şeklinde gerçekleşmektedir. Kızın ailesinin rızasının olmadığı durumlarda kaçırılan kızlara birkaç ay sonra düğün yapılmaktadır. Kaçırılan kızların tekrardan baba ocağına dönmesi Yörükler tarafından hoş karşılanmamaktadır. “Canavar dişlediğini alır.” denilerek kaçırılan kız, kaçırılan kişiyle evlenmek zorunda bırakılmakta; evlenmez ise genç kıza “şunun bunun artığı” gibi kötü ithamlarda bulunulmaktadır. (K.5)

1.1.b. Diğer evlenme biçimleri

Yörükler arasında görülen evlenme biçimlerinden birisi de Türk dünyasında da sıkça karşılaşılan “beşik kertme” dir. Çocuklar daha beşikte iken aileler, ileride çocuklarını birbirleriyle evlendirmek için, beşiklere birer kertik atarak, karşılıklı söz vermektedirler. Böylece çocuklar kendi istekleri dışında nişanlanmış olmaktadır. Genellikle ekonomik ilişkilerini daha da pekiştirmek isteyen aileler arasında bu tür evlilikler görülmektedir. Ancak, çocuklar büyüdüklerinde böyle bir evliliğe karşı olabilmekte veya ailelerden biri sözünden dönebilmektedir. Böyle bir durumda, aileler arasında sürtüşmeler ve gerginlikler ortaya çıkmaktadır (Örnek, 2000: 187). Beşik kertme yoluyla çocukların nişanlanmaları eski bir gelenek olup Dede Korkut Hikâyelerinde de geçmektedir. Hikâye de: “Oğuz beyleri Pay Püren’in bir oğlu, Pay Biçen’in bir kızı olması için dua ederler. Pay Biçen Bey “Beyler Allah Ta’ala bana bir kız verecek olursa, siz şahit olun, benim kızım Pay Püre Bey’in oğluna beşik kertme yavuklu olsun.” sözleri ile ve daha doğmayan çocukların nişanlarını ilân etmiştir (Gökyay, 1976: 49). Yörükler arasında çok yaygın olmasa da aynı zamanda doğan çocuklara geçmişte malını artırmak düşüncesiyle “beşik kertmesi” yapılmıştır. İslamiyet’le birlikte Türk kültüründe akraba evliliklerine yaygın olarak rastlanmaktadır. Özellikle kırsal kesimde yaygın olarak görülen bu uygulama köyden kente göçlerin yoğun olduğu şehirlerde de belli ölçüde görülmektedir. Bahşiş Yörüklerinde akraba evliliği yaygın olup; iki tür akraba evliliğinden söz etmek mümkündür. Bunlar, amcaoğlu ile amcakızı ya da teyze oğlu ile teyzekızı arasında gerçekleşen, aynı cinsten kardeşlerin çocuklarının evliliğini ifade eden paralel kuzen evliliği; dayıoğlu ile halakızı ya da halaoğlu ile dayıkızı arasında gerçekleşen ayrı cinsten kardeşlerin çocuklarının evliliğini ifade eden çapraz kuzen evliliğidir (Tezcan, 2000: 49-53). Malın dışarı çıkmaması ve “Kendi kötümüz elin kötüsünden iyidir, uzak çevreden gelen bize bakar mı, bakmaz mı?”, inancıyla yapılan akraba evlilikleri de Yörükler arasında görülmektedir. (K.1) Ayrıca berdel yani “bedel evliliği”, “kızların değiş- tokuşu” veya “değişik

usulu” (Örnek, 2000: 188) diye bilinen karşılıklı kız alıp verme şeklinde evlenmeler de mevcut olup, bu olaya Yörükler arasında “değişik” denilmektedir. Aynı zamanda Yörükler arasında; Gelinin kocası düğünden az bir zaman sonra ölürse bir müddet bekler ve uygun görülürse ölen kocasının bekâr erkek kardeşine istenir, onunla evlendirilir. Gelin ölürse, gelinin çocuğu varsa, kocası gelinin bekâr kız kardeşiyle evlendirilir (Şimşek, 2008: 232).

1.2. Evlenme çağı/ yaşı ve evlenme isteğinin belirtilmesi

Evlilik çağı geleneksel olarak kız ve erkeğin biyolojik ve fizyolojik gelişmeleri tamamlanması yani ergenlik dönemine girmesiyle başlamaktadır. Yasalarımıza göre çocuk 18 yaşında reşit sayılmaktadır. Medeni Kanuna’ a göre evlenebilmek için kızın 15,erkeğin 17 yaşını doldurması gereklidir. Ancak, 14 yaşını doldurmuş kızla, 15 yaşını doldurmuş erkeğin yargıç kararıyla ve ana baba vesayeti ile evlenmeleri mümkündür. (Örnek, 2000: 189-190) Bahşiş Yörüklerinde kızlar 16, erkekler 20 yaşından itibaren evlenmeye başlamakta, evlenecek kızların erkekten birkaç yaş küçük olmasına dikkat edilmektedir. Evlenme yaşı sosyal yaşamdaki değişiklikler; Yörüklerin yerleşik hayata geçmesi, eğitim- öğretim olanaklarının artması vb. sebeplerle son yıllarda yükselmiştir. Evlenme çağına gelmiş genç kız evlilik isteğini aile büyüklerine söylemekten çekindiği için ailede saygın görülen kimselerden aracılık etmelerini istemekte; genç erkeklerde evlilik isteklerini yemek esnasında çorbada kaşık bırakıp gitme ya da pilava kaşık saplama şeklinde iletmektedirler. (K.3)

1.3. Kısmetin açılması için yapılan uygulamalar

Bahşiş Yörükleri, evlenmemiş genç kızların kısmetinin açılması için hocalara, türbelere gidip adaklar adamakta, genç kıza üç cuma arka arkaya cami kapısının kilidini açtırmaktadır. Aynı zamanda bölgedeki bir su kaynağının yanına götürülen gençler; “Şu peygamber şuradan geçmiş, ölümsüzlük suyunu içmiş.” diyerek ayaklarını bu suyun içine sokmaktadırlar. Bazen de genç kızlara düğün evlerinden bardak, kaşık çaldırılmakta, evlenmiş bir gelinin, gelinliği giymeden önceki kıyafetlerini giymesi istenmektedir. (K.2)

1.4. Evlenmemiş kimselere verilen isimler

Bahşiş Yörükleri evlenmemiş kızlar için; kız kocası, er kocası, kokar, kart kız, kartalmış, kokmuş, evde kalmış, dengini bulamamış gibi söylemlerde bulunmaktadır. Evlenmemiş erkeklere ise; “Bekâr kaldı Mehmet Ali”, müzmin bekâr, kocamış, tohuma kaçmış, yıllanmış, vakti geçmiş, baba olmadan dede olmuş gibi isimler takılmaktadır (Şimşek, 2008: 262).

1.5. Eş seçimi/kız arama

Kutsal ve önemli bir olay olan evlilikte eş seçiminde çok dikkatli ve titiz davranılması doğaldır. Geleneksel kesimde evlenme işi kız bakma, kız arama, kız soruşturma ile başlar. Oğullarını evlendirmek isteyen aileler, akrabalarından, komşularından ve yakın çevrelerinden olmak üzere kız aramaya başlarlar. Bu konuda arkadaşlar, komşular

da yardımcı olur (Örnek, 2000:190). Eş seçimi yapılırken dikkat edilen hususlar Türk kültüründe önemli bir yere sahip olup, evlenilecek kadın ve erkekte aranan bir takım özellikler söz konusudur.

Dede Korkut Hikâyelerinin mukaddimesinde kadınlar dörde ayrılmaktadır: “Karılar dört türdür. Birisi solduran sopdur. Birisi tolduran topdur. Birisi ivün tayagıdır. Birisi niçe söyler-isen bayağıdır =Birisi solduran soptur. Birisi dolduran toptur. Birisi evin dayağıdır. Birisi ne kadar dersen bayağıdır” (Ergin, 2004: 76). Bu kadınlar içerisinde kabul görülüp evlenilecek olan evin dayanağı yani direği olandır. Bu kadının özellikleri de Dede Korkut’ ta şu şekilde sıralanmaktadır: “İvin tayagı oldur ki yazıdan yaban ive bir konuk gelse, er adam ivde olmasa, ol anı yidürür, içürür, ağırlar, azizler, gönderür. Ol Ayişe, Fatıma soyıdır hanum. Anun bebekleri yetsün. Ocağına bunçılaysın avrat gelsün. = Kırdan yaban eve bir misafır gelse, kocası evde olmasa da o; onu yedirir, içirir, ağırlar, azizler, gönderir. O Ayişe, Fatıma soyundandır hanım. Onun bebekleri yetişsin. Ocağına bunun gibi avrat gelsin” (Ergin, 2004: 76).

Kanlı Koca oğlu Kanturalı Hikâyesi’nde de Kanturalı il il dolanıp kız bulamayınca babasına evlenmek istediği kızın özelliklerini şöyle sıralamaktadır: “Ben yerimden doğrulmadan o kalkmış, ayağa dikilmiş olmalı, ben Karakoç atıma binmeden o binmiş olmalı, ben kanlı kâfir eline varmadan o varmış, bana baş getirmiş olmalı.”(Gökay, 1976: 133).

Eş seçiminde geçerli kurallar Türk kültüründe sadece erkekler için değil, kızlar için de görülmektedir: Kam Büre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu’nda Banu Çiçek, beşik kertme sözlüsü Bamsı Beyrek’le evlenmeden önce onu binicilik, ok atma ve güreşte sınar. Bamsı Beyrek’in maharetini gördükten sonra onunla evlenmeye karar verir (Gökay, 1976:56-57).

Bahşış Yörüklerinde evlilikler anne, babanın rızasıyla gerçekleştiği için kız istenmeden önce ailenin büyükleri, yakın akraba ve arkadaşları tarafından soruşturularak tavsiye üzerine yapılmaktadır. Bir kızın, bir erkekle sokakta görülmesi o kız ile evlenmek isteyenlerin sayısını da azaltmakta; bulunan eş adayı uygun değilse de, “O bizim münasibimiz ya da dengimiz değil.” denilmektedir. Yörükler evlenecek kızlarda, güzellik, saygı, temizlik, varlık, kültür, misafır ağırlama, terbiye, elinden iş gelme, bağda bahçede kıvrak olma, tasarruflu olma gibi özellikleri aramaktadır. Aynı zamanda erkeklerin de ailenin geçimini sağlayabilecek durumda, dürüst, namuslu, iyi huylu olmasına özen göstermektedir. Ancak zaman içerisinde evlenecek çiftlerde aranan özelliklerde birtakım değişikliklere uğramıştır. (K.4)

1.6. Kız isteme/ görücü ya da dünür gitme ve söz kesimi

“Görücü gitme” diğer bir tabirle “dünür gitme” daha çok kentsel yaşamın göreneği durumunda olup, gittikçe zayıflamaktadır. Kırsal kesimde, görücülük ile kız isteme birbirine geçmiş hâledir. Birbirine yakın çevrelerde yaşayan gençlerin ve ailelerin birbirlerini görüp, tanımalarından dolayı görücülüğe gerek kalmamakta doğrudan dünür olarak gidilmektedir. Geleneğin etkin bir şekilde devam ettiği yerlerde kız görmeye erkeğin

annesi, kız kardeşi ve yakın akrabalarından kadınlar gitmektedir. Kadınlar öncelikle kızın güzelliği, terbiyesi, temizliği, davranışları vb. özelliklerine bakmakta, sonrasında ise kızı ve ailesini soruşturmaktadır. Böylelikle kız tarafına da düşünmek için belli bir süre tanınmış olmaktadır. Her iki tarafında olumlu bir değerlendirmeye ulaşmasıyla birlikte görücülerin işi sona ermektedir. Bu tür uygulamalarda erkek ya da kızdan çok ailelerin girişimi, beğenisi ve isteği önemlidir (Boratav, 1994:173-174; Örnek, 2000:185-186).

Türklerin örf ve adetlerine bağlı olarak gerçekleşen kız isteme olayı bölgesel olarak değişiklik gösterse de geçmişten günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Dede Korkut hikâyelerinde de kız isteme değişik şekillerde kendini göstermektedir. Dede Korkut, Deli Karçar'ın kız kardeşini Beyrek için isterken şöyle der: "Karşı yatan dağını aşmaya gelmişim, akınlı suyunu geçmeye gelmişim; dar koltuğuna kısılmağa gelmişim; Tanrı buyruğuyla, peygamberin kavliyle, aydan arı, gündün görklü kızkardaşın Banıççek'i Bamsı Beyrek'e dilemeğe gelmişim." (Gökay, 1976: 60). Sözlerin güzelliği ve kuvvetinden hareketle kız isteme faslındaki bu canlılık günümüzde de etkililiğini sürdürmektedir.

Görücü usulü ile evliliğin yaygın olduğu Bahşiş Yörüklerinde kız isteme törenine "görücü gitme" ya da "dünürücü gitme" denilmekte, kız istenirken önce şu yol izlenmektedir: Öncelikle erkek beğendiği kızı annesine söyler, erkeğin annesi, kız kardeşi ve teyzesi kızı görmeye evine giderler. Kızı beğenirlerse bu işin olması için uğraşacak bir kişi ararlar. Bu kişiye "aracı" ya da "isteyici" denilir. Aracı kişiye de, arayışı için bir mendilin içine para konularak verilir. Aracı, kızın annesiyle konuşarak erkek tarafının niyetinin ciddi olduğu hususunda gerekirse onları överek, onu ikna etmeye çalışır. Anne, kızını vermek istemezse; "Münasibimiz var." diyerek aracıyı uğurlar. (K.10- K.19) Kız istemeye damat adayı götürülmez. Aracı, kızı Allah'ın emriyle ister, alınan yanıt olumlu ise gelin tarafından "mendil ucu" bağlanıp damada gönderilir ve artık sözlü oldukları bildirilir. (Erdem Nas, 2015: 28) Beğenilen bir gelin adayının olduğu durumlarda aileye uğurlu gelip gelmeyeceği "Tuz ölçme" denen bir uygulamayla sınırlanmaktadır. Bu uygulama esnasında bir miktar tuz gelin adayının tespit edildiği tarihten itibaren kullanılmaya başlanır ve bu tuz bitene kadar evde herhangi bir tatsızlık, huzursuzluk, kötü bir olayla karşılaşılmazsa o kızın aileye uğurlu geleceğine inanılır. (K.20)

Evlenmek niyetinde olan genç erkek beğendiği bir kızla karşılaşmadığı durumda annesinden yardım ister. Uygun bir gelin adayı bulan anne oğluna bu kızı göstermeye çalışır ki bu genellikle düğünlerde olur. Beğenilen kız, erkeğin annesi ya da kız kardeşi tarafından oyuna çağrılır, kızın da gönlü varsa kalkıp karşılıklı oynar. Kız oynayınca da davula para takılarak, coşku biraz daha artırılır. Kızın ailesinin de gönlü olursa, kız istemeye toplumda sözü, özü sevilen saygın biri, erkek tarafının büyüklerinden birkaç kişi ve yengelerle birlikte bir perşembe akşamı (hayırlı gece) kız evine gidilir. Kız istemeye yengelerin götürülmesinin nedeni; kız tarafına aileye dışardan gelen kişilerin de aile içinde mutlu ve huzurlu olduklarını göstermektir. Kız istemeye giden dünürücü isteme faslındaki bütün masrafları karşılar. Kız istemeye giderken de, erkek evi kız evine

hediyelik eşyalar götürür. Kız evi de, kızını vermeye niyetliyse karşılığında erkek evine değişik hediyeler koyar. Kızlarını vermeyeceklerse de gelen hediyeleri geri gönderirler. Dünürücü olan kişi hediyelerin takdiminden sonra; “Allah’ın emri ile eviniz iyi, ayranınız koyu değil, sizinle hısım olmaya geldik biz.” diyerek kız istenir. (K.6- K.11)

Bahşiş Yörükleri eskiden kız istemeye giderken; yakaladıkları bir yarasanı kurutarak ceplerine koymakta, bu yarasanın da onlara uğur getireceğine inanmaktadırlar. Kız istemeye oğlanın, babası, annesi ve aile büyükleri birlikte giderler ve kız evine: “Sizden hısımlık ummaya geldik” ya da “Allah’ın emri peygamberin kavliyle kızınız falanı oğlumuz falana istemeye, hısım olmaya geldik” derler. Biraz sohbetten sonra olumlu ya da olumsuz hiçbir şey sormadan kalkarlar ve bir süre kız evine uğramazlar. Bu süre kız evinin durumu değerlendirmesi, oğlan tarafını araştırması için bir fırsattır. Bu süreçte kızın babası; kızın annesine, kızının gönlünün olup olmadığını anlamak için: “Kızın ağzına bir ip ölç bakalım”. der ve kızının fikrini öğrenmeye çalışır. Kız evi naz evi sözünden hareketle eşe dosta sorma bahanesiyle bazen de kız ilk istemede verilmez. Bu durumda erkek evi birkaç gün sonra tekrar ziyarete gelir ve kız tarafının fikrini öğrenmek ister. Kız tarafı kızını vermek istemezse; “Sizin orağınız keskinleşmiş ama bizim başağımız daha olgunlaşmadı.” şeklinde uygun bir dille reddeder. Bazen de kız tarafı kızlarını vermeye gönüllü olduğu hâlde aile içerisinde kızın verilmesini istemeyen başka birilerinin olması durumuyla karşılaşmaktadır. Bu kişi veya kişiler de kız isteme faslında ya evin bacasından su dökerler, ya dünürcünün ayakkabısının içine tuz atarlar ya da istemeye gelen kayınbabanın ayakkabısının öçesini keserek, ayakkabısının içerisine tuz atıp, su dökerek bu işe gönüllerinin olmadığını göstermeye çalışırlar. Kız tarafı kızını vermeye niyetliyse de: “Allah yazdıysa olsun.” denilmektedir. Kız isteme faslının sonunda kız verilmişse eğer; daha sonraki bir gün “Tatlısını yiyelim.” denilerek sözleşilmektedir (Kayabaşı, 2013:124-125).

Söz kesme faslı; kızın verildiğinin bir göstergesi niteliğinde olup, yüzük, küpe, bilezik gibi değerli eşyalar takılarak küçük bir nişana benzer bir şekilde kutlanmaktadır. Değerli bir takı takılmasının amacı da bu olayın ciddiyet kazandığının herkes tarafından bilinmesinin istenmesidir. Tatlı yeme uygulaması ile de Türk topluluklarının çeşitli ritüellerinde sıkça karşılaşmaktadır. Doğum, nişan, evlilik, sünnet ve hatta ölüm gibi geçiş dönemleriyle ilgili yemeklerin çoğu zaman sembolik yemeği ‘tatlı’dır (Özdemir, 2005:188). Kız isteme faslında tatlı yeme geleneği evlilik hayatının tatlı geçmesi, kız tarafı ile oğlan tarafının tatlı geçinmesi içindir (Eker, 1999a: 49). Burada sempatik büyü inancına dayanılarak, tatlılardaki tatlılığın yapılacak birleşmeye geçirilmek istendiği görülür (Erdentuğ, 1974: 375-376).

Kız istemenin ardından gerçekleşen söz kesimi ve tatlı yeme faslı Bahşiş Yörüklerinde içerisinde de uygulanmaktadır. Gelin adayına başka görüçülerin talip olmaması için yüzük, bilezik, küpe, kolye, yazma, kıyafet vb. hediyeler verilmekte ve erkek tarafının getirmiş olduğu tatlı yenilerek söz kesilmektedir. Tatlı yenilmesinin sebebi; bundan sonraki süreçlerde her iki taraf arasında herhangi bir huzursuzluk olmaması ve evlenecek

olan gençlerin ileriki yaşamlarını bu ağız tadıyla mutlu bir şekilde devam ettirebilmeleri içindir. (K.21)

1.7. Nişan töreni ve nişanlılık dönemi

Kızın istenmesi ve söz kesme faslının ardından uygun bir zamanda “nişan” adı altında aileler arasındaki bağ yüzük takılarak resmileştirilir. Aileler kendi akrabalarını ve tanıdıklarını nişana davet ederler. Kimi zaman küçük eğlencelerin de yapıldığı nişan merasimleri yöreden yöreye kısmen değişen âdetlerle yerine getirilir (Gönen, 2006: 63). Geçmiş dönemlerde söz ve nişan birlikte düşünülerek aynı günde yapılmış, ancak sonraki dönemlerde nişan için ayrı bir gün belirlenmiştir. Nişanlılık süresinin ne kadar sürmesi gerektiği ile ilgili kesin bir kural olmayıp, her iki tarafında kendi anlaşmasına bırakılmıştır. Kimi özel durumların, askerlik, okul, gurbetten dönüş, hastalık, ölüm, vb. dışında süre uzatılabilir ya da kısaltılabilir. Sürenin uzatılmasında ya da kısaltılmasında her iki tarafın hazırlanması ve kimi ekonomik etmenler de rol oynamaktadır (Örnek, 2000: 193-194). Nişanlılık dönemi, gençlerin birbirini tanımaya çalıştıkları, ailelerinde düğün için hazırlıklarını tamamlamaya çalıştıkları dönemdir.

Erkek ile kız arasında ya da erkeğin ailesi ile kızın ailesinin arasında yapılan anlaşmanın somutlaştırılması görevini nişan yüzüğü üstlenmektedir (Gönen, 2006:64). Nişan ve yüzük takma geleneği eski dönemlerden beri uygulana gelmiş bir gelenektir. Eski Türklerde evlenmeyi düşünen çiftlerin birbirlerine yüzük takarak ve mendil vermek suretiyle nişanlı sayıldığı bilinmektedir (İnan, 2000:166). Dede Korkut Hikâyeleri’nde, Kam Büre Beyoğlu Bamsı Beyrek Boyu Hikayesi’nde nişan şu şekilde yer almaktadır: Beyrek üç öptü, bir dişledi. ‘Düğün kutlu olsun, han kızı’ dedi. Parmağında olan altın yüzüğü çıkardı, kızın parmağına geçirdi. ‘Ortamızda bu nişan olsun, han kızı’ dedi (Gökçay, 1976: 57).

Yörüklerde nişan, nikâhtan daha kuvvetli bir bağ sayılmaktadır (Yalman, 1977: 258). Nişan ve nişanlılık dönemi Bahşiş Yörüklerinde evlilik sözü verildikten sonra ailelerin nişan alışverişi için bir araya gelmesiyle başlar. Alışverişte kız ve erkeğe nişanda giyecekleri elbiseler ve nişan yüzükleri alınır. Her iki tarafında yakın akrabaları nişana davet edilir. Nişan töreni mevlit okunarak ya da eğlence düzenlenerek gerçekleşir. Erkek evi kız evine nişan için giderken, kestiği bir keçiyi küle bulayıp pişirerek götürür. Buna “sövüş” denir. Gelen misafirlere çeşitli ikramlarda bulunulur; yemek yenilerek, şerbet içilir, lokumlu pekmezli helva dağıtılır. Gelinin ve damadın parmağına kırmızı ya da mavi bir ipin ucuna bağlanmış altın yüzükler takılır. Dua edilerek, ip kesilir. Gelin ve damada hediye olarak aileye çok yakın olanlar altın, diğerleri ise para takarlar. Bu paralara kız tarafı çeyiz düzer yani çeyiz alır. Ancak kız ve erkek tarafı arasında ya da gençler arasında herhangi bir olumsuz durumdan dolayı nişan bozulursa kız tarafı gelen hediyeleri erkek tarafına geri verir. Evlilikle nişanlılık arasındaki süre en fazla bir yıl tutularak bu dönemde düğün günü de kararlaştırılır. Nişan ile düğün arasındaki Kurban Bayramı’nda erkek evi kız evine, boynuzuna altın bağlanarak süslenmiş bir kurban gönderir. Kız evi

tarafından kesilen bu kurbanın bir kısmı erkek eviyle, gelen misafirlerle yenilir bir kısmı da komşulara dağıtılır. Eskiden nişanlılık döneminde ve daha sonrasında; gelin ve damat kaynanasına teyze, kayın babasına dayı derken günümüzde gelin de damatta kayın validesine anne, kayın babasına baba şeklinde hitap etmektedir. (K.14)

2. Evlenme sırasındaki ritüeller

Kız arama, görücü gitme, kız isteme, söz kesme ve nişan ile başlayan evlilik ritüeli, evlenme sırasında gerçekleşen geleneklerle devam etmektedir. Baba evindeki bekâr hayatlarından ayrılan çiftler evlilik töreninin gerçekleşmesi ile yeni bir hayata adım atmaktadır. Ancak bu adım sadece bireysel ve toplumsal olmamakla birlikte, insanın olumlu düşüncesinin evren üzerinde de önemli değişikliklere yol açtığını düşündürmektedir. “Zira kozmos ve insan durmaksızın ve her türlü araçla yeniden doğurulmakta, geçmiş yok edilmekte, kötülük ve günahlar ortadan kaldırılmaktadır... bu yeniden doğum araçlarının tümü aynı hedefe yönelir: geçmiş zamanı ilga etmek, -in illo tempore- sürekli bir dönüşle, kozmogonik eylemin tekrarıyla tarihi yok etmek” (Eliade, 1994, 85). Bu açıdan düşünüldüğünde çiftler evlilikle birlikte önceki hayatlarını geride bırakmaktadır. Yeni bir hayata evlilikle beraber başlamaları da bireylerin dönüm noktası olmaktadır. Bireylerin yeni hayatlarının kozmik bir başlangıç simgesi olan evlilik törenleri başlı başına bir ritüel olup, eğlencenin de ötesinde pek çok anlama ve işleve sahiptir. Bu nedenle aile kurmanın toplumsal onay gerektirdiği düşünülecek olursa bu onayın alınabilmesi için de evlilik ritüelinin bir takım uygulamalarla devam etmesi gerekmektedir (Kayabaşı, 2013:133).

Türk kültüründe düğün eşler arasındaki birlikteliğin duyurulması için düzenlenen eğlenceli bir etkinliktir. Düğün, insanın geçiş dönemi kabul edilen evlilik hareketinin getirdiği önemli bir geleneğin adıdır (Yakıcı, 1991: 33). Birlik ve beraberliğin sağlanmasında, geleneklerin yaşatılarak gelecek nesillere aktarılmasında düğünlerin büyük bir yeri vardır. Evlilikle beraber bireyin statüsünde ve yaşamında önemli bir geçiş söz konusu olduğundan, evlilik müessesesinin temelinde önemli uygulamalara yer verilmektedir. Yeşil’in Jameson’ dan (1972) aktardığına göre evlilik ritüeli; yeni bir hayata adım atan çiftleri bekârlıktan yani evlilik öncesi yaşamlarından getirmiş oldukları düşünülen tehlikeli güçlerden korumak, gerçekleştirilen birliktelikteki çoğalmayı ve bereketi sağlamak yeni evin güvenliğini ve refahını arttırmak gibi çeşitli uygulamaları barındırmaktadır (Yeşil, 2012:146). Düğün törenleri, akrabaları, dostlar bir araya getirerek görüşme imkânı sunduğundan dolayı toplumsal ilişkileri kuvvetlendirmek gibi bir amaca da hizmet etmektedir. Kırsal kesimde, özellikle kapalı toplumlarda, ailevi, ahlâkî ve töresel baskıların hafifletildiği eğlence ve gezintilerde evlilik çağındaki gençler düğünler vasıtasıyla bir araya gelebilmekte, birbirlerini yakından görme ve tanışma fırsatı bulmaktadırlar. Ayrıca evlenecek yaşta erkek çocuğu ya da yakın bir akrabası bulunan kadınlar, gelin adayı olabilecek genç kızları dikkatli bir şekilde inceleme fırsatını bu eğlencelerde bulmaktadırlar. Bu durum düğün törenlerinin gizli bir işlevi olduğunu da ortaya koymaktadır (Özdemir, 2005:286-330). Düğünün işlevlerinden bir diğeri de akrabalık ilişkilerini kuvvetlendirmesidir. Evlilik aracılığıyla farklı aileler, mahalleler, köyler ve kasabalar

birbirlerine bağlanmakta, sosyal ilişkiler daha fazla kuvvetlenmekte, böylece toplumdaki bütünlük de pekiştirilmiş olmaktadır (Eker, 1999a: 42; 1999b:63). Düğünlerde geleneksel değerlerin öne çıkarılmasına dikkat edilir. Düğün törenleri; dinî bayramlar, yöresel ve milli şenlikler gibi bireyler arasındaki dargınlıkların ve sorunların ortadan kaldırıldığı kutlama ve eğlence ortamlarındandır (Özdemir, 2005: 335; Korkmaz, 1999: 82). Bu nedenle yüz yüze bakan toplumlarda kimsenin unutulmamasına, küstürülmemesine özen gösterilerek, düğüne, mümkün olduğunca çok kimse çağrılır (Örnek, 2000:196).

Kültürel değerlerin en önemli izlerini taşıyan düğünlerde eski kültürümüze ait halk inanışlarını, halk edebiyatı ve sanatını bulmak mümkündür (Koşay, 1944: X). Geleneğin nesillere aktarımını sağlayan sosyal ortamlardan birisi de düğünlerdir. Ancak böyle bir ortamda, genç kuşak, eğlenmenin, nasıl ve ne şekilde, hangi davranış kalıpları çerçevesinde mümkün olacağını öğrenmektedir (Mirzaoğlu, 2003a:69)

Anadolu Türk düğünleri üzerinde Orta Asya unsurları, eski yerli kültürler ve İslâm Dini' nin etkileri olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan Türkiye Türk düğünleri incelenirken bu üç unsurun göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Koşay, 1944: X; Boratav, 1994:186). Bununla beraber düğün sahiplerinin içinde buldukları özel şartlar (ekonomik durum, geleneklerin gevşemesi, uygulanması gerekenlerin unutulması vb.) aynı yörenin düğünleri arasında bile farklılıklara neden olabilmektedir (Boratav, 1994: 183).

2.1. Tören zamanı, süresi ve yapılan uygulamalar

Düğün töreninin ne zaman gerçekleşeceği ve ne kadar süreceği ile ilgili uygulamalar Türk topluluklarının çoğunda benzer özellikler göstermektedir. Ancak düğün töreni hem kız hem de erkek tarafı için masraflı olduğu için düğün zamanının seçimi ve süresi sosyo-ekonomik unsurlar göz önünde bulundurularak belirlenmektedir. Bu bağlamda “At alırsan yazın, kız alırsan güzün al” sözüyle evlilik için en uygun zamanın güz aylarında yani eylül, ekim, kasım aylarını içine alan hasat zamanında olduğu vurgulanmıştır (Yeşil, 2012:177).

Bahşiş Yörükleri' nde uzun süre nişanlı kalmak hoş karşılanmadığı için ‘hayırlı iş beklemez’ düşüncesiyle düğünle nişan arasındaki süre uzun tutulmamaktadır. Geçimini tarımdan sağlayan memleketlerde düğünlerin genellikle hasat sonu yani eylül ekim aylarında yapılması uygun görüldüğünden Bahşiş Yörüklerin' den yerleşik hayata geçenler bu zamanda düğünlerini kız tarafının belirlediği bir günde yapmaktadır. Keçi, koyun, at, deve besleyerek göçe devam eden Bahşiş Yörükleri, Mart, Nisan aylarında yaylaya göçüp, Kasım, Aralık aylarında sahile indiklerinde düğünlerini yapmaktadır. Yörükler de düğün masrafının çoğunu erkek tarafı karşıladığı için düğünlerini “İşimiz üzerine yaparız.” diyerek geçimini sağladıkları iş bitiminde yani göç zamanının ya başında ya da sonunda yapmaktadırlar. Düğün töreni dört gün sürmekte ve Cuma günü başlamaktadır: Cuma bayrak dikimi, cumartesi kına gecesi, pazar düğün, pazartesi ise gelin sabahı olmaktadır. Cumadan başlayarak üç gün boyunca yemek verilerek, ikramlarda bulunulmaktadır. Pazar günü sabah ile öğle vakitleri arasında düğün yemeği verilmektedir. Dü-

gün yemeği olarak; çorba, nohut, keşkek, herse, etli bulgur pilâvı, çılıbır, ayran verilmek-
te ve yemeğin yanında 20–30 çita bal ikram edilmektedir. (K.7)

2.2. Evlilik törenine davet (Gelit, düğünü okuma, okuntu gönderme)

Geçmiş dönemlerde, düğünü haber vermek için günümüzde olduğu gibi davetiye gönderilmemiş, bunun yerine çeşitli eşyalar gönderilmiştir. Türklerde davetin sembolü olarak ‘ok’ kullanılmış; Hun, Göktürk ve diğer Türk devletleri hakanları çeşitli sebeplerle kabilelerini bir yere toplamak istediklerinde de onlara davet için ok göndermişlerdir. Bugün Anadolu’nun değişik yörelerinde düğüne davet için kullanılan ‘okuntu’ kelimesinin de ‘ok’ sözcüğünden gelmiş olabileceği düşünülmektedir (Eröz 1977: 176). Divan ü Lûgat-it Türk’te de bir kimsenin bir yere çağırılması durumu ‘okutsadı’, ‘okıştı’, ‘okıdı’ (Atalay, 1985: I.cilt 197,186; III.cilt 254) sözcükleri ile karşılanmıştır.

Bahşiş Yörüklerinde evlilik törenine davetle ilgili çeşitli uygulamalar yapılmaktadır. Erkek tarafı düğünü haber vermek için bardak, kibrit, basma (kumaş) alır. Yakın akrabalarından özellikle dayıya, amcaya, gönderilmek üzere şapka; halaya, teyzeye verilmek üzere de “çeki” adı verilen işlemeli başörtüsü alır. “söyleyici, çağırıcı” adı verilen bu kişi, eşyaları dağıtarak “Falan zamanda düğünümüz var.” der. Maddi durumu iyi olan aileler de uzak köylere davulcu göndererek düğün zamanını ilan ettirirler. (K.22) Düğüne çağırma için yapılan başka bir uygulama da herkesi tanıyan, ağzı lâf yapan bir kadının ya da evlenecek kişilerin bir akrabasının bütün evleri dolaşarak sırtına aldığı bir çuval bulgur ve birer çay bardağıyla düğünü haber vermesi şeklinde gerçekleşir. Bu olaya da “gelit” denir. Bir başka uygulama da ise akrabalık derecesine göre, çok yakın akrabaların havluyla, biraz uzak olanların bardakla, akraba değilse şekerle düğüne davet edilir. Düğüne çağırma için yapılan bu işleme de “düğünü okuma” denir. (K. 8) Ancak bu uygulamalar daha eski dönemlerde yapılmış olup, günümüzde düğünü okuma, davetiye ile gerçekleşmektedir.

2.3. Çeyiz hazırlama ve düğün için yapılan diğer hazırlıklar

Bu süreçlerde günlük yaşamla bağlantılı çeşitli etkinlikler yer alır:

2.3.a. Odun eleme/ oduna gitme

Köyün gençlerinin, hem kız hem de erkek evinin düğün boyunca kullanılacak odun ihtiyacını karşılamak için dağa odun almaya gitmesine “odun eleme” ya da “oduna gitme” denilmektedir. Odun toplamaya gidilecek gün sabah ezanından önce gençler bir araya gelerek tüfek atarlar. Komşulardan eşek, katır, deve gibi yük hayvanları alan gençler dağa odun toplamaya giderler. Odun toplanırken bayrak direği olması için de uzun ve düzgün bir çam ağacı kesilir. Odunu toplayıp dönerken düğün evine geldiklerini belirtmek için tüfek atarlar. Damadın babası da tüfek atarak onlara karşılık verir. Davar kestirip yemekler hazırlatır. Getirilen odunların bir kısmı kız evine gönderilir. Bu günün gecesinde damat gençlerle yiyip, içip eğlenir. (Kayabaşı, 2013: 146).

2.3.b. Esvap kesimi/ kesene/ tohum gavıdı /yufkaya gitme

Kız evinin belirlediği bir günde, erkek evinden yaşlı birkaç kişinin; kız evine düğün için gerekli malzemeleri, kına gecesinde yakılacak olan kınayı götürmesine “esvap kesimi” ya da “tohum gavıdı” denilir. Gerekli malzemeler daha çok verilecek yemekle bağlantılı olup; davar, soğan, yağ, darı, tuz, un vb. dir. Kızın gelinliğinin kesilip, dikilmesi işlemi de bugün içerisinde yapıldığından “kesene” de denilmektedir. Komşu ve akrabaların yardımı ile bir tarafta gelinlik dikilirken, diğer tarafta da düğün için, börek, baklava, yufka yapılır. Tüm bu işler bittikten sonra geline yazma örtülerek gelin oynatılır. Bu gelenek “yufkaya gitme” olarak da adlandırılmaktadır. (K. 17-K. 19)

2.3.c. Çeyiz düzme ve sandık götürme/ asbab götürme

Türklerde evliliğe verilen önem, düğün öncesi her iki tarafında bağlı olduğu toplumun kültürüne uygun olacak biçimde düğün için hazırlıklar yapması ile de kendini göstermektedir. Bu hazırlıklar her yörede yaşanan döneme ve maddi duruma göre farklılıklar arz etse de Türklerde düğün hazırlıklarından birisi olan ‘çeyiz’ hazırlama geleneği eski dönemlerden beri devam etmektedir. Divanü Lügat-it Türk’ de çeyiz kelimesinin karşılığı olarak gelinin eşyası anlamında ‘sep’ kelimesi kullanılmakta ve “*ol aning kızın septurdu= o kızını çeyizleyerek güveyin evine göndermesini emretti*” sözleri ile de çeyiz geleneğinden bahsedilmektedir. (Atalay, 1985: I. Cilt:319; 1985: II. Cilt:182).

Bahşiş Yörükleri arasında çeyiz düzme geleneği “Kız beşikte, çeyiz sandıkta.” sözüyle anlamlandırılarak devam ettirilmektedir. Gelinlik çağa gelmiş kızlar; kendi çeyizlerini kendileri hazırlarlar. Çeyizlerinde pamuk yatak çok önemli olup, elli altmış civarında beş mille örülmüş çorap ve oyalı mendil bulunmaktadır. Gelin olacak kız işlemiş olduğu oyalı mendillerden en güzelini nişanlısına armağan eder. Damat adayı da bu oyalı mendilin işlemeli olan kısmı dışarı dönük olacak şekilde mendili ceketin cebinde taşır. (K. 19)

Düğün alışverişinde damada yağlık, göynek, peşkir gibi kumaşlar alınarak çulfa-lıkta dokunur. Koyunyününden eğriken ip ile damada yanışlı (parlak), lastikli, burmalı vb. isimler ile anılan çeşitli çoraplar dokunur. Damat bohçasında, yanışlı traş örtüsü, killik (gömlek), ak sırt (iç çamaşırı) bulunur. Düğün alışverişinde geline de ‘gutmu’ ve ‘şeytarı’ alınır. Bu kıyafetlerden gutmu mavi, şeytarı kırmızı renktedir. Geline eteklik kumaşlar alınır ve gelin bu kumaşlardan ‘hoş boynuzu’, ‘büyük etek’ ve ‘yavrulu ağız’ vb. isimlerle anılan eteklerden diker. Eski dönemlerde Bahşiş Yörüklerinde gelinler ‘üç etek’ denilen bir kıyafet, ya da pantolonun üzerine kadife fistan, “edik” adı verilen kırmızı renkte bir çizme ya da “yeşil sızgalı” da denilen ökçesinde yeşil yanışlı olan bir çizme giymekte olup üzerlerine “fermana” denilen; bir yüzü kırmızı bir yüzü mavili veya morlu simli bir şal almaktadırlar. Gelin gutmu’ yu giydiğinde fermananın mavi veya morlu tarafını, şeytarı giydiğinde kırmızı tarafını üzerine almaktadır. Gelinin başına pullu, altınlı, püsküllü fes, horozlu yazma takılarak, zülûf (kâkül) kesilmektedir. Kâkülün bir tarafı uzun bırakılarak bükülmekte bu işleme de ‘krep çekme’ denilmektedir. Damatlara ise

adına “urba” denilen lacivert takım elbise ve beyaz gömlek giydirilmekte ve berberler sal denen kayışta usturayı bileyerek düğün meydanında damadı tıraş etmektedir. (K. 20)

“Üç etek” eski Türk düğünlerindeki gelinliği karşılamakta olup, gelinler düğünlerinde ‘üç etekli’ ve ‘edikli’ olurlardı. “Üç etek” ata kolay binmeyi sağlayan, Orta Asya’dan getirilmiş kadın kıyafetidir. 7. yüzyılda Orta Asya’ da Göktürkler’in adına ‘*edük*’ dedikleri bu çizme Divanı-ı Lügati’t Türk’te ‘*etük*’ olarak geçmektedir (Eröz, 1977a:179-180; Atalay, 1985: I. cilt 68). Bu kıyafetler Yörüklerin, Orta Asya’dan taşıdığı maddi kültür unsurları durumundadır.

Düğün alışverişinde geline; terliğini düzmek için mavi, kırmızı, sarı çeki, dikiş makinesi ve ziynet eşyası olarak da “ikilik” denilen gümüşten bir takı ya da erkek tarafının maddi durumuna göre ikiliğin arasına koymak üzere bir veya iki tane daha altın alınır. Gelinin boynuna da “Boyunkı” denilen gümüşten bir takı alınarak düğün alışverişi tamamlanır. Alınan eşyaları, hazırlanan çeyizleri erkek tarafı düğünden iki üç gün öncesinde içinde dürülerin olduğu bir sandıkta ya da “terke heybesi” denilen yarıklı, işlemeli heybede kız evine çalgıcılar eşliğinde götürür. Buna “sandık götürme ya da asbab götürme” denir. Hazırlanan sandık ve heybelerin içine darı gibi çoğalmaları için darı, ocaklarının küllenmesi için de kül koyulur. Gelinin odası gelinin çeyizleri ile süslenir. Süsleme işine yardım edenlere gelin, işlediği başörtülerinden hediye eder. Çeyiz serme işlemi gerçekleştiikten sonra komşu ve akrabalar tarafından gelinin çeyizlerine bakılır. Süslenen gelin odasının anahtarı da damada verilir. Gelin ve damadın kıyafetleri birer bohça içerisinde hazırlanmış olup, iki tarafta bu bohçaları birbirlerine taktim ederler. Bu bohçayı gönderen kişilerde aralık (para vb.) verilir. (K. 7- K. 18)

2.4. Törenin başlaması

Türk kültüründe düğün merasimi, çiftler arasındaki birlik ve beraberliğin toplum içinde duyurulmasını sağlayan hem eğlenceli bir etkinlik olup, hem de geleneklerin yaşatılarak gelecek nesillere aktarılmasına da aracılık etmektedir.

2.4.1. Bayrak dikimi

Türklerin, bayrak asma, ağaçlara ve sırıklara renkli bezler bağlama adetlerinin kökleri aynı dinî inanışlardan kaynaklanmaktadır. Direğe veya ağaçlara asılan bezlerin renkleri, göğün ve dünyanın yönleriyle, kutsal sayılan şeylerin birer sembolü olan bu kutsal bezli direkler, sonradan bayrak şeklinde kullanılmaya başlamışlardır. Evlerin ve direklerin üzerine asılan bu bayraklar aynı zamanda birer haberci durumundadır (Ögel, 1971: C.II,167).

Bayrak, bağımsızlık sembolü olarak, geçmişten bugüne kadar her toplumda kutsal bir ifade aracı olarak sayılmıştır. Düğünlerde asılan bayrak, yeni kurulacak bir ocağın yeni bir egemenlik alanının olduğunun mesajını vermektedir (Kalafat, 1998: 80). Örneğin, Göktürklerdeki ‘kurt başlı bayrak’ Türk soyunun başlangıcı gösterilmek istenmiştir. “Doğu Türkistan’da düğün evlerinde bayrak asılmaktadır” (Ögel, 1991: 225). Bayrak, düğün evi-

nin bir işareti olup, bayrak dikimi düğünün başladığının bir göstergesidir. Eğlence başlar, davul, zurna çalınır ve bu eğlence düğün bitene kadar tüm ahengiyle devam eder.

Doğu Türkistan'dan Türkiye'ye kadar uzanan bu gelenek Bahşiş Yörüklerinde canlılığını koruyarak devam etmektedir. Düğünler; perşembe günü öğlen saatlerinde bayrak dikme işlemleri ile başlar. Bayrak direğinde üç tane bayrak bulunur: İlk olarak Türk bayrağı, ikinci olarak düğün alı gösterir inancıyla kırmızı bir tül ya da eşarp, üçüncü olarak da düğünün şeffaf ve temiz olduğunu belirgin kılmak için beyaz tül bent bağlanır. Bayrak direğinin en ucuna soyun devamının sağlanması ve düğünün bereketli olması, için nar, elma, soğan, ayva vb. takılır. (K. 6)

Düğün süresince bayrak çalınma ihtimaline karşı, evin damı gibi damat evinin yüksek bir kısmına asılır ve bayrağın başında birisi bekler. Bu kişiye “bayraktar” denilir. Bayraktarın terini silebilmesi içinde bayrağa bir havlu bağlanır. Eve asılan bu bayrağın dışında sağdıçta ve bayraktarda da bir bayrak, bayraktarın yanında da ‘*kıya*’ denilen bir koruma bulunur. Bayraktar düğünün düzeninden sorumludur ve elindeki bayrağı sadece *kıyasına* verebilir. Bayrak dikileceği gün, hiçbir yere değmemiş temiz bir bıçakla kurban kesilir, dedeler dua okurlar, bayrak dikilirken hiç kimse oturamaz. Bayrağın etrafına “*yeli*” veya “*dokuz topaklı*” isimli pullu, saçaklı bayrak çevreliği takılır. Bayrak eve dikilirken bayrak yarıya geldiğinde bir leğen ya da sepet süslenerek; içine buğday, şeker, gelin kızın elbisesi vb. konulur ve kız evine genç kızlarla gönderilir. Süt parası olarak da gelinin annesine düğündeki ihtiyaçlarını karşılamak üzere para verilir. Genç kızlara da birer ayna dağıtılır. Bu geleneğe de “*kepez*” denir. (Kayabaşı, 2013: 149). Damadın akrabaları da erkek evine gelirken hediye olarak birer keçi getirir. Yörüklerde düğüne keçi getirmenin bir farklılık yarattığı düşünülerek fasla kasılanlar için “ Düğüne keçi getirmiş, kâhya gibi kurulma. “ sözü söylenir (Yalman, 1977: 259). Bayrak dikiminin olduğu gün her iki tarafında uzak bölgelerde oturan yakınları gelmeye başlar. Cuma günü cuma namazından sonra gelen bu misafirlere yemek verilir, çay ve kahve ikramı yapılır. (K. 5)

2.4.2. Kına gecesi

Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan “kına” ile deyimler, atasözleri, türküler gibi pek çok türde karşılaşılmaktadır. “Kına” kelimesi sözlükte, “kına ağacının kurutulmuş yapraklarından elde edilen, saç ve elleri boyamakta kullanılan toz” olarak geçmektedir. (Türkçe Sözlük; 2005:1155). Kına tozu ve suyun karıştırılması ile elde edilen karışımın boyanacak yere sürülmesi işlemine de ‘kına yakmak’ denilmekte ve yakılan kına sadece bir karışım değil bir ‘*adanmışlık*’ nişanesi olarak kabul görmektedir. Bu nedenle Türkler kınayı; Allaha kurban olarak kesilen kurbanlıklarda, vatana kurban olsun diyerek asker edilen gençlerde ve beyine kurban olsun diyerek genç kızların saçlarında ve ellerinde olmak üzere belli başlı üç yerde kullanılmaktadırlar. Nitekim genç kız ilerde beyine kurban olup onun için ve çocukları için saçını süpürge etmekten çekinmeyecektir. Genç erkeklerde askere gittiklerinde vatani için canını vermekten kaçınmayacaktır. Ninelerin, hayatın yükünü anlatan, yüzlerine nur veren aklaşmış saçlarına kına yakması

belki de Allah'a kavuşmadan önceki hazırlıklarıdır (Kayabaşı, 2013: 150).

Genç çiftlerin evlenmeden önce baba ocağında geçirdikleri son gece "kına gecesi" dir. Bu gecede kız evinde mutlu ve üzüntülü anlar bir arada yaşanırken; damat evi, eve gelin gelmesinin sevinci ve heyecanı içerisinde. Kınanın üzerine yakılan mumlar ile evlilik hayatının kötülüklerden, kötü ruhlardan, nazarlardan korumak için ateşin temizleyici özelliğini belirgin kılınmaktadır.

Bahşiş Yörüklerinde gelin kıza kına yakılmaması hoş karşılanmadığı gibi "Dul avradı gelin etmiyoruz." sözüyle de kına gecesinin önemli olduğu vurgulanmaktadır. Kına töreni genellikle cumartesi günü gerçekleşmektedir. Erkek evi, kız evine; misafirlere dağıtılması için hazırladıkları bisküvi ve lokumlarla, gelinin o gece giyeceği eşyalarla, bayrak ve davulla ikindi üzeri giderler. Akşam olunca erkek tarafından görevli kişiler gelinin üzerini giydirebilirler. Kızın kınası kızın kendi evinde, erkeğin kınası da erkeğin kendi evinde olmak üzere ayrı ayrı yakılır. Kına gecesi genellikle çalgı eşliğinde oynanarak yapılmakta olup, iki tarafın yakın geçmişinde akrabalarından birisi ölmüşse, ilahlili kına gecesi olarak yapılır. Kadınların büyük bir alana toplanmasıyla gerçekleşecek olan kına gecesinde mutlaka davul çalınır ve oyuna başlamadan önce gelin oradaki insanların elini öper ve kına gecesi başlar. Kadınlardan, güzel türkü söyleyen ve tef çalmasını bilenler, gece boyunca hareketi canlı tutarlar. Kadınlar oynarken erkeklerin bakmaması için damat tarafından bir kişi görevlendirilir ve o kişi gece boyunca etrafı kontrol eder. Oyuna ilk önce görümceler sonra eltiler ve akrabalar çağrılır. Oyunun son zamanlarında ise gelin ortaya getirilir ve arkadaşlarıyla oynar. Gelin oynarken başına yazma denilen kırmızı renkli, pullu başörtü atılır. (K. 5)

Tepsiye dökülen kına üzerine mumlar yakılır. Gelin ortaya alınarak türküler söylenir. Kına tepsisiyle gelinin etrafında dönülür. Gelin, kına gecesinde yönü kibleye çevrili olacak şekilde çıra kütüğünün üzerine oturtulur. Mutlu evlilik sürdüren bir kadın,

"Evimizin önu gavak.
Daim girdin ufak ufak.
İşte bende gelin oldum.
Elim gına, yüzüm duvak.

Gız anası, gız anası,
Yansın gelinin gınası.
Gız anası, gız anası,
Çağır gelsin, öz anası."

vb. türküler, maniler söylenerek gelini ağlatmaya çalışır. Bu olaya "gelin okşaması" denilmektedir. Gelinin ağladığı anlaşıldıktan sonra kınası yakılır. Ancak gelin, kına yakılmadan önce avucunu sınıksız kapatarak kayın validesinden istekte bulunur. Kayın valide avucunu açması için gelinin eline küçük altın koyacağını söyler. Gelin avucunu açmaz ise bir bilezik ya da gramsa takar ve gelininin kınasını yakar. Kına yakma işleminin sonu önceden dikilen keseler gelinin ellerine geçirilir. (K. 5)

Gelin tarafında gerçekleşen bu etkinlik, erkek tarafında da benzer şekildedir: Er-

kekler bir yerde toplanır, oyun oynayan köçeklere damadın babası para takar. Damat arkadaşlarıyla oyun oynarken, bir yandan da lokum, bisküvi dağıtılır. Damat kına yakılmadan önce çıra kütüğünün üzerine oturtularak omzuna sarı yazma örtülür. Damadın ve sağdıçın avuçlarının içine altın konularak bir ellerine kına yakılır. Kına yakıldıktan sonra damadın arkadaşlarının;

“Çattılar ocak taşı.
Vurdular düğün aşını.
Çağırın gelin kardaşını.
Yaksın damadın kınasını.

Aşıp gider belen belen.
Beline kuşanmış kolan.
Döndürmeye olmaz kalan.
Sana derim koç yiğidim.”

vb. mısralar hâlinde ağıt yakmalarına “Damat okşaması” denir. Okşama esnasında uyuyan damadın başından bir sürahi su dökülür. Damadın kınasını görgülü, olgun, sayılıp sevilen, evliliğinde mutlu, çocuklu bir kişi yakar. Damadın eline kına yakılırken kız evinden gelen altın lira veya bir miktar para damadın avucunun içine koyulur kına bunun üzerine yakılıp mendille bağlanır. Daha sonra misafirlere kına dağıtılır, kına dağıtılırken misafirler kına tepsisinin içine “arılık” (Bahşiş,harçlık) atar. Yaşlılar kına evinde oturmaya devam ederken, damat ve sağdıç çalgıcıları da yanlarına alarak, bir başka evde kendileri için hazırlanmış olan sofraya giderler. Geç saatlere kadar yerler, içerler, eğlenirler. (K. 16)

2.4.3. Nikâh ve nikâh hazırlıkları

Evliliklerde resmî ya da dinî nikâh yaptırmadaki amaç, kadın ve erkeğin beraberliğini ilân etmek, toplumun gözünde geçerli saymak, kutlamak ve kutsamaktır (Örnek,2000: 198). Kız ve erkek tarafı, gelin ile damat kendi aralarında anlaşmış olsalar da evlilik işleminin gerçekleşmesi, toplum tarafından resmiyet kazandıktan sonra yani resmi ve dini nikâhların yapılmasıyla olacaktır. Kanlı Koca Oğlu Kanturalı hikâyesinde Dede Korkut, nikâhla ilgili olarak: “Ulu Tanrı atamın gönlüne rahmet eylese, nikâhımı kıyıp, beni o yiğide verse” (Gökyay, 1976: 140) ifadesi yer almaktadır. Bu durum da Türklerde nikâh yapma geleneğinin 14. yüzyıla kadar uzandığını göstermektedir.

Bahşiş Yörüklerinde nikâhla ilgili bir takım pratikler görülmektedir. Bunlardan bir tanesi ‘mehir’dir. Bu kelime Türkçe ‘ye, Arapça’ dan girmiş olup ve İslami bir gelenek olan *mehr* verme uygulamasıdır. *Mehr* sözlükte: “*evlenirken erkek tarafından kadına verilen nikâh bedeli*” olarak tanımlanmıştır. Dini nikâhın kıyılması esnasında belirtilen ‘*mehr*’ miktarının kadının kocasının ölümü veya boşanmış olması hâlinde kadına, kocası tarafından ödenmektedir (Ataman, 1992: 17, Örnek, 2000: 202). Mehir, gerdekten önce verilmesi gereken ve gerdekten sonra verilmesi gerekenler olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır (Top, 1986: 114). Bunlardan birincisi ‘*mehri muaccel*’ olup hemen

verilmesi gerekmektedir. Gerdek gecesinden önce verilmesi şartı vardır. İkincisi ise ‘*Mehri müeccel*’ olup, boşanma ya da ölüm durumunda eşe ödenmesi gereken miktardır. Bu mihir ertelenebilir ya da kadın isterse almayabilir (Tezcan, 1998:16). Toplumda mehir uygulaması önceki dönemlerde yaygınken günümüzde sadece sembolik olarak yer verilmektedir. Kadının evlenmeden önce aldığı *mehir*, evlendikten sonra ailenin ortak malı olarak kullanılmaktadır (Koşay, 1944:13). Dini nikâh imam tarafından kıyılmakta olup, dini vecibelerin gereğidir. Nikâh kıyılırken ortamda sadece imam, gelin, damat, gelinin ve damadın şahidi bulunmaktadır. Yörüklerde düğün eğlenceleri bitip, herkes dağıldıktan sonra yatsı namazının ardından mahallenin imamı nikâhı kıyar, mihir miktarını yani nikâh bedelini belirler. İmam nikâhı olmadan evlenme olamadığı gibi kızın babası ya da dayısı da imam nikâhında olmak zorundadır. Bu nikâh sırasında yeni gelin ve damada uğursuzluk getirip, kısmetlerinin kapanacağına inanılmasından dolayı eller kenetlenmez, kollar bağlanmaz, açık kapı, pencere, dolap, kaplar varsa kapatılır. (K. 18)

2.4.4. Gelin alma

Türklerde “gelin alma” anlamında: ‘*gelin alma*’, ‘*gelin çıkarma*’, ‘*gelin getirme*’, ‘*gelin göçü*’, ‘*gelin göçürme*’, ‘*gelin götürme*’, ‘*gelin indirme*’, ‘*gelin savması*’, ‘*kız alma*’, ‘*kız çıkarma*’, ‘*hak alma*’ vb. ifadeler kullanılmaktadır. Bahşiş Yörüklerinde gelin alma: ‘*gelin çıkarma*’, ‘*gelin getirme*’, ‘*gelin göçürme*’ ve ‘*gelin indirme*’ olarak adlandırılmakta, gelinin alınacağı gün; ateş, buğday, camı, çivi, ekmek, mezar, oğlan, çocuğu, ocak, para, su, şeker, testi, türbe, yağ vb. nesnelere ve belirli mekânlar kullanılmaktadır. Bu nesnelere ve gidilen mekânlar ile de büyüsel inançlara yer verilerek evlilik garantisi altına alınmaya çalışılmaktadır (Kayabaşı, 2013: 154). Aynı zamanda, Kamların ve Alplerin kuşandığı kuşak ile kutsiyet ifade eden üç sayısının, ‘*kuşak bağlama*’ uygulaması ile bir şekilde birleştiği; kam aksesuarı olan kuşağın Bahşiş Yörüklerinde de yaşamaya devam ettiği görülmektedir (Esin, 1979; 55-71).

Gelin alma merasimi genellikle pazar günü gerçekleşir. Çalgıcı eşliğinde eğlenilerek, çeşitli oyunlar oynanır. Öğleden sonra düğün alayındaki ‘*meyancı*’ denilen kişiler tarafından damda tüfek atılmaya başlanır. ‘*Meyancı*’ lar düğünlerde silah atan kişilerin değişik figürlerle, oyunlarla silah atmasına imkân tanırırlar. Güzel figür yapamayan, güzel tüfek atamayanları ellerindeki “*cıvgı*” ile (Nar ağacından yapılmış ince sopa) döverler. Gelin almaya gidenlere “*gelin alıcı*” denir. Gelin alıcılar gelini almaya gitmeden önce, develerin “*havut*” ları süslenir, develere “*böğür çanları*” takılır, gelinin bineceği at süslenir. Bu işlemler bittiği zaman bayrak önde arkasında gelin alıcılar gelinin evine doğru, davulla, zurnayla yola çıkarlar.

Gelinin, atla getirildiği zamanlarda; atlara binen kişilere alt tarafı pantolon, üst tarafı gömlek şeklinde renkli “bürgü” adı verilen elbiseler giydirilir, gelinin atını da dayısı çeker. Bayrağı taşıyan kişinin: “Hazır olun kız evi hey hey.” diye bağırmasıyla kız evine gidilir. Aynı zamanda gelini ata bindirmede yardımcı olan gelin alıcı kadınlarda ipek, kadife elbise veya beyaz çarşaf giyer ve çoğunun başında da fes, feslerin kenarında da altın, gümüş para bulunurdu. Gelinin bindiği ata bir kız evinden, bir erkek evinden çev-

re (Bayanların dört kenarını oya ile işledikleri pullu örtü).bağlanır. Tüfek ata ata gelin almaya gidilir. Aynı şekilde dönerken de gelin ilk önce mezarlığa götürülür, sonrasında caminin etrafında dolandırılır.

Gelin almaya arabalarla gidileceğinde; süslenen gelin arabası ve diğer arabalar gelini almaya gitmek için damat evine gelirler. Burada şerbet içilip, arabalara havlu takılır. Gelinin bineceği arabaya ise seccade asılır. Gelinin evine gelen, gelin alıcılar karşılanır, şerbetler ikram edilir. Bu sırada gelin annesi, babası, kardeşleri, yakın akrabaları ve arkadaşlarıyla helâlleşir. Gelinin babası kızına “ *Gelinlikle çıktığın eve kefenle geri dön.*” der. Bu söz Yörüklerde boşanmanın hoş karşılanmadığının, beyaz gelinlikle gelin giden kızın baba ocağına ancak beyaz kefenle dönebileceğinin bir göstergesidir. Gelin evden çıkmadan, kız tarafından birisi -gelinin kardeşleri veya arkadaşları- gelini odaya kapatarak, sandığın üzerine oturur. “Sandığı çıkartmayız.” diyerek, damattan para ister. İstedikleri yerine getirilirse kapıyı açarlar. Damat tarafı isteklerini yapacağını söyleyince gelini getirirler. Gelinin babası ya da ağabeyi gelinin beline kırmızı kuşağı salâvat getirerek üç kere dolandırdıktan sonra bağlar. Bir de kırmızı başörtü örter. Gelin babasının önce elini, sonrada ayağını öper. Babası da kızının ayakkabısının içerisine para koyar ve kızını kollarına takarak evden çıkarır. Damat gelinin yanına gelerek koluna girer ve gelin ocağın etrafında üç defa döndürülür. Gelin daha önce işlemiş olduğu ‘*at kulağı*’ nı (Biri beyaz, diğeri kırmızı mendil büyüklüğünde, işlemeli bez) atın yularının sağına ve soluna takar. Gelinin bindiği atın arkasına da erkek çocuk oturtulur. Gelin dua yapılarak at ya da arabaya bindirilir. Kız evi de merasimin sonunda, gelinle damadın arkasından “Su gibi akıp gitsinler, yollarını bulsunlar.” anlamında su döker. (K. 4- K.15)

2.4.5. Gelin indirme

Bahşiş Yörüklerinde, baba evinden ayrılıp, koca evine gelen gelin, geldiğinde attan ya da arabadan inmeyerek ‘*indirmelik*’ ister. Damadın babası gelinin yanına gelerek; “*Sana bir tosun veriyorum.*” der. Ancak damadın babasının tosun olarak nitelendirdiği oğlu yani damadın kendisidir. Bu ince espriyi anlayan gelin inmemekte ısrarcı davranır. Bu sefer baba, şuradaki tarlayı veriyorum, at veriyorum, on beş- yirmi koyun, keçi, kırk davar veriyorum, on dönüm tarla, şu kadar mal veriyorum vb. sözler ile gelini attan indirir. Buna da “*indirmelik*” denir. Gelin eve girmeden önce, en kısa zamanda bir erkek çocuklarının olup, soyun devam etmesi için kucağına bir erkek çocuğu verilerek, öptürülür. Gelin kapının eşiğine geldiğinde içinde yarısına kadar su, şerbet ya da sirke dolu olan bir kova koyulur ve bu kova geline teptirilir. Eşiğin Türk kültüründe kutsal bir yeri vardır. Bu uygulamadaki amaç suya yüklenmiş olan kutsiyet ile evin korunması, nazar olmaması, gelinle beraber gelmesi muhtemel kötü ruhlardan bir arınmadır. Sonrasında gelinden eşiğe konan oklavayı kırması istenerek, güçlü olup olmadığı sınanır. Gelinin ağır başlı yağ gibi yumuşak olması, evdekilerle iyi geçinmesi için; geline kapının üstüne tereyağı sürdürülür. Gelinin eve bağlı olması, başka kapı bilmemesi için, geline kapının üzerine çivi çaktırılır. Gelinin karşılaşacağı zorluklarla kolay başa çıkmasını sağlamak için, kapıya gerilen ipi, gelinin başıyla koparması istenir. Gelin bu uygulama ile eski

dünyasından yenedünyasına geçiş yapmaktadır (Kayabaşı, 2016: 151). Damadın gelinin sözüne uyması için de gelin güveyin evine girerken, damadın ayağına basar. Damat; gelini eve bırakır, kendisi dışarı çıkar. Gelin herkesin görebileceği bir köşeye oturtulur, orada bulunan kadınlar para, altın takar veya tepsi, battaniye, sini vb. hediyelerini verirler. Damadın kayın validesi çift bilezik, yedili vb. takar. Gelinin başına, çember (oyalı, pullu, işlemeli) atarlar. Damada da dışarı çıktıktan sonra erkekler tarafından para, altın takılır. Düğün günü yatsı ezanı okununcaya kadar damat sağdıç ve arkadaşları ile eğlenir. (K. 4- K.15)

“Kuşak bağlama” dışında evlenme ritüelinde görülen bir diğer uygulama da ‘saçı’ saçılmasıdır. Saçı, “Şamânist ve Müslüman Türklerin evlenme törenlerinde müşterek bir Şamânizm unsuru olup, gelinin geldiği gün başına saçını saçmak” şeklinde gerçekleşmektedir. Gelin baba evinden ayrılıp, yeni evine girerken başına saçını saçılır. Saçı her devirde topluluğun ürettiği mahsullerden oluşmuştur. Avcılık devrinde, avın kanı, yağı ve eti; çobanlık devrinde, süt, kımız ve hayvanların yağı; çiftçilik devrinde darı, buğday ve çeşitli meyveler *saçı* olarak kullanılmıştır. Saçı, yabancı bir soya mensup olan gelinin, kocasının soyunun ataları ve koruyucu ruhları tarafından kabul edilmesi için yapılan bir kurban ayinin kalıntısıdır (İnan, 2000:167). Yörüklerde gelin ve damat eve girerken evleri bereketli olsun diye başlarının üzerine ‘*sazak*’ (saçı) dökülmektedir. Saçının içerisinde; arpa, ay çekirdeği, bozuk para, buğday, iğde, karacüccem (çörek otu), murt yaprağı, şeker, yerfıstığı vb. bulunmaktadır. Bu uygulama ile etraftaki çocuklar da sevindirilmektedir. (K.16)

2.4.6. İlk Gece (gerdek gecesi)

Türklerde bakirelik anlayışı İslamiyet’ten önceki dönemlere kadar dayanmaktadır. Divanü Lügat-it Türk’te bakire kızlar için ‘*kapıklı kız*’ ifadesi kullanılmaktadır (Atalay, 1985: cilt I. 496). Dede Korkut Hikâyelerinde kahramanların attıkları okların düştüğü yere gerdek için çadır kurdukları görülmektedir: *Oğuz zamanında kaide buydu ki bir yiğit evlense ok atardı, ok nereye düşse anda gerdeğini dikerdi* (Gökyay, 1976: 40).

Bahşiş Yörüklerinde gelin olacak kızın temiz, saf ve masum olmasına önem verilmektedir. Evlenecek kızın, evlenmeden önce başka bir erkekle bir araya gelmemiş olması istenmektedir. Medenî ya da dinî nikâh kıyıldıktan sonra erkeğin ve kızın bir araya gelmelerine “gerdek” denir. Bu geceye de “gerdek gecesi” denilmektedir. Böylelikle gelinin ve güveyin evliliği yasalar, din ve toplum huzurunda onaylanmış olmaktadır. Özellikle törelerin etkinliğini sürdürdüğü yerlerde, ‘yenge’ kadınlar gerdek sonucu beklemektedirler. Kimi yerlerde kızın temiz çıktığı belli olunca sonuç evin damına bayrak asarak veya silah atarak ilan edilmektedir. Gelinin kız çıkmadığı anlaşılırsa, baba evine yollanması da bilinen olaylardandır. (Örnek, 2000:197).

Düğünlerde; geline ve damada yardımcı olan kişiye ‘sağdıç’ denilir. Yörüklerde sağdıçlar, gelinden veya damattan sorumlu oldukları için gerdeğe girene kadar sürekli birliktedirler. Damadın da bir evli, bir bekâr sağdıç; gelinin de evli bir sağdıç bulunur.

Bekâr sağdıçın görevi damadın ayakkabısını beklemektir. Eğer bekâr sağdıç damadın ayakkabısını çaldırırsa, damadın, ayakkabıyı çalan kişiye bir ziyafet sözü vermesi gerekmektedir. Evli sağdıçlar ise gelin ve damada evliliğin ne olduğunu anlatmaktadırlar. Gerdek gecesi günü, çiftin doğacak ilk çocuklarının erkek olması için gelin ve damadın yatağının üzerinde erkek çocuk yuvarlanır. Yatsı namazından sonra damadın arkadaşları, damadı sırtına vurarak gerdeğe katarlar. Sağdıç da, damadı dayak yemekten kurtarmaya çalışır. Damat, gelinin yanına girince gelini konuşturmaya çalışır. Gelin konuşmazsa, “yüz görümlüğü” olarak bir takı takar ve gelinin duvağını açar. Gerdek öncesi damat ve gelin iki rekât namaz kılarlar. O gece damadın sağdıçından haber gelene kadar gelinin annesi ve babası uyumazlar. Damadın sağdıç da damat gerdekten çıkıp, silah atana kadar dışarda bekler. Damat silah attıktan sonra, sağdıç gelinin evine gider ve ailesine “Hayırlı olsun.” der. Gelinin anne ve babası bu haberden sonra yatarlar. Damadın silah atmaması gelinin gerdekten yüzünün akıyla çıkamadığının işareti olduğundan hayra yorulmaz ve böyle bir durumla karşılaşıldığında sağdıç gelini babasının evine bırakır. (K.9)

3. Evlenme sonrası ritüeller

Evlilik çağına gelen gençlerin bir aile kurabilmeleri için evlenme isteklerini belirtmeleri, uygun kızın aranması ve istenmesi, damat adayını tanınması, söz kesimi, nişan, kına, düğün merasimi vb. yorucu birçok süreci tamamladıktan sonra karı-koca olmalarının ardından evlenme sonrası uygulamalarla da bu hareketliliğe devam etmektedirler. Hâneye yeni gelen gelinin saf, temiz, namuslu, becerikli olduğunu dışarıdakilerle de paylaşmak amacıyla düğün sonrası “duvak günü” yapılmaktadır. Bu günde, ailelerinin arasında herhangi bir problem olmadığı, ailelerin genişleyerek birbirlerine akrabalık bağları ile bağlandıklarını göstermek amacıyla da kız ve erkek taraflarının düğünden sonra ilk görüşmelerini yapmaktadırlar.

3.1. Duvak günü/gelin sabahı/ teftere/ yüz açımı

Bahşiş Yörüklerinde ‘*duvak günü*’, gelinin yeni evin düzenine alışması, çalışma temposuna uyması, kötü alışkanlıkları varsa terk etmesi, eve uğur ve bereket getirmesi, yumuşak huylu olması ya da baba evini özlememesi için yapılan tören olduğu gibi gelinin bekâretini, iffetini, çiftlerin karıkoca olmasını ifade eden bir törendir (Kayabaşı, 2013: 170). Bu tören, gelinin yeni kimliğini, statüsünü ve görevlerini gösteren uygulamaları da içermektedir. Düğünün en son aşaması olan “*duvak*” töreninin, nikâhtan önce gelinin beline bağlanan bekâret kuşağı ile aynı anlama geldiği söylenebilir. Çünkü kızın babası, dayısı, ağabeyi kuşağı bağlarken bir anlamda da kız üzerindeki velayet haklarını damada teslim etmiş sayılmaktadır. ‘*Duvak*’ adıyla bilinen bu gelenek toplumda, “*paça günü, yüz açma, yüz açımı, Cuma günü, duvak açma, cumalık, gelin ertesi, süpha günü, sabahiye, kahve içmesi, duvak indirme, gelin sabahı, cuma sabahı, baş düzme, gelin yanı, gelin sofrası*” olarak da bilinmektedir (Köse, 2003: 92-109).

Yörüklerde de bu güne, “duvak günü, gelin sabahı, teftere yüz açımı” da denilmek-

tedir. Bu günün sabahında damat, sağdııcıyla beraber sabah namazına giderek, camiye gelenlere de baklava ikram etmektedir. Gelinin sağdııcı da gelin ve damadın yatağını toplar, yatağın altına konan bir miktar parayı alır. Bu gün yeme içmenin bol olduğu memberı gibi oyunların oynandığı eğlenceli bir gündür. Bayanlar arasında çığırtkan kadınların tef, güğüm çalmasıyla memberı, hareketlilik kazanır. Bu güne katılan misafirler de genellikle yazma (başörtüsü) gibi hediyeler ile gelmektedir. Gelin olmadan önce kırmızı giyen gelin, gelin olduğu günün sabahında yeşil giyiniş, ağzına al bağlayarak eve gelen misafirleri karşılamaktadır. Kaynanası ve yakın akrabalar da geline çeşitli hediyeler vererek onu konuşturmaya çalışırlar. Damadın en küçük kardeşi, yüz açımında gelinin yüzündeki duvağı üç kez açıp kapatır, arkasından yanında getirdiğı oklava ve şişi kırar. Gerdek gecesinden sonraki günde gelin gerdekten temiz bir şekilde çıktığı sabah vaktinde, kıyafetini giyerek ‘terliğini’ bağlar. Terlik; gelinin boynundan göğsüne kadar inen terini sildiğı işlemeli bezdir. Gelin, terliğin üzerine düğünde takılan ziynetlerini güzelce takar. Gelin, duvak gününde güzel görünmek için başına mavi, kırmızı, sarı “çeki” (Kadınların başlarına bağladıkları örtü) çeker. Düzülen terlikte “sakandırda” da (Kırmızı ve mavi renkte nakış işlemeli, terlikten aşağıya doğru sarkan ip) olur. Daha önceden alınan “bahar” (Kökner, tarçın, karabiber, zencefil, zerdeçal vb. yedi çeşit baharatın karışımı) hamurun içine yumuşaması için koyulur. Düğün sabahı gelinin güzel kokması ve nazardan korunması için bahar, sakandıraya, aralarına çaltı giliğı koyularak sıra hâlinde dizilir. (K.15)

3.2. Gelin ve damat tarafının düğünden sonra ilk görüşmeleri/ el öpme

Evlenme ile ilgili ritüeller gelin ve damat tarafının düğünden sonraki görüşmeleri ile son bulmaktadır. Bu son aşamada gelin ve damadın el öpme gezileri, akraba gezileri, erkek eviyle kız evinin karşılıklı yemek davetleri ve hediye alıp verme uygulamaları bulunmaktadır.

Bahşiş Yörüklerinde, gelin ve damat düğünden sonra damadın ailesinin evine el öpmeye gider ve kaynana geline bir bilezik takar. Geline bir davarın kellesi üttürölüp, çorba yaptırılır. Yörüklerde yemek kültürü açısından yapılması en zor bilinen yemek; davar kellesi çorbasıdır. Gelinin yaptığı bu çorba, kayın babanın önüne koyulmaktadır. Kayın baba çorbayı içtikten sonra:

“Bu kelleyi kim üttü.

Kılı boğazıma gitti.

Yiyemedim kılından.

Azcık daha gatın suyundan” derse, gelin kızın işi bayağı zordur. Ancak kayınbaba :

“Bu kelleyi kim üttü.

Dadı burnuma yetti.

Doyamadım dadından.

Azcık daha gatın şundan” derse de gelin, o evin baştacı olmaktadır. (K.8)

Gelin geldikten bir hafta sonra da gelinin evine yemeğe gidilmektedir. Burada kız evi tüm çevrenin davet edildiğı tam bir düğün yemeğı vermektedir. Yemek sırasında

sofra başında herkes elinde kaşık beklemekte iken damat konuşmaz ve kayın babasından uygun bir hediye ister. Kayınbaba da damadın gönlünü ederek ona bir hediye verir. Damat, kayın babanın elini öper ve yemeğe başlanır. Benzer şekilde damat evine yemeğe gidildiği zaman da gelin konuşmayarak kayınbabadan *duvak hakkı* istemektedir. (K.5)

Sonuç

Türk kültürünün bütünlüğü; tarihî, coğrafi şartların meydana getirdiği yöresel farklılıklara rağmen, evlilik ritüellerinde kendini göstermektedir. Günümüzde sayıları oldukça azalan konargöçer toplulukların yerleşik hayata geçmesi Yörük kültürünün tam anlamıyla yaşanmamasına zemin hazırlamıştır. Yerleşik hayatın getirdiği şartlara bağlı olarak konargöçer hayatları esnasında yaşadıkları gelenek ve göreneklerden bir kısmı günümüzde unutulmaya yüz tutmuş, bir kısmı da kırsal kesimde yaşamaya devam etmiştir. Yörüklerden göçe devam edenlerde aile bağları, komşuluk ilişkileri, misafirperverlik, yardımseverlik gibi durumlar yerleşik hayata geçenlere göre daha kuvvetli ve samimi bir şekilde görülmektedir. Sonuç olarak, Bahşiş Yörüklerinin kültürleri, evlenme ile ilgili âdetleri göçebe hayatlarını devam ettirdikleri dönemlerde ortaya çıkan değerleri ile yerleşik hayata geçmeye başladıkları dönemlerde ortaya çıkan kültürel değerler ve kavramlardan bazıları değişerek günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Kaynaklar

- Ağdemir, S. (1991) Aile ve eğitim. *Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Dergisi*, 1, 1, 11-14.
- Araz, N. vd., (1991) 21. yüzyılın eşiğinde örf ve âdetlerimiz (Türk töresi). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Arslantürk, Z., Amman, M. T. (2001) *Sosyoloji*. İstanbul: Çamlıca.
- Artun, E.(1996) Çukurova yörüklerinin gelenek ve görenekleri. *I. Akdeniz Yöresi Türk toplulukları sosyo-kültürel yapısı (Yörükler) sempozyumu bildirileri*. Ankara, 25-62.
- Atalay, B. (1985) *Divanü Lügati't Türk tercümesi II. Cilt*. Ankara: TTK.
- Atalay, B. (1985) *Divanü Lügat-it Türk tercümesi I. Cilt*. Ankara: TDK.
- Ataman, S.Y.(1992) *Eski Türk düğünleri ve evlenme ritleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Boratav, P. N. (1994) *100 soruda Türk folkloru (inanişlar, töre ve törenler, oyunlar)*. İstanbul: Gerçek.
- Çobanoğlu, Ö. (1999) *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Doğan, İ. (2001) *Osmanlı ailesi*. Ankara: Yeni Türkiye.
- Doğan, M. S. ve Doğan, C. (2004) Tarihsel gelişim sürecinde Yörükler, *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, C. 30, 15-29. Ankara.
- Eker, G. Ö. (1999a) Türk kültürü içinde Kıbrıs düğün geleneğinin değerlendirilmesi, *Türk Kültürü*, sayı 1, 39-50.

- Eker, G. Ö. (1999b) Küççe düğününün çocuk gelişimi ve eğitimi açısından değerlendirilmesi. *Millî Folklor*, sayı 42, 62-66.
- Eliade, M. (1994) *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev. Ümit Altuğ), Ankara: İmge.
- Erdentuğ, N. (1974) Türkiye'nin Karadeniz bölgesi evlenme görenekleri ve törenlerinin etnolojik incelemesi. *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, Ankara: Başbakanlık. 373-382.
- Erdentuğ, N. (1977) *Sosyal âdet ve görenekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ergin, M. (2004) *Dede Korkut kitabı-1*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Erkal, M. E. (1999) *Sosyoloji*. İstanbul: Der.
- Eröz, M. (1977) *Türk kültürü araştırmaları*. İstanbul: Kutluğ.
- Eröz, M. (1991) *Yörükler*. İstanbul.
- Giddens, A. (2000) *Sosyoloji* (Çev. C. Güzel) Ankara: Ayraç.
- Gökyay, O. Ş. (1976) *Dede Korkut hikâyeleri*. İstanbul.
- Gönen, S. (2006) Dede Korkut Hikâyeleri'nden günümüze yansıyan evlilik âdetleri, *Millî Folklor*, cilt 9, Yıl 18, sayı 69, 62-71.
- İnan, A. (2000) *Tarihte ve bugün şamanizm*. Ankara.
- Jameson, Raymond Delay; "Rites de passage." M. Leach Ve J.Fread (Ed.), *Standart Dictionary of folklore, mythology and legend*, New York, Funk&Wagnals, 1972, 945- 946.
- Kafesoğlu, İ. (1993) *Türk milli kültürü*. İstanbul: Boğaziçi.
- Kalafat, Y. (1998) *Kuzey Azerbaycan – Doğu Anadolu ve Kuzey Irak'ta eski Türk dini izleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kayabaşı, O. A. (2013) *Taşeli yöresi geçiş dönemleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Kayabaşı, O. A. (2016) Taşeli yöresi tahtacılarının geçiş dönemlerinde mitolojik unsurlar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 78, 139-158.
- Koşay, H. Z. (1944) *Türkiye Türk düğünleri üzerine mukayeseli malzeme*. Ankara.
- Köse, N. (2003) Türk düğünlerinde gerdek sonrası duvak geleneği. *Millî Folklor*, C 8, 15(60), 92-109.
- Mirzaoğlu, F. G. (2003a) *Çukurova bozlağı*. Ankara: Binboğa.
- Nas Erdem, G. (2015) Yörük kültüründe düğün-ölüm âdetleri ve adlandırmaları (Anamur örneği). *Journal of Turkish Language and Literature Volume:1, Issue: 2, (25-32)*.
- Nirun, N. (1994) *Sistematik sosyoloji yönünden aile ve kültür*. Ankara: A.K.M.
- Ozankaya, Ö. (1999) *Toplumbilim*. İstanbul: Cem.
- Ögel, B. (1971) *Türk mitolojisi II*. İstanbul.
- Ögel, B. (1991) *Türk kültür tarihine giriş-VI*. Ankara.
- Örnek, S. (2000) *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özdemir, N. (2005) *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Seyirci, M. (2000) *Batı Akdeniz bölgesi yörükleri*. İstanbul: Der.
- Şimşek, R. G. (2008) *Barçın yaylası (Başyayla- Sarıveliler- Ermenek) folkloru*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Tezcan, M. (1998) *Türk kültüründe başlık parası geleneği (Kültürel Antropolojik Yaklaşım)*,

Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM.

Tezcan, M. (2000) *Türk aile antropolojisi*. Ankara: İmge.

Türk Dil Kurumu, “Kına”, *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK, s.1155, 2005.

Top, N. (1986) *Akraba Evlilikleri*. İstanbul: Engin.

Yakıcı, A.(1991) Düğün kelimesi ve kültürümüzdeki yeri üzerine, *Millî Folklor Dergisi*. Sayı: 11, s. 33-35.

Yeşil, Y. (2012) Türk Dünyası’nda geçiş dönemi ritüelleri ve bu ritüellerde icra edilen tür-ler, yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Kaynak Kişiler

- K.1: A. Sezgin**, Sarıveliler, 1924, İlkokul.
K.2: A. Köksoy, Ermenek/ Kazancı, 1933, İlkokul.
K.3: M. Ballan, Başyayla/ Göztepe, 1923, Öğrenim Yok.
K.4: A. Kulak, Sarıveliler, 1967, İlkokul.
K.5: E. Bulut, Başyayla, 1957, İlkokul.
K.6: F. Bülbül, Ermenek/ Kazancı, 1922, Öğrenim Yok.
K.7: H. Gelin, Sarıveliler, 1937, Öğrenim Yok.
K.8: G. Kınay, Başyayla, 1942, Öğrenim Yok.
K.9: H. İbret, Anamur, 1952, Ortaokul.
K.10: H. Metin, Gazipaşa, 1926, Öğrenim Yok.
K.11: N. Uysal, Gazipaşa, 1963, Yüksekokul.
K.12: M. Demiral, Gazipaşa, 1938, Öğrenim Yok.
K.13: M. Usta, Ermenek/ Ağaççatı, 1942, İlkokul.
K.14: P. Çetin, Ermenek, 1925, Lise.
K.15: F. Erdem, Anamur, 1945. Öğrenim Yok.
K.16: M. Özgeriş, Anamur, 1945, Ortaokul.
K.17: N. Solgun, Anamur, 1949, İlkokul.
K.18: Z. Görmez, Anamur, 1960, Ortaokul.
K.19: Z. Sarıaltın, Sarıveliler/ Göktepe, 1942, İlkokul.
K.20: E. Tüzmen, Anamur, 1928, Öğrenim Yok.
K.21: H. Çelik, Anamur, 1936, Öğrenim Yok.
K.22: A. Özgeriş, Anamur, 1938, Öğrenim Yok.



DOI: 10.22559/folklor.350

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Sanat Antropolojisinin Sanat ve Sanat Eleştirisi Açısından Önemi

Importance of Art Anthropology in Terms of Art and Art Criticism

Ferhunde Küçükşen Öner*

Özet

Sanatın varlığı insan ve toplum ilişkisinin boyutlarını göstermesi açısından anlamlıdır. Bu boyutlar sanatın kültürle olan bağını kuran dinamiklerden biridir. Sanat eleştirisi, sanatsal değerlerin, sanat eserinin ortaya çıkışındaki nedensellik ve anlamlandırma sürecinin kaydını tutarak sanat tarihine dolayısıyla kültür tarihine katkıda bulunan kurumlardan biridir. Antropoloji de insan ve toplum ilişkisinin geçirdiği değişimlerin kaydını tutarken kültürün kavramsal ve pratik açılardan nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğini inceler. Bu nedenle sanat ve sanat eleştirisinin, antropolojinin verilerinden yararlanması kaçınılmazdır.

Sanat eserlerinin ortaya çıkış sürecinde pek çok farklı disiplin, kendiliğinden ya da sanatçının bilinçli tercihiyle etkili bir kaynak olarak kullanılabilir. Sanat eleştirisinin niteliklerinden biri de sanat eserinin ortaya çıkışında etkili olan bu disiplinleri keşfederek sanat eserine estetik ve toplumsal anlam kazandırmasıdır. Bu makalede sanat eserinin ortaya çıkışında ve sanat eleştirisinin bu eseri anlamlandırma sürecinde antropolojinin oynadığı rol üzerinde durulacaktır. Öncelikle antropolojinin sanat ve sanat eleştirisi açısından önem arz eden özelliklerinden bahsedilmiştir. Sonrasında sanat ve sanat eleştirisi açısın-

* Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. foner@bartin.edu.tr

dan antropolojinin neden önemli olduğuna değinilmiş, antropolojinin insanın ve toplumun değışim seyrinin kaydını tutma özelliğinin sanat ve sanat eleştirisi açısından önemi anlatılmıştır.

Anahtar sözcükler: *sanat, sanat eleştirisi, antropoloji, sanat antropolojisi, disiplinlerarasılık*

Abstract

The existence of art is important since it demonstrates the aspects of people and social relations. These aspects are one of the dynamics connecting art with culture. Art criticism is one of the institutions that contributes to the history of art, and thus to the history of culture by keeping the record of the artistic values, the causality and the sense making process in the emergence of the work of art. Also, anthropology examines how the culture has emerged and developed from conceptual and practical aspects, while keeping the record of the changes undergone by people and social relations. For this reason, it is inevitable for art and art criticism to make use of the anthropological data.

Many different disciplines may be used as an effective source by itself or by the informed choice of the artist in the process of the emergence of art works. One of the qualities of art criticism is to add aesthetic and social meaning to the work of art by discovering these disciplines which are effective in the emergence of art work. This article shall focus on the role of anthropology in the emergence of art works and in the process of sense-making of this art work by criticism. First, the important characteristics of anthropology in terms of art and art criticism shall be mentioned. Afterwards, why the anthropology is important in terms of art and art criticism shall be mentioned and the importance of anthropology's characteristics of keeping the record of the change of the people and the society shall be explained in terms of art and art criticism.

Keywords: *art, art criticism, anthropology, art anthropology, interdisciplinarity*

Giriş

En geniş anlamıyla “insanbilim”, “insanla ilgili düzenli bilgi” anlamına gelen Antropoloji sözcüğünün kökeni “İnsan anlamına gelen ‘Anthropos’ ile düzenli bilgi anlamında olan ‘logos’a dayanır. Antropoloji, insanın dünü, bugünü ve yarınını sosyo-kültürel, biyolojik, morfolojik (dilbilimi, biyoloji, astronomi) ve fiziksel açıdan ele alan çok disiplinli bir bilim dalıdır” (Konak 2006: 1). Bu tanımlama antropolojinin yalnızca insanın geçmişıyle ilgilendiğine dair yaygın ve yanlış kanının da düzeltilmesine katkı sunabilir. Zira 4.5 milyar yıl öncesinin primitif şartlarda yaşayan insanı da bugünün uzay araştırmaları yapan modern insanı da antropolojinin araştırma alanı içindedir. “Antropoloji, insanın ilgili olduğu, yaptığı her şeyi, nerede olursa olsun, yaşamış ya da yaşayan bütün insan ırklarını inceler. Antropoloji, insanın yaptıkları, davranışları inançları, görüş

ve görünüşleri ile ilgilidir. İnsanı sonsuza varan çeşitliliği içinde inceler. İnsanın ilk kez nasıl ve ne zaman ortaya çıktığını, geçmiş zamanlarda yeryüzünde yaşamış insanların bizden farklı olup olmadığını araştırır. Yabancı ülkeleri ve bize aykırı gelen yerlileri araştırarak insanların nasıl giyindiğini, beslendiğini, nasıl evlendiğini, çocukların nasıl oynadığını, büyücülerin nasıl çalıştığını öğrenmeye çalışır. Yitik uygarlıkların ticaret yollarından çağdaş toplumların işçi sendikalarına değin her şeyi inceler... Tibetli keşifleri mi yoksa pop müziğini mi merak ediyorsunuz? Antropoloji doğru yanıtları bulmanıza yardımcı olabilir” (Wells 1984: 9).

Antropoloji, birey olarak insanla ilgilenmez. İlgisi grup içinde yaşayan insan ve bu insanın yaşam pratikleri, davranışlarıdır. Daha doğru bir söyleyişle antropoloji, insanı, yaşadığı toplumla birlikte inceler.

Antropoloji bu kapsayıcı niteliğinden dolayı bazı bilim adamları tarafından taç bilim olarak kabul edilirken bazılarınca da “artık bilim” olarak adlandırılmakta ve insanı toplumsal bir varlık olarak inceleyen farklı disiplinlerin varlığını ön plana çıkararak zaman zaman göz ardı edilmektedir. Oysa Antropoloji, incelediği konular ve kendisine özgü olan yöntemleri ile diğer sosyal bilim dalları arasında özel bir yere sahiptir. Antropolojiyi insanla ilgili olan diğer bilim dallarından ayıran en büyük özellik antropolojinin saha çalışmalarına verdiği önemdir. Gerek arkeolojik kazılar gerekse çeşitli kültürlerin içine girerek, onlarla yaşayarak ve onları gözlemleyerek incelemeler yapar.

Antropolojinin üzerinde durduğu ve günümüzde de geçerli olan bazı sorular:

“ 1- İnsanlar ve toplumlar neden birbirine benziyor?

2- İnsanlar ve toplumlar neden birbirine benzemiyor?

3- İnsanlar ve toplumlar neden ya da nasıl değişiyor?” (Güvenç 1984: 26) dur. Modern antropoloji bilimi, bugün de bu sorular üzerinde çalışmalar yapmaktadır.

Antropolojinin, sözcük olarak kökeni Aristoteles’e (M.Ö.388–322) kadar gitmektedir. “Bu sözcük büyük olasılıkla M.Ö. 4.yüzyıl bilgini Aristoteles’in insan tanımından kaynaklanmaktadır. Karşılaştırmalı anatomi ve fizyolojinin kurucusu kabul edilen Aristoteles insanı evrenin bir parçası olarak incelemiştir” (Güleç 1994:22).

“Tarihin kurucusu olarak tanınan Herodot’u Çiçero’ya ve bazı Batı kaynaklarına göre, antropolojinin (insanbilimi) de kurucularından saymak gerekir. Çünkü Herodot, Akdeniz çevresindeki ülkeler konusunda görüp işittiklerini yazmakla yetinmez; bu ülkelerde yaşayan insanların tarih açısından niçin farklı olduğu sorusuna güvenilir bir cevap arar. Herodot, bu toplumların davranışlarında, törede, teknoloji ve politika düzeylerinde nasıl farklı olduklarını anlatır, başka bir deyimle, onların kültür’lerini inceler; tarihi olayları kültür farklarıyla açıklamaya çalışır; böylece, toplumla tarih arasındaki karşılıklı ilişkiyi gören ve değerlendiren ilk düşünürler arasında yer alır” (Güvenç 1984: 4).

Antropoloji’nin modern anlamıyla kullanılması ise Keşifler Çağı’na kadar gitmektedir. “Antropoloji modern anlamıyla ilk olarak Hundt’ın *Antropologeion*’ unda (1501) anatomiyle ilgili olarak ve Capella(Kapela)’nın *L’Anthropologia*’sında (1533) ise kişisel özelliklerle ilgili olarak ele alınır” (Güleç 1984: 22).

XVI. yüzyılda Montaigne, *Denemeler*’inde insanlar arasındaki gelenek, görenek ve

töre farklılıklarını inceler. XVII. Yüzyıl'da Isaac de la Peyrere Fransa'da bulunan bazı taş parçalarını inceleyerek bunların ilk insanlara ait olduğunu ileri sürer ve bununla ilgili bir kitap yazar. O dönem için ilk insan Adem'den başka insanların varlığını düşündüğü için kitabı yakılır. Yine aynı yüzyılda Hobbes, eski insanlar üzerindeki araştırmalarıyla; XVIII. Yüzyıl'da filozof Locke insan davranışları ve soya çekim üzerine yaptığı araştırmaları; İsveçli biyoloji bilgini Carl Linnaeus insan ırklarını ayıran çalışmalarıyla; Montesquieu ülkeler arasındaki farklılıkları incelemesiyle; Voltaire insanın uygarlık basamaklarını incelemek üzere yaptığı araştırmaları; XIX. Yüzyıl'da Dr. Bastian, etnolog Ratzel, hukukçu Lewis H.Morgan ve Henry Sumner Maine, Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni* adlı denemesinde ele aldığı *Evrim Teorisi* ve onu destekleyen Thomas H. Huxley'in *İnsan'ın Türeyişi* adlı kitabıyla antropoloji bilimi gelişerek bugünkü halini alır. Bu gelişmede doruk noktası XIX. Yüzyıl'dır. Çünkü bu yüzyılda yapılan çalışmalar sonucu ilk defa tarih öncesi insanlara ait iskeletler ve fosiller bulunmaya başlar. Bu buluşlarla birlikte antropoloji çalışmaları derinlik kazanarak, yukarıda adı geçen bilim adamlarının teorileri sağlam bulgularla desteklenmiş olur.

Sanat antropolojisi:

Antropolojinin araştırma sahası sanatın toplumsal boyutlarıyla –kültür, dil, din, siyaset vb.- doğrudan ilişkilidir. Bu boyutlar en geniş anlamda kültür kavramı çatısında birleştirilebilir: “Sanat (...) tüm etkinlikleri gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alınyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak ayrıdır ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır” (Baynes 2002: 31).

Sanat ve Antropoloji'nin insanın tarihsel süreç içerisinde gelişimini incelerken ortak noktalardan baktığı çok yer bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi sanatı, kültürleri oluşturan en önemli unsurun insan olduğu gerçeğine her iki disiplinin de yaptığı vurgudur. Yani iki disiplinin de ilk ve en önemli muhatabı ‘insan’dır. Antropoloji insanın gelişiminde “kültür” gibi –insanın gelişimini somut örneklerle gösteren- önemli bir olgudan faydalanıyorsa “sanat”la dolaylı değil doğrudan ilgili olmak zorundadır. Sanatın diğer disiplinlerle kurduğu ilişkilerin –örneğin sanat ve sosyoloji gibi iki disiplinin kesiştiği noktada duran *sanat sosyolojisi-* boyutu antropolojiyle kurduğu ilişkiye benzer bir yapılanma içerir ve bağımsız disiplinlerin oluşmasından öncesine dayanır.

Sanat antropolojisi çalışmaları sosyal/kültürel antropoloji bilimi ortaya çıktığından ve 1879'da ilk resimli mağara (Altamira mağarası) bulunduğundan bu yana tıpkı etnoloji gibi adı konulmadan yapılmaktadır. İnsan toplumlarının kültürünü araştıran bir bilimin o kültürü oluşturan en büyük etmenlerden biri olan sanatı incelememesi mümkün değildir. Son yıllarda yalnızca sanat alanına eğilerek, inceleme yapan araştırmacıların sayısı artmaktadır. Örneğin İngiliz tasarım ve teknoloji profesörü Ken Baynes ilk baskısı 1975 yılında yapılan *Toplumda Sanat* adlı kitabının *Geçmişte, Günümüzde ve Gelecekte Tapanma* adlı bölümünde insan kültürünün temel yapı taşları olan din ve sanat ilişkilerini

sorgulayıp sanat antropolojisi alanında örnek sayılabilecek bir çalışmaya imza atmıştır (Baynes 2002: 75-97). Ayrıca sosyal/kültürel antropoloji alanında çalışan hemen bütün antropologlar kültürü incelerken sanat eserleri üzerinde de durur. Farklı disiplinleri inceleyen bilim adamları da sanatsal yaratıcılıkla ilgilenirken antropolojinin toplumsal boyutuyla temas kurar: “Psikolog sanatsal yaratıcılıkla ilgili zihinsel süreçleri araştırmaya soyunabilir. Bu süreçler özünde her yerde aynı olmasına rağmen yapılması gereken şey sanatçıyla yalnızca bir yaratıcı olarak ilgilenmek değil, aynı zamanda sanatçının yaşadığı kültürel alandaki etkisini ve üretilen eserin kendi türdeşleri üzerindeki tesirini irdelemek olmalıdır” (Boas 2017: 11).

Kültür, hem sanatın hem de antropolojinin ortak alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. *Sanat*, sanat tarihi ve sanat eleştirisi, kültüre insanın içselleştirilmiş etkinliği olarak bakarken *Antropoloji* insanın gelişim sürecinde oynadığı rol bağlamında bakar. Sanat antropolojisi bu iki disiplinin farklı bakış açılarını birleştiren bir çıkış noktası olarak düşünülebilir. Levi-Strauss, Japonya’da Raku denilen seramik sanatının ortaya çıkışında Japonların arkaik dönem sanatına olan ilgisinin etkili olduğunu söyler: “İlk konferansında Avrupa’nın “İlkel” denen sanatlara ilgi göstermesinin tarihinin yüzyılı bulmadığını kaydetmiştim. Japonya’da ise benzer bir ilgi, Japon estetlerin Koreli mütevezvı köylülerin elinden çıkma çömleklere, eserlere, v.b. duyduğu tutku dolayısıyla ta XVI. yüzyıla dek uzanır. Japonlarda işlenmeden bırakılmış malzemelerden, pürüzlü dokulardan, imalat hatalarından bozuk ya da asimetrik biçimlerden, kısacası arkaik üslupların büyük teorisyeni Yanagi Soetsu’nun “kusurlu olanın sanatı” dediği şeylerden duyulan zevk bu tutkuyu teyit eder. İlk yaratıcıları tarafından bilinçli bir şekilde üretilmemiş olan bu “kusurlu olanın sanatı” Japonya’da *raku* denen seramik sanatını, Koetsu gibi usta bir çömlek sanatçısının cüretkar sadeleştirmelerine, grafik ve plastik sanatlar alanlarında da Sotatsu ve Korin gibi ressam ve deoratörlerin eserlerine ilham vermiştir”(Lévi-Strauss 2014:95). Antropolojinin sunduğu veriler yeni sanat dallarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu noktada sanat antropolojisinin varlığı yalnızca bilimsel araştırmalar için değil sanatın varlığı ve gelişimi için de önemli hale gelir.

Geçmişte tercih edilen ve anlamlı bir çalışma alanı olmaktan uzak görülen sanat antropolojisi, disiplinlerarasılığın bilimsel metodolojide nedensellik ilkesini oluştururken vazgeçilmez kabul edilmesiyle önemini artırmıştır. Özellikle kültürel çalışmalarda sanat antropolojisinin varlığı hem nedensellik belirlemede hem tarihsellik ilişkisi kurmada öncelikli başvuru alanlarından biridir. “Öyle ki bugün ortam odaklı sanatta bir kurumun ya da topluluğun etnografik haritasının çıkarılması ana biçim haline gelmiştir” (Güngör 2013: 11). Bugünün toplumsal ortamı ve onun yansımalarının kaydını tutan sanatın anlamlı hale gelebilmesi adına sanat antropolojisi çalışmaları önemini artırmıştır: “Güzel dışında yepyeni bir estetik peşinde koşan güncel sanat, yaşamı sanatın merkezine alan, toplumsal değişim, genetik kırılmalar, yaşamdaki dayatmalar gibi bugünün insanının yaşam alanı oluşturan hemen her konuyu malzeme yaparken, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal politikalar gibi diğer disiplin alanları içerisinde ele alınan konularla da bağlar kurmaktadır” (Koç 2017: 2261).

Ayşe Güngör, Alfred Gell'in, antropolojinin bir sosyal disiplin olduğu vurgusundan hareketle sanatın toplumsal boyutunu oluşturan dinamiklerden biri olduğunu söyler ve sanat eserlerini değerlendirme işlevini antropolojiden de yararlanması gereken eleştiri kurumunun üstlenmesi gerektiğini belirtir: "Sanat antropolojisi sanat üretiminin sosyal içeriğine, dağıtım döngüsüne ve kabulüne, odaklanır; çeşitli sanat eserlerinin değerlendirilmesi ise, eleştirmenin görevidir. Gell bu durumu örneklemek adına, antropolojik sanat teorisinde, sanat eserlerinin, 'kişiler' ya da 'sosyal temsilciler' olarak düşünülebileceğini söyler. Antropoloji yaşam sahnesinde olanı, yaşamın içeriğinde inceler, bu yüzden antropolojik sanat teorisinde eserler, insanlardan, sosyal ilişkilerden bağımsız biçimde düşünülemez" (Güngör 2013: 7-8; Gell 1998: 3). Sanatla toplum arasındaki ilişkinin boyutları sanat eserinin ortaya çıkışında ve anlamlandırma sürecinde önemli bir rol oynar. Bu bağlamda antropolojinin sanat eleştirisi açısından taşıdığı önem günümüze gelinceye kadar artmıştır.

Sanat antropolojisinin sanat ve sanat eleştirisi açısından önemi

Sanat ve Antropoloji'nin bir disiplinin bütünlüğü içerisinde bir araya geldiği zamanın başladığı noktayı bulmak güçtür. İnsanı inceleyen Antropoloji'nin sanatı gündemine alması, sanatın sosyolojik boyutuyla Antropoloji'nin çalışmalarından haberdar olması doğal bir süreç halinde başlamış ve gelişme göstermiştir.

Sanat üzerine araştırmalar, tartışmalar, konuşmalar yapılmaya başlandığından ve ilk sanat eserleri bulunduğu beri, insanlar tıpkı insanın kökenini merak ettikleri gibi sanatın da kökenini araştırmışlardır. Bu konuyla ilgili sanat, bilim ve felsefe alanlarından insanlar farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bazıları sanatın doğuşunu *din ve büyüye* bağlarken bazıları da sanatın kökeninin *oyun* ya da *öykünme* olduğunu söylemektedir. Bu görüşleri bilmek sanat ve sanat eleştirisi açısından antropolojinin önemini kavramak adına anlamlıdır.

Ernst Fischer, sanatın ortaya çıkışını doğayla mücadele düzlemine bağlar: "İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü –güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma- her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa şekil veren ilk alet yapıcı, ilk sanatçıdır..." (Fischer 1995: 34) Bu düzlemin güzellikten önce 'yaşama savaşı' için kullanılan bir argüman olduğunu da ekler: "İnsanlığın başlangıcında sanatın 'güzellik'le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyü bir alet bir silahtı sanat" (Fischer 1995: 36-37).

Aristoteles, "öykünme tüm insanlarda çocukluktan itibaren doğaldır. İnsanın öteki aşağı hayvanlar karşısındaki üstünlüğü dünyada en öykünücü yaratık olması ve önce öykünmeyle öğrenmesidir" (Cassirer 2005:130) diyerek sanat ve öykünme arasında doğal bağlar kurar ve insan olma farklılığının sanatla görüldüğünü imler.

Kagan, sanatı, inanç-insan-hayat ilişkisinin dinamiklerinden biri olarak tanımlar: "Hiç kuşkusuz, sanat, dinsel bilinçten, 'eski' toplumdaki büyüden ortaya çıkmamıştır... Sanat ile din birçok başlıca ilişkiler bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Her şeyden

önce, imgesel bilgiden ortaya çıkmış olan din, sanatsal hayal gücünün getirdiklerini gizemleşmiş olarak yorumlar” (Kagan 1993:226-227).

Heidegger de ‘dil’in sanatın kökenlerini bulmada en etkili unsurlardan biri olduğunu düşünür: “Heidegger, şiirin eylem alanının dil olduğunu, şiirin özünü dilin özünüyle birlikte düşünüp, varoluşun ve *bütün nesnelere özünün* kurucusu olarak adlandırmak gerektiğini ifade eder” (Eren 2006: 1).

Sanatın kökenine dair görüşler bu çalışmanın sınırlarını aşacak ölçüde çoğaltılabilir. Ancak doğa, inanç, dil, öykünme vb. köken yaklaşımlarının sanatı ortaya çıkaran etmenler olduğu kadar her çağ/dönemde sanatın devamını sağlayan ve anlam kazanmasına zemin oluşturan dinamikler olduğu söylenebilir. Bu nedenle sanatın olduğu kadar sanat eleştirisinin de antropolojiden yararlanma süreci geniş zamana yayılmıştır. Geçmiş, şimdi, gelecek düzlemini kapsayan bu yayılma, sanat kuramlarının çerçevesini belirlerken de etkilidir. Örneğin edebiyat sanatında ortaya çıkan ve zamanla farklı disiplinlerin de dâhil olduğu ‘yeni tarihselci’ yaklaşım, “aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan” (Kolcu 2010:348) bir eleştiri yöntemidir. Köklerin antikçağa kadar dayandırılmasından yana olan bu yaklaşım, farklı disiplinlerin olanaklarından yararlanmayı da önemser. Yeni tarihselci eleştiri bağlamında sanat eseri ni anlamlandırmak için antropolojinin verileri de anlamlı hale gelir.

Antropolojinin dalları ve çalışma alanları da sanat eleştirisi için süreç içerisinde farklı anlamlar kazanarak önemini korumuştur. Antropolojinin ilgili olduğu alanlar, değişim ve yenilik ilkesini daima benimseyen sanat ve sanat eleştirisi için farklı nedensellikler üzerinden anlam kazanmıştır. Örneğin sosyal/kültürel antropoloji sanat eleştirisi için başlangıçta sanatın kökenleri hakkında bir yargıya varmak üzere önemli bilgiler sunarken, zamanla sanatın değişim sürecini takip etmek için başvurduğu bilgi alanlarından birine dönüşmüştür. Sosyal/Kültürel antropoloji, primitif ya da çağdaş bütün toplumların kültürlerini inceleyen bir disiplindir ve yalnızca geleneksel yaşayan kabileler ya da eski topluluklarla ilgilenmez. Günümüz kozmopolit şehirlerinde yaşayan çağdaş insan da sosyal antropoloğun araştırma alanı içindedir. Dolayısıyla sosyal/kültürel antropoloji, insanın kültürel varlığını geçmişten bugüne ortaya koyarken sanat eleştirisinin insan ve toplum ilişkisini gözler önüne seren, kökenle başlayıp gelişim ve değişim düzleminde aktardığı, kimi zaman geçmiş-şimdi bağıntısını kurduğu bakış açısına katkıda bulunur. Bu katkı ‘şimdi’ye uzanan bütün sanat tarihi serüvenini anlamlandırma sürecinde antropolojinin varlığını anlamlı kılar.

Sanat eleştirisi, sanat eserini ortaya çıkaran dinamikleri ‘şimdi’ de sentezleyen bir işleve sahiptir. Bu nedenle güncel olanla daha çok ilgilenir. Ancak güncel olanı ortaya çıkaran bütün nedensellikler doğrudan eleştirinin ilgi alanına girer. Bu nedenle antropolojinin sunduğu veriler, sanat eleştirisinin güncel sanatı anlamlandırma sürecinde etkilidir. Örneğin 1967’de İtalyan sanat tarihçisi ve eleştirmeni Germano Celant tarafından adlandırılan ‘Arte Povera’ (Fakir Sanatı)nın temelinde dönemin ruhuna uygun kavramsal yaklaşımlar söz konusudur ve aslolan çöp atıkları, kırık cam parçaları, işlenmiş veya işlenmemiş metaller, toprak, su, kömür, ağaç yaprakları kısacası doğadan gelen

her türlü maddeyi sanatın malzemesine dönüştürmektir. Arte Povera sanatçılarının kullandığı malzemeler, dahası doğanın varlığını imleyen bu yaklaşımla insanlığın gelişim sürecinde gelinen noktayı yani kendi yaşadıkları dönemi eleştirdikleri söylenebilir. Tam da bu noktada antropolojinin verilerinin sanat eleştirisi ile kesişmektedir. Bu bağlamda insanlığın gelişim sürecini inceleyen antropolojinin sunduğu veriler Arte Povera'nın ortaya çıkışında etkili olmuştur ve sanat eleştirmeni de bu veriler ışığında güncel sanatı yorumlayabilmiştir.

Sanat eleştirmeni, antropologlara özgü bakış açısı ile geçmişten günümüze farklı kültürlerin sanatlarını derinlemesine inceleyerek, bugünün sanatına ve sanatçılarına yol gösterici olabilir. Günümüz sanatına, süreç boyunca insanlığın –dolayısıyla sanatın- gelişimine dair bilgiler ışığında ulaşabilir.

Örneğin 20. yüzyılın başlarında fovistler, ekspresyonistler, kübistler, dadacılar adeta bir moda gibi eski sanatı incelemişler, eski sanat eserlerinden koleksiyonlar oluşturmuşlar ve bu akımların sanatçılarından birçoğu sanat motifleri içeren eserler vermişlerdir. Geçmişten yararlanması yalnızca geleneğin sanattaki yeri bağlamında değerlendirildiğinde bu sanatçıların ortaya koyduğu yapılanma geleneğin eleştirisini de barındırmaktadır. Eleştiri mekanizması antropolojinin sosyoloji ile kurduğu disiplinlerarası ilişkiden yararlanarak sanatın geldiği noktaya anlam kazandırabilir.

Son dönemlerde sanat eserinin ortaya çıkışına dair tartışmaların varlığı da sanat eleştirisi ile sanat antropolojisi arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından anlamlıdır. Sanat eserini ortaya çıkararak eklektik yapının tartışıldığı son dönemlerde sanatın her unsuru bir üretim malzemesine dönüştürmesinin bir taraftan sanat eleştirisinin antropoloji ile kurduğu ilişkinin bağlarını güçlendirdiği diğer taraftan bu ilişkinin sınırlarını ortadan kaldırdığı da görülmektedir. Larry Shiner, sanatın oluşumunu zanaattan ayrılma sürecine bağlı olarak anlattığı *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* adlı çalışmasında sanat eleştirisi ile antropoloji arasındaki ilişkinin bugünün sanat ortamına benzer bir yapıyla ortaya çıkmasından bahseder. “Bir Baule oymacısı danslarda giyilmek üzere ürkütücü bir mihver maske yaparken bununla köyünü korumayı amaçlardı. Hâlbuki aynı maske bu bağlamından soyutlanarak sanat müzesindeki mahfazaya konduğu, bir gösteriş kitabı için fotoğrafı çekildiği yahut modern sanat söylemine oturtulduğu anda farklı bir anlam sistemine girmiş olur... Susan Vogel'in 1997 yılındaki örnek sergisi *Baule: Afrikalı Sanat, Batılı Göz* nesnelere bağlama oturtmakta ve farklılık meselesini ortaya atmakta o denli başarılıydı ki kimi eleştirmenler serginin bir antropoloji sergisini andırdığından şikâyet ediyordu” (Shiner 2001:407). Antropoloji, güncel sanatın ve sanat eleştirisinin gündemine bir taraftan üretim diğer taraftan tüketim bağlamında dâhil olmuştur. Bu noktada günümüz sanatının bütün yaşam alanlarını ve pratiklerini, disiplinleri sanatsal üretim-tüketim bağlamında malzemeye dönüştürmesi sanat eleştirisinin bu dönüşümü ayıklayan bir tepki geliştirmesini zorunlu kılmaktadır. Antropoloji bilgisinin sanat eleştirmenine sunduğu veriler de bu bağlamda daha anlamlı hale gelmektedir.

Sonuç

Sanat eleştirmeni; tarih, sanat tarihi kuramları, estetik, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi, mitoloji, arkeoloji ve sanat antropolojisi konularında bilgi sahibi olmalıdır ve yaptığı eleştirileri bu disiplinlerden sağladığı verilerle desteklemesi önemlidir. Sanat eleştirisinde öznel yaklaşımlardan uzaklaşmanın ya da öznel yaklaşımları kendi içinde tutarlı bir düşüncenin desteğiyle dile getirmenin önemli yollarından biri antropolojinin sunduğu imkânlardan yararlanmaktır.

Eleştiri kurumu sanat ile zanaat arasındaki farkı ortaya koyabilmek, modern sanatın beslendiği kaynaklardan biri olan zanaatın varlığını görebilmek için antropolojiye ihtiyaç duymalıdır. Zanaatın insan ve toplum ilişkisinin bir dinamiği olduğunu unutmadan ortaya çıkışını ve gelişimini anlatan antropolojinin bilgi alanına girmek zorundadır.

Antropoloji ile sanat arasındaki disiplinlerarası alanın ortaya çıkmasındaki nedenselliğin sanatın kültürün bir parçası olarak kabul edilmesiyle ilişkili olduğu unutulmalıdır. Bu bağlamda kültür kavramı ve kültürel pratikler her iki disiplinin kesiştiği noktada durur. Antropolojinin insan ve toplum arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermek için öncelikle kültür alanlarını tercih etmesi, sanat eleştirisinin de bu alanın estetik pratiklerinden biri olan sanat eserlerini ele alma biçimini beslemektedir.

Antropoloji, sanat eleştirisinin bilimsel yapılanmasına katkı sunmaktadır. Eleştirinin kaba işçiliği yorumlamaya dayalı teknik ve terimsel yaklaşımını bilimsel ve nesnel bir bakış açısıyla tamamlayabilmek için antropolojinin verileri oldukça önemlidir. Bu sayede sanatın ortaya çıkardığı 'estetik'in beğeniden öte bir algıyla karşılanmasına da katkı sunulabilir.

Son dönemlerde sanat ortamında ortaya çıkan ve tarihin, toplumun, 'öteki metinler'in iç içe geçmiş ve karmaşık yapısını çözümlenmede antropolojinin önemi bir kat daha artmaktadır. Ancak sanat antropolojisinin sanat eleştirisinin yararlandığı bir malzemeye dönüşerek sanat eleştirisini söylemden ibaret bir retoriğe dönüştürüp dönüştürmeyeceği üzerine de düşünmek gerekmektedir. Bu sorunsalın çözülmesi, ilkesel yaklaşımlar kadar sanatın ve eleştirinin takip ettiği/edeceği yola bağlı olacaktır.

Sanat eleştirisi açısından antropolojinin varlığı inkâr edilemez. Ancak yargı sanat eleştirisinde antropolojinin en önemli odak olduğuna dair bir iddiaya kadar ilerletilemez de. Antropoloji, sanat eserinin eleştirilmesinde köken, etkilenme, tarihsel ve sosyolojik etmenlerin varlığını kavrayabilmek, sanat eleştirisini de bir disipline dönüştürebilmek için gereklidir.

Kaynaklar

- Baynes, K. (2002) *Toplumda sanat*. (Çev. Y. Atılğan), İstanbul: Yapı Kredi.
Boas, F. (2017) *Antropoloji ve modern yaşam*. (Çev.D. Uludağ), Ankara: Doğu Batı.
Cassirer, E. (2005) *İnsan üstüne bir deneme*. (Çev. N. Arat), İstanbul: Say

- Erksin, G. 1994. “Antropoloji”. *Bilim ve Teknik Dergisi*, İstanbul: Tübitak, 320:22.
- Fischer, E. (1995) *Sanatın gerekliliği*. (Çev. C. Çapan), İstanbul: Payel.
- Gell, A. (1998) *Art and agency*, Oxford: Clarendon.
- Güngör, A. 2013. “Antropolojinin Sanata olan etkisi ve kültürlerarası estetik üzerine düşünceler”. *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri E-Dergisi*, [http://www.e-skop.com/skopbulten/antropolojinin-sanata-olan-etkisi-ve-kulturlerarasi-estetik-uzerine](http://www.e-skop.com/skopbulten/antropolojinin-sanata-olan-etkisi-ve-kulturlerarasi-estetik-uzerine-dusunceler/1387) dusunceler/1387, Erişim Tarihi: 21.03.2018.
- Güvenç, B. (1984) *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi.
- Işık, E. (2006) “Öz olarak insan ve sanat ilişkisi”. <http://www.felsefe.gen.tr>, Erişim Tarihi: 01.11.2006.
- Kagan, M. (1993) *Estetik ve sanat dersleri*. (Çev. A. Çalışlar), İstanbul: İmge.
- Koç, A. - M. ve A. Karoğlu. (2017) “Sanatın genişleyen sahası ve görsel etnografya”. *İdil Dergisi*, 6/36: 2259-2272.
- Kolcu, A. İ. (2010) *Edebiyat kuramları*, Erzurum: Salkımsöğüt.
- Konak, A. “Antropoloji”. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Antropoloji>. Erişim Tarihi: 29.10.2006.
- Lévi-Strauss, C. (2014) *Modern dünyanın sorunları karşısında antropoloji*. Hazırlayan: S. Kılıç, İstanbul: Metis.
- Shiner, L. (2001) *Sanatın icadı bir kültür tarihi*. (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı.
- Wells, C. 1984. *Sosyal antropoloji açısından insan ve dünyası*. (Çev. B. Güvenç), İstanbul: Remzi.



DOI: 10.22559/folklor.293

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Hayatın Anlamını Semboller Üzerinden Okumak: *Dünyanın Boğulmuş En Güzel Adamı*

Reading the Meaning of Life Through Symbols:

The Handsomest Drowned Man in the World

Burcu Tekin*

Özet

İnsanoğlu yaşadığı zaman dilimi boyunca hem ruhsal hem de fiziksel bağlamda deneyimlediği olaylar vasıtasıyla hayatını anlamlandırmaya çalışır. İnsanın kendi yolunu belirleyebilmesi ve hayatın anlamını keşfetmesi uzun ve zorlu bir yolculuktur. Eserler insanın algısının gelişmesini ve olaylara farklı açılardan bakmasını sağlar. Farklı bakış açısı geliştirmenin alternatif yollarından biri de sembollerin yorumlanmasıdır. Eserlerde geçen sembollerin farklı kaynaklar yardımıyla keşfi şüphesiz okurun hayatına anlam kazandıran ve okurun yüksek bir bilince ulaşmasını sağlayan önemli bir düşünsel egzersizdir. Bu çalışma Latin Amerika’da *Büyülü Gerçekçilik* akımının öncülerinden ve dünya edebiyatının önemli kalemlerinden Gabriel García Márquez’in *Dünyanın Boğulmuş En Güzel Adamı* adlı öyküsünde hayatın anlamının semboller üzerinden yorumlanmasının aktarılmasından oluşmaktadır. Öyküde Karayipler’de bir köyün deniz kıyısında boğulmuş bir adamın bulunmasıyla süregelen olaylar anlatılmaktadır. Deniz kıyısında köyün çocukları tarafından bulunan ve köyün

* Dr. Öğr.Gör. Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü. E mail: burcutekin82@gmail.com

kadınları tarafından adı Esteban koyulan bu ölünün hayata dair hiçbir amacı bulunmayan köyü nasıl canlandırdığı ve köyde yaşanan değişimin sonuçları değerlendirilmiştir. Sembol kavramının anlamı, önemi ve kullanım şekilleri genel hatlarıyla verilmiştir. Sembol, edebiyat ve mitoloji arasındaki etkileşime dikkat çekilmiş ve bu temellendirmenin sonrasında öyküde tespit edilen sembollerin hayatın anlamına ilişkin etkileşimi sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Gabriel García Márquez, Latin Amerika edebiyatı, sembol, hayatın anlamı*

Abstract

During the course of their life span, people try to give life meaning through experiences gained both in spiritual and physical contexts. Defining one's own path and discovering the meaning of one's life can be characterized as a long and challenging journey. Literary works help people develop their perception and look at things from a different perspective. An alternative way to develop different perspectives is symbols. The discovery of the symbols within works thanks to various sources is certainly an intellectual exercise which makes life more meaningful and help develop a higher awareness. This study analyzes the interpretations of the meaning of life through symbols in the story *The Handsomest Drowned Man in the World* by Gabriel García Márquez, leading author of Magical Realism in Latin America and one of the most significant authors of world literature. The story covers the events after a drowned man is found on the beach of a Caribbean village. This study analyzes how a dead body found on the beach by children and named Esteban by the women in the village revived the village which was once aimless as well as interpreting the results of the change experienced in the village. The study explores the meaning of the concept of symbol, its importance and usage in general terms. The interaction between symbol, literature and mythology is pointed out. Following this grounding, the study presents the symbols found in the story and their relation to the meaning of life.

Keywords: *Gabriel García Márquez, Latin American literature, symbol, meaning of the life*

Giriş

İnsanoğlu cevaplarını bulamadığı sorularla karşılaştığında ve anlam karmaşasına düştüğünde nasıl davranır? Duygularıyla yüzleşmeye ve kendini keşfetmeye cesareti var mıdır? Kendini gerçekleştirmek adına içindeki potansiyel gücün ortaya çıkmasını sağlayabilecek sembolleri fark edecek ve dönüşümü için gerekli adımları atabilecek midir? Genellikle insanlar yaşamlarında bu ve bunun gibi ucu açık sorularla karşılaştıklarında olumlu veya olumsuz tepkileri varlıklarını sorgulamaya yöneliktir. Hayatın anlamını,

amacını ve varoluş sebebini kendi bakış açılarıyla akıllarında konumlandırmaya çalışırlar. Çeşitli deneyimlerden oluşan bu çıkarımlar, insanın hayatına yön verebilmesi ve sonsuz evren içinde kendi değerinin önemini kavrayabilmesi açısından yol gösterici bir rehberdir.

Frankl (2016) hayatın anlamını ve insanın kendi değerini kavrayabilmesini şu şekilde değerlendirir: “İnsanın hayatın anlamı sorusuna bir şey yaparak, bir faaliyetle, yarattığımız yapıyla ya da ortaya koyduğumuz bir eylemle, somut hayat şartları içinde cevap verebiliriz. (...) Eylem çemberinin çapının büyüklüğü değildir belirleyici olan; daha çok çemberin içinin doldurulup doldurulmadığıdır, bir hayatın gerçekleştirilip gerçekleştirmediğidir” (s. 55). İnsan yaşamında çapını değil içini (ruhunu) doldurmalıdır. Adler (2016) ise anlam arayışına dair düşüncesini şu şekilde dile getirir:

“Kişiliğimizi boşlukta, başkaları için yaratıcı işler yapmak gibi bir amaçtan yoksun geliştirebileceğimize inanmamız, bizi olsa olsa zorba ve çekilmez biri yapar. Yaşamın gerçek anlamının başkaları için yararlı işler yapmak olduğu sonucuna varmamızı sağlayan bir diğer ipucu daha bulunmaktadır. Atalarımızdan devraldığımız mirasa dönüp baktığımızda ne görüyoruz? Kendileriyle gitmemiş tek şey, onların insanlık için yaptıkları yaratıcı çalışmalarıdır” (s. 15).

Her anlamda hareketsizlik insanda boşluk hissini oluşturur. Amaçsızlık, insanın hayata dair izlerini yok eder, yaşam enerjisini çeker ve yaratıcılığını öldürür. Bu noktada edebiyat ve nitelikli edebi eserin gücü okuyucuyu hayata bağlar çünkü “malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka deyişle bir sanat dalı” (Aytaç, 2003, s. 9) olan edebiyat insan hayatına dair izlerin yorumlanabileceği anlam ve varoluş sürecinin değerlendirilebileceği önemli bir alandır. Edebiyatın ilişkili olduğu eserin ve yazarın gücü yadsınmamalıdır. Düş gücü ve cesaretle konfor alanının ötesinin keşfedilmesini sağlayan eserler bireyin kendisiyle bitmek bilmeyen savaşında panzehir görevini üstlenmektedir. Hayatın anlamına dair düşüncelerin şekillenmesinde çeşitli ve göreceli yorumları da içinde barındırırlar. Okur, eserde geçen karakterleri, olayları tek bir eksen üzerinden değerlendirmez, farklılıkları çeşitli kurgular ve semboller vasıtasıyla deneyimler (Manguel, 2017). Varlığının amacını sorgulayan okur ve eser arasındaki etkileşim, evrende tek bir gerçeğin veya tek bir doğrunun olmadığını gösterir niteliktedir. Bucay’a göre (2010) “kendimizi tanımak istiyorsak cesaretle kendimize bakmamız gerekir, bir süre kendimizi kaybetme riskini göze alarak neyse o olmaya karar vermemiz gerekir” (s. 16). Bireyin gelişimi ve hayata dair çekirdek inancının oluşması için kendini tanıması, kendisinin farkına varması, korkularıyla yüzleşmesi ve ne istediğini objektif bir şekilde yorumlayabilmelidir. Ancak insanın belleğinde yer edinen toplumsal normların da etkisiyle bu süreç yaşam içinde zorlu bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu dönemin atlatılmasında kültürel, evrensel ve mitolojik gibi çeşitli sembollerin yardımıyla yaşamsal bir bilinç geliştirmek ve bu gelişim sürecinde bir yansıtma aracı olarak edebiyatı kullanmak, insanın olumlu veya olumsuz bir olay karşısında hissettiklerini ifade edebilmesindeki netlik bakımından yumuşak bir geçiş sağlar. Hayattaki anlam arayışı

edebiyat etkileşimi çerçevesinde incelendiğinde, eserler okura kendini tanıması için çeşitli fırsatlar sunar. Karakterlerin eserdeki gelişimini gören okur bu durumdan mütevellit kendi içine bakmayı öğrenir, kendisiyle yüzleşir ve eserde geçen çeşitli semboller yardımıyla hayatın anlamına ve amacına ilişkin kendisi için uygun bir bakış açısı oluşturabilir.

Bu çalışmada dünya edebiyatının önemli isimlerinden ve Latin Amerika’da *Büyülü Gerçekçilik* akımının öncülerinden Gabriel García Márquez’in *Dünyanın Boğulmuş En Güzel Adamı* adlı öyküsünde hayatın anlamı üzerinden sembollerin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. García Márquez alışılmışın dışında yarattığı evrenler, olay örgüleri ve karakterleriyle edebi dünyada özgün bir yere sahiptir. Yazar bahsi geçen öyküde düş ve gerçeği bir arada sunmuş, kaosun içinde kurguladığı olağan denge sayesinde okurun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Çalışmanın daha anlaşılabilir olması açısından öncelikle genel hatlarıyla sembol kavramına ilişkin tanımların sunulması hedeflenmiştir. Öykü incelemesinde ise sembol kavramının öyküden alınan örneklerle bireyin kendini keşfediş sürecine etkisinin detaylı bir şekilde ele alınması planlanmaktadır.

1. Genel hatlarıyla sembol kavramının değerlendirilmesi

Birçok eleştirmen, şair, yazar, filozof ve bilim insanı sembol kavramını farklı kavramlarla tanımlamışlardır. Bu nedenle sembol kavramına ilişkin açıklamalar değerlendirildiğinde doğal olarak kavramın çeşitli şekillerde yorumlanabilirliği konusu gündeme gelir. Fromm (2015) sembol tanımını şu şekilde yorumlar:

“Sembolün tanımı, ‘çoğunlukla başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden’ olarak yapılmaktadır. Bu haliyle bu tanımları pek anlayamayız. Fakat beş duyumuzu da bazı sembollerle temsil edebileceğimizi düşünür ve bu sembolleri inceleyecek olursak, konu biraz daha ilginçleşecektir. Bunu yapmak için, sözü edilen bu sembollerin bir tecrübenin, bir duygunun ya da bir düşüncenin yerine geçtiğini varsaymamız gerekecektir. Böyle bir sembol, benliğimizin dışını yansıtmaktadır. Sembolize ettiği şey ise içimizde saklıdır” (s. 28).

Jung (2016) sembol kavramına şu şekilde açıklık getirir: “Bizim sembol dediğimiz şey ise günlük hayatta aşına olabileceğimiz, ancak bilinen ve açık anlamına ek olarak belirli bir yan anlama da sahip olan bir terim, isim hatta bir resimdir. Sembol üstü kapalı, karışık bilinmeyen veya bizden gizli bir şeyleri ima eder” (s. 16).

Frye’in (2015) edebi metinlerde sembol kavramının değerlendirilmesi konusundaki görüşü ise şu şekildedir: “Ne zaman bir şey okusak, ilgimizin aynı anda iki yöne doğru hareket ettiğini görürüz. İlk yön dışı doğrudur ya da merkezkaçtır; şeylerin anlamlarına ya da pratikte, onlar arasındaki konvansiyonel bağlantıya dair bellek kayıtlarımıza atfettiğimiz sözcüklerden uzaklaşarak okumanın dışına çıkmaya çalışırız. Sözcüklerden, meydana getirdikleri daha geniş sözel bir kalıbın anlamını çıkarmaya çalıştığımız diğer yön ise içe doğrudur ve merkezciidir.” (ss. 100-101). Edebi eserlerde çeşitli bakış açılarıyla incelenen sembollerin önemli özelliklerinden biri de insanın ruhsal gelişimine ve benliğini keşfediş sürecine katkısıdır. Okur karakterler, mekân ve eserin genel yapısına

dair yorumlanabilecek ve ilgisini çekebilecek bir ögeyle karşılaşması sonucu etkileşime, düşünme ve anlamlandırma çabasına girebilir. Anlamlandırma isteği etkileşim sebebiyle önemli sembolik bir karşılaşmayı doğurur (May, 2013, ss. 102-103). Bu karşılaşma da sembollerin yorumlanmasında okuyucunun zihninde anlam bütünlüğünün oluşmasını sağlar. Okur metinde geçen olayları kendi vizyonu çerçevesinde yorumlar ve ihtiyacı olanı alır.

2. Dünyanın boğulmuş en güzel adamı adlı öyküde sembollerin hayatın anlamı üzerinden yorumlanması

García Márquez, öykü yazım tarzında hem içsel deneyimlerini hem de dış çevre algılamasını başarılı bir şekilde okura yansıtmıştır. Yazarın evreni çeşitli renklerden oluşan bir tablo gibidir. Renk uyumluluğu gözetmeksizin her rengi kendi dinamikleri el verdiğince yan yana kullanır. Uyumsuzluğun alışılmadık dengesini yakalamayı başaran yazar sayesinde metinlerin içine çekilen okur, âdeta sihirli bir aynadan içeriye doğru García Márquez'in dünyasına adım atar. İncelemesi yapılan bu öyküde de, bireyin yaşam döngüsündeki gariplikleri ve olağanüstülükleri etkileyici bir dille sunar. García Márquez, *İyi Kalpli Eréndira* adı altında yazdığı ve *Büyülü Gerçekçilik* akımının yansımalarının da hissedildiği öyküleri "1960'lı yılların başında Meksika'da başlamışsa da büyük bölümünü 1960'lı yılların sonu ve 1970'lerin başında Barcelona'da kaleme almıştı" (Martin, 2017, s. 97). Kitapta yer alan *Dünyanın Boğulmuş En Güzel Adamı* adlı öykü García Márquez'in ilgi çekici ve öne çıkan öykülerindendir. "Öyküde yer değiştiren bakış açıları; gizem, keşif, bilgi ve sonunda bir efsanenin doğuşunun oluşturduğu genel halkaya uygun düşer" (Bell-Villada, 2010, s. 197). Öyküde toplamda yirmi evden oluşan, Karayipler'de ıssız bir alanda konumlanan köyde, çocuklar tarafından deniz kıyısında bulunan erkek cesedinin tüm köy halkının yaşamına etkisi aktarılmaktadır. Denizden kıyıya doğru yaklaşmakta olan cismi öncelikle düşman gemisi zanneden çocuklar cesedin kıyıya vurmasıyla onun bir balina veya herhangi bir deniz canlısı olabileceğini düşünmüşler, fakat cismin üzerindeki yosunları ve deniz artıklarını kaldırdıklarında onun bir erkek bedeni olduğunu fark etmişlerdi (G. Márquez, 2016, s. 43). Su deniz ve kavramı öykü boyunca sembolik bağlamda ağırlığını hissettirdiğinden dolayı çözümlenmesi gereken ilk sembollerdendir. Matricon (2015) pek çok anlatıya, efsaneye ve öyküye konu olan suyun görkemini ve önemini şu sözleriyle dile getirir: "Suya her yerde rastlarız ve onun büyüleyici özellikleri kendini bize sonsuz biçimlerde gösterir. Bu büyüleyiciliğin fiziksel-kimyasal açıklaması son derece basittir. Başka elementlerle birleşen, onlardan ayrılan, maddenin üç haline-katı, sıvı ve gaz-çevrimsel olarak dönüşen Dünya'mızın suyu yaşamsal özelliktedir" (s. 11). Hayatın kaynağı veya yaşamın özü olarak da tanımlanan su kavramının mitolojideki yansımaları Gezgin (2016) şu sözleriyle dile getirir:

"Su yaşamdır, yaşamın kaynağıdır, hayat veren, can verendir; ancak su aynı zamanda yıkan, yok eden, boğan ve cana kıyan ezici bir güçtür. Su daima akışkandır, kendi içinde bir döngüye sahiptir; yuttuğu her şeyi bir gün mutlaka verir, ancak verdiği

şeyleri de geri alır. Mitoslarda yaşam sudan doğmuştur dolayısıyla su insanın ilk kutsallarından birisidir” (s. 8).

Su alma-verme dengesine sahiptir. Böylelikle hem bereketin anahtarıdır hem de vadesini doldurana geri alan bir bütünlüğe sahiptir. Öyküde geçen suyun bir parçası olan deniz de önemli simgesel bir rol üstlenmektedir. Farklı kültürel ve evrensel kodları içinde barındıran deniz kavramı macera, gizem ve tehlikeyle beraber anılır. Dünya mitolojisinde okyanuslarda denizlerde ve nehirlerde tanrı ve tanrıçaların sözü geçer. Bu nedenle deniz kutsaldır. Yunan mitolojisinde Poseidon adıyla bilinen deniz tanrısı, Sirenler, Triton gibi birçok mitolojik varlık hikâyelere konu olmuştur (Dell, 2014, s. 102). Bu eksende yorumlandığında mitolojik dünyanın oluşmasında önlemlerli bir yere sahip olan MÖ. 800-700 arası yaşadığı düşünülen Homeros’un *İlyada* ve *Odyseia* destanları Batı dünyasının ilk yazılı eserleri olarak kabul edildiğini unutmamak gerekir. Bu destanlarda anlatılanlar günümüzde çeşitli eserlere ilham kaynağı olmuştur (Daniels, 2014, s. 128). Homeros’un destanlarda aktardıkları pek çok mitolojik kahramana can vermiş, okuyucuyu gerçeküstü dünyayla tanıştırmış ve birçok yazarın eserlerini oluşturmasında katkıda bulunmuştur. Semboller ve mitoloji arasındaki bağ kolektif bilincin gelişmesinde önemli bir rol oynar. Yüzyıllardır insanoğlunun bilincinde olumlu veya olumsuz kodlarla biriken semboller, farklı bakış açıları eşliğinde edebiyat eserlerinde değerlendirilmeye çalışıldığında, okuyucuda anlam arayışının sorgulamasını sağlar. García Pérez (2010) dünyada birçok yeri gezmiş ve farklı olayları hem yazar hem de gazeteci kimliğiyle yorumlayan García Márquez’in eserlerinde mitolojiden yansımaların görülmesinin ve bu mitolojik sembollerini tahlil etmenin mümkün olduğunu belirtir (ss. 233-257). Öyküde deniz kıyısında bulunan cesetle oynayan çocukları fark eden köyün erkekleri, cesedi incelemeye başlayınca görünüşünden dolayı onun ne kadar da büyük, iriyarı ve güçlü bir erkek olduğunu fark ederler. Cesedin boyutları şu şekilde dile getirilir:

“Onu en yakındaki eve götürmek üzere yüklenen erkekler, bildikleri bütün ölülerden daha ağır, neredeyse bir at kadar ağır olduğunu fark ettiler ve belki de denizde fazlasıyla uzun bir zaman sürüklenip durduğundan sular kemiklerinin içine dolmuştur, dediler kendi kendilerine. Onu yere uzattıklarında herkesten daha iriyarı olduğunu gördüler, evin içine zorlukla sığabiliyordu, ama belki de ölümden sonra da büyümeye devam etme yeteneği bazı boğulan kimselerin doğasında vardır, diye düşündüler” (G. Márquez, 2016, s. 43).

Denizden gelen ölü bir bedeninin büyüklüğü, güzelliği ve deniz kavramının işlevselliği de göz önünde bulundurulduğunda denizden gelenin olağanüstü veya insanüstü özelliklere sahip bir varlığı sembolize ettiği düşünülebilir. García Márquez’in mitoloji ve destanlardan da etkilendiği düşünülürse, hem tanrısal bir varlığı ve kutsallığı hem de gizem ve tehlikeyi sembolize etmesi bakımından Homeros’un Odysseus’la ilişkilendirilmesi muhtemeldir. Felten (1986) *Odyseia*’nın altıncı bölümünde Odysseus’un denizin kirini üstünden atmak için suyla bedenini temizlemesinin ve bu halinin etraftaki insanlar tarafından hayranlıkla izlenmesinin öyküyle benzerlik gösterdiğini belirtir (s. 537).

Erkek bedeninin ölü olmasına rağmen büyüklüğünden ve güzelliğinden bir şey kaybetmemesi köy halkını derinden etkilemiş, ölü adama karşı hayranlıkla beraber merak uyandırmıştır. Bu noktada güzellik kavramına kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Minor (2017) İskoç düşünür Hume'un güzellik kavramından şu şekilde bahseder: "Güzellik bir nesneye içkin veya nesneye özgü bir şey değildir. Güzellik kendi başına şeylerde var olan bir nitelik değildir: Sadece şeyleri düşünen zihinde var olan bir şeydir ve her zihin farklı bir güzellik algılar, der" (s. 128). Hume'un önerdiği bu yaklaşım sonucunda ölü adamın güzelliği köyün kadınlarının ona atfettiği sembol olarak yorumlanabilir. Maglia (2002) ise boğulmuş adamın güzelliğini Platon'un güzellik kavramıyla etkileşimin bir sonucu olarak yorumlamıştır. Platon'a göre güzel iyi, doğru ve faydalıdır; *Kalokagathia*'dır (para. 4).

Boğulmuş adamın güzelliği; tanrısallığı ve ulaşılmazlığı çağrıştırmaktadır. Yirmi kadar evden meydana gelen, hayatlarında boğulmuş adamla karşılaşmalarına kadar kayda değer bir yenilik bulunmayan, ıssızlık ve amaçsızlık içinde barınmaya çalışan köy halkı bu grotesk durum karşısında hayatlarını yeniden sorgulamaya başlamışlardır. Denizden gelenin bilinmezliği, bilinmezliğin büyüü ilk başta kadınları etkisi altına almıştır. Boğulmuş adamı üzerindeki yosunlardan ve bitkilerden temizlemişler, onu arındırdıktan sonra fiziksel heybetinin etkisine kapılmışlardır. Ölü adamın fiziksel güzelliği öyküde şu şekilde aktarılır: "Ama onu temizlemeyi bitirdiklerinde ne tür bir adam olduğunun farkına varabilmişler, işte o zaman nefesleri kesilmişti. Sadece o zamana kadar gördüklerinin içinde en uzun boylusu, en güçlü kuvvetlisi, en erkekçe ve en iyi giyim kuşamlısı olmakla kalmıyordu, aynı zamanda onu seyrettikleri sırada hayallerine de sığmıyordu" (G. Márquez, 2016, s. 44). İlerleyen sürede kadınların boğulmuş adama karşı duydukları hayranlık şu sözlerle devam eder:

"Bu harikulade adam bu köyde yaşamış olsaydı, evinin kapıları daha geniş, damı daha yüksek, zemini daha sağlam olurdu, yatağı demir perçinli sağlam keresteden yapılmış, karısı da köyün en mutlu kadını olurdu, diye düşünüyorlardı. Öylesine otorite sahibi olurdu ki, sadece adlarıyla çağırmakla balıkları denizden çıkarabilir, işine öylesine dört elle sarılırdı ki en kuru taşların arasından pınarlar fişkırmalarını sağlayabilir, kalyakların içine çiçekler dikebilirdi, diye düşünüyorlardı" (G. Márquez, 2016, s. 45).

Boğulmuş adama duyulan abartı derecesindeki hayranlık ve sevgi köy halkının hayatlarının ne denli sıkıcı ve rutine dayalı ilerlediğini okura hissettirir. Bu sembolik karşılaşma sayesinde köy halkı sıradanlığın kırılma noktasını keşfeder ve yaşamın farkına varmaya başlar. Ölü adam üzerinden inşa edilen imgesellik köy halkını değiştiren ve dönüştüren en önemli unsurdur. İlerleyen zaman içerisinde köyün kadınları boğulmuş adamı gitgide benimsemişler, köyün en yaşlı kadını boğulmuş adamın adının Esteban olması gerektiğini düşünürken köyün en geç kadını da adının Lautaro olmasını istemiştir. Öyküde bu durumdan şu şekilde bahsedilir:

"Bu hayal âleminde dolanıp dururlarken, kadınların içinde en yaşlısı ve en yaşlı olduğu için de boğulmuş adamı tutkudan çok acıma duygusuyla seyretmiş olanı, içini

çekerek şöyle dedi: ‘Yüzüne bakınca, adı Esteban’mış gibi geliyor’. Doğruydu da. Adının ondan başka bir şey olamayacağını anlamak için kadınların çoğunun ona bir kez daha bakmaları yeterli olmuştu. En genç oldukları için en inatçı olanlar, elbiselerini giydirip ayağında rujan ayakkabılarla çiçekler arasında yatırdıklarında adının Lautaro olabileceği hayalinden vazgeçemiyorlardı. Ama bu boş bir hayal olmuştu” (G. Márquez, 2016, s. 46).

Bu noktada García Márquez’in Esteban ve Lautaro adlarıyla neyi sembolize etmek istediği incelenmelidir. Esteban ismi Yunancadan Stephanos isminden gelir. Stephanos; miğfer, taç, çelenk, görkem ve zafer anlamına gelmektedir (Maglia, 2002, para. 5). Bu durum yazarın Esteban’ı öyküde yücelterek sunduğunun bir göstergesi sayılabilir. Esteban için bir başka önerme de Esteban’ın adının taşlanarak öldürülen ve Hıristiyanlıkta ilk şehitlerinden Aziz Stefan (Esteban)’dan geldiği yönündedir. Lautaro ise Şili’yi istila etmeye çalışan İspanyollara karşı Aracua Ayaklanmasının başına geçmiş ve ulusal bir simge olmuştur (Felten, 1986, s. 530; Maglia, 2002, para. 7-8; Bell-Villada, 2010, s.196). Lautaro savaşı, adrenalinli; Esteban ise fedakârlığı ve kutsallığı sembolize eder. Esteban köyün değişimi ve yaşayanların hayat amaçlarını bulmaları için hem bir rehber hem de kendini feda eden bir sembol olarak yorumlanabilir. Kadınların ve erkeklerin Esteban’ı sahiplenmesi köydeki dönüşümü tetikler. Köyün erkekleri Esteban’ın yakınlarında bulunan köylerden olmadığı haberini getirdiklerinde kadınların Tanrı’ya şükredip artık Esteban’ın onlara ait olduğunu kesinleştirmeleri erkekler tarafından yadırganmıştır (G. Márquez, 2016, s. 47). Kadınların Esteban’a duydukları hayranlığı anlayamayan köyün erkekleri Esteban’ın yüzünü görür görmez fikirlerini değiştirmişler, onun heybetine ve güzelliğine hayran kalmışlardır. Kadınlar Esteban’ın tırnaklarını kesiyor, onun için pantolon ve gömlek dikeyiyor ve onunla ilgili hayaller kuruyorlardı. Esteban’ı benimsedikçe onun güzelliği ve heybeti köy sakinlerinin kendi içlerine dönmelerini sağlamıştır. Ölünün hem kadınlar hem de erkekler için çok güzel olarak değerlendirilmesi, Esteban’ı muhafaza etme güdüsünü ortaya çıkarmaktadır. Esteban’a baktıkça hem kendilerine hem de dış çevrelerine, yaşam alanlara ve diğer insanlara aynı özeni göstermeye başlamışlar, kendilerinin farkına varmışlar böylelikle hayat amacı kazanmışlardır. Çalışmanın giriş bölümünde belirtildiği üzere Frankl ve Adler’in de dediği gibi kişi hayatın amacı ve anlamı için bir faaliyete, eyleme bir başlangıca ihtiyacı vardır. Öykünün sonunda Esteban için hazırlanan cenaze töreni hayat ve ölüm üzerinden değerlendirildiğinde önemli bir semboldür. Esteban’la karşılaşma anına kadar birbirleriyle iletişim içinde olmayan köy sakinleri cenaze vasıtasıyla birbirlerinin farkına varmışlardır. Bu durum eserde şu şekilde yorumlanmıştır:

“İşte böylece, terk edilmiş bir boğulmuş adam için yapılabilecek en görkemli cenaze töreni yapılmış oldu. Komşu köylerden çiçek bulup getirmeye giden bazı kadınlar, anlattıklarına inanmayan başkalarıyla birlikte geri dönmüşler, bunlar da ölüyü gördükleri zaman daha fazla çiçek getirmeye gitmişler (...) Son dakikada onu denize öksüz olarak geri vermek yüreklerini sıztatınca, en iyilerinin arasından ona bir anne ile bir baba seçmişler, başkaları da ona kardeş, amca, dayı, yeğen olmuşlar, böylelikle tüm köy sakinleri, onun aracılığıyla birbirleri akrabalık kurmuşlardı” (G. Márquez, 2016, s. 47).

Bir başka cümle de ise bahsi geçen süreç şu şekilde aktarılır: “Cenazeyi kayalıkların dimdik yokuşundan omuzlar üzerinde çıkarma ayrıcalığını tartıştıkları sırada, erkeklerle kadınlar, boğulmuş adamlarının debdebesi ve güzelliğine karşılık köydeki sokaklarının ne kadar ıssız, avlularının çorak, hayallerinse güdük olduğunun ilk kez farkına varmışlardı (G. Márquez, 2016, s. 49). Bu farkındalığın ardından içlerindeki boşlukla yüzleşmişler, bu durumdan kurtuluşu Esteban’ın anısını yaşatarak başarmak istemişlerdir. Sembolik çerçevede Esteban’ın ortaya çıkardığı değişim eserde şu şekilde dile getirilir: “Esteban’ın anısını sonsuza dek sürdürmek için evlerin cephelerini canlı renklere boyayacaklar, taşların arasını kazıp pınarlar bulacaklar, yalıyara çiçekler dikecekler, böylelikle gelecek yıllarda şafak vakti geçecek büyük vapurların yolcuları açık denizde bahçelerden buram buram gelen bir çiçek kokusuyla uyanacaklar” (G. Márquez, 2016, s. 50). Öykünün son cümlelerinde köyün bu yaşananlardan sonra artık Esteban’ın köyü olduğunu ve güneşin daima parlayacağı belirtilmiştir (G. Márquez, 2016, s. 50).

Esteban, hayata dair herhangi bir amacı olmayan, anlam karmaşası yaşayan köy halkına ilham kaynağı olmuş ve hayattan umudu kesmiş bir köyü hayata döndürmüştür. Boğulmuş bir adamın fiziksel anlamda yaşayan ama ruhsal bağlamda ölü olarak yorumlanan köye ve köy halkına yaşam kaynağı olması yazarın ironik bakış açısının simgesel yansımaları olabilir. García Márquez köye ruhsal anlamda nefes alması ve köyün kendini gerçekleştirmesi için boğulmuş bir adamı rehber olarak göndermiştir. Ölüm ve yaşam arasındaki iki zıt noktayı adeta birbirine bağlamış, böylelikle amaçsızlığın ortadan kalkmasını sağlamıştır.

Sonuç

Nitelikli edebî eserler, okuyucunun dünyayı derin bir bakış açısıyla algılamasını sağlar. Hayata dair anlam kaygısını dindirme görevini üstlenir. Okuyucunun farkındalık kazanmasına yardımcı olur. Böylelikle eserlerde geçen olaylar ve karakterler aracılığıyla okuyucu kendisiyle yüzleşir, hayatın anlamı üzerine düşünür. Farklı olanı yargılamaz, olduğu gibi kabul eder. García Márquez’in eserleri okuru garip ve alışılmadık dışındaki kurgusuyla hem büyüleyen hem de okurun bu sihirli ve grotesk akışı normal karşılamasını sağlayan bir bütünlüğe sahiptir. Kendisiyle karşılaşmak ve kendini tanımak isteyen okur için metinler sembollerle dolu bir dünya sunar. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da, bahsedilen niteliğe sahip ve evrensellik mertebesine ulaşan eserleri yaratan yazarların önemidir. Doğüstü olayların olası karşılandığı *Büyülü Gerçekçilik* akımının mimarlarından García Márquez evrensel nitelikte eserler üretmiş ve onun sayesinde birçok okuyucu acayip ve alışılmadık olaylardan doğan sembollerle dolu eserleri olağan deneyimlemiştir. Bu çalışmada *Dünyanın Boğulmuş En Güzeli Adamı* adlı öykünün semboller üzerinden hayatın anlamına ve amacına dair bir değerlendirmesi yapılmaya çalışılmıştır. Öncelikle öyküde hayatın anlamının yorumlanmasına dair önemli sembollerden biri su ve deniz kavramları tespit edilmiştir. Öyküde ölü adamı veren ve alan deniz gizem ve macerayı temsil etmektedir. Ölü adamın isimlendirilmesi ve bu sü-

reçte ona Esteban ve Lautaro isimlerinin düşünülmesi de öyküde öne çıkan sembollerdendir. Ölü adama verilen adın Esteban olarak kararlaştırılması Esteban'ın halkı hangi özellikleriyle etkilediğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Esteban'ın iri cüssesine ve güzelliğine hayran kalan köyün kadınları onu ilk gördükleri anda köyden biri olarak benimsemişler ve ona hayranlıkla bakmışlardır. Köydeki kadınların hayranlık ve güzellik algısı, Esteban'ın ulaşılmazlığı ve tanrısalılığı birer semboldür. Esteban'ı korumak ve muhafaza etmek isteyen halk bu sayede kendi hayatlarının anlamsız ve sönük olduğunu fark eder. Deniz kıyısında bulunan ölü erkek bedeninin köyü hayata bağlaması ve onlara ilham kaynağı olması, yazarın ironik bakış açısı olarak yorumlanabilir. Köyün kendisini gerçekleştirmesi için Esteban'dan güç alması ve onun sayesinde önce kendisinin sonra da çevrenin farkına varması öyküdeki önemli izleklerdendir. Fiziksel anlamda yaşayan, fakat ruhen kendini bulamayan bir köyü uyandırmak ve köy sakinlerinin hayata adım atmasını sağlamak için yazarın boğulmuş, ölü bir adamı göndermesi oldukça ilgi çekici ve önemli bir detaydır.

Her insanın içinde sahip olduğu yaşamsal bir enerji vardır. Bu enerji insanın özü olarak da tanımlanabilir. İnsan herhangi bir olayla karşılaştığında yaşamsal enerji yükselecek ortaya çıkar. Öyküde Esteban, köyün yaşam enerjisini ortaya çıkaran bir sembol veya tetikleyici bir detaydır. Esteban ve köy halkının karşılaşması, ölü olan Esteban'ın köye ayna olması, kendi içlerindeki ruhsal çöküşü Esteban'ın bedeni üzerinden deneyimleyen köy halkının aynı şekilde Esteban'a yüklediği güzellik, hayranlık ve güçlülük gibi göreceli kavramların kendi üzerindeki yansımalarını fark etmesi öykünün dikkat edilmesi gereken unsurlarındandır. Belki de yazarın okuyucuya sezdirmek istediği Esteban ve öyküdeki diğer öğeler gibi dışarıdan kişiye etki eden çevresel ve dış faktörlerin kişiyi sadece harekete geçirmeyi sağladığıdır. Değişim ve dönüşüm insanın kendi içinde başlar ve kendini gerçekleştirmek için yol alır. Bu durumda kişi ne kadar birine ya da bir şeye anlam yüklese de kendini tek başına gerçekleştirecektir. Dönüşüm sürecinde etkileşim içinde olduğu her şey kişiye rehberlik etmesine rağmen, kendini gerçekleştirme yolculuğunda en önemli rehberin kendisi olduğunu anlayabilen kişinin ortaya koydukları ve yaptıklarıyla da hayatı manen zenginleşecek ve anlam kazanacaktır.

Kaynaklar

- Adler, A. (2016) *Yaşamın anlam ve amacı*. (Çev. K. Şipal) İstanbul: Say.
- Aytaç, G. (2009) *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say.
- Bell-Villada, G. H. (2011) *Bir söz büyücüsü: García Márquez*. (Çev. İ. Özdemir) İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Bucay, J. (2010) *İleri doğru atılan yirmi adım*. (Çev. P. Savaş) İstanbul: Butik.
- Daniels, M. (2014) *Bir nefeste dünya mitolojisi*. (Çev. P. Üstel) İstanbul: Maya.
- Dell, C. (2014) *Mitoloji-Hayali dünyalara eksiksiz rehber*. (Çev. N. Elhüseyni) İstanbul: Yapı Kredi.

- Felten, H. (1986) El ahogado más hermoso del mundo: lectura plural de un texto de García Márquez. In: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 535-542. Frankfurt am Main, Germany: Verveiert, 1989. Erişim adresi: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_061.pdf Erişim tarihi: 20.12. 2017
- Frankl, V. E. (2016) *Hayatın Anlamı ve Psikoterapi*. (Çev. V. Ataman) İstanbul: Say.
- Fromm, E. (2015) *Rüyalar, masallar, mitler*. (Çev. A. Aritan ve K. H. Ökten) İstanbul: Say.
- Frye, N. (2015) *Eleştirinin anatomisi*. (H. Koçak, Çev) İstanbul: Ayrıntı.
- García Márquez, G. (2016) *İyi kalpli Eréndira*. (Çev. İ. Kut) İstanbul: Can Sanat.
- García Perez, D. (2010) Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez. *Nova Tellus*, 28, (2). 233-257.
- Gezgin, D. (2016) *Su mitosları*. İstanbul: Sel.
- Jung, C. J. (2016) *İnsan ve sembolleri*. (Çev.H. M. İlgün) İstanbul: Kabalcı.
- Maglia, G. (2002) Una lectura intertextual de “el ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez. *Revista de la Facultad de Artes Y Humanidades*, 15.
- Manguel, A. (2017) *Okumalar okuması*. (Çev. S. Okyay) İstanbul: Yapı Kredi.
- Martin, G. (2017) *Gabriel García Márquez’e giriş*. (Çev. E. İmre) İstanbul Can Sanat.
- Matricón, J. (2015) *Yaşasın su*. (Çev. A. Derman) İstanbul: Yapı Kredi.
- May, R. (2013) *Yaratma cesareti*. (Çev. A. Oysal) İstanbul: Metis.
- Minor, V. H. (2017) *Sanat tarihinin tarihi*. (Çev. C. Soydemir) İstanbul: Koç Üniversitesi.



DOI:10.22559/folklor.187

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Şiir Üzerine Düşünceleri ve Dikkatleri Bağlamında Mukayeseli Bir Wilhelm Dilthey ve Cemil Meriç Okuması

A Comparative Reading on Wilhelm Dilthey and Cemil Meriç
in the Context of Thoughts and Considerations
about Poetry

Ekrem Güzel*

Özet

Bu makalenin amacı Wilhelm Dilthey ile Cemil Meriç'in şiire yaklaşımlarını karşılaştırmak ve şiir üzerine düşüncelerinin farkları üzerinde durmaktır. Farklılıklar, daha çok, Dilthey'in şiiri oldukça önemsemesi ve bu bağlamda detaylıca incelemesine karşın Cemil Meriç'in yüzeysel kalan bakışına dayanmaktadır. Tarih, toplum, felsefe, sanat, edebiyat ve şiir üzerine kafa yormuş ve yazılar yazmış bu iki figürün (W. Dilthey ve C. Meriç) sanat, edebiyat ve şiir hakkında yazdıkları külliyatlarında dikkate değer bir yer tutar. Dilthey, felsefesinde yaşamı anlama bağlamında şiire çok önemli bir işlev yükler. Onun, çağın *tinini* yakalayan bir doğaya sahip olduğuna inanır. Bunu izah etmek için şiir ve Batı edebiyatlarının büyük şairleri (Goethe, Hölderlin, Shakespeare vs.)

* Dr. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
ekrem.guzel@erdogan.edu.tr

üzerinde uzun uzadıya durur. Hayatı, tarihi ve çağın ruhunu anlamlandırırma-
da, Dilthey şiir ve şaire büyük bir önem atfeder. Şiir, onun felsefî sisteminde
hayatı bir öneme sahiptir. Buna karşın Cemil Meriç, şiirle oldukça ilgili olma-
sına rağmen, onun hakkında yüzeysel kalacak yargılarda bulunur. Şiiri, salt
duygulanım, coşku olarak görüp onun hakikat ve düşünceyle olan ilişkisinin
sorunlu olduğunu ileri sürer. Şiiri, kimi zaman, utanılacak bir şey olarak algı-
lar. Bazen de düşüncenin ve nesrin olduğu yerde şiire pek ihtiyaç olmadığını
dillendirir. Kısaca şiire, indirgemeci sayılabilecek ve pek de bilimsel olamayan
bir biçimde yaklaşır. Bu makalede, söz konusu iki farklı algı biçiminin izdü-
şümlerini incelemenin yanı sıra Batıda (Avrupa düşüncesinde), Türk edebiyatı
ve tefekküründe şiir üzerine nasıl bir düşünme biçimi olduğuna da kısa deği-
nilecektir. Dilthey ve Cemil Meriç'in şiir üzerine düşüncelerini karşılaştırmak,
bize farklı algıları daha sarıh biçimde görebilme imkânı verebilir.

Anahtar sözcükler: *Wilhelm Dilthey, Cemil Meriç, şiir, şiir üzerine düşünceler, karşılaştırma*

Abstract

The purpose of this paper is to compare with Wilhelm Dilthey and Cemil Meriç's approaches to poetry and to focus on these two important figures' differences in thoughts about poetry. These differences are mostly based on Dilthey's notices and examines poetry in detail, despite of the superficial view of Cemil Meriç about it. Dilthey and Meriç reflect and consider on history, society, philosophy, art, literature and poetry; these reflections and considerations have an essential place in their works. Dilthey, in his philosophy, attaches an importance function to poetry in the context of understanding of life. He believes that it has a nature touching on psyches of epoch. He focuses on poetry and great poets (Goethe, Hölderlerin, Shakespeare etc.) in the West literatures to explain this theory. Poetry is essential part of his philosophical system. Dilthey finds poet and poetry quite important in order to make sense of life, history and psyche of epoch. In this sense, Dilthey attaches great importance to poetry. Although Cemil Meriç has an interest about poetry, he makes superficial judgments about it. He regards poetry as only sensation, enthusiasm and claims that poetry has a problematic with truth and thought. He, sometimes, percepts and feels something embarrassing about poetry and expresses that poetry does not necessary when thinking and prose exist. Shortly, his approach to poetry reductive and non-scientific. In this article, besides of the examining the projections of these two different perceptions, also what kind of thinking exists about poetry in the West (in the history of European thought), in Turkish literature and history of thought will be briefly mentioned. To compare W. Dilthey and Cemil Meriç's thoughts and considerations on poetry have opportunity to show us the different perceptions more clearly.

Keywords: *Wilhelm Dilthey, Cemil Meriç, poetry, thoughts on poetry, comparison*

Giriş

Batı düşüncesinde ve Osmanlı'da, Türk düşüncesinde, özellikle geçen yüzyılın ikinci yarısına kadar, şiire bakışlar ve şiir üzerine tartışmaların mahiyeti genellikle birbirinden farklı olmuştur. Batıda birçok filozof ve düşünürün şiir üzerine düşünceler ürettiğini görmek mümkündür. Ancak, şiirsel üretimin fazla olmasına rağmen, aynı şeyi Osmanlı ve Türk düşüncesi için söz konusu etmek pek mümkün değildir. Şiir ile felsefenin bir çekişmesi söz konusu olmadığı gibi şiirin felsefeye dominantlığından da bahsedilebilir. Batıdaki şiir ve felsefe çekişmesi ile zengin felsefi gelenek, bizdekiyle karşılaştırıldığında, oldukça renkli ve çeşitli bir miras bırakmıştır.¹ Osmanlı ve Türkiye'de pek tartışılmayan şiirin epistemolojisi ve ontoloji üzerine bir hayli tartışmalar ve üretimler olmuştur. Bu anlamda, Wilhelm Dilthey ve Cemil Meriç üzerinden bir karşılaştırma yapmak bize bu farklılığı, en azından, iki şahsiyet üzerinden somutlaştırma imkânı verebilir. Bu bağlamda da, bu mukayese kendi dönemlerinde sosyal ve insanî bilimlerin birçoğuyla iştiğal etmiş, dolayısıyla, birbirlerine yakın düşen iki düşünürün perspektiflerindeki farklılıkları gözler önüne serme çabasına matuftur. Burada, şiiri farklı noktalarda gören ve düşüncelerini de buna paralel biçimde geliştiren iki figür söz konusudur. Genellemeden kaçınmakla birlikte, Dilthey'in Batı düşüncesinde Cemil Meriç'in de Türkiye'de şiirin düşünce tarihinde nereye denk düştüğünü, kısmen de olsa, imlemesi üzerinden bir mukayese yapmak bize yararlı bir panorama sunabilir. Bu panoramada iki farklı düşünce biçiminin şiire biçtikleri rol aynı zamanda şiirin de düşünceye biçtiği rolü görmemize katkı sağlayacaktır. Zira Alman şiirinde felsefeyi ve düşünceyi, Alman felsefesinden de şiiri soyutlayarak yapılan bir yaklaşım eksik kalabilir. Cemil Meriç bağlamında da, düşünürlerin şiiri neredeyse tamamen bilinçten, fikirden soyutlamaya yönelimli olmalarına paralel olarak Türkiye'de, şiirde de düşüncenin (poetik düşünce/poetic thinking) kendine pek yer bulamadığını görmek çok zor olmasa gerektir. Sadece Cemil Meriç değil, başta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere, onun birçok çağdaşı da şiiri sadece duyumun alanına koymak gerektiğini ifade eder; akılı ve duyuları keskin, Kartezyen de denilebilecek, bir biçimde ayırırlar.² Cemil Meriç "Bir 18. asır Fransa'sında şiir susar, hakikatin haşin sesi, şüphenin ve aklın çılgılığı konuşur" der (Meriç, 1997: 27) Ziya Gökalp, buna paralel bir biçime, "Şuur devrinde şiir susar, şiir devrinde şuur seyirci kalır." diyerek, şiirle şuur ilham ve akıl bağlamında ayırır (Gökalp, 1952: 109). Birinin mevcut olması, neredeyse, diğerinin mevcut olmamasına bağlıdır.³ Bu tarz yaklaşımlar, bugün de geçerliliğini korumaktadır. Ancak Avrupa düşüncesine baktığımızda her ne kadar buna benzer ayrımlar olsa da şiir ve felsefenin, akıl ve duyularla nasıl bir ilişki hâlinde üretim ve yaratımda bulunduğu çok uzun ve tartışmalı bir tarihi vardır. Son yüzyıllarda da bizdekine benzer tamamen ayrıştırıcı düşüncelerin pek talep bulmadığını da unutmadan eklemek gerekir. Bu anlamda Dilthey ve Cemil Meriç'i, şiire bakışları bağlamında, karşılaştırmak önemlidir.

Wilhelm Dilthey ve Cemil Meriç'in şiire yaklaşım biçimleri

Dilthey'in felsefesinde üzerinde ısrarla durduğu iki önemli öge vardır. Bunlar,

yaşam ve anlamaktır. Kaynağını *yaşama deneyiminden* (lived experience) alan bu iki kavram, ne tam rasyonel ne de tam aydınlatılabilmiş olup karanlıkta kalan taraflara sahiptirler (Philopson, 1958: 71). Filozofa göre şiiri anlamada en önemli ölçüt *yaşama deneyimidir*, dahası sanatların ve özellikle de şiirin yine bu deneyimden kaynaklanmasıdır: “Yaşama deneyimi, şiirin esasıdır, en ilkel medeniyetler daima şiirin yaşama deneyiminin ana ve güçlü formlarıyla bağlantılı olduğunu gösterir.” (Dilthey, 1985: 135) Dilthey, *yaşama deneyiminin* şair ve şiirle nasıl bir ilişki içinde olduğu bağlamında şunları yazar:

“...bütün sahih şiirlerin alt katmanı yaşanmış ve yaşanan tecrübeler ile onunla ilişkiye giren psikik bileşenlerdir. Harici imajlar ancak böylesi bir ilişki aracılığıyla dolaylı olarak şairin yaratıcılığı için gereç olabilir” (Dilthey, 1985: 135).

Yaşama deneyimi (erlebnis/lived experience) Dilthey’in literatüründe önemli bir kavramdır. Filozofun ne dediğini anlamak için bu kavrama aşına olmak gerekir. “Yaşama deneyimi, sırf hâlihazırda olan şeyler değildir; onun hâlihazırdaki bilinci geçmiş ve geleceği de içerir” (Dilthey, 1985: 225). Dolayısıyla, “Yaşama deneyimi, içinde geçmiş bir mevcudiyet olarak hâlihazırda muhafaza eden organik bir bağdır” (Makkarel, 1985: 16). *Yaşama deneyimi*, başka şeyleri temsil etmez, bizzat kendisini temsil eder. Bu anlamda “yaşama deneyimi, kendisinden başka gerçekleri gösteren verili bir temsiliyetten ziyade doğrudan doğruya bizzat kendi gerçekliği olarak kendisi için varolan bir şeydir” (Makkarel, 1985: 15-16).

Dilthey, *yaşama deneyiminin* şairin bireysel *psişe* ve dünyasını aştığını söyler. Bu anlamda şairin yaşama deneyimini, şairin kendi bilincinden daha çok, kişisel olamayan, onun şahsını aşan (impersonal) bir nitelik yapar (Makkarel, 1985). Yaşama deneyimi, şu hâlde, şairin iradesinin de üzerindedir. İstemli ya da istemsiz onun kendi şahsiliğinde sıyrılıp çağının psişesini, tarihî ve insanî bağlarını ifadeye getirmesini sağlar. Bu deneyime ancak şairin özgür katılımı, katıldığı şeyin canlılığını statikleştirmeden, iştirak edebilir. Yaşama deneyimi canlı bir süreçtir, zaten onun şiiri gereksinmesi de yine şiire verili olan insana nefes aldırabilme imkânıyla alakalıdır. “Yaşama deneyiminin bütünlüğü statik haricî ve dâhilî bir ilişki değildir, fakat daha ziyade dâhilî hissedişin görselleştirici edimleri ile haricî deneyimlerin canlandırıcı edimleri arasında hareket eden dinamik bir süreçtir” (Makkarel, 1985: 21-22). Bu canlı edimlerin de yine şiirin onları canlı tutacağı doğasına ihtiyacı vardır. Bu anlamda, yaşama deneyimini ve çağın *psikik bağlarını* anlama ve anlamlandırmada şiir, bilimin yapamadığı bir şeyi ifa eder. “Avrupa tarihindeki büyük çağlar, öncelikle o çağlara özgü edebiyat yapıtlarını, özellikle de şairlerin yapıtlarını almak/yorumlamak yoluyla aydınlatılabilir” (Özlem, 2011: 47). Dilthey’in Homeros, Goethe, Hölderlin, Shakespeare gibi önemli bulduğu edebî ve poetik figürler üzerinde uzun uzadıya durması ve yine bu şahsiyetlerin çağlarını nasıl yansıttıklarını izaha çalışması teorik düşüncesinin bir pratiğidir. Dilthey, şiiri en başa koymakla birlikte, bütün büyük edebiyatçıların, Cervantes, Corneille, Racine, Sophokles, Balzac, Shakespeare, Goethe vs. hayatı aktif yaşamları marifetiyle anladıklarını söyler (Dilthey, 1985). Dolayısıyla, denilebilir ki şiir, çağın, tarihsel *tinin* larvalarını zamana ve geleceğe

bıraktığı bir formdur. Bu larvalar ancak böylelikle, şiirin onu canlı tutan doğasında, hayatıyetini idame ettirebilir.

Dilthey, şiiri tarihsel ve psöşik olanla birlikte bizi anlamaya davet eden bir süreç ve şairi de bu anlama sürecinin tipleşmesini gerçekleştiren bir beden olarak görür. “Tıpsel olanı görme bir formdur. Sanat eseri, özellikle şiir, insani-tarihsel yaşam içindeki farklılıkların, derecelerin, yakınlıkların ve benzerliklerin tekerrürünü, tıpsel olanı görme formu içinde yansıtır” (Dilthey, 2011: 45). “Poetik bir izlenim, hoşnutluk veren içeriklerin mahirane bir araya getirilmesinden çok kendi esas formuna sahiptir” (Dilthey, 1985: 123). Şiirin kendi formunu ortaya koyması, bir bakıma, gerekliliktir. Bu gereklilik de ancak şairin dehası marifetiyle mümkündür: İnsanî ve tarihî yaşamın mümkün ifadelerini bulmaları, bir anlama ve tipleşme olarak gün yüzüne çıkmaları.

Dilthey için şiirin bu kadar önemli olması, onun mutlakıyetler yaratmadan yaşama deneyimini artiküle edebilmesi sebebiyledir:

“Dilthey, şiirin yaşama deneyimimizin gerçekliğini, ona mutlakıyet atfetmeye girişmeden, tamamlamasına büyük önem verir. Şiirsel ifadenin dünya görüşü (kavrayış), felsefi ve dinî olanlardan ayırır. Dinî dünya görüşü, insan varlığının anlamını görünmez aşkın bir çerçeveye başvurarak tanımlamaya girişir. Felsefi dünya görüşü evrenin sırlarını kavramsal metafizik sistemler marifetiyle anlamaya yeltenir. Her iki durumda, mutlak toptancı bir çerçevede, hayatın dinamik ekseninden kaymasına yol açıldı. Yaşamın açıklığı ve doluluğu, ya bazı mutlak aşkın varlıklara ya da bazı mutlak kavramsal prensiplere kurban edildi. Buna karşılık, şiirde, yaşam deneyimlerimiz totalize edilmekten ziyade tipleştirilerek tamamlanır. Poetik dünya görüşü, daha az iddialı olarak, aslında daha kalıcı değerlere sahip olduğunu kanıtlar” (Makkarel, 1985: 9).

Bu uzun açıklamaya göre, şiirin felsefe ve dinle arasındaki en bariz fark onun mutlakıyetler çatan bir düzlem olmamasıdır. Dahası, yaşama deneyiminin anlamlı bir ifadelendirilmesi (artikülasyon) olmasına rağmen şiirin yine de genel bir ideaya indirgenebilir olmamasıdır. Dolayısıyla, Dilthey gerçekliği kavramsal yapı ve izahlarla dondurmaktan kaçındığı ve onun canlılığına hanel getirmedığı için şiiri oldukça önemser. Artikülasyon kavramı da oldukça önemlidir Dilthey için, zira artikülasyon “verili olanı aşan bir hakikat yaratır. O, nesnel şeylerin bir idealizasyonu ve kopyası olmadığı gibi, öznel şeylerin formel bir sembolü de değildir. Artikülasyon, yaşama deneyimine (erlebnis) anlam vermez, fakat yaşama deneyimiyle içinde olduğu yoğun ve yakın ilişkiyi artiküle eder” (Makkarel, 1968: 178). Bu anlamda Dilthey, sanat eseri ile yaşama deneyiminin (erlebnis) ayrılabilir olduğunu ileri sürer.

Dilthey, şiiri salt estetik bir gereç olarak algılamaz. Şiirin yaratımı, yaşama deneyiminin şairde kendini gün yüzüne çıkaracak bir dürtü oluşturmasıyla alakalıdır: “Şiir, yaşama deneyimini ifade etmek dürtüsünden doğar, yoksa şiirsel bir izlenimi mümkün kılmak ihtiyacından değil” (Dilthey, 1985: 124). Şiirin bir boşluktan, amaçsızca bir hayalden doğması söz konusu değildir. Zaten şiirin okur ve dinleyicide yankı bulması da yine benzer yaşama deneyimlerinden kaynaklanmasıyla alakalıdır. “Dolayısıyla, şairde

işleyen süreç dinleyici ve okurdakine yakındır” (Dilthey, 1985: 124). Şiirsel bir eserde bireysel psişik süreçlerin bir araya gelmesi hangi koşul ve bileşenlerden doğuyorsa, okur ve dinleyicide de benzer biçimdedir.

Okurun günlük hayatın ve rutinin dışına çıkarılması ve tekdüzelikten kurtulması şairane bir sunuşla mümkündür. Dilthey, “Muhayyilenin aktivite ve fonksiyonları bir boşluktan (vakum) doğmaz. Onlar gerçeklikle dolu sağlıklı ve güçlü bir psişeden kaynaklanmalıdır.” der. Daha sonra da şiirin okur ve dinleyiciye kendi duygularını nasıl daha iyi anlaması ve günlük yaşamın sıradanlığı içinde gizlenen gerçekliği daha iyi seçebilecek bir görü vermesi gerektiğinden söz eder (Dilthey, 1985: 57). Bu bağlamda, şiir insana rahat bir nefes alma olanağı tanır. Duygularını anlamayı ve onları nasıl okuması gerektiğinin imkânlarını gösterir. Normalleşen ve rutinleşen hayatın altında matlaşmış, gizli kalmış gerçekliğin daha görünür ve anlaşılır olmasına imkân tanır. “Şairin yaratıcı muhayyilesi, bizi insanoğlunun günlük hayatını tamamen aşan bir fenomenle yüzleştirir” (Dilthey, 1985: 60). Böylelikle de şiir hayatı anlamının *organonu*, hayatı anlamak için bir tür gereç, olur.

Dilthey, “Bütün sahih şiirler tarihî olguyla beslenir.” der (Dilthey, 1985: 57). Bu anlamda, onun için, bazen tarih bile sanat eseri kabilindedir.⁴ Dilthey’in şu sözlerini burada hatırlamak gerekir: “Bu yüzden, tarih yazımcılığında en yüksek noktaya ulaşmak, daima ve özellikle, böyle bir edebi canlandırma faaliyetini, bir poetik faaliyeti gerekli kılar”(Dilthey, 2011: 36). “Şairin yaratıcılığı sürgit *yaşama deneyiminin* yoğunluğuna bağlı olarak çalışır.” (Dilthey 1985: 59) Dolayısıyla “şairi yapan, durumların canlı bir biçimde hissedilmesi ve onlara güçlü bir ifade verilmesidir” (Dilthey, 1985: 59). Bu bağlamda, şair, anlama ve anlamlandırmanın canlılık ve yoğunluğunu ifade edişte de koruyabilen biridir. “Şair olayları diğer insanlardan farklı yaşar ve farklı algılar ve onun kendini ifade ettiği şiir, o dönemin tininin anlaşılmasında en önemli yorum nesnesidir” (Özlem, 2011: 26).

Dilthey’e göre, sanatta, şiirde, olup bitenler şairi ve okuru da aşan şeylerdir. Şiirin kendini esere koyması, varlığın açıklığa kavuşması, gerçekliğin de şiir olmasıdır:

“Hissediş ile hayal, anlama ile görünüş arasındaki ilişki ne dinleyicinin beğenisinden ne de sanatçının muhayyilesinden kaynaklanır. Daha ziyade, insanın zihni/tinsel yaşamından ortaya çıkar... Böylesi anlarda, güzellik bizzat hayatın içinde varbulunur, varlık açıklığa kavuşur ve gerçeklik şiir olur” (Dilthey, 1985: 121) .

Dilthey’in şiire psişik-tarihsel bir yaklaşım sergilediğini söylemek gerekir. Şiirin ve bir dâhi olarak şairin bize bahsettiği şey, çağın tini ve tarihini tipleştirmesi ve çağın tinsel bağlarını günlük ve rutinin dışına çıkararak onun neşvünema bulmasını sağlamasıdır. Şiirin kavramsallaştırmak yerine tipleştirmesi önemlidir. Tip, bir fenomen ile bilincin bütünlüğü arasındaki temastan gün yüzüne çıkar. *Tipsel temsil* yaşama deneyiminin bütünlüğü ile fenomen arasındaki birliktir. Bu anlamda bütün ve esas bir tiple *fenomen*leştirilir, bütün parçada temsil edilir. Sanatçı, tipik olanı, bilinç ile fenomen arasındaki yakınlaşma, geçişme olarak temsil eder (McCormick, 1975: 248). Tipleştirmede, “parça

bir bütünü, psişik rabitalardan edinilmiş bir yaşama deneyimini, çağın bireyselliğini tip-
leştirebilir” (Makkarel, 1968: 180). Mesela, Goethe, Shakespeare gibi önemli şairlerin
yaptıkları yegâne şey çağlarını eserlerinde tipleştirmeleridir. Bu şairlerin yaşadığı çağ-
ların ruhunu anlamak için bu önemli figürlerin ruhuna nüfuz etmek gerekir. Çağın tını,
psişesi kendini dâhi kişiliklerin, onların ferdiyetlerini de aşarak, esere koyar. Şiir, tının
hayatietini, yaşama deneyiminin canlılığını koruyarak taşır; ne felsefe gibi kavramlarla
ne de din gibi metafizik izahlarla dondurup kalıplaştırır. Şair, dünyada, özgür bir katı-
lımla ikamet eder. “Poetik bir deha hiçbir fayda ummaksızın kendisini saran izlenimler
içinde büyük bir katılım ve özgürlükle kendinden geçen, yabancı topraklardaki bir gez-
gin gibidir” (Dilthey, 1985: 61). Bu iştirak sonucu, şair, çağını ve çağının tınısını eserinde
varlığa ve şenliğe kavuşturur. Homerus, Shakspeare, Gothe, Dante, Hölderlin vs. gibi
önemli figürler böylesi bir özgür katılım ve temaşa ile kendi çağlarının tınlarını eserle-
rinde tipleştirmişlerdir. Dilthey eleştirmenin de bir nevi yaratıcı olması gerektiğine ina-
nır: “ Şair ve halka ilaveten üçüncü bir kişi vardır: eleştirmen. Onun reaksiyonları, ideal
okur ve dinleyiciyle benzerdir. En azından olması gereken şekli budur” (Dilthey, 1985:
130). Bu, yine Dilthey’in şiiri anlamlandırmasıyla paralel ve manidar bir yaklaşımdır.
Zira, nasıl ki şiir bir boşluktan doğmuyorsa ve okur de şiiri doğuran şartların bir unsuru
ise eleştirmen de bu dairenin dışında değildir. Çağın tınısını ve şairin eserini anlamak en
az şair kadar güçlü bir görü ve çağı anlama potansiyeline sahip olmak demektir. Bu an-
lamda, ona göre, “usta yorumcular, usta sanatçılardır da” (Özlem, 2011: 46).

Dilthey, şiir hakkında yazarken poetika üzerinde de uzun uzadıya durur. Çünkü
şiirin içsel bağlarını görüp anlamamız için poetikaya ihtiyacımız vardır. Ona göre, “Şii-
rin, toplumda da mündemiç olan, bağımsız değeri ve fonksiyonu hiçbir zaman haricî ve
deneysel metotlarla gün yüzüne çıkarılmamıştır” (Dilthey, 1985: 53). Şu hâlde Dilthey’e
göre “poetika hayattaki temel dokunun peşine düşmelidir” (Dilthey, 1985: 54). “Yaşa-
mın ifadesi olarak sanat eserinin doluluğunu anlamak için onu somut psişik-tarihi bir
bağlamda incelemeliyiz” (Makkarel, 1985: 7). Burada, şiir ve poetika yeni bir estetik
bakışla ele alınır. Ona büyük bir tarihî misyon da yüklenir. Zaten, Dilthey, buna zemin
hazırlamak için kendinden önceki poetik ve estetik yaklaşımları da eleştirmiştir. Çağın
icaplarını karşılayacak yeni bir yaklaşıma ihtiyaç olduğunu iddia etmiştir. Dilthey, hak-
kını teslim etmekle birlikte Aristoteles’in *Poetika*’sının miadını doldurduğunu, yeni ve
hatta insanî bir bilim olarak inşa edilebilecek bir poetikaya gereksinim olduğunu söyler.⁵

Cemil Meriç’e baktığımızda şiiri bir emekleme ve çocukluk dili olarak tarif ettikten
sonra, ifadenin en sarih ve sahici biçiminin ancak nesirde kendine yol bulduğundan söz
eder. Burada özellikle Giambattista Vico’yu hatırlamak gerekir: *Yeni Bilim* isimli eserinde,
Vico, buna benzer görüşleri dile getirmiş; şiiri, profan, kaynağını semavî dinlerden
almayan, iptidai insanın hayatı ve kendini anlama çabasına yönelik bir deneyimleme ola-
rak görmeye çalışmıştır (Vico, 2007). Fakat Vico, belirtmek gerekir ki, modern şiirden
çok ilk şiirsel metinlerden söz eder.⁶ Cemil Meriç şiiri çocukluk dili olarak gördüğünde,
Vico gibi bir anlama çabasından da pek söz etmez, dahası onu bir vecd ve coşkusal taşma
olarak tanımlar. Bu tanımını da Doğu ve özellikle İslamî şiirle, mesela Divan edebiyatıy-

la, örnekler. Hegel, Herder ve Hamann'ın da şiiri bir anlamda insanlığın çocukluk dili, henüz yeterince tekâmül etmemiş bir toplumun üretimi olarak gördüklerini de belirtmek gerekir.⁷ Cemil Meriç bir röportajda şiir hakkında şunları söyler: “Şiir, milletlerin çocukluk dilidir. Olgunlaşan medeniyetlerin ifadesi ise nesirdir. En güçlü ve kâmil ifade vasıtası nesirdir. Şiir, imkânlarını el yordamıyla arayan düşüncedir” (Armağan, 2011: 54). Bu ifadeler, doğrudan doğruya, yukarıda anılan düşünürlerle paraleldirler. Belki de bu düşünce, kendisine, onlardan tevarüs etmiştir.

Dilthey'in poetikayı neredeyse bir bilim olarak kurmaya çalışmasına karşı Cemil Meriç'in şiiri nesir/akıl karşısında batıl görülebilecek bir yere oturtur. Dilthey, genel geçer bir poetikadan ziyade her çağın kendinden neşet eden ve şair marifetiyle şiirde açığa çıkan tinin bir poetikası olduğu inancındadır. Sanatın özellikle de şiirin kökeninde “vahşice duygulanımların ve kültürel biçimlenmeye uğramamış heyecanların bulunduğu öğretisine” karşı onun “kendi çağının kültürel oluşmuşluğu ve tinsel/düşünsel savaşlarıyla içten bir ilişki içinde” olduğu kanaatindedir (Dilthey, 2011: 36). Cemil Meriç, Batılı ansiklopedistlerden bahsederken şunları söyler: “Bu filozoflar da, Eflatun gibi, su katılmamış birer entelektüeldir. Şairlerle pek ilgilenmezler” (Meriç, 2006: 402.) Dolayısıyla, burada, ona göre, “saf entelektüalite” biraz da şairanelikten uzak durmak anlamını taşır.

Cemil Meriç, nesir söz konusu olunca şiire kıyasla oldukça farklı şeyler yazar. Mesela Balzac'ı anlattığı bir yazısında onu Marx'la şu şekilde karşılaştırır: “Yani Balzac'ın romanı terkiptir. Marx nasıl Fransız sosyalizmini, İngiliz iktisadını ve Alman felsefesini yoğurarak insanlığa sunmuşsa, Balzac da dünya romanının bütün araştırmalarında, bütün başarı ve başarısızlıklarından yararlanarak bir edebiyat türüne son biçimini vermiştir. “Meriç, daha sonra, romana neden bu kadar önem atfettiğini onda mevcut olan “olayların zincirleşmesi (plot)” özelliğine bağlar. Devamında ise “Mantikî düşünce Aristo'dan beri Batı toplumunun imtiyazı.” der (Meriç, 2006: 129). Dolayısıyla bu imtiyaz, yani mantikî silsile (plot) romanı, en azından Batı romanını, ayrıcalıklı kılar; “serizat bir coşkunun” ürünü olan şiire göre onu daha tekâmül etmiş olarak görür. Daha da önemlisi, Hegel'e göre, “modern hayatta şiiriyet yoktu” diyen Meriç'in, Hegel'in sanatın öldüğü, şiirin miadını doldurduğu tezinden haberdar olduğunu da anlıyoruz (Meriç, 2006). Şiirden Düşünceye başlıklı yazısında, Cemil Meriç, şunları yazar:

“Dil, nazım sayesinde kıvamını bulur. Ama nazım, düşüncenin emeklemesidir. Şuur, nazımda kanat çırpır, vecdin, rüyanın sisli dünyasında serizat ve serseri bir cevelan. Düşünce, nesirde rahatlar. Nazımın esrarlı kayıtlarından sıyrılmadıkça kendisi olamaz. Nazım, düşüncenin fecir pırılıstı. Coşku, sokağın diliyle anlatılamaz. Nazım telkindir, çağrıdır, büyüdür. Toplumlar, kişiler gibi, çocukluklarında şairlerdir. Nesir ihtiyar medeniyetlerin meyvesi. Müşahedenin, kıyas ve istidlalin, bir kelimeyle, ilmin ve tekniğin dili. Çıplak, kuru, berrak. **Zekânın son fethi**. İnsanlık uzun arayışlardan sonra nesri keşfetti. Kelimeler cürüflardan sıyrılıp bir elmas parıltısı kazandılar. Ve nesir, şuurun ifadesi oldu. Sadık ve kesin ifadesi” (Meriç, 2006: 234).

Bu ifadeler, ilk anda, *mitostan logosa* ifadesini akla getirir. Batı tefekkür hayatında da bu tarz bir eğilimin Sokrates ve Platonla başlayıp Hegel’de zirveye ulaşan uzun bir tarihi vardır. Hegel, şiiri sanatların zirvesi saymış, artık şiirin de işlevini ifa ettiğini ve yerini felsefeye bırakması gerektiğini savunmuştur.⁸ Bu anlamda, Cemil Meriç’e göre de, nesir fikri modern çağın fikridir yahut fikrin asıl akarını bulmasıdır. Cemil Meriç, Şiir ve Nesir başlıklı yazısında fikrin yokluğunu şairlerin çokluğuna bağlayan şu ifadelere yer verir:

“Bir ülkede şair ne kadar çoksa, o ülke düşünce bakımından o kadar geridir. İnsanlar ve milletler yaşlandıkça şiirin yerine nesir geçer” (Meriç, 1997: 26-27).

Buradaki ifadelerde Vico ve Hegel etkisi ilk anda görülür. Bu yaklaşımın indirgemeci olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. Bu tezimizi güçlendirmek için onun romana, yani nesre bakışına göz atmak gerekir. Cemil Meriç’in romanı nereye konumlandırmaya çalıştığına dikkat edilirse şiiri nereye yerleştirmek istediği o ölçüde anlaşılır. Söz gelimi, romanla ilgili şöyle bir paragraf yazar:

“Romanın düzyazıyla kaleme alınması da bundandır. Eski hikâyelerden alıntılananlar geniş ölçüde tarih ve efsaneye dayandığından düzyazıdan çok nazım tercih edilmiştir. Kaldı ki roman gerçeği ifade etmek iddiasındadır. Bu da konuşulan dili, yani düzyazıyı tercih etmesini gerektirir. Yalnız o kadar da değil. İnsanlar önceleri yığına seslenirlerdi. Yığın önünde inşad ve teganni ise hatırdan tutulmak için nazıma dayanmak zorundaydı. Nesir daha sonra ortaya çıktı. Sözlü edebiyatın biçimlendiremediği tek büyük edebiyat türü romandır” (Meriç, 2006: 134).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Meriç’in, romanın gerçeği ifade etmesi, bunun için de düzyazıyı tercih etmesi gerektiği şeklindeki ifadeleri nesrin, dolayısıyla romanın modern dünyayı anlama ve anlatmanın başlıca aracı olduğunu ima eder. Çünkü, ona göre, sözlü kültürde yığınlara hitap edilirdi, bunun için de nazımın akılda kalıcılığına ihtiyaç vardı. Fakat, bu ihtiyaç modern dünyada ortadan kalkmıştır. Nazımın coşkusundan çok nesrin durgunluğuna, fikrin orada kendini bulmasına ihtiyaç vardır. Dilthey’in şiirin çağının *yaşama deneyimi* ve *tinini* bir bütün olarak artiküle edip gün yüzüne çıkarması tezinin aksine Cemil Meriç’te nesrin, dolayısıyla da mantıksal art ardalığın daha gerekli ve sahici olduğu düşüncesi hâkimdir.

Meriç’in romana iltifatı oldukça fazladır. Romanı tanımlamaya girişirken şunları yazar:

“Eski Yunanda bütün bilgiler felsefe ummanına dökülen birer ırmak. Sonra olgunlaştılar, bağımsızlık kazandılar. Her ilim bir isme, belli bir hüviyete kavuştu. Çağımızın felsefesi de roman: taşkın, bulanık, hudutları meçhul” (Meriç, 2006: 138).

Burada romanın, modern dünyada, kadim Yunan felsefesi gibi neredeyse her şeyi ihata edebileceğine ima vardır. Balzac’a olan perestişini de *Nihayet Balzac* başlıklı yazısına “Her mayıs Balzac’la yeniden doğarım.” sözleri ile başlayarak veciz bir biçimde ifade eder. (Meriç, 2006: 250). Yazısına övücü sözlerle devam eden Meriç, Balzac için “Tarihi yapan toplum; yazan, kendi... Balzac konuları seçmez, konular Balzac’ı seçer.”

der (Meriç, 2006: 250). Aslında Cemil Meriç şiirden esirgediği şeyi, bir bakıma, burada romana armağan etmektedir. Yahut Dilthey'in şiire atfettiği önemi o da romana atfeder: "İnsanlığın *Komedyası* ne rastgele bir ilhamın mahsulü, ne tarafsız bir anketin. Balzac eserinin içindedir. Romanlarında adeta rüyalarını yaşar. Yahut her roman gerçek toprağında gelişen, dal budak salan bir rüya" (Meriç 2006: 251). Meriç, "Dünyaya gelmiş insan yaratıcılarının en büyüğü Balzac, hilkatin sırrının derinliklerini yokladı." diyerek, ona verdiği önemi ifade eder (Meriç, 2006: 253). Şiire karşı Platoncu bir tutum takınan Cemil Meriç, söz konusu roman hele de Balzac olunca şunları yazacaktır:

"...Çünkü yazarın kimsede bulunmayan iki yeteneği vardı: sezış ve irada..."

Seziş demek, nesnelere arkasında, neveleri ve düşünceleri görmek demek. Eflatun'dan beri feylesofun yeteneği idi bu. Balzac'la, romancının yeteneği oldu..." (Meriç, 2006: 254).

Görüldüğü gibi, Meriç şiiri vecdin kucağına atarken romanı, dolayısıyla da nesri filozofun sezgisi ile mücehhez kılar.⁹ Nitekim, *Romana Dair* başlıklı konuşmasında "Balzac çağının filozofudur." der. Hatta onun sosyolojinin kurucularından sayıldığından söz eder (Meriç, 1997: 338). *Bu Ülke*'de, "Divan Edebiyatında Roman" başlıklı denemede "Divan edebiyatında roman yok. Niçin olsun?" diye bir soru sorar ve romanı "içtimaî bir sıhatsızlık, hiç değilse bir tedirginlik alâmeti." olarak pek tasvip etmemiş gibi görünür. Fakat, bu durum Osmanlı için söz konusudur (Meriç, 2006: 119). Cemil Meriç'in farklı yazılarında aynı şeyler hakkında birbiriyle çelişen ifadelere yer verdiği görülebilir. Ama burada pek bir çelişki yoktur, zira ona göre zaten Osmanlı'da nesir yoktur ki roman da olsun. Ne düşünce vardır, ne de nesir; Osmanlı'nın bunları ihtiyacı da olmamıştır.¹⁰ Ama söz konusu Batı, nesir ve roman olunca işin boyutu değişir. Roman, özellikle de Balzac'ın şahsında, insanlığın ulaştığı ve düşüncenin kendine yol bulduğu sahici ve sahih bir düzlemdir.

Cemil Meriç, şiirin düşünceyle olan ilişkisiyle ilgili şunları yazar: "Avrupa'da şiir düşüncenin emrindedir, bizde düşünce şiirin emrinde, şiirin yani musikinin" (Meriç, 1997: 235). Bu tespit Batıda düşünce ve şiirin bizdekine göre daha fazla ilişki içerisinde olduğu anlamında yerindedir. Ancak söz konusu Doğu olunca, Meriç'in yorumu şiirin musikinin emrinde olduğu yönündedir. Bu tespit de yanlış olduğu söylenemez. Bu anlamda, Cemil Meriç, Batıda ve Doğuda şiirin akılla ve düşünceyle olan ilişkisinin farklı olduğu kanaatindedir: "Avrupa, zekânın vatanı; Asya gönlün. Zekânın dili nesir, gönlün şiir" (Meriç, 1997: 233). Bu ifadelerin benzeri birçok örnek vermek mümkündür, Cemil Meriç'in şiirle genelde Asya'yı, özeldeyse İslam medeniyetini aynileştirmesi anlamını taşır. Zekâ ile de Batı, yani nesir, aynı dizgededir. Bu, Cemil Meriç'in külliyyatında belirgin olan bir ayrımdır. Şiir akıldan ve zekâdan yeterince nasibini almamış, henüz yeterince olgunlaşmamış medeniyetlere özgüdür; fakat nesir, ihtiyar Batının, zekânın mahsulüdür.¹¹

Cemil Meriç, Osmanlı'da felsefenin geri planda kalmışlığını ve şiirin felsefeye

dominantlığını da Yeni Şehirli Avni Bey'in şu dizelerine yer vererek örneklendirir:

“Bin safsata bir mısra-ı bercesteğe değmez

İndimde esâtir-i Felâtun hezeyandır”

Bu şiir, aslında, Osmanlı'da şiirin felsefeye olan dominantlığını da gösterir. Osmanlı'da felsefeye pek itibar edilmediği bir sır değildir. Bu anlayış Cumhuriyet döneminde de devam eder ve etkileri hâlen bakidir. Cemil Meriç'in şiir hakkındaki hükümlerini sorgularken onun bu anlayışa karşı çıkmak bakımından ne kadar radikal olduğunu hatırdta tutmak gerekir. O, bir bakıma, şiirde düşüncenin olması gerektiğini de savunur. Nazım Hikmet'e attığı önem de onun şiirin kapılarını düşünceye açmasıdır. Ona göre şiir de Nazım Hikmet ile bitmiştir (Meriç, 1997: 238). Bu tarz yaklaşımlar, kuşkusuz oldukça subjektiftir ve eleştiriye muhtaçtırlar.¹²

Cemil Meriç'in şiir karşısındaki tavrı Platon'u akla getirmektedir. Platon da şiiri tamamen bırakıp felsefeye yöneldiğinde bu terk ettiği yeteneğine dudak bükmüş ve acımasızca eleştirmiştir. Aynı şey, bu koşullar altında Cemil Meriç için de söz konusu etmek olasıdır. Çünkü onun hem çok kuvvetli bir şiirsel üslubu ve hem de şiir denemeleri vardır.¹³ Bu anlamda bu iki yaklaşım arasında bir paralellik görülmektedir: Nesre yönelen Meriç'in Platon gibi şiiri aforoz etmeye çalışması.¹⁴ *Jurnal I* de, Meriç, şunları yazar:

“Yıllarca şiir yazmaktan utandım. Okuyucuyu cinsî buhranları ile oyalamaya kimse- nin hakkı yoktu. Aşka zamanı yoktu harcayacak aydının. Adeta bir günah sayıyorduk şiiri” (Meriç, 2003: 298).

Buradan Cemil Meriç'in şiiri aydınlanma yolunda pek işe yarar bir şey olarak görmediği yorumu da çıkabilir. Onu bir bakıma, daha ziyade, “cinsî buhranlar”la açıklamaya çalışması da oldukça manidardır. Burada ne akıl ne düşünce ne de muhakeme vardır; Platoncu anlamda, gizlenmesi ve dizginlenmesi gereken yanlarımızın açığa vurulması söz konusudur. Buna benzer yaklaşımlar, bir dönem *toplumcu gerçekçi* yazar ve şairler tarafından da gerçekleştirilmiştir, söz gelimi aşk şiiri yazmak pek muteber bir tutum olarak görülmemiştir. Bu konuda Nazım Hikmet ve Attila İlhan'a eleştiriler yöneltilmiştir.

Cemil Meriç, şiiri pek sahih görmemiş gibidir. Bir tarafta şiir yazmaktan utanan Cemil Meriç, öteki tarafta tarih yazımını dahi poetik ve sanatsal bir etkinlik olarak gören Dilthey.¹⁵ Dilthey'in şiir için söylediği “hayatı anlamının organonu” tezini Cemil Meriç de tersinden roman, özellikle de Balzac külliyatı için benimsemiş gibidir. Dilthey, şiire ayrı bir önem atfetmekle birlikte edebiyatı da oldukça kıymetli bulurken Cemil Meriç şiire oranla romanı önceler ve gelecekte felsefenin dahi yerini tutabilecek bir yazma eylemi olarak da deneme türü üzerinde durur. Bugün birçok felsefî metnin deneme tarzında olduğunu, eski sistematik ve büyük felsefelere rastlanmadığını da göz önüne alırsak, Cemil Meriç'in deneme konusundaki öngörüsünün yanlış olmadığı söylenebilir. Sadece felsefe de değil, roman gibi kadim ve uzun tarihi olan bir türün yanında bilimsel metinlerin de deneme tarzına eğilimli olduklarını, kısmen de olsa, söylemek mümkündür. Bugün majör metinlerin yerini daha çok minör metinlerin alması nesirde deneme tarzının kuvvetli mevcudiyetiyle de ilgili bir durumdur.

Dilthey ve Cemil Meriç'in şiire yaklaşım biçimleri tarih, sosyoloji ve toplumlara bakışını da etkilemiştir. Dilthey'dekine benzer bir "yaşama deneyimi" (erlebnis) kavramının olmaması ve şiiri bayağı bir duygulanıma indirecek kadar ileri giden yaklaşımı Cemil Meriç'in aynı zamanda şiirle oldukça aşına olan toplumları tanımlamasında etkili olmuştur. M. Can Doğan'ın ifade ettiği gibi Cemil Meriç'e göre "Şiir, Osmanlı'da düşünce'nin önünü tıkamıştır. Dolayım kurarak da olsa şiiri söz konusu ettiğinde, söylediği kesin olarak budur" (Can, 2010: 238). Bu yaklaşım biçimi, Osmanlı ve Türkiye'de şiir üzerinden okunabilecek tarihsel, toplumsal ve düşünsel bir panoramayı yok sayma yoluna gitmektedir. Kendilerini felsefeden ziyade şiir yoluyla ifade eden toplumlarda, şiir o toplumların tarihsel ve düşüncel kodlarını verecek önemli araçlardandır. Bu anlamda Dilthey'in "erlebnisçi" yaklaşımı çağın ruhunu ve toplumun derin yapısını şiir üzerinden okumayı amaçlamaktır. Cemil Meriç, şiiri düşünceden ve gerçeklikten soyutlarken onun toplumsal gerçeklik ve tarihi taşıma potansiyelini görmezden gelmektedir. Dilthey'in şiir üzerinden toplumu tanıma çabası oldukça analitik olan Batı toplumları için söz konusu olabiliyorsa Doğu ve Müslüman toplumlar için hesaba katılması kaçınılmazdır. Bu anlamda Cemil Meriç'in yaklaşımı, özellikle de bir sosyolog olarak, toplumu tanımada şiiri göz ardı etmektedir. Osmanlı ve Türkiye'de entelektüel, toplumsal bir tarih yazılacaksa bunda şiir de göz önüne alınmalıdır. Mesela Remzi Demir *Philosophia Ottomana I-II* isimli eserinde Osmanlı şiirinde nazım ile düşünce/felsefe arasındaki ilişkiyi gösteren örnekler bulabiliriz (Demir, 2005). Yine Tanzimat dönemi edebî ve özellikle de şiirsel metinlerin toplumsal yeniliklerin, düşünsel değişikliklerin ilk habercileridir. Bu bağlamda Sadullah Paşa'nın *On Dokuzuncu Asır Manzumesi*, Akif Paşa'nın *Adem Kasidesi*, Şinasi'nin *Münacaat'ı* ve Namık Kemal'in *Hürriyet Kasidesi* gibi metinler ilk akla gelen örneklerdir. Mehmet Kaplan, *Garamda'daki İçtimaî ve Felsefî Fikirler* başlıklı yazısında Hamid'in Garam isimli kitabındaki şiirlerin felsefî ve toplumsal boyutlarını ortaya koymuştur (Kaplan, 2006: 263-274). Bu anlamda, Cemil Meriç'in şiiri toplumsal ve tarihsel gerçeklikten yalıtılarak ele alması onun hem Osmanlıya hem de Doğuya bakışını, verdiğimiz örneklerden de görüldüğü gibi, etkilemiştir. Çünkü o şiiri saf bir duygulanım olarak görürken şiirsel bir doğaya sahip olan Doğu toplumlarını özellikle de Osmanlıyı neredeyse tamamen vecd ve coşku ile açıklama yoluna gitmiştir. Meriç'in yaklaşımı bir toplumun genel karakterini çizmeye yöneliktir. Bu toplum ise daha çok şiirsel bir doğaya sahiptir. Ancak onun şiiri henüz olgunlaşmamış bir bilinç ürünü, malihulya, boşluktan doğan bir hayal olarak görmesi de bu toplumları tanımlamada belirleyici olur. Eğer Meriç, burada Dilthey gibi "erlebnisçi" bir yaklaşım sergileseydi bu poetik karakterli toplumlara da bakışı farklı olurdu. Şairlerin Dilthey'in dediği gibi birer "yaşama deneyimi"ne (erlebnis) sahip olmadıklarını var sayarsak onları toplumdaki soyutlamak mümkün değildir. Ne kadar soyut ve imgesel olursa olsun son tahlilde şair toplumun ferdi ve parçasıdır. Nasıl ki toplum şairi de içeren ve oluşturan bir yapı/bütünlük ise şair de toplumu teşkil eden parçalardan biridir. Bunları birbirinden tamamen soyutlamak mümkün değildir. Bu anlamda Hegel'e yaklaşan bakış açısı Cemil Meriç, düzyazımın olduğu yerde, şiirin işlevini yitirdiği kanaatindedir. Şiirin, Dilthey'de olduğu gibi, çağın

ruhunu, toplumun derin rabitaların verdiğiğine inanmaması onu sosyolojik bakışını büyük oranda etliler ve ifade etmek gerekir ki bir görü kaybına sebep olur. İçinden çıktığı toplumu kodlarını şiir aracılığıyla okuma imkânı yerine toptancı bir biçimde şiir üzerinden o toplumu da bir duygulanıma indirger. Meriç'in şiiri düşünceden ve bilinçten soyutlaması aynı zamanda Doğuyu, Müslüman toplumları ve özellikle de Osmanlıyı düşünceden soyutlaması anlamını taşır. Osmanlı'da felsefe ve entelektüelitenin niteliği ve niceliği, dogmatik ya da özgün olup olmadığı tartışılabilir ancak tamamen yok saymak sorunlu bir yargı olur. Bu noktada Cemil Meriç'in toplumu şiirle eşitlemesi, şiiri de düşüncenin olmaması ile ilişkilendirmesi oldukça belirleyicidir. Dolayısıyla sonuç olarak denilebilir ki, Cemil Meriç'in şiiri tarih, toplum ve gerçeklikle koparması onun düşüncesinde oldukça etkili olmuştur. Daha da önemlisi onun toplumları tanımlamasında rol oynamış ve bazı oldukça sübjektif ve eleştiriye muhtaç yargılar vermesine sebep olmuştur.

Sonuç

Dilthey ve Cemil Meriç'in şiire bakışlarının, aslında biraz da kendi kültür ve medeniyetlerinin şiir algısını yansıttıklarını söyleyebiliriz. İslam medeniyetinde, özellikle bizde, şiirin daha çok duygu ve hissedişle anlamlandırıldığını söylemek çok da yanlış bir çıkarım olmaz. Şimdi, burada, Dilthey'in detaycı, sistem kurucu felsefesi içinde şiire verdiği önemli ve detaylandırılmış yere karşı Cemil Meriç'in şiiri konumlandığı yere göz atarsak aradaki daha net biçimde görebiliriz. Dilthey, şiirin bir toplumun ve çağın derinlerde yatan ve müşterek olan ruhunu ve ilgilerini verebilecek bir potansiyele sahip olarak görürken şairin de kendi bireyselliğinden kurtularak toplumun psişesini verebilecek bir dahi olduğunu söyler. Cemil Meriç ise şiiri bazen neredeyse bayağı bir duygulanıma indirir, onu akıl (müdrıke, intellect) ve düşünceden nasibini almamış bir uğraşı olarak görür. Şiirin tarih, toplum ve gerçeklikle olan bağlarını en aşağı seviyeye indirger. Bu indirgeme ve Dilthey'in anlama ve detaylandırma çabalarına bakarsak Batıda şiirin neden kuramsal olarak çok fazla tartışılan ve üzerine düşülen bir uğraşı olduğunu daha iyi anlarız. Meriç'in şiire bakışı topluma bakışını da büyük oranda belirler. Şiirin düşünce, gerçeklik, toplum ve tarihle olan ilişkisini neredeyse yok sayan Meriç'in bu tutumu şiirin güçlü olduğu toplumları belirlemede de etkili olmuştur. Bu bakımdan, şiire karşı takındığı bu tavır dolayısıyla topluma karşı takındığı tavrın da indirgemeler içermesine yol açmıştır. Nesrin olgun olduğu toplumlara (Batı) bakışıyla şiirin ve şiirsel söylemin daha yaygın olduğu toplum ve medeniyetlere yaklaşımı göz önüne alındığında bu tez daha da somut hale gelecektir. Bu bakımdan onun şiir ve nesre karşı tutumu oldukça önem kazanmaktadır. Birçok olumlu yaklaşım, yorum ve eleştirilerine rağmen Meriç'in şiiri üstünkörü denilebilecek bir tarzda değerlendirmesi onun toplumlara tanımlamasında da rol oynamıştır ve denilebilir ki sorunlu tespitleri vermesine yol açmıştır. Bu anlamda bizde icra edildiğinin çok azı kadar şiir üzerine düşünülmüştür. Bunu Batıdaki gibi, en azından, uzun ve sürekli bir felsefi geleneğin ve anlayışın olmamasına da bağlayabiliriz. Ancak, felsefe ve düşünce tarihiyle iştigal edenleri dikkate alırsak, son yıllardaki bazı

münferit girişimleri saymazsak, şiirin felsefe ve düşünce tarihi ile uğraşanlar tarafından pek de hesaba katılmadığını, en azından üzerine düşünmek, ne'liğini ve nasıl'lığını sorgulamak bakımından göz ardı edildiğini söylemek mümkündür. Felsefecilerin şiir üzerine düşünmeye başlamaları Batı, Avrupa, felsefesiyle ilgilenmeye başlamalarından sonra nispeten artmıştır. Nitekim günümüzde şiir üzerine düşünenlere bakılacak olursa Kıta Avrupa felsefenin açık izleri görülebilir. Bu anlamda özellikle bir Heidegger tesirinden söz edilebilir. Nasıl ki, sanatın-burada şiir- ölümü bağlamında, Cemil Meriç'te Hegel etkileri görmek mümkünse, aynı biçimde modern Türk düşüncesinde de bazı çağdaş Avrupalı düşünürlerin etkileri okunabilir.

Notlar:

- 1 Batı düşünce tarihinde şiirle felsefe arasındaki ilişki üzerine düşünme, yazılı tarihe göre, Platon ve Aristoteles'ten başlayıp Plotinus, Vico gibi düşünürlerle devam ederek günümüze kadar devam eder. Felsefeyi öncemelerine rağmen Kant ve Hegel de sanat ve şiir üzerine oldukça kafa yormuşlardır. Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*, Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler* isimli kitaplarında sanat ve şiir üzerine oldukça ayrıntılı çözümler mevcuttur. Bunların yanı sıra Heidegger gibi şiirin varlığı açığa çıkarıcı, ne ise o olarak tezahür etmesine zemin hazırlayıcı bir doğaya sahip olduğunu ileri süren ve ona ontolojik bir yaklaşım getiren bir filozofu özellikle zikretmek gerekir. Hem şair hem filozof kabul edilen Schiller, Novalis, hatta Hölderlin gibi figürleri de anmak gerekir. Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Adorno, Sarter, Collingwood, Alain Badiou ve daha ismini burada anmadığımız birçok Batılı düşünür şiir üzerine kafa yormuştur. İster lehine ister aleyhine olsun, son tahlilde şiiri çözümleyici ve detaylandırıcı bir bağlamdam ele almışlardır. Bu da ister istemez geride oldukça zengin bir tartışma tarihi bırakmıştır. Burada şiirin kolaycı bir biçimde hissî ve hayalî olduğu yargısına varılmaz, bilinçle ilgisi bilinç ve bilinçdışı olarak keskin bir biçimde ayrılmaz. Şiirin nasıl meydana geldiği, varoluş/yaratılış süreçleri, ürettiği bilginin sahlılığı, gerçeklikle ilgisi, epistemolojisi gibi birçok husus tartışılır. Bütün bunlar, şiirin mahiyetini daha iyi anlamaya dönük farklı görüşlerin kendine yer bulduğu zengin ve çeşitli bir düzlem kurmuştur.
- 2 Ülken, şiiri kabataslak bir biçimde ilham ve sezgi üzerine oturarak felsefe ile şiir arasındaki ayrımı akıl ve akıldışı bağlamında değerlendirir ve adeta düşünceyi edebiyattan çekip alır, bir bilinçdışılık olarak görür. Hilmi Ziya'nın şiire bakışı için "Edebi Felsefe ve Tefelsüf" isimli yazıya bakılabilir. (Ülken, 2008, 53)
- 3 Buna benzer yaklaşımlar Baha Tevfik ve Rıza Tevfik'te de mevcuttur. Bu iki ismin şiiri hayal ve hisse indirgediklerini, bilinçten soyutladıklarını görürüz. Özellikle Baha Tevfik'in çok radikal görüşleri söz konusudur. (Güzel, 2015: 70-71)
- 4 "Tarih, bir *poiesis* ürünüdür, sanatsaldır, hatta karmaşıklığı, yoğunluğu ve kendisini anlama çabasının bizde uyandırdığı estetik haz bakımından şiirseldir ve *tarihin şiirselliği* sadece estetik bir yargı değil, tarihin bir niteliği, hatta tarihin öz niteliğidir. Tarihe sanat yapıtları aracılığıyla nüfuz etme gereğinin ardında esasen, tarihin kendisinin bir sanat yapının özelliklerini taşıyor olması yatmaktadır." (Özlem, 2011: 57)
- 5 "Aristoteles'in yarattığı poetika ölmüştür." (Dilthey, 1985: 30)
- 6 Vico'nun şiir üzerinde düşünceleri için bkz. (Güzel, 2015: 39-43)
- 7 "Şiir, insan ırkının anadilidir." (Dilthey, 1985: 149); (Barfield 2011: 172)
- 8 Cemil Meriç, "Felsefe Hegel'le bitmiştir," der. Hegel de sanatı şiirle bitirmiş, onun yerine man-

- tıksal (logic) ve düzyazısal (prosaic) metni koymuştur. Felsefenin olduğu yerde şiir ancak felsefenin üzerine düşüneceği bir alandır. Cemil Meriç'in de felsefeyi Hegel ile bitirmesi manidardır. Şiire olan yaklaşımında Cemil Meriç, Hegel'e paralel düşünceler serdetmektedir.
- 9 Cemil Meriç, *Dünya Edebiyatı* başlıklı konuşmasında, romana olan tutkusunu tekrar gösterir: "Çağımızda roman, eski çağdaki felsefenin yerini almıştır. Felsefe, ilimlerin hepsi idi, çünkü ilimler henüz ayrılmamıştı. Sonra ilimler ayrıldıkça, felsefe yaprakları tek tek düşen bir çiçek gibi çırılçıplak kaldı. Roman felsefedir, psikolojidir, sosyolojidir bugün. Bütün nevelerin kendisine döküldüğü bir deniz haline geldi." (Meriç, 1997: 335)
- 10 Cemil Meriç, 1965-66 ders yılındaki *Nesir ve Şiir* başlıklı dersindeki ifadelere bakmak onun Osmanlı ve Türk düşünce tarihine bakışını daha sarih kılar: "*Bir elinde kılıç, bir elinde Kur'an tutan Osmanoğlu, düşüncenin kıpırdamasına izin vermedi.*" Tanzimat dönemindeki Batılılaşma ve yenileşme hareketlerini bir aldatmaca olarak gören Meriç, İslam öncesi Türk düşüncesi için ise şunları söyler: "*İslâm'dan evvel Türk düşüncesi yoktur. Bir Farabî'ye, bir İbn Hâldun'a dayayacağımız düşüncemizin köklerini.*" Onun bu düşüncelerinin doğru veya yanlış olması bir yana, bizi daha çok ilgilendiren şey onun şiirle düşünce arasında ilgi kurarken, şiirin kuvvetli olduğu Doğu toplumlarını ve Osmanlı'yı fikir bakımından yoksul görmesi ve daha da önemlisi, bir bakıma, bu yoksullukta şiirin olumsuz işlev gördüğüne inanmasıdır (Meriç, 1997: 26-30).
- 11 Cemil Meriç'in Osmanlı'da düşünce ve düşünür olmadığı kanaatine sahip olduğuna dair ayrıntılı bir çalışma için Düccane Cündioğlu'nun *Bir Mabel İşçisi Cemil Meriç* kitabına bakılabilir. Cündioğlu, Meriç'in şiir ve Osmanlı düşüncesi arasında kurduğu bağ üzerinde de durur ve ondan şu cümleleri aktarır: "*Osmanlı'da şiir binlerce yıllık bir tefekkür mirasının, bir hayat tecrübesinin bir mısra veya bir beyitte incelmesidir. Ama hüviyet değiştirerek, musiki olarak, mücevher olarak. Şiir, oyunların en şahânesidir Osmanlı'ya göre.*" Meriç, binlerce yıllık tefekkürün incelmış hâli der şiir için ama ardından da onun Osmanlı'da bir musiki, bir oyun olduğun ekler. Oyundur, çünkü ciddiyete sahip değildir. Meriç, "*Edebiyat, Osmanlı için katıyen ciddi bir iş değil.*" der. Daha da önemlisi, her ne kadar binlerce yıllık bir tefekkürün şiirde inceldiğinden ifadesini bulmasından söz etse de, Meriç, aslında Osmanlı'da düşünce olduğuna pek kani değildir. Yine Cündioğlu'nun kitabından Meriç'in şu sözlerini aktaralım: "*Şair, ezelden beri âşinası olduğumuz bir dost. Düşünce adamı, mâzinin tanımadığı bir mahlûk.*" Burada şunu sormak gerekir: Binlerce yıllık bir tefekkür, mazinin tanımadığı düşünce adamından (mahlûk) gelmiyorsa nereden geliyor? Bu ifadeler Meriç'in çelişkili sözler serdettiğini göstermektedir. Bu tarz yekdiğeriyle çelişen ifadeleri çoğaltmak mümkündür. Onun Osmanlı'da, geçmişte bilim ve düşüncenin olmadığı kanaatine dair Cündioğlu şu yorumda bulunur: "*Kendi geçmişinde düşünce ve düşünür bulamayan, bulamadığı için de olmadığını iddia eden Meriç'in 'düşünür', 'düşünce adamı' gibi sıfatları kendisine ya-kuşturması, kendini okurlarına bir Batılı düşünür olarak sunmak istemesindedir. Anlaşılmıyor, kadr u kıymeti bilinmiyor; zira mâzimizde düşünce ve düşünür bulunmuyor.*" (Cündioğlu, 2010: 190-191)
- 12 Bu tarz bir yaklaşım için Mehmet Can Doğan'ın "*Düz Yazıya Kaçış: Şiir Öldü, Yaşasın Cemil Meriç!*" başlıklı yazısına bakılabilir. Doğan, Cemil Meriç'in şiire yaklaşımını örnekler üzerinden göstermekten başka bu yaklaşımların doğruluğunu da sorgular. Meriç'in şiir hakkında geniş bir okumasının olmadığını şu sözlerle ileri sürer: "*Şiir, Osmanlı'da düşüncenin önünü tıkamıştır. Dolayım kurarak da olsa şiiri söz konusu ettiğinde, söylediği kesin olarak budur. Bu kesinleme bir kabule dönüştüğü için ne divan şiirini ne de halk ve tasavvuf şiirini okuma gereği duymuştur. Ondaki şiir bilgisi nesillerle sınırlıdır ve şiir için bakıldığında Tanzimat'ı, büyük ölçüde de "Mukaddime-i Celal" ile Namık Kemal'le başlatır şiiri ve Nâzım Hikmetle bitirir.*" Doğan, Meriç'in şiire ahlakçı bir yaklaşım sergilediğinden söz eder. Bu anlamda, ahlakçı olması, bir bakıma Platoncu bir şiir anlayışı benimsemesi anlamını da taşır. Nitekim Namık Kemal ve Nazım

Hikmet vurgusu tesadüfî değildir. Bu iki şairin, şiiri ideolojik ve sosyal fayda bağlamında kullandıkları bilinmektedir. Birer şair olmalarının yanında birer *ideoloji* ve *dava adamı* da olarak da bilinirler. Meriç'in şiir anlayışını çeşitli boyutlarla ele alan Doğan, teorimizi de destekler mahiyette, şu çıkarımda bulunur: “*Hangi sanat anlayışıyla yazılırsa yazılırsın şiire karşı her zaman mesafeli olmuştur Cemil Meriç. Bunun psikolojik ve sosyolojik iki nedenle açıklanabileceği kanısındayım.*” Doğan, son tahlilde, Meriç'in Türkiye'deki şiiri etraflıca okuduğu konusunda kuşkulara sahiptir. Bunu da, şiire karşı bu negatif yaklaşımının Meriç'i bu şiiri okumaktan alıkoyduğunu, dolayısıyla onun Osmanlı ve Türk şiirini kafasında bitirmesine sebep olduğu teziyle açıklamaya çalışır. Cemil Meriç, doğruyu söylemek gerekirse, fikri sabitleri olan bir entelektüeldir. Doğu Batı meselesinde olduğu gibi şiirle ilgili düşüncelerinde de bazı indirgemelerin olduğunu söylemek gerekir. Doğan'ın ilgili yazısı için bkz. (Can, 2010: 238-259).

- 13 Platon'un konuşmaya, bir anlamda da şiirsel söyleyişe, en yakın biçim olan diyalog tarzını benimsemesi gibi Cemil Meriç'in metinlerinde dip dalgalar hâlinde şiirsel yahut daha genel anlamda sanatsal denilebilecek bir düşünme biçiminin varlığından söz edilebilir. Zira, Meriç'in metinleri her ne kadar kaynaklara, okumalara dayansa da son tahlilde onun yargılarında analitik akla çok da sadık kaldığı söylenemez. Aslında, o, aşırı bir ispat gereksinimi de duymaz. Metafor ve aforizmalarla dahası poetik söylem denilebilecek bir söylem biçimiyle sözünü güçlü kılar. Retorikle okuru kendisine bağlar. Bu anlamda, katılmadığımız bazı fikir ve tutumları dahi size empoze etme potansiyeli taşır. Kendisi de metaforik ve poetik bir dil kullanan Nietzsche, diyalektiği kölelerin metodu olarak görür. Bu yargı, aslında, Cemil Meriç için de söz konusu edilebilir. Meriç, her ne kadar şiir üzerine teorik olarak olumlayıcı olmasa da, denilebilir ki daha ziyade poetik bir düşünce ve üslupla yazmıştır.
- 14 “Platon kendisi de şiirler yazmıştır. İki yeteneğe sahip bir insan bu yeteneklerden birini seçtiğinde (ya da ilgisini biri üzerine yoğunlaştırdığında) öteki yeteneği kullananlara dudak bükebilir” (Murdoch, 2008: 23).
- 15 Dilthey, tarihin felsefî kavranışının edebî tarihten ilhamla geliştirildiğini söyledikten sonra, poetikanın da tarihsel hayatın anlatılması çalışmalarında benzer bir öneme sahip olabileceği kanaat getirir (Dilthey, 1985: 36).

Kaynaklar

- Adonis (2014), *Arap poetikası*. (Çev. E. İşler), İstanbul: Yapı Kredi.
- Armağan M. vd. (2011) *Bulutları delen kartal*, (Konuşan: E. Göze), İstanbul:, Timaş.
- Barfield, R. (2011) *The ancient quarrel between philosophy and poetry*, New York: Cambridge University.
- Can, M. D. (2010) Düz yazıya kaçış: Şiir öldü, yaşasın Cemil Meriç! *Cemil Meriç* (içinde), (Editör: M.Yılmaz), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Cüendioğlu, D. (2010) *Bir mabed işçisi Cemil Meriç*, İstanbul: Kapı.
- Dilthey, W. (1985), *Poetry and experience*, (Translated by L. Agosta- R. Makkareel), Princeton: Princeton University.
- Dilthey, W. (2011) *Hermeneutik ve tin bilimleri*, (Çev. D. Özlem), İstanbul: Notos.
- Dilthey, W. (2011) İnsan ve tarih dünyası arasında tekilleşme ve sanat, *Hermeneutik ve tin bilimleri* (içinde), (Çev. D. Özlem), İstanbul: Notos.
- Gökalp, Z. (1952) *Ziya Gökalp külliyyatı şiirler ve Türk masalları*, (Hazırlayan: F. A. Tansel),

Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Güzel, E. (2015) *Şiir ve felsefe bağlamında Cahit Koytak şiiri*, Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- McCormick, P. (1975) *L'esthétique de Dilthey: phénoménologie et théorie littéraire, Érudit*, Vol. 2, Numéro 2.
- Meriç, C. (1997) *Bu ülke*, İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (1997) *Mağaradakiler*, İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (1997) *Sosyoloji notları ve konferansları*, İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (2003) *Jurnal I*, İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (2006) *Kırk ambar I*, İstanbul: İletişim.
- Murdoch, I. (2008) *Ateş ve güneş*, (Çeviren: S. Rifat Kırkoğlu) İstanbul: Ayrıntı.
- Özlem, D. (2011), *Hermeneutik ve şiir*, İstanbul: Notos.
- Philipson, M. (1958), Dilthey on art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 1.
- Rudolf, A. M. (1968), Toward a concept of style: An interpretation of Wilhelm Dilthey's psycho-historical account of the imagination, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 2.
- Ülken, H. Z. (2008), *Felsefeye giriş I*, İstanbul: Türkiye İş Bankası.



DOI: 10.22559/folklor.191

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Robinsonade Romanlarında Ütopya, Distopya, Mahşer Metaforları ve “Çocuk Edebiyatı” - Robinson Crusoe, Mercan Adası ve Sineklerin Tanrısı

Utopian, Dystopian and Apocalyptic Metaphors in Robinsonade Novels and “Children’s Literature” - Robinson Crusoe, The Coral Island, Lord of the Flies

Devrim Çetin Güven*

Özet

Robinson Crusoe 1719’da, İngiltere’de çığır açıcı bir roman olarak doğdu, olağanüstü ilgi görerek *bestsellere* dönüştü. Romandan esinlenen birçok yazar onun türevi ya da varyasyonu olan eserler üretti; *robinsonade*’ler böyle oluştu. Öte yandan, *Robinson Crusoe*, özellikle 1850’lerden itibaren bir çocuk edebiyatı eseri olarak okunmaya ve *robinsonadeler* de kaynak metindeki metaforları alımlayış tarzlarına göre çocuk ya da yetişkin edebiyatı olarak tasnif edilmeye başlandı.

Ayrıca ekonomi-politik, pedagoji, anti- ve post-kolonyal kültür incelemeleri gibi alanlarda da romandaki imgelerden esinlenen kuramlar ortaya atıldı. Edebiyat ve edebiyat-dışı alanlarda inşa edilen bu muazzam “*Robinson Crusoe* söylemi”nin merkezinde, kaynak metindeki metaforların, bilhassa “ada” meta-

* Dr. Öğr.Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, FEF, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü. devrimcetinguven@gmail.com

forunun “yeniden-metaforlaştırılması” olgusu vardır. Bu yeniden-metaforlaştırmalar genellikle ütöpik ve kısmen distöpik ya da mahşerî niteliktedir.

Bu makalede amacımız *robinsonadelerin* çocuk ya da yetişkin edebiyatı olarak tasniflenmesinde ütöpik ve distöpik yeniden-metaforlaştırmaların nasıl işlev gördüğünü incelemektir. Bu amaç doğrultusunda *Robinson Crusoe* ve onu referans alan *Mercan Adası* (1858) ve *Sineklerin Tanrısı* (1954) romanları post-kolonyal bir perspektiften karşılaştırmalı edebiyat teknikleriyle çözümlenmiştir.

Anahtar sözcükler: *yeniden-metaforlaştırma, robinsonadeler, ütopya, distopya, çocuk edebiyatına dönüştürme, post-kolonyal kuram*

Abstract

Robinson Crusoe, first published in 1719, in England, as an epoch-making novel, received an extraordinary interest and became a bestseller. Many writers, inspired by the novel, have produced texts that are derivatives or variations; this was how *robinsonades* were formed. From the 1850s onwards, *Robinson Crusoe* came to be read as a work of children’s literature and the *robinsonades* came to be classified as children’s or adult literature according to the reception of the metaphors used in the source text.

In the fields of political economy, pedagogy, anti- and post-colonial cultural studies, theories inspired by the images of the novel were put forward. At the center of this tremendous “*Robinson Crusoe* discourse” that was constructed in the literary and non-literary fields is the “re-metaphorization” of the metaphors of the source text, especially “island” metaphors. These re-metaphorizations are usually utopian and partly dystopian or apocalyptic. The aim of this article is to examine how utopian and dystopian re-metaphorizations function in the classification of *robinsonades* as children’s or adult literature. To this end, *The Coral Island* (1858), *Lord of the Flies* (1954), and *Robinson Crusoe* (the source text of the two former texts) were analyzed, from a post-colonial perspective and through the techniques of comparative literature.

Keywords: *re-metaphorization, robinsonades, utopia and dystopia, transformation into children’s literature, post-colonial theory*

Giriş

Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe* (1719) romanı, karakterleri, muhtelif motif ve imgeleriyle okumayanların bile anladığı bir dizi evrensel metafor üretmiş ve bunların yeniden üretilmesine ilham vermiş önemli bir dünya edebiyatı eseridir. Örneğin, “kendimi Robinson Crusoe gibi hissediyorum” veya “Robinson Crusoe gibi yaşıyorum” türünden, sıklıkla sarf edilen cümleler “soyutlanma”, “yalnızlık”, “kent hayatından uzakta, doğada inzivaya çekilme” ya da “çetin koşullarda tek başına ayakta kalmaya çalışma” gibi evrensel bir bağlama gönderme yapar.

“Metafor” ya da “mecaz”, en genel manasıyla, “bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz” (TDK Büyük Türkçe Sözlük, 2017) demektir. Daha özgül bir tanımlamayla, bir şeyi, fikri veya eylemi ifade eden bir söz aracılığıyla, (onunla kısmî/dolaylı ortaklığa sahip) farklı bir şey, fikir veya eylemin ifade edilmesine dayanan başlıca söz sanatlarından [*figure of speech*] biridir (Baldick, 2001, s. 153). Nitekim, ileride değineceğimiz gibi, *Robinson Crusoe*’daki “medeniyetten uzak, ıssız ada” veya “orada Batı medeniyetini sıfırdan kuran modern-Avrupalı-Hristiyan-medenî adam” motifleri gerek Defoe tarafından, gerekse sonraki türevsel eserlerde “gerçek anlamlarından” farklı “şey, fikir veya eylemleri ifade eden” metaforlar olarak tasarlanmıştı.

Nitekim, romandaki metaforların edebî ve edebiyat-dışı “*Robinson Crusoe* söylemleri”nde yeniden üretilmesi yukarıda sözü edilen evrensel bağlamın zeminini hazırlamıştır. Söz konusu söylemin edebiyattaki en temel biçimi *robinsonade* türüdür. *Robinsonade* kelimesini ilk kez Alman yazar Johann Gottfried Schnabel (kendisi de bir *robinsonade* olan) *Die Insel Felsenburg* (1731, “Kaya Kalesi Adası”) adlı eserine yazdığı önsözde kullanmıştır (Winkler, 2015, s. 24). Bu tabir, *Robinson Crusoe*’dan esinlenerek, onu model alarak, ya da tam aksine ona tepki olarak, onun parodisini, hicvini yapmak üzere yazılmış eserleri ifade eder.

19. yüzyıl Avrupası, İngiliz ve Fransız emperyalizminin denizler ötesi yayılmacılıklarına koşut olarak, edebî söylemde çoğu bir adada geçen “*robinsonade* patlaması”na şahit oldu. Bu furya Schnabel örneğinde görüldüğü gibi *Robinson Crusoe*’nun yayımlanmasının hemen akabinde, 18. yüzyılın ilk yarısında başladı. 20. yüzyılın eşiğinde, 1898’de *robinsonadelerin* sayısı yedi yüze ulaşmıştı (Winter, 2014, s. 320). Tıpkı, çok sayıdaki çevirileri ve bilhassa uyarlamalarının etkisiyle bir dünya edebiyatı eserine dönüşmüş olan *Robinson Crusoe* gibi onun türevi olan *robinsonadeler* de dünyaya yayılmış, farklı dil ve kültürlerde yeniden (t)üretilmişlerdir: örneğin Alman Joachim Heinrich Campe’nin *Robinson der Jungere: Ein Lesebuch für Kinder* (1779/1780, “Genç Robinson: Çocuklar İçin Bir Okuma Kitabı”), İsviçreli Johann David Wyss’in İsviçreli *Robinson Ailesi* (1812), İskoç Robert Michael Ballantyne’in *Mercan Adası—Bir Pasifik Okyanusu Hikâyesi* (1858), Fransız Jules Verne’in *Robensonlar Okulu* (1881), *Esrarlı Ada* (1874), İki Yıl Okul Tatili (1888), *Dünyanın Ucundaki Fener* (1905), İngiliz Robert Louis Stevenson’un *Define Adası* (1883), İngiliz Rudyard Kipling’in *Cengel Kitabı* (1894), Polonya asıllı İngiliz Joseph Conrad’ın *Karanlığın Kalbi* (1899), Fransız kökenli Cezayirli Albert Camus’nun *Veba* (1947), İngiliz William Golding’in *Sineklerin Tanrısı* (1954) ve Japon Kenzaburō Ōe’nin *Me mushiri, Ko uchi* (1958, “Tomurcukları Yoldular, Yavruları Vurdular”) gibi eserleri “dünya *robinsonade* kanonu”nun başlıca romanları arasında yer almaktadır.

Robinsonadelerde genellikle çocuk olan baş karakter ya da karakterler, ıssız bir adada mahsur kalır ve vahşi doğanın çetin koşulları altında mücadele etmeye, ayakta kalmaya çabalarlar. Bu çabalarında ekseriyetle emperyal, sömürgeci bir ideolojiyle

güdülenirler. Baş karakter ya da karakterler, sadece doğaya uyum sağlamakla kalmaz, kelimenin geniş anlamıyla o “doğa”yı değiştirmeye de çalışırlar. Sahip oldukları ya da yaptıkları ulaşım araçları, alet edavat, barınak ve silahlarla Batı medeniyetini bu Batı-dışı topraklarda kurmaya çalışırlar. Kültürel düzeyde de, o yörede karşılaştıkları yerlilerle ilişkilerinde, ülkelerinin “medenileştirici misyon”unun (*la mission civilisatrice*) ajanları gibi çalışır, medenî ve üstün olarak gördükleri kendi maddî, manevî, dilsel ve kültürel değerlerini yerlilere aşlamaya, onları asimile etmeye, kendilerine benzetmeye çabalarlar.

Öte yandan, *Robinson Crusoe*'nun etkisi sadece edebî söylemle sınırlı kalmamış, bilimsel alanlardaki çeşitli kavram, hatta kuramların oluşturulmasında da etkili olmuştur. Örneğin, ekonomi-politik disiplininde, Adam Smith ve David Ricardo gibi birçok 18. yüzyıl ekonomisti mikro- ve makro-ekonomi kuramlarını, oluştururken “Robinson Crusoe” modelinden yararlanmışlardır. Bu kuramlarda Crusoe, bir *homo economicus* (hesap adamı)¹ olarak düşünülmüş, “serbest piyasa”/ “serbest rekabet” gibi modelleri izah etmek için kullanılmıştır. Karl Marx, Robinson Crusoe'nun ıssız adada yürüttüğü “ekonomi politik” faaliyetlerini kapitalizmin bir “ilk/kadim örneği” (*archetype*) gibi gösteren Smith ve Ricardo'yu, ekonomiyi toplumdaki, toplumsal tarihten ve sınıflardan soyutlamakla eleştirmiştir. Smith ve Ricardo'nun kendi ekonomi-politik kuramlarını oluştururken *Robinson Crusoe*'yu ve *robinsonadeleri* dayanak almaları, Marx'a göre, bireyciliğe dayalı 18. yüzyıl kapitalist ekonomi anlayışının ne kadar zayıf ve tekinsiz temeller üzerine kurulduğunu göstermektedir (Marx, s. 83, 1993).

Dahası, *Robinson Crusoe*, anti-kolonyal kültür kuramları bağlamında Alman felsefeci Friedrich Engels ve İrlandalı modernist romancı James Joyce tarafından gündeme getirilmiştir. Engels, Alman pozitivist filozof Eugen von Dühring'in “şiddet kuramını” eleştirirken Crusoe'nun Cuma'yı köleleştirmesini bir metafor olarak alır ve Dühring'in şiddetin insanın özü ve temel içgüdü olduğu ve tüm ekonomi-politik eylemlerini yönlendirdiğine dair tezini reddeder. Engels Crusoe'nun Cuma'yı köleleştirilmesindeki işlevselci ve pragmatist/faydacı saikleri örnek gösterir ve toplumsal güç ilişkilerinde “şiddet”in bir “öz” değil, ekonomik/emperyal sömürünün aracı olduğunu iddia eder (Engels, 1987, 153-154). James Joyce ise Crusoe karakterini 1912'de İtalya'da verdiği bir konferansta “Britanya fetihçiliğinin gerçek simgesi” ve “Britanya sömürgeci[liği]nin prototipi” olarak eleştirir (Manganiello, 2015, s.109).

Öte yandan postkolonyal edebiyat kuramcısı Edward Said, Engels ve Joyce'un gibi anti-kolonyal yaklaşımları, kendi postkolonyal kuramında diriltir; Crusoe'nun “sömürgeleştirici misyon” olgusundan bağımsız düşünülemeyeceğini söyler. Said'e göre, Crusoe'nun “Afrika'da, Pasifik Okyanusu ve Atlantik okyanusunun uzak ve vahşi topraklarında kendine ait yeni bir dünya kurmasını sağlayan” da (Said, 1994, s. 64) işte bu misyondur.

Pedagoji ve eğitim felsefesi alanında Jean-Jacques Rousseau *Emile ya da Eğitim Üzerine*'de (*Émile ou de l'éducation*) *Robinson Crusoe* romanını, (kitabına adını veren

bir hayali karakter olan) Émile'in, dolayısıyla tüm çocukların okuması gereken bir "doğal eğitim" metni olarak nitelenmiştir. Rousseau, "Robinson" karakterinden bir metafor olarak yararlanarak, onda kendine yeten, medeni toplum tarafından yozlaştırılmamış ve topluma boyun eğmeyen "doğal insan" modelini görür (1966, 238-241). *Robinson Crusoe*'nun ve *robinsonadelerin* çocuk edebiyatına dönüştürülmesinde, "modern çocuk" kavramının ve modern çocuk eğitimi alanlarının "babası" kabul edilen Rousseau'nun yaklaşımının, önemli bir rolü olduğu şüphe götürmez.

Edebî söyleme dönecek olursak, *robinsonade* yazarları, sözkonusu metaforları sistemli bir şekilde yeniden-metaforlaştırarak yeniden üretmişlerdir. *Robinsonadelerdeki* bu yeniden-metaforlaştırmalar (*re-metaphorization*) ütöpik veya distöpik anlamları dışavurma aracı olarak tasarlanmıştır. Ayrıca, bunlar, *robinsonadelerin* tasnifinde bir kıstas olarak araçsallaştırılmıştır. Nitekim, *robinsonadelerin* çocuk edebiyatı mı, yoksa yetişkin edebiyatı mı olduğu, büyük ölçüde bu yeniden-metaforlaştırmaların mahiyetlerine göre belirlenmiştir. Örneğin, R. M. Ballantyne'in kaleme aldığı *Mercan Adası* (1858) türünden *robinsonadelerin* çoğu çocuk edebiyatı olarak tasniflendirilirken, çocuk edebiyatı kalıplarında şekillendirilmiş olmasına karşın William Golding'in *Sineklerin Tanrısı* (1954) romanı bu kategoriye tam olarak uymaz. Diğer yandan *Robinson Crusoe*'nun kendisi, çocuk edebiyatı olarak tasarlanmamış olsa da sonradan bu kategoriye sokulmuştur. O halde yanıtlanması gereken önemli sorular şunlardır: çocuk edebiyatına dönüştürme fenomeniyle, *robinsonadelerdeki yeniden-metaforlaştırma* tekniklerinin ilişkisi nedir? Bu tekniklerin ütöpik, distöpik ya da mahşerî vizyonlarla bağlantıları var mıdır?

Bu makalede, Türkiye'de yeterince tartışılmamış olduğunu düşünülen *Robinson Crusoe* söylemine dair bu soruların yanıtlanması amaçlanmaktadır. Bunun için, *Mercan Adası* (1858) ve *Sineklerin Tanrısı* (1954) romanlarını geriye sarmal çizmek suretiyle (*retroactively*) kaynak metin *Robinson Crusoe*'yla (1719) karşılaştırarak post-kolonyal kuramlar aracılığıyla çözümlenecektir.

***Mercan Adası* (1858): Misyonerlik eksenli sömürgecilik ütopyası**

İlk kez Thomas More'un *Utopia*² (1516) eserinde kullanılmış olan "ütopya" terimi, yazarın eski Yunanca οὐ (*u*; olumsuzluk eki) ve τόπος (*topos*: mekân) kelimelerinden türettiği bir *neologism*, yani bir "yeni sözcük"tür. More "ütopya"yı, *eutopos* (iyi yer) ve *outopos* (na-mevcut yer) sözcüklerine gönderme yapan bir kelime oyunu (*pun*) olarak tasarlamıştır (Baldick, 2001, s. 269). Yazarın bu kelimeyi uydururkenki niyeti "mükemmel ama var olmayan yer", "[müreffeh] ama bulunmayan mekân", "ideal ama hiçbir yer" gibi anlamları çağrıştırmaktır. Dolayısıyla, ütopya, bir yandan henüz mevcut "olmayan bir yer"i, diğer yandansa "geleceğe dönük ideal bir vizyon"u, insan "çabasıyla yaratılacak daha iyi bir toplum"u ifade eder (Çörekçioğlu, 2015, ss. 23-24). Terimin etimolojik arka planı böyle bir çift anlamlılığı barındırır. "Mekânsallık" vurgusuna karşın, terim daha ziyade geleceği işaret ettiği için, "zamansallık" manası en az mekânsallığı kadar önemlidir. *Robinson Crusoe* ve *robinsonadelerde* zamansallığın, yani "güzel bir

gelecek hayali”nin, mekânsal olarak somutlaştırılması fenomeni sözkonusudur. Bu mekânsallaştırmanın odağında uzak ve ıssız “ada” imgesi vardır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, *robinsonadelerin* büyük kısmı ütopyik niteliktedir. Bu ütopyik *robinsonadelerin* en tipik ve müteakip eserlere etkisi bağlamında en güçlü örneklerinden biri Ballantyne’in *Mercan Adası—Bir Pasifik Okyanusu Hikayesi (The Coral Island: A Tale of the Pacific Ocean, 1858)* adlı romanıdır. *Mercan Adası*, başkışı Ralph ile diğer ana karakterler Jack ve Peterkin’in başlarına gelen deniz kazasından kurtulduktan sonra Polinezya’da bir adaya sığınmalarını ve o coğrafyada ayakta kalma çabalarını anlatır. Ralph on beş, Peterkin on üç, Jack ise on sekiz yaşındadır. O halde, anlatının, erişkinliğe yeni adım atmış Jack dışındaki başlıca kişileri çocuktur. “Kültür”ü simgeleyen bu Avrupalı çocuklara karşı, “doğa” bir yönüyle son derece yumuşak başlıdır; epey cömert bir tutumla onları bağrına basar. Fakat, çocuklarla doğa arasında tam bir ahenk olduğu da söylenemez.

Robinsonadelerin temel temalarından olan “kültür-doğa çatışması” bu metinde doğanın bereketli, anaç ve iyi yönlerini değil, karanlık ve kötü yanlarını temsil eden “barbar”larla/ “vahşi”lerle çatışma şeklinde tezahür eder. Bu çatışma iki şekilde ortaya çıkar: İlk olarak, üç Batılı oğlan “vahşi” gelenek ve göreneklere sahip yerlilerle mücadele eder, onları “medenî”leştirmeye çalışır. İkinci bir çatışma nesnesi ise çarpık bir “vahşiliğe dönüş” fenomeni olarak tasavvur edilen İngiliz korsanlarıdır. Onlar Batılılığın gerektirdiği erdemlerden uzaklaşmış, “geriye doğru bir evrim” (*devolution*) geçirmişlerdir. Dolayısıyla, romanda kötü doğa olarak “barbarlık”, ikili ve heterojen bir yapıda sunulur: “dışsal barbarlar”=Polinezya yerlileri ve “içsel barbarlar”=İngiliz korsanlar.

Öte yandan üçlünün, kötü-vahşi doğayı temsil eden bu “barbarlar”la olan mücadelelerinde en büyük silahları kas güçleri ve askerî becerileri değil, maneviyatları, yani Hristiyanlıktır. “İyi, bereketli doğa” – “kötü, vahşi doğa” karşıtlığında da görüldüğü üzere *Mercan Adası*, “biz” ve “ötekiler”, daha doğrusu “medenî biz” ve “barbar ötekiler” şeklinde ikili (*dualist*) bir ideolojiye dayanır. Bu formülasyonda “öteki”, “barbar” anlamındadır. “Dışsal barbarlar” olan yerliler, zamanla “biz”e entegre edilir ya da bertaraf olurlar. Nitekim, kültürel asimilasyonu, yani Hristiyanlaşmayı kabul eden yerli kız Avatea gibileri “iyi”dir. Buna direnen Avatea’nın babası, ilkel ve köhnemiş geleneklere bağlılığı simgeleyen kabile önderi Tararo gibileriye “kötü”dür. Fakat o da zamanla, “medenî iyiler”in saflarına katılacaktır.

Keza, Ralph İngiliz korsanlar tarafından kaçırıldığında bu “içsel barbarlar”dan olan korsan Kanlı Bill’le dost olur. Yerliler korsan gemisine saldırınca ağır yaralanan Kanlı Bill can çekişirken tövbekârca hislerini, yaptığı barbarlıklardan ötürü pişmanlığını bir nevi rahip konumuna bürünen Ralph’e itiraf edecek, günahlarından arınmaya çalışacaktır. Böylelikle Ralph, Kanlı Bill’i ölümünden hemen önce Hristiyan-Batılı “medenîlik” saflarına yeniden kazandıracak, “barbarlık”tan/ “ötekilik”ten “biz” sınıfına geçirecektir.

Diğer yandan, Ralph, Peterkin ve Jack’in Polinezya adalarında erkek-egemen-Hristiyan-beyaz Batı medeniyetini yeniden kurma çabalarında en büyük destek Avrupalı ve yerli misyonerlerden gelecektir. Romanın 34. Bölümünde, kabile önderi Tararo tarafın-

dan bir mağaraya hapsedildikleri zaman onları misyonerler kurtarır ve Tararo ile kabilesini Hristiyanlığa geçmeye ikna eder. Üç oğlan ve misyonerler yerel inançlara ait tüm putları yakarlar. Avatea kendisi gibi Hristiyanlığa geçmiş bir yerli gençle evlenir. Üçlü bir şeyler başarmış olmanın kıvancı ve muzafferlik hisleriyle yurtlarına döner.

Mercan Adası'nın ideolojik arka planında misyonerlik ütopyası bulunduğunu görmek zor değil. Zaten romanda aşikârdır bu olgu. Yani, “ada” metaforu, Batı-dışı “vahşi” dünyanın dinsel asimilasyon yoluyla Batılılaştırılması ütopyasını simgeler. Bununla birlikte İngiltere'ye özgü sömürgeci fantezilerin de bir ifadesidir. Dolayısıyla, sömürgeci strateji doğrultusunda bir asimilasyon ütopyası sunulur okura.

Ne var ki, Hristiyanlık bir sözde “medenîleştirme” aracı olarak kullanılsa da, romanın başlıca karakterleri yerlilerin Batılı beyazlar kadar “uygarlaşabileceklerine” inanmazlar. Örneğin, 30. bölümde, Hristiyanlaşmış ve giyim kuşam, mimarî ve kentleşme düzeylerinde Batılılaşmış Mango yöresinin yerlileriyle karşılaştıklarında, Ralph yer yer alaycı bir üslupla şunları söyleyecektir: “Avrupa giysilerinin çok kötü taklitleri olan kadın ve erkeklerin giydiği elbiselerin çoğu oldukça groteskti” (Ballantyne, 1884, s. 375). Böylece göndermeler Batı emperyalizmindeki bazı temel çelişkileri dışa vurmaktadır: yerliler Hristiyanlaştırılırsa bile, daima “öteki” olarak kalacaklardır (Siemens, 2014, s. 36-37).

Bu yan hikâyelerde görülen şey, emperyalizmin dinsel-kültürel asimilasyonla eşitliği değil, aslında yeni bir ırksal hiyerarşiyi hedeflemesi ideolojisidir. Ballantyne *Mercan Adası*'nda bu çarpık ideolojiyi yeniden üreterek desteklemektedir. Kısacası, yazar Avrupalılar'ın perspektifinden bir “sömürgecilik ütopyası” tasarlamıştır. Bu misyonerlik eksenli ütopyaya göre, Avrupa-dışı toprakların sömürgeleştirilmesi için Hristiyanlık ve İngilizce gibi kültürel öğeler araç olarak kullanılır. Bu şekilde yerlilerin kültürel olarak Avrupalılara tabi, hatta bağımlı olmaları sağlanır. Böylece, uzun vadede düşünüldüğünde, Avrupalılar o yörelerin doğal kaynaklarını daha rahat sömürebilecek, oralara daha rahat yerleşip müreffeh bir hayat sürebileceklerdir.

***Robinson Crusoe* (1719): Sömürgeci misyonerlik ütopyasının proto-liberalliği**

Mercan Adası'ndaki misyonerlik eksenli sömürgecilik ütopyasının kaynağının *Robinson Crusoe* olduğu şüphe götürmez. Yukarıda belirttiğimiz gibi, *Mercan Adası*'nda, yüzeyde bir özgürleştirme gibi gösterilen Hristiyanlaştırma, aslında müstemlekeci tahakkümü kolaylaştıran, yeni hiyerarşiler kurma işlevi gören bir emperyal araçtır. Bu olguyu Defoe *Robinson Crusoe*'da kölelikle ilişkisi bağlamında işlemiştir. Fakat, şaşırtıcı biçimde, *Mercan Adası*'ndan yaklaşık bir buçuk asır önce yazılmış olmasına karşın bu roman görece daha liberal bir dinsel-kültürel kimlik vizyonuna sahiptir. Bunu ortaya koymak için öncelikle anlatının olay örgüsünü (*plot*) sunmak yerinde olacaktır.

Robinson Crusoe denize ve yabancı diyarlara derin tutkusu olan bir maceraperest gençtir. Buna karşılık babası ona dengeli bir hayatı ve hep toplumsal sınıfların en ortasında konumlanmayı önerir. Babasına göre krallık da, yoksulluk da iyi değildir, orta konumda olmak (*middle station of life*) idealdir. Crusoe, başta babasını üzmemek için

arzularını bastırrsa da, sonunda yüreğinin sesini dinleyerek denizlere açılır. Babası ona, sözüne itaat etmemesi durumunda yeryüzündeki gelmiş geçmiş en sefil varlığa [*the miserablest Wretch that was ever born*] (Defoe, 2007, s. 9) dönüşeceğini söylemiştir. Crusoe bunun aslında bir nevi kehanet olduğunu, başına gelen sayısız trajedi sonucunda acı bir biçimde, aheste aheste kavrayacaktır.

Crusoe denizde çeşitli felaketler yaşar. İlk bindiği gemi batır. İkincisine —bir köle ticareti gemisi—Türk korsanlar saldırır, Crusoe esir alınır, Fas’ın Salé kentine götürülür, orada kaptanın kölesi olur, güvenini kazanır. Bir gün balığa çıkma bahanesiyle, Xury adlı yerli köleyle birlikte, tekneyle kaçmayı başarır. Brezilya’ya gitmekte olan bir Portekiz gemisi tarafından kurtarılırlar. Crusoe tekneyi ve biraz tereddüt etse de Xury’yi geminin kaptanına satar. Bu satışlardan elde ettiği sermayeyle Brezilya’da bir çiftlik işletmeye başlar. İşleri yolunda gitmekteyken yine maceraperest ruhu baskın gelir. Serüvenlerinden etkilenen diğer yerleşimcilerin talebi üzerine, Afrika’dan işgücü sağlamak maksadıyla bir tür köle ticareti için yola çıkar, henüz Amerika sularındayken gemi batır, mürettebatın tamamı ölür. Kazadan tek sağ kurtulan Crusoe yirmi sekiz yılını geçireceği Şili yakınlarındaki bir adaya sığınır.

Mahsur kaldığı bu adada Batı medeniyetini sıfırdan kurarken, kendi dinsel kimliğini de yeniden keşfedecektir. Oradaki son yıllarında bir yerli genci, düşman kabilenin yamyamlığının (*anthropophagy*) kurbanı olmak üzereyken kurtarır, kölesi yapar, ondan iş gücü ve askerî güç olarak faydalanır. Ona İngilizce öğretir ve Hristiyanlığı aşılar. İlk karşılaştıkları günün Cuma olduğunu varsayarak, bu yerliye “Cuma” (*Friday*) adını verir. Cuma, sadece, bir İngiliz gemisini isyancıların elinden kurtarıp İngiltere’ye dönene kadar değil, müteakip Avrupa maceralarında da Crusoe’nun yanında olacaktır.

Anlatı içeriğinden de anlaşılacağı üzere, romanda “kölelik ideolojisi” oldukça merkezî bir konumdadır. Bu ideolojinin ikircikli bir yapısı vardır, zira hem Crusoe’nun inancıyla (yani Hristiyanlıkla), hem de onun ticaret anlayışıyla yakından ilintilidir. Crusoe Xury’yi köle olarak satma, köle ticareti için diğer beyaz dostlarıyla Brezilya’dan Batı Afrika’ya yelken açma, kurtardığı ve Cuma ismini verdiği yerli köleleştirme gibi edimlerini dinî veya ekonomik düzeylerde meşrulaştırmaya, makulleştirmeye çalışır. Crusoe’nun köleliğe dair böylesine ikircikli bir tutum takınmasında yazar Defoe’nun kişisel çelişkilerini görmek mümkündür. Nitekim, Defoe dinî yazılarında köleliğe karşı çıkarken, ticaretle ilgili olanlardaysa köleliğin gerekli olduğunu savunmuştur (Keane, 1997, ss. 97-120).

Defoe ve Crusoe’nun bu çelişkileri genel olarak Avrupa-dışı toprakları istila edip sömürgeleştiren Avrupa emperyalizmine özgü çelişkilerin edebî yansımalarıdır. Zira, örneğin, Amerikalı yerliler ve Afrikalılar, siyasî düzeyde, gerek Amerika’nın sömürgeleştirilmesi, gerekse daha sonra (Avrupalıların yönettiği) bağımsız devletlere dönüşme sürecinde, köle olarak sömürülme ve kölelik kaldırıldıktan sonra da sistematik ya da toplumsal ırkçılık ve asimilasyon gibi insan haklarına aykırı ayrımcı uygulamalara maruz kalmıştır.

Diğer yandan, *Robinson Crusoe* dinî tonları ağır basan bir romandır. Kısmen

Protestanlık'ı anlatan bir metindir. Önceki araştırmalarda da ortaya konduğu gibi, yoğun çalışma, emek yoluyla insanın Tanrı'ya ulaşacağı inancına dayanan "Protestan çalışma ahlakı"nı yansıtır (Phillips, 1997, s. 26). Ayrıca, romanın Hristiyanlık anlatılarında sık rastlanan "itaatsizlik→ cezalandırılma→ tövbe→ kurtuluş" (*disobedience-punishment-repentance-deliverance*) şablonunu temel aldığı öne sürülmüştür (Hunter, 1994, s. 342). Fakat, romanda açık bir misyonerlik ütopyası yoktur. Nitekim, Crusoe toplamda iki kişiyi Hristiyan yapar: bizzat kendisini³ ve Cuma'yı. Fakat, bu pratikler topyekûn bir kültürel asimilasyon politikası halini almaz ve roman genel anlamda Hristiyanlığın merkezde olduğu bir misyonerlik ütopyasına dönüşmez.

Bu, Defoe'nun ve onun romandaki alt-benliği olan Robinson Crusoe'nun dinsel kimlikleriyle, yani Protestan mezhebi mensubu olmalarıyla ilgilidir. Zaten romanın arka planında sürekli bir Katolik-Protestan çatışması ve buna yönelik çözüm arayışları vardır. Yazar karakuşî ve genel bir Hristiyanlık propagandası yapmak yerine, eleştirel ve ayrıntılara eğilen bir tutumu benimser. Romanın, Protestanların bir önceki yüzyıla kıyasla azalmış olsa da, İngiltere'de ve diğer bazı Avrupa ülkelerinde fizikî ve ruhsal eziyetlere maruz kaldıkları bir zaman-mekânda kaleme alınmış olmasından yola çıkılırsa bu son derece doğaldır. Diğer yandan, *Mercan Adası*'ndaki Hristiyan olmayan kavimlere yönelik hoşgörüsüzlüğe tekabül eden bir alenî "öteki düşmanlığı"nı *Robinson Crusoe*'da bulamayız. Defoe Katolik fanatizmini kâh metaforlarla örtük biçimde⁴, kâh Robinson Crusoe'nun endişeleri⁵ biçiminde temsilleştirerek eleştirir.

Robinson Crusoe'daki ütopya elbette emperyal, sömürgeci ve ırkçı ötekileştirmelere dayanır. Fakat, eserde dinsel ve mezhepsel tek-tipliği temel alan dinamiklerden ziyade, bir proto-liberal çok-kültürlülük ve vicdan özgürlüğü ütopyasının varlığından söz edilebilir. Örneğin, emperyal arzularını dile getirdiği monoloğunda Crusoe "tebaası"nın dinsel kimliklerine dair şunları söyler:

Ada'm şimdi kalabalıklaşmıştı ve tebaa yönünden çok zengin olduğumu düşünüyordum; nasıl da kral gibi görüldüğüme dair bu sıklıkla kendimi kaptırdığım düşünceler çok neşe vericiydi. Evvela, tüm ülke benim mülkümdü, bundan ötürü burası üzerinde şüphe götürmez bir tahakküm hakkına sahiptim. İkinci olarak, halkım mükemmel bir biçimde kullanılmıştı –ben mutlak bir efendi ve kanun koyucuydum (*I was absolutely lord and lawgiver*) – hepsi hayatlarını bana borçluydular ve eğer öyle bir durum meydana gelirse hayatlarını benim için feda etmeye hazırdılar. Ayrıca şu da dikkate şayandı ki, üç kişilik bir tebaam vardı ve bunların hepsi farklı dinlere mensuptu—adamım Cuma Protestan, babası Pagan ve yamyam, ve İspanyol da Papacıydı [=Katolik]. Buna karşılık, ben kendi hâkimiyet bölgemde vicdan özgürlüğüne izin veriyordum (Defoe, 2007, s. 203).

Böylelikle, *Mercan Adası*'ndan kaynak metin *Robinson Crusoe*'ya dönüldüğünde görülüyor ki, yaklaşık yüz elli yıl önce kaleme alınmış olmasına rağmen dinsel özgürlük bağlamında *Robinson Crusoe* etkilediği *Mercan Adası*'ndan görece daha proto-liberal bir ideolojiye sahiptir. *Robinson Crusoe*'daki dine dair muhtelif metaforlar *Mercan Adası*'nda çok daha merkeziyetçi ve özleştirici (*essentialist*) bir yönelimde yeni-

den tasarlanmışlardır. Dolayısıyla, heterojen ve çok-dinli bir başka dünya tahayyülünün, *Mercan Adası*'nda Hristiyanlık şemsiyesi altında homojen ve tek kutuplu bir dünyaya çevrilerek yeniden metaforlaştırıldığı aşikârdır.

Ütopiklik ile propagandacılık arasında

Defoe'daki sömürgeci ve dinsel ütopyanın izleri, Crusoe'nun, "adası"nı yeniden ziyaret ettiği romanın son kısmında görülür. Crusoe adayı terk ederken orada bıraktığı İspanyollar ile İngiliz isyancılar, uzun çatışmalardan sonra uzlaşmış, adada birlikte tutunmayı başarmıştır. Yani, Crusoe'nun "yeni sömürge" [*my new collony* [sic]] (Defoe, 2007, s. 257) olarak adlandırdığı adasında İspanyollar ve İngilizler ittifak kurmuş, askerî işbirlikleri sayesinde de zaman zaman vuku bulan Karayıplıların saldırılarını bertaraf etmeyi başarmışlardır. *Robinson Crusoe* din ve vicdan özgürlüğü ütopyasını Katolik, Protestan ve Paganların bir arada yaşadığı bir toplum modeli aracılığıyla kurarken, Avrupa-dışı toprakların Avrupalılarca şiddet yoluyla gasp edilmesi ve sömürülmesine dayalı bir sömürgecilik ütopyasını da üretir.

Nitekim, *Robinson Crusoe*'da çok kısıtlı düzeyde, kenarsal (*peripheral*) bir konumda bulunan dinsel-kültürel asimilasyon ideolojisinin, yüz elli yıl sonra *Mercan Adası*'nda merkezileştirildiğine ve faşizan bir ütopyaya dönüştürüldüğüne tanık oluruz.

Fakat *Mercan Adası* sadece ütopik bir roman olarak görülemez, aynı zamanda bir "propaganda romanı"dır. *Robinson Crusoe*'dan bu özelliğiyle ayrılır. Britanya emperyalizminin Avrupa-dışı toprakları yoğun biçimde tehdit etmeye başladığı 19. yüzyılda, çocukları bu konuda eğitme, onlara emperyalizmi gurur duyulması gereken cazip bir şey gibi gösterme gereksinimi hâsıl olmuştu. *Robinsonade* türü bunun için biçilmiş kaftan olarak görüldü. Ne var ki, *Robinson Crusoe* ve ilk *robinsonadeler* özünde, bu tür amaçlarla tasarlanmadıkları için, yeni bir alt-tür oluşturuldu. *Mercan Adası* 19. yüzyıl ortalarında beliren işte bu yeni çocuk *robinsonadeleri* alt-türünün kurucu metinlerindedir (Siemens, 2014, s.12). Martin Green'e (1991) göre *robinsonadelerin* sıklıkla çocuklar tarafından okunmasının ve çocuk edebiyatı olarak tasnif edilmeye başlanmasının arka planındaki olgulardan biri budur (s. 38).

Britanya'da Ballantyne, Kipling ve R. L. Stevenson gibi yazarların ve (modern emperyalizmin bir başka öznesi olan) Fransa'da Jules Verne'in eserlerinin başı çektiği bu yeni "çocuk *robinsonadeleri*"nin emperyalizmle suç ortaklığı içinde olduğu barizdir. Nitekim, *Imperialism and Juvenile Literature* başlıklı çalışma bu suç ortaklığı ilişkisinde *robinsonadelerin* başat rol oynadığını ortaya koymakta ve Britanya İmparatorluğu'nun, kendi yayılmacı şiddetini motive edecek söylemsel/ideolojik desteğe olan ihtiyacını *Robinson Crusoe* ve *robinsonadelerle* karşıladığını ifşa etmektedir (Richards, 1989).⁶

Diğer yandan, makalemizin anahtar kavramları açısından bakıldığında, aslında edebiyatta propagandacılık, ütopyacılığa çok da uzak sayılmaz. "Halkı, dinî ya da siyâsî bir davayı desteklemeye ikna etme amacıyla yazılan" (Baldick, 2001, s. 206) metinler olan propagandalar, bir anlamda ütopyanın gerçekleştiği, ya da gerçekleşmekte olduğu me-

sajını vermeyi amaçlarlar. Bu doğrultuda *Mercan Adası* gibi *robinsonadelerin* ütopuyla propagandayı kaynaştıran bir söylem oluşturdıkları rahatlıkla söylenebilir.

19. yüzyılın ikinci yarısında yazılan bu çocuk *robinsonadeleri*, modern ulaşım araçlarının ve silahların sağladığı asimetrik güçle, cebren ele geçirdiği *toprakları üzerinde asla güneş batmayan* [*the empire on which the sun never sets*] Britanya İmparatorluğu'nun, 1870'lerden I. Dünya Savaşı'na kadar yaşadığı *altın çağın* oluşmasını desteklemiş, esinlemiş ve teşvik etmiştir.

Bu noktada, akla şu kritik soru takılıyor: *Mercan Adası*'nın başı çektiği 19. yüzyılın ikinci yarısı çocuk *robinsonadelerinin* ve geriye doğru etkin bir şekilde (*retroactively*) bu furyaya dâhil edilen *Robinson Crusoe*'nun çocuk edebiyatı olarak tasnif edilmesindeki kıstas nedir? Bunu anlamak için bu tür *robinsonadelerin* ve bilhassa *Mercan Adası*'nın paradisi olarak, bu romandan takriben yüzyıl sonra kaleme alınmış olan *Sineklerin Tanrısı*'nı (*Lord of the Flies*, 1954) incelemek yerinde olacaktır.

Sineklerin Tanrısı* distopik yeniden-metaforlaştırma ve “çocuk edebiyatı” olmayan bir *robinsonade

William Golding'in ilk romanı olan ve uluslararası çapta büyük ilgi gören *Sineklerin Tanrısı* bir *robinsonade* paradisisidir. Çünkü bu roman biçimsel olarak tipik bir çocuk *robinsonade*'i gibi görünse de bu kategoriye tam olarak uymaz. Bu uyumsuzluğun arkaplanı ortaya konduğunda, *robinsonadeleri* çocuk edebiyatı kategorisine yerleştiren ölçütü somutlaştırmak mümkün olacaktır.

Yunanca “hiciv şiiri” demek olan *paroidiā*'dan türemiş olan “parodi” (*Webster's New World College Dictionary*, 2010), alaya almak ve hicvetmek amacıyla özgül bir biçimin ya da türün taklit edilmesi tekniğidir (Baldick, 2001, s. 185). Başka bir deyişle, bir metni eleştirmek, hatta gözden düşürmek amacıyla, o metnin ya da mensup olduğu edebî akımın/türün biçimini veya içeriğini taklit etmektir.

Olay örgüsüne baktığımızda, anlatı söylemiyle anlatı içeriği arasında *yıkıcılık* paydasında bir ahenk olduğu görülür. Romandaki olaylar, “III. Dünya Savaşı” olması kuvvetle muhtemel, gelecekte patlak vermiş, hayalî bir nükleer savaş esnasında cereyan eder. Savaş nedeniyle tahliye edilen İngiliz çocuklarını taşıyan uçak vurulmuş, Pasifik Okyanusu'nda bir adaya düşmüştür. Bir süre sonra anlaşılacaktır ki kazada yetişkinlerin hepsi ölmüş, sadece çocuklar kurtulmuştur. Bu çocuklar arasında dört kişi öne çıkar: Ralph, Domuzcuk (Piggy), Simon ve Jack.

Kazadan sonra toplanan çocuklar adada bir nevi liberal demokratik düzen kurarlar. Bu düzende önderliği, görece sağduyulu, makul, fakat aşırı özgüvenli Ralph ve onun danışmanı konumundaki şişman, hastalıklı, fakat zeki Domuzcuk üstlenir. Avcılık hizmetleri ise koro şefi Jack ve diğer koristlerin sorumluluğunda olacaktır. Ralph ve Domuzcuk'un niyeti bir gemi gelip onları kurtarıncaya kadar adada hayatta kalabilmektir. Bu amaçla, geçen gemilerin dikkatini çekmek için Domuzcuk'un gözlüğünün

camından faydalanarak bir tepede ateş yakarlar, önemli kararlar alacakları zaman tüm çocukları toplar, herkese söz hakkı verirler. Ne var ki, başlarda Ralph'in önderliğine gönülsüzce razı olmuş olan faşizan eğilimdeki Jack, Ralph'in yönetiminden rahatsızdır; nitekim yaban domuzu avında özgüven kazanınca, kendi avcı grubuyla özerkliğini ilan eder. Grup ilkel kabilelere özgü bir şekilde giyinmeye, yüzlerini boyamaya ve vahşi tutumlar sergilemeye başlar ve Ralph'e meydan okur.

İşin tuhafı, çocukların çoğu Ralph, Domuzcuk ve Simon'un temsil ettiği Batılı modern medeniyeti değil, Jack ve koristlerinden oluşan avcı kabilesinin temsil ettiği ilkelliği ve vahşeti seçeceklerdir. Nihayet, oraya gelen İngiliz donanmasına ait bir gemi Avrupalı olmalarına karşın, Batı uygarlığının tüm kazanımlarından uzaklaşmış, tıpkı *Mercan Adası*'ndaki korsanlar gibi geriye doğru evrim (*devolution*) geçirmiş bu çocukları kendi yarattıkları cehennemden kurtaracaktır.

Sineklerin Tanrısı'nda *Mercan Adası*'ndaki çeşitli metafor ve anlatı öğelerinin distopik bir doğrultuda yeniden kurulması söz konusudur. "Distopya" (*dystopia*), ütopya kelimesinin başına olumsuzluk bildiren "dys-" önekinin getirilmesi suretiyle oluşturulmuştur ve "yaşam kalitesinin dehşetengiz durumda olduğu farazi/varsayımsal yer, toplum ya da durum" (*Webster's New World College Dictionary*, 2010) anlamına gelir. Edebî türler açısından bakıldığında "pozitif olarak algılanan iyi bir yer, mutlu bir mekân ve daha iyi bir gelecek anlatısı ortaya koyan metinler ütopya" iken, "mutsuz bir mekân ve daha kötü bir gelecek anlatısı ortaya koyan metinler distopyadır" (Çörekçioğlu, 2015, s. 29).

Terim, *robinsonadelerdeki* metaforlaştırmalar ve yeniden-metaforlaştırmalar bağlamında alındığında, örneğin "ada" metaforunun bir gizil (*potential*) "cennet" olarak kurgulandığı *Robinson Crusoe* ve *Mercan Adası* gibi anlatılar ütopyik; mahşerî bir "cehennem" olarak betimlenen *Sineklerin Tanrısı* ise distopik eğilimlidir. *Sineklerin Tanrısı*'ndaki distopik yeniden-metaforlaştırmaların odağında *Hristiyanlık* ve ulusal kimlik meseleleri vardır. *Mercan Adası*'nda yüceltilen bu kategorilerin *Sineklerin Tanrısı*'nda bir düşüşe geçtiğini görürüz.

Ralph ve Jack karakterleri *Mercan Adası*'nda müttefik konumunda iken, *Sineklerin Tanrısı*'nda, aynı adlarla, birbirleriyle çatışan karakterler olarak parodisel bir şekilde yeniden kururlar. *Mercan Adası*'nda kültür emperyalizminin bir aracı olarak karşımıza çıkan Ralph'in "misyonerlik" faaliyetlerine ve bunlar aracılığıyla olgunlaşmasına şahit oluruz. *Sineklerin Tanrısı*'nın Ralph'iye başlarda imparatorluğun kudretini simgeleyen bir önder iken, zamanla, linç edilmek istenen bir *persona non grata*ya dönüşecektir.

Jack, *Mercan Adası*'nda Ralph ve Peterkin'den yaşça büyük, dolayısıyla, daha akli başında bir profil çizerken, *Sineklerin Tanrısı*'ndaki muadili Deccal'i⁷ anıştıran kötü ve zalim bir karakter olarak sahne alır, hikayenin sonuna kadar da uslanmaz. İlkelliğe ve vahşete derin bir tutku besleyen Jack, mensubu olduğu dine yani Hristiyanlığa yabancılaşmakla kalmaz, "vahşi"lere özgü totemler ve tabular yaratır. Diğer avcı çocuklarla birlikte sadistçe öldürdükleri bir dişi yaban domuzunun kafasını bir değneğe geçirip ka-

yalıktaki “canavar” a adak olarak sunarlar. Bir süre sonra sineklerin üşüşeceği bu domuz kellesinin kendisi, Şeytan’ı simgeleyen bir nevi toteme dönüşecektir. *Sineklerin Tanrısı* olarak adlandırılacak bu grotesk figür *Eski ve Yeni Ahit*’te Şeytan’ın adlarından biri olan “Beelzebub” a [“Sineklerin Tanrısı” anlamında] (Patte, 2010, s. 106) bir göndermedir.

20. yüzyılın ortalarında yayımlanmış *Sineklerin Tanrısı*’ndan 19. yüzyılın ortalarında yayımlanmış *Mercan Adası*’na geriye doğru sarmal çizerek gidilirse, bu motifin kaynağının *Mercan Adası* olduğu görülecektir. Gerçekten de *Mercan Adası*’ndaki “Beelzebub” motifi, zencilere karşı ırkçı tutumların yoğunlukla ifade edildiği 23. Bölüm’de geçer: Ralph’in de içinde bulunduğu korsan gemisi zenci misyonerleri taşıyan bir gemiyi durdurmuş, fakat kaptanları sonunda misyonerlerin gitmelerine izin vermiştir. Korsanlar aralarında kaptanlarının neden misyonerlere dokunmadığını tartışırken, içlerinden biri “Hristiyanlaştırılmış zenci”lerin “pagan zenciler”den çok daha medenî olduklarını, paganların son derece vahşi olduklarını, öyle zencilerin eline düşmektense Beelzebub’ın, yani şeytanın eline düşmenin çok daha makbul olduğunu söyleyecektir (Ballantyne, 1884, s. 278). Burada sadece bir kez kullanılan “Beelzebub” motifini, Golding *Sineklerin Tanrısı*’nda genişleterek anlatının en önemli simgelerinden birine dönüştürmüştür.

Öte yandan, “cennet” imgesi *robinsonade* romanlarının çoğunda önemli rol oynar. Örneğin, *Mercan Adası*’ndaki “ada” korsanlar ve yerliler olmadığı sürece bir nevi cennettir. *Robinson Crusoe*’daki “ada” da Crusoe orada yaşamaya alıştıktan sonra, modernlik, kültür ve doğanın ahenk içinde olduğu bir cennete dönüşür. *Sineklerin Tanrısı*’ndaki, “ada” özellikle Jack’in Ralph’in yönetimine karşı çıkıp kendi vahşi kabilesini kurmaya başlamasıyla cehenneme evrilmeye başlar. 8. Bölüm’de Simon cennetten bir parça olarak gördüğü ormanın ortasındaki açıklık alana gittiğinde cehennemi çağrıştıran değneğe geçirilmiş domuz kellesiyle, yani “Beelzebub”la, nam-ı diğer “Sineklerin Tanrısı”yla karşılaşır. Üstelik bu tuhaf iblis figürü adeta canlanmış gibi Simon’la konuşur, ona asla kendisinden kaçamayacağını, çünkü kendisinin tüm insanların içinde olduğunu söyler. Hayrete düşen Simon bayılır, kendine geldiğinde sözde “canavar”ın bulunduğu tepeye çıkar ve bunun aslında bir paraşütlü askerin cesedi olduğunu anlar. Gerçeği aktarmak üzere, o sırada krallığını ilan etmiş Jack’in verdiği ziyafette olan çocukların yanına gider.

Değneğe kellesini geçirdikleri domuzun etiyle karınları doymuş çocuklar, yağmur altında Jack’in kabilesinin geliştirdiği “av dansı”nı yapmaktadır. Bu tuhaf dansı yapmalarını Ralph’in kendisine yaklaşmakta olan fırtınaya karşı ne yapmayı düşündüğünü sorması üzerine çocuklara Jack emretmiştir. Trans halindeki çocukların akılları tamamen askıya alınmış, şeytanî dürtülerin denetimine girmişlerdir. Çocuklar karanlık ormandan çıkmakta olan Simon’u, o çok korktukları “canavar” sanıp, tırnakları ve dişleriyle parçalayarak hunharca katlederler. Üstelik, tuhaf bir biçimde, bu vahşi linçe, Simon’un en yakın dostları, Batı medeniyetinin değerlerini temsil eden Ralph ve Domuzcuk’un bile dahil olması adanın nasıl şeytanî güçlerin tahakkümüne girdiğini ve “cehennem”e dönüştüğünü ortaya koyar. Sonunda, şiddetlenen fırtına çocukların canavar sandıkları tepedeki asker cesedini denize uçurarak onları korkutacak, kuvvetli rüzgârın sürüklediği

Simon'un ölüsüyle birlikte askerin çürümüş bedeni okyanusun karanlık sularında yitip gidecektir.

Buraya kadar aktardığımız gibi, *Sineklerin Tanrısı*'nda, Hristiyanlığa dair tüm simge ve metaforların mahşerî bir yönelimde yeniden metaforlaştırılması söz konusudur. Bunu en açık şekilde, romanın sonunda Jack ve arkadaşları tarafından adanın ateşe verilmesi eyleminde görürüz. “Ada” böylelikle kelimenin tam anlamıyla “mahşerî” bir ortama dönüşür. Diğer yandan bu yangın, *Mercan Adası*'ndaki baş karakterler Ralph, Jack ve Peterkin'in, yerlilerin tapındığı bütün putları ve totemleri yakma sahnesinin hiçi (*nihilistic*) bir doğrultuda alt-üst edilmesidir.

Robinsonade söyleminde anti-emperyal yeniden-metaforlaştırmalar ve “çocuk edebiyatı” kategorisi

Golding'in parodisi *Sineklerin Tanrısı*, ütopyik doğrultudaki “doğa” metaforunu yıkıcı bir biçimde yeniden kurmaya dayanır. Yani, *Mercan Adası* ve diğer birçok *robinsonadedeki* anaç, pastoral, bereketli ve kucaklayıcı “tabiat ana”/“*mother earth*”, *Sineklerin Tanrısı*'nda erkeksi sertliğe sahip acımasız vahşi bir doğadır, deyim yerindeyse “tabiat baba”/“*father earth*”tür—romanda kadın karakter bulunmaması bu açıdan bakıldığında manidardır.

Jack'in ve diğer çocukların bilinç ve ruhlarını tahakkümü altına alan da aynı vahşi “doğa”dır. *Mercan Adası*'ndaki cennetimsi, bereketli ve güzel doğadaki, yani “tabiat ana”daki yapıcılık, *Sineklerin Tanrısı*'nda yerini, bir Deccal figürü olan Jack'in doğası, ya da *Beelzebub*=Şeytan'a gönderme yapan, üzerinde sineklerin kaynaştığı kokuşmuş domuz kellesi gibi unsurlarda ifadesini bulan cehennem-vari, mahşerî, distopik bir mekâna bırakmıştır.

Sineklerin Tanrısı'nda başlangıçta masum gibi görünen Ralph, aslında hiç de öyle değildir. Ralph'teki emperyal arzuların, en az Jack'inkiler kadar kötü ve yıkıcı olduğu sadece Simon'un linç edilmesi olayına karışmasında görülmez. Ralph en başından beri kendisini Britanya Emperyalizmi'yle özdeşleştirir. Bu özdeşleştirme içselleştirilmiş bir sömürgeci mülkiyet arzusuyla başlar. Emperyal tahakküm, en nihayetinde bir sahiplenme arzusu, “onların” (Avrupa-dışı milletlerin) olanı, “bizim” yapma isteğinden ileri gelir. Anlatının başlarında araları iyi olan Ralph, Jack ve Simon etrafı keşfe çıktıklarında, yüksek bir kayalıktan bakınca buldukları yerin bir ada olduğunu anlarlar ve Ralph'deki sömürgeci arzular hemen kendini dışa vurur: “Burası bizim” (Golding, 2017, s. 27) diyerek adayı sahiplenir. Romanın sonraki aşamalarında da, bu arzulara dair betimlemeler geliştirilerek tekrarlanacaktır:

“Dağın her bir yanına ağaçlar takılıp kalmıştı: Çiçekler ve ağaçlar. Derken orman kımıldadı, gürlendi, savruldu. Onlara yakın olan kaya çiçekleri uçuştular. Ve yarım dakika serin bir yel esti yüzlerine.

Ralph kollarını açtı.

“Hepsi bizim.”

Güldüler, takla attılar, bağırıp çağırdılar dağın doruğunda” (Golding, 2017, s. 29).

Ayrıca, anlatının başlarında Ralph'ın yaptığı esinleyici söylev (*inspirational speech*), sadece idaresi altındaki çocuklara moral verme işlevi görmez, aynı zamanda “kraliçe”nin tüm dünyaya, dolayısıyla da doğaya hâkim olduğuna dair emperyal fantezilerin de bir ifadesidir.

“Benim babam deniz kuvvetlerindedir. Artık bilinmeyen ada kalmadı dedi bana. Kraliçenin büyük bir odası varmış, haritalarla dolu. Dünyanın tüm adaları çiziliymiş orada. Demek ki bu adanın bir resmi var Kraliçede” (Golding, 2017, s. 40).

Ralph'ın kendisini Britanya emperyalizmiyle özdeşleştirdiği açıktır ve emperyal ütopyasının temelinde “kültür”ün (Batı Avrupa medeniyetinin), “doğa”yı avucunun içine aldığı varsayımı vardır. Bunun ilk emarelerine “doğada yara açma” metaforunda rastlarız:

Sarışın çocuk [Ralph], kayadan indi, [deniz kulağına] doğru yöneldi. Okul üniformasının ceketini çıkarmıştı. Elinde tuttuğu ceketin ucu yerlerde sürünüyordu.

Ter içindeydi; kurşunî gömleği gövdesine, saçları alınına yapışmıştı. Vahşi ormanda açılan uzun yaranın izi sıcakta buğulanıyordu sanki (Golding, 2017, s.1).

“Yara” metaforuyla kastedilen, çocukları taşıyan uçağın kayma sırasında ağaç ve bitkileri ezerken oluşturduğu boşluktur. Vahşi doğada “yara açma” metaforu, “kültür”ün “doğa” üzerinde hâkimiyet kurma çabasının simgesi gibidir. Ne var ki, Ralph, modernleşmenin teknik ve akademik güçleriyle donanmış emperyalizmin artık doğayı kontrol altına aldığı tezinin ne kadar yanlış olduğunu çok acı biçimde idrak edecektir.

Golding *Sineklerin Tanrısı*'nda buraya kadar ortaya konan yeniden-metaforlaştırılmalarla bir *Mercan Adası* parodisi inşa eder. Romanın *Mercan Adası*'nın hicivsel bir yeniden üretimi olduğu dışarıdan yapılmış eleştirel bir tespit değildir, metin-içi düzeyde açık bir atıfla *Mercan Adası* anılır. Bu gönderme, son sayfalarda, Jack ve müritlerinin Ralph'i öldürme bahanesiyle tüm adayı ateşe vermeleri üzerine yangını görüp gelen bir İngiliz donanmasının komutanı ile canını vahşiliğe geri dönmüş çocukların elinden zor kurtaran Ralph'in diyalogunda geçer:

Yapacağı araştırmayı göz önünde tutan subay: “Ben de sanırdım ki...” dedi; “ben de sanırdım ki, bir yığın Britanyalı çocuk... Hepiniz Britanyalısınız, değil mi? Sanırdım ki, bundan daha iyi idare edebilirlerdi durumu... Yani demek istiyorum ki...”

“Öyleydi” dedi Ralph. “Sonra her şey...”

Ralph sustu.

“[Başlangıçta] hep beraberdik...”

Subay, Ralph rahat konuşsun diye ona yardım etmek istedi:

“Biliyorum. Çok hoştu herhalde. Tıpkı *Mercan Adası* kitabındaki gibi” (Golding, 2017, s. 247).

Daha önce de belirttiğimiz üzere *Sineklerin Tanrısı*'ndaki parodi tekniği *Mercan Adası*'ndaki metaforların tersine çevrilerek yeniden-metaforlaştırılmalarına dayanır.

Bilindiği gibi, “ada” metaforunun *Robinson Crusoe*’da ve *robinsonadeler*deki başlıca anlamlarından biri “Avrupa medeniyetini, Avrupa-dışı topraklarda yeniden kurma şeklindeki emperyal teşebbüs”tür. Bu bağlamda kendini “adası”nın “efendisi” ya da “tanrısı”, yani İngilizce “Lord”u olarak tanımlayan Crusoe da, Polinezya’da bir nevi kültürel asimilasyon misyonunu ifa eden *Mercan Adası*’ndaki Ralph, Peterkin ve Jack de emperyal kimlik kategorisine dair inanç ve ideallere sahiptirler. Oysa yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi *Sineklerin Tanrısı*’nda emperyal kimliğe dair idealler çöker. Britanya İmparatorluk donanması subayının, İngiliz çocuklarının *Mercan Adası* türünden ütöpik *robinsonade* eserleri aracılığıyla emperyal medeniyet değerlerini özümstediklerine dair beklentileri yıkılır.

Robinson Crusoe’ya gelince, romanın, “çocuklar için sadeleştirilmemiş” özgün metninin 2007 baskısına kapsamlı bir giriş yazısı kaleme alan Thomas Keymer (2007) birçok motifin Protestanlık tarihindeki krizlerle ilintili metaforlar olduğunu ortaya koyar (ss. xxvii-xxxix). Öncelikle Crusoe ayak bastığı adayı “Umutsuzluk Adası” (*the Island of Despair*) olarak adlandırır (Defoe, 2007, s. 60-61). Buradan “ada”nın, Defoe’nun kendi acı deneyimleriyle bağlantılı bir metafor olduğu sonucu çıkarılabilir. Diğer yandan, kendisinin evcilleştirdiği papağanın “Zavallı Robinson Crusoe, neredeydin? Buraya nasıl geldin?” (Defoe, 2007, s. 121) şeklindeki ani ve tuhaf sözleri Defoe’nun yazdığı bir denemeye göndermedir: “Heyhat Defoe! Ne yaptın da bu kadar ıstırap çekmek zorunda kaldın sen?” (Keymer & Kelley, 2007, s. 291) Defoe, *A New Test of the Church of England’s Honesty* (1704) başlıklı bu denemesinde, iki yıl önce yayımladığı *The Shortest Way with the Dissenters*’da (1702) Protestanlık propagandası yaptığı gerekçesiyle tutuklanmasını, o süreçte maruz kaldığı baskıları ve yaşadığı ıstırapları anlatmıştır (Keymer, 2007, s. xxx).

Ayrıca romanda, bireysel travmaların yanı sıra toplumsal travmalar da önemli yer tutar. Örneğin, Püritan Protestanların büyük eziyetlere (*the Great Persecution*) maruz kaldığı II. Charles önderliğindeki Stuart Restorasyonu’ndan (1660-85) sonra, tahta çıkan Katolik kral II. James’e karşı 1685’te Monmouth dükünün önderliğinde düzenlenen ve Defoe’nun da katıldığı isyan çok sert bastırılmıştı (Keymer, 2007, s. xxx). Crusoe’nun adaya düştüğü yılın 1659 Eylül’ü, yani Restorasyon’un hemen öncesi olmasından, “ada”da geçirdiği yirmi sekiz yılın, Restorasyon ve II. James’in hükümdarlığını kapsayan yirmi sekiz yıllık sürecin metaforlaştırılması olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Sonuç

Buraya kadar, *Mercan Adası* ve *Sineklerin Tanrısı* gibi türevsel metinlerden geriye sarmal çizmek suretiyle, bu iki *robinsonade*’in, kaynak metin *Robinson Crusoe*’daki ütöpik ve distöpik potansiyelleri, nasıl yeniden-metaforlaştırmalar aracılığıyla yeniden etkinleştirdiği (*re-activate*) ortaya koyuldu.

Golding *Sineklerin Tanrısı*’nda *Mercan Adası*’nın başı çektiği *robinsonadelerin* ve onların kaynak metni *Robinson Crusoe*’nun yıkıcı, karamsar, distöpik bir paradisini ya-

par, yani o romanları, onların biçem ve içeriğini alaya almak, onları itibarsızlaştırmak amacıyla taklit eder.

Robinson Crusoe ve *robinsonadelerin* çocuk edebiyatı olarak tasnif edilmesi de bu ütöpik ve distöpik yeniden-metaforlaştırmalarla doğrudan ilintilidir. *Robinson Crusoe*'ya dair yapılan akademik çalışmalara bakıldığında, romanın ütöpik bir eser olduğu yönünde neredeyse kurumsallaşmış bir fikir birliği vardır.⁸ Oysa Defoe'nun çıkış noktasındaki niyetinin ütopya romanı yazmak olduğunu söylemek zordur. Zira, yazar, romandaki "korsanlar", "deniz kazaları" ve "adanın zorlu koşullarında yaşam" gibi birçok metaforu aslında kendisinin de mensubu olduğu Protestan kesimin maruz kaldığı baskıları, bu baskılar nedeniyle yaşanan travmaları betimlemek maksadıyla tasarlamıştı.

Dolayısıyla, Defoe'nun distöpik bir atmosfer yaratma amacıyla yola çıktığı aşikârdır; "ada" metaforunun arkasında yazarın keyfi fantezileri değil, acı, ıstırap, gazap, dehşet ve korku duyguları vardır. Fakat, elbette ütöpik alt-söylemler de içerir, "ada"nın Katolik, Protestan ve Paganların birlikte yaşadıkları bir ideal mekâna dönüşmesi bunlardan sadece biridir. *Robinson Crusoe*'nun çocuk edebiyatı olarak yeniden kurulmasında da, distöpik metaforların, ütöpik bir doğrultuda bir başarı öyküsüne dönüştürülmesinin büyük payı vardır. Nitekim, *Mercan Adası*'ndaki *adanın* kültür emperyalizmi ve misyonerlik ütopyası olarak yeniden metaforlaştırılması buna bir örnektir. Bu ütöpik yeniden-metaforlaştırma, Jules Verne'in İki Yıl Okul Tatili⁹, gibi eserleri başta olmak üzere yüzlerce çocuk romanında yeniden üretilerek kurumsallaştırılmıştır.

"Çocuk edebiyatına dönüştürme" sürecinin, yazılı olmayan kurallarından biri adaletsiz, mutsuz, karanlık, kasvetli bir gelecek imgesine dayanan distöpik eserlerin çocuk edebiyatı olarak nitelendirilemeyeceğidir. Tersinden söylersek, bu teamüle göre, bir eserin tam bir çocuk edebiyatı eseri olması için ütöpik yönelimde olması ve ahlaki, yapıcı bir mesaj vermesi gerekir. Örneğin, *Paris au XXe siècle* ("20. Yüzyılda Paris") başlıklı distopya romanının Hetzel yayınevince reddedilmesinden (Nagle, 2014, s. 314) sonra Jules Verne'in kendisini ütöpik ağırlıklı *robinsonadeler* yazmaya vermesi buna bir örnektir. Tipik bir çocuk edebiyatı olarak şekillendirilmiş olmasına karşın, (tam yirmi bir kez reddedildikten sonra yayımlanabilen) *Sineklerin Tanrısı*'nın tam olarak çocuklara tavsiye edilecek, onların ahlaki gelişmelerine uygun bir eser olarak görülememesi, metindeki distöpik yeniden-metaforlaştırmalarla bağlantılıdır. Avrupa'nın ve kısmen Asya'nın büyük bir enkaz yerine dönüşmesiyle sonuçlanan II. Dünya Savaşı ve 1950'lerde III. Dünya Savaşı'na evrilmesinden ve atom bombalarının yeniden kullanılacağından korkulan Kore Savaşı gibi Batı modernitesinin en büyük krizlerinin yarattığı ortamda, Batılıların çareyi çocukların masumiyetine sığınmakta aradığı bir dönemde Golding'in böyle bir distöpik metin kaleme alması genel söylemi eleştirme kaygılarından da ileri gelir. Fransız kökenli Cezayirli yazar Albert Camus'nün *Veba* ve Japon yazar Kenzaburō Ōe'nin, *Veba*, *Mercan Adası*, *Sineklerin Tanrısı* gibi yapıtları parodileştirdiği *Tomurcukları Yoldular*, *Yavruları Vurdular*'ı gibi *robinsonadelerin* çocuk edebiyatı olarak değerlendirilmemesi de yine, distöpik yeniden-metaforlaştırmaların bu metinlerde ağır basmasından ötürüdür.

Notlar

- 1 Bir eyleme/işe girişmeden önce, o eylemin/işin masraflarını ve kazançlarını, iktisadî teori ve modellere dayanarak, akılcı bir şekilde hesaplayan kuramsal insan.
- 2 *Utopia*, Anthwerp'e (Anvers) elçi olarak gönderilmiş olan "Thomas More" (yazarın metin içindeki alt-benliği), arkadaşı Peter Giles ve Giles'in filozof seyyah dostu Raphael Hythloday arasındaki entelektüel sohbetleri konu alır. Tartışmalarının odağında, Amerigo Vespucci'yle dünyayı gezmiş Hythloday'ın "Utopia" adlı bir nevi proto-sosyalist toplumun yaşadığı, Avrupa'dan çok farklı olan ada ülkesiyle ilgili gözlemleri vardır.
- 3 Crusoe'nun Hristiyanlığa dönüşü, bu durumda, bir nevi dinsel yeniden-eğitim ya da yeniden keşif olarak tezahür eder.
- 4 Portekiz'den İngiltere'ye dönüş yolunda Pirene Dağları'nı geçerken Robinson Crusoe ve beraberindekilere saldıran kurtlar Katolik Engizisyon mahkemelerinin şiddetini simgeleyen metaforlardır (Defoe, 2007, s. 245 ve Keymer & Kelley, 2007, s. 306).
- 5 Crusoe İngiltere'ye döndükten sonra Brezilya'daki çiftliğine gitmeyi düşünürse de Engizisyon'un şiddetinden korktuğu için gitmek istemez. (Defoe, 2007, s. 255).
- 6 Bu konuyla ilgili olarak ayrıca bkz. Takada, H. (2013). *Innocent empire: robinsonade and modernism in the Edwardian age*. (Doktora Tezi) Hitotsubashi University: Tokyo. <http://doi.org/10.15057/2593>.
- 7 Bilindiği gibi Deccal (*anti-Christ*) Hz. İsa'nın düşmanıdır ve dünyaya gelip mahşer gününe kadar kötülük yayacağına, fakat Hz. İsa'nın yeniden doğarak onu bertaraf edeceğine inanılır.
- 8 Bu konu için bkz.: Manuel, F. E. ve Manuel, F. P. (2009). *Utopian thought in the western world*. Massachusetts: Harvard U.P.; Pohl, N. ve Tooley, B. (2016). *Gender and utopia in the eighteenth century: essays in English and French utopian writing*. New York: Routledge. ve Novak, M. E. (1963). *Robinson Crusoe and economic utopia*. The Kenyon Review Vol. 25, No. 3, ss. 474-490.
- 9 Bu roman, büyük ölçüde *Mercan Adası*'nı model alır ve Golding'in *Sineklerin Tanrısı*'nda hicvettiği bir başka *robinsonade* eseridir.

Kaynaklar

- Baldick, C. (2001) *The Concise Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University.
- Ballantyne, R. M. (1884) *The Coral island—A tale of the Pacific Ocean*. Edinburgh: Thomas, Nelson and Sons.
- Çörekçiöğlü, H. (2015) *Modernite ve ütopya—Ütopya, 1984 ve Mülksüzler üzerinden*. İstanbul: Sentez.
- Defoe, D. (2007) *Robinson Crusoe*, T. Keymer & J. Kelley (Ed.). Oxford: Oxford World Classics.
- Engels, F. (1987) Anti-Dühring. K. Marx & F. Engels. *Collected works* 25. E. Burns (Çev.) (ss.5-298) içinde. New York: International Publishers.
- Golding, W. (2001) *Lord of the flies*. New York: Penguin.
- Golding, W. (2017) *Sineklerin tanrısı*. M. Urgan (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

- Green, M. (1991) *Seven types of adventure tale: An etiology of a major genre*. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
- Hunter, J. P. (1994) The ‘Occasion’ of Robinson Crusoe. M. Shinagel (Ed.), *Robinson Crusoe* içinde (ss. 331-344). New York: Norton.
- Keane, P. J. (1997) Slavery and the slave trade: Crusoe as Defoe’s representative. R. D. Lund (Ed.), *Critical essays on Daniel Defoe* içinde (ss. 97-120). New York: G. K. Hall.
- Manuel, F. E. ve Manuel, F. P. (2009) *Utopian thought in the western world*. Massachusetts: Harvard University.
- Marx, K. (1993) *Grundrisse*. (Çev. M. Nicolaus). London: Penguin.
- More, T. (2003) *Utopia*. G. M. Logan & R. M. Adams (Ed.), Cambridge: Cambridge University.
- Nagle, J. (2014) *Authors of the 19th century*. New York: Britannica Educational.
- Novak, M. E. (1963) Robinson Crusoe and economic utopia. *The Kenyon Review*, 25 (3), 474-490.
- Ōe, K. (2004) *Me mushiri, ko uchi*. Tokyo: Shinchō-sha.
- Patte, D. (Ed.). (2010) *The Cambridge dictionary of Christianity*. Cambridge: Cambridge University.
- Phillips, R. (1997) *Mapping men and empire: a geography of adventure*. New York: Routledge.
- Pohl, N. ve Tooley, B. (2016) *Gender and utopia in the eighteenth century: Essays in English and French utopian writing*. New York: Routledge.
- Richards, J. (Ed.) (1989) *Imperialism and juvenile literature*. Manchester: Manchester University.
- Rousseau, J. J. (1966) *Émile ou de l’éducation*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Said, E. W. (1994) *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Siemens, E. (2014) *Constructing and deconstructing paradise: Robinsonades and British imperialism* (Yüksek Lisans Tezi). Rijksuniversiteit: Groningen. Erişim Tarihi: 1 Ekim 2017. <http://scripties.let.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/Master/DoorstroomMasters/Letterkunde/WritingEditingandMed/2015/E.Siemens/MA-1801252-E.Siemens.pdf>.
- Takada, H. (2013) *Innocent empire: robinsonade and modernism in the Edwardian age*. (Doktora Tezi). Hitotsubashi University: Tokyo. <http://doi.org/10.15057/2593>.
- TDK Büyük Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2017. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts.
- Verne, J. (1909) *Deux ans de vacances*. Paris: Collection Hetzel.
- Webster’s new world college dictionary* (2010) Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Winkler, L. (2015) *Stories of the southern sea*. Victoria: First Choice.
- Winter, Y. (2014) Debating violence on the desert island: Engels, Dühring and Robinson Crusoe, *Contemporary Political Theory*, 13(4), 318–338.



DOI: 10.22559/folklor.224
folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Muhadderât ve Etfâle Mahsus Bir Osmanlı Dergisi: Âyîne

An Ottoman Magazine for Muslim Women and Children: Âyîne

Hatice Akın Zorba*

Özet

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'ni modernleştirmek için yapılan yenilikler özellikle Osmanlı kadınının hayatında önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Dönemin aydınları yazılarında Osmanlı'nın geri kalmışlığına çözüm yolu olarak eğitilmiş bir nesil yetiştirmeyi tartışmaktaydı. Genel kabul gören görüş; aile kurumunun temeli olan ve çocuk yetiştiren kadının, eğitilmiş ve kültürlü olmasının topluma fayda sağlayacağıydı. Bu fikirden hareketle 1860'ların sonlarından itibaren kadınlara ve çocuklara yönelik müstakil gazeteler yayımlanmaya başladı. 1875'te yayımlanmaya başlayan Âyîne hem kadınlara hem de çocuklara yönelik bir dergi olması açısından ayrı bir yere sahiptir. Derginin hedef kitlesi Müslüman kadınlar ve çocuklar olmasından dolayı yayımlanan yazılarda kadının eğitimi, vazifeleri, aile ilişkileri, çocuk terbiyesi ve çocuk eğitimine yer verilmiştir. Bu çalışmada Âyîne'de yer alan yazılar içeriklerine göre sınıflandırılarak dönemin kadın algısı ve toplumda kadının konumu, çocuk terbiyesi, çocuklara kazandırılmak istenen ahlâki değerler ve bu amaçla

* Dr. Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, hakin@akdeniz.edu.tr

izlenen yöntemler incelenmiştir. Ayrıca Avrupa'nın etkisiyle toplumda özellikle kadınların hayatında görülen değişim ve gündelik hayata dair bilgilere dergide yayımlanan yazılar ve okuyucu mektupları ışığında yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Osmanlı Devleti, Selanik, Osmanlı basını, kadın, çocuk*

Abstract

Novelties carried out in the 19th century to modernize the Ottoman Empire brought about significant changes in the lives of Ottoman women. Meanwhile in their writings, the intellectuals of the period debated on how to raise well-educated generations as a solution for the backwardness of the Ottoman Empire. The common view acknowledged by those intellectuals was that women who were the fundamental member of family and mainly responsible for raising children needed to be well-educated and well-informed, which would contribute to the development of the society. As a result of these views, newspapers and magazines pertaining to women and children began to be published in the late 1860s. Among all such publications, the magazine named *Âyîne* which began to be published in Thessaloniki in 1875 have a significant place as the target group of the magazine consisted of both women and children. Therefore, the articles published in the magazine were about education for women, duties of women, family relations, and upbringing. In this study, the articles in *Âyîne* were thematically categorized and then the topics such as perception of woman in the period, status of woman in the society, upbringing, moral values children should gain and methods to teach these values were investigated. In addition to these topics, the changes in the lives of women with the effect of Europe and information about daily life were also investigated in the light of the articles and readers' letters.

Keywords: *Ottoman Empire, Thessaloniki, Ottoman press, woman, child*

Giriş

Osmanlı Devleti, yaşadığı askeri ve siyasi sorunların üstesinden gelebilmek için özellikle 19. yüzyılda hız kazanan bir modernleşme hareketi başlatmıştır. Tanzimat Fermanı'nı izleyen süreç içerisinde yapılan yenilikler özellikle Osmanlı kadınının hayatında önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir.

1846 yılında miras hukukuna dair alınan karar 1858 Arazi Kanunnamesinde teyit edilerek, miri veya mevkuf arazi sahibi vefat ettiğinde arazinin bulunduğu yerde olup ol-mamalarına bakılmaksızın erkek ve kız evlada bedelsiz ve eşit olarak kalması hükmüne yer verilmiştir (Barkan, 1999, s. 359-360, 400-401).

1844 tarihli fermanla evlilik konusunda kadınlar lehine bir gelişme yaşanmış, talip-lerin evlenecek kıza denk olması şartıyla yetişkin kızların ve genç dulların şer'ân bir engel yoksa ebeveynlerinin onayı olmaksızın kadı izni ile evlenebilmeleri hakkı verilmiştir (Turan, 1991, s. 67).

Tanzimat döneminde eğitim alanındaki en önemli düzenleme 1869 Maarif-i Umumiye Nizamnamesi olup sıbyan mekteplerinde çeşitli düzenlemeler yapılırken eğitim zorunlu hale getirilmiştir. İlk kız rüştiye mektebi ise 1859'da İstanbul'da Cevri Kalfa İnas Rüştiyesi adıyla açılmıştır (Akyüz, 1989, s. 179-183). Osmanlı Devleti'nde kadınların meslekî eğitim verilmesine başlanarak, 1843'te Tıbbiye Mektebi'nde ebelik kursu, kız öğrencilere teknik eğitim vermek amacıyla Rusçuk'ta 1864'te Islahhane, 1870'de Dârümuallimât açılmıştır (Kurnaz, 1991, s. 18-23; Akyüz, 1989, s.194).

Bu dönemde kadının eğitimi konusundaki tartışmalar Avrupa'da hız kazanmış, özellikle Amerika'da dinsel canlanış hareketi çerçevesinde dinî gerekçelerle kadının eğitimi-ne verilen önem artmıştı. Bu akımlardan etkilenmiş olması muhtemel Osmanlı aydınları Batı'yı ya da İslamiyet'i kaynak göstererek kadınların eğitim görmesi, toplumdaki statüsünün iyileştirilmesi konusunda yazılar yazmışlardır (Van Os, 2003, s. 340-341).

Eğitimin modernleştirilmesi arzusu, Avrupa'daki gelişmelerin Osmanlı aydınlarının eserlerinde dile getirilmesi ve devlet adamlarınca da tatbikine gayret edilmesi genel olarak çocukların eğitimi konusuna bakış açısını da etkilemiştir. Eğitim bir bilim olarak görülmeye başlanmış, bu konu ilk kez Münif Paşa'nın, Ethem İbrahim Paşa'nın eserlerinde, Takvim-i Vekâyi'de yayımlanan İlm-i Terbiye-i Etfâl(1870) başlıklı yazı da ele alınmıştır (Akyüz, 1994, s. 501-505).

Osmanlı aydınlarının görüşlerini topluma duyurduğu basın hayatı da bu fikirlerden etkilenmiş, kadınlara ve çocuklara yönelik gazeteler yayım hayatına başlamıştır. 1868'de yayım hayatına başlayan *Terakki* gazetesi, 1869'da kadınlara yönelik *Terakki-i Muhadderât* adıyla haftalık bir gazete çıkarmaya başlamış, 1875'te *Vakit Yahud Mürebbi-i Muhadderât* yayım hayatına başlamıştır (Çakır, 1996, s. 23-25).

Çocuklara yönelik ilk dergi ise 1869'da *Mümeyyiz* gazetesi tarafından haftalık çıkarılan aynı adlı dergidir. *Mümeyyiz* dergisini 1873'te yayım hayatına başlayan *Hazine-i Etfâl* dergisiyle her ikisi de 1875'te yayımlanmaya başlayan *Sadakat* ve *Etfâl* dergileri izlemiştir (Okay, 2006, s. 516).

Bu çalışmanın konusunu teşkil eden *Âyîne* dergisi ise hem kadınlara yönelik yayınlar içerisinde, hem çocuklara yönelik yayınlar içerisinde kabul edilerek literatürdeki yerini almıştır (Çakır, 1996, s. 25; Okay, 2006, s. 517).

Âyîne

Selanik'te çıkan ilk kadın dergisi *Âyîne* 14 Kasım 1875 Pazar günü yayım hayatına başlamıştır. Her bir sayısı, iki sütunlu dört sayfadan oluşan ve haftalık çıkan derginin 31. ve 40. sayıları mevcut olmayıp toplam 39 sayıdır. Dergide reklam ve ilâna yer verilmezken, derginin hiçbir sayısında resim veya fotoğraf bulunmamaktadır. Son sayı olan 41. sayı, 15 Ekim 1876'da yayımlanmış olup, bunun son sayı olduğuna dair bir bilgiye yer verilmemiş aksine yayımlanan bir yazı *mabadı var* ifadesi ile bitirilmiştir (*Âyîne*41:4). Derginin imtiyaz vekili ise Mahmud Hamdi Bey olup, 1-9. sayıları Mustafa Bey, 10-18. sayıları imtiyaz vekili Mahmud Hamdi Bey, 19-28. sayıları Mustafa Bey, 29-41. sayıları Hamdi Bey tarafından çıkarılmıştır.

Derginin yayımlanma amacı ilk sayıdaki *Mukaddime* başlıklı yazıda açıklanmıştır. Yazıya göre insanın karakteri küçükken aldığı terbiye doğrultusunda şekillenmektedir. Eğer küçükken kötü bir terbiye ile yetişirse büyüdüğünde ne kadar çabalarsa çabalasın karakterini ve ahlâkını tam olarak düzeltemez. Bu nedenle insana insanlığını ve gerekli olan faziletleri küçükken öğretme görevi her şeyden önce annelere düşmektedir. Evlatlarına iyi bir terbiye verebilmeleri için öncelikle kadınların ilim, marifet ve güzel ahlâk sahibi olmaları gerekmektedir. Ancak kadınların eğitim görmesi gereği gibi yaygınlaşmadığından bu konudaki eksiklikler çok fazladır. Maddi olarak yetersizlikler olmakla birlikte eğitim için heves ve eğilim günden güne artmakta olup, kadınlar için tesisine teşebbüs olunan okullar buna örnek teşkil etmektedir. Bu eğilimi ganimete çevirmek en mukaddes vazife ve bu uğurda hizmet etmek en şerefli merteye olacağı kanaatinden hareketle kadınlar ve çocuklar için bir gazete çıkarmaya karar verilmiştir (Âyîne 1:1-2).

Yazının devamında ise gazetenin adının Âyîne olmasının sebebi açıklanmıştır. Kadınlar tabiatları itibarıyla ziynete ve süslenmeye düşkün olduklarından ve bu noktada aynaya ihtiyaç duyduklarından, eğitimle ahlâklarını ve fikirlerini süslemelerine vasıta olması maksadıyla gazetenin adı Âyîne olarak belirlenmiştir (Âyîne 1:2).

Yazar kadrosu bulunmayan dergide ahlâk ve karaktere dair çeşitli yazılar, tarih yazı dizisi, haberler, hikâyeler ve okuyucu mektupları yayımlanmıştır. Dergide yayımlanan yazılarda ağırlıklı olarak kadının eğitimi, vazifeleri, aile ilişkileri ve çocuk eğitimine yer verilmiştir.

Âyîne de yer alan yazılarda toplumu eğitim almaya ve güzel ahlâk sahibi olmaya teşvik etme gayretinin olduğu görülmektedir. Zira toplum birbirlerine muhtaç kadın ve erkeklerden oluşmaktadır. Kadın ve erkek temelde birbirlerinden farklı olmayıp sadece yaradılışlarından ve sahip oldukları özelliklerden dolayı farklı görevlere sahiptir. Erkeğe evinin geçimini sağlamak ve kadını himaye etmesi görevi verilirken kadınlara da eşlerine itaat, evini iyi idare etmek ve çocuklarını terbiye etmek görevleri verilmiştir. Her ne kadar kanun önünde eşit olmasalar da ahrette mükellef oldukları ibadette eşit oldukları gibi dünyada da aralarında fark olmadan mükellef oldukları konular vardır ki bunların başında ilim öğrenmek gelmektedir. İlim öğrenmek erkek, kadın herkese farz olup, bu konudaki emirler istisnasız tüm topluma yöneliktir. Dünya ve ahrette mutluluğu yakalayabilmek, dünyada iyi yaşayabilmek için herkes ilim sahibi olmalıdır (Âyîne 1:2-3).

1. Kadın

Âyîne, kadının tahsil görmesinin önemine, cahil bırakılmasının sakıncalarına titizlikle vurgu yaparken toplumda kadının rolüne dair muhafazakâr bir yaklaşım sergilemektedir. Kadınlar, geleneksel rollerini layıkıyla yerine getirebilmek için eğitim görmelidir.

Dünyanın en aziz nimeti olan evlatların insanlığa yararlı olacak şekilde büyümesi çocukluklarından ergenlik dönemlerine kadar verilecek güzel terbiye mümkündür. Çocuklara terbiye vermek annelerin vazifesi olup, bunun usulünü bilmek için özellikle kadınların tahsil görmeleri gerekmektedir. Zira cahil bir kadın akıllı bile olsa çocuğu ve eşi

ile olan ilişkisinde edep ve hukuku korumaya muktedir olamayacağından, terbiyesiyle sorumlu olduğu evladını kötü ahlâktan korumaya akli ermeyeceğinden mensup olduğu aileye layıkıyla hizmet edemez (Âyîne 1:3).

Bu noktada Âyîne, erkeklere de sorumluluk vermektedir. Kadınların eğitim görmelerinde erkeklerin de gerekli özeni göstermeleri ve kadınları bu yolda teşvik etmelerinin gerekli olduğu belirtilmektedir (Âyîne 1:3).

Okuma bilmeyen insan kitapların sayfalarında gizlenmiş olan manaları işitemediği için sağır, yazmayı bilmeyen insan kendini ifade edemediği için dilsiz gibi olduğundan bu nimetlerden kadınlar mahrum olmamalıdır. Şeriat, ilmi istisnasız bütün Müslümanlara emretmektedir (Âyîne 28:2-3).

Kadınların okuma yazmadan mahrum kalmalarının çeşitli sebepleri vardır. İlki evlerinin işleriyle meşgul olan hanımların buna ayıracak zamanlarının olmamasıdır. İkincisi mahalle mekteplerinde kız çocuklarının erkeklerle bir arada olmalarının belli bir yaştan sonra hoş görülmemesi ve çeyiz hazırlama zamanlarının geldiği gerekçesiyle okuldan alınmalarıdır. Ancak bunlar mazur görülecek sebepler değildir. Zira okuldan alınan kızlara babaları, erkek kardeşleri ya da akrabaları tarafından ders verilebilecekken, bunun yapılmaması anlaşılabilir değildir. Refah ve bolluk içinde konaklarda hizmetkârları ile yaşayan hanımların okuma yazmaya vakit ayırmamalarının da hiçbir mazereti bulunmamaktadır. Kadınlar arasında okuma yazma âdetinin olmaması ve bunun doğal kabul edilmesi neticesinde kadınlar vakitlerini gezmek ve faydasız sohbetler yapmakla geçirmektedirler. Oysaki gıybet etmek yerine bir kitap okumak ya da dinlemek insana huzur verdiği gibi faydalıdır (Âyîne 29:2-3).

Âyîne'ye göre eğitim almak evin iyi bir şekilde idare edilmesi hususunda da gereklidir. Bir kadın, evin hem emini, hem müdiresidir. Evlatlarının, hizmetkârlarının terbiyesi, evde israf ve sefahate meydan verilmemesi kadının dirayetine dayanmaktadır. Kadın kocasının muhabbetini ve teveccühünü kazanabilmek için eşinin kazancını iyi idare etmelidir. Aksi takdirde israf hem eşlerin ilişkilerini zedeler hem de evin düzeninin bozulmasına neden olur (Âyîne 2:1).

Âyîne'de, evlilik ve karıkoca ilişkisine dair yazılar da yayımlanmıştır. Karıkocanın iyi geçinmesinde sorumluluk yine kadına aittir. Eşine itaat etmenin kadının borcu olduğu belirtilerek, kadının kocasının meşru emir ve iradesine itaat etmesi gerektiği ifade edilmiştir. Aksi hali kadınların kocalarına karşı muhabbetleri olmadığı anlamına gelir ve ayrılık kaçınılmaz olur. Bu durum erkek için de kadın için de hoş olmasa da özellikle kadın için itaatsiz ve geçimsiz olarak adının çıkması çok büyük bir felaket sayılmaktadır (Âyîne 3:2).

İyi geçinmeye dair kaleme alınan bir başka yazıda daha eşitlikçi bir tutum sergileyerek erkeklerin eşlerine hürmet etmesi ve koruması gerektiği kaydedilmiştir (Âyîne 26:3). Evlilikle ilgili bir başka tavsiyede kızların küçük yaşta evlendirilmemesidir. Şems Gazetesi'nden alıntı yapılan yazıda evlilik için erkeklerde uygun dönemin 24-42, kadınlarda 18-35 yaş arası olduğu belirtilmiştir. Aklen ve naklen çirkin olarak tanımlanan genç

kızların küçük yaşta evlendirilmesinin sakıncalarına değinilmiştir. Vücutları gelişme çağında olduğu için yaşı küçük kızların hamile kalması annenin ve bebeğin sağlığı tehlikeye düşeceği gibi annelik, ev idaresi ve kocasının mizacına göre hareket etme vazifelerini yerine getirmesi güç olacaktır (Âyîne 26:3).

Âyîne’ dedefaâtle üzerinde durulan bir konunun da ıskat-ı cenin olduğu görülmektedir. Kadınlar kötü huylu olmaları, kocalarının zorlaması, vücutlarının yıpranmaması gibi sebeplerle ameliyat veya ilaç yoluyla çocuk düşürmektedir. Çocuk düşürmenin sağlığa zarar vermesi, yaptığı gaddarlıktan dolayı eşi ve çevresi tarafından dışlanması, cemiyete hizmet edecek bir bireyin bu şekilde daha doğmadan yok edilmesi ve günahkâr olmak gibi türlü zararları vardır (Âyîne 5:1-2). Kadınlar ıskat-ı cenin ederek hem çocuklarını feda etmekte hem de kendi sağlıklarına zarar vermektedirler. Yazının devamında hükümetin duruma müdahale ettiği ve eczacıları kendilerinden çocuk düşürmek için ilaç isteyen hanımları hükümete ihbar etmeleri konusunda uyardığı belirtilmiştir (Âyîne 27:3-4).

2. Çocuk

Çocuklara yönelik yazılarında da eğitici ve öğretici bir üslup kullanan Âyîne, çocukları güzel ahlâk sahibi olmaya, tahsil görmeye, çok çalışmaya ve faydasız uğraşlardan uzak durmaya teşvik etmeyi amaçlamıştır.

İlk sayısında yer alan “Çocuk” başlıklı makalesinde çocuğun tanımı yapılarak, çocukluk dönemleri ile ilgili bilgi verilmiştir. Çocukluğu masumiyet dönemi, ayırt etme dönemi ve buluğa erme dönemi olarak üç döneme ayırıp her dönemin özellikleri anlatılmış, “*çocuk kısmının ahval-i atıyyesineâgûş-u mâder mebde’ ve numune olagelmiştir*” ifadesiyle çocuğun terbiyesinin doğduğu andan itibaren başladığı, iyiye ve güzele tabiatını alıştırmamanın özellikle annelerinin sorumluluğu olduğu belirtilmiştir. Çocuk, ikinci dönemi olan ayırt etme çağında ise mektebe gönderilmeli ve tahsile teşvik edilmelidir. Buna karşılık çocuklar da ana babasının sözünden çıkmamalıdır. Çünkü gerek dünya gerekse ahiret için nimet olan ana babanın hayır duasından yararlanmak için çalışmak çocukların evlat olarak vazifesidir (Âyîne 1:3-4). Ayrıca çocuk ana babasının ölüp, yalnız kalacağı zamanları düşünerek, onlar hayattayken sermaye kazanmalı, zamanını boşa harcamamalıdır. Sermayenin ne olduğu ise şu sözlerle açıklanmaktadır; “...Sermaye dediğimiz dahi çocuklar için edeb ve terbiye ve ilm ve kemaldır. Zira dünyada insan için edep ve terbiyeden ve ilm ve kemalden büyük sermaye olamaz” (Âyîne 2:2-3).

İnsanı insan yapan terbiyedir. İnsanın akli ve konuşma kabiliyeti olmasa hayvandan hiçbir farkı olmaz ancak insan sahip olduğu özelliklere karşın hayvanların en acizidir. Çocuk büyüdükçe konuşmaya, ihtiyacını anlamaya ve anlatmaya öğretme ile muktedir olur. Eğer terbiye ve eğitim verilemezse hayvan gibi kalır, ne konuşabilir ne de iyiyle kötüyü ayırt edebilir. Bundan dolayı insanı hayvandan farklı kılan aldığı terbiyedir (Âyîne 23:2).

Çocuklara hitaben kaleme alınan ahlâkla ilgili bir yazıda ahlâk ilminin tanımı yapılarak dünyadaki kötülüğü azaltma, iyiliği artırma yolunu gösteren usul ve kuralları öğrenmek olduğu belirtilmiştir. Âyîne’nin amacı da çocuklara annelerine, insanlara, va-

tanına ve sair mahlûkata karşı olan vazifeleriyle dini vazifelerini göstermek, yaşadığı memleketin kurallarına uymanın gerekliliğini anlatmaktır (Âyîne 37:3-4). Yazının devamında ise kâinatın insanlar için yaratıldığı anlatılarak buna karşılık olarak dinî kaideleri gereği gibi öğrenip ona göre hareket etmeleri, itikadî ve amelî yükümlülüklerini yerine getirmeleri gerektiği belirtilmiştir (Âyîne 41:1-2).

Okullar iyiliklerin, faziletlerin öğretildiği yerlerdir. Bir çocuk iyi ve kötüyü ayırtmaya başladığı zaman cahil kalmaması, ilim öğrenmesi için babaları tarafından okula gönderilir. Cahil kalır ise “*kemal-i kimden öğrensin kim asla görmemiş mekteb, himare zer yular vursan yine merkep yine merkep*” sözüyle muhatap olur (Âyîne 30:2-3).

Ceviz, aşık ve buna benzer oyunlarla güvercin beslemenin çocukların bütün vakitlerini aldığı ve onları rüyalarına girecek kadar etkilediğinden bahsedilmiştir. Oyunların ve güvercin beslemenin çocukları eğitimden alıkoyduğu belirtilerek “...çocukları baştan çıkarmaya, edepsizleştirmeye başlıca sebep bu oyunlar ile güvercin merakı olduğundan çocukları o gibi oyunlara alıştırmamak ve güvercin kuşunu evlere uğratmamak ehim ve belki de elzemdir.» sözleriyle uyarıda bulunulmuştur (Âyîne 13:1-2).

Karagöz oyunu ve çeşitli gösteriler de eleştirilmektedir. Eğlence yerlerine giden çocukların ahlâka aykırı çeşitli oyunları gördüğü belirtilerek, çocuklar uyarılmaktadır. Orada işitilen kötü sözleri söylemeye başlarlar ve alışkanlık haline getirirler ise edepsiz kabul edilir ve kimse kendilerine itibar etmez. Ayrıca çocukların küçükken yaptıkları, büyüdüklerinde de alışkanlıkları olur ki bunları kolay değiştiremez. Karagöz gibi canbaz oyunu da ahlâkı bozan gösterilerdendir ki orada gördüklerini evde taklide çalışmak gibi tehlikeli bir etkisi de mevcuttur. Hokkabaz ve kukla gösterilerinin de bir faydası olmadığı gibi edepsiz, çapkın ve ahlâkı bozuk insanların gittiği yerlerdir. Bu nedenlerden dolayı çocuklar böyle yerlerdeki çirkinlikleri görmemeli, kötü sözleri işitmemeli, ana babalarının yanından ayrılmamalıdır (Âyîne 39:1-2).

Tahsil herkes için zaruri olup, az veya çok bilinmesi ve çocuk hangi mesleğe yönelecekse ona göre bir ilmi öğrenmeli ve hangi mesleği seçerse seçsin hiç olmazsa dinin farzlarını bilmelidir (Âyîne 36:1-2). Güzel yazı yazmak çocuklar için gereklidir. Çiftçi ve tüccar çocuklarının okunacak derecede yazı yazması yeterli olup, zamanlarını ziraatın ve ticaretin inceliklerini öğrenmeye ayırmalıdır. Ancak hocalık ve diğer kalemiye işleri için güzel yazı yazması gereklidir. Ebeveynlerin çocuklara ağır yük taşıttırarak ellerinin nasır olmamasına ve çocukların yazı örneklerine bakarak alıştırma yapmalarına dikkat etmeleri gerekir. Ayrıca çocuklar zaman zaman teşvik edilir ve ödüllendirilirse oyun ve eğlence gibi faydasız uğraşlardan nefret ederek güzel yazıya meylederler ve kendi istikballeri için iyi bir meziyete sahip olurlar (Âyîne 26:3-4).

Âyîne’de çocuklara yönelik matematik soruları da yayımlanmıştır. İlki derginin 4. sayısında çıkan “*Sualler*”, Selanik Rüştîye Mektebi Muallim-i Evveli Süleyman Efendi’nin matematik ilminin önemini anlatan yazısı ve hazırladığı suallerle başlamıştır. Bu suallerin cevaplarını gönderen çocuklara derginin bir nüshasının bedava verileceği ilân edilmiştir (Âyîne 4:2-3). Derginin 4., 6., 12., 14. ve 16. sayılarında yayımlanan su-

allere, çeşitli okullarda okuyan kız ve erkek öğrencilerin gönderdiği cevaplar 5., 8., 13., 15. ve 17. sayılarda yayımlanmıştır.

Çocuklara yönelik nasihatler ve ikazlar içeren yazıların yanı sıra çocuklara bazı değerlerin kazandırılması maksadıyla hikâyelerden de yararlanılmıştır. *Sıbyana Mahsus Hikâyât-ı Müntahabe* başlığı ile Hassa Ordû-yiHümâyûnuna mensup Erkân-ı HarbZâbitânından ve dönemin kalem erbâblarından Kolağası Refet Efendi'nin yazmış olduğu risale Âyîne'de tefrika şeklinde yayımlanmıştır. (Âyîne 7:2-3). Derginin 7. sayısıyla başlayan hikâyeler 25. sayıya kadar devam etmiş ve 19 hikâye yayımlanmıştır.

Hikâyelerin kahramanları çoğunlukla hayvanlardan ve bitkilerden oluşmaktadır. Bazı hikâyelerde ise deмбаğ, kör hatun gibi karakterler de mevcuttur. Hikâyelerde, önce karakterler tanıtılmaktadır. Verilen bilgilerin ardından yer alan hikâyenin devamında ise *Hisse* başlığı altında çocukların çıkarması gereken dersler ve çocuklara yönelik nasihatler yer almaktadır. Hikâyeler vasıtasıyla çocuklara arkadaşını dikkatli seçmek, olur olmaz işe karışıp zor durumda kalmamak, bir işe kalkışmadan evvel sonunu düşünüp ona göre davranmak, kötülüğe iyilikle cevap vermek, dış görünüşe aldanmamak ve kendini iyi yetiştirmek, her insanın sözüne kanmamak, kötülerle muhatap olmamak, rahat bir hayat sürmek için küçükken çalışmak, bugünün işini yarına bırakmamak, tedbiri elden bırakmamak, insanlarla iyi geçinmek, zor durumlardan kurtulabilmek için hüner sahibi olmak, kanaatkâr olmak, ana baba nasihati dinlemek, büyüklerin sözlerine uymak, tahsil hariç diğer konularda kendinden aşağıdakilere bakarak şükretmek, saygı görmek için bilgili olmak, hırsızlık yapmamak, kibirli olmamak fikirleri aşılarmaya çalışılmıştır (Âyîne 8:3, 9:3-4, 10:4, 11:3-4, 12:3, 13:3-4, 14:3-4, 15:4, 16:3-4, 17:4, 18:3-4, 19:4, 20:4, 21:3, 22:4, 23:3, 24:3, 25:3-4). Hikâyelerde en fazla tekrarlanan nasihat ise okuyup yazmak, kendini yetiştirmek ve terbiyeli olmaktır (Âyîne 7:3, 11:3-4, 12:3-4, 13:3-4, 15:4, 18:3, 19:4, 25: 3-4).

3. Ahlâk ve terbiye

Âyîne'nin güzel ahlâk ve iyi terbiye konuları üzerinde titizlikte durduğu görülmektedir. Kaleme alınan makalelerde sakınılması gereken kötü huylar, alışkanlıklar tek tek ele alınmış, insanın kendisine ve çevresine vereceği zararlar örneklerle anlatılarak nasihatlerde bulunulmuştur.

Ele alınan kötü huyların ilki *su-i karin*'dir. "*Şerir adamın şer ve zararı bir mahalleyi ifsad eder*" sözünden hareketle kötü ahlâklı insanlardan uzak durulmalıdır. Ayrıca ana babalar çocuklarını kötü arkadaştan korumaya dikkat etmeli, çocuklarda kendilerini böyle insanlardan sakınmalıdır. (Âyîne 3:1-2).

İnsanları birbirine düşüren *müzevirlik* ve zamanı geldiğinde utandırmak için insanların kusurunu arayıp soran *ayıpçılık* sadece insanlar arasında değil, Allah katında da hoş görülmeven huylardandır. *Hasetise*, başka insanların sahip olduklarının hesabını tutarak ve onların nail olduğu nimetlerin yitip gitmesini temenni ederek ömrünü heba etmektir (Âyîne 4:1-2).

Âyîne, “bir şeyi bir başka şeye benzetmek” olarak tanımladığı *taklitçiliği* iyi ve kötü olarak ikiye ayırmaktadır. Taklitçiliğin kötüsü adet ve tavır olarak başka birine benzemektir ki bunun içine “*Frenk kokonalarının*” yürüyüşünü öğrenmek için Müslüman kadınların aylıklı özel hocalar tutması da vardır. Taklitçiliğin iyisi ise eskiden kullanılan ancak artık çok tercih edilmeyen yemeni denilen ayakkabıları yapan esnafın zanaatını ıslah ederek kundurayı ve fotini taklit etmesidir. Yine kadınların oya ve dikiş gibi elişlerini günümüzde kullanılanlara benzeterek Frenk terzi kadınlarının hesapsız paralarla dikmekte oldukları gömlek, ferace gibi kıyafetleri dikmeyi öğrenmesi ve buna benzer ihtiyaçların bu şekilde temininin ilettilmesidir (Âyîne 6:1).

Taklitçiliğin tanımını yaparken kadınların giyim tarzını ve gündelik hayatta değişen alışkanlıklarını eleştiren Âyîne, Frenk kadınlarına benzer şekilde giyinmenin çok fazla masrafa neden olduğunun da altını çizmektedir. Bu durumun çocuk eğitimini de olumsuz etkileyeceğini, ister kız ister erkek olsun ailesinden görerek buna alışacaklarına ve yetişkin olduklarında da bundan vazgeçemeyeceklerine dikkat çekerek, ana babaya “*..imdi taklit edilecek ise bari güzel ve makbul şeyleri, insaniyetçe müstahsin olan güzel huyları, güzel hareketleri taklit etmelidirler ki evlat dahi terbiyeli olsun*” diye seslenmektedir (Âyîne 6:2).

Eleştirilen bir diğer huy olan *sefâhatın*sadece müsriflik açısından değerlendirildiği belirtilmiştir. Müsriflik en fazla kadınlarda görülen bir durumdur. Orta halli bir kadının önceden senelik üç dört yüz kuruşluk kıyafet masrafı varken alafranganın ve modanın etkisiyle artık bu masraf yedi sekiz katına çıkmaktadır. 40-50 kuruşa çıkan basma bir elbisenin ömrü bir iki seneyken, ipek veya yün kumaştan bir elbisenin sadece kumaşına 300-400 kuruş ve daha fazlasını da Frenk terzisine vermek, iki üç defa giymeden modasının değiştiği, renginin solduğu gerekçesi ile yenisini diktirmek ve her düğün için elbise yaptırmak eleştirilmektedir. Kadınların kıyafete gereğinden fazla süs yaptırdıkları, daha eskisinin borcu bitmeden yenilerini alarak eşlerini ödenmez borçlar altına soktukları ifade edilmektedir. “*Nedir başlarda hotos diye giyilen koca kalpaklar, nedir o büyük bir parçadan kesilmiş ve her tarafına paçavralar gibi asılmış saçaklı fistanlar*” sözleriyle eleştirilen yeni giyim tarzını terk ederek, Müslüman hanımları kendilerine yakışır surette giyinmeye davet etmektedir (Âyîne 9:1-2).

İtikadı zayıf olan insanlarda görülen *falcılık* ve *fal baktırmak*, insanı her türlü çirkin eyleme sevk ettiren *inatçılık*, “*Herkesin âlemde bin ma-fevki bin ma-dunu vardır*” sözüyle eleştirilen *kibir*, bir toplumu bile mahvedebilen *nifak*, intihara sürükleyecek kadar tehlikeli bir hal olan *evham*, cehaletle bağdaştırılan *mâ-lâ-ya'nî*, edilenden ziyade edene zararı olan *ihanet*, eleştirilen huylar arasındadır (Âyîne 7:1-2; 11:1-2; 12:1-2; 14:1-2; 16:1-2; 20:1; 17:1).

Âyîne'nin bahsettiği bütün kötü huylar içinde en sert üslubu iyi kötüyü bilmemek ve anlamamak olarak tanımladığı *cahillik* konusunda gösterdiği görülmektedir. Bir çocuğun kendi haline bırakılmayarak okutulması ana babasına farzdır. Eğer ana babasının yokluğundan ya da onların tembelliğinden dolayı çocuk tahsil görmezse, bunu mazeret olarak görmemeli büyüdüğünde kendini yetiştirmelidir (Âyîne 18:1-2).

Âyîne'nin eğlenme konusunda da muhafazakâr tavrını sürdürdüğü görülmektedir. Sürekli çalışmanın zihniâğırlaştıracağı, bedeni zafiyete düşüreceğini belirtilse de, eğlenmek için vaktin seyir veya eğlence yerlerinde harcanmaması, faydası dokunacak -zorda olanlara yardım etmek, fakir kızlara çeyiz yapmak- işlerle ilgilenmesini tavsiye etmektedir (Âyîne 35:1-3).

4. Okuyucu mektupları

İkinci sayıdan itibaren bazı sayılarda bir, bazılarında ise iki tane olmak üzere yirmi mektuba yer verilmiştir. Mektupların çoğunda *bir hanım* veya *bir zat tarafından* gibi ifadelerin kullanıldığı görülmekte, içeriğinde Âyîne'de bahsedilen konulara dair yorumlar, muhtelif konulara dair bilgiler ve eleştiriler bulunmaktadır. Bazı mektupların sonunda Âyîne'nin yorumu yer almaktadır.

Mektuplarda Âyîne gibi bir derginin yayımlanmasından ve içeriğinden duyulan memnuniyet dile getirilmektedir. Kadınları cehaletten kurtarmak, kötü ahlâktan uzak tutup, kadınlar için gerekli vazifeleri hatırlatmak gibi iyi bir fikirden hareketle yayımlanmasına teşekkür edilmekte, bir baba gibi verilen nasihatlerden duyulan memnuniyet belirtilmektedir (Âyîne 2:3, 2:4). Ayrıca derginin içeriğini ile ilgili talepler de bulunmaktadır. İki okuyucu havadise ve hikâyelere yer verilmesini istemiştir (Âyîne 2:3, 32:2). 2. sayıda yayımlanan mektupta ise kullanılan dilin çok ağır ve ağdalı olması nedeniyle daha anlaşılır ve sade bir dil kullanılması istenmiştir. Mektuba verilen cevapta buna dikkat edileceği söylenmiştir. Gerçekten de sonraki sayılarda Âyîne'nin eleştiriyi dikkate alarak daha sade bir dil kullandığı görülmektedir (Âyîne 2:3-4).

Kadınların eğitimi okuyucu mektuplarında bahsedilen konuların başında gelmektedir. Bir hanım okuyucu, mektubunda içlerinden bazı hanımların okuyup yazmak hevesine düştüklerini bildirerek takdir ederken, bazı hanımların ise vaktini erkeklere münasebetsiz lakaplar takıp, eğlendiklerini aktararak eleştirmektedir. Okuyup yazmanın güzel ahlâk ve terbiyeye hizmet ettiğini belirterek özellikle genç hanımları cahillikten kurtulmaya davet etmektedir (Âyîne 16:3). Hanımlar arasında okuyup yazmak isteğinin yaygınlaştığı farklı mektuplarda da dile getirilmektedir (Âyîne 17:1-2, 2:4).

Kadınlar arasında okuma yazma oranının azlığına ilişkin gönderilen bir okuyucu mektubunda ise, buna gerekçe olarak kızların hazırlamakla mükellef oldukları çeyiz gösterilmektedir. Mektubu gönderen hanım, diğer milletlerde kızların büyüyünce okullara gönderilerek çeşitli zanaatlar öğrenip bu sayede kendi geçimlerini sağlayıp rahat yaşadıklarını ancak Osmanlı'da fakir kızların dilencilik, zenginlerin eğlence, orta hallilerin ise çeyiz hazırlamakla vakitlerini geçirdiklerini belirtmektedir. Kızlara yönelik okullar açılmışsa da bunlara devam edenlerin sayısının az olduğunu, genel olarak toplumda *kızın çok okumuşu büyücü olur* diyerek kızların çeyiz hazırlamaları için okuldan alındıklarını aktarmaktadır (Âyîne 3:3-4). Nitekim çeyiz hazırlamanın zahmetine ve mali külfetine değinerek, gereğinden fazla çeyiz hazırlanmamasına dair bir yazıya sonraki sayılarda yer verilmiştir (Âyîne 37:2-3).

Kadınların eğitimine dair en sert üsluba sahip mektup derginin 38. sayısında yayımlanmıştır. Mektubu gönderen hanım okuyucu, hemcinslerinin mutluluğu mücevher ve elbiselerde aramalarını, eşlerine kendilerini böyle beğendirmeye çalışmalarını eleştirerek asıl ilim ve edeple, güzel ahlâk sahibi olmakla güzelleşileceğini belirtir ve hanımlara şöyle seslenir;

Ey dünya hiç bir vakitte birimizin hatırından çıkarmak istemediğimiz ahiret saâdet-i mâddiyemâneviyyesindenmahrûmiyyetlerine kendileri sebebiyet veren- hanımefendiler (saçı uzun aklı kısa) kelâm-ı hakaret-âmizi altında ne vakte kadar ezilip gideceğiz yoksa bu söz bizim ile-l-ebet elkab-ı mahsûsemiz mi olacak?...Çocuklarımıza daha beşikte ninnilerle uyusun da büyüsün hoca olsun derken ya biz bu şereften bu saâdetten niçin mahrum olalım. Yoksa idrakten mi kalmışızdır yoksa aklımız havsalamız ilim öğrenmeye mütehammil değil midir diyecekseniz? Eğer aklımız ilme mütehammil olmamış olsa idi biz de erkeklerle her bir emir ü nehyde bir tutulmaz idik. Karılığımız hasebiyle hangi emirden affolunmuşuzdur. Dine ve sâir bir ilme müteallik meselelerden bir şeyi işittigimiz halde böyle ince uzun şeylere aklımız ermez diye izhâr-ı hayret edişimiz sahihen aklımızın ermediğinden değil meseleler üzerine hiç akıl dönüştüremediğimizden olduğuna kanmayız. ...Eğer tevaggul eder yani uğraşsak aklımız yatar biz de âlime oluruz. Haydi, âlime kadar değil bize lazım olacak kadar öğrenelim. (Âyîne 38:1-3)

Mektuplarında ele alınan konulardan birinin de çocukların eğitimi olduğu görülmektedir. Çocukların eğitimine dair gönderilen en dikkat çekici mektup, kendisi de rüştiye öğrencisi olan bir okuyucudan gelmiştir. Islahına teşebbüs edilen sıbyan mekteplerinde çocukların doğru dürüst okumayı öğrenmeden rüştiyeye geçtiklerinden dolayı rüştiyedeki eğitimden layıkıyla istifade edemediklerini, mahalle mekteplerinde okuyanların veya okulu terk ederek bir sanat öğrenmeye başlayanların da harekesiz kitap okuyamadıklarını, bir rakam bile yazamadıklarını, bir iki sure ile Yasin-i Şerif'i okuyabilenlerin bahtiyar addolunduğunu yazmıştır. Mezun olan okul arkadaşlarının ise kitabet veya sanayi ile ilgili ilimleri öğrenecekleri bir okul olmamasından dolayı şimdiye kadar hep kalemiyeye yerleştiklerini ancak bunun için de gerekli birikime sahip olmadıklarını belirterek, bu yolda okulların açılmasının ümit edildiğini kaydetmiştir. Mektubunu memlekette diğer milletlerin ve yabancıların mükemmel okulları varken kendi geri kalmışlıklarına duyulan üzüntüyü dile getirerek bitirmiştir (Âyîne 21:2-3).

Okuyucu mektuplarında da yer bulan konulardan biri de moda ve alafrağa düşkünlüğüdür. Bir hanım okuyucu, mektubunda moda giysilerin insanları çok fazla borca soktuğundan ve Rum kadınların kullandıkları siyah tülü taklit edip de beyazını kullanıyormuşçasına yaşmakların çok inceldiğinden bahsetmektedir (Âyîne 16:2). Bir başkası alafrağa giyime meyilli olan kadınların çoğunlukla İstanbul'da olduğunu, onların giydikleri zırlı elbiselerden dolayı gittikleri meclislerde oturacak yer bulmayıp mutlaka kanepeye oturmaya ihtiyaç duyduklarını aktarmaktadır (Âyîne 2:4). Bir başka hanım okuyucu tarafından gönderilen mektupta ise bir hanımlar meclisinde Âyîne'nin30. sayısında yayımlanmış olan yeni kıyafet yaptırmak hakkında karıkoca arasında geçen

bir konuşmaya dair yazının okunduğunu, kadınların hepsinin önceki mevsimden kalma kıyafet giyilir mi diyerek yazıdaki kadına hak verdiklerini, kimsenin kocanın halini düşünmediğini yazmıştır. Âyîne ise mektuba verdiği cevapta dergideki yazıların hanımlar arasında tartışılmasından duyulan memnuniyeti belirtirken, bahsedilen hanımları okuyucuların vicdanlarına havale etmiştir (Âyîne 32:2-3).

Âyîne’de yer verilen çeşitli adetlerin, alışkanlıkların ve havadislerin aktarıldığı okuyucu mektupları, aynı zamanda dönemin gündelik hayatına dair bilgi vermesi açısından önem arz etmektedir. Bunlardan biri Âyîne’nin 15. sayısında *Bir Hanım Tarafından Vavara* başlığıyla yayımlanan ve düğün adetlerinden bahseden mektuptur. Derginin 13. sayısında yayımlanan bir yazıda gece düğünden dönen kadınların evlerin kapılarını kırarcasına büyük bir gürültüyle çalma âdetinden bahsedilmiş, mahallenin yarısında sakin Rumların dahi Müslüman kadınlarının bu yaptığına hayret ettikleri anlatılarak bu âdet eleştirilmiştir (Âyîne 13:2). Bu yazıya atfen mektubu gönderen okuyucu, hanımların kına gecelerinde gece yarısına kadar eğlendiklerini, gecenin sonunda düğün sahibinin evinde bardak, tabak, fener gibi eşyaları kırıp, dökmek gibi bir âdetin de olduğunu aktarıp, “gece kapı çalmak usulü o gecenin rezaletinin mâ-bâkîsidir” diye durumu açıklamıştır (Âyîne 15:1). Bir başka okuyucu mektubu ise dergâhlarda yapılan Kuran-ı Kerim okumaları sırasında kadınların giyim tarzını ve tavrını konu edinmektedir (Âyîne 15:2). Bir erkek tarafından gönderilen mektup, Selanik’in tanınmış ailelerine mensup bazı hanımların yanlarında birkaç Çingene kadınla birlikte sabahtan akşama kadar yalılar boyunda kayık sefası yaptıklarını anlatarak, bunu hafifmeşreplik ve rezillik olarak tanımlamış ve bu kadınların kocalarını kınamıştır (Âyîne 37:1-2). Tam aksine erkekleri eleştiren bir mektup ise Âyîne’nin 18. sayısında yayımlanmıştır. *Kadınlar fena oldu, erkeklerin bulunduğu yerlere giderler* diye söylendiğini ancak kadınlar tarafından kullanılan mesire yolu üzerinde bir kahvehanenin açıldığını, üstelik erkeklerin kahvehane önüne ve sokak ortasına geçip oturduklarını ve kadınlara geçecek yer bırakmadıklarını anlatarak şimdi buna erkekler mi yolsuzluk ediyor kadınlar mı diye sormaktadır (Âyîne 18:2-3).

Ayrıca hayvan sevgisi, çocuğu olmayan kadınların eşleri tarafından boşanarak mağduriyet yaşamaları, elişlerinin Frenk makinelerine yenik düşmesi gibi çeşitli konulara dair mektuplar da Âyîne’de mevcuttur (Âyîne 18:2, 4:2-3, 17:1-2, 24:1).

5. Bağış kampanyası

1875’te Bosna Hersek’te baş gösteren isyanı bastırmak üzere bölgeye gönderilen Osmanlı askerleri için İstanbul’da başlatılan hediye kampanyası fikrinden hareketle Âyîne tarafından benzer bir kampanya başlatılmış ve bu derginin 3. sayısında okurlarına duyurulmuştur. Duyuruda Zaman Gazetesi aracılığıyla erkeklerinde bu hayırlı işe davet edileceği belirtilerek, hanımlardan *vatan evlatlarına vatan hediyesi olarak* hırka, fanila, mintan, çorap gibi eşyalar talep edilmiş, toplanılan eşyaların ilgili komisyona teslim edileceğini ve bağışta bulunanların Âyîne’de ilân edileceği belirtilmiştir (Âyîne 3:3). Nitekim derginin çeşitli sayılarında bağışta bulunan hanımların isimleri ve neler bağışladıkları miktarlarıyla birlikte yayımlanmıştır (Âyîne 4:3-4, 5:4, 6:4, 7:4, 33:1-2, 34:4, 35:4, 36:4).

Âyîne'de ayrıca birkaç sayıda Şuûnât başlığı altında Selanik'ten ve dünyadan çeşitli haberlere (Âyîne 21:1, 22:1-2), *Ufak Tefek* başlığı ile genel de çeşitli öykülere, hikmetli sözlere, nasihatlere ve Sabah Gazetesi'nden alıntı yazılara yer verilmiştir (Âyîne 19:3, 20:2-3). Derginin 19. sayısında ise kadınların tarih öğrenebileceği bir okul veya anlayabilecekleri şekilde bir eser olmamasından ötürü kadınlara tarihi anlatmanın gerekli olduğuna karar verildiği açıklanmıştır (Âyîne 19:1-3). 9. sayıda devam eden *Tarih* yazı dizisi, insanların yeryüzünde yayılışlarından başlayarak I. Beyazid'in tahta çıkışına kadar devam etmiştir (Âyîne 28:3-4).

Sonuç

Âyîne, Osmanlı'da 1860'ların sonlarında kadınlar ve çocuklar için ilk müstakil dergilerin yayım hayatına başladığı bir dönemde hem kadınlara hem de çocuklara yönelik olarak yayımlanmasından dolayı özel bir yere sahip bir dergi olarak karşımıza çıkmaktadır. Âyîne, yayım politikasını dinen kadın erkek herkese farz olduğunu belirttiği eğitim üzerine inşa etmiştir. Dergide yer alan tüm makalelerde ve hatta verilen haberlerde dahi sürekli vurgulanan düşünce insanın ilim sahibi olması, kendini daima yetiştirmeye çalışması, kötü ve faydasız işlerden, alışkanlıklardan uzak durarak güzel ahlâk sahibi olması ve bunu pekiştirecek işlerle meşgul olmasıdır. Farklı görüşlere ve gelişmelere yer vermekten ziyade belli değerleri aşılama yönelik didaktik bir üslup tüm yazılarda kendini göstermektedir.

Âyîne'nin dönemin Osmanlı toplumunda kadının durumuna ve çocuk eğitimine dair tartışılan fikirlere paralel şekilde bir yayım politikası izlediği görülmektedir.

Çocuklara yönelik yazılarda eğitimi, ahlâklı ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir nesil yetiştirme gayretinin olduğu görülmektedir. Çocuklar eğitim görmeye, yapacağı mesleğe yönelik olarak kendini yetiştirmeye teşvik edilerek, vaktini faydasız işlerle harcamaması ve geleceğine yatırım yapması sıklıkla öğütlenmiştir. Çocuklara hitap edilen yazılarda eğitici bir üslup kullanılırken yapılan uyarılarda, verilen nasihatlerde olumlu olumsuz örneklerle ve hikâyelere başvurulmuştur.

Kadını ise geleneksel rolleri çerçevesinde değerlendiren Âyîne, ev ve aile dışında kadına bir rol biçmemiştir. Kadın dinine ve geleneklerine bağlı, eşine karşı itaatkâr ancak mevcut vazifelerini layıkıyla yerine getirebilmek ve çocuklarını iyi yetiştirebilmek için marifetli, eğitimi ve güzel ahlâk sahibi olmalıdır. Eğitimin önemi ve cehaletin zararları çeşitli yönlerden defaatle ele alınırken, kadının toplumdaki konumu ve hakları sorgulanmamış, kadının sahip olduğu niteliklerin iyileştirilmesi geleneksel yapı içerisinde değerlendirilmiştir. Kadınların değişen alışkanlıkları da yine bu çerçevede değerlendirilerek eleştirilmiştir.

Âyîne, eleştirdiği değişen giyim tarzı ve tüketim alışkanlıkları ile ortaya çıkan yeni adetlerin eğitimle ortadan kalkacağı, geleneksel yapı muhafaza edilirken topluma faydalı olacak yeniliklerin benimsenmesinin de yine eğitimle mümkün olacağı görüşünü savunmaktadır.

Kaynaklar

- Akyüz, Y. (1989) *Türk eğitim tarihi (başlangıçtan 1988'e)*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri.
- Akyüz, Y. (1994) Tanzimat döneminde eğitim biliminde ve öğretim yöntemlerinde gelişmeler. *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu* içinde (s.501-514). Ankara: TTK.
- Barkan, Ö. L. (1999) Türk toprak hukuku tarihinde Tanzimat ve 1274 (1858) tarihli arazi kanunnamesi. *Tanzimat I* içinde (s.321-421). İstanbul: M.E.B.
- Çakır, S. (1996) *Osmanlı kadın hareketi*. İstanbul: Metis.
- Kurnaz, Ş. (1991) *Cumhuriyet öncesinde Türk kadını (1839-1923)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Okay, C. (2006) Eski harfli çocuk dergileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7: 511-518.
- Turan, Ş. (1991) Tanzimat devrinde evlenme meselesi. *Aile Yazıları 4* içinde (s.66-68). Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Van Os, N.A.N.M. (2003). Osmanlı Müslümanlarında feminizm. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce I* içinde (s. 335-347). İstanbul: İletişim.
- Âyîne dergisi kaynakçası:**
- 33 numrolu nüshamızda münderic ianeden mabad. (1293, 7 Şaban). Âyîne, 35, s. 4.
- 35 numrolu nüshamızda münderic ianeden mabad. (1293, 21 Şaban). Âyîne, 36, s. 4.
- Ahlâk. (1293, 26 Ramazan). Âyîne, 41, s. 1-2.
- Bir hanım tarafından alınan varakadır. (1293, 15 Recep). Âyîne, 32, s. 2-3.
- Bir hanım tarafından varaka. (1293, 1 Safer). Âyîne, 15, s. 1.
- Bir hanım tarafından. (1293, 9 Safer). Âyîne, 16, s. 2.
- Bir hanım tarafından.(1293, 16 Safer). Âyîne, 17, s. 1-2.
- Bir hanım tarafından. (1293, 16 Safer). Âyîne, 17, s.1-2.
- Bir kadın ağzından hanımefendilere hitabe. (1293, 5 Ramazan). Âyîne, 38, s. 1-4.
- Bir makale. (1292, 15 Şevval). Âyîne 1, s. 2.
- Bir zat tarafından teessüf unvanıyla beyan varakadır. (1293, 28 Şaban). Âyîne, 37, s. 1-2.
- Birkaç defadır gazetemize varaka gönderen hanım tarafından mersûl varaka. (1292, 6 Zilkade). Âyîne, 4, s. 2-3.
- Bu hafta gelen hediye. (1292, 20 Zilkade). Âyîne, 6, s. 4.
- Bu hafta gelen hediye. (1292, 27 Zilkade). Âyîne, 7, s. 4.
- Bu hafta yazdırılan hedâyâ. (1292, 13 Zilkade). Âyîne, 5, s. 4.
- Cehalet. (1293, 23 Safer). Âyîne, 18, s. 1-2.
- Cihaz. (1293, 28 Şaban). Âyîne, 37:, s. 2-3.
- Çocuk. (1292, 15 Şevval). Âyîne, 1, s. 3-4.
- (Çocuklara dair bir yazı). (1292, 22 Şevval). Âyîne, 2, s. 2-3.
- Çocuklara hitabe. (1293, 24 Cemaziyelahir). Âyîne, 30, s. 2-3.
- Çocuklara nasihat. (1293, 12 Ramazan). Âyîne, 39, s. 1-2.
- Çocukları maarıftan mahrum eden esbab. (1293, 17 Muharrem). Âyîne, 13, s. 1-2.
- Diğer varaka. (1293, 1 Safer). Âyîne, 15, s. 1-2.

- Diğer varaka. (1293, 23 Safer). Âyîne, 18, s. 2-3.
- Eğlenmek insan için lüzum-i zaruridir. (1293, 7 Şaban). Âyîne, 35, s. 1-3.
- Evhâm. (1293, 9 Safer). Âyîne, 16, s. 1-2.
- Falcılık. (1292, 27 Zilkade). Âyîne, 7, s. 1-2.
- Hanımlar tarafından bu hafta yazdırılan hediye. (1292, 6 Zilkade). Âyîne, 4, s. 3-4.
- Hanımları hayra davet. (1292, 29 Şevval). Âyîne, 3, s. 3.
- (Hanımların askerler için yaptığı yardımlar ile ilgili bir yazı ve bağışlar). (1293, 22 Recep).
Âyîne, 33, s. 1-2.
- (Hanımların kocalarına karşı vazifeleri). (1292, 29 Şevval). Âyîne, 3, s. 2.
- Hikâyât-ı müntahabe. (1292, 27 Zilkade). Âyîne, 7, s. 2-3.
- Hüsni hat. (1293, 27 Rebiülahir). Âyîne, 26, s. 3-4.
- Hüsni muâşeret. (1293, 27 Rebiülahir). Âyîne, 26, s. 2-3.
- Iskat-ı cenin. (1292, 13 Zilkade). Âyîne, 5, s. 1-2.
- İhanet. (1293, 16 Safer). Âyîne, 17, s. 1.
- İki numaralı nüshamızda varaka gönderen hanım tarafından bu defa dahi şu varaka gönderilmiştir. (1292, 29 Şevval). Âyîne, 3, s. 3-4.
- İlm-i ahlâk. (1293, 28 Şaban). Âyîne, 37, s. 3-4.
- İnad. (1293, 3 Muharrem). Âyîne, 11, s. 1-2.
- İnsana ne lazım. (1293, 21 Şaban). Âyîne, 36, s. 1-2.
- İsmail efendi'nin mekteb-i şakirdanından varakadır. (1292, 22 Şevval). Âyîne, 2, s. 4.
- İstanbul ahvaline de vakıf okuryazar bir hanım tarafından lütfen gönderilen varakadır. (1292, 22 Şevval). Âyîne, 2, s. 3-4.
- İzdivaç. (1293, 27 Rebiülahir). Âyîne, 26, s. 3.
- Kadınların elbiseye olan düşkünlükleri hakkında yazılmış bir eserin devamı. (1293, 26 Ramazan). Âyîne, 41, s. 2-4.
- (Kadınların okumalarıyla ilgili bir yazı). (1293, 17 Cemaziyelahir). Âyîne, 29, s. 2-4.
- (Kadınların vazifelerine dair bir yazı). (1292, 22 Şevval). Âyîne, 2, s. 1-2.
- Karılarca bir âdet-i müzice. (1293, 17 Muharrem). Âyîne, 13, s. 2.
- Mâ-lâ-ya-nî. (1293, 7 Rebiülevvel). Âyîne, 20, s. 1-2.
- Mukaddime. (1292, 15 Şevval). Âyîne, 1, s. 1-2.
- Müzevirlik, ayıpçılık, hased. (1292, 6 Zilkade). Âyîne 4, s. 1-2.
- Nifak. (1293, 24 Muharrem). Âyîne, 14, s. 1-2.
- Okumak yazmak. (1293, 10 Cemaziyelahir). Âyîne, 28, s. 2-3.
- Osmanlı tarihinden mabad. (1293, 10 Cemaziyelahir). Âyîne, 28, s. 3-4.
- Rüştiye mektebi şakirdlerinden birinin varakası. (1293, 14 Rebiülevvel). Âyîne, 21, s. 2-3.
- (Sabahtan bir yazı). (1293, 4 Cemaziyellevvel). Âyîne, 27, s. 3-4.
- Sefâhat. (1292, 18 Zilhicce). Âyîne, 9, s. 1-2.
- Selanik rüştiye şakirdanından Murad efendi'nin varakasıdır. (1293, 5 Rebiülahir), Âyîne, 24, s. 1.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1292, 26 Zilhicce). Âyîne, 10, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 3 Muharrem), Âyîne, 11, s. 2-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 10 Muharrem). Âyîne, 12, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (17 Muharrem 1293). Âyîne, 13, s. 3-4.

- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 24 Muharrem). Âyîne, 14, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 1 Safer). Âyîne, 15, s. 4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad.(1293, 9 Safer). Âyîne, 16, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad.(1293, 16 Safer). Âyîne, 17, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad.(1293, 23 Safer). Âyîne, 18, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 30 Safer). Âyîne, 19, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 7 Rebiülevvel 1293). Âyîne, 20, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 14 Rebiülevvel). Âyîne 21, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 21 Rebiülevvel). Âyîne, 22, s. 4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 28 Rebiülevvel). Âyîne, 23, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad.(1293, 5 Rebiülahir). Âyîne, 24, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1293, 20 Rebiülahir). Âyîne, 25, s. 3-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1292, 18 Zilhicce). Âyîne, 9, s. 2-4.
- Sıbyana mahsus hikâyât-ı müntahabedenmabad. (1292, 4 Zilhicce). Âyîne, 8, s. 2-3.
- Sual. (1292, 6 Zilkade). Âyîne, 4, s. 2.
- Su-i karin. (1292, 29 Şevval). Âyîne, 3, s. 1-2.
- Şuûnat. (1293, 14 Rebiülevvel). Âyîne, 21, s. 1.
- Şuûnat. (21 Rebiülevvel 1293). Âyîne, 22, s. 1.
- Taklid.(1292, 20 Zilkade). Âyîne, 6, s. 1-2.
- Tarih. (1293, 30 Safer). Âyîne, 19, s. 1-3.
- Tekebbür-i gururiyet. (1293, 10 Muharrem). Âyîne, 12, s. 1-2.
- Terbiye. (1293, 28 Rebiülevvel). Âyîne, 23, s. 2.
- Tezlerde gazetemize varaka göndermeyi vaad buyuran bir hanım tarafından. (1293, 23 Safer). Âyîne, 18, s. 2.
- Ufak tefek. (1293, 30 Safer). Âyîne, 19, s. 3.
- Ufak tefek. (1293, 7 Rebiülevvel). Âyîne, 20, s. 2-3.
- (Yapılan yardımlar). (1293, 29 Recep). Âyîne, 34, s. 4.



DOI: 10.22559/folklor.342

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Gogol'ün 'Palto'sundan 'Beyaz Mantolu Adam'ı Çıkarabilmek -Nesne'nin Özne Simülakra'sı-

To Take Out the Man in The White Coat From Gogol's Coat
- Object's Subject Simulacra -

Kadir Can Dilber*

Özet

Nesnenin özneyi ele geçirme adına yaptığı girişimler; onun arzu ettiği yanıtları vererek, ona inanmış gibi yapmak ve onu kendi safına sürükleyerek onun yerine geçme çabasından ibarettir. Özne kendisinden kaçamadığı nesnenin bir süre sonra kurbanı olur. Bu durum, bugünün sosyal ağlarına bakıldığında daha net bir şekilde gözlenir. Simülasyonun en belirgin özelliği en önemsiz olguları bile kapsayan gerçeğin yerini alan modellerden oluşmasıdır. Yarattığı karakterler ile simülatif dünyada özneye çıkış yolu sağlayan Dostoyevski, üretim-tüketim çelişkisinde “Hepimiz Gogol’ün Palto’sundan çıktık” diyerek “Palto”yu bir nesne olmaktan çıkarıp Kozmosun yerine koymaya çalışır. Gogol’ün “Palto”sunda nesne, özneyi ele geçirmeyi deneyerek istencini ve devingenliğini kesmeden sürdürür ve en nihayetinde Kozmosun yerine de geçer. Gogol’ün “Palto”su sadece kendi başına bir evren olarak kalmaz aynı zamanda simülatif dünyaya bıraktığı monadlar “*Beyaz Mantolu Adam*”ı doğurur. Bu çalışma

* Dr. Öğr.Gör., Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü kadircandilber@gmail.com

Gogol'ün "Palto"sundan Oğuz Atay'ın "Beyaz Mantolu Adam"ını çıkarma girişimi olarak nesnenin (Palto'nun) özne (Beyaz Mantolu Adam) simülakrasını gerçekleştirme, Özne-Nesne ortaklığında (Peter Schlemihl) kozmosu keşfetme girişimidir.

Anahtar sözcükler: "Palto", "Beyaz Mantolu Adam", "Peter Schlemihl", simülakra, simülasyon, kozmos

Abstract

Attempts of the object to take over the subject consist of giving the answers it desires, pretending to believe it, and dragging it to its own side. The subject becomes a victim of the object that it cannot escape. This situation is more clearly observed when viewed in today's social networks. The most obvious feature of simulation is that it consists of models that replace reality, including even the most insignificant phenomena. Dostoevsky, who provides a way out to the subject in the simulation world with his characters, tries to stop "coat" being an object and replace it by Cosmos, by saying "we all came out of Gogol's coat" in the production-consumption Paradox. In Gogol's coat, the object attempts to capture the subject and continues without cutting off its will and dynamism, and eventually replaces Cosmos. Gogol's "Coat", is not only a self-contained universe but also a monad that he left to the simulators world generate "The Man in a White Coat". This work is an attempt to realize the subject (The Man in a White Coat) simulacra of the object (Coat) as an attempt of Gogol's Coat to take out from Oguz Atay's *The Man in a White Coat* and to discover the cosmos in the Subject-Object partnership (Peter Schlemihl).

Keywords: "Coat", "The Man in a White Coat", "Peter Schlemihl", simulacra, simulation, cosmos

Kozmos'un Palto'su

"Hepimiz Gogol'ün Palto'sundan çıktık"

Dostoyevski

Devingenlik kendi kendiliğini yitirdiğinde üretim sonlanır ve nesnelere sistemindeki hiyerarşi tekrar düzenlenir. Nesnenin işlevini yitirmesi ya da sonlu bir hale gelmesi onu harekete geçiren veya ona önem yükleyen öznenin işlevsizleşmesi problematığıdır. Bu problematik aslında öznenin istenç kabiliyetini yitirmesi ve süreklilikten uzaklaşması ile gerçekleşir. Öznenin duyarsızlık pozisyonuna geçmesi aynı şekilde nesne tarafından algılanır ve etki-tepki prensibi gereğince tepkisizleşir. Kozmosun (Evren) temel özelliklerinden birisi olan "tepkisizlik", öznenin çaresizliğini de gözler önüne sermektedir.

Öznenin arzu ettiği devinim yine nesnenin kurduğu oyunu tersine çevirmesiyle sağ-

lanır: “Burada nesnenin stratejisi son derece basittir: Özneye arzu ettiği yanıtları vermek, katılmış gibi yapmak ve özneyi buna inandırmak” (Adanır, 2008: 17). Kozmosun dinamik ve sonsuz yapısı sonlu gerçeklikte monadlar aracılığıyla varlığını sürdürür. Sonlu gerçeklikte sonsuz ruh parçasından meydana gelen monadların evrendeki yansıması şekil değiştirerek “simülakra”yı meydana getirir. Simülasyon evreninde “artık her monad, her molekül kalıcı bir görünüm arz eden narsisizmle dur durak bilmeyen imgesel yinelemeler ağına düşmektedir. Artık hiçbir şeyle mücadele etmediği için ortadan kaybolan özne, dünyanın sonu geldiğinde karşılaşıcağımız öznellik imgesi işte böyle bir şeye benzemektedir. Özne kendisinden kaçamadığı nesnenin, gerçeğin, ötekinin, bir anlamda artık bu hiçbir şeyin karşı çıkamadığı olayın kurbanıdır” (Baudrillard, 2012: 16). Kozmosun tek başımalığı aslında onu hem özne hem de nesne pozisyonuna sürükler. Dünyanın sonu geldiğinde kozmos nesne pozisyonundan çıkıp kendini özne yapar ve simülakrasını başka bir dünyada devam ettirir.

Kozmosun içinde yer eden parçalar özne, nesne ve bu dolaşımda oluşan enerji olarak karşımıza çıkar. Bu parçalar evrende olabilme ve devamlılık ilkesi ile yaşar. Enerjinin açığa çıkışı öznenin kendini ortaya koyma ve nesnelere karşı takındığı tavırda gizlidir. Özne yetkilerin onda toplanmasını içeren bir güce sahiptir. Bunun sebebi onun dinamik yapısıdır. İşte öznedeki somut olarak görülen bu durum evrenin en önemli özellikleri arasında yer almaktadır. Etki-tepki döngüsü içerisinde bu arada doğan enerji ile oluşan diyalektik yapı Hegel’i hatırlatır. Tez, antitez ve sentez üçlüsü varoluşunu koruyarak enerjinin doğumuna ön ayak olur. Oluşan enerji ile Leibniz’in, sonul gerçekliği oluşturan, sonsuzluğa işaret eden küçük varlıkları olan monadlar açığa çıkar. Monadlar uyanmaya başladıkları zaman bir diğer monad için harekete geçerler, bu tıpkı elektron ve proton parçacıklarında olduğu gibi, bir çekimle yeni bir şeyi var etmektir. Bu da oluşturdıkları her şeyin canlı olduğunu gösterir. Canlılık, hareketlilik ve bir şey olma durumu olsa dahi, her an başka bir şey olabileceği anlamını da taşır. Özsel farklılıkları olsa da birbirlerini etkileyerek birlikte hareket edebilir ve kendilerini yok edebilirler. Var olmak için birbirlerine ihtiyaçları olmasa da var etmek için vardır. Bu döngüsel süreçte evrenin tepkisizlik ilkesi kayıttadır. Evren sadece izler. Dokunuşunu içinde barındırdığı parçaları ile sürdürür. Fakat ondan kopmuş parçalar olarak özne ve nesnelere üzerinden Tanrı’nın kurmuş olduğu oyun sürer gider.

Kozmos üzerindeki en önemli duruş güç’tür ve bu gücü elinde tutan kimse iktidar o’dur. Her parçanın yani monadın kurmaya çalıştığı gerçekliğin içinde, bulmaya çalıştığı gücü nasıl elde edeceğini öğrenmesi ile döngü değişir. Bu noktada bütün parçalar ve onların oluşturduğu varlıklar birbirini kontrol etmektedir, yasağı ortaya çıkar. Bu durum, bugünün sosyal ağlarına bakıldığında daha net bir şekilde gözlenir. İçerisine girilip süreklilik arz eden nesnel dünya, telefonun kapanmasıyla özneye döner. Sanal bir hareket kazanan öznenin nesne ile değiş tokuşu simülakradır ve bu simgesel yer değişim gerçeğin yerini almaktadır. Nesnenin yer değiştirmesi ile birlikte mutlak gerçek açığa çıkar ve özne düştüğü tuzaktan uyanır. Özne üzerinde ölü numarası yapan nesnenin bu kadar etkin yer değiştirebilmesi simülasyon evreninin gücünü ve hakimiyetini de ortaya çıkarır. “Bunun nedeni

simülasyon mantığının her şeyi egemenliği altına almış olmasıdır. Bu mantığın bir olgular ve nedenler mantığıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Çünkü simülasyonun en belirgin özelliği en önemsiz olguları bile kapsayan gerçeğin yerini almış modellerden oluşmasıdır” (Baudrillard, 2011: 35). Gerçeğin yerini modeller alıyor ise Özne'nin varlığı da bir sorunsal olarak belirir. Burada, “Özne nedir?” denildiğinde akla ilk gelen bireydir. Althusser'a göre “Öznenin emirlerine özgürce boyun eğsin, yani kendi tabiiyetinin eylem ve hareketlerini “tek başına tamamlasın” diye birey özgür birey olarak çağrılır (Althusser, 1991: 72). Bu iktidarın kurduğu bir düzendir. Böylece sonul gerçekliğin içinde yeni bir sonluluk projesi olan simülasyon kurulur ve her yeni doğan buna dâhil edilir.

İdeolojik bir yaklaşım olarak görünen bu bakış, nesnelere dünyasına da sığıyabilir. Çünkü özne kontrolü bırakır ve sunulana kapılır. Artık bu sunum özne konumundadır. Enerjisini onu üretmek için harcayan özne, onu kullanarak kendini unuttur ve seri bir şekilde aynı şeyleri tekrarlamaya başlar, dinamiğini kaybetmiş, kontrolü elden kaçırmıştır. Böylece dengeler ters-düz olur. Nesnelere çarkına kapılan özne, bu sanal oluşumu olmazsa olmaz hale getirir. Onsuz yapamaz. Anlamsızlaşmanın başladığının farkına varmaz ve oyalanmaya devam eder. Nesnenin kullandığı bu güç onu oyalamaya yetmektedir. Bunu yapan iktidar bile olsa nesnenin önüne bir süre sonra o da geçemez ya da önünde duramaz. Çünkü iktidar oluşu tamamen nesneye dayanır. Bu iktidar olma girişimi nedir ve nasıl engellenir? Burada devreye hafiflik girer: “ ‘Uçan bir güvercin için hava ve rüzgâr ne anlama geliyorsa, insan için de hiçlik o kadar hayati bir öneme sahiptir.’ Kant’ın verdiği örnekteki hafif güvercin her türlü direnci alt ettiği takdirde daha iyi uçabileceğini düşünmektedir” (Baudrillard, 2012: 6). Bu anlatı içinde saklanmakta olan bir yaşam savaşımının yoluna koyulması değil midir? Hafifletmek, düzene koymak gibi düşünülebilir. Bu noktada anlatı içindeki karakterlerin tavrı ile kozmosun onlara yüklediği işlevin çatışmasından doğan simülatif bir çarpışma döngüsüne dönüşür. Bu çarpışma evreninde gerçeğin yerini alan modeller evreni yani hipergerçeklik düşsel - kurmaca olan yok olurken bir gerçeklik oyunu ile karşılaşılır. Sanat sonsuz bir yeniden-üretim süreci içine girerek, bu gündelik ve sıradan bir gerçeklik bile olsa, kendi kendinin yansımalarına dönüşebilen her şey sanata dönüşerek, estetik bir boyuta sahip olmasına yol açmaktadır (Baudrillard, 2008: 135). Sanatın gerçeğin kendisi olma ereği simülasyon evreninde ölür, nedeni ise artık gerçeklik etkisinin yaratılabileceği zamanın ortadan kalkmış olmasıdır. Kozmosu kaplayan simülasyon ağından kurtuluş yok mudur?

Kurtuluşa giden yol, bir arayışın temsili değerlerini ortaya koyan edebî dünyadan geçer. Bu sonsuz bir kurtuluş değildir, çünkü sürekli olarak bir öncekinden doğan yenilikler - açığa çıkmayı sürdüren monadlar gibi- çıkagelir. Bunların hiçbiri sonsuz değildir ve aksine bir tuşla işi bitecek şekilde hazırlanır. Buna rağmen kaosu sürdürecektir güce sahiptirler.

Bazı küçük örneklerle simülakrlar anlatılsa da kozmos simülatif bir sistemle kuşatılmıştır. Evren örneğini kendisi olarak dile getirir. Edebi olan, nesnenin özne simülakrasını daha kolay anlaşılır hale sokar. Örneğin Alice'in tavşan deliğine girmesi ile birlikte

simülatif bir evrenin kapıları açılırken oradaki nesnelere özneleştiği, öznelere ise nesne pozisyonuna sürüklendiği görülür. Alice’in kozmosunda sadece nesnelere sistemi yer değiştirmez aynı zamanda özneler de simülatif bir görüngüye sahip olurlar: “Hayret! Sırtımayan bir kedi görmüştüm pek çok kez” diye düşündü Alice, ‘ama kedisiz bir sırtıma! Bu ömrümde gördüğüm en tuhaf şey!’ (Caroll, 2009: 87). İskambil kartlarının özneyi ele geçirmesi ile başlayan süreç “bir deste kâğıttan başka nesiniz, söyleyin” (Caroll, 152) ifadesiyle son bulur. Bu durumda gerçek de hipergerçeklik de tamamen emilerek dönüşüme uğrar. Hipergerçeklik kendini oluşturan simülakr, ayrıcalıklar ve önyargılar düzeyinde, karşılıklı değiş tokuş yoluyla, hem sanat hem de gerçeğin ulaşabileceği en üst aşamayı tercih etmektedir (Baudrillard, 2008: 132). Kısacası Alice, sonlu gerçeklikten sonsuza uzanır. Alice’in açtığı pencere burada çok önemli bir rol oynar. Her şeyin ters düz edildiği bir dünyada karakterlerin ağırlığı ve öznenin devingenliği sanatın estetik yönünün güçlenmesini sağlar.

Cervantes’in *Don Kişot* isimli eseri öncelikle nesnel bir yaratımdır. Don Kişot karakterinin istenci ve direnci simülatif evrende öznenin “ben burdayım, okuduğum kitaplarla kurduğum dünyanın kahramanıyım, harekete geçip dünyayı keşfetmenin zamanı geldi” diyebilmesi, kendi farkındalığının üzerinden kendi üretimini sağlaması sonlu gerçeklikte sonsuz sayıda monadlara dönüşmesini sağlar. Don Kişot karakteri simülasyon evrenine balyozla darbe indirir ve evrenden kaçış için özneye hareket sahası yaratır. Cervantes bu sistemin varlığına kurguyu ters düz ederek değinir ve özneye şöyle seslenir: “Aylak okur: Bu kitabın, zihnin düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin. Ancak tabiat kanununa karşı çıkmadım; tabiat her şey, benzerini doğurur. Benim kısır gelişmemiş zekâm da, her türlü rahatsızlığın hâkim olduğu, her türlü hazin sesin duyulduğu bir hapisanede doğmuşçasına kuru, kırışık, maymun iştahlı ve çok çeşitli kimsenin aklına gelmeyecek düşüncelerle boğulmuş bir evlattan başka ne doğurabilir?...” (Saavedra, 2005: 9). Doğacak olanın hiçliği yaratılan karakterin tabiatın yarattıklarının sınırlarıyla belirlenmesi ile orantılı olacağından buradan çıkan yaratımın da simülasyon dünyasında daha önce yaratılanlardan pek farklı olmayacağını ancak ona yüklenen bazı şeylerle farkındalık yapacağını belirtilmesi okurun yani öznenin uyandırılması açısından önemlidir. Çünkü edebî karakterlerin yarattığı farkındalık sayesinde özne kendini simülasyon evreninden çıkartarak örülmüş tüm sanal gerçeklerden sıyrılır ve nesnenin akıl almaz oyunlarından kendini kurtarır. Öznenin hiçlik çekirdeğinde kendini yok olmaktan kurtarabilmesi metalaşan dünyaya üretimsel bir gerçeklik kazandırmasıyla sağlanabilir.

Yarattığı karakterler ile simülatif dünyada özneye çıkış yolu sağlayan Dostoyevski üretim-tüketim çelişkisinde “Hepimiz Gogol’un Palto’sundan çıktık” diyerek bizi başka bir yazarın dünyasına kanalize eder. Her yazarın idealler evreni karakterlerin simülakrası ile gerçeğe yaklaşır ya da uzaklaşır. Bir hikâyenin nesnel bir evrenden çıkıp öznenin simülakrasını ele geçirmesi ve çıkıp geldiği hiçliğe yeniden karışması “Palto” isimli hikâyede tam olarak gerçekleşir. Kozmos ile eş değer görülen “Palto” bir nesne olmaktan çıkar ve öznenin kendisi olur. Palto, istencini ve devingenliğini kesmeden sürdürür ve

Kozmosun yerine geçer. Burada Gogol'ün dehası ve simülasyon dünyasına girme çabası göze çarpar. “Burun” hikâyesi ile ilk girişimi yapan Gogol, o dünyanın camdan yapısını “Palto” ile kırar. Özne her ne kadar simülakra söz geçirmeye ve gerçeğe yaklaşılmaya çalışsa da nesne üzerinden bu yapıyı aşmak her zaman daha kolaydır. Çünkü simülasyon evreni nesne ile özneyi ele geçirmeyi dener ve ona sürekli oyunlar oynar ki bazen ölü taklidi bile yapabilir. Eğer nesne kontrol altına alınır ve varoluşsal bir çerçeveden bu üretim yapılırsa evren aşkın olabilir. Palto” artık bir nesne olmaktan çıkıp özneye hatta oradan Kozmosa kadar uzanır. Kozmos’un Palto’sunda ‘nesnenin işlevini yitirmesi ya da sonlu bir hale gelmesi onu harekete geçiren veya ona önem yükleyen öznenin işlevsizleşmesi problemiğidir.’ ifadesi varoluş kaygısından doğar. Her şey bir yerde, bir anlamda varolma yükümlülüğü ile dile gelir. Bütün bu döngü içinde her şeyin vardığı ana nokta varoluş problemiği olarak karşımıza çıkar.

Nabokov’a göre “Palto” sanıldığı kadar basit ve tek düze bir hikâye değildir: “Hikâyenin gerçek değerini takdir edebilmek için, bir tür zihni parende atıp edebiyatın basmakalıp değerlerinden kurtulmak, insanüstü hayal gücüyle düşsel bir yola düşmüş olan yazara eşlik edebilmek gerekir. Gogol’ün dünyası bir ölçüde, modernfiziğin ‘Genişleyen Evren’ ya da ‘Patlama Evreni’ gibi kavramlarıyla bağlantılıdır; geçen asrın pürüzsüzce dönüp duran dünyalarıyla alakası yoktur. Edebi tarzı, tıpkı uzay gibi bükümlüdür” (Nabokov, 2012: 135-136). “Palto” simülakrası öykünün derinliğinde bükümlü bir hal alır ve kendi kendisine yeni bir yol çizmeyi dener. Karakteri alt etmeyi başaran “Palto” önce nefes almaya başlar ardından da tüm evreni içerisine alarak genişler. Bu genişleme süreklilik arz ederek ilerler ve simülatif dünya artık gerçek dünyaya kapı aralar. Palto’nun içerisine girebilmesi gibi oradan çıkabilme varsayımının gerçekleşme direnci de süreklilik arz eder.

Tıpkı nesnenin tanıdık hale gelip eski yerini kaybetmesi gibidir. Keşfedilmemiş bir ada artık bulunduysa o halde keşfedilmemiş olma özelliğini yitirir ve diğerleri gibi olur. Sıradanlık burada göze çarpar. Bu bir nevi kaybolmayı da ifade eder. Baudrillard da bunun bir tür ortadan kaybolma olduğunu ileri sürer: “Burada söz konusu olan şey ortadan kaybolmaktır, yoksa tükenme, yok olup gitme ya da ortadan kaldırılma değil. Kaynakların tüketilmesi, türlerin yok edilmesi gibi şeyler fiziksel şeyler ya da doğal olgulardır” (Baudrillard, 2012: 8). Diğerlerine benzetme adına bütün insanlara ortak bir senaryo sunulur. Asıl olan, tek görünüş, tek beyin, tek bir duruştur. Bu bir meta yaratmaktır ve inandığımız tanrıdan daha evrenseldir. Diğerleri gibi olmak adına herkes aynı mağazaya, aynı sokağa koşar. Bunu masum gösteren illüzyon ise yaşama çabasıdır. Öyle bir çaba ki, seni sen olmaktan alıkoyan, güdülebilen, kullanmaya hazır, cansız mankenler topluluğu kurar. Bu toplulukta herkes modeldir ve anlamı üzerinde taşıdığı şey’e yükler. Bedenler kokuşmuş, pörsümüş ve bütün özneler bununla kuşatılmış durumundadır. Nesnenin kovuğu burada özneye kucak açar. Özne ister istemez orada sığıntı olarak yaşamaya başlar. Özneler yerine, sokaklarda nesnelere boy gösterir. Nesnenin evrensel kimliği burada meydana çıkar. Bulaşıcı bir tezgâh kurulmuştur ve çamurunu her yaşama sıçratır. Nesnenin gözetimi altında, onu aşmak için her seferinde yeni bir yol aranır. Bunlar yeni

simülasyonların habercisidir. Tapınma artık arzuların körleşmesi ve farkındalıkların yok olması ile yapılan bir eylem olur ve belirsiz bir şekilde hâkimiyetini sürdürür. Bu belirsizlikten hareketle şöyle bir varsayıma gidilebilir; bu evren belki de, tahmin bile edemeyeceğimiz küçüklükte bir parçacığın düşüken, düş kurmaya başladıktan sonra başka başka şeylerin parçası olduğunun farkına varır. Bu parçaların bir arada kurmuş olduğu bütünden tüm evreni kaplayan bir örtü doğar. Bu örtü, gizil güçleri temsil eden monadların belirli sınırlarla kendini açığa çıkardığı yerlerde kozmosu tanımlar. Ve sonsuz gerçekliğe anahtar olan sonlu gerçekler kurar. Herkes bu örtünün gölgesi altında varlığından bahseder. Bir süre sonra onu kuşatan bu örtü de kendini kaybeder.

“Palto” öznenin yerine geçtiyse ve sonsuz olana ulaştıysa etrafımızdaki ruh parçacıkları başka bir nesneyi ele geçirmek için mutlak gerçeğe ulaşmayı dener. “Palto” evreninden başka bir evren yaratabilmek mümkün olmasa da yarattığı dalgacıklar koca bir okyanus oluşturabilir: “Gogol’ün dehası *Palto*’da sergilediği sanat, paralel doğruların keşimle de kalmayıp, solucan gibi kıvrılabileceklerine, karmakarışık hale gelebileceklerine işaret eder; tıpkı suya yansıyan iki sütunun, gereken dalgacığı yakaladıklarından titrek titrek burdukları gibi” (Nabokov, 136). Oğuz Atay, öyküleri ve karakterleri ile de kendi evrenini yarattığı gibi “aura”sını da oluşturmayı bilir. Gogol gibi majör edebiyata yansımaları olmasa da Atay, kavramlar ya da özne üzerinden simülasyon dünyasında estetik olanı yakalamayı başarır. Atay’ın “Beyaz Mantolu Adam”ı nesneden özne simülakrasını deneyen Palto hikâyesinin aksine öznenen nesne simülakrasının denendiği görülür. “Beyaz Mantolu Adam” nesne ile metalaşan üretimden tüketime geçen özneye geçişi sembolize eder. Gogol’ün *Palto*’su sadece kendi başına bir evren olarak kalmaz simülatif dünyaya bıraktığı monadlar “Beyaz Mantolu Adam” doğurur. Bu çalışma Gogol’ün “Palto”sundan Oğuz Atay’ın “Beyaz Mantolu Adam”ını çıkarma girişimi olarak nesnenin (paltonun) özne (Beyaz Mantolu Adam) simülakrasını gerçekleştirme, Chamisso’nun “Peter Schlemihl” ile Özne-Nesne ortaklığında kozmosu keşfetme girişimidir.

Palto’da uyanan ordu

Gölgenin palto şeklini almış kozmosun göbeğinde öznesini edebi metinlerde arama girişimi sonuç verir ve Akaki Akakiyeviç’in karakter olarak doğumu gerçekleşir. Sıradan bir devlet memuru olan Akaki “Pek göze çarpmayan bir memur; boyu kısa, yüzü hafif çiçek bozuğu, kızılımsı, hafif çipil gözlüdü; kafasının küçük bir kısmı çıplak, iki yanağı da kırışıklar içinde, yüzü, kara-sarı denilen renkтейdi” (Gogol, 1999: 33) olarak tanıtılır.

Akaki’nin yaşamında da yaptırım gücü doğadan gelir ve doğanın hareketleri ile değişen yapısı bize birtakım tepkiler verir. Etkiye verdiğimiz tepki karşısından olay tek düzlemde kışın soğuğu ile gelen giyinme problemidir. Yüzeyle böyle varsayılabilir ya da görünebilir ancak ihtiyaç nesnenin kuşanmış olduğu gölge üzerinedir. Bu Bay Akaki’de olmasa da zamanın ve özne müsveddelerinin onun üzerinde uygulamış olduğu evrensel giyim kuşam tarzıdır. Herkes jilet gibi dikkat çekici, hoş, temiz, bakımlı olmalı ve tüm bunlar olurken de diğerlerine benzemeyi ihmal etmemelidir. Neden diğerleri gibi

olmak ya da benzetmek endişesi yaratılır? Tüm evren, gel seni bizim gibi yapalım, der gibi bakmaktadır ya da oyunu kendine göre kurmaktadır.

Farkındalığın ölüm tarihi olarak nesnenin evrensellikte zirveye çıkışı gösterilebilir. Anlam yitimi, klonlanmış varlıklar gibi gezme, simülatif dengenin kuruluş tarihi olarak da kayda geçer. Çünkü aslı astarı olmayan, suyun üzerindeki gölgesi sadece orada olduğu sürece devam edecek olan bir şeyden bahsedilmektedir. Tüm bu inşa edilen sistem, özünde olan 'şey' dışında gerçeklikten kopuktur. Özde su, hava, toprak ve ateş vardır. Kozmosun kaynağı olan bu dört temel unsur, imitasyonların doğmasına da mani olmaz aksine yardımcı olur. Ortaklaşa bir yaşam ve ortak kullanım alanları, ortak fikirler, aykırı düşünme yasağı, başka türlü olmama gayesi, hepsi bir aradadır. Ortaklaşa yenilikler sistemi bireyi ayakta karşılar. Orada aslında; "Hadi peşimden gel" demek ister fakat bunu demek yerine doğrudan uygulamaya geçer. Sonrasında benim hissim, benim rengim, benim düzenim, benim modelim benim, benim, benim diye herkes sarılır. Mesele anlam yüklemek değil aksine sürü haline getirilmiş bir psikoloji yaratmaktır.

Bir özne hayal edilir ki o, kaybettiği paltosunu aramaya çıkar. Palto, işlevi itibarıyla yüklenmiş olma özelliğini taşır. Özne ise ona anlam yüklemesi ile vardır ve bu bir modele bakılmaksızın duyulan manevi bir bağlılıktır. Devamında bir model yaratılır ve artık herkes o'dur. Model meta'laşma yolunda ilerlerken diğerleri de simülakrları olarak çoğalır. Sayıları her geçen gün biraz daha artmaktadır. Bu narsistik tavra ne kadar yakındır? Görünen o ki hiçliğe hiç kadar yakındır. Çünkü narsisizmde kendine varma varken, sürüleşme de kendinden uzaklaşma ve yaygınlaşmakta olana yönelim vardır. Kendinde olma Akaki'de yerleşik bir görünümdür. İç dünyasından ne yazarının ne okurun ne de etrafındaki karakterlerin haberi yoktur. Onun kendi halinde bir kâtip olduğu bahsi hep gündemdedir ve kötücül olan ise her seferinde ona dokunmak için fırsat arar. Bu fırsatı da rahat bir şekilde yakalar çünkü Akaki yaşamın devamı için sistemin içine dâhil olma girişiminde bulunmuş bir varlıktır. Varlıktır, çünkü sadece vardır, başlangıçta ne anlamda var olduğu belirsizdir tıpkı diğerleri gibidir. Sisteme dâhil olan ya da edilen simülasyon parçalarından farkı nedir öyleyse?

Kabuller doğrultusunda bakıldığında doğan her insan Özne'dir. Bu sebeplerdir ki kimse özne olmak adına hiçbir şey yapma gereğinde bulunmaz ki bu durum yaratım olarak kurgusal varlıklar olan karakterler için de böyledir. "Ben zaten özneyim" bakışı önüne konulana uzanır ve hazır halde sunulur ele geçirir; giyer, alır, yer, bakar ve sever, başka türlü de düşünülemez. Akaki'nin kaderi de yazgısı da bundan nasibini alır çünkü yazarın evreninde simülatif olarak tasarlanmış bir nesnedir, sadece kendi evreninde özne pozisyonundadır. Akaki sorgusuz sualsiz, maddesel şeylerin kaygısı dışında bir şey düşünmeden bulunduğu evrendeki arzusu gayet masumdur: Üşümeme arzusu. Bu arzu öznde varolagelen bir eksiklikten kaynaklanır ve bu eksikliği kapatacak bir nesne arar. Doğanın işbirliği sayesinde nesne pozisyon değiştirmek için bekler ve Akaki'i simülasyona dâhil eder. Özne'nin nesnenin peşine takılması ve ondan bir şey beklemesi ölü taklidi yapan paltoyu uyandırır ve artık nesne farkındadır. Nesnenin özne simülakrası işte

tam burada gerçekleşir ve uyanan monadlar aracılığı ile palto öncü bir kimliğe bürünür. Kendi simülasyonlarını yaratmaya başlayan nesne, özne olanı etrafında pervane ederek iktidar gücünü kendi çarkına takar ve daha fazla dönmesi için ona istediği her şeyi vermeyi amaçlar. Özne ilk anlamıyla burada ortadan kalkar ve geldiği yere yani hiçliğe geri döner. Bir yok olma değildir bu, aksine silinmedir, etkisizleşme, bir nevi cansız mankenler yaratımıdır ve artık özne nesnenin kovuşuna yerleşmektedir. Bu dondurulmuş yaşam içinde, zamanın ve mekânın ne önemi vardır? Varlığın bu şekildeki ifadesi için ölü veya diri olmak fark eder mi? Yaşamdan söz etmek bu denli zorken ölme eylemi ne kadar gerçektir. Gerçeklerle bu derece karışan simülatif sistem Akaki'in yaşamını da alabora eder. İstilaya uğrayan Akaki sözlü veya görsel olarak her türlü tacize maruz kalır.

Göstergelerin dünyasında nesnenin egemenliği altında ilerleyen görünüş, nesnenin havasına kapılan her öznenin ulaşma arzusuna kapıldığı tek gerçek haline gelir. Nesnenin verdiği gölge ile Akaki artık büyük bir tehlike içindedir çünkü karanlıkta bütün ışıklar onu işaret etmektedir. Akaki evrenin dinamik yapısını üzerine alır ve salınmaya başlar. Artık palto onun mevcudiyetinin yegâne varlık göstergesidir ve yağmalanan bütün modeller gibi o da yağmalanmaya mahkûmdur. Bu yağmayı kaldıracabilecek güç onda yoktur çünkü fazlasıyla kendindedir ve kendinde olarak kalır. Öznenin yaşam ritmi nesnenin DNA'sı ile uyuşmaz fakat onu sevmektedir. Çünkü palto, Akaki'nin diğerlerinin arasına girmesi için tek kullanımlık ilk ve son biletidir. Aslında olması gereken olur ama Akaki için her şey sanki tersine dönmeye başlar. Nesne yani palto sadece Akaki'i ele geçirmekle kalmaz diğer özneleri de cezbeder ve kovuşa girmeye davet eder. Akaki'nin memur arkadaşları ile katıldığı davetten evine dönerken, paltosu çalınır ve burada çalınan sadece bir nesne olan “palto” değil aksine Akaki'nin bütün varlığıdır. Artık görüntüsünü kaybetmiş ve hiçliğe hızlı bir şekilde sürüklenmekte olan karakter için son önceden bellidir. Burada şunu iyi ayırt etmek gerekir olmayan bir görüngü, kabul edilmemiş ve üzerinde iğreti duran bir paltosuyla bir adam, yani nesne pozisyonuna sürüklenmiş bir özne simülakrası, istenç ve devingenlik kazanamaz. Nabokov'un dediği gibi: “Bu dünya olduğu gibidir ve onu yok edebilecek her şeyi dışlar; öyle ki her tür düzeltim, mücadele, ahlaki hedef ya da girişim, bir yıldızın yörüngesini değiştirmek kadar imkân dışıdır” (Nabokov, 2012: 135). Olduğu gibilik, istenç ve devingenlik özne olarak dünyayı kendi kendisi olma bilincine sürükler, özne olarak dünya ne nesneye kendini teslim etmek ister ne de dışarıdan gelebilecek benzeşimlere yenik düşer.

Dikkat edilirse eserin isminin bir karakter adı değil de bir nesne olduğu ancak bu nesnenin de canlı bir şekilde yazarın tasarımı olarak sunulduğu görülür. Akaki'nin tam yaşamak üzereyken kıyısından döndüğü yaşantısı, paltoyu kaybetmenin verdiği üzüntüyle birlikte gelen hastalıkla son bulur. Ölümü normal değildir ancak normal süsü verilir; çünkü onu alt eden bir hastalıktır. Burada onu ele geçiren ve yok eden nesnenin onu kaldırmış olması ihtimali kimsenin aklına gelmez. Bedenini ele geçiren nesne, kendini iktidarın hazzını yaşarken geride bıraktığı özne, davası bir hiçlik olan simülatif parçaların bir araya getirdiği bir varlık olarak silinir gider. Denildiği üzere: “... o büyük adamı bıraktık. Oysa o, yüzde yüz gerçek olan öykümüzün tuttuğu bu olağanüstü yolun asıl

sorumlusu sayılabilir” (Gogol, 46). Büyük adamın hikâyeye dâhil olması ile birlikte karakterin çöküşü başlar, talihsiz kaybının ızdırabını bu büyüklüğün karşısında daha derin hisseder. Hiçbir şey ona teselli vermez aksine onu daha da bitirir. Bu bitişin sorumlularından biri olarak büyük adama önemli bir pay düşer. Öyle ki anlatının devamında vicdan, ne kadar büyük olursa olsun bu adam, yakasını bırakmaz. Bu vicdan meselesi hâlâ istediğini alamayan Akaki’nin çırpınışını da temsil eder.

Evet, nesne Akaki’yi ele geçirip dönüştürür ancak o, kaybettiği varlığıyla –paltounun simülakrası olması ve çalınmasıyla yok olması- birlikte yeniden bir yaratım olarak okurun yani dışsal öznenin üretimi olarak tekrar metne dâhil olur. Artık Akaki, metaların gölgesi altında kalmış bir post olarak vardır. Onun simülasyon dünyasından gerçek dünyaya ileticeği ışık ölümüyle yayılmaya başlar. Artık nesne olan uzaklaşmak ister, o ise akışkan bir gerçek olarak kendine uygun bir gölge buluncaya kadar da paltoların peşini bırakmaz. Metni okuyan dışsal özne artık bilinçlenmiş nesnelere sisteminin sonlu dünyasında simülasyon olarak yaratılan, rol yapan ve onu ele geçiren “palto”ların peşindedir.

Beyazımsı illüzyon

Oğuz Atay’ın nesnelere dünyasına doğrudan giriş yaptığı “Beyaz Mantolu Adam” hikâyesi öncelikle bir illüzyondur. Sadece kutuplardan rahatlıkla izlenen kutup ışıklarının senfonisini renkli bir şekilde okura yansıtırken aslında bunun Güneş’ten gelen bir gaz salınımı olduğunu yani toplumun değişen düzeninde maddenin hüküm gücünü gözler önüne serer. O yani Beyaz Mantolu Adam kalabalık bir topluluk içinde tanımlanan ve öznenin kabiliyetlerinden arınmış biri olarak tarif edilmeye uğraşılan, garip bir şekilde tasavvur edilen, ortak olamama, eksik kalma durumları ile kuşanmış bir özne olarak hareket eder. Toplum herkesin ortaklaşa yaşam alanını temsil etmesine rağmen o, bu yaşam alanına sadece bakar, anlam verilememekle birlikte, yadırganır bir tavra bürünür. Burada toplum yani tümel, sistemini simülatif olarak kurduğu için tikele iki seçenek sunar: ya içselleşirsin ya da dışsallaşırın. Beyaz Mantolu Adam herhangi biri gibi davranıp bu düzene dâhil olmak yerine hiç kimse gibi davranır-davranmaz. Yani tümelin simülatif evrenine hem girer hem de girmez.

Bu süreç şöyle gerçekleşir: Öncelikle bir adam vardır adı ve ne iş yaptığı belirsizdir, hatta kendi farkındalığından da habersizdir. Tümelin ona bakışı hiçlik ile kötücül arasında, düşmüş, ezilmiş ya da terk edilmiş görüngüsünde ilerler. “... parası olmadığını söyleyerek köylü taklidi yapabiliirdi; fakat konuşmadığı için, bu bakımdan da başarı kazanması oldukça güçlü” (Atay, 2010: 10-11). Bütün teşebbüslerden yoksun bir şekilde etrafta gezinen ne olduğu belirsiz bir cisimdir. “Kadın onun yüzüne bakarken, bilerek ya da bilmeyerek hiç oymatmamıştı gözbebeklerini. Bu yüzden ilk müşterisi onu kör sanmıştı” (Atay, 2010: 11). Özne kendi içerisinde eylemsizlik sözleşmesi yapmış gibidir, hem öznelere hem de nesnelere karşı alınan estetik bir tavidir. Dünyaya gelmeyi bu sözleşmeyi imzalayarak kabul etmiş ve kurulmuş evrende kurgusal dünyanın gerekliliklerini yerine getirmeyi bile unutmuştur. O sıfır seviyesinde arafta kalmış bir karakterdir: Hem nesnedir hem de öznedir.

Öznenin devingenliği olmasına rağmen simülatif evrende söz sahibi değildir çünkü değerler sistemi bu evrende nesne üzerinden şekillenir. Nesneye karşı hiçbir beklentisi olmayan öznenin yolunu ölü taklidi yapan BEYAZ MANTO keser: “Hafif bir rüzgâr çıktı; iriyarı, esmer ve görünüşü taşralı satıcının elbiselerini belli belirsiz dalgalandırdı. Yalnız beyaz manto kımıldamadı; ağır bir kumaştan yapılmış olmalıydı. Bir süre durdu- lar mantoyla karşılıklı. ... Manto vücuduna yapıştı” (Atay, 13). Cebindeki tüm paraları (nesnelere) vermesine rağmen tam karşılığını çıkaramaz. Özne için bunun önemi yoktur, çünkü cebindeki (nesne) ile hiçbir zaman bir ünsiyeti olmamıştır. Nesneye sahip olan diğer Öznenin karşılığını bulmadan elindeki nesneyi (beyaz manto) başka bir Özne’ye verme niyeti yoktur ama Özne’nin direnci sayesinde bir kadın manto olan bu nesneyi istemeyerek de olsa teslim eder.

Burada kutup ışıkları gibi manto da bir illüzyondur. Manto ona yaklaşımı daha çekici kılar ve sonunda o kalabalık topluluk yanından geçip gitmek yerine durup onu izler. Simülasyonda uyanan yabancı varlık bir illüzyon gibi herkesi etki altına alır. Nesnenin ele geçirme oyunu farklılaşır, bu sefer nötr olanın üzerinde ilerleyerek özneyi ele geçirmeyi dener. Bu başarılı girişim ilk başta özneyi değiştirir, söz sahibi yapar hatta aranan istenilen ve ihtiyaç duyulan bir varlığa dönüştürür. İşte burada bu gücü sağlayan sihirbazın şapkasıdır ve beyaz manto özneyi ele geçirip nötr olanı da ele geçirerek ismine bile sahip olur. O, olan adam artık BEYAZ MANTOLU ADAM olarak yani nesnenin hâkimiyetini girip bütün her şeyi ile dönüşen başka bir varlık haline gelir. Simülasyon burada başlar, özneler değişmeye, iktidar tikelleşmeye ve nesnelere sistemi üzerinde değerler kategorizasyonu işler. Özne artık değişmiş nesne olmuş onun simülakrasını yaşamaktadır. Kadınsılık ve beyazlık (saflık) öznenin cinsiyet sorunsalını da doğurur fakat o, bütün bunlardan habersiz silikleştiğinin ve hiçleştiğinin farkındadır.

Son sahnede Beyaz Mantolu Adam tümelin içerisinde kaybolmuş vaziyette yargılanmaktadır. Kimdir bu özne, üzerindeki nesneyi çıkarırsın diyen özneler bile nesnelere bedenlerini sardığından habersizdir. “‘Mantosunu çıkarırsın!’ diye bağırdı ön sıradan biri, vücudu kumlarla sıvanmış gibi kıllı bir karaltı. ‘Belki de içinde bir şey yoktur,’ dedi mahzun görünüşlü bir genç, yanındakine. Ben buna benzer bir şey okumuştum bir yerde” (Atay, 2010: 23). Öznenin girdiği nesnelere sisteminde kaybolduğu doğrudur ancak bunu tespit edebilmek için oradaki öznenin ‘ben buna benzer bir şey okumuştum bir yerde’ ifadesini içselleştirmek gerekir. Belli ki o oradakilerden farklıdır ve Beyaz Mantolu Adam için bir şeyler yapma istencine sahip özne’dir. Böyle bir şeyi okumuş olması simülasyon evreninden uyanması yeterlidir ve bu öykünün sonunu bilen tek karakter olarak bu evrenden çıkış yapacaktır. Beyaz Mantolu Adam artık nesnenin ona oynadığı sonu yaşayacak ve simülatif evrende yok olup gidecektir. Tümelin bakış açısı adam için sorgulandığında ne’lik devreye girer ve tıpkı suyun içerisinde varlığıyla yokluğu arasında kaybolması gibi yiter özne:

“Bir yerden söz ettiğim sırada o yer ortadan kaybolup gitmiş oluyor.

Bir insandan söz ettiğim sırada o insan ölmüş oluyor.

Zamandan söz ettiğim sırada akıp geçmiş oluyor.

Bu durumda insanın ortadan kaybolup gittiği bir dünyadan söz edebiliriz” (Baudrillard, 2012: 7).

Özne farkına varıp ‘ben bunu bir yerde okumuştum’ dediği anda Baudrillard’ın ısrarla üzerinde durduğu gibi zaman akıp geçmiş oluyor, insanın ortadan kaybolup gidiyor. Sonuç olarak karşımıza simülatif olarak yaratılmış bir evren, simülakra’lar ve farkına varamadığımız nesnelere sistemi ile her şeyi kontrol altına almış şey’ler düzeni çıkıverir. Öznenin hikâyesini okuyan ya da dinleyen başkalaşmış özneler “amma da hikâye” (Atay, 24) deyip oradan hızlıca uzaklaşıp nesnelere evrenine tekrar geri dönerler. Karşımızda hiçliğin içerisinde doğup nesnelere sisteminde kendi kendiliğinde yiten beyaz bir illüzyon kalır. Bilmeyiz ki kutup ışıklarının o muhteşem şovunu sağlayan zararlı bir gazdır ve her geçen gün gerçek dünyayı tehdit etmektedir.

Simülakra’ların çarpışması

Şimdiye kadar kurgusal evrende simülatif olarak yaratılan iki karakterin nesnelere sistemini nasıl ele geçirdiğine değinirken aslında gerçek dünyada olan şey’lerin fiktif yapıları ile simülasyon evrenine giriş yaptık. Ancak sahne iki edebi eserden fazlasını içermektedir ve bir diğer palto bizi evrenin kendisi yapmak için zorlamaktadır. Bu rol yapan ya da ölü taklidi yapan değil aksine Tanrısal vasıfları ile özneyi baştan çıkararak bir nesne pozisyonunda bulunur ve bu mesafeden özneyi tamamıyla etkilemeyi becerir. Bu gözlerden uzak bir yazarın tasarımlar evrenine attığı ve sesini çok duyuramadığı Peter Schlemihl’in öznesini yitirdiği öyküdür. İki öyküyü birbiriyle çarpıştırarak simülasyon evreninde nesnenin özne simülakrasını karşılaştırmayı denerken Peter Schlemihl ile simülasyon evreninden bir sentez çıkarılması amaçlanır.

Öncelikle Dostoyevski’nin hepimizin içinden çıktığını iddia ettiği *Palto*’yu ele alırsak Akaki’nin öznenin nesneye geçme aşaması yeni bir paltoya sahip olması ile başlar. Yeni paltosunu eline aldığı zaman benliğini toplum tarafından kabul edilmesinin belgesini eline almış bulunmaktadır. Metalaşan dünyada ona bu duyguyu çevresindeki gölgeler vermektedir. Paltoyu diken Petroviç’in gururla paltoyu giydirmesi simülatif dünyanın kapılarını açan illüzyonist edasıdır. Bu illüzyon Akaki’nin üstünde taşınmaya başlar: “Yeni paltoyu görmek için hep birlikte askılığa koşuştular” (Gogol, 1999: 40). Akaki’i dünyalarına buyur etmek için imgeye ihtiyaç duyan arkadaşları paltoyu gördükten sonra selamlayıp kutlamaya başlarlar. Eski paltosunu artık çıkarmıştır, yeni platosu ona yeni bir gölge, yeni bir Akaki olmasını sağlamıştır. Ruhunun derinliklerine kadar bilen eski platosu özneliğini temsil etmektedir. Artık özneliği dört duvar arasında sıkışıp kalır: “Son ikisini yan yana görmek için eski paltosunu çıkarıp baktı, geleceği geliyordu; arada ne büyük ayırım vardı yarabbi, ne büyük ayırım” (Gogol, 1999: 40). Eski platosuna arkadaşlarının deyimi ile palto demeyi hak etmeyen olsa olsa sabahlık olabilecek platosuna artık onların gözüyle bakmaya başlar. Artık Akaki öznelikten nesnelere dönüş evrimini tamamlamaya başlar. Kozmos artık ona istediğini verir, yeni bir paltonun oyununu içine

dâhil olması için önündeki yollar açılmış olur. Paltosunu çaldırdıktan sonra hastalanıp, yatağa düşmesi ve hayata gözlerini kapayarak - “Sanki bu kentte hiç yaşamamıştı. Kimsenin koruyup gözetmediği, yakını saymadığı, yabancı bir sineği bile iğneleyip mikroskopta inceleyen savsaklamayan bir doğa bilginin bile ilgilenmediği bir varlık, yitip gitmişti” (Gogol, 1999: 45) -varoluşunu tamamlamadan gitmesi bu görevi paltoya yüklemektedir. Artık şehrin sokaklarında yeni öznelere arayan paltolar gezmektedir.

Şehrin sokaklarında gezen paltonun biri Oğuz Atay’ın *Beyaz Mantolu Adamı*’nda can bulur: “Rüzgârın ya da gelip geçenlerin salladığı beyaz manto süründü yüzüne. Uzun ve aydınlık bir manto. Kloş etekli, kocaman düğmeli bir hayalet; geniş yakalı, serin” (Atay, 2010: 13). Almak istediği zaman satıcı tarafından dalgaya alınmaya başlar ve satıcı üstüne mantoyu giydirdiğinde dünya kloş eteğin çevresinde dönüyor hissi verir. Paltoya sahip olduğu zaman insanlar tarafından fark edilmeye göz hapsine alınması kaçınılmaz olur. Özne nesneleşir ve insanlar tarafından dışlanan yabancı olarak görünen adam mantoya sahip olduktan sonra sadece öznesine değil nesneye de yabancılaşır. “Manken” dedi şişman dükkâncı gene, başka söz bulamadığı için. Bir süre de tezgâhtarla birlikte söylendiler “Manken, manken,” diye ve çok sonra akıl ettiler onu manken olarak kullanmayı” (Atay, 2010: 17). Metalaşan dünyanın bir parçası olarak bir sıfat tamlamasına sahip olan “Beyaz Mantolu Adam”ın yerdeki suyun içine yansıyan görüntüsüyle öznelere onu hayretle izlemeleri, mantoyu çekiştirmeleri, nesne tarafından ele geçirilmesiyle metalaştıklarının da en önemli göstergesidir. Hz. İsa’nın tüccarlar tarafından çarmıha gerilişi, beyaz paltolu adamın vitrine iğnelenerek asılmasıyla tekrar sahnelenir. Burada ayırt edilmesi gereken bedenleri ele geçiren öznelere başka öznelere üzerindeki iktidar gücünü kullanmasının temel dinamiği öznelere beslenen nesnelere devasa imparatorluklar haline gelmesidir.

Halk plajına giden Beyaz Mantolu Adam burada da göz hapsine alınır: “Burayı hemen terk edin” (Atay, 2010: 23) diye uyarır görevli adam, kadın mantosu ile gezmesi diğerlerine uygun gelmediği gibi ona da uygun gelmez, çevrenin rahatını ve huzurunu bozmasından dolayı dışarı çıkması istenir. Konuşamadığı için çevresine cevap veremeyen beyaz mantolu adama ithaf edilen sapık, deli, hasta gibi lafları gözleriyle cevap vermekten ileri gidemez gitmekte istemez. Toplum tarafından tek şekilli olarak fark edilmesi, kalıplara uygun olmadığı için istenilmemesi, özne halinden nesne haline geçişi sırasında toplum ile karşı karşıya gelmesi, mutlak sonuna zemin hazırlar. “Denize değil!” (Atay, 2010: 24) beyaz mantolu adamın gözünün önünde gölgelerin olmadığı tek yer denizdir. Arkasında onu izleyen topluluğun önünde asıl dilsiz kendisinin olmadığını gösterircesine denize doğru ilerler, sonsuzluğa doğru yol almaya başlar.

Gogol’ün *Palto*’sundan çıkıp simülatif evrende kısa süre yaşayabilen Beyaz Mantolu Adam, Akaki’nin sessiz manifestosudur. Palto saflaşarak beyaz mantoya dönüşerek hem modernleşme eğilimi gösterir hem de kadınsılık üzerinden özneye mesaj gönderilir. Her iki eserde de nesne özne simülakrası yaratarak karakterleri ele geçirir ve onların hiçliğe sürüklenmesini sağlar. Dikkat çeken en önemli benzeşim karakterlerin nesneye sahip olduktan sonra yükselip düşmeleri ve varolan öznelere de toplumdan tama-

men silinmesidir. *Palto*'da nesneden karaktere adlandırma gözükürken karakter paltoya hâkim olmanın peşindedir. Onunla yükselerek tümelin içerisinde yer alır ve onun yitip gitmesiyle tümelin içerisinde kaybolur gider. *Beyaz Mantolu Adam*'da karakterden nesneye adlandırma gözükürken nesne ölü taklidi yaparak karaktere sahip olur. Nötr bir pozisyonda varlığını sürdüren karakter önce tümelin içerisinde merak sonra yükselme ardından da silinip gider, hatta varlığı ve yokluğu arasında büyük bir illüzyon yaratarak hiçliğe yelken açar. İki eserinde dışsal okur üzerinde yarattığı etki aynı düzlemde gerçekleşir, simülasyon dünyasına ait olan nesnelere sisteminde her şeyin yok olup gittiğidir. Burada unutulması gereken ayrıntı ise öznelere nesne simülakrası ile ortadan tamamen kalkarken nesnelere sisteminin aynı ve olduğu gibi işlevini sürdürüyor olmasıdır. Dışsal özne yani okur, edebi olanın içerisine girerek simülatif bir şekilde önceden her şeyi gözlemler ve deneyimleyerek sonuçlarını görebilir.

Palto'nun açtığı delikten *Beyaz Mantolu Adam* sessiz bir manifesto olarak çıkarken gerçek hayata uzanmayı sağlayacak diğer bir önemli yaratım olan Peter Schlemihl ile karşılaşırız. Kozmosun içinde illüzyonu saklayan gri paltolu adam, diğer paltolardan farklı olarak paltosunun içinden “elini cebine sokmuş ve gösterişsiz, hatta alçak gönüllü bir tavırla oradan değerli, sırma işlemeli bir Türk halısı çekip çıkarmaya başlamış bulunuyordu” (Chamisso, 1999: 7). Paltosunun cebinden dürbün, halı çıkarması Peter Schlemihl'den başka kimsenin ilgisini çekmiyor gibi görünür hatta çevresine gri paltolu adamı sorduğu zaman: “Şu terzinin iğnesinden kurtulmuş tireye benzeyen adam mı?” (Chamisso: s.8) cevabını alır, görüldüğü üzere diğer palto sahipleri gibi gri paltolu adam da çevresi tarafından fark edilmeyen işe yaradığı zaman aranan ya da fark edilen kişidir. Peter Schlemihl'in gri paltolu adamı fark etmesi gibi o da Schlemihl'in farkındadır. Yanına gelerek, “Beyefendi açıklamama izin buyurun sizin güneşte ve şöyle soylu bir küçümsemeyle, önem bile vermeden yere fırlattığınız o güzel, çok güzel gölgenizi olağanüstü şaşkınlık ve beğeniyle seyretme olanağını buldum, şu ayaklarınızın ucundaki muhteşem gölgenizi... Acaba şu gölgenizi bana bırakmaya razı olur muydunuz?” (Chamisso, 10) diye sorar. Schlemihl için önemsiz olan gölgesi gri paltolu adamın dikkatini çeker, gölgenin içinde özneliği benliği olduğunun farkında olmayan Schlemihl talih kesesi karşılığında gölgesini tereddüt etmeden verir: “Korkum ne kadar büyük olursa olsun, iki kelimeyle ruhumu avuçları içine almıştı” (Chamisso, 11). Metalaşan dünyada iktidar paradır ve talih kesesinin içinde sonsuz altın olma düşüncesi gölgeyi değersizleştirir, nesne görünüm değiştirerek gözünde özneliği yener. Althusser'in tabiiyet altına alma durumu burada göze çarpar.

Parası olmasına rağmen gölgesiz kalan Schlemihl: “Aman Allah'ım! Zavallı adamın gölgesi yok!” (Chamisso, 13) sözlerini duymaya başlar, dışarı çıkmaktan çekinir hale gelir, yardımcısı Bendel, onun gölgesi olmaya başlar. Sahte gölge kendi gölgesinin yerini tutmadığı gibi oynadığı iktidar rolünün de yavaş yavaş sonuna gelir. Gölgesinin olmadığı fark edilmemesi için geceleri dışarıya çıkmaya karar verir, nesnelere sisteminde yitirdiği benliğini karanlık tarafa çekerek kazanmaya çalışır. Asıl gücün gölge olduğunun farkına vardığından sonra gri paltolu adamdan gölgesini ister, gölgesine kolaydan sahip olan gri paltolu adam gölge karşılığında: “Aşağıdaki imzama dayanarak ruhumu, tabii yolla

vücutundan ayrıldıktan sonra, bu kâğıdı taşıyan kişiye bağışlıyorum” der (Chamisso, 40). Kozmosta verilene karşılık her zaman alınacak bir şeyler vardır. Ruhunun istenmesi karşısında şaşkın olan Schlemihl gölgesinin alınması ile benliğinin yarım kalması, ruhunun alındıktan sonra ise artık Schlemihl diye birinin kalmayacağını farkındadır. Ruhunu vermemek için özgürlüğüne doğru yürümeye başlar, yolda giden gölgesini doldurmaya çalışır. “ ‘Ey gölge, sahibini mi arıyorsun?’ diye düşündüm. ‘Sahibin ben olayım!’ Ve yakalamak için üzerine atıldım” (Chamisso, 45). Gölgesini yitirmesi üzerine başka gölgelerin sahibi olma arzusu duyar. Gri paltolu adam istediğini almak için gölgeyi serbest bırakır.

Buradaki palto kavramı nesnenin ele geçirdiği özneyi kullanarak başka özneler üzerinde yarattığı etki ve ele geçirme ile ilerler. Paltosundan cebine eline atarak ondan istenilen her şeyi veren gri paltolu adam, Alâeddin’in cini gibidir. Palto ise kozmosun kendisi pozisyonunu oynayan nesnelere imparatorluğudur. Tanrısal bir işleve sahip olan gri paltolu adamın bu işlevini yerine getirmesini ve o pozisyona yükselmesini sağlayan şey ise paltodur. Palto isteyen herkese istediği şeyleri verir ve karşılığında önce gölgelerini alarak özneleri itibarsızlaştırır ardından da ruhlarına alarak dünyadaki yaşamlarına sona erdirir. Buradaki palto metalaşan dünyadaki özneleri avlayan sihirli lamba gibidir. Başboş öznelerin, yaşamın verdiği değerlerin kıymetini bilmeyen karakterlerin, kendisinde olanın mükemmelliği yerine simülasyon olanları tercih eden tikellerin, nesnelere sisteminde anında ve hemen tüketileceği, bu yapılırken de kutsal olanın dahi öznenin elinden alınacağı açık ve belirgin bir şekilde vurgulanır.

Sonuç

Kozmosun simülatif kurgusu üzerinde üç dansçı performanslarını Palto üzerinden sergilerken benzer dansları yaptılar gibi düşünülse de hepsi ayrı bir duruşu temsil ettiler. Aynı simülasyon içinde farklı bakışların birleştiği nokta çerçevesinde bir harita çizilir ve kozmosun sonsuz gerçekliği, sonul gerçeklikler halinde kurulan simülasyonlarla temsil edilerek yaşam adı verilen ve monad denilen gizil anahtarlıkların oluşturduğu yapılarla iç içe geçen hikâyeler oluşturulur. Buradan yola çıkarak evren anahtar deliklerinin yerleştirildiği boşluklarca kurulur. Kozmosun Palto’su şifrelerle kuşanmış bir tür sır alanıdır, tıpkı bir aynanın içine geçen görüntüler gibi palto da özneyi içine geçirir. Bütüncül bakılırsa nesnelere ne kadar da iç içe yaşanıldığı ve onların özne üzerindeki etkisi net bir şekilde görülebilir. Öznelerini arayan paltolar, nesnelere dünyasını özneye çekici gelecek hâle getirirler. İktidarı ele geçiren nesne özneyi nesneye çevirmek için, toplulukları sürüleşme olarak kullanmaya başlar, özneler kitleye ayak uydurmak için paltonun cazibesine kapılır ve onun peşinden sürüklenir. Çark dönmeye başlar, kozmos devrimini tamamlar, unutulmamalıdır ki çarkın sistemi birbirine bağlıdır.

Palto metaforuna Hegelvari yaklaşırsak Gogol’ün *Palto*’su simülasyon evrenine atılmış bir tez olarak okurun karşısına çıkarken Oğuz Atay’ın *Beyaz Mantolu Adam*’ı anti-tez olarak görünür. Chamisso’nun *Peter Schlemihl*’i ise sentez olarak karşımıza çıkar. Gogol’ün paltosu sokaklarda bir tez olarak gezinirken diğer paltoların doğmasına da

zemin hazırlar, sırayla doğan paltolar Gogol'ün paltosunun farklı yansımasıdır. Burada metinlerin yazım tarihleri öncelik ve sonralık sıralaması yoktur çünkü burada başrol oyuncusu oyunu en iyi oynayandır. Öznenin aradığı nesne olarak tez pozisyonunda olan *Palto*, anti tez olarak nesnenin aradığı özne olarak *Beyaz Mantolu Adam*'ı karşımıza çıkarır. İkisini de içerisinde barındıran ancak onlardan farklı olarak Nesne-Özne ortaklığıyla öznelere ele geçiren yapının sentezi olarak da *Peter Schlemihl* öyküsü öne çıkar.

Sonuç olarak bütün paltolar ortak bir noktada birleşir. Dünyanın kurgusu devam etmektedir ve Paltolar bu kurgunun zincirini oluşturmaktadır. Paltonun içinde iktidar, para, güç, narsisizm, vb. zaafı saklanmaktadır. Palto insanların gizli noktalarına el basarak onları ortaya çıkarır ve istediğini almak için yine onların dilini kullanır. Öznenin yapması gereken çok basittir, bir dâhil olamama, yadırganma ve çatışma problemi yaratmaktır. Burada acınması gereken palto kurbanı olan değil onun askısı olup sadece üzerinde taşımakla yükümlü olan ve hiçbir hikâyeye dâhil olamayanlardır. Bu sahte bir düzenek diyerek oradan ayrılanlarının simülatif ve bir o kadar gerçek olan hikâyesinin çarpıştığı bir kurmacadır. Nesnelere ele geçirdiği ve simülasyon olarak kurulan dünyayı yerle bir etmek için Alice'in yaptığı gibi başkaldırmak, Don Kişot gibi sataşmak, Gogol'ün paltosunu sıyırıp tüm evrene fırlatmak, Atay'ın *Beyaz Mantolu Adam*'ı gibi bir illüzyon yaratmak, Peter Schlemihl olarak gölgelerin gücü adına diyebilmek, kısacası sonlu gerçeklikte sonsuz monadlar yaratarak simülatif döngüye karşı devrimi başlatmak gerekir.

Kaynaklar

- Adanır, O. (2008) *Simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et.
- Althusser, L. (1991) *İdeoloji ve devletin ideolojik baskı aygıtları*, (Çev. Y. Alp – M. Özışık). İstanbul: İletişim.
- Atay, O. (2010) *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2008) *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Baudrillard, J. (2011) *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2012) *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi.
- Caroll, L. (2009) *Alice harikalar diyarında ve aynadan İçeri*. (Çev. K. E. Kına). İstanbul: İthaki.
- Chamisso, A. V. (1999) *Peter Schlemihl*, İstanbul: Sentez.
- Gogol, N. (1999) *Üç öykü*. (Çev. Orhan Veli – E. Güney). İstanbul: Cumhuriyet.
- Nabokov, V. (2012) *Nikolay Gogol*. (Çev. Y. Yavuz). İstanbul: İletişim.
- Saavedra, M. C. (2005) *Don Quijote I*. (Çev. R. Hakmen). İstanbul: YKY.



DOI: 10.22559/folklor.190

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Fotoğraftan Metne Sızanlar: Orhan Pamuk'un “Resimli İstanbul” Kitabında Fotoğrafın Metinle Kurduğu İlişkiyi Okumak

Leaks from Photograph to Text: Reading the Relationship
Between Photograph and Text in the Book of
Orhan Pamuk's Resimli İstanbul

Pelin Erdal Aytekin*

Özet

Bu çalışma, fotoğraf ile edebi bir metnin birbiri ile ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Orhan Pamuk 2003 yılında İstanbul-Hatıralar ve Şehir adlı kitabını 200 fotoğraf ile yayınlamış ancak daha sonra kitaba 230 tane fotoğraf daha ekleyerek ve ebatlarını büyütürken yeniden, *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* adıyla 2015 yılında baskıya vermiştir. Böylece kitap, fotoğraf ve metin ilişkisi kuvvetlendirilerek ve fotoğrafın yarattığı etki artırılarak, metinlere dayanan bir kitaptan, görselliğe dayanan bir kitaba dönüşmüştür. Bu çalışmanın amacı da fotoğrafların yarattığı görsel ve imgesel gücün metinler üzerinde nasıl etki yarattığı ve tam tersi bir noktadan hareketle de, metinlerin fotoğraflarla nasıl ilişkiye girdiğinin incelenmesine dayanmaktadır. Fotoğraf ve edebiyatın üretim şekli ve niteliği bakımından farklı sanatsal çerçevelere sahip olmaları birbirleri ile hangi noktalarda etkileşime girdikleri konusunu daha da önem-

* Doç.Dr., Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi. pelinerdala@gmail.com

li hale getirmektedir. Bütün bu çalışma dâhilinde; bellek, geçmiş, hatırlama ve fotoğrafın bu alanlara nasıl hizmet ettiği, sanatsal üretimi hangi oranlarda beslediği araştırılmıştır. Özellikle romanın görüntü ile nasıl etkileşim içine girdiği, *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabı, yorumlayıcı bir sosyal bilim yaklaşımı içerisinde incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu etkileşim içerisinde fotoğrafların metin ile eş zamanlı bir biçimde anlatıyı kuvvetlendirdiği, iki farklı alanın birçok noktada kesiştiği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: *Orhan Pamuk, fotoğraf, edebiyat, bellek, geçmiş*

Abstract

This work focuses on the relationship between photography and literary text. In 2003, Orhan Pamuk published his book named *Istanbul-Hatıralar ve Şehir* with 200 photographs, but later the book added 230 more photographs and enlarged its dimensions and printed again in 2015 with the name of *Resimli İstanbul - Hatıralar ve Şehir*. Thus, by strengthening the relation of books, photographs, and texts and by increasing the effect created by the photographs, it becomes a book based on texts to a book based on visuality. The purpose of this study is to examine how visual and imaginative power created by photographs influences texts and how texts relate to photographs by moving from one point to the other. The fact that photographs and literature have different artistic frameworks in terms of the way they are produced even more important where they interact with each other. Within this whole study; how memory, history, recollection, and photography serve these areas, and how much artistic production that they feed researched. In particular, how the novel, *Resimli İstanbul - Hatıralar ve Şehir*, interacted with the image was tried to be examined in an interpretive social science approach. In this interaction, it seemed that two different areas intersect at many points, where the photos reinforce the narrative in a simultaneous manner with the text.

Keywords: *Orhan Pamuk, photography, literature, memory, history*

Giriş

Fotoğraf bir sanatsal üretim alanı olarak gerçeklikle bağıını her daim korumakla birlikte; geçmişin izlerini, imgelemine, hatırlamanın önemli bir yardımcısı olarak her daim içerisinde saklı tutmaktadır. Belleğin anıyı bulunduğu ortamdan çağırması gibi fotoğrafta barındırdığı imgeyi geri çağırma konusunda belleğe yardımcı olabilir. Orhan Pamuk'un *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabında da metinlere bu anlamda destek veren unsur fotoğraflardır. Pamuk 2003 yılında *Istanbul-Hatıralar ve Şehir* adıyla çıkan kitabını 200 tane fotoğraf ile yayınlanırken, 2015 yılında yayınlanan *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabına 230 adet daha fotoğraf ekleyerek 430 fotoğrafla baskıya

vermiştir. Böylece ilk sürümü metne dayalı olan bir kitap iken ikinci sürüm, adından da anlaşılabilceği gibi görselliğe dayanan bir kitap olarak dönüştürülmüştür. Bu çalışmanın da ele almakta olduğu bu ikinci sürüm olan *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabının boyutları da yazarın kendi deyimiyle “duygusal etkiyi arttırmak amacıyla” büyütülmüştür (Pamuk, 2016, s. 513). Bu nokta çalışmanın da ana noktalarından birisidir. Metnin boşlukta kalan noktaları, fotoğrafın belge olma özelliği ile örtüşmektedir. Bu bakımdan hem metin fotoğrafların verdiği duyguyu açıklamakta hem de fotoğraflar yazarın anlattıklarını oldukça iyi şekilde resimlemektedir (Pamuk, 2016, s. 513). Pamuk (2016) bu yazım sürecini şu şekilde özetlemektedir;

“Önce söylemek istediğim şeyleri resimsiz bir kitap için yazar gibi konuyu kelimelerle tüketerek yazıyor, sonra toplamakta olduğum şehir manzaralarını bu metnin içine yerleştiriyordum bunun için çoğu zaman anlatıyla fotoğrafı ve resmi ilişkilendiren birkaç cümle de kurardım. Yani metnin fotoğrafı sarmasına, ona dokunmasına özel bir önem veriyordum” (s. 513).

Çalışmanın tüm bu evreni içerisinde metin-fotoğraf ilişkisinden yola çıkmak kaydıyla; geçmiş, bellek, hafıza konuları da çalışmanın kapsamı içerisine dahil edilmiş daha açık bir ifadeyle *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabında yer alan fotoğrafların geçmiş imgeyi, anıyı ortaya çıkarmak konusundaki imkanları da değerlendirmeye alınmıştır. Kitap bu alanı da besleyecek şekilde yazarın aile geçmişini ve değişimini, İstanbul’un geçmişi ve değişimi ile birlikte ele almaktadır.

Bu perspektif içerisinde değerlendirebileceğimiz çalışma yorumlayıcı bir sosyal bilim yaklaşımı içerisinde ele alınmıştır. Yorumbilgisi, felsefe, tarih, dilbilim ve edebiyat eleştirisi gibi alanlarda önemli bir yere sahiptir. Özellikle yazılı kelimeler veya resimlerden oluşan metnin detaylı bir okuması ya da incelenmesi anlamını içerir. Araştırmacı burada metnin içine yerleşen anlamı bulmak amacıyla “okuma” yapar. Böylece metnin bir bütün olarak ortaya konduğu anlam, parçalar bazında ve bütünle nasıl ilişki kurduğunun anlaşılması üzerine daha derinlikli bir anlayış geliştirmeye çalışılır (Neuman, 2009, s. 130). Neuman’ın da (2009) belirttiği gibi “gerçek anlamın yüzeyde açıkça bulunmasına çok seyrek rastlanır (s. 131).” Bu araştırma bir adım daha öteye giderek fotoğrafik anlamın ortaya çıkarılması amacıyla görsel bir okuma ihtiyacı içerisine de girmiştir. Böylece çalışmanın, imgesel bir anlam dünyasının anlaşılmasına çalışmasını hedeflemesinin yanı sıra metinsel anlamı ortaya koyma gayretini de içerisinde barındırdığı söylenebilir. Ayrıca nihai bir amaç olarak fotoğrafın metin ile kurduğu ilişkinin ortaya konması da hedeflenmektedir.

Kracauer’den, Barthes’a fotoğrafın vaat ettikleri

Kracauer, *Kitle Süsü* (2011) kitabında gençliğinde dans topluluğunda dansçı olarak çalışan yirmi dört yaşında genç bir kadın fotoğrafının, şimdilerinde altmış yaşında bir büyükanneye dönüştüğünü anlatmaktadır. Torunların gözünden, büyükannelelerini yirmi dört yaşında dansçı biri olarak görmenin şaşkınlığından bahsederken hem eğlendiklerini

hem de ürperdiklerini söyler. Çünkü der “zaman, gülümseme ya da topuz gibi fotoğrafa dâhil edilmemiş olsa da, fotoğrafın kendisi zamanın bir temsili gibi geliyor onlara (s. 25).” Metnin bu bölümü zamanın geçiciliğini ancak imgenin kalıcı olduğunu açıklamak konusunda oldukça net bir örnektir. Fotoğrafın, imgenin zaman yolculuğunu kolaylaştırdığını, “hatırlanan gerçeğin” arayışında belli ölçülerde yol gösterici olduğunu ima etmektedir. Ancak bu yol göstericilik yine de belli ölçülerle sınırlı kalmaktadır çünkü yine Kracauer’ın (2011) ifade ettiği gibi “fotoğraf, insanın geçmişini karın altına gömülmüş gibi saklar” (s. 28).

Buradaki en önemli ayırıcı unsur bellek ile fotoğraf arasında ortaya çıkmaktadır. Kracauer (2011) belleğin herhangi bir olgunun hem zamansal hem de uzamsal hikâyesinin tamamını içermeyeceğini, fotoğrafla kıyaslandığında rastgele bir şekilde ortaya çıkan bölük, pörçük kayıtlar olarak ifade edilebileceğini söylemektedir. Fotoğraf tüm zamansal ve mekânsal değişimleri, ayırt etmeden kaydederken¹ belleğin, bu kadar dikkatli bir seçime gitmediğinden bahsetmektedir. Bu seçim, belirli amaçlara, çarpıtılmış durum ve gerçeklere, öne çıkarılan kimi olay ve durumlara göre belirlenir ki tüm bu seçim işleminin hangi tercihlere bağlı olduğu, sonsuz sayıda nedenle ilişkilidir. Bu bağlamda;

“Fotoğraf mevcut olanı uzamsal (ya da zamansal) bir süreklilik olarak kaydeder; bellek imgeleri ise onu bir anlam taşıdığı sürece muhafaza eder... Fotoğrafik temsil açısından, bellek imgeleri fragman gibi görünür; çünkü fotoğraf, bellek imgelerinin atıfta buldukları ve onunla ilişki kurdukları fragman olmaktan çıktıkları anlamı kapsamaz. Benzer biçimde, bellek açısından da fotoğraf kısmen çerçöp içeren bir karışım gibidir¹” (Kracauer, 2011, s. 27).

Bu durum yine de fotoğrafın geçmişi araştıran bir belleğin yardımcı olduğu gerçeğini değiştirmez. Gerçeği olduğu haliyle kayda alan fotoğraf kişiye, bu gerçeğin içerisinde belli fragmanları, imgeleri, an ve durumları seçmesine olanak tanımaktadır. Kracauer’ın de söylediği gibi fotoğraf günün gerçekliğini belgeleyip onu toprağın ya da karın altına gömer. Geçmiş araştıran bellek aradığını oradan gidip çıkarmak durumunda kalır. Kracauer’ın ileri sürdüğü fikir başka boyutlara taşınsa da burada önemli olan fotoğrafın şartsız-koşulsuz kaydetme özelliğidir.

Roland Barthes da (1992) *Camera Lucida* kitabında fotoğrafın daimi kaydetme özelliğinden bahsetmektedir. Fotoğraf kaydeder ve bu yolla aslından bir tek kez yaşanmış olan bir anı defalarca tekrarlamayı mümkün kılar. “Fotoğraf”ın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf. Onda olay hiçbir şey uğruna aşılmaz: gereksinme duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene götürür o her zaman...” (s. 18). Fotoğrafın bu olanı kaydetmek konusundaki istikrarı, aynı zamanda ayrıntılara dair zenginliğin ortaya çıkmasını da kolaylaştırır. Barthes’a göre fotoğraf, tek bir sözcükle tüm bir cümlenin anlamını şekillendirebilen metnin tam tersi olarak ve her zaman temsil edilen bir alan olarak “ayrıntılar” ön plana almaktadır. Bir fotoğrafın şahit olduğu döneme dair - neredeyse etnografik bir girişimle - detaylı envanter çıkarılabileceğinden bahseder. Bir

çocuğun nasıl bir şapka takabileceğinden, bir gencin saç kesimine kadar geniş bir bilgi ağına sahiptir. Bundan da öte yine Barthes'ın ifadesiyle “ nesne parçalarından oluşan bir koleksiyon sunar, belki de bana ait bir fetişizmin gururunu okşar” (s. 45). Her bir nesnenin izini fotoğraf üzerinden takip etmek, bakan kişiye çeşitli duygular arasında dolanma imkânı tanır. Bu durumu Barthes *punctum* olarak tarif eder; “bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır” (s.42)” *Punctum* aynı zamanda fotoğrafın ortaya koyduğu ayrıntıdır, detaydır. Bazense fotoğrafın bir köşesinden izleyene görünen önemsiz bir nesne parçasıdır. Bu nedenle de oldukça kişiseldir. Barthes'ın da ifade ettiği gibi fotoğrafın, bakana dokunan, onu kendine çeken kısmıdır. Kişiye görünendir. Barthes (1992) kitabını fotoğrafın en nihayetinde iki yolu olduğunu söyleyerek bitirir. Tercih artık onu seçen kişiye aittir. Barthes seçim artık bana aittir der; “görünümünü kusursuz yansımaların uygar koduna sunmak, ya da onun içinde yolagelmez gerçeklikle yüz yüze gelmek” (s. 141).

Geçmişin gerçekliğinden, sanatın gerçekçiliğine: Fotoğrafın geçmişe ait imgeler yoluyla sanatsal üretimi beslemesi

Barthes (1992) fotoğrafı “geçmiş gerçekliğin yayılışı” olarak tarif etmektedir (s. 107). Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki de, özellikle derine gömülü olan gerçekliği yüzeye çıkarma ya da geçmişin gerçekliğini görünür kılma gibi bir yön bulunmaktadır. John Berger'in de (2007) söylediği gibi özellikle 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde fotoğraf, “gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç” olarak yer bulmuştur (s. 69). Fotoğraf diğer tüm sanat dallarının içerisinde, bir konunun taklit edilmesi veya yorumlanması, aktarımı değil, belgenin kendisi olarak var olur (s. 71).

Kracauer, (1997) *Film Theory* kitabında fotoğrafın gerçeklikle olan bağına uzunca yer vermiştir. Fotoğrafçının üretimine “fotoğrafik” diyebilmenin ön koşulu olarak belirli temel estetik unsurlara uyması gerektiğinden bahsetmektedir. Bu estetik duruşun en temel özelliği de sürekli gerçekçiliğe yaptığı vurguda aranabilir. Yine de fotoğraf, doğayı birebir yansıtmaz. Üç boyutlu olan görüntü, içinde bulunduğu uzam ile ilişkisi kopartılarak ve gerekli renk düzenlemeleri yapılarak bir düzleme aktarılır (ss. 13-15). Bu bakımlardan fotoğrafın daha geniş çerçevede ise sanatın gerçeklikle kurduğu bağ her daim tartışıla gelmiştir. Çünkü gerçeğin görüntülenmesi konusunda kendisinden en çok şey beklenen kuşkusuz ki hep fotoğraf olmuştur.

Özellikle gerçekçiliği benimsemiş olan sanatsal üretimin merkezinde, onun için gerekli olan malzemenin “dünyanın (nesnel gerçekliğin) kendi maddi birliği içinde, insan bilincinden bağımsız olarak var olduğu ve ortaya konduğu” bilgisi bulunmaktadır (Çalışlar, 1986, s. 99). Buna rağmen, bu varoluş halinin birbirinden bağımsız şekilde, birbiriyle temas halinde olmadan, farklı birimler halinde aralarında bir bağ kurmadan “boşlukta” asılı durduğu anlamına gelmez. Bu temelde her somut “şey”in diğer somut “şey”lere bağlı olduğu bir ilişkiler ağını gerektirir ve bu ilişkiler ağı, mevcut gerçekliği ortaya koyacak ya da yüzeye çıkaracak olan ortamı yaratır. Benzer bir noktadan hareketle, anılar da bilinçten bağımsız bir şekilde zaman içerisinde asılı değişimlerdir. Anılarında birbirleriyle bağlı buldukları bir ağa sahip oldukları söylenebilir.

Halbwachs (2016) konuyu biraz daha genişleterek, şehirlerin çoğaldığı geniş bir haritada daha kolay kaybolunabileceğini; ancak elde o ülkeye ait farklı şematik haritalar varsa birey aradığı şehrin etrafındaki nehir, dağ, başka şehirler gibi mekânsal bilgisine sahipse onu daha kolay bulabileceğini ileri sürmektedir. Aynı şekilde hafızamızdaki olaylarda, yanında yöresinde bulunan imge, nesne, kişi, olay ve durum bilgisine sahip olduğunda daha kolay ortaya çıkarılacak yani hatırlanacaktır. Kısacası “bir anıyı konumlandırmak için, onu zaman içindeki yerini bildiğimiz diğer anı bütünlüleriyle ilişkilendirmek gerekir (s. 186). Bu durumda fotoğrafın bir hatırlatıcı olarak işlev görmesi ve belleğe bu konuda yardımcı olma durumu anlam kazanmaktadır. Pamuk’un kitabında da metinlere bu anlamda destek veren unsur fotoğraflardır.

Berger (2007) biraz daha iddialı bir tespitle, fotoğraf makinesinin icadından önce fotoğrafın yerini tutanın bellek olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Bellek, fotoğrafın dışarıda, uzamda yaptığını daha önce düşünce içerisinde yapmıştır. Ancak yine de fotoğraflar, belleğin tersine anlamın tamamını kendi başlarına içlerinde barındıramazlar. Anlam ancak, bağlam içerisindeki işlevlerinin ortaya çıkmasından sonra belirir ve anlamlarından koparılmış olan imgeler bu durumda tekrardan anlam kazanırlar. “Fotoğraflar kendi başlarına bir öykü anlatmazlar. Anlık görünimleri saklarlar” (72). Bu durumda fotoğraf makinesi belleğe yardımcı bir araç olarak iş görmektedir. Fotoğraf bu bakımlardan geçmişin bir izi olarak da var olur. Bu geçmişte tekrardan görmek isteyenler, belgelenmiş – fotoğraflanmış – olanı tekrardan ortaya çıkarıp sahiplendiğinde bütün fotoğraflar yeniden canlanmış ve bir bağlama kavuşmuş olurlar. Hapsolmuş anılar olmaktan çıkıp varolmaya başlarlar (71-72).

Beatriz Sarlo’nun da (2012) söylediği gibi bellek ve bellek anlatılarını – tanıklıklar, hayat hikayeleri, söyleşiler, öz yaşam öyküleri, anılar, sinematografi, fotoğraf ve hatta plastik sanatların tamamı – bireyi yabancılaşmaya, şeyleşmeye karşı korumaktadır. Bir önlem olarak “sağaltma” işlevi görürler (34). Böylece birey kendisine bir kılavuz bulmuş olur. Orhan Pamuk’un geçmişle ilişki kurmasının önemli yollarından biride bu nedenle fotoğraflardır. Kitabında yer verdiği şekliyle Ara Güler kendisine, “sen benim fotoğraflarımı çocukluğunu hatırlattığı için seviyorsun” demesi böylesi bir “sağaltma” işlemine olanak tanıdığı içindir.

Berger’de (2007) anımsama eyleminin tek boyutlu olmadığından bahsetmektedir. Anımsanan şey tünelin sonundaki ışık şeklinde belirmez. Sayısı bilinemeyecek kadar çok uyarıcı, anımsanana yönelir ve onunla etkileşim içine girer. Anımsanma süreci bu bakımdan karmaşık bir yapı sergilemektedir. Berger, özellikle sözcüklerin ya da belli bazı işaretlerin bir fotoğraf içinde buna benzer bir bağlam yaratması gerektiğini söylemektedir (81). Böylece Pamuk’un ilham kaynağı olan fotoğraf, aynı zamanda da yazarın kendisinden bir bağlam beklentisi içerisine girmiş olur. Bu etkileşim karşılıklıdır ve iki farklı alanı, yaratılan dünya bakımından bir araya getirmektedir.

Pamuk’un açtığı yoldan giderek Kracauer’e bir daha bakmak gerekebilir. Kracauer (2011) özellikle fotoğrafik arşivin, fotoğrafın çekildiği zamanın gerçekliğini bir araya getirmekle ilgili bir görevi olduğunu söylemektedir. Geçmişin imgeleri bellekte karma-

şık hale gelmiştir. Fotoğrafik arşiv ile anlamına yabancılaşmış olan doğanın öğeleri tekrardan bir araya gelir. Fotoğrafın bu ayırıcı özelliği belleği, kayıp gitmiş olan gerçeklik ile tekrardan karşı karşıya bırakır (38).

Kracauer'ın "buluntu öykü" (*founded story*) kavramı da sanatsal üretimin aslında fiziksel gerçekliğin içerisinde, kendiliğinden ve doğal olarak bulunduğu varsayımından hareket etmektedir. Dolayısıyla hikâye edilen şey zaten doğal ortamında yani fiziksel gerçeklik içinde kendiliğinden bulunmaktadır. Kracauer'ın (2015) ifadesiyle " 'buluntu hikâye' terimi mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde bulunan bütün hikâyeleri kapsar." Keşfedilmeye açık olan bu hikâyeler örneğin kendini bir fotoğraf içerisinde de gösterebilir. Fiziksel gerçekliğin içerisinden çıkan bir öykü, keşfedilerek metinsel bir anlatıya yol gösterici olabilir. Pamuk'un seçtiği bu yolda, yazarın metinlerine eşlik eden fotoğrafların, kendi içlerinde "buluntu öyküler" barındırıyor olduğunu ileri sürmek iddialı bir davranış olmayacaktır. Pamuk'ta fotoğrafın anlattığı bu öyküleri, kitabının yazım aşamasında bir kılavuz, bir yol gösterici olarak kullandığını söylemiştir; "...1950-1970 arasında çekilmiş fotoğrafların anlattıklarını çok iyi resimleyeceğini düşündüm. Böylece aile fotoğraflarını seçmeye ve onlara bakarak yazmaya başladım" Bu aslında geçmişte ait olan bir gerçekliğin araştırılma biçimi olarak görülebilir.

Fotoğraftan metne: Resimli İstanbul kitabı

Barthes (1992), Sartre'a göre "bütün yazarlar bir romanın okunuşuna eşlik eden görüntülerin yoksulluğu konusunda fikir birliği içindedirler" (108) derken önemli bir noktayı aydınlatmak istemektedir. Şöyle devam eder Barthes, "okumanın *Görüntü Kıtlığı*'na Fotoğraf'ın *Görüntü Bütünlüğü* denk düşer; yalnızca kendi içinde zaten bir görüntü olduğu için değil, ama aynı zamanda bu çok özel görüntü kendini tamamlamış olarak dışa vurduğu için (108). Burada amaç fotoğrafın tamamlanmışlığını aslında bir eksiklik olarak saymaktır. Metin okuyan tarafından doldurulabilecek sayısız boşluktan meydana gelir. Fotoğrafın dünyası tamamlanmıştır, orada yeni alanlar açmak pek mümkün değildir. Pamuk *Resimli İstanbul* (2016) kitabının "Fotoğraf Toplamak" adlı bölümünde fotoğrafın bu tamamlanmış halini metinlerine destek vermesi için kullanır. Daha da yalın haliyle, metnin bir aracı olarak fotoğrafların, verdiği duyguyu açıklamaya bir araç olduğundan bahseder (513).

"Amacım İstanbul'un bütün 'güzel' fotoğraflarını toplamak değildi. Kitapta anlattığım konuları, duyguları gösteren, ortaya çıkaran, büyüten siyah beyaz fotoğraflar topluyordum. Bu eski fotoğraflar hem geçmişte doğru bir şekilde ve zenginliğiyle hatırlamama yol açıyor, hem de bende düzyazı ve romanlarla onlar hakkında yazma dürtüsü uyandırıyor" (Pamuk, 2016, s. 513).

Çünkü Barthes'ın da söylediği gibi görüntüde yer alan nesne tamamıyla kendini teslim etmektedir. Bakan gözün şüpheye düştüğü herhangi bir durum yoktur. Ancak nesneyi tartışmalı hale getiren daha önce de söylendiği gibi metindir. Barthes fotoğrafı "bana nesneyi belirsiz ve tartışma götürür biçimde vererek, gördüğümü sandığım şey hakkında

beni kuşku duymaya kışkırtan metin ya da öteki algılamaların tam tersi” olarak tarif eder (127). Fotoğraf kesinlik arz ederken, metin müphemlik arz eder. Tabi ki metnin belirsizliği sanatsal üretimin tam da aradığı şeydir. Belirsizlikler eserle karşılaşan kişiyi de yaratıcılığın bir parçası yapar. Barthes’ın yaklaşımı üzerinden değerlendirecek, metnin belirsizliği, fotoğrafın kesinliği ile diyalektik bir süreç içerisine girerek sanatsal üretimin farklı boyutlara taşınmasını olanaklı hale getirir.

Pamuk (2016) kitabında en önemli amaçlarından birinin, eski fotoğraflara bakma isteği ve bu isteğin aslında bazı duyguları yeniden yaşamak, o zamanlarda yaşıyormuş gibi hissetmek olduğunu söylemektedir (s. 515). Hatırlama ihtiyacı kitabı fotoğraflarla şekillendirmekteki en önemli hedeflerden biri gibi görünmektedir. Bu nedenlerle kitap Orhan Pamuk’un, fotoğraftaki haliyle, küçük Orhan’ın bir portre fotoğrafı ile metinle buluşur. Kitabın ilk bölümü, çocukluğun yani geçmişin gizemli duygularını anlatmaya çalışırken, metnin açıkta bıraktığı noktaları fotoğrafın en yalın ve en net hali kapatır. Fotoğrafta Orhan Pamuk’un üç ila beş yaşları arasındadır ve kameraya endişe ile bakmaktadır. Aynı şekilde metinde ilk çocukluk yıllarında aile içinde yaşanan bir sorun sonrasında teyzesinin evine gönderildiği ve kendi evine geri dönme isteğinden bahseder. Fotoğraf metni okuyan kişinin gözlerinin içine bakarak, “yazarın anlattığı, kaygılı çocuk benim” demektedir. Pamuk kitabına, fotoğrafın metne ne kadar çok anlam kazandırdığını gösteren bir giriş yapmış olur. Fotoğrafın içinde kendiliğinden var olan gerçeklik, metnin ne anlattığına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.

İkinci bölümün başında da benzer bir ihtiyaçla, Pamuk’un büyüdüğü evin görüntüsü ile başlar. Metnin başladığı sayfanın sonuna konulmuş olan fotoğraf, metinde anlatıldığı gibi, 1950’li yılları takip eden süreçte, batılılaşmanın getirdiği mekân tasarımını anlatır niteliktedir. Pamuk ikinci bölümde büyüdüğü evi “oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekânlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı” diye tarif etmektedir. Bu anlatıma yine bu bölümün başında bulunan bir fotoğraf eşlik eder. Fotoğrafta aile evinin dönemin ileri gelenlerinin evlerinde bulunan eşyalar ile döşendiği ve kendisinin de bahsettiği gibi dokunulmazlık hissi verdiği görülmektedir. Ev içerisine dizilmiş olan nesnelere, yaşanmışlığı anlatmaktan çok, dönemin “sergileme” merakına hizmet etmekte olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Diğer taraftan yazarın çocukluğunu çoğunlukla bir “sıkıntı” duygusu ile birlikte anmasına neden olan o zamanı durmuş gibi hissetme hali, bahsi geçen bu fotoğrafla uygun bir şekilde örtüşmektedir. Barthes’ın da (1992) söylediği gibi “fotoğraf’ta Zaman’ın hareketsizleştirilmesi aşırı ve korkunç bir boyut kazanır: Zaman oburca yutulmuştur (109).” Fotoğraf hem anı dondurarak zamanı durdurur hem de bahsi geçen fotoğrafta olduğu gibi mekanın neredeyse zaman durmuş gibi görüldüğünden bahseder. Evin içinin adeta bir müze gibi nesnelere sergilendiği bir sergi alanına dönüştürülmüş olması, annenin yüzünde donmuş olan gülücük, babanın sanki sonsuza değin gazete okuyormuş hissi veren pozu ve bebeğin camdan dışarıya bakan görüntüsü adeta zamanın bir yerinde sabitlenip kalmış olmayı hissettirir.

Aynı bölümdeki diğer bir fotoğraf Pamuk'un babasını anlatan fotoğraftır. Pamuk babasını "bazen geçişi bir öfkeye kapılmasının dışında babam hayatından, kendinden, yakışıklılığında, zekâsından ve talihinden çok memnundu" diye anlatırken, bu anlatıma sayfa 54'de, babasının uçaktan indiğini gösteren bir fotoğraf eşlik eder. Baba bu fotoğrafta aynı Pamuk'un metin içinde bahsettiği gibi oldukça kendinden emin bir görünüm çizmektedir. Gözünde onu olduğundan daha mağrur gösteren koyu renk güneş gözlükleri, şık görünmesini sağlayan takım elbisesi ve elindeki çanta ile Pamuk'un tam da tarif ettiği şekliyle kendinden oldukça memnun birinin portresini çizer. Uçaktan iniyor olması o yıllar için varlıklı olma halini anlatan başka bir ayrıntıdır. Böylece fotoğraf yine metne tam yerinde hizmet etmiştir.

Sayfa 61'de Pamuk'un babası ile kurduğu daha yakın iletişimin fotoğrafı yine metnin verdiği anlatıya yakın bir açıklama getirir. Pamuk, çocukluğunun karmaşık hislerinden bahseder. Birilerini öldürdüğünden, farklı hayallere daldığından bahsederken, çevresindeki herkesin onun kurduğu bu ikinci dünyadan habersiz olduklarını söylemektedir. Bir tek babam der "sır olarak sakladığım, sakladıkça da zararsızlığına inandığım bu ikinci dünyanın varlığından bir tek babam haberdarmış gibi gözükürdü". Metnin hemen altındaki fotoğraf küçük Orhan'ın elinden tutan babasının oğluya kurduğu bu içtenlikli iletişimi gösterir netliktedir. Babanın gözleri onu anladığını gösterir şekilde direk oğlunun gözlerindedir. Pamuk'un babası ile kurduğu yakın iletişimi gösterir fotoğraflardan biridir. Yazarın "babam bu ikinci dünyada yaşıyor olabilir miydi?" diye sorduğu soru aslında kendisinin yaşadığı ve bu yaşadığı diğer dünyadan sadece babasının haberdar olma ihtimaline sahip olduğunu göstermektedir.

Kitabın genel anlatı noktalarından biri, İstanbul'un Osmanlı'dan bu yana değişen ve kendini yenilemek yerine aslında yenilen halidir. Yazar bunun hüznünü çoğu zaman altını çizerek anlatır. Dördüncü bölüm olan "Yıkılan Paşa Konaklarının Hüznü: Sokakların Keşfi" bölümü de anlatıya bu şekli veren kısımlardan biridir. Yazar, okullarının bile henüz kendisi orada okurken yanıp kül olduğundan bahseder. Bölüm genel olarak İstanbul'un konaklarının nasıl şehrin ortasında yükselen apartmanlara dönüştüğünü, zamanla birlikte şehrin bu yolla ele geçirildiğinden bahsetmektedir. Bu bağlama oturan sekiz tane fotoğraf bölümün içine yerleştirilmiştir. Bu fotoğraflar, yangında yanıp kül olan konakları, onları söndürmeye çalışan itfaiyecilerle birlikte yangınları, kendilerini ve yıkıntı haline gelmiş, terkedilmiş, boşaltılmış konakları göstermektedir. Yazarın İstanbul'un hüznü olarak anlattığı değişim hali hemen hepsi geniş plandan alınan fotoğraflar ile hissedilmektedir. Bölüm içi fotoğraflarından yangınları konu alan dördüncü fotoğraf, objektife bakan bir çift itfaiyeci gözü nedeniyle diğerlerinden farklılaşır. Bu bir çift göz sanki yazarın hüznüne, içinde bulunduğu zamandan şahitlik etmektedir. Berger'in (2007) ifadesiyle sanki fotoğraf "çekilen olayın bir zamanlar içinde var olduğu zaman akışını yakalar. Bütün fotoğraflar geçmişe aittir, ancak onlarda geçmişten bir an öyle yakalanmıştır ki, bu an yaşanmış geçmişin tersine hiçbir zaman bugüne ulaşamaz (s. 83)." Diğer fotoğraflarda ise İstanbul'un çeşitli semtlerindeki yangın sahneleri görülür. Fotoğrafın içinden o anın detaylarına ve telaşına şahit olunur. Detayları ile apaçık ortada

duran fotoğraflar Pamuk'un ifadesine eşlik eder. Cumhuriyet ile birlikte tasfiye edilen Osmanlı paşaları ve değişik konumdaki memurların boşalttığı saray yavrusu konakların bakımsızlıktan ya da yanıp yıkılarak değişime maruz kaldığı bir dönemin izleri bu fotoğraflarda aranır. Özellikle 64. sayfada bulunan fotoğraf, önde boşaltılmış bir konağın arka cephesinde yükselen, yeni olduğu camlarından henüz silinmemiş, inşaata ait yazıların olduğu yüksek apartmanın varlığı ile manidar bir aykırılık yaratır. Bölümde anlatılan öncesi ve sonrasıyla, Osmanlı-Cumhuriyet döneminin, batılılaşma gayretinin temsili gibidir. Pamuk'un (2016) "bu ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdedi. Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatırlarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana..." diye anlattığı değişimin kederli görünümü sanki bu fotoğrafla cisimleşmiştir (68).

Şehrin siyah-beyaz zıtlığının anlatıldığı 5. bölüm, aynı zamanda Pamuk'un mevsim olarak kışa ve kara yaptığı güzelleme olarak görülebilir. Bu bölümde şehrin yoksulluğunun, kırık-dökük halinin, kırgınlıklarının ve kimi zaman mutluluğunun, zıtlık belirten bir kullanımla siyah ve beyaz ile eşleştirmektedir. Karın yağdığı günleri, şehrin içine girdiği bir birlik duygusu ile anlatmaktadır. Hem şehri hem de kendi çocukluğuna ait günleri yine fotoğraflarla simgeler. Özellikle sayfa 88'de bulunan kendi fotoğrafı, çocukluğuna dair mutlu anlardan birini göstermektedir. Kar yağarken dışarıda mutlulukla, gülümseyerek poz veren çocuk Orhan, kitabın genelinde çizdiği en olumlu atmosferi de yine bu bölümde, İstanbul'un karlı günlerini anlatırken vermiştir. Kendi çocukluğuna dair en mutlu fotoğraflardan biridir. Böylece geçirmek istediği duyguyu, objektife bu sefer gülerken bakan bir çocuğun imgesi ile anlatmış olur. Ancak fotoğrafa bakan kişi gülen çocuğun imajından bir adım öteye giderek çocuğun içinde bulunduğu mekânı anlamaya çalışır. Burada arka fona, yazarın kitap boyunca anlattığı ve çocukluğunu içinde geçirdiği atmosfer dâhil olur. Bu nedenle fotoğrafın odak noktasındaki gülen çocuk imajından uzaklaşarak; arkada, alan derinliği içerisinde yaratılan bu atmosfere ait ipuçları aranır.

Resimli İstanbul kitabı fotoğrafların adeta sinematografik bir düzen ve ilişki içerisinde geçiş yaptığı bir filmi andırmaktadır. Pamuk'un özellikle Boğaz'ı anlattığı 6. Bölüm, bu sinematografik anlatıya oldukça uygun düşmektedir. Çocukluğunda annesi ile sandalla yaptığı boğaz gezilerini anlatırken detaylı betimlemelere girer. Boğaz'ı şehrin içinde akan bir su olarak tüm diğer dünya şehirlerindeki farklı konuma yerleştirir ve akıntıyı arkaya alıp sürüklenmeye başlanıldığında, balkonlardan çay içerek seyre dalan teyzeleri, elinde okul çantası eve dönen çocukları, rıhtımda bekleyen balıkçı kedilerini, minareleri, köprüleri ve en önemlisi de karadan bakıldığında fark edilmeyen ancak denizden görülebilen yalıları tarif eder. Bu uzunca metine neredeyse aynı sırayla Boğaz'a ait fotoğraflar eşlik eder. Bu bölüme eşlik eden otuz üç adet fotoğraf arasında, en etkileyici hissi yaratan özellikle yalı fotoğrafları olur. Sadece denizden görülen bir takım yalı görüntüleri bakana gizli bir ana şahit oluyormuş hissi vermektedir. Pamuk'un da ifade ettiği gibi Boğaz'da denizden yapılan bu geziler hem İstanbul'u sokak sokak görme hissi verir hem de uzaktan bakma, dışarıdan şahit olma hissini doğurur. Fotoğrafların tamamı bu şahit olma ve izleme duygusunu metine eşlik edecek şekilde yaratmaktadır.

Denizden çekilen kimi yalı fotoğraflarında kapıdan bakan birini görmek mümkündür. Bu durum okuyanı metin içerisinde delip geçen “şey”i Barthes’ın bahsettiği haliyle fotoğrafta kendini *punctum* olarak konumlandırır. Hiç beklenilmeyen bir anda fotoğrafın bir köşesinden bakanı delip-geçen bir imaj olarak belirir. Böylece metnin vaat ettiği ile fotoğrafın gösterdiği şey birbirini üzerine oturmuş olur. Bu birazda sahnelenmemiş olan, kendiliğinden orada bulunma halini simgeler. Kracauer, sahnelenmemiş olan gerçekliğin ele alındığı fotoğraflardan bahsederken, rastlantısal olayların, enstantane fotoğrafın ana malzemesi olduğundan bahseder. Albert Londe’dan alıntıyla enstantane fotoğrafı açıklar; “beklenmedik bir biçimde kendisini görüşümüze sunma ihtimali olan ve bizi herhangi bir bakımdan ilgilendiren her şeyi tesadüfen yakalamak istiyoruz (Aktaran: Kracauer, 2015, s. 96).” Tesadüfen yakalanan bu anlar ile şahit olma ya da “dikizleme” duygusu daha da belirginleşir. Fotoğraftan yakalanmaya çalışılan zamanın izleri, metin içerisinde de yazarın aktardığı hayat üzerinden anlaşılmaya çalışılır.

Metnin fotoğraf ile kurduğu en yoğun bağlardan biri 10. bölümdedir. Yazarın köken anlamı ile birlikte ele aldığı hüznün, İstanbul’un hüznü ile birleşmektedir. Pamuk (2016) melankolik bir yön bulduğu hüznü İstanbul’a dair beslenen nostalji duygusu ile açıklamaktadır. Bu hüznü, İstanbul’un taşıdığı kültürel miras ile ilişkilendirir ve Osmanlı’dan “kalanların” şehrin içerisinde insanlarla birlikte yaşadığından bahseder; “yıkılmış büyük imparatorluklardan geriye kalan büyük Batı şehirlerinde olduğu gibi tarihi anıtlar bir müzedeki gibi korunup, gururla övülen ve sergilenen şeyler değildir İstanbul’da. Onlar arasında yalnızca yaşanır (s. 194).” Kalıntıların bugüne taşındığı geçmiş henüz çok yeni olduğu için yarattığı hüznünde çok belirgindir. Bu hüznü ve şehrin yoksullaşmasını fotoğraflar üzerinden okumak oldukça mümkündür. Bölümün başından itibaren kullanılan fotoğrafların hemen tamamı yine sinematografik bir düzen içerisinde bu hüznü ifade etmek adına arka arkaya yerleştirilmiştir. Metin okunduktan sonra aynı sırayla fotoğraflara bakıldığında yazarın yaratmak istediği, bırakılmışlık, yoksulluk, hüznün duygusu belirginleştirilmiş olur. Ahşap evlerin eskimiş yüzleri, eşeği ile süt satan bir sütçünün yükünün fazlalığı, deniz kenarındaki bir mangalın üzerinde pişen balıkların dumanının üzerinden, belki evine, belki işine gitmek için sandala atlayan insanların görüntüsü, kıyıya yanaşmış bir yük gemisinden yük taşıyan hamalların kameraya yansıyan yorgun bakışları, İstanbul’un çamurunu süpürmeye çalışan temizlik görevlilerinin silüetleri, vapura binmek için - bazen yerlere oturarak - uzunca kuyrukların beklenmesi, belinden aşağısı olmayan seyyar satıcının şaşırtan temiz giyimi, yorgunca kolunun altına aldıkları erzaklar ile evlerine dönen babalar geçmişin zenginliğinin üzerine, yaşanan günün yoksulluğunu yerleştirir. Böylece geçmişin kaybolan zenginliği ile günün yoksulluğu iç içe geçmiş olur. Ama en çok da Osmanlı’dan kalma belki bir hamam ile ahşap bir evin arasına gerilmiş beyaz çamaşırlarla, eski kâgir bir evin üstüne yerleştiği, ne zamandan kaldığı bilinemeyecek olan sütunların ve eğrilmiş bir mezarlık görüntüsünün yarattığı duygu, geçmiş ile şimdinin birleşme noktasını, belki de metnin ötesine geçerek anlatmaktadır. Doğu ile Batı’nın, geçmiş ile şimdinin, eski ile yeninin sürekli birbiriyle çarpıştığı İstanbul metinlerine, aynı şekilde bütün bu ikilemleri açıklayan fotoğraflar eşlik eder.

Metnin birçok noktasında mekân ile ilişki oldukça yoğundur. Pamuk İstanbul'u yazarken, mekânsal bağlamda dört yazar üzerinden ele aldığını söylemektedir. Böylece bir sarmal içinde metin ile mekân ve fotoğraf iç içe geçmiş olur. Pamuk, İstanbul'un mekânsal algısını başka yazarlar üzerinden anlamaya çalışırken kendi İstanbul'unu da fotoğraf üzerinden ele alır.

Kitabın bazı bölümlerinde yazarın biyografik anlatımına, o bölümün içerisinde hikâye edilen kişilerin fotoğrafları eşlik etmektedir. 12. bölüm olan "Babaannem" bölümü ile 13. bölüm bu "oto-biyografik fotoğraf"ların ağırlıklı olarak yer aldığı bölümlerdir. 12. bölümde yazar detaylı olarak babaannesi ve onun yaşam şekli üzerine bir anlatıma girişir. Aynı metin babaannenin farklı mekân ve pozlara sahip fotoğraflar ile eşleşmektedir. Pamuk, babaannesini sokakta neşe ile dolaştığını hayal edemediğini söylerken fotoğraflar bu açıklamaya zıt bir duruşla babaanneyi dışarıda, neşeye olmasa bile bir hareket halinde göstermektedir. 13. bölüm ise küçük Orhan'ın okul anılarına gitmektedir. Öğretmeni ile yaşadığı sevgi-otorite ilişkisini, öğrenciliğinin ilk yıllarını anlatmaktadır. Bu bölümde de kitabın genelinde olduğu üzere metnin duygusuna uyacak duygudaki fotoğraflarla eşleşme yapılmıştır. Örneğin okulun daha hevesli olduğu ilk günleri gülen ve neşeli bir Orhan fotoğrafı ile açıklanırken, hevesinin nispeten azaldığı ve çevresini gözlemlemeye odaklandığı günler kameraya düşünceli bakan bir Orhan fotoğrafı ile yansır. Aynı şekilde arkadaşlarını tarif ettiği kısmı, sınıfın topluca çekilmiş bir fotoğrafı ile birlikte yer almaktadır. Bu üslup hikâyenin oto-biyografik unsurlarını arttırdığı noktalarda bu anlatıma portre fotoğrafların eşlik etmesi ile daha da anlam kazanmaktadır. Böylece portre fotoğraf ile otobiyografik anlatımın birleştiği bir biçim ortaya çıkmaktadır.

Pamuk'un hemen her bölümde tekrarladığı bu sinematografik anlatıma 14. bölümde okuma yazma öğrendiğinde şehrin çeşitli yerlerine yazılmış, "çimenlere basmayınız" gibi uyarı yazılarını okuduğunu ve bunlardan birinin de tramvayların arkasında yazan "asılmak memnu ve tehlikelidir" yazısını eşleştirdiği 227. sayfadaki fotoğrafta; batılılaşmaya değindiği 15. bölümde, bu konuyu ifade edecek sazlı-sözlü, erkekli-kadınli bir sahne temsilini anlatan fotoğraf ve Osmanlı dönemindeki bazı köşe yazarlarının şehir üzerine yazdıkları yazıları anlatan fotoğrafların ardı ardına kullanılması gibi gibi örnekler vermek mümkündür. Bu bakımlardan incelendiğinde fotoğraflar özellikle bir sinematografik his uyandırmaktadır.

Kracauer'in de söylediği gibi fotoğrafın imgesel anlamını koruması, belleğin o imgeyi taşıdığı süre ile doğru orantılıdır. Özellikle toplumsal olaylar belleğin gündemini uzunca süre aktif tutar. Pamuk'un 19. bölümde anlattığı şekliyle 6-7 Eylül olayları özellikle fotoğrafik imgelerin canlılığı nedeniyle belleklerdeki yerini uzunca süre korumuştur. 6 Eylül 1955 tarihinde Atatürk'ün Yunanistan'da ki evinin bombalandığının haberi, Beyoğlu'na ulaştığında gayrimüslimleri hedef alan bir talan hareketi ile son bulur. Beyoğlu ve civar ilçelerdeki bu hezeyan hali, başta Rumlar olmak üzere birçok gayrimüslim ailenin göçüne neden olur (Akşin, 1997, s. 184). 1955 yılında gerçekleşen bu olay, yaşanan dönemin tanıklıklarından öteye fotoğraflarla zaman içerisinde taşınmaya devam etmiştir. Bu bağlamda Pamuk'un kitabı içerisinde de yer alan, 6-7 Eylül dönemine

ait fotoğrafların popülerliği, belleğin canlı kalmasına ve yine Pamuk'un (2016) "bütün bunlar yıllarca evin içinde uzun uzun anlatıldığı için kafamda kendim görmüşüm gibi bütün ayrıntıları ile canlıdır" demesi gibi kuşaklar arası aktarımına neden olur (283). 6-7 Eylül dönemini anlatan bu fotoğraflar hem kitabın metni ile yakın ilişki kurar hem de fotoğraflık olarak simgesel anlamlar kazanırlar. Böylece sözel olarak dolaşımda olan yakın tarih unsurları görsel olarak da fotoğraflık hafıza yoluyla dolaşır. Bellek imgeyi bu yolla sürekli saklı tutar.

Pamuk'un "Zenginler" olarak tarif ettiği bölüm, bir zamanlar içinde buldukları ancak artık kaybedilen servet ile dışında kalmaya başladıkları bir zümrenin anatomisini çizmektedir. O yılların burjuvazisinin hatlarını çizen Pamuk aynı zamanda bu zümreye bir eleştiri de getirmektedir. Özellikle yapmacıklık ruh halleri içerisinde anlattığı bu zengin zümrenin insanları aynı donuklukla fotoğraflarda temsil edilir. Bu bölümdeki fotoğrafların çoğu, zenginliği her hallerinden, özellikle de giyimlerinden belli olan belli bir sınıfa temsil eden insanların aynı donuklukta ifadeleri ile anlam kazanmaktadır.

22. bölümde ise yazar Boğaz'ı ve Boğaz'da yaşanan deniz kazalarını anlatırken aynı temsiliyet duygusu ile konuyu en iyi şekilde özetleyecek fotoğraflar seçer. Metnin mi fotoğrafın içinden çıktığı yoksa metne eşlik edecek en iyi fotoğrafların mı seçildiğini anlamak bile zorlaşır. Fotoğraflar kitabın tamamında olduğu gibi metni resmedecek şekilde konumlandırılırlar. Yazar görsel ile metni yan yana ilişitirir ve hatta sayfa 319'da bir gazete sayfası bile kullanır. Metin ile fotoğraf, fotoğraf ile bu sefer gazetede ki metin iç içe geçer. Pamuk, Boğaz'da ki meydana gelen bir deniz kazasını anlattuktan sonra o deniz kazasına ait farklı gazetelerdeki birden fazla haber sayfasını da sayfanın sonuna ilişitirir. Kracauer'in "buluntu öykü" kavramına yaklaşan bir üslup ile Pamuk, gerçeğin içerisinden metinsel bir anlatı, metinsel bir anlatıdan da yine gerçeğe varacak şekilde bir üretim yapmış olur.

Baudrillard (2008) aranan şeyin "olayın merkezi", "kavganın merkezi, yaşanmış olanın başdöndürücülüğü olduğunu söylemektedir. Çünkü görülen ya da televizyonda yayınlanmak üzere banda kaydedilen ya da fotoğrafta görülen şey aslında "benim orada olmadığını" (27). Bakan göz izleyen konumundadır ve orada, o tehlikenin içerisinde değildir. Bunun verdiği rahatlık ile ve bundan haz duyarak izler. Pamuk da bu noktada özellikle Boğaz'daki yangınları izleyenlerin, aynı haz duygusuna sahip olduklarından bahsetmektedir. Bu durumda okuyucu da bu izleyen kesimin bir parçası olur ve o da felaketi bu sefer fotoğraflardan izlemeye başlar. Bu aynı zamanda tanıdık izlerin fotoğrafların üzerinden izlenebileceği bir tatmine de götürür. Pamuk bu fotoğraflara bakmayı çekici kılanın, örneğin Boğaz'daki bir yalının içine girmiş olan bir geminin yarattığı felaketten arda kalanların büyüü olduğunu söylemektedir. "...Geminin aralarına ölüm saçarak girdiği eşyaların, bizim evdekilere benzeyen, tanıdık koltuklar, büfeler, sehpa, paravanlar, sandalyeler, masalar ve divanlar olmasıydı" derken kast ettiği böyle bir izleme durumudur (328). Dışarıya kapalı olan bir dünyanın aniden ve şiddetli bir şekilde dışarıya açılması ile onu izleyen gözlerin kendi dünyalarına ait ipuçlarını o fotoğraflarda bulmaları hiç kuşkusuz o fotoğrafların büyüünü arttırmaktadır. Böylece felaket anına ait bir fotoğraf farklı merak ve hazları tatmin edecek şekilde izlenebilir.

Barthes'ın *punctum* kavramına karşılık gelecek birçok fotoğraf metnin içinde kolaylıkla bulunabilir. Ancak 344-345 ve devamındaki fotoğraflar Barthes'ın nesnelere oluşan koleksiyon ya da fotoğrafın herhangi bir noktasında görünen önemsiz ama kişiye bağlı olarak anlamı değişebilecek bir nesneye yaptığı atıf ile önem kazanır. Eski İstanbul sokaklarını, ahşap evlerini ve sokakta rastgele gelip geçen kimi zaman ise objektife dikkatle bakan insanların fotoğraflandığı bu çalışmalar ele verdikleri detaylar ile de farklı duygular yaratır. Kişiden kişiye farklılaşmakla birlikte bakan kişiyi kendine çeken nesnelere izini bu fotoğrafla üzerinden takip etmekte farklı bir tatmin duygusu yaratır. Kimi zaman evin camından eğrilerek çıkmış olan bir soba bacası kimi zaman bakkalın camına asılmış olan sarımsak demeti kimi zaman cumbadan sarkan beyaz çamaşırlar kimi zamansa fotoğrafın bir köşesinde arkadaşının koluna yapışan kadının endişeli surat ifadesi fotoğrafın içerisinde bakanı yakalayacak delikler açar. İzlemenin, takip etmenin, zaman içerisinde yolculuk yapmanın bir aracı olarak fotoğraf bakan kişiyi kendine çeker. Böylece zamanın içerisinde asılı kalmış ve asla tekrarı olmayacak bir an, asılı kaldığı noktada sonsuza ilerler. Kracauer, insanın fotoğrafta, gerçekliğin kendisinde hemen görülmeyen ama baktıkça ortaya çıkan bir sürü detayla karşı karşıya kaldığını söylemektedir; “insanların büyütülmüş bir fotoğrafı, orijinal baskıda, hatta gerçekliğin kendisinde hemen göze çarpmayan şeylerin teker teker ortaya çıkışını incelemekten ne kadar hoşlandığını düşünün mesela. Fotoğrafa gösterilen tipik tepkilerden biri de budur. Genelde fotoğraflara yeni ve beklenmedik bir şey bulma umuduyla bakarız” (99). Bu yaklaşım Barthes'ın *punctum* kavramına yakın bir bakış açısıdır ve büyük ölçüde fotoğrafa bakma motivasyonunu arttırır. Pamuk'un metin içerisinde kullandığı birçok fotoğraf, bu bulma-görme isteğini arttıran fotoğraflardır. Arka fonda olanı, detayda kalanı anlamak, görmek için fotoğraflara istekle bakılır.

Yazarın özellikle yoksulluğu anlattığı bölümlerdeki fotoğrafların geçmişle-şimdiye içe içe sokma hali oldukça net bir biçimde görülmektedir. Bu fotoğraflarda arka fonda İstanbul'un eski ama ihtişamlı zamanları ve binaları yükselirken ön planda bu zenginlikten geriye kalan yoksulluğun görünümünü bulmak mümkündür. Pamuk'un batılılaşma çabası içerisinde yoksullaşan İstanbul tarifi, ikili anlatıma sahip bu fotoğraflar (368, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 380) ile birebir örtüşmektedir.

Pamuk aynı zamanda ima ettiklerinin yanı sıra, birebir metinde anlattığı hikâyenin kahramanı olan nesnelere de fotoğraf olarak kullanmıştır. Sayfa 57'deki bebek oyun parkı, kendi ifadesiyle “kapatıldığı tahta kafes”, sayfa 90'da Tuna'dan Karadeniz'e oradan da Boğaz'a akan buz kütlelerinin yarattığı şaşkınlığı anlatırken kullandığı fotoğraf, sayfa 167'de küçük Orhan'ın annesinin birden çok aynalı tuvalet masasında yaptığı oyunu anlattığı bölüme bağlı olarak aynanın fotoğraflar içinde yer alması, sayfa 366'da sokak köpeklerini anlatırken yer verdiği fotoğraflarda direkt bir anlatım söz konusudur. Bu direkt kullanım, metni çoğu zaman gereğinden fazla hatta hayal gücüne yer bırakmayacak şekilde görünür hale getirmektedir. Bahsedilen anı anlatan fotoğrafın kendisinin bulunması, hayal gücünü hareket geçirmek konusunda en etkili sanatsal üretimlerden biri olan edebiyatı belli noktalarda fazlaca çerçevelemektedir. Hatta çoğu durumda etkisini azalttığı, etkileyici bir sahnenin anlatımını kısırlaştırdığı bile söylenebilir.

Kitabın fotoğrafla kurduğu ilişki genelde iki hatta ilerlemektedir. Birincisi Pamuk'un hikâyesine eşlik eden oto-biyografik, aile ya da portre fotoğraflardır. Bu fotoğraflar anlatılan hikâyenin belirli bir zamandaki karşılığıdır ve metinle birlikte ilerler. İkinci tür fotoğraflar ise metni tamamlayan, anlatıma farklı zaman dilimlerinden örnekler vererek eşlik eden fotoğraflardır. Bunlar konuyu örneklendirmekle birlikte, oto-biyografik fotoğraflara kıyasla hikâyenin gerçek kahramanları değil onu temsil eden örneklerdir. Bu bakımlardan kitabın ana hikâyesi de bu temsiliyeti tamamlayacak şekilde Pamuk'un aile yaşantısını anlattığı birinci hat ile şehrin yaşantısını anlattığı ikincil bir hat üzerinde ilerler. Bu bakımlardan kitap hikâyenin karşılığı olan gerçek fotoğraflar ile hikâyeyi temsil eden ve ona destek olan fotoğraflardan oluşur. Çoğu fotoğraf bir yönetmenin sahne seçmesi gibi metni yeterince ifade edecek şekilde seçilmiş görünmektedir. Örneğin Pamuk'un abisi ile ilişkisini anlattığı bölümün sonu, bazen abisinden bilerek isteyerek şiddet görmeye ittiği ve bunun onu özgürleştirdiği, yeterince kötü, yetersi, beceriksiz hissettirdiği ile biter. Kötü olmak Pamuk'a bir özgürlük, davranış ve seçimlerde kural-sızlık tanımlanmaktadır. Bu duyuguyu anlatacak fotoğraf (434) bölümün son fotoğrafı olarak konumlandırılır. Fotoğrafta abisi ile Pamuk yan yanadır ve Pamuk'un yüzünde sonsuz bir gülümseme, rahatlık varken abi daha düşünceli ve ağır bir görünüm çizer. Bu fotoğraf tercihi metni neredeyse görsel bir imgeye dönüştürmüştür. Benzer bir temsil annesini ve annesi ile olan ilişkisini anlattığı bölümde de vardır. Sayfa 500'deki fotoğraf annesinin tüm kırgınlığı, yalnızlığı ve beklentisini, yüzünden okumayı mümkün kılan bir fotoğrafla temsil edilir.

“Fotoğraflar geçmişin yadigârları olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olurlarsa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edeceklerdir” (Berger, 2007, s. 76). Orhan Pamuk'un yapmaya niyetlendiği de belki bu bağlamda okunabilir. Metin ile fotoğrafın bir araya geldiği noktada ortaya çıkan anlam, geçmişin izlerinin bugüne taşınması olarak anlaşılabilir. Metnin fotoğrafa verdiği desteğin aynısı bu kez fotoğraftan metne doğru belirir. Sıkı bir alışveriş ile geçmişin izleri bugün içerisinde bir anlam bir önem kazanır. Böylece zaman içerisinde aranan anlam, bulunmuş olarak ortaya çıkar.

Sonuç

Fotoğraf ile edebi metnin yan yana gelmesi, fotoğrafın kesinlik arz etmesine karşın edebi metnin belirsizlikler içermesi nedeniyle oldukça ilginç bir karşılaşmadır. Metnin belirsizliğini fotoğrafı tamamlamaya çalışırken, fotoğraftaki anlamın ortaya çıkmasına metin yardım etmektedir. Orhan Pamuk iki farklı sanatsal üretimin bu işbirliğinden faydalanarak hem hikâyenin duygusunu, metnin anlatısını desteklemek istemiş hem de fotoğraflardan beslenmeyi hedeflemiştir.

Kitap, Orhan Pamuk'un aile yaşantısını ve kendine ait özel olan dünyayı anlattığı bölümler ile İstanbul'u genel plandan ve sokak aralarına girerek detayıyla anlattığı bölümlerden oluşur. Ailenin çözülüşü ile İstanbul'un değişimi-dönüşümü paralel bir anlatı

olarak ilerler. Bu değişimi ise kimi zaman oto-biyografik bir anlayışla yer verdiği kimi zamansa sinematografik bir geçişle arka arkaya sıraladığı fotoğraflar ile temsil eder.

Pamuk, Doğu ile Batı'yı, eski ile yeniye, geçmiş ile şimdiki öncelikle metinlerde hemen yanında da fotoğraflar üzerinden sürekli karşı karşıya getirir. Tüm bu ikilemlerin fotoğrafik bir karşılığı bölümler içerisinde mümkündür. Aynı şekilde gerçek ile kurgu da sürekli bir gel-git halindedir. Çünkü Pamuk'un da (2016) ifade ettiği gibi "fotoğraflar ve resimler tek tek eşyaları, sokakları, kişileri gösterse bile, onların asıl görevi bir duyguyu, bir atmosferi vurgulamak, ortaya çıkarmaktır" (513). Böylece metne eşlik eden birçok fotoğrafın esasen metnin duygusunu arttırmak amacıyla kullanıldığı metinde anlatılanla her zaman zamansal ve mekânsal bir birlik içerisinde olmadığı söylenebilir.

Özellikle genel plandan alınmış olan fotoğrafların detaylı incelemeye tabi tutulduğunda bakan kişiyi çeşitli sürprizler sunma ihtimalinden bahsedilmektedir. Fotoğrafa bakmak kimi zamanda metni okurken olduğu gibi tanıdık an ve durumların, nesne ve imgelerin aranması anlamına gelebilmektedir. Bu nedenle fotoğrafa bakmanın önemli bir farkı da geçmişe ait imgelerin, nesnelerin aranıp bulunabilmesidir. Metin ile fotoğrafın ilişki içerisine girdiği *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabı tüm yönleriyle geçmiş izlerini arayan, bulduğu noktada da onun temsili konusunda fotoğraf ve metinsel anlatıya eşit pay veren bir anlayışa sahiptir denebilir.

Notlar

- 1 Vertov'un *sine-göz* (kino-glaz) kavramı Kracauer'in fotoğrafı konumlandığı noktaya uygundur. Vertov *sine-göz* (kino-glaz) kavramında, sinema-göz olarak kullanılan alıcının (kameranın) meydana gelen olayları görmekte insan gözünde daha kusursuz bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. İnsanın algısı bazı fiziksel veya ruhsal engellere takılabilir ancak alıcı yani kamera çok daha tarafsız ve daimi kaydetme niteliğine sahiptir.

Kaynaklar

- Akşın, S. (1997) *Türkiye tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. 5. Basım. İstanbul: Cem.
- Barthes, R. (1992) *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Baudrillard, J. (2008) *Tüketim toplumu*. İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, J. (2007) *O ana adanmış*. İstanbul: Metis.
- Çalışlar, A. (1986) *Gerçekçilik estetiği*. İstanbul: De.
- Halbwachs, M. (2016) *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. Ankara: Heretik.
- Kracauer, S. (1997) *Theory of film*. Princeton, New Jersey: Princeton University.
- Kracauer, S. (2011) *Kitle süsü*. İstanbul: Metis.
- Sarlo, B. (2012) *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. İstanbul: Metis.
- Pamuk, O. (2016) *Resimli İstanbul: Hatıralar ve şehir*. İstanbul: Yapı Kredi.



DOI: 10.22559/folklor.194

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Orhan Pamuk'un Hafızasında Bir Melankoli Kaynağı: İstanbul

Orhan Pamuk's İstanbul Carved in His Memory as a Source of
Melancholy

Kuğu Tekin*

Abstract

The focus of the article is the construction of the city image in Orhan Pamuk's memory. The essence of the image of İstanbul in *İstanbul Memories and the City* appears to be a profound sense of melancholy, which gives way to an equally deep sense of happiness that, Pamuk opines, few other cities could possess. The article then investigates Pamuk's sources of inspiration in creating İstanbul's image which is loaded with melancholy. It is obvious that Pamuk's memories concerning İstanbul have been mainly but not exclusively- shaped by four poets\writers to whom the author sincere expresses his gratitude in the work. The first two are the Turkish authors, Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Hamdi Tanpınar, who themselves had been influenced by the other two, Gerard de Nerval and Theophile Gautier. Gautier's travel writings, which he later published under the title of *Constantinople* had a considerable impact on Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Hamdi Tanpınar, both of whom developed a different and indigenous İstanbul image for its inhabitants. What makes this city image different and original is the combination of the beautiful

* Dr. Öğ. Gör.. Atılım Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, tekinkugu@yahoo.com

with the bizarre, the miserable and the sordid which brings about a sense of prevailing melancholy rising over the ruins of a collapsed empire. While following the footsteps of his literary predecessors, Pamuk also renders an early autobiography which is interwoven into the cultural, socio-political, and environmental, changes that took place in Istanbul in the twentieth century. The theoretical framework of the article is based on the views of Freud, Kristeva, and Peter Schwenger.

Keywords: *Orhan Pamuk, Istanbul, the city, memory, melancholy*

Özet

Bu makale Orhan Pamuk'un *İstanbul Hatıralar ve Şehir* başlıklı romanındaki melankolik İstanbul imgesinin yazarın hafızasındaki yansımalarını incelemiştir. Yazara göre İstanbul'dan başka çok az şehir bu imgenin yarattığı derin melankoli duygusuna aynı ölçüde eşlik eden mutluluğa sahiptir. Makale romandaki melankoli yüklü İstanbul imgesini yaratırken yazara ilham veren kaynakları araştırmıştır. Görülüyor ki yazarın romanda da minnettarlığını sıkça ifade ettiği başlıca dört yazar Pamuk'un hafızasında yer eden İstanbul hatıralarını biçimlendirmiştir. Bu yazarlardan ilk ikisi Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dır ve her ikisi de Fransız yazarlar Gerard de Nerval ve Theophile Gautier'in İstanbul izlenimlerinden etkilenmişlerdir. Özellikle Gautier'in *Constantinople* başlıklı gezi yazıları Yahya Kemal ve Tanpınar'ı derinden etkilemiş ve bu yazarların İstanbullular için farklı ve yerli bir İstanbul imgesi yaratmalarını sağlamıştır. Bu şehir imgesini farklı ve özgün kılan, güzel olanla, biçimsiz, sefil ve acınası olanın bir araya gelerek oluşturduğu melankoli duygusunun, çökmüş bir imparatorluğun kalıntıları üzerinde yükselerek şehre hâkim olmasıdır. Romanda esinlendiği yazarların adımlarını takip eden Pamuk bir yandan da yirminci yüzyıl İstanbul'unda meydana gelen kültürel, sosyal, siyasi ve çevresel değişimlerle iç içe geçen kendi çocukluk ve ilk gençlik dönemlerini hikâye etmiştir. Makalenin kuramsal çerçevesini Freud, Kristeva ve Peter Schwenger gibi yazarların görüşleri oluşturmuştur.

Anahtar sözcükler: *Orhan Pamuk, İstanbul, şehir, hafıza, melankoli*

Istanbul Memories and the City is an autobiographical work narrating Orhan Pamuk's childhood and youth memories in İstanbul. The thirty-seven chapters of the book mingle the author's memories with the city's history. The recent archaeological discoveries (Yenikapı excavations) have proven that İstanbul has a history of not 2500 but 8500 years; nevertheless, Pamuk particularly focuses on the cultural, socio-political, economic, and environmental changes that took place in İstanbul in the nineteenth and twentieth centuries. It is clear that İstanbul played a significant role in the formation

of Pamuk's character and in his choice of profession as an author. The essence of the image of İstanbul in the work appears to be a profound sense of melancholy, which gives way to an equally deep sense of happiness that, Pamuk opines, few other cities could possess. It is obvious that Pamuk's memories concerning İstanbul have been mainly-but not exclusively- shaped by four poets\writers to whom the author sincerely expresses his gratitude in the work. The first two are the Turkish authors, Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Hamdi Tanpınar, who themselves had been influenced by the other two, Gerard de Nerval and Theophile Gautier. The İstanbul section of Nerval's *Voyage en Orient* and Gautier's travel writings, which he later published under the title of *Constantinople* had a considerable impact on Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Hamdi Tanpınar, both of whom developed a different and indigenous İstanbul image for its inhabitants. What makes this city image different and original is the combination of the beautiful with the bizarre, the miserable and the sordid which brings about a sense of prevailing melancholy rising over the ruins of a collapsed empire.

İstanbul has been regarded, since the middle ages, as a city of contradictions, diversity, and complexity; and it still preserved these characteristics by the time the French authors Nerval and Gautier visited the city in the mid nineteenth century. As Jean Ebersolt remarks in his book about the *Byzantine Constantinopolis and Travellers to the Orient (Constantinople Byzantine Et Les Voyageurs du Levant)*¹, İstanbul has always played a vital role as a bridge connecting eastern and western civilizations. The overlapping cultural heritage, Ebersolt claims, of Greek, Roman, Byzantian, and Turkish civilizations, "created this bizarre and sorrowful, exciting and mysterious city, which is neither as pure as Athens nor as rich as Rome" (Ebersolt 1996: 6). Considering the political and socio-economic conditions of İstanbul in the first two decades of the twentieth century, Ebersolt's assumption comparing the city with the two other centers of western civilization appears to be quite convincing: İstanbul was not "as pure as Athens" because of the ethnic diversities the city sheltered, nor "as rich as Rome" due to the devastating outcomes of World War I. Yet when Nerval came to İstanbul in 1843, the Ottoman capital was not under the threat of defeat, poverty, and deprivation; instead, an air of serenity was prevailing in the city. Nerval's journey to the Orient covered Egypt, Lebanon, Syria, Rhodes, Cyprus, İzmir, and İstanbul. İstanbul was Nerval's last destination in the Oriental tour. Only the İstanbul section of Nerval's travelogue was translated into Turkish and published under the title "The Magnificent İstanbul."² In his foreword to Nerval's book, R. Özdek remarks that Nerval's work is significant not only because it mirrors the political, socio-economic, and cultural aspects of the Ottoman empire both at the centre and in the provinces, but also because it covers in interview style various national and foreign ideologies in their attempts to settle and legalise themselves in the reformatory so-called *Tanzimat* (Transformations) period. The book consists of five chapters with the following titles: "On the Way to İstanbul," "Ramadan Nights in İstanbul," "Theater and Entertainment," "The Tale of the Queen of Sheba and the Prophet Solomon," and finally "The Lesser Bairam" (the festival held at the end of

Ramadan). At the beginning of the section the French poet declares that as soon as he stepped on this Muslim-ruled European land he felt a great relief. The splendid scenery of the İstanbul port, the climate, landscape, lights and colours seem so familiar to the poet that he feels as if he were in the southern regions of his native France.

The first of the two strong motives that urged the French poet to set out for this journey to the east was to leave behind the melancholy of the death of the actress Jenny Colon, Nerval's great but unrequited love; and the second one was the influence of such nineteenth century French romantics as Chateaubriand, Lamartine and Hugo whose works based on the exoticism of the Orient had already founded a solid literary tradition. As stated in Pamuk's chapter entitled "Nerval in İstanbul: Beyoğlu Walks," Nerval is associated with melancholy in French literary culture. However, the İstanbul section of Nerval's travelogue proves that the poet forgets about all his melancholy as he arrives in İstanbul where he stayed for a month during the Ramadan. As also observed by Pamuk, Nerval claims that his İstanbul memoirs differ from the cliché representations of the city reflected in the travel writings of other nineteenth century western authors who stayed in İstanbul for a short time, just visited the tourist sights, and then conveyed their limited impressions of the city in their works. Nerval's intention was to discover a different and original İstanbul image for himself. At those times, the two adjectives, "the exotic" and "the picturesque" came to be habitually used by western authors to define the non-western and oriental aspects of the city where they found either in the Beyoğlu district -which was then called "Pera"-or in the traditional touristic locations of the capital, like the Grand Bazaar and the Sultan Ahmet Square. Nevertheless, under the disguise of a Persian merchant, and led by a friend of his, a French painter who had been living in İstanbul for three years, Nerval plunged into the poor neighbourhoods of "old İstanbul." Thus throughout his one-month residence in İstanbul, Nerval saw whirling dervishes in Galata Mevlevi Lodge, watched Karagöz shadow theatre, and listened to story-tellers at cafes, had long walks in the poor neighbourhoods and cemeteries of the city, observed market places, and passers by, Turkish clothes, customs and rituals attentively. Pamuk states that Nerval's wanderings helped him create a profoundly impressive description of İstanbul which would later influence not only western writers of the city like Gautier but also the native ones like Yahya Kemal and Tanpınar. Nerval's inspirational description of İstanbul reads as follows: "İstanbul, which has some of the most beautiful scenery in the world, is like a theatre and best seen from the auditorium, avoiding the poverty-stricken and sometimes filthy neighbourhoods in the wings" (Pamuk 2006: 201).

In 1852, Theophile Gautier, who was a writer, journalist, poet, translator, art critic, and a close friend of Nerval came to İstanbul, stayed for seventy days, and later published his impressions of the capital in a work entitled *Constantinople*. The title of Pamuk's chapter which is devoted to Gautier is "Gautier's Melancholic Strolls through the City's Poor Neighbourhoods." This chapter follows that of Nerval's and includes Pamuk's reflections concerning Gautier's İstanbul journey, the way the two French authors perceived and experienced the city, and how Gautier's "painterly eye" and rich

prose style paved the way for the twentieth century Turkish authors like Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Hamdi Tanpınar who would later be called the two greatest İstanbul poets. Pamuk states that in addition to his mastery in turning images into words, Gautier “had the sort of eye that could find melancholic beauty amid dirt and disorder” (Pamuk 2006: 205). Unlike Nerval, who attached his sense of melancholy to the shores of Niles, Gautier found the same feeling in the poor neighbourhoods of İstanbul cradling the ruins of the long-vanished Roman and Byzantine civilisations. It is noteworthy that at the end of his discussion of the subject Pamuk replaces the word “melancholy” with its Turkish equivalent “hüzün”: “... the roots of our *hüzün* are European: the concept was first explored, expressed and poeticised in French (by Gautier, under the influence of his friend Nerval)” (Pamuk 2006: 210). The shift from melancholy to *hüzün* foreshadows the theme of the subsequent chapter where Pamuk recounts a period of radical transformation in Turkish history marked by the collapse of the Ottoman Empire and the foundation of the new secular Republic of Turkey in 1923.

The twenty-fifth chapter, “Under Western Eyes”, covers the socio-cultural changes that took place in İstanbul within 150 years. In this chapter Pamuk appears to be severely critical of the Westernisation project of the “little, imitative Republic of Turkey” which replaced the Ottoman Empire. The founders of the republic attempted to construct a new Turkish identity which would meet the needs of the rising nationalistic spirit all over the country. This construction of new Turkish identity was realised through the rejection of the Ottoman history and cultural heritage, as well as through the enforcement of a series of reforms that imposed new cultural codes on the society whose memory had been thus reformatted, in a sense. Pamuk claims that the end of the imperial rule and the beginning of the republican era brought İstanbul nothing but isolation. Pamuk’s comment on the impact of the transition period on the city is as follows:

“When the Empire fell, the new republic while certain of its purpose was unsure of its identity; the only way forward, its founders thought, was to foster a new concept of Turkishness, and this meant a certain cordon sanitaire from the rest of the world. It was an end of the grand polyglot, multicultural İstanbul of the imperial age; the city stagnated, emptied itself out, and became a monotonous, monolingual town in black and white” (Pamuk 2006: 215).

Pamuk states that in the general western view the exotic allure of İstanbul was lost to the nineteenth century Ottoman modernisation process and the twentieth century Westernisation project of the Turkish republicans. Within this process of change, which lasted 150 years, what remained unchanged were the street dogs and the melancholy atmosphere of İstanbul. It could be said that İstanbul’s street dogs bear a strong resemblance to the ruins and remains that obstinately withstand the passage of time. Perhaps this is the reason why they draw the attention of all the five melancholy authors discussed herein, who have been likewise enchanted by the city’s ruins. In this respect, it is a lucky coincidence that melancholy has been traditionally symbolised by the

image of the black dog. But how did the melancholy atmosphere and the street dogs become the two complementary images of İstanbul? Linda Michael's article, "Black Dog: The History of an Expression," which sketches the history of the phrase "black dog" from classical to modern times in literature and folklore, draws attention to the shared obstinate characteristics of the dog figure and melancholy as follows: "The idea that melancholia is not easily shaken off is given life by the image of the faithful, though menacing, dog. The image accords with the divided attitude towards dogs in ancient Greece and Rome, where they were considered both loyal and treacherous, intelligent and stupid, vigilant and negligent" (Michael 2005: 2). Obviously, the melancholy and street dogs of İstanbul are marked by such common qualities as endurance and resistance against time and change; both appear to be chronic; both represent a psychic state of in-betweenness; and, both embody contradictory notions, sentiments and attitudes just like İstanbul. Ekrem Işın in his *Everyday Life in İstanbul* devotes a chapter to the street dogs of the Ottoman İstanbul. The title of the chapter is "Street Dogs of İstanbul: The four-legged Municipality," and it highlights the role of İstanbul's dog colonies in the city's social life as follows:

"Among the diverse species that populate İstanbul, dogs have contributed at least as much as humans to the city's social history. They have established their own independent colonies and councils of elders; they have solved problems of security and government at high levels of expertise; and they have developed ethical values and practised a common life philosophy with unfailing integrity" (Işın 2001: 219).

In addition, Chevalier and Gheerbrant's *Dictionary of Symbols* interprets the symbolic significance of the dog in astrological terms as follows:

The thirteenth and final constellation in the ancient Mexican zodiac was the constellation of the dog. It induces not only notions of death, of the end and of the underworld, but also of initiation and of rebirth, for, in the words of the French poet, Gerard de Nerval, 'the thirteenth comes full cycle and is first again' (Işın 2001: 297).

It is seen that Nerval points to the infinite possibilities of beginnings and endings in İstanbul through the image of the dog.

In chapter twenty-six, "The Hüzün of the Ruins: Tanpınar and Yahya Kemal in the City's Poor Neighbourhoods," Pamuk this time talks about the two Turkish writers' İstanbul excursions during the armistice years and in the early part of the republican era. Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), bearing such titles as the "supreme craftsman," or "the greatest of İstanbul poets," wrote poems of love, nostalgia for the Ottoman past, the beauties of İstanbul, and the metaphysics of life and death through a highly refined and melodious language. Similarly, his student and friend Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1961) is the author of some of the most memorable lyric poems, novels, and prose works produced by the twentieth century Turkish writers. Both Yahya Kemal and Tanpınar spent a long time in France studying French literature. Particularly, Yahya Kemal stayed

in Paris between 1903-1912. Both writers, in tune with the political project of the newly founded Turkish Republic, concentrated their efforts on the creation of an indigenous and original İstanbul image, one in which the inhabitants could see themselves. Ironically, these nationalistic attempts at highlighting the Turkish identity of the city were heavily influenced by the travel accounts of the two foreigners, Nerval and Gautier. It was Nerval who first thought that the poor quarters of the city were also worth exploring; Nerval sensed the possibility of creating an aesthetic city image out of the bizzare, filthy, and poor. Yet it was his friend, Gautier, who nine years later showed western readers that those poor neighbourhoods were no less important than the scenic views of the city in his book *Constantinople*. Finally, following in the footsteps of Nerval and Gautier, Yahya Kemal and Tanpınar completed the melancholy image of the city's poor neighbourhoods by adding the senses of loss and defeat. In the same chapter Pamuk quotes from Tanpınar's "A Stroll Through the City's Poor Neighbourhoods" in order to show how the author touches upon İstanbul's beauty and symbolic significance: "I see the adventures of these ruined neighbourhoods as symbolic. Only time and the sharp shocks of history can give a neighbourhood such a face. How many conquests, how many defeats, how many miseries did its people have to suffer to create the scene before us?" (Tanpınar qtd. in Pamuk 2006: 224). It is important to note that here Tanpınar's hüzn is not a subjective sentiment generated by reflecting on the defeats and/or conquests that mark the lifetime of one or more civilisations; it rather stems from witnessing the presence and the overwhelming flow of time in the materialised form of these ruins. To put it simply, Tanpınar observes the visible and deep-set traces of time in these neighbourhoods where he finds "as traditional, unspoiled and untouched by the West," (Pamuk 2006: 227) and despite their poverty and wretchedness, Tanpınar believes, they preserved their peculiar style and way of life. Here, it might be possible to draw a parallel between the type of melancholy experienced by Tanpınar and Yahya Kemal and Peter Schwenger's description of melancholy associated with physical objects. In his introduction to *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects* Schwenger distinguishes between the two types of melancholy: the first one is the traditional lament for the ephemeral object, and the second is the one that is produced "by the act of the perception of the object by the subject" (Schwenger 2006: 2). Schwenger claims that: "[This moment of] perception, always falling short of full possession, gives rise to a melancholy that is felt by the subject and is ultimately for the subject. It is we who are to be lamented, and not the objects that evoke this emotion in us without ever feeling it themselves" (Schwenger 2006: 2). Hence, while Gautier's melancholy might be regarded as the traditional lament for the transient object because it stems from the French poet's sorrow felt before the ruins of the two Western originated civilisations, the two Turkish authors mourn for themselves, and more accurately in a metonymical mode, for the Turkish nation.

The İstanbul section of Tanpınar's *Five Cities* is accepted as one of the rare sources written about life in İstanbul in the past as well as in the first half of the twentieth century. The author's detailed observations and realistic descriptions inform the reader about

the climate, paysage, architecture, culture, social structure, multifarious life styles, and literary, artistic, and intellectual history of the city. As for Yahya Kemal, his most famous İstanbul poem, “Beloved İstanbul,” is worth mentioning here, even though Pamuk did not refer to the poem in his work. The poem is an elaborate expression of Yahya Kemal’s love of the city wherein the poet confesses not to have disliked any neighbourhood that he has visited. He declares that no other city could replace İstanbul which is the only city that he will love until the end of his life. Yahya Kemal asserts in the poem that knowing intimately even one single neighbourhood of the city is such a rich and fulfilling experience that equals a lifetime. The poet considers a life spent in İstanbul to be dreamlike. Particularly, the last two lines of the poem indicate the poet’s two different treatments of time spent in İstanbul, the city of enchanting beauties. Martin Stokes in his “Three Versions of Beloved İstanbul” interprets the presence of two kinds of time in the poem as follows: “One might perceive a tension in the poem between two different kinds of time, one is an orderly historical progress in which love begins, develops, and reaches maturity and repose after long experience. The other kind of time is a stepping out of time, as if into a dream—a significantly more unstable prospect” (Stokes 2010: 159). Motivated by the exemplary realistic literature of the young Turkish Republic, some authors left İstanbul in order to reflect the “real” life in the Anatolian villages. This tendency towards a realistic literature served republicans’ desire to record and reform life in the Anatolian countryside. However, authors like Yahya Kemal and Tanpınar resisted this realist impetus and kept producing works in İstanbul. And, for those who stayed in İstanbul, as Stokes states, “the city became the locus of a distinct and complex phantasmagoria, approached via dream, fantasy, [and] reminiscence ...” (Stokes 2010: 5).

This dream-time experienced by the three Turkish writers of melancholy in İstanbul might be better understood in the light of Julia Kristeva’s *Black Sun*. Kristeva foregrounds the distinguishing traits of a melancholy mind’s perception of spatio-temporal relations, and states that to a melancholy person, the notion of time is distorted. Time does not flow; it is immobile and fixed upon a certain moment or period, a certain space, and a certain memory: “massive, weighty, doubtless traumatic because laden with too much sorrow or too much joy, [Kristeva reflects,] a moment blocks the horizon of depressive temporality or rather removes any horizon, any perspective” (Kristeva 1989: 60). Certain segments of time and place hold the melancholy mind captive due to either a great joy or a great sorrow. Kristeva then refers to Kant to emphasise the idea that depression is dependent on time rather than place: “Considering the specific variant of depression constituted by nostalgia, Kant asserted that nostalgic persons did not desire the place of their youth but their youth itself” (Kant qtd. in Kristeva 1989: 60). Hence it would not be wrong to claim that a return to a dream-time İstanbul has been carved in the common memory of all the three Turkish authors discussed herein. Obviously, neither the pains of World War I, nor the homogenising ideologies of the republican era could change the melancholy beauty of İstanbul image in the memory of the three authors of the city.

But what is the connection between melancholy and the faculty of finding

beauty in the ruined, poor, and filthy? Why did the five authors mentioned in this paper persistently walk in the ruined, impoverished quarters of İstanbul where one can see the wreckage of three successive empires? And why were the five authors haunted by melancholy during their walks? The answer to these questions might perhaps be found in the two essays by Freud, both published in the last years of World War I. The first one in which Freud defends the everlasting quality of beauty is *On Transience*. Contrary to the common belief in the transient and hence sorrowful nature of beauty, Freud claims in the essay that the notion of beauty is defined not by transience but by endurance. Paradoxically, beauty is not only resistant to temporal limitation but also immune to all sorts of material damages like those caused by wars or natural disasters. What is considered to be beautiful and perfect may undergo material damage or even vanish entirely. But material damage or loss neither diminishes the value of the beautiful object nor changes the way it was and is still remembered. Hence Freud draws the conclusion that “our high opinion of the riches of civilisation has lost nothing from our discovery of their fragility” (James ed. 1957: 307). Therefore, one possible explanation might be that what the five authors saw in the Old İstanbul was not a wreckage to be mourned after, but a timeless beauty and perfection created and destroyed by various civilisations. Also Freud’s *Mourning and Melancholia* sheds light on why those İstanbul walks were accompanied by melancholy. As Freud remarks, melancholy differs from mourning in that it is characterised by a feeling of self-reproach resulting from the loss of the loved object. This kind of self-reproach, guilt, or responsibility for the loss of the object is absent in mourning (James ed. 1957: 244). The old and bizarre İstanbul makes the five authors directly experience man’s power to create as well as to destroy great civilisations. This experience inspires a simultaneous exaltation and sorrow, the former for the majestic works that man is capable of, and the latter for the fragility of such works. When a sense of personal responsibility is adjoined to the sorrow in face of destruction, melancholy is born. As Nerval muses, “İstanbul is a bizarre city! Magnificence and poverty, tears and joy, more control than exercised anywhere else and, at the same time, greater freedom than found anywhere else are all intertwined” (Nerval 1974: 15).

Endnotes

¹ I translated J. Ebersolt’s quotations from Turkish into English.

² I translated G. de Nerval’s quotations from Turkish into English.

Works Cited

- Chevalier, J. and A. Gheerbrant (1996) *The penguin dictionary of symbols*. Trans. J. B. Brown. London: Penguin.
- Ebersolt, J. (1996) *Bizans İstanbulu ve doğu seyyahları (Constantinople Byzantine et les voyageurs du levant)*. Trans. İ. Arda. İstanbul: Pera.

- Işın, E. (2001) *Everyday life in İstanbul*. Trans. Virginia Taylor Saçlıoğlu. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kristeva, J. (1989) *Black Sun: Depression and melancholia*. Trans. Leon S. Roudiz. New York: Columbia University.
- Michael, L. (2005) Black Dog: The history of an expression. 25 July 2013 Blackdoginstitute.org. 1-13., January. Web.
- Nerval, G. de. (1974) *Muhteşem İstanbul (Voyage en Orient)*. Trans. R. Özdek. İstanbul: Boğaziçi.
- Pamuk, O. (2006) *İstanbul memories and the city*. Trans. M. Freely. London: Faber and Faber.
- Schwenger, P. (2006) *The tears of things: Melancholy and physical objects*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Stokes, M. (2010) Three versions of beloved İstanbul. *The Republic of love cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago: The University of Chicago, 147-189.
- Strachey, J., ed. (1957) On Transience. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. XIV (1914-1916): 303-309. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychology.
- Strachey, J., (1957) Mourning and Melancholia. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. XIV (1914-1916): 237-239. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychology.



DOI: 10.225.59/folklor.340

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Reading Works of Tanpınar and Pamuk on İstanbul as Intersemiotic City Translations

Tanpınar ve Pamuk'un İstanbul Üzerine Eserlerini Göstergelerarası bir Şehir Çevirisi Olarak Okumak

Sema Üstün Külünk*

Abstract

Intersemiotic approaches in different fields of social sciences reveal resourceful insights on different fields of study, enabling an interdisciplinary approach. In this vein, it is a recent and innovative approach in Translation Studies to elaborate on the city as a source text, where the depictions of the author are read as a form of translation. In this framework, the texts written on a particular city are analyzed as intersemiotic translations of the relevant spatial site. The translation process includes the rendering of the visual elements into verbal depictions, and each depiction and narration is claimed to provide a new perspective and translation of the city. Within this framework, I will provide a translation-oriented analysis of four literary works, *Huzur* and *Beş Şehir- İstanbul* by Ahmet Hamdi Tanpınar and *İstanbul, Hatıralar ve Şehir* and *Kafamda Bir Tuhaflık* by Orhan Pamuk, all of which and both of whom are defined as narrations of İstanbul and authors of İstanbul respectively. I

* Araştırma Görevlisi Hacettepe Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü. Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Doktora Öğrencisi.

claim that each of these literary works provides a different representation of Istanbul with respect to the spatial and temporal loci of focus, and accordingly, provide differing translations of the same city. The focus of the study will be on the representations of Istanbul, differences and similarities between the images used, the common and differing paradigms, revealing the particular concentrations of each author. Also, the social and political trajectories, and thematic concentrations, governing the narrations within the relevant literary works, will be elaborated within the complex network of relations of Translation Studies.

Keywords: *intersemiotic translation, Literature, city translation, Istanbul, literary translation*

Özet

Sosyalbilimler alanındaki göstergelerarası yaklaşımlar farklı disiplinlere ilişkin çeşitli bakış açıları sunarak, disiplinlerarası çalışmaları mümkün kılmaktadır. Çeviribilim alanında da yeni bir yaklaşım çabası olarak ortaya çıkan şehir çevirisi kavramı, şehri bir kaynak metin, yazarın şehir tasvirini de bir çeviri/erek metin şeklinde yorumlamaktadır. Bu yaklaşıma göre, şehir üzerine yazılmış olan her bir edebi metin, ilgili şehrin göstergeler arası bir çevirisi olarak ele alınabilmektedir. Diğer bir ifadeyle, şehir çevirisi, görsel öğelerin (yazarın imgelem dünyasındaki tasvirlerin) yazılı tanımlamalara dönüşümünü içermekte, her bir tasvir ve anlatı şehrin farklı bir yönünü ve geniş bir Çeviribilim bakış açısıyla tanımlayacak olursak da çevirisini sunmaktadır. Bu metinlerarası çerçevede, Türk Edebiyatı'nın İstanbul sevgileri ile bilenen yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur ve Beş Şehir- İstanbul* başlıklı eserleri ile Orhan Pamuk'un İstanbul, Hatıralar ve Şehir ve *Kafamda Bir Tuhaflık* başlıklı İstanbul'u konu edinen en ünlü eserlerinin analizi bu çalışmada sunulmaktadır. Çalışmanın temel çıkış noktasını, zamansal ve mekansal anlamda farklı odak noktaları içeren her bir eserin farklı bir İstanbul temsili ve tercümesi sunduğu iddiası oluşturmaktadır. Kaynak metin-erek metin karşılaştırmalarından sıyrılarak, 'metin' tanımını göstergeler düzeyine taşıyan bu anlayış, farklı edebiyat eserlerinde yer alan bir şehrin çeşitli kurgularını, aynı metnin farklı çevirileri olarak analiz etme imkanı sunmaktadır. Bu çerçevede, Pamuk ve Tanpınar'ın incelenene eserlerinin kavramsal odak noktalarını *dâüssıla*, gurbet, şehrin geçmişine özlem, modernlik ve benlik ikilemi, Doğu-Batı sentezi ile hüznün oluşturduğu söylenebilir. Araştırma kapsamında, ilgili çalışmalarda İstanbul temsillerinin benzerlik ve farklılıkları ile ortak ve değişen paradigmaları tanıtılmakta, ilgili sosyo-politik koşulların etkinliği üzerinden edebi eserlerdeki şehir anlatısı öne çıkan temalar bağlamında karmaşık bir Çeviribilim ilişkiler ağında ele alınmaktadır.

Anahtar sözcükler: *göstergelerarası çeviri, edebiyat, şehir çevirisi, İstanbul, edebi çeviri*

Introduction

Reading the city as a text enables one to analyze writings on the city, İstanbul in this case, as a form of translation, in which the city with its concrete being constitutes the source text, whereas its various verbal depictions form the target text. With the description of Roman Jakobson (2000, 113), it is a form of intersemiotic translation, which is the translation of a non-verbal source into a verbal target, necessarily bringing about change of the medium. Representation of the city in a natural language provides a narrative of the city shaped in accordance with the perception and experiences of the author.

In this paper, I will provide an analysis of four works, *Huzur* and *Beş Şehir- İstanbul* by Ahmet Hamdi Tanpınar and *İstanbul, Hatıralar ve Şehir* and *Kafamda Bir Tuhaflık* by Orhan Pamuk, all of which and both of whom are defined as narrations of İstanbul and authors of İstanbul respectively. Each work provides a different representation of İstanbul with respect to the spatial and temporal sites they focus on, and accordingly, I will deal with these texts as translations, and their authors as translators of İstanbul. The focus of the study will be on the representation of İstanbul in these works, the differences and similarities between the images used, as well as the social and political contexts in which the narrations take place.

Focusing on certain themes makes it easier to analyze the works on certain basis and put forth a more precise depiction of the narration. Main themes determining the representation of İstanbul in *Huzur* and *Beş Şehir- İstanbul* are civilization change, longing for the past, the notion of inbetweenness concerning the East and the West, continuity, integrity, and synthesis (Demirkol 2010), and historical transition, cultural loss, crisis of value through an in-depth portrayal of İstanbul (Seyhan 2008, 136). Tanpınar's narration is defined as a seek to forge a new aesthetic depiction for an age of change, as well as a poetic concept of the city as a locus of memory, desire, signs, visions, concealment, decay and death, serving as a compact encyclopedia of cultural references (Seyhan 2008, 141). For Tanpınar, the Westernization project was in vain leading to a crisis of civilization due to lack of planning, inadequate knowledge and economic deterioration (Seyhan 2008, 146).

Fundamental themes of İstanbul, *Hatıralar ve Şehir*, on the other hand, are the clash between the East and the West, *hüzün*, gloom and darkness, ruined present, desperate past and nationalization criticism (Demirkol 2010) whereas, *Kafamda Bir Tuhaflık* is set on the themes of squatting, transformation of the city, Westernization, and identity crisis. Within the scope of this study, these themes will be explored with quotations, and their referents, on the representation of the city, will be examined. For Pamuk, İstanbul is a stage of lived history, where the past comes into being as a vision of the present projected backwards, namely as a locus of memory (Seyhan 2008, 149). Metaphors of loss, the loss of people, things, landscapes, languages and identities, and of mourning constitute the core of the accounts of Pamuk's İstanbul (Seyhan 2008, 150).

The "İstanbul" Tanpınar and Pamuk depict in their works differ from one another,

sharing certain common themes though, which might also be explained in relation to the periods they lived in. Tanpınar was born into the empire in 1901 and saw the decline of the Ottoman Empire, lived through the transition from the empire to the republican period with its crisis, while Pamuk was born into the “westernized İstanbul” in 1952, and have been living through certain changes in the social and political contexts with a second-hand experience of the transition from an empire into a nation state. This might be why the best word to describe the works of Tanpınar would be “inbetweenness”, whereas it would be “dark present with a desperate past” for the works of Orhan Pamuk.

1. Theoretical framework

Reading the city as a cultural text is a new phenomenon in Translation Studies. Considering the authors reading the city as a “text”, and translating it into a natural language, enables one to view the authors as “translators” and their works of literature as “translations”. As a form of translation, such an approach would fit well into the conception of “intersemiotic translation” of Roman Jakobson, which he defines as “an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign systems” (2000, 114).

The city in literature might be analyzed from several points of views including how the growing of cities changed literature, how authors textualized cities, and what the relations between real cities and imaginary ones are (Demirkol 2010, 14). Authors import elements of “real” cities into their fictive works. Robert Alter makes a difference between the real city and the city experienced by authors (Alter 2005, 11). Şule Demirkol (2010) emphasizes the importance of this distinction in the analysis, as it focuses on the author as a person experiencing the city and the text, not as a copy of the outside world but as a mediated production shaped in accordance with the author’s experience. Richard Lehan (1998) furthers this view and states that “the city that emerged from these texts would also be a part of a larger narrative reality” (14, quoted in Demirkol 2010, 17). According to Lehan’s (1998) view, representations of the cities in narratives derive from not only the experience of the author but also from the poetics of the time and space, as the way Tanpınar and Pamuk conceive the world, they live in, shapes their narration and leads to different translations of the city.

As a city, İstanbul presents a variety of images, overlapping and contrasting, among which translators of the city choose to represent in their texts. Considering the vast content of the source text, any translation of the city is inevitably partial, which Maria Tymoczko puts into words as follows:

“Meaning in a text is overdetermined, and the information in and the meaning of a source text is therefore always more extensive than a translation can convey. As a result, translators must make choices, selecting aspects or parts of a text to transpose and emphasize. Such choices in turn serve to create representations of their source texts, representations that are also partial” (Tymoczko 2000, 24).

Analyzing the city inscribed in the texts partially require the examination of the

metonymic of translation (Tymoczko 1999, 57), which is shaped via the narratives of the translators, who are Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk in this case. Furthermore, the subject position of the translator (Hermans 2007, 84) is also of importance in examining the choices of the translators of the city, as it determines the way the city is represented in the city, i.e. of the “metonymics” of translating the city (Demirkol 2010, 28).

2. Methodology

In this paper, I will provide an analysis of the translations of Istanbul in four works of literature *Huzur; Beş Şehir- İstanbul* and *İstanbul- Hatıralar ve Şehir; Kafamda Bir Tuhaflık* by Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk respectively. Firstly, I will determine the main themes of each work individually and then critically provide certain parts of the texts, representative of these themes. I will deal with these quotations with an intersemiotic approach elaborating how the non-verbal sign systems (the vast city, Istanbul) are turned into a verbal sign system (narrations in the works of literature). Secondly, I will try to figure out the motives behind the choices of the authors for certain images in their narratives with references to the poetics of their time and space. Following the individual analysis of the works, I will compare the determinative themes and emphasized images of works of Tanpınar and Pamuk, along with a comparison of these authors (translators) with one another with respect to their approach to the city (the source text). Also, considering the periods of their production, they might serve (in my point of view) as parts of a continuum of a comprehensive Istanbul narration.

3. Analysis of the translations of Istanbul in four works of literature

In this part, I will provide detailed representations of Istanbul in the narrations of each work on the basis of certain themes, accompanied with particular excerpts from the texts so as to vividly demonstrate the image of Istanbul within the words of the authors.

3.1. Translation of Istanbul in *Beş Şehir- İstanbul* by Ahmet Hamdi Tanpınar

Beş Şehir is a collection of five essays on Ankara, Erzurum, Konya, Bursa and Istanbul respectively by Ahmet Hamdi Tanpınar. It was first published in 1946 and it has been re-published numerous times since then. The subject matter of the book is defined as “the sorrow felt for what is lost in the past and the desire for what is new” in the foreword of the work. Within the scope of this paper, Tanpınar’s narration of Istanbul will be analyzed with a translational point of view.

First of all, the idea of *dâüssıla* (longing for the home) is a determinative element of the image-making process concerning Istanbul in Tanpınar’s narration. Considering the historical context, the period was early Republican period, witnessing the collapse of an empire with a glorious history. For the generation of Tanpınar, the longing for the past is quite strong, and it shapes the present reception of Istanbul with a variety of references to well-known districts in the text:

“Tanzimat İstanbul’a büsbütün başka bir gözle baktı. O bu şehirde, iki medeniyeti birleştirerek elde edilecek yeni bir terkinin potasını görüyordu. Bizim nesil için İstanbul, dedelerimiz, hattâ babalarımız, için olduğundan çok ayrı bir şeydir. [...] Fakat bu hasret sade geçmiş zamana ait olan ve bugünkü hayatımızla, mantığımızla zarurî olarak çatışan bir duygu değildir. Bu çok karışık duygunun bir kolu gündelik hayatımıza, saadet hülyalarımıza kadar uzanır. O kadar ki İstanbul’un bugün bizde yaşayan asıl çehresini bu daüssıla verir, diyebiliriz. Onu bizde, en basit hususiyetleriyle şehrin kendisi besler” (p.122).

“Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir. Çünkü bu daüssıllanın kendisi başlıbaşına bir âlemdir” (214).

Similarly, the idea of loss constitutes the core of Istanbul translation for Tanpınar. It is presented with references to historical data, forming a strong bond between the past and the present, as well as displaying the changes Istanbul got through. This might also be interpreted as the quest of Tanpınar for the reconciliation of civilizations. The first quotation emerges as a criticism of the early Republican period, witnessing a number of adjustments to loosen the bond with the Ottoman Empire. Whereas, the second quotation is a longing for “mahalle” and its residents with their peculiar characteristics, demonstrating a particular life style as well as an image of the city:

“İstanbul böyle değişmedi, 1908 ile 1923 arasındaki on beş yılda o eski hüviyetinden tamamiyle çıktı. Meşrutiyet inkılâbı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük, büyük yangın, malî buhranlar, imparatorluğun tasfiyesi, yüzyıldır eşğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923’de olduğu gibi kabullenmemiz onun eski hüviyetini tamamiyle giderdi.”(126).

“Mahallenin kendisi de kayboldu. Eski mahalleyi Neşet Halil’den okuyunuz. Bütün İstanbul semtlerinin sırrını acı bir hasretle yeni hayat aşkının birbirine kenetlendiği bu güzel ve derin yazılarda bulursunuz. Bugün mahalle kalmadı.... Bence İstanbul’un asıl şairleri onlar; adım başında, titrek ayaklarıyla geçmiş zamanlarının peşinde dolaşan, onu üslupsuz apartman köşelerinde, iki yanı henüz boş asfalt üzerinde, eski ahbab çocuklarının çehresinde beyhude yere arayan ve bulamadıkları için şaşkın şaşkın dört yana bakman bu kervan artığı biçarelerdir” (134)

Secondly, as a city with multi-faceted features, Istanbul presents a different reading for each individual, which makes each of them unique on their own right. With a translational point of view, Istanbul might be regarded as an open text, enabling a number of different translations. The varieties in these translations of Istanbul might be bound to socio-political trajectories, spatial and temporal frameworks and the motivations of the agents:

“İstanbul bu kadın için serin, berrak, şifalı suların şehriydi. Tıpkı babam için, hiçbir

yerde eşi bulunmayan büyük camilerin, güzel sesli müezzinlerin ve hafızların şehri olduğu gibi. [...] Bir şehrin hayalimizde aldığı bu cins çehreler üzerinde düşünülecek şeydir. Bu, insandan insana değiştiği gibi nesilden nesile de değişir. Elbette ki XV. asır başlarında Üsküdar'da, Anadoluhisarı'nda oturan dedelerimiz İstanbul'a sadece fethedilecek bir ülke gibi bakıyorlar ve Sultantepe'si'nden, Çamlıca'dan seyrettikleri İstanbul akşamlarında şark kayserlerinin er geç bir ganimet gibi paylaşılabilecek hazinelerini seyrediyorlardı” (121)

Thirdly, the theme of “inbetweenness” also overwhelms in the general narration of Istanbul in Tanpınar's writing. In a country, which is under a great transformation, the people living in the city do not know where to situate themselves. The city serves as the locus of the struggle for the identity making process of its people, which derives from the uncertainty in the minds, concerning the bonds with the past: “En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız, hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız, hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir “olmak veya olmamak” dâvası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız” (214).

Furthermore, Istanbul is defined as the site of the clash between different levels of the society, each having their peculiar features determining their translations of Istanbul. With different metonyms referring to the borders of Old Istanbul, the readings of the Istanbul are transformed, providing different representations. Tanpınar exemplifies these variations with comparison of Beyoğlu and Üsküdar, Beyazıt and Tarabya:

“Fakat bu değişiklik daha derinlere gider; saatlerin manzarası gibi insanların çalışma şekli ve tembellikleri, düşünce ve yeisleri de bu yerlerde birbirinden başkadır. Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiye hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir. Boğaziçi'nde, Üsküdar'da, İstanbul'da, Süleymaniye veya Hisar'ların karşısında, Vaniköy iskelesinde veya Emirgân kahvesinde sık sık başka insanlar oluruz”(123).

“Bayezit Cami'inin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hâlâ yabancı rıhtımında, akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeyler elbette birbirine benzemez” (124).

What is more, Tanpınar is an admirer of the images of the mosques and repeatedly expresses their beauty and how they shape the image of the city with a transformative feature. The construction history of the mosques is also associated with the history of the empire, which has an important place in the city narration of Tanpınar. The architectural features of the mosques are also touched upon within the text with references to several districts of Istanbul:

“Onlar İstanbul’u iyi bir elmas yontucusunun eline geçmiş bir mücevher gibi işlediler. Niçin övünmeyelim? Dışından ve içinden camilerimiz kadar güzel mimarî eseri azdır. Şüphesiz bu bir günde olmadı [...] Kayserlerin tahtına yerleşmek için karargâh payitahtlarda, yeni fethedilmiş şehirlerde bir yığın mirası, geleneği ayıkladı, birçok incelikleri denedi, sonunda Fatih’in pazısı büyük şehrin kapılarını kendisine açtığı zaman, kudretinden emin Ayasofya’nın yanı başına geçip oturdu” (139).

In Tanpınar’s Istanbul, the palaces, mansions and fountains have an important place as well. Nevertheless, he mentions with sorrow of the fires destroying these beautiful structures. These fires also led to the reconstruction of the city several times, referring to the fact that Istanbul as open text has always been under a transformation process:

“Bunların bazılarının daha XVI. asırdan itibaren Halic’in iki yakasında, Kadırga’da ve XVII. asırda Boğaz sahillerinde yalıları, Boğaz tepelerinde ve Kadıköy taraflarında bugünkü Moda’ya Fenerbahçe’ye kadar uzanan yerlerde bağ ve bahçeler içinde köşkları vardı.1650 tarihindeki isyanda Samsoncu Ömer şehrin yakılmasını ocak elebaşlarına açıkça teklif etmişti. Bu yangınlar yüzünden şehir hemen otuz senede bir yeni baştan yapılıyordu” (164).

Moreover, Tanpınar refers to the symbolic images of Istanbul, describing how they impact the view of the city, the old city within this context and their reflections on the mental representation of Istanbul: “İki ağaç Türk muhayyilesinde ve hayatında izini bırakmıştır: servi ve çınar” (p. 161). Furthermore, Tanpınar is a critic of the multi-dimensional gross change Istanbul experiences, bringing about the demolition of great works of art, constituting significant elements of Istanbul. His criticism on the destruction of the city also stands for his political stance. That is, it displays his view that progress in the future is bound to the preservation of the past. Considering that the country was under a transformation process with a number of revolutions, Tanpınar’s desire to maintain the bonds with the imperial Istanbul would make more sense:

“Gözümüzün önünde şaheserler birbiri ardınca suya düşmüş kaya tuzu gibi eriyor, kül, toprak yığını oluyor, İstanbul’un her semtinde sütunları devrilmiş, çalısı harap içi süprüntü dolu medreseler, şirin, küçük semt camileri, yıkık çeşmeler var. Ufak bir himmetle günün emrine verilecek halde olan bu eserler her gün biraz daha bozuluyor. Âdeta bir salgının, artık kaldırmaya yaşayanların gücü yetmeyen ölüleri gibi oldukları yerde uzanmış yatıyorlar. Gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığımız öğrendiğimiz gün mesut olacağız” (162).

Moreover, Tanpınar precisely defines Istanbul as a site of “synthesis”, assembling variety of elements, melting them in a pot. He also refers to the religion factor, constituting a common ground for the people live in harmony, and having a considerable impact on the image of the city. According to Tanpınar, Istanbul constituted the loci of focus in the Muslimizing process of the city in the imperial period, creating an amalgam of differences:

“Eski İstanbul bir terkipti. Bu terkip küçük büyük, manalı mânâsız, eski yeni, yerli yabancı, güzel çirkin –hattâ bugün için bayağı-bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştu. Hususî bir yaşayış şekli, bütün hayata istikamet veren ve her dokunduğunu rahmanîleştiren dinî bir kisve bu terkinin mucizesini yapıyordu. Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. Kazaskerin sırtında İngiliz sofu, hanımının sırtında Lyon kumaşından çarşaf, üst tarafına asılmış Yesarîzâde yazması yüzünden Fransız üslûbu konsol, Bohemya işi lamba hep Müslümandı” (129).

As a part of the whole picture, a poor image of Istanbul is vividly depicted as well. Referring to the districts with a low income, the melancholic depiction of the city is strengthened and the desperate image of Istanbul is emphasized in a comparison of the past with the present referring to the glorious history of the empire, revealing the severity of its current condition:

“Bu sesler, fakir, eğlencesi kıt semt gecelerinin belli başlı zevklerinden, renklerinden biri idi. Gerçi getirdikleri değişiklik sadece zamanı bölen iptidâî bir nağme fasılasından ibaretti. Fakat korku ve vehimle yüklü gecenin sessizliğini süslerdi” (132).

In addition, Tanpınar refers to the entertainment activities taking place in the city and uses these images to display his criticism for uncontrolled westernization, leading to the loss of valuable local for the sake of the foreign. He also expresses that these changes put forth transformation in the social relations in a negative sense with moral deficiencies:

“Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu’da, mehtaplı gecede güzel çamaşırıcı kızına fevkalâde zeki, cüretle ve fedakâr demir kralının oğlunun söylediği gitaralı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıraklarının ıslığından dinleyeceğimiz gültünç ulumaları dinliyor, kadının tuvaletine, erkeğin perendelerine, hulâsa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz” (135).

According to Tanpınar’s point of view, Istanbul is the both lieu of respecting the past, paying tribute to its glorious periods and of mourning for the loss of this longed past. For him, it is the imperial background what makes Istanbul so precious, and this city can only be understood within its historicity, rather than anachronist and artificial longings:

“Ne kadar çok hâtırâ ve insan... Niçin Boğaz’dan ve İstanbul’dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim. Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. [...] Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. Yahya Kemal’siz, Mallarme’siz, Debussy ve Proust’suz bir Süleymaniye veya “Kanunî Mersiyesi”, hattâ onlara o kadar yakın

olan Neşatî ve Nedim'in, Hafız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Bakî tahmin edebileceğimizden daha çok çıplaktır” (p.212).

In Tanpınar's city representation, architectural design of the city is a determinative factor of the image-making process. The characteristics of the architecture serve as a reminder of the history of the city with its monumental structures. The city's natural features also contribute to the particular representation of Istanbul in Tanpınar's view. Tanpınar also makes use of the architectural designs to refer to the element of temporality. He attributes particular characteristics to certain structures and takes the readers to a journey in the history in the presentday Istanbul. This approach is also a referent of the fact that each part of the whole city picture is hidden with a different treasury with respect to history reflecting its beauty on the present:

“İstanbul'da tâ fetih günlerinden beri başlayan bir mimarî nesillerle beraber yaşıyor. Asıl Türk İstanbul'u bu mimarîde aramalıdır. Kendisini bir tek mimarî üslûbuna bu kadar teslim etmiş şehir pek azdır. Bu yönden İstanbul'u, Roma, Atina, İsfahan, Gırnata ve Brugge gibi şehirlere benzetenler haklıdır. Hattâ İstanbul'un onlardan biraz üstün tarafı da vardır. Çünkü, İstanbul sadece âbide ve âbidemsi eserlerin bol olduğu şehir değildir. Şehrin tabiatı bu eserlerin görünmesine ayrıca yardım eder. Yedi tepe, iki, hatta Haliç'le üç deniz, bir yığın perspektiv imkânı ve nihayet daima lodosla poyraz arasında kalmasından gelen bir yığın ışık oyunu bu eserleri her an birbirinden çok başka, çok değişik şekillerde karşımıza çıkartır” (p. 137).

As a matter of fact, Tanpınar repeatedly refers to the fact that Istanbul was an imperial city. It is a fundamental feature of it, determining how it looks, and how it makes its readers feel. Tanpınar focuses on the mosques in the following part, which also provides a Muslim city attribution to Istanbul, with references to the historical moments during the Ottoman Empire, Tanpınar provides an alternative translation of the city as the site of an imperial history:

“Her şehir üç, dört yüz senede bir değişir. Eğer medeniyet dönümleri için ortaya atılan nazariye doğru ise bu değişiklik beş asır içinde tam bir devir yapar ve eskiden pek az şey kalır. Bu itibarla bütün hâtıraların tam muhafazası imkânsızdır. Fakat biz en yakın zamanları da aynı şekilde kaybettik. III. Selim'in silâhtarlarına yazdırdığı Sahilname'lerdeki yalılar, ne de II. Mahmud'un Anadolu kıyısında yaptığı binişlerde uğradığı Üsküdar semtlerindeki yalı ve konaklar kaldı [...] Yeni bir zevkle yapılmış ve döşenmiş, eskilerden çok başka şekilde kibar hayatlarını, bütün bir hatıralar silsilesinden bildiğimiz Tanzimat yılları, köşkleri ve konakları da aynı şekilde gitti. [...] [...] Öyle ki bugün dışarıdan görünen manzarasıyla hasta bir İstakoz benzeyen Meşruta Yalı ile Kanlıca'da bulunan ve Lâle Devri'ne kadar çıktığı söylenen Kadri Cenânî Bey Yalısı ve Emirgân'daki Mirgün yalısının parçası, Akbıyk'ta şimdi polis karakolu olan Hamamî İsmail Dedenin evinin harem kısmı, Sütlüce'nin üstünde Şeyh

Galib'in evi olduğu söylenen büyük ve harap konak gibi birkaç eser istisna edilirse eski devirlere ait hemen hemen pek az şey bulabiliriz" (165).

In addition to several districts narrated in the book, Tanpınar uses Beyoğlu as a representation of a particular life, its transformation through history, providing a glimpse of entertainment habits of the people of the city in the period. It is a criticism of the period with respect to the young receiving education in Europe, and bringing their new habits with them to the city. Beyoğlu as a site, adopting and adapting these changes, reconstructs and re-destructs the image of Istanbul:

"Beyoğlu'ndaki gece hayatı, Abdülmecid devrinde bir iki ürkek hareket ve teşebbüsle başlar ve yavaş yavaş tiyatrodan kafeşantana, otele ve Avrupalı lokantaya, birahanelere doğru genişler. Gerard de Nerval'in, hattâ Theophile Gautier'nin Misemer'in bahsettikleri Beyoğlu gece hayatı daha ziyade ecnebi ve yerli azınlıkların hayatıydı [...] Ve Beyoğlu, şehrin hayatına yapıcı ve yıkıcı çehreleriyle girer. Tiyatrosu ile birdenbire parlayan semt, Abdülaziz devrinde büyük otellerin, mağazaların, zenginler için kibar Avrupa tarzilerinin fakirler için hazır elbise mağazalarının ve her sınıf halk için Paris ve Avrupa ithalâtı bir yığın eğlencenin, alafranga konserlerin, şöhretsiz muganniye ve rakkaselerin göz alıcı köşesi olur" (181).

As stated above, considering the vastness of the content of the text (Istanbul), any translation of it would be partial. In the context of Tanpınar's narration, the history of changing the borders of the city enables its reading as different narrations. In one of these instances Istanbul is narrated through music. The nature of the city constitutes the core of the musical harmony, voicing the gloom and despair of the city through musical notes with the reflection of Bosphorus:

"Dede'nin musikisinde İstanbul peyzajının ve Boğaziçi'nin daima hissesi vardır. Hattâ diyebiliriz ki bir evvelki devirden itibaren dış âleme açılan musikimiz asıl zaferi onunla idrak eder. Fakat yanılmamalı, Garp'ta yetişen eşitleri gibi o peyzajı ve hemen her söylemek istediğini istediği, gibi veremez. Eski musikimiz insan sesinin tabii işaretiyle konuşur. Ne hususî lügati, ne de tam bir sentaksı vardır. Kudreti de, zaafı da buradadır" (206).

Also, the atmosphere of the period Tanpınar lived is quite determinative in his Istanbul translation. He expresses that the city on the edge of a war, which might bring anything in the end is in a condition of uncertainty. The city is looking forward to its renaissance; nevertheless, Tanpınar is quite cautious about the impact of the past and its importance in this awakening process. He clearly states that the city is the spatial foreground of the history to perform its act:

"Tabiat bir çerçeve, bir sahnedir. Bu hasret onu kendi aktörlerimizle ve havamızla doldurmamızı mümkün kılar. Fakat bu içki ne kadar lezzetli, tesirleri ne kadar derin olursa olsun, Türk cemiyetinin yeni bir hayatın eşliğinde olduğunu unutturamaz.

Bizzat İstanbul'un kendisi de bu hayatın ve kendisine yeni kıymetler yaratacak yeni zamanın peşinde sabırsızlanıyor" (212).

Lastly, differently from what is attributed to Tanpınar's narration of Istanbul, defined as a melancholic state of being, the following passage might be read as an alternate interpretation. Despite his concerns for the inbetweenness, the confusion identity definition, the longing for the home overwhelming the period, Tanpınar sounds quite optimistic of the future. As for the final lines of the text given below, is it at all possible to read them as a call for *carpe diem* for the people of Istanbul? In my opinion, the answer is "yes".

"En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız, hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız, hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir "olmak veya olmamak" dâvası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız. [...] Bizzat İstanbul'un kendisi de bu hayatın ve kendisine yeni kıymetler yaratacak yeni zamanın peşinde sabırsızlanıyor. Bizim yapacağımız yeni, müstahsil ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir. O bizi güzelle iyyinin, şuurla hülyanın el ele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir" (214).

3.2. Translation of Istanbul in *Huzur* by Ahmet Hamdi Tanpınar

Huzur is a novel of love between Mümtaz and Nuran. In *Huzur*, Istanbul is the determinative element with respect to spatial and temporal conditions in the construction of the narration. The time is pre-war day, bringing about a number of changes and possibilities to lives of the people in the city. As for the space, the protagonist of Tanpınar, Mümtaz, along with Nuran and Suat scroll around the streets of Istanbul, within different districts. The sites they are seen in the novel are mostly within the borders of the Old Peninsula, with references to its historical context. The streets of Istanbul provide the background of the story, which are chosen in accordance with the emotional conditions of the characters. Districts of Istanbul are associated with Nuran within the mind of the protagonist Mümtaz, and they remind him of her while walking in the streets of the city. The city serves as a concreted substitute for the beloved women in the narration:

"Mümtaz, yan sokaklardan birine saptı. Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda, belki bugünkülerden birinde, Nuran'la dolaştığını, Kocamustafapaşa'yı, Hekimalipaşa'yı gezdiklerini düşünüyordu [...] Yedişehitler'e kadar geldiğini gördü. Fatih şehitleri, küçük taş lahitlerde yan yana uyuyorlardı. Sokak tozlu ve dardı. Yalnız şehitlerin bulunduğu yerde meydanımsı bir şey genişliyordu [...] Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa'nın konağı bulunan bir mahallede bu hayat döküntüsü evler, bu fakir kıyafet, bu türkü ona garip düşünceler veriyordu" (22-23).

Firstly, the "gloomy image" of Istanbul with an emphasis on the poor districts

is used to depict the atmosphere of the period, the country on the edge of a war with references to the emotions of the characters:

“Sefil, perişan mahalleler, yoksulluk yüzünden bir insan çehresini andıran eski evler arasından geçiyordu. Etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan vardı. Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu. Bari, şu hastalık olmasaydı. Ya kendisini de çağırırlarsa, İhsan’ı hasta bırakarak gitmeğe mecbur kalırsa? (24).

Secondly, the theme of “inbetweenness” overwhelms the general narration of Istanbul in Tanpınar’s work. The character of the present day frequently finds himself in the past in the mood of daydreaming, where he in a way demonstrates his longing for the past, focusing on certain images, which is the bazaar in this case. The elements he chooses refer to Eastern characteristics of Istanbul, the capital of a former empire, representing the city as a locus of synthesis:

“Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yanaşmıyan iki ucu birleşirdi. Gerçek fukaralıkla, gerçek debdebe veya artığı... Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, içiçe dükkanların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı [...] eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı” (46).

“Haydi çocuklar!.. dedi. Garplı, bizi, ancak dünya vatandaşı olduğumuzu hatırladığımız zaman tatmin ediyor. Hulasa, çoğumuz seyahat eder gibi, benliğimizden kaçır gibi okuyoruz. Mesele burada. Halbuki kendimize mahsus yeni bir hayat şekli yaratmak devrindeyiz” (97).

Furthermore, Tanpınar is a good observer of the struggle to become westernized, experienced in the city. He refers to the transformative nature of the “Westernization” process, as well as dealing with the synthesis of the local with the foreign, which seems odd at the first sense and narrated through the depiction of the Spice Bazaar:

“Sahaflarıçı tenhaydı [...] fakat şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Kahve falı ile Momsen’in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi’nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilmi remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu [...] öyle hep bir arada bakılınca insan sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir halita. Mümtaz bu halitanın yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu” (51).

Among the depictions of different districts of Istanbul, the Bosphorus is a representative of the change of civilization, which is repeatedly expressed by Tanpınar. He associates this part of Istanbul with improvement, social and economic development,

providing an image of the city, differently from the general gloomy atmosphere. He also associates the Bosphorus with the identity of the people of Istanbul, relating their emergence with one another. The site reveals a particular life style, which might be read as an alternative translation of the city based on a certain district. This variation might be read as different translations of the city within the same narration:

“O başından beri İstanbul’la yaşamış, onun zengin olduğu zamanlarda zengin olmuş, çarşı ve pazarını kaybedip fakir düştüğü zamanlarda fakir olmuş, zevki değiştiği zaman, kendi içine çekilmiş, hayatında geçmiş modaları elinden geldiği kadar muhafaza etmiş, hulusa bir medeniyeti kendine ait bir macera gibi yaşamış bir yerdi” (123).

Furthermore, the protagonist’s definition of Istanbul seems to be limited to the Walled City, that is, the word “Istanbul” is used to refer to a certain part of Istanbul rather than the whole city, which can be read as an indicative of a partial translation of the vast text (Istanbul): Emirgan’a geldikleri günden beri bu korku içlerindediydi. Nuran yerinden kalktı; onun yanına geldi. -Artık İstanbul’a dönelim, hem yarın! olmaz mı? -İnelim! (p. 351).

Istanbul is also depicted as a locus of a “utopia”, a new world order in the novel. The political atmosphere leads the characters get involved in a quest for an alternative way of living. They become aware of this need as a result of a comparison with the past and the present. The desire for an ideal world might also be an indicative of the hidden hopeful voice of the character in contrast with the fundamental theme of the novel, despair: “Bence bu yeni masalı yaratacak olan bizim maziyi inkarımız veya bu işteki yaratma irademiz değildir. Olsa olsa yeni bir hayatın hızıdır” (p. 98).

“Ben ütopyadan bahsetmiyorum... fakat bakir türküler istiyorum. Dünyayı yeni gözle örmek istiyorum. Bunu sade Türkiye için istemiyorum, dünya için istiyorum. Yeni doğan insanın teganni edilmesini istiyorum. -Adalet istiyorsun, hak istiyorsun” (99).

Tanpınar demonstrates his affinity to the past, the Ottoman Empire with a history of seven centuries. This demonstrates the main agenda of the author and his narration of Istanbul, which is constructing an image of the city as a continuum of the empire as the background of the novel. The impacts of this affiliation are expressed in the following pages of the book:

“Çünkü hayatta bir bakıma göre herşey birbirinin aynıdır. Dişi kanguru yavrusunu karnındaki torbada gezdirir, diyorlar. Anadolu kadınları işe giderken yeni doğmuş çocuklarını arkalarına sararlar. Sen Fatma’yı kafanda gezdiriyorsun. -Ben yine çocuğumla meşgulüm... fakat sen yedi asrın ölüsüyle! (186).

In this framework, the concept of Dâüssıla (the longing for home) is also recurrent theme of Tanpınar in his conception of Istanbul. With its historical background city serves as a reminder of the past to the protagonist with various referents to former traditions:

“Ertesi gün Rum Mehmed Paşa Camii ile Ayazma Camii’ni ve Şemsipaşa taraflarını yayan dolaştılar. Birkaç gün sonra Selimiye Kışlası’nın etrafında kızgın güneş altında başıboş gezdiler. İstanbul’da açılan ilk hendesi caddeleri, o cazip ve mazi hulyası adlı sokakları, İstanbul akşamlarının hakiki ziyafet sofraları gibi gördükçe, garip bir mazi daussılası onu yakalıyordu.” (180).

Moreover, Istanbul is presented as the arena of *buhran* (depression) of the civilization and the culture. The economic and social conditions determine the reading of the city in a wide range of areas, from entertainment to art, from morality to conception of the future. The city also constitutes the site of the discussion on freedom and its reflection on the religious ideas, associating it with the East. Tanpınar’s tone is quite critical of the period he lived in and he is concerned with the future of the country. Regarding the political context of the time, it would be seen that they are determinative elements of the reflections in the minds of the characters in the novel:

“Şark hiçbir zaman hür olmamıştır. O daima sıkı kadrolar içinde adeta anarşist bir fertçilikte kalmıştır. Hürriyetten o kadar çabuk vazgeçeriz ki... ve her vesile ile. -Ben asıl temelden bahsediyorum. Şarkta, bilhassa müslüman şarkta cemiyet bu hürriyet fikri üzerinde kurulur. Mesela biz. İki yüz seneye yakın bir zamandır, hayati müdafaalarla yaşıyoruz. Böyle bir cemiyette bir nevi kale nizamı kendiliğinden doğar. Bugün hürriyet mefhumunu kaybetmişsek sebebi muhasara altında yaşadığımız içindir” (303).

The city is the site where one attaches himself/herself as well, defining his/her existence via clanging on a spatial framework. The need to belong somewhere/something is a universal human reality and it might be an object, a street, or a district. Within the vein of this narration, the protagonist creates bonds with a district around Vezneciler and Beyazıt with a mixture of his childhood memories and current scene of life there, demonstrating where he situates himself in the city: “Bizim semt...- diye düşündü. Bütün çocukluğu bu cadde ile etrafındaki sokaklardan ona doğru geliyordu. -Bir mahallesi, bir evi, itiyatları, dostları olmak, onlarla beraber yaşamak ve onların içinde ölmek” (p. 411).

Finally, in accordance with his efforts to create a certain reception of the West, frequent use of the word “Şark” (East) in relation to the country in general, and of the city in particular, within the novel refers to the fact that Istanbul is also seen as a part of the East by Tanpınar. This quotation is also demonstrative of the “hope” of the protagonist differently from the hegemonic gloom of narration:

“Şark, dedi. Canım şark. Dışarıdan miskin, budala, çaresiz, fakir... Fakat içinden hiç aldanmamağa karar vermiş... Bir medeniyet için bundan daha güzel ne olabilir? İnsanları içlerinden tatmin etmeği ne zaman öğreneceğiz? Ne zaman bu -hoşça bak zatının manasını anlıyacaktık? -Şark anlamış mıydı sanki... -Anlasın, anlamasın... Söylemişti ya” (p. 406).

3.3. Translation of Istanbul in *İstanbul- Hatıralar ve Şehir* by Orhan Pamuk

Istanbul, Hatıralar ve Şehir is an essay on Istanbul within the background of the autobiography of Orhan Pamuk. Differently from other works, analyzed within the scope of this paper, this book is highly elaborated with pictures of Istanbul from a variety of periods. These black and white pictures create an atmosphere in the book determining the reception of the city from the very beginning, a dark one. As for the narrator of this account, it would not be wrong to claim that Pamuk uses multi-narrators. That is Istanbul is depicted through the eyes of a child in the first sections, whereas the narrator turns into a grown-up man in the following parts with certain flashbacks and flashforwards.

Firstly, Pamuk precisely puts forth the impact of the Istanbul on the characteristics of the people, creating a natural bond between the city and the people who live in it. This serves as a preliminary stage in the narration of Pamuk, who provides a detailed account of his life in relation to the transformation of the city in the following pages:

“Conrad, Nabokov, Naipaul gibi başarıyla dil, millet, kültür, memleket, kıta, hatta uygarlık giştirerek yazan yazarlar var. Onların yaratıcı kimlikleri sürgünden ya da göçten nasıl güç almışsa, benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum. İstanbul’a bu bağlılık, şehrin kaderinin de insanın karakteri olması demek” (p. 14).

Secondly, Pamuk interprets the imperial history of the city as a cause of feelings of inferiority, loss and gloom over the city, which he frequently repeats throughout the book: “Osmanlı Devleti’nin yıkımının İstanbul’a verdiği eziklik, kayıp ve hüzün duygusu bir başka bahaneyle ve biraz gecikmiş de olsa, en sonunda bizleri de bulmuştu” (p. 24). In this vein, he is quite critical towards the idea of Westernization in the superficial sense. The thing he is against is not the Westernization process in the daily lives of the people, but the fact that it was not constructed on sound basis:

“Oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekânlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı [...] Dinin taleplerinden kurtulmanın dışında Batılılaşmanın ne işe yarayacağı çok fazla bilinmediği için, salonların çok az dokunulan Batılılaşma ve zenginlik simgelerinin, kasvetli (ve bazan şiirsel) bir eklemeci ruhla sergilendiği mekânlar olarak kullanılması elli yılda yalnız İstanbul’a değil, bütün Türkiye’ye yayıldı ve televizyonların evlere girmesiyle 1970’lerin sonunda unutulmaya başlandı” (p. 18).

Pamuk vividly depicts the changing silhouette of the city within a century with references to historical structures along with the changing profile of the public. In this vein, a newly emerging section of the society with a rich and conservative Muslim image emphasis is depicted as follows:

“Kenar mahallenin Batılılaşmış, halis Türk ve Müslüman yanını vurgulamak isteyen muhafazakâr yazarlar, burada paşanın iktidarının ve paşalığının sorgulanmadığı,

ailesinin ve maiyetinin töre ve geleneklere (tabii ki bunlar alçakgönüllülük, itaatkârlık ve kanaatkârlık idi) bağlılıklarının öne çıkarıldığı bir Osmanlı cenneti kurdular. Osmanlı kültürünün, Batılılaşmış cumhuriyetçi orta sınıf zevklerine aykırı gelecek harem, ikinci-üçüncü karı, paşanın dayak gücü, cariye gibi öğeleri yumuşatılıp ehlileştirilirken, paşalar ve çocukları da olduklarından daha modern gösterildi” (p. 246).

Strolling within the districts of Istanbul such as Tepebaşı, Cihangir, Galata, and Fatih, the hegemonic feeling of the city is -as a frequent attribution to Istanbul- hüzün [gloom]: “Şehir ayrılmaz bir parçası olan hüzün duygusunu vurgulayan ve İstanbullular tarafından bir kader gibi paylaşıldığı için, yeniden, yeniden üretilen bu siyah-beyaz havasını daha iyi anlamak için” (p. 36). If one was to name the color of Pamuk’s Istanbul, it would certainly be a quite dark one. The following passage reveals the internalized gloom and the melancholy of the narrator, identifying himself with the city he lived and depicted:

“İstanbul’un yeterince modern olmadığını, yoksulluk ve sefaletinden kurtulmanın, üzerindeki yenilgi duygusunu atmasının daha çok zaman alacağını umutsuzlukla anlıyor, kendi hayatım ve şehrim konusunda kederleniyordum da denebilir. Yaşım ilerledikçe, bütün İstanbul’un hem tevekkülle, hem de gururla sahiplendiği hüzün, benim ruhuma da böyle sızıyordu işte” (p. 303).

Pamuk also refers to the concept of inbetweenness within the framework of the city narration. According to Pamuk, one cannot know where to situate his feelings at first sight in Istanbul, because it is both the site of the ruins of a glorious empire and the locus of a great number of natural and architectural beauties: “Şehir, halkının bakış açısına göre, orada yaşayanlara bazan fazla Doğulu, bazan fazla Batılı gözükersen hafif bir huzursuzluk ve tam oraya ait olamama endişesi verir” (p. 243). According to Pamuk, the inbetween condition of the people who do not know where to situate their identity does not always lead to a negative conclusion. Sometimes it is this uncertainty neither belonging to the East nor to the West that makes certain writers create their unique Istanbul in their narrations:

“İstanbul’un tuhaflığıyla övünmenin tuhaflığına düşmemek için Koçu’nun ansiklopedisinin yarıda kalmasının ve «başarısızlığımın» nedeninin, hüzünlü yazarımızın Batılı anlama ve sınıflama usûllerine yeterince hâkim olamaması, yeterince Batılı olmaması olduğunu düşündüğümüzde de, aslında onu tam da bu nedenlerden, «başarısızlığı» sayesinde sevdiğimizi hatırlarız. İstanbul Ansiklopedisi”ni -ya da dört hüzünlü yazarın eserlerini- yarım bıraktıran, başarısızlığa uğratan şey, bu yazarların sonuna kadar Batılı olamamalarıdır. Ama şehrin kendisini ve manzaralarını başka bir gözle farkedebilecek kadar da geleneksel kimlikten sıyrılmışlar, Batılı olmak için en sonunda kendilerini Batı ile Doğu arasında bırakan geri dönüşsüz bir yolculuğa da cesaretle çıkmışlardır. Koçu’nun ve diğer üç hüzünlü yazarın eserlerinin en “güzel”

ve derin sayfaları, bedeli yalnızlık, ödülü özgünlük olan bu iki dünya arasında kalmış sayfalarıdır “(p. 162).

In addition, with a realistic approach to the city, Pamuk classifies districts, streets according to the levels of income of the people. Among these parts, the one attributing Cihangir a comparatively poor image is quite surprising. Considering the current situation of Cihangir, it reveals how the city changes within time. He also attributes a particular characteristic to the cemeteries of the city, describing them as the demonstration of the dead glorious history of the city, which was on the edge of becoming extinct: “Şehrin ve hayatın içindeki mezar taşlarının, tıpkı yavaş yavaş unutulmuş ölülerin hatıraları gibi, eskidikçe toprağa batıp kaybolduklarını sanki ilk o farketmişti” (p. 274). Through the book, Pamuk makes several references to well-known figures of Turkish literature among whom are Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal, Ahmet Rasim, Abdülhak Şinasi etc., inviting an intertextual reading. He pays tribute to these names, defining them Istanbul lover-writers. That he states that each have a different image of Istanbul in their writings, once again reveal the possibility of multiple translations of the city, reading it as an open text:

“Bu yaşama sevinici, mizah duygusu ve yazma zevki Ahmet Rasim’i İstanbul yazarlarının en büyüklerinden biri yaptı. Romancı Tanpınar, şair Yahya Kemal ya da hatıracı Abdülhak Şinasi Hisar’ın ‘yıkım’ yüzünden kapıldıkları hüznü, Ahmet Rasim bitip tükenmeyen enerjisi, iyimserliği ve neşesiyle dengelemeyi, bir kenara ölçüyle koymayı bildi. Bütün İstanbulsever yazarlar gibi, tarihle ilgilenmesine, tarih kitapları da yazmasına rağmen, hüznü ve kayıp duygusunu dengelemeyi bildiği için, geçmişte ‘kayıp bir altın çağ’ aramadı” (p. 130).

Quite differently from Tanpınar, Pamuk do not use the pronoun “we” when he mentions of the Ottoman Empire. He seems to be setting certain borders between his identity and the Ottoman history in an alienated approach, representing the temporal framework and ideological stance as a determinative of the identity construction:

“Bizans’ı fethedip yok eden Osmanlı bile çok arkada kalmış gibi gelirdi bana. Bizler onlardan sonra İstanbul’a gelen “yeni uygarlığın” ilk kuşağıydık. Reşat Ekrem Koçu’nun tuhafıklarını anlattığı Osmanlıların hiç olmazsa bizimkine benzer adları vardı. Bizanslılar ise Fetih ile birlikte yok olmuşlardı “(p. 164).

Along with the people’s struggle to situate their identity in the West, Pamuk also mentions of journeys of famous travelers to Istanbul. What is interesting in these references is that they travel to Istanbul as part of their “journeys to the East”, revealing the artificiality of the namings as East and the West, on the one side a resident of Istanbul defines himself as Western, on the other side a foreigner travels to Istanbul to see a site of the East:

“Ama Nerval 1843 İstanbul’unda kendi melankolisine değil de, onu unutturacak

şeylere dikkat eder. Zaten Doğu yolculuğuna ruhsal acılarını arkada bırakmak, en azından bunları kendinden ve çevresinden gizlemek için çıkmıştı [...] Yenilginin, yoksulluğun ve Batı karşısında zayıf düşmenin darbesini henüz yememiş İstanbul'un da şaire hüznün duygusunu beslemek için yeterince görüntü vermediğini düşünebiliriz” (p. 248).

Pamuk, as an Istanbulite and as a writer of Istanbul, is quite self-reflexive about his own positioning within the city. He does not deny the inevitable impact of Westernization in his personal and professional habitus, and criticizes the lack of original/indigenous archives on the historical account of life in İstanbul:

“Benim özel konumum, Batılılaşma sonucu İstanbullu okurların ve yazarların, (ve belki de artık bütün dünyanın kaçınılmaz olan Batılılaşması sonucu) dünyanın Batı dışındaki bütün şehirlerinde yaşayanların çok da özel olmayan konumudur. Yaşadığım şehrin benden önceki kuşaklara nasıl gözüktüğünün, yani İstanbul hayatının günlükünü ve hatıra defterini yabancılar tutmuştur” (p. 227).

Attributing various representative features to different districts of Istanbul, Pamuk interestingly spares particular emphasis on Eyüp, which is presented as a site of an unaffected image of the East in Istanbul. Eyüp is where Pamuk finds the depiction of the East in his mind with the mixture of several elements as a mechanism of synthesis.

Finally, as the protagonist of this autobiographic literary account, Pamuk concludes his Istanbul picture with his affinity to its darkness, melancholy and the “hüzün”, with which he defines the city he lives in and the feelings inside him as reflections of the city, İstanbul:

“Mutsuzluk, öfke ve keder anlarında niye gece yarısı şehir sokaklarında yürüyeceğimi hayal etmekten hoşlanıyordum? Niye İstanbul'un turistlerin sevdiği, kartpostallara basılan o günlük güneşlik manzaralarını değil de yarı karanlık arka sokaklarım, akşamüstlerini, soğuk kış gecelerini, solgun sokak lambalarının ışığı altında hayal meyal seçilen yarı gölge insanlarını ve artık herkesin unutmakta olduğu parke taşlı manzaralarını ve tenhalığını seviyordum?” (p. 228).

3.4. Translation of Istanbul in *Kafamda Bir Tuhaflık*

Kafamda Bir Tuhaflık is also a book of love between Mevlut and Rayiha. Mevlut moves to Istanbul with his father to study and work when he was a child and Rayiha comes to Istanbul after he marries to Mevlut. The book is rich in characters, each of whom speaks in the novel on their own rights, making the book a novel with multi-narrators. The story takes place in Istanbul. The period is between the 1960s and the 2000s. The protagonist, Mevlut sells yoghurt and *boza* in the streets, enabling Pamuk to provide a close and detailed reading of the city with its streets in the backyards along with a transformation history of Istanbul on the basis of “Westernization” in general and of “squatting” in particular. Pamuk narrates the story in sections, some of which are

dedicated to certain districts, leading the text to be read as a direct translation of the city.
translation of the city.

Firstly, that Pamuk follows a chronological order in general with flashbacks and flashforwards in certain parts, enables the reader have an ordered account of the changes in Istanbul. The following passage is a scene from 1950s, with references to the Ottoman period:

“Sıcakta hızla ekşiyip bozulduğu için eski İstanbul’da, Osmanlı zamanında boza kışın dükkânlarda satılırdı. Cumhuriyet’in kurulduğu 1923 yılında İstanbul’daki bozacı dükkânları Alman birahanelerinin etkisiyle çoktan kapanmış. Ama bu geleneksel içkiyi Mevlut gibi satan satıcılar sokaklardan hiç eksik olmadı. Boza 1950’lerden sonra kış akşamları, parke taşı kaplı yoksul ve bakımsız sokaklarda “bozaa” diye bağıra bağıra ilerleyen ve bizlere geçmiş yüzyılları, kayıp güzel günleri hatırlatan satıcıların işiydi yalnızca” (p. 27).

While, the quote below is a scene from the 1970s’ Beyoğlu. Differently from other narrations of Istanbul, probably as a result of the protagonist’s stance, this translation provides a closer picture of Istanbul. That is, rather than general looks of the districts, *Kafamda Bir Tuhaflık* includes the structure of the streets, grounds etc., the character is so much in the city that one might claim that the city acts like a character in the city, as the best friend of protagonist Mevlut:

“Mesela, evine en yakın ve kalabalık mahalle olan Beyoğlu! On beş yıl önce, 1970’lerin sonunda Beyoğlu’nun arka sokaklarında müzikli salaş gazinolar, pavyonlar ve yarı gizli randevuevleri hâlâ açıkken oralarda gece yarısına kadar satış yapabiliyordu Mevlut. Sobayla ısıtılan bodrumlarda, pavyonlarda hem şarkıcılık hem konsomatrislik yapan kadınlar, onların hayranları, Anadolu’dan gelip alışveriş yaptıktan sonra pavyonlarda bir konsomatrislere içki ısmarlayan orta yaşlı bıyıklı yorgun erkekler, bir pavyon masasında kadınlara yakın oturmayı büyük bir eğlence olarak gören İstanbul’un en son garibanları ya da Arap ve Pakistanlı erkek turistler, garsonlar, korumalar, kapıcılar Mevlut’tan gece yarısı bile boza alırdı. Ama son on yılda, bu şehirde hep olduğu gibi değişiklik cininin sihirli dokunuşuyla bütün bu doku kaybolmuş, o insanlar girmiş, Osmanlı ve Avrupa tarzı alaturka-alafranga şarkılar söyleyen o eğlence yerleri kapatılmış, yerlerine mangalda çöp şiş-Adana kebab yenen, rakı içilen, gürültülü yerler açılmıştı” (p. 29).

Secondly, with all the references to the districts of Istanbul, in this work Pamuk allocates the leading role to the streets of Istanbul in accordance with the plot of the novel, where the protagonist is a street vendor, talking to the streets as if they were living things: “Çünkü boza ta eskiden, ecdadımızdan kalan bir şeydir. Bu gece İstanbul sokaklarında kırk tane bozacı bile yoktur” (p. 35). Differently from other narrations of the city, Beyoğlu in general and Tarlabası in particular have a particular place for the protagonist. The elaboration on Tarlabası with an emphasis on the rich texture of its demography and structure, where the Jews and Greeks. The coffee house in the following

passage in Beyoğlu is the site where all the news related to the city were discussed within the people of low income social classes, with a focus on the things going on in Beyoğlu and Tarlabası streets:

“Mevlut o yemeklerdeki sohbetleri severdi. Sofraya Marlboro satan bir tombalacı, Beyoğlu sokaklarında neler döndüğünü çok iyi bile emekli bir polis, ya da komşu fotoğrafçının çırağı ötürü, fiyatların sürekli yüklenmesi, Spor Toto, kaçak sigara ve yabancı içki satanlara yapılan baskınlar, Ankara’daki en son siyasi gelişmeler, İstanbul sokaklarındaki polis ve belediye denetimleri gibi şeyler konuşulurdu” (p. 67).

What is more, as an important theme of the whole book “squatting” serves as the locus of the transformation of the city in years. The squatter houses are with which the characters define themselves and create bonds to meet their need to belong somewhere in the city: “Ev bir gece konduydu. Babası bu kelimeyi bu yerin ilkelliğine, sefaletine öfkelenildiği zaman kullanıyor, öfkeli değilse –ki bu çok seyrekti buraya Mevlut’un da hissettiği bir şefkatle daha çok ‘ev’ diyordu” (p. 52). The depiction of Pamuk is so vivid in this book that it might well be read as an historical account of the alterations the city has experienced. The following excerpt is a real-life portrayal reflected in a work of fiction, strengthened with the use of real street names, blurring the distinctions between the reality and imagined world, providing a documentary reading in a literary work:

“İki bina aşağıda bir evin ikinci katına yerleşmiş İranlı ir aile vardı. Bu evi Amerika’ya göç etmeden önce konsolosluktan vize alana kadar İstanbul da kalacakları geçici bir yer olarak kiralamışlardı üç yıl önce deprem gecesi herkes dairesinden korkuyla sokaklara fırlayınca Mevlut İranlıların küçük dairesinde yirmiyeye yakın kişinin kaldığını hayretle görmüştü. Tarlabasının bir yerden diğerine giderken kalınan geçici bir konak olması fikrine de alıştıyordu artık (p. 421).

The theme of immigration seems to have played a prominent role in the İstanbul narration of Pamuk. He provides vivid glimpses of the demographic features of the city with references to the daily habits of men and female, who immigrated to İstanbul as a site of new civilization:

“Her iki tepede erkeklerin yarısı gece uyurken mavi çubuklu pijama giyer, diğer yarısı da hiç pijama giymez mevsime göre kollu kolsuz eski bir atlet üzerine gömlek yelek ya da kazak ile idare ederdi. Her iki tepede yaşayan kadınların yüzde doksan yedisi tıpkı analarının köyde yaptığı gibi sokağa çıkarken başlarını örterlerdi” (p. 101).

The protagonist is not tied to an only district; Pamuk narrates his story within the background of several other districts such as Eminönü, Şişli, Feriköy, Harbiye etc. These places are narrated as sites affected by the flux of people coming from other cities and changing the silhouette of İstanbul, and it’s not only the city but also the residents of the city who are affected by these changes:

“Yandaki İmrenler köyünden becerikli ve güçlü kuvvetli Beton kardeşler, Beyoğlu

Taksim civarındaki bütün lokanta ve büfeleri tek Pazar olarak ele geçirmeye başlamıştı. Mevlut babasından devraldığı sokaklarda, Feriköy ve Harbiye’de eski müşterilerini kaybetmemek için fiyat indiriyor, yeni dostluklar kuruyordu. Ortaokuldan tanıdığı Erzincanlı bir çocuk Pangaltı’da çok ayran tüketen bir köftecide çalışmaya başlamıştı. Ferhat da bitişikteki bakkalın Maraşlı Kürt Alevi sahiplerini tanıyordu. Mevlut artık şehirde büyüdüğünü hissediyordu” (p. 84).

Paying particular attention to iconic structures of the city, narrator makes historical references to the late Ottoman period. In the same vein, the detailed depiction on the structure of a mosque emerges as the representation of the existence of life in a certain part of the city, referring to the fact that mosques might be determinative elements of life in a Muslim society with their material and spiritual being, and constitute a prominent part of the source text (i.e. the city): “O zaman bende dedim ki kendi kendime, ben öyle bir cami dikeceğim ki Duttepe’nin üstüne, Nişantaşı’ndaki Vali Konağından, Taksim’deki apartmanın tepesinden bakınca görüp anlayacaksın Duttepe’de Kültepe’de Gültepe’de Harmantepe’de yaşayan var mı” (p. 96).

What differs the narration of Istanbul in this work from the former three literary works is the living portrayal of the city. Namely, rather than providing a stagnated representation, here the characters live in the city and narrate it simultaneously. Within the story, the borders of the city changes in a very short time, and the characters as the witnesses of these transformations express their personal experiences of the city in vivid details, in a” condition of constant movement:

Gecen seneki savaştan ve yangınlardan sonra Alevilerin çoğu mahalleyi altı ayda terk etti. Bazıları uzaktaki diğer tepelere Oktepe’ye başka bazıları da şehir dışına Gazi Mahallesi’ne gitmişler. Yolları açık olsun. Hamit Bey de böylece Kültepe de yeni inşaatlara girişti. Harmantepe de bir yeni ekmek fırını daha açtı “(p. 122).

Among the definitions of the characters of the city, there seems to be a distinction between the center and the periphery. Considering the current borders of Istanbul, one might easily argue that today, there is more than one center of the city. Nevertheless, in the 1970s, the areas around Beyoğlu are depicted as the centers of the city, whereas the places, where the squatter houses raise, are claimed to be located in the periphery, exemplifying the momentous translation of the city: “Şehrin merkezine Karaköy Taksim civarlarındaki bir yere yerleşirsek daha çok çalışıp daha çok kazanabileceğimizi vaktimizi yollarda otobüslerle değil kaldırımlarda kalabalığın içinde para kazanarak geçireceğimizi düşündük” (p. 209).

The tension among the social classes of the society is remarkably delivered to the reader. Rather than overt statements, the instances from the life of the protagonist precisely creates the intended distinctive social structure, where the clichés and prototypical figures would serve well for the sake of representations: “Daha sonra Şişli de Nişantaşı da başka iki eve de Konya deyince Mevlana’yı sordular ama namaz kılmamı hiç istemezlerdi “namaz kılıyor musun” diye sorarlarsa hayır dememi Zeliha öğütlemişti” (p. 237).

The borders of the city would come out as a matter of concern in the determination of the ‘Old Istanbul’ and ‘New Istanbul’ within the novel, where the latter is criticized for the destruction of its peculiar, local features and losing its essence. As a matter of an interesting fact, the evolving process of the inner worlds of the characters goes hand in hand with the transformation of the city. While the overwhelming tone of the gloomy incidences are related to the destruction of the city; the miraculous success of one of the characters in the novel, on the other hand, is associated with the construction of a new bridge on Bosphorus, which was a striking development in that period for the people: “Süleyman yeni bir boğaz köprüsü daha yapıyorlarmış inanabiliyor musun? - İnanılmayacak ne var biz de köyden geldiğimizde bunlar bir şey yapamaz gariban yoğurtçu diyorlardı diyerek, heyecanlanır Süleyman” (p. 251). The recurrent theme to meet the need for belonging somewhere is also associated with the transformation of Istanbul, and this process of change creates the feeling of alienation in the souls of its residents, who feel out of place, and search for somewhere else to call ‘home’:

“Mevlut bundan sonra ne yapması gerektiğini anlamaya çalışırken artık bir de ‘ev’ sorunu olduğunu itiraf etti kendine. Tarlabası’ndaki evde yalnız olduğu kadar mahallede de yabancı hissediyordu kendini. Yirmi dört yıldır yaşadığı bu sokakların yakında başka bir ülkeye dönüşmesinin kaçınılmaz olduğunu görüyor ve geleceğin Tarlabası’ında yeri olmadığını biliyordu” (p. 419).

Quoting from Baudelaire and Jean-Jacques Rousseau respectively, Pamuk is quite self-reflexive about the transformatory nature of Istanbul, and the relation of the protagonist Mevlut’s relation to the city leads one to compare him to a *flâneur*. Despite the fact that he is a person of a low income, and the purpose of his journeys in the streets is to earn money bread, the inner peace of the character, the tranquil he feels in these streets might remind the reader an image of an Istanbul flâneur, regardless of the characteristics of his life: “Ne yazık ki, bir şehrin şekli şemali, bir insanın kalbinden çok daha hızlı değişir [...] Ben yalnızca yürürken düşünebilirim. Durduğumda düşüncelerim de durur, benim kafam bacaklarımla hareket eder” (p. 447).

4. Analytic comparison of the representative translations of Istanbul within the literary works of Tanpınar and Pamuk

In this part, I will provide the key concepts of the literary works, above mentioned in detail with respect to their different narrations of the same source text (i.e. Istanbul) under the titles of spatiality, temporality and thematic focus with the motivation to provide an overall review of the long depictions of the city represented in these works of Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk.

4.1. Spatiality

The spatial background of all the works analyzed within this paper is Istanbul. Nevertheless, the place spared for this city in these works of fiction and non-fiction varies.

Namely, the importance of the city for the narrations provided is not of the same degree. In Tanpınar's works, while Istanbul is the leading element of *Beş Şehir- İstanbul*, the image of Istanbul is less prominent in *Huzur*, providing the background of the narration.

In Pamuk's works, on the other hand, Istanbul is the operative element of both works, and the difference in the representation of Istanbul in his works lies in the stance of the characters to the city. That is, in *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, the city is narrated with a distant point of view through the eyes of the author, whereas in *Kafamda Bir Tuhaflık*, it is possible to find a closer picture of the city as the protagonist becomes one with the city.

As for the parts of Istanbul mainly presented in these works, *Beş Şehir- İstanbul* focuses on the depiction of a number of districts including Beyoğlu, Boğaziçi, Üsküdar, Tarabya, Çamlıca, Kağıthane, Emirgan as well as the areas within the Historical Peninsula, whereas *Huzur* emphasizes the images of the Walled City, prominently, Beyazıt, Kocamustafapaşa, Vezneciler, Eminönü and Cerrahpaşa as well as Üsküdar, Beylerbeyi, Boğaziçi and Kabataş.

While the spatial emphasis of Pamuk's *İstanbul Hatıralar ve Şehir* concentrates on Nişantaşı, Şişli, Cihangir, Beyoğlu, Tepebaşı, Boğaziçi, Feriköy as well as Fatih and Eyüp; *Kafamda Bir Tuhaflık* is based on newly emerging districts such as Duttepe, Oktepe, Gültepe, Kültepe, Harmantepe, Elmadağ, Talimhane, Gazi Mahallesi as well as Taksim, Tarlaşa, Beyoğlu, Fatih-Çarşamba, Şişli and Nişantaşı.

The main sites, chosen in the narration change in the works, demonstrate the fact that the city as an open text provides alternative translations with respect to its representation. Differences among these sites derive from the varying social, political and historical references they include. As for the places of fundamental concern in these works, Beyazıt and its vicinities serve as the locus of the literary activities in the period in relation to the fact that the protagonist is a writer in *Huzur*. Whereas *Beş Şehir- İstanbul* is set mainly in the Old City, which is the area Tanpınar is primarily concerned with its affinity with the imperial history.

Pamuk's *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, on the other hand, present a different face of Istanbul with its setting in Nişantaşı and Cihangir, which are districts of people with a high income; thus, providing a different reading of the city. While *Kafamda Bir Tuhaflık* is concerned with the newly emerging areas of settlement such as Duttepe, Kültepe, Gültepe etc. It presents an account of the construction of a part of the city with its new residents, enabling the reader have a close look at the transformation history of Istanbul.

As for the final point concerning spatiality, considering the vastness of the content of the text, Istanbul in this case, any translation of it would be partial, and with respect to the partiality of all these translations, the latter (*Kafamda Bir Tuhaflık*) is probably the one covering the widest areas of the city throughout the narration with its close pictures of the city and its protagonist scrolling around the streets of the city relentlessly.

4.2. Temporality

The time periods, in which these narrations are set, also have an impact on the representation of the city, which is subject to change in time. Temporal focuses of the works vary, there are some overlaps though.

Huzur is mainly set in 1944, on the pre-war day. The possibility of the broke-out of a war has a determinative effect on the characters, who do not know what tomorrow will bring; and thus, feel nervous. The anxiety is the leading feeling in the temporal background of the novel. Tanpınar also makes use of flashbacks to refer to the earlier periods, relevant to the Ottoman Empire and early Republican period, which provide different images of Istanbul and display the change the city have been through.

Beş Şehir- İstanbul is also narrated in the real time period, referring to the early Republican period and 1940s. The determinative role of the temporal setting is highly visible in the image-making of the city. The country, which is under a transformation process, and is not in a good condition, leads the feeling of longing for the past, the glorious imperial history. The struggle of the author to demonstrate the bonds of the current day Istanbul with the Ottoman Empire constitutes one of the leading concerns of the essay. The period is also when relations with the West improve, and this results in a personal interpretation of the Westernization movement by Tanpınar.

Istanbul, Hatıralar ve Şehir is set in real time as an autobiographical work. The time period it covers is between 1952-2000, when Orhan Pamuk was born and the book was published respectively. It might be read as a continuum of the temporal setting Tanpınar created in the preceding work. Nevertheless, despite the fact that Pamuk admits the impact of Tanpınar on him, it is seen that their narration of the city is quite different from one another. The period Pamuk focuses on starts with the end of the early Republican period with political changes. The narration witnesses a number of coup d'états which bring out a change in the silhouette of the city. It is also when people from Anatolia and the Eastern parts of Turkey begin to immigrate to Istanbul in high numbers, resulting in a demographic change as well as a pessimistic approach towards the image of the city in the mind of the author.

Kafamda Bir Tuhaflık is a novel of the period between 1960s-2000s. It is when Istanbul witnesses great transformations with respect to social, political and economic developments. It starts with the impacts of the Westernization movement and ends up with the reminiscent of the globalization. With the emphasis on squatting, the struggle of the people to get a place in the city, and define their self constitutes the main concern of the protagonists who start their lives in the city with the squatter houses, which they built, forming new districts for settlement such as Duttepe and Gültepe.

4.3. Thematic focus

Main themes of the works are also various, changing in accordance with their temporal and spatial settings. Fundamental concerns of *Huzur* are “gloomy atmosphere”, “inbetweenness”, “synthesis of the local and the foreign”, “Westernization”, “*daussıla*”

(longing for the home), “*buhran* of the pre-war period” and “identity-making process in the newly established country”, where as a member of the generation experiencing the dilemma of accepting or rejecting the West and the collapse of a glorious empire, the protagonist serves as the witness of this transformation process in the city. While *Beş Şehir- İstanbul* is set on the themes of “*daussıla*”, “mourning for the loss”, “the feeling of inbetweenness”, “synthesis of the West and the East”, “transformation of the city”, and “melancholy of the city”. Tanpınar as a critic of his period presents his conception of Istanbul in relation to the Ottoman Empire, providing an insight on the adoption and adaptation of the East and the West in the form of a synthesis. The social context of the city, full of uncertainties leads to a melancholic image of Istanbul, for the future of which Tanpınar has some hopes as well.

Main themes constituting *İstanbul Hatıralar ve Şehir* are “*hüzün*”, “Westernization”, “inbetweenness”, “melancholy” and “identity making”. As Pamuk clearly puts forth, it is a book on “*hüzün*” scattered all around the city, determining his depiction of Istanbul with the struggle of people situating themselves in the city, defining their identity with a superficial attempt to be or to be seen Westernized. Whereas *Kafamda Bir Tuhaflık* is a novel of “squatting”, “identity-making”, “immigration”, “synthesis”, “need for belonging” and “integration”. The plot of the novel is set on the basis of squatting movement, where people emigrating from other cities try to construct a home for themselves within the city, to define themselves as a resident of Istanbul but not an Istanbulite, and struggle to integrate themselves to the current society.

As can be seen, regardless of the main plot of these works of fiction and non-fiction, any work on Istanbul ends up with certain representations of the synthesis of the East and the West, definition of the self and the other in relation to its cosmopolitan characteristics as well as the constant change of the image of the city, which is under a relentless transformation process since its first construction.

Conclusion

Istanbul, as a site of a multi-ethnic society with people from a variety of countries, cities, religious beliefs, social and economic backgrounds, political views, presents a rich a resource for the representation of the city in the works of fiction and non-fiction. Considering each narration as an image-making process enables one to regard these representations as a form of translation, in which the city constitutes the source text, while works of literature form the target texts. As for the classification of such a translational act, these translations might be called intersemiotic translations on the basis of the change of the medium.

Within the scope of this paper, I have analyzed the representation of Istanbul in four literary works, *Huzur*, *Beş Şehir- İstanbul* and *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, *Kafamda Bir Tuhaflık* by Istanbul-lover authors Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk respectively. Each work focuses on particular characteristics of Istanbul, with a variety of themes. Among which are *daussıla*, synthesis of the West and the East, transformation of the city,

identity making process, and inbetweenness. The differences in their conception of the city stem from not only the experience of the author but also from the poetics of the time and space, as the way Tanpınar and Pamuk conceive the world they live in, shapes their narration and leads to different translations of the city.

In conclusion, reading the city as a source text, as a material of translation brings about resourceful insights, concerning the image of Istanbul in works of literature, enabling one to interpret works of different mediums as figurative translations of one another, contributing to the interdisciplinary dependence of among the branches of Social Sciences.

References

- Aguiar, D. and Joao Queiroz. (2009) Towards a model of intersemiotic translation. *The International Journal of the Arts in Society*, v.4.
<https://www.academia.edu/380053/Towards-a-model-of-intersemiotic-translation>
- Demirkol, Ş. (2010) *The city and its translators: Istanbul metonymized and refracted in the literary narratives of Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk in Turkish, English and French*. Ph.D. Thesis. İstanbul: Bogazici University.
- Jakobson, R. (2000) On linguistic aspects of translation. In *The Translation Studies Reader*, Lawrence V. (ed.), 113-118. London/New York: Routledge.
- Pamuk, O. (2003) 2014. *İstanbul, hatıralar ve şehir*. İstanbul: YKY.
- Pamuk O. (2014) *Kafamda bir tuhaflık*. İstanbul: YKY.
- Seyhan, A. (2008) *Tale of crossed destinies: The tale of modern Turkish novel in a comparative context*. New York: Modern Language Association of Amerika.
- Tanpınar, A. H. (1946) 2014. *Beş şehir- İstanbul*. İstanbul: Dergah.
- Tanpınar, A. H. (1949) 2014. *Huzur*. İstanbul: Dergah.
- Torop, P. (2002) Translation as translating as culture. *Sign System Studies* 30 (2): 593-605
- Torop, P. (2007) Methodological remarks on the study of translation and translating. *Semiotica* 163 (1/4): 347-364.
- Tymoczko, M.. (1995) The metonymics of translating marginalized texts, *Comparative Literature*, v. 47 (1) (Winter), p.11-24.
- Tymoczko, M. (1999) *Translation in a postcolonial context*. Manchester: St. Jerome.



DOI: 10.22559/folklor.340

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Toplumcu Gerçekçi Yazar Kemal Bilbaşar'ın Cemo Adlı Eserinden Yansıyan Anadolu

The Anatolia Reflected from the Work Cemo of Socialist Realist Author Bilbaşar

Elif Kaya*

Özet

Toplumcu gerçekçilik, Marksist ideolojinin sanatçıya ve onun oluşturduğu esere yansımasıdır. Toplumcu gerçekçi eleştiri, edebiyatı yazıldığı toplumsal koşullar içinde ele alan ve toplumun ideolojisi içinde inceleyen bunu yaparken de estetik bir düzlem oluşturmayı amaçlayan bir kuramdır. Temeline insanı koyması, Marksizmle olan ilişkisi bu kuramın siyasal/ideolojik yönünü ön plana çıkarır.

1934 yılında, Sovyet Yazarlar Birinci Kongresi'nde resmi olarak kabul edilen ve aynı yıllarda Sovyet Rusya'da etkin olan akım, Türk edebiyatına da yeni soluk getirmiştir. Bu akımı yaşam felsefesi haline getirip eser veren bir yazar da Kemal Bilbaşar'dır.

Bu çalışmamızın ilk kısmında "Toplumcu gerçekçilik" genel özellikleri itibarıyla ele alınmış, ikinci kısımda ise Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* romanı toplum-

* Dr. Öğr.Gör.. Artvin Çoruh Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. elif@artvin.edu.tr

cu gerçekçilik bakımından değerlendirilmiş, toplumcu gerçekçi bakış açısıyla Anadolu'nun bir bölgesi gerçekçi bir düzlemde verilmeye çalışılmış ve yazarın toplumcu gerçekçi eğilimlerinin romanına nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: *toplumcu gerçekçilik, marksizm, Kemal Bilbaşar, Anadolu; Cemo*

Abstract

Socialist realism is the reflection of the Marxist ideology on the author and his work. Socialist realistic criticism is a theory which deals with literature in the social conditions in which it is written, and examines it in the ideology of society and which aims to form an aesthetic platform. The fact that it grounds on human, its relation with Marxism brings the political/ideological feature of this theory into the forefront.

The current, which was officially recognized in 1934 at the First Congress of Soviet Writers and which was active in Soviet Russia in the same years, brought a breath of fresh air to the Turkish literature. Kemal Bilbaşar is an author who turns this current into a lifestyle and produces work.

In the first part of this study, 'Socialist realism' has been examined with its general features, in the second part the 'Cemo' novel of Kemal Bilbaşar has been examined in terms of socialist realism, a region of Anatolia has been given on a realistic platform from a socialist realism perspective and it has been focused on how the author's socialist realistic tendencies are reflected in his novel.

Keywords: *socialist realism, marxism, Kemal Bilbaşar, Anatolia, Cemo*

Giriş

Toplumcu gerçekçilik, temelini Marksizmden alan 20. yüzyılın etkin akımlarından-
dır. Marksizm kaynağından beslenen toplumcu gerçekçilik, siyasal ve ideolojik bir tavrı
içinde barındırır; dolayısıyla Marksistler, feodal yapı, burjuva/aristokrat sınıfı, ezen ka-
pitalist yapı karşısında, proletaryanın, devrimci emekçinin yanında olmuşlar ve ezilen
halkla, sömürülen insanları savunmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında Marksistler, kuramın
dayandığı yansıtma ilkesi doğrultusunda gerçekçilik çizgisinde eserlerini vermişlerdir.

Toplumcu gerçekçi eleştiri, edebiyatı içinde olduğu tarih ve toplumla birlikte ele
alır. Toplumun içinde bulunduğu şartları göz önünde bulunduran toplumcu gerçekçiler,
ideolojileri de incelemeye ve sosyal yapının her unsuruna nüfuz etmeye çalışırlar.

Toplumcu gerçekçilik, topluma kılavuzluk eden, halkı yönlendiren, geniş kitlele-
re akıl veren iletiler sunma noktasında hedefini belirler. Toplumcu gerçekçiliği savu-
nan yazarlar kendilerini yaşadıkları toplumun bir adım ötesinde görürler, bu nedenle de

Çernişevski'nin dediği gibi gerçekçilik adına gerçeği yorumlamaya ve kişisel yargılarda bulunup sonuçlar üretmeye (Çubukçu, 1996; 27) çalışırlar. Halkı bilinçlendirmek isteyen sanatçılar bu amaçla eserlerinde olumlu kahramanlar, ideal tipler, olması gerekeni temsil eden, gerçekliği sezen durumlar yaratmaya çalışırlar.

“Yeni sanat önceki ve sonraki deneyimlerin oluşturduğu yeni eleştirel ilkede ve bu ilkenin gerçeğe yorumlanmasıdır. Yeni sanat, aynı zamanda hem ağacı hem ormanı gösteren ve onları niçin gösterdiğini bilen, ‘sanat sanat içinden’ mümkün olduğu kadar uzak, eylemci bir gerçekliği savunan, insana yardımcı olmak, yaşam yolunu aydınlatmak tutkusu içinde olan, yaşam yolunun anlamını hesaba katan ve bu yolculuğu yapan, kaçınılmaz, zorunlu bir yeni gerçekçiliktir” (Aragon, 1994: 50). Aragon’un toplumsal gerçekçilik hakkındaki bu ifadeleri kuramın gerçekçilik anlayışını özetler. Toplumcu gerçekçi yazar, insanın yolunu aydınlatan kişi olarak edebiyatın içinde yer alır. Fakat Marx gerçeğin zaten devrimci olduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında toplumcu gerçekçi yazar, halka yol göstermek yerine var olan gerçeği ortaya koyması daha önemli olacaktır.

Bu noktada toplumcu gerçekçiler, mutlak gerçeğin ışığıyla bugünün gerçeğini ele aldıklarını iddia ederler. Varoluşçuluğun önemli kuramcılarında Albert Camus de onları bu açıdan eleştirir. Camus, sanatta belirli bir seçme ve eleme olduğunu düşünür, bu nedenle toplumcu gerçekçilerin konuyu gelecekteki gerçeğe aramalarını ister. “Bugün var olan canlandırmak için, gelecektekini çizmek gerekir. Bir başka deyişle, sosyalist gerçekçiliğin konusu, daha henüz gerçekleşmemiş olandır. Ne büyük çelişki!? Son çözümlemede bu tür sanat, gerçekçilikten uzaklaştığı ölçüde, sosyalist olur” (Gülgeçgil, 1976: 100). Albert Camus’nün düşüncelerini M. Kagan eleştirir ve toplumcu gerçekçiliğin gelecekte değil şimdi olan gerçeklikle bağlantısını savunur. “Sosyalist gerçekçilik gelecekteki değil, şimdi var olanı canlandırır. Ne var ki bu şimdi var olan durağan görüş açısından değil, gelecektekinin ışığından ele alınır” (Gülgeçgil, 1976: 101).

Toplumcu gerçekçilik kendisinden önce var olan gerçekçilik anlayışından farklıdır. Burjuva toplumunda görülen sosyal bozuklukları ele aldığı için daha önceki realist anlayıştan keskin çizgilerle ayrılır.

“Geçen yüzyıldan beri burjuva toplumlarında bir gerçekçilik (realizm) hareketi ile karşılaşırız. Söz gelimi, bu gerçekçi edebiyat günümüz burjuva toplumunda gördüğü toplumsal bozuklukları, toplumsal adaletsizliği ve eşitsizliği, toplumsal bozulmayı ele alır, onları eleştirir. Bundan ötürü bu gerçekçiliğe eleştirici gerçekçilik adı verilir. Oysa toplumcu gerçekçilik, yeni bir toplumun, bir sosyalist toplumun sanat anlayışını dile getirir. Eleştirilen toplum, burjuva toplumu yıkıldığına göre sanatın artık bozuk bir şeyi eleştirmesi de söz konusu değildir, tersine, sanat bu yeni toplumda, emekçi dayanışmasını, emekçi ahlakını sağlamlaştırmak ve bunun bir düzen içinde gelişmesini sağlamak görevini üzerine alacaktır. Sanat, bu anlamda sosyalist düzenin ve sosyalist ahlakın koruyucusu olacaktır” (Tunalı, 1979: 171-172).

Toplumcu gerçekçiler sanatı, kendi siyasi fikirlerine hizmet eden ideolojik bir çerçeveye dönüştürürler. Bütün varlığıyla içinde yaşadığı topluma maddi ve manevi bağları

olan sanatçı bu nedenle bireysel ve sanatsal eğilimlerinden ziyade halkı yönlendiren ve ortak ülküde buluşturan politik ve ahlaki eserler ortaya koymak mecburiyetindedir. Bu ise sanatın özünü teşkil eden amacın dışında bir durumdur. E. Fischer bu durumda toplumcu gerçekçiliğin girdiği çıkmazı yanlış bulur ve doğru olanı yine kendisi ifade eder.

“Toplumcu sanatçı, emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimser. Ama bu sanatçının işinde emekli sınıfını temsil eden her partinin ya da kişinin alacağı kararı ya da davranışı doğru bulmakla görevli olduğu anlamına gelmez. Sanatçı, emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek tek değilse bile, başlıca güç kaynağı olarak görür” (Fischer, 1974: 159).

Tarihi ve felsefi yönden toplumcu gerçekçiliği değerlendiren Ahmet Oktay da, Toplumcu gerçekçiliği öncelikli olarak yazın ve sanat kuramından çok ortaya çıktığı Sovyet rejiminin bir uygulaması olduğu görüşündedir. Ahmet Oktay, toplumsal gerçekçiliğin kararsız olduğunu düşünür. Oktay’a göre toplumsal gerçekçilik “Sanatı ekonomik temel edilgin bir yansıması saymak gibi mekanik ve ideali imleyerek verili gerçeği aşabilecek bir tinsel güç görmek gibi romantik ve birbirleriyle çelişen iki ideolojik öğeyi birleştirmeyi çalışmasından doğar” (Oktay; 2008: 132).

Toplumcu gerçekçilik, uzun süre sanatın sadece belirli bir ideolojinin hizmetinde olduğu düşüncesi etrafında gelişir. Bu anlayış özellikle Sovyet Rusya’da bir zamanlar politikacıların dar parti anlayışı yönünde sanatçılara yaptıkları baskıdan kaynaklanır.

“Bütün olarak toplumcu sanat ve edebiyat, sanatçının ya da yazarın, emekçi sınıfın ve doğmakta olan toplumcu düzenin amaçlarıyla temelde anlamış olduğunu gösteriyor. Bu ayrılığın sadece yeni anlatım biçimlerinin değil de yeni bir tutumun sonucu olduğu gerçeği Stalin zamanında yöneticilerin sanat işlerine sık sık karışmaları yüzünden gölgeleniyordu” (Fischer, 1974: 152). Fakat bu durum fazla sürmez. 25 Şubat 1956’da Sovyet Rusya’da düzenlenen 20. Kongre’den sonra Marksçı sanat teorisyenleri kuramda bir revizyona giderler. Sanatı daha özgür bırakan bu yenileşme çabaları, toplumcu gerçekçilere yeni bir anlam kazandırır.

Toplumcu gerçekçiler, neden-sonuç ilişkisini dikkate alarak eylemlerini açıklarlar. İşçi sınıfının düzene ve sosyal hayata başkaldırısı ise toplumcu gerçekçiliğin oluşumunu hızlandırır. Yani sosyalist gerçekçiliğin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde sınıfsal farklılıklar büyük rol oynar. Proletaryanın sesi olan sanatçı, bu noktada toplumsal ve kültürel bir devrimci modeline girer.

“Bir yazarın, kendi görüş tarzını, mücadele etmekte ve zafere gitmekte olan işçi sınıfının görüş tarzıyla özdeşleştirmesi, hayattaki fenomenlere tümüyle ihtilalci proletaryanın sosyalist ruhu içinde cevap verebilmesi ve tarihsel gelişmenin gerçek tasarımı olarak komünizmi kabul etmesi gerekir” (Suchkov, 1978: 65). Suchkov’un bu düşüncelerine göre bir sanatçı, kapitalist bir ülkede ihtilalci işçi sınıfının görüş tarzını benimserse toplumcu gerçekçi yazar olur.

Toplumcu gerçekçiler sanatçıdan, gerçekliği ifade etmesini isterler. “Sanatçıdan gerçeğin, devrimden sonra gelişmesi içinde doğru ve soyut bir biçimde temsil edilmesini

istemektedir. Bundan başka gerçeğin artistik bir biçimde doğru olarak ve tarihsel soyutluğu ile sunulması, işçilerin sosyalizm ruhu içinde ülküsel devrimi, eğitimiyle birlikte olması gerekmektedir” (Siniavski, 1967: 10).

Toplumsal gerçekçi yazar her şeyden önce etkin bir yazardır. Bu açıdan burjuva gerçekliğinden ayrılır. Dünya gerçeklerini yalnızca tanımak değil değiştirmek de ister. “Doğa ve toplum özde diyalektiktirler, içerdikleri çelişkilerle bir evrim geçirirler. Sosyalist gerçekçi bunu bilir ve bu damar atışını, bu zaman akışını hemen yakalar” (Lunaçarski, 1998: 84). Toplumcu gerçekçi hep amaca yönelir. İyi olanı bulmayı, göstermeyi amaç edinir. Ayrıca kötü, bozulmuş, düzensiz olanı da gösterip doğruyu bulmaya sevk eder.

Toplumcu gerçekçilerin sanat eserinde dayandıkları temelleri kısaca değerlendirmek gerekirse ilk olarak eserlerinde olumlu insan/kahraman tipi oluştururlar. Oluşturdukları bu tip idealize edilmiş, sömürülen halka örnek gösterilen kişidir. İkinci olarak sosyal bir taraf yani ezilen işçi sınıfının yanında yer alırlar. Açık bir şekilde taraf tutma, partizanlık söz konusudur. Yazar, ideolojik tavrını belirgin bir şekilde gösterir. Toplumcu gerçekçiliğin dayandığı diğer bir madde ise güdümlülüktür. İdeolojik tavrı olan sanatçı, eserinde bu ideolojiyi yansıtabilecek, ona gönderme yapacak metinler oluşturur. Ayrıca, yazar, halka, geniş kitlelere yöneldiği için hem folklor unsurlarına hem de destansı, halka ait bir söyleme başvurur. Bunun yanı sıra eserinde halkı yönlendirmek isteyen sanatçı estetik kaygı taşımaz. İçerik, biçimden önce gelir. Yazarın bakış açısında yurtseverlik de yine bir başka özelliktir. Bu yurtseverliğin içinde halka yöneliş vardır. Burjuvaya, feodal düzene, kapitalist sisteme de yine açıkça bir hedef gösterme, eleştirme ve karşı duruş söz konusudur. Böylece toplumcu gerçekçi anlayışta, olumlu tip yaratma, tarihsel iyimserlik, ulusallık, halkçı bir ifade, devrimci duruş, biçim-içerik uyumunun işlevsel hale dönüşü, burjuva sınıfı ile çatışma temel ilkeler haline gelir.

Çalışmanın konusunu teşkil eden *Cemo* romanı “toplumcu gerçekçi” yönüyle irdelenecek ve yukarıda sayılan maddeler ışığında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anadolu'dan Hikâyeler, *Cevizli Bahçe*, *Pazarlık*, *Pembe Kurt*, *Köyden Kentten*, *Üç Buuutlu Hikâyeler*, *Irgatın Öfkesi*, *Kurbağa Çiftliği* isimli hikâyeleri ve hikâyeleri ile aynı doğrultuda işlediği konuları ve hikâyelerinin biraz geliştirilmiş olan *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980) ve *Zühre Ninem* (1981) adlı on romanın¹ yazarı Kemal Bilbaşar (1910-1983) en çok da *Cemo* adlı romanı ile ün yapmıştır. Daha önce yayınladığı *Çancının Karısı* adlı hikâyesinin konu olarak genişletilmesi ile meydana gelen *Cemo*, yazara 1967 Türk Dil Kurumu Roman Ödülünü kazandırmıştır.

“*Cemo* romanını ‘Çancının Karısı’ adındaki büyük hikâyesine dayamış, Hakkâri-Van dolayları dağlık insanların yaşamlarını, yerli törelerin özelliklerini iyice belirterek tasvir etmiş. Onun, bu romanında en başarılı olan yanı, ‘Cevizli Bahçe’deki hikâyelerinde görülen ‘yerli renk gerçekçiliği’, yeniden güçlenerek ortaya çıkıyor” (Ünlü- Özcan, 1991: 370).

Kemal Bilbaşar, eserlerinde Anadolu'nun ücra köşelerinde yaşanan toplumsal bozuklukları, onların lisani ve hissiyatlarından hareketle vermiştir. Bunu yaparken de toplumcu gerçekçi çizgisini Anadolu gerçeği ile birleştirmeyi başarmıştır. Yazarın eserlerine baktığımızda toplumcu gerçekçiliğin ilkeleri etrafında yoğunlaştığını görürüz. Özellikle halka inme, Anadolu'ya açılma noktasında içeriğin özünü, dili kullanarak vermeye çalışmıştır. Bilbaşar bu nedenle birçok eserinde estetikten çok içeriğe önem vermiştir. Bilbaşar, mesajı ön plana alıp estetik ifadeyi ötelemiş, eserlerinin içeriğini biçimden önce tutmuştur.

Sanat eseri, toplumun sosyo-ekonomik yapısı doğrultusunda gelişir. İki olgu da birbirini etkiler. Marksistler bu açıdan sanatçıyı, topluma karşı görevleri olan, toplumu yönlendiren bir yapı içinde ele alırlar. Sanatçı, halkın derdini bilmeli, çözüm üretmeli, halk ile bir olmalı, onları anlamalıdır. Halkı önceleyen bir sanat anlayışında ise estetik duruş, yazınsal özellikler doğal olarak ikinci plana atılır.

Bilbaşar da eserlerinde “*hangi biçimde yazarsam düşüncemi halka daha iyi anlatırım*” sorusundan yola çıkmış ve bu dikkatle eserlerini oluşturmuştur. Eserlerinde halkın bilgisi, anlayışı doğrultusunda ifadelere rastlamak mümkündür. Ayrıca meddah taklitletine, halk masallarına ve hikâyelerine, halk deyişlerine yer vermiştir. Böylelikle eserinin daha rahat okunacağını ve eseri ile geleneğin birleşeceğini düşünmüştür.

Bilbaşar'ın eserlerine baktığımızda halk kültürü unsurlarını eserin biçimsel yapısını bozsa bile bol bol kullandığına şahit oluruz. Şiveli konuşmalar, halk hikâyesinden gelme yapılar, metinlerin içine serpiştirilmiş bir vaziyette karşımıza çıkar. Yazar, böylelikle okuyucunun aşına olduğu bilgi ve estetik birikim ile eserini daha iyi kavrayacağını düşünür. “Fikirde toplumcu, sanatta gerçekçi görüşe bağlı idim. Memleketimizin insanlarının dertlerini, toplum gerçeklerini ancak bu edebiyat tekniğiyle gün ışığına çıkarmak ve onlara çözüm yolunu göstermek mümkün olacağına inanıyordum” (Bilbaşar, 1967: 218-219).

Bilbaşar yine bir başka yazısında sanat kaygısı gütmemediğini şöyle açıklar: “Bizim sanat anlayışımıza göre: *Sanat'ın toplumla ilişkisi* olması gerekir. Toplum etkisinde geniş bir halk edebiyatı olması gerek” (Bilbaşar, 1960: 19). Bilbaşar'a göre toplumu meydana getiren halktır. Onun problemlerini, onun isteklerini göz önünde tutmak sanatçının başlıca amacı olmalıdır. Bilbaşar bu şekilde mutluluk, eğlenme, övünme, gösteriş duygusu verecek bir süs edebiyatına da katılmayacağını ifade eder. Ve bu edebiyatın bir etkisi olacağına inanmaz.

Kemal Bilbaşar'ın, sanat anlayışı estetik düzlemde uzak, halka yönelmiş, halkı anlatan, onların ıstıraplarını, sevinçlerini yansıtan bir tablo şeklindedir. Bilbaşar, hikâyeleri ve romanları ile toplumu bilinçlendirmek adına eserlerini kaleme almış, toplumcu gerçekçi çizgideki eserlerinde yerel motifleri kullanarak, edebiyatımıza farklı bir soluk getirmiştir. Birçok eserinde doğruyu gösterme, bilgilendirme, aydınlatma amacıyla toplumun kanayan yaralarına parmak basmış, eserleri aracılığıyla sosyal yapıyı eleştirmiş, sorgulamış, ezenezilen çatışmasında, ezilenin yanında yer almış, sosyal hayat içinde ekonomik çıkarların

ortaya koyduğu karakter çatışmalarını göstermeye çalışmıştır. Kısacası, yaşadığı dönemde Türk edebiyatının toplumcu yazarları içinde kendine yer edinmiştir.

Sosyal sınıflar arasında ekonomik denge

Toplumcu gerçekçi yazar, gerçek yaşamda gözlemlediği, şahit olduğu veya bizzat tecrübe ettiği olayları eserlerine aktarır. Ancak yazar, bahsi geçen bu türden bir olayı hikâyeleştirirken, Marksist görüşe göre yeniden kurgular ve akımın ilkelerine uygun bir biçimde kaleme alır. Toplumcu gerçekçi yazarlar, “edebî ürünlerini Marksizmin ‘tez-antitez’ çatışması ilkesine dayanan, ‘ezen-ezilen’, ‘burjuva-proletarya’, ‘sömüren-sömürülen’, ‘ağa-köylü’, ‘işçi-patron’ gibi hep birbirinin düşmanı olarak telakki ettikleri sosyal sınıfların çatışması ve karşıtlığı üzerine kurarlar. Toplumsal olaylara diyalektik açıdan bakarlar. Ezen ve ezilen sınıfları temsil niteliğine sahip tipler üretirler ve eserlerini bu tiplerin mücadelesi üstüne kurarlar” (Çetin, 2004: 52).

Cemo adlı romanda kahramanlar, toplumcu gerçekçiliğin toplumsal yapıyı ele aldığı zıtlıklar çerçevesinde yani Marx’ın savunduğu maddeci diyalektiğe göre sınıflar arası yaşadıkları çatışmalar ile verilir ve ekonomik aynı zamanda mezhepler arası farklılıkların yarattığı ezen-ezilen, güçlü-güçsüz çatışması ekseninde iki farklı sınıf yaratılır. Bu iki sınıf yaşam mücadelesi verdikleri topraklar üzerinde sürekli derin bir çatışma içinde olurlar. Bu açıdan toplumsal yapı ekonomiye ve din odaklı ayrışmaların sebep olduğu mezhepler arası çatışmaya bağlı olarak zıtlıklar içinde ezen-ezilen olarak meydana gelir.

Romanda ağa/şih/seyyit ile köylü karşılaşmasında sınıflar arasındaki çatışmanın temelinde ekonomik nedenler vardır. Toprağa, paraya, üretime dayalı çiftlik hayvanlarına sahip olan ağa/şih/seyyit, bölgesindeki gücü korumak emekçilere için her türlü zulmü yapar. Köylülerin yaşadığı durum insanî değerlerden uzaktır. Ağa/şih/seyyit barbarca köylüyü maddi olarak ve işgücü yönünden sömürmektedir. Bilbaşar, *Cemo*’da toplumcu gerçekçi bir çizgide ezilen, sömürülen, sessiz bir çılgık olan köylünün yanındadır. Ezen, sömüren, köylüyü malı gibi kullanan ağa/şih/seyyite ise karşı tavır takınır. Yazar, ağa/şih/seyyitin olumsuz özelliklerini ortaya koyarken bu mutlu azınlığın arkasındaki sömürge zihniyetini ve siyasi figürleri de eleştirmiştir. Köylüyü ezen bu sınıf ayrıca doğudaki ayaklanmalara destek veren Şeyh Sait’in adamları olup, Osmanlı’ya ve Gazi Paşaya da karşıdır. Yazar, ağayı kapitalist mantıkla işlerini gören ahlaksızlar olarak eleştirirken, onların siyasi olarak da yanlış tarafta olduklarını ifade ederek olumsuz yönlerini ortaya koyar. Böylelikle Marx’ın, “toplumsal konumu gereği proletarya, sınıflı toplumsal yapıyı sona erdirecek olan iradedir” (Marx; 1997, 204) ifadesinden yola çıkarak mutlu azınlığın yaşayacağı trajik sonu hazırlamış olur.

Cemo’da olay örgüsü romanın ana kahramanı Cemo’nun babası Cano’nun, Bey’inin istediği bir kızı kendisi için kaçırması ile başlar. Ağa kızının, kendi gibi bir ağaya gelin gitmesini planlarken bir köylü tarafından kaçırılması roman boyunca sürecek olan çatışmanın temelini oluşturur. Romanın arka planını oluşturan Şeyh Sait ayaklanması ve köylü beylerin bu durumda iki gruba ayrılmaları da ekonomik çatışmayı besleyecek şekilde kurgulanır. Cano, Kevi ile evlendikten sonra uzun süre Cano’nun beyinden kaç-

mak zorunda kalarak yaşarlar. Şeyh Sait ayaklanması başladığında ise köylüler ve ağalar iki gruba ayrılır. Büyük çoğunluğu “*urum diyarında bir Osmanlı'nın*” zalim padişahına karşı başkaldırıda bulunan paşanın tarafını tutar. Bazı ağalar ise Şeyh Sait'e destek olup onunla beraber devlete isyan ederler. Cano, yanına sığındığı Şih Mahmut Ağa'nın tavsiyesi ile Şeyh Sait'e karşı savaşıyor. Onu ve çevresindekilerini öldürdükten sonra köyüne döndüğünde eşi Kevi'nin öldüğünü öğrenir. Kevi'nin ölümünden sonra Cano'nun kızı Cemo ile Zozana'ya dönmesi olay akışına yön verecek olan ve romandaki aksiyonu belirleyecek ekonomik ve sınıflar arası çatışma zeminini oluşturur. İlk çatışma da Şeyh Sait taraftarı olan köyün ağasının Cano'nun kızına talip olmasıyla meydana gelir. Kızının bir mal gibi satılmasına karşı olan Cano, ağanın bu isteğini geri çevirir. İsteddiği her şeye sahip olan ve köylü tarafından seçilmiş peygamber gibi hürmet gösterilen ağanın bu isteği karşısında olumsuz cevap alması hem köylü hem Cano'nun aleyhine gelişecek olaylar zincirini başlatır.

Şih Sorikoğlu Cemo'yu almak için türlü hileye başvurur. Cano kızının satılık mal olmadığını, Kargadüzüne ilk kar düşende bileğine güvenen yiğidin kızını alacağını söyleyerek Sorikoğlu'nu küçük düşürür. Kargadüzüne ilk kar düştüğünde Cemo'ya talip olan yiğitler sırayla birbirleri ile dövüşürler. En son kalan yiğit ile de Cemo dövüşür. Tehlikeye karşı güçlü kuvvetli bir yiğit gibi yetişen Cemo kendisiyle dövüşen talibini yere serer. En son alana Çancı ustası Memo gelir. Memo'ya âşık olan genç kız onunla dövüşmeden atına biner ve oradan uzaklaşır. Böylelikle Sorikoğlu'na karşı Cano, Cemo ve köylü dışında, Sünni bir düşman eklenir. Bu olay ile ikinci ittifak oluşur. Sorikoğlu, Cano'nun köyünü satın alıp bütün köylüye işkence ederek intikamını almayı planlar. Sorikoğlu'nun köyü alma ihtirası, hilekârlığa varan entrikalara dayanır. Sorikoğlu Cano'nun köyünün sahibi İstanbul'da yaşayan avukatı kandırarak köyü satın almayı başarır. Memo ise köyü satın alan ağanın köyde yaşayan bütün insanları da satın aldığını bildiği için Sorikoğlu'nun, karısı Cemo'yu elinden alacağını tahmin eder. Okuma yazması olan ve askerlik yapan Memo, Gazi Paşa'nın bu tür durumlara fırsat vermeyeceğini bildiğinden şehir merkezine inip yetkililerden yardım ister. Memo'nun devlet yetkililerinden yardım istemesi, köylü ve devletin Sorikoğlu ile karşılaşmalarına neden olur. Devlet burada iki şekilde çıkar. Memo'ya yardım eden Komutan Fahri Yarbay ve ondan çekinen yetkililer ilk önce köylüye arka çıkar. Dönemin diğer romanlarından farklı olarak ağa zulmünden kaçan köylü dağa çıkıp eşkıya olmak, ağaya karşı kendi haklarını savunmak yerine önce devletin kanunlarına sığınır. Fakat komutanın başka bir yere gitmesiyle kaymakam başta olmak üzere diğer yetkililer gücün tarafı olan Sorikoğlu'nun yanında yer alırlar. Devletin kaymakamı, köylünün yanında yer almak şöyle dursun, ağanın gücü ve parası karşısında köylüyü ezer ve ağalarının sözünden çıkması durumunda onlara hiç kimsenin sahip olmayacağını söyleyerek gözdağı verir. Kaymakam, Cano'ya “İşi yok da Osmanlı Paşası Zozana yaylasının kullarına hürlük dağıtan zagon mu çıkaracak? Yeni zagonlar *tüm Osmanlı vatandaşı üzerindedir. Şihlerin ağaların kullarıyla bir ilişkisi yoktur.*” (Cemo, s. 211) diyerek tanınan hakları kabul etmek istemez. Aslında

Cumhuriyet rejimi eşit haklar sunsa da her iki taraf -köylü ve ağa- bu durumu hazmedemezler. Ağa, sahip olduğu gücün elinden gitmesinden korkar; köylüler ise başlarında bir ağa olmadan yaşamayacaklarını düşünürler. Bu güne kadar “kul” gibi muamele gören köylüler, ağasız sudan çıkmış balığa döneceklerini zannederler.

Köylü bu endişelerinde haksız da değildir. Cano ve Memo'nun öncülük etmesiyle kendi obalarını kuran bir avuç köylü ağasız yaşamaya alışamaz. Cano ile birlikte Sorikoğlu zulmünden kaçan Velo Dayı'nın endişeli ifadeleri aslında devletin iktidar noktasında açıklarını da ortaya koyar: “Ağasız nasıl ederik bunca insan? dedi. Komları neyle onarıırık? Tohumu, unu, samanı, çifti kimden alıırık? Önümüz kış. Ambarımızda bir avuç buğdayımız yok. Kış kıyamette ortada kalırık da acımızdan *ölürük*.” (Cemo, s.148) Velo dayının bu sözleri, aslında ağa yönetimine alışmış köy toplumunun ifadesidir. Köylü, toprağının, canının korunmasında devlete güvenemez. Köylü bugüne kadar da devletin onların zor durumunda yardım ettiklerini görmemiştir. Nitekim onlara yardım eden komutanın oradan ayrılmasıyla devleti temsil eden kaymakam köylünün aleyhine hareket edecektir.

Sorikoğlu, Cano'nun yaşadığı köyü satın almayı gurur meselesi yapmıştır. Köyün sahibi Şih Mahmut öldükten sonra yerine avukat oğlu geçmiştir. Fakat avukat oğul yıllar önce İstanbul'a gitmiştir ve köye gelmemektedir. Köydeki işlerini takip edemeyen avukat, Sorikoğlu'nun teklifi karşısında memnun olur ve köyü satmaya karar verir. Köylü ve Cano Sorikoğlu'nun acımasız Şeyh Sait yanlısı bir ağa olduğunu bildiği için bu satılma işini elemle izler. Sorikoğlu'nun köyü satın alması Cano ve ondan yardım bekleyen birkaç köylünün bu zulme başkaldırmasına neden olacaktır. Sahip oldukları her şeyin köyün ağasına borçlu olduklarını bilen köylüler Sorikoğlu karşısında çıkmaza düşerler.

Osmanlı'nın kanunlarını bilen Memo, köylü adına askerde iyiliğini gördüğü komutanından yardım istemek için harekete geçer. Böylelikle köydeki yaşam, ağalık düzeni, illegal kanunlar, örfi hukuk karşısında devletin kanunları ve devletin adamları çatışmaya girer.

Kargadüzü köylüleri Sorikoğlu'na kul olmak isteyenler-istemeyenler olarak ikiye ayrılırlar. Memo ve Sorikoğlu'nun zulmünden kaçanlar için Çakalgediği isimli daha önce Şeyh Sait'e yardım ettikleri için sürülen köylülerin boşalttığı bir yurtluk bulunur ve köylüye tahsis edilir. Burayı ekip biçmek, hayvan almak, evleri tamir etmek ve malzeme almak için devletin bankası Ziraat Bankası'ndan ismini bilmedikleri biri adına kredi çekerler. Köylü şimdiye kadar ağaya borçlu olarak yaşamaktaydı; yeni düzende ise bir banka karşılığını vermedikleri takdirde sahip olduklarını almak koşuluyla köylüyü zor durumda bırakmaktadır. Köy halkı Sorikoğlu'na marabalık etmektense kendi köylerinde herkesin bir ağa gibi yaşamasını bütün isteklerinin üstünde tutarlar. Bu istek ve aynı ekonomik şartlar köylüyü bir arada tutan en önemli kuvvet olur. “Farklı toplumsal konumlanışlara sahip kesimlerin yoksullukta ortaklaşmalarının temel nedeni ise yaratıkları değere doğrudan ya da dolaylı olarak el konulması veya değer üretim sürecinin dışına itilmiş olmalarıdır” (Gün, 2013: 80). Uzun süre köylü ağasız nasıl yaşayacakları-

nı, onları kimin muhafaza edeceğini, Sorikoğlu'na karşı canlarını nasıl koruyacaklarının hesabını yaparlar. Komutan Fahri Yarbay, beklentisi olmadan köylüye sahip çıkar. Fakat feodal kırıntısı Sorikoğlu para ve gücünü kullanarak komutanın sürülmesine sebep olur. Bu gidişat Çakalgediği halkı için felaket günlerinin başlangıcı olur. Sorikoğlu, bu durumdan faydalanarak köylünün maddi kazançlarını yağmalar. Kaymakamı rüşvet ile kendine bağlayan Sorikoğlu bankadan alınan kredinin de kefilidir. Borç ödeme vakti ellerinde olan malların Sorikoğlu'nun adamları tarafından yağmalanması, köylüyü zor durumda bırakır. Sorikoğlu borcunu ödeyemeyen köye, insanları ile beraber el koyar. Cemo'ya da sahip olmak isteyen Sorikoğlu aradaki engel Memo'yu pusu kurarak öldürmek ister. Çan satmak için Dersim pazarına giden Memo, köprü inşaatından dolayı Osmanlının onlara pusu kurduğunu düşünen korkmuş, sinmiş halk ile karşılaşır. Paralarını kendilerini korumak için tüfek/silah alarak harcayan halk, Çancı Memo'dan bir şey almaz. Memo, eli boş köyüne dönerken, Sorikoğlu'nun tuttuğu iki katil tarafından vurulur. Köylüyü ve Cemo'yu satın almak için önünde hiçbir engel kalmayan Sorikoğlu, köylüye verilen krediye kendi kefil olduğunu söyleyerek artık köyün kendi malı olduğunu ilan eder. Cemo ise uzun zaman sonra hamile kalmıştır. Sorikoğlu bunu öğrendiğinde genç kızı tekmelerle döverek çocuktan da kurtulmayı başarır. Artık Sorikoğlu, köye egemen güçtür. Parasını, varlığını ve gücünü kullanarak istediği her şeyi satan alan Sorikoğlu, devletin kanunlarını da para ile kendi lehine çevireceğinin örneğini sunar. Ona karşı durmak isteyen Cano ve arkadaşlarını ise kendisine saldırdığını söyleyerek hapsedirir. Kaymakamı para ile kandıran Sorikoğlu, köylüyü de gücünü kullanarak sindirmeye çalışır.

Cemo romanında iki anlatıcı vardır. Birinci kısım Cano tarafından kızı Cemo'nun nasıl yetiştiğini anlatmak için kurgulanmıştır. İkinci kısım ise Memo tarafından anlatılır. Bu noktada romanda başka bir sınıfsal çatışma ve ekonomik zıtlıklarla karşılaşırız. Asıl olay örgüsü ile sonradan bağlanacak bu kısımda Memo'nun Cemo'dan önce sevdiği kız ile yaşadığı trajik hikâye konu edinilir. Memo, bir şıh kızına âşiktir. Fakat sınıfsal çatışma iki sevgiliyi birbirinden ayırır. Şıh, kızını başka eşleri de olan yaşlı bir ağaya satar. Memo'yu ise intikamını almak için asker kaçağı diye ihbar eder. Memo askere gittiğinde onu romanın ilerleyen kısımlarında koruyup kollayan komutanı ile tanışır. Komutanın şerefine verilen bir şölende ise sevdiği kız Senem'in yaşlı ağa tarafında kullanıldığını görür.

Feodal ağa tipini temsil eden bu ağa bütün olumsuzlukları üstünde toplamıştır. Kötü, ahlaksız paragöz biri olan ağa, Senem'i dördüncü karısı olarak almıştır.

Para ve güç sahibi ağa, beğendiği genç kızları satın alıp gönlünü eğlendirdikten sonra onları bir kenara koyup, yeni genç kız arayışlarına girer. Ağa, Senem ile gönlünü eğledikten sonra yakın köylerde on üç yaşında başka bir genç kız alır. Senem'in kaderi ağanın diğer eşleri gibi bir kenara atılmakla sonuçlanır. Yazar arka planda kalsa da Marksizm'in bir başka yönü olan kadınların sosyal toplum içindeki yerlerine de böylece gündeme getirmiştir.

Ağa, Memo ve komutanını eğlendirmek için Senem'i çağırır ve bir çengi gibi oy-

namasını ister. Senem ise âşık olduğu adamı karşısında görünce yardımcısı olan kadınla haber gönderip odasına çağırır. Memo'ya olan sevgisini itiraf eden Senem, şeyhten kaçıp onunla buluşmak için gün ve yer tayin eder. Ona yardım eden cariyesi ve eşi maddi imkânsızlıklardan dolayı çok sevdikleri Senem'i yüzüstü bırakırlar. Cariye ağadan aldığı yüklü para karşılığı hanımının yerini söyleyerek ona ihanet eder. Senem içeride eziyet ve baskı göreceği ağanın yanına dönerken, Memo onun kendini kurtarmak için suya atlayıp intihar ettiğini sanır.

Memo, Tunceli dönüşü vurulduğunda Senem'in sahip olduğu oba halkı tarafından bulunur. Onu kurtaran oba köylüsü Memo'nun kendine gelmesini beklemektedir. Memo iyileştikten sonra Senem'den başına gelenleri öğrenir. Üstelik Senem'in Memo'dan bir oğlu vardır. Ağalığa, şıhlığa karşı olan Memo bu köyün artık sahibi ve ağasıdır. Fakat Memo Çakalgediği'nde bıraktığı arkadaşları ve hamile eşini düşününce Senem'e geri geleceğini söyleyerek oradan ayrılır. Çakalgediği'ne vardığında ise her yerin yıkıldığını, tarumar edildiğini, erkeklerin bazılarının hapiste sağ kalan bazılarının ve kadınların Sorikoğlu'nun hizmetine girdiklerini öğrenir. Sorikoğlu, köylüye yardım eden kumandanın sürülmesinden sonra oluşan denetimsizlikten faydalanarak köylüyü ezmeye başlamıştır. Bu konuda en büyük yardımcısı ise kasabanın kaymakamıdır. Güç ve paranın esiri olmuş kaymakam, aldığı rüşvetle köylüyü yasalar karşısında kolayca kandırmıştır. Kaymakamın yaptığı usulsüzlükler ile köyü kendine bağlayan Sorikoğlu bunun şerefine bağ evinde bir eğlence düzenler. Memo ise intikam peşindedir. Karısına, köylüsüne yaptığı eziyetin karşılığını vermek için Sorikoğlu'nun evine baskın düzenler. Sorikoğlu ise Cemo'yu kaymakamı eğlendirmek için çengi gibi oynatmak isterken Memo evi basarak onları suçüstü yakalar. Sorikoğlu'nun ölmesi ise Cemo'nun gazabıyla olur. Kaymakam ise arka kapıdan kaçmak isterken uçuruma düşer ve ölür.

Bu açıdan Kemal Bilbaşar, toplumcu gerçekçiliğin dayandığı Marksist ideolojinin tesiriyle *Cemo*'da yaşanan günlük olayları, süregelen yaşamı, insanların hayatlarındaki rollerinin yerini açıklamada maddi nedenler koyduğunu, ekonomik durumların insanların sosyal ve bireysel hayatlarındaki yaşamlarının merkezi nokta olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bu çatışmanın benzeri yine bu romanın devamı niteliğinde olan *Memo*'da da vardır. Toplumsal sorunların iktisadi ilişkilerin belirtilmesinde büyük rol oynadığını anlatan Memo'da ağa-köylü çatışmasını görürüz. Bu romanda *Cemo*'da olduğu gibi zengin bir ağa olan Şih Persin ile fakir köylüyü temsil eden *Memo*'nun sınıfsal çatışması ele alınır.

Dolayısıyla Bilbaşar, toplumcu gerçekçi çizgide yazdığı bu romanlarda ekonomik olarak güçsüz olan halkı ezen, kapitalist, sömürü sistemini sürekli eleştirir. Kapitalist zihniyetin halkın geri kalmasında büyük rol oynadığını bilen yazar, sömüren ile gücü eşit görür ve halkın ezilmesinde bu gibi sınırsız güç sahiplerinin etkili olduğunu ifade eder. Kapitalist mantığı ortaya koyarken onlara karşı nasıl dik durulacağı noktasında çözüm önerisi göstermeye çalışır. *Cemo* ile ilgili verdiği bir röportajda bu hedefini açıkça ortaya koyar.

“Cemo’yu daha çok Doğu Anadolu’nun yalnız İmparatorluk döneminde değil, Cumhuriyet çağında da horlanmış, ezilmiş, feodal toplum düzeninde bırakılmış halkına seslenmek, onları silkelemek, uyarmak amacı ile yazdım. Dünyalarını yoksulluk ve mahrumluklarla karartan feodal düzenin haksızlığını, acımasızlığını onlara somut olarak göstermek istedim. Henüz büyük çoğunluğu eğitimden yoksun, sözlü yazın döneminde yasayan bu çevrenin insanlarına, o yazının ağzı ile ve destan anlatısı ile seslenmek en doğru yol gibi geldi bana. Ama olay olarak halk öykülerini, masallarını değil, o tarih kesitindeki Doğu Anadolu yaşamını ele aldım. Yapıtın o çevre halkınca gördüğü ilgi, yanlış bir yol tutmadığını gösterdi bana. Sanatçılarımız ve eleştirilenler bu anlatış biçimini beğenirler mi beğenmezler mi, umurumda değil. Su var ki, halk bilgisinin en canlı yanı olan bu hazineden yazınımız bugün de, yarın da hiç kuskusuz yararlanacaktır. Ferhat ile Şirin’ini dün Nâzım nasıl yorumlamışsa, yarın bir başka sanatçımız, o günkü dünya görüşü açısından, bu öyküyü daha farklı bir yorumla yeniden yaratabilecektir” (Bilbaşar, 1977: 3).

1. Sanatın araç hâline dönüşmesi

Marksist görüşün temellendirdiği toplumcu gerçekçi anlayışta yazar, bilinçlidir ve eserinde bu bilinç gereği etkindir, yaşanan olumsuzluklar karşısında halkı uyarmak ister. Nitekim topluluğun kuramcıları bu durumu şöyle ifade eder.

“Sanat estetik bir eğlendirici olmalı haz verip insanı oyalamalı, insanı yetiştirmeli, hayat dersi olmalı, bu iki işlevi birden yürüterek hem insanları eğlendirmeli, oyalamalı; hem de insanlara öğretmeli hatta insanları yaşamın karanlıklarından kurtarıp ruhunu tanrıya doğru çevirmeli, ya da insanın gerçek varlık yasalarını tanımalı, en büyük amacı gerçek yaşamdan daha yetkin, ideal bir yaşam için modeller yaratmak olmalı; insanları bu ulaşılabilecek ya da ancak sanatta gerçekleştirilebilecek ideale doğru götürmeli” (Kağan, 1993: 272).

Kemal Bilbaşar, bu manada faal bir yazar olarak karşımıza çıkar. Kendisi bu durumu *Cemo*’yu yazma amacını anlattığı bir röportajında “yol, okul, su, sağlık nimetlerinden gereğince yararlandırılmamış, ortaçağ aşiret düzeyinden kurtarıp bir türlü çağdaş uygarlık düzeyine kavuşturulamamış” olan Doğu Anadolu halkının yaşadığı trajedinin sebeplerini anlatmak ve çözüm yollarını bulmak adına olduğunu ifade eder (Bilbaşar, 1972: 96).

Kemal Bilbaşar, eserlerinde olması gerekeni gösterip, sanatın faydacı yönünü vurgular. Sanatın faydacılığı noktasında güdümlü ve eğilimli anlayışı savunur. Sosyal hayat içinde ezilen, sömürülen, geniş halk kitlelerinin arkasında olur. Onları bu durumdan çıkaracak ekonomik planlar, sosyal programlar yapar.

Cemo adlı romanda kişiler kandırılan/kandırılan, zıtlığı ve çatışması ekseninde iki farklı statüde yer alırlar ve bu sınıfların ayrışmasında en büyük etken ekonomik olarak zengin-fakir ayrımıdır. Romanda Bilbaşar, toplumcu gerçekçi yazar kimliği ile doğrudan

ezilen sömürülen geniş halk kitlelerini anlatmaya çalışmış ve ekonomik çıkar çatışmasında parayı elinde bulunduran ağa/şeyh/seyitleri kötü, ezilen, sömürülen halkı ise iyinin tarafı olarak belirlemiştir. Toprak sahibi olan zenginlerin oluşturduğu ağalar, kapitalist mantığın bütün olumsuz yanlarını üzerlerinde taşırlar.

Güç noktasında oluşan zengin-fakir veya iyi-kötü sınıflandırılmasında, köylüyü kendi hizmetine alıp kullanmak isteyen Sorikoğlu ve ona yardım eden marabaları, yine çıkarları doğrultusunda rüşvet alan kaymakam kötülere; köyde kendi çalışıp kendi ekmeğini kazanmak isteyen, çalıştıkları kadar hak iddia eden Cemo, Memo, Cano diğer köylüler iyi olanları temsil eder. Yazar bu iki sınıf arasındaki ekonomik çatışmayı bölgenin hassasiyetlerini düşünerek oldukça gerçekçi bir düzlemde vermeyi amaçlamıştır. Böylece kapitalist/sömürücü mantığın bir bölge halkı üzerindeki olumsuz etkilerini göstermeyi başarmıştır. Güçlü, kuvvetli ve çalışkan halk başlarında bir şih olmadan nasıl yaşayacakları korkusundan, cahilliklerinden, geri kalmışlıklarından ve dahası saf ve iyi niyetli olduklarından, hem bazı devlet adamları hem de köyün ağası tarafından ezilirler, şiddet görürler ve köylerinden yurtlarından sürülecek kadar mağdur olurlar. Bilbaşar olayları oluşturan vaka örgüsü ve romanda yer alan kahramanlar ile oluşturduğu çatışmada kapitalist sınıfın sömürücü/ezen yönünü roman boyunca bize anlatsa da romanın sonunda ezilen sınıfın başarısını ortaya koyar.

Daha önce de belirtildiği gibi toplumcu gerçekçi yazar, sanatı halkın aydınlanması için araç olarak görür ve sanatta yan tutarak emekçi sınıfının yanında yer alır. Sanat kaygısından uzak, sanatı araç olarak kullanmak, sanatı ideolojik fikirleri doğrultusunda topluma yön vermek toplumcu gerçekçilerin amaçları arasındadır.

Toplumsal gerçekçiliğin ideolojik yapısını oluşturan Marx, sanatçının özgürlüğünden yanadır. Maddi kaygılarla bile yazmasını doğru bulmaz. “*Yazar çalışmalarını hiçbir zaman bir araç olarak görmez. Bu çalışmalar kendi içlerinde birer amaçtır*” (Marx, 1968: 316).

Fakat Marx’ın bu görüşü Marksist anlayışı dikkate alan sanatçılar tarafından benimsenmez. Eserlerinde bir gaye/amaç güden yazarlar, bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Açıkçası çoğunda bu anlayışın sonucu olarak belirgin bir şekilde ideolojik fikir çerçevesinde örülü metinler ortaya çıkmıştır. Sovyet yazar ve politikacı Jdanov, siyasî yapılanmalarda sanatın gücünden yararlanılacağı kanısındadır. Jdanov’dan önce Engels’in de bu konuda yazıları ve fikirleri vardır ve Engels, sanatta güdümlülük ve taraf tutmanın ne derece olduğunu yapıtlarında ifade eder. Jdanov’un göre sanat eserinin, halkın sorunlarını ifade etmesi onu doğrudan siyaset ile ilişkili hâle getirmiştir.

“...edebiyat eserinin başkahramanları, canla başla yeni hayatı inşa edenlerdir; yani, erkek ve kadın işçiler, erkek ve kadın kolhozcular, Parti üyeleri, yöneticiler, mühendisler, genç komünistler, genç öncülerdir. Sovyet edebiyatının başlıca tipleri ve esas kahramanları iste bunlardır. Coşkunluk ve kahramanlık tutkusu tipleri ve esas kahramanları işte bunlardır. Coşkunluk ve kahramanlık tutkusu içgüdü biçiminde değildir. Edebiyatımız özünde iyimserdir, çünkü ilerleyen sınıfın, proletaryanın edebiyatıdır.

Sovyet edebiyatının gücü, yeni bir davaya, sosyalist inşa davasına hizmet etmesinden gelmektedir” (Jdanov, 1977: 17).

Bu açıdan, Bilbaşar sanatın faydacı yönüne önem vererek emekçi sınıfına yönelir, geniş halk kitlelerini bilgilendirecek, onlara rehber olacak bir edebiyatın peşinde koşar. Kendini halkçı bir yazar olarak ifade eden Bilbaşar, emekçi/ezilen/köylü sınıfına ulaşmak için de onların diline/seviyesine yönelmek gerektiğini düşünür.

“1961’de emekli olup kısa bir süre politikayla uğraşmak zorunluğunu, halkçı bir yazar sorumluluğuyla kabullenerek, köy köy dolaştığım aylarda şunu fark ettim: Okumuş – yazmışları çok az olan köyler ve kasabalar halkı henüz sözlü edebiyat ortamında yaşamaktadırlar. Şehirli olan bizlerin en yalın bir dille anlattığımız nesnelere bir şey anlamamaktadırlar. Aramızda köyden yetişmiş, köylü diyalektini rahatlıkla kullanan bir konuşmacımızı anlayışla izlediklerini görünce, halkçı bir yazarın, sözlü edebiyat ortamında yaşayan geniş halk topluluğuna ancak masal ve destan dilini kullanarak yaklaşabileceğini, içinde bulunduğumuz ekonomik, sosyal ve siyasal bunalımlar ve onların çözüm yollarını ancak bu araç ile anlatılabileceğini sezdim. Böylece 1963’te Cemo denemesine giriştim” (Bilbaşar, 1971: 6).

Bilbaşar bu görüşleriyle sanatında duracağı noktayı bildirmiş ve çizgisini sanatı faydacı bir anlayışla kurguladığını göstermiştir.

Bilbaşar, bazı eserlerinde de aynı şekilde toplumcu ve sanata görevci bir anlayışla yaklaşır. Yazar’ın, *Ay Tutulduğu Gece*, *Memo*, *Yeşil Gölge*, *Yonca Kız*, *Başka Olur Ağaların Düğünü* isimli romanlarında toplumsal yapıyı bozan olumsuz olayların üzerine gittiği görülür. Özellikle *Cemo*’nun devamı niteliğinde olan *Memo*’da ve yine bazı hikâyelerinde köy yaşantısında karşımıza çıkan kapitalist düzenden hareketle ezen-ezilen çatışmasında tarafını ortaya koyarak iyilerin yanında olduğunu ifade eder. Eserlerinde ezilen sınıfın kurtarıcı olarak gördüğü seçilen aydınlanmış kişi, sömürülen sınıfı arkasına alarak iyiyi/doğruyu bulmalarında onlara rehber kişi olur. Yazar, sosyal hayat içinde kötü insanlar ve kötü olaylar karşısında olumlu çizdiği kahramanların başarısıyla eserlerinde tezini de ortaya koyar. Böylelikle yapılan kötülükler karşısında her zaman iyilerin galip geleceği bilincini uyandırmaya çalışır.

Bilbaşar, *Cemo*’yu yazma amacının, “horlanmış, ezilmiş, feodal toplum düzeninde bırakılmış halkına seslenmek, onları silkelemek, uyarmak amacı” olduğunu belirtir (Bilbaşar, 1971:3).

2. Anadolu köylüsüne bakış

Edebiyat alanında verilen eserlerin hedefinde okuyucu kitlesi vardır. Edebî eser, okuyanın ruhu önünde akıp giden bir metindir. Bu nedenle yazar iletisini ve iletme şeklini iyi seçmelidir. Yazarın iletisi, alıcı ile bütünleşecek güçte ve orantıda olmalıdır. “Her edebiyat olayı, özellikle boyutça önemli ve içerikçe zengin olanlar, kitlelere ulaşacak

biçimde düzenlenmek ve yapılanmak zorundadır” (Lunaçarski, 1998: 40).

Kemal Bilbaşar toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışına sahip olmasından dolayı halka yönelmeyi amaç edinmiştir. Romanı yazmaya 1945 yılında karar verdiğini belirten yazar, yine o tarihlerde devletin yaptığı toprak reformu kanunundan etkilendiğini ifade eder. Eserleri ile Doğu Anadolu’nun geri kalmışlığına bir çözüm yolu bulmaya çalışmak yazarın amaçlarının başında gelir.

Meclisin yaptığı çalışmaları göz önünde bulunduran yazar, kapitalist düzende köylü-ağa çatışmasının kaçınılmaz bir durum olduğunu görür. Bu nedenle yazar, geniş halk kitlelerinin temsilciliğini yapmış; eserlerinde büyük oranda ezilen/sömürülen halkın hayatını toplumcu gerçekçi havada yansıtmıştır.

Yazar, özellikle kitlelerin anlayacağı bir dil, bir ifade biçimi kullanarak herkese ulaşmayı hedeflemiştir. Fakat dil konusunda kahramanlarını şiveli konuşurması döneminde birçok eleştiriye sebep olmuştur. Amacı geniş halk kitlelerine ulaşmak olan yazar, yapılan eleştirilerin yersiz olduğunu savunur.

Cemo romanında Bilbaşar, o günkü Türkiye’nin Güney ve Doğu bölgesi halkını ilgilendiren konular işlemiştir. Oluşturduğu kahramanlar *Cemo* ve özellikle *Memo*’nun korkusuzca ağadan intikam alma hırsı, ona inanan köylüleri peşinden sürüklemiştir. *Memo*, romanda ağa zulmünden kaçan halk kitlelerini bir hareket haline getirmiş, sonunda da bu hareketi *Memo* açısından haklı bir sonuca bağlamıştır.

Toplumcu gerçekçiler halk kitlelerinin hareketlerini eserlerine taşırlar. Bu nedenle de yan kahramanlar hatta asli kahramanlar bağlı oldukları kitle/köy/soy ile anılırlar. *Cemo*’da geniş halk kitleleri buldukları mekân ismiyle değerlendirilmiş olsa da asli kahramanlar isimleri ile anılmıştır. Romanda köylülerden isim olarak belirtilenler yaşadıkları mekân ile anıldıkları görülür. Örneğin *Zozana Halkı*, *Çakalgediği*’nde yaşayan köylüler vs.

İsmiyle anılanlar kötü ve iyi olma noktasında çatışma oluşturan tiplerdir. Örneğin *Cemo*, *Cano*, *Memo*, *Sorikoğlu* vs.

Romanda toplumcu gerçekçi çizgide yazılan çoğu romanda göreceğimiz geniş halk kitleleri ve ferdi olarak ön plan çıkmayan kişilerin aksine burada bireysel tanıtılan kahramanlar vardır. Bu yazarın kendi üslup anlayışından kaynaklanır. Romanda ikinci derecede kalmış birçok kahraman da ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Örneğin *Memo*’nun dayısı, yengesi, *Memo*’ya destek olan köylüler vs.

3. Anadolu’nun bir köşesinde ülküleştirilmiş kişiler

Toplumcu gerçekçilik, toplumun toprağında gelişen bir kuramdır. Bu açıdan sosyal düzen ve yapı arasındaki çatışmayı göstermek yerine bu çatışmayı çözecek, ortadan kaldıracak, kahramanların yetişmesine olanak sağlayan bir yapı kurar.

“Toplumcu gerçekçilikte kahraman ülküleştirilmez, içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve ilişkiler içinde ele alınır. Ancak bu koşullar ve ilişkileri kişiliğini güçlendirme

yönünde değiştirmeye savaşır. Kendi kişisel çıkarlarını toplumsal çıkarlarla bütünleştirmiş bir kişidir o. Terimsel bir adlandırmayla söyleyelim: Olumlu kahramandır. ‘Olumlu kahramanın güzelliği, sadece belirli ideal nitelikleriyle ortaya çıkmaz, bu niteliklerin iç çatışma ile biçimlenişi, bu niteliklerin pekişmesini engelleyecek her şeyi alt eden sağlam, ilerici güçlerin ve eğilimlerin zaferi ile kahramanın güzelliği anlatıma kavuşur.’ Öyle ki kahramanın bu gelişim süreci, okuyucuyu etkileyecek, onun da bu kahraman gibi bir gelişim gösterebileceği düşüncesi okuyucuda oluşacaktır” (Özdemir, 1981: 117).

Toplumcu gerçekçi akımın temelini oluşturan “toplumsal düzenle çatışma” ve “toplumu daha iyiye ulaştırma” düşünceleri, Kemal Bilbaşar’ın eserlerinin doğal bir çıkış noktasıdır. Yazar bu yüzden, eserlerinde oluşturduğu “ezilen halk”ın karşısına “ezen güç”leri daima yerleştirmiştir. Böylece köylü/ağa; köylü/bürokrat; fakir/zengin; zengin/bürokrat tipleri arasındaki çatışma -özellikle de sınıfsal farklılıklar- Kemal Bilbaşar’ın eserlerinin ana yapısını oluşturur. Yazar, sosyal bozukluğu ortadan kaldırmak için de güçlü olanın karşısına hep bir olumlu/olması gereken tip çizmiştir.

“Politik erdemin mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılılabileceğini gösterecek. Romanlarda bu tip, kendini görevine adanmış, nefesine hâkim ve güçlü bir kişidir. Halk çok acı çekmiş, ama kendi başına çıkar yolu kestirememektedir; eğitime, bir yol göstericiye, bir lidere muhtaçtır. Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir” (Moran, 2004: 61).

Kemal Bilbaşar romanlarında ve onların alt yapısını oluşturan hikâyelerinde sanatsal söylemini arka plana atıp ideolojik ya da toplumsal görüşünü gösteren ifadeler ile ön plana çıkar; böylelikle toplumsal yapıyı irdeler, toplumsal yapı içerisindeki siyasal-dini-sosyal durumu bozan durumlar üzerinde çıkarımda bulunur.

Bilbaşar, eserlerinde işlediği konular ile kişiler arasında paralellik vardır. Yazar, toplumcu gerçekçi hassasiyetiyle ele aldığı eserlerinde kişileri, anlatmak istediği konu için bir araç olarak kullanır.

“Bir sanatkâr için hassaten muayyen bir konuyu işleyen diye bir şey yoktur. Hassaten bir konuyu işlemeye kalkan bir sanatkâr bir dâvanın adamı olarak yazı yazar. O zaman kendi zümresinden olmayanları kötüler. Bir kısım insanlar kötülüyor diye bazı konulara el atmayacak kadar cesaretsiz olan kimseler sanatkâr sayılmaz. Çünkü hakiki sanat adamı inandığı iyi, doğru ve güzeli anlatmakla mükelleftir. Sanatkârın konusu insan olduğuna göre, insanların bütün meseleleri sanatkârın meseleleridir” (Baydar, 1960: 53).

Toplumcu gerçekçi kuramı dikkate alarak eserlerini oluşturan Bilbaşar’ın kişilerinin tek yönlü olduğu ve psikolojik derinliklerinin olmadıkları görülür. Sonuca yönelik bir

anlatımı tercih eden ve eserlerinde ezen-sömürülen halkın sesi olmaya çalışan yazarın bu nedenle özellikle yan karakterleri yazarın eğilimlerini ifade eden kişiler olmanın ötesine geçmez. Kişiler o dönemde karşımıza çıkacak herhangi birini temsil eden tiplerdir. Olay örgüsü içinde özellikle asli karakter dışında kalan kahramanlar yapması gereken görevi yerine getiren, düz, eserin tezinde yer alan iyi ya da kötü durumu sergileyen kişilerdir. Yazarın, toplumcu gerçekçi hassasiyetle ele aldığı diğer roman ve hikâyelerinde de bu tür düz, mekanik kahramanlarla karşılaşmaktayız.

Cemo'daki kişiler, temsil ettikleri özelliklerini ortaya koymaları dışında farklı bir değer taşımazlar. Kişilerin psikolojisine de yeterince yer verilmemiştir. Psikoloji bir yana *Cemo*, *Senem*, *Kevi* gibi istenilen arzu duyulan kadınlar hariç kahramanların fiziki özellikleri üzerinde de pek durulmamıştır. Fakat asli karakterler gerçek ve direnen tipler olarak mülkiyet teması etrafında oluşturmuştur.

Romanda yer alan köylüler ve ağa/şeyh/seyyit gibi onları sömüren tipler de düz tiplerdir. Köylüler saf, cahil ve yarı tanrı gibi gördükleri ağalarının sözleri dışına çıkmayan, hayat hakkında hiçbir tasarrufları olmayan tiplerdir. Bu yönleriyle skolastik düşünceyi temsil ederler. Romanda yer alan “Cano, *Cemo*, *Memo*, *Komutan Fahri Bey*, *Kaymakam*, *Ağa Sorikoğlu* ortaçağ kaynaklı sorunların 1925'lerdeki özneleri durumundadır” (Kurdakul, 1987: 529).

Ağa/şeyh/seyyit ise kendi hükümlerini kuran, istediği her işi yapmayı kendinde hak gören feodal tipini temsil eder. Bu iki sınıf, romanda Türkiye'nin 1925 yıllarında özellikle köy gibi kırsal kesimlerinde yaşanan sınıflar arası çatışmayı göz önüne serer. Romanın diğer kahramanları yardımcı kişiler olarak karşımıza çıkan yarbay ve kaymakam vekili de bu sınıfsal çatışmaya taraf olan tiplerdir. Yarbay, köylüye yardım eden iyi tipin temsilcisiyken, kaymakam vekili, aldığı rüşvetle zengin ağanın maşası olan kötü tipi temsil eder.

Kahraman noktasında ayrıca toplumcu gerçekçiler eserlerinde iyi olanı savunur ve taraf tutarlar. Hem idealist tip oluşturma hem de bu tip ile iyi olanı savunma, yazarın açıkça bu kişinin yanında yer aldığı mesajını verir. Toplumcu gerçekçiler bu noktada edebiyatın halkçı, partizan, devrimci ve taraflı olması gerektiğini düşünürler. Toplumcu gerçekçi sanatçı, her şeyden önce çevresindeki bozuklukları, düzensizlikleri, değiştirmeye çabasıdır. Sanatçı, eserinde gerçekçi olmanın yanı sıra müdahildir. Değiştirmek istediği sosyal hayat karşısında, bu bozukluğu oluşturan kötünün karşısında, iyinin yanında yer alır, taraf tutar. Ezilen mazlumun yanında yer alan sanatçı, zalimi ise bütün olumsuz özellikleri ile değerlendirir ve kötü yönleriyle ortaya koyar.

Kemal Bilbaşar, eserlerinin birçoğunda toplumsal gerçekçiliğin, taraf tutma ilkesini dikkate alarak oluşturduğu kişilerin yanında ya da karşısında bir tavır sergiler.

Cemo'da taraf tutma ilkesinin sonucu olarak kişiler iyi ve kötü olmak üzere sınıflandırılabilir. Eserde iyiler, hem kişilik özellikleri hem de az da olsa fiziksel özellikleri ile güzel çizilirken, kötüler bütün feodal kırıntısı tipler gibi çirkin olmanın yanı sıra bütün

olumsuz özellikleri üzerinde taşıyan tipler olarak karşımıza çıkar.

Kahramanın kötü çizimi yazarın “yan tutma” ilkesiyle hareket ettiğinin bir göstergesidir. Aynı şekilde Bilbaşar’ın diğer bazı kahramanları tanıtırken lehte veya aleyhte tavır takındığı kolayca görülür. Ezilen, mağdur olan köylüyü çizerken de yine aynı tavrı takınır. Sömürü düzeni karşısında ağaya ses çıkarmayan saf köylüler, bu yaptıklarının sonucuna da katlanırlar. Cemo ve Memo’nun peşinden gitmeyip, ağanın emri altında çalışan köylülerin sahip olduğu tek şey karın tokluğuna yedikleri yemeklerdir. Cemo ve Memo’nun peşinden gidip ağa zulmünden kaçan bazı köylüler de yine ağanın kurduğu oyunla sahip oldukları yurtluktan olurlar. Köy halkını kulları gibi gören ağa, kendisine karşı gelmeleri durumunda ise onları öldürmeye kadar varan işkenceleri yapma hakkını kendinde hak bulur. Fakat romanın sonu trajik bir şekilde bitmez. Eser boyunca toplumcu gerçekçiliğin halka adanmış bir edebiyat ve onun sonucu olarak ezilenin yanında yer alma yani yan tutma ilkesini gözeten yazar, kötünün değil iyinin kazanmasına sebep olur. Roman sonunda Memo ve Cemo’nun Sorikoğlu’nun öldürüşü ağalık düzenine verilmiş bir cevap, bir başkaldırıdır. Yazar roman boyunca arka çıktığı, destek olduğu, karakterini romanın sonunda ezilmiş halkın intikamını alan bir savaşıya dönüştürür. Yazar bu konuda iletisini açık bırakmıştır. Yıllarca ağalık düzenine karşı ezilen, hor görülen sömürülen halkın bir gün uyanacağına ve yapılanların hesabını ödeceğini göstermeye çalışmıştır. Roman boyunca trajik şekilde ilerleyen saf köylünün durumu, romanın sonunda başarıya ulaşır.

Sonuç

Gerçekçilik akımının uzantısı olan toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçiliğin de devamı sayılır. Marksist anlayışın, sanata yansımış halidir toplumcu gerçekçilik. Toplumsal gerçekçiler, “sanat toplum içindir” anlayışını dikkate alarak eserlerini kaleme almışlardır. Bu açıdan konuları da yine toplumun alt kesimin yani işçi, köylü, ezilen, mağdur olan halkın yaşadıkları trajediler boyutunda seçilmiştir.

Kemal Bilbaşar, Türk edebiyatında, döneminin en önemli toplumsal gerçekçi yazarlarından. Eserlerinde toplumsal gerçekçiliğin etkileri açıkça görülür. Kendisi de röportajlarında, konuşmalarında bu dikkatini sık sık dile getirir. Bilbaşar’a göre sanatçı iyi olanı ifade etmelidir. Sanatçı doğru olanı yansıtmalıdır. Bilbaşar, kendi ifadesiyle “fikirde toplumcu, sanatta gerçekçi görüşüne” bağlı olduğunu söyler.

Gerçekçiliğin çeşitli yollarını deneyen Kemal Bilbaşar, Türk edebiyatında tenkitçi-sosyal gerçekçiliğin iyice anlaşılmadığı bir devirde, şartların uygun olmadığı bir zamanda bu kuramı uygulamış, verdiği eserlerde de oldukça başarılı olmuştur. Fakat bu görüşü birtakım tepkilerle karşılaşınca, yolunu daha çok yerli konulara, Anadolu kasaba gerçekliğine ve büyük şehirlerdeki küçük insanlara çevirmiştir.

Kemal Bilbaşar, çoğu eserini toplumcu gerçekçi hassasiyetle ele alır. Bilbaşar, *Cemo*’da açıkça ve ideolojik olarak Marksizm propagandası yapmak yerine, eserinde

ezen, hor görülen, sömürülen köylü ile onu ezen ağa/şeyh/seyyit çatışmasına yer vermiştir.

Bilbaşar, *Cemo*'da ağa-kul-devlet üçgeni arasındaki ilişkiler ağı tüm çıplaklığıyla verirken, ağalık sisteminin, toplum üzerinde ne denli etkili olduğu çeşitli olaylarla anlatılmaya çalışır.

Bilbaşar, ağa-köylü çatışmasında, sanatsal ifadelerden uzak, sosyal gerçekliği vurgulamaya çalışmıştır. Bunu yaparken iyinin yanında yer alıp, onların sözcüsü konumunda hareket etmiştir. Bireysel olandan sıyrılıp, Doğu Anadolu'da kitlelerin sesi olmaya çalışmıştır. Ezen-ezilenin oluşturduğu sınıfsal çatışmada kötünün karşısında tavır alıp, iyileri adeta yönlendirerek onların kazanmasına sebep olmuştur.

Notlar

1 Yazarın, *Etrafımızdaki Duvar* (1941) ve *Kıbrıs Ateşler İçinde* (1958) adlı tefrika halinde kalmış iki romanı daha vardır.

Kaynaklar

- Aragon, L. (1994) *Saf şiir yoktur*, (Çev. E. Alkan), İstanbul: Broy
- Baydar, M. (1960) *Edebiyatçılarımız ne diyorlar?*, İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.
- “Bilbaşar’la Konuşma” (1972) *Yeni Ortam*. nr. 96, 17 Aralık.
- Çetin, N. (2004) Türk hikâyesinde sosyalist realizm (toplumcu gerçekçilik), *Hece Öykü Dergisi*, Ağustos / Eylül, S.2, s. 52-71
- Çubukçu, A. (1996) Sosyalist gerçekçilik 1-4, *Evrensel Kültür*, 56: 25-40.
- Fischer, E. (1974) *Sanatın gerekliliği*, (Çev. C. Çapan), İstanbul: Konuk.
- Gülgeçgil, İ. (1976) *Sanatta sosyalist gerçekçilik*, İstanbul: Yeni Dünya.
- Gün, S. (2013/4) Mülksüzleşme süreci bağlamında bir köy Monografisi, *Folklor Edebiyat*, Sayı: 76, s. 80
- Jdanov, A.A. (1977) *Edebiyat, müzik ve felsefe üzerine*, (Çev. F. Berktay), İstanbul: Bora.
- Kağan, M. (1993) *Estetik ve sanat dersleri*, (Çev. A. Çalışlar), Ankara: İmge.
- Kemal B. (1977) *Milliyet Sanat*, S. 21, Ocak, s.3.
- Kemal Bilbaşar Özeleştirisini Yapıyor, (1971) *Yeni Edebiyat*, Ağustos, s.6.
- Kemal Bilbaşar Anlatıyor (1967) *Türk Dili*, Sayı:195, 1 Aralık, s.218-219.
- Kemal Bilbaşar Diyor Ki: (1960) *Yelken*, Sayı:45, Ekim, s.19.
- Kurdakul, Ş. (1987) *Çağdaş Türk edebiyatı II cumhuriyet dönemi (1923-1950)*, İstanbul: Broy.
- Lunaçarski, A. (1998) *Sosyalizm ve edebiyat*. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Evrensel.
- Marx, K. (1997) *Hegel'in hukuk felsefesinin eleştirisi*, (Çev. K. Somer). Ankara: Sol.
- Marx, K. - Engels F. (1968) Sanat ve edebiyat. (Çev. M. Belge). *Yeni Dergi*, S. 44.
- Moran, B. (2004) *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*, İstanbul: İletişim.
- Oktay, A. (2008) *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*, İstanbul: İthaki.

- Özdemir, E. (1981) Gerçekçilik Üzerine Yargılar, *Türk Dili-Yazın Akımları Özel Sayısı*, s. 349.
- Siniavski, A. (1967) *Sosyalist realizm*, (çev. S. Türker), İstanbul: Habora.
- Suchkov, B. (1978) *Gerçekçiliğin tarihi*, (çev. A. Çalışlar), İstanbul: Bilim.
- Tunalı, İ.(1979) *Marksist eleştiri*, İstanbul: Altın Kitaplar.
- Ünlü, M. – Özcan, Ö. (1991) *Cumhuriyette yeniler dönemi, 1940-1960*, İstanbul: İnkılap.



DOI: 10.22559/folklor.273

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Milli Mücadele Dönemi Yazarlarından Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarının Popüler Kültür İçerik Özellikleri Bağlamında İncelenmesi*

A Study on the Novels of H. E. Adıvar, R. N. Güntekin and Y. K. Karaosmanoglu, Authors from the National Struggle Period, in the Context of Popular Culture

Duygu Ünalın** - Ömer Özer***

Özet

Bu çalışmada Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu örneğinde Milli Mücadele Dönemi romanlarının popüler kültür içerik özellikleri bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* (1923), *Kalp Ağrısı* (1924) ve *Vurun Kahpeye* (1923); Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi* (1942), *Damga* (1924), *Gizli El* (1924) ve *Yeşil Gece* (1928); Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun

* Bu çalışma, Prof. Dr. Ömer Özer danışmanlığında Duygu Ünalın tarafından yazılan aynı adlı aynı adlı doktora tezinden üretilmiştir. Katkılarından dolayı tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. İrfan Erdoğan'a, Prof. Dr. Erdal Dağtaş'a, Prof. Dr. Nejdet Atabek'e ve Prof. Dr. Kazım Özkan Ertürk'e teşekkür ederiz.

** Dr. Öğr. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü Öğretim Üyesi, duyguunalın85@gmail.com

*** Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Basın ve Yayın Bölümü Öğretim Üyesi. omerozer@anadolu.edu.tr

Ankara (1934), *Kıralık Konak* (1922), *Sodom ve Gomore* (1928) ile *Yaban* (1932) adlı romanları incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal ardalın bölümünde ise Marksist Ekonomi Politik Yaklaşımına değinilmiş ve bu bağlamda popüler kültür tartışması yapılmıştır. Çalışmada, popüler kültürün belirleyicisinin üretim anındaki siyasal ve ekonomik ilişkiler olduğu görüşü temel alınmıştır. Ve bu bağlamda, Milli Mücadele Dönemi popüler kültür içerik özellikleri dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Marksist ekonomi politik, popüler kültür, milli mücadele dönemi*

Abstract

In this study, it is aimed to examine the novels of the National Struggle Period specific to Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin and Yakup Kadri Karaosmanoğlu in the context of popular culture elements. For this purpose, the novels of Halide Edip Adivar's *Ateşten Gömlek* (1923), *Kalp Ağrısı* (1924) and *Vurun Kahpeye* (1923); Reşat Nuri Güntekin's *Ateş Gecesi* (1942), *Damga* (1924), *Gizli El* (1924) and *Yeşil Gece* (1928); Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Ankara* (1934), *Kıralık Konak* (1922), *Sodom ve Gomore* (1928) and *Yaban* (1932) are analyzed. The selected novels of these authors are analyzed through the Marxist Economy Political Approach. The study is based on the Marxist Economy Political Approach in the light of a common standpoint that popular culture identifiers are political and economic relations in the field of production. In this regard, the characteristics of popular culture elements of the National Struggle Period are evaluated through the novels mentioned above, taking into consideration the socio-economic structure of the epoch.

Keywords: *marxist economy politics, popular culture, national struggle period*

Giriş

Popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için ısmarlanan kitle kültürü içinde, en çok kullanılanı, izleneni, dinleneni, okunanı, seyredilene anlatmaktadır (Erdoğan, 1999: 22). Popüler pazar, popüler kullanıcıyı özgürlük mitleriyle beslemektedir. Böylece kitle üretimi yapan endüstriyel yapıda insan, materyal ürünleri, endüstrinin üretim biçimi ve ilişkilerine uygun bilinci taşıyarak yaratmaktadır. Popüleri popüler yapan güç, ekonomik ve ideolojik güçtür. Popüler kültür, ücretli köleliğin işsiz bırakma, çalıştırma, ezme ve ezdirme kültürüdür. Popülerdir, çünkü egemen olan ve her gün tekrarlanan odur. Popüler kültür, mekanik ve elektronik çoğaltmayla niceliksel fazlalık ve niteliksel yoksulluğun kültürüdür. Bu yoksulluktan geçerek kapitalist pazar yapısı materyal zenginlik elde etmekte ve güçlenmektedir (Erdoğan, 2004: 5-6).

Günümüzde popüler kültür, kapitalist endüstriyel düzenin sahiplerinin çıkarları doğrultusunda üretilmekte, yönlendirilmekte ve tüketilmektedir. Kültür endüstrisinde ger-

çekleşen üretim süreci, bireysel ve toplumsal ilişkilerin gerçekleştiği bu yapıyı sermayenin gereksinimleri doğrultusunda sürekli dönüştürmektedir (Çakmur, 1998: 118). Dolayısıyla kapitalizmle birlikte kültür, endüstriyel bir ürün durumuna gelmiş ve sermaye sahiplerinin çıkarları doğrultusunda kültür üretimi yapan kurumlar (medya) tarafından işlenir olmuştur. Bir başka deyişle kültür, bir meta durumuna gelmiştir. Bu metanın kendi bilinci, onu üretenlerin bilincinden farklı ya da onu reddeden bir yapıya sahip olamaz. Her materyalin üretim tarzı aynı zamanda onun nasıl ve neden üretildiğini (üretim ilişkileri) ve bu ilişkilerin bilincini de içermektedir. Bu nedenle örneğin medyada üretilen bir ürünün biçimi ve içeriği, üretim ilişkilerinin incelenmesiyle çözümlenmelidir (Erdoğan, 2001a: 281). Bu nedenle, popüler kültürün üretim boyutunda yaşanan ilişkilerin, sahiplik yapısının, irdelenmesi önemlidir. Elbette popüler kültürü, insanlara neden tükettirdikleri; bununla birlikte, neyin üretildiği ve tüketildiği de önemlidir. Dolayısıyla karşımıza birbiriyle ilişkili üç alan çıkmaktadır. Bunlar popüler kültürün üretim, dağıtım ve tüketim boyutlarıdır. Günümüzü yansıtan bir popüler kültür incelemesinin bu üç alanı pas geçmemesi gerekir. Bu üç alan ve bunların gerisinde var olan ekonomik ve siyasal ilişkiler ancak bütüncül bir biçimde incelendiğinde popüler kültürün doğasını anlamak mümkündür.

Her ne kadar kapitalist üretim ve gelişim, neo-liberalizm ismi altında 1980 sonrasında hızlanmış olsa da dünya üzerinde egemenlerin ekonomi politik egemenliğinin yansımalarını daha önceki dönemlerde de görmek mümkündür. Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde bu yansımaların izleri açıktır. Türkiye’de kapitalizmi dıştan getirme deneyi, 1838/1846 ticaret sözleşmesi ile başlamıştır. Dıştan yenileşmedeki ilk hedef, kamusal mülkiyetten, hukuka bağlı devlet anlayışı ile güçlenmiş bir özel mülkiyet düzenine geçmektir. 1839 Tanzimat Fermanı’ndan başlayarak girilen bütün modernleşme çabalarında son amaç, Türkiye’de kapitalizme özgü kurumsal üst yapıyı yaratmak olmuştur. 1854 dış borçlanması, 1856 Islahat Fermanı ve toprakta özel mülkiyeti meşrulaştıran 1858 Arazi Kanunnamesi bu oluşumun çeşitli halkalarıdır. 1876’da Birinci Meşrutiyet ve de 1908’de İkinci Meşrutiyet, kurumsal değişikliğin politik sonuçları olmuştur (Gevgilili, 1989: 30). Çalışmanın kapsadığı dönem itibarıyla Türkiye’de henüz kapitalizmin bugünkü biçimiyle yerleştiğini söylemek mümkün değildir. Ancak yukarıda da söz edildiği gibi özellikle 1838 Ticaret anlaşması ile birlikte Osmanlı’nın son dönemi asimetrik denetime dayalı bir kapitalistleşme sürecine girmiş ve bu süreç 1920’lere kadar devam etmiştir (Türkay, 2012).

Türkiye’de özel teşebbüsü destekleme çabaları 1927’den sonra uygulanabilmiştir. Bu dönemde özellikle, toplumda burjuvaziye ait rasyonelleri yerleştirmeye çalışan sosyal ve kültürel reformlara önem verilmiştir. Türkiye’de kapitalizmin gelişmesinde, bütün Batı ekonomilerini sarsan 1929 Bunalımı’ndan sonra açılan devletçilik sayfası, izlenen genel ekonomik ve politik felsefenin bütünleyicisi olmuştur. Ekonomide modern kesim ve altyapıyı devlet kaynaklarıyla yaratma eylemi olan devletçilik, Türkiye’de kapitalizmin gelişimini beraberinde getirmiştir (Gevgilili, 1989: 46-48). Görülmektedir ki çalışmada alınan romanların anlattığı dönem itibarıyla olmasa da yayımlandığı dönem itibarıyla Türkiye, devlet eliyle özel teşebbüsün yaratılmaya çalışıldığı bir ülke olmuştur. Elbette yayıncılık endüstrisi de bunun dışında tutulamaz.

Öte yandan, Türkiye’de Milli Mücadele Dönemi’nin ekonomik yapısını olduğu kadar sosyo-politik yapısını da anlamak önem taşımaktadır. Bu nedenle, Milli Mücadele sürecine girilmesinin gerisindeki nedenlerin irdelenmesi gerekmektedir. Batı’da aklın öne çıkarılması ve pozitif bilimlerle işlenmesi, 1750’lerde başlayan ve hızlı bir biçimde dünyanın gidişatını değiştiren Sanayi Devrimi’ni ortaya çıkarmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte yeni pazar ve hammadde arayışları başlamış, matbaa ve makineleşmenin biçimlendirici etkileriyle de dünyada sosyal, ekonomik ve askeri olmak üzere büyük bir değişim yaşanmıştır (Korkmaz, 2006: 17-25). Osmanlı siyasi ve sosyal yapısı, on dokuzuncu yüzyılda yaşanan iç ve dış gelişmelerle önemli değişimler yaşamıştır. Tanzimat, Türkiye’deki kültür değişiminde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde, Batılı yaşam biçimi daha çok duyumsanmaya başlanmış; Batılıların eğlence ve günlük yaşam biçimleri yaşamın her alanına yayılmıştır. Müslüman olmayan azınlığın yaşadığı semtlerde (Galata ve Beyoğlu gibi) ortaya çıkan Batılı yaşam biçiminin toplum ve kültür değişimleri üzerindeki etkisi artmıştır. Balolar ve eğlenceler düzenlenmiş, Batı’dan getirilen eşyalar yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Turhan, 1969: 254-255). Tanzimat; sosyal, siyasal ve edebi bir boyuta sahiptir ve bu boyut II. Meşrutiyet’in ilanına (24 Temmuz 1908), hatta cumhuriyete kadar farklı görünümde ama aynı yönelimde sürmüştür (Korkmaz, 2006: 31-32). 1911’den sonra özellikle edebiyat yapıtları aracılığıyla “Türkçülük” anlayışı hızla yayılmış, Milli Mücadele’nin de düşüncel temelleri oluşmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra 30 Ekim 1918’de Mondros Ateşkes Antlaşması’nın imzalanmasının ardından Anadolu’nun değişik bölgelerinde yer yer teşkilatlanma çalışmaları ve direnişler başlamıştır (Çetişli, 2007: 132). Bu gelişmeler sonrasında 19 Mayıs 1919’da Atatürk’ün Samsun’a çıkışıyla Milli Mücadele de fiilen başlamıştır. Bu bağlamda Milli Mücadele Dönemi fiili anlamda 1919-1923 yıllarını kapsamaktadır.

Yukarıdaki sunuma paralel olarak bu çalışmanın konusu, Türkiye’nin Milli Mücadele Dönemi’ne denk gelmektedir. Dolayısıyla söz konusu dönemde daha önce de belirtildiği gibi Türkiye’de kapitalist yapı tam olarak oturmamıştır. Ancak o dönemin ürünlerini, günümüzden geriye doğru giderek, ekonomi politik yaklaşım çerçevesinde dağıtım ve tüketim bağlamında olmasa da popüler kültürün içeriği bağlamında incelemek mümkün olabilir. Bu bağlamda, bu çalışmanın temel tezi, “Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu örneğinde Milli Mücadele Dönemi romanlarının içeriği, popüler kültürün öğelerini taşımaktadır” varsayımı üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla, çalışma bu varsayım çerçevesinde ele alınan romanları inceleyecektir. Çalışmanın problemi ise şu şekildedir: Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu örneğinde Milli Mücadele Dönemi romanlarındaki popüler kültürün içerik özellikleri popüler kültürün genel yapısını nasıl yansıtmaktadır?”

Bu çalışma, adı geçen yazarların 1919-1923 yıllarını konu alan romanlarını kapsamaktadır. Bu bağlamda, Halide Edip Adıvar’ın *Ateşten Gömlek* (1923), *Kalp Ağrısı* (1924) ve *Vurun Kahpeye* (1923); Reşat Nuri Güntekin’in *Ateş Gecesi* (1942), *Damga* (1924), *Gizli El* (1924) ve *Yeşil Gece* (1928); Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Ankara* (1934), *Kiralık Konak* (1922), *Sodom ve Gomore* (1928) ile *Yaban* (1932) adlı romanları

incelenmiştir. Bununla birlikte ele aldığı dönem itibariyle bu çalışma, 1919-1923 yılları sosyo-kültürel ortamını ve bu dönemin popüler kültür özelliklerini kapsamaktadır. Adı geçen üç yazarın seçilmesinin nedeni ise Milli Mücadele Dönemi'nde öne çıkan yazarlar olmalarının yanı sıra döneme tanıklık etmiş olmalarıdır.

Çalışmada inceleme kapsamına alınan romanlara yansıyan Milli Mücadele Dönemi popüler kültür içerik özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle inceleme kapsamına alınan romanların okunması sırasında popüler kültür içerik özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, popüler kültür pratiği olarak aşk, günlük yaşam alışkanlıkları (çay davetleri, eğlenceler, giyim-kuşam özellikleri) ve sanat yapıtları temaları belirlenmiştir. Söz konusu belirleme çalışmanın temel aldığı popüler kültür yaklaşımından yola çıkılarak yapılmıştır. Bu özellikler dönemde baskın ve egemen olan, her gün tekrarlanan pratikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Değerlendirmede alfabetik sıra gözetilmiştir. Elde edilen bulgular “Aşk ve Aşkın Temsili”, “Günlük Yaşam Alışkanlıklarının Temsili” ve “Sanat Yapıtlarının Temsili” başlıkları altında ele alınmıştır. Çalışmada, dönemin popüler kültür içerik özelliklerinin romanlarda nasıl işlendiği ve romanın bütünü içindeki görünümünün nasıl olduğu üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte yazarların, söz konusu popüler kültür pratiklerine karşı tutumlarına ilişkin çıkarımlarda da bulunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın kuramsal ardalanı

Kültür, içinde geliştiği toplumun yaşam biçimi ve üretim ilişkilerini, sosyo-politik yapısını yansıtan bir olgudur, bu nedenle onu anlamak ve anlamlandırmak kültürün içinde geliştiği toplum yapısının anlaşılmasını gerektirmektedir. Popüler kültürün toplumda egemen ideolojik ve ekonomik yapıyı elinde bulunduranlar tarafından ürettirildiği dikkate alındığında, söz konusu toplum yapısının anlaşılması daha da önem kazanmaktadır. Bir başka deyişle, popüler kültürün ne olduğunu ve nasıl üretildiğini anlamak için onu ekonomi-politik bağlamı içinde değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda, popüler kültürün üretildiği anı ve popüler kültürün gerisinde yer alan ekonomi politik ilişkilerin açıklanmasının önemini Erdoğan'dan (2001b: 10) yola çıkarak şu şekilde vermek mümkündür:

“Popüler kültür kavramı üzerinde mülkiyet mücadelesi vardır. Eğer günümüzde geniş kitlelerin bilincine işlenmiş anlamlandırmaya bakarsak, popüler kültür kavramı üzerindeki mücadelede kapitalist sistemin çıkarlarını destekleyen bir egemenlik kurulduğunu görürüz. Kapitalizm; demokrasi, özgürlük, insan hakları vb. birçok alanda olduğu gibi popüler kültür alanında da gasp işini gerçekleştirerek popüleri ve popüler kültürü kendine mal etmiş durumdadır. Popüler kültür, üretimi teknolojilerinin gereksinim duyduğu kitle kültürünün bütünleşik bir yandaşı şekline dönüştürülmüştür. Modern endüstrilerin ürünleriyle ve kitle iletişimiyle olan ‘popüler kültür’ egemen toplumsal ve ekonomik ilişkileri destekler, haklı çıkarır ve bu ilişkilerin sürüp gitmesine yardımcı olur.”

Popüler kültür medyadan yansımaktadır ve medyanın içeriği popüler kültürü biçimlendirmektedir. Marksist Ekonomi Politik Yaklaşım, popüler kültürün üretildiği anı siyasal, sosyal ve ekonomik koşullar içinde incelemekte ve kapitalizm çerçevesinde bu

ürünlerin kimlerin çıkarlarına hizmet ettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buna göre, popüler kültürün bir tarafta izleyici ile buluştuğu bir an vardır; diğer tarafta ise söz konusu buluşmanın kimlerin ekonomik ve siyasal çıkarları için üretildiği bulunmaktadır. Dolayısıyla, Marksist Ekonomi Politik Yaklaşım, popüler kültürün üretim bağlamını sorgulamakta ve ortaya çıkarmakta, medya alanında görülen tekelleşme eğilimini incelemektedir. Bundan önce ise tekelleşmeye iten koşulları eşdeyişle kapitalizmi sorgulamaktadır. Yaklaşım, popüler kültürün geniş halk kesimleri üzerindeki düşünsel yapı ve ekonomik yükü üzerinde durmaktadır. Popüler kültür, işçi sınıfı devriminin gerçekleşmesini engellemiştir. İşçi sınıfının popüler kültür tüketimi hem burjuva sınıfının kendisini yeniden üretmesini sağlamış hem de kendi yoksunluğunu üretmesine neden olmuştur (Özer ve Dağtaş, 2011: 108-110).

Marksist Ekonomi Politik Yaklaşım'a göre, kapitalist toplumlar kültürel üretimi kâr ve pazar merkezli kılabilmek için kurum ve pratikleri, metalaşmanın ve sermaye birikiminin mantığına uygun olarak yapılandıran başat bir üretim biçimine göre örgütlenmişlerdir. Üretim güçleri, örneğin medya teknolojisi ve yaratıcı uygulamalar, ne tür kültürel ürünlerin üretileceği ve bunların nasıl tüketileceğinin belirlenmesinde önemli olan başat ilişkilere göre biçimlendirilmişlerdir. Yaklaşım, aynı zamanda, toplumsal gerçekliğin ekonomik, politik ve diğer boyutlarına da gönderme yaparak kültürün politik ve ekonomik bağlamla ilişkisini kurmaktadır (Kellner, 2008: 151).

Kapitalist yapıdaki medyada, kültür ve ideoloji ile doğrudan ilişkili olan meta üretimi gerçekleştirilmektedir. Popüler kültür ürünleri, üreticisine hem kâr getirmekte hem de kapitalist sistemin ideolojik olarak pazarlanmasını ve böylece meşrulaştırılmasını sağlamaktadır. Popüler kültür, bağımlı ve egemen sınıf üyelerinin, popüler kültür ürünlerini tüketmesiyle de yeniden üretilmektedir. Medyada üretilen her bir içerik, popüler kültür ürünüdür ve işlevi ekonomi politik yaklaşım açısından sabittir: Bu ürünler aracılığıyla bilinçler kuşatılmakta ve gereken düzeyde kontrol edilmektedir. Popüler kültür, burjuva sınıfının belli bölümleri tarafından, ahlak ve kültürel değerler adına üretilmektedir; ancak gerçekte işçi sınıfını kontrol altında tutmak adına biçimlendirilmiştir (Özer ve Dağtaş, 2011: 109-110; Garnham, 2008: 79-80).

Medya aracılığıyla gerçekleşen kültürel üretimin ürünleri, tüketildikleri oranda birer ihtiyaç nesnesidir ve bu ürünlerin yeniden tüketim mekanizması ideolojik olarak kurulmaktadır. Bu durum, kültürel üretim içindeki metalaşma sürecinin ve bu süreç içinde oluşan çeşitli meta biçimlerinin doğasını açıklamaktadır. Kültürel ürünler, farklı metalaşma süreçlerine girerek yeniden tüketilmektedirler. Örneğin, bir roman okunduğunda onu yeniden tüketmek için bir daha satın almak gerekmez. Bir roman, sinema filmine, sinema filmi TV dizisine hatta kimi zaman bilgisayar oyununa dönüştürülerek yeniden tüketim mekanizmaları kurulmaktadır (Çakmur, 1998: 122-123). Bir kültürel ürünün farklı meta biçimlerinde dolaşıma girmesi, nicelikte çeşitlilik yaratsa da nitelikte aynı anlamlar üretilmektedir. Dolayısıyla nicelikte çok çeşitli, ancak nitelikte tek tip popüler kültür ürünleri ile hem kapitalist sistemin meşruluğu sağlanmakta hem egemen kesimlerin düşünsel yapısı yeniden üretilmekte hem de bu ürünleri tüketenlerin söz konusu düşünsel yapıya eklenmesi sağlanmaktadır. Kendilerine sunulan popüler kültür ürün-

lerini tüketen bireyler ise bu sayede hem sistemin içinde kalarak kendilerini sistemin bir parçası gibi hissetmekte hem de kendilerini gerçekleştirmektedirler.

Kültürü bir yaşam biçimi olarak ele aldığımızda popüler kültür de bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu yaşam biçimi toplumda belli bir kesimin egemen karakterini; ekonomik, politik ve kültürel özelliklerini yansıtmaktadır. Popüler kültürün topluma yayılmasındaki en etkin araçlar ise kitle iletişim araçlarıdır. Toplumda siyasal ve ekonomik egemenliği elinde bulunduranların tekelinde toplanmış olan kitle iletişim araçları, sahiplerinin politik duruşları ve ekonomik yapılanmaları doğrultusunda işlev görmektedir. Medya sahipleri, özellikle kendi ekonomik sürekliliklerini korumak amacıyla egemen siyasal yapı ile ilişkiye girmekte ve statükonun korunması için çalışmaktadırlar. Bu nedenle, kitle iletişim araçlarından topluma yayılan ürünler de belirli bir görüşün temsilcisidir. Halkın değil, içinde üretildikleri siyasal ve ekonomik yapılanmanın ürünüdürler.

Analiz ve Yorum

Bu bölümde sırasıyla Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarındaki popüler kültür içerikleri belirlenen temalar bağlamında değerlendirilmiştir. Söz konusu temalar "Aşk ve aşkın temsili, günlük yaşam alışkanlıklarının temsili ve sanat yapıtlarının temsili"dir.

1. Halide Edip Adıvar'ın romanlarında popüler kültür temsilleri

1.1. Aşk ve aşkın temsili

Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı romanında aşk teması, romanın başından sonuna kadar duyumsatılmakta, kimi zaman yoğun bir anlatımla verilmektedir. Romanda aşk, bir hastalığa, yıkıcı bir felakete benzetilmektedir. Sevgilinin fiziksel özellikleri birtakım benzetmelerden yararlanılarak aktarılmakta (Ayşe'nin ateşten dudakları, zehirli gözleri vb.) böylece aşk, şiirselleştirilmektedir. Dile katılan şiirsellikle aşk, sanatsal bir biçime sokulmaktadır. Söz konusu anlatım biçimi, aşkın kutsallaştırılmasını da beraberinde getirmektedir. Aşk, o dönemde sevgili için her şeyin göze alınabileceği bir duygudur, öyle ki İhsan'ın Ayşe'nin aşkı için "hayatta vermeyeceği, yapmayacağı bir şey, kat etmeyeceği bir mesafe yoktur" (Adıvar, 2016b: 161) sözleri bunun göstergesidir.

Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta da romanda savaş anlatılırken araya girerek uzun uzun aşk temasının işlenmesidir. Bu anlatım, okuyucuya, savaşın dehşetlerinden uzaklaşma ve rahatlama olanağı sağlamaktadır. Burada da popüler kültürün bireyi kendi gerçeğinden ve dünya gerçeklerinden uzaklaştırma işlevi karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde de aşk teması film, dizi ya da romanlarda sıkça işlenmektedir. Bu temanın izleyici ya da okuyucuyu çektiğini, pek çok kişinin dizileri ya da filmleri içindeki efsanleştirilerek, yüceltilerek verilen aşk teması için seyrettiğini ya da bir romanı, aşk teması üzerine kurulduğu için okuduğunu söylemek mümkündür. Diren'in de belirttiği gibi; emperyalizmin yoğun kültürel baskısı altında biçimlenen ve kendisini bire bir dayatılan yaşama odaklayan, hızlı tüketimi, bencilliği, mekanikleşmiş duygusuzluğu öne çıkara-

rak cinselliği tüketim için metaya indirgeyen aşk anlayışı, pazar ilişkileri gereği moda, magazin, film, müzik gibi endüstriyel sektörlerin içinde reklamlarla pazarlanmaktadır (Diren, 2012). Dolayısıyla aşkın, çok sattıran bir olgu olduğunu söylemek mümkündür. Halide Edip'in romanı yazdığı dönemde amacının ne olduğuna ilişkin elbette kesin bir yargıya varmak doğru değildir. Ancak romanın akışı içinde bir anda yoğun bir anlatımla aşk temasına yer verilmesi romanın okunmasını/tüketilmesini kolaylaştırmaktadır. Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nı anlatan bir romanda yalnızca savaş ortamı anlatılsaydı, bu durum muhtemel ki pek çok kişi için “neden yalnızca savaş anlatılmış” düşüncesi yaratmazdı. Çünkü savaş romanı dendiğinde ağırlıklı olarak savaş anlatılacağı algısı oluşması olasıdır ve okuyucu romana bu motivasyonla başlayacaktır. Ancak böyle bir romanda bile aşk temasının işlenmesi, söz konusu temanın ilgi çekiciliğinin göstergesidir. Dolayısıyla yazarın, romanın başından başlayarak aralıklarla değiştiği ve kimi zaman oldukça yoğun işlediği aşk teması, romanı çabuk tükettirme ve sattırma aracı olmuştur.

Kalp Ağrısı romanında aşk, Zeyno ile Hasan Bey arasındaki sevgi ile Saffet'in Zeyno'ya aşkı ve Zeyno ile Muhsin Bey arasındaki aşk çerçevesinde işlenmektedir. Romanda Hasan Bey ile Zeyno arasındaki aşk, itiraf edilememiş bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeyno ile Hasan Bey'in aşkı yalnızca duyguların önemli olduğu ve dünyadaki başka hiçbir şeyin bu duyguların önüne geçmesine izin verilmeyecek biçimde yaşanan bir aşk olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla burada da *Ateşten Gömlek*'te olduğu gibi aşk, bireyleri gerçeklikten uzaklaştıran bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte Saffet'in Zeyno'ya olan aşkı karşılık beklemeden yaşanan bir aşk olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak burada dikkat çeken bir nokta, kadının ve aşkın idealize edilmesidir. Zeyno'yu hem fiziksel hem de ahlaki açıdan “güzel” olarak betimleyen Saffet, onun ideal bir kadın olduğuna vurgu yapmaktadır. Saffet'in “İdeal kadın ideal aşk ister” (Adıvar, 2016a: 93) söylemi aşkın bir standardının olması gerektiği izlenimi yaratmaktadır. Bu noktada popüler kültürün tektipleştirici karakteri dikkat çekmektedir. Olanın değil, olması gerekenin anlatımı yapılmaktadır: İdealize edilmiş, standartlaştırılmış aşk. Ancak bu aşk, kime ve neye göre idealdir? İdeal aşkın belirleyicisi kimdir? Bu noktada, popüler kültürün üretim anındaki siyasal ve ekonomik ilişkiler akla gelmektedir. İdeal aşkın belirleyicisi, bu aşkın üretim anındaki ekonomik ve siyasal ilişkilerdir. Dolayısıyla burada, aşkın belli bir kalıba sokulması, standartlaştırılması/idealize edilmesi, herkes için aynı olan bir forma indirgenmesi söz konusudur.

Aşk teması, *Vurun Kahpeye* romanında Tosun Bey ile Aliye arasındaki aşk, Yunan Komutan Damyanos'un Aliye'ye duyduğu aşk ve Hüseyin Efendi'nin Aliye'ye olan aşkı çerçevesinde işlenmektedir. Aliye ile Tosun Bey arasındaki aşk da *Ateşten Gömlek* ve *Kalp Ağrısı* romanlarında olduğu gibi yüceltilerek verilmektedir. Bununla birlikte *Vurun Kahpeye* romanında aşk, taraflar için vatan sevgisinin önüne geçmemesi gereken bir duygu olarak görülmektedir. Romanda Aliye ile Tosun Bey arasındaki aşkın gerisinde sürekli vatan sevgisi vurgulanmaktadır. Daha açık bir ifade ile aşk olgusu vatanın kurtuluş mücadelesi içinde verilmekte, vatan sevgisi ile bağdaştırılmaktadır. Bu noktada beşeri aşkın popüler karakteri aracılığıyla vatan sevgisi ya da Milli Mücadele'nin de popülerleştirilmeye çalışıldığı düşünülmektedir. Konusu savaş olan bir romanda aşk temasının bu kadar yoğun

işlenmiş olması da bu düşünceyi destekler niteliktedir. Öyle ki romanda savaşın anlatımı, Aliye ile Tosun Bey arasındaki aşkın anlatımının gerisinde kalmaktadır. Bununla birlikte romanda Damyanos'un Aliye'ye olan aşkı saplantılı bir aşk görünümüyle verilmektedir. Damyanos'un Aliye'ye olan aşkın verilmiş biçimi günümüzün metalaşmış aşklarını akla getirmektedir. Günümüzde çoğunlukla görülen, duygulara göre değil "mantığa" göre hareket etme biçimi ya da maddiyatın her şeyin çözümü olacağı anlayışı Damyanos'un aşkında da görülmektedir. Marx, kadın-erkek arasındaki ilişkinin insandan insana doğal, zorunlu, ilişki olduğunu belirtmektedir. Marx'a göre, bu doğal, türsel ilişki içinde insanın doğayla ilişkisi, dolaylı olarak insanla ilişkisidir. İnsan için, insanal özün ne ölçüde doğa durumuna ya da doğanın ne ölçüde insanın insanal özü durumuna gelmiş olduğu somut bir olguya indirgenmiş bir biçimde, kadın-erkek ilişkisi içinde görülmektedir. Bu ilişkiden yola çıkarak insanın tüm kültür düzeyini yargılamak mümkündür (Marx, 1976: 92). Dolayısıyla insanın insanla, doğayla ve kendi özüyle ilişkisini sevmeye biçimlerine bakarak anlamak, böylece tüm kültür düzeylerini yorumlamak mümkündür. Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta da Marx'ın "özel mülkiyet" kavramıdır. Marx, özel mülkiyetin insanı alıktırdığına vurgu yapmakta ve bir nesnenin ancak ona sahip bulunduğu, yenildiği, içildiği, giyildiği, içinde oturulduğu vb. zaman bireye ait olduğunu belirtmektedir (Marx, 1976: 96). Bu noktada Marx, sevgililerin birbirini "özel mülkiyet" olarak görmeye ve bu biçimde sahiplenmeye yönelmesi durumunda aşkın bir soruna dönüşeceğini vurgulamaktadır (Berman, 2014: 27). Damyanos'un Aliye'ye olan aşkında da onu "mutlak elde etme" isteği özel mülkiyet anlayışını göstermekte, bu da onun Aliye'ye olan aşkını saplantılı duruma getirmektedir. Romanda beşeri aşkın, asıl konu olan vatan sevgisinin önüne geçtiğini söylemek mümkündür. Savaşı anlatan bir romanda beşeri aşkın bu kadar yoğun işlenmesinin gerekliliği tartışma konusudur. Günümüzde de satış kaygısıyla insanların duygularına seslenen romanların yazıldığı görülmektedir. Halide Edip'in romanı yazdığı dönemde böyle bir kaygı taşıyıp taşımadığına ilişkin kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Ancak yazarın bu tutumu, böyle bir kaygının olabileceği izlenimi yaratmaktadır. Bu da günümüzde oldukça açık olan popüler kültürün kâr odaklı üretiminin romanın yazıldığı dönemde de olduğunu düşündürmektedir.

1.2. Günlük yaşam alışkanlıklarının temsili

Halide Edip Adivar'ın her romanında günlük yaşam alışkanlıklarına ilişkin popüler kültür pratikleri işlenmemekle birlikte dönemin eğlence anlayışına *Kalp Ağrısı* romanında değinilmektedir. "*Saffet Bey, haydi gramafonu çalalım, iskemleleri de toplayınız, dans edelim, dedi. Biraz sonra odada tepiniyor ve dönüyorlardı...*" (Adivar, 2016a: 82) cümlelerinde de görüldüğü gibi romanın genelinde gramfon çalıp, dans etmek Milli Mücadele Dönemi'nin popüler eğlence anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılılaşmanın etkisiyle topluma giren eğlence biçimleri, günlük yaşam içinde olağan, her zaman yapılan bir etkinlik durumuna gelmiştir. Azize, Zeyno, Saffet ve Hasan Bey hemen hemen her bir araya gelişlerinde gramfon çalıp dans etmektedirler. Burada popüler kültürün gündelik yaşama nasıl işlediği ve gündelik yaşam içinde nasıl doğallaştığı dikkat çekmektedir. Popüler kül-

tür pratiği olan Őimi ve fokstrot gibi dansların Türk kültür geleneği içinde her zaman var olmuş izlenimi oluşmaktadır, ancak bu pratikler Batılılaşma ile topluma yerleşmiştir. Burada popüler kültürün “imaj” yaratma, “yaşam biçimi sunma” özelliğine dikkat çekmek gerekmektedir. Söz konusu eğence biçimleri Batı’ya ait pratiklerdir, dolayısıyla bu eğence biçimlerinin yaşama geçirilmesi, BatılılaŐmiŐ imajı çizmeyi sağlamaktadır. Yaşam biçimi, dünyanın nasıl algılandığıнын bir göstergesidir. Dolayısıyla Batı’ya ait formların yaşama geçirilmesi de dünyayı Batılı gibi algılıyor olmanın göstergesi olmuştur. Dolayısıyla popüler kültür aracılığıyla imaj yaratımı gerçekleŐtiđini söylemek mümkündür.

1.3. Sanat yapıtlarının temsili

Sanat yapıtları ya da sanatçılara göndermeler Halide Edip’in romanlarında karşımıza çıkan popüler kültür pratiklerinden biridir. *Ateşten Gömlek* romanında Peyami’nin Ayşe ile ilk kez karşılaştığında Ayşe’yi betimleyiŐi sırasında Oscar Wilde’dan alıntı yapılmaktadır. Roman’ın başka bir bölümünde ise Fransız yazar Xavier de Montepin’in yapıtından ve Amerikalı Şair Henry Wardsworth Longfellow’un bir masalından alıntı yapılmaktadır. Çalışmanın kuramsal ardalanında da değinildiği gibi günümüzde de bir popüler kültür pratiği, başka bir popüler kültür pratiği içinde konumlandırılarak yeniden üretilmektedir. Bu durum, Milli Mücadele Dönemi romanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Popüler romanlar ya da Şiirlerden yapılan alıntılar, popüler yazarlara yapılan değinmeler, yine bir popüler kültür pratiği olan roman aracılığıyla yeniden dolaşıma sokulmaktadır. Günümüzde de özellikle sosyal medyada sanat yapıtlarından alıntı yapmak oldukça popülerdir. Bireyler bu yolla bir yaşam felsefesine ve belirli bir kültür düzeyine sahip olduklarını ifade etmeye çalışmaktadır. Bireylerin kendilerini ifade etme biçimi olarak kullandıkları bu yol, hem onlara bir kimlik kazandırmakta hem de alıntı yapılan popüler kültür pratiğinin farklı alanlarda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Halide Edip’in romanlarında da söz konusu popüler kültür pratikleri dönemin aydın kiŐisinin resmini çizerken, onlara aydın kimliği kazandırırken bir popüler kültür pratiğinin yeniden üretimini de yapılmaktadır. Elbette ki buradaki yeniden üretim biçiminin günümüzdeki gibi bilinçli ve amaçlı olarak yeniden üretildiğini ve tüketime sokulduğunu söylemek mümkün değildir.

2. Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında popüler kültür temsilleri

2.1. AŞk ve aşkın temsili

Reşat Nuri’nin *Ateş Gecesi* romanında aşkın standartlaştırılması anlayışı karşımıza çıkmaktadır. İki bölümden oluşan romanın ilk bölümünde Murat Bey’in Afife’ye olan aşkı samimi duygularla yaşanan bir aŐktır. Ancak romanın ikinci bölümünde aradan yıllar geçmiştir ve Afife, eski güzelliğini kaybetmiŐtir. Bunu gören Murat Bey, geenlik yıllarında yaşadığı heyecanı artık duymamaktadır. Dolayısıyla burada bireyleri yalnız dış görünüŐlerine göre değerlendirerek ona aşık olma durumu karşımıza çıkmaktadır. Bu durum günümüzde de çoğu zaman görülmektedir. Bireyler birbirlerini dış görünüşü ile değerlendirmektedir. Eğer kişi, bireyin güzellik standartlarına uymuyorsa o kişi “ideal” olmaktan çıkmaktadır. Dolayısıyla Halide Edip’in romanlarında da grldğu gibi aşkın

standartlaştırılması, güzel olanın idealize edilmesi anlayışı *Ateş Gecesi* romanında da karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, dönemler arasında fark olsa da bireylerin ideal aşk anlayışında çok büyük farkların olmadığını göstermektedir. Her ne kadar sosyo-kültürel ortamlar değişse de aşk anlayışının bazı noktalarda değişmediği görülmektedir.

Reşat Nuri, *Damga* ve *Gizli El* romanında da Halide Edip'te olduğu gibi aşkı yüce karaktere sahip bir olgu olarak sunmaktadır. *Damga* romanında aşk şiirsel bir anlatımla ve masala benzetilerek verilmektedir. "Dünya, bu masal aşkının etrafında beyhude bir çerçeveden ibaretti" (Güntekin, 2016: 59) sözleri ile aşkın, gerçeküstü niteliğine vurgu yapılmaktadır. Öyle ki masallar da olağanüstü kahramanların olduğu ve olağanüstü olayların yaşandığı anlatılardır. Milli Mücadele Dönemi'nde yaşanan aşkın, masal benzetmesi ile verilmesi, onun dünya gerçekliğinden başka bir boyutta yaşandığını göstermektedir. Halide Edip'te de görülen aşkın şiirsel anlatımı, aşkın bireyleri gerçeklikten uzaklaştıran ve kutsal bir duygu olarak aktarılması, onun popüler karakterini göstermektedir. Günümüzde de aşk; pek çok romana, şiire, öyküye vb. konu olmaktadır. Özellikle günümüz popüler romanlarının çoğunun, aşk teması üzerine yazıldığını söylemek mümkündür. Böylece aşk, romanların çok satmasını sağlamaktadır. Bu da yayıncılık sektörü açısından artı değer yaratmaktadır. Bu noktada aşkın çok sattıran karakterinin romanların yazıldığı ve yayımlandığı dönemde de işlemeye başladığını söylemek mümkündür. Öyle ki çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği gibi Milli Mücadele Dönemi'nde kapitalist üretim biçimleri ülkeye yerleşmeye başlamıştır. Dolayısıyla yayıncılık sektöründe de bu sistemin etkilerinin görülmeye başladığını söylemek mümkündür.

Bununla birlikte *Gizli El* romanında ise dikkati çeken nokta bu kadar kuvvetli başlayan bir aşkın çok çabuk tükenmesidir. Romanda "Fakat, öyle anlar da gelirdi ki, onu, bir sabah uyanınca gözlerimin içini ve ufkumu baştanbaşına kaplamış gördüğüm zamanki yanaşılmaz, erişilmez peri çehresi haline gelmiş bulurdum. Bu, adeta masalların tilsımı gibi bir şeydi" (Güntekin, 2014a: 126-127) sözleriyle de vurgulandığı gibi masal gibi yaşanan aşklar, yine masal gibi çabuk bitmektedir. Bu durum, günümüzün popüler aşk anlayışını akla getirmektedir. Bugün de ilk başlarda hiç bitmeyecekmiş gibi yaşanan duygular, tüketim kültürünün bir parçası olmuş ve çok çabuk değer yitirir hale gelmişlerdir. Dolayısıyla *Gizli El* romanında karşımıza çıkan bu aşk, çabuk yaşanıp bitmesi açısından günümüzdeki aşk anlayışına benzemektedir. Dolayısıyla popüler kültürün içerik özelliğinin iki dönemde de benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür.

2.2. Günlük yaşam alışkanlıklarının temsili

Günlük yaşam alışkanlıklarına ilişkin özellikler Reşat Nuri'nin her romanında görülmemektedir. Yazar, *Gizli El* adlı romanında ev davetlerini, *Yeşil Gece* romanında ise dönemin giyim kuşam özelliklerini işlemektedir. "Misafirler arasında bulunan bir nahiye müdürü, bir kolcubaşıya zorla rakı içiriyor, bir mahkeme mübaşiri, sicil kâtibini ensesinden yakalayarak oyuna kaldırmaya çalışıyordu. Âlem iyiden iyiye kızışmıştı. Udun, teflerin gürültüsü, rakı kokusu ve tütün dumanı ile ağırlaşmış havayı dayanılmaz bir şamata ile dolduruyor, eski sofanın tahtaları, hora tepenlerin topukları altında boğuk iniltilerle esni-

yordu... Çalgı, oyun iyiden iyiye kızışmıştı. Oynayanların taban sarsıntıları masa üstündeki lambaların ışığını da oynatmaya başladı..." (Güntekin, 2014a: 17-19) cümlelerinde dönemin popüler eğlence anlayışının içeriğine ilişkin ayrıntıları görmek mümkündür. Bu eğlencelerde sürekli bir tüketimin olduğu görülmektedir. Burada dikkati çeken söz konusu eğlencelerin yozlaşmış niteliğidir. Günümüzün eğlence anlayışı ile karşılaştırıldığında söz konusu davetlerde de sürekli bir tüketimin yaşandığı dikkat çekmektedir ve bu popüler eğlenceler sürekli tüketim üzerine kuruludur. Bireyler sürekli tüketerek kendilerine "sıradışı" bir yaşam biçimi imajı çizmektedirler. Dolayısıyla günümüzden bakıldığında Milli Mücadele Dönemi'ndeki bu eğlence anlayışının da bir "yaşam biçimi ve imaj" yaratımı olduğunu söylemek mümkündür. O dönemde, içki, dans, müzik vb. tüketiminin sınırsızca yapıldığı eğlenceler modernleşme/Batılılaşma imajı çizmenin bir yolu olmuştur.

Yeşil Gece romanında ise popüler kültür olarak dönemin giyim kuşam özellikleri karşımıza çıkmaktadır. Günümüzün smokinine benzeyen redingot, Batılılaşma ile topluma girmiştir. Dolayısıyla halkın içinden çıkmış bir kültürel özellik değildir. Yukarıdan dayatılmış, bir "Batılılaşma/modernleşme" göstergesi olarak topluma yerleşmiştir. Günümüzün giyim kuşam anlayışı ile karşılaştırdığımızda bugün moda olan yırtık kotun halkın içinden çıkmadığını, endüstri tarafından halka sunulduğunu söylemek mümkündür. Redingot da dönemin sosyo-ekonomik gücünü elinde bulunduranlar tarafından halka sunulmuş bir popüler kültürdür. Elbette günümüzün popüler giysileri kitlesel olarak üretilmektedir. Milli Mücadele Dönemi'nde ise henüz kitlesel üretimden söz etmemiz mümkün değildir. Ancak dönemin popüler giysileri, yine dönemin kendi üretim dinamikleri içinde üretilmekte ve halka sunulmaktadır. Nasıl ki Batılı biçimde eğlenmek bir imaj göstergesi olmuşsa Batılı biçimde giyinmek de bir imaj göstergesi olmuştur. Dolayısıyla popüler kültürün imaj/kimlik kazandırma işlevi her dönemde aynı biçimde işlemektedir. Farklı olan popüler kültür pratiklerinin yalnızca görünümüdür.

3. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında popüler kültür temsilleri

3.1. Aşk ve aşkın temsili

Yakup Kadri'nin değerlendirmeye alınan tüm romanlarında aşk temasını işlediği görülmektedir. *Ankara* romanında aşk, Halide Edip'te ve Reşat Nuri'de de olduğu gibi samimi ve yüce duygularla yaşanan bir aşk olarak işlenmektedir. Halide Edip'in *Kalp Ağrısı* romanında Zeyno'nun ideal bir kadın olarak betimlenmesi gibi *Ankara* romanında Neşet Bey, ideal bir erkek olarak betimlenmektedir. Dolayısıyla ideal bir aşkta, kime âşık olunması gerektiğinin de resmi çizilmektedir. Neşet Bey, vatan sevgisi ile dolu, okumuş, entelektüel birikimi oldukça yüksek bir karakter olarak verilmektedir. Bununla birlikte Yakup Kadri'nin incelemeye alınan tüm romanlarında aşkı sunuş biçimi de dikkat çekmektedir. Halide Edip ve Reşat Nuri'de olduğu gibi şiirsel anlatım dikkat çekmektedir. Öyle ki Neşet Bey ile Selma Hanım arasındaki aşk, "sıtma ateşi" benzetmesiyle verilmiştir. "Kendini bu aşka kurban etmek" ve "aşk tanrısı tarafından yutulmak" gibi ifadelerle aşk, yüceleştirilmiştir. Dolayısıyla aşk, gerçeküstü bir karaktere bürünmektedir. Her üç yazarın da aşk anlatımında görülmektedir ki Milli Mücadele Dönemi'nde bireyler,

ağırlıklı olarak yüceltilmiş, her şeyden üstün tutulan bir aşk yaşamaktadırlar. Dolayısıyla aşkın bu yöndeki anlatımının popülerleştiği dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Yakup Kadri’de Milli Mücadele Dönemi’nde yaşanan çıkar ilişkileri de karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Yakup Kadri’nin *Sodom ve Gomore* ile *Yaban* adlı romanlarında belirlemektedir.

Sodom ve Gomore’de Leylâ’nın Necdet’e olan sevgisi birtakım çıkarlara dayanmaktadır. Bununla birlikte Leylâ ile Captain Jackson Read arasındaki ilişki de yine bireylerin çıkarları üzerine kurulmuş bir ilişkidir. Leylâ, Osmanlı İmparatorluğu’nun yabancı devletlerin bünyesi altına gireceği düşüncesiyle işgal kuvvetlerinin komutanı Jackson Read ile ilişkilerini sıkı tutmaya çalışmakta bir yandan da Necdet’i ve onun sevgisini kaybetmek istememektedir. Dolayısıyla Leylâ karakterinde beliren bu durum günümüzün çıkar ilişkilerini anımsatmaktadır. Bu noktada aşkın o dönemdeki içeriği ya da yaşanış biçiminin günümüz ile benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. *Yaban*’da da aşk temasının ilk işlenişi *Sodom ve Gomore*’dekine benzer bir biçimdedir. Aşk, Ahmet Celal’in bakış açısından derinliği olmayan, gelip geçici bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır ve bireylerin birbirine denkliliği üzerinden işlenmektedir. Öyle ki romanda Ahmet Celal, sosyo-kültürel olarak kendisine denk olmadığı için bir süre Emine’ye olan aşkını inkâr etmektedir. Günümüzdeki “birbirine denk olma” anlayışı, öncelikle fiziksel görünüme verilen önem, Milli Mücadele Dönemi’nde de görülmektedir.

3.2. Günlük yaşam alışkanlıklarının temsili

Milli Mücadele Dönemi’ndeki günlük yaşama ilişkin ayrıntılar, Halide Edip ve Reşat Nuri’ye göre Yakup Kadri’nin romanlarında daha çok işlenmiştir. Dolayısıyla Yakup Kadri’nin romanları dönemin günlük yaşamının nasıl olduğuna ilişkin bir çerçeve çizilmesini mümkün kılmaktadır.

Yakup Kadri, *Ankara* romanında özellikle gece eğlenceleri, çay davetleri ve Avrupaî/Batılı yaşam biçiminin anlatımına geniş yer ayırmıştır. “...Bu modern, bu alaf-ranga eğlence gecelerinin ertesi, Selma Hanım, kendi içinin bu yeni ağaran manzarasını daha keskin bir vuzuh ile görebiliyordu” (Karaosmanoğlu, 2015: 98-99) cümlelerinde de vurgulandığı alafranga bir anlayışla düzenlenen bu eğlencelerde edilen danslar, bireylerin davranış biçimleri, Batılı yaşam biçimine ilişkin özelliklerdir. Ancak dönemin Batılılaşma anlayışı doğrultusunda Türk kültürüne de yerleşmeye başlayan bu pratikler, halkın alışık olmadığı özelliklerdir. Ancak Batılı yaşam biçimini benimsemek, onlar gibi dans etmek, onlar gibi hareket etmek bireylerde bir kimlik göstergesi olmuştur. Bu da yine popüler kültürün imaj kazandırma işlevini göstermektedir. Bununla birlikte dönemin eğlence anlayışının tüketime yönelik olduğu da dikkat çekmektedir. Bu eğlencelerde içki, dans vb. fazlasıyla tüketilmektedir. Günümüzde de “ne kadar çok tüketirsek o kadar çok eğleniriz” düşüncesinin egemen olduğu söylenebilir. Bu noktada Can Kozanoğlu (1996: 596), özellikle 1980’den sonra gündelik yaşamda hızlı bir değişim yaşandığını ve yaşamın seyrinin değişim, tüketim, çeşitlenme ve benzeşme kavramları çerçevesinde belirlendiğini belirtmektedir. Bununla birlikte Kozanoğlu, ekonomik yapının, ideolojik damarların, toplumsal değerlerin, kimlik arayışlarının, yaygın özlemlerin birbirlerine bağlı

olarak yaşadıkları hızlı ve sürekli değişimin tüketimi iki anlamıyla ön plana çıkardığını vurgulamaktadır. Tüketmek, olabildiğince tüketmek, tüketim düzeyi ve tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü edinmeye çalışmak, yaşamı yönlendiren dinamiklerden biri olmuş, birçok kavram, eğilim, anlayış, söz ve düşünce hızla tüketilmiştir. Dolayısıyla her şey tüketime endekslenmiştir. Bu noktadan bakıldığında Milli Mücadele Dönemi popüler eğlencelerinin içerik özelliklerinin de günümüzle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Tek fark yapılan danslar ya da çalan müziktir. Ancak her şey tüketime yöneliktir. Marksist Ekonomi Politik Yaklaşım açısından bakıldığında bu durum da popüler kültürün çabuk tüketilen ve sürekli değişen karakterini göstermektedir.

Yakup Kadri'nin *Ankara*, *Kiralık Konak* ile *Sodom ve Gomore* romanlarında Milli Mücadele Dönemi'nde "Batılılaşma" eğilimi de bir popüler kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu dönemde Batı yaşam biçimine özgü "kuleli, verandalı, konfor modernli köşkte yaşamak, Stude Baeker otomobil sahibi olmak, gramafon çalmak vb. davranış kalıpları görünüşte kalmış, yeterince içselleştirilememiş, yapay bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla Milli Mücadele Dönemi'nde yaşamların Batılılaş[mış] gibi olduğunu söylemek mümkündür. Biçimsel olarak Batılı ancak yeterince içselleştirilememiş bu yaşam biçimi, romanda yazar tarafından da eleştirilmektedir. Dolayısıyla romanda bir taraftan dönemin popüler kültür özellikleri verilirken bir taraftan da bu popüler kültürün eleştirisinin yapıldığını da söylemek mümkündür. Yazar bu yaşam biçiminin bireyleri "sunileştirdiğine" ve bu sunileştirmenin onları gülünç duruma düşürdüğüne vurgu yapmaktadır. Öyle ki *Ankara* romanında Neşet Bey, bu yaşam biçimini bir "piyes" olarak nitelendirmektedir. Bu betimleme Batılılaşmanın kurmaca olduğunu, gerçekliğinin olmadığını vurgulamaktadır. Bu piyeste herkes kendisine verilen rolü oynamaktadır ancak gerçek yaşamda kimse oynadığı karaktere sahip değildir. Burada Marx'ın metaların bireyleri kendilerine "yabancılaştırdığı" vurgusunu yinelemek gerekmektedir. Günümüzde de kesintisiz bir biçimde işleyen popüler kültürün "yabancılaştırma" işlevinin Milli Mücadele Dönemi'nde de günümüzdeki kadar yoğun olmasa da işlediği görülmektedir. Batılı yaşam biçimi bireyleri kendilerine yabancılaştırmış; onlara nasıl olmaları, nasıl davranmaları, nasıl yaşamaları gerektiğini söylemiştir. Bununla birlikte popüler kültürün birbirinden uzak dönemlerde bile kimlik kazandırma/ımaj yaratma işlevini yitirmeden devam ettirdiğini söylemek mümkündür. Elbette ki her dönemde farklı bir popüler kültür pratiği ortaya çıkmaktadır. Popüler kültürün kimlik kazandırma işlevi ise her pratikte yeniden üretilmektedir.

3.3. Sanat yapıtlarının temsili

Yakup Kadri de Halide Edip ve Reşat Nuri'de görülen sanat yapıtları ve sanatçılara göndermeler yapmıştır. Bununla birlikte Yakup Kadri'nin diğer yazarlara göre söz konusu alıntılara daha fazla başvurduğu dikkat çekmektedir. Yazar, *Kiralık Konak*'ta romanın başından sonuna kadar sanat yapıtlarına ve sanatçılara atıflarda bulunmaktadır. *Sodom ve Gomore*'de ise *Faust*'a, *Romeo ve Juliet* ile Pierre Loti'nin kitabına, Sokrates'e değinen Yakup Kadri, *Yaban*'da da Racine, Voltaire, Bacon gibi isimlerin yapıtlarına gönder-

meler yapmaktadır. Romanlarda sanat yapıtlarının kahramanların söylemlerinde beliren kullanımı dönemin sanat anlayışını da vermektedir. Günümüzde de sanat yapıtları, özellikle metalaşarak (romanların sinema ya da diziye uyarlanması, şiirler ya da romanlardan yapılan alıntıların sosyal medyada yeniden ve sürekli tüketime sokulması...), popüler kültür olarak karşımıza çıkabilmektedir. Milli Mücadele Dönemi'nde sanat yapıtlarının bireyler tarafından bir kimlik göstergesi olarak kullanıldığını ve romanlar aracılığıyla metalaştıklarını söylemek mümkündür.

Sonuç

Bu çalışmada Milli Mücadele Dönemi yazarlarından Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu örneğinde Milli Mücadele Dönemi'nin popüler kültür içerik özellikleri irdelenmiştir. Üç yazarın da özellikle aşk temasını çok sık işledikleri görülmektedir. Yazarların aşk olgusuna ilişkin anlatımlarından ortaya çıkan, dönemin aşk anlayışının günümüzün aşk anlayışı ile anlam ve yaşam pratiği olarak hem benzer hem de farklı yönlerinin olduğudur. Her üç yazarda da dönemin aşklarının genel görünümü, aşkın yüce duygularla yaşanan bir duygu olduğu yönündedir. Romanlardaki aşk, içten duygular üzerinden yaşanan, idealize edilmiş bir karakterdedir. Bununla birlikte, aşkın anlatımındaki şiirsellik üç yazarda da karşımıza çıkmıştır. Sanatsal anlatımla aşkın yüceltildiği, gerçeküstü bir karaktere büründürüldüğü görülmektedir. Günümüzde de edebî ya da görsel sanat alanlarında aşkın anlatımında idealleştirme, yüceltme olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Milli Mücadele Dönemi romanlarındaki aşkın içerik özelliklerine bakıldığında günümüz popüler anlatımlarındaki aşkın içerik özelliği ile benzerlik gösterdiği yönünde bir yorum yapmak mümkündür. Milli Mücadele Dönemi'nde aşkın bireyleri gerçeklerden uzaklaştıracak biçimde yaşanması, Marksist Ekonomi Politik Yaklaşımı açısından popüler kültürün bireyi kendisine ve çevresine yabancılaştırma işlevinin günümüzde olduğu gibi Milli Mücadele Dönemi'nde de işlediğini göstermektedir. Marx ve Engels'in (2013: 35-37) de vurguladığı gibi insanların kafalarında oluşturdukları olmadık hayaller bile, ister istemez ampirik olarak kanıtlanabilir olan ve maddi temellere dayanan kendi yaşam biçiminin yüceltilmiş yansımalarıdır. Bu nedenle ahlâk, din, metafizik ve ideolojinin bütün çeşitleri ile bunlara karşılık gelen bilinç biçimleri, bağımsız görünümelerini yitirmektedirler. Onların bir tarihi ve gelişim süreci yoktur; insanlar maddi üretimlerini ve maddi ilişkilerini geliştirdikçe, kendi gerçek dünyalarının yanı sıra düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirmektedirler. Dolayısıyla yaşamı belirleyen bilinç değildir, bilinci belirleyen yaşamdır. Bilinç, bir toplumsal üründür ve insanlar var olduğu sürece de bir toplumsal ürün olarak kalacaktır. Milli Mücadele Dönemi'nde de aşk, bireylerin bilincini üretmekte/belirlemekte, onu yönetmekte ve bireylerin gerçeklik algılarını değiştirmektedir.

Değerlendirmeye alınan on bir romana bakıldığında *Yeşil Gece* romanı dışında tüm romanların aşk anlatımına yer verdiği görülmektedir. Ve bu olgu, romanların genel görünümü içinde önemli bir yere sahiptir. Öyle ki cepheyi anlatan romanlarda bile (Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye) cephe anlatımından daha çok aşk anlatımı bulunmaktadır.

Daha açık bir ifade ile aşk, romanlarda çoğu zaman ana konunun önüne geçmektedir. Romanlarda aşkın yoğun bir biçimde işlenmesi, “aşk, çok sattırır” söylemini akla getirmektedir. Günümüzde de popüler aşk romanları, çok satanlar listesinin ilk sıralarında yer almaktadır. Çoğu dizi ya da film, içindeki aşk anlatımı yüzünden seyredilmektedir. Dolayısıyla Marksist Ekonomi Yaklaşım açısından bakıldığında Milli Mücadele Dönemi’nde de günümüzde de popüler kültürün bir kullanım ve tüketim kültürü olduğunu, popüler kültür aracılığıyla başka bir popüler kültür yaratımının yapıldığını söylemek mümkündür. “Aşk” aracılığıyla romanlar yeniden üretilmekte, bu durum romanın da metalaşmasını beraberinde getirmektedir. Çok satan bir temanın romanlar üzerinden işlenmesi, romanı da artı değer elde etme aracı durumuna getirmektedir.

Romanlarda beliren popüler kültür pratiklerinden biri de dönemin eğlence anlayışı, giyim kuşam alışkanlıkları, ev davetleri vb. dir. Bu özellikler Batılı yaşam biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılılaşma Osmanlı’da bir gereklilik olarak ortaya çıkmış ve devlet eliyle bu yönde birtakım düzenlemeler yapılmıştır. Dolayısıyla Tanzimat’tan da önce topluma yerleşmeye başlayan bu özellikler dönemin ekonomi-politik egemenleri tarafından topluma dayatılmış yaşam biçimleridir. Yukarıdan dayatılmış bu yaşam biçimi, toplumda eğreti durmuş, yeterince içselleştirilemeden uygulanmaya çalışılmıştır.

Romanlarda işlenen Batılı yaşam biçiminin dönemin sosyo-kültürel ortamı açısından anlamı ise bir “imaj/etiket/kimlik” yaratımıdır. Banu Dağtaş ve Erdal Dağtaş (2009b), günümüz tüketim toplumlarında, tüketimin gereksinimden çok prestij, farklılık, bir gruba aidiyet, kimlik ve imaj edinme, sınıf atlama gibi simgesel değerler adına yapıldığını belirtmektedirler. Yazarların bu vurgusundan yola çıkarak Milli Mücadele Dönemi’nde alafranga eğlenceler düzenlemenin, Batılı giyim biçimlerini ve davranış kalıplarını benimsemenin “Batılı” kimliğinin bir göstergesi olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Dolayısıyla popüler kültürün kimlik yaratma işlevi açısından bakıldığında Milli Mücadele Dönemi’nde de günümüzde de popüler kültürün işlevinin değişmediği görülmektedir. Bununla birlikte şunu da belirtmek gerekir ki popüler kültür yalnızca belli ürünleri/malları değil aynı zamanda belirli dünya görüşleri ve düşünüş biçimlerini de popülerleştirmektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2011: 99). Milli Mücadele Dönemi’nin popüler dünya görüşü de “Batılılaşma”dır. Çalışmanın ilgili bölümünde de değinildiği gibi “Batılılaşma” dönemin siyasal ve ekonomik egemenlerinin bir kurtuluş reçetesidir. Popüler kültür de bu eğilimi popülerleştirerek dönemin siyasal ve ekonomik egemenlerine hizmet etmektedir.

Romanlarda görülen bir başka popüler kültür özelliği de sanat yapıtlarıdır. Romanlarda her biri popüler kültür olan şiir, roman, masal gibi unsurlara ve sanatçılara gönderme yapılmıştır. Eserlerden yapılan alıntılar, özellikle dönemin “aydın” kimliğini çizme aracı olarak kullanılmıştır. Popüler kültürün kimlik kazandırma işlevi burada da görülmektedir. Popüler kültür, yarattığı kimliklerle bireylere görünürde bir sınıf aidiyeti kazandırmaktadır. Ancak nasıl ki günümüzde sosyal medyada paylaşılan şiirlerden, romanlardan alıntılar bireyleri edebiyatçı ya da aydın yapmaya yetmiyorsa, Milli Mücadele Dönemi’nde de aynı durum söz konusudur. Burada dönemin popüler kültür özelliklerinin yine bir popüler kültür olan romanlar aracılığıyla yeniden üretilmesine de

dikkat çekmek gerekmektedir. Bu durum kültürel ürünlerin metalaşmasını ifade etmektedir. Dolayısıyla Milli Mücadele Dönemi'nde de popüler kültürün metalaşması söz konusudur. Günümüzde de söz konusu metalaşma ile ekonomik ve siyasal iktidar, başka bir deyişle popüler kültür üreticileri artı değer sağlamaktadır. Her ne kadar Milli Mücadele Dönemi'nde metalaşmanın günümüzdeki kadar yoğun ve amaçlı olduğunu söylemek zor olsa da çalışmanın giriş bölümünde de değinildiği gibi, romanların yazıldığı dönemde serbest piyasa ekonomisinin yavaş yavaş ülkeye girmeye başladığı, bu yönde devlet teşvikinin olduğu bilinmektedir. Bu durumun yayıncılık sektörünü de etkileyeceğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Her ne kadar rekabet koşullarının günümüzdeki kadar çetin olup olmadığı noktasında kesin bir yargıya varmak mümkün olmasa da o dönemde de satış kaybının yaşanmış olabileceği düşünülmektedir.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, günümüzde popüler kültürün üretiminde, dağıtımında ve tüketiminde önemli bir rolü olan kitle iletişim araçlarının Milli Mücadele Dönemi'nde de popüler kültürün yayılmasında etkili olduğu görülmektedir. Elbette ki dönemin kitle iletişim araçlarının hızını ve yayılım alanını günümüzdeki ile bir tutmak mümkün değildir. Günümüzde bir "tıkla" ulaşılabilen kitle iletişim araçları, popüler kültürün de hızla ve geniş ölçekte yayılmasını sağlamaktadır. Milli Mücadele Dönemi'nde ise popüler kültürün taşıyıcısı; mektuplar, telgraflar, romanlar gibi araçlar olmuştur. Söz konusu iletişim araçları, özellikle "Batılılaşma"nın popüler olmasını ve topluma yayılmasını sağlamıştır. Elbette bu yayılımda dönemin aydınlarının etkisini de göz ardı etmemek gerekmektedir. Ancak özellikle roman, Batılılaşmanın resmi tarihi sayılan Tanzimat dönemi ile birlikte Türk edebiyatına girmiş ve o dönemden bu yana belirli yaşam biçimlerini ve dünya görüşleri yayma aracı olarak kullanılmıştır.

Çalışmanın kuramsal aralanında da belirtildiği üzere popüler kültür, sürekli kalıcılıkla değil, sürekli değişimle sermayenin ve sermaye sistemlerinin sürdürülebilirliğini sağlamaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2011, s. 34). Bu çalışmada da popüler kültürün sürekli değişim gösteren bir olgu olduğu görüşü temel alınmıştır. Bu bağlamda çalışmadan elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, popüler kültürün doğasında var olan sürekli değişim özelliğini de görmek mümkündür. Özellikle romanlarda karşımıza çıkan günlük yaşam alışkanlıklarına ilişkin pratikler, popüler kültürün dönemsel olarak değişimini göstermektedir. Popüler kültür, her dönemin sosyo-kültürel koşulları dolayımında değişime uğramaktadır. Milli Mücadele Dönemi'nin sosyo-kültürel ve ekonomik ortamının da popüler kültürün içerik özelliklerinin belirmesinde etkili olduğu çalışmada görülmüştür. Milli Mücadele Dönemi'nde sosyo-kültürel ve ekonomik eğilimler Batılılaşmayı popüler kültür olarak topluma yerleşmiştir. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki popüler kültürün yabancılaştırma, tükettirme, bilinç yönetimi vb. işlevleri her dönemde aynı işlemekte ve üreticisinin çıkarlarına hizmet etmektedir. Dolayısıyla "popüler kültürün belirleyicisi üretim anındaki siyasal ve ekonomik ilişkilerdir" düşüncesi çalışmadan elde edilen bulgularla da desteklenmiştir. Popüler kültür, her dönemin koşulları içinde, üreticisinin siyasal ve ekonomik çıkarları doğrultusunda biçimlenmekte ve böylece üreticisine artı değer sağlamaktadır.

Kaynaklar

- Adivar H. E. (2016a) *Kalp ağrısı*. İstanbul: Can.
- Adivar H. E. (2016b) *Ateşten gömlek*. İstanbul: Can.
- Adivar H. E. (2016c) *Vurun kahpeye*. İstanbul: Can.
- Çakmur B. (1998) Kültürel üretimin ekonomi politikliği. *Kültür ve iletişim*. 1 (2), 111-148.
- Çetişli İ. (2007) İkinci meşrutiyet döneminde ortaya çıkan fikri, siyasi hareketler ve Türk edebiyatına yansımaları. (Haz. İ. Çetişli, N. Çetin, A. Doğan, vd.) *II. meşrutiyet dönemi Türk edebiyatı* (ss.125-370) Ankara: Akçağ.
- Diren H. (2012) Aşk kültür yabancılaşma. *Sanat Cephesi*, 9, Erişim tarihi: 31.10.2016. <http://www.sanatcephesi.org/Sanat-Cephesi/9>
- Erdoğan İ. (1999) Popüler kültür: kültür alanında egemenlik ve mücadele. N. Güngör (Der.). *Popüler kültür ve iktidar* (ss. 18-53). Ankara: Vadi.
- Erdoğan İ. (2001a) Kitle iletişimi örneğiyle Marksist siyasal ekonomi yaklaşımı. *Praksis*. 4, 276-313.
- Erdoğan İ. (2001b) Popüler kültürde gasp ve popülerlerin gayrimeşruluğu. *Doğu Batı*, 15 (2), 65-106.
- Erdoğan İ. (2004) Popüler kültürün ne olduğu üzerine. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 57, 1-18.
- Erdoğan İ. ve Alemdar K. (2011) *Kültür ve iletişim*. Ankara: Erk.
- Garnham N. (2008) bir kültürel materyalizm teorisine doğru, *Kırılmalar ve uzlaşmalar* (ss.67-83) Ankara: De Ki
- Gevgilili A. (1989) *Türkiye’de kapitalizmin gelişmesi ve sosyal sınıflar*. Ankara: Bağlam.
- Güntekin R. N. (1993) *Ateş gecesi*. İstanbul: İnkılâp.
- Güntekin R. N. (2014a) *Gizli el*. İstanbul: İnkılâp.
- Güntekin R. N. (2015) *Yeşil gece*. İstanbul: İnkılâp.
- Güntekin R. N. (2016) *Damga*. İstanbul: İnkılâp.
- Karaosmanoğlu Y. K. (2006) *Yaban*. İstanbul: İletişim.
- Karaosmanoğlu Y. K. (2015) *Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Karaosmanoğlu Y. K. (2016a) *Sodom ve Gomora*. İstanbul: İletişim.
- Karaosmanoğlu Y. K. (2016b) *Kiralık konak*. İstanbul: İletişim.
- Kellner D. (2008) Ayrımın üstesinden gelmek: kültürel çalışmalar ve ekonomi-politik. S. Çelenk (Ed.), *İletişim çalışmalarında kırılmalar ve uzlaşmalar* (ss.147-172). Ankara: De Ki.
- Korkmaz R. (2006) *Yenileşme tarihi, sosyo-kültürel ve estetik temelleri*. Komisyon. Türk Edebiyatı Tarihi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 17-42.
- Marx K. (1976) 1844 Elyazmaları, ekonomi politik ve felsefe, (Çev. K. Somer), Ankara, Sol
- Marx K. ve Engels F. (2013) *Alman ideolojisi*, (Çev. T. Ok ve O. Geridonmez), İstanbul Evrensel Basım Yayın.
- Özdemir E. (1999) *Türk ve dünya edebiyatında dönemler-yönelimler*. Ankara. Bilgi.
- Özer Ö. ve Dağtaş E. (2011) *Popüler kültürün hakimiyeti*, İstanbul. Literatürk.
- Turhan M. (1969) *Kültür değişimleri*, Ankara. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Türkay M. (2012) *Türkiye’de kapitalizmin gelişme dinamikleri*. Erişim tarihi: 21.10.2016 <http://kongrekaraburun.org/index.php/gecme-kongreler/kongre-2012/kongre-takvimi/156-turkiyede-kapitalizmin-gelisme-dinamikleri>.
- Yaylagül L. (2006) *Kapitalizm, medya, popüler kültür ve ideoloji*, L. Yaylagül (Der.), *Kitle iletişiminin ekonomi politikliği* (ss.289-326). Ankara: Dalbaz.



DOI: 10.22559/folklor.193

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Iris Murdoch'un Eserlerinde Modern Yabancılaşma Olgusu

Phenomenon of Modern Alienation in Iris Murdoch

Memet Metin Barlık*

Özet

Sosyal ve kültürel bağlamını 19. yüzyıldan alan modernizm, dönem olarak yirminci yüzyılın ilk yarısında oluşan sanatsal, edebi ve felsefi akımları tanımlamak için kullanılan bir etikettir. Modernizm şekilsel açıdan 'yeni', 'yenilenmeyi' amaçlayan olumlu bir anlam çağırır ancak, sosyal yansımalarına bakıldığında, modern toplum bireylerinin medeniyetin oluşturduğu ilkelere güvenmediği, dini değerlerden uzaklaştığı, sonuç olarak, yalnızlaştığı ve kendine ve yaşadığı topluma yabancılaştığı gözlenir. Yirminci yüzyılın İngiliz felsefeci ve yazarlarından Iris Murdoch, modern insanın iletişimsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma sorunlarını eserlerinde kaleme alan bir yazardır. Murdoch, eserlerinde yabancılaşmanın sevgisiz, içtensiz, yapay ve kırılmalı ilişkilerden kaynaklandığını savunur. Bireylerarası sağlıklı ve uzun süreli ilişkilerin sevmek ve başkalarını içtenlikle dikkate almakla yaşanabileceğini belirtir; hayal, rastlantı, olasılık ve aşkınlığın sevginin oluşmasında etkili ve yardımcı kavramlar olduğunu vurgular. Yazar, bu yardımcı kavramların içtenlikle aktifleştirilmesinin, çağdaş insanın yabancılaşmasının önüne geçebileceğine dikkat

* Dr. Öğr.Gör., Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. drbarlik@gmail.com

çeker. Murdoch, modern toplum bireylerinin ben merkezli iletişimlerle, bir tür ‘modern yabancılaşma’ sorunu yaşadığını ortaya koyar. Bireyler arası ilişkilerde sanatın önemi, sevginin rolü ve kapsadığı kavramların fonksiyonlarını *Under The Net* (1954) (Ağ Altında), *The Nice And The Good* (1968) (Sevimliler ve İyiler), *A Fairly Honorable Defeat* (1970) (Oldukça Onurlu Bir Yenilgi) ve *The Black Prince* (1973) (Kara Prensi) adlı eserlerinde dile getirmektedir. Bu makalede Iris Murdoch’ın yukarıda adı geçen eserlerinde modern insanın kendine ve topluma yabancılaşmasına çözüm olarak sunduğu ahlaki değerler incelenip irdelenmektedir.

Anahtar sözcükler: *Iris Murdoch, ahlak felsefesi, modern yabancılaşma, Under the Net*

Abstract

Taking its social and cultural context from Nineteenth Century, Modernism is a label used for artistic, literary and philosophical movements appeared during the first half of Twentieth Century. Modernist approach tends to prioritize ‘the new’ or ‘making new,’ which recalls a positive meaning. But its social reflections prove that the individuals of Modern society do not rely on the civilizational norms and have lost faith in religious and philosophical principles, and as a result, they are isolated and alienated from themselves and the society. Iris Murdoch is a British writer and philosopher of the Twentieth Century. She discusses the problems of loneliness and alienation of the Modern individual in her works. Her claim is that the problem of miscommunication and alienation stems from the lack of love and attention, and spurious and untrustable relationships. She maintains that healthy and long-term relationships of individuals could be achieved by attention for others, and that imagination, coincidence, contingency and transcendence are the concepts that might help to create love. For Murdoch, the Modern man has a problem of ‘Modern alienation’ because of ego-centric attitude. She discusses the importance of art, the role of love, and the functions of aiding concepts. This article aims to illustrate the reasons of ‘Modern alienation’ in Murdoch’s *Under the Net*, *The Nice and The Good*, *A Fairly Honorable Defeat* and *The Black Prince*.

Keywords: *Iris Murdoch, philosophical ethics, modern alienation, Under the Net*

Giriş

Yabancılaşmanın belirli bir coğrafi bölge, etnik köken veya topluma özgü bir sorun olmadığı açıktır. Modern toplumlarda sıkça rastlanan bu hastalık, insanın kendi doğasından veya yaşadığı çevre ve toplumun “değer yargılarının bireylere olumsuz yansımalarından kaynaklanan güven kaybı ve buna bağlı olarak gelişen, beklenmedik düzeydeki soğuma ve uzaklaşmadır” (Schmitt, 2002: 1). Bu psikolojik rahatsızlığa bireysel olduğu

kadar toplumsal boyutta da rastlanabilir. Yabancılaşmayı “insanın dış dünya ve kendisiyle olan iletişimde yetersiz veya eksik kalması” olarak tanımlayan Amerikalı filozof Neuhouser, söz konusu iletişim eksikliğinin gündelik yaşama yansımalarını şöyle örnekler:

“Her gün yaşanan bir tema. İnsan aniden kendi hayatının ciddi boyutlarda kendinden uzaklaştığının farkına varır. Bu durumu yaşayan biri, bir zamanlar kendisi için anlamı olan kişilere karşı hiçbir şey hissetmez; onu bir zamanlar heyecanlandıran şeylere karşı ilgisizdir ve fedakarlıklarla sarıldığı projelerin kendisi için artık bir kıymeti yoktur. Toplumsal programlamanın onu sürüklediği, yabancı olduğu bir hayatı yaşar. Sosyal bir rol onu rahatsız eden bir tarzda davranmaya zorladığında bile, yaptığı her şeyin başkalarının beklentilerini karşılama amaçlı olduğunun farkına varır. Veya, çaresizce duygusal tepkiler vermek durumunda olduğunu hissettiği anlarda, kendi olmadığının farkına varma ve kendine yabancılaştığını fark etme halidir” (2014:45-117).

İnsanın kişilik gelişimini etkileyen bireysel deneyimler, toplumsal bilinci etkileyen tarihsel ve sosyal olaylar ve kültürel öğretilerin yansımaları yabancılaşmayı etkileyen faktörlerdir. Bu tür bir değişikliğe uğramış toplumda yaşayan birey onu hayata bağlayan değerlerden soğur, uzaklaşır ve yabancılaşır. Edebi geçmişine bakıldığında ise, ‘yabancılaşmanın’ ilk olarak Homeros’un İlyada’sında ve Shakespeare’in eserlerinde örneklenildiği ve sonraki kuşaklarda Melville, Joyce, Woolf, Dostoevsky, Stevenson, Kafka, Beckett, T. S. Eliot ve Hawthorne gibi birçok yazar tarafından tema olarak kullanıldığı görülür (Bloom, 2009: xv). Ancak, Kafka’nın yaşadığı dönemde ‘yabancılaşma’ ifadesi daha çok ‘varoluş korkusu’ anlamında kullanılan bir terimdir. Albert Camus, Kierkegaard, Sartre ve Kafka’nın varoluşçu felsefelerinden esinlenerek yabancılaşmaya yeni bir anlam yüklenir; Camus, yabancılaşma terimini savaş sonrası Nazi istilası utancının etkisi altında olan, onurunu yitirmiş Fransa’nın içinde bulunduğu konumu tanımlamak için kullanır. (xv)Toplum bireylerinde ahlaki bilinç zayıflığına neden olan ‘modern yabancılaşma,’ Camus’nün tespit ettiği sosyal travmaya benzer bir yansımadır. Modern insanın medeniyet beklentileri, yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki Dünya Savaşının getirdiği yıkımla hüsrana uğrar ve dini dogmalar ile felsefi ilkelerin insan egosunun gücüyle boy ölçüşemediği ispatlanır. Böylece, bireyleri bir arada tutmaya ve ait hissettirmeye aracı olan kurum ve değerler iflas eder ve modern insan, yaşadığı topluma ve kendine yabancılaşır. Davranış bozukluğuna neden olan bu sosyal konum ‘modern yabancılaşma’ olarak tanımlanabilir.

Olaya tersten bakıldığında, yabancılaşma sorununun olmadığı bir toplum, bireylerin karşılıklı ilişkilerde sevgi ve içtenlikle davrandıkları ve kendilerini her yönüyle yaşadıkları topluma ait hissettikleri bir toplumdur. “İnsani ve ahlaki değerleri gerçekten yaşatan bir toplumda yaşamak, bireylere de gerçek hayatı yaşatır ve yapaylıktan ve yabancılaşmaktan uzak tutar” (Bier, 1972: 7-8). İnsanı yabancılaşmaktan koruyan değerler arasında dini, kültürel ve geleneksel değerler sayılabilir; bu değerlere karşı hissedilen güven, insanın kendisi ve yaşadığı toplumla olan iletişim eksikliğini ortadan kaldırır.

Murdoch felsefesi, “Tanrı varlığını, İsa kutsallığını ve sonraki dünya hesaplaşmasını reddeder” ve insanı “yazgısal rotası incelenebilen, ancak tamamen çözülemeyen, geçici, muhtaç ve değişmeye mahkum bir varlık” olarak tanımlar. Ancak, Murdoch’ın ahlak felsefesinde amaç, “Tanrı’nın olmadığı düşünülen bir dünyaya ahlaki değerleri hakim kılmaktır” (Rowe, Horner, 2010: 141). “Erdem ahlakının topluma yeniden kazandırılması” konusunda öncü bir felsefi kimliğe sahip olan Murdoch, insanın “severek ve içtenlikle tercih ettiği ahlaki prensiplerin, dini değerlerin yerini tutabileceğini” ve “hakikate ulaşma konusunda” insana yardımcı olabileceğini savunur (Rowe, 2007: 15). Antonaccio, Iris Murdoch’ın ahlak felsefesinin geleneksel ateist yaklaşımın standart değerlerinden ayrıldığını savunur ve şu açıklamayı yapar:

“Murdoch, Tanrı kavramı ve varlığını inkar etse de, ateist felsefenin geleneksel öğretilerinde bulunan iki önemli olguyu benimsemediği görülmektedir; birincisi, teizmi reddetmenin ahlaki değerlerin reddedilmesi anlamına gelmesi, ikincisi, insanın ahlaki değerleri uygulamanın aracı olduğu reddedilmesi görüşüdür. Bu yaklaşımın tersine Murdoch, ahlak felsefesinde önemli iki ilkeye yer verir; Tanrı, bir sembol olarak yok kabul edilse de, Tanrı’nın temsil ettiği ve insan hayatının mutlak ahlaki değerlerinin kaynağı olan ‘iyi’ kavramının yaşatılması, ikincisi ise, ahlaki arayışın, insanların bir arada var olduğu, merkezi bir değerler bütünü sağlayan bilincin temin etmesi” (2012: 106).

Yalnızlaşmanın, davranış bozukluğu olarak yansımaları aşamasına gelmeden, ahlaki değerlere bağlı kalınarak rehabilite edilebileceğini savunan yazar, iyinin kaynağı olan sevgiyi ve sevgiyi doğuran kavramların harekete geçmesini sağlayan sanatın işlevselliği üzerinde durur. Murdoch için sanat, seküler ve Hristiyanlık-sonrası dünyada, iyilik adına hareket etmenin etkin bir aracıdır; dolayısıyla “sanat, bilimin, felsefenin ve dinin yerini alarak, sıradan bir insanın bile hakikate ulaşmasını mümkün kılabilir” (Whibley, 1998: i). Her ne kadar görüngü dünya, Tanrı’nın şekilsel varlığının ulaşılabildiği sıradan bir dünya olarak görünse de, hakikati tanıtan bir yerdir; (ii) çünkü şekilsel dünyaya “bakmak, görmek, yoğunlaşmak, zihin ve dikkat disipliniyle takip etmek katıksız ve kutsal bir enerji kaynağıdır” (Burns, 1997: 303).

Eflatun’un felsefesindeki sanat ve sanatçının yanılıcı etkisinin olduğu öğretinin aksine, Murdoch, “şiir ve şaire hak edilen değer verilirse, modern insanı yıkım ve hayal kırıklıklarıyla korkutan dünyaya olumlu etkide bulunabileceğine inanır” (Spender, 1963: 3). Murdoch’a göre, medeniyetin güven yitirdiği, dini değerlerin sorunları çözmede etkisizleştiği ve felsefi normların insanları yönlendirmede zayıf kaldığı “modern dünyada sanat, insanların iyiye ulaşmalarını (Tanrısal olanı yaşamalarını) sağlayan bir araç olabilir” (Mackey, 2000: 222). Çünkü, Murdoch, bireylerarası sağlıklı ve uzun süreli ilişkilerin başkalarını dikkate almakla başlayacağını; “dikkat, hayal, rastlantı, olasılık, aşkınlık ve cinselliğin sevginin doğmasında etkili ve yardımcı kavramlar olduğunu vurgular” (Ford, Boris 419). “İnsanı insan yapan değerlerin merkezinde ahlaki bir bilincin oluşturulması gerektiğini” öngören Murdoch, “bilinçlilik kavramının kaçınılmaz bir şe-

kilde iyiyle doğru orantılı olması gerektiği” görüşünde ısrar eder” (Antonaccio, 2000: 3). Eserlerinde “iyi ve kötünün tabiatı gibi sorulara açıklık getirmeye çalışan” Murdoch (Nicholls, 1999: 1), sanatı medeniyetin yapay değerlerinin çözümsüzlüğüne alternatif bir araç olarak gösterir ve “sanatın yaratıcı özelliğinin, bilimin keşfine, felsefe ve dinin sezgisel özelliklerine katkı sunabileceğini savunur” (Whibley, 1998: 375). İyi kötü çatışması, marjinalleştirilmiş birey veya toplumlar, entelektüel arayışın merkezindeki tema, kuvvetler arası etkileşim, özellikle hoca-öğrenci (usta-çırak) iletişimi Murdoch’ın eserlerinde önelediği sorgulamalardır (Margaret, 2004: 79).

Murdoch’ın eserlerindeki kurgu, olay örgüsü ve karakter kadrosu modern toplum gerçeklerini yansıtmaktadır. Bu çalışma için seçilen eserler, Modern insanın değer kaybına uğrayışını, özgürleşme tutkusu adına insani ve ahlaki değerleri çiğneyişini, egoist hazları tatmin etmek uğruna kendi dışındaki bireylerin öznel dünyalarının uzantısı olarak görülmesini örneklendiren eserlerdir. Makalede adı geçen eserler incelenerek ‘modern yabancılaşma’ diye tanımlanan ahlaki değer yitiminin nedenleri ve Iris Murdoch’ın çözüm olarak sunduğu ‘ahlak felsefesinin’ ilkeleri belirlenip, bireylerarası ilişkilere yansımaları örneklendirilecektir.

Modern yabancılaşma olgusu

Iris Murdoch 1919’da, Dublin’de dünyaya gelir. İngiliz ve İrlanda kökenli aileden olması ona farklı bir kimlik ve yazarlığını besleyen topografik bir bağlam kazandırır. 1983’te Oxford, Somerville Kolejinde *Klasikler*’le öğrenim hayatına başlar. 1930’da Komünist Parti’ye üye olur ve kısa süre sonra bu üyelikten istifa eder, ancak uzun süre sol kanada yakın kalır (Todd, 1984: 15). 1942’de ‘The Greats’ alanını birincilikle tamamladıktan sonra, iki yıl süreyle British Treasury’de (Hazine Bakanlığı) çalışır ve 1944’ten sonra Birleşmiş Milletler Yardım ve Rehabilitasyon İdaresi’ne katılarak (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) Belçika ve Avusturya’da mültecilerle çalışır. Yazarın bu kurumdaki deneyimleri onun *The Flight from the Enchanter* (Büyücüden Kaçış), *The Time of the Angels* (Melekler Zamanı) ve *Nuns and Soldiers* (Rahibeler ve Askerler) adlı eserlerine yansır. (Bove, 1993: 2) Felsefe alanında öğrenimine devam etmek isteyen yazar, 1964’te Amerika’da bir burs kazanır, ancak daha önceki Komünist Parti üyeliğinden dolayı vizesi reddedilir. (1993: 3) Bu nedenle, felsefe öğrenimini Cambridge’de tamamlar ve 1984’te Oxford’a felsefe hocası olarak geri döner.

Fransız mistik Simone Weil, Ludwig Wittgenstein, Jean Paul Sartre, Fyodor Dostoyevski ve Leo Tolstoy gibi isimlerden ilham alan Murdoch, 1950’lerden sonra, roman alanında savaş sonrası dönemin en çok okunan yazarı olur. (Todd, 1984:19) Murdoch, yirmi dört romanı, beş tiyatro oyunu, dört felsefe kitabı, bir öykü ve bir şiir kitabı, felsefe ve estetikle ilgili denemeleri ve William Mathian’ın *The Servants* (Hizmetçiler) adlı opera için yazdığı opera güftesi yayımlanan bir yazardır. (Bove, 1993: 1) Yazar, yazın kariyerine Sartre felsefesini mercek altına aldığı ve eleştirdiği bir eserle başlar, *Sartre, Romantic Rationalist* (1953) (Sartre, Romantik Rasyonalist). Sartre felsefesini, bireyler arası ilişkilerde ‘öznel’ olduğu, “sahip ve köle” mantığının hakim olduğu gerekçesiyle

eleştirir. (Rabinovitz, 1968: 4 -5) Bir ateist felsefeci olarak Murdoch'ın en çok ilgilendiği konu, “Tanrı'nın olmadığı bir dünyada ahlaki değerlerin olabilecek en üst düzeyde yaşanması ve yaşatılmasıdır” (Martin, Rowe, 2010: 16).

Ancak altıncı romanı *Under the Net*'i (1954) (Ağ Altında) yayınlanmaya değer bulan yazar, eserinde, pikaresk yazın geleneği ile öz-yaşamsal nostaljiyi birlikte sunduğu bir anlatı tekniğini kullanır. Jack Donaghue'un olgunlaşma sürecini odak alan olay örgüsü, egoist ve önyargılı değerlendirmelerin ruhsal ve davranışsal gelişimi engelleyişini örneklendirir. Murdoch, 1970'te İrlanda Akademi'sinin, 1975'te Amerikan Beşeri Bilimler ve Sanat Akademi'sinin ve 1977'de eski koleji Somerville'in onursal üyeliğine seçilir. *The Black Prince* (Kara Prens) adlı eseri, 1973'te “James Tait Black Memorial” ödülüne, 1974'te, *The Sacred and the Profane Love Machine* (Kutsal ve Saygısız Aşk Makinesi) adlı eseri “Whitbread Literary Award” ödülüne ve 1978'de *The Sea The Sea* (Deniz Deniz) adlı romanı İngiltere'nin en prestijli ödülü olan “Booker McConnell Prize” ödülüne layık görülür (Todd, 1984: 19).

Renkli karakter kadrosu ve karmaşık olay örgüleriyle kurgulanan eserleri, “duygusal romans tadında okunurken, kimi eserleri ise, okuyucuların aradığı ahlaki öğretiyi veya sanatsal uyanışı ele alır” (Todd, 1984: 20). “Murdoch romanlarının çoğunda, romantik çıkmazlar, intihar, hatta cinayetler vardır ve bunu gerçekleştiren karakterler genellikle egolarının esareti altına girmiş karakterlerdir” (Nicholls, 1999: 1). Örneğin, *The Black Prince* adlı eserinde, Freud öğretisinin örneklendirildiği gözlenir; Bradley Pearson'nın arkadaşının eşiyle ve üniversite öğrencisi kızları Julian ile ilişkisi içgüdüsel ve ahlak dışı bir ilişkidir ve sonunda onu hapse götürür. Robinovitz, Murdoch'ın içgüdüsel egonun bireyler arası iletişimdeki rolü konusunda Freud'a katıldığı ve eleştirdiği görüşü konusunda şunları aktarır:

“Murdoch, Freud'un insan aklı ile ilgili muhteşem keşifler yaptığını ve bu konuda henüz aşılmamış bir bilim adamı olduğunu düşünür. Fakat onun insan için çizdiği profilin karamsar olduğunu savunur; çünkü Freud'a göre, psişe yarı mekaniktir, kontrol edilmesi zordur, fantezilerle meşguldür ve sabit bir bencillik kaynağıdır. Freud'da amaç insanı çalışabilir konuma getirmek iken, ahlak filozoflarının hedefi insanın iyiliğidir. Bu neden, felsefede metafiziğin bilimsel olana tercih edilmesinin gerekçesinin ölçüsüdür” (1968: 30).

***Under The Net* (1954) (Ağ Altında)**

Murdoch'ın ilk eserlerindeki “klostrofobik atmosferi ve bu atmosfer içinde yaşayan karakterlerin izole hayatlarını yansıtan “*Under The Net*” “Murdoch'ın bir yazar olarak tanınmasında önemli bir yeri olan bir romandır” (Spear, 1995: 20). Olay örgüsü kişisel ve toplumsal bağlamda nostaljik bir arayışın öyküsüdür. Eserin adından da anlaşılacağı üzere, bu arayışta, içsel ve dışsal bir ağ, bir engel veya bir baskı öngörüsü hakimdir. Murdoch bu eserinde, karakterlerin deneysel epistemolojiyle elde edilen öğretinin yansımalarını ve II. Dünya Savaşı sonrası İngiltere'sindeki geleneksel ve varoluşçu ‘ben’

kavramlarını sosyal ve topografik bir yaklaşımla tartışır. Yazarın sanat ve sanatçıya yönelik tutumu Sartre’ın *La Nausea* (1938) adlı eserini andırırken, birçok eserinde olduğu gibi, bu eserde de, Shakespeare’in etkisi görülür. *Under The Net* Tema olarak Hamlet’e benzer; eserin kahramanı Jake, Hamlet gibi trajik bir kahramandır ve Jake’in bencilliği, tutkuları ve önyargıları onu önemli hatalar yapmaya sürükler (Todd, 1984: 27-29).

Jake daha önce birlikte yaşadığı kız arkadaşı Ann Quentin’i ararken, nostalji dünyasının önemli birer parçası olan eski arkadaşlarıyla karşılaşır. Kendi içsel arayışıyla birlikte gelişen olaylar, arkadaşlarının kendisiyle olan ilişkilerindeki samimiyet, içtenlik ve sadakatlerini sınamasını sağlar. Döneminin en iyi satan eserlerin yaratıcısı Fransız yazar Jean-Pierre Breteuil’in yapıtlarının çevirisini yaparak geçinen Jake Donaghue, Paris’ten Londra’ya döner, arkadaşı Finn ile birlikte evinde kaldıkları sanatçı ve aktör Ann Quentin’in oturduğu evden ayrıldığını ve bir tiyatrodaki çalıştığını öğrenir. Jake, birçok yönden gereksinim duyduğu Ann’i bulmaya çalışırken, Ann’in kız kardeşi Sadie ve Jake’in entelektüel ‘alter egosu’ konumunda tanıdığımız Hugo Belfounder ile yeniden karşılaşır. Hugo, aynı zamanda Jake’in yazarlık ve karşı cins arkadaşlık ilişkilerinde rakip olarak gördüğü bir karakterdir. Uzun süre Anna ile aynı evi paylaşmasına karşın, onun kendine ait bir dünyası olan ayrı bir birey olduğunu kabullenmez ve Anna’i kendi dünyasının bir parçası olarak görür. Yaşadığı dünyanın merkezinde olduğu bu anlayışın giderek yok olmasını sağlayan unsur sevgidir. Jake, gün geçtikçe arkadaşı için birtakım sorumluluklar üstlenmesi gerektiğini düşünür ve sevginin başkalarını önemsemekle başlayacağını anlamaya başlar. Bireyin salt kendine yönelik duyuları algılayışını, iletişimi engelleyen en önemli etkenler arasında olduğunu kabul eden Murdoch, “... Kişinin kendini geliştirmesi ve özgürlüğü yakalayabilmesi onun sevebilme yetisine bağlıdır” der ve “... Bencillik ve sevmenin birbirinin karşısı kavramlar olduğunu” vurgular (Murdoch, 1954: 20-39).

Romanın pikaresk çizgisi bir arayışla başlar ve olay örgüsündeki konular bu arayışın etrafında şekillenir. Don Quixote gibi, Jake bir şövalye, arkadaşı Finn de Sanço Panza rolünü oynar. Finn, Panza gibi dürüst ve sadıktır. Ancak Jake, onu kendi dünyasının bir parçası olarak görür ve onun kendine ait bir dünyası olduğunu düşünmez. Birçok romanında, esas kahramanın gelişim sürecini tamamlaması için yardımcı kahramanlara rol veren Murdoch, *Under The Net*’te de kurban olarak Finn’i görevlendirir. *The Sacred And Profane Love Machine*’de Luka, *A World Child*’de Clifford ve *The Black Prince*’de, Francis bencilliğin, benmerkezciliğin neden olduğu çıkmazları yaşayan ve yardımcı karakterlere ihtiyacı olan kahramanlardır. Öyle görülüyor ki Murdoch, başkahramanın belirli bir olgunluk düzeyine erişmesi ve yanılısamarından kurtulabilmesi için, bilinçli olarak, bazı karakterleri ikinci plana atar.

Jake, “hem bir kaçış, hem de bir arayışın karışımını içeren bir olay örgüsünün kahramanıdır” (Baldanza, 1974: 33). Bu arayış, bireylerin kendilerinden, arkadaş çevrelerinden ve toplumdan kaçışı ve yeniden başkalarını dikkate alarak ve severek geriye döndükleri serüvene dönüşen bir arayıştır. Jake’in yaşadığı fiziksel ve içsel arayış boyunca çekilen acılar, fark edilen yanılıgılar, katlanılan zorluklar, kahramanın olgunluk sürecini

tamamlamasına yardımcı öğelerdir. Bu arınma sürecinde amaç, gerçek sanatı ve sevgiyi yakalamak, yanılığ ve önyargılardan olabildiğince kurtulmaktır. Murdoch terminolojisinde sanat arayışı sevmekle başlar, “çünkü sanat, sevgiyle yaşamak ve sevgiyle yaratmaktır” (Conradi, 1989:7).

Under The Net sanatçı ve filozof karakterlerin, olması gerekenle ego-güdümlü tercihlerin nedenlerini ve olası sonuçlarının tartıştığı bir romandır; çünkü, Jake ve Hugo “... Sanat ile gerçek arasındaki farklı boyutları tartışmayı sürdürürken” (Conradi, 1989: 38) “... Ermiş ile sanatçı, suskun ile konuşkan, yaşamını bilinçli düzenleyen ile bilinçsizce yaşayan, kısaca bir filozof ile bir öğrenci arasındaki söz düellolarıyla anlatım tarzına farklı bir soluk getirirler” (Bradbury, 1973: 810). Jake, olaylara hep kendi bakış açısıyla ve belirli kalıplarla bakar, bu nedenle değer yargıları önyargılardan ibarettir ve her şeyin ekseni kendisidir. Kendisi dışındaki insanlar, ona yararlı oluşları ve çıkar sağladıkları ölçüde önemlidirler.

Murdoch’ın Jake’i birtakım zorluklar ve sıkıntılarla karşı karşıya bırakarak, onun önyargılarını ve yanılıklarını sonradan fark etmesini ve etrafındaki insanları yeniden keşfetmesini sağlamasındaki amacı, sevgisizliğin insanın yaşamını ne denli etkilediğini, yalnızlaştırıp yabancılaştırdığını öğrenmesini sağlamasıdır. Çünkü sevgi, iletişim kurmanın yegane yoludur ve yazarın amacı bunun kahramanlar tarafından hissedilmesini sağlamaktır. Jake’i iletişim kurmaya götüren en kolay ve sağlıklı bağdır sevgi ve bu çaba ona yükümlülük ve özveriyle hareket etmesini gerektiren bir süreç yaşatır. Böylece, başkalarının özgürlüğünü kısıtlayarak kendi özgürlüğünü ön plana almanın, çıkarıcı düşünmenin ve karşılık beklemenin, iletişimin yolunu tıkayan engeller olduğunu anlar. İnsanlara, çıkarları doğrultusunda yaklaşan ya da uzaklaşan Jake’in bu davranışı ona her zaman kaybettirir.

Under The Net’in önemli karakterlerinden biri olan Hugo, filozof kişiliğiyle, yazarın sözcüsü ve olayları çözüme götüren bir isimdir. *The Nice And The Good*’da Willy, *A Fairly Honorable Defeat*’te Julius, *The black Prince*’ de Francis benzer rol üstlenen karakterlerdir. Jake’in kişiliğinin gelişiminde Hugo’nun payı büyüktür. Hugo, Jake’in “... içinde yaşadığı ve yanlış algıladığı dünyanın gerçekte neye benzediğini ve diğer karakterlerle olan ilişkilerinin gerçek yönünü görmesini sağlarken,” “... gerçekte nasıl olması gerektiğini” anlatmış olur” (Conradi, 1989: 41-43). Hilda D. Spear, Jake’in ben merkezli olgunlaşma sürecini şöyle yorumlar:

“Başlangıçta, Jack’in dünyayı kendi beklentileri ve ümitleriyle algılayışına tanık oluruz; bu konumda onu, diğer insanların hayatlarını yalnızca kendi yaşamına yansdıkları şekliyle algılayan bir Sartre kahramanı gibi değerlendirebiliriz. Ancak Jack bu tutumuna karşılık olarak kendi kararsızlığının cezasını çeker; Madge’nin evinde yaşamış ancak ona göz kulak olmamıştır, Finn’i kendi evreninin bir parçası olarak görür. Madge onu evden kovduğunda nereye gideceğine karar veremez. Sonunda onun kendi olmadığı, bencil ve tekbenci bir kişiliğe sahip olduğu anlaşılır; etrafındaki insanların rollerini kendisi belirler ve bunu kendi inandığı değerlerle oluşturur. Hugo ile hastane odasında gerçekte yüz yüze gelinceye dek, kendisinin oluşturduğu fantezi bir dünyada yaşar ve gerçeği öğrenmesi dramın sonu olur” (1995: 33).

Sevgisizlikten kaynaklandığı açıkça görülen iki yönlü bir yabancılaşma egemendir romanda; birincisi, karakterlerin diğer insanlarla olan iletişimsizliklerinden kaynaklanan yabancılaşmadır, diğeri ise, sanatçının doğaya ve kendine yabancılaşmasıdır. Her ikisini de inşa edecek dikkat ve sevgiden yoksun olan Jake'in bu konuda başarısız olması doğaldır. Jake'in 'özne-nesne' anlayışı onu yalnızlığa, çıkmazlara ve sıkıntılara götürür. O bir sanatçı olarak başarılı değildir, çünkü insanlara sevgi ve anlayışla değil, çıkar ve bencillik esasına dayalı olarak yaklaşır ve bu insanları ancak kaybettikten sonra değerini anlar. Örneğin, Finn'in ayrı bir birey, kendi dünyası olan bir özne olduğunu, ondan ayrıldıktan sonra anlar. Magdalen ile arkadaşlıkları süresince gördüğü yakınlık ve fedakarlığa rağmen, ondan ayrılmayı "... bir yükten kurtulmak" olarak yorumlar" (Murdoch, 1954: 12). Gerçekte Jake, yalnızlıktan nefret eder ancak bencilliği ve kişilere nesnel yaklaşımı, onlarla yakınlık kurmasını engeller. Arkadaş ilişkilerinde ben-merkezli tutumun yanlış olduğunu, başkalarının da sevilmesi gerektiğini anlayan Jake, olgunlaşma sürecinin sonunda, başlangıçta benimsediği yaşam felsefesini tümüyle reddeder konuma gelir ve ancak başkaları önemsenince yaşamın anlamlı olduğunu, kendi varlığının da bu tür bir sevgiyle anlam kazandığının farkına varır.

The Nice And The Good (Sevimliler ve İyiler)

The Nice And The Good (1968) Murdoch'ın konu seçimi, atmosfer ve olayları değerlendirilmesi açısından diğer eserlerinden bir kopuşun hissedildiği, sembol ve mitolojik karakter yoğunluğunun azaldığı, düşünce farklılıklarına karakterlerin yanıtlarıyla yaklaşılan sıra dışı bir anlatım tarzının baskın olduğu bir romandır. Shakespeare komedilerinde rastladığımız kraliyet evlerini andıran Trescombe Malikane'sinin sahipleri Octavian ve Kate Gray, Octavian'ın gündelik işlerine bakan kardeşi Theo, üniversiteden Kate'in arkadaşı, eşinden ayrılmış Mary Clother, son günlerde ev halkına katılmış dul bayan Paula Biranne; ve genç kuşağı temsil eden, her ikisi de ergenlik dönemlerine henüz girmiş, Gray'lerin kızı Barbara ve Mary'nin oğlu Pierce, dokuz yaşındaki Bir anne ikizleri, Edward ve Henrietta, evin bakıcısı Casie, evin yakınında bir kulübede yaşayan, yüksek öğrenim görmüş ancak mülteci sıfatıyla yaşayan Willy Kost ve bu aileyi son günlerde ziyarete gelen Octavian'ın meslektaşı ve arkadaşı John Ducane eserin karakter kadrosunu oluşturur. Ducane, Octavian'ın isteği üzerine, olası bir skandalı engellemek amacıyla, Beyaz Saray'ın alt tabaka üyelerinden Joseph Radeechy cinayetini araştırmak üzere Londra'ya davet edilir. Eserin olay örgüsü, Ducane'in Londra'daki cinayeti araştırması ve Trescombe House'daki insanlarla ilişkileri etrafında şekillenir.

Bu eserinde Murdoch, sevgiyi ve kapsadığı farklı kavramları tanımlarken, bire-bir yada toplumsal paylaşımlarda, temelde karşıt eylemler gerektiren, 'yükümlülük' ve 'özgürlük' kavramlarının olumlu ve olumsuz sonuçlarını; güç ve bilgiçliğin, insanlara önyargıyla yaklaşmanın yanılğılarla dolu bir geri dönüş süreci yaşatacağını hatırlatır. Ducane, Octavian'ın daveti üzere Londra'ya gelmeden önce kız arkadaşı Jessica ile son derece sağlıklı bir beraberlik yaşamaktadır. Ancak, Londra'ya bir cinayeti araştırmak üzere gelmesi ve arkadaşı Octavian'ın eşi Kate ile tanışması, Jessica ile ilişkilerine göl-

ge düşürür. Jessica Octavian'ı 'saf ve samimi' bir sevgiyle sevmesine rağmen Ducane, "... ondan ayrılması gerektiğini ve bunun bir kurtuluş olacağını" düşünür" (Murdoch, 1968: 25). Çünkü Ducane, yükümlülük ve bağımlılıktan kaçış arayışında özgür kalarak, günübürlük, yararcı bir sevgi arar. Kendisi için istediği sözde olumlu nedenlerin yanında, karşı tarafın sahip olduğu birtakım olumsuzlukları da dikkate alır; örneğin, Ducane'e göre Jessica, gergin ve kararsız bir duygu dünyasına sahiptir, inancı bu ilişkinin uzun sürmesine engeldir ayrıca, Jessica, Ducane'nin bir başkasının sevgilisi olmasını kabul edecek düzeyde hoşgörüyü sahip değildir. Bu tür sorunları eski arkadaşından ayrılmaya neden olarak gösteren Ducane, mantıken kendini suçlu hisseder, ancak Jessica'nın "... uzun süren bir tanıma sürecinden sonra, keşfedilecek başka bir yönünün kalmadığını, böylesine yavanlaşan bir ilişkide hiç başlanmamasının daha doğru olacağını düşünür" (26). Oysa arkadaşının eşi Kate ile olan ilişkisi ona daha az yükümlülük getirir, çünkü her iki tarafın birbirlerinden herhangi bir beklentileri yoktur. Ducane, temelinde özveri ve yükümlülükten söz edilemeyen, 'yararcılık ve bencillik' üzerine kurulan bir ilişkide, sevgi ve ilgiyi elde edebileceği yanılgısı içindedir. Öte yandan, Jessica, halen başladığı noktadadır ve Ducane'in de kendisi gibi saf ve masum bir sevgiyle bağlı olduğunu düşünerek, "...gerçek sevginin böylesine az olduğu bir dünyada, bu ilişkinin bitirilmemesi gerektiğini" düşünür" (26-27).

Bir yandan, Jessica'dan ayrılıp daha özgür olabileceğini düşündüğü Kate ile olan arkadaşlığı yeğlemek, bir yandan da "... bir sevgiyi yok etmenin cinayet anlamına geldiğini" onaylamak gibi çelişkili duygular içinde olan Ducane, Jessica'dan ayrılmasında amacının "... onu özgür bırakmak olduğunu, böylece kendisinin de özgür olabileceğini" söyler (28-29). Gerçekte bu ilişkiyi bitiren başlıca neden, Ducane'nin Kate'e aşık olduğunu sanması ve "... Kate'in onu davranış ve hareketlerinde tümüyle özgür bırakmasıdır. Tek taraflı özgürlük anlayışının, onu mutlu edeceğini sanan Ducane, Kate ile ilişkisinde, birtakım ihtiyaçlarını da giderebildiğini belirtir; örneğin, "... dinlenmesi gereken bir eve, bir aileye ihtiyacı vardır" (29). Kate, kocasını seven bir eştir ve Ducane'e karşı sevgisinde de son derece cömert davranır" ve bu gerçek Ducane'i çeken başlıca öğelerdendir. Özgür olmak bahanesiyle Jessica'dan kurtulmanın gerekli olduğunu düşünen Ducane, "... kendini birilerine adamak, birilerine bağlanmak ihtiyacı olduğundan" söz eder. Aslında Ducane'in asıl özlemini çektiği şey bir aile ortamıdır ve Kate aracılığıyla böyle bir bağ kurmayı, onun ailesinde belirli bir yer edinmeyi dener" (29-30).

Bu eserde, Ducane'nin yaptığı gibi, bencillikle sevginin kolaylıkla karıştırılabileceğine tanık oluruz. Ducane, yükümlülükten kaçır, ancak sevgide karşılık beklemez "... masum ve saf bir sevgiyle sevmek" olarak tanımladığı sevginin, evli, eşini seven Kate tarafından da onaylandığını düşünür. Çünkü sonuçta her iki tarafın da birbirinden herhangi bir beklentisi olmayacaktır. Arkadaşı tarafından 'saf ve masum bir sevgiyle' sevildiği bir ilişkiyi bitirip, daha az yükümlü olacağı ve karşılık beklemediği yeni bir sevgi yaratma peşinde olan Ducane, Kate'in eşini aldatışını göz ardı eder ve böylesi bir arkadaşlıkta, 'bağlılık ve dürüstlük' gibi kavramların yeri olmadığını, aksi olursa, Kate ile ilişkilerinin sürmesinin olası olamayacağını onaylar. Çünkü ilişkinin başından itiba-

ren, taraflardan biri ihanete uğrayacaktır. Ancak Ducane, Kate ile aralarındaki sevginin nedenini belirlerken, "... bilemiyorum sevgili Kate, ben yalnız bir insanım ve sen cömert bir kadınsın, ikimiz de aklı başında insanlarız, öyleyse her şey çok güzel, önemli olan insanları sevmektir, değil mi? Gerçekten de başka bir şeyin önemli olmadığını düşünüyorum" der (50).

"Ducane'nin yanılsamalarını umursamadan, adeta bir rüya aleminde yaşayan" Kate, (102) sevginin kapsadığı en önemli anlamlardan biri olan 'sadakatin' bir ilişkinin yaşatılmasında büyük rolü olduğunu göz ardı eder. Ducane ve Jessica, Kate ve Octavian çiftlerinin sürekli görüştükları bir aile olan Paula ve Eric'in evliliklerinin, 'sadakatsizlik' ve 'yalanlardan' dolayı sona erdiğine tanık olurlar. Eric, Paula ile olan evliliklerinde iletişimin tümüyle kopmaması için mektuplar yazar ancak, Paula onu bir daha asla sevmeyeceğini düşünür. Çünkü Eric ile tanışmaları ve arkadaşlıklarını evlilikle sonlandırmalarında en önemli etken, "... Eric'te birtakım şeytani güçlerin varlığına inanması ve ondan korkmasıdır" (40-43) ve gün geçtikçe, korku ya da çekince ortadan kalkar ve arkadaşlıkları sona erer. Bu nedenle Paula, korkuyla oluşan bir ilişkiyi bir daha asla yaşamak istemez. Eserdeki aile ve bireyler arası ilişkilerde 'özel' bir yaklaşımın ön plana çıktığı görülür; bireyler arası iletişim bağlarının sağlamaştırılması ve yaşatılmasında özveri, yükümlülük, dikkat, bağlılık ve açık sözlülük sevginin oluşmasını sağlayan yardımcı kavramlar olarak örneklendirilirler.

Romanın karakter kadrosunu oluşturan insanlardan farklı bir bakış açısına sahip olan Willy, tek başına bir kulübede yaşar ve çevresindeki insanlarla iletişim kurmakta zorlanır. Yaşadığı topluma yabancılaşan Willy'nin "suskun tavrı, çevresindeki insanların, onun bu yüzden intihar edebileceğini düşünmelerine neden olur" (48). Willy'nin geçmişte yaşadığı olumsuz savaş hatıralarını içinde saklı tutması, içine kapanıklığının nedeni olarak görülür, ancak Willy, zaman zaman görüştüğü Mary'ye bulunduğu itirafta, bu suskunluğunun çocukluk aşkıdan kaynaklandığını söyler.

'Açık sözlülük,' sevginin doğması ve iletişimin sağlanmasında önemli bir unsur olarak gösterilir; örneğin, Kate eşi Octavian'a, "... sevgili Octavian, bizim her şeyi birbirimize açık açık söylememiz ne kadar güzel bir olay" der (65). Geçici bir duygusal yanılsama, sahte ve yararlı yaklaşımıyla Jessica ve Kate'i aldatan Ducane, hatanın giderilmesi için harekete geçer ancak sonuçta, "... kendi onurunun zedeleneceğini ve onarımı olası olmayan bir yara alacağını düşünür" (189). Kate ve Jessica ile olan ilişkisinde, kabul edemeyeceği en önemli suçlamanın 'yalancılık' olduğunu vurgulayan Ducane, Willy ve Mary arasında yaşanan masum sevgiye imrendiğini itiraf eder; "... ona imreniyorum, masum olarak seviyor ve masum olarak seviliyor ve bu onun yapabileceği en basit eylemdir" der (192). Sevginin oluşma nedenini her zaman karşı cinsle olan duygu alışverişine bağlamanın yanlış olduğunu ima eden Murdoch, mutluluğun kaynağının kişiden kişiye değişen göreceli bir şey olduğunun altını çizer. Örneğin, Mary, Jessica'nın ailesinde yaşayan insanların kendisine mutluluk verdiğini, "... birbirini seven insanların arasında yaşadığı için kendini şanslı hissettiğini, bunun bir kadının yaşamını doldurmaya yettiğini" düşünür (102).

İlişkilerin sağlıklı yürütmesinde ve gerçek sevgiyi elde etmede ‘öz eleştirinin’ önemini vurgulayan Murdoch, bunu karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileriyle örneklendirir: Örneğin Ducane, gün geçtikçe duygularının değiştiğini düşünür ve zaman zaman öz eleştiri yaparak gerçeği araştırır; “... gerçekte Kate’e aşık olmadığını, yaşadığı şeyin orta yaşın getirdiği bir ruh hali olduğunu” düşünür. Jessica’ya olan bağlılığının diğer insanlarla olan iletişimini kısıtladığına karar verir. Kate ile olan arkadaşlığında ise, böyle bir kısıtlamanın söz konusu olmadığına inanan Ducane, yükümlülük ve bağlılığın çevremizdeki insanlarla olan diyalogu olumsuz etkilediği sonucuna varır (104).

Murdoch, başkalarının birbirlerini sevdiklerine tanık olmanın her zaman mutluluk getiremeyeceğini, insanın ait olduğunu hissettiği bir sevgiye ihtiyaç duyabileceğini vurgular: Örneğin, yaşadığı evdeki insanların, birbirlerini sevmeleriyle kendisinin de mutlu olduğunu söyleyen Mary, zamanla, evdeki insanların kendisine karşı ilgisizliğinden yakınır ve “... zaman zaman kendimi evde tutsak edilmiş hissediyorum, herkes bir şeylere sahipken benim kendime ait bir şeyim yok.” der. Mary, kendisi dışındaki insanları dikkate alır, onların birbirlerini sevmeleriyle mutludur ancak, kendisiyle bağı olan birine ihtiyacı vardır, “... benim arzularım büyük, isteklerim de, ... benim istediğim sevgidir, sevginin ihtişamı ve farklılığıdır, ... buna şu an gereksinim duyuyorum, kendime ait birileri olsun istiyorum” der. (109). Onun çabası, aşık olduğunu sandığı Willy’yi, içinde bulunduğu bunalımdan kurtarmak ve ona aşkını ilan etmektir, çünkü Mary, “seven bir insanın olağanüstü güçlere sahip olabileceğine inanır” (110) Hedef başkalarını mutlu etmek olunca, birtakım manevi güçlerin harekete geçtiğine inanan Mary, neye mal olursa olsun Willy’yi ikna etme ve onu kronikleşen iletişimsizlik sorunundan kurtarma çabasıdır. ‘Özgür ve masum sevgi’ (free innocent love) kavramını bu eserinde sıkça dile getiren Murdoch, karşılık beklemeden sevmeyi, yarıcı ve bencilce sevmenin karşısına koyar; örneğin, Ducane’in Jessica’yı sevmesi ve Mary’nin Willy’ye karşı hisleri, ‘özgür bir sevgidir.’ Öte yandan, Kate, Ducane ile arasındaki dostluğu şu ifadelerle değerlendirir “... John’un her şeyi olduğu gibi kabul etmesi ve hiçbir şeyin onu rahatsız etmemesi ne güzel, ... sevgi ne harika bir şey, dünyanın en mükemmel duygusu, ... ve ben bir engel çıkmadan, korkmadan, özgürce sevebiliyorum” der (126).

Willy, hayata ve bireyler arası ilişkilere farklı bakış açısı ve yaşam tarzıyla diğer karakterlerden ayrılır ve iletişim sorunlarının çözümü için “... sanat ve sevgiyle yaşamayı” önerir (113). Willy’ye göre, sevgiyle yaşamak ve “... yapması gerekeni yapmak demek, insanların hissettiklerini çekinmeden karşıdaki kişiye anlatmakla mümkündür” (130). Kendi başına sürdürdüğü izole yaşam tarzının ve içine kapanıklığın, çevresindeki insanlar tarafından yanlış ve olumsuz önyargılarla değerlendirildiğine inanan Willy, gerçekte, sevgi konusunda içtenlikle ve tutarlı davranan karakterdir. Willy’ye göre, Ducane, Kate ve Octavian “... seks manyaklarıdır ve bunun farkında bile değildirlir” (131). Kıskançlığı sevgiye zarar veren kavramlardan kabul eden Willy, “... diğer kötü tutkular gibi kıskançlığın da insanlarda var olmasının doğal olduğu görüşündedir. Willy, “...kıskançlık insan ruhunun derinliklerine gider ve onu orada hapseder, bu duyguya mutlaka engel olunmalı” der. (198) Willy’ye göre, “sevginin yaşayan diğer varlıklar gibi ölmeleri

doğaldır; mutluluğu yakalamanın tek yolu, birtakım beklentilerin peşinde olmaksızın, kendini şans ve rastlantı akışına bırakarak değişikliği tatmaktır” (317). Willy bu görüşüyle ‘sevgi’ kavramına barışmak, bağışlamak, hoşgörülü davranmak, güç kullanmamak gibi olgular yükler.

Murdoch, korkunun, acımanın, şefkatin ve cinselliğin gerçek sevgide yeri olmadığını vurgularken, başkalarını önemsemekle başlayan sevginin bağlılık, saf ve masum bir birliktelikle sürebileceğini, modern toplumun getirisi olan kötülüklerden, yalnızlıktan, iletişimsizliğin doğurduğu yabancılaşmaktan kurtulmanın yolunun ‘saf ve masum’ bir sevgiyle sevmek olduğunu belirtir. Sadakati bireyler arası ilişkilerde kaçınılmaz bir öğe olarak değerlendiren yazar, fedakarlığı, bağışlayıcı olmayı, hoşgörüyü, aldatmamayı, insanları önemsemeyi, başkalarını dikkate almayı, hayal etmeyi ve her insanın kendine özgü bir dünyası olan bir özne olduğunu kabul etmeyi, sevginin kapsadığı ve çağdaş toplumların sorunlarına çözüm getiren kavramlar olduğunu ortaya koyar.

A Fairly Honorable Defeat (Oldukça Onurlu Bir Yenilgi) 1970

Richard Todd, bu eserin “olayların sıralanışı ve sahnense anlatım tekniği açısından Shakespeare’in *A Midsummer Night’s Dream* adlı komedisini, konu seçimi bakımından ise, yine Shakespeare’in *Much Udo About Nothing* adlı eserini andırdığını” iddia eder. (Todd, 1979: 69) Çünkü, Murdoch bu eserinde, sanat ve etik değerlerin yansıtılmasında trajik öğelerden çok, komik öğeler kullanmayı yeğler ve eğlendirici anlatı tarzıyla okuyucularının dikkatini çekmeyi başarır. ‘İyinin zaferi’ olabilecek en otantik tarzda bu eserde örneklendirilir. Büyücü karakteri temsil eden Julius King, “... temizlik ve düzene olan tutkusuyla” bilinir, (Murdoch, 1970: 69) ve *Under The Net*’in Hugo’su gibi dikkatli ve planlı bir kişilik sergiler. Tallis iyiliği sembolize eden bir kahraman olarak, tıpkı *The Nice And The Good* eserindeki Ducane gibi, Julius King’in kötülüğüyle mücadele etmek zorundadır, ancak sonuç Ducane’in başarısı gibi olumlu değildir. Bu eserde zafer kötülüğüdür.

Hoşgörünün ve kuralcılığın sınırlarının tartışıldığı, sanatçı ve azizin yaşama bakış açılarının masaya yatırıldığı, cinsellik, eşcinsellik, arkadaşlık ve evlilik ilişkilerinin mercek altına alındığı bu eserde, ‘olasılık ve rastlantı’ yaşamın akışını yönlendiren başlıca etkenlerdir. Örneğin, Julius King’in Hilda ile bir partide tanışması ve bu tanışmanın evlilikle sonuçlanması bütünüyle bir rastlantıdır. Murdoch, sevginin, evlilikte, arkadaşlık ve dostlukta, başarının ve barışın elde edilmesinde ve bireyler arası iletişimin sağlanmasında önemli rolü olduğunu bu eserinde de vurgular. İyi örnekler irdelenerek, olumlu sonuçların elde edilişi sorgulanır; örneğin, Morgan ve Rupert’in sarsılmaz görülen birlikteliklerinin nedenleri araştırılır. Ancak, sarsılmaz olarak nitelenen bu çiftin ilişkileri dışarıdan görüldüğü gibi değildir. Birliktelikleri sevgi ve güvenden çok, toplum baskısı ve geleneksel çekincelerin oluşturduğu baskıyla ayakta kalır.

Aile, toplumun dikkatinin üzerinde olduğu, çocukların varlığıyla güçlenip ayakta kalan ve anlaşmazlıklara rağmen devam etmesi gereken bir kurumdur. Evliliklerinin uzun sürmesini Rupert, “... iki insanın birbiriyle uyumlu yaşamasına,” Morgan ise “... ”

uyumdan çok, toplumun değer yargılarının dikkate alınmasına ve dışarıdan gelen baskıya” bağlar (23) Rupert, karşı-cinsel bir evliliği, eşcinsel beraberliklerle karşılaştırırken “... eşcinsel beraberlikler tuhaf ve istikrarsızdır, çünkü karşı cinsel evlilikler sosyal nitelikli baskılara daha çok maruz kalır” der ve karşı cinsel evliliklerin istikrarında çocukların önemli rolü olduğunu “... eğer çocuk doğurmak ve evlilik kurumu olmasaydı bizler de aynı ölçüde istikrarsız olurduk” sözleriyle onaylar (28). Çağdaş toplumlarda, baskı, çekince ve geleneksel yaşam normlarının hala aşılamadığına değinen Rupert, bu değerlere rağmen “... sev ve içinden geldiği gibi davran” anlayışıyla oluşan dostluklardan söz edebileceğini” düşünür (64). Uzun süre, geleneksel çekinceler ve toplumsal baskıların güdümüyle ayakta kalan evliliği sarsılan Rupert, “... son sözü yine sevginin söylemesi gerektiğini” itiraf eder. Geçmişte yaşanan deneyimlerini “... insanın birbirini çaresizce, boş bir ümit ve boş bir inançla sevmek zorunda kalması” olarak değerlendirir. Sevginin “... ümit ve inanç olduğu zaman kişisel olmaktan çıktığını” böylece, geçici duygulardan kaynaklanan yapay çekiciliğini ve teskin ediciliğini yitirdiğini” hatırlatır ve sevgiyi “... bütün erdemlerin en son ve en gizli adı” olarak değerlendirir (82). Geleneksel değerlerin ördüğü duvarlar arasında, dış dünyaya kapalı yaşayan Rupert, yeni kuracağı bir birliktelik yada evliliğin temelinde mutlaka sevginin olması gerektiğine inanır. Ancak salt sevginin yetersiz kalabileceğini, insanın yüreğiyle birlikte aklını da kullanması gerektiğini ifade eder (83).

Karşılık beklemeden, sadakatle sevmenin gerekliliğini savunan Murdoch, cinsel yararcılıkla kalıcı bir dostluk ya da ilişkinin söz konusu olamayacağını, böyle bir yaklaşımın bir yanılgı olduğunu, çünkü cinselliğin yemek, içmek ve eğlenmek gibi içgüdüsel bir gereksinim olduğunu savunur. Sevgi ve mutluluğu birer mit olarak değerlendiren, romanın başlıca karakterlerinden Leonard Browne, “... sevgi ile mutluluk arasında bir ilişki aramanın yanlış olduğu” görüşündedir. Öte yandan, yaşamı mutsuzluklar, yıkımlar ve problemlerle dolu olan Leonard’ın, sevgi ve mutluluğun gerçekte var olmadıklarını düşünmesinin nedeni “... annesini, babasını, eşini ve işini sevmemesidir” (197).

Murdoch bu eserinde arkadaşlıkların, dostlukların ya da evliliklerin sürdürülmesinde, sınıflandırılmayan bir sevgiye gereksinim duyulduğunu savunur ve “... yaşamın beklentisinin dostluklar kurmak olduğunu” vurgular (360). Başka bir insanı koruma altına almanın, bireysel ilişkilerde yanılmalara neden olabileceği görüşünü dile getiren yazar, çağdaş toplumlarda sıkça rastlanan yabancılaşmanın, yapay değerlerle oluşmuş ilişkiler ve yanılmalara dolu beraberliklerin, ‘saf ve masum sevginin’ yoksunluğundan kaynaklandığı görüşünde ısrar eder (229). Bireysel ilişkiler, arkadaşlıklar yada evliliklerde birtakım günübirlik yada anlık sorunların, anlaşmazlıkların olması doğal karşılanır ancak, sevgisizlikten kaynaklanan sorunların, iletişimsizlik ve yabancılaşma ile sonlanacağı öngörülür. Murdoch bu yaklaşımıyla, Modern toplum bireylerinin yalnızca yaşadıkları topluma ve kendilerine değil aynı zamanda sevgi olgusunun kendisine de yabancılaştıklarının altını çizer. Yazar, sevgide özgür olmak kavramını ahlak felsefesinin sloganı olarak sunmaktan yanadır; baskı, korku, toplumsal ya da dinsel klişelerden ve kişisel sınırlamalardan uzak, saf ve sınıfsız bir sevgiyle sevmeyi önerir. Ancak, özgürce

sevmenin kimi zaman toplumun etik kurallarını hiçe sayar konuma gelebileceği konusunda uyarır; örneğin, eşi Hilda'dan ayrılma noktasına gelen Rupert, baldızı Morgan ile bir ilişki yaşar ve Morgan Julius'tan bir çocuk beklemektedir. Özgürce sevmek veya sevgide özgürlük sınırlarının ahlaki normlar aştığına tanık olunan bu durumu Rupert olgunlukla karşılar (225).

Murdoch, sevginin tanımını hissel boyutuyla, diğer bir deyişle, tek yönlü bir bakış açısıyla sınırlamaz. Karakterler aracılığıyla farklı görüş ve anlayışları aktararak, değerlendirmeyi okuyucunun kendisine bırakır: Örneğin, “sevgi ve mutluluk diye bir şeyin olmadığını, bu kavramların, alkol ve felsefe gibi, gerçek yaşamdan kaçmaya yardımcı araçlar olduğunu, bütün insanların içgüdülerinin kuklası olduğunu, gerçekte var olan tek şeyin ‘güç’ olduğunu” savunan karakterler de vardır (269). Gerçek sevginin doğmasını kısıtlayan engeller tartışıldığında, karakterden karaktere değişen farklı yaklaşımlar öngörülür; örneğin, Julius, “... asıl sorunun insanların yaradılışından kaynaklandığını, çünkü insanların kararsız, belirsiz ve boş hayallerle yaşayan varlıklar” olduğunu düşünür. Julius'a göre insanları yönlendiren “... kişisel gereksinimlerdir, insanlar gereksinimleri doğrultusunda bir araya gelirler; bunlar sevgi, güç, para ve konfor gibi bir ihtiyaçtır” (161).

Murdoch'ın bu eserinde okuyuculara, sevgi konusunda iki tez sunar; birincisi insanın hangi koşullarda olursa olsun sevgisiz yaşamayacağı ve bu anlamda olası sorunların tümünün sevgi eksikliğinden doğduğu savı; ikincisi ise, sevginin bir yanlıgı, bencilliğin ve bireysel gereksinimlerin bir yanılması olduğu karşı savdır. Sevginin saf, çocuksu, özgür ve yararcılıktan uzak olması gerektiğini savunan karakterler olması gerekenin savunucularıdır ancak, bu karakterler de zaman zaman kendi savlarıyla çelişmiyor değil. Modern toplumların giderek değer yitimine uğradığı Yirminci Yüzyılda, bireyler arası ilişkilerin hemen her türünün hasara uğradığı ve geçici sarsılmaz görünümünün altında, küçük darbelerle yıkılabilir arkadaşlık ve dostluklar gözlenmektedir. Kaynağı sevgisizliğe ve sevginin kapsadığı bağlılık, kararlılık, dürüstlük, öznel bakış, dikkat ve özgür olmak gibi kavramların eksikliğine dayandırılan sorunların çözümü, iletişimin temelini saf ve masum sevgiyle inşa edilmesine ilintilendirilir.

***The Black Prince* (Kara Prensi)**

The Black Prince (1973) “kurgusu ve anlatım tekniğiyle post-modernist anlayışa en yakın ve Murdoch'ın en iyi eserlerinden biri olarak” kabul edilen bir eserdir (Todd, 1984: 74). Bir itiraf romanı olarak tanımlanabilecek eser, yazarın, psikanalizle bile deşifre edilemeyecek fantezileri, açıklayabilme gücünü gösterir (38). Peter J. Conradi, eserin “kurgusal açıdan evliliğin kara kitabı, rakip yazarların karanlık kitabı ve öğretici açısından Platonik Eros'un gerçek sanatsal ve ahlaki vizyonla ilintisini ortaya çıkaran bir eser olduğu savunur” (Conradi, 1989: 185). Olay örgüsü, Bradley'nin yazar arkadaşı Arnold Baffin ve ailesi, Pearson'ların üniversite okuyan kızı Julian ve Brady'nin kendi çevresi ile olan ilişkiler etrafında şekillenir. İyi bir yazar olma tutkusuyla yaşayan, Bradley Paerson, daha genç ve başarılı bir sanatçı olan arkadaşı Arnold Baffin'in eşi Rachel'e aşık olur, ancak çok

geçmeden, yirmi yaşındaki Arnold ve Rachel'in kızı Julian ile tanışır. Bradley'nin Julian'ın aşkına karşılık vermesi onu daha da cesaretlendirir ve birlikte Julian'ın ailesinin yaşadığı kentten uzak bir yere kaçarlar. Julian ve Arnold bu ilişkiye şiddetle karşıdılar, çünkü Bradley Julian'ın babası yaşındadır ve gerçek yaşını Julian'dan saklar.

Dostluk ve arkadaşlık kriterlerinin alt-üst olduğu, geleneksel ile çağdaş, klişe ile özgün ahlaki değerlerin karşı karşıya getirildiği bir olay örgüsü yaratan Murdoch, okuyucuyu sıra dışı doruklar ve değerler çatışmasıyla baş başa bırakır. Bayağı tavırları, içgüdüsel ve duygusal saplantılarıyla düştükleri çıkmazları çözmeye çalışan karakterler, gündelik yaşamda karşılaşabileceğimiz sıradan karakterlerdir. "Komedi ve gerilimin bir arada sunulması özelliğiyle Dostoyevski'nin *Death in Venice* adlı eserini andıran" (Conradi, 1989: 185) *The Black Prince*'de Pearson ve Baffin arasında, "sanatçı ile aziz mücadelesini hissetmek" zor değildir (Todd, 1984: 75). Bazı eleştirmenler, Baffin'in iyi bir yazar olma çabasında yaşadıklarını, Murdoch'un "kendisinin yaşadığı süreç olarak değerlendirirler ve Baffin'in eserlerinin Murdoch'un kendi eserlerinin bir dokümanı sayıldığını savunurlar" (76). Karakterler arasındaki otorite, güç ve yetenek rekabeti, okuyucunun tahmin edemeyeceği doruklarla sonuçlanır. Sanatçı yönlerini ön plana çıkarmak, yetenekleriyle kendilerini ispat etmekle başlayan çekişme, Bradley'nin arkadaşı Baffin'i öldürmesiyle sorumlu tutulmasına dek varan bir boyut kazanır. Peter J. Conradi'nin tanımlamasıyla, *The Black Prince*, "... otorite çatışmasını anlatan, olağanüstü gerilim dolu, sevginin hemen her türünü örneklendiren, evliliğin kara kitabı niteliğinde bir eserdir" (Conradi, 1989: 185).

Eser, Bradley'nin rakip yazar arkadaşı Arnold Baffin'in kızı Julian ile tanışmadan önceki yaşamını, Julian ile tanıştığı ve yakınlaştığı dönemi ve Julian ile ailesinden uzakta yaşadıkları ve geri getirilişlerini anlatan üç bölümden oluşur. Arnold Baffin, Christian ile başarısız bir evlilik yaşar ve kısa bir süre sonra Rachel ile evlenir. Bradley, kız kardeşi Pricilia'nın eşiyle olan anlaşmazlıkları nedeniyle evinden ayrılır ve arkadaşı A. Baffin'in evinde kalmaya karar verir. Kaldığı ailenin üniversite öğrencisi kızını tanımadan önce, Christian ile Baffin'in evliliklerini kurtarmaya çalışır, ancak o arada Bradley, Christian'a aşık olur ve bunu arkadaşı Baffin'a itiraf eder. Evinde kaldığı arkadaşının yeni eşi Rachel ile Bradley arasında bir yakınlaşma başlar. Ancak Bradley, Rachel'in bu sevgisine karşılık veremeyeceğini söyleyerek reddeder ve Julian ile olan heyecanlı macerayı sürdürmeyi tercih eder.

Pricilia, abisi Bradley ile ekonomik kısıtlılıklardan kaynaklanan miras paylaşımıyla uğraşırken, eşinin yıllardır başka bir kadınla yaşadığını, bir bebek beklediklerini ve yakında evleneceklerini öğrenir ve bu stres onu intihara sürükler. Olgun ve deneyimli sanatçı kişiliğinden ötürü, B. Pearson'a aşık olduğunu düşünen Julian, konuyu anne ve babasına anlatır ve babasının arkadaşı ile evlenme isteğini ailesiyle paylaşır; ancak, beklenmedik bir tepkiyle karşılaşır. Odasına kapatılan Julian, pencereden kaçarak Pearson ile buluşur ve ailesinin yaşadığı şehirden ayrılırlar. Bu arada, Pricilia aşırı dozda uyku ilacı alarak intihar eder. Arnold, Francis'ten B. Pearson'nın Julian ile kaldığı adresi öğrenir ve kızını oradan kaçıtır. Rachel, kontrol edemediği duygularının kurbanı olur ve

kocası A. Baffin'ı kaza ile öldürür. Ne olup bittiğini öğrenmeye gelen Bradly, polis tarafından arkadaşını öldürmekle suçlanarak tutuklanır.

Sıradan toplum sorunlarını, aile, birey ve arkadaşlık ilişkilerini, alışılmadık duygu yoğunluğu ve tutkuları en ince ayrıntılarıyla, gerçekçi bir yaklaşımla anlatan Murdoch, bu eserinde, ahlak sınırlarını zorlayan sevgi ya da sevgisizlik türlerinin, ne denli trajik sonuçlar doğuracağını örneklendirir. Daha önceki eserlerinde de rastladığımız 'güç' veya 'otorite' kavgası, bu eserde de, yanılısamarla, aldatma ve aldatılmalarla, öç ve intikam tutkularının doğurduğu traji-komik olaylara neden olur. Ahlak kurallarının hiçe sayıldığı, her tür çıkar ilişkisinin sevgi kabul edildiği, dürtü ve duyguların yetindirilmesinin aşk kabul edildiği bayağı ilişkilerin sonucu intiharların, cinayetlerin ve insan kaçırmaların yaşandığı iletişimden yoksun, mutsuz bir toplumun resmedildiği gözlenir.

Gerçek sevgiden yoksun ilişkilerle yıkımlar ve ayrılıklar yaşayan kahramanlar hep bir arayış peşindedir, ancak duygusal, içgüdüsel ve çıkarıcı yaklaşımlar gerçek sevgiyi bulmalarını engeller. Bir olgunluk süreci geçiren kahramanlar, hata üstüne hata yaparlar ve okuyucunun beklediği değişime, örneğin bir bakış açısı değişimine, ya da mutlu bir sona kavuşamazlar. Sıra dışı aşk ilişkileriyle dolu olay örgüsünde, bağlılık ve sadakatsizliğin, güç ve güçsüzlüğün, sevgi ve aşkta maymun iştahlılığın getirileri tartışılır. Tinsel ve platonik her tür sevgi biçimini, mal olduğu sonuçlarıyla birlikte ele alan eser, "Platonic Eros ve onun ahlakla olan ilintisini yansıtır" (Conradi, 1989: 185).

Yaratıcılıkları, içgüdüsel doğaları ve özel yaşam tarzlarıyla iki sanatçıyı karşı karşıya getiren Murdoch, gerçek sanatı elde etmenin kolay olmadığı mesajını verir. Yazar, sanatçı adaylarının kendi doğaları, yakın çevreleri ve yaşadıkları toplumun değerleriyle mücadele sınavlarını geçmeleri gerektiğini vurgular. İçgüdüsel, duygusal ve mantıkdışı arkadaşlıkların bireyler arası ilişkilerde iletişimsizliğe ve yabancılaşmaya neden olacağı görüşünü dile getiren Murdoch, aile ve çevrelerindeki insanlarla ilişkilerinde tutarsızlıklarıyla dikkati çeken yazarların, yaşadıkları her hatadan sonra yeniden başlamak çabasında oldukları bir olay örgüsü kurgular. Ancak, ilişkiler gerçek sevgiye dayanmadığı için sonuç değişmez. Bireylerin birbirlerine karşı yükümlülüklerini yerine getirmedikleri ve çözümü kaybedilen değerleri görmezden gelmekte aradıkları görülür. Çözüm olarak düşünülen yeni başlangıçlar, yeni kişiler ve farklı ortamlar çözüm getirmez, tam aksine sorunları daha da derinleştirir.

Olaylara nesnel bakış, kahramanların kendi hatalarını görmelerini engeller; Bradly, kendini bir kurban gibi görür ve "... benim gibi evlilik kurbanları beni anlayacaklardır" der (25). İlk evliliğinin bir flörtten ibaret olduğunu söyleyen Bradly, kadınların saf ve aptal görünümünün onları çekici kıldığını, kendisinin Christian'ın cinsel çekiciliğine kapılarak böyle bir hata yaptığını itiraf eder (Murdoch, 1973: 26). Buffen ve Rachel'in evliliklerinin yürümemesinin nedeni ise bencilliktir:

"... Onu asla affetmeyeceğim. Asla, asla, asla. Yirmi yıl boyunca ayaklarıma kapansa bile. Bir kadın bunu asla affetmez. ... O yaşamımı cehenneme çevirdi, ben de en az onun kadar akıllıyım, bana hep engel oldu, çalışmıyor, düşünmüyorum, onun yüzünden kendim olamıyorum, asla kendim olamadım ve kendimi yaşayamadım; "... bütün

dünya onun, her şey onun, onun, onun. Sonuçta onu asla kurtarmayacağım, boğulduğumu görsem izleyeceğim” (40-42).

B. Pearsın’ın kız kardeşi Pricilia başarısız evlilik kurbanıdır ve Bradly yaşananlara yabancı değildir ve “... bir insanın bu kadar uzun süre mutsuz olup hala yaşayabildiğine şaşırıyorum,” “... elbette sen mutsuz olacaksın, bütün evlilikler mutsuzlukla sonuçlanır,” “evliliğin temel yasasıdır bu” yorumunu yapar (77). Pricilia, yıkılmış evliliğinin ardından, evinde bıraktığı eşya için üzülür, gerçekte onun gereksinim duyduğu en önemli şey ‘onu sevecek bir insandır’ sevgidir, “özgür, gerçek ve masum bir sevgi” (78). Buffen çiftinin de eksikliğini duyduğu şeydir sevgi; Rachel, Bradly’e “... senin sevgine muhtacım ve onu istiyorum,” “... Benim istediğim senin sevgindir, sen mutlaka bana yardım etmelisin, seni kabul etmen gereken apayrı bir sevgiyle seviyorum” der (130-134). Sevgiyi insanı yaşama bağlayan vazgeçilmez öge olarak gören Rachel’in, Bradly’den istediği, onun kendisini sevmesinden çok, onu sevmesine izin vermesidir, karşılıklı beklemez:

“Sevgiye muhtacım, ... insanı sevmeye ihtiyacım var, seni sevmeye ihtiyacım var, elbette senin de beni sevmeni isterim, ancak bu o kadar önemli değil. Bizim birbirimizi sevmemizle manevi bir bağ oluşacak, tıpkı dini bir yemin gibi bizi koruyacak, tek istediğim seni sevmeme izin vermen” der (144).

Rachel’in istediği şeyi, Bradly yıllardır istemektedir ancak, Rachel’in kendisine bunu sağlayacağına inanmaz, çünkü arkadaşının eşiyile böyle bir ilişki yaşamayı ahlaki bulmaz. (158) Francis’in de yakındığı konu sevgisizliktir:

“... sevgi doğal bir ihtiyaçtır, insanları her zaman çok sevdim, gerçekten insanları sevebilirim, yapabilirim bunu, onların ayaklarının altına yatarım. Fakat beni şimdiye dek kimse sevmemi, kahrolası annem, babam bile. ... bu yalnızlığa son vermek için her gün ölmek istiyorum” (159).

Murdoch, sevgi dolu, sağlıklı iletişimlerin yaşandığı bir dünyanın yaratılmasında, bencillikten kurtulmayı önkoşul kabul eder. Çünkü ‘gerçek, özgür ve masum sevgi’ korkuyla, acıma duygusuyla veya çekincelerle oluşamaz, bu yüzden, sevillecek insan, kendine özgü bir yaşamı olan bir özne kabul edilerek sevilmelidir. Gerçek sevginin dozunun sıra dışı bir düzeye erişmesi, “... her şeyi Tanrı için yapmak ve bütün yaşamı bir ibadete dönüştürmek” ise aşk olarak tanımlanır (218). Gerçek sevgide sadakatin önemine değinen yazar, sadakatin “... sonsuza dek gerçek bir arkadaş olarak kalmanın” anahtarı olduğunu vurgular (224). “Dünyayı ayakta tutan şeyin sevgi” (241) olduğu görüşünü dile getiren Murdoch, kıskançlığın sevgiyle doğduğunu ancak, her zaman sevgiyle ölmediğini, “zorlukların üstesinden gelmenin en pratik yolunun sevmeye ve sevilme gerçeği olduğunu savunur” (312). Gerçek sevgiyi ‘bilgi’ olarak da niteleyen yazar, bu olgunun bir kişi ya da nesneden başlayacak bir kıvılcımla, bütün insanları sevmeye götürmesi gerektiği görüşünü dile getirir (377). Bradly Pearson, “kendi bakış açısıyla belirlediği hakikat ve sevgiyi elde etmek için mücadele eden ve bu uğurda ölen bir kahraman olarak değerlendirilebilir” (Spear, 1995: 76). “Kendini keşfetme sürecinde yaşadığı olaylar,

onun gerçek sanatın ne olduğunu kavramasını ve görüntüyü hakikatten ayırmasını sağlar” (79). Niklas Forsberg, *The Black Prince*’ın “çağdaş insanın konumunu resmeden” bir eser olduğunu ve “Murdoch’ın kendi arayışına benzer bir tarzda, samimi ve dürüst bir yaklaşımla sanatı, sevgiyi ve bilgiyi araştırdığını” savunur (Forsberg, 2013: 153).

Sonuç

Iris Murdoch’ın edebi eserlerde yarattığı kurgularla varoluşçu felsefesini resmettiği gözlenir. Bu açıdan bakıldığında, Murdoch’un modern toplumu olabildiğince gerçekçi bir tarzda yansıttığı söylenebilir. Yazarın eserlerinde verdiği mesaj açıktır; dini dogmaların ve medeniyetin oluşturduğu kavramların insanın bencil doğasına yenildiğine tanık olan modern insan, çözümü kendi yarattığı yapay değerlerde ararken topluma ve kendine yabancılaşır. Diğer bir deyişle, gerçekten uzak, yanılsamalar dünyasında sevgisiz ve sonuçsuz ilişkilerle zaman kaybeden modern bireyler, fiziksel açıdan gelişme de ruhlen olgunlaşamazlar ve bu eksiklik bireyleri varoluş değerlerine, yaşadıkları topluma ve kendilerine karşı soğutur, uzaklaştırır ve yabancılaştırır. Murdoch için, modern insanın, bireyler arası ilişkilerde samimi ve içten bir iletişim kurmakta başarısız olması, prensip olarak ahlaki bir başarısızlıktır ve bunu başaranlar, öznel dünyasında, sevgi, özveri ve samimiyetle başkalarını dikkate alanlardır. Freud’un ego tezine katılan yazar, modern bireyin iletişimsizlik ve yabancılaşma nedeninin, yaşamını paylaştığı insanları kendi dünyasının bir uzantısı olarak görmesinden kaynaklandığını belirtir. Murdoch, çağdaş toplumlarda sevginin, savaşlar, açlık ve adaletsizliklerle kirletildiğini savunur ve ilkel toplumların bu açıdan, modern toplumlardan daha şanslı olduklarını aktarır. Murdoch kurgularının gündelik hayatın modernist develüasyonunun eleştirisi mahiyetinde olduğu dikkat çekicidir. ‘Modern yabancılaşma’ tanısı da bu modernist develüasyonun çerçevesi içinde düşünülebilir. Murdoch’un çoğu eserlerinde olduğu gibi, bu çalışmada incelenen yapıtlar da temel olarak yazarın sanat, sevgi ve ahlak konularındaki yaklaşımını modern toplum bireylerinin yoksun kaldığı insani/ahlaki değerleri ve sonuçlarını yansıtan eserlerdir. Ayrı başlıklar altında yapılan irdelemelerde görüldüğü üzere, Murdoch, sembolik öğeler yüklediği karakter kadrosu ile kaybolan ve sahip olunması gereken ahlaki normları yer ve zaman arka planını eşzamanlı kurgulayarak modern toplumun etik rahatsızlıklarını tartışmaktadır. Sonuç olarak, ‘modern yabancılaşmaya’ neden olan ahlaki sorunlar, Murdoch eserlerindeki karakterlerin yaşadığı gelişim süreçleriyle masaya yatırılmakta ve sevginin oluşmasını sağlayan, içtenlik, dikkat, öznel bakış, samimiyet, sadakat, hoşgörü ve fedakarlık gibi kavramların benimsenmesi ve yaşatılmasıyla olumlu sonuçlar elde edilebileceği savı vurgulanmaktadır.

Kaynaklar

- Antonaccio, M. (2012) *A philosophy to live by engaging Iris Murdoch*. New York: Oxford University.
- Antonaccio, M. (2000) *Picturing the human; the moral thought of Iris Murdoch*. New York: Oxford University Press.
- Baldanza, F. (1974) *Iris Murdoch*. New York: Twayne.
- European Journal of English Studies* Vol. 7, No 2, pp 151-163 Swets&Zeitlinger.
- Bier, W. C. (Ed). (1972) *Alienation, plight of modern man*. New York, NY: Fordham University.
- Bradbury, M. (1973) *Iris Murdoch and under the net*. London: Oxford University.
- Conradi, P. J. (1989) *Iris Murdoch; the saint and the artist*. (2nd ed.). Hong Kong: Macmillan.
- Ford, B. (Ed). (1982) *The new pelican guide to English literature*. London: Pelican Penguin Books.
- Forsberg, N. (2013) *Language lost and found on Iris Murdoch and the limits of philosophical discourse*. New York & London: Bloomsbury Academic.
- Mackey, J. P. (2000) *The critique of theological reason*. New York: Cambridge University Press.
- Margaret, M.R. (2004) Iris Murdoch and the case of “too many men”. *Studies in the Novel*, Denton: Spring, 2004, Vol. 36, Iss. 1, pg. 79, 16 pgs.
- Murdoch, I. (1954) *Under the net*. London: Chatto & Windus.
- Murdoch, I. (1968) *The nice and the good*. New York: The Viking.
- Murdoch, I. (1970) *A fairly honorable defeat*. Great Britain: Chatto&Windus.
- Murdoch, I. (1974) *The black prince*. New York, NY: A Warner Communications Company
- Neuhouser, F. (Ed) (2014) *Alienation*. (Transl. R. Jaeggi., & Alan E. Smith). New York: Columbia University.
- Nicholls, R. (1990, February 9). Murdoch, I. novelist and philosopher is dead. *New York Times*. p. 1.
- Rowe, A., & Horner, A. (2010) *Iris Murdoch and morality*. London & New York: Palgrave Macmillan.
- Rowe, A. (2007) *Iris Murdoch a re-assessment*. London & New York: Palgrave Macmillan.
- Rabinovitz, R. (1968) *Iris Murdoch*. Irvington, London: Columbia University.
- Spender, S. (1963). *The struggle of the modern*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Spear, H. D. (1995) *Iris Murdoch*. London: Macmillan.
- Todd, R. (1979) *Iris Murdoch; the Shakespearian interest*. New York: Barnes&Nobles.
- Todd, R. (1984) *Contemporary writers; Iris Murdoch*. London & New York: Routledge Kegan & Paul.
- Whibley, M.E. L. The redemption of art. *British Journal of Aesthetics* vol: 38, No:04342758 Oct. 1998, p 375-383.



DOI: 10.22559/folklor.197

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Yeni Tarihselci Söylem Işığında Bir Disiplin Olarak Edebiyat

Literature As a Discipline in the Light of New Historicism

Gökçen Kara Erdemir*

Özet

1980’li yıllarda Stephen Greenblatt’ın önderliğinde edebiyat incelemelerine yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Bu yeni bakış açısına göre tarih geleneksel anlayışların dışında bir yaklaşımla yeniden değerlendirmeye tâbi tutulmalıdır. Yeni tarihselcilik olarak bilinen bu yeni yaklaşıma göre tarih, edebiyat ile yakın ilişkiler içerisindedir. Edebi bir metnin yazıldığı dönemi yansıttığını düşünen önceki tarihsel teorilerin aksine yeni tarihselcilik edebi bir metnin üretildiği tarihsel koşullardan ne kadar etkilendiği üzerinde durur. Aynı zamanda bu kuram o dönemin sosyal atmosferi ve yazarın psikolojik durumunu da dikkate alır. Yeni tarihselcilikte edebiyat tarihe kaynaklık edebilecek bir kanıttır. Yeni tarihselcilik temelde yazınsal eserlerin önemini vurgulayıp yazınsal olmayanı görmezden gelen geleneksel tarihi anlayışlara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu kuram tarihi eleştirel bir yaklaşımla inceleyerek onun sorunsallığını vurgulamıştır; İlginçtir ki tarihsel bir yaklaşım olarak ortaya çıksa da sadece tarihi değil pek çok oluşumu ilgilendirir. Yeni tarihselcilik en çok kültür ve toplumla ilgilenmiştir. Örneğin tarihteki bir olayı ele alırken bu olayın sebeplerini o

* İstanbul Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, doktora öğrencisi. gokcentugcekara@hotmail.com,

dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak açıklamaya çalışmıştır. Yeni tarihselcilik genelde geleneksel tarihin ihmal ettiği kadınlar, ezilenler, deliler, eşcinseller gibi azınlık grupların üzerinde durur. Bu çalışmada edebiyat incelemelerinde önemli bir yeri olan yeni tarihselcilik tanıtılmıştır.

Anahtar sözcükler: *yeni tarihselcilik, edebiyat, kültür, güç ilişkileri, tarih*

Abstract

In the 1980s, a new perspective was introduced to the study of literature under the leadership of Stephen Greenblatt. According to this new point of view, history should be evaluated with a non-traditional approach, known as new historicism, with history in close relation with literature. Contrary to previous historical theories, which reflect the belief that a literary text reflects the period in which it was written, new historicism focuses on the influence of the historical conditions in which the literary text is produced. At the same time, this theory also takes into account the social atmosphere of the time and the psychological state of the author. Literature is evidence for history in new historicism. New historicism has emerged as a reaction to traditional historical understandings, which emphasize the importance of literary works and ignore non-literary works. This theory emphasizes the problematic nature of history by examining it with a critical approach; interestingly, although it emerges as a historical approach, it is not only about history, but about many things. New historicism is mostly interested in culture and society. For example, while addressing an event in history, this theory tries to explain the causes of this event, taking into account the conditions of that period. New historicism usually focuses on minority groups such as women, the oppressed, the insane, and homosexuals, which traditional history often ignores. This study introduces new historicism, which has an important place in literary studies.

Keywords: *new historicism, literature, culture, power relations, history*

Giriş

Tarih yirminci yüzyılda akademik ve düşünsel yapılanma içerisinde yeniden şekillenmiş, bu çerçevede sorgulamaya ve eleştiriye açık bir hale gelmiştir. Claude Levi-Strauss'dan Roland Barthes'a, Sartre'a, Michael Foucault'ya kadar pek çok düşünür tarihi yeniden gözden geçirmiş, bunun sonucunda tarihin nesnel olmadığı ve politik oluşumların etkisinde kaldığı sonucuna vararak tarihsel anlatılara olan inançlarını yitirmişlerdir. Tarihi sorgulayıp kuramsal çerçevede sorunsallaştıran, onun konumunu epistemolojik ve metodolojik olarak kurumsallaştıran, diğer bir deyişle tarihe diyalektik yaklaşım getiren eleştirel kuram “yeni tarihselcilik” adını almıştır. Daha genel bir ifadeyle bu kuram, tarihi olayların tekrar edilemezliğine, her tarihsel dönemin, o döneme ait fikir ve prensipler aracılığıyla yorumlanması gerektiğini, geçmişin bugüne ait inanç, prensip ve

motif gibi değerler çerçevesinde bilinemeyeceğini gündeme taşımıştır.

Yeni tarihselcilik kuramı ilk olarak Amerikalı eleştirmen Stephen Greenblatt tarafından 1892 yılında bir roman okuma yöntemi olarak ortaya atılmıştır. Greenblatt'a göre edebi bir eser hem tarihsel hem de metinsel bağlamı ile değerlendirilmelidir çünkü edebi bir metin üretildiği tarihsel koşullardan ve yazarın durumundan etkilenir. Diğer bir deyişle edebiyat eserleri yazıldıkları dönemin ürünleridir. O dönemin tarihsel, siyasal, kültürel ve toplumsal koşullarından etkilenir. Yeni tarihselcilik temelde tarihi anlatıların yazınsal boyutunu sorunsallaştıran bir kuramdır. Bu kuram evrensel niteliklerde kabul edilebilecek bir doğru olmadığını öne sürer. Lois Tyson'ın *Critical Theory Today: A User Friendly Guide* başlıklı eserinde belirttiği gibi: “Eğer Naziler II. Dünya Savaşını kazanmış olsalardı, bu savaş tarih kitaplarında çok daha farklı bir şekilde yazılacaktı. Bu yüzden yeni tarihselcilik tarihi belgeleri, yazarın kişinin bakış açısına göre kaçınılmaz bir şekilde taraflı hikâyeler olarak görür” (2006:186). Tyson'un bu görüşüne göre tarafsız yazılmış tarih yoktur. İnsan zihninden çıkan her üründen kurgu vardır. Nitekim, yeni tarihselcilik kuramı da bu noktaya dikkat çekerek tarihi anlatıların kaçınılmaz bir biçimde insan eğilimlerinin sonucunda oluştuğunu gündeme taşır.

Geçmiş yaşantılar ve önemli olaylar sadece kültürel aktarımla bize ulaşmıştır. Farklı bir deyişle, geçmişten günümüze ulaşan tarihsel bilgi insan yolu ile bize aktarılmıştır. Oysa yeni tarihselci eleştirmenler insan kavramını hiçbir zaman nesnel bulmaz. Yeni tarihselcilere göre insan zihninden çıkan her şey kurmacalardan oluşur. Bu yaklaşım, tarihi olay ve anlatıların öyküsel boyutunu açığa çıkararak nesnel boyutunu sorunsallaştırmıştır.

Yeni tarihselcilik kuramı, tekil bir kültürden çıkan üst anlatılara karşı çıkararak ötekileştirilenler üzerinde durur. “Öteki” kavramı kimlik ve güç teorilerinde sıkça kullanılmaktadır. Bu kavram baskın gücün kendinden olmayan için belirlediği bir değerdir. Baskın gücün bir kimliği vardır. Bu kimlik sadece kendine benzer olanı tanımlar, kendinden olmayana “öteki” ilan eder. “Öteki”ni oluşturan baskın güçtür. Yeni tarihselcilik bu güce karşı çıkararak, tarihte kendisine söz hakkı verilmeyenler ve kimliksizleştirilenler üzerinde durur.

Yeni tarihselcilikte “söylem” kavramı sıkça kullanılmaktadır. Söylem yeni tarihselciliğin Michel Foucault'ya borçlu olduğu bir kavramdır. Her zaman için iktidar ilişkilerine bağımlı olan söylem, insanları, nesnelere, bilgi ve soyut düşünce sistemlerini niteler, tanımlar ve sınıflandırır. Tyson'a göre söylem belirli bir zaman ve mekânda kültürel koşulların ve o dönemin otoritesinin yarattığı sosyal bir dildir. Tyson bu kavramı eserinde: “modern bilimler, liberal hümanizm, beyaz üstünlüğü, ekolojik duyarlılık, Hıristiyan köktenciliği” (2006:285) olarak örneklendirmiştir.

Söylem sözcüğü ideoloji sözcüğü ile yakın anlama sahiptir. Hatta bazen birbirinin yerine kullanılabilir. Bu kavram bir ideoloji aracı olarak dilin rolüne dikkat çeker. Farklı bir deyişle ideolojinin dile yansımalarıdır.

Foucault'ya göre söylem, güçlü ve karmaşık yapılar bütünüdür. Bu yapılar iktidarın belirlemeleri sonucu şekillenir ve içerisinde güç unsurlarını barındırır. Çünkü güç her

yerededir; bir kurum, bir çatı, bir aidiyet değildir, aynı zamanda karmaşık, stratejik, hiyerarşik sistemde zirvede bulunan durumlara da verilen isimdir. Foucault'nun düşüncesine göre söylem toplumdaki bütün değerleri belirleyen bütün düşünce ve eylemlere şekil veren bir organizmadır.

Söylem aynı zamanda eksiklikleri olan bir düzendir. Foucault'ya göre bu eksiklikler ancak Nietzsche'nin "geneology" (soykütüğü) yöntemine başvurularak anlaşılabilir. Bu yöneme göre her şeyin yapı sökümlü yapılarak bunların özünde yatan güç ilişkilerine ulaşılabilir. Foucault'ya göre bunun en iyi yolu "marjinal", "farklı", "öteki" ilan edilmiş grupları incelemektir. Foucault "arkeolojik metot" olarak adlandırdığı bu yöntemde, tarihe tarihi olmayan bir yaklaşım sunmuştur. Foucault Nietzsche'nin yöntemi ile geçmiş eleştirel bir gözle sorgulamıştır.

Foucault'un Nietzsche'den esinlenerek üzerinde durduğu soykütüksel yöntem aynı zamanda geleneksel tarihi çözümlemelere de karşı çıkar. Madan Sarup, Foucault'un tarih yazımına değinerek şöyle belirtir:

"Soykütüksel çözümleme bu yüzden tarihsel çözümlemenin geleneksel biçimlerinden çeşitli bakımlardan ayrılık gösterir. Sözelimi geleneksel ya da 'bütüncül' tarih, olayları büyük açıklama dizgeleri ve çizgisel süreçler içerisine sokmak yoluyla önemli tarihsel anlara ve kişilere yönelip, bu amaçla tarihsel çalışmaya bir başlangıç noktası olabilecek belgeleri araştırırken; soykütüksel çözümleme tarihin göz ardı etmiş olduğu bir dizi görüngü eşliğinde, görülmeye değer olaylardan ayıklanarak dışlanan tek tek olaylara döner, onları canlandırmaya ve korumaya çalışır" (2004: 90).

Yeni tarihselciliğe göre küçük bir ülkenin diktatörü bile bütün gücü tek başına kullanmaz. Nitekim tanrının hiyerarşik düzeni emrettiği inanışını devam ettirmek için din söylemi, Darwine'nin en iyinin hayatta kalması teorisini destekleyebilmesi için bilim söylemi, moda dünyasının I. Lady Jacqueline Kennedy stilini kullandığı dönemde Nehru ceketlerinin moda olduğu gibi uygun kıyafetler giyinerek liderlerin popülaritesini sürdürebilmesi için moda söylemi, kural koyanların kurallarına karşı çıkmak için hukuk söylemi gibi egemenliğini sürdürebilmesi için gücünü farklı söylemlerde kullanması gerekir.

Geleneksel tarihin büyük bir özenle üzerinde durduğu savaşlar, kahramanlar ve liderler yerine, yeni tarihselci eleştirmenler daha sıradan ve günlük hayattan konular seçmiş, ezilenler, ırksal meseleler, köle ticareti gibi geleneksel tarihin göz ardı ettiği olaylarla ilgilenmişlerdir, bunun yanı sıra, tarihi açığa çıkarma çabası neticesinde diktatlerini kadınların dünyası, azınlıklar, deliler ve suçlular üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Yeni tarihselcilik, tarihin ana karakterlerinin erkek ya da Avrupalı olduğunu ayrıca orta ya da üst sınıftan geldiğini ileri sürerek sadece geleneksel tarihi anlayışa değil aynı zamanda sınıflaşmaya da karşı çıkar. Nitekim sınıf, tarihi öznelştiren bir oluşumdur. Mark Poster'ın da ileri sürdüğü gibi "Dünyada ortaya çıkan herhangi bir ideoloji veya teorisyenin pozisyonu, sınıf tarafından belirlenir." (2006:25) Bu kuram aynı zamanda tarihin politik güçlerin elinde kaldığını düşünür ve bu eksende sorgulamalar yapar. Yeni tarihselcilik tarihte kadınların ezilenlerin ve köleler gibi alt sınıfların da var olduğunu

vurgulamaktadır. Bu sebeple bir yaklaşım olarak yeni tarihselcilik bu konuları tarihin göz ardı ettiği detaylar çerçevesinde inceler.

Foucault'nun “sosyal ilişkiler, güç ilişkileridir” ilkesinin ardından Louis Montrose “Eliza, Queen of Shepherdes” başlıklı makalesinde Elizabeth dönemindeki pastoralleri sosyal ilişkiler boyutunda incelemiştir.

“Pastoral edebiyat türü, Kraliçe ve onun halkı için en doğru buluşma noktasıdır. Kraliçenin büyüklüğünü ve halkın güçsüz olduğunu göstermesi açısından onun ulaşılmaz olduğu ve lordlarına, köylülerine, saraydaki hizmetlilerine ve hemşerilerine karşı bilgili, sevimli ve sevecen olduğu hayalini beslemesi açısından... Bu tür pastoraller güç göstergesinin küçük başarılarıydı” (1994:88-115).

Greenblatt Rönesans, Montrose Elizabeth dönemine odaklanarak bu dönemlerdeki güç ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Güç ilişkileri her zaman tarihte var olmuştur. Bu ilişkiler marjinal grupları ortaya çıkarmış ve onları ötekileştirmiştir.

1. Yeni tarihselcilikte tarih yazımı ve tarihçinin konumu

Yeni tarihselcilik kuramı geçmişte yaşanmış olay ya da gerçeklerle değil, bu olayların nasıl yazıldığı ile ilgilenir. Bu durum yeni tarihselci düşünürlerin, geçmişte yaşanan olayların aktarılması konusunda yaşadıkları tereddütten kaynaklanmaktadır. Yeni tarihselciler, tarihin gerçekleri yansıtmaya kadar nesnel olmadığını düşünürler. Brook Thomas'ın *The New Historicism: And Other Old Fashioned Topics* başlıklı eserinde dile getirdiği gibi, “bütün tarihi anlatılar politik oluşumlardır.” (1991:5) Thomas ile aynı görüşe sahip Paul Hamilton *Historicism* başlıklı eserinde “tarih, insanların anlattığı öykülerden başka bir şey değildir” (2003:113) diyerek tarihe ve tarihiye göndermeler yapar. Hem Brook hem de Hamilton tarihi sorgulamaya tabi tutarak onun sorunsallığını dile getirmeye çalışmışlardır. Onlara göre tarih, tarihçinin yaratıcılığına bağlı kurgusal bir üretdir. Yeni tarihselcilik bu kurgusal oluşumu eleştiriye açık hale getirme amacına hizmet etmektedir.

“Başlangıçta tarih dediğimiz şey bir anlatıdan başka bir şey değildir. Her şey “hatıra eşyaları”nı okunmaları gereken bir biçimde düzenleyen bir efsanenin vitriniyle başlar. Bu efsane başka bir yerin tam burayı ve bu anı yineleyebilmesi için gereksinim duyduğumuz hayali boyutu sağlar. Yalnızca şimdiki zamanı ifade eden totolojik bir düzende alınan anlam dayatılır. Biz bu metni alınca, bir işlem zaten gerçekleştirilmiştir: bu metin yalnızca şimdiki zamanın bulmacasına kilitlenerek konan ve bütün bir toplumun aksamları *şömine yanında anlattığı öykülere eklenen geçmişe* ait parçaların varlığını *sürdürmek için ötekiliği* ve onun tehlikelerini ortadan kaldırmıştır. Bir efsane olarak düzenlenen bu işaretler, bununla birlikte, başka türlü de çözümlenebilir. İşte burada başka bir tarih başlar. Bu tarih heteronomiyi (yani “Olan biten bu”yu) dilin homojenliği (“Onların söylediği bu” ya da “Okuduğumuz bu”) içinde kurmaya çalışır: *Yeni tarihsel boyutu bir metnin unsuru içerisinde üretir. Daha açık konuşmak gerekirse, bu eylem tarih yapmayla eşittir. “Tarih” sözcüğü iki karşıt uç arasında gidip gelir: anlatılan öykü (Histoire) ve üretilen masal”* (Geschichte (1988:287-288).

Tarihin kurgusallığına ve tarihçinin rolüne dikkat çeken Certeau, tarih için Almanca *Geschichte* yani masal sözcüğünü kullanmış, tarihin zihinsel tasarımlardan oluştuğuna dikkat çekmeye çalışmıştır. Certeau tarihçinin rolünün çok sınırlı olduğunu söyleyecek kadar da ileri gider:

“Tarihçi artık bir imparatorluğa biçim veren değildir. Dünya çapında bir tarih yazma hayalinin peşinde koşmamaktadır artık. Edinilmiş akıl yürütmelerin etrafında dolaşmaktadır. Kenarlarda çalışmaktadır. Bu nedenle tarihçi sinsice av peşinde dolasan biri haline gelir. Genelleyici özellikleri olan, güçlü merkezileştirici stratejilerle bezenmiş bir toplumda tarihçi zaten kullanılmış olan büyük bölgelerin sınırları doğrultusunda hareket eder” (1988:79).

Tarih olgusu, yeni tarihselcilerin eleştirel bakış açılarına, yeni yorumlara ve yeni düşünsel yaklaşımlara açılım yapar. Bu açılımlar çoğunlukla Nietzsche’nin tarih felsefesine dayanır. Nietzscheci tarih, yeni tarihselcilik kuramında büyük önem taşır. Saurup, bu konuya değinerek şöyle belirtmektedir:

“Nietzscheci tarihçi şimdiyle başlar, belli bir ayrıma varana tek zamanda geriye doğru gider. Sonra ayrımın yarattığı dönüşümün izini sürerek tekrar ileriye doğru yönelir. Bu sırada bağlantılar kadar kopuklukları da korumaya özen gösterir” (2004:89).

Nietzsche’nin tarih felsefesi geçmiş metinsel olarak gösterirken tarihsel bağlamları da yeniden kurar. Yani geçmişte yaşanmış olayların varlığı konusunda tereddüt yaşamasa da bu olayların aktarımının kurgusallığına dikkat çeker. Onun tarih anlayışı şu sözleri ile netlik kazanmıştır:

“Tarihle her şeyden önce, etkin ve güçlü olan büyük bir savaşa girişip de örneklere, ustalara, avutucu ve öğüt vericilere, ermişlere gereksinim duyan, bunları çağdaşları ve arkadaşları arasında bulamayan kimse ilgilenir” (17:2005).

Nietzsche’nin bu sözleri bizi Certeau’nun ‘masal’ betimlemesine götürür. Aslında her .iki eleştirmen de aynı noktanın altını çizmektedir. Tarihin kurgusal boyutu, eleştirilerin merkezinde yerini alır. Böylece yeni tarihselcilik, anlatılarda tarihçinin konumunu sorunsallaştırmakla kalmaz aynı zamanda onun yazdıklarına da şüpheyle yaklaşır. Dolayısıyla tarih yazımını da sorunsal bir mercekle inceler. Serpil Oppermann tarih ve kurmaca arasındaki ilişkiye değinerek şöyle belirtir:

“Tarih yazımında geçmiş gerçekliğin yansıtılması önemli bir ontolojik sorundur. Yani tarihsel bilginin genel yaşam bağlantısı içinde doğru olarak konumlandırılması tartışılır bir durumdur. Tarihsel bilginin doğruluk ölçütü, her zaman bilen öznenin yaratımına bağlı olduğu için, bilginin tarihle bağlantısının kurulması sorunsal bir durumdur. Aslında varlık düzeyinde geçmiş olaylar oldukları gibi var olmaktadır; ancak bunlara ilişkin bilgilerin doğrulukları ve yanlışlıkları metin düzeyinde kesinlikten uzaktır” (2006:7).

Hayden White'a göre bir tarihçinin bakış açısı bir fizikçinin, biyologun ya da bir sanatçının bakış açısından daha farklıdır. White bu görüşünü şu sözleriyle ileri götürür:

“Tarihin, tarihsel bilgiyle bir araya getirilip karıştırıldıklarında tarihsel bilincin ‘tarih felsefesinin’ sapkınlıklarına düşmesine neden olan metafiziğin ya da dinin bir dalı olmadığını duyuran bildirge kısa sürede bir klişe haline gelmişti. Bunun yerine tarihin ‘bilim’ ile ‘sanat’ın bileşimi olarak görülmesi gerektiği savunuluyordu. Ama ‘bilim’ ve ‘sanat’ terimlerinin anlamı net değildi. Tarihçinin belgeleri araştırırken ve geçmişte ‘gerçekten olup bitenleri’ belirlemeye gayret ederken ‘bilimsel’ olmaya çalışması ve geçmişi okurlarına ‘sanatçı tarzıyla’ sunması gerektiği kuşkusuz açıktı. Ama genel olarak tarihin, fizik ve kimya tarzında ‘kesin’ bir bilim olmadığı hususunda fikir birliği vardı” (2008:178).

White'a göre tarih bir bilim dalı olmadığı gibi, sadece metinselleştirilmiş anlatılardan oluşmuştur, bunun yanında tarihçi de bilim adamı kabul edilmez. Çünkü tarihi bilgiler deney yoluyla değil tahmin ve varsayımlarla edinilirler. Yani tarihsel bilgiler aktarılarak tarihçilerin eline ulaşır. Tarihçinin birinci elden ulaşabileceği tarihsel bilgi yoktur. Greenblatt bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir.

“Tarihsel deliller güvenilir değildir; toplumsal baskının yokluğunda bile, insanlar en içten inançları hakkında seve seve yalan söylerler. Utanmaz bir baskı ortamında kim-bilir ne kadar daha yalan söylemişlerdir. Yine de burada politik sır saklayıştan belki de daha fazlası var” (2003:5).

Tarihçiler geçmişi anlatırken ve geçmişe göndermeler yaparken anlattıkları dönemi kendi düşüncelerine göre belli bir düzende yorumlarlar. Anlattıkları şeyleri inandırıcı kılmak için tarihsel bulguların ötesine geçerek genellemeler yaparlar. Farklı bir deyişle yazdıkları tarihsel dönemi yeniden kurgularlar. Louis Montrose bu olayı “Tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” (1989-15-36) biçiminde ifade etmiştir. Benzer görüşlere sahip Alun Munslow bu konuyu Tarihin Yapısökümü başlıklı eserinde şu şekilde dile getirmektedir: “Tarihi tarihçiler yazar; bu yüzden de tarihi, toplumun dışında objektif bir yöntem ya da yorum olarak değil, toplumun içinde kültürel bir ürün olarak ve tarihsel sürecin bir parçası olarak anlayabiliriz” (2000:25) ifadesiyle belirtmiştir. Munslow tarihi anlatıların kaçınılmaz olarak toplumsal ve kültürel zemine oturtularak incelenmesi gerektiğini savunur.

Yaşadıkları dönemin kültürleri bütün insanların görüşlerini etkilediği gibi tarihçilerin de görüşlerini etkilemiştir. Tyson, söz konusu eserinde tarihin nesnel olamayacağını şu sözleriyle belirtmiştir. “Tarihçiler objektif olduklarını düşünebilirler ancak neyin doğru, neyin yanlış; neyin uygar, neyin ilkel; neyin önemli, neyin önemsiz olduğu konusundaki görüşleri olayları yorumlama biçimlerini büyük ölçüde etkilemiştir.” (2006:283) Tyson bu görüşü ile toplumsal ve kültürel bağlamların hareketliliğinin tarihçiyi etkilemesini ve böylece tarih yazımında meydana gelen yorumlamaların kaçınılmazlığını anlatmaktadır.

Yeni tarihselcilik, tarih yazımına yeni perspektifler kazandırarak tarihçinin rolünün

sınırlı olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla salt gerçeklik olarak kabul edilen yazılı tarih, yeni tarihselcilikle birlikte ‘yanlı tarih’ olarak değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Böylece tarih yazımı, tarihi bir olayın yazınsal teorileştirilme süreci olarak adlandırılmıştır. Bu noktadan hareketle, tarihçinin rolü ‘salt bir dizi öyküleştirme’ hareketidir, çünkü bu kurama göre tarihsel gerçeklik göreceli bir olgudur.

2. Yeni tarihselcilik ve edebiyat

1970’li yılların sonu ve 1980’li yılların başında edebiyat eleştirmenleri, tarih ve edebiyat arasındaki ilişki ile daha çok ilgilenmeye başlamışlardır. “Yeni tarihselcilik, başlangıçta tarihçilerin ilgi alanı olarak değil, 1980’lerin başında ABD’de bir tür edebiyat eleştirisi olarak ortaya çıktı.” (2000:54) Amerika’da ve İngiltere’de önemli edebiyat dergilerinin ve eleştirel kitapların gündeminde hep bu ilişki vardı. Feminist, Marksist ve postkolonyal kuramlar o dönemlerde çok önemli yaklaşımlar haline gelse de yeni tarihselci olarak bilinen bir grup eleştirmen Amerika’da bu akımın öncülüğünü yapmıştır. Bu eleştirmenlerin bakış açısına göre sosyal ve kültürel dokuyu yansıttığı sürece metinler politik oluşumlardan ve bu oluşumlara aracı olan bileşenlerden başka bir şey değildir.

Tarih salt gerçeklerden oluşan tutarlı bir sistem değildir; bunun aksine gerçeklerin tarihçinin gözündeki kırılma ve yansımalarıdır. Edebiyat, tarihi temsil eden bir araçtır. Kelley Griffith’in deyişiyle “Edebiyatın doğası tarihin doğası, tarihin doğası da edebiyatın doğasıdır.” (2006:179). Yeni tarihselci eleştirmenlerin üzerinde durdukları nokta edebi metinleri yorumlarken kullandıkları tarihsel bağlamdır.

White’a göre tarihi anlatılar yazınsal kurallara bağlı olarak yazılırlar. Bu yönüyle tarih edebi bir metinden farksızdır. Bu anlamda tarihçi ve edebiyatçı arasındaki ayırımında bir belirsizlik vardır. Bu belirsizliğin sebebi Oppermann’ın sözleriyle açıklanabilir. “Tarih yazarı geçmişte olmuş olayları, roman yazarı hayalinde canlandırdığı olayları aynı yazınsal düzeni ve yazım yöntemlerini kullanarak yazar (2006:7).

Tarihe yönelik bu yeni bakış açısı aynı zamanda edebiyat ve edebiyat eleştirisine de yönelmiştir. Geleneksel edebi tarih anlayışına göre edebiyat eleştirisinin amacı tarihsel gerçekliği ortaya çıkarmak iken yeni tarihselci edebiyat eleştirisi farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu yeni sisteme göre tarih ancak edebiyat ile ve sübjektif yorumlamalar ile bilinebilir. Geçmiş anlamamız ancak bugünkü bilinç ile gerçekleşir.

Yeni tarihselcilere göre edebi metinler bir toplumdaki güç ilişkilerini yansıtmalı, okuyucuları o dönemde yaşanan olaylara inandırmalıdır. Bu sebeple olayları üçüncü kişi değil karakterler anlatmalı, karakterler konuşturulmalıdır.

Hem tarihi anlatılara hem de edebiyat incelemelerine yeni bir bakış açısı sunan yeni tarihselcilik, bazı kavramların da ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Bu kavramlar, kültür, metin, ideoloji, birey ve tarihten oluşmakta olup edebi çalışmalara yeni tarihselci yaklaşım sunmaktadır. Bu yaklaşım, tarihi anlatıları salt gerçeklerden uzak tutmaktadır. Bu kavramlardan en önemlisi, yani kültür, antropolojik anlamda belirli bir

toplumun hayat tarzı, dili, ekonomisi, sanatı, dini gibi o toplumun kimliğini oluşturan unsurlar bütünüdür. Griffith'e göre "kültür bir toplumda herkesin paylaştığı kodlar bütünüdür." (2006:180) Griffith'in bahsettiği kodlar sadece dili değil bir kültürün diğer bütün unsurlarını içinde barındırır.

Gösterge sistemleri ağı olarak kültür metinseldir. Geleneksel anlamda metin içerisinde sembolik bir sistemi barındıran yazılı bir belgedir. Griffith bu sembolik sistemleri "kelimeler, matematiksel semboller, imgeler, müziksel işaretler" (2006:180) olarak tanımlar. Postyapısalcılar bildiğimiz her şeyin dil ile elde edildiği görüşündedirler. Onlara göre her şey metindir. Derrida'nın da belirttiği gibi "Metnin dışında hiçbir şey yoktur (1997:158).

Yeni tarihselcilik, metnin üretildiği tarihi ve kültürel koşulların önemli olduğunu vurgulamaya çalışır. Metin ve tarihsel bağlam aynı derecede önemlidir. Çünkü metin ve bağlam birbirini tamamlayan öğelerdir. Bireysel kimlik ve toplum arasındaki dinamik etkileşim gibi edebi metinler de tarihsel olaylara şekil verirler ya da bu olaylar tarafından şekillendirilirler.

İdeoloji bir grubun eylemlerini yöneten inançlar sistemidir. Neyin doğru neyin yanlış olduğuna bu sistem karar verir. İdeoloji aynı zamanda metinlerle temsil edilir. Yeni tarihselciler ideolojiyi politik anlamı ile değerlendirirler.

Yeni tarihselci eleştirmenlere göre edebiyat toplumsal üretimin bir parçasıdır. Bu sebeple edebi bir metin yazıldığı dönemin özelliklerini göstermeli, o dönem içerisindeki bütün ayrıntılara yer vermelidir. Yeni tarihselciliğin edebi eserlerde karşı çıktığı nokta, bu eserlerin gündelik hayatı yansıtmamasıdır. Bu yüzden yeni tarihselciler eserlerinde toplumsal yaşantıyı anlatacak en küçük ayrıntıya bile yer vermişlerdir. Böylece sosyal ve kültürel dokuyu yansıtacak kılık kıyafet, yaşam biçimi, inanç sistemi gibi unsurlar yeni tarihselci eserlerde çok fazla yer tutar.

Serpil Oppermann, yeni tarihselcilik kuramında dört kavramın öne çıktığını belirtmiştir. Oppermann'a göre bu kavramlar "metinsellik, metinler arası etkileşim, tarihsellik ve bağlamlamadır" (2006:1). Hayden White, Louis Montrose, Dominick LaCapra, Hans Kellner, Robert Berkhofer ve Louis O. Mink gibi yeni tarihselci düşünürler, tarihin metinselliği üzerinde durmaktadırlar. Bu düşünürler, tarihi bilgiye ulaşmanın tek yolunun yazılı metinler olduğunu ileri sürerler. Bu anlamda Louis Montrose'un "metinlerin tarihselliği ve tarihin metinselliği" tanımı yeni tarihselci çalışmalarda önemli bir yere sahiptir. Montrose, bu tanımı ile tarihin belirli ve nesnel gerçeklerden oluşmadığını bunun aksine edebiyat ile karşılıklı etkileşim içinde olduğunu ve böylece edebiyat gibi yorumlanması gereken bir metin olduğunu belirterek hem anlamın hem de bağlamın metinsel özelliklerinin aynı derecede önemli olduğunu vurgulamaya çalışır. Jeremy Hawthorn, metinsellik ve tarihsellik arasındaki ilişkiyi titan ve gerilla savaşlarına benzetir. Hawthorn görüşünü şu ifadesi ile desteklemektedir:

"Edebi eserlerin metinsellik ve tarihselliği ile ilgili karmaşık ve çok yönlü düşünceler 1960'ardan beri var olan teorik titanların savaşlarına benzemektedir. Bu savaşlar ge-

rilla savaşlarına ve genç tanrılar arasındaki çatışmalara sebep olmuştur. Titanlar henüz ölmemiştir ancak onların gizli çarpışmaları küçük teorik anlaşmazlıklarda ifade edilmiş tarzı bulmaktadır” (1996:8).

Theodore Roosevelt, “edebi eserlerdeki ilk unsur büyük bir hayal gücüdür” (2006:8) diyerek edebiyatın tanımını yapmıştır. Ancak daha sonra şöyle devam etmiştir: “Geçmişin aktarılması, ancak güçlü bir hayal dünyası olan bir kişi ile sağlanabilir” (2006:8). Roosevelt, tarihinin hayal gücünden bahsederek onun edebiyatçı ile aynı olduğunu öne sürmüştür.

Yeni tarihselci yaklaşım, edebiyatı, belirli bir zaman ve mekânın kültürünü oluşturan yapıların, değerlerin, toplumsal kuralların ve söylemlerin bir parçası olarak görür. Farklı bir deyişle, yeni tarihselci bakış açısına göre edebiyat, politik, toplumsal, dinsel ve kültürel güç ilişkilerinin birbiri ile etkileşimi sonucunda oluşan bir sistemdir. Böylece yeni tarihselciler edebiyatın estetik boyutunu kaldırarak onu tarihle eşdeğer tutar. Munslow’un ileri sürdüğü gibi, “1990’lar ilerledikçe yeni tarihselcilik çok daha geniş bir analiz sahasına ilerleyerek edebiyat eleştirisinin sınırlarını aştı.”(2000:54) Bu doğrultuda yeni tarihselciler tarih ve edebiyat arasındaki sınırları kaldırmışlardır. Tarihi anlatılara kuşku ile yaklaşmışlardır.

Munslow tarihin edebiyat ile olan ilişkisine değinerek şu soruları sorar:

- *Tarihsel delillerin öz niteliği nedir ve ne işe yarar?*
- *Tarihinin, toplum teorilerinden faydalanmasının ve tarihsel anlayışta açıklayıcı çerçeve kurmasının rolü nedir?*
- *Anlatı biçimi, tarihsel açıklama açısından ne kadar önemlidir?* (2000:14).

Yeni tarihselci eleştirmenlere göre belirli bir zaman ve mekânda insanı tanımlayan edebi metinler aslında tarihin yorumlanmasıdır. Farklı bir deyişle, yazılı tarih bir edebiyat türüdür. Yeni tarihselcilik kuramına göre tarih bir bilim dalı değildir. Serpil Opperman’ın Postmodern Tarih Kuramı’nda bahsettiği gibi:

“Tarihin bilimsellik iddiası, tarihinin olayları bir seçme süreci sonucu belli bir düzende içinde anlatıya çevirmesiyle zaten yıkılmaktadır. Yalnızca seçme ve ayıklama işleminin kendisi tarihin ne denli nesnellikten uzak olduğunu göstermektedir” (2006:8).

Oppermann bu görüşü ile tarihi bilimsel bir alan görmemektedir. Oppermann ile aynı doğrultuda düşünen M.C. Lemon’a göre: “Bir tarihçi olayları aktarırken sürekli seçme, anlam, önem ve objektiflik sorunları ile karşılaşır”(1995:133). Lemon, dile getirdiği bu düşüncesi ile tarihe olan güvensizliğine dikkat çekmektedir.

Hayden White yeni tarihselciliği “edebi çalışmalara tarihi boyut kazandırmak için oluşturulan bir çaba” olarak tanımlamıştır. Hayden White’in bu görüşünden yola çıkan Munslow’a göre: “Yeni tarihselcilik edebi eserleri tarihsel bağlamları ile ilişkilendirmektedir. Şiirler, romanlar, oyunlar sadece birbirleri ile olan yapısal ilişkilerle değil aynı zamanda sosyal kurumlarla ve tarihi olaylarla olan çağrışımsal ilişkilerle de ele alınmalıdır” (2000:31).

Yeni tarihselcilik temelde eski tarihsel anlayışa karşı çıkarak tarihsel anlatılarda meydana gelen süreksizliklerden bahseder. Yeni tarihsel özellikler taşıyan bir roman anekdotla başlayabilir. Edebiyat tarihçisi Vincent Leitch *The Norton Anthology: Theory and Criticism* başlıklı eserinde Greenblatt'ın görüşüne yer vermiş ve görüşlerini şöyle aktarmıştır. “Greenblatt’a göre edebi eserler güçlerin çatıştığı aynı zamanda durmaksızın değişen kişisel çıkarların söz konusu olduğu alanlardır ve daima devrilme ya da yıkılma hissi uyandıran durumlardan oluşmaktadırlar” (2001:2250).

Yeni tarihselci edebiyat eleştirisi geleneksel edebiyat eleştirisinden ayrılır. Yeni tarihselci eleştiri, yazarın hayatı üzerinde durur, çünkü yazarın hayatı yazdığı eser için büyük bir önem taşır. Geleneksel tarihçilere göre edebiyat, nesnel ve fark edilebilir gerçeklerden oluşan tarihten farklı olarak öznel bir alanda bulunur. Böylece edebiyat tarihin izin vermediği hiçbir şeyi yorumlayamaz. Diğer bir deyişle tarih edebiyattan çok farklıdır, aynı zamanda daha önemlidir.

Metin ve bağlam arasındaki karmaşık ve çelişik ilişkiye bağlı olarak tarih ve kurgu arasındaki sınırla ilgili uzun süren bir tartışma söz konusudur. Chung Hsiung Lai bu ilişkiyi bir sarkaca benzetmektedir. Greenblatt, “New Historicism and a Feminist Genealogy” adlı makalesinde bu konuyu şöyle dile getirir:

“Edebiyat teorisi tarihi, bir anlamda metinsellik ve bağlamsallık arasında gidip gelen, bir sarkaç gibi sallanan ve anlık zaferlerle birinin diğerine üstünlüğü ile sonuçlanan, metinselliğin sözel edebiyat üzerindeki üstünlüğü ve bağlamsallığın sosyo tarihsel üstünlüğü arasındaki gidiş gelişi yansıtan teorik savaşlar serisidir” (2006:2).

Metin ve bağlam ilişkisine değinen Hawthorn, metni zaman ve mekândan bağımsız ancak bağlamdan ayrılmaz bir bütün olarak tanımlamaya çalışır. Bu ilişkiye bir örnekle değinerek şöyle belirtir: “Eşime yazdığım bir mektup on yıl sonra da başkaları tarafından okunabilir, bu metin zaman ve mekândan bağımsız olsa da belirli bir bağlamda değerlendirilmelidir”(1996:11). Hawthorn bu görüşünü Shakespeare’ın eserleri ile örneklendirir. Yüzyıllar önce yazılmasına rağmen Shakespeare’ın eserlerinin günümüzde hala okunması bu eserlerin bağlamsal yapısı ile ilgilidir.

1970’lerin sonra tarihsel ve edebi çalışmalar Chung Hsiung Lai’nin bahsettiği sarkacın farklı iki yanında kalmamıştır. Bunun aksine metin ve bağlam, tarih ve kurgu arasındaki sınırlar kalkmıştır. Farklı bir deyişle, postmodern dönemde tarih edebi tasarımlar ve güç ilişkileri ile kurulan bir söylem haline gelmiştir. Bu anlamda tarih ideolojik ve öznel bulunmuştur.

Yeni tarihselciler hem geleneksel tarihin edebiyatı marjinalleştirmesine hem de yeni eleştirinin edebi metinleri tarihin ötesinde kutsal bir yere koymasına karşı çıkarlar. Yeni tarihselciler, geleneksel edebiyat düşünürlerinin aksine, edebi bir metnin, yazarın niyetini tam anlamıyla içerisinde barındıramayacağını düşünürler. Aynı zamanda yeni eleştiricilerin aksine, edebi metinlerin yazıldıkları zaman ve mekânda bu dönemleri objektif bir biçimde yansıtmadıklarını düşünürler. Bu eleştirmenlere göre edebi metinler yazıldıkları

dönemin kültürünün baskınlığı sonucu kaçınılmaz bir şekilde oluşan kurgulardır.

Yeni tarihselcilik kuramında iki eser çok önemlidir. Bu romanlar Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*, Toni Morrison'ın *Sevilen* başlıklı eserleridir. Conrad, eserinde Avrupa'nın Afrika'yı ticari olarak sömürmesi anlatılır ve içinde bulunduğu toplumun o dönemdeki koşullarını objektif bir şekilde yazar. Morrison'ın eserinde, bir grup köle savaştan önce Ohio'da yaşanan acı gerçeklerden ve hafızalarını işgal eden anılarından kurtulmaya çalışır.

Geleneksel tarihi eleştiriye göre bu iki romanın doğruluğu tarihsel belgelerle karşılaştırılarak ölçülebilir. Yeni tarihselci yaklaşıma göre hem *Karanlığın Yüreği* hem de *Sevilen* içindeki karakterlerin yaşadıkları dönemi yorumlamalarını içerir. Bu karakterlerden yola çıkarak Joseph Conrad ve Toni Morrison'ın bu romanları yazdığı dönemlerde, insanların yaşadığı olaylar anlaşılabilir.

Karanlığın Yüreği, geleneksel tarihçilere göre on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın Congo'daki eylemlerini anlatan ve bu anlatıları tarihsel kayıtlara dayandıran bir eserdir. Aynı şekilde geleneksel bir tarihçi *Sevilen*'i on dokuzuncu yüzyıldaki tarihsel kayıtlarla inceler. Geleneksel tarihçilerin aksine yeni tarihselciler Conrad'ın eserini daha farklı biçimde incelerler. Onlara göre Conrad bu eseri yazdığı dönemde yaşadığı toplumda mevcut olan iki söylem kullanmıştır: anti kolonyalizm ve Avrupa merkezilik. Roman-daki anti kolonyalist tema Avrupa'nın Afrikalılar üzerinde üstünlük kurması ve onları sömürmesidir.

Yeni tarihselci bir eleştirmenin bir metni yorumlarken sorduğu sorular şunlardır:

- *Metinde öne çıkan güç ilişkileri nelerdir?*
- *Açık ya da gizli gücü yöneten kimdir?*
- *Gücün kullanılmasını tehdit eden şey ne olabilir?*
- *Gücü elinde bulunduran kişiler bu gücü yıkmaya mı çalışıyor?*
- *Tarihi ve kültürel olaylar metni nasıl etkileyebilir?*
- *Bu eser yazıldığı dönemdeki kültürde dil, bilgi ve güç arasındaki ilişkide neyi*

açığa çıkarır?

• *Bu eser nasıl bir insan karakteri ve nasıl bir insan vücudu imgesi belirtir ya da oluşturur?*

- *Bu eser nasıl bir gerçek ve güç modeli yaratır?*

Yeni tarihselcilik edebi tarih ve kültürel çalışmalarda postmodern tarih olarak da adlandırılmaktadır. Nitekim 'türlerin yıkılışı' yaklaşımını getirir. Sürekliliğe karşı çıkarak süreksizliklere yer verir. Geleneksel tarih anlayışını yıkmak için birbirinden bağımsız anekdotlar verilir.

Yeni tarihselcilik akımında dil önemli bir konudur. Lacan'ın deyişiyle "bizi özne kılan dilin kendisidir" (Sarup, 2004:16). Dil, kimlikle ilgilidir çünkü biz ancak dil aracılığı ile kendimizi anlatıp başkaları ile iletişim kurabiliriz. Yeni tarihselciler Levi- Strauss'un kültür ve dil konusundaki görüşlerinden etkilenmişlerdir. Mark Poster, Foucault ve Levi- Strauss'un görüşlerine yer vererek şöyle belirtir:

“Levi-Strauss’un akrabalık çalışmasında gördüğümüz gibi, içsel mekanizmaları, toplumsal analiz için bir model olarak hizmet edebilecek bilimsel bir paradigma olan masum bir dil yoktu. Foucault’a göre söylem olarak düzenlenen dil, insan topluluklarını etkileyen ve nihayetinde söylemin oluşumunu yeniden düzenleyen disiplin biçimleriyle her zaman ilişkiliydi. Hakikat ve iktidar; teori ve pratik arasındaki etkileşime dair ince ama iyi tanımlanmamış bu kavrayış, Foucault’un araştırmalarının ana teması olmuştur” (2006:24).

Strauss’a göre dil kendi kendini yöneten bir sistemdir. Bu noktada güç dil ile yansıtılır. Greenblatt dili özellikle İngiliz Rönesans döneminde büyük bir güç olarak görür. Greenblatt’a göre dil göndergeden ayrılmıştır. Karakterler her ne kadar bu boşluğu sözlerle doldurmaya çalışsalar da bunu başaramazlar. Greenblatt’a göre büyük sözler konuşulmuş ve bir boşluğun içinde kaybolmuştur.

“Ölülerle konuşma arzusuyla başlıyorum” diyen Greenblatt geleneksel anlamda sözlü dilin yazılı dile ola baskınlığını anlatır. Sözlü dilde belirsizlikler daha azdır. *Renaissance Self-Fashioning* başlıklı eserinde dil ve güç kavramlarını tartışır. Ona göre bir toplumdaki güç politikasını yöneten bireydir.

Sonuç

Yeni tarihselcilik edebiyata sunulan tarihi yaklaşımları reddeden yeni eleştiri kuramına karşı çıkararak tarih ve edebiyat ilişkisi üzerinde durur. Bu iki disiplini ayıran kesin çizgiler bulunmadığına dikkat çeken yaklaşım, tarihin edebiyat boyutunu, edebiyatın da tarihi boyutunu ele alarak Montrose’un deyişiyle, tarihin metinselliği, metnin de tarihselliği üzerinde durur.

Yeni tarihselcilik, öncelikle metin incelemelerini irdeleyerek bağlam kavramını ön plana çıkarır ve bir metnin ancak bağlamla değerlendirilebileceğini gündeme taşır. Bu noktada postyapısalcılıktan yararlanır. Hem post yapısalcılıkta hem de yeni tarihselcilikte öne çıkan en büyük unsur olan dil, Roland Barthes ve Derrida gibi düşünürlerle önem kazanır. Bu düşünürlere göre bir metinde birden fazla gösterge vardır. Bağlam ancak bu göstergelerle birlikte ele alınabilmektedir. Sözcükler, metin içerisinde pek çok anlamı barındırır.

Yeni tarihselcilik kuramında edebiyat, birden fazla bilinçle kurgulanan sosyal ve kültürel bir oluşumdur, bu yüzden tek bir bilinç düzeyine indirgenemez. Bu yüzden edebi bir metni analiz etmek için en iyi yöntem o metne üretildiği kültürel koşulların çerçevesinden bakmakla elde edilir. Edebiyat tarihin sınırlı bir yansımasıdır. İnsanın kendisi sosyal bir oluşumdur. Tarih, zaman ve insan arasında meydana gelen kırılmalarıdır. Edebiyat eleştirmeni sadece kendi kültürel oluşumu doğrultusunda yazabilir. Bu yüzden edebiyat eleştirisi ancak eleştirilen eserin kültürel koşullarının göz önünde bulundurulması ile gerçekleşir.

Kaynaklar

- Brook, T. (1991) *The new historicism: and other old fashioned topics*, Princeton: Princeton University.
- Certeau, M. (1988) *The writing of history*, (Çev. Tom Conley), New York: Columbia University.
- Chung-Hsiung, Lai. (2006) Greenblatt, new historicism and a feminist genealogy. *Intergrams*, 7(1). 2.
- Derrida, J. (1997) *Of Grammatology*, (Çev. G. C. Spivak), John Hopkins Maryland: University.
- Greenblatt, S. (2003) *Shakespeare ve kültür birikimi*, (Çev. N. Pelit), Ankara: Dost.
- Hamilton, P. (2003) *Historicism*, New York: Routledge.
- Hawthorn, J. (1996) *Cunning passages: New historicism, cultural materialism and Marxism in the contemporary literary Debate*, London: Arnold.
- Kelley, G. (2006) *Writing essays about literature: A Guide and style sheet*, Canada: Thomson Wadsworth.
- Lemon, M.C. (1995) *The discipline of history and the history of thought*, London: Routledge.
- Montrose, L. (1994) *Eliza, Queen of Shepherds*, London: Routledge.
(1989) *Professing the renaissance: The Poetics and politics of culture*, London: Routledge.
- Munslow, A. (2000) *Tarihin yapısökümü*, (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı.
- Nietzsche, F. (2005) *Tarihin yaşam için yararı ve yararsızlığı üzerine*, İstanbul: Say
- Oppermann, S. (2006) *Postmodern tarih kuramı*, Ankara: Phoenix.
- Poster, M. (2006) *Foucault, marksizm ve tarih*, (Çev. F. Güder), İstanbul: Otonom.
- Sarup, M. (2004) *Postyapısalcılık ve postmodernizm*, (Çev. A. Güçlü), Bilim ve Ankara, Sanat.
- Theodore, R. (2006) *History as literature and other essays*, New York: Cosimo.
- Tyson, L. (2006) *Critical theory today: a user friendly guide*, New York: Routledge.
- Vincent B., L. (2001) *The norton anthology, theory and criticism*, New York: Norton&Company.
- White, H. (2008) *Metatarih*, (Çev. M. Küçük), Ankara: Dost.



DOI: 10.22559/folklor.???

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Bir Yunan Oyunu Makria Yaidoura (Uzun Eşek) Akdeniz Tipi Maskülenliğin Ergenler Tarafından İfadesi*

The Greek Game of Makria Yaidoura (Long Donkey)

Alan Dundes

(Çeviren: Seval Kasımoğlu **)¹

Athenaeum'un 29 Aralık 1883'teki sayısında, J. Theodore Bent "Modern Yunanların Oynadıkları Bazı Oyunlar" hakkında kısa bir not yazmıştır. Ertesi sene Folk-Lore Journal bu notu tekrar yayımladı. Onun gözlemlediği bu oyunlardan biri Jamos adasında oynanan "Kaç Tane?" isimli oyundur. Şöyle tanımlamıştır:

4, 6 veya daha fazla erkek çocuğu kendi aralarında iki lider seçerek gruplara bölünür. Liderlerden biri eline bir taş alır. Öbür lider de bu taşın diğerinin hangi elinde olduğunu tahmin eder. Eğer yanlış bir tahminde bulunursa, o ve grubu rakipleri tarafından sırtlarına binilmek üzere arkalarını dönerler. Galip tarafın lideri mağlup liderin arkasına atlar atlamaz eliyle, yük çeken hayvan gibi mağlup liderin gözlerini kapatır, omuzlarına yük yükler. Boynunu eğdirmek için de kafasına küçük bir tokat atar. Bun-

* Bu makale Alan Dundes'in *Bloody Mary in the Mirror Essays in Psychoanalytic Folkloristics* isimli kitabının 122-136 sayfaları arasında bulunmaktadır. Dundes, Alan. 2002. *Bloody Mary in the Mirror Essays in Psychoanalytic Folkloristics*. University Press of Mississippi, 122-136.

** Dr. Öğr. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, sevalkasimoglu@gmail.com, sevalkasimoglu@karatekin.edu.tr (Bu makalenin İngilizceden Türkçeye çevirisine yardımlarından dolayı Onur Dulkadiroğlu'na teşekkür ederim).

dan sonra elini havaya kaldırarak ebenin tahmin etmesi için “kaç tane” diye bağırır. Bundan sonra da doğru tahminde bulunana kadar başına tokat yer. Binicilerde bu arada yük yüklemeye başlar (Bent 1884: 58).

1949’da Chios’da kaydedilen bir versiyonda, diğerlerinin sırtına binen erkeklerin lideri ezberinden Arai, bourai/ kasabın bahçesinde/ bir limon ağacı dikili / limon ağacı, portakal ağacı / kaç parça odun vardır dağlarda? (veya alternatif olarak “kaç elma vardır elma ağacında?”) tekerlemesini okur. Bu tekerlemeyi okurken elini havaya kaldırarak parmaklarıyla odun sayısını işaret eder. Eğer binilen kişi, doğru tahminde bulunursa diğer grup sırtını döner. Yoksa onlar tahmin edene kadar bu şekilde devam edilir (Argenti ve Rose 1945: 2: 1927).

2000 yılında benim halkbilimleri dersinden lisans öğrencim olan Kristina van Niekerk, Makria Yaidoura’ı (Uzun Eşek) 29 yaşındaki bir erkekten derlemiştir. Bu kişi de oyunu on yaşındayken 1981 yılında, Atina’nın bir kenar mahallesi olan Holargos’ta komşu çocuklarından öğrenmiş. Öğrencimin detaylı raporunun temel içeriği şu şekilde:

Bu oyun kendi içinde iki eşit gruba ayrılmış en az 8 oyuncu ile oynanır ve oyunun bir parçası olarak bir duvara gereksinim vardır. Büyük bir alana ihtiyaç duyulmamasına rağmen, oyun dışarıda oynanır. Oyunun amacı B takımı üyelerinin vücut ağırlıklarını kullanarak karşı tarafın, A takımının, vücutlarıyla oluşturduğu yapıyı çökertmesidir.

Oyun şu şekilde oynanır: İlk takım olan A takımının bir üyesi yüzü duvara dönük şekilde bir duvarın önünde durur. Bacaklarını düz tutarak beli yere yatay duruma gelene dek öne doğru eğilir. Bu oyuncu daha sonra genellikle her iki kolunu başının iki yanından ileri doğru tam uzatarak avuç içlerini duvara bastırır. A takımının geri kalanı aynı eğik vaziyette birinci oyuncunun arkasında önlü-arkalı sıra olur. Hemen önündeki oyuncunun belini tutarak, başını onun kalçasının sağ ya da soluna koyar. A takımı bu şekilde sırtları duvara karşı uzun, dik bir platform oluşturur.

Daha sonra A takımının tam arkasında ve birkaç metre gerisinde B takımı sıralanır. B takımının üyelerinden her biri, tek tek koşar ve atlar. Atlarken A takımının en sondaki üyesinin kalçalarından destek alarak zıplar ve bacakları iki yana açık olarak düz bir platform oluşturan rakip takım oyuncularının sırtına biner. B takımının ilk oyuncusu olduğunda ileri atlar ki diğer oyunculara yer kalsın. B takımının oyuncularının hepsine yer bırakmak ve bu sayede tüm takım üyelerinin ağırlık toplamını kullanmak sureti ile bir avantaj elde etmek, A takımının yapısını çökertmek ve o raunttan galip ayrılabilmek için kullanılan iyi bir stratejidir. B takımı oyuncuları atladıktan sonra ileri-geri kayamazlar. B takımı oyuncusu atlarken altındaki rakip oyuncuyu tutabilir fakat eğer B takımının herhangi bir oyuncusu ayakları veya elleriyle yere dokunursa, veya “uzun eşek”ten düşerse, o zaman bu oyuncu o el için “dışarda” bırakılır. Benzer bir şekilde, A takımının herhangi bir oyuncusu da rakibi sırtına atlarken yıkılmamak için ellerini yere değemez, aksi takdirde A takımı o raundu kaybeder.

Oyun oynanırken çok sayıda farklı strateji kullanılır. B takımının uyguladığı taktiklerden birisi, A takım oyuncusunun kalçasından ziyade en zayıf yerlerinden birisine, yani

omuzları veya kolları üzerine atlamak üzerine kuruludur. A oyuncusunun kalçaları daha çok destek sağlayacaktır çünkü. B takımının oyuncusunun ağırlığı, A takımının oyuncusunun bacakları üzerine binerek daha çok ortalanır. Başka bir teknik, B takımı üyelerinin birçoğunun A takımının oluşturduğu yapı içerisindeki en hassas kısım üzerine, mesela en ufak-tefek veya zayıf oyuncunun üzerine, binmesidir. Bu taktik “uzuneşek”i çökertmek ve dolayısıyla A takımını yenmek için daha büyük bir şans sunar. Bu son taktiğe karşı bir taktik olarak A takımı en zayıf üyelerini duvara en yakın konuma yerleştirebilir ve bu sayede hem en zayıf oyuncunun duvardan destek almasını sağlar hem de B takımı oyuncularının “uzun eşek”e ilk atlamada daha zayıf oyuncunun sırtına ulaşmaları ihtimalini azaltır.

Oyun hakkında bilgiyi sağlayan kişi, atlayan ve eğilen takımların yer değiştirmesi için ya B takımı tarafından A takımının “uzun eşeğinin” çökertilmiş olması ve böylelikle B takımının puanı alması ya da B takımının tüm üyelerinin atlamış olması ama A takımını çökertmemesi ve dolayısı ile A takımının puanı alması gerektiğini belirtmiştir. Oyun, belirlenen süre boyunca oynanmaya devam eder ve sonunda en çok puanı toplayan takım galip ilan edilir.

Aynı oyun, çoğunlukla aynı isim (“Uzun Eşek”) altında (Brewster 1945, 1953: 118), Türkiye’de de görülmektedir. Oyunun bu isimdeki kayıtlarına 1694 gibi çok eski tarihli belgelerde rastlamak mümkündür (Opie ve Opie 1969: 261). Aşağıda, Uzun Eşek isimli oyunun öğrencim Bora Öztoprak’ın Adana’da öğrendiği versiyonunun 1970 yılında kaydettiği anlatısı mevcuttur. Oyun sadece yaşları 8 ile 18 yaş arasında değişen erkek çocuklar arasında, her bir takımda 3 ila 7 oyuncunun yer aldığı iki takım arasında oynanır. İki takım oyuncuları, hem hakemlik hem de yastık görevini yerine getirecek bir Yastık seçerler. İlk olarak “alta gidecek” olan grubu seçmek için para atışı yapılabilir. Para atışını kaybeden takım Yastığın önüne sıralanmaya başlar. Onlar, eşeği oluşturacaklardır.

Yastık sırtını bir duvar veya ağaca yaslar ve kaybeden takım onun önünde sıralanır. İlk çocuk başını yastığın bacakları arasına kasık altına yerleştirir ve yastığın dizlerinden tutar. İkinci çocuk, ilkinin arkasına geçer, onun kasıkları ile bacaklarının arasına başını koyar ve ilk çocuğun dizlerine tutunur. Takımın geri kalan kısmı da hepsi sıralanana kadar bu şekilde yerini alır.

Diğer takım, önde en iyi atlayanıyla “eşeğin” arkasında belli bir uzaklıkta sıralanır. Bu çocuk koşar ve “kurbağa sıçraması” ile veya *Western* filmlerinde atına arkadan atlayan kovboylar gibi, eşeğin en sonundaki çocuğun üzerinden atlayarak olabildiğince çok sayıda çocuğu üzerinden geçmeye çalışır (bu şekilde takımın diğer üyelerine olabildiğince fazla yer bırakılmaya çalışılır). Yunan versiyonunda olduğu gibi, en zayıf ve en küçük çocuklar atlayan takımın ağırlığını taşıyamayacakları korkusuyla eşeğin önünde sıralanır. Onlar yeterince güçlü olamazlarsa, eşek çökecek ve aynı takım yeniden eğilmek zorunda kalacaktır. Bazen grubun küçük çocuklarından birisi ağırlığı kaldırayabileceğini ve takımı yarı yolda bırakmayacağını göstermek adına eşeğin arkasında yer almak ister. Böyle yaparak grup içinde saygınlık kazanacaktır.

Sırayla, diğer çocukların her biri koşar ve hepsi “eşeğin” üstüne oturana dek atlama-

ya devam ederler. Hakem, her atlama sırasında dikkatlice bakarak atlayanın ayaklarının yere değip değmediğini görmeye çalışır. Eğer tek bir kişinin ayağı hafifçe bile olsa yere değerse ve Yastık bunu görürse, atlayan takımın tamamı kaybetmiş olur ve eğilmek zorunda kalırlar.

Herkes eşeğin üstüne bindiği zaman, üstteki takım şu uyaklı şiiri söyler: (Brewster 1965: 363)

Bizim köyün imamı
Alttan verir samanı
Üstten çıkar dumamı
Attı attı kaç attı?

Bu tekerleme bittiğinde, binen takımın kaptanı parmaklarıyla birden beşe kadar bir işaret yapar. Kafiyeli tekerlemenin son dizesinde “sayı ne?” diye bir soru sorulur. Şimdi alttaki kaptan sayının ne olduğunu tahmin etmek zorundadır. Tahmin doğru değilse, üstteki takımın üyelerinin hepsi “hayır” diye çığlık atıp sevinçle bağırlarlar. Çünkü onlar, bir sonraki elde yine üstte kalabilirler. Eğer tahmin doğruysa, atlayan takım “eşek” olarak eğilmek zorundadırlar.

Oyunun stratejilerinden birisinde, atlayan grubun oluşturduğu takım tek bir çocuğun üzerine yığılır. Bunu yapmak için, ilk atlayan çocuk atlayışını tamamladıktan sonra düz bir şekilde uzanır. Daha sonraki çocuk, yükseğe sıçrar ve takım arkadaşının üzerine biner ve ayrıca sonraki atlayıcı için bir platform sağlamak adına oda uzanır. Burada amaç eşeği çöktürmektir. Bu durum “eşek çöktü” diye adlandırılır. Eşeği çökmeye zorlamalarının sebebi, “eşeği” oynayan takıma parmak sayısını doğru tahmin etme fırsatını vermek istememelelidir. Bu türde bir yığılma taktiğindeki tehlikelerden birisi, atlayan her çocuğun yeterince yükseğe zıplayarak uzanmış durumda bulunan arkadaşının vücudunu ortalayarak doğru yere inmesi ve bu sayede ağırlık noktasına daha fazla baskı yapmak zorunda olmasıdır. Yığılma taktiğinde yığın yüksekliği ne kadar artarsa dengeyi korumak da o kadar zorlaşır. Atlayan takımın üyelerinden her hangi birisinin ayağı yere değerse o tur kaybedilir. İzmir’de oyunun benzer bir Türk versiyonunda kural şöyledir: bir takımın bir turda kazanabileceği en yüksek puan birdir. Oyun, takımlardan birisinin önceden rastgele seçilmiş olan bir sayıya, örneğin 5 veya 10 puana, ulaşmasına dek devam eder.

Bu oyunun yazıya geçirilmiş onlarca versiyonu vardır ve oyunun detayları dikkate değer bir şekilde birbirleriyle tutarlıdır. Meslektaşım Stanley Brandes, Andalusia’daki alan çalışması boyunca topladığı bir versiyonu yazdı. Bu İspanyol versiyon *jugar a churro* olarak biliniyor (*churro* oyunu, burada *churro* uzun ince bir hamur işidir). Bu versiyonda yastık, *madre* (anne) olarak adlandırılır. Eşek ise *mula*’dır, veya dişi bir katır (burada dikkati çeken bir husus, Yunan dilinde “eşek” anlamına gelen kelime genellikle nötr anlamda kullanılırken, yukarıda bahsedilen oyunda ise dişi eşek anlamında olan *Yaidoura* kullanılır).

Brandes’in aktarımı şöyle:

“*Mula*’yı oluşturmak için *Madre* bir sokak lambasının ya da duvarın önünde dikilir. Karşı grubun bir üyesi *madre*’nin karnına başını gömerek, öne doğru eğilir. Takımın diğer üyelerinin her biri de önündeki kişinin beline kollarıyla sarılarak ve öne doğru eğilerek birbirlerine bu şekilde eklenirler. Oğlanların sırtları bir platform oluşturur ve tüm bu yapı ise *mula* olarak bilinir.

Madre takımının üyeleri şimdi, buldukları bekleme noktasından koşup atlayarak “dişinin” üzerine binmeye başlarlar. Bu noktada kazananı belirlemek için her çeşit kural devreye girer. *Madre* takımının tüm üyeleri (*mula*’nın aksine, bu takım için özel bir sayı tayin edilmemiştir) *mula*’nın üstüne atlamaya çalışmalıdır. Bu nedenle *Mula*’ya ilk binenler diğerleri için yer bırakmak adına mümkün olduğunca ileri atlamaya çalışırlar, ancak bu çok zor bir görevdir, çünkü oyuncu *mula*’ya atladığı noktada sabit kalmalıdır. Kurallara göre, takımın oyuncuları birbirlerinin üzerine de çıkabilir ve bu sayede oyunculardan oluşan katmanlar meydana gelir ve bunun ağırlığı da tabii ki *mula* üzerine biner. Atlayan her bir oyuncu koşarken aynı zamanda *!Churro!* diye bağırır. Bu kelimeyi atlamadan hemen önce de söyleyebilir. Ancak kelimeyi hiç söylememek ve unutmak takımın oyunu kaybetmesi demektir. Atlayan kişinin atlarken veya binerken ayağının yere değmesi yine takımın kaybetmesi anlamına gelir. Aynı zamanda, *mulanın* yıkılması, bir diğer deyişle alttaki takımın oyuncuları artık birbirlerini tutamaz ve yere düşerlerse, *mula* kaybeder. Bu sebeple, en son koşan kişi genellikle en ağır ve en güçlü kişidir. Bu sebeple bu oyuncunun *mula* üzerine sert bir iniş yapması ve ağırlığın en çok olduğu bu notada onun çökmesini sağlaması gerekmektedir.

Ancak, eğer *mula* çökmezse *madre* takımından bir temsilci kendi kendini seçerek daha önce belirlenen bir işaret uyarınca belli sayıda parmağını havaya kaldırır. *Mulayı* oluşturan oyunculardan herhangi birisi, tabii bu arada başı hala yere doğru eğik durumda, tuttuğu sayıyı tahmin etmeye çalışır. Her iki takımı da görebilen *madre*, tarafsız bir şekilde bu olayı gözlemler ve oyuncunun doğru tahminde bulunup bulunmadığını belirler. Eğer sayı doğru bir şekilde tahmin edilirse, her iki takım rollerini değiştirir ve atlayan takım şimdi *mula* olur. Şayet sayı doğru tahmin edilmezse bir önceki roller devam eder. *Mula* olmak fiziksel olarak zor ve istenilmeyen bir iştir. Oyunun amacı atlanılan değil atlayan olmaktır. *Madre* bırakmak istemediği sürece veya bir başkası onun yerine geçmediği sürece oyun boyunca oynamaya devam eder” (1993: 126-27).

Oyunun farklı versiyonlarında, binilen hayvan çeşitlilik gösterir. Amerika Birleşik Devletleri’nde bu geleneksel oyunun bir versiyonu “Johnny on the pony (midilliye binen Johnny)” olarak adlandırılır (Brewster 1945, 1953: 116-18). Bu İngiliz versiyonu *Lady* oyununun, Gomme tarafından ilk olarak 1898 yılında yayımlanan standart oyun derlemelerinin 2. cildinde bulunan bir versiyonu “*Saddle the Nag*” (Eşeğe Semer Vur) isimli oyundur. Opies isimli yazarlar oyunun birçok geleneksel adından. Bu isimler arasında şunlar vardır “Ata Sıçrama”, “Deve Sırtı”, “Binmeyen Kalmasın”, “Herkes Atlara”, “Uzun Ata Sıçrama”, “Uzun Kısağa Sıçrama”, “Uzun Kuyruklu Dırdırcı”, “Zayıf Atlar”, “Güçlü Atlar, Zayıf Eşekler”, “Demir Eşekler” ve “Eşeğe Atlama” (Opie and Opie

1969: 257-60). “*Cuddy*” kelimesinin eşekler için geleneksel eski bir lakap olduğunu aklımızda tutarsak oyuna “*Bump a Cuddy (Cuddy’e Atla)*”, “*Cuddie’s Weight (Cuddy’nin Ağırlığı)*”, “*Cuddie give Way (Cuddie Yol Ver)*”, “*Jump the Cuddie (Cuddy’e Bin)*”, “*Munt-a-cuddy*” ve “*Funking Cuddie*” (Korkan Cuddy) gibi isimlerin de neden verildiğini daha iyi anlayabiliriz (258). Hindistan’da, bu oyun “*Tell me how many eggs?*” (Bana kaç yumurtan olduğunu söyle?) olarak bilinir (Brewster 1943a), ama oyunun bir versiyonunda galip gelen kaybedeni “at benim; midilli senin” diye kızdırır. Bu ifade, fakir insanların midilliye binerken, bireysel statüsü daha yüksek olanların atlara bindikleri gerçeğine gönderme yapar. Hindistan’daki diğer bir versiyonda, binilmiş olanlar tarafından oluşturulan çizgiye, “*Ghodi*” veya kısarak olarak adlandırılır (Brewster 1955: 93-94).

Brandes’in doğru bir şekilde gözlemlediği gibi (1993: 127m), tarif ettiği bu oyun kesinlikle “*How Many Horns Has the Buck?*” (Beygirin Kaç Boynuzu Var?) isimli oyunun bir versiyonudur. Bu oyun oldukça eski tarihlere dayanmakta olup ve çok sayıda akademik çalışmanın konusunu oluşturmuştur (Collin 1918, Ullman 1943). Bunlardan özellikle dikkate değer olan, Paul Brewster’in farklı versiyonları kapsamlı bir biçimde derlediği ve ilk olarak 1942 yılında *Bealoideos: Journal of the Folklore of Ireland Society (Kökler: İrlanda Toplumun Kültürü Günlükleri)* yayımlanan ve Hollanda dilindeki tercümesinin de *Volkskunde*’de yayımlandığı çalışmadır. Orijinal *Bealoideos* olarak 1965’te tekrar basıldı.

Oyunla ilgili en erken dokümanlardan biri MS 66 yılında ölen Petronius Arbiter’in ünlü *Satyricon*’da yapılır. Kayda değer “*Cena Trimalchionis*” isimli çalışmanın bir yerinde bir çocuk ile köpek arasındaki dalaşmanın nasıl yemek masasındaki şamdanın düşmesi ve bunun sonucu olarak da kristal bardakların kırılmasından söz edilir. Ev sahibi, Trimalchio pek de umursamaz görünür. Çocuğu öper ve sırtına binmesini emreder. Ustasının arkasına bacakları açık bir şekilde binen çocuk, Trimalchio’nun omuzlarına vurur ve “*Buca buca, quat sunt hic?*” diye bağırır. Bu kelimeler pek çok araştırmacı tarafından, oyunun İngilizce versiyonundaki “*buck buck, how many (fingers, horns) do I hold up?*” (Hayvan, hayvan, kaç tane -parmak, boynuz- kaldırdım?) veya Almancada “*Bock bock, wieviel Hörnerhab ich?*” sözleri ile aynı anlama geldiği düşünülmektedir (Opie ve opie 1969: 299). Petronius tarafından bahsedilen metin ile İngilizce versiyonları arasındaki benzerliğe dikkat çeken isim antropoloji disiplininin kurucu babalarından E. B. Tylor’dan başkası değildi. Tylor, ilk kez 1871’de yayımlanan *Primitive Culture* isimli çalışmasının birinci cildinde, “*Dar yollarda tahmin oyunu oynayan küçük okul çocukları görebiliriz. Bunlardan bir kısmı diğerlerinin üstlerine biner ve parmaklarıyla sayı gösterirler. Diğerleri ise tutulan bu sayıları tahmin etmeye çalışırlar. Nero zamanında Petronius Arbiter tarafından yazılan bir eserin bir paragrafını okuduğumuzda bu tür ıvır-zıvırın tarih boyunca nasıl süregeldiklerini görmek oldukça ilginç*” (1958: 74) diye belirtir. Tylor’un gereksiz bir biçimde oyunu tarihten kalan bir ‘ıvır-zıvır’ olarak aşağılayıcı biçimde isimlendirmesini sorgulayanlar olabilir, çünkü biz bu oyunun Akdeniz ve hatta Hindu-Avrupa kültürlerinde ideal maskülenliğin önemli bir metaforik göstergesi olduğunu göstermeye çalışıyoruz.

Oyunun tarihi olma özelliği ve yüzyıllardır devam ediyor olduğu gerçeği kesinlikle tartışma konusu değildir. Oyunun görsel kayıtları bile mevcuttur. Peter Bruegel'in Viyena'da Kunsthistorisches Müzesi'nde bulunan ünlü *1560'ya Çocuk Oyunları*'nda sağ alt köşede gördüğümüz versiyonda, tahta bir tezgah veya masanın kenarına oturmuş dışarıya doğru bakan bir "yastık" oğlanın kucağına başını yerleştiren ilk "eşek" oğlanıyla beraber bir diğer "eşek" oğlana iki başka oğlanın bindiği görülmekte. İki biniciden ikincisi sol elinin parmaklarını kaldırmakta. (İngiltere'deki oyunun bir fotoğrafı için Opie'nin *Children's Games in Street and Playground* isimli çalışmasında sayfa 256'ya bakınız).

Brewster tarafından oyunun 80'den fazla versiyonunun derlendiği çalışmadan anlaşıldığı kadarıyla oyunu iki temel alt çeşide ayırabiliriz (Brewster 1943b: 135). Daha basit olan birinci alt-çeşit sadece iki çocuk içerir. Bunlardan biri atlayan diğeri de atlanılandır. Bir "yastığın" olup olmaması isteğe bağlıdır. Bu alt çeşidin bazı versiyonlarında yastık olarak görev yapan üçüncü bir çocuk bulunurken bazılarında bulunmaz. Diğer alt çeşit ise yukarıda Yunan, Türkçe ve İspanyol versiyonlarında bahsedilen takımları içerir. Yine bu alt çeşitte de bir hakem veya yastık yer alabilir.

Oyunun bu her iki alt çeşit veya türü 1634'ten 1636'ya kadar ilk baskısı yayımlanan Basile'nin ünlü Napoliten halk hikayeleri koleksiyonunda yer almaktadır. Basile, *Pentamerone* isimli çalışmada ikinci günün hikayelerinin başlangıcında, Naples'te oynandığı anlaşılan otuz bir geleneksel oyundan oluşan genişletilmiş bir listeye yer verir. Bunlardan birisi *Anca Nicole* olarak adlandırılır ve şu şekilde tanımlanır: "Oyunda bir çocuk eğilir ve başını bir diğerinin dizine koyar, bu çocuğun gözleri başını dizlerine koyduğu çocuk tarafından kapatılır. Daha sonra 3. bir oğlan onun arkasına bacakları açık bir şekilde atlar ve "*Anca Nicola si 'bella e si 'bona, E si 'maretata: Quanta corna tiene ncapa?*" tekerlemesini söyler. Bu arada da eline başka bir eli ekleyerek, istediği sayıda parmağını kaldırır. Onun altındaki çocuk parmak sayısını görmeksizin tahmin yürütmek zorundadır (Penzer 1932:I: 13103). Eğer oğlan bu "*corne*" (boynuz) sayısını yanlış tahmin ederse, oyun o doğru bir şekilde tahmin edene kadar devam eder. Basile ayrıca, Penzer'in a cavallo luongo (uzun at) ile karşılaştırdığı *Travo Luongo* veya "Uzun Kirişten" de bahseder (I: 133n21) Bu ikinci oyun, "*How Many Horns Has the Buck?*" (Hayvanın Kaç Boynuzu Var?) oyununun takımlı versiyonlarına denk gelmektedir.

Oyun hakkında bu zamana kadar cevaplanmamış olan bir soru, oyun esnasında en sık kullanılan kelime olan "*horns*" (boynuzlar) kelimesinin, eğer varsa, önemi, veya varlığı sorusudur. Bilindiği üzere "*horns*" kelimesi biniciler tarafından tutulan parmak adedi ve binilen kişi ya da kişiler tarafından tahmin edilmesi gereken sayıya işaret eder. Ancak bu kelimenin oyundaki muhtemel sembolik önemi folklor araştırmalarında bugüne dek görmezden gelindi.

Akdeniz kültüründe yetişkin yaşamında, boynuz kelimesinin kesinlikle bir çağrışımı vardır ve bu çağrışım daha ziyade negatif anlamdadır. Halk arasında çok sayıda mecazi ifade ve gelenek vardır ki, şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde bir adamın başka bir adama boynuz vermesi, boynuz verilen adamın boynuzlandığına işaret eder.

Örneğin Portekiz’de, “evli bir adamın kapısına veya evine boynuz koymak hakaretlerin en kötüsü olarak görülür” (Hornell 1925: 309). Aynı kaynağa göre “bir kapıya başında boynuzları olan bir adamın çirkince resmedilmesi çok sayıda edepsiz şakaya konu olmaktadır (309). Ne yazık ki Hornell bu “edepsiz şakaları” kayda geçirip bizlere iletmedi ancak Amerikalı cesur bir kadın antropolog başarılı bir şekilde hazırladığı modern Yunan folklorü derlemesinde “boynuzlanma” ile ilgili bazı şakalara yer verdi (Orsa 1979: 93-95), ve bunların birçoğunu da Motif H425-2 isimli bölümde doğru bir biçimde açıkladı. Yazar ayrıca boynuzlu koca kavramının “Yunan Kültüründe genel bir tema” olduğunu da ekledi. (65.66) Aldatılan koca için İtalyancada *comuto* kullanılırken bu kelimenin Fransızca karşılığı olarak *comute* kullanılır. Modern Yunancada keratas teriminin tam karşılığı “Aldatılan” olsa da mecazi anlamı boynuzludur (Koukoules 1983: 157). Ve buna bağlı olarak, “ona boynuz ekledi” demek “onu boynuzladı” demektir (177).

Anekdot biçimindeki bulguların önemli bir bölümü “boynuzun” modern Yunanca-daki sembolik önemini kanıtlamaktadır. 28 Ocak 1867 tarihinde İyon adalarından biri olan Korfu’da bir olay yaşandı. O gün başkasının tarlasında kiralık olarak ekin eken köylülerin kira ödeme günüydü. Kirayı ödememek halinde kira ödenene kadar hapis yatmak anlamına geliyordu. Tarla sahipleri kirayı almaya kahyalarını göndermişti, kahyaların etrafında da polisler vardı. Köylüler, köy meydanına kurulan masalarda oturan kahyalara doğru yaklaşıırken birçoğunun ellerinde, içi zeytin dolu sepetler vardı, diğerleri ise kirayı ödeyemeyecekti. Aniden tanınmayan bir adam omzunda bir sepet ile çıkageldi. Kirayı ödemek istercesine masalara yaklaştı. Sepetin içerisindeki ortaya çıktığında toplanan kalabalık gürlüncesine kahkaha attı. Sepetinde zeytin, üzüm veya kuş üzümünden ziyade koç boynuzları vardı. Bu olayı aktaran Gallant şöyle söyler: “Küçük düşürülen kahyalar ve korumaları kaçarcasına orayı terk ederken o gün başka kira toplanmadı” (Gallant 1994: 703). Gallant bu küçük düşmenin sebebini şöyle açıklıyor. “Boynuzların verilmesi toprak sahiplerinin, veya bu örnekte temsilcilerinin, boynuzlandıklarını simgelemekte. Rollerin değişmesi ile birlikte kira/kadın artık kiracı/aşğın elindeydi ve onda kalacaktı. Böylelikle koca/toprak sahibinin iktidarsızlığı ilan edilmiş ve onların layığı, halkın alaycı kahkahalarına maruz kalmak olmuştur (704).

Hâlâ boynuz-boynuzlanmak eşitliğinin kanıtlanması gerektiğini düşünen varsa, bu kanıt yatay ve dikey “boynuz işaretinin” yaygın olarak ifade ettiği anlam ile sağlanabilir. Kırk farklı noktadan 1200 katılımcı ile gerçekleştirilen bir çalışmada, katılımcıların 515’inin dikey boynuz işaretini boynuzlanmak anlamında yorumladığı, sadece yirmi dokuzunun sıradan bir hakaret olarak yorumladığı ve on kişinin ise kötülükler karşıs koruyucu bir işaret olarak algıladığı görülmüştür (Morris et-al 1979: 120). Yatay boynuz için ise 368 kişi boynuzlanmak 86 kişi ise korunma anlamını çıkarmıştır (136). Her iki işaretin koruyucu yönü bile erkeklige ait olarak yorumlanabilir. Tipik olarak, bu hareket kem gözün kötü etkisinden korunmak için kullanılır (Dundes 1980: 93-133). Kem gözün vücut akışkanlarını kurutmak gibi etkileri vardır ve boynuzlar muhtemelen bu iktidarsızlık tehdidine karşı bir önlem olarak kullanılmaktadır. İtalya’da, kem gözlerin hedefi olmaktan korkan bir erkek koruyucu bir teknik olarak testislerini elleylebilir (rükürmek,

cinsel iktidarın, yani sıvı üretme gücünün, sergilendiği başka bir yöntemdir).

Okuyucu şimdi “*How Many Horns Has the Buck?*” (Hayvanın Kaç Boynuzu Var?) oyunu ile boynuzlanma işareti olan boynuzların arasında ne gibi bir bağlantı olduğu konusunda bir kafa karışıklığı yaşayabilir. Her şeyden önce, bu oyunu oynayan çocuklar evli değiller ve bu nedenle birbirlerini boynuzlayacak bir durumları da yok. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken durum boynuzların boynuzlanmaya gönderme yapmaktan ziyade cinsel sembol olarak görülmeleleridir. “boynuz=boynuzlanmak” eşitliğinin nereden çıktığını açıklamaya çalışan on dört farklı teori üzerinde yapılan bir inceleme (Morris et al. 1979: 120-27) ortaya koymuştur ki, boynuzlar ister bir boğaya ister başka bir güçlü hayvana ait olarak görülsün, verilmek istenen mesaj boynuz gösterilen kişide bunların olmadığıdır. Bir başka deyişle o kişi boynuzları olmayan, işe yarar bir erkeklik aleti olmayan bir erkektir. Boynuzla sahip olan kişi boynuzu gösterendir ve kendisinin veya bir başka erkeğin boynuz gösterilen kişinin karısına sahip olduğuna işaret etmektedir. Bizim bahsini yaptığımız oyun bağlamında ise boynuzla sahip olan binen veya binenler, boynuzla sahip olmayan ise binilen veya binilenlerdir. Binenler maskülen iken binilenler feminenidir. Boynuzla olmayan adam veya erkek çocuk kadın veya kız çocuğa benzetilir.

Bu farkı Yunanistan bağlamında tam olarak anlayabilmek için aktif ve pasif homoseksüellere karşı takınılan tutum arasındaki farkı anlamak gerekir. Homoerotik bir ortamda aktif homoseksüel erkek rolünü üstlenmiş olarak görülürken pasif homoseksüelin feminen olduğu, kadın gibi davrandığı düşünülür. Bu önemli ayırım yeni bir olgu değildir hatta klasik Yunan kültüründe doğruluğu onaylanmıştır (Slater 1968: 61). Örneğin Atina komedisinde, yavaş yürüyen ve uzun tunik giyen erkekler “efemine veya pasif homoseksüel” olarak alaya alınırlardı (Bremmer 1992: 19, Dover 1980: 16, 68, 76, 135). Aktif bir homoseksüel olmanın utanılacak bir yanı olmadığı ancak pasif homoseksüel olmanın kesinlikle bir utanç kaynağı veya onursuzluk olduğu fikri sadece modern Yunanistan’da değil, tüm Akdeniz ülkelerinde ve ötesinde görülmektedir. Örneğin Arapçada, Al-fa’ıl (yapan) olmak Al-Mafül (yapılan) olmak kadar arzu edilen bir şey değildir (Vanggaard 1972: 122). Bu durum temel olarak modern Yunan dilindeki bir deyimde geçen, bir erkeğin daima *pidhiete* (atlanan) değil *pidhai* (atlayan) olması konusunda ısrarcı olması gerektiği söylemi ile aynıdır. Bir başka deyişle, “Erkek her zaman girmelidir, girilmeye hiçbir zaman izin vermemelidir” (Faubion 1993: 220). (Yunan dilinde “atlamak” fiilinin seçilmiş olması bizim oyunumuz ile doğrudan ilintili gibi). Benzer biçimde, “eski İskandinavya’da bir erkeğin başka bir erkeğin adeta “oyuncağı” olması ve onun tarafından bir kadın gibi cinsel anlamda kullanılması bir utanç kaynağıdır” (Vanggaard 1972: 77). Brandes tarafından vurgulandığı gibi, erkeklerin boynuzlanmaktan korkmalarının bir sebebi “boynuzlanmanın sembolik olarak bir kadına dönüşmek anlamına gelmesidir” (1980: 90). Delaney bu konuyu Türkiye bağlamında açıklıyor: “pasif homoseksüel en alçak olandır, sadece homoseksüel olduğu için değil, aynı zamanda kendisinin bir kadının yerine konulmasına izin verdiği için” (1987: 47n7). Modern Yunancada sokak dilinde efemine bir pasif homoseksüel için kullanılan *poustis* kelimesi çok ağır bir hakaret olsa da (Herzfeld 1985: 77,158, Faubion 1993: 223), homoseksüel aşıklar arasında sevgi-

yi ifade etmek için kullanılan bir kelime olabilmektedir (Koukoules 1983: 170). Eski Yunanistan'da erkeklige adım atma ritüeli olarak sübyancılık uygulamasının var olup olmadığından bağımsız olarak, “aktif” ve “pasif” homoseksüellere karşı uzun süredir var olan eleştirel tutum farklılığının deneysel olarak doğrulanabilir olmasına dikkat çekmek gerekmektedir (Bremmer 1980, Sergent 1987).

Eski Yunan'da ve başka yerlerde “riding (sürmek, binmek) eylemi cinsel birleşmenin bir tasviri olarak görülür (Dover 1980: 59, Adams 1982: 229), ve bu benzetme modern Yunan kültüründe halen geçerlidir. *Kavaldo* kelimesinin sözlük anlamı “Sürüyorum” veya “Biniyorum” olsa da, argoda cinsel birleşmeye bir gönderme olarak kabul edilir (Koukoules 1983: 154). Bu açıklamanın bizim oyunumuza yönelik anlamı ise, üstteki oğlanlar erkekliklerini sergilerken altta olanların daha pasif, dişil bir role zorlanmalarıdır. Üstteki oğlanlar tarafından havaya kaldırılan parmaklar (boynuzlar) erkeklige işarettir. Alttaki oğlanların “boynuzları” göremiyor olmaları, kurbanın (gerçek hayatta boynuzlanan kişinin) görmemesini sağlamak için kafasının arkasından genellikle dikey boynuzun bir el işareti olarak yapıldığı ve boynuzlanmayı simgeleyen gelenek ile garip bir benzerlik göstermektedir (Driessen 1992: 247). Kurban böylesi bir durumda çevresindekilerin neden aniden ona gülmeye başladıklarını anlamaya çalışmaktadır.

Oyunu inceleyenlerin ne olduğunu çözemedikleri bir başka husus daha vardır: “bucca” kelimesi. *Satyricon*'da bulunan I. yüzyıla ait yazılarda, tekerleme “Bucca, bucca, quot sunt hie?” olarak geçmektedir. Peki “Bucca, Bucca” tam olarak ne anlama gelmektedir? Collin, 1918 tarihli yazısında, bu kelimenin anlamının bilinmediğini, ancak kendi görüşüne göre Latince *Dummkopf* veya *aptal kafa* anlamına gelen *Bucco* olabileceğini belirtmiştir (1918: 378-79). Ullman ise bu kelimenin Latince “yanak” anlamına geldiğini, ancak Trimalchio'ya binen çocuğun onun yanağına değil de omuzlarına vurduğunu ve bu nedenle de *bucca* kelimesinin aslında “anlamsız bir kelime” izlenimi verdiğini itiraf etmektedir (1943: 96). Ullman'ın şöyle bir iddiası var: birçok Avrupa dilinde erkek keçi için bir kelime var ve bu kelimelerin çoğunun “bucca” kelimesinin telaffuzu ile benzerlikler gösterdiği biliniyor, örneğin İtalyancada *becco*, Fransızcada *bouc*, Almandada *Bock* gibi, bu nedenle de Latincedeki *bucca* kelimesinin “keçi” anlamına gelmesi gerekir. Ullman bu hipoteze dayalı açıklaması ile birlikte Petronius'da geçen “erkek keçi” anlamındaki *bucca* kelimesinin Latince sözlüklerin yeni baskılarında yer almasını umut ediyor (1943: 102).

Oyunda geçen Latince “yanak” kelimesinin herhangi bir anlamı olabilir mi? Eğer buradaki “yanak” kelimesi İngiliz argosunda on yedinci yüzyıla dek giden hali ile olduğu gibi kalça (yanağı) anlamına geliyorsa bu çok mantıklı olur. O zaman tekerlemenin yeni hali şöyle olur: “Yanak, yanak, kaç yanak var?”. Böylelikle buradaki çok gizli olmayan göndermede anal girişe yönelik olur. Trimalchio'nun homoseksüel eğilime yönelik aleni yaklaşımının da iyi bir yorumu olur. Vazo süslemelerinde yer alan kanıtlara dayanarak biliyoruz ki, eski Yunanda heteroseksüel birleşme bile çoğunlukla anal, yani arkadan gerçekleşmekteydi (Dover 1980: 189). Ayrıca şunu da biliyoruz ki, modern Akdeniz kültürlerinde anal giriş tehdidi erkekler arasındaki sözlü atışma veya şakalaşmalarda standart olarak

kullanılmaktadır (Brandes 1980: 95). Örneğin, yetişkin Türk erkekleri arasındaki sözlü atışmalar üzerine yapılan bir çalışmada şu genel prensibin varlığı ortaya konmuştur: “En büyük hedeflerden birisi rakibini dışıl bir pasif role büründürmektir. Bunu yapmak için rakip, veya rakibin anne veya kız kardeşi iffetsiz bir cinsel “alıcı” olarak tanımlanabilir. Eğer erkek rakip bu şekilde tanımlanacaksa, ona edilgen bir anüs olduğu, ve söz dalaşına girdiği kişinin saldırgan erkeklik organının darbelerini kabul etmesi gerektiği söylenir (Dundes, Leach, ve Özkök 1970: 326). Bu tür atışmalar genellikle sözlü olur ama bazen duvar yazısı şeklinde de görülebilir: “Bunu yazan Tosun, okuyana kosun” (341). Modern Yunan duvar yazılarında benzerlik görüyoruz: “Yazanın malafatı / okuyanın götüne girsin” (Koukoules 1983:III). En masum soru bile rakibe, “geçirmek” için bir fırsat sunabilir (Dundes, Leach, ve Özkök 1970: 330, Koukoules 1983: 25). Bu gelenek en az iki bin sene öncesine gitmektedir. Pompei duvar yazıları arasında “bunu okuyan *pedicatio* (sübyancı)dır” anlamına gelen “*pedicatur qui leget*” gibi ifadeler yer almaktadır (Adams 1982: 124-25).

“Hayvanın Kaç Boynuzu Var?” isimli oyunu Türk ve Yunan sözlü atışmalarına benzetirsek yanılmış olur muyuz? Bu oyuna İngiltere’de verilen çok sayıda ismi aklınıza getirin. Bunlardan birisi “Husky-Bum, Parmak mı Başparmak mı?”. Diğer isimler arasında: “Rum-stick-a-bum, here I come,” “Bung the Barrel,” “Bum Bum Barrel,” “Bumsy Barrels,” ve “Bung the Bucket” vardır (Opie ve Opie 1969: 257-60). İngilizce argoda “Bum” kelimesi kış anlamına gelmektedir ve “bung-hole” ise kış deliğidir. Bu kelimeler kesinlikle arkadan yakınlaşmaya bir gönderme yapmaktadır. Ayrıca unutmayınız ki, Yunanca yazılarda geçen eşek dişidir, tıpkı Endülüs versiyonunda bahsi geçen katırın dişi olduğu gibi. Eğer tüm bu bilgileri bir araya toplarsak, “Hayvanın Kaç Boynuzu Var?” isimli oyunun dişileştirilmiş bir rakibe karşı maço bir meydan okuma olduğunu ve “dişinin” anüsünün kaç tane erkeklik organının tehdidi altında olduğunu tahmin etmeye davet edildiğini söyleyebiliriz. Ullman tarafından üzerinde çalışılmış bir biçimde ileri sürülen ve Bucca kelimesinin “yanak” değil de “keçi” anlamına geldiği iddiasını doğru olarak kabul etsek bile, bu durum “İtalya, İspanya ve Portekiz’de kandırılan kocanın keçi (*becco, cabrón, cobrad*) ile özdeşleştirildiği gerçeğini değiştirmez”. İtalyancadaki *becco* kelimesi *coralito* ile eş anlamlıdır, yani sadakatsiz bir kadının kocası. İspanyolcada da *cornudo* ve *cabrón* kelimeleri, karısının zina etmesine razı olan adam anlamında kullanılmaktadır” (Blok 1981: 428). Castilla’da kırsal alanda yaşayan bir toplumun incelendiği çalışmasında Kenny şu gözlemleri yapmıştır (1962: 83): “Bir erkeğe ‘buck’ veya ‘erkek keçi’ (*cabrón*) demek hakaretlerin en kötüsüdür. . . . Aldatılan kocadan bahsederken ona ‘boynuz’ takıldığı söylenir. ‘yapbozun bu son parçasını da eklediğimizde, ‘Hayvanın Kaç Boynuzu Var?’ tekerlemesindeki gizli cinsel çağrışımın “‘keçi’ kaç kez boynuzlandı” olduğunu söyleyebiliriz?”

Bu anlattıklarımızın üzerine, “Hayvanın Kaç Boynuzu Var?” isimli oyunu sadece bir ‘ıvır-zıvır’ olarak tanımlayan Tylor’ın bu konuda ne kadar da hatalı olduğunu artık net bir biçimde gördüğünü umuyoruz. Çünkü bize göre bu oyun, oynandığı ülkelerin kültüründe yer alan maskülenliğin ergenler tarafından çok güçlü bir biçimde ifade edilmesidir. Erkekler arasındaki atışmalar, onlardan beklenen davranış normlarını genç

erkeklere sosyalleşme yolu ile öğretecek biçimde tasarlanmıştır. Yani, bir çocuk erkeksi olmak istiyorsa, diğer erkeklerin pasif kurbanı olmaktan kaçınmalıdır. Erkek arkadaşlarını dişileştirmek pahasına bile olsa, kendi üstün maskülen özelliklerini sergilemek zorundadır. Endülüs'teki oyunu zekice analiz eden Brandes'in belirttiği gibi: "Binilen katır... aşağıdaki ezik kadın figürünü, domine edilen dişiyi, ve arkadan saldıracak olan dişileştirilmiş erkeği sembolize eder" (1993: 128). Brandes tarafından yapılan analizi oyunun Yunan ve diğer versiyonlarına uyguluyoruz. Buna ilave olarak, kadın kimliğinin erkek tarafından algılanmasını göz önünde tutarak oyunun sonuçlarına da bakabiliriz. Bu tür algılamalarda kadın, erkekler tarafından binilecek cinsel objeler olarak tanımlanır. Oyunun kız çocukları tarafından çok sık oynanmamasının sebebi bu olabilir. Oyunun açık amacı erkek çocuklarına "aktif" ile "pasif" arasında, "binen" ve "binilen" arasında, "erkek" ile "kadın" arasındaki farkı göstermektir.

Kaynaklar

- Adams, J.N. 1982. *The Latin sexual vocabulary*. London: Duckworth.
- Argenti, Philip P., and H. J. Rose. 1949. *The Folk-Lore of Chios*. 2 vols. Cambridge University Press.
- Bent, J. Theodore. 1884. Some games played by modern Greeks. *Folk-Lore Journal* 2: 57-59
- Blok, Anton. 1981. Rams and Billy-Goats: A key to the mediterranean code of honour. *Man* 16: 427-40.
- Brandes, Stanley. 1980. *Metaphors of masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- , 1993. Spatial symbolism in southern Spain. *Psychoanalytic Study of Society* 18: 119-35.
- Bremmer, Jan. 1980. An Enigmatic Indo-European Rite: Paederasty. *Arethusa* 13: 279- 98.
- , 1992. Walking, Standing, and sitting in ancient Greek culture. In Jan Bremmer and Herman
- Roodenburg, eds., *A Cultural History of Gesture*, 15-35. Ithaca: Cornell University Press.
- Brewster, Paul. 1943a. The "Kitte Ande Bol" Game of India. *Southern Folklore Quarterly* 7: 149-52.
- , 1943b. A Roman game and its survival on four continents. *Classical Philology* 38: 134-37.
- , 1944-45. Hoeveel Hoornen heeft de Bok? Prolegomena tot een vergelijkende Studie over een kinderspel. *Volkskunde* 46: 361-93.
- , 1945. Johnny on the Pony: A New York State Game. *New York Folklore Quarterly* 1: 239- 40.
- , 1953. American Nonsinging Games. Norman: University of Oklahoma Press.
- , 1955. A Collection of games from India, with some notes on similar games in other parts of the world. *Zeitschrift für Ethnologie* 80: 88-102.
- , 1965. Some Notes on the Guessing Game, How Many Horns Has the Buck? In Alan Dundes, ed., *The Study of Folklore*, 338-68. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Collin, Carl S. R. 1918. Bucca, bucca, quot sunt hic? Beiträge zur Geschichte eines Kinderspielles. In *Studier tillegnade Esaias Tegner*, 369-79. Lund: C. W. K. Gleerups Förlag.
- Delaney, Carol. 1987. Seeds of Honor, Fields of Shame. In David D. Gilmore, ed., *Honor and*

- Shame and the Unity of the Mediterranean*. 35-48. Washington, D.C.: American Anthropological Association.
- Dover, K. J. 1980. *Greek homosexuality*. New York: Vintage Books.
- Driessen, Henk. 1992. Gestured masculinity: Body and sociability in rural andalusia. In Jan Bremmer and Herman Roodenburg, eds., *A Cultural History of Gesture*, 237-52. Ithaca: Cornell University Press.
- Dundes, Alan. 1980. *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dundes, Alan, Jerry W. Leach, and Bora Özkök. 1970. The strategy of Turkish boys' verbal dueling rhymes. *Journal of American Folklore*. 83-325- 49.
- Faubion, James D. 1993. *Modern Greek Lessons*. Princeton: Princeton University Press.
- Gallant, Thomas W. 1994. Turning the horns: Cultural metaphors, material conditions, and the peasant language of resistance in Ionian Island (Greece) during the nineteenth century. *Comparative Studies in Society and History* 36: 702-19.
- Gomme, Alice Bertha. 1964. The traditional games of England, Scotland, and Ireland. 2 vols. New York: Dover.
- Herzfeld, Michael. 1985. The poetics of manhood: Contest and identity in a creton mountain village. Princeton: Princeton University Press.
- Hornell, James. 1925. Horns in madeiran superstition. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 25: 303-10.
- Kenny, Michael. 1962. A Spanish tapestry: Town and country in castile. Bloomington: Indiana University Press.
- Koukoulos, Mary. 1983. Loose-tongue Greeks: A miscellany of neo-hellenic erotic folklore. Paris: Digamma.
- Morris, Desmond, et al. 1979. *Gestures: Their origins and distribution*. New York: Stein and Day.
- Opie, Iona, and Peter Opie. 1969. *Children's games in street and playground*. Oxford: Clarendon Press.
- Orso, Ethelyn G. 1979. *Modern Greek humor*. Bloomington: Indiana University Press.
- Penzer, N. M., ed. 1932. *The pentamerone of giambattista Basile*. 2 vols. London: John Lane.
- Sergent, Bernard. 1987. *Homosexuality in Greek myth*. London: Athlone.
- Slater, Philip. 1968. *The glory of heras: Greek mythology and the Greek family*. Boston: Beacon Press.
- Tylor, Edward Burnett. 1958. *The origins of culture, Part I of primitive culture*. New York: Harper Torchbooks.
- Ullman, B. L. 1943. Bucca, Bucca. *Classical philology* 38: 94- 102.
- Vanggaard, Thorkil. 1972. *Phallos: A Symbol and its history in the male world*. New York: International Universities Press.

¹ Çevirenin Notu

Türkiye'de folklor uzmanları arasında psikanalitik bir çözümlemeyi ilk kez deneyen kişi Ayhan Doğanç'tır. Doğanç, 1961-1963 yılları arasında Indiana Üniversitesi'nde halkbilim yüksek lisans programı öğrencisiyken hocası olan Erminie Voeglin, kendisinden Creek Kızılderililerinin hayvan masalları üzerine Freudyen bakış açısıyla bir ödev hazırlamasını ister ve bu yazı yıllar sonra *Folklor/Halkbilim Dergisi*'nde "Krik Hayvan Masalları" (Doğanç, 1969a: 5-8) ve "Krik Hayvan Masalları 2"

(Doğanç, 1969b: 11-14) başlıklarıyla yayımlanır. Folklor alanında psikanalitik yaklaşımın sistemli bir biçimde kullanımı ise 1970'lerde Prof. Dr. Seyfi Karabaş'la başlar. Serpil Aygün Cengiz, Aysun Ezgi Bülbul ile Sevinç Gülçiçek'in "Türkiye'de Psikanalitik Folklorun Öncüsü" (2014: 315-344) başlıklı çalışmalarında ayrıntılı bir biçimde anlatıldığı gibi Seyfi Karabaş, Türkiye'de folkloru psikanalitik yaklaşımla ele alıp halkbilim alanında psikanaliz kuramının yerleşmesini sağlayarak psikanalitik folklorun öncülüğünü yapan kişidir. Günümüzde sosyal bilimlerin farklı alanlarında psikanalitik çözümlerler çok yaygın bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Halkbilim alanında da Tülay Aslıhak Uğurelli'nin "Alkarısı/Albasması İnancı Üzerine" (2017: 80-97) başlıklı makalesi veya Seval Kasımoğlu'nun *Binbir Gece Masalları'nda Kahraman İzleği Şehriyar'ın Farkındalık Yolculuğu* isimli kitap çalışması gibi yayımlar günden güne artmaktadır. Ayrıca 2016-2017 akademik yılından beri Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü'nde lisans düzeyinde "Psikanalitik Folklor" adıyla bir ders de verilmektedir.

Bu makalenin tarafımdan çevrilmesine ilişkin izin belgesi aşağıdadır:

Dear Seval Kasımoğlu,

We have reviewed your permission request to translate into Turkish and publish a chapter of Alan Dundes's *Bloody Mary in the Mirror* in *Folklor/Edebiyat*. Given that this translation and publication are scholarly, we grant you the one-time, Turkish-language use of this excerpted material for free. Please include a full credit line with the translation.

Thank you for your request, and please let us know should you have any questions.

Best,

Lisa McMurtray

Editorial Assistant

University Press of Mississippi

lmcumrtray@mississippi.edu

Kaynaklar

- Aslıhak Uğurelli, Tülay Aslıhak (2017) Alkarısı/albasması inancı üzerine. *Suret Psikokültürel Analiz Dergisi*, Sayı 9, 80-97.
- Aygün Cengiz, Serpil - Aysun Ezgi Bülbul - Sevinç Gülçiçek (2014) "Türkiye'de Psikanalitik Folklorun Öncüsü", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt:20, Sayı:80, 2014/4, 315-344.
- Aygün Cengiz, Serpil (2017) "Sunuş (Odağında Psikanalitik Folklor Olan Hikâyelerimiz...". *Binbir gece masalları'nda kahraman izleği Şehriyar'ın farkındalık yolculuğu* içinde, Seval Kasımoğlu. Ankara: Ürün
- Doğanç, Ayhan, (1969a), "Krik Hayvan Masalları", *Folklor/Halkbilim Dergisi*, Ağustos, Yıl 1, Sayı 4, 5-8.
- Doğanç, Ayhan, (1969b), "Krik Hayvan Masalları", *Folklor/Halkbilim Dergisi*, Eylül, Yıl 1, Sayı 5, 11-14.
- Kasımoğlu, Seval (2017) *Binbir gece masalları'nda kahraman izleği Şehriyar'ın farkındalık yolculuğu*. Ankara: Ürün



DOI: 10.22559/folklor.

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

KİTAP TANITIMI

Rank, Otto (2016) *Kahramanın Doğuş Miti: Mitolojinin Psikolojik Yorumu* (Çev.: Gökçe Yavaş). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. ISBN: 9786055302870, 110 sayfa*

Mitoloji, insan ruhunu anlayabilme çabasındaki psikoloji bilimine zengin bir kaynak sunar. İnsanlığın geçmişinin derinliklerine ışık tutar. İnsanların dünyayı nasıl algıladığını, çevresindeki nesnelere yüklediği anlamları, yaşanan olaylar karşısında ne gibi tepkiler verdiğini mitoslardan ve öykülerden çıkarsamak mümkündür. 1800’lü yıllarda Mısır hiyerogliflerin çözülmesi, Polinezya ve Kuzey Amerika Kızılderili mitoslarına ilişkin araştırmaların yapılması, Mezopotamya uygarlığına ait kalıntıların bulunması ve incelenmesi sonucunda 1860’lı yıllardan itibaren mitolojilerdeki ana temaların ve motiflerin evrensel oluşu benimsenmeye başlar. O dönemde bu evrenselliğe yönelik çeşitli açıklamalar yer almaktadır ancak psikoloji bilimi buna açıklama getirebilecek kadar henüz olgunlaşmamıştır. Psikolojinin resmi kurucusu olan Wilhelm Wundt’un Kültürel Psikoloji (Völkerpsychologie) kitabı kültürün etkilerinin incelenmesi için bir kapı aralar. Sonrasında Freud’un ve Jung’un bilinçaltına yönelik çalışmaları ve mitolojinin psikanalitik yorumlamalarının başladığını söyleyebiliriz. Psikanaliz üzerine birçok yazı kaleme alan Otto Rank, 20 yılı bulan bir süre içerisinde Sigmund Freud ile çalışmıştır. Karşılaştırmalı mitolojiyi, psikanalitik bakış açısıyla ele alarak incelemiştir. Karşılaştırmalı mitoloji incelemeleri, farklı kültürlerdeki formları kapsayan bir çalışmanın gerekliliğinden dolayı zorlu bir süreçtir. Campell (2001), ateşin çalınışı, ölümler ülkesi, tufan, bakirenin doğurması ve dirilen kahraman gibi temaların bütün dünyaya yeni eklemelerle yayıldığından söz eder (s. 11). Otto Rank, bu eserinde kahramanların doğuş hikayelerindeki kültürlerarası benzerlikleri gözler önüne sermektedir. Yunan, Roma, Sümer, Yahudi-Hristiyan ve Hint kültüründeki efsanevi figürlerin önce doğuş hikayelerini okuyucuya vermekte sonrasında ise bu mitleri psikolojik açıdan yorumlamaktadır.

Rank kitabın giriş kısmında, ulusal kahramanlar olan kralların, prenslerin, şehir

* Bu kitap tanıtım yazısı Merve Vatandaş tarafından yazılmıştır (Arş. Gör., Ankara Üniversitesi Adli Bilimler Enstitüsü, Adli Psikoloji doktora programı öğrencisi, mvatansever@ankara.edu.tr).

kurucularının efsanevi doğum ve gençlik hikayelerinin uzak kültürlerde neden büyük benzerlikler gösterdiğine ilişkin literatürdeki mitoloji teorilerine değinmektedir. Adolf Bastian'ın temel fikirler teorisi, insan zihninin, farklı mekanlarda olsa bile aynı örüntüyü ortaya koyabileceğini öne sürer. Thodor Benley göre ise orijinal topluluk fikrinde, mäsallarin uygun bir yerde ortaya çıktığı ve öncelikle ilgili halklar tarafından kabul edilip temel temaları koruyarak tüm dünyaya yayılışı söz konusudur. Modern göç veya ödünç alma teorisi ise mitlerin ilk kaynağının belirli kültürlerden ortaya çıktığını ve diğer halkların bunu kabul ettiğini öne sürer. Bu uygun yer ya da ilk kaynağın Hindistan ya da Babil olduğu söylenmektedir. Rank, bu teoriler arasındaki tartışmaları ortaya koyar. Rüyalar ve mitler arasındaki ilişkinin yakınlığını ise Freud'un Oedipus hikâyesindeki yorumuyla göstermektedir. Rank mitlerin temel kaynağının, insanlığa ait hayal gücü yeteneğinden doğduğunu, bunların göksel evrene yansıtılıp ileri bir zamanda dünyaya indiklerini bir kaç yazarın okumalarıyla okuyucuya sunar.

Kitabın I. Bölümü olan Mitlerin Döngüsünde, Sargon, Musa, Karna, Oedipus, Paris, Telephus, Perseus, Gılgamış, Kiros, Tristan, Romulus, Herkül, İsa, Siegfried ve Lohengrin' in öyküleri yer alır. Bu kahramanlar en bilinen kahramanlar oldukları için Rank tarafından seçilmiştir. Gizli bir yerde dünyaya getirilen bebeklerin, sazlardan yapılma bir sepete ya da sandığa koyularak nehre bırakılması, Akad kralı Sargon'un, Musa'nın ve Hindu destanı Mahabarata'da anlatılan Karna'nın öykülerinde ve İyonyalıların atası olan İyon'un doğuş hikayesiyle ortak olduğu görülmektedir. Oedipus'un doğuş hikayesinde de aynı motifler yer alır. Hemen hepimizin bildiği bu hikayede, Kral Laios bir çocuğunun olmasını çok istemektedir ve bunun için Delfi kahinlerine gider, kahin bir oğlu olacağını ancak onu öldüreceğini söyler. Kral çocuğunun olmaması için ilişkiden kaçınır ancak sarhoş olduğu bir gece eşi hamile kalır. Bir rivayete göre çocuk nehre bırakılır, bir rivayete göre ise çocuğu terk etmesi gereken çoban onu terk edemez ve başka bir kralın çobanına verir. Oedipus gerçek ailesini öğrenmek ister ve Delfi kahinlerine gider. Kahin sadece, babasını öldürüp annesi ile evleneceğini söyler ve kehanet gerçekleşir. Rank, İsa'ya ihanet eden ve havarilerinden olan Yehuda'nın da öyküsünün Oedipus'un öyküsüyle benzerlik gösterdiğini anlatır.

Truvalı Paris'in doğuş öyküsünde ise şehre bela getireceği kehanetiyle doğumundan sonra terk edilişi, Kaz Dağ'ının tepesinde dişi bir ayı tarafından emzirilmesi ve çobanların kurtarmasıyla hayatta kaldığı anlatılır. Firdevsi'nin Pers kahraman mitlerinin anlatımında da aynı tema işlenmektedir. Terk edilen çocuk bu sefer bir kuş tarafından büyütülür. Tegea kralının oğlu Telephus da terk edilir, dişi bir geyik tarafından emzirilir ve çobanlar tarafından bulunur. Gılgamış ise bir kartal tarafından kurtarılır. Roma'nın kurucusu Romulus ve ikiz kardeşi Remus dişi bir kurt tarafından, İskandinav mitolojisindeki Siegfried ise dişi bir geyik tarafından büyütülür. Bir Gorgon olan ve yılan saçlarıyla bildiğimiz, göz göze gelindiğinde karşısındakini taşa çevirebilen Medusa'nın başını gövdesinden ayırmakla ünlenmiş, Argos ve Tiryns'in kralı Miken'in kurucusu Perseus'un doğuş hikayesi de annesiyle birlikte bir kutunun içinde denize atılmasıyla başlar. Rank kitapta Perseus mitinin Japonya'da farklı versiyonları olduğunu bir dipnot

ile belirtir. Otto Rank'ın detaylıca anlattığı hatta bir kaç farklı anlatıya yer verdiği Perslerin kralı Kiros da aynı kaderi paylaşmaktadır.

Kahramanların doğuş öyküsü önce bir kahinin, kralı doğacak çocuğunun veya torununun kendisini öldüreceğini uyarmasıyla ya da görülen bir rüyanın şehre kötülük vereceği şeklinde yorumlanmasıyla başlar. Krala rakip olacak, hatta onun hayatını sonlandıracak olan erkek bebekler doğduktan sonra terk edilir. Aslında krala kalsa öldürülür ama öykünün bu kısmında çoğunlukla kralın haberi olmadan bebekten kurtulma çabası vardır ya da kralın öldürmesini emrettiği kişiler merhametli davranıp çocuğu sadece ıssız bir yere veya ormana terk ederler. Çocuğu ya bir çoban ailesi ya da hikayeye göre farklılık gösteren bir hayvan büyütür. Böylelikle kahramanlar doğar doğmaz karşılaştıkları ölümden kurtulur ve kahinlerin kehanetini, rüyaların yorumlarını gerçekleştirmek için büyüler.

Rank II. Bölüm olan Mitlerin Yorumlanması'nda psikanalitik bakış açısıyla çocuğun büyüme sürecinde ailesini nasıl algıladığına, hangi aşamalardan geçtiğine, hayal gücünün nasıl bir devinim gösterdiğine değinir. Çocukluktaki hayallerin ve fantezilerin mitlerdeki karşılığını gösterir. Freud'a yaptığı atıflarla çocukluğun psikanalizini gözler önüne serer. Mitlerdeki kahramanların ebeveynleriyle ilişkilerini aile romanı çerçevesinde açıklar. Rank, kahramanın her zaman mükemmelliklerle donatılmış kolektif bir ego olarak yorumlanması gerektiğini söylemektedir. Mitlerde ortak olarak görülen bebeğin suya bırakılma teması doğumu, bebeği koruyan sepet, kutu, sandık ya da tekne ise rahmi simgelemektedir. Buradaki zamansal sıralamada tutarsızlığın olmasını da detaylıca açıklar. Mitlerde bulunan yansıtma ve yer değiştirme süreçlerini ve baba ile oğlu arasındaki mücadeleyi ele alır. Rank'e göre mitler kahramanlar tarafından kurgulanmamıştır, yetişkin insanların birer ürünüdür. Kahramanların çocuklukları, miti yaratanların çocukluklarına ait bilinçten kurgulanmıştır. Kendi anılarını kahramanlara yüklemişler ve kendilerini kahramanla özdeşleştirmişlerdir. Bu sürecin ortaya çıkışı, halk bireylerinin babaya karşı kendi çocukluk isyanlarından oluşmaktadır. Son olarak Rank, kahramanların doğuş mitindeki psikolojik önemi açıklarken bazı psikolojik rahatsızlıklardaki bağlantıyı kurmaktadır. Bu bağı örneklenirerek ve Freud'dan yaptığı alıntılarla güçlendirmektedir. "Her devrimci aslında asi bir oğul, babaya karşı bir isyancıdır" yorumuyla kahramanın içsel motivasyonu ve psikanalitik değerlendirilmesiyle eleştirel bir söylemde bulunur.

Jung (2007) simgesel terimleri "tanımlayamadığımız ya da tam kavrayamadığımız kavramları temsil etmesi için kullandığımızı" söyler (s. 21). Arketipin ise bir motifin bu türden temsili resimlerini oluşturma eğiliminde olduğunu vurgular. Bu temsili resimler, temel yapıları değiştirmez ancak ayrıntılarda çok büyük farklılıklar gösterebilmektedir. Bu tıpkı farklı coğrafyalardaki mit öykülerinin büyük resmine baktığımızda çok benzer olduğunu gördüğümüz, ancak resme biraz daha yaklaştıkça ressamın detaylardaki özgünlüğünü görebileceğimiz cinstendir. Jung, düşman kardeşler motifinin çok çeşitli temsili olduğunu ama temel şemanın hep aynı kaldığını örnek gösterir. Kahramanların doğuş hikayelerinde aynı temaların çeşitlilik göstererek karşımıza çıkması gibi. Ayrıca Jung

kahraman figürünün düşünce öncesi çağlardan bu yana var olan bir arketip olduğunu iddia eder. Evrensel kahraman mitlerinde kahraman, halkını mahvolmaktan kurtarmak için canavar, yaratık ya da kötücül güçlerle savaşan ve daima galip gelen kudretli insan ya da tanrı-insandır. Bu metinler, öyküler törenlerde anlatılır, şarkılar ve dualarla yüceltilerek bireyler kahramanla özdeşim kurar. Yani kahramanların öyküleri aslında bir işlevsellik taşımaktadır. Bireylerin olmak istedikleri kişilikler, yapmak istedikleri davranışlar bu öykülere yansıtılmaktadır.

Otta Rank farklı kültürlerden seçtiği kahramanların benzer olan doğuş öykülerini bu kitabıyla birlikte okuyucuya sunmaktadır. Hatta bu kahramanlar çoğaltılabilir. Ancak Rank buradaki ortak temaların psikanalitik yorumlarını sunduğunda, ortak bilinçaltındaki arzuların, istençlerin, derin duyguların öykülere simgesel bir şekilde yansıdığını göstererek, bu öyküleri anlamlandırmamızı sağlamaktadır. Ortak temaların psikanalitik yorumu burada kritik bir öneme sahiptir. Doğuş mitlerinde göze çarpan bir diğer tema ise, kahramanların bir hayvan tarafından büyütülmesidir. Ancak Otto Rank kitabında bu temanın yorumuna yer vermemiştir. Bu temayı eski toplumlarda yer alan hayvan totemleriyle ilişkilendirebiliriz. Freud'un (1998) da *Totem ve Tabu* kitabında belirttiği gibi, totem olan hayvanların özelliği o toplumun koruyucusu ve gözeteni olmasıdır. Güç zamanlarda yol gösterici ve çocukları koruyucusudur (s.15). Öykülerde kahramanları büyüten hayvan motiflerinin yer alması, o toplumlara ait totem hayvanlarının olduğuna işaret edebilir. Ayrıca bebeğin bir hayvan tarafından büyütülüyor olması, onun herkes gibi olmadığı, bunun ona ayrı bir güç kattığı ve kahraman olmasına doğüstü bir katkı sağladığı düşünülebilir. Otta Rank bizlere kahramanların sadece doğuş sürecindeki ortak temaları sunmaktadır. Oysa kahramanların tüm yaşamlarındaki ortak temaların psikanalitik yorumu, ortak bilinçaltının derinlerine ulaşarak bu mitleri anlamlandırmamızda bizi uzun bir yolculuğa çıkaracaktır.

Kaynaklar

- Campell, J. (2001). *İlkel mitoloji tanrının maskeleri*. (Çev. K. Emiroğlu) (3. Baskı). Ankara: İmge
- Freud, S. (1998). *Totem ve tabu*. (Çev. N. Berkes.). İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri.
- Jung, C.G. (2007). *İnsan ve sembolleri*. (Çev. A.N. Babaoğlu) (4. Baskı). İstanbul: Okuyan Us



DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2018.77

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Russ, Joanna (2001), *Dişi Adam*, Çev.: Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. ISBN: 9789755392806.*

Bir dünya düşünün yaşadığınız zamandan tamamen farklı; cinsiyet ilişkilerinin, aile ilişkilerinin, toplumsal ilişkilerin, üretim ilişkilerinin, mülkiyet ilişkilerinin yeniden düzenlendiği, ataerkil düzenin gücünü kaybettiği, doğaya egemen olan kapitalist üretim mantığının terk edildiği, doğayla barışık kolektif iş bölümüne dayalı, sömürünün ortadan kalktığı sınıfsal toplum olmadığı bir dünya. Kulağa hoş gelen bu düşleri kadınların ütopyasında görmek mümkün: Hem de daha detaylı ve yüreklerdeki isyan tohumlarını fizicileştirecek betimlemelerle. Yaşanan dünyanın sömürüsüne “hayır” diyen direniş arzusu ve düşüncesini aşlamaya çalışan feminist ütopyalar, kadınlar üzerinde sömürücü, ezici yerleşik ataerkil değerlerin yerle bir edilmesine yönelik düşleri yeşertiyor. Eşitlikçi, demokratik gelecek arzusu sergileyen feminist ütopyalar özgürlüğün tahakküm altına alındığı iktidar ilişkilerinden hem bir kaçış yaratıyor hem de mücadele fikrini aşlamaya çalışarak “başka bir dünya mümkün” dürtüsünü harekete geçiriyor. Kadınların kendi gerçekliklerini yaratma, kendi tarihsel varlığının öznesi olma gayesine dayanan feminist ütopyalar, fantazyaların gerçekliği yeniden inşa etme enerjisini taşıyor.

Bilim ve kültürel üretimin alanında dışlanan kadınların feminist hareketlerin başlamasıyla zamanla bu alanlarda yer edinmeleriyle beraber kadın estetik anlayışının ve düşüncesinin giderek edebiyatta da yer edinmesi farklı bir tür olarak feminist ütopya anlayışının oluşmasını sağlamıştır. Yerleşik erkek bakışının yarattığı ütopyalardan farklı olan feminist ütopyalar alternatif yaşam tasavvurları sergilemektedir. Türsel içerik olarak ütopyik düşleri içinde barınsa da güncel dünyanın huzursuz edici, yaşam üzerinde yıkıcı yerleşik değerlerinin ortadan kaldırılmasına yönelik düşsel arzuları harekete geçiren aktif eylem hissini canlandıran etkiler yaratıyor. Klasik ütopya anlayışının rasyonel tasavvurlarını da yıkan, insanın *Eros* tarafına yönelen, feminist bakışların literatüründen beslenen feminist ütopyalar bireyselliği ön plana çıkarmakta, çoğulculuğu, farklı kimlik ve yaşam stillerini kabul etmekte ve desteklemektedir.

* Bu kitap tanıtım yazısı Murat Özdemir tarafından yazılmıştır (Araş. Gör., Nişantaşı Üniversitesi Yeni Medya Bölümü, muratozdemirmurat@gmail.com).

Feminist ütopyaların tarihçesi

Kadın haklarının kazanılmasına yönelik liberal düşüncenin eşitlikli yaklaşımını benimseyen ilk feministler kamusal alanda, iş yaşamında erkeklerle eşit haklara sahip olma fikrini benimsemiş, kadın-erkek eşitliğini savunmuşlardır. Liberal düşüncenin temelinde gerçekleştirilen ilk feminist düşünceler fırsat eşitliğinin verilmesiyle kadınların da erkekler gibi eşit potansiyel beceri ve hünere sahip olacağını savunmuşlardır. Bu düşüncelerle siyasal alanda da oy hakkı süfretler tarafından savunulmuş, böylece gittikçe kitlesel kadın örgütleri meydana gelirken, feminist bakış içeren yazın ürünleri de ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda “Mary Griffith’in kadınların ekonomik özgürlüğünü vurguladığı ütopyası *Three Hundred Years Hence* (1836), *Küçük Kadınlar*’ın yazarı olarak tanınan Louisa May Alcott’un yine kadınların ekonomik olarak özerk olduğu bir dünyayı anlattığı *Work* (1870) adlı ütopyası, Annie Danton Cridge’nin *Man’s Right, or How Would You Like It?* (1870) adlı karşı ütopyası, Marie Howland’ın *Papa’s Own Girl* (1874) gibi kitapları ilk dönem feminist hareket içinde varolan önemli ütopya örnekleridir” (Öğüt, 2018).

İkinci dalga kadın hareketi ile hız kazanan kadın ütopyaları özellikle 1970’li yıllarda en önemli örneklerini vermiştir. Bunlar içinde yerli kabile yaşantılarından esinlenerek yazılmış olan, ortaklaşa ve eşitlikçi toplumlar ya da anaerkil toplumların anlatıldığı Marge Piercy’nin *Woman on the Edge of Time (Zamanın Kıyısındaki Kadın)* (1976), Marion Zimmer Bradley *The Ruins of İsis (İsis Harabeleri)* (1978), Monique Wittig *Les Guerilleres (Kadın savaşıçılar)* (1969) ve Jayge Carr *Leviathan’s Deep (Leviathan’ın Derinliği)* (1979) önemli feminist ütopyalardandır. Margaret Atwood’un katı bir cinsiyet hiyerarşisi içinde kadınlar için ürkütücü bir yaşamı anlattığı *Handmaid’s Tale (Damızlık Kızın Öyküsü-1986)* bir karşı ütopya örneği olarak önemli bir yere sahiptir (Temizarabacı, 2005, s.88-89).

Feminist fantazyaları içeren ütopyalar, sosyal ve toplumsal değişim/dönüşüm için düşüncüyü kışkırtarak düşsel gücün sınırsız tasarım potansiyeli üzerinden özgürlük fikrini güçlendirmeye çalışmaktadır. Mary Wollstonecraft’ın “Kadın Haklarının Gereçeklendirilmesi” kitabının yayınından bu yana kadın ve erkek arasındaki farklılığın biyolojik ve toplumsal kökenlerinin tartışılması yaklaşımı feminist ütopyalarda da kendini göstermektedir. Özellikle Charlotte Perkins Gilman’ın 1915 tarihli *Herland (Kadınlar Ülkesi)* kitabı ataerkil toplumsal düzenin değerleri olan rekabet, cinsiyetçilik, yoksulluk, savaş, iş bölümü, sömürünün olmadığı bir ülkeyi tasvir ederek, yerleşik değerlerin tartışılmasını hiyerarşik değerlerin toplumsal kökenlerinin öne çıkarılarak toplumsal-tarihsel olanın anlaşılmasına katkı sağlamıştır.

Feminist ütopyalar çoğunlukla betimseldir ve zamansal-mekansal tasarım bağlamında karmaşık olaylar dizisini içinde barındırır. Anlatımın çizgisel gerçekleşmediği bu çalışmalarda fantazyalar olabildiğince sınırsız işlerken, olay ve olgular şekilsiz birbirinden kopuk ilerlemekte; düşünceler, duygular, arzular bilinç akışı formatı tadında kendini okutmaktadır. Narsist psikolojik hislerin de yoğunlaştığı bu çalışmalarda kimlikler çok yönlü, değişken, akışkan olarak inşa edilmekte sabit kimlik tasavvuruna karşı çıkılmak-

tadır. Metafor olarak Feminist ütopyalar potansiyel tarih anlayışını harekete geçirerek gelecek için toplumsal değişimlerin meydana gelmesini amaç edinmektedir. Tarihsel ataerkil determinist yaklaşımı yıkmaya yönelik olarak “Eğer yer yüzü feminist olsaydı” (Pfaelzer, 1988, s.291) temsilleri ile sonrasında ne olurdu senaryolarını içeren temalar yoğunluğunu göstermeye çalışmaktadır. “Feminist ütopyalar toplumsal kurum olan evlilik olgusunu kaldırarak okuyucunun beklentisine yönelik toplumsal rolleri tersine çevirmektedir: baskınlık, ebeveynlik, cinsellik, dil, tabilik, iş, para ve kadın rekabeti” (Pfaelzer, 1988, s.292).

Tür olarak bilim kurgunun bir bileşeni olan feminist ütopyalar 1960’lar sonrası daha çok patladı (Fitting, 1987, s.23). İlk feminist ütopyalar ekonomik bireysel otonomiye vurgu yaparken, 1970’ler feminist ütopyaları ise tamamen kadın merkezci toplumsal yapının oluşmasını ele almışlardır (Kessler, 1989, s.121). Bu bağlamda feminist ütopyalar sosyal bilim kurgu olarak ataerkil sistemin olmadığı, baskı ve tabiyetten bağımsız cinsel ilişkilerin düzenlendiği, kadın ve erkeklerin yerleşik geleneksel rollerinden arındığı dünyaları içinde barındırmakta. Tasarlanan bu ütopyaların savunduğu varsayım toplumsal bedenin inşa ettiği normları kırmak. Böylece daha özgürlükçü bir dünyanın mümkün olabileceği fikrini aşılacaktır. Toplumsal değerleri yapısöküme uğratarak kimliğin oluşmasında heteroseksüel değerlerin yarattığı toplumsal cinsiyet rollerini deşifre ederek kadın-erkek arasındaki ilişkilerin eşitsizliğini ve sömürsünü zihinsel kodlara yerleştirme amacı güderek okuyucuya öz düşünsel alan açmaktadır.

Joanna Russ’un *Dişi Adamı*’nın Ütopya Serüveni

Joanna Russ’un 1969’da yazdığı ve ancak 1975 yılında yayınladığı *Dişi Adam (Female Man)* kitabı her ne kadar dört ana karakter, üç gezegen ve dört farklı zaman dilimi içinde geçiyor gibi görünse de metnin spesifik çoklu parçalı okumaya açık olması nedeniyle kitap üzerinde net şekilde olaylar, olgular ve karakterler tanıımı yapmak güç görünmektedir. Özellikle kitabın biçim olarak serbest akışı, hem yapısal hem de içeriğin kopukluklar barındırması, kurgusal dilin sırasız birbirinden bağımsız olması kitabı kesin ifadelerle okumayı güçleştirmektedir. Okuyucunun karakterine göre değişken alımlanabilecek alegorik dil yapısı ile kurgulanan kitap, edebiyattaki dönemin feminist ütopya estetik anlayışını (biçim-içerik) sergilemektedir. Okuyucu açısından anlaşılma noktasında zorluk çekilse de bir rüyada olduğu gibi karmaşık, değişken, beklenmedik olayların meydana gelmesine benzer şekilde tanımlamalar, iğneleyici alegorik söz dizimleri, geçmiş-şimdi-gelecek zaman çizelgesinin iç içe geçtiği metinsel kurgu dili ile parçalı-çoklu zengin anlamların alımlanmasını sağlamaktadır. Kitabın dört temel karakteri olsa da zaman zaman bu dört karakterin kitabın yazarı olan Joanna’nın karakterlerini temsil ettiğini görmekteyiz. Bu bağlamda ben de kitabı ele alırken kendi açımdan yaptığım öznel okumalarla kitabı değerlendireceğim.

Kitabın Joanne, Janet, Jeannine ve Jael isimli dört ana karakteri vardır. Janet Eva-son, Hoşvakit (Whileaway) gezegeninde yaşamaktadır. Yaşadığı zamandan bin yıl geriye gelerek dünyaya gelir. Burada Jeannine ile tanışır. Geldiği zaman diliminde 1930’lu yıl-

ların ekonomik krizi devam etmekte ve İkinci Dünya Savaşı daha meydana gelmemiştir. Joanne ise New York'ta yaşamaktadır, yıl 1969'dur. Daha sonra Dişi Adam olacak olan karakter Joanna'dır. Jael ise gelecekte bir gezegende yaşamaktadır. Yaşadığı gezegende "Kadınlar Ülkesi" ve "Erkekler Ülkesi" olarak iki yer vardır. Jael'in gezegeninde kadınlar ve erkekler arasında bölünme ve mücadele vardır. Jael'in gezegeninde kırk yıllık bir savaş hüküm sürmektedir. Erkekler ülkesinde daha gelişmiş teknoloji bulunmasına rağmen, çocuk sahibi olma konusunda Kadınlar Ülkesi'ne muhtaçtırlar ve kadınlar ülkesinden çocuk satın almaktadırlar.

Yazar dört karakteri birbirine bağlarken karmaşık olaylar örgüsü yaratarak bir karakterin dünyasından bize seslenen dört ruh hali yaratıyor. Bu bağlamda metnin içinde yer alan karmaşık olaylar zinciri temelde kurumsallaşmış heteroseksüel yapıları, düşünceleri parodi tekniğiyle ele alarak ataerkil heteroseksüelliği yıkmayı amaç ediniyor ve betimlemeler, temsillerle okuyucunun dikkatini öznel kimliğin sorgulanmasına yöneliyor.

Janet Evason'nun yaşadığı Hoşvakit diyarı, güncel dünyanın bin yıl sonrası zamanı temsil ediyor. Ama aynı zamanda gelecek, geçmiş ve güncel zaman iç içe geçmiştir. Hoşvakit diyarının kurgusu yazarın gelecek arzusunda istediği dünyasal yaşamın tasvirini yansıtmaktadır.

Yaşadığı dünyadan, hayattan, ilişkilerden, yerleşik düzenden, toplumsal değerlerden memnun olmayan yazar Joanna'nın isyanıdır Hoşvakit. Hem gelecek ütopyasıdır hem de huzursuzluğunun sığınağıdır.

Hoşvakit diyarında meydana gelen vebadan dolayı bütün erkekler ölmüştür ve diyarın tek egemeni kadınlar olmuştur. Mutlak kadın egemenliğine dayanan bir gezegen.

Bu diyarda erkek egemenliği son bulmuştur. Dolayısıyla bütün toplumsal ve üretim ilişkileri yeniden düzenlenmiştir. Hoşvakit pastoraldir, hiçbir yapay şeyin olmadığı Paleolitik çağa benzer ekolojik ev kadınlığının doruk noktasını yaşamaktadır. Hoşvakit'teki pastoral yaşam, günümüz dünyasında doğayı egemenliği altına alan ve sömüren kapitalist üretim mantığının yok edildiği ütopyadır. Doğayla diyalektik uyum içinde yaşanan toplumsal örgütlenmenin diyarıdır Hoşvakit. Doğa, toplum karşıtlığını aşmaya ve doğa üzerindeki egemen rasyonel insanın sömürücü zihniyetini de bertaraf etmeye çalışan Hoşvakit tasavvuru, ekolojik hassasiyetin önemini okuyucuya göstermeye çalışıyor.

Joanna'nın dünyasında kadın özne olarak bulunmamaktadır. Kadın erkeğin varlığını tamamlayan, ihtiyaçlarını karşılayan, çok boyutlu ve işlevsel nesneye indirgenmiştir.

Joanna'nın Janet ile tanışmasıyla hayata karşı coşkusu artmıştır. Çünkü Janet'in ütopyası, dünyası, hayatı Joanna için yaşadığı zamanın yıkıcı değerlerini ve kurumlarını sorgulamaya yönelmiş, sömürüsü altında olduğu ataerkil değerlerle mücadele fikrini beslemiştir. Etkileşimsel olarak artan ve büyüyen feminist değerler Joanna'yı harekete geçiriyor. Ve Joanna düşünmeye başlıyor:

Kırkıncı katta asansörden çıktık ve ben koridordaki aynada elbisemi kontrol ettim. Saçlarım sanki aşağı düşüyor gibiydi, makyajım çok ağırdı, üzerimdeki her şey uygunsuzdu, kilotlu çorabın ağından, sım sıkı sutyene, taş parmağımın etrafından fırl

fırl dönen yüzüğe kadar her şey. Üstelik, takma kirpik bile takmamıştım (Russ, 2001, s.40).

Erkek bakışın kontrol altına aldığı dünyada kadınların varlık ve üretim değerleri görünmezlikten gelmekte, sıkıştırıldıkları alanda yaptıkları işler aşağı ve değersiz görülmekte, emeklerinin bilincine varılmamaktadır.

Tarihsel süreçte kadınların erkeklerden daha aşağı bir cins olduğu yaklaşımı biyolojik farklılıktan yola çıkılarak meşrulaştırılmaya çalışılmış, kadınlara atfedilen duygusal, zeka yoksunu, naif kırılğan, isterik gibi değersizleştirme temsilleri kadın varlığını ötekileştirmiştir. Oysa kamusal alanda erkek varlığının, gücünün ve çokluğunun nedeni tarihsel toplumsal iktidar temelli sorgulanmasının gerekliliği pek tartışılmamıştır. Kadının zekası psikolojik özelliği ile değersizleştirilmeye çalışılmıştır.

Erkeğin yarattığı toplumsal normlar, kurumlar, değerler; erkek dünyasının taleplerini, ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik üretim ve üretim ilişkileri, toplumsal ilişkiler; erkeği egemen kılmaya yönelik inşa edilmiş toplumsal yönetim, ahlaki mühendislik daima erkeği üstün kıyor, kadın bu dünya içinde sadece tamamlayıcı parça görevi görüyor. Kadının görevi efendisini memnun etmektir. Erkeğin inşa ettiği dünyada üstün olan kuresuz olan erkektir.

Erkeğin kötü halleri kadının hatasıdır. Sonra, kırılan parçaları toplamak da kadının görevidir (Russ, 2001, s.54).

Oysa Joanna, erkeğin üstün kılınmasına, kadının özel alana hapsedilmesine, annelik mitiyle zincirlenmesine karşıdır.

Beslenme, temizlik ve barınma annenin işi değıldir (Russ, 2001, s.55).

Hoşvakit diyarında sınıf ve cinsiyet ayrımı ortadan kalkmıştır, kadın cinsiyetine dayalı toplumsal yapı egemendir, aile kurumu dünyadakiyle tamamen farklıdır. Dünyadaki aile değerleri burda geçersizdir: Tek cinsiyetli bir gezegen, herkesin herkesle serbest özgür cinsel yaşam sürdüğü bir gezegen.

Hiçbir Hoşvakitli tek eşli evlilik yapmaz. (Bazıları cinsel ilişkilerini tek kişiyle sınırlar –en azından o kişi yakınlardaysa- ama yasal bir düzenleme yok böyle durumlar için.) (Russ, 2001, s.59).

Üretim örgütlenmesi ve işleyişi yaşam üzerinde egemen değıldir Hoşvakit'te. Üretim ortaya çıkardığı artı değer, dünyadaki gibi kapitalist egemen güçlere gitmemektedir. Bu nedenle haftada sadece on altı saat çalışılır ve bu, mutlu refah yaşam için yeterlidir. Çünkü sömürücü üretim ilişkileri bulunmamaktadır. Sınıfsız bir toplum yaratılmış, üretimdeki yabancılaşma ortadan kalkmıştır. Serbest zamanın çokluğu yaşamın potansiyelini gerçekleştirme imkanını sağlıyor bu diyarda. Gözü doymaz sömürücü kapitalist patronlara yer yok Hoşvakit'te.

Diğer tarafta ise dünyada kadın, aşağı ikinci cins statüsünden kurtulmak istese, erkeğin gücünü tahsis ettiği pekiştirdiği alanlarda yer bulsa da ikincileştirilmesine sebep olan değerlerin ve kurumların ortadan kaldırılmasına karşı çıkılır. Kadına atfedilen ikinci roller yine onaylanmaya devam edilir.

Herkes bilir ki kadınlar ne kadar bilimadamı, mühendis olmak istesede de, en başta

erkeğe kadınca eşlik (ne?) etmek ve çocuklara bakıcı olmak ister, herkes bilir ki bir kadının kimliğinin büyük kısmı, çekicilik tarzına bağlıdır (Russ 2001, s.66).

Toplumsal bilincin kadına biçtiği roller çoğunlukla erkeğin dünyasının ihtiyaçlarını tamamlayan, erkeği yücelten temsiller ve söylemlerle doludur. Bu temsil ve söylemlerin kutsallaştırılması, pastiş kavramlarla gerçek işlev aksiyomunun gizlenmesi ile yerleşik olanın sorunlaştırılması güçleşir. Böylece temsiller ve söylemler zamanla yerleşik ve değişmez olarak görülür. Çünkü evlilik güzel bir şeydir, çocuk yaparsın ve sen (kadın) hep ona bakarsın, bütün ev işleri üzerine kalır.

Erkekler kararları verir kadınlar akşam yemeği hazırlar (Russ, 2001, s.72).

Joanna'ya göre dünyadaki mevcut sömürücü, tahakkümcü erkek egemenliğinin kadınlar lehinde değişmesinin olanağı kadınların mücadelesiyle gerçekleşecektir. Erkeklerden bunu beklemek boş bir çabadır. Kadını kadın kurtaracaktır.

Janet'in diyarı Hoşvakit'te cinsel çeşitlilik mevcuttur. Cinsel ilişkilerde yaş aralığı sorun edilmez. Cinsel tercihler özgür ve serbesttir. Cinselliği kısıtlayıcı yasaklayıcı normlar ve kurumlar yoktur. Joanna'nın bakışıyla Janet ve Laura Rose arasındaki o ateşli birliktelik... İktidardan azade özgür bir cinsellik ne hoş değil mi?

"Seni seviyorum, seni seviyorum" dedi Laur ve Janet onu sarstı ve Laur -çocuk yerine konmak istemiyordu- Bayan Evason'un başını ateşli bir şekilde koltuğa yaslayıp dudaklarından öptü. Oh, Tanrım (Russ, 2001, s.76).

Joanna açısından çok anlamsız geliyor kızların kendilerini erkeklere sevdirmek için girdikleri zahmetlere; süslenmeler, cicileşmeler, süs biblosuna dönüşme hepsi hepsi erkek için. Erkeğin dikkatini çekmek için. Erkeğin gözdesi olmak için. Oysa bunları yaparken kızlar ne kadar özgür irade sergiliyorlar?

Hoşvakit diyarında evlilik dışı cinsel ilişki yaşamak gayet normaldir. Özgür irade sınırsız gücünü yaşamaktadır burda. Janet'in eşi Vittoria buna bir örnektir.

Dünyadaki yaşam üzerindeki tehlikeler, riskler, sınırlamalar, baskılar, korkular Hoşvakit'te bulunmaz. Gece gündüz tehlike ayrımı yoktur. Her an her yerde korkusuz şekilde dolaşılır. Dünyada kadın için tehlike arz eden gece ve تنها kavramı Hoşvakit'te bertaraf edilmiştir. Erkeğin kadın üzerindeki sardırganlığı mevcut değildir.

Hoşvakit'te böyle sınırsız özgürlük varken Janet'in dünyaya gelmesi ve dünyada erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü gördükten sonra dünyanın cehenneminden kurtulmaya çalışır. Hoşvakit'e hemen dönmek ister. Dünya tehlikelidir. Özgürlük yoktur. Baskı, sömürü vardır. Burda Kadına önem verilmez.

Joanna'nın bilim adamları için de eleştirisi vardır. Kadın ya da eş seçiminde kendileri mükemmel olmasalar da mükemmel kadın bulma peşindedirler. İkinci cins ama mükemmel kadın.

Büyük bilim adamları üzerinde çalışacakları problemleri karılarını seçtikleri gibi seçerler. (A. H. Maslow, daha iyi biliyordur.) (Russ, 2001, s.98).

Hoşvakit'te küçüğe emreden, küçüğü otoritesine tabi kılan dünya düzeni gibi bir anlayış yoktur. Çocuklar da özgürdür bu diyarda.

Hoşvakit'te kadın özgür, mutlu lakin bu Jeannine'nin gelecek düşü. "Jeannine bir Hoşvakit düşünden uyanıyor" (Russ, 2001, s.108).

Yıkaması gereken bulaşıklar; pencere eşliklerindeki kurum, ovalanmayı bekleyen, ısılatılmış kaplar; radyatörün altına konması gereken bir tabak, tüm hafta akarsa diye (su sızdırıyor). Ah. Off. Pencereler öyle kalıversin, gerçi Cal pislik sevmiyor. Şu iş-rencü tuvalet temizleme işi, mobilyaların tozununun alınması. Ütülenecek giysiler. Ne zaman bir şeyi düzeltse bir başkası düşünüyor (Russ, 2001, s.109).

Joanna kızgın, kadınların ömür boyu kendilerini sabitleyecek yaşam biçimini seçmelerine anlam veremiyor. Evlilik, aşk, romans Joanna'ya göre değildir. Önem verdiği kendisini özgür kılacak başarılarıdır, değerlerdir. Evde kalıp bebeğe bakmak, ev işlerini yapmak, evde kalıp para kazanmadan mutlu olmaya çalışmak Joanna'nın prensiplerine terstir. Başarı elde etmiş Joanna, ataerkil değerleri içselleştiren kadınlara ve Jeannine'ye seslenir:

Hayatın boyunca sürececek bir romans bekleyemezsin Jeannine: Mum ışığında akşam yemekleri, danslar; güzel elbiseler hoştur ama hayat bunlardan ibaret değildir. Öyle bir zaman gelir ki insan hayatın olağan tarafını yaşamak durumunda kalır. Romans da bunun çok küçük bir parçasıdır. Kur yapılması ve dışarı çıkarılmak ne kadar hoş olursa olsun, sonunda nikah masında "evet" dersin ve iş biter. Büyük bir macera olabilir belki bu, fakat elli, altmış yıl daha vardır doldurulması gereken. Sadece romansla yapamazsın bunu, biliyorsun. Düşün Jeannine –elli, altmış yıl! (Russ, 2001, s.124).

Kadının kendi tarihini ele geçirmesinde yerleşik evlilik anlayışı Joanna açısından kadın özgürlüğü için büyük bir engeldir.

Erkekler başarıya ulaşır. Kadınlar evlenir.

Erkekler başarısız olur. Kadınlar evlenir.

Erkekler manastırlara kapanır. Kadınlar evlenir.

Erkekler savaşları başlatır. Kadınlar evlenir.

Erkekler savaşları bitirir. Kadınlar evlenir.

Sıkıcı, sıkıcı (Russ, 2001, s.128).

Joanna'nın Dişi Adam serüveni çocukluk, kadınlık ve erkeğin egemen olduğu alanlarda elde ettiği statüleri, başarıları, değerleri kazanmasıyla geçirdiği üç evden oluşmaktadır. Çocuk olarak dünyaya gelen Joanna cinsiyetsizdir. Çünkü hala toplumsal bir cinsiyet elde etmemiştir. Sonrasında toplumsal cinsiyetinin farkına varır. O artık toplumun gözünde bir dişi kadındır. Lakin Dişi Adam'a dönüşmesi için erkeğin egemen olduğu alanlarda kendine yer bulmasıyla olacaktır. Başarılar, diplomalar Joanna'yı erkek dünyasına yerleştirir. O artık erkeğin inşa ettiği bu alanlarda kadın yüzü kimliği ve erkek aklı yapısıyla Dişi bir Adam'dır. Liberal feministlerin kamusal alanda, iş yaşamında kadının yer almasıyla özgürleşecekleri düşüncesine katılmamaktadır Joanna. Ona göre erkeğin inşa ettiği, değer ve normlarını belirlediği bu alanlarda kadının yer alması kendi potansiyel varlığından uzaklaşması anlamı taşıyacaktır. Dişi Adam bunun bir tezahürüdür.

Erkek aklı mitleri, masalları, dinleri, geçmiş ve gelecek yaşamı ele geçirmiştir. Erkek aklı Tanrısaldir, hem mükafat verendir hem cezalandırandır, hem kahramandır hem güçtür, başarıdır. Çünkü yaşamı istila etmiş ve kendi kurallarını meşrulaştırmıştır.

Jael (Joanna'nın diğer kimliği), yaşadığı gezegeni tarif ederken akışkan, değişken

kimliklerin nasıl oluştuğunu belirtiyor. Biyolojik, değişmez olarak dünya üzerinde bildiğimiz kimliklerden farklı bu gezegende cinsel kimlikler teknolojinin olanaklarıyla değiştirilebilmektedir. Biyolojik indirgemeci cinsel kimlik yaklaşımı Jael'in gezegeninde yoktur.

Kadına yapılan cinsel saldırılarda mağdur olan kadın fail konuma sokuluyor. Çünkü kadın, geç saatte dışarda olmamalı ve üst başına dikkat etmelidir, diyorlar.

Kendi varlığına yabancılaştırılan, ikincileştirilen, ötekileştirilen kadın olsa da erkek bakışı, kadına inanılmaz misyonlar yüklemiştir. Tabiri caizse efendinin her an herhangi bir ihtiyacını yerine getirecek türden bir köle, bir kadın.

Erkeğin eğlencesine dönüşen, erkeğin zevkleriniin oyuncağı, nesnesi olan kadın için artık bir ölüm gerçekleşmiştir.

Bir keresinde annemin dediği gibi, Oğlanlar iş olsun diye kurbağalara taş atar.

Ama kurbağalar cidden ölür (Russ, 2010, s.194).

Kadını özgür kılacak değerlerin erkekler tarafından onaylanmadığını söyleyen Joanna hayat serüveninde kendi isteklerine saygı duyan ve onaylayan birinin özlemine çekmektedir.

Kadına atfedilen temsillerin çokluğunu vurgulayan Joanna, kadının birçok misyonu taşıdığını ve yerine getirdiğini buna rağmen kadınlık kimliğini kazanamadığını söylüyor. Her şey olabilen, yalnız bir kimlik ve benlik elde edemeyen kadın...

Joanna'nın Hoşvakit düşü, Jael ve Jeannine kimlikleri kitabın sonunda Joanna'yla birleşiyor. Jeannine geçmiş tarihte ezilen kadınların temsilidir, Joanna günümüz dünyasındaki ezilen kadın, Jael ve Janet ise özgürlüğüne doğru yol alan, mücadele eden, kendi potansiyeli ve varlığının bilincine varan kadındır. Kaderine boyun eğmeyen, kendi kaderinin tarihini yazmaya başlayan Joanna, Jeannine ile kadının tarihsel bilincini kazanmış, Jael ve Janet ile de geleceğini yazmaya başlamıştır.

Kaynaklar

- Fitting, P. (1987), Positioning and closure: On the "reading effect" of contemporary utopian fiction, *Utopian Studies*, No. 1 (1987), 23-36, Penn State University Press.
- Kessler, C. F., (1989), Women daring to speak: United states women's feminist utopias, *Utopian Studies*, No. 2 (1989), 118-123, Penn State University Press.
- Pfaelzer, J. (1988), The changing of the avant garde: The feminist utopia (La transformation de l'avant-garde: l'utopie féministe), *Science Fiction Studies*, Vol. 15, No. 3 (Nov., 1988), 282-294.
- Russ, J. (2001), *Dişi adam*, (Çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı
- Temizarabacı, Y. (2005), *Ütopyanın kadınları kadınların ütopyaları*, İstanbul: Sel
- Ögüt, H. *Feminist ütopyalar*, (12.25.20017), <http://kritisyen.blogspot.com/2009/04/feminist-utopyalar-birsabah-uyandiginda.html>, Erişim tarihi: 18/06/2018.



DOI: 10.22559/folklor.

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

KİŞİ TANITIMI

UNESCO YAŞAYAN İNSAN HAZİNESİ GÖLGE OYUNU/KARAGÖZ SANATÇISI ORHAN KURT*



Türkiye'nin ünlü gölge oyunu/Karagöz sanatçılarından, KTB UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi (YİH) unvanlı Orhan Kurt, 26 Mart 2016 Pazar günü İstanbul'da hayata gözlerini yumdu. Cenazesi, 27 Mart 2016 Pazartesi günü Zincirlikuyu Camisi'nde kılınan öğle ve cenaze namazlarının ardından Feriköy Mezarlığı'ndaki aile kabristanında toprağa verildi. Orhan Kurt, söz konusu unvana sahip üç Karagöz sanatçısından biriydi.

* Tanıtım yazısı, KTB emekli HAGEM Genel Müdürü ve halk bilimci Nail Tan tarafından hazırlanmıştır.

Arkadaşı Tacettin Diker'i 31 Mart 2014 tarihinde sonsuzluğa uğurlamıştı. Metin Özlen ise sağdır.

Kaynak taraması ve eşi Hayret Kurt ile Hayalî Mustafa Mutlu'dan edindiğimiz ek bilgilere dayalı olarak rahmetlinin hayatını, Türk gölge oyunu Karagöz'le hizmetlerini dile getirmeye çalışacağız.

Orhan Kurt, 1930 yılında İstanbul'da doğdu. Babası Piyade Albay Gazi Ş. Sırrı Kurt, annesi ise Fevziye Hanım'dır. Eşi Hayret Hanım da İstanbulludur.

Babasının mesleği dolayısıyla çocukluğunu, gençliğini Anadolu'nun birçok il ve ilçesinde yaşadı. İlkokul ve ortaokulu Kastamonu'da bitirdi. İstanbul Pertevniyal Lisesinden sonra Yıldız Teknik Okulunu bitirerek inşaat mühendisi oldu (1952). İstanbul Belediyesi Yapı Tamirat Şubesinde 29 yıl hizmet verdikten sonra emekliye ayrıldı (1981). Eski eser onarımı, restorasyon alanında uzmanlaşmıştı. Emeklilik döneminde kendini tamamen Karagöz sanatının yaşatılıp tanıtılmasına adadı.

İyi bir Karagöz/gölge oyunu sanatçısı/hayalî olabilmek için kişide tiyatronun yanı sıra mutlaka müzik ve resim yeteneğinin de bulunması gerekir. Orhan Bey, Allah vergisi resim ve müzik yeteneğini küçük yaşlardan itibaren geliştirmeye başladı. İstanbullu olmanın, İstanbul'da yaşamının avantajlarını değerlendirdi. Bestekâr Selanikli Ahmet Bey'in öğrencisi Şükrü Derya'dan TSM makam ve usullerini, hanendeliği öğrendi. Üç yıl kadar Beşiktaş'taki İleri Türk Musikisi Konservatuvarına devam etti. İstanbul Radyosundaki koro ve solo programlarında yer alacak kadar kendisini yetiştirdi. Hanendeliğinin yanı sıra tambur çalmayı da biliyordu.

Karagöz'le 12 yaşındayken tanıştı. Babasının arkadaşı Bnb. Niyazi Bey'in evlerindeki Karagöz temsilini seyredince, bu sanatı öğrenmeye heveslendi. Niyazi Bey'den Karagöz oynatma tekniği ve tasvir yapımı konularında ilk bilgileri edindi. 1954 yılında, 24 yaşında tanınmış Karagözcü Ragıp Tuğtekin'le (1891-1985) tanışınca yolu âdeta aydınlandı. Tuğtekin; Nafiz Efendi, Tecelli Bey, Arap Abdullah, Kâtip Salih ve Memduh Bey gibi ünlü hayalîlerden ders almış, onların yardımlığını da yapmış bir sanatçıydı. Hem Karagöz oynatıyor hem de mükemmel tasvirler yapıyordu. Sanatını kolay kolay kimseye öğretmezdi. Orhan Bey, onu ikna edip çırağı olmayı başardı. Önce tasvir yapımını öğrendi hocasından. Sıra oynatmaya gelince, Tuğtekin'le birlikte dönemin diğer ünlü Karagözcülerini, Hayalî Küçük Ali'yi/Muhittin Sevilen (1886-1974) dikkatle izledi. Müdürü bulunduğum Millî Folklor Enstitüsünün İstanbul AKM'de 1972 yılında açtığı ve Nureddin Sevin'le Ragıp Tuğtekin'in ders verdiği Karagöz Kursu'nda oynatma eğitimini tamamladı. Tacettin Diker'le birlikte diploma aldı. Sesinin ve tasvirlerinin güzelliğiyle kısa sürede gölge oyunu sanatçıları arasında saygın bir yer edindi. Eski, klasik Karagöz oyunlarını, usulüne uygun bir şekilde, dilini yenileştirerek oynatmaya önem verdi.

Orhan Kurt, sahip olduğu tasvir koleksiyonu ve yabancı dil (İngilizce, Fransızca) bilmesi dolayısıyla Kültür ve Turizm Bakanlığının yurt dışı tanıtım faaliyetlerinde tercih edilen bir sanatçı oldu. Bochum Festivali'nden (1975) itibaren birçok ulusal ve uluslararası festivale gönderildi. Hem oyun oynattı hem de tasvir sergisi açtı. Karagöz temsili verdiği, sergi açtığı başlıca ülkeler şunlardır: Almanya, Hollanda, Belçika, Danimarka,

Romanya, Bosna Hersek ve Yunanistan. Ayrıca Ankara ve İstanbul'da çok sayıda yabancı büyükelçilikte ve konsoloslukta gösteriler yaptı, sergiler açtı (Fransa, Avusturya, İtalya, Japonya, İngiltere, ABD gibi.) 1999 yılında Köstence Festivali'nde birinci oldu. Kültür ve Turizm Bakanlığının 1983'te ilkini düzenlediği Geleneksel Tiyatro Festivallerinde ve yine ilkini 1993'te başlattığı Uluslararası Geleneksel Tiyatro Festivallerinin tamamında görev aldı. Tanıtım faaliyetlerinin yanı sıra Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD, HA-GEM kuruluşlarıyla UNIMA'nın eğitim faaliyetlerinde ders verdi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde aynı konuda bir yıl kadar öğretim görevlisi sıfatıyla derslere girdi. TRT başta olmak üzere (1974) birçok TV kuruluşunun hazırladığı Karagöz belgeselinde Karagöz oynattı, oynatım tekniği ve tasvir yapımı konularında bilgi verdi.



2003 yılında AKDITYK Atatürk Kültür Merkezinin UNESCO'ya sunduğu meddahlık projesinde görev alıp anlattığı meddah hikâyesi DVD'ye kaydedildi. Meddahlık geleneği, UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası'nın Temsilî Listesi'ne ilk giren, kabul edilen halk kültürü değerimizdir. Karagöz ise 2009 yılında listeye dâhil edilmiştir.

2006-2011 yıllarında UNESCO'ya bağlı UNIMA (Uluslararası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği) Türkiye Millî Komisyonu, Mevlüt Özhan'ın başkanlığı döneminde Kültür ve Turizm Bakanlığının maddi desteğiyle yaşayan ünlü gölge oyunu sanatçılarından klasik Karagöz oyunlarını kamerayla tespit etti, derledi. 2012 yılında sekiz DVD'den oluşan bir set yayımladı. Bu dizide Orhan Kurt'tan kaydedilen şu oyunlar yer almaktadır: 1. Âşıklar Oyunu, 2. Cazular Oyunu, 3. Kanlı Kavak Oyunu, 4. Kanlı Nigâr Oyunu, 5. Ters Evlenme Oyunu, 6. Tımarhane Oyunu, 7. Cinli Yazıcı Oyunu, 8. Yalova Sefası Oyunu.

Orhan Kurt'un yaptığı ustası Ragıp Tuğtekin tekniğindeki Karagöz tasvirleri başta

KTB Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Arşivi ve Bursa'daki Karagöz Müzesi olmak üzere birçok müzede, koleksiyonda yer almaktadır. Söz gelimi, Osaka'daki Etnomüzikoloji Müzesinde 114 tasviri bulunmaktadır. 2011 yılında Barış Avşar'la yaptığı söyleşide, 1980'den itibaren tasvirleriyle ilgili kayıt tutmaya başladığını açıklamış, 1980-2011 arasında 15.760 tasvir yaptığını belirtmiştir. Bende de armağanı bir Karagöz'le Hacivat tasviri vardır.

Kendisine verilen plakelerin, teşekkür ve takdir belgelerinin sayısını belirlemek mümkün değildir. Aldığı ödüller içinde Folklor Araştırmaları Kurumunun 1990 İhsan Hınçer Türk Folkloruna Hizmet Ödülü, 1996 UNIMA Geleneksel Tiyatro Hizmet Ödülü, 1999 Köstence Festivali Birincilik Ödülü en önemlileridir denilebilir. Ancak, ona verilen en büyük ödül bizce 2008 yılında verilen UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi unvanıdır. KTB Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğünde oluşturulan yedi kişilik Uzmanlar Kurulunun kararı ve Bakan onayıyla verilen bu unvanın ödül töreni 14 Ocak 2010 tarihinde Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı'nda yapılmış, Orhan Kurt'a Tacettin Diker ve Metin Özlen'le birlikte YİH Belgesi takdim edilmiştir.

Rahmetlinin Türk gölge oyunu Karagöz'e son büyük hizmeti *Karagöz'ün Kuralları* kitabıdır (İstanbul 2015, 225 s., Lale Yayıncılık). Kitapta, oynatma ve tasvir yapımı konularında edindiği bilgi ve tecrübeyi yeni nesillerle paylaşmaktadır. Barış Avşar'la 2011 yılında yaptığı söyleşide hayatı, sanatı, sanat anlayışı ve anıları konularında geniş bilgi bulunmaktadır (s. 11-23). Nefis baskısıyla Kurt'un tasvirleri bütün güzelliğiyle gözler önüne serilmiştir.

Zaman zaman yardımlığını da yapan fedakâr ve cefakâr eşi Hayret Hanım'la evliliğinden oğulları Matematik Mühendisi Cenk Kurt ile Kamu Yönetimi Uzmanı Akın Kurt bulunmaktadır. Akın Kurt'u tasvir yapımı ve oynatma konusunda yetiştirmiştir. Kendi ifadesine göre; yetiştirdiği öğrencilerinden Erdinç Demiray, Murat Hutun, Alpay Ekler, Şinasi Çelikkol ve Ahmet Karakman'a güvenmektedir. Erdinç Bey, ne yazık ki genç yaşta vefat etmiştir.

Hizmetleri hiçbir zaman unutulmayacak olan Orhan Kurt'u saygıyla anıyoruz.

Kaynaklar

- Avşar, Barış (2015), Karagöz Hayatı Anlatır/Orhan Kurt'la söyleşi", *Karagöz'ün Kuralları*, İstanbul, s. 11-23, Lale
- Hınçer, İhsan (1976), Karagöz oynatım ve figür sanatçısı Orhan Kurt, *TFA*, S 320, 3/1976, s. 7595-96.
- Kurt, Orhan (2015), Bir hayalinin otobiyografisi, *Karagöz'ün Kuralları*, İstanbul, s. 25, Lale
- Mutlu, Mustafa (2002), *Karagöz sanatı ve Karagöz sanatçıları*, Ankara, s. 45-50, KTB: 2791.

