

# İzmir Makedon Göçmenlerinde Etnik Kimliğin Bir İşaretleyicisi Olarak Müzik

**Aykut B. Çerezciolu\***

## Giriş:

Göçmen bir topluluk üzerine düşünmeye başlar başlamaz, temel bir problemi hesaba katmak gerekir: ‘zorunlu’ ve ‘gönüllü’ olarak kategorize edilen klasik sınıflandırmanın günümüzde oldukça bulanıklaşmış olması. Gerçi bir topluluğun özgül deneyimi ile ilişkilendirilebilecek bir zorunlu göç kavramlaştırması hala mümkünse de, bugün gönüllü göçe bile bir ‘zorlama’ unsurunun eşlik ettiği artık genel kabul görüyor. Sözgelimi çoğunlukla ‘gönüllü’ olarak kabul edilen çalışma amaçlı göçlerin arka planında ekonomik nedenler, yani yoksulluktan kurtulma isteği ve beklentisi yatıyor. Zorla yer değiştirme ile seçime dayalı göç ayırımına, bu nüfus hareketlerinin planlı mı yoksa kendiliğinden mi soruları eklendiğinde, meseleyi denetim altına alma güçlüğü kendini bir kez daha göstermiş oluyor. Bununla birlikte göçmen grupların bir kimlik duygusu geliştirebilmelerine yönelik olarak korudukları, yeniden canlandırdıkları, ya da başka geleneklerle etkileşerek yepyeni kültürel pratikler dizisi olarak paylaştıkları dans ve müzik

\* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

gibi ifade kültürleri, her iki durumda da önemini koruyor. Üstelik bunlar, ister zorunlu isterse gönüllü göç çerçevesinde ele alınsın, toplulukların kimlik dinamiklerinin anlaşılması açısından önemli mercekler oluşturuyor. Çünkü bu tür pratikler, birer nüfus hareketi olarak öne çıkan göçlerin karmaşık dönüşümüne ışık tutacak veriler sağlıyor.

Hareket halindeki topluluk ya da birey, geldiği-yerleştiği yerde kendisini fiziki olarak konumlandırırken, kültürel olarak da konumlandırır. Kimlikler, hareketin sonucunda yeniden yorumlanır. Çünkü ana vatan, tarihsel süreç içinde oluşan biçimler, artık yeniden gözden geçirilecek, yeni yerleşim yerinin dinamiklerine uygun olarak yeniden şekillendirilecek, bazıları da bu dinamiklere karşı bir konumlanışta, “korunarak”, farklı olma unsuruna dönüştürülecektir. Göçün bir sonraki kuşağı içinse durum daha farklı bir hal alacaktır. Göçen kuşak, harekete geçilen “ana vatan”ı bilen ve pratikleri, bilinen bir modele özlem duygusuna göre şekillendiren bir yapıdayken, örneğin göçmen topluluğunun ikinci kuşağı, bu özlemi, hiç bilinmeyen, hiç yaşanmamış, sadece anlatılmış, aktarılmış, mitleştirilmiş bir hayali mekana kaydırır. Bir yandan doğduğu, büyüdüğü ve kendisini konumlandığı ama “yeni” olmaktan kurtulamayan bir vatan (gelenen yer), bir yandan da görülmemiş, bilinmeyen, gidilip görüldüğü zaman bile “çok değişmiş” olduğu üzerinde durulan ve bu kez bilinmeyen bir geçmişin de ayrı bir özlem unsuruna dönüştüğü bir ana vatan arasında, her ikisinin de belirli unsurlarıyla şekillendirilmeye çalışılan bir kimlikle karşı karşıyadır. Tam da bu aşamada göçenin köksüzlük duygusu, farklı dünyalar arasında, yitirilmiş bir geçmişle, bütünleşilmemiş bir şimdiki zaman arasında kalmışlık durumudur (Chambers, 1995: 44). Ve kimliğin şekillendirilmesi, bu arada kalmışlığı hissettirmeden, ayakları sağlamca yere basan bir “karışımı” gerektirir. Bu karışım içersinde, topluluğun bireyleri hem hayalde yaşatılan ana vatanla olan bağı koparmamak hem de kendi kimlik farklılıklarını ifade etmek için, göçmen kimliğine dayalı çeşitli pratikleri uygularlar. Bu pratikler hem farklılaşmaya hizmet etmekte hem de aidiyeti pekiştirmektedir. Ancak bu pratikler her ne kadar bir otantiklik iddiası taşısa da, yeni gelen yerin kültürel pratikleriyle etkileşime girer. Bu etkileşim sonucunda da, yeniden şekillendirilir ve kimlik, yorumlanmış yeni pratikleriyle “korunur”.

Grup dilinin, toplumsal adetlerin, din ve müzik gibi gruba ait unsurların uzağa taşınması Lull’a göre, bir kültürel katliama eşdeğerdir. Ama kültür, toplu bastırmalara karşı ölmez. Bu değişimler içinde uyumlanır ve kalıcılaşır (Lull, 2001: 206). Uyumlanma süreci, gelenen yerin kültürel pratikleriyle bir etkileşimin sonucudur. İlk bakışta bu etkileşimin, göçen topluluğunun kendi kültürel pratiklerini önemli ölçüde gevşetmesi ve yeni gelen yerin özelliklerinden etkilenecek, “eskinin değerlerinin” ortadan kalkacağı varsayımına yol açabilir. Ancak, küreselleşmenin tek tipleştirici ve aynılaştırıcı etkilerinin açık biçimde görüldüğü bu günlerde, bu tek tipleştirme ve aynılaştırmanın pek çok cemaat yapılanmasında olduğu gibi, göçmen toplulukların kendi etnik kimliklerinde de farklı tezahürleri göz önüne serdiği açıktır. Birbirlerine daha sıkı sarılan ve farklılıklarını “ötekilere” göre konumlandıran diğer kimlik biçimlerinde olduğu gibi, göçmen topluluklarda da bu farklılıklara verilen vurgu, önem kazanır.

Kültürün önemli ve ayırdedici simgesel pratiklerinden biri olan müzik, göçmen topluluk için bir farklılaşma gösterendir. Müzik ve dansın, göçmen kimliğinin inşasındaki kullanımını önemlidir. 1956’da Mitchell, eski Kuzey Rodezya’daki bakır madenleri bölgesinde göçmen kimliğin yeniden oluşturulması ve yeniden formüle edilmesinde Kalela dansının bir odak noktası olarak taşıdığı öneme işaret etmiştir (Stokes, 1998: 139). Müzik, göçmen topluluğun “ana vatan”la simgesel bağlar kurmasında da önemi bir işlevdedir. Ana vatandan getirilen müzik pratikleri, kültürel anlamdaki farklılaşmayı vurgulayan bir unsurdur. Müziğe dayalı bu pratikler aynı zamanda ana vatanla olan simgesel bağların kurulmasında da iş görmektedir. Bu çalışmada, İzmir’de yaşayan Makedon göçmenlerin kendi etnik kimlik işaretleyicilerini sürdürme biçimleri ve bu biçimlerden biri olan müziğin, etnik kimliğin vurgulanmasında nasıl bir rolü olduğu ele alınacaktır. Ortak bir kimliğin inşasında ve hayali bir ana vatanla bütün içinde olma tahayyülünde, müzik pratiklerinin yeri anlaşılmalı çalışılırken, müzik pratiklerindeki kimi değişimler de, bu değişimlerin itici güçleri çerçevesinde açıklanacaktır. Bunun için öncelikle, etnik kimlikle bağ kurmanın, müzik haricinde ne şekilde gerçekleştiğini ele alacağım. Dil, göçmen topluluk bireylerinin aynı ya da yakın mahallelerde yaşamaları, derneklerin buluşturucu rolü, göçmenlik söylemi ve medyaların etnik kimlikle bağ kurulmasındaki işlevleri, üzerinde duracağım unsurları oluşturacak.

Bu çalışma, bir göçmen topluluğun bireyleri arasında kurulan ortaklık düşüncesinde, diğer kültürel pratikler gibi, müziğin de, ana vatana olan özlemi ne şekilde giderdiği ve ana vatandakilerle “aynı olma” iddiasındaki simgesel rolünü ele almayı amaçlar. Çalışma içersinde öncelikle etnik kimliğin bileşenleri tartışılacak, ardından da İzmir’deki Makedon göçmenlerin, müziği, etnik kimliğin bir işaretleyicisi olarak nasıl kullandıkları üzerinde durulacaktır. İzmir’deki Makedon göçmeni üç müzisyenle (Ekrem Destan, Faruk Balkan ve “namı diğer” Sarı Mehmet) yapılan görüşmeler çerçevesinde, müziksel pratiklerin ana vatanla ortaklık müzakeresinde nasıl bir işlevde olduğu ve Türkiye’de ne şekilde dönüşümlere uğradığı soruşturulur.

### **1. Etnik Kimlik İddiası ve Göçmen Kimliğinin İnşası:**

Nereli olduğuna, nereden geldiğine ya da “ne” olduğuna ilişkin vurgu, belirli bir toprak parçası ya da çerçeveselendirilmiş bir insan topluluğuna işaret etmenin dışında, belirli bir tarihsel deneyimi de yansıtır; bir yere ait olma ve bir kolektivitinin parçası olma gereksinimine eşlik eder. Etnik bilinç aynı, coğrafi olarak “bir yerden olma” gibi, kültürel anlamda da “bir bütünün parçası olma” durumuna işaret eder. Etnik grup, bir grubun ötekilerden ayrı olduğu iddiasında, bu grubun ortaklıklarını belli unsurlarla sınırlayarak, o unsurları paylaşanların bir aradaldığını vurgular.

Etnik sıfatı, şimdiye kadar yanlış bir biçimde ve daha çok jenerik ve primordiyalist ulus tanımlarının etkisiyle, “soy”la “kandaşlık”la ya da “aynı dili konuşmak”la doğrudan ilintili bir atıf olarak görülmüştür. Oysa, “ethnie” kavramı yer ve zamana bağlı olarak, bütün

bunları ya da bunlardan birini ya da birkaçını içerebildiği gibi esas itibariyle bir grubun kendisini farklı algılamasına bağlı olan, kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir “halk olma”, ayrı bir “kültürel varlık olma” bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı olan “öteki(ler)” ile araya çizginin çekildiği noktada başlar. (Ayдын, 1998: 54).

Makedon göçmeni olma söylemi bile tek başına, söylemsel düzeyde “ayrı olma”, “ayrı bir halk olma” ve “bir kültürel varlık olma”nın iddiasıdır. Etnik grup kavramı konusunda bütün yorumcular, kavramın bireyin kendisini, kendisi gibi olan diğerlerinden biri olarak görmesini sağlayan, sosyal kolektif kimlik oluşumuna karşılık geldiğinde hemfikirlerdir. Sınırları gevşek ya da sıkı biçimde belirlenen halklar, kendilerini kolektif olarak diğer halklardan ayırt ederler. Dolayısıyla etnisite, ilişkiler içinde ortaya çıkan sosyal sınıflandırmalarla alakalıdır. Basit anlamıyla sadece grup yoktur, içinde insanların kendilerini ötekilerden ayırdığı sosyal ilişkiler vardır (Fenton, 2001: 9). Bu sosyal ilişkiler de önemli ölçüde, etnik grubun geleneğine dayandırılır ve “biz böyle yaparız” söylemini içinde barındırır.

Kişisel bir tanımlamadan başlayan kimlik oluşum süreci, sosyal psikologlara göre bir bireysel anlamlandırma ve aidiyet duygusunu oluşturma çabasıyla ilintilidir. Bu aidiyetin en başında yer alan bireysel anlamlandırma sürecinde, bireyin kendisini “diğerlerinden ayırması” ise, sadece bireysel anlamda değil, topluluk biçimindeki kimliklenme süreçlerinin de temelini oluşturur. “Biz”in gücü, ötekiler karşısında, “kimlerden olduğunun” işaretleyicisine dönüşür. Ortak bir kimlik ya da bir biz kimliği dediğimiz zaman, bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imge anlaşılır (Asman, 2001:132). Böylece birey, kendini ait hissettiği grubun davranış, konuşma, giyinme gibi unsurlarını uygulayarak “onlardan” olduğunu vurgular.

Bireyin kendisini, bir topluluk içinde konumlandırması ve topluluk içinde hayal etmesi, kişisel kimlikler ve kolektif kimliklerdeki kendini merkezleştirici ve farklılıkları pekiştirici vurgu için, küreselleşmenin de önemli bir dönüm noktası yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Küreselleşmenin, tek-tipleştirici ve aynılaştırıcı temel söylemi, bir grup insanı bu aynılaşmanın içine çekerken, kayda değer bir grubu da bu aynılaşmanın dışında hareketlere yöneltmiştir. Bu tek-tipleştirmenin dışında kalanlar için ise kimliklenme vurgularının referans kaynağı, kendilerinden önce bile var olan, süre gelen ve kişisel varlıklarını garantiye alacak şekilde “tasavvur edilmiş” etnik, dini cemaat kökleridir. Bu köklere kelimenin tam anlamıyla sarılma, sıkıca tutunma, bireyin kendini güvenceye aldığı alanların en önemlilerini oluşturur. Bilgin, cemaatimsi grupların karşı durulması zor olan cazibesinin temelinde, modern toplumlardaki belirsizlikten ve farksızlaşmaktan kurtulma, koruyucu ve güven verici bir çerçeve bulma, moral planda rehberlik edecek bir referans sistemi arama gibi güdülerin önemli bir rol oynadığını belirtir. Bu açıklamada sıralanan nedenlerle insanlar daha yaklaşılabılır, ulaşılabilir, dokunulabilir gerçekliği olan grupları ya da küçük cemaatleri tercih ederler. Örneğin büyük kente göç edenlerin, “hemşerilerinin” yerleştiği semtlerde kök salmaya çalışması, bu ihtiyacın somut bir göstergesidir (Bilgin, 2007: 23). Türkiye’ye gerçekleşen göç dalgaları boyunca Makedon göçmenler, başta

İstanbul, Edirne, Bursa, İzmir, Manisa, Akhisar, İzmit olmak üzere, belirlenen çeşitli bölgelere yerleştirilirler. Ege Bölgesi'ne gelen Makedon göçmenlerden Üsküp, Titosvelus, İştıp, Dalçova'dan gelenler Akhisar, Manisa ve İzmir'de ikamet etmeye başlarlar. İzmir'de Makedon göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı yerler olarak ise Nergis, Dedebaşı, İmbat, Goncalar, Örnekköy, Şemikler, Çamdibi semtleri öne çıkar. Göçmenlerin bu bölgelerde hayatlarını sürdürmeleri de, bir arada yaşamın sağladığı sosyal rahatlık açısından önemlidir. Kendilerini diğerlerinden ayırmaları, mekansal anlamda da görünürlük kazanır. Halen İzmir'de belirli semtler, "Makedon göçmenlerin mahalleleri" olarak bilinir. Başka bir deyişle pek çok göçmen topluluk gibi Makedon göçmenleri de 'birlikte yaşama'yı tercih ederek, İzmir'in çeşitli semtlerinde toplu yaşam alanları oluştururlar.

Makedon göçmen topluluğunun, aynı bütünün parçası olma söylemlerinde önemli bir unsuru da dil oluşturur. İlk kuşak göçmenler arasında daha yaygın olduğu belirtilen Makedonca kullanımı, ikinci kuşak diye adlandırabileceğimiz, şu anda 40'lı yaşlarını yaşamakta olan kuşak için de önemlidir. Bu kuşak, evde kendi arasında özellikle "çoşkun" tepkileri verirken Makedonca'yı kullanırken, mahalle kahvesinde de Makedonca konuşarak sakalaşır, diyalog kurar. Mahalle kahvesi ya da ev gibi, aynı kültürel köklerden bireylerin bir arada olduğu yerlerde ağırlıklı olarak kullanılan dil, bu ortamları geçici bir "yuva", geçici bir "ana vatan" özelliğine kavuşturur. Chambers'ın da belirttiği gibi dil, aslında bir iletişim aracı değildir; her şeyden önce kendiliklerimizin ve anlamın kurulduğu kültürel bir inşa aracıdır (1995: 37) ve bu yapısıyla dil, belli bir yerden ve biri adına konuşur; belli bir uzamı, belli bir ortamı, belli bir aidiyet ve evindelik duygusunu inşa eder (Chambers, 1995: 39). Dilin özellikle bu tip ortamlarda kullanılması bu açıdan anlamlıdır. Bir aradalığın ön planda olduğu mekanlarda dil, aynı olmanın fiziksel bir gösterenine de dönüşür. Etnik kimliğin belirleyici unsuru olarak dil, Fenton'a göre ise, güçlü bir grup mührüdür. Çünkü dil, grup dışındakiler tarafından bilinmiyorsa sosyal bir dışlanma aracı olur. Ancak dilin, etnik ya da etno-ulusal bir iddianın parçası olduğu durumlarda dil, sıklıkla sınırların belirlenmesi sürecinin merkezinde yer alır (Fenton, 2001: 10-11-12-13). Bu açıdan, sınırların belirlenmesi ve bu sınırlar içersinde hareket edilmesini pekiştirici bir etkiyle dil, göçmen topluluğun gençlerine de sevdirmeye çalışılır. Kent ortamında, özellikle popüler kültürün unsurlarıyla etkileşime giren genç kesimin, kendi etnik kimliğinin kimi gösterenlerinden uzaklaşması doğal bir süreçtir. Bu açıdan genç nüfusun, dile olan ilgisizliği de, topluluk içersinde önemli bir şikayet konusudur.

Bir kolektif kimlik biçimi olan etnik kimlik, bireyleri birleştirici ve garantiye alan bir yapı gösterir. Çoğu zaman ırka dayalı aidiyet biçimiyle karıştırılmış bir kavram olarak sosyal bilimlerde yaygın biçimde kullanılan bir kavramdır. Ve kavrama sosyal bilimlerdeki genel yaklaşım, kavramın sanılanın aksine; kendi iç dinamikleri olan, değişim ve dönüşüm halinde, bağlamsal olarak yeniden şekillenen, sürekli olarak tanımlanan ve çoğu zaman da özellikle Smith ve Anderson'un millet ölçeğindeki kimlik biçimleri için

yaptıkları vurgunun izinden giderek, çeşitli sebeplerle “hayal edilmiş” oldukları yönündedir. Hayal edilmenin aşamalarını Anderson net biçimde belirler. Burada, benim çalışmamda da iş göreceği biçimde değinmek gerekirse, ‘hayal etmek’ten kasıt, bir seçkinler topluluğunca projelendirilerek belirlenen kalıplar dahilinde tanımlanma ve bu tanımlamayı cemaate “yukarıdan aşağı” biçimde empoze etme değildir. Anderson, hayal etmeyi daha çok, aidiyeti pekiştiren ortak unsurlarla onaylanan bir birliktelik düşüncesi olarak görür. Din ve dil örneklerinden yola çıkan bu açıklamaya göre, bu gibi unsurlar, coğrafi uzaklık ne olursa olsun, kişinin kendisini ait hissettiği topluluğun tüm üyelerinin, bu unsurları aynı şekilde paylaşıyor olduklarını hayal etmesi ve bu paylaşım sayesinde dünyanın öbür ucundaki birey ile kendisini “aynı” olarak görmesidir. Anderson ulus ölçeğinde konuşur ve ulusların ‘hayal edilmişliğini’, en küçük ulusun üyelerinin bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecek olmalarına rağmen, her birinin zihninde toplamlarının hayalinin yaşamaya devam edeceği şeklinde açıklar (2007: 20).

Göç, etnik kökenle olan bağları coğrafi olarak koparan bir olgudur. Ancak göçen topluluk, coğrafi olarak kendilerinden uzakta olan ana vatanla arasında simgesel bağlar kurar. Bu bağlar, ana vatandaki “soydaşlar”la zihinsel düzeyde kurulur. Böylelikle, onlarla aynı şekilde davranıyor olduğu ve aynı ortak değerlerin paylaşılıyor olduğu düşüncesi pekiştirilir. Bu bağları kurmada, 21. yy.’ın iletişim teknolojileri de, oldukça pekiştirici bir role bürünmüştür. Toplamlarının hayalini yaşatmada Makedon göçmenler için, kendi köken bilinçleriyle önemli bir bağlantıyı medyalar oluşturur. Göçmenler tarafından internet ve uydu sayesinde takip edilebilen Rumeli TV gibi televizyon kanalları vb. radyo istasyonları bu anlamda işlevlidir. Uzak oldukları, özlem duydukları ve kendilerini parçası hissettikleri köken vatan, medyalar aracılığıyla göçmenlerin karşısındadır. Bir anlamda, vatanları da kendilerine artık televizyon kumandası kadar yakındır. Bu medyaları takip etmek, Makedon göçmen kimliğinin pekiştiricisi halini alır. Artık Rumeli TV izlemek, bir simgesel pratiğe dönüşmüştür. Kendilerini bir parçası olarak hayal ettikleri büyük topluluk ile “aynı şekilde” davranışlarda bulunuyor olduklarına ilişkin somut kanıtlar da bu medyalar aracılığıyla karşısına gelir. Buralardan görülen davranışlar, dil öğeleri, adetler ve müziğe ilişkin ortaklıklar, kendilerini parçası olarak gördükleri bütünle daha da yakınlaştırır. Kendi davranışlarını tasdik eder.

Medya çalışmalarında kitle iletişim araçları genellikle, egemen ideolojiyi yaygınlaştıran, etkili araçlar olarak ele alınır (Yengin, 1996: 6). Ancak, kitle iletişimindeki çeşitlenme, tercih yapma hakkını da beraberinde getirir. Kitle iletişiminin görünümü, küreselleşme ile de değişime uğrar. Appadurai, küresel kültürün akışını gerçekleştiren beş alan (scape) belirler. Etnik Alan, Teknoloji Alanı, Finans Alanı, Medya Alanı ve İdeoloji Alanı şeklinde adlandırdığı bu beş alandan medya alanı (media scape), mekanik elektronik kitle iletişim araçları ve onların ürettikleri imajlara gönderme yapar. Medya alanı, ürünler dünyasının,

haberler dünyasının ve siyasetin tamamen birbirine karıştığı bir dünyada, dünya üzerindeki izleyicilerine geniş ve karmaşık bir imajlar dağarcığı, öyküler ve ‘etnik alanlar’ sunar (Appadurai, 2007: 240). İzleyiciler, bu medyalarda üretilen imajları, ötekinin kültürel anlatılarını kurmak için kullanırlar (Appadurai, 2007). Ancak bu anlatılar, sadece kültür dışındakiler tarafından kurulmaz. Köken vatandan uzakta, sadece anlatılanlar ve çocukluktan itibaren zihinde canlandırılan imajlarla yaşatılan ana vatan, medya alanı sayesinde, köken bilinci oluşturmada, göçmenler için, kökenin kültürel anlatılarını kurmada da kullanılır. Teknoloji alanı, bir öteki kültürünün taşıyıcısı rolünün yanında, aynı kültürel varlık olma iddiasındaki diasporalar için de işe yarar bir imaj akışını sağlar. Paul Wills kitle iletişim araçlarını, “kültürel medya” olarak adlandırır. Medya teknolojisi bugün, mesajların dolaşımına öncekinden daha geniş bir alan içinde olanak vermektedir. Ancak bolluk, güç ve modern iletişim teknolojisinin uygunluğu aynı zamanda izleyicilere bolca tercih sunmaktadır. İnsanları kitle iletişim araçlarına yönelten tercihler, yorumlar ve kullanımlar, kültürel karar ve etkinlikleridir. Bu durum örneğin, Kuzey California’da yaşayan, Roy Area’da İspanyolca yayın yapan üç kablolu televizyon kanalını izleyen, pek çok İspanyolca radyo dinleyen, Meksika’daki yakınlarıyla aynı video klasiklerini kiralayan ve Luis Miguel’in en son pop albümünü satın alan Meksikalılar için de geçerlidir (Lull, 2001: 216). Bu medyalar aynı kültürel aidiyetin göstereni halini alır. Elektronik medyalar bu özellikleri ve bu kullanım biçimleriyle, coğrafi uzamı ortadan kaldırarak etnisiteleri fiziki olarak bir araya gelmelerine gerek kalmadan “bir araya getirir”.

## **2. Etnik Kimliğin Bir İşaretleyicisi Olarak Müzik:**

Müziği, “kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütünü” (Aktaran Erol, 2002: 294) olarak ele almak, belirli bir müzik üzerine yapılan incelemelerde, müzik incelemesinin kültürel bağlamını vurgular. Müzik sadece seslerin organize edilip, uyuşum-kakışım vb. değerler çevresinde anlamlandırılması değildir, belirli çalgılar, biçimler ve aştların da belirli kültürlere ait anlamlar üretmesi doğaldır. Müzik bu özelliğiyle, belirli bir kültürel bütünlük olarak etnik kimliğin de dışsal yönlerinden biri olarak görünürlük kazanır. Müzik, iletişimi güçlendirme yoluyla çoğu zaman grup kimliği oluşturma ve sürdürmenin bir şekli olur. Bir grubun kimliği hem onu öteki gruplardan ayıran sınırların belirtilmesini hem de grup içindeki dayanışmanın güçlendirilmesini içerir. Müzik çoğu zaman etnik kimliği ya da büyük toplum içinde etnik açıdan ayrı olan bir grubun temel karakteristik özelliklerini vurgulamaya yarar. Buna açık örnekler olarak Keammer, Düzkafa toplumunun kendilerine özgü kimliklerini müzikleriyle sürdürmelerini ve Karayakların, kendi müziklerinin Avrupa müziğinden en farklı olan özelliklerini vurgulamalarını gösterir (Keammer, 1998: 82).

İzmir Makedon göçmen topluluğun hayatında merkezi bir yerde olan “Makedon

müziği”, belirli çalgıların, belirli tınların duyulması ile belirli bir coğrafyaya ait anlamları da zihinlerde canlandırır. Müzik, göçmen topluluk için o coğrafyanın (ana vatan) fiziksel gösterenlerinden birine dönüşür. Bu anlamda müzik, Makedonya’dan göçün yaşandığı ilk on yıllık dilimden başlayarak, ana vatanla bağları sürdürmede önemli bir rol oynar. Görüşme yaptığım kaynak kişilerimden Sarı Mehmet’in, Makedonya’dan göçün ilk yıllara ilişkin anlattıkları, müziğin bu açıdan nasıl bir işleve sahip olduğunu açık bir biçimde gözler önüne sermektedir. Bugün yetmişli yaşlarını yaşayan bir göçmen müzisyen olan Sarı Mehmet, 1950’lerde Türkiye’ye göçer. Makedonya’da müzisyenlik yapan Sarı Mehmet, Makedonya’da Roman müzisyenlerle birlikte çok sayıda düğünde çalar. Ancak Türkiye’ye gelince, müziğe dayalı her hangi bir iş imkanı olmayınca, fabrika işçiliği yapmaya başlar. İlk on yıl içinde yani 1950’lerde, İzmir’de göçmen düğünlerinde, davul-zurna düğünü yapısı görüldüğünü anlatır. İki zurna ve bir davuldan oluşan bu ekipler, Makedon havalarını çalarlar. Ancak İzmir’de bir orkestra kurma çabasında olan Osman adlı bir müzisyen, Sarı Mehmet’i arar ve İzmir’e çağırır. Sarı Mehmet de böylece İzmir’e gelir. Oluşturdıkları geleneksel Makedon müzik topluluğu olan “tapan” (tapani), ile bir araya gelerek Makedon havalarını çalırlar. İzmir’de Makedon göçmenleri için yaptıkları ilk düğün müzisyenliğini Mersinli semtinde olur. Sarı Mehmet’e göre, bu müziğe (Makedon müziği) “susamış” olan göçmen halk, gruba büyük ilgi gösterir. Sarı Mehmet, bu oluşumun, göçmen vatandaşların bir ihtiyacını karşıladığını hemen anladığını itiraf ederken; halkın “Makedonya’ya ait şekliyle” müzik dinlemesinin çok önemli olduğunu belirtir. Ona göre müzikte ‘Makedonya’ya ait olmayı’ vurgulayan en önemli unsur, tınısal bir karakteristiktir ve bu karakteristiği kuran da ‘bakır üfleme’ çalgılardır.

Bir topluluğun bir müziği başkalarına yeğleme eğilimi, tarihsel açıdan belli bir müzikal kültürün ve öğrenme döneminin bir ürünüdür. Belirlenmiş sosyo-kültürel bağlamda yürütülmesi, öğrenilmesi gereken bir örgenleştirme edimidir. Dolayısıyla algılama, anlamlandırma ve benimseme yasaları doğuştan olmaktan çıkar. İnsanların müzikal tınıdan aldıkları haz, onu oluşturan dayanışmaların müziksel bileşenlerinin öteki unsurlarla girdiği diyalojik ilişki sonucunda değişebilir (Erol, 2002: 295). Balkan müziğine özgü bakır üfleme grubu, Sırbistan’ın Vrajne Kasabası orjinli bir yapı olarak gelişir. Halen de Balkan müziği denince akla gelen bu yapı, tınısal bir anlam taşır ve tınıya ilişkin unsurlar yardımıyla, etnik aidiyete ilişkin anlamların çağrışımına yol açar. Bu çalgı topluluğu elbetteki sadece İzmir Makedon göçmenleri için “biricik” etnisite işaretleyicisi değildir. Özellikle Goran Bregoviç gibi Balkan müziğine ilişkin müziksel kodları açık biçimde kullanan popüler müzik sanatçılarında olsun, “world music” kategorisinde yer alan popüler müzik ürünlerinde olsun, bakır üfleme çalgı grubu Balkan müziği ile ilişkili en önemli tınısal referansı oluşturur. Başka bir deyişle söz konusu bakır üfleme grubu, belirli ezgisel ve tonal yapıların da işin içinde olduğu referans ölçeği ile, Balkan müziği karakteristiğini belki de en kestirme yoldan iletebilme potansiyeline sahip unsurdur. Bakır üfleme çalgıların, İzmir’deki Makedon



göçmenler açısından öneminin, bundan daha fazla olduğunu söylemek gerek. Zira bu tür müzik grupları, açık biçimde, köken vatana ilişkin ‘simgesel’ anlam yüküldür.

Anlam üretmede önemli bir unsuru “simgeler” oluşturur. Barthes’ın anlamlandırmada başvurduğu yollardan biri simgesel anlamdır. Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir. Barthes’in simgeye ilişkin düşünceleri diğer anlamlandırma yapılarına –özellikle de yan anlam ve mitlere- oranla daha az doyurucudur (Fiske, 1996:123). Bu yüzden simge olarak müziğe ilişkin bir çerçeve oluşturmada Pierce’ın çözümlenmeleri tercih edilir. Pierce’a göre simge, bir şeyin yerini alan başka bir şeydir ve üç gösteren türünden biridir. İndeks, kendisi ile onun anlamı arasında fiziksel ilişkinin olduğu gösterendir. Örneğin, bir indeks olarak iş gören gök gürlütüsü bir fırtınayı işaret eder. İkinci gösteren türü olan ikonur. İkon ve yönlendiricisi arasında bir çeşit benzerlik olarak tanımlanır. Müzik bir ikon olarak iş gördüğünde ilişkiye çoğunlukla ikonsallık denir. Simge ise bu üç gösterenin sonuncusudur ve burada gösteren ile ilişkisi tamamen gelişigüzeeldir (Keammer, 1998: 55).

Makedonluk ya da Balkanlık kimliğine ilişkin müzikten hareketle simgesel bir bağlantı kurmada bakır üfleme topluluğu, *indeks* özelliği kazanır. Müziğin “oraya” ait olmasıyla ilgili, fiziksel bir ilişki kurulmasını sağlayan bu yapı, tınının simgesel anlamıyla da Balkanlar’a ilişkin anlam yaratmada iş görür. Bu anlamda bakır üfleme çalgıların icra ettiği Balkan müziği, Makedonya ile bir bağ kuran zihinler için, ortak kolektif bir cemaate üye olma düşüncesinin pekiştirici unsurlarından birine dönüşür. Bu müziğin, bu yapısıyla Makedonya’da icra ediliyor olduğu düşüncesi, bu icra biçimi Makedonya harici bir toprakta yapılmaya başlandığında da, ana yurtla ortaklık bağı kurar. Müziğin bu yapı içerisindeki icrasının başladığı an, icranın gerçekleştiği ortamı o ortam olmaktan çıkarıp, geçici bir Makedonya ortamına dönüştürür. Çalışma boyunca bana yardımcı olan diğer kaynak kişilerim olan Faruk Balkan ve Ekrem Destan adlı iki Makedon göçmeni müzisyenini, görevli oldukları bando provası sırasında beklerken şahit olduğum bir durum da, geçici bir Makedonya hissi yaratılmasında müziğin işlevine ilişkin ilginç bir örnektir. Halen Makedonya’da yaşamakta olan bir kişi, bandoda görevli bir akrabasını benimle beraber beklerken, bir başka göçmen müzisyen beklediğimiz odaya girer. Sohbet başlar. Konu düşünlere, müziğe gelir. Ve müzisyen, klarnetini çıkarıp Makedon havaları çalmaya girer. Durumdan büyük zevk alan ziyaretçi, müzisyeni havaya sokmak için Makedonca bağırma başlar, istekler yapar. Bir süre sonra ziyaretçinin gözleri dolar ve bu müziğin kendisini adeta memlekete götürdüğünü söyler. Zihinsel düzeyde işleyen aidiyet, ait hissedilen bütünü simgesel parçaları devreye girdiğinde, coğrafi uzaklık gibi faktörleri dahi ortadan kaldırarak, yine zihinsel anlamda bir bütünlük hissi uyandırır. Bu durum aynı zamanda müziğin, mekana dayalı çağrışımlar yapmasıyla da ilintilidir. Göçmen toğluluğun bireyleri için müzik, belirli bir mekana (Makedonya) ilişkin canlandırmalar yapar. Giddens’a göre mekan ya da mahal, toplumsal faaliyetin coğrafi olarak

konumlandırılmış fiziksel ortamıdır. Giddens, mekanların, artık kendilerinden oldukça uzak, kendileriyle ilgisiz toplumsal etkiler tarafından işgal edildiğini ve biçimlendirildiğini belirtir. Toplu danslardan teybe kaset koymaya kadar her türlü müziksel olay, toplu anıları ve o an yaşanmakta olan mekana dair ortak anıları canlandırır, düzenler, üstelik bunu diğer bütün toplumsal faaliyetlerin yaptığından daha yoğun, güçlü ve sade bir biçimde gerçekleştirir. Müzik aracılığıyla inşa edilen mekanlar, farklılık ve toplumsal sınır nosyonlarını da içerir (Stokes, 1998: 125).

Bakır üfleme topluluğu aynı zamanda bu göçmen topluluğunun kendi müzikleriyle ilgili otantisite iddialarında da önemli bir yer tutar. ‘Otantisite’, kültürel ve bu yüzden de tarihselleşmiş bir konum içinde, ondan hareket edilerek yaratılan ve onun için mücadele edilen bir yorumlama meselesidir. Otantisite, müziğin bir özelliği değildir, otantisite buna karşın bir performansa atıfta bulunduğumuz bir şeydir’. Bir performansın otantik olup olmadığı, bu yüzden ‘bizim’ kim olduğumuza bağlıdır (Moore, 2002: 210). Bakır üfleme takımı ile yapılan müzik, Makedon göçmenler için kendi müziklerinin otantisite söyleminde de önemli bir yer tutar. Bu müzik, tınısal yapısı ve oturumu ile Makedon göçmenlerin “kim olduğunun” göstergesidir. Makedonya’daki hallerinden farklı biçimde icra ediliyor olsalar da bu müzikler, Makedon göçmenlerin kendilerini ait hissettikleri mekanla bağlantılarını kurar.

Kurulan ilk tapaninin ardından başka gruplar da kurulmaya başlanır. Artık düğünlerde davul-zurna, çaljiğa ve tapani yapısı görülmeye başlanır. Sarı Mehmet, grupların kurulmasında ikinci bir önemli dinamiğe de değinir. Buna göre grupların kurulması göçmen halkın köken bilincine ilişkin ihtiyacının yanında, Makedonya’da müzisyenlik yapmış olanlar için de maddi ihtiyaçları karşılamada yeni bir iş kapısıdır. Sarı Mehmet, düğün müzisyenliğine başladıktan sonra hem düğün müzisyenliğinin kendilerine güzel bir geçim kaynağı olmaya başladığını anlatır hem de müzisyenliğin, Belediye Bandosuna katılmayı beraberinde getirdiğinden bahseder. Bando görev, düzenli bir iş imkanı yaratır. Böylelikle göçmenlerin köken vatana ilişkin müziksel ihtiyaçlarını karşılarlarken, bir yandan da yeni gelinen ve yaşam mücadelesi sürdürülen yerde, etnik kimliğe ilişkin ayrı edici müziksel özelliklerin (bakır üfleme çalgılara dayalı bir müziksel gelenekten gelme) yeni iş imkanları sağlama da rol oynadığı görülür. Aynı şekilde bu çalışmada görüşme kişilerim olan Ekrem Destan ve Faruk Balkan da, düğün müzisyenliğinin yanında bandoda çalışıyor olmanın avantajlarından bahsederler. Bandoda istihdam edilmenin, sürekli olarak müzikle ilişki içinde bir yaşam kurmalarında da kendileri için önemli bir rol oynadığını belirtirler. Gerçekten de bandonun, göçmen müzisyenlerin “müzisyenlik” mesleğini sürdürmedeki rolü ilgi çekicidir. Sarı Mehmet, Makedonya’da müzisyenlik yaparken, göç sonrası geldiği İstanbul’da, fabrikada çalışması sebebiyle müzisyenliği sürdürmediğini, İzmir’e geldikten sonra ise müzisyenlik mesleğine geri döndüğünü anlatır. İzmir’e gelip düğün çalmaya başlayınca, Belediye

bandosunda işe alınır. Bandonun kendisine nota öğrenmek gibi avantajlar sağladığını ve müzisyenliği sürdürmesinde itici rol oynadığı üzerinde durur. Göçmen müzisyenler diğer yandan belediye'nin kendi bando kurumunu sürdürebilmesi için önemli bir güç kaynağı oluşturur.

Görüşmelerde aktarılanlar, müzisyenlikteki öğrenme sürecinin, zaman içinde büyük bir değişikliğe uğradığına ilişkin kimi argümanlar verir. Tapani grupları, Sarı Mehmet'in aktardığına göre ilk yıllarda, "meşk" ile parçaları öğrenir. Müzisyenlerin hep birlikte şarkıları çalarak çalışmalarını meşk olarak tanımlayan Sarı Mehmet, meşk sırasında Makedonya'dan gelen plakların da bolca dinlendiğini söyler. Sarı Mehmet'e göre o zamanlar grupları oluşturan kişiler, yani kendileri, şu anda müzisyenlik yapanlar kadar şanslı değillerdir. Çünkü şimdikilerin Makedonya ile bağlantı kurmaları daha rahattır. Şu an 40'lı yaşlarını sürdürmekte olan diğer kaynak kişileri Faruk Balkan ve Ekrem Destan da aynı noktayı vurgularlar ve 1960'lardan itibaren oluşturulan grupların o yıllarda, "kulaklarında kalan melodileri çalgılarına uyarladıklarını" belirtirler. Bu aşamada bu müzikleri hatırlamak ve icra edebilmek, göçmen topluluğu içinde ana vatana ilişkin simgeler kurmakta önem taşır. Bu müzisyenlere göre şu anda Makedonya'ya ait şarkıları ve günceli takip etme daha kolaydır. Bunu kolaylaştıran başlıca unsurlar olarak Makedonya'dan getirilen CD, kaset ve düğün VCD'leri ile internet, radyo ve "Rumeli TV" başta olmak üzere, uydu üzerinden yayın yapan çeşitli medyaları gösterirler. Bu medyalar aracılığıyla Makedonya'nın günceli de takip edilmekte, böylelikle Makedonya ile koşut gittiği varsayılan bir müziksel pratik üretilmektedir. Modern teknoloji, kültürel mesafenin temellerini yeniden kurar. Filmler, fotoğraf, teyp, video ve bugünün dijital audio ve video depolama ve yeniden kullanma sistemleri, kültürel tarihlere ulaşmayı kolaylaştırır. Elektronik medya, yazılı medyanın hiçbir zaman yapamadığı ölçüde kültürü korumaktadır (Lull, 2001: 210). Güncel pratiklerin bu kanallarda iletilmesi ve korunması, medyalar aracılığıyla gerçekleşir

Bu medyalar müzisyenlerin çalışma ve öğrenme süreçlerinde değişikliğe sebep olmuştur. "Eskiden" çeşitli aşamalardan geçen tapani öğrenme sürecinde, medyalar ve teknoloji sebebiyle görülen değişim ilgi çekicidir. Genç müzisyen adayının grup içerisinde trampet çalarak başladığı bu süreç uzun ve meşakatli bir süreçtir. Trampet, Ekrem Destan'ın anlattığına göre grupta yaptığı hata en anlaşılacak çalgıdır. Bu sebeple "eski usule göre" müzisyen, trampet çalarken hem temel ritimleri öğrenir hem de repertuara kulağını alıştırdı. Daha sonra müzisyen bir çalgı seçer ve bu çalgıyı usta-çırak ilişkisi ile öğrenmeye başlardı. Öğrenmenin bu aşamasında genç müzisyen çalgısıyla dem seslerini tutar, ikici seslerle ezgileri eşliklemeye çalışır bir yandan da geçişleri dinleyerek uymaya çalışır ve ana ezgileri dikkatle dinlerdi. Ekrem'in anlattığına göre artık öğrenme süreci bu şekilde işlemez. Müzisyen adayı seçtiği çalgıyı çalarak müzisyenliği öğrenmeye başlar. Usta-çırak ilişkisi, yerini dinleyerek pratik yapmaya bırakır. Artık trampetle bu sürece başlama zorunluluğu

kalmamıştır. Müzisyen adayı, eldeki kayıtları (CD, kaset vb.) dinlemekte, öğrenmeyi bu yollardan gerçekleştirmektedir. Ayrıca bu öğrenmede bir diğer önemli unsuru da artık “internet” oluşturmaktadır. İstenen şarkı, pek çok farklı versiyonuyla internet üzerinden kolaylıkla bulunabilmektedir.

Öğrenme sürecindeki değişimi etkileyen bir diğer faktör de 1980 sonrası Makedon müzisyenlik biçimini derinden etkileyen teknolojik değişimdir. Bohlman’a göre teknoloji, modernleşmenin en açık biçimidir. Teknoloji bir kişinin sınırsız nicelikteki repertuarını ulaştırma aracıdır. Radyo, kayıt cihazı ve kasetçalarlar, o toplumun üyesi olmayanlara da toplumun müziklerini ulaştırır (Bohlman, 1998: 125). Aynı zamanda bu teknolojiler, toplumun kendi üyelerine de bu müzikleri ulaştırır. Modernleşme ve kentleşmenin folk müziği doğrudan ve derinden etkileyen en önemli değişim süreçleri olduğunu savunan Bohlman, teknolojinin etkileri konusunda oldukça iyimser görünür. Teknolojinin geleneksel çerçeveleri yok etme ihtiyacında olmadığını söyler. Gerçekten de teknoloji genel anlamıyla müzikte bir “yok etme” sonucundan çok, “bir şeylerin yerini alma” şeklinde sonuç verir. Örneğin elektro gitar, akustik gitarın yerini almaktansa, gitarla elde edilebilecek tınılar yelpazesini genişletir (Erol, 2002: 134).

1980’lerde kullanılmaya başlanan klavye, Makedon düğünlerini de etkiler. Bu zamandan itibaren davul, trampet, klarnet, saksafon, trompetten oluşan tapaniler yerini klavye, klarnet ve davuldan oluşan üç kişilik “orkestralar”a bırakır. Ekrem ve Faruk bu değişimdeki ekonomik sebeplere dikkat çekerler. Müzisyen kiralayan “müşteriler” için, grubun kaç kişiden oluştuğu da, ekonomik açıdan önemlidir. Beş, bazen altı kişiden oluşan bir tapaniye “müşteri”nin göstereceği ilgi ile adam sayısı daha az olan orkestraya gösterilecek ilginin farklı olması, bu anlamda doğaldır. Müzisyenler de benzer kaygılarla artık orkestralar kurarak geleneksel tapani yapısından uzaklaşmaya başlarlar. Ancak ilginç olan, klavyenin büyük ses alternatiflerine sahip olmasına rağmen, en az bir bakır üfleme çalgının icrada varlığını korumasıdır. Klavye, diğer çalgılarla ilgili yeni ses imkanları getirmiş olmasına rağmen ana çalgı olan üfleme çalgının konumunda değişikliğe yol açmamıştır.

Ekrem Destan ve Faruk Balkan, özellikle düğünlerde müziksel yapıya ilişkin kimi değişikliklerin gündeme getirildiğini belirtirler. “Geleneksel”, “oraya ait” şeklinde nitelenen Makedon parçalarının çalışında Ekrem Destan’a göre, bazı “oyunmalar” yapılmaktadır. Kasıtlı olarak yapılan bu değiştirmelerin amacı, yeni nesil gençlere, kendi müziklerini sevdirmektir. Bu değişikliklerin ne şekilde yapıldığını sorulduğunda ise genellikle parçaların ritimlerinde oyunmalar yapıldığı anlatılır. 5/8’lik yapının 4/4’lüğe uygun hale getirilmesi, en sık başvurdukları yoldur. Bunun sebebi olarak, gençlerin muhatap oldukları, popüler müziğin 4/4’lük ritmik yapıda olması gösterilir. Gençlerin 5/8 gibi “karışık” ritimlerden, alışık oldukları bir ritmik yapıyla dinleyecekleri şarkıları, daha rahat kabullenecekleri düşüncesi, müzikteki değişikliği biçimlendirir. Aynı şekilde, klavye, klarnet ve asma davuldan oluşan

“orkestra” yapısında klavyeden kullanılan, bas gitar, efektler, synthseizerler gibi, Makedon müziğin yapısında yer almayan ve popüler müzikle ilişkili olarak düşünülen seslerin kullanılma sebebi de aynıdır. Göç sonrası gelinen yerin müziğiyle girilen etkileşimler, gelinen yerin müziğindeki değişiklikler boyunca da sürmektedir.

Müziğin görünürlük kazandığı önemli bir ortamı da dernekler oluşturur. Makedon Türkleri Dayanışma Derneği gibi bazı dernekler, göçmenlerin bir araya geldiği alanlardır. Bu derneğe üye olmak ve haftalık toplantılara katılmak bile etnik kimliğin dışsal yönünün sürdürüldüğü biçimler olarak görünürlük kazanır. Dernek bünyesinde çeşitli dans ve müzik kursları, göçmen gençlere yönelik olarak gerçekleştirilir. Etnik kimliği paylaşanların kendi kimliklerinin birleştirici unsurlarını sürdürerek kendi aidiyetlerini pekiştirdikleri eylemleri, etninin, “kayda değer uzunluktaki” bir zaman dilimi boyunca sürdürdüğü simgesel davranışlardır. Isajiw; etnik kimliğin dışsal ve içsel yönlerini tanımlar ve bu iki tipin daima birbirine bağlı olduğunun varsayılmaması gerektiğini, birbirlerinden bağımsız olarak da değişebileceklerini öne sürer. Buna göre etnik kimliğin dışsal yönleri gözlemlenebilen kültürel ve sosyal davranışlara başvurur. Bunlar; etnik bir dil konuşmak, etnik gelenekleri uygulamak, aile ve arkadaşlık gibi etnik kişisel bağlar kurmak, etnik kurumsal organizasyonlar, gönüllü etnik dernekler ve etnik organizasyonlara destek veren törenler içine katılmak gibi davranışlardır (Aktaran Dürük, 2007: 8). Bu anlamda kültürün simgesel yönleri de dernek faaliyeti adıyla sürdürülür. Bu faaliyetlere katılan bireyler, kendi etnik kimliklerine ait simgesel pratikleri, “yerinde” öğrenme fırsatı bulurlar.

## SONUÇ:

Bireysel bir tanımlama süreci olan kimlik, bir topluluğa dayanarak oluşturulduğunda, kendisini de onaylayan, garantiye alan bir meşruiyet kazanır. Bir topluluğa ait olmak, bu topluluğun ortak pratiklerini sürdürmek ve ortak dilini konuşmak, bireyin, ‘öteki’ye göre konumlanışını güçlendirir. Hem bireysel hem de topluluğa dayalı bir konumlanış biçimi olarak kimlik, tahayyül ve iddiaya dayalı bir yapıdadır. Sonuçta, “ben neyim” sorusuna verilen cevaplar, bir davranış ve değerler bütünlüğünün, bir farklılık biçimi olarak tahayyül edilmesine dayanarak verilir. Kendisiyle aynı olarak gördüğü kişilerin, aynı şekilde davranıyor olduklarının hayaliye güçlenen bireysel aidiyet, bu davranışlara uymayı da berberinde getirir.

Tüm kimlik biçimleri gibi etnik kimlikler de, özellikle diasporalar için, bir bütünün parçaları olarak görülen kendi “soydaşları”yla ortaklık kurmada, sadece “soy”a dayalı bir ortaklık iddiasıyla görünürlük kazanmaz. Bu iddianın diğer önemli bir bölümünü de, aynı olmanın simgesel gösterenleri oluşturur. Bu simgesel gösterenler, gündelik hayatın içine sirayet eden pratiklerden, belirli zamanlara özel ritüellere kadar, oldukça geniş bir yelpazede

görünürlük kazanabilir. Bu simgesel gösterenlerden biri olan müzik, ortak bir kimlik iddiasında önemlidir. Sadece etnisiteler için değil, popüler kültür alanlarında dahi belirli grupların birbirlerine bağlanışlarını imleyen müzik, özellikle belirli bir toprak parçasıyla birlikte düşünülmesini sağlayan kodlar kazanmışsa, bu bağlanış, daha farklı bir seviyede işler. Ana vatandan uzak göçmenler için, kendi topraklarını hayallerinde canlandıran müzik, bu topraklara duyulan özlemin giderilmesinde de önemli bir işlev kazanır.

Bu çerçevede, Makedonya'dan göçün gerçekleştiği ilk yıllarda, göçmen halkın özlemini gideren tapani grupları aynı zamanda göçmen müzisyenler için de önemli iki iş kapısı açar: düğün müzisyenliği ve bandolar. Etnik kimliğin müzik pratiğine ilişkin avantajları, hem kendi işlerine yarar hem de ikinci neslin bandolarda istihdam edilmesini sağlar. Genellikle düğünlerde sürdürülen müzik pratikleri, düğünlerin geçici bir Makedonya mekanına dönüşmesinde önemlidir. Ayrıca ana vatandaki çalgıların görevlendiriliş düzeni, göçmen halk için indeks özelliğiyle ana vatana ilişkin anlamlar üretirken, otantisite iddialarının da önemli bir dayanak noktasını oluşturur.

Çoğu pratiğin, ana vatanda da bu şekilde gerçekleşiyor olduğuna dair önemli bir referans halini alan medyalar, müzikle ilgili de benzeri bir referans kaynağı oluşturur. Etnisiteleri, coğrafi olarak bir araya gelmelerine gerek kalmadan bir araya getiren medyalar, müzikle ilgili akışı da süratle gerçekleştirerek, ana vatanın güncel müziksel pratiklerinin ne minvalde sürüyor olduğunun takip edilmesini de kolaylaştırır. Sadece göçmen halk için değil, göçmen kimliğinin önemli bir vurgusu olan müzisyenler için de medyalar aynı şekilde iş görür. Bu medyalar ve teknoloji, aynı zamanda geleneksel müzisyenlik eğitiminde de değişikliklere yol açar. Usta-çırak ilişkisi, giderek yerini, bireysel bir öğrenim sürecine bırakır. Bireysel öğrenme sürecinde 'usta' figürünün yerini, tekrar tekrar başa sarılarak etüt edilebilen kayıtlar alır.

Müzik ve diğer etnik kimliğe dayalı gösterenlerin sürdürülmesinde, derneklerin rolü de yadsınamaz. Dernekler, ortak kimliğin birleştirici unsur olduğu bir toplanma mekanının ötesindedir. Dernek mekanına girildiği an itibariyle yalıtılmış bir Makedonya toprağına adım atılır. Yaşlı üyeler için hatırlanan bir ana vatan, genç üyeler içinse yılda bir ya da altı ay bir düzenlenen gezilerle gidilip görülen köken vatan, derneklerin birleştirici çatısı altındaki haftalık toplantılarda yaşatılır. Müzik ve dans da, derneğin önemli faaliyetleri olarak, ana vatana ilişkin pratiklerin genç kuşaklara aktarılması işlevini görür.

Ortak geçmişin tahayyül edilmesi sürecinde müzik, bu çabanın fiziksel gösterenine dönüşür. Çoğu zaman geleneksel iletişim tarzlarının kuramadığı bağları kuran müzik, etnisiteleri birleştiren ve aynı olma iddialarında dayanak noktası olarak başvurdukları bir yapı gösterir. Müziğe ilişkin üretilen anlamlar, aynı diğer ortaklık sağlayan davranış biçimleri için olduğu gibi müzik için de, bir aidiyet iddiasına dönüşür. "O müziğin o topluma ait olduğu" iddiası, topluluğu topluluk yapan diğer pratiklerden biri olur ve bu topluluğun "ortaklık hayalinin fon müziği"ni oluşturur.

## KAYNAKÇA

- Anderson, Benedict (2007). Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, (çev: İskender Savaşır), İstanbul, Metis Yayınları.
- Appadurai, Arjun (2007). “Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar”, Küreselleşme Kültür ve Medeniyet (ed: Kudret Bülbül, çev: Yavuz Çakır, İkime Çakır), Ankara, Orient Yayınları.
- Assmann, Jan (2001). Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, Suavi (1999). Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği, Ankara, Öteki Yayınları.
- Bilgin, Nuri (2007), Kimlik İnşası, İzmir, Aşına Kitaplar.
- Bohlman, Philip (1998). The Study of Folk Music in the Modern World, Indianapolis, Indiana Univ. Pres.
- Chambers, Ian (1995). Göç, Kültür, Kimlik (çev: İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Dürük, Emine Filiz (2007). Pomaklarda Pesna Pratiği: Sembolik Kültür ve Etnisite, Doktora Tezi, İzmir (Dokuz Eylül Üniversitesi).
- Erol, Ayhan (2002). Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Erol, Ayhan (2002). Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği, Foklor/Edebiyat, cilt VIII, sayı 30, s: 287-307.
- Fenton, Steve (2001). Etnisite, Irkçılık, Sınıf ve Kültür, Ankara, Phoneix Yayınları.
- Fiske, John (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş, (çev: Süleyman İrvan), Ankara, Ark Yayınları.
- Işık, Laçin (2004). İzmir Makedon Türklerinde Profesyonel Müzisyenlik, Yüksek Lisans Tezi, İzmir (Dokuz Eylül Üniversitesi).
- Kaemmer, John E. (1993). Music in Human Life; Anthropological Perspectives on Music, Austin: University of Texas Press.
- Keammer, John E. (1998). İnsan Yaşamında Müzik, (çev: Yetkin Özer) Yayınlanmamış çeviri.
- Lull, James (2001). Medya, İletişim, Kültür (çev: Nazife Güngör), Ankara, Vadi Yayınları.
- Moore, Allan. (2002). “Authenticity as Authentication.” Popular Music 21(2): 209-223.
- Smith, D. Anthony (2004). Milli Kimlik, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Stokes, Martin (1998). “Etnisite, Kimlik, Müzik”, (çev: Altuğ Yılmaz) Dans/ Müzik/ Kültür, sayı 63, s: 123- 149.
- Yengin, Hülya (1996). Medyanın Dili, İstanbul, Der Yayınları.

## Özet

Göçmen topluluklar üzerine yapılan çalışmalarda önemli bir konuyu kültürel pratiklerde göç sonrası yaşanan değişimler oluşturur. Bir göçmen topluluğun ana vatana ilişkin kültürel pratikleri, birer kimlik göstereni olarak ne şekilde devam ettirilmekte ya da nasıl değişikliklere uğrayarak, ana vatana ilişkin yapısını sürdürmektedir. Kültürün önemli ve ayırdedici simgesel pratiklerinden biri olan müzik, göçmen topluluklar için bir kimlik ve farklılaşma gösterenidir. Etnomüzikoloji de müziğin, diğer kültürel pratiklerden farklı olarak ya da kimi zaman diğer kültürel pratiklerin değişimlerine paralel olarak nasıl değişime uğradığı sorusunun cevabını arar.

Makedonya'dan Türkiye'ye gerçekleşen göçler sonrası Türkiye'de yaşamaya başlayan Makedon göçmenler, ana vatana ilişkin diğer kültürel pratikler gibi müziği de kendi kimliklerinin bir göstereni olarak kullanmaktadırlar. Bu çalışmada, İzmir'deki Makedon göçmen topluluğun, Türkiye'de kendi müziksel pratiklerini nasıl sürdürdükleri anlaşılmasına çalışılırken, müziğin ortak bir Makedon göçmen topluluğu hayalinde nasıl bir işlevde olduğu tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Göç, müzik, kimlik, etnik kimlik.

## MUSIC AS A MARKER OF ETHNIC IDENTITY IN MACEDONIAN IMMIGRANTS OF IZMIR

### Abstract:

The change of cultural practices after immigration forms an important research subject on immigrant communities. How do the homeland related cultural practices of an immigrant community endure as an indicator of identity? Or how do these practices change while maintaining their homeland related structures? Music, an important and distinctive symbolic practice in culture, is an indicator of identity and distinctness for immigrant communities. Ethnomusicology, on the other hand, seeks the answer of the question: how does music vary unlike or sometimes parallel to other cultural practices?

The Macedonian immigrants, who started to live in Turkey after the immigrations from Macedonia to Turkey, use music as an indicator of their identity just like other cultural practices related to their homeland. In this paper, the role of music over the image of a common Macedonian immigrant society will be discussed, while trying to understand how the Macedonian immigrant community in Izmir carries on their musical practices.

**Key Words:** Immigration, music, identity, ethnic identity.



# “BOHEM” KAVRAMI VE “BİR TEREDDÜDÜN ROMANI” ÜZERİNE

**Efnan Dervişoğlu\***

Batı’da 19. ve 20. yüzyıllarda özellikle sanatçılar arasında görülen bir yaşayış tarzı olan “bohem”, zamanla Türkiye’de de gözlenmiş; Beyoğlu ve çevresi, yalnızca sanatın değil bohem yaşayışın da merkezi haline gelmiştir. Peyami Safa, bir ara kendisinin de içinde bulunduğu bu çevreyi ve ilişkilerinin bohem yanını “Bir Tereddüdün Romanı” adlı eseriyle yansıtmıştır. Romanın erkek kahramanı, dönemin önemli bir yazarıdır ve arkadaşlarıyla birlikte bohem bir hayat sürmektedir. Romanda adı verilmeyen ve “Bir Adamın Hayatı” romanının yazarı olarak karşımıza çıkan “muharrir”, birçok özelliğiyle Peyami Safa’nın kendisini düşündürürken “Bir Tereddüdün Romanı” da otobiyografik öğeleriyle dikkati çeker. Bu çalışmada “bohem” kavramı hakkında genel bilgi verilmiş; söz konusu roman, “bohem”i yansıtır biçimiyle değerlendirilmiştir. Roman, Peyami Safa’nın hayatına dair ipuçları verdiğiinden yazarın bir dönemiyle bu dönemin romana yansıyan görüntüleri birlikte ele alınmıştır. Çalışmanın üç ara başlıkla sunulması da bununla ilişkilidir.

## “BOHEM” KAVRAMI HAKKINDA

Fransızca “bohème” kelimesi, “gezerek hayatını devam ettiren, yarına dair kaygıları bulunmayan” (Rey, Rey-Debove, 1983:195), “ihmalkâr, pervasız, alışılmadık adetleri

\* Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Kandıra MYO.

olan kişi” (Cassell’s French-English/English-French Dictionary, 1946:80) anlamını taşır. Türkçeye de “bohem” olarak geçen kelime, “günü gününe, tasasız, derbeder bir yaşayışı olan”; “genellikle sanat ve edebiyat çevresinden kimse ya da topluluk” (Türkçe Sözlük, 2005:295; Püsküllüoğlu, 2004:316) anlamında kullanılır.

“ ‘Bohème’ kelimesi diğer dillere çevrildiğinde anlam değişikliğine uğramaktadır. Bohemia, Çek Cumhuriyeti sınırları içinde kalan coğrafi bir bölgedir. (Bohemian) hem bu bölgenin insanı olduğu gibi aynı zamanda Batı Avrupa’da tasasız ve başıboş (serseri) yaşamlarından dolayı çingenelere takılan bir isimdir. Murger / Puccini hikayesinde ise Bohemia, 19. yüzyıl Paris’inde Montmartre’da Sacré Coeur kilisesi inşa edildiği dönemde gelecek vadeden ve çabalayan sanatçı çevrelerine verilen addır.

Murger için Bohemia Orta Avrupa’da bir yer değil burjuva toplumunun ucunda yer alan bir yerden ibarettir. Yazara göre Bohemia, genç yazar, ressam, besteci ve düşünürler için hayatın, aşkın, sıkıntıların hatta ölümün öğrenildiği ve sanatçının gelişiminde çok önemli yer tutan tecrübelerin yaşandığı bir yerdir.” (Sezerman, 2002:6) Peyami Safa’ya göre “bohem” de “Mekân içinde sınır tanıyarak enginleri kuşatmak için kabını çatlatmak isteyen ruhla vücut arasındaki savaşın destanı” (Safa, 1999:106) demektir.

Murat Belge, “Artistik Bohemya’nın Yükseliş ve Çöküşü” başlıklı yazısında, 19. yüzyıl ve endüstri devriminin; kentleşmeyi ve iş bölümünü geliştirdiğini, insanlar arasında anonim ilişkilerin başladığı bu dönemde; sayısı artan okurların okumak istedikleri şeyin niteliğinin değiştiğini ve “öncü sanatçı”nın kendisini toplumun genel gidişinin dışında bulduğunu söyler. Belge’ye göre; bu dönem “anamlı bir biçimde, sanatçının kendini hayatı yansıtan değil de, kendi içindeki dünyayı dile getiren kişi olarak algılamaya başladığı dönemdir.” Bohem de yüzyılın başında uzak mekânlar arayan, komün ütopyası sona erdiğinde doğaya yönelen ve inzivaya çekilen sanatçının kentteki yeni sığınağıdır (Belge, 1991).

Murat Belge, söz konusu yazısını şöyle devam ettirir: “(...) sanatçı yeniden kente taşındı. Ama bu seferki, bir hayli değişmiş bir kentti artık. Yeterince farklılaşmıştı. Doğadakinden çok daha çarpıcı ‘insanî’ heyecanlarla doluydu. Üstelik raslaşan insanlar, neredeyse kırlardaki ağaçlar kadar anonim, kayıtsızdı. Sanatçı burada, kentin belli çevrelerinde, yadsıdığı toplumu çok başka nedenlerle yadsımış, ya da herhangi bir nedenle onun dışına düşmüş, olağanın dışında insanlarla karşılaşabiliyordu. Saygıdeğerlik peşinde bir küçük burjuvayla insanca ilişki kurması zordu, ama buradaki insanlar, toplum-dışı oldukları ölçüde, kendisine hakaret etseler bile insandılar, ilginçtiler. Böylece ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanatçı, ‘bohem’i buldu. ‘Soho’lar, ‘Quartier Latin’ler serpildi.” (Belge, 1991)

“Bohem”in edebiyata yansımaları, topluma ve her şeye başkaldırıyla başlar. Aşk, acıyı, çılgınlıkları her şekliyle tatmak lazım geldiğine inanan Rimbaud, özgürlük ilkesini benimser; Baudelaire ve Hugo’nun önceden ele aldıkları “görünmeyeni göreceksin” tabirini, onlar gibi “aşırı artistik” değil de daha doğal haliyle ele alır. Rimbaud ve diğer bohem sanatçılar; kurallardan, plan ve programlardan uzak yaşarlar; hayallerini gerçek hayata uygulamaya,

halüsinasyonlarını yaşamaya çalışırlar. Onlar için amaç, bilinmeyeni bulmak, görünmeyeni görmektir; şair ya da sanatçı, bilinmeyene ulaşmak için yenileri keşfetmek zorundadır (Lagarde, Michard, 1964:517-519).

Fransız edebiyatı tarihinde başlıca iki bohem topluluğun olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri; Théophile Gautier, Arsène Houssaye ve Gérard de Nerval'in oluşturduğu "Doyenné Çıkmazı" topluluğudur;\* diğeri ise Privat d'Anglemon, Jean Wallon, Alfred Delvau, Charles Barbara, Champfleury ve Henry Murger gibi sanatçılardan oluşur. Onlar da Canettes Sokağı'nı mesken tutarlar. Nerval, "La Bohème Galante" (Kibar Bohem, 1855) adlı kitabıyla bohem hayatın hikâyesini yazarken 1840'lı yıllarda şiirleriyle dikkati çeken Murger, *Corsaire* dergisinde (1847-1849) tefrika edilen "Scènes de la Vie de Bohème" (Bohem Hayatından Sahneler) romanıyla bu dünyanın kapılarını okurlara açar.\*\*\*\*

Murger'nin şu sözleri, birine; kendisinin de dâhil olduğu bohem grupların hayattaki duruşları ve yaşayışları hakkında bilgi vermektedir:

"Bohemler herşeyden az-çok çıkarlar. Pabuçlarının delik-deşik veya gıcır-gıcır oluşuna göre her yere girip çıkarlar. Bir gün bakarsınız, lüks bir salonda ocağa dayanmış caka satmaktadırlar, bir başka gün de ucuz bir lokantanın çardağı altında yemek yerler. Yolda bir dosta rastlamadan on adım atamazlar ama, nerede olursa olsun bir alacaklıya rastlamadan otuz adım gidemezler..."

Bohem'in kendine mahsus bir dili vardır, bunu herkes anlayamaz; bir sürü atelye, matbaa, tiyatro tâbirleriyle, dedikodularıyla süslüdür.

(...)

---

\* 1834'te dedesi ölen Nerval'e, 20 bini paraya çevrilebilen 30 bin franklık bir miras kalır; parayı Güney Fransa'da ve İtalya'daki gezilerinde tüketen yazar, aynı yılın kasım ayında Paris'e dönmek zorunda kalır. Ressam Camille Rogier'nin kaldığı Doyenné Sokağı, 3 nolu eve yerleşen yazar (Erdoğan Aklan, **düş gezgini gerard de nerval**, Broy Yayınları, İstanbul 1994, s.312.) "Doyenné Sokağı" başlıklı yazısında şöyle der: "Dört kapılı, kapıları çift kanatlı, tavanı çakıllar, kum taşları, deniz kabuklarıyla süslü, şimdi hepsi tanınmış nice ressam dostların özenle onardığı yaşlı manastır salonu aşk dizelerimizle cınlıyor ve kıvançlı kahkahalar ya da Cydalise'lerin çılgın şarkıları izliyordu dizeleri. (...)"

Ne hoş günlerdi! Danslı eğlenceler, yemekli toplantılar, kıyafet baloları düzenler, eski güldürüleri sahnelerdik, o zamanlar adımı yeni duyuran bayan Plessy bile bu güldürülerde oynamak nezaketini gösterirdi: -Jodelet'de Béatrice rolündeki oydu. Ve fukara Edouard'cığımız Arlequin rollerinin komiğiydi." (Gerard de Nerval, **Küçük Aylıklık Şatoları** [Çev. Erdoğan Alkan], Varlık Yayınları, İstanbul 2005, s.5-6.

\*\* "Scènes de la Vie de Bohème" önce Almancaya, İngilizceye, İtalyancaya sonra da başka dillere çevrilir; bundan cesaretlenen Murger, Theodore Barrière ile beş perdelik bir komedi yazar; Giacomo Puccini, bu sahne eserinden ilham alarak "La Bohème" operasını yaratır. (Henry Murger, **La Bohem** [Çev. Turhan Göker], Güven Basım ve Yayınevi, İstanbul 1964, s.6) Opera, dünyada ilk kez İtalya'nın Torino kentinde 1896'da sanatseverlerle buluşur; Türkiye'de ise 1948'de Ankara'da seyirciye sunulur. Murger'in esinlenen bir başka isimse Ruggero Leoncavallo'dur. O da "La Bohème" operasını 1897'de, Venedik'te sahneler.

Aynı zamanda bir diplomat olan Fransız müzisyen ve sinema oyuncusu Charles Aznavour -2009'da Ermenistan'ın İsviçre büyükelçisi olarak atanmıştır- sözleri Jacques Plante'a ait "La Bohème" adlı "chanson"u bestelemiştir. 1965 tarihli albümüne ismine de veren şarkıyı Edith Piaf ve yıllar sonra Isabelle Boulay-Eric Lapointe de seslendirmiştir. Bohemlerin vazgeçilmez mekânlarından biri olan Montmartre semtine uğradıkça yoksul ama mutlu geçmişini yâd eden bir ressamın duygularını yansıtan şarkının bir bölümünün Türkçe sözleri şöyledir: "Bohem, bohem / Mutluyuz demekti / Bohem, bohem / Ancak iki günde bir yemekti. / Komşu kafelerde / Şöhreti bekleyen birkaç kişiydik / Kaşınan bir mide ve sefaletimize rağmen / İncancımızı yitirmiyorduk. / Ve bazı bistrolarda sıcak yemek karşılığında / Bir tuval alıyor / Sobanın etrafında toplanıp / Dizeler döktürüyorduk." (<http://chaoticgonderiler.blogspot.com/2008/10/la-bohem.html-22.11.2009>)

Bohem hoş ama, tehlikeli bir hayattır. Galipleri olduğu gibi şehitleri de çoktur. Bu hayata girebilmek için ‘Veyl mağlûplara’ kanununu peşin olarak kabul etmek mecburiyeti vardır.” (Murger, 1964:18)

Murger’ye göre, “Bohem hayatı sanatçı hayatının başlangıcıdır. Yani bu hayat Fransız Akademisi’ne, Kimsesizler Yurduna, ya da morga giden yolun başlangıcıdır...” Yazar, “Bohem hayatının ancak Paris’te mümkün olabileceğini de” sözlerine ekler (Murger, 1964:13).

Gerçekten de Paris, 19. yüzyılda özellikle sanatçılar için çok cazip bir kenttir. Baudelaire, “Seviyorum seni, rezil başkent!” (Baudelaire, 1992:119) der örneğin; Paris’le ilgili karmaşık duygularını böyle dile getirir. Sanatçılara; eserlerini sergileme, daha çok üretebilme ve tartışma imkânı sunan Paris aynı zamanda türlü zevklerin, çılgınlıkların ve alışılmış dışı davranışların gözlemlendiği ortamlar hazırlar. François-Olivier Rousseau, George Sand ekseninde; Paris’in bohem hayatını, dönemin ünlü isimlerinin yaşadıklarını anlattığı “Aşkın Büyüsü” romanında, Paris’in bohemini şöyle özetler:

“O zaman kent içinde bir başka kent vardı, geleceğin anahtarlarını gizli bir silah gibi içlerinde taşıyan, hırpani, çığırtkan, asi gençlerle dolu bir kent... George, işte bu romantik derbederlik şehrinin kapılarını zorlamaya karar vermişti...”\*\*

Barones Dudevant’ın; kocasını terk ederek “George Sand” ismi ile yazdığı eserlerini yayınlamak üzere Paris’e gelişi, 1832 yılının bir haziran gecesine rastlar; monarşi karşıtı öğrencilerin ayaklanmasıyla çıkan olaylar, Paris’i kan gölüne çevirmiştir (5-6 Haziran 1832). Sand’in, otobiyografik kitabında anlattıkları, Paris’in; dönemin sanat merkezi oluşuna ve sanatla iç içe yaşamak isteyenlerin kenti tercih etmesine örnek verilebilir:

“Üstümden taşralığı atmak, Paris’te olup bitenleri öğrenmek, çağımın düşünceleri ve davranışları üzerine bilgi edinmek için yanıp yakılıyordum. Bunun gereğini duyuyor, bunları öğrenmek için merak ediyordum. Pek belli başlı eserlerin dışında yeni sanat üzerine hiçbir şey bilmiyordum. Özellikle tiyatroya susamışım.

Yoksul bir kadının bu gibi şeyleri elde edemeyeceğini de biliyordum. Balzac şöyle diyordu: ‘25 bin frank geliri olmadan bir kadın Paris’te yaşayamaz.’ Kibar kadınlar için söylenmiş olan bu aykırı düşünce sanatçı olmak isteyen bir kadın için bir gerçeği ortaya koyuyordu.

Bununla birlikte Berry’deki dostlarımla, çocukluk arkadaşlarımla Paris’te benimki kadar küçük bir parayla yaşadıklarını görüyordum. Üstelik bunlar aydın gençleri ilgilendirecek hiçbir şeyden geri kalmıyorlardı. Edebiyat ve politika olaylarını, tiyatrolarda müzelerde, kulüplerde ve sokakta insanı coşturan şeyleri, hepsini, hepsini izliyorlar ve her yerde boy

\* François-Olivier Rousseau, **Aşkın Büyüsü** (Çev. Sinem Yenel), Can Yayınları, İstanbul 2001, s.36. (Özgün adı “Les Enfants du Siècle” olan roman, aynı adla filme de çekilmiştir. Senaryosunu, kitabın yazarının; Murray Head ve yönetmen Diane Kurys ile birlikte yazdığı 1999 yapımı film başrollerinde iki ünlü Fransız oyuncu Juliette Binoche -George Sand rolünde- ve Benoît Magimel -Alfred de Musset rolünde- oynamıştır.)

gösteriyorlardı.” (Sand, 1971:280-281)

Paris’in sanatçılar için yaratıcılık ve özgürlük vaat eden “umut kenti” olma özelliği, sonraki yüzyılda da devam eder; İtalyan Modigliani, Rus Chagall, Meksikalı Diego Diaghilev, Amerikalı yazarlar; farklı ülkelerden gelen birçok sanatçı, Paris’i çok uluslu bir sanat merkezi haline getirir. Krakow Güzel Sanatlar Okulu’ndaki hocası Panckiewitz, Kisling’e “Paris’e git” der sözgelimi. “Benim yağlıboya çalışmalarım dışında sana öğretebileceğim daha fazla bir şey yok” (Salmon, 1995:113). Yıl, 1912’dir; Polonyalı ressam, Paris’te Modigliani’yle tanışır. Picasso, birkaç yıl sonra Montparnass’ta sarhoşken rastlayacağı ve cebine yüz frank koyacağı Modigliani’ye, tanıştıklarında şöyle der: “Montmartre’a git, orada her şeyi görürsün. Resmi de, geri kalan tüm şeyleri de, hoşuna gidiyorsa kadını da. Şimdi bir içki ısmarlama sırası bende, ama yanımda yeterince para yok. Bu sabah Baba Sagot’ya uğradığında yerinde yoktu, öyle değil mi?” (Salmon, 1995:32)

Paris’in bohemi; içki\*\*, uyuşturucu, günlerce süren sarhoşluklar ve türlü cinsel zevklerle sürerken sanatın bütün dallarındaki gelişmelerle kent ilgi odağı olur. Bohem hayatın bütün detaylarıyla en yoğun yaşandığı yer Paris’tir kuşkusuz; “bohem” kelimesi de 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyıl boyunca varlığını sürdüren bir kavram olarak karşımıza çıkar. Modern sanatın birçok önemli akımı için Paris bir sunum merkezi niteliği taşıırken sanatçılara da kendilerini gösterme ve diledikleri gibi yaşayabilme özgürlüğü verir; ne var ki bu özgürlük sadece başıboş hayallerini gerçekleştirme, gününü gün etme telaşına düşmüş zevk peşindeki sanatçının derbederliği biçiminde değerlendirilmemelidir. Günümüz yazarlarından Dan Franck “Bohemler” adlı kitabında şöyle der: “Sanatçı her şeyden önce sanat yapıtı üretir. Picasso istediği gibi giyinebilir, Alfred Jarry istediğinde, istediği gibi silahını çekebilir (mahrum değildir bundan), Breton ve Aragon hor gördükleri, küçümsedikleri kişilerle tartışabilirler, kavga edebilirler, çılgınlıkları, delilikleri çizdikleri yollara bakıldığında o kadar önemli değildir. Modern sanat bu yüce bozguncuların ve kışkırtıcıların elinde doğmuştur: 1900-1930 yılları arasında bu sanatçılar sanatçı yaşamı sürdürmekle yetinmediler ve bu yaşamları kimilerinin nefretini, kimilerinin de kıskançlığını çekti: bunlar özellikle yüzyılın dilini yarattılar.” (Franck, 2009:9-10)

Dan Franck’ın kitabında anlattıkları; Apollinaire’den Matisse’e, Jean Cocteau’dan Tristan Tzara’ya bir dönemin önde gelen sanatçılarının yaşadıklarında, Paris’in doludizgin bohem hayatını yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

“1918 ilkbaharında Paris açtır, üşür ama uyumaz. Mideleri boştur ama konserlere, tiyatrolara, sinemalara gitmelerine engel değildir bu. Max Jakob şiirlerini ambalaj kâğıdına

---

\* 18. yüzyılın sonlarında İsviçre’de ilaç olarak tasarlanan kimyevi bir madde olan “apsent”, 1805’te içki olarak piyasaya sürülür; yaratıcılığı artırdığına ve afrodizyak olduğuna inanıldığından bir süre sonra sanat çevrelerinin gözde içkisi haline gelir; Baudelaire, içkinin müptelasıdır; Paris’in köklü kahvehanesi Le Procope’un apsent tutkunu müdavimleri arasında Verlaine ve Rimbaud da vardır. “Yeşil ilham perisi” diye yüceltilen içki; Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Braque, Oscar Wilde, Renoir, Modigliani, Emile Zola, Apollinaire, Maupassant, Mallarmé ve Murger gibi sanatçıların bolca tükettikleri bir içkidir. (Derya Tulga, “Yeşil Perinin Kucağına Düşenler”, **NTV Tarih**, S.11, Aralık 2009, s.9-10.)

yazar ama Picasso için puro bulur. Akşamları gece kuşları bulabildikleri bütün şişelere el koyarlar ve sonra yaya olarak ya da taksilere binerek sefaletlerinin kuruluşunu giderecekleri yerler ararlar. Arabalar, bir arabanın, içindekilerin bir bomba düşebileceği düşüncesiyle öbürlerini geçtiği âna kadar normal hızlarıyla seyredeler. Herkes bir yerlerde buluşur... kimi zaman Gaité Sokağı'ndaki bir fırında, kimi zaman Seine'in sağ kıyısında şişelerin ve yiyeceklerin dağıtıldığı büyük bir mağazanın deposunda..." (Franck, 2009:292)

Bohemi, bir döneme ya da sadece Paris'e özgü bir hayat tarzı olarak algılamak, sanat kadar eski olduğunu göz ardı etmek mümkün değilse de temsil ettiği anlayışın özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda kendini gösterdiğini, "bohem" kelimesinin de bir terim gibi kullanıldığını söylemek mümkündür.

Peyami Safa'ya göre, "Peşine köhne beden arabası takılı azgın ruh atını akşamlardan gece yarısına ve bazan gece yarılarında sabahlara kadar taştan taşa çarpa çarpa sürmenin tadına varamamış olanların" "bohem" kelimesinin tam mânâsını içlerine sindirmeleri zordur (Safa, 1999:106). Yazar, 18 Ağustos 1945 tarihli Tasvir'de yayımlanan "Mahmut Yesâri" başlıklı yazısında şöyle der: "Bu azgın atı ya irâde, yahut semboller ve mücerret fikirler nizâmına girmiş bir iç huzuru dizginler. Bohemin san'atkârlar arasında çok, mütefekkir ve filozoflar arasında az veya çok olması böyle izah edilebilir. Batı san'atkârları arasında onun tarihe karıştığını görüyoruz. Bunun sebebi, coşkunluk dediğimiz büyük fakat iptidâî ruh köpürüşünün, yerini onun ham maddelerini isteyen bir zekâ endüstrisine bırakması olsa gerek." (Safa, 1999:106-107)

## BİR TEREDDÜDÜN ROMANI

Peyami Safa, yukarıda sözü edilen yazısından çok daha önce, bir romanıyla "bohem" kavramına ilişkin görüşlerini belirtmiş; bu çevrenin yaşayışını çarpıcı tasvirlerle gözler önüne sermiştir: "Beş gün, beş gece bu insanlar, bir atelyeden çıkıp öbürüne giderek, yer minderlerinde ve kanepelerinde ikişer üçer saat uyuyup uyanarak anı bir kararla şehrin bir ucundan öbür ucuna gezintiler yaparak içiyorlar, konuşuyorlar, şarkı söylüyorlar, münakaşa ediyorlar, okuyorlar ve resim yapıyorlardı. Seyyar bir güzel san'atlar kumpanyası! Bütün hareketlerinde abesle makul, nizamla kargaşalık, aynı kıymetleri alıyor. İçlerinde gece yarısı, halk sinemadan çıkarken, Beyoğlu kaldırımının ortasına bağdaş kurup oturanlar var; ellerindeki paketleri caddenin büyük lâmbalarına doğru fırlatıp atanlar ve kepenkleri yumruklayanlar var; gene o beş geceden birinde, bütün bir apartman halkını ve bütün bir sokağı uyandırarak tanıdıklarından birinin evine baskın yapıyorlar. Aynı adamlar, günün bazı saatlerinde, ciddi ve muntazam, konuşuyor ve çalışıyorlar: Biri ötekinin portresini yapıyor; biri kitap okuyor ve öteki notlar alıyor. İşlerine gidip sonra tekrar kafileye iltihak edenler var. Gene o beş gün içinde sayıları otuza balığ olarak bir motör gezintisine çıkıyorlar. O gecelerden birinin sabahında, içlerinden biri şövalenin başına oturuyor ve ötekinin resmini yapmak için dört saat çalışıyor.

Fakat o kadar sarhoş ki, muşambanın üstüne palettteki boya nakletmekten ve içinde

hiç bir insanî şekil teressüm etmeyen bir renk yığını vücuda getirmekten başka bir şey yapamıyor. Gülüşüyorlar. İçinden çıldırıyor o, ve fırçayı tekrar kapıyor, yirmi dakika içinde bir şaheser meydana getiriyor.” (Safa, 1990:97-98)

Peyami Safa'nın “Bir Tereddüdün Romanı” adlı eseri, 15 Temmuz 1932 - 23 Eylül 1932 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir; 1933'te de kitap halinde yayınlanır. Romanın kahramanı olan “muharrir”, aynı zamanda romandaki ikinci fiktif yapıyı oluşturan “Bir Adamın Hayatı” adlı romanın yazarı; eserinde bir sefahat gecesi sonrasında acılar içinde çırpınışını ve yalnızlığını anlattığı hasta adamın kendisidir. Muallâ tavsiye üzerine ve nice tereddüden sonra bu romanı, rastgele sayfalarını çevirerek, okumaya başlar. Romandaki “Beni yalnız bırakmayınız!” cümlesine takılan ve bu cümlenin sıkça yinelenildiği sayfalarda anlatılan adamın durumunu merak eden Muallâ, aile dostları Raif aracılığıyla romanın yazarı ile tanışma fırsatı bulur. Muharrir, ciddi ve güvenilir olduğu, köklü bir aileden geldiği söylenen; klasik terbiye almış bu kızdan etkilenir ve ona evlenme teklifinde bulunur. Muallâ'nın vereceği cevap yolundaki tereddütleri sürerken muharririn önceden de tanıdığı Vildan devreye girer. Batı kültürüyle yetişen Vildan, İtalyanca'yı ana dili gibi konuşur; zaten Pirandello'dan “Çıplakları Giydirmek” adlı bir piyes çevirmiştir. Karışık bir geçmişi olan maceraperest Vildan da muharriri sevmekte ve onunla evlenmek istemektedir. Muharrir ortak yönleri bulunmasına ve bir süre birlikte vakit geçirmelerine rağmen ciddi bir ilişkiyi düşünmez. Vildan da sessiz sedasız İstanbul'dan ayrılır.

Muallâ'nın “Bir Adamın Hayatı”ndan okuduğu, dolayısıyla bizim de okuma imkânı bulduğumuz bazı parçalar, muharririn kendisinin de dâhil olduğu bohem çevreye ilişkin değerlendirmelerindeki nesnel tavrını ortaya koymaktadır: “İçki, zehir, yemek, ya ferdi azgınlıkların yahut da ihtilâllerin yabancı bir memleket kaldırımına düşürdüğü, parçalanmış bir burjuvazi yadigarı ecnebi kadınları, hep bir ağızdan söylenen romanslar, halk türküleri, iniltilele dinlenen şiirler ve günün işlerine dair maddî sohbetler, her zamanki ilim ve san'at münakaşaları, tehlikeli bir kavgaya veya kucaklaşmaya varan ihtilâflar veya muhabbetler, sebepsiz haykırışlar ve sıçramalar, bazen oracıkta birinden birinin ağzından çıkarak, gazeteler vasıtasıyla memleketin her tarafına yayılan nükteler, imalar ve bazen hepsini bastıran ağır bir sükût, can çekişen geceyi kurtarmak için yapılan sun'î coşkunkulukların muvaffakiyetsizliği, her kapı çalışta hasretle beklenen heyecanlı bir tanıdık yüzü, oradan kol kol ayrılarak sabaha karşı bir barda tesadüfî buluşmalar.” (Safa, 1990:87-88)

Romanda “bohem” kavramı, muharrir ve çevresiyle, muharririn yaşama tarzıyla ilgili durumlarda ve “Bir Adamın Hayatı”nın sayfalarında karşımıza çıkar. “... sırtındaki eski ceketini bile bedestene davet eden zaruretle ve güzelliğini tehdit eden zaman” muharriri “yavaş yavaş, idealize ettiği şekli zarafet ve mükemmeliyet yerine, müthiş bir bohemin derunî ve lezzetli uçurumlarına” doğru atar (Safa, 1990:91). İçki, uyuşturucu, sabahlara kadar süren sefahat geceleri, akla geldiği gibi günü geçirme, yarımı düşünmeme, muharririn içinde yer aldığı zümrenin hayat tarzı halindedir. “Gayeden nefret” ederler. “Esasen onları

heyecanlarının ve ihsaslarının hür oyunu içinde coşturan” da budur (Safa, 1990:83-84).

“(…) İhtiraslarımızı ekseriya tatsız bir nizama sokan ve bir manga yürüyüşü yeknesaklığı içinde boş bir vehme doğru adım adım götüren bu gaiyetten arasına kaçmak lâzım. Samimî ve hakikî ve dinamik yaşamak budur gibi geliyor onlara.” (Safa, 1990:96)

Kendi içlerinde ve kendi anlayışlarında yaşarlar. Birkaç gün hep birlikte yiyip içer, eğlenirler, uyuşturucu kullanırlar. Hemen her konuda tartışır, her meseleye entelektüel bir bakışla eğilirler. Birlikte geçirdikleri bu birkaç günden sonra her biri kendi işine yönelir ve bir dahaki beraberliklerine kadar işleriyle meşgul olurlar. Edebî mefkûrenin peşindedirler; kavuşulamayacak bir mefkûrenin... İçlerinden biri de “kendi muhtariyetini arayan bir münevverler aşiretinden başka” (Safa, 1990:92-93) bir şey olmadıklarını düşünür. Kendi âlemlerinde yaşayan aydın ve sanatkârlardan oluşan bu grupta ortak bir yaşama tarzı ve ortak zevkler gözlenir. Birçok benzerlikleri bulunmasına rağmen şüphesiz birbirinin aynı insanlar değildirler; birlikte oturdukları bir barda birkaçı tartışırken biri düşkün bir kadınla oturabilir örneğin. Hayata dair konularda, felsefî konularda; sanat ve bilim üzerinde konuştukları, bilgi sahibi oldukları görülür. “Yunan san’atı, rönesans” ve yaşayan sanatçılar “arasında yaptıkları mukayesenin teferruatında harikulâde mükemmel bir tahatturla” (Safa, 1990:84) konuşup tartışır, coşkulu ve heyecanlıdır.

Cahit Sıtkı’ya göre; “Büyük Harpten sonra, ruhları istila eden o yaşamak yorgunluğu, o ahlak buhranı, o sefalet, o intiharlar, maziden devraldığımız kıymetlerin birdenbire baş aşağı gelişi, o hiçbir şeye inanamamak azabı, iyilikle kötülük, muhabbetle nefret, isyanla tevekkül, yapmakla yıkmak arasında insan ruhunun uykusuz bir gece kadar uzıyan o tereddüdü, hasılı beşer cemiyetindeki o müthiş panik”, “Bir Tereddüdün Romanı”nda “bütün sebepleri ve neticeleriyle gözlerimizin önüne serilmiştir.” (Cahit Sıtkı, 1940:19) Muharrir, muharririn; barlarda, sokaklarda evlerindeymiş gibi yaşayan arkadaşları, evlenme teklifinde bulunduğu Muallâ, romanın büyük bir kısmında muharrirle ilişkisini takip ettiğimiz dejenere Vildan hep tereddüt içinde yaşarlar. Muharrire göre, “Asır tereddüd ediyor”dur (Safa, 1990:180) aslında. Suat Derviş, “Bir Tereddüdün Romanı” üzerine yazdığı eleştiride, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Batılı aydınların yaşadığı çöküntüye değinerek ideallerini yitiren aydının kendini toplumun dışında tuttuğunu ve yalnızlaştığını belirtir.

“Harp sonu devresinde dahilî tezatlarının dehada keskinleşmesi ile büsbütün girdiği buhran ve tereddüt çukurunda başdöndürücü bir hızla sukut eden garp cemiyeti münevverleri ve orta sınıfları fikriyatı üzerine yaptığı ve bu kanalla bizim memleketimiz münevverlerine kadar yaydığı tahripkâr ve şaşkın tesirleri içinde çalkalanan bir muhitte uzun müddet yaşamış olan roman kahramanı” (...) üzerinde; “Harp sonu devresinin tereddüsünü öz bünyesine mal etmiş olan bu muhitin”, “muhtelif şekillerle müessir olduğu” görülür. Suat Derviş’in bohem aydınla ilgili değerlendirmesi ise şöyledir: “Fikirde ve zevkte bayağı bir dekadandan kendini bir türlü kurtaramıyan Bohemler zoraki bir gayretle kendilerini cemiyetin dışında tevehhüm ediyorlar ve neticede ne cemiyeti, ne de içtimaî hayatı zaruret ve tezatlarla ve



bütün unsurlarının birbirleriyle olan bağılıklarile görmiyorlar.”\*

Cahit Sıtkı'nın sözünü ettiği yaşamak yorgunluğu, ahlak buhranı en çok Vildan'da gösterir kendini. İntihar teşebbüslerinden, ölmek arzusundan söz edilir. Muharrir ve arkadaşlarının yaşayış tarzı, yaratıcılığı ve tartışma ortamını beraberinde getirir de “başka türlü mahlûklar” (Safa, 1990:80) olarak değerlendirilmelerine neden olur. Cahit Sıtkı'nın deyişle; “Romancının mensup olduğu san'atkârlar zümresinin o geceli gündüzlü içki alemleri, o serserilikleri, kaldırımlarda sabahlara kadar dolaşmalar, o yarı sefil, yarı ulvî hayat, bugün de devam eden bir bohem telâkkisinin mahsulüdür.” (Cahit Sıtkı, 1940:20)

## HAYATTAN ROMANA

*“(...) en afâkî zannettiğimiz romanlar bile, muharririnin ruhunu muhayyel kahramanlar vasıtasıyla aksettiren bir otobiyografiden başka bir şey değildir.” (Bir Tereddüdün Romanı)*

Beşir Ayvazoğlu, “Peyami”nin “Ressamlar Arasında” başlığını taşıyan yedinci bölümünde; “Bir Adamın Hayatı”nda sözü edilen resim atölyesinin “büyük ihtimalle” yazarın yakın arkadaşlarından biri olan İbrahim Çallı'ya ait olduğunu, onun atölyesinde yaşanan bir bohem gecesinin anlatıldığını söyler (Ayvazoğlu, 1998:157). Ayvazoğlu'nun belirttiği atölye, romanda şöyle tasvir edilir:

“Büyük bir binanın denize bakan bu odası, ölçülmüş ve düşünülmüş bir karışıklık içinde, rahat ve zarif döşenmişti. İçeriye girer girmez hemen sustular ve atölye sahibinin yeni yaptığı resimler karşısında büyük bir ciddiyetle durdular. Hâlâ bırakmadıkları ud, keman, içki şişeleri ve meze paketleri bir an evvelki şahsiyetlerinin gülünç birer sembolü halinde, ellerinde sallanıyordu.” (Safa, 1990:84)

Peyami Safa'nın çocukluğunda başlayan resim merakı\*\*; İbrahim Çallı, Namık İsmail ve D Grubu\*\*\* üyeleriyle kurduğu dostluk bilinmektedir. Beşir Ayvazoğlu'nun ifade ettiği üzere, “Güzel Sanatlar Birliği”nin Edebiyat Kısmı Umumi Katibi olarak görev yaparken

---

\* Ahmet Oktay, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, B/F/S Yayınları, İstanbul 1986, s.524-525. (Oktay'ın verdiği bilgiye göre Suat Derviş'in “Bir Tereddüdün Romanı” üzerine yazdığı eleştiri, 5 İkteşrin 1940-15 İkinciteşrin 1941 tarihleri arasında 26 sayı yayımlanan *Yeni Edebiyat*'ın 3. sayısında çıkar. Söz konusu eleştiri, Oktay'ın “Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları” adlı kitabının V. bölümünün ekleri arasında da yer alır.)

\*\* Elif Naci, Vefa İdadisi'nde tanıdığı (1910) Peyami Safa'nın; okuldayken iyi resim yaptığını, Resim öğretmeni Şevket Dağ'dan kendisinin 6'dan fazla not alamazken Peyami Safa'nın tam not aldığını; buna karşılık Edebiyat öğretmeni İbrahim Necmi Dilmen'den kendisinin tam not alırken arkadaşının 6'dan fazla not alamadığını söyler. (Elif Naci, **Anlardan Damlalar**, Karacan Yayınları, İstanbul 1981, s.88)

\*\*\* 1933'te, Zeki Faik İzer'in İstanbul Cihangir'deki evinde altı arkadaş; Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu “müstakiller”den “daha atak, daha ileri görüşlü bir birlik kurarak sanat hayatına atılma kararı” alırlar ve Müstakiller gibi yeni akımları kökleştirme amacı taşırlar. Bu birlik “D Grubu” adını taşır. (Nurullah Berk, “50 Yılda Resim Sanatımız”, **Türk Dili** [Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı], C.29, S.266, Kasım 1973, s.193.)

de, bu birliğin ressam üyeleriyle içli dışlı olan Peyami Safa, zaman zaman resim eleştirileri de yazmış, yeni yönelişleri genellikle desteklemiştir.” (Ayvazoğlu, 1998:157) Özellikle Mustafa Şekip ve Yunus Nadi gibi sütunlar dolduran yazılarıyla “Müstakillerin sanat seviyesini, yeteneklerini, olumlu çabalarını” övmüştür (Erol, 1991:169). Ressamlığı kadar kalemiyle ve sohbetiyle tanınan Elif Naci, Peyami Safa ile Babîâlî’de buluştuklarını, aynı gazetelerde beraber çalıştıklarını, işten çıkınca aynı meyhanelerde beraberce “kafa çektiklerini” anlatır; dostlukları, öğrencilik yıllarına dayanmaktadır.\* Peyami Safa ve Hasan Âli Yücel’le Vefa İdadisi’nin bahçesinde sanat tartışmaları yaptıklarını belirten Yusuf Ziya Ortaç, Elif Naci’nin bu “çocuk dostlar arasında” (Ortaç, 1966:9) olduğunu yazar. Elif Naci, Peyami Safa’nın ölüm yıldönümünde kaleme aldığı yazısında, yazarın; arkadaşı değil de adeta hocası olduğunu, felsefeyi ve matematiksel düşüncüyü ondan öğrendiğini, kendisini Akademi’ye yazdırmanın da Safa olduğunu söyler (Elif Naci, 1981:91).

Necip Fazıl, anılarında “çoğu içgüdülerinin fıkirsiz köleleri” dediği “Bâbîâlî kahramanlarıyla yanyana ve diz dize yaşadığı” bohem hayattan da kesitler sunar. 1928-1929 yıllarında “genç şair” olarak içinde yer aldığı grupta kimler yoktur ki?.. Peyami Safa, Fikret Adil, Mesut Cemil, İbrahim Çallı, Eşref Şefik\*\*, ressamlar, dekoratör ve seramikçiler... “Karargâh” olarak da Fikret Adil’in Beyoğlu Tünel’deki Asmalımescit Sokağı’nda bulunan pansiyon odasını kullanırlar:

“Eski bir binanın tavan arası katı... Tavan kubbeli ve basık, dört tarafında gizli hücrelere benzer girintiler, penceresi mazgal deliğinden farksız bir oda... İki, hattâ, üç dört kişilik, üstü renk renk ipek kumaşla örtülü ve çevreleri kordonlanmış iri yastıklarla sıralı bir divan... Bir konsol, bir yer masası ve minderler, yer yastıkları, tabureler...” (Kısakürek, 1976:78-79)

Bohem arkadaşlarına sık sık ev sahipliği yapan Fikret Adil, o yıllarda yaşadıklarını;

---

\* 1920’ler, Peyami Safa’nın bohem bir hayat yaşadığı yıllardır. Halit Fahri Ozansoy “Edebiyatçılar Çevremde” adlı kitabının yazara ayırdığı sayfalarında; Şişli’de Papadanyal Apartmanı’nda oturduğu yıllarda, bir gece 23’e doğru kapısının çalındığını; başta Peyami Safa olmak üzere, İbrahim Çallı, Elif Naci, Eşref Şefik ve mühendis olduğunu söyledikleri bir arkadaşlarının birahaneden çıktıkları gibi evine geldiklerinden söz eder. Sohbet, neşe ve kahkaha ile süren gecede Peyami Safa ile Elif Naci arasında bir parti münakaşası olur. Halit Fahri’nin deyişiyle “bir ara nutuk çekmek hevesine” kapılan Peyami Safa, tutup kaldırdığı boş iskemleyi elinden düşürür. Canı yanan Elif Naci sessizliğini korur ve şöyle der: “Biliyorum, bu kafam bir gün Peyami’nin elinde patlayacak.” (Halit Fahri Ozansoy, **Edebiyatçılar Çevremde**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1976, s.35-36) Yakın dostlukları, Peyami Safa’nın; Elif Naci’nin 29 Ekim 1950 tarihli Cumhuriyet’te yayınlanan Atatürk resmine ilişkin yaptığı yorum üzerine sona erer. (Elif Naci, **Anılardan Damlalar**, Karacan Yayınları, İstanbul 1981, s.88)

\*\* Necip Fazıl’ın, anılarında “iyi konuşmak, insanları başkalarını karikatürleştirerek güldürmek ve apıştırmak sanatında usta...” diye söz ettiği ve “her şeyde ve cemiyet sahninde üstüne çıkıp da tam hakikiyi bulamamanın ve eserini verememenin hazin örneklerinden biri” olarak nitelendirdiği Eşref Şefik’ten yola çıkarak arkadaşlarının kullandığı uyuturucuyla ilgili söylediklerini de okuruz:

“Kendisiyle olmaktan ziyade delâletleriyle mühim Eşref Şefik, Bohem karargâhında göründü mü herkes susar ve onun iri burnunda pırl pırl beyaz zerrelere bulunup bulunmadığına bakar.

Beyzâ Hanımefendi meselesi...

Beyzâ Hanımefendi, adı ve sanıyla (kokain)... Küçük bir şişe içinde (naftalin) gibi pırl pırl, ince ve beyaz bir toz... Bu şişenin içine ruhu hapsedilen bir kadındır ve ismi Beyzâ Hanımefendi... Beyazlığından kinâye...

Beyzâ Hanımefendinin etrafında beş kara sevdalı... Eşref Şefik, Fikret Âdil, Mesut Cemil, Peyami Safa, Elif Naci...” (Necip Fazıl Kısakürek, **Bâbîâlî**, 2.baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1976, s.80-82)

“Bir Tereddüdün Romani”yla aynı yıl yayınlanan “Asmalimesçit 74” adlı kitabında anlatır. Kitapta İbrahim Çallı, “Dallı”; Elif Naci, “Elif Razi”; Mesut Cemil, “Cemil” adıyla yer alırken Necip Fazıl’la da karşılaşırız. Sanat eleştirileri yazan, gazeteci Fikret Adil’le Peyami Safa’nın -“Asmalimesçit 74”te en az kendi adı kadar bilinen “Server Bedi” kullanılır-tanışması, dönemin ünlü tiyatro sanatçısı Raşit Rıza’nın Beyoğlu’nda işlettiği “Bizim Lokanta”da gerçekleşir. Hemen bütün müşterileri gazetecilerden, yazar ve sanatçılardan oluşan lokantada o akşam gelmesi beklenen Necip Fazıl bulunmaz; ama keyifli bir akşam geçirilir. Fikret Adil’in ifadesiyle “uzaktan genç görünmesine mukabil yakından bakılınca alnında ancak düşüncenin verebileceği çizgiler” görünen Server Bedi, “zarif, küçük, ciddi, iyi kumaştan yapılı ve kübik spor ceketli, büyük başlı ve gözlüklü”dür; hemen o gün kaynaşırılar (Fikret Adil, 1953:59-60); bu yakınlık yıllarca sürer. Salâh Birsnel, birinci ve ikinci dünya savaşları arasında, sonradan yerini Baylan Pastanesi’ne bırakacak olan Tokatlı’nın \*\*\* müdavimleri arasında; Fikret Adil, Peyami Safa, Necip Fazıl, İbrahim Çallı, Elif Naci ve Mahmut Yesari isimlerini anar (Birsnel, 1981:225). 1930-1931 yıllarında ve daha sonrasında bir başka buluşma mekânı ise Birsnel’in “Edebiyat Fakültesi” dediği Nisuzaz’dır.\*\*\*

“Bir Tereddüdün Romani”nda; uyuşturucu maddelerin satıldığı, her türlü eğlencenin doğal karşılandığı bir mekân olarak karşımıza çıkan Beyoğlu, özellikle gece hayatının doludizgin yaşanmasına ortamlar sunarken edebiyat, müzik, resim sanatlarında eserler veren ve her biri kendi alanında başarıya ulaşmış sanatçılara da ev sahipliği yapar.

“Apartmanın büyük kapısı önünde, otomobile girer girmez, başladılar ahenge. Bu kırk yaşını geçmiş profesörleri ve ressamı kapıcı tanıyor. Bu manzaraya alışık. Fakat nasıl izah eder kendince bunu? Gündüzleri de gelen bu adamların pek ciddi işlerle meşgul olduklarını biliyor ve zaten bilmese de, gündüzleri onların hallerinden belli: Gayetle ağır adamlar. Fakat şimdi?”

‘Kamayı vurdum yere!’” (Safa,1990:81)

Beşir Ayvazoğlu, “‘Kamayı vurdum yere’ türküsünün o günlerde, bu bohem halkasının, özellikle de Peyami Safa’nın diline pelesenk olduğu”nun anlaşıldığını belirterek Fikret Adil’in “Asmalimesçit 74”ünde de Server Bedi’nin aynı türküyü söylediğini hatırlatır. Ayvazoğlu’nun da ifade ettiği üzere, romanın “Bir Adamın Hayatı”ndan aktarılan parçalarının Peyami Safa’nın hayatından bazı sahneleri yansıttığı aşikârdır (Ayvazoğlu,1998:135-136). Romandaki bir başka önemli ayrıntı da “Bir Adamın Hayatı”nda yer alan ve bohem

\* 3 Haziran 1936 günü çıkan son sayısıyla kapanan “Kültür Haftası”nın birkaç toplantısı da Tokatlı’da yapılır. O zamanlar İstiklâl Caddesi’nde, Tünel’e giderken soldaki bir apartmanda oturan Peyami Safa; Ahmet Hamdi Tanpınar, Suut Kemal Yetkin, Ahmet Ağaoğlu ve başka yazarlarla birlikte Yahya Kemal’in çevresinde toplanan yazarlar arasındadır. (Salâh Birsnel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, 2. baskı, Karacan Yayınları, İstanbul 1981, s.225-226)

\*\* Bugün, Emek Sineması’nın karşısına gelen ve “Ayhan Işık Sokağı” adını taşıyan Kuloğlu Sokağı ile İstiklâl Caddesi’nin kesiştiği köşede yer alan Nisuzaz Pastanesi ya da Nisuzaz Kahve ve Pastanesi, iki kısımdan oluşan çok geniş bir mekândı. Çay ve kahve dışında aperatif içkiler de sunulan Nisuzaz’ın müşterileri arasında; yazarlar, sanatçılar ve üniversite hocaları çoğunlukta idi. Pastane, 1950’li yılların ortalarında kapandı. (Behzat Üsdiken, “Nisuzaz Pastanesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1994, s.82. ; Salâh Birsnel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, 2. baskı, Karacan Yayınları, İstanbul 1981, s.66)

meclisinde yazarından; yani muharrirden okunması istenen “Kaldırım Çocukları”dır:

“Hey!.. Bütün hayatım onların üstünde geçti, onların, kaldırımların üstünde, bütün hülyalarımı onların üstünde kurdum; o hülyalar, ki hiç biri olmadı; fakat ben severim onları, kaldırımları.

Onların üstünde evimde gibiyim. Gelip geçen bütün insanlar misafirimdirler, sanki bahçemde geziyorlar. Bütün dükkânlar ve binalar kendi malım. Ve onları veriyorum, isteyenlere, hırslılara ve mal düşünlerine. Bana yalnız kaldırımları bıraksınlar, yetişir.” (Safa, 1990:94)

Yukarıda bir bölümüne yer verdiğimiz satırlar, bazı parçalarının yazıldığı, beraber yaşadıkları hayata dair olacağı söylenen romandan aktarılır ve de Necip Fazıl’ın “Kaldırımlar” şiirini hatırlatır. Peyami Safa, daha sonra “en yakın dostu Genç Şair hakkında bir iddia ortaya atacak ve onun ‘Kaldırımlar’ şiirinin, kendi romanlarından birinin bir (pasaj)ından aktarma olduğunu söyleyecektir.” (Kısakürek, 1976:95) Beşir Ayvazoğlu’nun da dikkati çektiği bu hususta (Ayvazoğlu, 1998:141) -Necip Fazıl’ın şiirinin Hayat Mecmuası’ndaki yayınlanışı 1928’de gerçekleşir- şair, aradaki yayın tarihi farkını hatırlatarak “Örnekler sırf ‘kaldırımlar’ kelimesinde aynı, ruhta bu kadar ayrıken ‘yok sen benden aldın, hayır, sen benden apardın! didişmesi neye?.. Sen bana kaldırımların ismini ver, ben onu âbideleştireyim, sonra da sen ‘benden çaldı!’ diye iddiaya kalk; ne çirkin kıskançlık tezahürü bu!..” diyecektir (Kısakürek, 1976:95-96).

Bazı parçalarının yazıldığı söylenen romanın muhtemel başkişisi, “kenar çizgileri bir makas gibi açılarak” üzerine gelen bir caddede, Beyoğlu kaldırımlarındadır, sendeleyerek ve duvarlara çarparak yürümektedir (Safa, 1990:93); bu tablo dinleyiciler için de çok tanıdık aslında. Sanat eserlerinin yaratıldığı, tartışmaların yapıldığı ve içkinin su gibi tüketildiği Beyoğlu, bu yönüyle Paris’in bohemi aratmasa da içlerinden biri, artık “Murger’in bohemi”nin\*\* olmadığı; çünkü demokrasinin “teessüs etmeğe” başladığı görüşündedir. “(...) bohem şahsiyet sahibi zekâların hürriyete iştiyakından doğar. Bohem Fransa’da Hugo’nun nefyedildiği devirlerde azamî derecesine” çıkmıştır. Muharrir de “Bohemin demokrasiye ve hürriyete iştiyaktan doğduğu”nu iddia edenler arasındadır.\*\*\*\* Romanın

\* Henry Murger (1822-1861) de yaşadığı dönemi bu açıdan değerlendirmiş ve “bohem kahramanlarımız artık nesli tükenmiş bir ırktır” demiştir; ancak sözlerini şöyle sürdürür: “... fakat bu kahramanlar her zaman ve her yerde yaşadılar. İonya kırklarında şarkı söyleyip şiir okuyan, günü gününe yaşayan Bohemler vardı. Bohemler Ortaçağda da yaşadılar, Rönesans’tan önceki günlerde, büyük bir Bohem olan şair Villon yaşadı; daha niceleri yüzyıllar boyunca birçok ülkelerden gelip geçtiler.

Eselden olduğu gibi bugün de sanattan başka geçim vasıtası olmıyan bir insan, sanatçı olmaya kalkışan her fert mutlaka bohem hayatından geçmek zorundadır. En parlak şöretler içinde yaşadıkları bohemin hayalinin tatlı, acı hâtıralarını mesut günlerinde daima anarlar. Gençliğin ümit dolu Bohem’den geçebilmesi için insanın elinde iki silah vardır: yirmi yaşın gençlik güneşi, bir de fıkâraların milyonu olan ümit.” (Henry Murger, **La Bohem** [Çev. Turhan Göker], Güven Basım ve Yayınevi, İstanbul 1964, s.12.)

\*\*Peyami Safa, **Bir Tereddüdün Romanı**, 10. basım, Ötügen Neşriyat, İstanbul 1990, s.93. (Victor Hugo’nun, en verimli dönemi olduğu söylenebilecek 1855-1870 arası yıllarını küçük bir İngiliz adası olan Coernsey’de sürgün olarak geçirdiği bilinmektedir.)

ilerleyen sayfalarında Muallâ'ya, uyuşturucu satın aldıkları dükkânı gösteren muharrir, artık o bohem can çekiştiğini; bunun, belki burjuvalaşmak belki de ihtiyarlamakla ilgili olduğunu söyler (Safa, 1990:126).

Sanatkâr dostlarıyla birlikte yaşadıklarını, ilişkilerinin bohem yanının türlü görüntülerini “Bir Tereddüdün Romanı”nda yansıtan Peyami Safa, 1930’ların sonunda bu hayat tarzını çoktan terk etmiştir; romanı da bir özeleştirici niteliği taşımaktadır. Yakın arkadaşı Vecdi Bürün, kitabının; Peyami Safa’nın ev hayatından söz ettiği sayfalarında, evlilik (1937) öncesinde bir parçası olduğu bohem hayattan sıyrılışını yazarın güçlü iradesine bağlar ve şöyle der:

“Oldukça hareketli, artistik mânânın bir kubbe gibi üzerinde yükseldiği bir bohem hayatından sonra evlendiği halde, gecenin geç saatlerinde onu dışarıda, dostlarıyla görmek ancak -iş toplantıları, politik buluşmalar müstesna- ayda bir, çok çok iki kere mümkündür. Oysa, hepsi de çekici şahsiyetler olan Akademi Müdürü Namık İsmail, ressam Çallı ve Mesut Cemil’in zenginleştirdiği ve yıllarca süren bir bohem hayatının ve itiyadının peşinden böylesine bir evlilik disiplini içine girebilmek irâdesiz bir insanın harcı olamazdı.” (Bürün, 1978:49)

Muallâ’nın “Hayatını yazdığınız adam siz misiniz? Otelde o buhranı siz mi geçirdiniz?” sorusuna “evet” diyen muharrir yalnızca yaşadıklarıyla değil, söyledikleriyle de Peyami Safa’nın kendisini hatırlatır. Muharrir Vildan’dan kaçması, uzaklaşması gerektiğini düşündüğü bir sırada “ ‘Sağken Ölüm’ isminde on sene evvel bir hikâye yazmış” (Safa, 1990:152) olduğunu söyler mesela. Yazarın “Siyah-Beyaz Hikâyeler”inde yer alan bu hikâyenin anılması, korku duygusuyla ilişkilidir. Vildan geçmişinden söz ederken “Senin bir kitabında genç bir kız İzmit’ten kaçır, babası ölür. O ölüm beni çıldırtmıştır. Senin bütün kadınların bana benziyorlar.” (Safa, 1990:185) der muharrire. Bahsi geçen genç kız, “Bir Akşamı” romanının “Meliha”sidir. Romanda ailesinden ve yaşadığı şehirden nefret eden Meliha, Kafkas cephesinden dönen Kâmil’in sözlerine inanarak bu uzak akraba ile İstanbul’a kaçmıştır.

Muharrirle olan ilişkisinin gizli kalmasını isteyen Vildan’la muharrir arasında şöyle bir diyalog geçer:

“- Tekrar edeyim, bu münasebetimizi ifşa ederseniz ölürüm. Pek ciddî söylüyorum. Hiç intihar etmeği düşündünüz mü?

- Evet.

- Teşebbüs ettiniz mi?

- Teşebbüs etmeğe teşebbüs ettim. Siz?” (Safa, 1990:121)

Muharrire bunu söyleyen Peyami Safa, yıllar sonra bir ankette kendisine sorulan “Hiç intihar etmeyi düşündünüz mü?” sorusuna, “İntihar etmeyi çok düşündüm. Gençliğimde buna bir defa karar verdim. Fakat kendimi değil, annemi düşündüğüm için kararımı

tatbik etmedim.”\* diyecektir. Muharrirle Peyami Safa arasındaki benzerlikler de dikkate alındığında romanın; yazarın hayatına yönelik bilgiler taşıdığı görülmektedir.

## SONUÇ

“Bohem”in 19. ve 20. yüzyıllarda özellikle sanatçılar arasında yaygınlık gösteren bir yaşayış tarzına dönüşmesi, sanatta üretken olabilme arzusu yanında, farklı bir hayat algısının sonucu olarak da görülebilir. Duyuş ve düşünüşte zaten kendini toplumun dışında bulan sanatçı, marjinal tavırları ile “dışarıda durma”yı benimsemiş; bunda bir sakınca görmemiştir. Gelecek kaygısı taşımayan, sorumluluktan kaçınan ve eserine odaklanabilen sanatçı, içinde yer aldığı çevrenin; toplumun diğer kesimlerince onaylanamayan alışkanlıklarına ve zevklerine ayak uydurmakta da güçlük çekmez. “Bohem”in; kaynağını Paris’ten alan yaşama anlayışının sanat çevrelerinde olağan karşılanması, derbeder yaşamanın ve tutkuların peşinde koşmanın sanatçı ruhları besleyeceği inancını da beraberinde getirir.

Peyami Safa, isimlerini anmasa da kimlikleri konusunda tahminlerde bulunabileceğimiz “bohem arkadaşlar”ıyla yaşadıklarını “Bir Tereddüdün Romanı”nda anlatmıştır. Hayatına dair bazı detaylara yer veren yazar, bu romanıyla, bir dönem ilişkilerinin oldukça yoğun olduğu bohem çevreyi yansıtmakla kalmamış; “burjuva”, “cemiyyet”, “aile”, “teknik” gibi kavramların yanı sıra “bohem” kavramını da diyaloglar aracılığıyla tartışmaya açmıştır; otobiyografik öğeler barındıran roman, bu yönüyle de dikkat çekmekte, “bohem”in Türk toplumundaki algılanışı hakkında fikir vermektedir.

## KAYNAKÇA:

ALKAN, Erdoğan, **düş gezgini gerard de nerval**, Broy Yayınları, İstanbul 1994.

AYVAZOĞLU, Beşir, **Peyami**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.

BAUDELAIRE, **Paris Sıkıntısı** (Çev. Tahsin Yücel), Adam Yayınları, İstanbul 1992.

BELGE, Murat, “Artistik Bohemya’nın Yükseliş ve Çöküşü”, **İstanbul Devlet Opera ve Balesi 1991-1992 Sezonu G. Puccini-La Bohème Tanıtım Kitapçığı**.

BERK, Nurullah, “50 Yılda Resim Sanatımız”, **Türk Dili [Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı]**, C.29, S.266, Kasım 1973.

BİRSEL, Salâh, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, 2. baskı, Karacan Yayınları, İstanbul 1981.

---

\* Mehmet Tekin, **Peyami Safa ile Söyleşiler**, Çizgi Kitabevi, Konya 2003, s.104. (Tekin’in verdiği bilgiye göre anket cevapları, Ayda Bir’in Aralık 1954 tarihli sayısında yayımlanır.)

BÜRÜN, Vecdi, **Peyami Safa ile 25 Yıl**, Yağmur Yayınları, İstanbul 1978.

Cahit Sıtkı, **Peyami Safa**, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul 1940.

**Cassell's French-English / English-French Dictionary**, 20. ed., Taylor Garnett Evans & Co. Ltd., Watford 1946.

Elif Naci, **Anlardan Damlalar**, Karacan Yayınları, İstanbul 1981.

EROL, Turan, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.

Fikret Adil, **Asmalmeçit 74**, 2. baskı, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1953.

FRANCK, Dan, **Bohemler** (Çev. İsmail Yerguz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Bâbüâli**, 2. baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1976.

LAGARDE, Andre, MICHARD, Laurent, **Lagarde & Michard**, C.5, Library Gibert Jeune, Paris 1964.

MURGER, Henry, **La Bohem** [Çev. Turhan Göker], Güven Basım ve Yayınevi, İstanbul 1964.

NERVAL, Gerard de, **Küçük Aylaklık Şatoları** [Çev. Erdoğan Alkan], Varlık Yayınları, İstanbul 2005.

OKTAY, Ahmet, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, B/F/S Yayınları, İstanbul 1986.

ORTAÇ, Yusuf Ziya, **Bizim Yokuş**, Akbaba Yayınları, İstanbul 1966.

OZANSOY, Halit Fahri, **Edebiyatçılar Çevremde**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1976.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, **Türkçe Sözlük**, Doğan Kitap, İstanbul 2004.

REY, A., REY- DEBOVE, J., **Petit Robert**, Le Robert – 107, av. Parmantier, Paris 1983.

ROUSSEAU, François-Olivier, **Aşkın Büyüsü** (Çev. Sinem Yenal), Can Yayınları, İstanbul 2001.

SAFA, Peyami, **Bir Tereddüdün Romanı**, 10. basım, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1990.

SAFA, Peyami, **Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.

SALMON, André, **Modigliani'nin Yaşamöyküsü** (Çev. Yekta Ataman), Düşün Yayıncılık, İstanbul 1995.

SAND, George, **Hayatım** (Çev. Talât Güreli), Milliyet Yayınları, İstanbul 1971.

SEZERMAN, Ayşe, “La Bohème Operası, Henri Murger / ‘Bohem Hayatından Kesitler’ ve Bohem Tarzı”, **İstanbul Devlet Opera ve Balesi 2002-2003 Sezonu G. Puccini-La Bohème Tanıtım Kitapçığı**.

TEKİN, Mehmet, **Peyami Safa ile Söyleşiler**, Çizgi Kitabevi, Konya 2003.

TULGA, Derya, “Yeşil Perinin Kucağına Düşenler”, **NTV Tarih**, S.11, Aralık 2009.

**Türkçe Sözlük**, 10. baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005.

ÜSDİKEN, Behzat, “Nisuz Pastanesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayımları, İstanbul 1994.

<http://chaoticgonderiler.blogspot.com/2008/10/la-boheme.html> (22.11.2009)

## ÖZET

“Bohem”, kökeninde; bugün Çek Cumhuriyeti sınırları içinde kalan bir bölgede yaşayanlara ve Batı Avrupa’da “çingene”lere verilen addır; ancak zaman içinde özellikle sanat çevrelerinde gözlenen bir yaşayış tarzını belirtmek için kullanılan bir terime dönüşmüştür. Bu çalışmada, 19. ve 20. yüzyıllardaki Paris merkezli bohem yaşayış ele alınmıştır. Söz konusu hayat tarzının romandaki yansıması olarak değerlendirdiğimiz “Bir Tereddüdün Romanı”, bohem Türk toplumundaki yerini göstermesi ve Peyami Safa’nın hayatından detaylar aktarması açısından önem taşımaktadır. Bu bakımdan roman, “bohem” kavramı üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Peyami Safa, “Bir Tereddüdün Romanı”, Bohemian, roman, Henry Murger

## ABSTRACT

### **About the Concept of “Bohemian” and “Bir Tereddüdün Romanı”**

“Bohemian”, in its origin, is a name given to those who live in a region within the borders of Chech Republic and the “gypsies” in the Western Europe; but in due course it has turned into a term which is used to describe a lifestyle that is observed in the artistic world. In this study, Bohemian lifestyle centered in Paris in the 19th and 20th century has been addressed.

“Bir Tereddüdün Romanı”, which is appraised as the reflection of the so called lifestyle, matters in terms of depicting the place of the Bohemian in the Turkish society and giving details about the life of Peyami Safa. In this regard, the novel is appraised in terms of “bohemian” concept.

Key words: Peyami Safa, “Bir Tereddüdün Romanı”, Bohemian, novel, Henry Murger



# “Dünya Müziği”nde Son Yirmi Yıla İlişkin Değerlendirmeler: Hollanda Örneği

Uğur Alpagut\*

## Giriş



çok kültürlülüğe dayalı biçimde “Dünya Müziği” tanımıyla ortaya konulan bir müzik türü, dünya üzerinde çeşitli yaklaşım biçimleriyle etkili olmaktadır.

Müzik eğitiminin uygulama alanında da ele alınan bu müzik türü, çocukların ve gençlerin etkisi altında kaldığı popüler kültür ortamının doğal bir sonucu olarak gelişim gösterir.

1992’de Seul’de “Dünya Müziğini Paylaşmak” konulu 20. Dünya Uluslar arası Müzik Eğitimi Konferansı düzenlenmiştir. Dünya Müzik Eğitmcileri Birliği’nin (International Society for Music Education) üstlendiği bu konferansta çok sayıda müzik eğitimcisi ve araştırmacısı kültürlerarası müzik ilişkilerine ve kültür çeşitliliğine ilişkin belirlemeler ile bu konudaki sorunların çözümüne yönelik bildirimler sunmuşlardır. (ISME, 1992)

Batı merkezli, “küresel” seyir özelliğine sahip ve postmodern yapılaşma içeriğine sıkıca bağlı “çok kültürlü” eğitim modeline dayandırılan son gelişmeleri, adeta büyük bir otobanda batıdan doğuya görülmemiş biçimde ilerleyen tek yönlü bir trafığe benzetebiliriz.

Kendi çıkarlarını her dönemde önde tutan batı odağının; kendi bakışından değerlendirdiği çağın özelliklerini, kültürel değerler üzerinde rahat biçimde uygulayabileceği bir ortam

\* Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Doç.Dr. / [uguralpagut@yahoo.com](mailto:uguralpagut@yahoo.com)

oluşturma çabası, irdelenmesi gereken sorunların başında gelmektedir.

Bu stratejinin ve çabanın derinlerine inildiğinde ne tür ilişkiler söz konusudur? Bu çalışmaların olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir? Üzerinde durulacak bu tür sorular, söz konusu küresel gelişmelerin değerlendirilmesini ve sürekli gözden geçirilmesini önemli kılan duyarlılıklar içermektedir.

Ulusal bilincimiz ve Cumhuriyet kazanımlarımız müzik eğitimcilerini müzik kültürü bakımından günümüz koşullarında küresel kültürün etnik, teknolojik, finansal, medya ve ideolojik akışları/dalgaları karşısında pasif seyirci konumunda tutmamalıdır. Üstelik bu dalgaların güç kaynağının batı merkezli olduğu da bilinen bir gerçektir. (Aslanoğlu, 1998: 266-267)

Batıdaki demografik oluşumun bu gelişmelerin ivme kazanmasında etkili olduğu söylenebilir. Sorunların temelini oluşturan başlıca etmenler arasında, göçlerden kaynaklanan sorunlar ile izinsiz biçimde Batı ülkelerine kaçan göçmenlerin yarattığı ortam; genç nüfus özelliğini giderek yitiren Batı ülkelerinin iş gücüne olan gereksinimi nedeniyle bu ülkelere yabancı işçilerin yerleşmesi, sömürge döneminin yirminci yüzyılın ortalarında uğradığı değişikliklerden kaynaklanan nüfus yapısındaki sosyolojik değişimler sayılabilir.

Tüm bu gelişmeler kültürel yapı ve eğitim uygulamaları üzerinde etkili olmuştur. Ancak, bu duyarlı gelişmeleri Batının kendi yöntemleri ve bakış açısında dikte etmesi, yayması, kültürlerin üzerinde istediği gibi hareket etme olanağı sağlayan egemen tavrı; değişken ve kaygan zeminde iyi ve kötü niyetlerin birbirine karışmasıyla kültürel gelişmeler üzerinde istenmeyen sonuçlar doğurmaktadır.

Postmodern bakış açısı “çok kültürlü” müzik eğitiminin yadsınamayacak bir yönünü oluşturur. Bu yönelimler günümüz koşullarında müzik eğitimi araştırmalarında da açıkça ve sıklıkla ortaya konulmaktadır. Postmodern yönelimler, belki de dünyada son dönemlerde en çok tartışılan, veya tartışılmaz biçimde küresel çıkarılara atfedilen uygulamaları oluşturmuştur.

Öyle ki, örneğin ülkemizde, belli alanlardaki bazı dergiler dışında doğrudan veya dolaylı biçimde postmodern içerikli makaleleri değerlendirecek hakemlerin bulunmadığı ve bu tür yazıların ruhunun anlaşılamayıp değerlendirilemediği de bilinen bir gerçektir.

Bazı dergiler ise, “postmodernizm” sözcüğünü küreselleşme sözcüğü ile eş değer sayarak emperyalizmi çağrıştıran ideolojik görüşleri ve küresel çıkarları destekleyici anlama gelebilecek bir adlandırma olduğu gerekçesi ile bu kavramın kullanılmasına dahi geçit vermemektedir.

Bu uygulamaların, konuların derinliğine giremeyip, “küresel” veya “postmodern toplumlar” vb. ifadeleri bilerek ya da bilmeyerek olumsuz anlamları da çağrıştıran üslupta gelişigüzel kullanabilen öğretim üyelerinin varlığı düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı olmayan haklı gerekçeleri olabilir.

## Postmodern Yaklaşımlar Üzerine

Postmodern yaklaşımların, kültürel gelişmeler ve müzik kültürü üzerindeki etkisine bakmanın faydalı olacağı düşüncesiyle konumuzu irdeleyelim.

Debussy'nin Endonezya gamelan müziğinin yapılarını kullanması ve başka bestecilerin değişik halk geleneklerine başvurmasıyla, modernizmde “dünya müziği” adıyla anılacak olan birleşme ve melezleşme hareketleri başladı. Modernist besteciler, bu müzik tarz ve etkilenimlerini alınıp dönüştürülmesi gereken ham maddeler olarak görme, dolayısıyla Batı müziğinde karışıklık çıkarmak yerine bu müziğin kendi kendisiyle özdeşliğini onaylama eğilimindediler. “Dünya müziği”nin artık talepkar ve şaşırtıcı olmayan karışımları Peter Gabriel'in yıllık WOMAD festivallerinde sistematik bir şekilde teşvik ettiği gibi, müzik geleneklerinin birleşmesinden, çok daha zengin ve öngörülmesi güç etkiler de ortaya çıkmıştır. (Connor, 2001: 226)

Edebiyat incelemelerinde bu bakış açısının belki de en etkili savunucusu Ihab Hassan'dır. Hassan, Orfeus'un Parçalanışı'nın 1982 baskısına eklenen “Sonsöz”de, modernizm ve postmodernizm arasındaki karşıtlık biçimlerini aslında ikisi arasında mutlak bir kopuş olmadığı gerekçesiyle şöyle sınıflandırmaktadır: (Akt. Connor, 2001: 161,162)

<u>Modernizm</u>	<u>Postmodernizm</u>
Form (birleşik/kapalı)	Antiform (ayrışık,açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Tamamlanmış yapıt	Süreç/Performans/Happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/Okuma	Yoruma Karşı/Farklı Okuma
Gösteren	Gösterilen
Köken/Neden	Farklılık-Farklılık/İz
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınılı	İçkinlik *

\* S. Connor'un, Postmodernist Kültür isimli kitabından aktarılan konuya ilişkin yukarıdaki kavramsal belirlemelere dikkatlice bakıldığında, ileride sözünü edeceğimiz Irene'in hikayesinde izlenen müzik eğitimine ilişkin yöntemlerle bu kavramların postmodern bölümü arasında büyük ölçüde benzerlikler olduğunu görebiliriz. Tüm bu belirlemeler arasında Hassan'ın “postmodern ruhun modernizmin büyük gövdesi içinde sarmalanmış olduğu” yönündeki sürekli ısrarı göze çarpar.

Modernliğin dinamiklerini irdelediğimizde “Çok kültürlülük” ve “postmodern” yapıya ilişkin en önemli eleştirileri uzlaşmaz görünen iki modernlik portresini ölçüt alarak yapabiliriz. Bunlardan biri ‘özgürleşme söylemi’ diğeri ise ‘disiplin altına alma’ söylemi olarak adlandırılabilir birbirine karşıt iki anlatıdır. Disiplin modern dönemdeki tüm bestecilerin öne çıkardığı çalışma ve söylem biçimidir.

Bu bestecilerden günümüzden yaklaşık yüz yıl öncesine gidildiğinde yalnızca Stravinski’nin disiplin içinde geliştirdiği zengin kişisel üretim aşamalarını örneklersek ne demek istediğimiz daha açık biçimde anlaşılabilir. Özgürlük ise modern çağın müzik ruhunu oluşturur.

O halde özgürlük ve disiplinin modernliğin kilit boyutları olduğu açıkça ortadadır. Günümüzde eğitim boyutlarının özenle üzerinde durması gereken zor görevinin, modernliğin bahsedilen iki yüzünü eş zamanlı olarak çizmek ve modernliğin indirgenemez çifte doğası hakkında bir sonuca varmak olduğunu vurgulamak durumundayız. (Wagner, 2005: 33)

Gösterge bilim verilerine dayanan bir yoruma göre; aslında, “postmodernizm otantikliğin düşmanıdır”. Bu yaklaşım, her türden kültürel formun üzerine çullanıp onların anlamlarını sıyırmak ve ortada bir tür yeni imaj ya da boyut olarak, bağlamsallaştırılmamış ve kolaylıkla idare edilebilir gösterenler bırakmak amaçlarını taşır. Bu sürece yitirilmiş gösterilenleri yeniden yapılandırarak ve nesnelerin anlamlarını yeniden elde ederek karşılık verebiliriz. Bu durum, özünden uzaklaştırılmış gösterenleri ön plana çıkaran postmodernizmin yüzeysel tüketimci kültürüne karşı bir eylemdir. (Gottdiener, 2005: 339)

Gottdiener “Postmodern Göstergeler” adlı kitabının “Kökleri Arayış” bölümünde önemli olduğunu düşündüğümüz şu çarpıcı örneği veriyor:

“Alex Haley’in anıtsal başarısı olan Kökler, öz benliği etkileyen modern ve postmodern tüketimci kültürün olumsuz etkileri karşısında bireylerin nasıl karşılıklıta bulunabileceklerinin kendi başına en iyi örneğidir. Haley, otantiklik siyasasını en dezavantajlı grup olan Afrika kökenli Amerikalılar için billurlaştırmıştır. Bu siyasa “Afrika” gösterenini, Marcus Garvey ya da Malcolm X gibi siyah milliyetçilerin söyleminde yer alan bulanık, birçok yöne çekilebilecek türden “vadedilen topraklar” biçimindeki soyut doğasından ayırıp ayrıntı bolluğu içinde, siyah Amerikalıların Afrika deneyimi halinde bağlamsallaştırmıştır. Alex Haley’in “Afrika”sı, bir tarih içeren, çok anlamlı gösterilenlere sahip çok boyutlu bir gösterendir; yani geçmişten kopuştur; belirli bir yerdir; konum, köy, küresel jeopolitik düzen içinde bir noktadır; bir kültür, kültürel bir çeşitliliktir; bir kökendir; son olarak da “yuva”dır. Haley sayesinde siyah Amerikalılar artık bu Afrika’ya sahiptir; geçmişin “eskiden Afrika’dayken” günlerinin, ayrımcılık ve milliyetçiliğin bağlamdan uzaklaştırma ideolojisinin soyutlamaları yerine bu göstergenin günlük yaşamı yeniden bağlamlaştırma yeteneğine sahiptirler.”

“Kişisel tarihin yeniden bağlamlaştırılması ve kimliğin kültürel siyasası, toplumsal

karşılıklı etkileşim için bol miktarda çok anlamlı bakış çerçevelerini olanaklı kılması ile postmodern bir yöne sahiptir. Toplumsal karşılıklı etkileşim ile onun çok kültürlü siyasasının bu kişiselleşmiş ve öznelleşmiş kavramlaşması, otantiklik arayışının alt yüzü olabilir. Ancak, otantik geçmiş arayış, bireyin bakış açısından kesinlikle postmodern olmaktan uzaktır. Kişisel tarih ve kimliğin güç kazanmasını, ruhsal ve duygusal temel bulmasını, varoluşsal uyumluluğunu ve bağlamsallaştırılmasını içermektedir; bunların tümü postmodernizmin özelliği olan tüketim kültürünün üst ayırma ve yüzeysellik yönlerine karşı işlemektedir. Bizler bir gün farklı, diğer gün farklı bir birey değiliz; pazarlama planlarının bir ürünü, aşırı metacı kapitalizmin baskın kültürü tarafından kalıplanmış kişiler değiliz. Bizler Haley'nin gösterdiği gibi, temeli olan ve güçlü bir benliğe sahip olabiliriz ve bu benlik de çevresinde otantik bir benin yapılandırılabilceği bireysel gösterilenlerimizi ortaya çıkaracak bir tarihsel temele dayanabilir.” (Gottdiener, 2005: 340,341)

Postmodernist yaklaşımların yüzeysel tüketimci ruhu, kültürel derinliğe dayalı ve insanlığın uzun yıllar boyunca emekle elde ettiği tüm birikimine, boyutları günümüzden öngörülemez zararlar verebilir.

Müzik kültürü, insanoğlunun binlerce yıllık kültürel geçmişine dayalı en önemli birikimlerinden birisidir.

Küresel akışların oluşturduğu postmodernist yaklaşımların tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizin içinden geçtiği koşullar nedeniyle temel noktalarda bizleri de etkilediğini ve ülkemizin gerçekliği ile ilintili olduğunu belirtmeliyiz.

Bu konulara olan duyarlılığımızın sürekli canlı olması gerekmektedir. Aksi durumda, duyarsızlığın egemen olduğu kültürel ortamlarda post modern yapı ile kaynaşık küresel akışların, popüler kültürle büyüyen baskısını sindirmek durumunda kalır ve kendimize çıkış yollarını büyük ölçüde tüketebiliriz.

### Müzik Eğitiminde “Hollanda” Örneği Üzerine

Müzik eğitimcilerinin özellikle Avrupa’da son yirmi yıl içindeki gelişmeleri içeren, konuya ilişkin çalışmalarına ve değerlendirmelerine Hollanda örneği üzerinden bakalım.

Schippers 1996’da yayınladığı makalesinde Hollanda’da 15 milyonluk nüfusun neredeyse 1 milyonunun Hollanda kökeni olmayan kişilerden oluştuğunu belirtmektedir. Türkiye’den, Fas’tan, Surinam’dan yoğun insan kitleleri şehirlerde veya şehir çevresinde yaşamaktadır. Amsterdam’da çocuklardan yarısından çoğu Hollanda kökenli değildir. Avrupa ülkelerinin pek çoğunda benzer durum söz konusudur. Çok kültürlülük bakımından tanımlanan Avrupa kültüründe müzik eğitimi bu yeni durumla baş edecek çözümleri üretmek durumundadır.\* (Schippers,1996: 16-23)

\* Schippers’a göre, Çok kültürlü bir toplumu tek bir dünya kültürü olarak görmek gerçekçi olmaktan çok uzak müziksel bir karabasıdır. Schipper şu soruyu sormaktadır: Dünya müziğinin şimdi sahip olduğumuz güzel müzik çeşitliliği-

Sell, makalesinde çok kültürlü müzik eğitiminde ana amaca ilişkin şu sorulara dikkat çekmişti: Bir başka müzik kültürüne dıştan bakmak ve onu sevgisizlikle gözlemek mi? Yoksa ana amaç o müzik kültürüne müzik aracılığı ile girmek ve bir bölümünü kendi kültürüne katmak mı? (Sell, 1992: 215-220)

Son yirmi yıl içerisinde müzik eğitimine ilişkin tartışmaların aynı özellikler çevresinde süregeldiği gözlenmektedir. Hollanda ve dünya üzerinde popüler kültürün baskın özelliklerini “Dünya Müziği” ile ilintili çalışmalarda artan boyutlarda görmekteyiz. Müzik eğitiminin metodolojik yapısında da bu tarz yönelimler daha örgün biçimde yaygınlaşmaktadır.

Hollanda’da yapılan müzik eğitimine ilişkin bir araştırma: “Irene” örneğinden hareketle günümüzde dünya müziği ve müzik eğitimi üzerine çeşitli saptamalar yapılmasına olanak tanımaktadır. Buna göre, Rotterdam Academy for Music Education’da öğrenim gören “Irene” isimli bir öğrenci kendi müzikal ve öğrenme/öğretme deneyimleri bakımından izlenmektedir. Araştırma ikinci olarak Hollanda’da son zamanlarda üzerinde durulan “soundcheck” adlı müzik metodolojisine odaklanmıştır. Bu yöntem, ortaöğretimdeki öğrencileri gruplar halinde, enstrümanlarıyla pop ve dünya müziği çalmaları yönünde cesaretlendirmektedir. Öğrencilerin kendi müzikal deneyimleri hakkında derinlemesine düşünmek, müzik hakkında daha çok şey öğrenmelerine katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. Bu örnek durum araştırmaları, Rotterdam’ın çok kültürlü ortamında okullarda ve müzik öğretmeni eğitimi programlarında özgün müzik öğretiminin dinamiklerini objektif bir bakışla gözlemlemektedir. (Evelein, 2006: 178-187)

Makalenin özgün yapısının oluşumunda veri sağlanmasına ortam hazırlayan değişkenler Hollanda’daki Rotterdam şehri ve Rotterdam Müzik Eğitimi Akademisine ilişkindir. Rotterdam dünyanın en büyük limanlarından birine sahip, çeşitli kültürleri barındıran dinamik bir metropoldür. Codarts Profesyonel Sanat Eğitimi Üniversitesi’ne bağlı Rotterdam Müzik Eğitimi Akademisi (RMEA), verdiği eğitimde bu kültürel çeşitliliği yansıtmaya çalışmaktadır. RMEA’da eğitim gören öğretmen adaylarına birçok farklı müzik türüyle ilgili bilgi verilmektedir ve eğitim programında sunulan müzikler, farklı müzik türleri arasında hiçbir dışlama olmaması gerektiği felsefesiyle seçilmektedirler. Bu eğitim felsefesinin bir boyutu “müziğin gerçekte bir insan eylemi” olduğudur. Küba, Brezilya, İspanyol, Türk ve Afrika müziği gibi farklı dünya müziği türlerinin yanı sıra, pop ve jazz müzikleri de eğitim programında önemli bir rol oynamaktadır. Akademideki öğrencilerin, Rotterdam’daki çeşitli müzikal topluluklarla iletişimi sağlanmaktadır. Öğrenciler, böylece müziğin nasıl ilerlediğini ve şehir içerisinde nasıl geliştiğini denemekte ve

---

nin renksiz bir karışımı olmasını kim ister? Schippers sonunda şu önemli noktanın altını çizmektedir. Gerekli olan, normal müzik programına iyi uyum sağlamış bir dünya müzikleri programıdır. Bu programda, müziğin ana ilkeleri veya temel yapılanmaları odak noktası olmalıdır. Bu yolla öğrenci, “klasik batı müziği” veya “rock” müziğinde doğrusal ritim, “Hint, tala” veya “Afrika, djembe” müziğinde devirli ritim ve Türk halk müziği’nde aksak ritim konularında bilgi sahibi olabilir.

öğrenmektedirler.

RMEA’deki müzik öğretmeni adaylarının eğitiminin incelenmesi için, bu durum araştırmasında Irene adlı bir öğrencinin gelişimi izlenmiştir. Konumuz gereği yararlı olacağını düşündüğümüz için Frist Evelein’e ait çalışmanın içeriğine daha fazla girerek, Irene’in hikayesine ve “soundcheck” adlı müzik metodolojisine daha yakından bakalım.\*

## Müzikal uygulama ve deneyim

“Başlangıçtan itibaren müzikal düşünceleri üretme çalışmaları yapılır. Bu sürecin temel ilkelerinden biri şudur: “Kulağımıza hoş gelen her şey, hoştur. Kendi kulaklarınız tek ölçüttür. Başka müzikal kural yoktur.” Ardından, öğrenciler kendi kompozisyonlarına yönelirler. Tipik sorular şunları içerebilir: “neden bir şey kulağımıza hoş gelir?” ya da “bir kompozisyonu güçlü ya da eşsiz yapan şey nedir?” Bu da, form, düzenleme, armoni, melodi, ritim v.b. üzerine bir tartışmayı doğurur. Öğrenciler herkesin farklı kompozisyonlar yaptığını, farklı dinlediğini ve eşsiz bir yaklaşımı olduğunun farkına varır. Bu tartışmalar, öğrencinin daha ileri gelişimi için çok önemlidir.

Irene, bu yolla kendi müzikal gelişimini destekleyen metodlar geliştirmeye doğal bir yolla cesaretlendirilir. Bu bilgi ve becerilerin pratik kullanımı ve aktarımı yalnızca diğer derslerde değil, öğretim uygulamalarında da desteklenmektedir.”

İlk bakışta “öğrenci merkezli” olduğu gözlenen bu yöntem; modern bir davranış değişikliği oluşturma sürecine olanak sağlıyor gibi gözükse de, şu eksiklikler ve tehlikeler göz ardı edilmemelidir:

Çok kültürlü müzik eğitimi ortamına uygun olması amacıyla uygulanan bu yöntemin giderek yüzeysel bir eğitim içeriğine zemin hazırlayacağı söylenebilir. Öğrencilerin kültürlere dışarıdan bakma zorunluluğunun kaçınılmaz olması, eğitim malzemesinin yabancı öğelerden oluşması nedeniyle öğrencilerin bunları kanıksamasının uzun ve zorlu bir süreç gerektirmesinden kaynaklanır.

Kültürlerin kendi bağlamında ele alınan müziğin kendine özgü müziksel öğeler ve dinamikler taşıması öğrencilere kültürel bakımdan uzak bir olguyu ortaya koyar. Öğrenciler için, kendine özgü bir müziği ve kültürü içselleştirmek çok yönlü yöntemleri ve sabırla ele alınması gereken bir eğitim sürecini gereksindirir.

## Gerçek hayat hedefleri

---

\* Frist Evelein’e ait olan bu makaleden, günümüze özgü tam örnek oluşturması bakımından, konu gereği araştırmanın önemli olduğu düşünülen bölümleri bu çalışmaya aktarılmıştır. Frist Evelein tarafından gerçekleştirilen “Hollanda Müzik Eğitiminde Pop ve Dünya Müziği: Müzik Öğretmeni Eğitiminde ve Orta Eğitim Müzik Eğitiminde İki Özgün Öğrenme Durumu” isimli araştırma International Journal of Music Education dergisinin 2006 Ağustos sayısında yayımlanmıştır.

Üçüncü yılında, Irene ve grubu büyük bir müzikal tiyatro prodüksiyonu üzerine çalışır. Öğrenciler bu aşamada her şeyi kendileri yaratır, yazar ve tasarlayıp organize ederler.

“Irene’nin ve arkadaşlarının özel bir kültürün ya da dünyanın bir kısmının müziği ile ilgili yoğun çalışmasını sağlayan bir müzikal proje haftası düzenlenir. Bu çalışmalar her yıl yapılmaktadır. Irene, Afrika müziği ile ilgili bir proje haftasında yer alır: Gumboot dansını, djembe ve diğer perküsyonları çalmayı ve bazı Afrika şarkılarını söylemeyi öğrenir. Aynı zamanda, diğer müzikal alanlarla ilgili bilgi edinmiştir. Güney Amerika ve Peru üzerine yapılan bir proje haftası aracılığıyla And Dağları’nın müziği ve müzik kültürüyle tanışır. Modernizm hakkındaki bir proje haftasıyla da, Schonberg, Webern ve Stravinsky dönemiyle, soyut sanatların çıkışıyla, Paris’teki kültürel yaşamla ve Ballets Russes (Rus Balesi) ile ilgili bilgi edinir. Rotterdam Filarmoni ile iletişime geçmesi, onu Modest Mussorgsky ve dönemiyle ilgili bir projede çalışmaya yöneltir. “Rotterdam Global Village” (Rotterdam Küresel Köyü) konulu bir proje aracılığıyla, Irene toplum müziğiyle tanışır. Irene, kendi yaş grubu gençlerin bulunduğu bir hip- hop evini ziyaret ederek burada, genç göçmen gruplarıyla birlikte yapılan müziğin içerisinde performans gösterir.

Irene, müzik ve sanatçılık konusunda öğretmenlik yaptığında aktif olarak kullanabileceği yoğun bir pratik temel edinmiştir.”

Haftalık programlar doğrultusunda Irene’nin kültürel ve otantik inceliklerle dolu olması gereken eğitim içeriğini ne ölçüde yerine getirebileceği tartışılmalıdır. Öğrencilerin kendi kültürü ile çok farklı olan yoğun bilginin ve uygulamanın haftalık program içerisine nasıl sıkıştırıldığı!, uygun yöntemlerin nasıl belirlendiği!, varılacak hedefler bakımından kuşku uyandırmaktadır.

Popüler anlatımla kültürlerin melezlendiği hip-hop türündeki çalışmalar öğrencilerin “çok kültürlü” okul müzik eğitimi çalışmalarına ne gibi katkılar sağlamaktadır?

Bu çalışmaların bireysel anlamda öğrenciye kattığı evrensel değerler bilgi-süreç-ürün ilişkisi içerisinde sistematik yapıda açıklanmalıdır. Bu çabaların öğrencide bırakacağı kalıcı izlerin veya geçici yönelimlerin eğitim değeri üzerinde net bilgiler verilmesi önem taşımaktadır. Eğitim sürecinde söz konusu detaylara ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Modernizm haftasıyla ilgili uygulamalar, hedeflere ulaşılabilirliği olası görülen tek etkinliktir. Çünkü, bu etkinlik gerek eğitim içeriği gerekse malzeme bakımından, Batıda kültürel anlamda yüzlerce yıllık kanıksanmış ve oturmuş bir sürece işaret etmektedir.

İkinci durum araştırması, son zamanlarda yayımlanmış bir müzik metodolojisi olan Soundcheck’e odaklanmıştır.

Soundcheck’teki düzenlemeler, giderek karmaşıklaşacak şekilde ayarlanmıştır.



Dersler altılı bloklar halinde düzenlenmiştir. Her blokta, yeni tekniklerin ve müzikal becerilerin öğrenilmesinin yanı sıra, öğrenciler öğrendikleri bir şarkının cover'ını yapmaya teşvik edilir.

Altı haftalık bir sürecin sonunda, tüm ekiplerin düzenlemelerini ya da bestelerini çaldıkları bir performans deneyimi yer alır. Düzenlemeler yapmak ve bestelemenin yanı sıra, birlikte çalmaya da büyük önem gösterilmektedir.

## Müzik yapmak

“Soundcheck’te müzik yapma faaliyetlerine büyük önem verilmektedir. Her ders, ‘müzikal parti’ denilen bir faaliyetle başlar ve biter. Müzik yapmak eğlenceli olmalıdır. Bu metodolojinin arkasındaki ana düşünce, müzik yapmanın, yansıma aracılığıyla fark edilebilecek geniş bir bilgi ve beceri spektrumunu kapsadığıdır. David Elliott (1995), bu yaklaşımı “pratik müzik öğrenme” olarak tanımlar. Pratik yaklaşım, aynı zamanda müzik öğrenmenin yalnızca ussal değil, aynı zamanda deneyimsel olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Müzikal farkındalık ve müzik öğrenimi, büyük oranda insan bilincinin deneyimsel sisteminde yer almaktadır.”

## Müzikal etkileşim ve işbirliği halinde öğrenme

„Soundcheck’te, öğrenciler temel olarak müzikal etkileşim ve yansıma aracılığıyla öğrenir. Her dersin büyük bir kısmı, öğrencilerin ikili, dörtlü ya da altılı ekipler halinde düzenlemeler üzerinde pratik yapabileceği ve ayrıntılı olarak çalışabileceği ve çeşitli görevleri yerine getirmeye çalışacağı şekilde tasarlanmıştır (Evelein, 1998). Örneğin, bazı egzersizlerde, müziğin nasıl sürdüğünü daha iyi duyabilmeleri için ekiplere çeşitli ‘background’ yani artalan şarkılar dinletilir.”

“Ekip içerisinde işbirliği, özellikle öğrenciler bir arada çalışmaya alışkın değilse özel ilgi ve elbette ki gürültü yönetimi gerektirir. Özellikle Hollanda’nın büyük şehirlerinde, müzik sınıflarının, içerisinde çalgıların, ses ekipmanının ve bilgisayarların bulunduğu, birbirine bitişik çalışma kabinleri halinde tasarlanmasına yönelik bir eğilim görülmektedir. Bu yolla, ekipler halinde çalışan öğrenciler başkalarını rahatsız etmeden pratik yapabilmektedir.”

“Soundcheck’te, müzikal deneyim önemlidir. Hem Hollanda’da hem de diğer birçok ülkede uygulanan, önce müzikal notasyonun daha sonra da bu notasyonun kullanılarak müzik yapmanın öğrenilmesi gibi geleneksel bir yaklaşım, bu metodolojide yer almamaktadır. Soundcheck, ilk olarak müzik notasyonunun okunmasının öğrenilmesine değil, müzik yapmanın ilk olarak hissetme ve dinlemeyi gerektirdiği düşüncesine dayanmaktadır.

Notasyon, yalnızca öğrenciler yeterli müzik deneyimine ulaştığında verilmektedir. Daha sonra da, kademe kademe geleneksel notasyon türleri tanıtılır. Bu yolla, deneyim, gitgide daha iyi kavramlaştırma ve soyutlamaya yönelik bir temel olarak kullanılmaktadır.”

“Soundcheck’te değerlendirme, bağlamda yer alır ve müzikal sürecin kendisinin bir parçasıdır. Bu yüzden, teori ve müzikal soyutlamalar üzerine yazılı ya da merkezci bir bakış açısıyla yürütülmüş değerlendirme neredeyse yer almamaktadır. Metodoloji, öğrencilerin kendi müzikleri üzerine düşünecekleri, bunu değerlendirecekleri ve artan bir portföy edinecekleri şekilde tasarlanmıştır. Bu yaklaşımın önemi, Gardner (1991) ve daha sonra da Elliott (1995) tarafından vurgulanmıştır. Ekip içi yansıma, eş değerlendirmesi ve bunların portföyüyle, öğrenciler kendilerinin ve birbirlerinin değerlendirmelerini etkilerler. Portföy, her öğrencinin kademeli gelişimini belgeler. Öğrencilerce çalınan ya da cover’ı yapılan her büyük düzenlemede, öğrenciler süreç ve ürün üzerinde düşünmeye yöneltilir.”

Bu çalışmaları ve uygulamayı gerçekleştirecek öğrencilerin düzeyi çok önemlidir. Hollanda’nın Batı müzik eğitiminde ileri düzeyde bir ülke olduğu varsayılsa bile, pop kültürün kendi doğasında basitçe ele alınmaya çalışılan deneyselliğin, aslında derin bir kültürel ve sanatsal birikim gerektirdiği açıktır. O nedenle, bu anlayışın kendi içinde yüzeysel bir yörünge izlemesi, Hollanda müzik eğitimi kültürü içinde bile yadırgatıcı bir sonuç ortaya koymaktadır. Bu tarz yönelimlerin ülkemiz koşulları gözetilmeden ve sağlıklı bir uyarlama yapılmadan kendi müzik eğitimi anlayışımız ve yöntemlerimiz içine aktarılması son derece tehlikeli sonuçlar doğurabilir.

Sözlü kültüre dönük çalışmalarda önemsenmesi gereken notasyonun olmaması konusu, öğrencilerin yaratıcılık, duyumsama ve bireysel kolaylıklarının geliştirilmesi gibi konularda çok yararlı ve gerekli olan bir yöntemdir. Bu yolla, öğrenciler çalışmalar yoluyla içine girdikleri kültüre daha fazla yaklaşabilirler. Örneğin, üzerinde çalışılan konu “Türk Halk Ezgileri” ise eksene alınan ve üzerinden soyutlamalar yapılması gereken “bağlama” gibi bir çalgının ve Türk Halk Ezgilerinin kendine özgü müziksel öğelerinin çok büyük önemi vardır. Kuşkusuz, yabancı kültürden gelen öğrencilerde “benlik” ve “bellek” gibi bulunması gereken temel kültürel özelliklerin olmaması, başlı başına engelleyici bir konudur.

Notasyon konusu “Soundcheck” metodolojisinde sözünü ettiğimiz çerçevenin dışında ele alınmaktadır. Burada üzerinde uğraşılan kültürden çok, öğrencilere notasyonun sonradan verilmesi, kendilerine göre bir çalışma yöntemi ve üzerinde durulan müzik türü “pop müzik” için bir araç olarak gösterilmektedir.

Soundcheck’te değerlendirmenin doğrudan olmayışı “öğrenci merkezli” çalışmanın bir sonucu olduğu kadar, eğitim sürecinin gerekli kuramsal temellere oturmadığına ve sistematik bir uygulama sürecinin olmamasına da işaret eder.

Araştırmaya İlişkin Son görüşler

Araştırmacının makalesinde yer verdiği son değerlendirmeler şunlardır:

“Irene’nin akademideki eğitiminde, özgün öğrenmeye dair birçok öge yer almaktaydı. Kendi müzikal ve öğretmeye yönelik deneyimleri, profesyonel gelişiminde kritik başlangıç noktalarıdır. Eğitsel ortam da, Irene’nin ve meslektaşlarının müzik yapabileceği, bir şeyler öğretebileceği ve deneyimlerini birbirleriyle paylaşabileceği bir ortam olarak önemli rol oynamıştır. Bireyler ve bu eğitsel/ müzikal ortam arasındaki karşılıklılık da dinamik, gerçekçi ve özgün bir öğrenme ortamı oluşturdu.

Müziğin, tüm dışavurumsal nitelikleri ve deneyimlerinin, müzik öğretmenlerinin eğitiminde anlamlı ve önemli olduğuna inanılmaktadır. Rotterdam’da, klasik müziğin yanı sıra, pop ve dünya müziği de önemli bir role sahiptir. Gençlerin kültürünün önemli bir kısmını oluşturduğundan, pop ve çok kültürlü müziklerin de programlara dahil edilmesi gerektiği savunulmaktadır. Diğer bir faktör de, Codarts’ın başarılı pop ve jazz akademilerinin eğitsel felsefelerinin Rotterdam Müzik Eğitimi Akademisini tamamlayıcı nitelikte olmasıdır. Codarts’ta, Avrupa Birliği’nin desteğiyle yakın zamanda bir Dünya Müziği Merkezi’ne dönüştürülmüş olan, başarılı bir Dünya Müziği Akademisi yer almaktadır. Bu akademide, müzisyenler, Tango, Flamenko, Küba, Hint ve Türk müziği türlerinde eğitim alır. Çeşitli akademilerden öğrenciler, projelerde birlikte çalışmakta ve işbirliği yapmaktadırlar.

Gerçek şu ki, bu Akademideki öğrenciler, çoğunlukla pop müziğe yönlendirilmektedir. Bilgisayar kullanımı konusunda becerili, örneklem konusunda deneyimlidirler ve ses ve müzik düzenleme ve yönetme konusunda yaygın modern teknikler kullanabilmektedirler. Bu da, pop ve dünya müziğinin pratik anlamıyla bir arada oluşu, istekli bir müzik eğitimleri neslinin yetiştirilmesi açısından önemlidir.”

Öğrencilerin yaratıcılığının geliştirilmesine ve mesleki/müzikal kimlik kazanmalarına dönük uygulamalar içeren oldukça ilginç bu çalışma, Hollanda’da gelişen etkili bir eğitim süreci hakkında çok önemli ipuçları vermektedir.

Araştırmaya ilişkin olarak içerisinde üzerinde durulması gereken eğitim-öğretim uygulamalarının varlığından söz etmekle birlikte, eğitim stratejileri bakımından Gardner ve Elliot gibi eğitimcilerin büyük ölçüde referans alındığı bu çalışmanın farklı yönlerinin bulunduğunu ve çok yönlü değerlendirme gerektirdiğini vurgulamalıyız.

Doğu ve Batı medeniyetleri arasında yer alan Türk Ulusu, Erken Cumhuriyet dönemindeki eğitim ve sanat hamleleriyle örnek sayılabilecek çok önemli gelişmeler göstermiştir. Müzik eğitimcilerimizin kendi koşullarımızı göz ardı etmeden, içerisinde post modern yaklaşımlar taşıyan bu tür eğitim uygulamalarının zararlı yönlerini dikkatli biçimde süzmesi gereklidir.

Tüketim kültürünün müzik alanında en önemli temsilcisi ve simgesi sayılabilecek pop müzik çalışmalarını merkez alan bir müzik eğitimi anlayışı, ne derece kalıcı veya iz bırakıcı olabilir? Doğu ve batı etkileşiminde otantik ve klasik yönelimlerle evrilerek

gelişen binlerce yıllık müzikal birikim; yeni eğitim ortamını oluşturan yapılandırılmış pop kültürü içerisinde nasıl algılanabilir? Sosyal, politik, ekonomik ve tarihsel gerçeklikler içerisinde çatışmalar, uzlaşmalar veya alışverişler içerisinde yoğrulan kültürel hareketler; post modern yönelimlerle biçimlenen popüler kültür içerisinde nasıl bir potada eritilebilir? Çocuklarımız ve gençlerimiz, müzik yoluyla tüketmeleri gereken enerjiyi yalnızca tüketim kültürünün ve yüzeyselliğin bir parçası olarak gerçekleştirmek zorunda mıdır? Bu gelişimi etkileyen diğer etkenler neler olabilir?

Bu sorular, müzik eğitimi ve müzik kültürü bakımından belki de 21. yüzyılı kapsayıcı çok önemli bir süreç içerisinde bulunduğumuzu göstermekte ve cevaplandırılması için kapsamlı araştırmalara ve stratejiler geliştirmeye gereksinim duyduğumuzu vurgulamaktadır.

Treanor'un vurguladığı; özel olarak Hollanda'da ve genel olarak batıda gözlenen çok kültürlü toplum gerçeklerine ilişkin gelişmeler konunun göz ardı edilmemesi gereken farklı yönlerini de ortaya koymaktadır.

Irkçılığı ve eşitsizliği meşrulaştırmak

“‘Çok-kültürlü’ bir toplumun gerçeği gittikçe açığa çıkıyor. Hollanda'da, ‘çok-kültürlülük’ sistematik bir şekilde ‘eşitlik’ın karşıtı olarak kullanılıyor. Çok-kültürlü bir toplum, Afrikalı göçmenlerin tuvalet temizlediği, yüksek mevkilerdeki Hollandalıların ise avukat, pilot, cerrah ve banker olduğu bir toplumdur. ‘Çok-kültürlülük’ kavramı artık eşitlik veya saygı anlamını taşıyor – bu anlamları eskiden taşıdığı varsayımından yola çıkarsak. Toplumda etnik azınlıkların varlığını ima ediyor, fakat onların sosyal statülerinden bahsetmiyor. Hatta, bir toplumun çok-kültürlü olmasıyla bütün ahlakî zorunlulukların yerine getirildiği iddia ediliyor.”

Zorunlu kültür

“‘Çok-kültürlü bir toplum’ göçmenleri baskı altında tutuyor. Onlara, geldikleri ülkelerde, kalan tek kültürleriyle yeniden birleşmek kalıyor. Nereye giderlerse köken kültürlerine hapsediliyorlar. Tek kültürlülük, çok-kültürlülük ve kültürlerarası düşünceler kültürü empoze eden düzenlerdir. Okulda (ve evde) anlatılanlara karşın, ‘kültür’ sahibi olmak zorunlu değildir. Kutsal bir olaydan çok milliyetçilerce savunulan siyasî bir seçimdir.

Devlet politikaları bu çeşit çok-kültürlülük üzerine kurulu olunca, muhafazakâr gruplara öncelik tanılır. Muhafazakâr insanlar genelde kendilerini “topluluğun gerçek değerlerinin” temsilcileri olarak lanse ederler. Hükümet, her kültürün otantik temsilcisini arayınca, bu muhafazakâr temsilciyi bulur.

Pratikte Avrupa'daki hükümetler hakikaten muhafazakârları, çoğu zaman da

dinî önderleri, bir göçmen azınlığın temsilcisi olarak öne sürer. Böyle olaylar sık sık gerçekleşince, çok-kültürlülüğün ‘çok-inançlı’ veya ‘çok-dinli’ anlamını edinmesine neden olmuştur. Örneğin Amsterdam’ın yerel siyasetinde, Türkler Müslüman varsayılıyor. Ateist olsalar bile, hayatta bir câminin içini görmemişler bile, yerel câminin imamı onların temsilcisi sayılıyor.

Bu tutum – zorunlu kültür – Hollanda’da tek-kültürlülüğe geri dönüşü kolaylaştırdı. Ve tahmin edilir şekilde, göçmenlere telkin edilen ‘Hollanda değerleri’, 1950’lerin değerleridir. Kültürün standart şekli her zaman muhafazakâr şeklidir – böyle kültür olacağına hiç kültür olmasın.”(Treanor, 2003)

Yukarıda sözü edilen eleştiriler günümüz Hollanda’sında “çok kültürlülük” adına cevaplandırılması gereken bir dizi soruya ve daha derinde yatan pek çok probleme işaret etmektedir.

Hollanda ve diğer Batı ülkelerinde “çok kültürlü” eğitim anlayışlarının geliştirilmesi, köken kültürlerle diğer kültürler arasında emeğe ve sürece dayalı derinlikli ilişkiler geliştirilmesi gereklidir.

Oysa, örnek makalede görüldüğü gibi; Batıda yüzeysel tutumlara, yanlı bakışlara ve insanları yalnızca “din” değişkeni gibi unsurlara bilinçli olarak indirgeme anlayışlarına rastlanmaktadır. Bu yanlış ve eksik bakış açılarıyla küresel akışların girdabına hiçbir ülkenin ve anlayışın dayanamayacağı açıkça görülmektedir.

## Sonuç - Öneriler

Kendi koşullarından ve yönelimlerinden hareketle kapsayıcı, yayıcı ve belirleyici post modern özellikler içeren “Çok Kültürlü” eğitim uygulamalarının, diğer kültürlerle etkileşimlerinde, ister istemez popüler kültür ve müzik paydasında buluşması sonucu ortaya çıkmaktadır.

Dışarıdan eğitim uygulamalarını süzmeden transfer etmeye meraklı ve olduğu gibi metodoloji örneği almaya eğilimli akademisyenlerin varlığı, bu tarz yaklaşımlara sahip kişilerin kültürlere veya kültürümüze verebileceği zararları önceden kestirmemiz gerekliliğini açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca, “Çoklu Zeka” gibi birçok eğitim kuramının ülkemizde sakıncaları üzerinde durulmadan doğrudan uygulandığı da bilinen bir durumdur.

Ülkemizde çok kültürlülük üzerine müzik eğitimi modelleri geliştirme eğilimi ve gereksinimi bu derece görülmemesine rağmen, küçülen dünyada oluşan kültürel gereksinimler bu konuya duyarlı olmamızı gerektirmektedir. Vatandaşlarımızın göçler yoluyla kurdukları yeni yaşam biçimleri, pop müzik kültürünün dünyada öne alınamaz biçimde yaygınlaşması ve Türk halk ezgilerinin dünya müzikleri açısından önemli konumu göz önüne alındığında, çok kültürlülüğe ilişkin müzik eğitiminde yapılan çalışmalar

kuşkusuz bizi de yakından ilgilendirmektedir.

“Irene” örneği ile kendi metodolojilerini ortaya koyan Hollanda’daki yaygın ve güncel müzik eğitimi anlayışının, yadsınamayacak ve üzerinde durulması gereken yönler kuşkusuz vardır. Ancak, bu tarz yönelimlerle pop müzik paydasında genel çözüme gidilmesi ile kültürleri kendine özgü inceliklerinden arındırma yanlısına düşüldüğü görülmektedir.

Bu tarz yönelimlerin, üst ayrılaşmaya yol açarak ve tüketim kültürünün yüzeysel yönlerine hizmet ederek toplumun post modern akımların etkisi altına girmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Ülkemizde Milli Eğitim anlayışından iyice sıyrılan “Okul Müzik Eğitimi” anlayışının erozyona uğratılmasıyla, piyasa koşullarının baskın olduğu müzik eğitimi uygulamalarının yerleşmesi kaçınılmaz bir sonuçtur.

Son yıllarda söz konusu nedenlerle ülkemizde sayıları hızla artan ve yalnızca belli kesimlerin çocuklarının yararlanabildiği müzik dershanelerinin bu denli etkili oluşu düşündürücüdür. Bu dershanelerde verilen eğitimin genellikle yüzeysel ve belli kitlelere dönük oluşu, içeriğinin amatör çalışmaları hedeflemekten öteye geçmemesi ve niteliği tartışma konusudur.

Küresel akışların etkisinde dünyada ve ülkemizde okul müzik eğitiminin ve mesleki müzik eğitiminin etkisini ve verimliliğini giderek kaybetmesi kuvvetli bir öngörüdür.

Pop müzik aracılığıyla yalnızca kültürel benzerliklerle yetinilen bir potada eritme anlayışının sakıncaları ile söz konusu yönelimlerin kültürler ve ortak kültür üzerinde zarar verici yönleri olabileceği gerçeği müzik eğitimcilerince göz ardı edilmemelidir. Pop müzik çalışmalarının müzik eğitimindeki rolü, oranları ve niteliği günümüzde üzerinde özenle durulması gereken bir konudur.

Kuşkusuz yanlı, çıkarıcı ve acımasız yaklaşımlarla geri dönüşü olmayan bir ivme izleyen stratejik akışlar, kendi içinde doğal ve samimi gözükse de kültürel zenginlikler üzerinde onarılamaz izler bırakabilmektedir. Giderek küçülen dünya üzerinde günümüz koşullarının oluşturduğu yaklaşımlar, söz konusu olumsuzlukların yerleşmesine ve büyümesine elverişli ortamlar sağlamaktadır. Kendiliğinden, bu sistemin ve döngünün içerisinde yer alınması çağımızın insanlara dayattığı en büyük problemlerden biridir.

Üniversiteler “Uluslararası” etiketli her türlü çalışmaya adeta “gözü kapalı” anlayışta ve ödünler vererek girmemelidir. Günümüzde ülkesinin ve insanlığın çıkarlarını Batının çıkarlarının gerisinde bırakan her türlü girişim büyük bir aymazlığın veya ihanetin sonucudur. “Türkiye’nin kötü imajını düzeltmek!” söylemiyle yola çıkılan bilimsel, kültürel etkinliklere; neden?, kime karşı?, ne amaçla?, neye rağmen?, sorularının vakit geçirilmeden sorulması gerekliliğine işaret etmek başlıca görevlerimizden birisi olmalıdır.

Batı merkezli “çok kültürlü” müzik eğitimi uygulamaları kendi ana hedeflerini belirlerken kendi bağlamında tuttuğu birçok değer dışında “benzerliklerden yola çıkmayı” en akılcıl ve kolay yol olarak belirlemektedir. Böylece ülkelerin özgün karakterlerini

üzerinde barındıran yerel güçlüklerin üzerinden daha kolayca aşabilecekleri kavrayışına sahip olabilmektedirler. Müzik kültürünün/kültürümüzün Avrupa'daki birtakım küresel dernekler yoluyla masaya yatırıldığı ve bahsedilen yönelimin merkeze taşındığı şu günlerde tam tersine ülkelerin kendi özgün yapılarının benzer veya farklı özellikleriyle merkeze taşınarak irdelenmesi gerekliliği sonucuna varmaktayız. Bu belki uzun ve zor bir süreç gerektirebilir. Ancak, yapılan tüm yapıcı çalışmalara destek vermekle birlikte; söz konusu birlik veya derneklere, postmodern söylemlerden uzak ve onun kültürlere, insanlığa zarar verici yönleri yerine çok daha yararlı, paylaşımcı ve gerçekçi çalışmalar yapmalarını tavsiye etmeliyiz.\*

Çünkü, bu dernekler bizim gözlemlerimize göre “tek” elden yönetim tarzıyla ve başkalarına yönelik strateji belirleme yetisiyle birlikte günden güne ülkemiz içerisinde ve dünya genelinde etkin biçimde yapılanmaktadır.

Kültür içerisinde yoğrularak ve zaman, emek isteyen gerçekçi çalışmalar ana hedef olmalıdır. Özellikle sosyal bilimlerde uzun süreçler ve gözlemler isteyen çalışmaların, “bilimsel” etiketli yüzeysel ve öze yabancı yaklaşım biçimleriyle ele alınan niteliksiz gelişimine göz yumulmamalıdır.

Bu saptamalar, müzik kültürümüze ve onu oluşturan tüm boyutlara ilişkin her dönemden daha fazla duyarlı olmamızı gerektiren bir süreç yaşadığımızı göstermektedir. Müzik eğitiminin kendine özgü özellikler içerdiği duyarlılıklar günümüzde kendimize daha fazla güvenmemizi ve radikal adımlar atmamızı gerektiren düzeydedir. Batının geçmişten günümüze müzik eğitimine ilişkin geçirdiği evreler ve bunların bizleri ilgilendiren boyutları, Cumhuriyet Döneminde ülkemizdeki doğu-batı etkileşimli kapsamlı gelişmelerle birlikte çok yönlü biçimde değerlendirilmelidir. Bu değerlendirmelerin ışığında kendi yörüngemize uygun müzik eğitimine ilişkin yöntemler üretilmesi önem kazanmaktadır.

Halk ezgilerimize ve Batıdan aldığımız gelenekselleşmiş tüm değerlerimize ilişkin müzikal yaklaşımlar, müzik eğitiminden müzik sanatına evrilen kendine özgü deneysel bir anlayışa sahip olmalıdır. Bu anlayış; halk ezgilerimizin yaşamasını gözetmesi kadar onların kazanacağı yeni değerleri de küresel akışların olumsuz etkilerinden koruyucu ve karşı ivmeler geliştirici yeni özelliklerle donatmalıdır.

Sözlü kültürün temel yapı taşları olan benlik, bellek ve kişisel beceri; yazılı kültürden gelen kazanımlarla örtüşerek özgürlük ve disiplinin ortak kapsamları içinde geleceği kucaklamalıdır.

---

\* EAS Avrupa Müzik Eğitimi Birliği Başkanı F. Niermann'ın Ocak 2009'da Bolu A.İ.B.Ü'de verdiği seminerden edinilen “Benzerliklerden yola çıkmak” kavramına ilişkin kendi müzik eğitimi uygulamalarına dayalı yönelim biçimi.

## **KAYNAKÇA**

- Aslanoğlu, R. (1998). Biri Kültürel Karışım Olarak Küreselleşme, A. Yaşar Sarıbay, E. Fuat Keyman, (Der.), Küreselleşme, Sivil Toplum ve İslam, Vadi Yayınları, Ankara.
- Connor, S. (2001). Postmodernist Kültür, Çeviren: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Evelein, F. (2006). Pop and World Music in Dutch Music Education: Two Cases of Authentic Learning in Music Teacher Education and Secondary Music Education. International Journal of Music Education, Volume 24, Number 2, August.
- Goottdiener, M. (2005). Postmodern Göstergeler, Çevirenler: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İmge Kitabevi, Ankara.
- Isme. (1992). Isme Proceedings of the 20th World Conference of the International Society for Music Education. Seoul, Korea.
- Schippers, H. (1996). Teaching World Music in the Netherlands, Towards a Model for Cultural Diversity in Music Education, International Journal for Music Education.
- Sell, D. (1992). Multicultural Music Education: Some Assumptions and Dangers. Isme Proceedings of the 20th World Conference of the International Society for Music Education. Seoul, Korea.
- Treanor, P. (2003). Çeviren: Uğur, Ü.Üngör, Çok Kültürlülük Neden Yanlıştır? [Çevrimiçi ] <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/index.html>.
- Wagner, P. 2005; Modernliğin Sosyolojisi, Çeviren: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

## **Özet**

“Dünya Müziği” bir müzik türü olmasının yanı sıra, müzik eğitimcileri tarafından çok kültürlü müzik eğitiminin kapsamı içinde ele alınan ve özellikle son yirmi yıl içerisinde ilgili literatürde sıklıkla kullanılan bir nitelemedir.

“Dünya Müziği” tanımlaması ve onunla ilintili eğitim uygulamaları, müzik eğitiminde küresel algılamının ortak bir payda kazanmasında, popüler kültürün kolaylıkları nedeniyle müzik eğitime ilişkin bir strateji haline de dönüştürülmüştür.

Postmodern yönelimlerle koşut biçimde ilerleyen söz konusu eğitim stratejilerinin Hollanda örneğini ortaya koyan araştırmalar üzerinden değerlendirilmesi ve bu değerlendirmelerin ışığında müzik kültürümüze yansıyan veya yansyabilecek olumsuz yönlerle ilişkin çeşitli saptamalarda bulunmak makalemizin konusunu oluşturmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Çok Kültürlülük, Dünya Müziği, Müzik Eğitimi



## **Abstract**

### **Assessment of the Latest Twenty Years in “World Music”: Examples of Netherlands**

Besides “World Music” is a music genre, it is also a definition which is frequently used in the related literature especially in the latest twenty years and assessed within the scope of multicultural music education by music educators.

In providing a common ground for a globalized perception in music education, the definition of “World Music” and the related educational programs were also changed into a strategy regarding music education thanks to the facilities of popular culture.

The aims of the present article are to assess some studies on the related educational strategies which progress in parallel with postmodern trends in Netherlands and in the light of these assessments, to perform some determinations related to the negative aspects that reflect or can reflect on our music culture.

**Key Words:** Multiculturalism, World Music, Music Education



# SÖMÜRGEÇİLİĞE ÖNEMLİ DARBE VURAN ROMAN: Yayımlanışının 150. yılında Max Havelaar

**Mustafa Güleç\***

## 1.Giriş

**B**u çalışmada, Hollandalı yazar “Multatuli”, gerçek adıyla Eduard Douwes Dekker’ın (1820 - 1887), Hollanda iktisat, iç ve dış politika tarihinde önemli yer etmiş olan *Max Havelaar* adlı romanı tanıtılıp incelenecektir. Söz konusu roman, Mayıs 1860 tarihinde yani günümüzden tam 150 yıl önce Amsterdam’daki yayınevi Joost de Ruyter tarafından iki ciltlik kitap halinde 19. yüzyıl biçimiyle ve içeriğine bakıldığında da biraz yanıltıcı bir başlıkla yayımlandı: *Max Havelaar, ya da Hollanda Ticaret Şirketi’nin Kahve Mezatı* (Multatuli Genootschap, 2005: 1). Hollandalı yazar, kültür ve edebiyat eleştirmeni Menno Ter Braak’a (1902-1940) göre, acıklı bir takma ad kullanan bu yazarın adını, yalnızca radikal özgür düşünce dergisi *De Dageraad*’ın (Şafak) birkaç okuru dışında, o tarihe kadar duyan pek kimse olmamıştır. Ter Braak gibi bir eleştirmenin yazın, düşünce, toplumsal hareket ve duyarlılık bağlamındaki

\* Araş. Gör. Dr. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Hollanda Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

kahramanlarından biri olması, Multatuli'nin nükte, bilgi ve otorite yeteneğiyle konusunu çok iyi aktarıp savunabilmesi gibi özelliklerine bağlıydı.

“Multatuli” takma adına gelince, Paul van 't Veer yazarın yaşamını betimlediği çalışmasında, Eduard Douwes Dekker'ın yaşadığı dönemde (yani 19. yüzyıl), entelektüel çevrelerde üretilen düşünceleri, yorum ve eleştirileri, özellikle güç odaklarından ilk evrede fazla tepki çekmemek ve anonim kalmak amacıyla Latince ya da Yunanca takma isimlerle yayımlamanın olağan bir yöntem olduğunu belirtiyor. Dolayısıyla, Eduard Douwes Dekker da yazacaklarını genel bir adla halka duyurmayı tercih etti, çünkü onun için önemli olan sıkıntı duyduğu, eleştirdiği Hollanda sömürge yönetiminin bugünkü Endonezya'da (o günkü adıyla Hollanda Doğu Hindistanı'nda) yarattığı toplumsal sorunları, haksızlık, düzensizlik, eşitsizlik ve adaletsizlikleri Hollanda'daki bu konulardan bilgisiz ve habersiz halka duyurmaktı. Multatuli, daha önce yazdığı mektuplardan birinde Romalı şairlerden Horatius'a ait olan ve hoşuna giden sözlerini alıntılamıştı (Van 't Veer, 1979: 428):

Qui studet optatam cursu contingere metam,  
**Multa tulit** fecitque puer, sudavit et alsit,  
Abstinuit venere et vino

Hollandalı büyük yazar ve şair Vondel, Horatius'u Latince'den Hollandaca'ya ilk çevirenlerdendi: “Hedeflerine erişmek isteyen kişi, gençliğinde çok iş yapmalı, acı ve sıkıntıya katlanmalıdır.” Bu dizelerin, daha sözcüğü sözcüğüne ve ayrıntılı çevirisi şöyle olabilir: “Her kim ki yaşamı boyunca bir hedefe, amaca ulaşmak ideali vardır, işte o kişinin genç iken çok sıkıntıya katlanması, çok iş yapması, çok terlemesi, soğuğa direnç göstermesi, kadından ve şaraptan uzak durması gerekir”. Büyük olasılıkla buradan alıntılanan takma ad **Multa tuli**, ‘çok sıkıntı çektim, çok şey gördüm, geçirdim’ anlamına geliyor. Ancak, Eduard Douwes Dekker burada yaşamından şikayet etme, kendi sıkıntılarını anlatının merkezine yerleştirme gibi bir niyetle bu adı seçmemiştir. Dahası, toplumsal dönüşümü, bakış açısını ve düşünce kalıplarını değiştirme ve sonucunda kalıcı bir eser bırakma sürecinde, sıkıntı çekmenin kaçınılmaz yaşam deneyimi olduğunu vurgulamak istemiş olmalıdır. Bu bağlamda, acı ve sıkıntı çekmenin Hıristiyanlığa uymayan bir biçimde anlamlı olması söz konusudur.

## 2.Çok çeken adam: E. Douwes Dekker ve onun Doğu Hindistanı

Eduard Douwes Dekker, 2 Mart 1820'de 5 çocuklu Protestan bir ailenin dördüncü evladı olarak Amsterdam'da dünyaya geldi. Babası Engel Douwes Dekker, gemi kaptanı, annesi ev hanımıydı. Yaşadığı dönem olan 19. yüzyılda, Eduard Douwes Dekker, Hollanda devletinin sömürgesi olan Endonezya'da (o günkü adıyla Hollanda Doğu Hindistanı) yönetici düzeyinde devlet memuru olarak çalıştı. 19 yaşında genç bir Hollandalı olarak

babasının gemisiyle Hollanda Doğu Hindistanı'nın başkenti Batavia'ya\* gitti (1839). Burada Sömürge Yönetimi Sayıştay İdaresi'nde (*Algemene Rekenkamer*) alt kademe memurluktan işe başladı. Muhasebe işleriyle ilgilenmek çok hoşuna gitmese de, ilerleyen yıllarda yönetimde görevli memurluğa terfi etti. Batavia'da kaldığı bir buçuk yıl boyunca iyi zaman geçirdi, ancak kumar borçlarının artmasından dolayı, Genel Sömürge Valisi'nden bölge dışında bir göreve atanma talebinde bulundu. Daha sonra, 1842 yılında Sumatra adasında müfettişlik görevine getirildi. Buradaki müfettişliği esnasında bütçe açık verince Sumatra valisi General Michiels'ten ciddi bir kınama cezası aldı. Çok üzülmesine neden olacak “şerefsiz” yaftası kendisine yapıştirıldı. Michiels tarafından geçici olarak görevden alındı. Yerel sorunlara, çekişmelere kafa yormaktan, muhasebe işlerine az zaman ayırdığı olmuştur. Daha sonra, Max Havelaar'da ayrıntılı olarak anlattığı gibi, söz konusu bütçe açığı, kendisinden önceki mali işler idaresinin, ülke içine yerel ayaklanmaları bastırmak için gönderdiği askeri birliklere ayrılan paraları kayıtlara geçirmemesinden kaynaklanıyordu. Bu sorun çözüldükten, ancak ardında birçok üzüntü ve keder bıraktıktan sonra, Paul van 't Veer, Multatuli'nin 1845 yılında Genel Sömürge Valisi tarafından kıdemiyile doğru orantılı olmayan düşük bir kadroya ‘geçici memur’ olarak atandığını ve Batavia'dan uzak bir bölgeye yani Krawang'a sürüldüğünü anlatıyor. Bu arada, asil bir ailenin kızı olan Barones Everdine van Wijnbergen ile tanışıp evlenmeye karar verdi. Ancak, Barones Wijnbergen'in ailesi, Multatuli'nin başına gelenler, dinsel alanda ve diğer genel görüşleri nedeniyle damat adayını pek sıcak karşılamadı. Bu yüzden Everdine (diğer adı Eefje ya da Tine) ailesinin baskısını üzerinde hissetti. Ancak bu baskı, gönül ilişkilerinde genelde görüldüğü gibi, birbirlerine olan ilgiyi daha da pekiştirdi. Bu bölgede herkes mutsuz, hasta ya da daha kötü durumdaydı. Bu koşullar, ikisini birbirine yakınlaştırdı. Bu durumda, nişanlı ve birbirine aşık Eduard ve Everdine için evlilik kesin gözüküyordu. İkisinin de arkasında mutsuzluk, önünde ise belirsizlik duruyordu. Eduard'ın serbest ve hoyrat yaşam biçemi, etrafına olan bir sürü borcu Eefje'yi endişelendirmiyordu. Aslında bu adamı fazla da tanımıyordu. Etrafında çarpıcı, parlak ve orijinal fikirleriyle, haksızlıklara karşı durmasıyla, geleceğe dönük idealleriyle dikkat çekiyordu. Ancak artık hayatında huzur, dinginlik ve düzen istiyordu. Bu yüzden evlenmeliydi. Şansı yaver gitti ve asil sınıftan bir kız yani Barones Van Wijnbergen karşısına çıktı. Bir zamanlar “şerefsiz” yaftası yemiş bir adam, şimdi şerefli ve asil bir ailenin kızını alacaktı. Eefje de aşkı için birçok zorluğa ve çıkacak soruna katlanması gerektiğini biliyordu. Değişik bir inatçılık vardı bu kızda: eğer bir kere karar vermişse, çevresinde herkes aksini tavsiye etse bile o işi, yani karar verdiği şeyi yapardı. Eduard da bunlardan biriydi. 26 yaşındaydı ve hayatta mutluluğu bulmak için daha ne kadar bekleyecekti!

\* Bugünkü Endonezya'nın başkenti Cakarta, 1619 yılında Hollanda Genel Sömürge Valisi (Gouverneur-Generaal) J.P. Coen tarafından, Hollandalıların ataları olarak kabul edilen Batavyalıları gönderimde bulunarak, Batavia adıyla Hollanda Doğu Hindistanı sömürgesinin başkenti, yönetim merkezi olarak seçilmiştir.

Parakan Salak (Batavia bölgesi) ile Eduard'ın yeni görev bölgesi Poerwakarta (Krawang'ın sömürge idare merkezi) arasındaki mesafe yaklaşık 200 kilometre idi. Yalnızca at üstünde gidilebilecek kötü dar yol ve patikaların varlığı üç dört günlük bir yolculuğu gerektiriyordu. Nişanlısını bırakıp yola koyuldu. Yoldayken yolculuğun ne kadar zor ve meşakkatli geçtiğini anlatan bir mektup gönderdi müstakbel eşine. Sağanak yağmura tutulup yolunu kaybetmiş, bambudan yapılmış bir köprü aracılığıyla taşan bir nehri zorlukla geçmişti. Aslında atıyla köpüren suya atlayıp geçmeyi yeğlerdi, ancak çok sevdiği bir hanımefendiye dikkatli olma sözü verdiği ve onu ne kadar sevdiğini göstermek için, bu düşüncesini gerçekleştirmemişti. Eduard, çocukluğundan beri maddi ve somut refaha çok önem vermemiş, mutluluğun maddiyata bağlı olmayan biçimlerini hayal etmişti. Kaybettiği bir çocukluk dönemini günlüğüne yazdığı sözleri hatırlayıp tekrarladı: 'insan büyürken, kalp güzelliğini kaybettikçe, akıl da keskinlik kazanmaya başlar'. Bu sözler, Multatuli için artık romantik ve duygusal beklentilerin yavaş yavaş gerçeklere yer açmaya eğilimli olduğunu gösteriyor: evlilik, düzen ve Poerwakarta'da sabit bir iş. Hollanda devletinin kendisine tahsis ettiği resmi hizmet atlarıyla özel mülkiyete ait tarlalardan geçerek yoluna devam etti, ancak atlar araziye uyum sağlayamayınca inip yürümeye başladı. Yanında götürdüğü hizmetli memur kendi atına binmeye devam etti. Burada biraz Don Kişot ve hizmetlisi Sancho'nun yolculuğuna benzer bir tablo ile karşılaşılıyor. Nitekim, Jesús Ferrero da, Don Kişot'un yazarı Cervantes ile anlatım örgüsü ve biçim bakımından koşutluklar görüyor (bkz. Ferrero, 2009). Cervantes'in meşhur eserinde olduğu gibi, burada da, ana karakter, yolsuzluk dolu, çürümüş ve kokuşmuş bir dünyanın ortasında ayakta kalmaya çabalar.

Atsızlık sorununu çözmek için civardaki toprak sahibi Hollandalılardan birinden daha iyi, yani yolculuğa dayanabilecek durumda olan bir at ödünç alabilmeyi umut etti, ancak bunu başaramadı. Öğleden sonra Batavia'nın alçak ovalarına vardı. Sert tropik yağmurların sonucunda oluşan aşırı sıcak ve nemden dolayı Cava adası yerlisi olan halktan birinin evine sığındı ve orada biraz uyuyup dinlendi. Misafir eden Cavalı ona karnını doyurması için pilav ve su verdi. Dekker'ın yanında para yoktu. Ev sahibi adama, Sömürge İdaresi'nin bastırıldığı ve üzerinde şu kadar para yerine geçer diye ifade bulunan Van Rees fişlerinden uzattı. Herkes veresiye çalışıyordu o günlerde. Akşamüstü hava hafifçe kararmaya başladığında, saat yedi sularında bu bölgelerin en büyük özel mülkiyet alanı olan Arnold ailesinin Tjileungsir'deki arazisine geldi. Şahane bir çiftlik evi ile karşılaştı. Evin beyi o an evde değildi; hanımefendi de Eduard'ı kabul etmek istemedi. Bunun üzerine, "Bu muameleden dolayı kızmıştım. Hanımefendiyi kibarca selamladım ve oğluna Bay Arnold'a yani babasına diyeceğim iki çift söz var, bunları da duvara yazıyorum dedim" der. Çiftlikteki sütunlardan birine şu dizeleri yazar (Van 't Veer, 1979: 174 - 180):

'Ey insan, konukseverliği onur ve şerefi ara Türk'te ve Arap'ta  
Böbürlenme bir zamanlar parıldayan erdemlerinle bu ülkede

Yirmi altı direk\* yol yürüdüm ben Buitenzorg'dan buraya  
Bir sandalye uzatılmadı, bir yudum su bile verilmedi bana.'

'O, zoek gastvrijheid eer bij Turk en Arabier  
En roem de deugden niet, die in dit land eens blonken,  
'k Liep zes en twintig paal van Buitenzorg tot hier,  
Mij werd géén stoel gezet, géén dronk werd me ingeschonken.'

7 Ekim 1845 tarihinde nişanlısına yazdığı 17 sayfalık uzun mektupta buna benzer yol maceralarını ayrıntılı olarak anlatır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, kendisine haksızca yapıştirılan “şerefsiz” yaftası, daha doğrusu ‘şeref’ kavramı, Multatuli'nin zihnini oldukça uzun bir süre meşgul etmiş izlenimi veriyor ve yazar, bu kavramı yaşadığı her olayda sorgulama yoluna gitmiş gibi gözüküyor. Bay Arnold'a şiir biçiminde ve biçiminde yazdığı bu küçük notta bile düşünce, muhakeme, karşılaştırma ve sorgulama olarak bu olgunun izlerini görebiliyoruz. O geceyi ve bir sonraki geceyi 40 km. yol kat ettikten sonra yerel halktan birilerinin evinde geçirir. Ayaklarının yürümekten ağrıdığını belirterek, yolculuğun bir kısmına çıplak ayakla devam eder. Kendi milletinden aydınlanma ve uyanış görüp de (sonuçta, büyük olasılıkla, o aydınlanmanın gücüdür ona bütün bunları düşündüren ve söyleten), merhamet ya da sıcaklık fazla görmeyince, ister istemez, yerel halkın ülkelerini sömürgeleştiren bir gücün temsilcisi olmasına rağmen kapılarını ona açmaları, muhtemelen onu bu düşüncelere sevk etmiştir.

Daha sonraki dönemde Almanya'da (Kassel) yazdığı dinsel içerikli şiirlerde, dünyadaki iyi ve kötü kavramlarını da sorgulayacaktır (1859): “Eğer Tanrı varsa, neden kendini açıkça ifşa etmiyor, gizli tutuyor ve her şeye kadir, gücü yeten bir Tanrı, gücü yetmesine rağmen kötülüğe izin veren bir Tanrı tahayyül edilemez ” (Van 't Veer, 1979: 412). 1861 yılında Cava adasına büyük zarar veren sel baskınından sonra, yerel halka yardım kampanyası başlatır. Kiliseye devamlı giden inançlı Hıristiyanlara bu konuda güven duymak için elinde yeterli neden vardır. Nitekim, Max Havelaar'ın yayımlanmasından sonra Papaz Francken, Multatuli'ye hitap ettiği mektubunda, Hıristiyanların onunla olduklarını, desteklerine güvenebileceğini belirtir. Ancak, Max Havelaar'daki Papaz Wawelaar karakterini biraz abartılı bulduğunu söylemeden edemez. Multatuli'nin, Papaz Francken'a yanıtı coşkulu, din kardeşi tonunda ve sevimli bir biçimdedir. Wawelaar karakterinin, “sırf kurgu ve uydurma” olduğunu itiraf eder. Aslında, Cavalıların yağma ve ölümün pençesinden korunmasında ve kurtarılmasında Hıristiyanların yardımını alabilmek için her şeyi itiraf

---

\* Hollanda Doğu Hindistanı'nda (Cava ve Sumatra'da) iki mil taşı arasındaki mesafeyi göstermek için kullanılan ve *direk* olarak adlandırılan bir tür ölçü birimi. Cava'da 1 direk = 1506,94 metre; Sumatra'da 1 direk = 1851,85 metredir. Daha sonra, iki ölçü birimi de kaldırılıp 1 direk = 1500 metre olarak kabul edilmiş ve her yerde ölçünlü hale getirilmiştir.

etme niyetindedir. Fakat birkaç yıl sonra hayal kırıklığına uğradığını, Hıristiyanlardan yardım toplayabileceğini ummakla ne kadar saf olduğunu dile getirir: “Hıristiyanlar, bu sorumluluğu (Tanrı’nın gözü önünde) bir kenara bıraktılar”. Kendisine söz verilmesine rağmen, Multatuli, Hollanda’dan sel mağdurlarına gönderilen toplam paranın onda birini bile bu girişimiyle toplayamadı. Kendi cebinde ise beş kuruş parası bile yoktu (Vermoortel, 1995: 33).

Multatuli, diğer düşünce dizgelerini de sorgulamayı hiçbir zaman bırakmaz. 8 Ocak 1884’te H.C. Muller’e yazdığı bir mektupta, sosyalizm hakkındaki görüşlerini dile getirir: “Karl Marx! Birçok kere eserlerini okumaya çalıştım. Kötü yazıyor bu adam. Ancak öyle kötü bir biçimde ki bazıları yazılarını okuduktan sonra okurlarda bilgili, herşeyden haberdar izlenimi yaratacak kadar... Kapital’deki belli kapital ibaresini anlamıyorum. O belli olan kapitalle mücadele etmek için işçiler birleşmeli, toplanmalı bir araya gelip paralarını da birleştirmeli yani yeni bir kapital oluşturmalı!!”.

Aynı kişiye, 15 Ağustos 1886 tarihinde gönderdiği mektupta, siyasi görüşlerini anlatmaya devam eder: “Hayır, ben sosyalist değilim. O partinin programına, ilkelerine katılmıyorum ve bu belki benim için talihsiz bir durum, ancak onlar için talihsiz olduğu daha kesin... Sosyalist olmamamın yanı sıra, aynı zamanda sosyalizm karşıyım da. Sosyalistler, ‘Devlet’i en güçlü organ yapmak istiyor. Ben ise ‘hükümet’ denen kaçınılmaz kötülüğün müdahalesinin mümkün olan en fazla oranda kısıtlanmasında ısrarcıyım. Durmaksızın yeni kanunlar çıkarıp uygulama işiyle meşgul oluyorlar. Ben ise, ana hatlarıyla kanunların iptali işiyle ilgilenilmesi gerektiğini savunuyorum, çünkü bu kanunların, insanların yüklendiği boyunduruğu daha da ağırlaştırma arzusunda olduğu ortaya çıkmıştır. Mümkün olanın sınırları içinde kalmak koşuluyla, benim talebim şudur: özgürlük.”. Multatuli, tam özgür düşünmeyi seven bir kişiliktir. Kendini hiçbir siyasi görüşe, gruba yakın hissetmez (Vermoortel, 1995: 16-17).

Akademik kesime de tepkilidir. Profesörler, onun gözünde sokakları temizleme işiyle ilgilense zamanlarını daha faydalı geçirmiş olurlar: “...Edebiyat fakültelerinde doktora yapmışları tanıyoruz hepimiz. Bunlar alanlarında baş eser yaratamamış, ama bunun karşılığında bir unvanla ödüllendirilmiş kişiler değil mi genelde?”. Eep Francken, Multatuli’nin akademik anlamda, yani profesyonelce edebiyatla ilgilenenlerin, inceleme konusu olarak seçtiği yazarları derinlemesine ele almayı devamlı yan konulara ve gereksiz ayrıntılara yöneldiklerini düşündüğünü belirtir (Francken, 1990: 9-10).

1856 yılına kadar Dekker, Endonezya’nın dört büyük adasından üçünde çalışma olanağı bulmuştur: Cava, Sumatra ve Celebes, bugünkü Sulawesi. Hollanda’da uzatmalı bir izin süresinden sonra 1855 yılında Dekker, Cava’ya geri döner. Sömürge Genel Valisi Duymaer van Twist’in tavsiyesiyle yönetici memur olarak Batı Cava Sömürge İdaresi Bantam’a bağlı bir bölüm olan Lebak’a yönetici-yardımcısı sıfatıyla atanır. Genel Vali, Lebak’ın fakirliğin ve yolsuzluğun çok olduğu bir bölüm (sömürge bölgesi) olmasından ötürü,



idealist Dekker'ın orada işleri düzene sokacağını düşündü. Amiri konumundaki Bantam Yöneticisi (*Resident\* van Bantam*) C.P. Brest van Kempen'a doğrudan bağlı olmasına rağmen, çalışmalarında oldukça geniş bir hareket alanı vardı. Yönetici yardımcısı Dekker, yüksek oranda fakirlik ve buna koşut olarak da otoritenin kötüye kullanılması örneklerini gözlemledi. Yerel halk liderleri yani Lebak'ın önde gelenleri (bir tür aşiret reisi ya da köy ağası) raden adipati Karta Nata Negara ve onun damadı, köylünün hayvanlarına el koyuyor ve onları borçlandırıp ya da başka biçimde bedava çalışmaya zorluyordu (bir tür ağa hizmeti / bey hizmeti, *herendiensten*). Bu tür bir hizmet eylemi, aslında Hollanda Doğu Hindistan kanunlarına göre yasaktı. Dekker, bu kanunsuzluğu saptadı ve amiri konumundaki Brest van Kempen'a haber vermektense reis Negara'yı doğrudan Genel Vali'ye şikayet etti. Bu tür bir işlem, Batavia'da mevzuata, memuriyete aykırılık ve düzensizlik olarak algılandı. Sonucunda, üzerinde önlem alınan reis ya da damadı değil de, görevinden uzaklaştırılan Eduard Douwes Dekker oldu. Dekker'ın başka bir bölgeye tayini çıktı, ancak kabul etmeyip istifa yolunu seçti. Kurulu düzen ve çark, belli biçimde dönmeye alışmıştı; muhtemelen, çok fazla değişime ve hareketliliğe izin verecek durumda değildi.

1602 yılında kurulan VOC\*\*, zaten bu bölgeyi iki yüz yılı aşkın bir süredir ekonomik, siyasi ve askeri bakımdan kontrolü altında tutuyordu. Hollanda Doğu Hindistanı, 20. yüzyılın ilk yarısına kadar Hollanda'yı iç ve dış politikada meşgul etmeye devam etti. Hem sömürgelerden akan yüksek miktardaki gelirlerin yönetimi ile ilgilenilirken, hem de sömürgelerdeki hoşnutsuzluk ve isyanları, bağımsızlık hareketlerini bastıracak önlemler alınması gerekiyordu. Napolyon savaşları sonucunda, İngilizler, Fransızlara karşı savaşı kazanınca, Cava ve diğer adaların yönetimi İngilizlere geçti. Fransız işgalinden kurtulma sancısı çeken Hollanda'ya, İngilizler çekilme kararı verdikten sonra bu sorunlu bölgeleri teslim ettiler. Yeniden devir alınan bu bölgelerde, yani Hollanda Doğu Hindistanı'nda, Hollanda, hemen küçük ve büyük çaplı ayaklanmalarla baş etmek zorunda kaldı. En etkili direniş, kuşkusuz 1825 – 1830 yılları arasında süren Cava Savaşı idi. Sumatra adası, Hollandalıların sömürgeleri genişletme, yayılma istekleri sonucu 19. yüzyıl boyunca çeşitli ayaklanma ve direnişlerle çalkalandı.

Lademacher'ın aktardığına göre, sömürgeler 1798 yılında Hollanda Devleti tarafından Birleşik Doğu Hindistan Şirketi'nden devir alınınca, bu durum, devlet bütçesinde anında çok yüksek miktarda borç anlamına geliyordu. Aslında Napolyon savaşları sonucunda Hollanda, sömürgelerini İngilizlere kaptırmıştı, ama 1816 yılında İngilizler –muhtemelen

---

\* Hollanda Doğu Hindistanı Sömürge İdaresi, bütünüyle bir genel valiye (*Gouverneur Generaal*) bağlandıktan sonra, bölgelere ayrılıp valiye bağlı bölge yöneticisi (*resident*) atanması biçimindeki idari kadrolar aracılığıyla yönetiliyordu. Örneğin, Bantam Yöneticisi, Cava adasının Batı bölgesindeki Bantam Bölgesinin idarecisiydi.

\*\* VOC (*Verenigde Oostindische Compagnie*) yani Birleşik Doğu Hindistan Şirketi, Hollanda Devleti'ne (*Staten Generaal*) yani devletin yönetim organı Genel Eyaletler Birliği / Genel Devlet Meclisi'ne doğrudan bağlı bir şirket olarak deniz aşırı bölgede ticari faaliyette bulunup devlet kasasına yüksek miktarda gelir aktaran, neredeyse devlet içinde devlet gücünde büyük çaplı bir ticari oluşumdur. Şirket 1798'de lağvedildi. Hollanda Devleti, ticari faaliyetine son veren VOC'den sömürgeleri satın aldı.

çok kâr getirmedığı ve sorunlu olduğu için- bu bölgeleri Hollandalılara geri verdi. Yaklaşık bir on yıl boyunca, Hollanda hükümeti, şirket mantığıyla (ticari mantıkla) düşünüldüğünde, buraların zarar eden yapısını düzeltip, anavatana kâr aktaran bir duruma getiremedi. Devlet kasasından yapılan harcamaların çoğu askeri müdahalelere, yerel halkın çıkardığı ayaklanmaları bastırma gibi zor kullanma işlerine gidince, gelirler, giderlerin çok altında bir kalem olarak kalmaya devam etti. 1829 yılında Johannes van den Bosch\* tarafından Tarım / Toprağı İşleme Sistemi (*Cultuurstelsel*)\*\* adı altında sömürelere yönelik yeni bir tarım politikası uygulamaya geçirildi. Bu yöntem, kâr politikası uygulaması olarak da adlandırılır (Bank, Huizinga & Minderaa, 1993: 85). Multatuli, muhtelif kerelerde yeni sistem icat etmek konusunda ne düşündüğünü dile getirmiştir: “Bir tek önyargıyı ortadan kaldırmak, on tane yeni sistem icat etmekten daha fazla değerlidir.” (Vermoortel, 1995: 24). Bu sistemde, artık Cava halkı eskiden olduğu gibi pirinçten elde ettiği gelirin beşte birini Hollanda Devleti’ne vermeyecek, fakat bunun yerine sahip olduğu verimli toprakların beşte birini ve çalışma zamanının beşte birini Hollanda Devleti’ne ayıracaktı (Lademacher, 1993: 354 - 360). Çalışma zamanları ve arazi, her bir köy başına sömürge yönetimi tarafından önceden belirlenen üretim miktarı temel alınarak uygulanacaktı. Örneğin, X köy için aylık 10 ton Y ürününün artı değer olarak üretimi hedeflenmişse, devletin payı olan 2 ton ve onu üretecek işgücü ve çalışma zamanı önceden belirlenip devlete ihracat, girdi, artı değer ve kâr sağlayacak bu payın üretimine öncelik verilecekti. Kalan –artık kalıyorsa ya da ne kadar kalıyorsa- yerel halkın kullanımına bırakılacaktı. Bu durum, bize, köle-efendi sistematiğini düşündüğümüzde, efendinin dizgenin tamamına hükmetmesini ve dolayısıyla da ölçütleri göreceli ve keyfi olarak değiştirebilmesini, ölçütler üzerinde oynama yetkisinin olmasını anımsatır. Örneğin, efendinin köleye ‘bundan sonra 1 haftada 14 gün var ona göre’ demesinin ardından muhtemelen şöyle bir söylem beklenebilir: ‘Haftanın yarısında benim giderlerimi karşılamak için çalışıp üreteceksin. Haftanın geri kalan kısmında kendin için ne istiyorsan yapabilirsin’. Böylece, efendi, söylemde hem demokrat ve merhametli hem de akılcı, üretken bir tutum ortaya koymuş, en azından öyle bir izlenim yaratmış olur. Ancak, izlenim ve tutumun ötesindeki sert ve yalın gerçek, aslında kölenin haftanın tamamında efendisi için çalışacağıdır.

Lademacher, ‘bu plana göre’ tarımsal getirinin öncelikle en çok kâr getiren ürünler kahve, şeker ve çivit otu\*\*\* için geçerli olduğunu belirtiyor. Ürünler, Hollanda Ticaret Şirketi’ne (*Nederlandse Handelmaatschappij: NHM*) komisyonla veriliyor (yani bu şirket de devlete geliri teslim etmeden kendi payını alıyordu), daha sonra Hollanda gemilerine yüklenip Amsterdam’a getiriliyordu. Hollanda Ticaret Şirketi (NHM), Doğu Hindistan’daki Sömürge İdaresi’ne avans ödemesi yapılıp daha sonra anavatandaki devlet yetkililerinden

\* Johannes van den Bosch, 1830 – 1834 yılları arasında Hollanda Doğu Hindistanı Genel Valisi ve Hollanda Sömürge-ler Bakanı olarak görev yaptı.

\*\* Endonezyalı tarihçiler bu sisteme *Tanam Paksa* (Zorunlu Ekip Biçme) adını veriyorlar.

\*\*\* *Indigo plant*: Hindistan’da yetişen ve çivit elde edilen bir bitki (*Indigofera Tinctoria*).

bu parayı aracı kurum olarak alıyordu. Bunun yanında, NHM'ye, (muhtemelen gemilerin Hollanda'dan Endonezya'ya boş gelmesini de önlemek amacıyla) Hollanda'nın o zaman için önemli dokuma sanayi bölgesi olan Twente'den aldığı pamuklu kumaşları, sömürge bölgesinde pazarlama görevi de verilmişti. Söz konusu Toprağı İşleme (Tarım) Sistemi, Hollanda'nın bilhassa 17. yüzyıldaki Avrupa'ya ticari malların genel dağıtımının yapıldığı birikim (yığılma) ülkesi sıfatına geri dönmesine yol açtı ve Hollanda için gerçekten çok yüksek kârlı bir ticari girişim oldu. 1834 yılına gelindiğinde, Hollanda Devleti, Doğu Hindistan'dan (Endonezya'dan) yıllık 10 milyon Florin toplam kazanç elde etti. Bunu izleyen her bir yılda da kazanç iki katına çıktı. 1830 – 1867 yılları arasında, sömürgeler, devlet gelirine toplamda 672 milyon Florin katkı sağladı (Lademacher, 1993: 354 - 360). O yıllarda, Hollanda'da bir işçinin aylık maaşının 16 Florin olduğunu (bkz. Hermans, 1987: 77), bu işçiyi bir yıl boyunca toplam 192 Florine çalıştırabileceğinizi ve Hollanda nüfusunun 1870 yılında toplam üç milyon kişi (bkz. Swaen: [www.blikopdewereld.nl/Ontwikkeling/index.php/geschiedenis/](http://www.blikopdewereld.nl/Ontwikkeling/index.php/geschiedenis/)) olduğunu düşünürseniz, bu durum, bu paraya üç milyon beş yüz bin Hollandalı işçiyi bir yıl boyunca herhangi bir hizmette rahatlıkla istihdam edebilirsiniz anlamına gelir. Yani o dönem için, Hollanda'nın tamamını işe alsanız bile, yarım milyon işçilik paranız da artacaktır. Gelirin yüksekliğini göstermesi bakımından ilginç bir karşılaştırma olmasına rağmen, kölelerin çalışma koşullarıyla, efendilerin çalışma standartlarının, doğası itibarıyla farklı temele oturmasından dolayı karşılaştırmanın nesnelliği elbette doğrudan tartışmaya açıktır. 19 Eylül 1859'daki Genel Değerlendirme Konuşması'nda (*Troonrede\**), Hollanda Kralı, ülkenin maddi durumunun çok memnuniyet verici olmasından dolayı müteşekkir olduğunu ve bunun büyük çaplı olarak Devletin Doğu Hindistan'daki mülklerinden aktarılan gelirlerin ürünü olduğunu, mülkün ve gelirin artırılıp geliştirilmesi için daha fazla gayret sarf edeceğini, bu amaç doğrultusunda gerekli fedakârlıkların yapılması ve oradaki otoritenin korunması için tüm olanakların kullanılacağını belirtiyor (Sötemann, 1973: 19). Bu sözler, devlet bütçesi açıklanırken Maliye Bakanı tarafından sunulan rakamlarla da desteklenmiş oldu. 1858 yılında devletin geliri, toplamda 104.929.000 Florin olarak açıklandı. Bunun 61.729.000 Florinlik kısmı normal gelirlerdi. 30.200.000 Florinlik kısmı sömürgelerden geldi. 13 milyon Florin ise geçen yıllardan devreden kâr olarak açıklandı. Diğer bir deyişle, sömürgeler tek başına devlet bütçesinin üçte birini gelirler kalemi olarak karşılıyordu.

Diğer taraftan, Lademacher, Hollanda iç siyaseti açısından, sömürgeler Hollanda Kralı'nın tasarrufunda olduğu için, söz konusu rakamın Hollanda Genel Meclisi'nde ibra edilmesinin gerekli olmadığını önemli bir not olarak ekliyor. Böylece, bu üstünlük, Kral'ın, Belçika ile olan savaşta (1830) olduğu gibi dış siyasette kararlı bir tutum sergilemesine,

\* Hollanda Kralı ya da Kraliçesi, gelenek olduğu üzere her yılın eylül ayında Devlet Bütçesinin halka ve Hollanda Genel Meclisi'ne ibrazından sonra Genel Değerlendirme Konuşması (*troonrede*) yapar. Bu konuşmada, ülkenin ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel anlamdaki durumunu değerlendirir, yapılanları, eksiklikleri ve yapılması gerekenleri resmi olarak dile getirir.

devletin bütçe açığının kapanmasına yardım etmesine, şehirlerarası demiryolları, karayolları, hastane, okul, kanal ve kanalizasyon gibi ciddi altyapı yatırımlarına yüksek miktarda para aktarmasına olanak sağlıyordu. Böylesine önemli ekonomik avantajlar, refah düzeyini ciddi anlamda yükseltmedeki destek, sömürgeci gelirler, Hollanda Doğu Hindistanı Sömürge İdaresi'nin bütçesi gittikçe daralmaya başladı. Üst düzey kontrollü devlet ekonomisi biçiminde devam eden bu sistem, kaynak bölge ile aktarılan bölge arasında büyük bir orantısızlık oluşunca, bir süre sonra, yolsuzluk yapan yerel halk liderleri, yerel küçük çıkar grupları eliyle ve Hollandalı sömürge yöneticilerinin göz yummasıyla, kaynak bölgede, görülmemiş sömür türlerine dönüşmeye başladı. Söz konusu yeni Tarım Sistemi'nin doğası ve işlevi gereği, yani yerel halkı çok daha fazla çalışmaya ve temel ihtiyaçlardan kısarak devlet ekonomisine daha fazla artı değer üretmeye zorlamasından ötürü, Hollandalı sömürge memurları artık daha sıklıkla yerel halkla haşır neşir ve muhatap olmak zorunda kaldılar. Onların zor yaşam koşullarını, güçlük, sorun, sıkıntı ve ihtiyaçlarını yakından gözlemlene olanağı buldular, ancak Sömürge İdaresi'nin bütçesi de doğal olarak kısıtlandığı için, koşulların iyileştirilmesi ve sorunların azaltılması konusu öncelik sırasında hep arkalara itildi. Bu Tarım Sistemi'nin doğrudan sonucu olduğuna inandığı sefalet, açlık, haksızlık ve yolsuzluklara bizzat şahit olup susma yolunu seçmeyen sömürge memurlarından biri Eduard Douwes Dekker, yazdığı protest romanı Max Havelaar'da sorunu somut olarak dile getirdi. Max Havelaar, bu bakımdan yeni Tarım (Toprağı İşleme) Sistemi'nin etkilerini acımasızca eleştiren bir tepki, bir protesto metnidir. Bugünkü tabiriyle uygun olmayan gerçeği (*unconvenient truth*), 1860 dönemi dünyasına parmakla gösteren bir metindir. Bilgi edinme ve bilgilendirilme hakkı savunucusu İngiliz gazeteci Heather Brooke'un BBC Televizyonu'ndaki konuşmasında (01.04.2010) ifade ettiği gibi, uygun olmayan gerçek demokrasinin önünde engel değildir. Bilakis, demokrasiyi canlandıran, tazeleyen ve geliştiren bir araçtır.

### **3. Multatuli'nin başkaldırı metni: Max Havelaar**

Hollanda Parlamentosu milletvekili, Tarım Sistemi uygulamasının kaldırılmasında önemli rol oynayan Baron Van Hoëvell (1812-1879), Hollanda Genel Meclisi'nde (*Staten Generaal*), 25 Eylül 1860 tarihinde yaptığı konuşmada şunları söylemiştir: “Kısa bir süre önce yayımlanan bir kitabın etkisiyle, son zamanlarda ülkemizde bir ürperti ve şaşkınlık oluşmuştur. Bu kitabı değerlendirmenin yeri burası değildir; bu kitabı kendi değeriyle baş başa bırakıyorum. Ancak, o kitabın yüzünden, ülkemizde büyük bir huzursuzluk -ve hatta büyük bir tepki ve kızgınlık sözcüklerini de bu bağlamda çekinmeden kullanabilirim-birçok kişinin içinde büyük bir tepki ve kızgınlık hissi oluşmuştur” (Oversteegen, 1970: 29). İşte bu kitap, Multatuli'nin birçok Hollandalı vatandaşının vicdanında koparttığı Max Havelaar fırtınasıdır. Hiç kimse o güne kadar Multatuli adını duymamışken, birden bütün gazeteler çoğunlukla övgüyle bu kitaptan bahsetmeye başladı. Dekker, kitabın kapanışında şöyle bir hitapta bulunur (Multatuli, 1992: 235):

Evet, okunmak istiyorum! Zamanın işaretlerini doğru okumak zorunda olan devlet adamları tarafından, hakkında birçok kötü şey söylenen bu kitabı görmek zorunda olan edebiyatçılar tarafından, kahve işinde çıkarları olan bezirgânlar tarafından, beni birkaç kuruşa işe alan hizmetkârlar tarafından, genel valiler, görevdeki bakanlar tarafından, Majestelerinin uşakları tarafından, her şeye Kadir olan Tanrı'ya dokunduğumu söyleyip vaaz verenler tarafından (ki ben onların yaratıp tapındıkları tanrıciğa karşı ayaklandım sadece), Droogstoppel'in türünden olan ve onun gibi işini iyi bilen, hepimizin anladığı biçimde iyi yürüten binlercesi ve on binlercesi tarafından, Hollanda Devleti topraklarına ait ve denizaşırı yerlerde kurulmuş büyük Devlette neler olup bittiğini bilmesi gereken Hollanda Genel Meclisi milletvekilleri tarafından okunmak istiyorum!!

Bu istek ve haykırış fazlasıyla yanıt bulur. Büyük bir paradigmaya, sömürgecilik ve emperyalizme önemli bir darbe vurur. Kitap, 140'tan fazla dile çevrilir, filmi yapılır, üzerine kitap, tez ve okumakta olduğunuz dahil yüzlerce makale yazılır. Haziran 2002 tarihinde Hollanda Edebiyat Kurumu (*Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*), Multatuli'yi tüm zamanların en iyi Hollandalı yazarı olarak ilan etmiştir. Hollanda tarihini ana başlıklarıyla özetleyen, bu ülke tarihinde dönüm noktası oluşturmuş 50 ana konu başlığından bir tanesi Multatuli ve onun ünlü eseri Max Havelaar'a ayrılmıştır (Hollanda Tarih Komisyonu, 2008: 73). 1860 yılının Mayıs ayında yayımlanan bu kitap, Hollanda Doğu Hindistanı'ndaki sömürge yönetiminin yol açtığı çarpıklık ve haksızlıklara, yerel liderlerin sömürge yönetiminin göz yummasıyla yerel halka çektiği acı ve sıkıntılara şiddetli bir karşı çıkış içeriyordu.

Kitabı yayımlayan De Ruyter, redaktör Jacob van Lennep'in ısrarıyla (muhtemelen kitabın satışını ve yayılışını çok dar bir çevrede tutma niyetiyle), 4 Florin gibi o zaman için çok yüksek bir rakama kitabı pazara sunma kararı aldı. 1860'lı yıllarda bir işçinin bir haftalık kazancının 4 florin, aylık maaşının 16 Florin olduğu düşünülürse, kitabın satış fiyatının ne kadar astronomik olduğu hemen anlaşılır (bkz. Hermans, 1987: 77).

İçinde birbiri içine örülmüş küçük hikâyeler olan ve her bir hikayenin de ana temaya bağlandığı 20 bölümden oluşan bir yapıda yazılmış bu kitapta, ana karakterlerden Batavus Droogstoppel (*Batavyalı Kurudiksakal\**), düz, sığ, yüzeysel, cimri ve küçük burjuva özelliklerinin hepsini gösteren habis bir tiptir. Kitap, bu karakterin kendini tanıtmayı, kahve tüccarı olduğunu ve Amsterdam, Lauriergracht 37 numarada oturduğunu söylemesiyle

---

\* Dikkat edildiği üzere, Multatuli seçtiği karakter isimlerinde de belli bir anlamın aktarılmasına özen göstermiştir. Droogstoppel karakterinde yine Hollandalıların ataları Batavyalıları, Sjaalman ve Havelaar karakterinde ise muhtemelen kendini biçimsel ve içeriksel olarak Doğu'daki olgulara yakın hisseden yazarın bizzat kendisine gönderim vardır.

başlar. Roman gibi şeyleri yazmanın hiç işi, alışkanlığı olmadığını belirtir. Tüccar olmasından ötürü ona benzer bir şey yazmadığı gibi, böyle şeyleri sevmediğini dile getirir ve “Böyle roman gibi şeylerin ne işe yaradığını, yıllardır kendime sorarım ve bir roman yazarı ya da şairin, hiç utanmadan, sizi hiç olmamış ya da çoğunlukla hiç olamayacak şeylerden haberdar etmesine şaşırıp kalırım...*Gerçek ve sağduyu* diyorum ben. İşte o kadar, benim için önemli olan bu...” diye ekler (Multatuli, 1992: 3).

Droogstoppel’in eski sınıf arkadaşı Sjaalman (*Örtülü, şallı adam*) bir gün elinde yazdığı kitabının basılmamış haliyle ona gelip kitabının yayımlanması için maddi ağırlıklı olarak ondan yardım ister. Daha sonra, aralara Droogstoppel’in bağlam, kurgu ve içeriği netleştirici yorumları da eklenerek Hollanda Doğu Hindistanı Sömürge Yönetici Yardımcısı Multatuli’nin, bu kitaptaki adıyla Max Havelaar’ın (*Büyük Niteliklere Sahip*) genel hatlarıyla gerçek hayatta yaşadıklarını yansıtan el yazmasının içeriğiyle devam eder. Bu kitap, büyük çaplı olarak devlet memuru sıfatıyla Eduard Douwes Dekker’in bizzat yaşadıklarının kâğıda dökülmüş halidir. Sömürge Yönetici Yardımcısı Max Havelaar, hakları çiğnenmekte ve devamlı ezilmekte olan Cava adası yerli halkının haklarını koruma ve savunma niyetindedir, fakat bu girişiminin sonucunda karşısında Hollandalı amirlerini ve Hollandalılarla işbirliği içinde olan, sömürü işinden nemalanan, küçük de olsa pay alan yerli çıkar gruplarını ve onların liderlerini bulur. Kitabın sonunda Multatuli, her demokratik süreçte olduğu gibi, olan biten çarpıklık, haksızlık, kötü olay ve yolsuzluklar ile ilgili son söz sahibi sorumlu kişi, devletin başı sıfatıyla Hollanda Kralı III. Willem’e sözlerini doğrudan ve ateşli bir üslupla yöneltir.

Hollanda Hindistanı kavramına yaklaşımını, Multatuli, Max Havelaar’ın ağzından şöyle biçimlendiriyor: “...*Hollanda Hindistanı* ifadesindeki *Hollanda* sözcüğü bana biraz yuvarlak bir terimmiş gibi geliyor, fakat elbette resmî kabul görmüş bir ifade bu. Anavatanın burada yaşayan halka tutumuna bakarsanız, terimi oluşturan iki sözcük de başlı başına iki farklı kitap bölümü oluşturur...” (Multatuli, 1992: 39). Havelaar, sömürgecinin Lebak bölümüne yönetici memur olarak görevlendirildiğinde, devlet geleneğine göre, Krala, kanunlara bağlılığını, görevini layıkıyla, hukuk çerçevesinde yapacağını belirten resmi yemin metnini Hollanda Resmi Gazetesi’nde yazıldığı biçimiyle okur ve daha sonra onun düşünceleri yansıtılır. Aslında bu yemine, “yerel halkı, sömürü ve baskılara karşı koruyacağına” dair de bir ifade eklenmesi gerekir, çünkü mevcut kanun ve mevzuatı koruyacağına yemin ederken, bunların standart yapısı gereği, her gün olanlarla ilgili özel bir yemin uygun düşmeyecektir. Ancak, yasa koyucu, böyle bir yeminin mal ve para bolluğuna zarar vermeyeceğini düşünmüş gibi gözükmektedir ki Havelaar, bir defa daha ‘herşeye Kadir Tanrı’yı’ verdiği sözde şahit tutmak zorunda kalır: “...yerel halkı baskı, kötü muamele ve köleliğe karşı koruyacağıma...” (Multatuli, 1992: 69). Bu törensel eylemin eleştirisini de yine birkaç paragraf sonra yapar: “...kanunlara göre hüküm vermesi, çalışması gereken, binlerce insanın varı yoğu, kaderi ellerine teslim edilen adamın, yalnızca birkaç

ses birleşiminden oluşan bu ifadeleri bağlayıcı olarak algılamasını düşünmek gerçekten çok komik değil mi, eğer o ses birleşimleri olmadan da, hakikaten kalben ve vicdanen zorunlu hissetmiyorsa?...” (Multatuli, 1992: 70). Yazar, sömürgeci anavatana giden raporlardan bahsederken, alaycı bir dil kullanarak, yöneticilerin olan biteni görmezden gelmelerini eleştirir. Hollanda Doğu Hindistanı Sömürge İdaresi, anavatandaki amirlerine (Hollanda’ya) gönderdiği resmi yazılarda tercihen her şeyin yolunda olduğu, arzalandığı gibi geliştiği ifadelerini kullanır. Yazılarında bu iyimser ifadeleri kullanırken, sözlü olarak olaylara müdahale ettiklerinde bu iyimserlikten eser kalmaz ve hatta bu durum, yazılarındaki ifadelerle çelişkiye düşecek kadar farklılık gösterir. Bu konuyla ilgili çeşitli örnekler verir yazar. “...geçen yıl bölgemizde huzur sakin kalmıştır.” gibi tuhaf ve anlatımsal yapısı bozuk ifadeleri raporlardan alarak aktarır. Nüfusun artmaması, geçen yıllarda sayımda yapılan hatalara bağlanmıştır. Vergilerin yükselmemesi, bir kazançtır, çünkü tarımsal gelişmeyi artırmak içindir. Zaten ürünlerin alınmasında ziyadesiyle toplanıyordur. Münferit yerlerde karışıklık çıkmıştır, ama endişe edilecek bir durum yoktur. Birkaç kendini bilmez, kötü niyetli yerlinin işidir bunlar. Asayiş, devletin polis gücü sayesinde kontrol altındadır. Bazı yerlerde, kıtlık, açlık ve ölümler olduysa da, bu yanlış ekme, kuraklık, yağmur, sel, çamur ya da onun gibi bir şeydendir, ama asla kötü yönetim biçimi ve sömürden dolayı değildir. Kısaca özetlemek gerekirse, anavatana gönderilen bütün raporların büyük ve önemli bir kısmı, yazara göre koskoca bir yalan ve gerçekleri gizleme üzerine oturtulmuştur. Multatuli’nin kendisine yüklediği övgü (vizyon) ve övgü (misyon) bu kısır döngüyü kırıp gerçeklerin duyulmasını ve sömürgeci ne biçim bir yer olduğunun çoğunluk tarafından anlaşılmasını sağlamaktır. Bütün bunların ardında, bu suçlamaların önemli ve ağır olduğunun bilincinde olduğunu ifade eder ve hiçbir yumuşamaya gerek olmadığını, çünkü her iddia ettiği şey için elinde yeterli kanıt olduğunu yineler. İngiltere örneğini vererek, orada da halkın gözünü açacak biri olsaydı zamanında, kaç insan canı, kaç milyon para, maddi ve manevi değer kurtarılmış olurdu, şimdi olduğundan çok daha az kan akıtılarak, yanlışlar düzeltilir, doğru ve adil yol bulunurdu. Bazı bölgelerin yerel halkı açlıktan kırılırken, o bölgelerin refah bölgesi örneği olarak gösterilmesi, huzursuzluk ve isyan hat safhada iken, huzurlu bir yaşam sürüldüğü ve asayişin berkemal olduğu izlenimi verilmesi yazarı isyana sevk eden önemli nedenlerden olmuştur (Multatuli, 1992: 152-154).

Multatuli, sistemin çarpıklığını, başkarakteri Lebak’taki yönetici yardımcısı (*assistant-resident*) Max Havelaar’ın ağzından yerel ileri gelenlere anlatmaya çalışır (Multatuli, 1992: 81):

Ben buraya sizin dostunuz olmak, bir ağabeyiniz olmak için gönderildim. Bir ağabey olarak, siz yolda bir kaplan görerseniz, kardeşinizi tehlikeden haberdar etmez miydiniz? Ey, Lebak’ın ileri gelenleri! Geçmişte sık sık yanlış yaptığımız oldu ve ülkemiz, bizim yaptığımız bu yanlışlardan ötürü fakir düştü. Zira Tjikandi, Bolang, Karawang ve Batavia’nın civarında bizim buralarda doğmuş ama buraları terk etmiş birçok insan var.

Bu insanlar, neden atalarının mezarının olduğu yerin dışında iş aramaya giderler? Neden sünnet edildikleri Dessah'tan kaçarlardı? Neden gittikleri yerdeki ağacın serinliğini, bizim buradaki ormanların gölgesine tercih ederler? Ve orada denizi geçince kuzeybatıda büyük ihtimalle bizim çocuklarımız olan, ellerinde silahlarla yabancı diyarlarda dolaşmak için buraları terk eden birçokları var. Çok acı biçimde hayatlarını yitiriyorlar, çünkü karşılarında ayaklananları bastırmak için oluşturulmuş Hollanda hükümet güçlerini buluyorlar. Size soruyorum, ey Bantan-Kidoel'un ileri gelenleri, ey ağalar!! Neden doğdukları yerde gömülmemek için çekip giden birçok insan var? Neden çocukken dibinde oynayan adamın nerede olduğunu soruyor şu ağaç?

Havelaar, kendisini dinleyen kişilerin basit ve düz, ancak asla aptal insanlar olmadığını ve Doğulu olarak onların bu tür konuşmalardan edindikleri izlenimin Batılılardan farklı olduğunu da konuşmasına başlamadan önce içses olarak dile getirir. Burada anlatmaya çalıştığı, aslında, yerel liderlerin, çıkar gruplarının kendi öz halkına eziyet ederek, kısa vadeli, küçük, maddi kazanç uğruna sömürgecilerle işbirliği yaparak, bindikleri dalı bizzat kendilerinin kestiklerini göstermektedir.

Bu kitabın çok tanınmasının nedenlerinden biri de, Multatuli'nin her devlet memurundan beklenen kapsamlı bir rapor hazırlayıp devlete, amirlerine sunmak yerine yaşadığı tüm sorunları, Hollanda'da daha önce eşine benzerine rastlanmamış bir roman biçiminde dile dökmesidir. Bu romanı Brüksel'de bir otelin tavanarası katında bir ay gibi kısa bir sürede yazmıştır. Yazarken eşi Tine'ye gönderdiği bir mektupta üzerinde çalıştığı bu kitabından “neşeli, eğlenceli ve komik bir kitap, insanın okurken güleceğini umuyorum, fakat bir anda bir bölüm başlayacak ki çok ciddi olacak ve gülmek zorlaşacak. Çok tatlı bir örtünün, kapağın içinde okurlara çok sert birşey vermekle kıyaslayabileceğim bir durum yani” diyerek bahseder. Romanın içindeki öyküde iki yerel karakter, Sayca ve Adinda adında iki Cavalı sevgilinin hikayesi de işlenir. Sayca'nın fakir babasının toprağı işlediğı bir öküzü vardır. Birgün, Parang Koedjang yerel toprak ağası tarafından hayvanına el konunca, adam çok üzülür ve günler boyunca ağzını bıçak açmaz. Bu işlem diğerlerine de yapılırdı ve köylüler, ağanın düğün ve şenliklerinde hayvanlarının nasıl rızasız kesilip yendiğini üzgün gözlerle seyrederdiler. Bu Sayca'nın anne ve babasının açlık ve sefaletten ölümüne kadar devam eder. Bunun üzerine, Sayca, sevdiği kız, Adinda'dan zorunlu ayrılarak, Cava adasının batı ucundaki Lebak'tan Batavia'ya hizmetçilik ya da kölelik yapmak için mecburen göç eder. 3 yıl sonra Bantam'a çocukluk aşkı Adinda'yı görmek için geri döner, çünkü giderken Adinda, ona geri dönene kadar bekleme sözü vermiştir. Sözleştikleri yer, gün ve saatte, Adinda oraya gelmez. Sayca, çok üzülür. Sayca'nın babasına olduğu gibi, Hollanda sömürge yönetimi Adinda'nın babasına da orada insanca yaşam hakkı pek tanımamıştır. Çocuklarını da yanına alıp o bölgeden Güney Sumatra'ya (Lampongs'a) kaçırmıştır. Ümitsizlik ve çaresizlikten, Hollandalı sömürgecilere karşı ayaklanan yerel direniş birliklerine katılmıştır. Bu acıklı hikayenin devamı, tahmin edileceğı gibi,



Sayca'nın da olanları öğrendikten sonra Adinda'nın peşinden Lampongs'a gitmesi, aslında oraya geç varmasının çok dramatik ve acı biçimde anlaşılması olarak gelişir: Hollandalı askeri birlikler isyanı bastırmak için Sayca'dan önce bölgeye gitmiştir. Adinda'nın babası ve kardeşleriyle sığındığı köy, Hollanda Doğu Hindistan Sömürge Ordusu tarafından ele geçirilmiş ve o anda ateşe verilmiş durumdadır (yangın halindedir). Sayca'yı orada bekleyen tek şey, sevgilisi Adinda'nın katledilmiş ve ırzına geçilmiş vücudunun donuk ve tüyler ürpertici görüntüsüdür. Çok uzaklarda, anavatanda, Hollanda'nın Genel Meclisi'nde, Sarayında, karargah ve kiliselerinde Doğu Hindistan'daki Hollandalıların kahramanlıkları için övgüler yağdırılıp, şarkılar söylenip Tanrı'ya Hollanda bayrağına muvaffakiyet ve zafer nasip ettiği için şükran duaları edilirken, Sayca, gördüğü tablo karşısında hayatı yıkılmış, yaşama küsmüş bir biçimde kendini Hollanda süngülerine atmıştır (Multatuli Genootschap, 2005: 5-7).

#### **4.Edward Said'in kültür ve emperyalizm kuramsal çerçevesi**

Ertem, sömürgeciliği Batılı kadın açısından incelediği çalışmasında, uzak ülkeleri keşfedip kültürle sömürgecilik arasındaki etkileşimleri inceleyen Batılı yazarların yanı sıra vaktiyle sömürgeleştirilmiş ülkelerin temsilcisi pek çok yazarın da kendi kültürel ve tarihsel gerçeklerine sahip çıkma çabasında olduğu saptamasında bulunuyor. Hollandalı Multatuli, Hella Haasse ve Filistin kökenli Edward Said bunlardan yalnızca üçü. Ertem'in sorusuna yani sömürgeciliğin, Batılı kadın için ne anlama geldiği sorusuna yanıtı, Haasse kendi romanında, baş kişilerden Jenny ile babası arasındaki konuşmada sezdirir. Babasının Jenny'yi yanına çağırarak, Doğu Hindistan (Endonezya) dağlık iç bölgelerinden Gamboeng'da arazisi olan yine baş kişilerden Rudolf Kerkhoven ile arasındaki ilişkiyi, yakınlaşmayı sorgular (Haasse, 1992: 159):

... Geçen yıl Cateau Henny'nin evinde Rudolf Kerkhoven ile tanışmışsınız. Bunu biliyorum. Hoş bir insan izlenimi verdi bana, akıllı, çalışkan da üstelik. Ancak, çay yetiştirmek çok riskli bir iştir. Ben seni uzak diyarların birinde solup gidesin, yok olasın diye büyütmedim. Avrupalı bir kadın olarak ücre bir köşede, mahrumiyet bölgesinde yaşamamanın ne anlama geldiğini sen henüz bilmiyorsun. Böyle gönül işlerine girip bağlanmadan önce, her halukarda bir yıl dünyayı gezip görmüş olmalısın...

Ertem'in çözümlemesinde, 19. yüzyıl Fransız romanlarında karşılaştığımız İngiliz düşmanlığının, Fransızları, Hintlilerin yanında yer almaya ve bağımsız bir Hindistan fikrini savunmaya yönelttiği tezi öne çıkar. Bu saptama, tarihsel gerçeklerle de örtüşmektedir, çünkü Fransa, İngilizlerle yaptığı savaşları (Napolyon savaşları) kaybetmiştir. Bunun sonucunda, Doğu Hindistan bölgesindeki sömürgelerde var olan etki alanını da yitirmiştir. İngilizlerin desteğiyle kontrol yine Hollandalılara geçmiştir, bilindiği gibi. Zaten Ertem

de, bağımsız Hindistan fikrinin sömürgecilik karşıtı bir tutum olarak değil, yalnızca ve yalnızca İngiliz düşmanlığının bir sonucu olarak görülmesi gerektiğinin altını çizer. Zira hemen 20. yüzyılın başlarında bu yaklaşım biçimi değişir ve Avrupa'nın geleceğinin Asya'dan geçtiğine inanan Fransızlar, bu kez sömürgecilik adına İngilizlerle kol kola hareket etmeye başlarlar. Artık romanlardaki barbar, İngiliz değil ülkesinin bağımsızlığı için mücadele veren Hintli olmuştur (Ertem, 2004: 137-142). Bu bilgi, hemen bizi, bugün hâlâ gözlemlenen 'bağımsız X, bağımsız Y' propagandalarının ardında yatan gerçek nedenleri düşünmeye sevk eder.

Ertem, sömürge topraklarında şirket sahibi olanların ya da bu şirketlerde çalışanların arasında akrabalık bağı olduğunu, daha başarılı olmak ve daha çok kazanmak için birbirleriyle acımasızca rekabete girdiklerini belirtiyor. Gerçek amaçları, dışarıya yansıtıldığı gibi, uzak bir ülkenin işlenmemiş topraklarını değerlendirmekten ya da Batı uygarlığının nimetlerini Cavalılara taşımaktan çok uzaktır. Anavatanda ulaşamadıkları toplumsal konum, saygınlık ve ekonomik düzeye burada hızlı ve kolay biçimde erişmek niyetindedirler. Hollanda Doğu Hindistanı'ndaki tüm Hollandalılar, acımasızca girdikleri rekabet ortamında para kazanmaktan, daha çok toprak sahibi olmaktan başka hiç birşey düşünmezler.

II. Dünya savaşı sırasında Hollanda, Alman ordusunun işgali altındaydı. Hollanda hükümeti, ülkeyi zorunlu olarak terk edip müttefik ülke olan İngiltere'nin başkenti Londra'da çalışmalarını sürdürdü. Sürgündeki Hollanda hükümeti, sömürgesi Endonezya'yı savaş sırasında işgal eden Japonya'nın A.B.D. önderliğindeki müttefik güçler tarafından yenilgiye uğratılmasından sonra, Hollandalıların, sömürgesi Doğu Hindistan'a dönüp ülkenin bu parçasının yeniden geliştirilmesine katkıda bulunmaya devam etmelerinin çok doğal bir sonuç olacağını düşünüyordu. Ancak bu noktada, ciddi sorunlar çıkmaya başladı, çünkü müttefikler ve özellikle A.B.D. biçimsel, formel sömürgeciliğin kârdan çok zarar getirmeye başladığı görüşündeydi. Dolayısıyla, sömürgecilik karşıtı söylem geliştirdiler. A.B.D. Dışişleri Bakan Yardımcısı Sumner Welles 30 Mayıs 1942'deki konuşmasında şöyle bir ifade kullandı: "Kazanacağımız zafer, beraberinde bütün halklara özgürlük getirmelidir... Emperyalizm çağı artık sona ermiştir." (Woltjer, 1992: 259).

Said'e göre ise, sömürgecilik biçimsel olarak bitse de, emperyalizm hâlâ varlığını değişik biçimlerde sürdürmektedir. Afrika, Hindistan, yakın ve uzak Doğu üzerine üretilen Avrupa söylemlerinde, Avrupalı bir karakterin ya da grupların 'gizemli Doğu' ya da 'Doğuluyla' karşılaşmalarında, orada geri kalmış ilkelere, barbar halklara uygarlık getirme sevdasının hemen zuhur etmesi genelde gözlemlenir. Eğer direnirlerse ya da kötü davranış biçimi gösterirlerse uzatmalı ceza kaçınılmazdır, çünkü onların en iyi anladığı şey güç ve şiddettir. Kültür kavramı ise, Said'in çözümlemesinde, çoğunlukla ulus ya da devletle özdeşleşen, 'biz' ve 'onlar' ayrımını ortaya çıkaran bir olgu olarak belirir. Bu bağlamda, kültür, kimliğin kaynağıdır ve gelenekle yan yana durur. Conrad'ın söylemini yorumlarken, Said, hangisinin iyi, hangisinin kötü yerli olduğunu biz Batılılar belirleriz, çünkü onların

varlık nedenleri bizim onları tanıyıp tanımamamıza, onayımıza bağlıdır. Dolayısıyla, emperyalizmin kültürü görünmez değildir, ayrıca dünyaya yönelik arzu, istek ve ilgisini saklama ihtiyacı duymaz (Said, 1994: xi-xx). Buna koşut olarak, tarihi sorgularken, geçmiş dönemin geçmişliğini, bitmişliğini bütünüyle idrak etmek zorunda olsak bile, geçmiş bugünden tamamen soyutlayabileceğimiz bir yöntem yoktur (Said, 1994: 2). O yüzden, geçmiş yok olmuş, tozlanmış gibi gözükse de, soluğu hep ensemblede. Temeldeki olgusal özelliğine baktığında, Said, emperyalizmi, sahibi olmadığını, senden uzak olan, üzerinde hak iddia edemeyeceğin, senden başkalarının sahip olup yaşadığı toprakları kontrol altında tutma ve rızasız yerleşme, istemi dışında sana hizmet etmesini sağlama eylemi olarak görür. 19. yüzyılın sonunda, imparatorlukların elinin uzanamadığı bir dünya toprağı kalmamıştır neredeyse. Tüm ekonomiler, deniz aşırı ülkelerdeki pazarlara, maden, hammadde, ucuz işgücü ve uçsuz bucaksız verimli tarım arazileri gibi kaynaklara aç konuma gelmişti. 1914 yılına gelindiğinde, Avrupa dünya yüz ölçümünün % 85'ini sömürge, koruma ve doğrudan etki alanı olarak kontrolü altına almıştır. 1930 yılında Hindistan'da toplam 154.000 kişiden oluşan İngiliz sömürge gücü, 300 milyonluk yerel halkı kontrol altında tutuyordu (Said, 1994: 10).

Said'in uyguladığı kuramsal çerçevede emperyalizm, kendisinden uzak bir toprağı kontrol altında tutan baskın metropolit bir merkezin uygulama, kuram ve tavırları anlamına gelirken, hemen her zaman emperyalizmin bir sonucu olan sömürgecilik ise bu uzak toprağı yerleşim birimlerini kurmak ve sağlamlaştırmaktır. Sumner Welles'in yukarıda aktarılan konuşmasında farklı sözcüklerin ya da kavramların yerini değiştirerek belirttiği gibi, emperyalizm değil sömürgecilik büyük çapta ve biçimsel olarak sona ermiştir, ancak emperyalizm, genel bir kültürel alan içinde, belli siyasi, ideolojik, ekonomik ve toplumsal uygulamalar olarak varlığını sürdürmektedir (Said, 1994: 5-8). Diğer bir deyişle kültürün içine soyut anlamda yerleştirilmesiyle, yeni bir boyut kazanmıştır. Bunda doğal olarak toplumun, okumuş, yazmış, aydın, fikir öncüsü, sanatçı, yazar ve akademisyen kesimlerinin rolü büyük olacaktır. Said, kitle iletişim araçları, eğitim, edebiyat, basın, görsel ve işitsel sanatlar kullanılarak emperyalizmin temellendirilip sürdürülebileceğini incelemiştir (Said, 1994: 267):

Bu kitapta geliştirdiğim kurama göre, kültür, emperyalizmde kaçınılmaz bir rol oynamıştır. Avrupa kültürünün kalbinde, emperyal yayılmanın onlarca yılı süresince caydırılmayan ve sert bir Avrupa merkezlik yatar. Bu yığınlanmış deneyimler, topraklar, halklar, tarihler... 'Avrupalı işin adamlarına' gücü 'daha büyük çaplı organize etme' olanağı sağlamıştır.

Bu perspektifte, Said'e göre, kültürel süreç, emperyalizmin maddi merkezindeki siyasi ve ekonomik mekanizmanın yaşamsal, bilgilendirici ve güçlendirici diğer ucu olarak görülmelidir. 'Avrupa merkezli kültür, gördüğü Avrupalı olmayan ve kenarda köşedeki her şeyi gözleme tabi tutup kodlamıştır' saptamasını yaptıktan sonra, Said, ilerlemeci olduğunu

düşündüğümüz toplumun bu özelliğini gördükten sonra utanmamamız gerektiğini (yani iş emperyal olunca sabit kaldığımızı), ama Aydınlanma çağından itibaren herhangi bir sapma olmaksızın bunun böyle devam ettiğini belirtir. İleri düzeydeki yazarlar, sanatçılar, işçi sınıfı ve kadınlar (yani Batı’da marjinal olan gruplar), çeşitli Avrupalı ve Amerikalı güçler arasındaki vahşet ve belli bir faydası olmayan, anlamsız kontrol rekabeti arttıkça, yoğunluğu ve coşkusu artan emperyal arzu ve istek sergilediler (Said, 1994: 268). Edward Said’in bu son saptaması, belki Batı’daki bir çok kesim için doğru olabilir. Ancak yukarıda tanımaya çalıştığımız, anavatanı olan sömürgeci bir deve tek başına savaş açmış bir Don Kişot, çok çekmiş bir idealist ve yalnız bir adam yani Multatuli için geçerli midir?

## 5.Sonuç

Bu roman, İspanyol *El Pais* gazetesi (Jesús Ferrero) tarafından 2009 yılında Avrupa’da yazılmış tüm zamanların en iyi romanlarından biri, 1999 yılında Amerikan *New York Times* gazetesi tarafından ‘sömürgeciliği öldüren kitap’ olarak nitelendirilmiştir.

J. Versluys (1889) çok isabetli bir biçimde Multatuli’nin yaşamı boyunca neredeyse bütün dikkatini ahlaki bir varlık olarak insana yönelttiği saptamasını yapar. Bulunduğu her yerde, mümkün olduğu kadar, bu konunun özüne inmeye ve onu felsefi olarak sorgulamaya çalışmıştır. Bizim için hiç olamayacağı kadar, konuların özüne inebilen yetenekli bir şair ve yazar olarak onun başarabildiği bir durumdur bu. (Oversteegen, 1970: 74). Bunu yaparken, Multatuli, Hollandalı şair ve sanat eleştirmeni Carel Vosmaer’ın da belirttiği gibi (1884), sözleri ve eyleminin bir sanatçının işi olarak görülmesine daima karşı çıkmıştır. ‘İyi bir yazar’, ‘güzel güzel tümcelerin adamı’ olmayı hiç istememiştir. Bütün çabaları hep gerçekler ve adalet üzerinde yoğunlaşmıştır. Düzene ilk karşı çıkışının nedeni, bir amaç, bir eylemdir. Bu amaç doğrultusunda kendisinde hissettiği yeteneği kullanmıştır. Şimdi insanlar, yalnızca o yeteneği görmek istemektedirler. Amacı, eylemin kendisini konuşmak değil, işin özünü göstermektir (Oversteegen, 1970: 62), çünkü o bu eylemi yeteneklerini göstermek için değil, haksızlıklara karşı durmak, dünyayı –eğer mümkünse- gücü yettiğince olumlu anlamda değiştirebilmek için yapmıştır.

Swart Abrahamszoon, Max Havelaar’dan 28 yıl sonra Dekker’ı ruhsal sapma ve sorunlarla eleştirdiği makalesinde, yaşamında birçok zorluklarla karşılaşmasına rağmen, Dekker’ın büyüklük kompleksinin ya da fantezisinin hiç yok olmadığını, sadece değişik biçimlere büründüğünü belirtiyor. Kendisinden sonra gelecek nesillerin öncelikle onun tarihteki değerini ölçerek işe başlayacağına inanmasını örnek olarak veriyor. Swart Abrahamszoon’a göre, bu değişime uğramış ölümsüz olma inancı, Multatuli’nin bütün hayatı ve düşüncelerine koşut bir durum gösteriyor. Öyle ki bu değişime uğramış kendine dinsel hayranlık biçiminde, Tanrı tarafından elçi olarak özel görevle gönderildiğine, türünün günahlarına karşı verdiği tutkulu mücadelede kendisine verilen görevi yerine getireceğine

inanan bir kişilik. Aslında tam da Hıristiyan toplumun üzerine temellendiği toplumsal bir uzlaşım olması ve bundan dolayı bugüne kadar onu güçlü bir biçimde etkileyen bağlantı, ilişkilendirme içinde olması, bunu kendine verilmiş ulvi bir yaşam görevi olarak görmesi ve kötülükle savaşmak için meydana çıkması, Swart Abrahamszoon'a göre, Multatuli'nin içindeki Asyalı (Doğulu) ve İslami oluşumun doğrudan bir sonucudur. Nitekim, Swart Abrahamszoon, yanına kimseyi almadan savaşa soyunmasını, hakikatı arayan tek adam olma isteğini, onun Avrupa toplumunu bütün hiyerarşik yapısıyla tanıyamamış olmasına bağlar. Ancak daha sonra, Multatuli'nin bizzat kendi durumuyla ilgili de olsa hiçbir zaman gerçeği söylemekten çekinmediğini kabul eder. Bu şaşılacak bir şey değildir, çünkü onun yaşam felsefesine göre, olanların görülmesi söylenmesi gerekir, olmayanlar da zaten mevcut olamazlar (ne olacaksa olsun, olmayan zaten mevcut olamaz). Swart Abrahamszoon, böyle düşünen birinin, yaklaşık iki yüzyıl boyunca olayların, koşulların olumlu yönde gelişmesiyle, dünyanın hazinelerinin Hollanda gibi nüfusu az bir toplumun kucağına aktığını, bunun sonucunda Avrupa'nın en etkin, belirleyici devletlerinden biri olduğunu, fakat günün birinde kaçınılmaz bir biçimde ters bir darbe yemesi gerektiğini tahmin edebileceğini söyler ve Dekker'ın ana hatlarıyla iddialarının çoğunda çok haklı olduğunu da kabul etmeden geçemez. Ancak bazı yerlerde abartıya kaçtığı için anlattıklarının etkisini biraz kaybettiğini ifade eder (Swart Abrahamszoon, 1888: 66).

Swart Abrahamszoon, baştan sert biçimde eleştirse de, görüldüğü gibi sonunda, Multatuli'nin hakkını teslim eder. Sonuçta, 28 yıl sonra, belki de, kendi adının değil de, onun adının tarihe geçeceğini hissetmiştir. Eğer Türkiye gibi Max Havelaar'ın bağlamından çok farklı bir coğrafyada bile, 2010 yılında (yani Max Havelaar'ın 150. yılında) hâlâ Multatuli ve onun eserlerini, düşünsel mirasını konuşup tartışabiliyorsak, Hollandalı siyasetçi F. Domela Nieuwenhuis'ün (1846 - 1919), 1910'da yani Max Havelaar'ın yayımlanışının 50. yılında söyledikleri bugün gerçekleşmiş gibi gözükmektedir: “Zaman gelecek, Multatuli'nin güçlü ruhu bütünüyle tanınıp takdir edilecektir; Spinoza'dan sonra kimsenin, Multatuli'nin yaptığı tarzda ardında böylesine bir isim bırakmadığı da kabul edilecektir” (Oversteegen, 1970: 121).

Said'in saptamasına uymayan az sayıdaki gerçek Batılı aydınlardan biri de Multatuli'dir. Paranın otorite olduğu yerde doğmuş, büyümüş ve ölmüştür. Ancak, gerçekler, adalet ve sağduyu adına çok çeken yazar, vicdanın hâlâ canlı, dipdiri olduğu gönüllerde, her gün yeniden doğmaktadır.

*Benim şanssızlığım Hollanda'da doğmuş olmamdır, yalnızca bir tek otoritenin, bir tek inancın, bir tek Tanrı'nın olduğu bir ülke: yani para!!*  
*Multatuli (Hermans, 1987: 13)*

## Kaynakça

- BANK, J.T.H.M., J.J.Huizinga & J.T.Minderaa. (1993). *Nederlands Verleden in Vogelvlucht, DELTA 3, De Nieuwste Tijd: 1813 tot heden*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.
- ERTEM, Tuna. (2004). "Sömürgecilik Batılı Kadın Açısından Bir Kazanım mı, Yoksa Yıkım mı Olmuştur: Hella Haasse'nin 'Çayın Efendileri' Adlı Romanında Avrupalı Kadın İmgesi". *Cumhuriyetimizin 80. Yıldönümü Anı Kitabı*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, sayı: 394.
- FERRERO, Jesús. (2009). *El Pais* Gazetesi, İspanya.  
[http://www.nlpvf.nl/nl/nieuws/internationale\\_lof\\_voor\\_multat.php](http://www.nlpvf.nl/nl/nieuws/internationale_lof_voor_multat.php)
- FRANCKEN, Eep. (1990). *De Veelzinnige Muze van Eduard Douwes Dekker*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- HAASSE, Hella. (1992). *Heren van de Thee*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V.
- HERMANS, Willem Frederik. (1987). *De Raadselachtige Multatuli*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- HOLLANDA TARİH KOMİSYONU 'De Commissie Ontwikkeling Nederlandse Canon'. (2008). *Ana Hatlarıyla Hollanda Tarihi (De Canon)*. (Çeviren Mustafa Güleç). Ankara: Kebikeç Yayınları – Sanat Kitabevi.
- LADEMACHER, Horst. (1993). *Geschiedenis van Nederland: een analyserende samenvatting van de politieke, institutionele en sociaal-economische geschiedenis van de Lage Landen vanaf de bourgondische tijd*. Utrecht: Het Spectrum (Aula-boeken).
- MULTATULI GENOOTSCHAP (Multatuli Derneği). (2005). "Lezing Multatuli voor Openbare Bibliotheken en Buitenlandse Universiteiten, ten behoeve van het Multatuli Jubileumjaar 2010". *Multatuli Genootschap Publicatie*. Amsterdam: Multatuli Genootschap.
- MULTATULI (DEKKER, Eduard Douwes). (1992). *Max Havelaar of de Koffievelingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. (Historische-kritische uitgave, verzorgd door A.Kets-Vree). Assen / Maastricht: Van Gorcum.
- OVERSTEEGEN, J.J. (1970). *Multatuli en de Kritiek: een Bloemlezing uit de Literatuur over Multatuli (Ingeleid en samengesteld door J.J. Oversteegen)*. (Yay. Haz. J.J. Oversteegen) Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- SAİD, EDWARD W. (1994). *Culture and Imperialism*. Londra: Vintage Publishing.
- SÖTEMANN, A.L. (1973). *De Structuur van Max Havelaar: bijdrage tot het onderzoek naar de interpretatie en evaluatie van de roman*. Groningen: Wolters-Nordhoff NV.
- SWAEN, J. W. [www.blikopdewereld.nl/Ontwikkeling/index.php/geschiedenis/](http://www.blikopdewereld.nl/Ontwikkeling/index.php/geschiedenis/)
- SWART ABRAHAMSZOON, TH. (1888). "Eduard Douwes Dekker: Eene ziektegeschiedenis". *De Gids*. Amsterdam, 1888.
- VAN 'T VEER, Paul. (1979). *Het Leven van Multatuli*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- VERMOORTEL, Philip. (1995). *De Schrijver Multatuli*. Den Haag: Sdu Uitgeverij Koninginnegracht.
- WOLTJER, J. J. (1992). *Recent Verleden: Nederland in de Twintigste Eeuw*. Amsterdam: Uitgeverij Balans.

## Özet

Bu çalışmada, Hollandalı yazar Eduard Douwes Dekker, takma adıyla Multatuli'nin 1860 yılında yayımladığı Max Havelaar adlı romanı, Hollanda sömürgecilik tarihi, sömürgecilik, emperyalizm, edebiyat ve kültür bakış açısından hareketle ele alınacaktır. Edward Said'in, oryantlizmin uzantısı olarak öne sürdüğü, kültür ve emperyalizm olgularını aynı bağlamda ele aldığı kuramsal çerçeve, esasen Multatuli gibi aydın ve yazınsal bir kişiliği, 19. yüzyıl Hollandası ve günümüz dünyasında daha iyi anlayabilmek, fakat aynı zamanda bu süreçte yaklaşımın kendisini etkin olarak görecelendirebilmek için kullanılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Eduard Douwes Dekker (Multatuli), Max Havelaar, sömürgecilik, edebiyat, kültür, emperyalizm, Hollanda, Endonezya.

## ABSTRACT

In this article, the famous novel Max Havelaar of the Dutch author Eduard Douwes Dekker (author's pseudonym is Multatuli, meaning "I have suffered much" in Latin) will be studied from the perspective of imperialism, colonialism, Dutch colonial history, literature and culture. The theoretical framework which is posited by Edward Said as an extension of the orientalism, and in which he scrutinizes the phenomena culture and imperialism in the same context, will be primarily used to understand better an enlightened and literary figure Multatuli. However, at the same time it will be used to relativate the approach itself efficiently.

**Key words:** Eduard Douwes Dekker (Multatuli), Max Havelaar, colonialism, literature, culture, imperialism, the Netherlands, Indonesia.





# ORYANTALİZMİN SINIRSAL MİTLERİ

## Halk Gözünde Müslüman Dünya ve Orta Avrupa'nın Popüler Kültürleri

**Andre Gingrich\***

**Çev.: Koray Cengiz\* Özer Özbozdağı\***

**E**sasen Orta Doğu konusunda çalışan Avusturyalı bir sosyal antropolog olarak, bu çalışmam orta Avrupa popüler ve halk kültürlerinde, kısmen de Avusturya'daki Müslümanlığın “Şark” yerini incelemektedir. 20. yy'dan 21.yy'a geçiş dönemecinde bu bakış açısı, Avrupa bütünleşmesinin ilgili daha geniş süreçlerini göz ardı edemez. Bugün Avrupa Birliği, Slovenya ve Avusturya gibi orta Avrupa ülkelerine komşuluk yapan ülkeler için kati bir etkidir. Müslüman ülkelerin var olan AB politikalarında aldığı, alacağı veya almaması gereken roller ve kamuoyu fikirleri, yakın bir zamanda AB tam üyesi olacak olan böylesi küçük ülkeler üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Daha geniş Avrupa seviyesinde, Müslüman kültürlerin rolü iç ve dış politikalarda oldukça tartışmalı bir konudur ve orta Avrupa'nın bazı bölümlerinde bu konular belirgin yerel mitlerle ve “Oryantala” ait davranışlarla birleştirilmektedir. Bu çalışmamda, bu mitler ve davranış dizileri içerisinden birini belirlemek, tanımlamak ve açıklamak istiyorum.\*\*\*

\* Andre Gingrich Viyana Üniversitesinde Sosyal ve Kültürel Antropoloji Profesörüdür ve Avusturya Bilimler Akademisinde Sosyal Antropoloji Enstitüsü Müdürüdür. Yazarın bu makalesi, “Mediterranean Ethnological Summer School, Vol. II Piran / Pirano, Slovenia 1996 (Eds. Bojan Baskar & Borut Brumen) Ljubljana 1998, 99-127” çalışmasında yer almaktadır.

\*\* Okutman , Mustafa Kemal Üniversitesi.

\*\*\* Önerileri ve desteklerinden ötürü, Joan O'Donnell, Oliver ve Simone Gingrich ve Sylvia Haas'a teşekkür etmek istiyorum.

## *Avrupa Birliği, Orta Avrupa ve Orta Doğu*

İlk olarak genişçe tartışılan konuların kapsamlı bir taslağını ortaya koymalıyım. Bir taraftan Müslüman dünyayla olan ilişkiler, Müslüman göçmenlerin, mültecilerin ve bunları takip eden nesillerin yaşadığı birçok Avrupa Birliği ülkesi için iç politikaların önemli bir unsurunu inşa etmektedir. Bunlar, güneydoğu Avrupa, Kuzey ve Batı Afrika, batı ve güneydoğu Asya ve Endonezya gibi çeşitli ülkelerden gelmekte veya kökenlidirler. Bazı Müslümanlar AB vatandaşıdır fakat Müslümanlar hâlihazırda Birlik içerisinde yaşayan ve AB vatandaşı olmayan kesim içerisinde oldukça geniş bir nüfusa sahiptirler. Berlin, Marsilya, Paris, Amsterdam veya Viyana gibi bazı Şehir alanlarında yerleşik Müslüman sayısı % 10 civarında veya daha fazladır. Bu iç bakış açısı, var olan Avrupa politikalarının bazen oldukça sıcak ve bazen de Şiddetli bir tartışmalı nüfuz alanıdır ve olayların gidişatını etkileyerek radikal uç grupların ve partilerin bu tartışmaya katılmasına yön vermektedir.

Aynı zamanda, “yabancı” Arap ve Müslüman dünyası, Doğu Avrupa ve Rusya’nın da bu iki geniş komşu bölgelerinin ikincisini oluşturduğu bu gruplar Avrupa Birliğinin hemen hemen her topluluğunda aşağı yukarı bir anda komşu olabilecek bölgeler olarak algılanmaktadır. Bazı AB güçleri ve ülkeler, en çarpıcı olarak da kuzey ve kuzeydoğu Avrupa ülkeleri doğudaki komşularla ilişkilerin, bir bakıma tek yönlü olarak güçlendirilmesini tercih etmektedirler. Kısmen güneyde ve Akdeniz Avrupa’sındaki diğer AB güçleri ve ülkeler, güney komşuluk alanları ile daha dengeli bir ilişki sürdürölmesi taraftarıdır.

Avrupa bütünleşmesinin çelişen süreçleri içerisinde, Müslüman dünyayla olan iç ve diş ilişkiler bu yüzden Avrupa kimliklerinin biçimlendirilmesine önemli bir katkı yapmaktadır. Bu daha geniş konuların, Slovenya için ne anlam ifade ettiğini ayrıntılı bir Şekilde tartışmak niyetinde değilim. Fakat Slovenya’nın Avrupa Birliğine yaklaşımı konusunda önemli bir rol oynayacakları açıkça görünmektedir. Eski Yugoslavya’nın eski bir üyesi olarak Slovenya, bağımsız Slovenya Cumhuriyeti sınırları içerisinde göçmen veya mülteci olarak yaşayan ve halen Bosna, Makedonya ve Kosova’daki Müslüman inanişına sahip eş vatandaşları için özel bir ajandaya sahiptir. Hem eski Doğu Avrupa hem de Akdeniz havzası sınırlarında uzanan bir ülke olarak Slovenya’nın, tek yönlü bir doğuyu mu yoksa daha dengeli doğu ve güney yabancı oryantasyonunu tercih edeceği kaçınılmaz bir Şekilde merak konusu olacaktır. Bir yolla veya diğerleriyle, bu çalışmada Avusturya’nın durumunu örnek vererek ele aldığım daha geniş bölgesel konular, Slovenya’nın Şimdi ve gelecekte karşılaşacağı zorlukları da ortaya koymaktadır. Bu yüzden, tüm bu ilişkiler konu üzerinde Avrupa genelindeki tartışma ile de alakalı olduğundan, güney merkezi Avrupa’daki yerel davranışların Müslüman dünyaya karşı olan bakış açılarını ve potansiyellerini incelemek faydalı ve gereklidir.

Müslüman dünyası ile ilgili Avrupa tartışmasını ortaya koyan ekonomik ve politik ilgilerin ana çerçevesi şu ana kadar belirlenmiştir. Müslüman dünyasıyla iç ve diş ilişki

konuları güçlü çağdaş çıkarımlara sahiptir fakat bu var olan ilgiler bir dereceye kadar tarihsel süreçlerin bir sonucu olarak da tanımlanmalıdır. Kısmen, sömürge ilişkilerinin tarihinden ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın sömürgeleşme sürecine genel bir bakış, Müslümanların "Oryentin" orta Avrupa popüler kültüründeki yerini daha geniş tarihsel yapısı içerisinde belirleme konusunda yardımcı olacaktır.

Müslüman dünya ile şu andaki Avrupa ilişkilerinin tartışma konuları, sömürgeleşme sürecinin 4 farklı şekli ile vuku bulmaktadır (Mansfield 1991: 35-176; Wolf 1991: 428-431). İlk olarak Avrupa'da deniz aşırı Müslüman dünyada belirgin bir şekilde sömürgeleşme etkisi olan ülkeler vardır; İkinci olarak Müslüman çevrenin yakın alanlarında belli oranlarda sömürgeleşme etkisi olan ülkeler; ve üçüncü olarak da Müslüman dünya ile sömürgeleşme etkileşim anlamında hemen hemen hiç ilişkisi olmayan ülkeler. Neticede, Müslüman İmparatorluğun sömürge özneleri olan ülkeler vardır. Bu tartışmada, diğer üye ülkelerden sadece yüzeysel olarak bahsederek, Avrupa Birliğinin şu andaki varolan üyelerini geniş bir şekilde ele alacağım.

Avrupa'nın klasik sömürge güçleri olarak birinci grup, Müslüman dünyanın bir veya daha fazla esas parçaları olan deniz aşırı bölgelerde oldukça güçlü bir etki yaratmışlardır. Bu grubun en önemli üyeleri, güney, güneydoğu Asya, batı Asya ve kuzey Afrika'nın geniş bir parçasında olmak üzere Britanya, Fransa ve Hollanda'dır. İtalya'nın Müslüman dünyadaki sömürgeleşme etkisi (Doğu Afrika, Libya, Arnavutluk) daha az belirgin ve daha durağandır ve kısmen de komşularına dayanan bir sömürgeleşme anlayışıdır. Bu yüzden de İtalya'nın birinci ve ikinci grup arasında ara durum teşkil ettiğini düşünebiliriz.

İkinci grup, Müslüman çevrelerin daha bitişik olduğu bölgelerde sınırlı oranda sömürgeleşme güce sahip ülkelerden oluşmaktadır. Bu grup, bu çalışmanın odak noktasıdır ve ileriki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

Üçüncü grupta yer alan Avrupa ülkeleri bir veya iki sebeple, Müslüman dünya üzerinde asla dikkate değer herhangi sömürgeleşme etkisi olan ülkelerdir. Grup aslında iki alt gruba ayrılmaktadır, ilki dünyanın diğer bölgelerinde eski sömürge güçlerine sahip olanlardır: Portekiz, Belçika, bazı kuzey Avrupa ülkeleri (İsveç ve Danimarka) ve Almanya – ikinci ve üçüncü Alman İmparatorluklarının Müslüman dünyası üzerinde belirgin bir güç haline gelmedeki enerjik çabalarına rağmen. İkinci alt grup, herhangi bir şekilde geçmişte etkin sömürgeleşme güce sahip olmayan ülkelerdir: İrlanda, İskandinavya'nın geri kalan kısmı, Finlandiya ve San Marino veya Monako gibi Avrupa'nın mini ülkeleri. Bir bakıma bu ülkeler geçmişte Müslüman olmayan diğer Avrupa güçlerinden baskın olarak etkilenen ülkelerdir. Malta, İsviçre, Slovenya, Hırvatistan, Çek ve Slovak Cumhuriyetleri, Polonya, Baltık Devletleri gibi AB üyesi olmayan ülkeler ve bazı eski S.S.C.B. ülkeleri de bu alt gruba dahil olmaktadır.

Dördüncü ve son grup birkaç yüzyıl boyunca bazen çoğunluk bazen de eski yerel azınlıklardan oluşmuş yerel Müslüman nüfusa sahip olan güneydoğu Avrupa ülkelerinden oluşmaktadır. Bu geleneksel Müslüman nüfusları, ters sömürgeci geçmişin birçok çıktısından birisini temsil eder: daha uzun veya daha kısa zaman dilimleri içerisinde, bugün Yunanistan, Türkiye, Kıbrıs, Bulgaristan, Romanya, Arnavutluk ve eski Yugoslavya'nın çoğu güney bölgeleri bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğunun topraklarını teşkil etmekteydi (Sugar 1977).

Şimdi ikinci gruba bir kez daha göz atalım. Dördüncü grubun tersine, modern tarihte herhangi bir Müslüman İmparatorluğun parçası olmayan bölgeleri kapsamaktadır. İlk grubun tersine bu gruptaki ülkeler denizaşırı önemli Müslüman topraklarının klasik sömürgeci hâkimi olmamışlardır. Fakat üçüncü grubun tersine de Müslüman dünya ile tamamıyla sömürgeci etkileşimden geri kalmamışlardır. İspanya, Avusturya ve Macaristan ve belli bir dereceye kadar da Rusya bu ikinci grubu oluştururlar. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çok geniş bir alana hükmetmemekle birlikte denizaşırı Müslüman dünyada daha çok geçici bir nüfuz sağlamıştır. Bununla birlikte, İspanya gibi Avusturya-Macaristan ve Rusya imparatorlukları, kendi çevrelerindeki geniş Müslüman toprakları üzerinde az ya da çok durağan bir hâkimiyet tecrübesine sahiptirler: kuzeybatı Afrika'da İspanya, orta Asya ve Kafkaslarda Rusya ve Bosna'da Avusturya ve Avusturya-Macaristan hakimiyeti.

Avusturya'nın yakın çevresindeki Müslüman ülkelerle olan özel sömürgeci tarihi, Müslüman dünya ile sömürgeci anlamda karşılaşma anlamında dört temel yapıdan oluşan ve bugün dahi bu dünya ile Avrupa'nın dış ve iç ilişkilerinde tartışılan konularından oluşan heterojen Avrupa tarihine bir örnek teşkil eder.

### ***Karmaşık On yıldan Üç Örnek***

Burada Müslüman dünyayla ilgili olarak son zamanlarda (1945 sonrası) Avusturya halk söylemindeki birkaç belirgin örneği ele alacağım. II. Dünya Savaşından sonra ikinci Avusturya Cumhuriyeti kurulduğundan beri, Ortadoğu'nun kamusal ve politik söylemlerdeki rolü, Avrupa bağlamındaki değişikliklerde olduğu gibi tekrarlayıcı bir şekilde değişmişti. Daha sonra ele alacağım örnekler daha önceki zamanlara nazaran bir dizi belirsizliklerin ve belirgin çelişkilerin damga vurduğu bir dönem olan son on yıl içerisinde yer almaktadır. Bu karmaşık son on yıla girmeden önce vakıa Avusturya politikası, 1945 sonrası tarihinde iki temel aşamadan geçmiştir (Gehler and Steininger 1993: passim).

Avusturya devletinin Hristiyan Demokrat Parti (ÖVP) tarafından yönetildiği 1945'ten 1970'e kadar olan ilk dönemde, dört Müttefik Kuvvetin çekilmesi ve 1955'teki kalıcı askeri tarafsızlık bildirgesinin yer aldığı devlet akdinin ve bağımsızlık bildirgesinin müzakere edilmesi dikkat çekmektedir. Ekonomik ve politik yeniden yapılanma, isteksiz nazizmden

arınma ve geniş olarak komşu olabilecek bölgelerdeki ülkelerle sınırlandırılan dış politika süreçleri kol kola sürmüştür. Avusturya, Avrupa Birliğinin kuruluş sürecinde yer almamıştır ve dönemin anti-sömürgeci çabalarında olduğu gibi geniş bir tabana yayılan diplomatik ve politik konulara uzak durmuştur. Aşağıda ele alınan (Avusturya'nın bayrağı ve "sınırsal misyonu" gibi mitler) belli kültürel ve sembolik elementler dışında, Müslüman dünya bu süreç boyunca, ne yeni başlayan iç göç konusunda ne de dış politika konularında Avusturya için sonuç veren politikalar konusunda belirgin bir rol oynamamıştır.

1970 yılından 1986 yılına kadar Avusturya hükümetleri Sosyalist Parti (SPÖ) tarafından yönetilmiştir, ilk olarak Bruno Kreisky yönetiminde (1983 yılına kadar) tek parti hükümeti ve daha sonra da üç yıl Özgürlük Partisi (FPÖ) ile koalisyon oluşturarak yeni bir liderlik dönemi altında. Bu dönemde 13. ve 16. yıl arasında Kreisky dönemi, savaş sonrası yeniden yapılanma ve ekonomik büyüme dönemleri aynı zamana denk gelmektedir. Helsinki sürecinin başlangıç görünümü ve bağlantısızlar hareketinin artışı ile yüzyüze gelen Kreisky yönetimindeki Avusturya, uluslar arası arenada doğu ve batı arasında üçüncü bir koridor açmış ve diğer tarafsız, bağlantısızlar ve üçüncü dünya ülkeleri işbirliği yollarını aramıştır. Bir bakıma bu gidişat Palme yönetimindeki İsviçre, Brandt yönetimindeki batı Almanya ve Gonzalez yönetiminin ilk yıllarındaki İspanya ile işbirliği yaparak devam etmiştir. Bununla birlikte bu politikaların yerel riskleri ve maliyeti de vardı: ekonomik olarak bütçe açıklarında büyük bir artışa sebep olmuştur; politik olarak ülkedeki eski ve yeni sağ güçlerin temsilcilerinin yatıştırılması yolu izlenmiştir. Bu yatıştırma yöntemi ve aşırı sağ ile Sosyalist liderliğin kolkola girmesi, zayıflayan Hıristiyan Demokratlar ve yeniden yapılanan yeniyetme sağcı FPÖ arasında kalıcı bir çatlak oluşturmayı hedeflemekteydi. Kreisky yılları aynı zamanda Müslüman dünya ile ilişkilerin dramatik bir şekilde değişimine de damgasını vurmuştur. Türkiye'den, Yugoslavya'dan ve Arap dünyasından günden güne artarak göçmen işçiler gelmeye başlamış ve ülke OPEC ve Arap dünyası ile güçlü işbirliği bağları geliştirmiştir. Bu süreçte Avusturya, İsrail ile ilişkilerinin bozulmasına yol açacak olan, komünist olmayan ülkeler arasında PLO'yu tanıyan ilk ülke haline gelmiştir.

Eğer Müslüman dünya, 1945-1970 döneminde gerçekte bütünüyle Avusturya politikasında rol almasaydı, daha sonraki rolü ise açık bir tezatlık oluştururdu: Müslüman dünya Kreisky yıllarının önde giden söylemlerinde açıkça "çok olumlu" olarak değerlendirilmekteydi, daha sonraları 1986-1996 yıllarını kapsayan 10 yıllık dönemde ise kamuoyu değerlendirmesi ekstrem bir tutarsızlık sergileyerek yön değiştirmiştir.

Örneklerimi bu Kreisky sonrası dönemden seçiyorum. 1986'dan bu yana Avusturya, Sosyalist bir çoğunlukla SPÖ-ÖVP koalisyon hükümeti tarafından yönetilmiştir. Bu on yıllık süreçte ülke üçüncü dünya ve Müslüman ülkelerle olan daha önceki işbirliği oryantasyonunu tamamen terk etmiş ve bütçe açığını kapatmayı da içeren Avrupa ve Avrupa Birliği entegrasyonu ile yer değiştiren bir politikaya ağırlık vermiştir. Maastricht

Anlaşmasının ardından ve 1989’da komünizmin çökmesi ile Avusturya AB’ye girdi ve AB ülkeleri dışından gelen işgücü göçüne karşı gittikçe sıkılaştıran yasalar uygulamaya başladı. Bu son on yıl iki belirgin olayla başladı: 1986 yılında FPÖ, yeni seçimlerin sonucunda müteakip hükümetlerin FPÖ’den dışlanmasıyla birlikte Jörg Haider tarafından yönetilmeye başladı ve Sosyalistlerle Hıristiyan Demokratlar arasında yeni bir koalisyon formatı oluşturuldu; ve bundan birkaç ay sonra da eski Avusturya dışişleri sekreteri ve eski Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Kurt Waldheim ÖVP tarafından aday olarak gösterilerek Avusturya devlet başkanlığı için şanlı bir ün kazandı. Her iki olay da SPÖ’nün hızla etkisinin azalmasına yol açtı ve sağcıların ve yabancı düşmanlığının artmasına sebep oldu. İlk iki örneğim, Waldheim vakası ve Jörg Haider’in politik retorikidir.

Waldheim, muhafazakâr Katolik ve pan-Germanik oylar arasında göstermelik bir birlik sağlayarak devlet başkanı oldu, fakat onun bu zaferi ülkeyi uluslararası bir izolasyona sürükledi. Devlet başkanı olarak Waldheim bu izolasyonu kırmaya çabaladı. Onun ilk ve son devlet ziyaretleri onu farklı Ortadoğu ve Arap ülkelerine sürükledi ve bu gezilerde sürekli kendisi ve misafirleri konusundaki eski dostluk bağlarına atıflar yaptı. Bu tür atıflarında, birkaç farklı konuya değinerek aslında fazla bir şey yapamayacağını kendisinin de bildiği tutarsızlıklarla doluydu. İlk olarak Waldheim’in yaptığı, Avusturya’nın Kreisky yönetimindeki dış politikasını sürdürme çabalarıydı. İkinci olarak “Yahudi Dünyasını” suçladı ve Birleşmiş Milletlerdeki görevi süresince PLO’ya verdiği belli belirsiz destek için İsrail’in kendisinden intikam almaya çalıştığı iddialarını ortaya attı. Üçüncü olarak, İkinci Dünya Savaşından önce ve İkinci Dünya Savaşı esnasında Almanya’nın Arap ve Müslüman dünyası üzerinde etki ve destek kazanmaya çalıştığı anlarda onun Nazi geçmişine yapılan imalar vardı.

Bu ziyaretlerin hiçbirisi Waldheim’in veya Avusturya’nın uluslararası izolasyonundaki konumunu değiştirmede. Bununla birlikte, 1988 yılında Waldheim’in Vatikan’a ve Papaya olan resmi devlet ziyareti bir başarı olarak gözlemlendi. Kısa bir süre için Avusturya devlet başkanına yakın olan medya ve politik çevreler (aynı çevreler devamlı olarak “Yahudi Dünyasını”, Waldheim’in İkinci Dünya Savaşındaki rolü ile ilgili gerekçesiz haberler yapmakla suçladılar [Born 1987: 40-183] ) ziyaretin bir dönüm noktası olabileceğine inandılar. Waldheim’in Vatikan’ı ziyaret ettiği günün sabahı ÖVP’nin günlük resmi gazetesi *Niederösterreichisches Volksblatt* ilk sayfada manşetten haberi şöyle duyurdu: “*Bir Polak bizi koruyor! (Wieder rettet uns ein Pole!)*”.

Bu tarihi metaforik imaların, köylü, işçi, alt sınıf işçiler ve iş adamlarından oluşan doğu Avusturyalı okuyucuları için tercüme edilmesine gerek yoktu. Uluslararası antropoloji içerisinde yer almasına rağmen yapısalılık bir bakıma modası geçmiş bir şeydi, gazetenin okuyucuları üzerinde bir etki yaratmadı. Okuyucular başlıktaki yapısal kodu açıkça anladılar:

BİR POLAK...	Papa II. JohnPaul	Jan Sobieski
YİNE	1988	1683
BİZİ	Waldheim yönetimindeki Avusturya	Starhemberg yönetimindeki Viyana
Bunlardan:	Doğulular: Yahudi Dünyası	Doğulular: Türkler
Kurtarıyor:	Diplomatik Yalıtım	Askeri kuşatma

Avusturya'nın kısmen ikinci Viyana kuşatmasını da içine alarak Türklerle olan tarihi savaşları şu anda var olan durumu anlatmak için bir metafor olarak sunulmuştur. “*Yine doğuluların kuşatması altındayız*” fikrinin düşünülmesi sağlandı, fakat 1683'te Polonya kralı Ian Sobieski yönetimindeki Avrupa askeri kurtarma operasyonunda olduğu gibi şu andaki “kuşatma” yine bir Polonyalının yardımıyla ortadan kaldırılacaktı. Bu metaforunda doğululara ait olumsuz klişeler, Yahudi karşıtlığı ve Türk düşmanlığı fikirleriyle birleştirilmiştir. Bu iki olay geçerli bir amaç için birbirini harekete geçirmede pekâlâ kullanılabilirdi: Waldheim'a uygulanan uluslararası yalıtımı ortadan kaldırmak için memleket içi bir hareket.

Waldheim, yeni oy verenlerinin işbirliğinden kısa vadede karlı çıksa da uzun vadede bu işten geniş olarak karlı çıkan Jörg Haider'di. Haider'in liderliği altında FPÖ, Avrupa Birliği içerisinde yer alan en başarılı sağcı ve popülist parti haline geldi, bugün bile Avusturya seçmeni içinde % 25'lik bir paya sahip olarak. Federal seçimler dışında FPÖ, 1996 yılında en büyük desteğini işçilerden ve son ekonomik buhranlar döneminde statü veya gelir kaybedenlerden alarak Avusturya'nın en büyük ikinci partisi haline geldi. Sürekli artan yabancı düşmanlığı, pan-Germanik sloganlar, metaforlar ve taşlamalarla partinin yükselişi sürdü. Haider'in söylemi kendi içinde antropolojik bir çözümlemeyi hak etmektedir fakat ben burada son seçim kampanyalarında ve göçmen karşıtı referandumdaki onun standart propaganda söylemini ele alacağım. Mesela ortada dolaşan farklı söylemlerinden birisi:

“*Eğer Türkleri yeniden içimize alacaksak atalarımız ne için ülkeyi onlara karşı korudular?*”

Burada yine Türklerle olan tarihi savaşlara retrospektif bir atıfta bulunmaktadır, fakat referans alanı bu kez “Yahudi Dünyası” değil, mülteciler, göçmen işçiler, öğrenciler, turistler veya güneyden, güneydoğudan veya batıdan gelen turistler de olmak üzere tüm doğulu göçmenlerdir.

Her iki söylemde daha önceleri de var olan politik söylemlerin ortaya konduğu kültürel ham madde Waldheim ve Haider tarafından sergilenmektedir. “*Yine bir Polak bizi koruyor*” ve “*Eğer Türkleri yeniden içimize alacaksak atalarımız ne için ülkeyi onlara karşı*

*korudular?”* sloganları zaten derin bir şekilde popüler farkındalığımıza bu kadar nüfuz etmemiş olsaydı, bugünün politikasında harekete geçirici bir gücü olmayacaktı. Politik söylem krallığının dışında halk retorliğini derinden etkileyecek güçlü popüler kurumlar vardır. Fakat bu konunun peşinden gitmeden önce aynı metaforik kaynaktan başka bir örneğe bakalım.

Avusturya'nın ekonomi ve göçmen politikaları konusunda izlemesi gereken yönle ilgili 1990'ların başındaki artan çelişkiler ülke içi terörist eylemlerle gölgelenmiştir. 1993 ve 1996 yılları arasında doğu ve güneydoğu Avusturya'da birkaç bombalı terörizm eylemi görünüşte güney-Germanik oryantasyonuna özgü gizli bir şebeke olan Bajuvarya Özgürlük Ordusu tarafından gerçekleştirilmiştir. Kurbanlar, Roma ve Sinti (Çingene) topluluğuna aitti ve eski Viyana valisi de olmak üzere kamu yaşamında belli kişilerdi. Bu ikinci grup kurbanlar, göçmen sorunları üzerine liberal bir duruş sergileyerek veya Yahudiler ve Çingenelerle dostane ilişkiler ortaya koyarak ün kazanmışlardı. “*Graf Rüdiger von Starhemberg*” isimli kartvizit kullanılarak gönderilen bu mektuplu bombaların birçoğu ve daha sonraki tehditler, bu terörist eylemle ilişkilendirildi.

İlk Waldheim örneğinde daha önce Starhemberg ile karşılaşmıştık. Starhemberg, doğu Avusturya'da yaşayan herhangi birisinin okulda resmi yollardan öğrenebileceği gibi 1683 yılındaki Türklerin kuşatmasında Viyana savunmasında liderlik yapmıştı (Pollak 1996: 185). Teröristler, Oryantala ve Türk tehdidine karşı bu ismi kullanarak kendilerini Avusturya savunmasının kahraman savunmacıları gibi göstermektedirler.

Her üç örneğimde de, geçmişteki Türk işgallerine olan açık ima referansı şu andaki var olan durum için de temel bir mesaj niteliği taşımaktadır: “*Doğulular tarafından yine kuşatma altındayız*”. Buradan da anlaşılacağı gibi 1683'te olduğu gibi bu tehdit yine kahramanca püskürtülmelidir. Bununla birlikte, temel mesaj, geniş bir milliyetçi politik spektrumda ele alındığında, muhafazakâr sağdan terörist sağ kanada doğru sıralanarak farklı amaçlara hizmet etmektedir. Aslında, oryantalin çok yüzlü simgesi üzerine odaklanan ve çok sıklıkla da bir Türk'ü ve Müslümanı hedef alan son derece zengin tarihi metaforlar ve meta öyküler üzerine kurulu meşruluk mücadelesi veren muhafazakâr ve milliyetçi hizipler (Hıristiyan Demokratlar, sağcı popülistler ve terörist pan-Germenler) aralarında kıskanç bir rekabet sürdürülmektedir.

O halde, neden bu geçen on yıl sadece karanlık bir doğulu düşmanlığının da ötesinde karmaşık bir on yıl olmuştur? Kreisky döneminde ısrar edilen bazı unsurlar ve Bosnalı Müslümanlara yapılan büyük destek yardımları kısmen etkili olmuştur.

### **İyi ve Kötü Müslüman**

Eski Yugoslavya'daki sivil savaş boyunca Bosnalı kurbanlara ve mültecilere yapılan geniş yardımlar diğer Avrupa ülkelerince yapılacak olan çabaların da üzerine çıkmıştır. Çok



miktarda yardım malzemesi yardım kuruluşu Nachbar in Not (Neighbour in Need) aracılığı ile birincil olarak eski Yugoslavya'daki Bosna'ya gönderilmişti. Özetle, bu malzemeler diğer bireysel ülkeler tarafından sivil çabaların ötesinde olumlu bulundu. Buna ek olarak 1993 ve 1994 yılında Avusturya, birincil olarak Bosnalı Müslümanlar olmak üzere yaklaşık olarak 80.000 sivil savaş mültecisine sığınacak yer sağladı. Kesin rakamlarla sadece Almanya daha fazla Bosnalı mülteciye ev sahipliği yaptı. Bununla birlikte, ülkenin yerleşim nüfusuna bağlı olarak tüm Avrupa Birliği ülkeleri içinde Avusturya'nın en yüksek oranda Bosnalı mülteciye ev sahipliği yaptığını söylemek mümkündür. Bu verilen bilgiler doğrultusunda, Avusturya nüfusunun bir kısmının şu iki şeyi eşzamanlı yapmış olması istatistiksel bir gerçektir: bir yandan sivil savaş kurbanlarına ve Bosnalı mültecilere destek vermişlerdir. Öte yandan da Jörg Haider'in yabancı düşmanlığı politikalarını desteklemişlerdir (Haider, kendisini Avusturya nüfusunun büyük bir çoğunluğundan yalıtıma uğratacak bir davranış olan Bosnalılara yapılan yardımla ilgili doğrudan bir kampanya yürütmemiştir, fakat mültecilerin Bosna'ya geri iade edilmesi ile ilgili konuda ısrarcı olmuştur.).

Buradaki paradoks çarpıcıdır: bir yolla veya diğeriyle, istatistiksel olarak Avusturya nüfusunun dikkate değer bir kısmı hem doğulular ve Müslümanları suçlayan sloganlarla yabancı düşmanlığını desteklemektedir, hem de en azından bir grup Müslüman doğuluya yapılan faydacı yardımı genişletmektedir.

Konuya yaklaşmak ve muhtemelen de bu bilmeceyi çözmek için birkaç yol vardır. Sosyal psikologlar veya psikanalistler, Avusturya nüfusunun bu kısmının bireyleri arasında üstün gelen bir suçluluk sendromuna işaret etmelidirler. Tarihçiler, sosyologlar ve antropologlar, insanların ne söylediği ve ne yaptığı arasında daima farklılık olan bu konu üzerinde durmalıdırlar (*Kuper 1996: 15*). Ekonomistler ve politik bilimciler yine konuyla ilgili farklı söylemlerde bulunacaklardır. Bu diğer yaklaşımların ilişkisini reddetmemekle birlikte Bosna için yapılan destekleri artırma çabalarında Avusturyalı politikacılarca ve sosyal yardım çalışanlarınca kullanılan standart hareketlendirici ibarede önemli bir ipucu görüyorum. Bu ifade *Nachbar in Not* girişimleri içerisinde “komşu” ifadesinin özetle kullanılmasındır:

*“Bu insanlar bizim komşularımızdır, Avusturya ile tarihsel bağları vardır.”*

Bu ifade, Avusturya'nın geçmişiyle ilgili olarak Bosna'daki sömürgeci varlığını ortaya koyan bir gerçektir (de facto). Balkanlarda 18. yüzyılda Türklerle olan savaşlar esnasında Bosna'da kısa bir süre varlık gösterilmesinin ardından, 1878 yılından imparatorluğun 1918'de çökmesine kadar Bosna, Habsburg yönetiminin idaresinde kalmıştır (Gallántai 1979: 34-63, 282-300). Fakat bu son tekrarlanan “*komşularımızla olan tarihi bağlar*” ifadesine başvurulması Avusturya'nın sadece Bosna'daki geçmişe dayanan sömürgeci

varlığına atıfta bulunmamaktadır. Aynı zamanda, Avusturya'nın 1991 sonrasındaki açık ve bazen de tehlikeli anti-Sırp politikası ışığında anlaşılabilir. Bosnalı komşularımız, 1914'ten önceki Sırp Milliyetçiliğine karşı koyan Müslüman Bosnalıların torunlarıdır aynı zamanda Sırp milliyetçileri Avusturya kraliyet prensini Sarayevo'da öldürmüş böylelikle de I. Dünya Savaşı patlak vermiştir. Onlar Avusturya – Macaristan İmparatorluğu ordusu için Sırp'lara ve İtalyanlara karşı Avusturya'nın güneydoğu savaş hatlarında I. Dünya Savaşının son günlerine değin kahramanca çarpışan Bosnalı Müslümanların torunlarıdır. Onlar, Avusturya muhayyelinde kalıcı bir yere sahip olan İyi Müslümanlardır.

Avusturya'nın iç ve dış ilişkilerinde geçen son on yıl içerisindeki Müslüman Dünya hakkındaki kararsız fikrinde, yukarıda adı geçen örnekler Avusturya'da standart bir kültürel repertuarın iki durumunu temsil etmektedir: “Türk” kelimesi Kötü Müslüman'ı, Bosnalı ise İyi Müslüman'ı temsil eden bir mecazdır. Örneklerim, 1986 ve 1996 arasında var olan halk söylemlerinden alınmıştır, fakat (terörist sloganlarının trajik istisnalığı ile) eğer popüler kültür içerisinde süregelen bir etkiye sahip olmasalardı, böylesi bir kitlesel hareket etkilerine de sahip olamayacaklardı. Popüler kültür içerisinde bu bağlantılı durağan imalar, tek başına politik retoriğin ürünleri değildirler. Kullanılırlar, artırılırlar, yeniden harekete geçirilirler ve politik söylemlerle yeniden yorumlanırlar fakat aynı zamanda tüm bunlar olmadan da kendi başlarına vardırırlar.

Doğu ve Güneydoğu Avusturya'nın birçok bölümünde olduğu gibi Viyana'da standart repertuarın her iki unsuru da derin bir şekilde kök salmıştır ve bugünün popüler ve elit kültürlerinde zengin bir şekilde kodlanmıştır. Bununla birlikte genel olarak, simgesel Türk figürü bir Bosnalıdan daha geniş bir anlama sahiptir. Ortaçağın sonundaki ve modern çağın başında Türklerle olan savaşlarla ilgili referanslar, imalar ve imgeler, yazılı ve elektronik medya aracılığıyla kitle eğitimi de dahil olmak üzere doğu Avusturya'nın kültürel ve sanatsal kalıtımında her zaman için hazır ve de nazırdır. Bununla birlikte bu referanslar, yerel kimliğin unsurları niteliğinde herkesin ulaşabileceği geçmişin mecazi hatırlatmaları olarak paylaşılan bir alan sağlar. Bunlar aynı zamanda günümüzü yorumlamada kolayca ulaşılabilen araçlar görevi de görmektedir: bu kodlamalar, kırsalda ve şehir ortamında, halkın mimari yapılanmasında, eklestik yapıda, ev alanında, klasik ve halk müziğinde, sanat galerilerinde ve köy müzelerinde, edebiyatta ve yerel efsanelerde, anekdotlarda, esprilerde, köy vakayinamelerinde ve (belki de en etkili olarak) kuşaklar boyunca ilk ve ortaokullardaki kitle eğitiminde kullanılan resmi ders kitaplarında yer almaktadır.

Türklerle ilgili bu son derece zengin dokulu mecazların tarih boyunca nasıl evrildiğini analiz etmek ayrı bir çalışma konusudur. Benim ilgilendiğim kısım, kültürel izharın ve ifadenin çağdaş formlarında bu mecazların aldığı yerdir. Bu hususta, Türk mecazının üç vasfı ayrı bir önemi hak etmektedir.

İlk olarak, canavar metaforları, tehlikeli Türk sıklıkla ve yoğun olarak Avusturya toplumunun merkezi alanlarda yaptığı gibi küçük ve yerel alanlarda bulunmaktadır. Açıkça ortaya konulan Türk düşmanı semboller ağı, doğu Avusturya'nın kırsal bölgesi,

köyler, pazar alanları, şehirler ve kasabalarla bağlantılıdır. İkinci olarak bu semboller, şehir ve kırsal alt sınıflarında olmakla beraber ülkede ve elit kültürde yaygındır. Birkaç örnek bu iki noktayı tasvir edecektir.

Bu bölgedeki tüm büyük şehirler, Türk karşıtı yerleşimler, yapılar, el yapımı eserler ve imgelerle ün yapmışlardır. Viyana\* ve Graz'daki ana katedrallerde yer alırlar, bu şehirlerdeki\*\* temel müze koleksiyonlarındaki kilit rol oynayan dökümleri oluştururlar ve onlar Viyana'nın Heidenschuß ("Paganın Vurulması") ve Türkenschanzpark ("Türk Siperi Parkı") gibi halen var olan yer isimleri ile anıları canlı tutmaktadırlar. Garip olanlardan (Kara Mustafa'nın iskeleti\*\*\*) anlaşılır olanlara kadar (II. Mustafa'nın mührü) savaş madalyaları turistleri ve okul öğrencilerini Avusturya müzesi tarzındaki yerlere sevkeder. Viyana'nın muhteşem Belvedere sarayı, Habsburg savaşı kahramanı Prens Eugene of Savoy'un eviydi ve Türk savaşlarından elde ettiği ganimetlerle finanse ediliyordu. Viyana'nın prestijli Ringstraße'sine rağmen, şehir merkezini çevreleyen bulvar Türk Savaşlarının bıraktığı etkiye tahammül etmektedir. Halk olaylarında anma konuşması yapan konuşmacılar, tur rehberleri ve Avusturya coğrafya ve tarih öğretmenleri, şehrin tarihi duvarlarının önündeki açık alanda yapılan bulvarın halkı Türk tehditlerinden korumak için inşa edildiğini anlatma konusunu nadiren es geçmezler (*Schütz 1978:98 ff; Teply 1978: 118ff*).

Büyük şehirlerin ve hudutlarının da ötesinde, Türk düşmanı semboller merkezi olmayan küçük yerleşim bölgelerinde ve kişisel etkileşimlerde de aynı derecede öneme sahiptir. Tarlaların isimleri, mağaralar ve Carinthia'daki tepeler, Styria, Aşağı Avusturya ve Burgenland Türk savaşlarına atıflarda bulunurlar. Genel bir lanetleme biçimi ("Kruzitürken!"\*\*\*\*) var olan talihsiz durumu Türklere yükler. Türk askerlerinin taştan ve tahtadan oyulan baş figürleri, bacaları, kuyuları ve şehirdeki ve kırsal bölgelerdeki evlerin giriş kapılarını süsler; tahta haçlar ve barok tarzındaki sütunlar Türk Savaşlarını hatırlatarak köy meydanlarında ve ülke yolları boyunca boy gösterirler. Aşağı Avusturya'daki ve Burgenland'daki her bir köye ait vakayinameler, Türk Savaşlarından kalma yerel hadiseleri

\* Viyana'nın temel nirengi noktalarından ve turistik bir yer olan St. Stephen Katedrali zengin bir şekilde bu tür sembollerle bezenmiştir. Mesela Katedralin esas çanı (1711-1945) orijinal "Pummerin" kovulan Türk ordularından kalan demirden dökülmüştür. 1945'ten sonra, artakalan eski çandan alınan demirle II. Dünya Savaşından geriye sağ kaldığı ve geçmiştten gelen devamlılığı vurgulanarak yeniden dökülmüştür. Katedralin güneydoğu dış kapısında (Osmanlı orduları ile karşılaşulan yönü referans olarak) en üst kısmında Türklerin kovulduğunu tasvir eden bir barok sütun heykel (5. notta şekli betimlenmiştir) yükselmektedir. Ayrıca, katedralin esas kulesinde, Türk toplarıyla dövülen kule tepesi ile ilgili bilgi yer almaktadır: "Schau, Mahomet du hund-1683" (Bak Muhammed, seni köpek seni-1683) (Teply 1978:124).

\*\* Aslında Viyana, Avrupa Birliği içerisinde Türklerle ilgili müze koleksiyonlarına en geniş anlamda sahip olan yerdir.

\*\*\* 1683'teki Viyana kuşatmasının Osmanlı komutanı Kocavezir Kara Mustafa, başkentteki devlet yetkilileri tarafından başarısızlığı yüzünden cezalandırılmış, Belgrat'ta boğdurulmuş ve yakılmıştır. Avusturya ordusu 1688'de şehri aldığı anda, mezarı açılmış ve kafatası onu Viyana'ya getiren Cizvitlere teslim edilmiştir. O da şehrin tarih müzesinde sergilenmektedir.

\*\*\*\* Aslında, "Kruz" diye adlandırılan lanet, Habsburg imparatorluğunun iki canavarı olan Macarlara ve Türklere karşı olan isyanlara atfedilmiştir. Bununla birlikte, varolan popüler inanışlara göre genellikle Kutsal Haçın (Çarmıh [Crucifix]) tanımlanmasındaki bir bölüm olan "Kruzi" ile karıştırılır. Bu yüzden halk tanımlamalarında sık sık bu tanımlamanın bir lanet olmadığına fakat Türklere karşı yardım etmesi amacıyla Kutsal Haça yakarış olduğuna inanılır.

ıçermektedir; bunlar yerel ilkokullarda öğretilmektedir (*Schmidt 1978: 118-121; Seebach 1983: 243-266*).

Bu Türk düşmanı imgeleminin zengin simgesel alanlarının üçüncü bakış açısına göre iki odaksal nokta vardır: Türk, vahşi saldırgan ve agresif olarak görülmektedir ve Türk kovulmuş ve aşağılanan bir hasımdır. Vahşi ve saldırgan Türk imajı, ilk olarak büyük önem taşıyan 1683 zaferinden önceki dönemlere işaret eder ve bir bakıma daha sıklıkla halk sanatında ev ve köy yaşamında, köy tarihlerinde, ülke kilise ve manastırları sanatında bulunmaktadır. Genellikle de tarihin daha eski katmanları ile alakalıdır. Türk düşmanı imgeleminin ikinci odak noktası, 1683'te başlayan daha yeni dönemlerle alakalıdır. Avusturya'nın ülke içinde ve dışındaki Türklere karşı olan zaferlerini kutlamaktadır. Artık tehlikeli bir saldırgan olmayan Türk alçaltılmış, kovulmuş bir rakiptir ve bu durum çok sıklıkla da Barok sanatında dışavurulmuş, Habsburg'un askeri ve aristokrat sanat ve tarih yazımında ve Katolik Rahipler sınıfının merkezi kurumlarında ortaya çıkmaktadır.\*

I. Dünya Savaşı öncesinde ve esnasında Bosna'nın rolü ile ilgili imgeler ve imalar, Avusturya halk kültürü ve kitle eğitimi alanında daha az görülmektedir; belki de bunun sebebi kısmen bu daha yeni geçmişe ait olan anıların birçok aile tarafından saklanmış olmasıdır. Hala I. Dünya Savaşı tanıklarının katı gövdesi Avusturya halkının ve yerel imgelerinin içine işlemiştir. I. Dünya Savaşı (Bosnalı savaşçıların önemli rol oynadığı) ve II. Dünya Savaşı (daha az bilinen Bosnalı SS bölümü Üçüncü Reich için aktif rol almaktaydı) askerlerinin anısına dikilen anıtlar hemen hemen her köyde yer almaktadır ve hala korunmaktadır. Veteran dernekleri düzenli olarak her iki savaşı da anmaktadırlar. İmparatorluğun dağılmasını kapsayan tüm bu dönem Avusturya halk eğitiminin, Avusturya basım endüstrisinin ve önemli turist ticaretinin önemli bir bölümünü kapsamaktadır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun temel milletlerinden oluşan askerlerin taştan büstleri, Viyana'nın Ringstraße'de yer alan ve daha önceleri Avusturya Savunma Bakanlığına ev sahipliği yapan binayı süslemektedir. Bu popüler ve halk söylemlerine göre, "Bosnalı" veya İyi Müslüman, savaşlarda ön saflarda yer alarak Avusturya'nın dostudur (*cf. Rauchensteiner 1994:148, 183, 297-302*).

Kısaca, Türkün ve Bosnalının standart repertuarı doğu Avusturya'da, halk ve popüler kültüründe yaygın bir şekilde yer almaktadır. Federal başkent olarak Viyana'nın kültürel hegemonyadaki pozisyonunda belirtildiği gibi kültürel birikim batı Avusturya'nın halk kültüründe de önemli bir rol oynar. Bu standart repertuarla birlikte İyi ve Kötü Müslüman Doğuluların çift kaydına rastlarız: hem sadık müttefik veya tehlikeli düşman, hem de bu yanda veya yakındaki askeri uç cephenin öte yanında.

\* "Bununla birlikte nefret edilen düşmanın tasvir edilmesi bireysel temsile dönüşmedi: zaferli komutanın atının toynakları altında düşen, çıplak ve yenilenler, hilal, türban, yay ve ok ile tasvir edilmektedir ve kudretli palasıyla Türk, 18. yy.da Avusturya savaş kahramanları döneminin Barok zafer sanatının imgesel dünyasında kendisine bir yer bulmaktadır." (*Schütz 1978: 99*) Barok sanatı içerisinde yer almasının ilham veren etkilerden birisi Titian'ın *Lepanto*(İnebahtı) alegorisinden esinlenmesi olarak yorumlanmıştır.

Halk kültürünün merceğinden bakıldığında, daha önce tanımlanan görünen paradoks daha az şaşırtıcıdır. Değerlerin veya simgelerin, esnek, ikili veya çok yüzlü kaydı çok sıklıkla klişeleşen “ötekileştirme” sürecini ortaya koyar. “İyi” ve “kötü”nün sömürgeci temsilleri veya lokal özneler, dilde, sanatta ve Avrupa sömürgeciliğinin politik stratejileri diğer kıtalarda da olduğu gibi yaygındı. Avusturya’da, “iyi” (asimile olan ve Batılı) ve “kötü” (asimile olmayan ve Doğulu) Yahudilerin çift kaydı da 1938’e kadar yaygındı (Beller 1993: passim).

Fakat Müslüman doğulunun çift kaydı kendi başına ortaya daha geniş bir hikâyeye koyar. Tarihin daha geniş bir hikâyesini öyküler. Hikâye, Doğu Hintli, Arap, Afrikalı, Aborjin ve Yerli Amerikalı öznelerin klasik sömürgeci hikâyelerinden ayrılır ve orta Avrupa’daki Yahudi düşmanı klişeliğinden de ayrılıklar gösterir. Böylelikle, Müslüman Doğulunun, Avusturya’daki çift-kayıt öyküsü devam eder: Modern çağın başlangıcında “biz”, 1529 ve 1683 yılları arasında Viyana’nın iki kez Türkler tarafından kuşatılmasında onlar - Kötü Müslümanlar - tarafından hemen hemen yerle bir edildik. Bu tehlikeye karşı yapılan savunmanın ardından gelen Altın Çağımızın temelini teşkil ediyordu: Temel Avrupa gücü seviyesinde Habsburg nüfuzu. Türkleri güneydoğuya sürmek, imparatorluğun genişleme hareketinin bir parçasıdır ve neticesinde de Bosna’nın kontrolümüz altına girmesine yol açmıştır. Geçmişte tehlikeli bir işgalci olan Türk kovulan ve küçük düşürülen bir rakip olmuştur ve eninde sonunda Bosna sömürgeci bir özneye dönüştürülmüştür. Sömürgeci dönemin sonunda, Bosnalı Müslümanlar, imparatorluk yeni düşmanlar tarafından tehdit edildiğinde imparatorluğun son anına kadar çarpışacak bizim yanımızda yer alan sadık askeri müttefikler olmuşlardı.

Tarihin bu versiyonu, bu mitohistorya, karmaşık tarihsel etkileşim dizilerini, tek yönlü kan dökme ve savaş hikâyelerine indirger. Bu suretle, sistematik olarak diğerini, bu askeri karşılaşmaların alternatif öykülerini ve kültürel etkileşimleri reddeder. Bu konuyu açıkça ortaya koymak amacıyla standart çift kaydın yine Türklerle ilgili bölümüne başvurmak yararlı olacaktır; sistematik inkârın eşit bir durumu aynı şekilde Bosna tarafı için de tartışılabilir.

Avusturya sanatı ve halk kültüründe ele alındığı gibi, mesela Türk sembolleri, yerel köylülerin ve şehir sakinlerinin Türk savaşları esnasında imparatorluğa ait Avusturya orduları ve onların müttefikleri tarafından taciz edilmeleri, müfreze destekleri, vergiler ve acemi asker toplanması gibi tarihsel gerçekleri yansıtmak yerine gölgelemektedir. Köy vakayinamelerinde ve Türk Savaşı anılarında, Avusturyalı yerel sakinlerin, Avusturyalı yöneticiler tarafından verilecek olan ağır işlerden kaçmak amacıyla Osmanlı orduları tarafından kontrol edilen bölgelere akın ettikleri ile ilgili gerçekleri nadiren bulabilirsiniz (Prickler 1978: 41, 43).

Avusturya imparatorluk yöneticileri ve onların tebaaları arasındaki bu uyumsuzluğun

reddi iki diğer görüşle de desteklenmektedir. Avusturya sanatı ve halk kültüründeki Türk düşmanı semboller, Türk Savaşları esnasındaki, Paris, Viyana bölgeleri, Katolik ve Protestan ruhban sınıfı ve Almanca konuşan bölgeler arasındaki diğer sorunların da eşit olarak önemli olabileceği gerçeğini önemsiz gibi gösterme eğilimi taşımaktadır (*Schwarz 1989: 255-260*). Ayrıca, mitohistoryanın egemen karşılaştırması, bu yüzyıllar boyunca orta Avrupa ile Türk etkileşimlerinin daha yaratıcı ve barış dolu yönlerini olumsuz yönde etkiler veya tahrif eder; kahvenin Viyana'ya nasıl geldiği ile ilgili yaygın efsane iyi bilinen bir örnektir\*. Yerel dilde, giyimde, yiyeceklerde, mimaride ve hatta ithal edilen bitki örtüsündeki Türk etkisi değişen sınırlar boyunca Türklerle yaşanan şiddet dolu çatışmaların mitohistoryal betimlenmesi ile uyum içerisinde olarak açıkça göz ardı edilmiştir\*\* veya savaş ganimeti gibi gösterilmiştir. Bu etkileri göz ardı ederek veya hafife alarak egemen mitotarihsel betimleme, hayali, bağdaşık “Biz” ve tehlikeli veya sınırın öte tarafındaki aşağılanan Türk “Onlar” kavramları arasındaki şiddet dolu karşıtlığı somutlaştırmaktadır.

Standart repertuarın iki karşıt unsurları, İyi ve Kötü Doğulu, böylelikle mitohistoryanın belirgin bir versiyonu içinde sınırsal tarih aracılığıyla betimlenen “kendimiz” hakkında birleşirler. Yakındaki bölgesel sınırın her iki alanının da tanımlanmasıyla, Müslüman Doğulu aynı zamanda aşağı yukarı üstünlük yanlısı, Germanik, veya erken modern çağda ve geç dönem sömürgeci dönemlerdeki Tuna boyundaki Katolikleri de tanımlamaktadır. Bu değişen sınırın her iki yanındaki Müslüman Doğulu, anahtar çelişen bir araçtır, bölgede kendiliğın ve ulusçuluğun kurgusal sürekliliğini inşa etmede “bize” olanak tanıyan bir araç.

### ***Milliyetçiliğin Tamamlayıcı Etkeni olarak Oryantalist Sınırsal Mit***

Milliyetçiliğin Avusturya'da inşa edilmesinde hangi Sınırsal Oryantal imgelerinin kullanılmış olduğu veya kullanılıyor olduğunu ortaya koymak için iki nokta açığa kavuşturulmalıdır.

İlk olarak, İyi veya Kötü Müslüman'ın standart birikiminin, temsillerin esnek

\* *Kahvenin kökenine ilişkin bilinen en yaygın hikâyeye göre 1683 yılında Viyana'nın savunmacılarından ve izcilerinden birisi olan Kolschützky kuşatma esnasında Türk kamplarına sızmış ve kahve çekirdekleri ile dolu çantalarla şehre geri dönmüştür. Bununla birlikte, aslında Viyana'nın iyi bilinen kahvehane kültürünün, bu Türk düşmanı izci için yapacak fazla bir şeyi yoktur, fakat tarihler Osmanlı İmparatorluğunun vatandaşlarından olan ve Viyana şehrindeki ilk kahvehaneyi açma ayrıcalığının 1685 yılında dört Ermeni tüccara ait olduğuna işaret etmektedir (Teplý 1978:132). Kahvenin, Viyana'nın savaş ganimeti olması ile ilgili efsane yine de dünyada dilden dile dolaşmaktadır. 1996 yılında Seattle'a yapmış olduğum bir ziyarette kahve dükkânları zincirleri olan şöhretli bir kahve dükkânının bekleme odasında bir poster gördüm. “Kahvenin Viyana'ya nasıl geldiği” konusunda beni bilgilendiriyordu: Poster, Kolschützky'nin kahveyi 1683 yılında kahramanca Türk hatlarından getirdiğini anlatıyordu.*

\*\* *Bu tür alternatif tartışmalar Avusturya'da halk söylemlerine yeni kuşak bilim adamları tarafından ve daha kültürel duyarlı kamu yönetimince 1983 yılında kuşatmadan 300 yıl sonra girmiştir. Bugüne kadar bu alternatif tarihler kitleler tarafından kabul veya etki görmemiştir ve oryantalizmin Sınırsal mitleri sanatta ve halk kültüründeki ünleri ne güçlü bir etki sağlar ve başarılı milliyetçi bu sembollerden istifade eder.*

değişimine daima olanak tanıdığı iyi anlaşılmalıdır. Unutulmamalıdır ki belli imgeler veya metaforlar bazı amaçlar için başkaları için olduğundan daha az faydalıdır. Mesela, Waldheim hadisesi esnasında “Yahudi Dünyası” klişesi, serbest bir şekilde Kötü Doğulu olan Türk imgesi ile birleştirilmiştir. Kreisky döneminin başlarında bunun tersine Araplar, İyi Müslüman’ın yenilenmiş bir statüsünü kazandılar. (Kreisky’nin öne sürdüğü parçala ve yönet stratejisi ve kendi amaçları uğruna Kreisky’nin dış politikalarını destekleyen bazı Avusturya sağcılarının söylemlerini doğrulamaktadır.) Akabinde Waldheim, yeni oylarının muhafazakârlar ve sağcılar arasındaki birleşmesinin gittikçe artmaya başlamasıyla bu sebebi ilerletmek için müteaddit defalar bu imgeden yararlanmıştı.

1945 sonrası Avusturya’da “Yahudiler” ve “Araplar” aynı birikim içinde bir çift ikincil metaforlardır - ikincil kayıt, fakat gerektiğinde de saygın pozisyonları ve değerleri değiştirilebilen metaforlardır. Bazen Arap daha az önemli “iyi” Doğulu ve Yahudi ise daha önemli “kötü” Doğuludur. Arap terörizmine atfedilen vahşi saldırıların uyanışında olduğu gibi veya Waldheim’in başkan olarak mesleki kariyerinin sonlanmasından sonra Avusturya hükümetinin İsrail ile uzlaşmaya yönelik tutumu gibi diğer durumlarda bu her bir durum duraksamaya uğramadan değişmiştir.

Böylelikle, bu standart kültürel repertuar içerisinde daha durağan birincil kayıt (Türk ve Bosnalı) ile daha esnek ikincil kayıt (Arap ve Yahudi) arasında bir ayımsama yapılabilir. Bu ikincil metaforların, Avusturya’daki Yahudi karşıtı ırkçılığın tarihi ile nasıl birleştiği incelenmelidir, fakat bu konu bu çalışmanın kapsamı içerisinde değildir. Bununla birlikte, oryantizmin sınırsal mitlerinin kendi doğrultusu içerisinde ideolojik bir kaynak ve bilişsel bir model oluşturuyor görüldüğünü belirtmek istiyorum. Katolikliğin, sosyal Darwinizmin veya antimodernizmin belli formlarına sahip olarak Avusturya’da Yahudi karşıtı ırkçılığa kendi katkılarını sağlamışlardır (*John und Lichtblau 1990: 294-336*).

Sınırsal Doğuluların ve milliyetçiliğin kayıtları arasındaki etkileşimi ortaya çıkarırken, dünyanın bu bölümündeki milliyetçilik de göz önünde bulundurularak, ikinci bir açıklama yapılmalıdır. 1980’lerdeki ve 1990’lardaki politik söylemlerde yukarıda da belirtilen üç örnek, İkinci Cumhuriyetteki milliyetçilik, milliyetçiliğin temel ve daha az önemli değişkenleri ile, daha merkezi değişkenden daha muğlak pan-Germanik durumlara doğru sıralanan çekişmeli bir alandır (*Bruckmüller 1996: passim*). Seçmenlerinin birçoğunun kendisini Alman olarak değil de Avusturyalı olarak gördüğünü fark ettiğinde Jörg Haider dahi 1990’ların başlarında bazı açık iddialarını söylemeyi bırakmıştır. Bununla birlikte, Avusturya’nın bağımsız bir ulus olduğunu düşünen nispeten sabit bir nüfus oranı sadece 1945 yılından bu yana varolmaktadır.

İkinci Dünya Savaşının bitişi 140 yıllık çatışma dönemini ve ulusal kimliğin çelişkili kavramlarını, uzatılan bir dönemin kapanışını noktalamıştı. Avusturya, aşamalı olarak bir dizi kümülatif ve şiddet dolu kopmalarla 19. yüzyılın başlarında Napolyon Savaşları ile başlayan

ve 1945 yılında son bularak Alman politik tarihine olan aidiyetini terk etmiştir. Başlangıçta bu sürecin teleolojik bir yönü yoktu. Tamamıyla farklı sonuçların kaçınılmaz olduğunun gözlemlendiği aşamalardan oluşan bir süreç. Bununla birlikte, geçmişe dönüp bakıldığında 1945 yılının Avusturya'yı, Alman devletleri ile farklı, ardışık etkileşimler spektrumunda uzun ve kümülatif bir sürecin son noktasına getirdiği söylenebilir: Almanya ile mücadele, bozguna uğratma, marjinalleşme, ittifak ve ortaklık, himaye altına girme, ilhak, işbirliği ve azat etme.

Bu tartışılan etkileşimler çerçevesinde, Avusturya İmparatorluğunun birincil olarak Almanca konuşulan bölümlerinde ve Birinci Avusturya Cumhuriyetinde “milliyetçilik”, oldukça geniş ve etkin bir pan-Germanizm ve henüz yeşeren daha zayıf Avusturya vatanseverliği arasında bir mücadele süreciydi.\* Avusturya'daki 1945 sonrası vatansever veya milliyetçi eğilimler, her biri üzerine inşa edilen belirgin tarihsel seleflerden oluşan üç genel yapıdan oluşmaktadır. Avusturya ulusal kimliğinin çağdaş politik formları, (1) İkinci Cumhuriyet sadakati, (2) politik muhafazakâr milliyetçilik ve (3) pan-Germanik aşırılık. Bugün çok küçük bir azınlık konumunda olan aşırı pan-Germanik taraftarların 19. yüzyılın sonları ve Nazizmle son bulan 20. yüzyılın başlarındaki pan-Germanik selefleri oldukça geniş etkin bir biçimde yer almaktadır. Bugünkü muhafazakâr milliyetçilerin tarihsel selefleri, kraliyet yanlısı Habsburg vatanseverleri veya Birinci Cumhuriyet Katolikliği temsilcileriydi. Bugün çoğunluk konumunda olan İkinci Cumhuriyet yanlıları öncellerini, Birinci Cumhuriyete destek vermeyen veya yıkılışını destekleyen çok azları arasından almıştır; onların bu durumu sürgünde gittikçe artmış veya Nazizme karşı direnç göstermeye devam etmişti (*Haller 1996: 6-24; Heer 1996: passim; Liebhardt und Welan 1996: passim*).

Bu ayırimsamaları göz önünde bulundurarak, milliyetçiliğin farklı altkümelerinde kullanılan ve oryantalist imgenin kullanımında hem benzerlikler hem de farklılıklar gösteren oryantalist metaforlarına geri dönelim. Birinci Dünya Savaşından önceki dönem bu bakımdan özellikle ilginçtir: Bosna, son simgesel unsurun da yer aldığı ve bugünkü standart birikimin da oluşumuna zemin sağlayarak Avusturya-Macaristan uyuşmasına girmiştir. Aynı dönem boyunca, bugünün milliyetçi eğilimlerinin selefleri de esas yapılarına büründüler (şüphesiz Cumhuriyetçi devlet sadakati dışında). Habsburg monarşisinin yıkılması içerisinde genel olarak milliyetçi eğilimler hız kazandı. Bir yan görüş olarak, yerelde Almanca konuşan nüfus arasında milliyetçi akımlar da artan bir şekilde önemli hale gelmeye başladı.

Bir yanda Avusturya'da yerel pan-Germanizm ve bir yanda da Avusturya kraliyet yanlısı vatanseverlik ve politik Katolik taraftarlığı arasında önemli temel bir zemin vardı; neden “Sınırsal” (frontier) nosyonunun ve onun standart birikiminin çağdaş popüler kültür

\* *Hala (1990 yılındaki Alman birleşmesi) “birkaç ülkeye bölünmüş olarak görülen” (yani Almanya, Avusturya ve İsviçre'nin bölümleri) sözde Alman kültürel ulusunun inşası İsviçre ve Avusturya halkları arasında az bir destek görmektedir. Bu nosyon, muğlak yönelimlerdeki küçük entelektüel bir azınlığın kaygısı olarak görülmektedir; bununla birlikte bunların arasında bir tanesi göze çarpan bir sosyolog bulur (bkz. Stagl 1996: esp. S.221f).*



içerisinde bu kadar derin bir şekilde yer aldığını açıklama konusunda yardım eden bir benzerlik.

Acı ve hatta şiddet dolu uyuşmazlığa rağmen bu iki milliyetçi grup Avusturya'nın "Sınırsal misyonu" (frontier mission) için anlaştılar. Bu gruplar yüzyılın başlamasından önce ve sonraki dönemde milliyetçiliğin genel yükselişi fikrini beraberce yükselttiler ve harekete geçirdiler. Pan-Germanizm yani kraliyet yanlısı vatanseverlik ve politik Katoliklik arasındaki tek ihtilaf, sınırsal misyonun Almanya'nın bağımsız politik varlığı ile mi yoksa Alman devletinin bir parçası olarak mı sürdürüleceği sorusu ile ilgili oldu. Bununla birlikte, her türlü Doğuluya karşı Germanik sınırsal hamilerinin en üst temel rolü sadece tartışmasız kalmamış aynı zamanda tüm bu milliyetçi değişkenler tarafından etkin bir şekilde ön plana çıkarılmış ve propagandası yapılmıştır.

Aslında anlaşmaları daha da öteye taşınmıştır: tüm üçü, "Avrupa'nın ilk Germanik hükümdarı" Şarlman'a (Charlemagne) kadar dayanan tarihi bir misyon olarak sınırsal (frontier) hakimiyetini temsil etmiştir. Pan-Germanistler, kendi Alman birliği kavramını yasallaştırmak için doğulu işgalcilere karşı Şarlman'ın Avar Yürüyüşünü vurguladılar; kraliyet yanlısı vatanseverler ve politik Katolikler, bu yürüyüşü gerçekleştiren yarı bağımsız ortaçağ politik mevcudiyeti Ostarrichi'yi vurguladılar: Ostarrichi ismi etimolojik olarak Avusturya için (Latince) Almanca bir kelime olan Österreich kelimesi ile ilintilidir ve onun kullanılışı ortaçağ Ostarrichi'sinin, Babenberg'in evi Habsburg'un şimdiki selefleri tarafından yönetildiği gerçeğine atıfta bulunmaktadır (Litschel 1996: 16-22). Almanya'nın 1938'de Avusturya'yı istilasından sonra bu söylem Nazilerin işgal edilen ülke için hemen verdikleri yeni isim ile son buldu - Ostmark" veya "Doğu Yürüyüşü".

Fakat pan-Germanizm, kraliyet yanlılığı ve politik Katoliklik sadece "yürüyüşün" temel zamansız vurgulanması üzerinde değil aynı zamanda sınırsal konusunda da fikir birliğine varmıştır. Yüzyılın son dönemecinden önce, "iyi" ve "kötü" Doğulunun bugünkü standart repertuarı zaten mevcuttu, birincil olarak da Habsburg vatanseverliğinin hizmetinde: Türk savaşları, Habsburg orduları tarafından yapıldı ve Bosna Habsburg hakimiyeti altındaydı. Daha sonra İstanbul ve Viyana sarayları arasındaki müttefiklik geliştiğinde ve Avusturya ve Sırbistan, Rusya ve pan-Slavizm arasındaki gerginlikler 1900'lü yıllarda arttığında, Slavlar (Rus, Hıristiyan, Ortodoks) İyi Bosnalı kavramının çeliştiği gibi Kötü Doğulu kavramının yeni sahibi oldu. Pan-Germanizm etkin bir şekilde ayırmsamayı canlı tuttu: repertuarın bu yeni unsurları sadece Viyana sarayının ilgilerine çanak tutmakla kalmadı aynı zamanda da mükemmel bir şekilde Prusya Kraliyetinin 1. Dünya Savaşı öncesi hedefleri ile aynı çizgide seyrediyordu (Gallantai 1979: 183-226; Rauchensteiner 1994: 63-67; 114-148; Skalik 1978:46-50).

Böylelikle 1. Dünya Savaşı öncesi pan-Germanizm ve onun Avusturya'daki milliyetçi rakipleri arasındaki farklar doğulu imgelemine oranla önemsizdi. Onlar, ne

kendi başına zamansız sınırsal (frontier) nosyonu ne de Türklerin ve Bosnalıların standart kaydı ile ilgilenmişlerdir. Bunun yerine Yahudilerin ve Arapların ikincil kaydı etrafında dönmüşlerdir.

Waldheim örneğindeki tartışmam göstermiştir ki orta Avrupa Yahudilerinin büyük bir çoğunluğu özellikle de asimile edilmediyse, klişe bir tabirle “Doğulular” olarak tanımlanabilir.\* Pan-Germanizm, Habsburg vatanseverliği ve Katoliklik, tüm bunların hepsi Yahudileri doğululaştırmıştır, fakat farklı yollarla. Bir çok yönden Avusturya’daki pan-Germanizm, I. Dünya Savaşı ve öncesinde Yahudileri, Kötü Doğulu, Alman ırkını tehdit eden prototip bir tehlike olarak klişeleştirmiştir. Öte yandan, (Viyana Antropoloji okulu kurucusu Wilhelm Schmidt veya yüzyılın dönemecinde belediye başkanı Karl Lueger gibi bazı önemli istisnalar dışında) kralliyet yanlısı vatanseverlik ve politik Katoliklik çoğu Yahudi’ye İyi Doğulular olarak davranma eğiliminde oldular. Son Habsburg hakimiyeti altında, imparatorluğun merkez bölümlerinde Yahudilerin yaşamı inanılmaz bir oranda zenginleşmiş ve gözle görülür devlet koruması aldığı su götürmez. İmparatorluğun çöküşünden sonra politik Katoliklik 1918 yılından 1938’e kadar Birinci Cumhuriyet hükümetlerini yönetmiştir ve Avusturya Yahudilerine karşı kararsız bir duruş sergilemesine rağmen paternalist himaye genel mizacı geniş bir şekilde sürdürülmüştür (*Beller 1993; Clair 1986; John und Lichtblau 1990: 417-430*). Böylelikle, pan-Germanizm için “Yahudiler” “kötü Doğuluları” temsil etmekle birlikte kralliyet yanlısı vatanseverlik ve politik Katoliklik için onlar “iyi Doğululardı”.

Milliyetçiliğin tüm bu türleri içerisinde “Arapların” rolü daha az pratik öneme fakat büyük simgesel değere sahipti. Umulduğu üzere Doğulu Yahudi’ye doğrudan bir örnek olarak formüle edilmişti. 1914’e kadar “Arap” kavramı pan-Germanizmin ortaya koyulmasında oldukça önemsizdi. Birinci Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında Alman milliyetçiliği Araplar için daha güçlü sempatiler beslemeye başladı; Gelibolu savaşında İngiliz karşıtı kahraman, Osmanlı askeri ve Osmanlı İmparatorluğu bölündüğünde sömürgeci İngiliz entrikaları ile ihanet kurbanı olarak tasvir edilmiştir. Pan-Germanizmin en gaddar yapısı olarak Nazizmin yükselişi ile birlikte önceki ılık alamet ateşli bir alana döndü: Nazizm için “Arap” kavramı “Yahudi Dünyası” ve Fransız ve İngiliz plütokrasisine karşı potansiyel bir müttefik anlamını taşıyordu (*Mansfield 1991: 219-238*). Nazizm için Yahudi kavramı net bir şekilde Kötü, “Arap” ise potansiyel İyi Doğulu anlamını ifade etmekteydi. Elli yıl sonra Waldheim, Müslüman dünyaya yapacağı ülke gezilerinde bu betimlemeyi kullanacaktı.

Avusturya’da 19. yüzyılın sonundan 1938’e kadar üç temel milliyetçi eğilimin sınırsal misyon ve birincil doğulu kaydı ile ilgili benzer temel varsayımları kullandıklarını fakat ikincil kayıt üzerinde hemfikir olmadıklarını gözlemledik. Pan-Germanizm için ikincil kayıt “Yahudilerin” kötü, neticede “Arapların” da İyi Doğulular olarak tanımlandıkları

\* Çelişkili olarak, 20. yüzyılın sonlarına doğru çoğu Anglofon ülkelerdeki Yahudiler genellikle Hristiyan olmayan “be-yazlar” olarak hakim ideolojiler tarafından sınıflandırılmışlardır.

görülmektedir. Bu durum geniş bir şekilde Avusturyalı milliyetçiler tarafından ikincil kaydın kullanımının tam tersiydi. Onlar, eğer asimile edilirlerse Yahudileri potansiyel “iyi Doğulular” olarak düşünüyorlardı. Avusturya’da 1950’lere ve 1960’lara kadar Araplar neden çoğunlukla ilk olarak Habsburg vatanseverliği ve daha sonra da muhafazakar milliyetçilik tarafından “kötü Doğulu” şeklinde tanımlanmıştır?

Cevabı kendi çocuklarım, öğrencilerim ve hatta Avusturya’da ilkokula giden hemen her öğrenci bilebilir: Cevap, kırmızı-beyaz ve kırmızı renklere sahip olan Avusturya ulusal bayrağıyla açıklanabilir. Birçok ulusal sembollere yönelik son zamanlarda yapılan araştırmalar (*Hylland Eriksen 1993: 97-120; Hobsbawm 1983: 1-14; Hobsbawm 1991: 97ff.*) hakkında antropologlar ve araştırmacılar tarafından 10 yıldan daha fazla bir zaman içerisinde ortaya koyulduğu kadarıyla, Avusturya ulusal bayrağının Avusturya milliyetçilerinin iddia ettiği gibi sözüm ona eski olduğunu bildirmeyi rahatsız edici buluyorum. Paradoksal olarak, bağımsız mevcudiyeti 20-30 yıl öncesine kadar şiddetle tartışılan bu aynı ülke Britannica Ansiklopedisine göre “*muhtemelen sürekli kullanımda olan en eski bayrağa*” sahiptir (Avusturya’lı milliyetçilerinkinden daha az çelişkili bir kaynak). 13. yüzyılın başlarından bu yana Ostarrichi hükümdarlarının, Babenberg hanedanının bayrağıydı, Habsburg Evinin bayrağı olarak devam etti ve Birinci ve İkinci Cumhuriyetlerin bayrağı olarak kaldı.

Tüm bayraklar aşağı yukarı efsanevi mitsel kökenlere sahiptir: tarihi bir bayrak tarihi öykülere sahip olmalıdır. Yüzyıllardan bu yana Avusturya’nın kendi hakim görüşü kendi zamansız sınırsal etrafında dönmüştür; şairtıcı olmayarak bazı tarihi bayrak hikayeleri sınırsal misyonla alakalıdır. Bununla birlikte Kötü Doğulu (mecazi Türk) bayrağın tarihi sınırsal bağlamı içerisinde henüz yerini bulmamıştır.\* Çok şanslıyız ki elde bir alternatif vardı: Araplar. 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başlarında Avusturya hükümet politikası ve milliyetçiliği resmi sembollerini vurguladığında ve yeniden harekete geçirdiğinde, vahşi Araplarla kahramanca karşı karşıya geldiğini anlatan popüler hikâye kendisine anahtar bir yer bulmaktadır.

Milli bayrağın iddia edilen menşei hala bazen Avusturya okullarında nakledilmektedir, fakat genellikle eleştirel veya ironik bir tarzda. 1950’li yıllarda ilkokulda olduğum zamanlarda resmi devlet okulu kitaplarında bu konu esaslı bir metindi, eleştiriye ve ironiye yer yoktu.

Hikâye şu şekilde gelişmektedir: 12. yy’ın sonlarına doğru Üçüncü Haçlı seferi esnasında Avusturyalı Babenberg Arşidükü Leopold, Arap-Levanten kalesine saldırı düzenlemiştir (bugünkü İsrail’de). Meydana gelen bu azıllı savaşta Leopold kale duvarlarının tepesine erişmek ve olabildiğince daha fazla düşmanı kılıçtan geçirmek amacıyla kişisel

\* 12. ve 13. yüzyıllarda Batı Asya’nın Müslümanları, “Türkleri” de kapsayacak şekilde henüz yeterince algılanmaktaydı. Orta Avrupa’daki eğitim, Batı Asya’da ve Avrupa’da sadece 15. yüzyıldan sonraki dönemler için “Türk” ismini kullanmaktadır (örneğin birinci temel Balkan işgali ve İstanbul’un düşmesi) fakat ortaçağda bilgi yoktur.. Şüphesiz Haçlı seferleri esnasında Levanten bölgelerinde Selçuklu komutanlarının halihazırda bir Türk altyapısına sahip olmalarından dolayı bu sınıflandırma oldukça şüphe götürür.

olarak Aslan Yürekli Rişar (Richard Coeur de Lion) ile yarışmıştır. Bu mücadele esnasında Lepold'un beyaz giysisinin bel kısmı kanla ıslanmış, deri bir kemerle kaplı orta kısım ise beyaz kalmıştır. Zafer esnasında Leopold, Avusturya'nın haçlı zaferini simgeleyen ve kırmızı-beyaz-kırmızı kanla ıslanan giysisinin bel kısmını havaya kaldırmıştır...\* (*Wutzel 1996:26*).

Kısaca: Son zamanlara kadar Avusturya okullarındaki öğrencilere kuşaklar boyunca ülkelerinin ulusal renklerinin, zafer dolu Avusturya haçlılarının Arapları ve Selçukluları katletmesinden doğan kanları temsil ettiği öğretili.

Şüphesiz pan-Germanizm ve Nazizm içsel genel simgesellik adına asla derin bir antipati beslememiştir. Yine bu özgün hikâyeyi de bağımsız Avusturya fikri ve bayrağıyla ilintili olduğundan dolayı sevmemişlerdir. Bu yüzden, pan-Germanizm ve Nazizm, efsaneyi ve oluşturduğu Araplarla ilgili olumsuz çağrışımları gözardı etmeye çaba göstermişlerdir. Bununla birlikte muhafazakar cumhuriyetçi hükümetler de dahil olmak üzere Habsburg hakimiyetinin son zamanlarında hikaye son derece popüler ve yarı resmi mitolojik bir söylem halini aldı. Efsane, bağımsız bir Avusturya devleti içinde ebedi Roma Hristiyan sınırsal misyonunu simgelemektedir. Pan-Germanik görüşlerin tersine Arapları, Kötü bir Doğulu olarak görmeye gereksinim duyar.

Kreisky'nin Orta Doğu'daki dış politika işbirliği adına sembolik taahhüdü ile 1970'in hemen sonrasında hikâye oldukça rahatsız edici bir hal aldı. Daha sonra da halk kültürünün belleğinden kaybolmaya başladı. Bu yıllar boyunca, Waldheim'ın başkanlık etkinliklerinin aşikâr ayrıcalığı ile tüm müteakip hükümetler devlete bağlılığı onaylamışlardır ve doğu ve batı, kuzey ve güney arasında Avusturya'yı bir "köprü" olarak ortaya koyma fikrini benimsemişlerdir. Yine de kararsız bir on yıl içerisindeki üç örnek, kamu tavrındaki ve söylemindeki son değişikliklerin, popüler ve halk kültürünü de ilgilendirmekle birlikte daima etkili olmadığını izah etmektedir. Önemli bir noktaya kadar bu imgeler, yerel kültürün bir parçasıdır ve kolayca harekete geçirilebilir. Standart ve ikincil kayıtları ile İyi ve Kötü Doğulular, sonsuz sınırsalın iki yüzü.

### ***Sınırsal Oryantalizm***

Bu çalışma kamuoyunda ve orta Avrupa'nın halk kültürlerinde Müslüman Doğulunun temel imajını ortaya koymayı hedeflemektedir. Harekete geçirildiğinde ve özenle çalışıldığında, göç ve dış politika gibi daha geniş Avrupa sorunları da bunlar içerisinde

\* *Hikaye zafer anında Richard'ın kalın Avusturya flaması ile onun kendi armasının yerini nasıl aldığını anlatmaya devam eder. Richard ve Leopold arasındaki çekişme gittikçe artarak 1192 yılında Avrupa içerisinde İngiltere'ye doğru seyahati esnasında Avusturya'da hapsedilmesine yol açmıştır. Richard'ın dönerken hapsedilmesi Blondel macerası ile bağlantılıdır ve tamamen uygun olmayan bir şekilde tarihsel terimlerle Acre ve Blondel hikâyeleri de Robin Hood miti ile bağlantılıdır. Richard hapsedildiğinde ve Blondel Avusturya'da onun zindana girmesinden önce şarkısını söylediğinde, Richard'ın merhametsiz kardeşi gaspçı John, Robin Hood'un efsanevi isyanına yol açarak İngiltere'de güç kazanmıştır.*

olmak üzere yerel doğulu söylemler farklı amaçlara hizmet eder. Bu tetkikin seyrinde, bu tür imgelerin süreklilik gösteren doğu Avusturya birikimi tanımlanmıştır:

Yakın bölgedeki sınırsalın, merkezi yapısal bir araç işlevi görmesi - “biz” ve “onlar” veya “kendisi” ve “öteki” arasındaki kavramsal ve uzamsal bölme çizgisi - Oryantali dualistik mecazi bir figüre oturtur. “Kötü Doğulu” yereldekileri tehdit eden tehlikeli bir rakiptir; “İyi Doğulu” güvenilir müttefikimiz ve itaatkâr destekçimizdir. Kötü bir Müslüman olarak Türk ve İyi bir Müslüman olarak Bosna’lı, standart veya birincil kaydı teşkil eder. Yahudi, Arap ve Slav (Ortodoks), aynı repertuarın ikincil kaydının unsurlarıdır. Kendi içerisindeki çağdaş uygulama alanlarında standart kayıt, retrospektif olarak Türk Savaşlarını ve Habsburg İmparatorluğunun son onyıllarına dayanmaktadır. Mitolojik geçmiş bu suretle günümüzün yorumlanmasında kullanılmaktadır. “İyi” ve “Kötü” Sınırsal Doğuluların mecazi eşleşmesi daha geniş kapsamlı bir öykülemeyi ima eder ve geçmişin anahtar sembollerini kullanarak halihazırdaki ulusal konuların yorumlanmasında standart ve oldukça geniş bir anlama seçeneği sağlar.

Temel birikim hem maddi hem de uzamsal referanslara sahiptir: Kötü Müslüman, eski modernliğe ilişkindir; fiziksel ve kültürel varlığımıza doğrudan tehditle alakalıdır. Neticede, bu mitolojik yorumlamaya göre kendimizi savunmak ve bu tehlikeli tehdidi bastırmak, güç artışı, varlık ve modernlik adına elzem bir ön şarttı. Öte yandan İyi Müslüman Doğulu, son zamanlara ait sömürgeciliği simgeler. Burada Müslüman artık tehlikeli bir rakip değildir ve sadıklık payesine dönüşmüştür. Burada varolan İyi Doğulu, sınırın bu yanında bizimle yer almaktadır. Topraklarımız diğer tehlikeli düşmanlar tarafından tehdit edildiğinde kahraman ve cesaretli bir hizmetkârımız olarak bizimle birlikte ayak direr.

Bu birkaç unsur mitolojik olarak bağlantılıdır: tehlikeli rakiplerin tehdidini püskürtmek, ileriki zamanlardaki nüfuzunun bazı artıklarını kontrol etmede gerekli bir ön şart olarak görülmektedir. Sadece yarı sömürgeci bir kontrol vasıtasıyla bu eski düşmanlar iyi Müslüman hizmetkârlara dönüşebileceklerdir. Kontrol edilmeyen bir Sınırsal Doğulu tehlikeli bir rakiptir, sadece aşağılanan ve hükmedilen Doğulu sadık bir müttefik olacaktır. Böylelikle standart repertuar, Sınırsal Doğuluyu bir Müslüman olarak tanımlar, fakat bu repertuarın kullandığı ilgiler ve stratejilere bağlı olarak ikincil ve ilave metaforlar bağımsız bir şekilde birleştirilebilir, yeri değiştirilebilir ve mübadele edilebilir.

Bireysel metaforlar olarak sınırsalın imgeleri, Türk’ün, Yahudi’nin, Slav’ın her biri Avusturya sanatı ve halk kültüründe eski tarihlere dayanan kendisine has belirgin özelliklere sahiptir. Fakat milliyetçiliğin hizmetinde oldukça birbiri ile bağdaşık ve ilgili olan bir dizi simgesel unsurlar olarak incelendiğinde, repertuarın metaforik ve mitolojik figürleri 19. yüzyılın ikinci yarısında Avusturya popüler ve halk kültüründen doğmuştur. Böylelikle de hem elektronik öncesi hem de elektronik medya kullanımı uygun olan çelişen düzenler ve hareketlilik anlamında zengin bir alan sağlamıştır. Repertuarın eski dönem altyapısındaki

bireysel unsurları ve onun geniş kitle olgu ve medya varlığı, Avusturya'daki özellikle vatanseverliğin ve milliyetçiliğin farklı rakip hizipleri adına faydalı bir sağlama olmuştur. Pan-Germanizm, Kraliyet vatanseverliği ve politik Katoliklik etkin bir şekilde bundan çeşitli yollarla yararlandı, bu yüzden Cumhuriyetçi devlet sadakati de bir şekilde bu sorunla ilgilenmek zorundaydı.

Pan-Germanizmin, Kraliyet vatanseverliği ve politik Katolikliğin milliyetçi yönleri, temel Sınırsal kavramı ve onun standart repertuarı üzerinde hemfikir olarak bu figürü etkin bir şekilde geliştirdi ve yeniden vurguladı ve onu 20. yy. boyunca sürekli olarak yeniden canlı tutmaya devam etti. Ayrıca milliyetçiliğin bu üç yönü, ortaçağın başlangıcı ve son zamanları ile birlikte yeni olan yüzyıllarla bağlantısı olan daha ilerideki bir mitolojik bağlantı üzerinde uzlaştılar. Charlemagne'nin "askeri yürüyüşlerine" referans olarak, tüm metaforik inşa, mistik ve doğu ve güneydoğuya yönelen zamansız Sınırsal misyona dönüşüverdi. Devlet sadakatçılığı, son zamanlarda bu nosyonu zararsız ve daha az saldırgan olmayı amaçlayan "köprü" kavramı içerisinde önemsememeye çaba göstermiştir.

Bu bir dizi metaforik figürlerin ve mitolojik tanımlamaların sistematüğünü "Sınırsal oryantalizm" olarak tanımlıyorum. Terim şüphesiz Edward Said'in çalışmasına atıfta bulunmaktadır (1979; 1994) fakat bir takım belirgin yollarla onun görüşünden ayrılmaktadır. İlk olarak Said'in "oryantalizm" kavramı birincil derecede İngiliz ve Fransız sömürge (ve post-kolonyal ABD yabancı) ilişkileri ile ilgilenmektedir. Said'in kendisinin de belirttiği gibi (1994: xxii) onun görüşü "Doğunun" temsili ve Habsburg, Rusya veya İspanyol ilişkileri düşüncesini içermemektedir. Aşağıda, Sınırsal oryantalizmin genel olarak oryantalizmin bir tümleyicisi veya değişkeni olarak düşünülmesi gereken yolları ele alacağım.

İkinci olarak, Said'in kavramı bu çalışmada birkaç sebepten dolayı ele almadığım gibi akademik oryantalizm içermez. Orta Avrupa'da 18. yy'ın ve 19. yy'ın başlarındaki ilk akademik oryantalizm kesinlikle politik fikirlerin ve stratejilerin tanınması konusunda bilgilendirme sağlamıştır. Bu suretle de burada benim de ilgi alanıma giren kamu ve halk kültürü ile etkileşim içerisinde olmuştur. Bununla birlikte, bu yer aldığı noktaya kadar sadece dikkatle işlenmiş ve yasallaşmış kesin önyargılı kavramları artırmıştır (*Duda 1996: 19-22*). Orta Avrupa'da akademik oryantalizm tesis edildiğinde yerel oryantalizmin milliyetçilik öncesi değişkenler seçkin ve halk kültürlerinin bazı kısımlarında zaten yer almaktaydı. Aslında bunlar, kilise sanatında, halk hikâyelerinde, vaazlarda, edebiyatta, saray sanatında ve operalarda yer alan imgesel öğeler olarak oldukça popülerdi (*Zitta und Wessely 1978*). Bu bakımdan, Oryantalizmin akademik başlangıcı, milliyetçiliğin artışından önce halihazırda halk kültürü ve kamusal kültürde var olan oryantal imgesinin oluşumuna sadece seçkin munzam katkılarda bulunmuştur. Aşağıda başlangıcından bu yana bu imgelerin Doğulu ve Primitif arasında nasıl açık bir şekilde ortaya koyulduğunu göreceğiz; başlangıçtaki akademik çalışmalarca da vurgulanan geniş bir alana yayılan ayrımsama. Öte yandan, daha sonraki akademik oryantalizm aşamalı olarak profesyonelleştiğinden dolayı daima

politik ve kültürel oryantalizm etiketleri altında sınıflandırılmaz. Bu sebeplerden dolayı orta Avrupa'daki akademik oryantalizmi kendi doğruları içerisinde ve Sınırsal oryantalizm tanımı içerisinde olmadan ele almak istiyorum.

Bu yüzden sınırsal oryantalizm, ilintili olarak halk ve kamu kültürüne yerleşmiş uygun bir dizi metaforlar ve mitlerdir. Ev sahibi ülkeyi ve onun nüfusunu zamansız bir misyonla dolduran bitişik bir komşu ve askeri sınır hatları boyunca kaplar. İyi ve Kötü Doğulu Müslüman birbirleri ile çelişen araçlar olarak görülmektedirler ve sınırsal misyon anlamında varolan konuları ortaya koymada anahtar mitohistorik mecazlar görevi görürler. Bu metaforik dilde, kendimizi Kötü Müslüman rakipten gelecek olan ölümcül tehditlere karşı korumak, güç ve gönenç kazanmak anlamında gereklidir, bununla birlikte zor koşullar altında İyi Müslüman Doğulu iyi bir sömürgeci güçle kontrol altında ise diğer düşmanlar sınırı tehlike altına sokmaya çalıştıklarında cesaret verici ve sadık bir müttefik olabilir. Kontrol edilen bir İyi Müslümanın diğer tehditlere karşı olan mücadelesi bunu sağlamada gerekli iken Kötü Müslüman'ın üstesinden gelmek sadece modernliğin değil aynı zamanda kimliğin zafer dolu başarısında bir ön şarttır: bu sınırsal oryantalizmin metaöykülemesidir.

Sınırsal oryantalizm, hem seçkin hem de halk kültürünün dışavurumunun da ötesinde tek başına seçkin kültürün bir boyutu olarak düşünülebilir ve klasik ve sömürgeci oryantalizme benzemez. Flaubert'in *Salambo*'su, ilk akademik oryantalizm, Kipling'in *Jungle Book* eseri veya Joseph Conrad'ın *Lord Jim*'i sömürgeci oryantalizmi ve onun elitist altyapısını sergiler. Halk hikâyeleri, köy vakayinameleri, barok sütunlar, Türk müze seçkileri, okul kitapları ve kırsal yer isimleri sınırsal oryantalizmi sergiler. Politik retorik ve kamusal kültür, eğer kültürel repertuarın bir parçası olarak yer alıyorsa oryantalizmin her iki türünü de kullanabilir. Bununla birlikte benim görüşüm, daha dar anlamdaki sınırsal oryantalizmin ne Avrupa'nın tüm bölümlerinde ne de Kuzey Amerika'da görülmediği şeklindedir.

Sınırsal oryantalizmde, metaforik doğru ilk olarak bir Müslüman'dır ve nadiren bir Çinli, Hindu ve Japon'dur: bunlar klasik oryantalizmin imgeleminde veya diğer küresel güçler arasında daha sık görülür. Sınırsal oryantalizm nerede olursa olsun uzaktaki deniz aşırı temel sömürgeci her hangi bir ilişki belirtisi göstermez. Sınırsal Oryantalizm, uzaktaki Müslüman'ı simgelemez (Akdeniz'in öte yanındaki Akkâ şehrindeki rolü dışında), Müslüman olmayı da vurgulamaz (Yahudi ve Slav rolü dışında) ve kesinlikle ilkel değildir: Sınırsal oryantalizm, halk imgeleri ve seçkin imgeleri ile birlikte Doğulu ve İlkel kavramları arasında (ilk akademik çalışmalar sayesinde) açık bir ayrımsama görülür.

İlkel olan bir yabancı, kararlı bir biçimde alt sınıftan kabul edilir ve bu yüzden daha az tehditkâr kategorisinde ele alınmakla birlikte oryantal potansiyel olarak tehlikeli bir rakiptir. Oryantal, kentsel yaşam için bir mücadele olarak algılanır; yazmayı bilir ve bir geçmişe sahiptir. Her ne kadar yanlış olsa da bir dine bağlıdır; bu yüzden bir kültüre sahiptir, gerçi ona da akıl erdirilemez. Onun kültürü, kadınlarla olan ilişkilerini yönetir. Birincil olarak o

bir askerdir ve nasıl savaşılacağını bilir. Öte yandan İlkel uzaktaki bir figür olarak görülür ve birincil olarak Afrikalılar ve Amerikalı yerlilerle ilişkilendirilir. Kendisine ait bir yazıtı ve tarihi olmadığı düşünülür; telaffuz etmeye muteber bir dini yoktur, kadınlarla olan ilişkisi eğitimsiz ve vahşicedir; disiplinli askeri operasyonlar karşısında vur kaç taktiği uygular.

Sınırsal oryantalizm ile seçkin gelenek ve klasik sömürgeci oryantalizm arasındaki nihai bir fark önemlidir. Sınırsal oryantalizmin halk ve elit imgeleri, ittifak halinde kendi Doğulu kavramlarının münhasıran erkek bireyi işaret ettiği konusunda hemfikirdirler. Öte yandan sömürgeci oryantalizm, düzenli bir şekilde hem erkek hem de kadın doğuluları tanımlamaktadır. Sınırdaki Doğulu, tehlikeli bir davetsiz misafir, aşağılanan bir rakip veya sadık bir müttefik olmakla birlikte genellikle o bir askerdir.\* Asker olduğu için bekârdır ve heteroseksüel bir erkektir. Sınırsal oryantalizm, eril karşılaşmaların ve ittifakın hikâyesidir; bu sahnede rol alan yegâne kadınlar Kötü Müslümanlar tarafından tehdit altında olan “bizim” kadınlarımızdır ve bizim erkeklerimiz tarafından korunmaları gerekmektedir. Fakat daha iyi veya daha kötü bir yolla sınırsal oryantalizm, Doğulu kadınları hemen hemen tamamen resmin dışında bırakmaktadır. Tipik sömürgeci oryantalizmde olduğu gibi standart Avrupa repertuarı yoktur, dolayısıyla Müslüman kadınlarla ilgili erotik erkek fantezilerine olanak tanımaz.

Bu tanımlamalar doğrultusunda basit keşifler ve sınırsal oryantalizmin içsel mantığı, elit sanatta egemen İngiliz veya Fransız geleneklerinin klasik oryantalizmdeki çelişkileri açıklar. Kanaatimce, Türkleri suçlamanın Avrupa kültüründe var olan bir ifade biçimi olup olmadığını ortaya koymak, Türk düşmanı sembollerin köy meydanlarında sergilenip sergilenmemesi, geçmişteki Türk kuşatmalarına atıfta bulunmanın ülke başkanına güç katıp katmadığını incelemek belli bir farkı ortaya çıkarır. Fakat sınırsal oryantalizmin belirgin hususiyetlerinde ısrarcı olmak onun bölgedeki diğer oryantalizm türleri ile olan etkileşimlerine ve kesişmelerine yukarıdan bakma konusunda bize öncülük etmeyecektir. Akademik oryantalizmin bazı ilk çalışmaları sayılabilecek olan Flaubert’in, Kipling’in ve Conrad’ın çevirileri Avusturya üst ve orta sınıfları tarafından okunmuştur ve okunagelmektedir. Bir bakıma, orta Avrupa’nın güzel sanatlarının içerisinde yer alan 18. yy’ın sonu ve 19. yy’ın başlarındaki daha aydınlanmış oryantalist geleneği ile birleşirler: Lessing’in *Nathan der Weise* ve Gluck’un bazı çalışmaları, Haydn’in, Goethe’nin veya Mozart’ın çalışmaları (*Joppig 1989: 295-304; Syndram 1989: 324-341*) benzer örnekleri içermektedir. Orta Avrupa’da, oryantalist elit sanatın bu “aydınlanmış” değişkeni klişeleşmiş “akıllı” ve “cömert” Müslüman Oryantali idealize etmeye çalışır ve egzotik bir hale büründürme çabası içindedir. Kısmen 19. yüzyılda hasıl olan bu durum, milliyetçiliğin İyi Oryantalinin bir diğer selefi olarak görülebilir fakat bugün Sınırsal oryantalizmin dışında yarı bağımsız bir kültürel varlığa da öncülük eder. Bu yüzden şu andaki güney-merkezi Avrupa için oryantalizmin ikisi esasen seçkin altyapıya

\* Şüphesiz bu bağlamda “Yahudilerin” durumu farklıdır. Yukarıda daha önce de belirtildiği gibi orta Avrupa’da Yahudi karşıtı ırkçılık ve Sınırsal oryantalizm kesişmiş ve birbirini güçlendirmiştir fakat özdeş değildirler.



sahip olan üç temel dalını tanımlamaya çalışacağım: aydınlanmacı oryantalizm, (Alman ve Avrupa müzik ve edebiyatında kısa aydınlanmacı dönem), klasik oryantalizm (yerel olarak kendi alanlarında tüketilen Britanya, Fransız ve İtalyan versiyonları) ve sınırsal oryantalizm (halk kültürünün kendi yapısı içerisinde güçlü bir unsur olan tek dal).

Avrupa seçkin sanatının ve akademinin klasik ve aydınlanmacı oryantalizmi ile yerel sınırsal oryantalizmin bazı zamanlarda ortak paydalarda buluşabileceği ve bulunduğu açıktır fakat onlar özdeş değildir. Sınırsal oryantalizm, sadece Avrupa'nın belirli bölgelerinde oryantalizmin eski halk ve seçkin kültürünün değişkenlerinden ortaya çıkmaktadır ve yakın nüfuz bölgeleri ile ilişkilidir. Bu onu özellikle daha sonraları sömürgeleşen seçkin oryantalizmin daha az alanına giren yerel milliyetçiliğin amaçları konusunda faydalı bir duruma getirmiştir. Oysa farklılıklarına rağmen klasik seçkin ve sınırsal halk ve seçkin çeşitlilikleri temel bir ideolojik müşterek paydaya sahiptir: Said'in, Marx'ı yorumladığı gibi her ikisi de kendisini ifade edemeyen Müslümanlara atf yapmaktadır. Sömürgeleşen ve sınırsal oryantalizm, klişeleşmiş Oryantal ile ilgili olarak bu söylemler ve imgelerden ortaya çıkan gerçek heterojen Doğulu kişileri dışlayarak bağdaşık kültürel repertuarı üretir ve kullanır.

Bu bakış açısı ile sınırsal oryantalizm, halk kültürü ve seçkin kültürün İslam'la karşı karşıya gelmesi ve İslam üzerindeki sömürgeleşen hâkimiyetine tarihsel atf yapan oldukça kalın dokulu bir unsuru olarak tanımlanabilir. Bu unsurun görece kesin bir özerkliği vardır fakat modern milliyetçiliğin rekabetçi katmanlarında kullanılmış ve gelişmiştir. Birincil olarak Habsburg İmparatorluğunun temel nüfuz alanlarını teşkil eden ülkelerde varolur ve birazdan ele alacağımız gibi bu hat boyunca uzanır. Bu konuları burada Avusturya için ele almıştım fakat Macaristan'ın (*Balassa und Ortutay 1982:403, 449, 476 vb.*) ve daha az bir kısmıyla Slovenya'nın\* ve kuzeydoğu İtalya'nın kesin bilinen halk kültürleri ve etnografisinin (Venezia ve Friuli\*\*) farklı değişimlerle bu üç bölgede de görüldüğü konusunda beni ikna etmektedir.

Sınırsal Oryantalizmi, orta Avrupa'nın güney bölgelerinde halk kültürlerinin bir bakıma ayırmsayıcı bir özelliği olarak düşünürsek ortaya yeni bir soru çıkacaktır. Sınırsal oryantalizmin değişkenlerinin, İspanya ve Rusya gibi diğer Avrupa ülkeleri için Müslüman dünya ile sömürgeleşen karşılaşmanın benzer bir tarihi ile tanımlanabilir olup olmadığı sorusu. Rus tarihi veya folkloru konusunda bir uzman değilim. Bunun yanı sıra 20. yy'ın seyri Rusya'yı Avrupa'ya doğru oldukça farklı ve özgün bir konuma getirmiştir ve komünist etkinin ve Ortodoks kilisesinin payidar etkileri Rusya'nın konumunu orta

\* Cf. Ciglency 1992: 31-36; Grothaus 1992: 69-78; Lückner 1978: 9,11; Teplý 1978: 125; Voje 1992:21-30

\*\* Cf. Lückner 1978: 7; Molmenti 1907 II/1: 81 und II/2: 215f. Aslında, bu metnin ilk bölümünde belirtildiği gibi İtalya'daki durum yine arada olmayı kanıtlar. Kuzeydoğu İtalya'daki Sınırsal oryantalizme ek olarak Sicilya'nın ve güney İtalya'nın geçmişte bu bölgelerdeki belirgin kültürel yapıda İslam'la olan karşılaşmasının izleri görülmektedir. Hem güney hem de kuzeydoğu bölgesel İtalyan değişkenleri orta İtalya ve Vatikan'daki metropolit ve klasik oryantalist biçimlerinden farklılıklar göstermektedir.

Avrupa İberya'daki ülkelerden oldukça farklı bir noktaya taşıdığı görülmektedir. Ne yazık ki, ortaçağda ve erken modern dönem tarihinde Oryent ordularının (Moğol ve Müslüman) Rusya topraklarını işgali ve daha sonraki dönemlerde Müslüman bölgelerinde Rusya'nın periferel genişlemelerinin Rus halk kültürü ve sanatına ne şekilde yansıdığına ortaya konulması ve şu anda varolan politik amaçlar doğrultusunda kullanılıp kullanılmadığı ve nasıl harekete geçirilip yararlandırıldığına sorgulamak bizi çarpıcı sonuçlara götürebilir.

Bununla birlikte İspanya'da Franco meselesi, sınırsal oryantalizmin İspanya'da kendi içerisindeki kamu ve halk kültüründe 19. ve 20. yy'daki politik söyleminde ayrı bir unsur olarak ortaya koyulduğu ile ilgili varsayımı destekleyen bir dizi paralel sonuçları açığa çıkarmaktadır. İspanya'daki durumda, "sınırsal misyon" Avrupa'nın Afrika'ya bakan güneybatı sınırına işaret etmektedir. İspanya'da 20. yy'da Faşist-Katolik propaganda için Kötü Müslüman 1492 yılına kadar Endülüs'te ikamet ediyordu; İyi Müslümanlar, Franco'nun geç dönem sömürgeci altında olan Mağribi müfrezeleriydi.\* Daha genel olarak, sınırsal oryantalizm ile ilgili yukarıda verilen tanımlamalar ve envanter bu konuya uyarlanabilir. Modernitenin ilk şafağında sınırsalın en yakın nüfuz alanı Endülüs'e uzanmaktadır (*Van Donzel 1994: 34*) ve bu tehlikenin üstesinden gelmek İspanya'nın kuzeybatı Afrika'ya ve yarıküreye yayılmasındaki önkoşul olarak ortaya koyulmuştu. Son dönem sömürgecilikte kuzeybatı Afrika'daki İspanya sömürgeleri, Franco'nun sivil savaşı ve onun güçlü yükselişinde nihai bir kaynak teşkil etmiştir. Galip Franco milliyetçiliğinde, İspanya'nın tarihsel birleşimi (Endülüs'teki son Müslüman rejimlerin sona ermesi) ve Franco'nun Mağribi kuvvetlerinin kahramanlıkları (azılı seçkin sadık birliklerini hizmete sunarak) kesinlikle anahtar rol oynamıştır (*Thomas 1965: 317-319*). İberya ve orta Avrupa vakaları arasındaki çarpıcı mitohistorik ve metaforik paralellikler, birbirini izleyen aynı temel üst-anlatıyı (metanarrative) yapılandırır: mücadele eden Müslüman işgalcilerin erken yok edilmesi, müteakiben geride kalan komşu nüfuz alanlarında kontrol edilmeleri ve son olarak bu alanlarda daha yeni sadık müttefiklere güven duyma.

Varsayımı destekleyen üç ilave paralellikler bulunmaktadır. Birincisi, İspanya ve Avusturya'da 1920'ler ve 1930'lar boyunca birkaç sağcı ve milliyetçi grup ortak durumlar ortak nedenlerden ötürü birbirlerini yakın dostlar olarak gördüler ve birbirlerini etkilediler ve aynı söylemi ve mitohistorik metaforları kullandılar (*Thomas 1965: 96, 116*). Genel bir amaç ile birleşen bu metaforlar için Şarlman tarafından her iki bölgeye de biçilen 16.yüzyıldaki ortak Habsburg hakimiyeti dönemi ve ortaçağ rolü, tarihsel ve folklorik ham maddenin "Avrupa" sınırsal misyonunun paralel imgelerini inşa etmesine olanak tanımıştır; Avusturya ve İspanya'nın Avrupa'da, paganlara – Marksistlere, yabancılara ve benzerlerine karşı Katolik ileri karakolu görevi görmesi rolünü üstlenmesi gibi...

İkincil olarak, aslında bu müttefiklik dört yüzyıl önce kurulan kesin Habsburg yapısının

---

\* Bir bakıma anti ve post-Franco İspanyası bu repertuarı ters çevrilmiş biçimi ile kullanmıştır.

devamlılığına ve yeniden ortaya koyulmasına dayanmaktadır. V. Carlos'un yerine I. Charles İspanya ve Avusturya'nın yönetimini ele aldıktan sonra, Madrid ve Viyana'daki Habsburg maiyeti kendilerini Avrupa'nın yeni Germanik hakimi olarak sanatta ve propagandada yaparken buldular: İspanyol ve Avar yürüyüşlerinin Şarlman tarafından ortaçağ kuruluşunun Habsburg yorumlaması olan kendi görüşlerine göre Şarlman'ın tarihsel misyonunu icra ettiklerini düşünüyorlardı (*Berenger 1995*).

Üçüncü olarak, Endüsülüsteki son Müslüman mevcudiyetinin çözülmesi (1492), Türklerin Viyana'da (1529, 1683) ve Lepanto'da (İnebahtı) kovulması (1571'de Juan d'Austria önderliğindeki Venedik ve Avusturya-İspanyol donanmasına karşı) Avrupa, Ortadoğu ve dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Tüm bunlar, Avrupalı ve Bizanslı emsallerinden birkaç yüzyıl boyunca hep daha başarılı olan süregelen mücadeleci çarpışmaların ve çabaların en başta Arap İmparatorları ve daha sonra da Osmanlı Türk hükümdarlarının başarılarının sonuna yaklaşıldığının sinyallerini vermekteydi. Bu yüzden, erken modernitenin dönüm noktaları (1492, 1529, 1571, 1683) dünyadaki güç dengesinin Akdeniz'in güney kıyılarından kuzeye kayması dönüşümünde rol oynamış ve Avrupa'nın küresel genişleme ve sömürgeleşme hâkimiyetindeki yükselişini ortaya koymuştur (Wolf 1991: 61-69; 152-193).

Bu makaleye iddiasız bir araştırma mihraklı başlamıştım fakat oldukça kapsamlı bir varsayım hükmediyorum: güney ve orta Avrupa'nın bazı bölümlerinde sınırsal oryantizm, Müslüman dünya ile üstünlük sevdalısı ve militarist biçimler ve metaforlarla karşılaşmaların anısını kutlayan ve nihai tarihselliği (ortaçağ, erken sömürgecilik, geç dönem sömürgecilik) tebrik eden Katolik halk ve seçkin kültürlerin unsurlarını kuşatmaktadır. Sınırsal oryantizm, Müslümanlara (veya Müslümanlarla birlik olarak) karşı geçmişteki kati yerel askeri zaferlerin folklorik yüceltilmesi fakat aynı zamanda mevcut milliyetçi amaçlara hizmet etmesidir.

Bugün, halk ve devlet kültürünün bu ön elektronik unsurları Avrupa Birliğinin bazı sınır bölgelerinde sadece yerel neşriyat olgusundan başka bir şey değil, bölgesel otantikliğin basit zamansız jetonları. Güneybatı Avrupa ve orta Avrupa'nın güney bölümlerinde sınırsal oryantizm görüldüğü kadar yaygın ve yerel değildir. Daha geniş bir ele alışla, ilkel veya oryantalist hikâyeler küresel olarak varolmaktadır: Amerika'da, Avustralya'da Rusya'nın doğu ve güney Asya bölümlerinde ve kuzey ve güney Afrika'da. Belki de bazen bu sınırsal halk hikâyeleri ve imgelerin orta ve güneybatı Avrupa'nın bazı oryantalist versiyonlarını kapsayarak daha mutedil uyarlamaları heterojen yerel ve bölgesel kimliklerin nispeten zararsız unsurlarıdır. Bugün bile hala en yaygın uyarlamalarında zararsızlıktan öte bir şey değildir.

Sınırsal oryantizmin simgeleri ve kayıtları önemli – ve kışkırtıcı – yerel, bölgesel ve küresel amaçlara hizmet edebilir. Yerel olarak, milliyetçiliğin farklı türleri bu sınırsal

öykülemenin kiskanç efendisidir. Bölgesel olarak bu simgeler, öykülemeler ve kültürel unsurlar, göç ve dış ilişkiler hakkındaki daha geniş mücadelede rol oynar. Son olarak küresel seviyede, mitsel geçmiş hakkında bu çağdaş sınırsal hikâyeler arasında kırk tane paralellik mevcuttur. Jan Sobieski'nin Avrupa orduları onları ölümcül kuşatmadan kurtarana dek meşhur Starhemberg önderliğinde cesurca dayanan Viyana'nın gözü pek koruyucuları; ölüm saçan Zulu savaşçılarına karşı cesaretle savaşan apartheid'in korkusuz Boerish Vagenburg savunmacıları; masum beyaz göçmen ailelerin kana susamış Komançiler tarafından katledilmesinden önce göz açıp kapayıncaya kadar yetişen John Wayne'in heybetli cesur süvarileri. Küresel bir kitle iletişim dünyasında, sınırsal oryantalizm beyaz ırkın üstünlüğünün dünya çapında bir halk hikâyesi olma yolunda katkıda bulunanlardan birisidir.

### **Kaynaklar**

- Balassa, I. Und Ortutay, G 1982: *Ungarische Volksunde*. Transl. By G. Engl et. Al. Budapest-München: Corvina Kiadó - C.H. Beck.
- Beller, S. 1993: *Wien und die Juden 1867-1938*. Transl. By M.T. Pitner. Wien-Köln: Böhlau.
- Berenger, J. 1995: *Geschichte der Habsburgermonarchie 1273-1918*. Transl. By M.T. Pitner. Wien-Köln: Böhlau.
- Born, H. 1987: *Für die Richtigkeit: Kurt Waldheim*. München: Schneekluth.
- Bruckmüller, E. 1996: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußstein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. Wien-Köln: Böhlau.
- Ciglencecki, M. 1992: *Stadt und Schloß Pettau / Ptuj im Zeitalter der Türkenriege*. In: Ciglencecki, M., Grothaus, M. Und Marinic, J. (Hg.): 31-36.
- Ciglencecki, M., Grothaus, M. Und Marinic, J. (Hg.) 1992: *Begegnung zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog. Ptuj/Pettau: Pokrajinski muzej/ Landesmuseum.
- Clair, J. (ed.) 1986: *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*. Paris: Editions du centre Pompidou.
- Duda, H.W. 1996: *Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall*. In: Pollak, W. (Hg.) Band 2: 19-22.
- Gallantai, J. 1979: *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie und der Weltkrieg*. Budapest: Corvina Kiado.
- Gehler, M. und Steininger, R. (Hg.) 1993: *Österreich und die europäische Integration 1945-1993. Aspekte einer wechsellvollen Entwicklung*. Wien-Köln: Böhlau.
- Grothaus, M. 1992: *Die Turquerie von Pettau/Ptuj, ihre graphischen Vorbilder und ihre kulturhistorische Bedeutung*. In: Ciglencecki, M., Grothaus, M. und Marinic, J. (Hg.) 69-78.
- Haller, M. (Hg.) 1996: *Identität und Nationalstolz der Österreicher*. Wien-Köln: Böhlau.
- Heer, F. 1996: *Der Kampf um die österreichische Identität*. 2. Aufl. Wien-Köln: Böhlau.
- Hobsbawm, E.J. 1983: Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Canto, reprint 1994: 1-14.
- Hobsbawm, E.J. 1991: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Transl. by U. Rennert. Frankfurt / M.-New York: Campus.

- Hylland Eriksen, T. 1993: *Ethnicity and Nationalism: Anthropological perspectives*. London-Boulder, Co: Pluto.
- John, M. und Lichtblau, A. 1990: *Schmelztiegel Wien-einst und jetzt: zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderern und Minderheiten. Aufsätze, Quellen, Kommentare*. Wien-Köln: Böhlau.
- Joppig, G. 1989: "Alla turca": *Orientalismen in der europäischen Kunstmusik vom 17. bis zum 19. Jh.* In Sievernich, G. und Budde, H. (Hg.): 295-304.
- Kuper, A. 1996: *Anthropology and Anthropologists: The modern British School*. Third edition. London-New York: Routledge.
- Liebhart, K. und Welan, M. 1996: *Die österreichische Staatsidee*. Wien-Köln: Böhlau.
- Litschel, R.W. 1996: *Die österreichischen Länder in den Alpen*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 1: 16-22
- Mansfield, P. 1991: *A History of the Middle East*. Harmondsworth: Penguin.
- Molmento, P. 1907: *Venice-its individual Growth from the Earliest Beginnings to the Fall of the Republic*. Transl. by H.F. Brown. Part II, The Golden Age, vols. 1 and 2. Chicago: A.C. McClury.
- Pollak, W. 1996: *Die Großmacht Österreich*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 1: 179-198.
- Pollak, W. (Hg.) 1996: *1000 Jahre Österreich. Eine Biographische Chronik in 3 Bänden*.  
 Band 1: Von den Babenbergern zum Wiener Kongreß.  
 Band 2: Vom Biedermaier bis zur Gründung der modernen Parteien.  
 Band 3: Der Parlamentarismus und die beiden Republiken.  
 Wien: Jugend und Volk.
- Prickler, H. 1978: *Das Burgenland und die Türken*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 41-48.
- Rauchensteiner, M. 1994: *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*. Graz-Wien-Köln: Styria.
- Said, E. W. 1979: *Orientalism*. New York: Vintage.
- Seebach, G. 1983: *Die Türkenriege-Auswirkungen auf die Kunst im Osten Österreichs im 16. Und 17. Jahrhundert*. In: Kropf, R. und Meyer, W. (Hg.): *Kleinlandschaft und Türkenriege. Das südliche Burgenland zur Zeit der Bedrohung durch die Türkenriege im 16. Und 17. Jahrhundert* Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum.
- Schmidt, L. 1978: *The Motif of the Turk in Austrian Folk-Art*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 118-121.
- Schwarz, K. 1989: *Vom Krieg zum Frieden. Berlin, das Kurfürstentum Brandenburg, das Reich und die Türken*. In: Sievernich, G. und Budde, H. (Hg.): 245-278.
- Schütz, K. 1978: *Allegory and Historical Painting: the Turks in Austrian Fine Art*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 98-100.
- Sievernich, G. und Budde, H. (Hg.) 1989: *Europa und der Orient 800-1900*. München-Berlin: Bertelsmann.
- Skalnik, K. 1996: *Karl Lueger*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 3: 46-50.
- Stagl, J. 1996: *Volkskultur, Hochkultur, Nationalkultur*. In: Balla, B. und Sterbling, A. (Hg.): *Zusammenbruch des Sowjetsystems-Herausforderungen für die Soziologie*. Berlin-Krämer.
- Sugar, P. 1977: *Southeastern Europe under Ottoman Rule*. University of Washington Press.
- Syndram, K.U. 1989: *Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn*

des 20 Jahrhunderts. In : Sievernich, G. und Budde, H. (Hg.): 324-341.

Teply, K. 1978: Spuren aus Österreichs Türkenzeit. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 122-132.

Thomas, H. 1965: The Spanish Civil War. Harmondsworth: Pelican.

Van Donzel, E. 1994: Islamic Desk Reference. Compiled from the Encyclopedia of Islam. Leiden-New York-Köln: Brill.

Voje, I. 1992: Die Türkeneinfälle in das Pettaufer Gebiet und deren Folgen. In: (Ciglencecki, M., Grothaus, M. und Marinic, J. (Hg.): 21-30.

Wolf, E.R. 1991: Die Völker ohne Geschichte. Europa und die andere Welt seit 1400. Transl. by N. Kadritzke. Frankfurt/M.-New York: Campus.

Wutzel, O. 1996: Herzog Leopold VI. In: Pollak, W. (Hg.), Band 1: 26-28.

Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.) 1978: Die Türken- und was von ihnen blieb. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs.

\* Yazarın resim ile ilgili dipnotu: Her zaman için ve ebediyen aşağılanma ve zafer... Ölmek üzere ve yarı çıplak olan Türk silahlarıyla birlikte aşağı kayıyor. Kaybedenin bedeni, nurlandırılmış Hıristiyan bireyin göğe süzülmesi için bir basamak olarak hizmet etmektedir. Viyana'daki Stephans Katedralinin kuzey tarafında bulunan Kapistran kürsüsü üzerindeki Barocke Apotheose'de / Barock dönemine ve 1738'e ait yüceltme, ululama tasvirinde (veya heykelinde), 1690 yılında kutsanmış olan Johannes Kapistran'ı Türklerin üstesinden gelen olarak göstermektedir. Bunun üzerine Katedralin ana portalı 1945 yılına kadar "Bak Muhammed, seni köpek" yazılı bir ifade ile süslenmişti. Ancak Kardinal Kral Franz bu yazının kaldırılmasını sağlamıştı.







# GAZİANTEP MASALLARINDA ŞAMANİZMİN İZLERİ

**Mehmet Yılmaz\***

## I – Giriş:

Dünyada, bugün gerek bir inanış, gerekse araştırma alanı olarak – hatta modern anlamda tedavi yöntemi olarak kullananlar da mevcuttur – Şamanizm çok canlı, çok verimli bir sahadır. Dünyanın her tarafında Şamanizm’in çok farklı yönlerini araştıranlar bulunmaktadır. Yapılan çalışmalar daha çok Şamanizm’in bir din olup olmadığı, diğer dinlerle münasebeti, kültürel hayat içinde icra ettiği rolün ne ve nasıl olduğuyla alakalıdır. Bu alanda literatür yıllar içinde çok genişlemiştir. Konu, doğrudan Şamanizm ile halk masallarının ilişkisine geldiğinde ise durum değişmektedir. Araştırabildiğimiz kadarıyla kitap düzeyinde bu alan hakkında herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Ancak bazı makaleler vardır ki, bunlar da sınırlı sayıdadır. Alace Yen ’ *Shamanism as Reflected in the Folktale* adlı makalesi konuyu doğrudan ele alan önemli çalışmaların başında gelmektedir (Yen, 1980:105). Bunun dışında Pauline Greenhill’in *Trace of Shamanism in Norwegian Folktales and Popular Legends, Religious Bliefs Transmuted into Narrative Motif* makalesi var (Greenhill, 1975:20-46). Sadece Yen’in makalesi dünya masallarından örnekler vermektedir.

\* Yrd. Doç. Dr. Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Muallim Rifat Eğitim Fakültesi, [mehmetyilmaz27@yahoo.com.tr](mailto:mehmetyilmaz27@yahoo.com.tr)

Türkiye’de masal araştırmaları ise Ignacz Kunos’tan bu yana önemli gelişmeler göstermiştir. Pertev Naili Boratv’ın, Wolfram Eberhard’ın çalışmalarından sonra Saim Sakaoğlu’nun *Gümüşhane Masalları, Metin Toplama ve Tahlil* ( Sakaoğlu 1973), yine aynı nesle dâhil edebileceğimiz Bilge Seyidoğlu’nun *Erzurum Masalları* ( Seyidoğlu 1975 ), Umay Günay’ın *Elazığ Masalları: İnceleme* ( Günay 1975) gibi ufuk açıcı çalışmalar gelir. Günay, PROPP yöntemini, Sakaoğlu ve Seyidoğlu ise S. THOMPSON’un Motif Index yöntemini kullanırlar. Bu yöntemi daha sonra Ali Berat Alptekin *Taşeli Masalları*’na uygulamıştır. Dikkat edilirse bu araştırmaların ortak bir özelliği olduğu görülecektir. Dünyadaki folklor araştırmalarında uzun yıllar kullanıldıktan sonra bu yöntemlerin Türk araştırmacılar tarafından sonradan tanınması böyle bir ortak alanda çalışma düşüncesi doğurmuş olabilir. Zaman içinde bu yöntemler eleştirilmişlerdir de.

Bize göre Türk masalları artık farklı bakış açılarıyla da ele alınmalıdır. Dünya masallarıyla ortak motifler taşımasının ötesinde masalın Türk kültürü içindeki önemi, onun bir anlatı metninden öte, sözlü kültürün taşıyıcısı, koruyucusu; kimi zaman da yeniden kurgulayıcısı olduğu anlayışıyla çalışmalar yapılmalıdır. Geçmişle bugün arasında masal hangi konumdadır, evrensel öğelerin dışında mahalli unsurları ne kadar taşımaktadır, dini düşünce ile ilişkileri nasıldır? Bu ve benzeri soruları çoğaltmak mümkündür.

Bu incelememizde, farklı olarak Gaziantep masallarında şamanizm’in izlerini bulmaya çalışacağız. İncelediğimiz kadarıyla Türkiye’de bu alanda müstakil bir çalışma bulunmamaktadır. Ancak bazı makalelerde – kısmen de yüzeysel olarak – bu konuya dikkat çekilmiştir. Bahaeddin Ögel, “ Keloğlan Masal Motifinin Eski Türk Kökenleri” isimli makalesinde şamanizm’le ilgili unsurları araştırmaktan çok bu masalarda şamanist öğelerin bulunabileceğinden söz eder (Ögel: 1976). Ayşe Yücel de “Masalarda Dev ve Yarattılış Destanındaki Benzerleri” adlı çalışmasında kimi masallarımızda yer alan “dev” motifini şamanizm’deki yeraltı hükümdarı Erlik’le karşılaştırır (Yücel: 1998). Wolfram Eberhard ve Pertev Naili Boratav *Typen Türkscher Volksmärchen* adlı kitaplarının giriş bölümünde halk masallarımızın kökeninin eski inançlarımıza dayandığını belirtmişlerdir (Boratav, Eberhard 1953).

Son yıllarda akademik anlamda yapılmış en ciddi çalışma Magdalena Sodzawiczny’nin Türkiye Masallarında şamanizm’in Öğeleri adlı yüksek lisans çalışmasıdır (Sodzawiczny 2003). Gaziantep masallarını ele alırken bu çalışmada ortaya konulan bazı bakış açılarından yararlandık.

şamanist öğelerin varlığıyla alakalı Gaziantep masalları üzerinde- incelediğimiz kadarıyla – herhangi bir araştırma yok. Var olanlar da ya derleme faaliyeti içinde ya da Türkiye’nin değişik yerlerinden masallar içeren antoloji niteliğindeki eserlerdir. Bizim incelememize esas aldığımız eser de bir derlemedir. Hulusi Yetkin’in hazırladığı *Gaziantep’te Derlenen Halk Masalları* kitabı muhtemelen bu alanda yapılmış ilk derlemedir. Hazırlayan derleme faaliyetinin amacını şu cümlelerle dile getirir: “Bildieğiniz gibi; halk

masallarının tesbiti; geçmişteki içtimaî olaylarla tarih vak'alarını tetkik edenler için faydalı birer doküman vazifesi görür." (Yetkin, 1962: IV). Masallar derlenirken mümkün olduğu kadar ilmî yöntem kullanılmaya çalışılmışsa da derlemenin ortaokul ve lise öğrencilerine yaptırılması; hazırlayanın masalları faydalı ve zararlı diye ikiye ayırması bazı sıkıntıları beraberinde getirmiştir. "...çocuklarımızın yetişmesine ilmî ve demokrasi zihniyetini engelleyici birçok masalların yaygın halde olduğudur. Çok zararlı olan masalları dergiye ve bu kitaba almamıya çalıştım. Az zararlı olanlarını ise, uzmanların istifadesine sunmak için neşretmekte bir mahzur görmedim."(Yetkin, 1962 :VI). Görüldüğü üzere hazırlayan yayımladığı masalları da kısmen zararlı görmektedir.

Gaziantep masallarında giriş ve bitirme formelleri çok zengindir. Özellikle bazı masallardaki giriş kısmı tek başına masalı diğerlerinden ayırmakta; giriş, masal metninin diğer bölümünün önüne geçmektedir. Mesela, Uzun Duvar masalı böyledir: "Zaman zaman içinde kalbur saman içinde, deve tellallık ederken, eşek hamallık ederken, kara keçiler berberde, tombul kuzular çimende otlarken, o yalan bu yalan deveyi yuttu bir yılan, pire üstüne binipte deveyi kucağına alan, bu söylediklerimin hepsi yalan. Uzunca uzunca bir duvar varmış. Duvar deyip geçmiyelim. Tatlı sular dururken acı sular içmiyelim. Zamanı gelmedikçe ekin mekin biçmiyelim. Bu masalı dinlerken kendimizden geçmiyelim. Neyse sözü uzatmayalım. Yalan sözleri çok atmayalım. Şarktan vurdum kılınıcı garpten çıktı bir ucu, çok uzatmıyalım dedik bir daha diyelim. Hâkiyenin aslını biz şimdi görelim." (Yetkin 1962: 7). Dikkat edilirse, anlatıcı sürekli metne müdahale halindedir ve yeni söyleyişleri metne katmaktadır. Dayı ile Yeğen masalının giriş formeli uzun olmasına ve Uzun Duvar masalıyla benzerlikler göstermesine rağmen anlatıcıdan kaynaklanan bazı farklılıklar göze çarpar. " Evvel zaman içinde kalbur saman içinde deve telâl iken, eşek hamal iken, ben dedemin beşiğini tıngır mıngır sallarken, birden beşiği devirdim. Dedem kaptı masayı, Nenem kaptı sopayı. Az kaçtım uz kaçtım dere tepe düz kaçtım. Birde arkama baktımki bir arpa boyu yol gitmişim.

Yaylalardan geçerek soğuk sular içerek, lâle sümbül biçerek ha şurda, ha burada altmış tarla firik burada yedim içtim yüzde düştüm, karnım doymadı, yüzüm gülmedi.

El yalan bu yalan fili yuttu bir yılan. Karıncaya binipte deveyi kucağına alan, minareyi kaval deyip beline çalan buda mı yalan.

Şurdan vurduk kılıcı Şamdan çıktı bir ucu. Şurdan vardık Kilise hele baba neyse, yalan eşeğe binipte deveyi kucağına alan. Deve telâlîk ederken eşek hamallık ederken. Ben anamın babamın beşiğini şüngür mıngır sallarken geldiler bana haber verdiler. Ne var dedimse ulan ne durin anan tetiye (*ayağa*) kalkmış, baban yeri dediler. Başımda kirli terlik vardı, haber verene hediye verdim. Onu ezmiş, süzmüş yüz kantar yağını süzmüş.

Bir varmış, bir yokmuş. Allah'ın kulu çokmuş çok uzatması günahmış." (Yetkin 1962 : 22). Metinde geçen " el yalan bu yalan..." ifadeleri bize anlatıcı ile masal metni arasındaki ilişkinin organikliği hakkında bilgi vermektedir.

Bitirme formelleri, giriş formellerine nazaran daha kısa ve basmakalıptır: “ Yemişler içmişler, hoşça mırzına ermişler”, “ onlar yidi, içti murazına geçti. Apisi de sizin başınıza.” gibi.

Gaziantep masallarında manzum-mensur olarak Kadı Efendi, Papazım Ne Gördün, Tavuk Feriği, Hırsız Haso; bazen de doğrudan manzum şekilde (Gurbetten Dönen Çoban) anlatılanlar mevcuttur. Ele aldığımız masalların dikkate değer bir diğer özelliği de mahalli unsurların metinlerde çokça geçmesidir. Sözlü gelenekte evrensel öğeleri barındırması açısından masallar başta gelir. Masallardaki milli unsurlar sözlü edebiyatın diğer türlerine göre daha azdır veya üstü kapalıdır. Halbuki ele aldığımız masalarda mahalli motifler çok kullanılmıştır. Bunlardan bugün hâlâ şehir merkezinde akan Alleben deresi “ Suyu Sert”, “ Yedi Deli”, “ Paşa Hamamı “ Papazım Ne Gördün”, bir mahalle ismi olan Kürttepe “ Tıs Esme” ; Antep adı ise “ Suyu Sert”, “ Papazım Ne Gördün”, “Yeşil Kurbağa” masallarında geçer. Bunun dışında anlatıcının, masaldaki zaman ile günümüzü karşılaştırdığı durumlarda ya da doğrudan metne yerleştirdiği modern hayata ait kimi kavramlara da rastlanılmaktadır. Aydın Sakar masalında “ elektrik”, Eşekbaşı ile Padişah Kızı’nda ise “ karyola” kelimeleri geçmektedir.

## II – Masal Kahramanları

**A – Asıl Kahramanlar:** Her masalın mutlaka kahraman veya kahramanları vardır. Biz, Gaziantep masallarını incelerken asıl kahramanlar ve ikinci derecedeki kahramanlar diye iki gruba ayırdık. Bunu yapmamızdaki sebep; masalarda bazı kahramanların ön planda olması, bazılarının ise daha çok yardımcı öge olarak kullanılmasıdır.

Gaziantep masallarında kahramanlar hem sayı hem de cinsiyet bakımından çeşitlidir. Asıl kahraman erkek veya kadın olabileceği gibi, masal dünyasının farklı tabakalarına ait özellikler de taşımaktadır. Sosyal hayatın her alanına mensup insanları Gaziantep masallarında- incelediklerimizin içinde- görebiliriz. Padişah ya da padişah çocukları olabileceği gibi fakir ama kanaatkâr insanlara da rastlanır.

### 1 – Kahramanın Yolculuğu:

İster destan isterse masal kahramanının olsun yaptığı yolculuk sıradan bir yolculuk değildir. Yolculuk, bir bakıma kahraman için bir geçiş ritüeline dönüşür. Kahramanın olgunlaşması, karanlık dünyanın temsilcileriyle mücadele edip aydınlık dünyanın galip gelmesini sağlaması, bazen ödül olarak kendine oradan bir eş alması vb. özelliklerin hepsi bu geçiş ritüeliyle alakalıdır.

Şamanın gökyüzüne ve yeraltına yaptığı yolculukla masal kahramanının yaptığı yolculuk arasında bazı benzerlikler görülür. Nora CHADWICK ve Victor ZHİRMUNSKY’nin ortak çalışması olan *Oral Epics of Central Asia* isimli eserde CHADWICK, kadın ve erkek destan kahramanlarının göklere ve yeraltına yaptıkları yolculuklarla şamanın yolculuğu arasında

birçok benzerlik görmektedir (Chadwick, Zhirmunsky 1969: 249 vd.). Abdülkadir İNAN da *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar* isimli eserinde şamanların yolculuklarına dair önemli bilgiler verir (İnan 1995: 73 vd). Bu bağlamda şamanın yolculuğunun anlamını ve sembolik dilini bilmek önemlidir. M. ELİADE yolculukla ilgili şunları söyler: “ Şamanın sağaltıcı ve ruh-taşıyıcı olması, esrime tekniklerini bilmesi sayesinde; yani onun ruhu hiç zarar görmeden bedenini terk edip çok uzak yerlere yolculuk yapabilir, Yer altı dünyasına girebilir, Göğe çıkabilir. Kendi esrime yaşantısı sayesinde dünya-dışı bölgelerdeki yolları öğrenmiştir. Gerektiğinde Yeraltına inip Göğe çıkabilir, çünkü daha önce de dolaşmıştır oralarda... Bu insana yasak bölgelerde kaybolma tehlikesi her zaman vardır gerçi ama sırra-ermesiyle kutsallık kazanan ve yardımcı ruhlarını da yanına alan şaman bu tehlikeyi göğüsleyecek ve böyle gizemli bir coğrafyada sertivene atılabilecek tek insandır.”( Eliade 1999: 214). Şamanın yaptığı yolculuk ve bu yolculukta gerçekleştirdiği eylemlerin benzerini, ama farklı bir açıdan J. CHAMPBELL, kahramanın görevlerini ve amacını açıklarken yapar. “ Kahramanın ilk işi ikincil etkilere ait dünya sahnesinden ruhun, güçlüklerin gerçekten yerleşmiş olduğu şu nedensel bölgelere geri çekilmek ve orada güçlükleri halletmek, kendi özelinde onların kökünü kazımak...” (Champbell 2000: 28).

İncelediğimiz eserin ilk masalı olan Zümrüdü Anga Kuşu'nun kahramanı bu tarz bir yolculuğa çıkar. Yalnız şunu belirtmek gerekir ki, masal kahramanının yolculuğuyla şamanın yolculuğu arasındaki ilişki daha çok “ içerik” noktasından ele alınacaktır. Masalı özeti şöyledir: “ Padişahın has bahçesinde her yıl sadece bir elma veren bir ağaç vardır. Bir dev de gece gelir padişah almadan o elmayı çalar. Padişahın üç oğlundan ilk ikisi sırasıyla nöbet beklerler. Fakat korktuklarından başarılı olamazlar. Sonunda küçük şehzade devî yaralar, elmayı babasına verir. Daha sonra devî öldürmek için babasından izin ister ve bir kuyudan inerek devin ülkesine gider. Şehzade kuyunun dibindeki bazı odalarda üç güzel kız görür. Kızlardan birisinin yardımıyla devî öldürür. Daha sonra üç kızı önce yukarı gönderir, kardeşleri küçük şehzadenin kendisine beğendiği kızı görünce kıskanıp ipi keserek onu kuyunun dibinde bırakırlar. Şehzade bir kocasının evinde kalır. O sırada ülkenin suyunu kesip ancak hediye olarak kendisine bir kız verildikten sonra suyu bırakan devî şehzade öldürür. Yer altı dünyasında birgün gezerken Zümrüdü Anga Kuşunun yavrularını bir yilandan kurtarır. Bunun karşılığı olarak kuş şehzadeyi yeraltından çıkarır. Bir keloğlan kıyafetine girerek kızın kendisine vermiş olduğu üç sihirli kılın sayesinde memleketine ve sevdiği kıza kavuşur.” (Yetkin, 1962: 1-7).

Şaman yeraltına veya göğe yolculuğa çıkarken tıpkı masal kahramanı gibi, onu hem engelleyen hem de ona yardım eden çeşitli varlıklarla karşılaşır. Bu sebeple şaman birbiriyle bağlantılı ayinler yapar (İnan, 1995: 97 vd). Özellikle şamanın cübbesi ve cübbenin üzerinde yer alan çeşitli semboller şaman yeraltına inerken onu koruyacak ya da mücadele edeceği varlıkların “ bu dünya”ya ait işaretleridir. A. İNAN, *Tarihte ve Bugün Şamanizm* isimli

çalışmasında cübbenin önemini şöyle ifade eder: “ Şaman cübbesi, gelenek olarak otuz parçadan yapılmış sayılırsa da hakikatte altmış kadar muhtelif parçalardan mürekkeptir. Cübbenin esas kısmı meral veya beyaz koyun derisinden yapılan ceketten ibarettir. Başka parçalar bu cekete dikilir. Bu parçalar, Şamanların ruhlar dünyasında bulunduğunu tahayyül ettikleri bütün varlıkların sembolleridir. Meselâ, cübbenin yakasında sıralanan dokuz küçük kukla, Ülgen’in dokuz kızını, küçücük cübbeler onların elbiselerini, demir veya başka madeni şeyler küpelerini temsil eder. Kötü ruhlarla mücadelede kullandığı “manevi” yayın ve diğer silahların sembolleri küçücük yay ve çingiraklardır ve kötü ruhların fısıltılarını dinlemek için kulak, ay, güneş, yıldızlar, Erlik dünyasından yaşayan kurbağalar, yılanlar hep cübbede temsil olunur.” (İnan 1995: 92).

Masal kahramanı bizzat o dünyayı yaşarken; şaman ise “gerçek” ve “yaşanılan” bir dünyadan “diğer dünyayı” temsil eden sembollerin ve ruhların yardımıyla söz konusu dünyaya girebilir. Şaman, ruhlar vasıtasıyla “düzenleyici” bir rolü üstlenir. Ancak, o zaman kötülüğe ve karanlığa ait olanları alt eder. Halbuki masal kahramanı, doğrudan doğruya “masal coğrafyasının” bir parçasıdır. J.Campbell’in da belirttiği gibi kahramanın ta kendisi “kötülüğün kökünü kazımak için” oradadır ( Campbell, 2000: 28).

Benzer özellikleri Eşşekbaşı, Afsınlı Gutu, Meymunu Şibâni, Yedi Kardeşe Bir Bacı, Hatemî gibi Gaziantep’ten derlenmiş masalarda görmek mümkündür. Fakat bu masalarda anlatılan yolculuklar Zümrüdü Anga Kuşu masalında olduğu gibi hem yeraltını ve o dünyanın tasvirini hem de yerüstünü aynı nispette başarılı gösterememişlerdir.

Kahramanın yolculuğunda giriş teşkil eden “kuyu/kapı” motifine Zümrüdü Anga Kuşu, Yeşil Kurbağa, Afsınlı Gutu masallarında rastlarız. Kuyu/ kapı motifi Şamanist anlayışla ilgilidir. Bu konuda Ali Öztürk, *Türk Anonim Edebiyatı* adlı eserinde: “ Kuyu motifi ve bu kuyudan yer altı dünyasına inme şekli, Şamanist anlayıştan kalmadır, yer altı dünyası da Şamanizm’de Kayran Hanın buyruk olduğu karanlık dünyadır.” (Öztürk, 1986: 135) ifadesini kullanır. Kahramanın yolculuğunda karşımıza çıkan bir diğer önemli motif ise “mağara”dır. Mağara, Şamanizm’de önemli bir yer tutar. J. P. Roux mağarayı, “...mağaranın rahimle özdeşleştirilmesi Altay halklarında geniş çapta doğrulanmıştır.”, “...soylular ata mağarasına kurban adamaya...”, “ Dişilik organının sembolü olan mağara, kuşkusuz insanlığın bildiği en eski döl yatağıdır. Karanlık, nemli, huzursuz edici ve bununla birlikte koruyucu olan mağara, kovalanan erkeğin sığınağı, vahşi hayvanların barınağı ve insanların doğadaki ilk evidir ve tüm insanların bilinçaltında yatan arketip”, “vahiylere gaipen görüntüler, yani ilahi deneyim için uygun bir yerdir. Toplumsal yaşama katılmak için mağaradan gün ışığına çıkmak her zaman doğum imgesini taşımış bir eylemdir.” gibi çok farklı mitolojik işlevlere sahip ya da işlevlerin gerçekleştirildiği bir yer olarak betimler (Roux, 2005:13,210,275). A. İNAN ise Altaylı Türklerden yaratılışa dair bir efsaneyi verirken, bu efsaneye göre ilk insanın bir mağarada vücut bulduğunu söyler (İnan, 1995: 21).

Gaziantep masallarında, masal kahramanı veya kahramanları için mağara, yukarıda sözünü ettiğimiz özellikleriyle görünür. Dayı ile Yeğen masalında mağara, devin yaşadığı bir

yerdir. Aynı zamanda “öteki dünya”ya bir giriş kapısıdır. Yedi Kardeşe Bir Bacı masalında ise mağara “yaşanılan” yerdir. Bacıları olmayan yedi kardeş annelerine niçin bacılarının olmadığını sorarlar. Anneleri de yok değince onlar da öfkelenip memleketlerinden gider bir mağarada yaşamaya başlarlar. Sonra bir kız kardeşleri olur, onları aramaya başlar, erkek kardeşlerini mağarada bulur. Olaylar böyle devam eder. Dudu Kuşu masalında mağara, “suyu dolayısıyla hayatın” bulunduğu mekân olarak kullanılır.

## 2 – Kahramanın Özellikleri:

Gaziantep masallarında göze çarpan asıl kahramanlar sıradan insanlardır. Onu diğerlerinden ayıracak hiçbir özelliği yoktur. Ne zaman ki, yolculuğa çıkar, masal metni boyunca kahramandaki değişimleri görürüz. Zümrüdü Anga Kuşu masalında kahraman, padişahın üçüncü oğludur. Padişahın diğer iki oğlu ve küçük oğlunun yolda karşılaştığı, mücadele ettiği kişiler ise ikinci derecede kahramanlardır. Bu masalda ön plana çıkan en küçük oğlun önceleri herhangi bir ayırıcı özelliği yoktur. Masal metni içinde vaka zinciri geliştikçe onun da meziyetleri ortaya çıkar ve ayrıca yeni meziyetler kazanır. Gözü pek, savaşçıdır; suyun başını tutan devi öldürür. Olağanüstü yaratıklarla konuşur, dost olur. Onların yardımıyla “yerüstü”ne çıkar. Yüce ruhludur; kendisine kötülük yapan kardeşlerini öldürtmez. Onlara birer saray yaptırır. İki dünyaya gidip gelmiştir. Her iki dünyanın özelliklerini iyi bilmekte, buralarda yaşayan varlıklarla kolayca temasa geçebilmektedir.

“Rüya hali motifi” Gaziantep masallarında – genelde bütün masallarımızda – Âşık edebiyatında ya da bazı destanlarımızdaki kadar güçlü değildir. Çünkü Âşık edebiyatında rüya hikâyenin yapısını, kahramanların metin içindeki tavırlarını, doğrudan anlatıcı (âşık) nın hayatını vb. önemli ölçüde etkiler (Günay, 1999: 89 vd.). Benzer durum destanlarımız için de geçerlidir. Masal metni ise, doğası gereği zaten gerçeklikten kopuktur. Bu sebeple ayrıca “rüya yoluyla” bir yere gitmesi, bir işi başarması veya bilgiyi elde etmesi - istisnâ bazı masallar hariç - söz konusu değildir. Ancak, yine de incelediğimiz masallardaki rüya motifinin işlevselliğiyle Şamanizm’deki rüya arasında yakınlıklar mevcuttur. Kör Işık masalında, Kör Işık adlı bir külhancı sihir yoluyla–aslında padişah rüya görür–padişahı farklı bir âleme gönderir. Padişah bir çobanla evlenir, çocukları olur; en sonunda ise masaldaki gerçek hayatını düşünür ve suya atlayıp intihar etmek isterken gözünü açtığı anda ayaklarının hâlâ suyla dolu leğende olduğunu görür. Benzer bir durum Papazım Ne Gördün masalında da vardır. Masal kahramanı dallarında inci mercan olan iki ceviz ağacının sırrını merak edip orada gecelerken sabahleyin kalktığı anda bazı işaretleri fark eder. Bu işaretler aslında rüyayı hatırlatır hâl içinde olmuştur. Kendisinin davranışlarında değişmeler olmuştur. Kahraman bir erginleme ritüelinden geçmiş gibi yeni tutum ve davranışlar sergilemeye başlar.

Tıpkı masal kahramanının sıradanlıktan olağanüstülüğe geçtiği gibi şaman da yaşadığı toplumdan farklı bir birey değildir. Şamanın sıradanlığıyla ilgili olarak P. CLASTRES, “Başka bir deyişle, şaman olmaya istekli kişi pek az çıkar; dolayısıyla, eğer isterse herhangi biri de şaman olabilir.” (Clastres, 1992: 73) yorumunu yapar. A. İnan da konuyla alakalı şu

bilgiyi verir: “ Kamlar gerek erkek, gerek kadınlar olsunlar bir kast halinde bulunmazlar. Mensup oldukları boy, oymak ve köyün üyesi olarak halk içinde yaşarlar. Onların başka fani insanlardan üstünlüğü ancak ayin yaptıkları tanrılar dünyasına karıştıkları, ekstaz haline geldikleri anlarda olur. Ekstaz hâleti geçtikten sonra kam da bayağı kişilerden farksız olur.” “Bazı oymaklar Şamanlarına yıllık maaş bağlarlar; bazı oymaklar ise her ayin ve tören karşılığı olarak ücret verirler. Kamlar pazarlık etmezler, ne verirlerse razı olurlar. Umumiyetle gerçek kamlar dünyalığa düşkün değillerdir. Kamlar hakkında söylenen menkıbe (yürüm)lere göre gerçek kamlar yoksul olmağa mahkûmdurlar. Kamların kendileri de buna inanırlar.”(İnan, 1995: 79-80)

Şamanizm’de “rüya” motifi önemli bir yer tutar ve şaman adayının “diğer dünya” ile temas sağlamasında vazgeçilmez bir “hâl”dir. *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi* isimli eserinde Umay Günay, konuyu ayrıntılı incelemiş ve önemli sonuçlara varmıştır. Bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir: “ Genç bir şaman adayının şamanlığa giriş âyininde uyguladığı ve karşılaştığı, mistik, dinî güçleri ilahlardan veya ruhlardan kazanmak, yeni bir hayata rüya vasıtasıyla ulaşmak içten manevî olarak yanmak, vecit halinde belli bir süre kalmak, kan kaybetmek yorgunluk, dayak, bir müzik aletinin bu törenlerdeki tesiri gibi unsurların hemen hepsine Türk Halk hikâyelerindeki kompleks rüya motifinde de rastlamaktayız.

Şamanlığa giriş merasiminin üç sahnesi; sıkıntı, önceki şahsiyetin sembolik ölümü, yeni bir hayata farklı bir kimse gibi başlamak, kompleks rüya motifinde de söz konusudur. Şamanlığa erişme âyinlerini rüya motifine bağlayan açık delillerden biri de Şamanların sihirli seyahatlerinde dışı ruhların ortaya çıkışlarıdır. Bu dışı ruhlar, rüya motiflerindeki genç kızların asıl tipleri olarak yorumlanabilir.” (Günay, 1999: 13 vd.).

### **III – İkinci Derecedeki Kahramanlar:**

Bu gruptaki kahramanlar “iyi” veya “kötü” olarak tanımlanabilirler. Burada, bu gruptandırmayı yapmayı onların masal metni içinde “asıl kahraman”la, dolayısıyla Şamanizm’le olan ilişkilerine bakacağız. Hükümdarın büyük ve ortanca oğulları, devler, odalarda gergef işleyen kızlar, kuşlar, peri kızları, ejderha, çeşitli hayvanlar, toplumun farklı kesimlerinden insanlar vb. ikinci derecedeki kahramanları oluştururlar. Bu kahramanlar kendilerine ait bir dünyada yaşarlar. Bazen yer altı, bazen de yerüstü dünyasıdır. Bu varlıkların dünyası birçok yönüyle insanların dünyasıyla benzerlik gösterir.

#### **1 – Yeryüzündeki Kahramanlar:**

Gaziantep masallarında yeryüzünün tasviri Zümrüdü Anga Kuşu’nun kahramanının yeraltına indiği ikinci bölüm hariç, diğer masalların aşağı yukarı tamamında görünen, gözlemlenen dünyayla ilgilidir. Zümrüdü Anga Kuşu’nda sözü edilen dev, hem yeraltında hem de yerüstünde yaşar. Yedi Deli masalındaki kadınlar sadece masal coğrafyasında değil, aynı zamanda gerçek mekân olan Gaziantep’te de yaşarlar. Kör Işık masalında kahramanlar



(hamam, çarşı vb.) tanıdık bir dünyadadırlar. Dayı ile Yeğen masalında genellikle yeraltında görülen dev, yerüstünde hayatını sürdürmektedir. Hatemî masalında kahraman tarihi bir şahsiyettir.\*

Ele aldığımız masallardaki yeryüzü kahramanları arasında sayabileceğimiz devler/dev anaları ile peri kızlarının Şamanizm’le bağlantılarını–zorlama bir yorum yapmamak kaydıyla–bulmak mümkündür. Bazı araştırmacılar dev anaları ile Şamanizm’deki Erlik arasında bağlantılar bulmaktadır (Yücel, 1998: 38-45). Türkiye masalları söz konusu olduğu zaman motif ve işlev düzeyinde kısmi benzerlikler bulunabilir. Fakat incelediğimiz Gaziantep masallarında sadece Zümrüdü Anga Kuşu ve Dayı ile Yeğen masalında devlere rastlanmaktadır. Bu devler de metinlerden anlaşıldığı kadarıyla dev anası (dişi) değil, erkektir. Çünkü Zümrüdü Anga Kuşu masalında devin esir aldığı kızlar bulunur. Dayı ile Yeğen masalında ise dev, masal kahramanı kızla evlenir ve ondan bir oğlu olur. Daha sonra baba-dev oğlu tarafından öldürülür, çocuk, insan olan dayısının yanında kalır. Ancak, sadece Yedi Kardeş Bir Bacı masalında dev karısından söz edilir. “Yedi kardeşten sonra doğan kız, erkek kardeşlerini aramaya başlar ve bulur. Onlarla bir mağarada yaşar. Birgün uzak bir yerden ateş almaya gider. Gittiği yer, bir dev ailesinin evidir. Kız hemen dev karısının memesini emer. Dev karısı bunun üzerine onu yemekten vazgeçer. (Yetkin 1962: 45) Burada dikkati çeken nokta sütle kurulan bağın bağışlayıcı nitelikte olmasıdır. Bu, süte atfedilen kutsal özellikten kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde Şamanizm’de de süt kutsal bir nesnedir. Sütle saç yapılır. A. İnan’a göre, “Saçı her kavmin kendi emeğiyle kazandığı en kıymetli ve mübarek saydığı nimetlerden biri olur. Göçebe kavimlerde süt, kıymız, yağ...” ile yapılmaktadır (İnan, 1995: 100 vd). Şamanizm’in iyi, yardımsever ruhlarından biri olan Umay Ana da süt gölünde yıkanmış ( Yılmaz, 2000: 6-7). Hatta daha da ilginç bugün bile Gaziantep’te ölen birinin ardından onu hayırla yâd etmek için “yattığı yer süt gölü olsun” denir.

Davranış noktasında düşünüldüğünde Erlik’in kızları ile masalarda kahramanın karşılaştığı peri kızları arasında benzerlikler daha çoktur. Erlik’in dokuz kızı vardır, bunların belli bir amaçları yoktur. Zamanlarının çoğunu oyunla geçirmektedirler. Şaman gökyolculuğuna çıkarken bu kızlar onun yoluna çıkar, türlü oyun ve cilvelerle şamanı kendi yolundan alıkoymaya gayret gösterirler. Şaman bunlara aldanırsa diğer ruhlar tarafından cezalandırılır (İnan, 1995: 40). Gaziantep masallarında da peri kızları, kimi zaman kahramanları yoldan çıkarır, onu aslı görevlerinden uzaklaştırır. Meymunu Şibani masalında peri kızı padişahın, oğlunu sürekli peşinde gezdirir, onu asıl yapması gereken işinden uzaklaştırır.

---

\* Hâtem-i Tâî ( Hâtem-et Tâî) Arapların Câhiliye döneminde cömertliğiyle ünlü şairi. Tay kabilesinin reisidir. Babasının adı Abdullah ibn-i Sa’d idi. Hz. Peygamber zamanına yetişmiş ve Hicretten önce ölmüştür. Hâtem, insanları bencillikten kaçınmaya çağırır ve cömertliği öven şiirlerinde cansızlara ve ölümlere can veren Allah inancını dile getirmiş, cömertliği yalnızca Allah rızası için yaptığını söylemiştir. Hikâyelerde İslamiyet’ten önceki mert ve cömert Arap tipinin ideal örneğini oluşturur.” Geniş bilgi için bkz: Yard. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU, *Divan Edebiyatı, Kişiler-Kişilikler Sözlüğü*, Aydın Kitabevi, Ankara 2006. S. 216.

Yeryüzü kahramanları grubundan sayılıp fonksiyonel açıdan Şamanizm’le irtibatlandırılabilir tiplerden biri de “ak sakallı ihtiyar”dır. Genellikle Türk dünyasının bütün destanlarında, masallarında kahramana yardım eden, ona isim koyan, yol göstere vb. özellikleriyle metnin vaka akışını etkileyen böyle bir tip vardır. Zaman zaman ismi, görevi farklılık arz etse de genelde ana çerçeve değişmemektedir. Altın Palta\* masalında böyle bir ihtiyar portresi karşımıza çıkar (Yetkin, 1962: 59). Yaşlı oduncu baltasını suya düşürünce çok üzülür. Baş sarıklı, yeşil cübbeli, ak sakallı başka bir ihtiyar ( Ezop’un masalında bu tanrı Hermes’tir) onun baltasıyla beraber altın bir baltayı sudan çıkarıp kendisine verir. Tasvirde her ne kadar klasik İslâm anlayışı görülse de ihtiyarın kahramana yardımcı olması Şamanizm’deki yardımcı, iyi ruhları çağrıştırmaktadır.

## 2 – Yer altı Kahramanları:

Gaziantep masallarında görülen yer altı kahramanları, kısmen yeryüzündeki kahramanlarda da anlattığımız gibi devlerdir. Bu devler kötüyü, kötülüğü temsil ederler. Buna rağmen masal içinde önemli bir göreve sahiptirler; hatta masal metninden devleri çıkardığımız zaman, metnin pek de bir anlamı kalmamaktadır. Zümrüdü Anga Kuşu’nda asıl kahraman, elmayı çalan yaralı dev takip ederken bir kuyudan yer altı dünyasına ayak basar. Devin çevresinde kurgulanmış bu yer altı dünyasının yerüstünden bir farkı yoktur. Orada da kaçırılan, umutsuzca bekleyen insanlar ( devin kaçırdığı ve sonradan küçük kardeşin kurtardığı üç kız vardır), suları dev tarafından kesilmiş topluluklar bulunmaktadır. Yani, acı ve zahmet nasıl yerüstünde varsa, yer altı dünyasında da vardır.

Dayı ile Yeğen masalında dev hem yer altı dünyasında hem de yerüstünde yaşar. Kardeşiyle mağarada yaşayan kıza dev âşık olur. Bir oğlu olur, karısıyla birlik olup erkek kardeşi öldürecekleri sırada yeğen, dev-babayı öldürerek insan-dayısını kurtarır. Yedi Kardeşe Bir Bacı masalında ise bir dev anası kıza koruyuculuk yapar. Dev anasının kocası olan diğer dev ise kapı aralığından sürekli kızın parmağından kan emer. Bu masalda diğer masallardaki motiflerden farklı olarak “kan emme”den söz edilmektedir. Benzer bir şekilde Kırgız masallarında kahramanların kanlarını topuklarından emen Mastan Kempir’e rastlarız ( Yılmaz, 1994: 10). Muhtemelen masallarda rastladığımız bu motif ile Altay folklorunda karşımıza çıkan Celmoguz\*\* arasında bir ilişki bulunmaktadır ( Chadwick- Zhirmunsky, 1969: 99, Eliade: 60).

Yer altı kahramanları vasıtasıyla tasvir olunan dünya ile Şamanizm’de Erlik’in yaşadığı yer ve Erlik’in kendisiyle yakın paralellikler vardır. Devlerin ve eşlerinin yaptığı işlerin benzerlerini Erlik insanların ruhlarına yapar. M. ELİADE, Erlik’in bu özelliğini vurgularken şu ifadeleri kullanır: “Şaman günahkârlara azap çektirilen yerin önünden geçerken, bazılarına

\*Bu masal, Ezop masallarından Hermes ve Oduncu, Kırgız masallarından Fakirin Talihi ile bire bir benzerlik göstermektedir.

\*\*Celmoguz’un tasviri bazı masallardaki dev tasvirine çok benzer: Tek göz, tek ayak, tek kol vb.

verilen cezaları görmek fırsatını bulur: Hayatı boyunca kapıları dinlemiş olan bir adam kulağından bir direğe çivilenmiştir; iftira etmiş olan bir başkası dilinden asılmıştır; oburun biri de en güzel yemeklerle çevrilidir, ama hiçbirine yetişemez.”(Eliade, 1999: 234).Masal kahramanları sergilemiş oldukları birçok özellikleriyle Şamanizm’in çizmiş olduğu dünyada yaşayan ruhlarla, hakim güçlerle benzeşmektedirler. Birinci derecedeki kahramanların rolleri ile zaman zaman şamanların ayinlerde gerçekleştirdikleri roller aynıdır. Yardımsever ihtiyaç ile sağaltıcı şaman yeraltında kötülüğü üreten dev ile Erlik birçok noktada aynıdır.

#### **IV – Masalarda Olağanüstülük:**

Gaziantep masallarında olağanüstülük kendi içinde iki gruba ayrılabilir: Biri Türkiye ve dünya masallarının çoğunda görmüş olduğumuz devler, peri kızları, kuşlar, hayvanlar; diğeri ise bizce daha bölgesel nitelikler taşıyan olağanüstü unsurları Uzun Duvar, Tavuk Feriği, Eşekbaşı ile Padişah Kızı vb. masalarda izlemek mümkündür. Bu iki grubun bazı özelliklerinin eski Türk inancıyla yakınlıklar taşıdığını görmekteyiz. Genel anlamda ister destanlarda isterse masalarda olsun kahraman birçok yerde hayvanlardan yardım ister, o hayvanların bilgisiyle amacına ulaşır. Masal metninde öyle bir durum meydana gelir ki, yardımcı roldeki hayvan/kuş olmasa asıl kahramanın varlığı bir anlam ifade etmez. Şamanizm’de de şaman ancak, bazı yardımcı hayvanların ruhlarının yardımıyla göğe ve yer altına seyahat edebilir. Hatta A. İNAN’ın belirttiği üzere şaman kendi canının bir kurtta, ayda tezahür ettiğine inanır. Bu sebeple, bu hayvanların ruhlarıyla şamanın ruhu arasında yakın bir ilişki vardır (İnan, 1995: 81). J. P. ROUX ise konuyla ilgili olarak, “Hem kahraman hem şaman olan Er-Töştük yeraltına yolculuğa çıkar. Burada sırasıyla kaplan, ayı, karınca ve kartalla karşılaşır, tüm bu hayvanlar dostluk nişanesi olarak bir şeyler verirler; kaplan ve ayı kıllarını, karınca bir ayağını ve kartal da bir tüyünü verir ve bunlar gerçekten de şamanın yardımcı hayvanlarıdır.” (Roux, 2005: 143) yorumunu yapar. Kuşun bu özelliği Gaziantep masalarında da görülür. Zümrüdü Anga Kuşu’nda, bu kuş, kahramanı yer altı dünyasından yerüstüne çıkarır. Bu yönüyle kuş iki dünya arasında aracıdır. ROUX, kuşun bu özelliğinden hareketle: “ Birçok çağdaş öyküde ruhun vücut bulmadan önce gökte kuş görünümünde yaşamakta olduğunun anlatılması ve bunun oldukça yaygın şekilde düşünülür olması nedeniyle insan ruhunun kuş yapısında olması olasılığı çok yüksektir. Ancak elimizdeki hiçbir eski belge, ruhun doğuştan önce kuş şeklinde olduğunu kesin olarak kanıtlamaya olanak vermemektedir (Roux, 2002: 166) ifadelerini kullanır.

İncelediğimiz masalardaki başka olağanüstü varlıklar da kuş donunda görünürler. Meymunu Şibani masasında padişahın küçük oğlu bir ağacın gölgesinde sürekli oturur. O ağacın yanında da daima bir maymun kalmaktadır. Küçük çocuk babasının itirazlarına rağmen daha sonra bu maymunla evlenir. Bu maymun aslında “maymun suretinde” bir peri kızıdır. Nitekim sonunda “maymun donu” yakıldığında ağzına bir boncuk atar ve uçup uzaklaşır. Pisikler Sultanı masasında ise mitolojik devlet kuşundan söz edilir. Hatemî

masalında, kahraman köşkerin hikâyesini sorunca; o, “ben bir şehirde müezzindim. Birgün gene minarede iken büyük bir kuş geldi beni aldığı kimi başka memlekete götürdü” der.

Kuşların dışında, motif olarak başka hayvanlar da Gaziantep masallarında görülür. Zümrüdü Anga Kuşu masalında kuyuya düşen padişahın küçük oğlu iki koyunla karşılaşır. Bunların biri kara, diğeri ise aktır. Eğer kahraman kara koyunun üstüne atarsa yerin yedi kat altına düşecektir, ak olanın üstüne atarsa yerüstüne çıkacaktır. Yanlılıkla kara koyunun üstüne atlar ve yerin yedi kat altına düşer. Türk mitolojisinde koyun önemli bir yere sahiptir. Yaşar ÇORUHLU, “ Koyun ve özellikle beyaz koç eski Türklerde Gök Tanrı’ya sunulan kurbanlar arasındaydı. Çin kaynaklarının aktardığına göre Tabgaçlar Gök Tanrı ayini olarak anılan törende ak buzağı, koç ve at kurban ediyorlardı. Benzer şekilde günümüz Şamanist topluluklarından Beltirler, Gök için düzenledikleri törenlerde beyaz koyun ya da oğlak kurban ediyorlardı.” (Çoruhlu, 2002: 150) ifadelerini kullanır.

Şamanizm’de çok önemli bir rolü olan yılan, Gaziantep masallarında da görülür. Dayı ile Yeğen masalında yılan kötü, zarar verici yönüyle gösterilmiştir. “ Yılan Türk Şamanizm’inde yer altı ilahı Erlik’le ilgili bir simgedir. Onun genellikle kara yılan anılmasına sebeplerden biri yine Erlik’le ilgilidir; çünkü Türk mitolojisinde ak ya da gök renk Tanrı’yı, kara renkse yeri ve yer altı tanrısı Erlik’i temsil eder. Erlik bazı şaman dualarında kara yilandan bir kamçıya sahip olarak tanıtılmaktadır. Öte yandan bazı şamanlar yılan biçimine girerler. Tören esnasında onun hareketlerini taklit ederler.” (Çoruhlu, 2002: 158).

Olağanüstü özellikleri olup mitolojik arka plana sahip “sihirli kıl”lar da masallarda geçer. Zümrüdü Anga Kuşu’nda kız, padişahın oğluna darda kaldığı zaman onu kurtaracak “üç kıl” verir. Eşekbaşı masalında kahraman, kendisinden istenilen sarayı yaptırmak için iki kıl çıkartır, onları birbirine sürter. Bir adam ortaya çıkar ve hemen sarayı yapar. Sihirli saç motifi ise sadece masallarımızda değil, halk hikâyelerimizden Melikşah’ta ve Tevrat’taki yalancı peygamber Samson/ Simson kıssasında da görülür.

## **V – Sonuç:**

Kültürel miras acaba gerçekten kaybolur mu, yoksa bazı özelliklerini değişik kültürlerden aldıklarıyla besleyerek, değiştirerek yaşamaya devam mı eder? İslâm öncesi Türk kültürü için ikinci özellik daha geçerlidir. İncelediğimiz masalları bu bağlamda düşündüğümüzde Şamanizm ile masalın çok ciddi bir şekilde iç içe olduğu görülmüştür. Sınırlı bir bölgeyle ve sınırlı sayıdaki masalla böylesine bir etki doğrusu bizi şaşırttı. Türk dünyasının diğer bölgelerinden derlenen masallarla karşılaştırmalı çalışmalar yapıldığında muhakkak ki, daha önemli eserler ortaya konulacaktır.

Şamanizm’deki evren anlayışı ile Gaziantep masallarında gördüğümüz evren anlayışı aynıdır. Her ikisinde de âlem yer altı, yeryüzü ve gökten oluşan üç katmanlıdır. Hem Şamanizm’de hem de masallarda katmanlar arası geçişler aynı niteliktedir. İkinci derecedeki masal kahramanları ile Şamanizm’deki yardımcı ruhların görevleri benzeşmektedir. Bunları

sadece masal anlatıcısının veya Şaman'ın hayal dünyasının üretimi olarak değil; ortak kadim kültürün farklı tezahürü olarak görmek gerekir, diye düşünüyoruz.

Masal coğrafyası Gaziantep masallarında kimi zaman Gaziantep ve çevresiyle sınırlıdır. Bu sebeple bazı masalarda mahalli isimlere, örf âdetlere vb. unsurlara sıkça rastlanılmıştır. Masal metni zaman zaman akışını kaybetse de bundan, sözlü kültürel miras ciddi bir şekilde zarar görmemiştir.

### **KAYNAKÇA**

- Boratav, P. Naili- W. Eberhard (1953). *Typen Türkscher Volksmärchen*, Franz Steiner Verlag, Weisbaden.
- Chadwick, N-V. Zhirmunsky (1969). *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge at The University Press.
- Chambpell, J.(2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul, Kabalıcı.
- Clastres, P (1992). *Vahşi Savaşının Mutsuzluğu*, Ayrıntı, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul, Kabalıcı.
- Eliade, E. (1999). *Şamanizm, (Shamanism)* Çev: İsmet Birkan, İstanbul, İmge Yayınları.
- Greenhill, Pauline. (1975). *Traces of Shamanism in Norwegian Folktales and Popular Legends*. Religious Belief Transmuted into Narrative Motif in, *Fabula*, B.16 pp 20-46
- Günay, Umay (1975). *Elazığ Masalları: İnceleme*, Atatürk Üniversitesi Yay.
- Hoppal, Mihály (1996). *Shamanism in A Postmodern Age. Folklore*. Vol. 2. Dec. M
- Günay, Umay(1999). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- İnan, Abdülkadir (1995). *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Jon, A (1999). *Shamanism and The Image of The Teutonic Deity, Odinn. Folklore*, Vol.10.
- Kunos, I. (1991). *Türk Masalları. (Turkish Folktales)* Engin Yayıncılık. İstanbul.
- Ojama, Triinu (1997). *The Shaman as The Zoomorphic Human. Folklore*. Vol.4.June.
- Ögel, Bahaeddin (1976). *Keloğlan Masal Motifinin Eski Türk Kökenleri I*. Uluslar arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Halk Ede. Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.
- Öztürk, Ali (1986). *Türk Anonim Edebiyatı*, Bayrak Yayıncılık,
- Roux, Jean-Paul(2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Çev: Prof.Dr. Aykut Kazancıgil-Lale Arslan. İstanbul, Kabalıcı.
- Sakaoğlu, Saim. (1973). *Gümüshane Masalları, Metin Toplama ve Tahlil*. Atatürk Üniv. Yay.
- Seyidoğlu, Bilge (1999). *Erzurum Masalları*. İstanbul
- Sodzawiczoy, Magdalena (2003). *Türkiye Masallarında Şamanizmin Öğeleri*, Bilkent Üniv. Ekonomi ve Sosyal Bil. Enst.
- Yen, Alsace(1980). *Shamanism as Reflected in the Folktale*, Asian Folklore Studies, Vol:39, No: 2, p.105,
- Yetkin, Haz. Hulusi (1962). *Gaziantep'te Derlenen Halk Masalları*, Işık Matbaası. Gaziantep.
- Yılmaz, Mehmet (1996). *Bazı Türk Boylarında ve Manas Destanında Umay Ana Kültü, Erciyes Dergisi*, Kasım.
- Yılmaz, Mehmet(1994). *Kırgız Halk Masalları: Motif İndeks ve Türkiye Türkçesine Aktarma*, Atatürk Üniv. Sosyal Bil. Enst. (basılmamış yüksek lisans tezi) Erzurum.
- Yücel, Ayşe(1998). *Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri*, *Milli Folklor*. Sayı: 39, Güz.

## Özet

Dünyada masalların orijini, motif özellikleri, kataloglanması, diğer anlatı türleriyle ilişkisi üzerine yaklaşık iki yüzyıldan bu yana çalışmalar devam etmektedir. Türkiye’de ise masallar hakkında yapılan akademik çalışmalar daha çok materyalin derlenmesi, elde edilenin ya motiflerinin bulunması ya da yapısal çözümlemesiyle alakalıdır.

Son yıllarda, Türkiye’de giderek artan bir ilgiyle masalların mitolojik ve kültürel özellikleri, Türk kültürünün kaynaklarıyla ilgisi hakkında çeşitli yayınlar yapılmaktadır.

Ülkemizde Şamanizm üzerine – kısıtlı da olsa – belli bir literature mevcut olmakla beraber Şamanizm’ın masallarla ilişkisini ele alan bir iki yüksek lisans tezi ve birkaç makalenin dışında herhangi bir yayın bulunmamaktadır. Gaziantep masallarını ele aldığımız bu çalışmamızda masalların oluştuğu çevreyi, Şamanizm’den taşıdıkları unsurları araştırdık. Gördük ki, masal metinleri sadece bir anlatı türü olarak işlev görmüyor; aynı zamanda Şamanist dünya görüşünün pek çok motifi de masallarda yaşamaya devam ediyor: Şamanın ayin esnasında farklı dünyalara seyahat etmesi, ruhlardan bilgi ve yardım alması, Şamanizm’de katmanlı evren anlayışı... gibi özelliklerin aynısı Gaziantep masallarında da görülmektedir. Çalışmamızın sonuç bölümünde Türk masallarının bu yöndeki zenginliğini ayrıca vurguladık.

**Anahtar Kelimeler:** Gaziantep masalları, Şamanizm, Şaman, Masalların dünyası, Masal kahramanları.

## SIGNS OF SHAMANISM IN GAZIANTEP FOLK TALES\*

### Abstract

Studies on the origins of folk tales, their motive characteristics, cataloging, and their relationship with other genres have been going on for about 200 years. Academical studies that are carried out in Turkey are mostly about the completion of the material, determining its motives or doing its structural analysis.

In recent years, there has been a growing interest about the mythological and cultural characteristics of folk tales and their relationship with resources of Turkish culture.

There is a certain literature on Shamanism in Turkey-even if its limited- however, there are Ms publications on Shamanism besides one or two MA thesis and a few articles that are about Shamanistic elements in folk tales. In this study, which is about Shamanism, we analyzed the environment that folk tales create and the elements they borrowed from Shamanism. We found out that the only functions of folk tale passages was not being a form of narration; but that the Shamanistic world view continue to exist as motifs in folk tales: Shaman’s travels in different worlds during the ritual, getting information and aid from spirits, ant the concept of a layered universe in Shamanism are all similar elements that are encountered in Gaziantep folk tales. In the conclusion part we especially stressed the wealth of Turkish folk tales from this aspect.

**Key Words:** *Folk tales of Gaziantep, Shamanism, Shaman, the World of Folk tales, Protagonists.*

---

\* Gaziantep’te Derlenen Halk Masalları, Hazırlayan: Hulusi Yetkin, Gaziantep Kültür Derneği Kitap ve Büroşür Yayınları – Sayı: 29, Işık Matbaası 1962. Bu eserden yapılan alıntıların diline ve imlâsına müdahale edilmemiştir.

# Selim İleri'nin Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver Romanında Üstkurmaca Yapı ve Tarihsellik Düzleminde Anti-Kahraman İmgesi

**Murat Kacıroğlu\***

## Giriş

Selim İleri'nin “*Geçmiş, Bir Daha Geri Gelemeyecek Zamanlar*” serisinin üçüncü romanı olarak yayımlanan “*Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*” anlatım tekniği, kurgusu ve çok katmanlı heterojen yapısıyla romancının 1990’lardan sonra gelişmeye başlayan postmodern anlatım tarzının bir ürünü olarak dikkati çekmektedir. Yazar, romanını geniş bir anlam ve düşünce alanı üzerine kurgular. Romanın çoğulcu yapısı içinde II. Abdülhamit döneminden başlayıp Adnan Menderes dönemine kadar geçen zaman içinde Cemil Şevket Bey’in hayatına paralel olarak çeşitli siyasal olayların, sanatçıların, devlet adamlarının yanında müzikten resme, sinemadan gazeteciliğe kadar birçok alanla ilgili durum ve kişilere değinilir. Bunlar, bazen Cemil Şevket Bey’in bazen de anlatıcının hâkim bakış açısından daha çok çağrışım ve anımsatma yoluyla farklı yönleriyle yansıtılır. Romanın çok katmanlı eklettik yapısının yanında çizgisel bir kurgusunun olmaması, romanın merkezi kahramanın çok parçalı ve

\* Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Böl. Yozgat m.kacioglu@hotmail.com

belirsizliklerle dolu kimliği, (Yalçın-Çelik, 2007: 610) okurun bu parçaları birleştirmesi ve belirsizlikleri kendi zihni faaliyetleriyle tamamlamaya mecbur kalması romana açık ve yeniden yorumlanabilir bir özellik katmaktadır.

Selim İleri bu romanıyla klasik roman kurgusunun dışında, ele aldığı tarihsel zemini ve bilinen bazı tarihsel olayları ve kişileri metinselleştirerek farklı bir düzlemde anlatmaya çalışır. Roman bu yönüyle Yeni Tarihselcilik anlayışına yaklaşır. Yazar, tarihi metinselleştirmeye ve II. Abdülhamit'ten itibaren Menderes dönemine kadar geçen süre içinde çeşitli tarihsel olay ve kişi kesitlerini alarak, onları öznelleştirmeye ve yeniden yoruma açmaya çalışmaktadır. Böylece tarihin kesin doğrular ve hakikatler bildiren yaklaşımının yerine Yeni Tarihselciliğin temel aldığı tarihin öznel/yeniden yorumlanabilir bir alan olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır. Yazarın Cemil Şevket Bey aracılığıyla tarih içinde yaptığı yolculukta bu tarihsel zemin yeniden inşa edilir. Metne dönüşen tarih, artık bilinen ve kesin doğrular bütünü değil de belirsiz ve yeniden yorumlanabilir bir alana taşınmış olmaktadır. Yeni Tarihsel anlayışın tarih metinlerini sürekli bir devinim içindeki kültürel oluşumlar olarak yorumlayan (Opperman, 2006: 21) anlayışına paralel olarak yazar da ele aldığı tarihsel olay ve kişilerin bitmiş ve kesin yorumlarına değil de olabilirlik ve değişebilirliklerine vurgu yapmak ister. Yeni Tarihselciliğin tarihin alanını bu şekilde genişleten yaklaşımı, postmodern romanın ana eksenlerinden biri olmuştur. Postmodern roman anlayışının tarihe duyduğu yakın ilgiyle Yeni Tarihselciliğin gelişimi arasındaki yakınlığa bakıldığında, tarihin yalnızca metinselliği üzerinde yoğunlaşan anlayışla, postmodern romanın tarihi dilin imkânlarıyla üretilen metinler topluluğu gören anlayışının birbirleriyle örtüştüğünü söylemek mümkündür. Postmodern roman, kurmaca ve tarihsel metinler arasında biçimsel bir bağlantı kurarak, tarihi dilin yarattığı çeşitli anlamlar içeren yazınsal bir metin olarak sergiler. Ayrıca, tarihi bir üst-anlatı şeklinde tanımlamayı reddederek, onun çeşitli anlatı biçimleri üzerinde yazınsal oyunlar oynar. Postmodern roman Yeni Tarihselciliğin söylemini ve sorunsallığını analitik bir tavırla işler. Burada geçmişin olaylar manzumesi postmodern roman için zengin bir kaynaktır. Bunları alır ve Yeni Tarihselci bir analizle tarihin birden çok yorum ve anlamlara açıldığını gösterir. (Opperman, 2006: 20)

Selim İleri'nin romanı, bu manada tarihin yeniden yorumlandığı ve çeşitli dönemlere Cemil Şevket Bey gibi “*merak uyandırmayan*” (İleri, 2008: 25) ve anlatıcının “*Muharrir Cemil Şevket Bey'in hiçbir zaman önemsenmiş bir yazar olmadığını ilköğrençliğimde öğrenecektim.*” (İleri, 2008: 48) cümleleriyle tanımladığı bir şahsın anılarının ve eserlerinin içinden bakarak, tarihi silik nesne ve özneler arasından anlatmaya çalışır. Cemil Şevket Bey'in II. Abdülhamit'ten başlayarak Menderes'e kadar uzanan süreç içinde, bazen anılarından bazen de çeşitli eserlerinden hareketle anlatılan olay ve kişilerin bilinen tarihsel anlamlarına değil de onların kahramanın zihninde kazandığı yeni imgelere dönüşmesine şahit oluruz. Bu da Selim İleri'yi Walter Benjamin'in “*Tarih Kavramı Üzerine*” adını taşıyan denemesindeki görüşlerine yaklaştırır. Benjamin, bu yazısında galiplerle mağlupların, muzaffer olanla



yenilmişin aynı tarih anlayışını, aynı akli paylaşamayacakları düşüncesinden yola çıkar ve tarihin egemen sınıflar için kendilerinden önceki kuşaklardan aldıkları bir miras olarak algılanırken, ezilen sınıflar için durumun hiç de öyle olmadığını, ezilenlerin kendilerinden önceki kuşaklardan devralacakları bir miras veya kültür hazinesinden söz edilemeyeceğini vurgular. Kültür, bu sınıflar için yalnızca bir yıkıntıdır. Bu yıkıntıdan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddeci, olsa olsa bir paçavra toplayıcısı gibi davranabilir. Kültürün sürekliliğini oluşturan değerleri değil, tüketilmiş, bir kenara atılmış nesnelere, kültürel artıkları, tarihin döküntülerini toplar. Amacı, ‘tarih imgesini, tarihin en silik nesnelere, artıklarında bulmak’tır.(Gürbilek, 1995: 34) Selim İleri’nin bu romanda da yaptığını aynen böyle bir düşüncenin ürünü gibidir. Yazar, kahramanı Muharrir Şevket Bey gibi silik, hiçbir zaman önemsenmeyen bir yazarın yine önemsenmemiş eserlerinden ve anılarından tarihi anlatmaya çalışır.

### 1. Anlatım Düzlemleri ve Üstkurmaca

Cemil Şevket Bey, *Aynalı Dolaba İki El Revolver*’de çok katmanlı bir anlatım düzlemi vardır. Yazar, romanını birbirinden çok farklı nokta ve açılardan oluşturmaya ve böylece çoklu bir söylem üretmeye çalışır. Birbirinden farklı olan bu söylem düzeyleri arasındaki farkın kaybolduğunu da eklemek gerekir ki bu da postmodern romanın başat özelliklerinden biri olarak dikkati çeker.(Lewis, 2006: 145) Anlatıcı Cemil Şevket Bey karakteri eşliğinde ona bağlı çeşitli olayları, kişileri, kültür, sanat, tarih, sinema, siyaset ve edebiyat gibi konuları çoklu bir düzlemde ele alıp işlemeye çalışır. Bunları yaparken de bir taraftan Cemil Şevket Bey karakterinin bu olay ve durumlar karşısında sürekli değişen ruh hâlini ve zihniyet yapısını sezdirmeye çalışır, diğer bir taraftan da Cemil Şevket Bey’in kendi bilincini idrak ettiği II. Abdülhamit’ten Menderes dönemine kadar uzanan süreçte cereyan eden olay kesitlerini farklı bir gözden, alışılmışın dışında çağrışımlara dayanan yollarla okura sezdirme yoluna gider. Yazar birçok düzlem üzerinden anlattıklarıyla kesinlik ve doğrulanabilirlikten belirsizliğe ve göreceliliğe geçmeye çalışır. Romandaki anlatım düzlemlerini şöyle sınıflandırabiliriz.

1-Yazar/anlatıcının Cemil Şevket Bey’le ilgili anı ve hatıralarını anlatmasıyla şekillenen düzlem.

2-Yazar/anlatıcının Cemil Şevket Bey hakkında onu tanıyan İkbâl Hanım, Solmaz Hanım Muazzez Hanım gibi kadınlardan dinledikleriyle şekillenen düzlem.

3-Yazar/anlatıcının Cemil Şevket ve yukarıda adı geçen kadınlarla bir arada bulunduğu bir kadınlar gününü ve orada yaşananları aktarmasıyla şekillenen düzlem.

4-Yazar/anlatıcının Cemil Şevket Bey’in roman, hikâye, mektup ve diğer yazılarını anlatmasıyla şekillenen düzlem.

5-Cemil Şevket Bey’in çiçekleri anlattığı yazıların aktarılmasıyla şekillenen düzlem.

6-Cemil Şevket Bey’in Ankara’da tanıştığı yazar arkadaşı Fuat Ömer’in romanlarının

anlatılmasıyla şekillenen düzlem.

7-Cemil Şevket Bey'in *Ölmüş Bir Muharririn Evrâk-ı Metrûkesi* adını taşıyan ve Solmaz Hanım'a verdiği hatıra defterinden aktarılan hatıraların şekillendirdiği düzlem.

8-Cemil Şevket Bey'in *Aynalı Dolap* adını taşıyan romanının anlatılmasıyla şekillenen düzlem.

9-Yazar/anlatıcının kendi eser ve romanlarıyla kurduğu ilişkiyle şekillenen düzlem.

Romanın bu çoklu anlatım düzlemlerine ek olarak biçimsel kompozisyonu da parçalı ve çoklu bir özelliğe sahiptir. Roman farklı başlıklar altında, yüz üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler içinde Cemil Şevket Bey'in çeşitli tarihlerde gazetelere yazdığı ve çeşitli çiçekleri anlatan altı tane yazıya da yer verilmiş, yazar bu yazıları tanıtmaya çalışmıştır. Bunun yanında Cemil Şevket Bey'in *Aynalı Dolap* adlı romanını ele alan ve *Aynalı Dolap I, Aynalı Dolap II, Aynalı Dolap III ya da Figür, Aynalı Dolap IV, Aynalı Dolap V ve Aynalı Dolap Son* başlıkları altında ele alınıp değerlendirilir. Romanın içinde birçok eser metinlerarası yöntemle yer almasına rağmen *Aynalı Dolap* romanının özel bir yeri vardır. Çünkü İleri, Cemil Şevket Bey'in "*bir kendi portre denemesi*" olarak nitelendirdiği bu roman ana metnin içinde ve onu çoğaltan ve metnin amacını gerçekleştiren bir işlevi yerine getirir. Yazar, bu yolla Cemil Şevket Bey'i anlattığı romanını yazar/kahramanının yine kurmaca bir metninden hareketle vermeye çalışır. Böylece metnin nesnesi, bir anlamda metnin öznesine dönüşür. Cemil Şevket Bey, Selim İleri'yle aynı amacı gerçekleştirmeye başlar. Dış içe, iç de dışa dönüşmüş olur. *Aynalı Dolap* romanı Cemil Şevket Bey'in cinsiyetini bir kadın kahramana transfer etmesiyle de dikkati çeker. Bu romanda olaylar Zonguldak'ta geçer. Çirkin olduğu için evde kalmış bir kız olan Şevkiye, ağabeyinin eşi Macide'yi güzel ve bakımlı olduğu için çok kıskanır. Zonguldak'ın zengin ailelerinin katıldıkları bir balodaki bütün kadınların âşık olduğu Nüzhet, Şevkiye'yi değil de Macide'yi dansa kaldırıncaya evde kalmış kız, büyük bir öfkeye kapılır. Ruhun de çirkin olan Şevkiye, bilinçli olarak Macide ile Nüzhet'in aralarını yapmaya ve onları yasak bir aşk yaşamaya teşvik eder. Nüzhet bir müddet sonra, Macide'den bıkar ve Şevkiye'ye yönelir; ancak Şevkiye Nüzhet'i istemez ve son bir oyun olarak yengesiyle Nüzhet'in beraber oldukları bir anda, ağabeyini çağırır. Aldatıldığı gören koca, eline aldığı revolverle iki el ateş eder. Nüzhet'in yüzünü ve arkasındaki aynalı gardırobu parçalamıştır. Şevkiye içindeki kötülük yüzünden bu faciaya neden olmuş; ancak sonunda çevresinde kimse kalmamıştır. Bu romanın kahramanı Şevkiye ile asıl romanın kahramanı Cemil Şevket Bey, arasında benzerliklerin olduğu açıktır.

Selim İleri'nin romanı bu çoğulcu anlatım düzlemleri üzerine şekillenmekle beraber yazar, herhangi bir olay veya olay örgüsünü anlatmaz. Okur için takip edilecek ve akıp giden bir olaylar zinciri yoktur. Sadece Cemil Şevket Bey'e ve ona bağlı olarak çeşitli tarihsel olay, kişi ve durumlara ait çağırışım değerleri yüklü göndermelerle örülü bir roman olarak dikkati çeken eserde, zaman-mekân, kişi ve olay örgüsünü belirleyip değerlendirmek pek mümkün gözükmemektedir. Yazarın belirsizlik ve yeniden yorumlanabilirlik gibi

postmodern romanın ilkelerini sergilediği roman, açık ve tamamlanmamış bir metin özelliği de göstermektedir. Roman, bu açık uçluluğu ile hem okuyucu hem de yorumcu için Eco'nun da dediği gibi sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık-uçlu bir evrene dönüşmektedir. (Eco, 2008: 53) Romanın merkez kahramanı Cemil Şevket Bey, Selim İleri'nin kendi yazarlık durumunu da yer yer temsil eden sıradışı, sıradışı olmasına rağmen, devrinde kimsenin önemsemediği bir yazardır. Romandaki bütün anlatım düzlemleri Cemil Şevket Bey'in etrafında sıralanırlar. Her bir anlatım düzleminde Cemil Şevket Bey'in kişiliğinin farklı yansımalarını ve bu yansımaların sinemadan edebiyata, edebiyattan opera ve tiyatroya kadar uzanan geniş bir yelpazede kazandığı anlamları çoğaltma yoluyla göstermeye çalışan yazar, böylece sıradan bir karakter üzerinden belli bir tarihsel dönemin gerçekliğini kendi bakış açısından yeniden inşa etmeye çalışır. Romanın anlatım düzlemlerinin Cemil Şevket Bey'in kişiliğiyle kurduğu ilişki, romanın yapısının çok parçalı bir özelliğe kavuşmasına neden olur.

Romanın üstkurmaca yapısının en önemli göstergelerinden biri de okuru romanın yazma eylemine ortak edilmiş olmasıdır. Okur, metin (roman) okuma süreci içerisinde, neredeyse, yazılmakta olan metnin yazılma sürecine ortak olmakta, yazma eylemine katılmakta, kurmaca kişilerle birliktelikler kurmaktadır. (Yalçın-Çelik, 2005: 46-47) Örneğin Cemil Şevket Bey'in Mütareke yıllarında yurtdışında oluşu ve daha sonra yurda dönüşüyle ilgili bölümde, yazma eylemini yazar-okur birlikte gerçekleştirirler. İleri, bu süreçle ilgili bilgileri edinme eylemini bir okur gibi, okurla birlikte Cemil Şevket Bey'in eser ve hatıralarından takip eder. Böylece okur da İleri'yle birlikte hareket etmeye başlar. *“Cumhuriyet'in ilânından bir iki yıl sonra dönmüş olmalıydı... İstanbul'da ailesiyle arasında önemli olayların, sürtüşmelerin patlak verdiği ilişkin örtük bilgiler devşirilebiliyor... İstanbul'da barınmadığı, ölümünden yıllar sonra kitap haline gelebilmiş, kırklı yılların sonunda Vakıf gazetesinde tefrika edilmiş, kötülük dolu bir romanından anlaşılabilir... Romanın kahramanı, Avrupa dönüşü, ihtiyar babasının yeni evlendiği genç ve şuh kadın tarafından baştan çıkartılır. Onları sevişirken yakalayan ve imparatorluk zamanında önemli mevkilere geçmiş. Galiba mabeyn başkâtipliğine kadar yükselmiş baba, oğlunu evden kovar. Delikanlı için yeni başkentte iş aramaktan başka çare kalmamıştır... Hayli beylik başlangıcına karşın bu roman o kadar ustaca yazılmış, öylesine geçeklik duygusu taşıyan sahnelerle örülmüştü ki, insan ister istemez, yazarın kişisel yaşantılardan yola çıkıp çıkmadığını soruyordu.”* (İleri, 2008: 110-111) Bu sadece romandaki birçok örnekten biridir. Bu anlamda birçok yerde yazar, yazma eylemine okuru da ortak eder. Bunun yanında romanda anlatılanların kurmaca olduğuna ve okurun bu bilinçle okuma eylemini gerçekleştirmesine de dikkat çekilir. İleri, Cemil Şevket Bey'in II. Abdülhamit'le ilgili bir öyküsünü anlatırken Cemil Şevket Bey'in “Mis” falanca diye andığı sarışın bir İngiliz kızla Abdülhamit arasında bir yakınlık olduğunu söylediğini hatırlar. Ancak daha sonra öyküyü bulup okuyunca “Mis” denmediğini ve hatırladıklarının yanlış olduğunu anlayınca romanın zaten kendisinin yanıltmacaya dayandığını ifade eder.

“Cemil Şevket Bey’in yukarıda söz açtığım öyküsünü arayıp bulunca, ‘Mis’ denmediğini, ‘Mlle’ dendiğini; II. Abdülhamit’in sevgilisinin İngiliz kızı olmadığını, Belçikalı Mlle Flora Cordier olduğunu okudum.

Ne var ki, bir romanda kişileri değiştirmek, her türlü değiştirmeye, yanılmaya, dönüştürmeye, yalana başvurmak olağan değil midir? Dahası, bol bol yalan kurmak, yalan söylemek gerekmez mi?

Ayrıca, bir yazıdan nice zaman önce edinilmiş duyuları başka bir yazıya geçirirken, göz, okuma, bellek aldandışları büsbütün anlamsız mı?” (İleri, 2008: 19)

Selim İleri, Cemil Şevket Bey’in hayatı ekseninde ilerlemesine ve onu merkez almasına rağmen, romanın başında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile sonunda Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* romanından yapılan alıntılar, *hürriyet* izleğinin romanın temel anlam alanı olduğunu ortaya koyar. Romanın asıl amacı, tarihimizdeki hürriyet mücadelelerinin dönüm noktalarını ortaya koyarak, insanımızın bu mücadeleler karşısında göstermiş olduğu ilgisizliğe işaret etmektir. Bunun nedenleri üzerinde düşünmekte ve okurdan kendi düşüncesini paylaşmasını, bilinç eksikliğini gidermesini isteyen (Yalçın-Çelik, 2007: 611) yazarın bu iki romandan yaptığı alıntılarda, *hürriyet* kavramının farklı bilinç düzeylerinde nasıl algılandığını, hür olan bir insan ile hür olmayan bir insan için bu kavramın nasıl farklı değerler kazandığı örneklenmektedir. Tanpınar burada millet olarak hürriyete ne kadar değer verdiğimizi ironik bir dille tartışmaya açar. İnsan zihninin onu lâyıkıyla algılayamadığından şikâyet eder.

“Benim çocukluğumun belli başlı imtiyazı hürriyetti.

“Bu kelimeyi bugün sadece siyasî mânasında kullanıyoruz. Ne yazık! Onu politikaya mahsus bir şey addedenler korkarım ki, hiçbir zaman mânasını anlayamayacaklardır. Politikadaki hürriyet, bir yağın hürriyetsizliğin anahtarı veya ardına kadar açık duran kapısıdır. Meğer ki dünyanın en kıt nimeti olsun; ve bir tek insan onunla iyice karnını doyurmak istedi mi etrafındakiler mutlak surette aç kalsınlar. Ben bu kadar kendi zıddı ile beraber gelen ve zıtlarının altında kaybolan nesne görmedim. Kısa ömrümde yedi sekiz defa memleketimize geldiğini işittim. Evet, bir kere bile kimse bana gittiğini söylemediği halde, yedi sekiz defa geldi; ve o geldi diye biz sevincimizden, davul zurna, sokaklara fırladık.

...

“Nihayet şu kanaate vardım ki, ona hiç kimsenin ihtiyacı yoktur. Hürriyet aşkı,- Haydi Halit Ayarçı’nın sevdiği kelime ile söyleyeyim, nasıl olsa beni artık ayıplayamaz, kendisine ait bir lûgati kullandığım için benimle alay edemez!- bir nevi snobizmden başka bir şey değildir. Hakikaten muhtaç olsaydık, hakikaten sevseydik, o sık sık gelişlerinden birinde adamakıllı yakalar, bir daha gözümüzün önünden, dizimizin dibinden ayırmazdık. Ne gezer? Daha geldiğinin ertesi günü ortada yoktur...” (İleri, 2008: 7-8)

Tanpınar’ın hürriyetin hür insanların yaşadığı bir toplumda nasıl anlamsızlaştığını vurgulayan bu sözleri, Selim İleri’nin romanında ele aldığı tarihsel dönemdeki hürriyet

mücadelelerine yer vermesiyle birebir örtüşür. Abdülhamit ve II. Meşrutiyet, Mütareke dönemi, Kurtuluş Savaşı yılları, İsmet İnönü ve II. Dünya Savaşı dönemi, Adnan Menderes ve 27 Mayıs sürecinde yaşananlar, tam da Tanpınar'ın kastettiği anlamda tarihimize hürriyet kavgalarının yaşandığı en önemli dönemler olarak karşımıza çıkar. Cemil Şevket Bey, bu dönemlerin hepsini yaşamamış ve hürriyetin coşkuyula karşılandığı ama sessizce gittiği günleri görmüştür. Cemil Şevket Bey, burada hürriyeti siyasî anlamının dışında İleri'nin istediği biçimde yorumlayan ve yaşayan birey örneğini göstermesi açısından önemlidir. Her ne kadar toplum tarafından önemsenmemiş ve tutarsız davranışları olan bir kişilik de olsa Cemil Şevket Bey, yazarlık hürriyetini içselleştirdiği için önemlidir. O, herkesin sahte hürriyet çılgınlıkları attığı zamanlarda hep kendi içinden geldiği gibi yazmış ve düşünmüştür.

Hürriyetin insan hayatı için ne kadar önemli olduğu ise, Sergüzeşt romanından alınan ve metnin sonuna eklenen bölümde vurgulanmıştır. Tanpınar'ın “*Nihayet şu kanaate vardım ki ona hiç kimsenin ihtiyacı yoktur*” sözlerine karşılık Dilber, kendini Nil nehrine atarken sadece hürriyetini düşünmüştür.

“*Acaba Nil'in bu müthiş, bu öldürücü girdap ve selleri, bu zavallı Dilber'i, bu talihsiz eseri nereye götürüyor?..*

“*Hürriyetine*” (İleri, 2008: 284)

Romanın başında ve sonunda yer alan bu alıntılar, toplumun genelinin *hürriyet* kavramına karşı takınmış olduğu ilgisiz ve bilinçsiz tavrı, diğer birçok değere karşı da göstermiş olduğuna işaret eder. Cemil Şevket Bey, bu anlamda sadece bir sembol olarak da düşünülebilir. Türk edebiyatında yaşadıkları dönemde hak ettikleri ilgiyi bir türlü göremeyen yazarları sembolize eder. Cemil Şevket Bey, bir yanıla döneminin en değerli romanlarını, hikâye ve yazılarını yazmış olmasına rağmen, sıradan bir yazar muamelesi gören Tanpınar, bir yanıla da Nahid Sırrı Örik'tir. Hürriyetlerin kısıtlandığı, iktidarın keyfi uygulamalarının en uç noktada olduğu dönemlerde Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*'le korkusuz bir karşı geliş temsil etmiştir. Onun bugün basite alınan romanı dönemi göz önüne alındığında büyük bir eserdir.

## 2. Metinlerarasılık

Postmodern roman türünün en belirgin özelliklerinden biri olan metinlerarasılık, Selim İleri'nin romanının en belirgin özelliklerinden biridir. Bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için (Aktulum, 2000: 11) kullanılan metinlerarasılık kavramı, İleri'nin romanında iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Yazar, hem bilinen gerçek metinleri, bu metinler arasında İleri'nin kendi romanları da vardır, hem de Cemil Şevket Bey ve onun Ankara'da tanıştığı Fuat Ömer gibi kurmaca bir kişiliklerin kurmaca metinlerini alıntı, anıştırma, yeniden yazma ve montaj gibi yöntemlerle romanında bir araya getirir. Bilinen gerçek

metinler olarak *Vatan yahud Silistre*, *Udi*, *Çalığışu*, *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, *Mor Salkımlı Ev*, *Handan*, *Ateşten Gömlek*, *Sinekli Bakkal*, *Mete*, *Sodom ve Gomore*, *Anadolu Notları* başta olmak üzere yazarın kendi romanları, *Gramafon Hâlâ Çalıyor*, *Mavi Kanatlarında Yalnız Ben Olsaydım*, *Kırık Deniz Kabukları*, *Kafes'e yer verilmiştir*. Bunun yanında Cemil Şevket Bey'in *Aynalı Dolap* başta olmak üzere öykü, piyes ve diğer yazılarıyla Fuat Ömer'in bir romanı da kurmaca içinde kurmaca metin olmalarına rağmen, asıl romanın örgüsü içinde yer alırlar. Dünya edebiyatından ise, başta Cemil Şevket Bey'in tutkunu olduğu *La Dame Aux Camélias* olmak üzere, *Manon Lesko*, *Aziyade*, *Venedik'te Ölüm* gibi eserler romanın yapısı içinde kendilerine yer bulurlar.

Selim İleri'nin metinlerarası bağlamda yaptığı bir ilginç uygulama da başka roman kahramanlarını kendi romanında da kullanmış olmasıdır. Bu anlamda *Sodom ve Gomore*'deki İngiliz subayı Captain Jackson Read, Cemil Şevket Bey'in *Ölmüş Bir Muharririn Evrak-ı Metrükese* adını taşıyan hatıralarında kendini gösterir. '*Mütareke Gecesi*' başlıklı bölümde Taksim Bar'a giden Cemil Şevket Bey, "*altın saçlarını geriye savurarak*" dans edip eğlenen bu subayla tanışma sahnesini anlatır. Aralarında kısa bir tanışma konuşması geçtikten sonra Cemil Şevket Bey, kendisini bu yabancı subaya çeken şeyin "*insan tenine duyulan ihtiyaç*" olduğunu düşünür. Cemil Şevket Bey'in hatıralarını yazdığı defterin adın da anıştırma yoluyla *Güzide Sabri'nin Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrükese* adlı romanına işaret etmektedir.

Romanda Cemil Şevket Bey'in yurtdışındayken İstanbul'daki gazete ve dergilere çıkık yazıları yazdığını belirten Selim İleri, "*Yasemen*", "*Papatya*", "*Kartopu*", "*Hindistancevizi*", "*Horozibiği*", "*Kamelya*", "*Nilüfer*" başlıkları altındaki bu metinleri ana metinle ilişkisi olmayan bağımsız metin parçaları olarak verir ve böylece çoklu bir anlatım sağlanmış olur.

### 3. Tarihsellik Düzleminde Bir Anti-Kahraman: Cemil Şevket Bey

Romanın üstkurmaca özelliği, merkez kahraman Cemil Şevket Bey'in varlığında ve onun kaleme aldığı eserlerde kendini gösterir. Çünkü Cemil Şevket Bey, bir yanıyla roman içinde hem yazar tarafından yavaş yavaş kimliği oluşturulur, hem de muharrir olan Cemil Şevket Bey, yazmış olduğu roman, öykü ve hatıralarda kendi kimliğini kendisi yaratır. Cemil Şevket Bey karakteriyle yazarın yaptığı diğerk bir şey, onu ödünç alınmış bir insan olarak başka bir gerçekliğin yerine koymuş olmasıdır. Cemil Şevket Bey, zamanında edebiyat çevrelerinin önemsemediği Nahit Sırrı Örik'in yerini almış durumdadır. Selim İleri, bazı kişi, eser ve yer adlarını kısmen değiştirip, anıştırmalar yoluyla Nahit Sırrı'ya işaret etmeye çalışmaktadır. Gerçekten de Nahit Sırrı da yaşadığı ve eser verdiği dönemlerde tıpkı Cemil Şevket Bey gibi ciddiye alınmamış ve önemsenip edebiyat çevrelerinde kendine yer edinememiştir. Nahit Sırrı'nın *Kıskanmak* romanı Selim İleri'nin romanında *Aynalı Dolap* adıyla geçmekte ve yazarın bu romanın ana motifi olarak gördüğü *aynalı dolap*, Cemil Şevket'in içine hatıra defterini koyduğu kilitli çekmece olarak karşımıza çıkmaktadır.(Uğurcan, 2007: 159) Cemil

Şevket Bey'in başka bir yazarın kimliğinin değiştirilmesiyle romana girişi, üstkurmaca bir dikkatin sonucudur. Cemil Şevket Bey romanda edebiyatçı kimliğini kendisi inşa eder. O, yazdığı romanlar, hikâye ve diğer yazılarla kendi kendini oluştururken, romanın yazar/anlatıcısı onun kişiliğini kendi eserlerinden hareketle vermeye çalışır. Özellikle Cemil Şevket'in kaleme aldığı *Aynalı Dolap* romanı, yazara göre “bir kendi portresi denemesidir” (İleri, 2008: 141) Selim İleri, romanının içerisine başka bir roman yerleştirmek suretiyle, kendi eserinden değil de Cemil Şevket Bey'in eserinden kahramanını anlatmaya çalışır. Bu yolla roman başkışisinin kimliği de parçalanmış olur. Cemil Şevket Bey bir roman kahramanı olmanın yanında, kendi yazdığı roman kahramanının da yerine geçmiş olur. Yazar kimliğiyle bir romana konu olan Cemil Şevket Bey, başka bir romanın da başkışı konumuna geçer. *Aynalı Dolap* romanının başkışıyle aralarında bir cinsiyet kayması yaşanır. Çünkü *Aynalı Dolap* romanının başkışisi Şevkiye çirkin ve evde kalmış bir kız olarak, bir anlamda Cemil Şevket Bey gibi önemsenmemiş bir kişiliktir. Selim İleri'nin romanlarında cinsiyetler arası geçiş veya cinsiyet belirsizliği önemli bir izlek olarak ortaya çıkmaktadır. Hande Öğüt de Selim İleri'nin romanlarında cinsiyet ve cinsel kimlik transferinin temel temalardan biri olduğu görüşündedir. Onun romanlarında kadınlık ve erkeklik kavramları geçişimlidir. Pek çok anlatısında kadın erkeğe, erkek de kadına dönüşür. *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*'in Cemil Şevket Bey'i de *Kafes*'in Neveser Reşat'ı da iki rolü birden oynarlar. Hem arzulayan ve sahip olan, hem arzulanan ve sahip olunan; erkek ile kadın. Ancak yazar, bunun cinsel bir kimlik temelinde üretmek niyetinde değildir. İleri'nin amacı cinsel kimlik olarak nötr kahramanlar yaratmaktır. Diğer bir deyişle cinsiyeti belirsiz veya olmayan kahramanlar yaratmak. Kadın kahramanlar erkek, erkek kahramanlar da kadın olma arzusunu yansıtsalar da yazar olarak İleri, kadınlık ve erkekliğin politik kategoriler olduğunu bilir. Bu nedenle kurmacalarında cinsiyeti ayırt edilemeyen kahramanlar yaratma arzusundadır. (Hande Öğüt, 2007: 225–226)

Cemil Şevket Bey, klâsik anlamda bir roman kahramanı özelliklerine sahip değildir. Somut gerçekliğin dışında farklı bir yolla kurgulanan bu kahramanın kişisel özellikleri başta olmak üzere hayatına ait kesitler, çoğulcu anlatım düzlemi içinde verilir. İleri, kahramanını oluştururken çok parçacıklı, aynı zamanda belirsizliklerle dolu ve farklı bakış açıları ışığında, onu tamamlamaktan çok belirsiz kılmaya çalışır. Böylece Cemil Şevket Bey, yarı gerçek yarı mitolojik bir varlığa bürünmüş olur. Yazar, başta kendi hatıraları olmak üzere, Solmaz Hanım'dan, İkbâl ve Muazzez Hanımlardan öğrendiği belli belirsiz hatıralardan ve doğrudan Cemil Şevket Bey'in eserlerinden kahramanını örmeye çalışır. Özellikle onun eserlerinden hareketle ki bu eserlerin başında *Aynalı Dolap* adlı romanı gelmektedir. Bu roman, Cemil Şevket Bey'in yukarıda ifade edildiği gibi cinsiyet ve kimlik transferiyle kendini anlattığı bir romandır ve İleri kendi kahramanını doğrudan değil de onun yazdığı bir roman üzerinden inşa etmeye çalışır. Cemil Şevket Bey'le ilgili bilgiler, onun farklı yönlerine işaret etmekle birlikte hayatına ait kaynakların çeşitliliği, karakterindeki tutarsızlıklar onu bilinen anlamda bir roman kahramanı değil de anti-kahraman diyebileceğimiz bir niteliğe

kavuşturur. Cemil Şevket Bey imgesindeki ilk belirsizlik doğumuyla ilgilidir. Yazar ironik bir tavırla onu doğum tarihiyle ilgili tartışmaları anlatarak romana başlar. “*Cemil Şevket Bey’in doğum tarihi konusunda bazı kuşkular vardı: bu doğum tarihi bazen 1314 oluyordu, bazen 1314’e iniyordu... Doğumunun hangi güne, hangi aya, hangi mevsime rastladığı; gündüz mü, gece mi, geceyarısı mı doğduğu belirsizdi. Bunlar sanki efsaneye karışmıştı. Ya da, Cemil Şevket Bey efsane kişilerine karışmak istediğinden, doğduğu zamanı, günü, mevsimi, saati, anlatıştan anlatışa değiştiriyordu.*” (İleri, 2008: 9–10)

Cemil Şevket Bey’in karakterinin en belirgin tarafı olay, durum ve kişiler karşısındaki tutarsız davranış ve düşünceler sergilemesidir. Kendini devrinin çok önemli bir muharriri olarak göstermeye çalışmasına rağmen, çevresinden beklediği ilgiyi asla görmemiştir. Cemil Şevket Bey, yaşadığı döneme ayak uydur(a)madığı, güncel toplumsal ve siyasal olaylar karşısında absürd davrandığı için tam da anti-kahraman niteliğine bürünmektedir. J.A Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*’de anti-kahramanı klasik kahramanın cesaret, ataklık, beceriklilik ve tutarlılık gibi özelliklerinin tersini sergileyen zıddı olarak tanımlar. Anti-kahraman hayatta başarısız ve yetersiz olmaya mahkûm edilmiştir. Anti kahraman, şaşkın, dilinin ölçüsü olmayan, beceriksiz ve aptal olduğu halde kendini herkesten üstün sayan bir tiptir. Cuddon bu tipin edebî metinlerdeki ilk kaynaklarını çok eski bir kökene, Yunan Komedyaları’na kadar dayandırır. Avrupa edebiyatındaki en erken örneklerinden biri olarak da *Don Quixote*’u verir. (Cuddon, 1992: 46–47) Cemil Şevket Bey de kendi kurduğu hayal dünyasında yaşayan, tutarsız ve çevresinde önemsenmeyen ve bu önemsenmeyişin farkında olmayan, çağının dışında soluk alan bir anti-kahramandır. İleri, onun anti-kahramanlığını çeşitli olaylar karşısında gösterdiği tepkilerden hareketle belirlemeye çalışır. 27 Mayıs süreci ve sonrasında gösterdiği tavır bu anlamda şöyle verilir: “*Büyüklerimizin, özellikle babalarımızın, erkeklerin önemsemediği, aldırmadığı, sözlerini hiç mi hiç güvenilir bulmadığı Cemil Şevket Bey, işte o heyecanlı günlerde, ikide bir Sultan Hamid’in Osmanlı Meclis-i Mebusan’ını nasıl bir günde kapattığını anlatır olmuştu. Anlatırken gözleri hep ıslı ıslıldı... Herkesin Cumhuriyet tarihimizde yepyeni ve şanlı bir sayfa açıldığına inandığı o günlerde, muharrir Cemil Şevket Bey, Osmanlı İmparatorluğu’ndan sayfalara geri dönerek, tarihî bir söyleşinin yazarı, konuşmacısı kimliğine bürünmek istiyordu.*” (İleri, 2008: 23–24)

Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarında yurt dışında bulunan Cemil Şevket Bey’in bu tavrı da anti-kahraman davranışı olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu yıllarıyla ilgili pek konuşmamış, sadece *Ölmüş Bir Muharririn Evrak-ı Metrûkesi* adını taşıyan hatıralarında yer vermiştir. “*O, yurtdışında geçen günlerinden her nedense konuşmak istemez; ‘Avrupa’yı görmüşlüğümdür... Roma’da, Berlin’de, Paris’te, Viyana’da bulunmuşluğumdür.’ demekle yetinirdi... O, meğerse yurtdışına savaşa katılmamak, askerlikten kaçmak için gitmiş. Ölmüş Bir Muharririn Evrak-ı Metrûkesi’nde bu davranışının başkalarınınca horlandığını, kendisine korkak gözüyle bakıldığını yazıyor.*” (İleri, 2008:103–104) Cemil



Şevket Bey, bu sancılı süreçte yurtdışında kalmasına rağmen, *Sönen Alev* adlı piyesinde Ankara'nın yanında bulunduğunu ima etmeye çalışmıştır. Ancak burada da aynı tutarsız tavrı göstermiştir. Bu piyesinde yurtdışında bulunan imparatorluk insanlarını anlatan Cemil Şevket Bey, onların Ankara ve Millî Mücadele aleyhtarlıklarını ele alır ve kendisini onların dışında tutmaya çalışır. Yazara göre ise, Cemil Şevket Bey, bu piyesinde eleştirdiği insanlardan biridir. Onların imparatorluğun dirileceğine dair umutları o da beslemiştir. Bunu ifade etmekten sakınan Cemil Şevket Bey, 1932'de yayımladığı bu piyesiyle kendisi için imkân ve çıkar sağlamayı düşünmüştür. Bu piyesinden umduğunu bulamayan Cemil Şevket Bey "*kötülük dolu romanında*" bu sefer de Ankara'yı olumsuz bir bakışla anlatmaya çalışır. "*Cemil Şevket Bey'in kırkların sonunda yazarak, ama otuzların başını yansıtarak çizdiği, Ankara, o günlerin, o dönemlerin ülkü, umut dolu başkentine hiç mi hiç benzemiyordu. Ankara'yı âdeta kirletiyordu.*" (İleri, 2008: 124)

Cemil Şevket Bey'in diğer bir tutarsız tavrı, Nazım Hikmet olayında kendini göstermiştir. Nâzım Hikmet'in Türkiye'den ayrılışını farklı yorumlamış, arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalarda Nâzım Hikmet'i vatan haini olarak nitelendirmiştir. Ancak "*işin tuhafı bu sözlerinin yayılmasını, hatta Ankara'nın kulağına gitmesini istiyormuş. Böylelikle son bir atak peşindeymiş. Kitaplarının basılabileceğini, iktidarın girerse, Menderes döneminin ikbale kavuşmuş bir muharriri olacağını sanıyormuş.*" (İleri, 2008: 204) Ankara'dan beklediği ilgiyi göremeyen Cemil Şevket Bey birdenbire ağız değiştirmiş, Nâzım Hikmet'e acımaya başlamış ve onun yurtdışına gönderilmesini Yahya Kemal'in bir komplosu olduğunu iddia etmeye başlamıştır.

Selim İleri, Cemil Şevket Bey gibi bir kahraman üzerinden çeşitli tarihsel olayları yeniden ele almaya ve bir anti-kahramanın gözünden tarihi yeniden inşa etmeye çalışır. Bu anlamda romanda, II. Abdülhamit döneminden 1960'lara kadar geçen tarihsel süreç ve süreç içinde yaşanan olaylar ve kişiler yeniden yoruma açılır. Bunun yanında Cemil Şevket Bey'in tarihle ilgili yazılarına da atıf yapılarak bu süreç, Sultan Abdülaziz dönemine kadar da uzatılır. Romanda Sultan Abdülaziz ve döneminden başlamak üzere, III. Napolyon'un eşi Öjeni'nin İstanbul ziyareti, Yusuf İzzetin'in Efendi'nin intiharı, Ali Suavî olayı, Sultan Abdülhamit'in tahttan indirilişi ve ölümü, onun kızları ve kız kardeşlerinin evlenmeleri, Enver Paşa ve Babiâli Baskını, Sultan Vahdettin ve Damat Ferit Paşa arasındaki ilişkiler, Mütareke döneminde yaşanan bazı olaylar Osmanlı dönemiyle ilgiliyken, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Ankara, İsmet İnönü ve II. Dünya Savaşı, Menderes dönemi ve 1960 ihtilali gibi olaylar sonraki döneme ilişkin tablolar olarak verilir. Burada bütün bu olayları yazarın Cemil Şevket Bey üzerinden yeniden yoruma açışını tek tek ele almak yerine bir iki örnek vermekle yetinilecektir.

Cemil Şevket Bey, bir yazısında Ali Suavî olayını ve V.Murat'ın trajik sonunu sinemasal bir dille anlatır. Tarihsel bir olayın görünen veya bilinen tarafına değil de duygusal yönüne dikkat çekmeye çalışılır. Bu bir anlamda tarihteki boşluk ve bilinmezlikleri doldurma ve

tamamlama işidir. Cemil Şevket Bey, bu olayı görmemesine rağmen, sanki oradaymış gibi anlatır. Yazar bu duruma dikkat çekerek Cemil Şevket Bey'in yaptığı şeyin tarihi yeniden kurgulama olduğunu ima eder. “İşte 1878 mayısının yalnızca bir ay sürüp geçtiğini, o ay boyunca olup bitenlerin yalnızca bir kez olup bittiğini, bizim sınırlı zamanımız ileri sürebilir. Gerçekten öyle olsa, muharrir Cemil Şevket, henüz doğmadığı bizim sınırlı zamanımızla saptanmışken, o mayıs ayını, güneşli günleri akşamüzerlerini, yıldızlı geceleri yaşamışçasına nasıl yazabilir, sık sık anlatabilirdi?” (İleri, 2008: 45) Cemil Şevket Bey, bu anlamda Ali Suavî olayını anlatırken tarihsel gerçekliğin yer vermediği ayrıntıları kendi hayalinde yeniden kurgular. Bunu da sinemasal bir dille yapar. Ali Suavî ve yanındaki üç yüz kadar fedaisi V. Murat'ın çaldığı piyanonun sesleri arasında sessizce Çırağan sarayına girerler. Saraydaki kargaşaya rağmen piyanonun sesi bir filmin fon müziği gibi hiç kesilmez. (Cemil Şevket Bey, *bu piyano sesini ayrıca Aydabir'e yazmıştı.*) Ali Suavî'nin V.Murat'la karşılaşma sahnesi bir film sahnesi gibidir. Gerçekten de Cemil Şevket Bey, sanki o an oradaymış gibi yaşananları anlatır.

*“Kapıyı açınca, piyanonun başında bulunması gerekirken, eski padişahı ortalarda görmüyordu. Muharrir Cemil Şevket, az önce... kapı açılıncaya kadar, piyanonun ‘donuk’ sesinden söz açtığını birdenbire unutmuş görünüyordu.*

*Ali Suavî: ‘Padişahım! Padişahım!’ diyordu.*

*Yanıt gelmiyordu.*

*Padişahım padişahım piyanonun arkasına saklanmıştı.*

*Piyanonun arkasında Sultan Murad'ı Ali Suavî mi görüyordu, yoksa muharrir Cemil Şevket mi görmüşçesine anlatıyordu, pek anlaşılmazdı. Ama eski padişahın ‘ağzından sayıyalar akan bedbaht ve ahmak bir adam’ görünümünde olduğu yazılmıştı.*

*‘Padişahım! Geliniz, hürriyeti ilân ediniz!..’*

*İhtilâlcî Ali Suavî Sultan Murad'ı odadan çıkartmak istiyor; ikisi kapışıyorlar, eski padişaha bir deli kuvveti geliyor:*

*Eski padişah, Ali Suavî'nin elindeki tabancayı kapıyor; hatta Ali Suavî'yi belki o öldürüyor...”*(İleri, 2008: 47)

Babîâli Baskını da aynı sinemasal dille yeniden kurgulanarak anlatılır. O sıralarda on altı on yedi yaşlarında olan Cemil Şevket Bey, bu baskına şahit olmuştur. İleri, onun bu olayla ilgili hatırladıklarını yine onun bakış açısından aktarır. Bu olayla ilgili bilinen tarihsel bilgilerde yer almayan bazı ayrıntılar yeniden kurgulanarak anlatılmaktadır. Bu sahnede kır atın üstünde duran Enver Paşa'nın tavırlarına ve hislerine dikkat çekilir. “*Kır at düşkün, Enver Bey kibirliydi. İki çeteci, düşkün kır atın iki yanından dizginleri tutuyorlardı. Yapılı, yakışıklı adamlardı, it kopuk takımından.*

*Binek taşına varılınca Enver atından indi. Bir zabıt koşarak yaklaştı; fis fis konuşular. Zabıt koşarak uzaklaştı ve bir bölük askere bir şeyle emretti. Askerler Nallümescit'e çekilip silah çattılar.*

*Enver Paşa sokaktaki kalabalığa şöyle bir baktı. (Bunların... bu gibilerin gözleri hep yüksektedir. İktidar hırslarına bir hürriyet mücadelesi havasını iyi verirler.) Gözleri – uzaktan bile hissolunuyordu. - , keskin bakıyordu.” (İleri, 2008: 70)*

## **Sonuç**

Selim İleri'nin *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba, İki El Revolver* adının taşıyan romanı kurgusu yönüyle Yeni Tarihsel anlayışla postmodern roman anlayışın kesiştiği düzlemde ortaya çıkan bir eser özelliği gösterir. Selim İleri'nin tarihi kendi bakış açısından yeniden yorumlama girişimi olarak kaleme aldığı *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* adının taşıyan romanı, kurgu ve anlatım biçimiyle postmodern roman özelliklerini taşımaktadır. Selim İleri, bunu Cemil Şevket Bey gibi, silik ve önemsenmemiş bir yazar olarak nitelendirdiği bir şahsiyet üzerinden yapar. Çünkü somut tarih anlayışının kesin doğruya ulaşmayı amaçlayan yaklaşımına karşılık, tarihin nesnelere yorumu açmayı seçen ve tarihi dille kurulmuş bir metin olarak gören Yeni Tarihselcilik anlayışına paralel olarak, bunu Cemil Şevket Bey gibi bir kurmaca kahramanın gözünden yapmaya ve somut tarihin dışına çıkmaya çalışır. Eserde postmodern romanın ilkelerinden bir olan metinlerarasılık yöntemiyle birçok sanatsal ve edebî esere yer verilir ve çoklu bir örgü oluşturulur. İleri'nin yazar kahramanı Cemil Şevket Bey, yaşadığı dönemin edebiyat ortamı içinde değer görmeyen bu yüzden de kişi ve olaylar karşısında bir türlü tutarlı davranamayan bir anti-kahraman örneği de sergilemektedir. İleri, bu kahramanı aracılığıyla tarihsel gerçekleri yeniden yorumlama açmaya çalışır. Bunun içinde okurun bilgi, birikim ve kültürünün belli bir seviyede olmasına gerek vardır. Romanda ele alınan olay ve kişilerin, yaşanan tarihsel sürecin anlamlandırılabilmesi için okurun dönemin sanat, edebiyat, basın, siyaset, müzik, sinema ve tiyatro alanları hakkında epeyce bilgi sahibi olması gerekmektedir. Yazar bu unsurlara yer verirken doğrudan değil de dolaylı olarak ima, hatırlama, değiştirme gibi yolları kullanır ve doğal boşlukları okuyucunun doldurmasını bekler. Romanın çok katmanlı yapısı ve okurun bu yapıyı oluşturmaya süreci içine katılmış olması postmodern anlayışın bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

## **Kaynaklar**

CUDDON J.A, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London 1992

ECO UMBERTO, “*Yorum ve Tarih*”, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2008

GÜRBİLEK Nurdan, *Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, İstanbul 1995

İLERİ Selim, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*, Doğan Kitap, İstanbul 2008

LEWIS BARRY, “*Postmodernizm ve Roman*”, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (Ed. Stuart Sim) Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku, e-babil Yayınları, Ankara 2006

OPPERMAN Serpil, **Postmodern Tarih Kuramı-Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Phoenix Yayınevi, Ankara 2006

ÖĞÜT Hande, “**Selim İleri ve Kahramanları**”, Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk-, Haz. Handan İnci, Doğan Kitap, İstanbul 2007

UĞURCAN Sema, “**Selim İleri ve Hatırlamanın Sanatı**”, Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk-, Haz. Handan İnci, Doğan Kitap, İstanbul 2007

YALÇIN-ÇELİK S. Dilek, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005

YALÇIN-ÇELİK S.Dilek, “**Selim İleri’nin, Tarihî Romantik Duyarlılıkta Metinselleştiği Romanı: Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver**”, II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007

## ÖZET

Selim İleri’nin *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* adını taşıyan romanı, postmodern roman anlayışının bir örneği olarak değerlendirilmelidir. Yazar, romanında yaşadığı dönemde önemsenmemiş, buna rağmen kendini önemliymiş gibi gören ve bu yüzden de olaylar karşısında sürekli tavır değiştiren Cemil Şevket Bey’in bu özelliğinden dolayı bir anti-kahraman yaratmış olur. Cemil Şevket Bey’in hayatı üzerinde yoğunlaşan romanda, buna paralel olarak tarihsel olay ve kişilere de temas edilir. Romanın kurgusunda ise, çoklu anlatım tarzı dikkati çeker. Yazar, Cemil Şevket Bey’in hayatını anlatırken onunla ilgili hatıralardan başlamak üzere onun eserlerinden, kendi yazmış olduğu anılarından ve doğrudan kendine ait bilgilerden faydalanır. Böylece eserde çok katmanlı bir yapı oluşturulur. Romanın bu çok katmanlı yapısında, metinlerarası yöntemle birçok edebî eser, müzik, sinema, tiyatro ve opera yapıtları da kendisine yer bulur.

**Anahtar Kelimeler:** Üstkurmaca, roman, tarih, Yeni Tarihsellik, edebiyat.

## ABSTRACT

**Anti-Hero Image within the Frameworks of Metafiction and Historicism in the Novel of Selim İleri’s “*Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*”**

Selim İleri’s novel *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* should be evaluated as a sample of postmodern novel. The writer creates an anti-hero that is Cemil Şevket Bey who was not taken into consideration in his time so he used to change his attitudes in every event. The novel is mainly concentrated on the life of Cemil Şevket Bey and some other historical events and people are also mentioned in parallel with his life. Multiple-narration technique in the novel’s construct strikes the attention. While narrating the life of Cemil Şevket Bey, the writer uses Cemil’s works, memoirs and own information. Thus, a multi-layer structure is formed in the novel. In this structure, many literary works, music, cinema, theatre and opera take place.

**Keywords:** Metafiction, novel, history, New Historicism, literature.

# SANAT VE BİLİM İLİŞKİSİ

**Nazan Alioğlu \***

## GİRİŞ

**G**enel olarak bilimle sanatın insan varoluşuna yapışık eylem çeşitleri olduğuyla ilgili öğrenme ya da öğretme gereksinimi duyulmaz. Ancak Cassirer'in de (1980) belirttiği gibi, insan hiçbir zaman tek bir doğal yeti ya da metafizik bir ilke ile açıklanamaz. Ona göre insan ancak etkinlikleri ile anlam kazanır. Etkinliği de onun simgeleştirme yetisidir. Simgeler, dil, din, tarih, sanat ve bilim biçiminde yaratılır. Böylece dilde, dinde, sanatta ve bilimde insan kendi dünyasını kurar.

Cassirer'in (1980) insanın simgeleştirme yetisinin ürünleri olarak ortaya koyduğu bilimle sanat, dünyayı yaratıcı yönden kavramanın biçimleridirler. Bu nedenle adı geçen her ayırmda ortak bir öze ve ortak bir kökene sahiptirler.

Yakın toplumsal fenomenler olarak bilimle sanat birbirleri üzerinde dolaylı ve dolaysız etkilerde bulunurlar. Makalenin amacı, bilimin bugünkü sanat araştırmaları üzerindeki ve

\* Yrd. Doç. Dr. T.C. Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü  
nazanalioglu@beykent.edu.tr

doğa biliminin de estetik üzerindeki etkilerine dikkat çekmektir. Söz konusu durum “Sanat, bilgi ve Bilim”, “Sanat ve Bilimde Yaratma”, “Sanat ve Bilimde Özgürlük”, “Sanat ve Bilimde Estetik” bölümlerinde ele alınacaktır.

## SANAT, BİLGİ VE BİLİM

Sanatın Yunanca karşılığı olan “tekhne” sözcüğü, sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı ya da kılavuz, sanat yapıtı, sanat çalışması gibi orta yerinde sanat olan birbiriyle yakın ilişkili anlam alanlarını kapsar (Soykan, 1997; 109-110). Tekhne bir etkinlik, bir yapıp etme, meydana getirme olarak ortaya konulmaktayken, Platon ve Aristoteles deney ve sanat bilgisini birlikte ele alır.

Eskiçağların birçok dilinde karşılaşılan bu sanat ile zanaat özdeşliği, daha sonra “güzel sanatlar” (beaux arts) kavramının ortaya çıkmasıyla yani bir yarar amacı taşıyan nesnelere üretilmesiyle, kullanılmak amacıyla değil de, hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesnelere üretilmesinin ayrılmasıyla ortadan kalkmıştır. 17. ve özellikle de 18. ve 19. yüzyıllarda süregelen Sanayi Devrimi de bu bağıntıları değişikliğe uğratmıştır. Nitekim Kant, 1790’lı yıllarda yazdığı *Yargıgücünün Eleştirisi*’nde bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan da sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır (Bozkurt, 2004: 17).

Eski çağlardaki sanat ile bilgi arasında kopukluk olmadığı düşüncesi, düşünce serbestliğine dayanan “serbest sanatlar” (artes liberales) (trivium: gramer, retorik, dialektik; quadrivium: aritmetik, geometri, astronomi, müzik) ile derin bilgiler gerektirmeyen “mekanik sanatların” yani el sanatlarının birbirinden ayırt edilmediği Ortaçağ boyunca da sürmüştür. Bu bağdaştırma Rönesans’ta da bozulmadı; Leonardo da Vinci ve Dürer sanatı evrene ilişkin bir bilgi türü olarak gördüler. Üstelik 15. yüzyılda, Yunanlıların ve Aristotelesçilerin doğayı taklit anlayışının ortaya çıkması ve perspektif tekniklerinin de gelişmesi, yaratma ediminin düşünsel yanını da pekiştirmiştir (Bozkurt, 2004: 17).

Bugün artık biri tamamen yok olmuşsa da Almanca “kunst” sözcüğünün başlangıçta iki anlamı vardı, tıpkı Latincedeki “ars” ve İngilizcedeki “art” sözcükleri gibi. Bir yandan “können” ifade ediyor, yani insanın, tıpkı taşlar, ağaçlar ve arılar yaratıp yağmurlar, depremler ve şimşekler gibi olaylar doğuran doğa gibi, kasıtlı olarak nesnelere ve etkiler üretme yetisine işaret ediyordu, diğer yandan “kenen”e, yani pratiğe karşıt anlamıyla kuramsal bilgi ya da kavrayışa karşılık geliyordu. İlk ve daha geniş anlamıyla “kunst” sözcüğü her türlü nesne üretimi eylemine uygulanabiliyordu, mimarın, ressamın, oymacının, süslemecinin ya da terzinin eylemlerini kapsayabiliyordu; ama bunun yanında, doktorun ya da arı yetiştiricisinin eylemleri gibi, her türlü etki üretimi de onun kapsamı içindeydi (Panofsky, 2004: 139).

Daha sonra estetik olma ve işlevsel olma arasında en az iki yüzyıl boyunca bir duvar

örülmüş ve onlar Baumgarten ve Kant'tan beri karşıt değerler olarak anlaşılmıştır. Bu ikilem, aşağı yukarı iki yüzyıldır yalnız sanat dünyasına değil, insan ve toplum yaşamına da egemen olmuş ve sanat akademileri ile sanat okulları toplum katında kalın çizgilerle birbirinden ayrı tutulmuşlardır (Tunalı,2004: 60).

Moran'ın (1991) ifade ettiği gibi eski Yunan'da sanat eserinin uyandırdığı estetik yaşantının, sanat eseri yaratmak için yeterli bir neden olabileceği düşüncesi henüz başlamamıştır. Yukarıda ifade edildiği gibi bunun için Kant'ı beklemek gerekmiştir. Ancak yakın tarihlerde sanat dünyasında radikal bir devrim hareketi meydana gelmiştir. Örneğin Walter Gropius'un sözcülüğünü yaptığı "Bauhaus Ekolu"nın estetik anlayışı, "zanaat ve güzel sanatları, tekniği ve sanatı, yararlı ve güzeli bütünleştirmeye yönelik" bir anlayıştır. Çünkü bu ekole göre, temelde sanat sanattır, sanatın estetik ve işlevsel diye ayrılması sanatın özüne aykırı olduğu gibi, böyle bir ayırma da sığ ve yapay bir mantığa dayanmaktadır (Tunalı,2004: 60). Bu yeni anlayışın temelinde endüstri ile sanatın, faydalı ile güzelin bütünleştirilmesi ve böyle bir anlayıştan kalkan endüstri tasarım-teorisi bulunmaktadır (Tunalı,2004: 60).

Aynı bakış açısından hareketle sanat, bilim ve felsefede meydana gelen değişikliklerden ayrı tutulamaz. Bu anlamda

"19. yüzyılın objektiv-materyalist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini subjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Doğa varlığı üzerinde bulunan odak noktası yavaş yavaş, varlığı kavrayan sujeye kayıyordu. Bu bilimde ve felsefede en belirgin biçimde kendini gösteriyordu. Sözgelisi, fiziğin dayanağı olan "madde" birdenbire büyük bir değişime uğrayarak "katılığını" yitiriyor ve quantum'lar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu" (Tunalı, 1986: 121).

Buna göre, sanat da çağın yapısı içindeki yerini almaktadır. Yine sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut, düşünsel, hatta giderek kavramsal bir boyut içinde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada belirtildiği üzere sanat ve doğa bilimleri arasında geçişlilik bulunmakla birlikte, günümüzde artık sanatla sosyal bilimler arasında da bir geçişlilik söz konusudur. Örneğin, Braudel *Kapitalizm ve Maddi Uygarlık* adlı üç ciltlik çalışmasında tablolardan yola çıkarak medenileşme sürecini incelemiştir (Akay, 1999: 231) ya da Jacques Derrida "Körün Bellekleri" (Otoportreler ve Diğer Yıkımlar) adlı serginin yapımcısı olmuştur (Akay, 1999: 232).

Artık disiplinlerarasılığın bile günümüzdeki bu yatay geçişli ilişkileri açıklamakta yeterli olmadığı fark edilmektedir. Disiplinlerarasılık zaten disiplinlerin varlığını baştan kabul eden bir terimdir. Bu anlamda, belki de, disiplinlerin aralarındaki bu ilişkiyi açıklayacak terim disiplinler aşırılık olacaktır (Akay, 1999: 235). Özetle ifade edildiğinde, sanat ve

bilim ilişkisinde çağlara ya da dönemlere bağlı olarak bilgi tarzı ya da türü bakımından beraberlikler ve ayrılıklar bulunduğu gözlenmektedir.

## SANAT VE BİLİMDE YARATMA

Girişte ifade edildiği gibi, yakın toplumsal fenomenler olarak bilim ve sanatın birbirleri üzerinde dolaylı ve dolaysız etkileri vardır. Bu anlayış doğrultusunda, bilimle sanat, bilim adamıyla sanatçı arasında bilgi tarzına bağlı yakınlıklar bulunduğu gibi, hem yaratıcılık bakımından, hem de dünyaya, yaratıcılığa bakış açısından da büyük paralellikler bulunmaktadır.

Yaratıcı sanatsal etkinliğin temel özelliklerinden birinin gerçeklikte daha önce varolmayan ya da öyle olmayan bir şeyi bir insan başarısı olarak ortaya koymak olduğu söylenebilir. Bu sav, kişiyi ister istemez bilim ve teknik alanındaki yaratıcı, üretici etkinliklerin yapısı üzerinde düşünmeye yöneltmektedir. Çünkü yaratıcı etkinlik sonucunda daha önce var olmayan bir şeyin bir insan başarısı olarak ortaya konulması, yalnızca sanat için değil, aynı zamanda bilim için de söz konusudur. Buna bağlı olarak, yaratma etkinliklerinin gerçekleşmesi sürecinde izlenen yollar birbirinden farklı da olsa, önemli sanatçılar için olduğu kadar yeni bir buluş ortaya koyan bilim adamlarının da büyük yaratıcılar olduğu iddia edilebilir. (Yetişken, 1992: 52-53).

Yaşamı boyunca yaratıcılığın büyüleyici soruları aklından çıkmayan May (2003), yaratıcılıktan, yaratıcılığın otantik biçimini yani, yeni bir şeye varlık kazandırma sürecini anlar. Yine May, yaratma etkinliğini daha çok yaratıcının bilinçli ve bilinçdışı süreçleri aracılığıyla açıklamayı tercih etmektedir. Bu nedenle yaratıcının dışında yer alan diğer nesnelere ve onlarla kurulan bağların niteliğini kimi zaman dikkate almamaktadır. Böyle olunca da bilimsel yaratmadaki nesnellüğün yeri ve önemi, sanatsal yaratmadaki öznelüğün ve nesnellüğün anlamı ve sınırları; bilimlerdeki ve sanattaki mevcut nesnelere yapısal farklılıkları, bilimin ve sanatın işlevlerinde ortaya çıkan farklılıklar vb. sorunlarla ilgilenmemektedir. Ona göre her türlü yaratmanın kaynağı kişinin bilinçdışı derinliklerinde yatmaktadır. Rollo May şöyle der:” Bilinç eşiği ve bilinç dışından gelen yaratıcılığın sadece sanat, şiir ve müzik için değil, uzun vadede bilim için de aslolduğunu ileri sürüyorum.” (Yetişken, 1992: 37).

Görüldüğü üzere Rollo May genel olarak yaratmanın ne olduğunu araştırmış, ancak bunu yaparken sanatsal yaratmaya özgü özelliklerle bilimsel yaratmaya özgü özellikleri ortak bir alan üzerinde sergilemeye çalışmıştır .

Ancak bu iki yaratma tarzı farklı bakış açıları üzerinden de yorumlanabilir. Örneğin,



tehlikeden korunma amacıyla kullanılan bir sopada, korunma amacıyla ilgisiz bir süs varsa, sanat eyleminin bir işareti vardır. O halde insan yalnızca alet yapan değil, aleti süsleyendir de. Diğer taraftan bilme ya da bilim eyleminin süslenmekçe zayıflayan, hatta bazen işe yaramaz hale gelen bir özelliği vardır. Süslemeye karşıt ama onunla birlikte varolan bu özellik, varolanı olduğu gibi anlamayı şart koşar. Balıkçı, kayığın burun tarafına bir göz resmi yapabilir ve kendi gözünü böylece keskinleştirdiğine inanabilir, ama kayığında açılan bir oyuğun onu batırmayacağına inanamaz. Oyuğun açılması, suyun dolması ve kayığın batması göz resmiyle ilgisiz nedensel bir süreçtir ve bu sıkıntıyı önlemek nedensel ya da bilimsel karşıt bir süreci işleme koymakla olur. Kayığın batmaması için deniz tanrısına yakarış, nedensel zorunluluğu kırma umududur, zihinde resmedilene gerçekliğin yerine geçirmektir. Bu olay inanma, bilgi ve sanat eylemlerinin buluştuğu bir düzlemde meydana gelir (Nutku, 2007: 33).

Gerek bilimsel, gerekse sanatsal yaratmanın ortak nesnelere, “mevcut nesne”, “zihinsel nesne” ve “tamamlanmış yapıt olarak nesne”dir (Yetişken, 1992: 48). İnsanla olan bağın her zaman canlı tutulduğu sanatta, sanatçının aynı zamanda kendisi ve kendine özgü her türlü yaşantısı onun yaratıcı etkinliğinin yöneldiği mevcut nesnenin bir bölümünü oluşturmaktadır. Oysa bilim adamının mevcut nesnesini –onu ne ise o olarak kavrayabilmesini engelleyecek her türlü öznel öğeden mümkün olduğu kadar arındırması gerekmektedir. Bilim adamı mevcut olanla bağ kurarken, onu doğru olarak olduğu gibi kavrayıp algılamasını engelleyebilecek inanç, tutum, vb. gibi öznel öğeleri paranteze alması gerekir. Sanatçının ise mevcut nesnesine aynen sadık kalmak ve onu değiştirmeden olduğu gibi yansıtmak gibi bir sorunu yoktur (Yetişken, 1992: 47). Sanatın gerçeklik karşısında bilimin kabul edemeyeceği bir konumu vardır. Sanat yalan söyler. Gerçeği yansıtmaz. Sanatçı zamanının aynası olamaz. Eğer yansıtma terimi kullanılacaksa, olmadığı gibi yansıtmadan söz etmek yerinde olur. (Nutku, 2007: 34). Sanatçı paranteze almaz. Bu da sanatın yalanıdır.

Bilim adamı nesnesini açıklarken, daha önce onunla ilgili olarak ortaya konulan geçerli ve güvenilir bilgilere dayanarak ve bu bilgileri olduğu gibi kullanarak yeni bir adım atar. Sanatçı ise yeni bir adım atarken daha önce bir başka sanatçı tarafından doğru olarak yorumlanmış bir gerçeklik bölümünü “kendisi” bakış açısından yorumlamak üzere yeniden kendisine nesne yapabilir. Burada ortaya çıkan farklılığın temelinde, bilimde gerçekliğin açıklanmasının, sanatta ise gerçekliğin yorumlanmasının söz konusu olması yatmaktadır (Yetişken, 1992: 57). Özetle sanatçı mevcut nesnesini değiştirir. Bilim adamı ise mevcut nesnesini değişikliğe uğratmadan açıklar.

Deleuze’e (2000) göre ise bilim de felsefe ve sanat gibi yaratıcı ve icat eden bir disiplindir. Sanat da bilim de yeni bir şey ortaya koyar. Felsefe kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir. Sanat söz konusu olunca, örneğin sinema hareket-süre blokları yaratır.

Resim çizgi-renk blokları yaratır. Müzik de farklı türden bloklar icat eder. Bu aşamada Deleuze için, bilim ve sanat arasında derin bir karşıtlık yoktur. Bir bilim adamı da icat eder, bir sanatçı gibi yaratır. Ancak bilim adamı “işlev” yaratır.

“Bilimsel ve sanatsal yaratmanın sonuçlarının yarar etkisiyle ve toplumsal uygulamayla ilgileri konusunda ise bu iki alan arasında şöyle bir farklılık ortaya çıkmaktadır: Bilimsel yaratmanın sonuçları toplumsal uygulamaya yarar ya da zarar etkisi doğrultusunda kenetlenerek kullanılabilir ve bu yolla yaşam pratiğini değiştirebilmektedir. Burada sözü edilen zarar etkisine örnek olarak savaş teknolojisi yoluyla üretilen silahları verebiliriz. Sanatsal yaratma yoluyla ortaya konulan ürünlerin ise yaşam pratiğine yarar ya da zarar etkisi konusunda bilimlerde olduğu gibi dolaysız bir biçimde karışarak bu uygulamayı değiştirmesi mümkün değildir. Sanat yoluyla insanlığın dünyasının değişikliğe uğraması, insanlığın duyarlılığının boyutlarının zenginleştirilerek derinleştirilmesi ancak çok uzun bir zaman içinde ve dolaylı olarak gerçekleşebilir” (Yetişken, 1992: 61-62).

Kısacası sanatla bilim arasında ortaya çıkan farklılık, sanatçının yaratma etkinliğini gerçekleştirirken, bilim adamına göre daha özgür olmasından ve sanatsal yaratma sürecinin ise öznel boyutu da içermesinden kaynaklanmaktadır.

## **SANAT VE BİLİMDE ÖZGÜRLÜ**

Bilim ile sanat, toplumun bir evresindeki birleşik bir dünya görüşüne dayanır; böyle bir dünya görüşünden çıkar; aynı zamanda bu dünya görüşünü de, zaman içinde geliştirir (Savcı, 1994: 224). Bilim ile sanat; biricik gerçek olan “doğa”nın en yüce ürünü olan “insan”ın “gizleri” ile uğraşır. Bu gize “us” yoluyla varmaya çabalar. Atina ve Roma uygarlıkları “us” kullanılarak bilimde ve sanatta yükselebileceğinin kanıtıdır (Savcı, 1994: 225).

Yaratma etkinliğinin yanında bilim ve sanatın kesiştiği ve ilişki kurduğu bir başka yer ise özgürlüktür. Bu; bilim ile sanatın, kendilerini dışlaştırmaları, var etmeleri konusunda serbest ve güdümsüz olmaları anlamına gelir. Çağın buyruklarına boyun eğmeden, nesnel koşulların yönlendirmesi nedeniyle zorunluluğa bağlanmadan, sadece kendi iç doğalarına göre serbestçe varolmalarıdır. “Özgürlük olmasaydı, ne Shakespeare, ne Goethe, ne Newton, ne Faraday, ne Pasteur yetişirdi. O olmasa, ne halk için konforlu evler olurdu, ne demiryolları, ne telsiz telgraf, ne salgınlara karşı korunma çareleri, ne ucuz okuma kitapları, ne kültür, ne de herkese açık sanatlar” (Einstein, 2004: 208-209).

Buluşlar, keşifler yalnız özgür insanlara vergidir, yalnız onlar yaratabilir modern insanların hayatını yaşanmaya değer hale getiren düşünce eserlerini (Einstein, 2004: 209).

Bilim bir meraktır, anlama, yorumlama, açıklama, önceden görme gayretidir. Bilimi

kâr, zarar, maliyet hesapları içinde görmek, sadece sonuçlarıyla ilgilenmek, arkasında duran kültürel, düşünsel yapıyı önemsememek bizi taklitçiliğe, şekilciliğe itebilir (İnam, 2004: 217). Bunların da ötesinde, Frankfurt Okulu, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün başkanlığını yapan Horkheimer 1937'de yazmış olduğu "Geleneksel Kuram ve Eleştirel Kuram" adlı ilk makalesinde, Marksist çizgide modern bilimin yapısını inceler. Burada 19. yüzyılda, bilimin özgürlükçü karaktere sahip olduğunu ve 20. yüzyılda ise tekelci kapitalizmi kabullendiğini belirtir (Erdoğan ve Alemdar, 2002; 407-408). Yani günümüzde bilimin özgürlükçü karakterinde, teknoloji ve politikayla yakın ilişkisi nedeniyle önemli kayıplar meydana gelmiştir.

Sanat da yaratıcı bir süreç olduğu için özgürlüğe gereksinme duyan bir insan eylemidir. Yaratma, kendi gerekleri, amaçları dışında başka bir zorunluluk, bir neden tanımaz. Başka bir deyişle, en azından teoride, sanatın estetik zorunluluklar dışında boyun eğebileceği bir zorunluluktan söz edilemez .

Sanatın doğasında başkaldırı vardır. Deleuze'e (2000) göre de sanat direnir. Sanata konan yasaklar, olsa olsa yaratmanın yönünü değiştirebilir, ama yok edemez. Belki soyuta iterler. İslamda resim günah sayıldığı için yeteneği olanların minyatüre, çiniye, hattatlığa, süslemeye yönelmesi gibi.

Batı toplumlarında uyanış çağı düşünürlerinin, sanatçılarının öncülüğü ile gelişen özgürlük ortamı, sanata da yeni bir sorumluluk kazandırdı. 17. 18. 19. yüzyıl, sanatın sonsuz bir özgürlükle gelişip ilerlediği yıllardır. Ne var ki, 20. yüzyılda yine yasaklar çağının başladığı görünmektedir. Ortaçağ dinsel yasaklarının baskı altında tuttuğu sanat dallarında, nasıl tek düzelik, renksizlik egemense, bugün çağımızda birçok baskı yöntemlerinin egemen olduğu ülkelerde benzer bir durum görülmektedir. Oysa sanatçı özgür olmadıkça, özgürlüğe, yeniliğe varamaz (Salihoğlu, 2004; 133-134).

Sanatın ve bilimin birçok yararı vardır. Önce "meydana getiren" açısından bakarsak, yaratma sayesinde, ruhunu boşaltmanın mutluluğuna kavuşturur, yaratmanın verdiği hazı yaşar. Sanat alıcıları ve toplum açısından ise, insan ruhuna estetik zevkler sunarak onu eğitip yüceltir, yaşamına anlam katar. Ama bunu hem bilimde hem sanatta ve aslında hem de felsefede özgür kalabilen yaratıcılar yapabilir.

## **SANAT VE BİLİMDE ESTETİK**

Sanattaki estetiksel kategoriler biraz kendiliğinden anlaşılır ve doğalmış gibi görünmektedirler. Peki o zaman bilimde estetik ne anlama gelmektedir? Bilimsel yaratmadaki işlevi nedir? Güzel kavramı fiziğe, matematiğe, biyolojiye nasıl uygulanmaktadır?

Bilimle sanat dünyayı yaratıcı yönden kavramanın biçimleridirler. Yani adı geçen her ayırımı ortak bir öze ve ortak bir kökene sahiptirler Estetik olanın, güzel olanın dışında başka yaratıcı etkinlik düşünülemez (Feinberg ve diğerleri, 1991: 38).

Bu bağlamda Ortaçağ sanatçısı çizerken “yaşamdan” değil, “ruhtaki bir imgeden” yararlanıyordu. “Bir sanatçı üzerinde çalışmak istediği formu, daha önce gördüğü başka bir sanat yapıtı aracılığıyla kurar,” diyen Thomas Aquinas böylece sanatçıyı doğanın kendisiyle yüzleşme yükünden kurtarıyordu (Panofsky, 2004: 140).

“Rönesans sanat kuramı ise, iki temel sorunla karşı karşıya kalmıştır, biri maddi diğeri ise biçimsel ya da temsili. Bir yandan, doğa fenomenlerinin kendileri hakkında bilimsel bilgi üretmek zorunda kalmıştır: İnsan bedeninin yapısı ve işleyişi, insani duyguların ifade edilmiş biçimleri, bitkiler ve hayvanlara ilişkin belirleyici özellikler, katı gövdelerde ışık ve atmosferin etkileri vs. Öte yandan, bu fenomenlerin bütünü...iki boyutlu yüzeyde en doğru biçimde nasıl temsil edilebileceğine, daha doğrusu yeniden kurulabileceğine ilişkin bilimsel bir yöntem geliştirmek zorundaydı. Bu yönelimlerden ilki hiç kuşkusuz bugün doğa bilimleri dediğimiz alanın sınırları içinde ilerliyordu; ama bu bilimler Ortaçağın sonunda henüz var olmadığı için, sanat icracılarının bizzat kendileri ilk bilim adamları olmak durumunda kalmıştır. Profesyonel doktorların Galen ve Avicenna temelli bir eğitim gördüğü bir dönemde Antonio Pollaiuolo cesetleri parçalara ayırıyordu; bu arada Leonardo da Vinci modern anatominin, mekaniğin, jeolojinin ve meteorolojinin temellerini atıyordu. Galileo Aristoteles’in “Fizik”i üzerine yapılan yorumlardan daha çok ona borçludur başarısını. İkinci yönelim ise salt matematiksel bir yönelim taşıyordu; özgül Rönesans fenomeni ifadesini her şeyden çok hak eden o bilimin gelişimiyle sonuçlanmıştır bu: perspektif” (Panofsky, 2004: 141).

Yukarıda belirtildiği gibi Rönesans’tan bize kalanlar, bilim adamı ile sanatçı kimliklerinin iç içe, birbirini bütünleyen kimlikler olarak görüldüğü bir döneme işaret ediyor: Leonardo da Vinci’nin görsel sanatlar ile fiziği, biyolojiyi, anatomiye birbirine harmanlaması; Albrecht Dürer’in perspektif ve geometri merakı, devrin önemli matematikçilerinden Luca Pacioli’dan öğrendikleri ve bunları eserlerine yansıtması, Piero della Francesca’nın matematiksel bir bulmaca gibi işlediği perspektif, bilginin sınırlarının aranmaya başladığı Rönesans’ta, sanatsal ve bilimsel çabanın düpedüz iç içe geçtiğini gösteriyor. Muhtemelen, Rönesans’ın belli başlı sanatçıları doğa bilimleri ile ilgilenmeyi, bunlardan beslenmeyi varlık koşulları olarak görmekteydiler (Ekici, 2004: 185).

Bu bakış açısında hareketle Dürer iyi bir ressamın hem kuramsal kavrayış hem de pratik beceri sahibi olması gerektiğini ifade ediyor (Panofsky, 2004: 139) Leonardo ve Newton, insan zihninin en yüksek ifadesi olarak kuramsal matematiğe inanıyordu (Shlain, 2004: 116).

Hem Leonardo hem de Newton, bir yığın buluşun, makinenin, mühendislik harikalarının sahibiydiler. Newton yansıtıcı teleskopu, Leonardo helikopteri; Newton iki terimli savı (binominal theorem), Leonardo ise paraşütü, denizaltıyı ve tankı keşfetmişti. Newton'ın buluşları denklemler, Leonardo'nunkilerse çizimler şeklinde dışa vuruyordu. Leonardo, hem kuramda hem uygulamada bilime büyük katkıda bulunmuştu, fakat o daha çok sanat tarihi derslerinde karşımıza çıkmaktadır. Newton ise simya üzerine, Kutsal Üçleme'nin gizemleri ve kutsal kitabın yetkesi üzerine uzun yorumlar yazmıştır, buna karşın yine de tarihte ilk fizikçi olarak kabul edilmektedir (Shlain, 2004: 116).

“Kuzey’in Geç Ortaçağ atölyelerinde yetişen ‘garip ressam’ Dürer, karmaşık geometrik yapıları, zamanın tüm profesyonel matematikçilerinden daha özlü, daha açık ve daha etraflı biçimde açıklamakla kalmamış, tarihsel olguları ve felsefi tespitlerini de Luther’in Kutsal Kitap çevirisinden daha az klasik olmayan bir üslupla kaleme almıştır” (Panofsky, 2004: 142).

Günümüzdeki bilim ve sanatın kurumsallaşması ve gelişmesi, aralarındaki ilişkileri koparmış, birbirini neredeyse küçük gören iki ayrı kurum haline getirmiştir.

Oysa bilimsel bilgi, hâlâ, sanatsal yaratıcılıktan, kısmen de olsa, besleniyor. İlişkinin öbür yönü, sanatın bilimsel düşünceden etkilenmesi, bilimsel unsurları malzeme olarak kullanmasıdır. Bu daha yaygın, daha bilinen bir ilişki türüdür “(Escher’in sanat dünyası dışında neredeyse herkesin kalbini kazanmayı başarmış grafikleri)” (Ekici, 2004: 187).

Bilimin sanata etkisi konusunda daha ilginç bir ilişki türü ise, bilimin kendisinin sanatsal obje üretmeye başlamasıdır. Sanat dünyası giderek kendi üzerine kapanırken, bilim sanatın eski görevlerinden –bakanın gözünde mucize duygusu, ustalığa karşı bir şaşkınlık ve hayranlık yaratmak- istifa ediyor sanki; bu boşluğu bilimin ürettiği imajlar dolduruyor: İftar programlarından Kubrick filmlerine, Frank Zappa’dan Tuluyhan Uğurlu’ya giden skala boyunca galaksi resimleriyle böylesine sıklıkla karşılaşıyor olunması, bilimin ürettiği görsel malzemeyi anlamak açısından anlamlıdır (Ekici, 2004: 187). Hubble uzay teleskopunun, elektron mikroskoplarının, matematiksel objelerin verdiği heyecanı muhtemelen zamanında Vermeer’in resimlerinden devşiriyordu insanlar (Ekici, 2004: 187).

İnsani ölçekteki her şeyi fazlasıyla bildiğimizi sandığımız bu tuhaf görsel ve yazılı veri bombardımanı çağında, bilim, insan ötesi ölçekleri göstererek hâlâ bizi sarsmayı ve hayran bırakmayı başarmaktadır.

Açıklamalardan da ortaya çıktığı gibi bilim ve sanat arasındaki ortaklıklar ve ayrılıklar, bir tür söyleşi düzeni kurmaktadır. Yine sanat ve bilim arasındaki diyalogun her çağda, her dönemde aynı koyulukta gerçekleşmediği gibi her dönemde aynı evrim geçirme hızının da söz konusu olmadığı anlaşılmaktadır .

## SONUÇ

Yüzyıllardır egemen olan bilgi üretme ya da geliştirme yöntemleri değişmektedir. Çağımızda bilgi, tasarım modelleri geliştirmek anlamına gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Tunalı'ya (2004) göre yaşadığımız çağ, bir tasarım çağıdır. Bu noktada tasarımın sadece doğa bilimlerine ait alanlarla ilgili olmadığını belirtmek gerekmektedir. Tasarım, artık, düşünen insanın, felsefe, bilim, teknik ve sanat alanındaki yaratmalarının tamamını kapsamaktadır.

Aslında insan bilimleri de dahil olmak üzere bütün bilimler tasarım ortak paydasında buluşmaktadırlar. Yani, bu dünya insanın yaratma gücüyle meydana getirdiği tasarım modelleri sayesinde kurulmuştur ve kurulmaya devam edecektir. Tasarım kavramı aracılığıyla sanat ve bilim aynı köke bağlanmıştır ve bir kere daha birbirlerine yaklaşmışlardır.

Kısaca ifade edildiğinde, makaleden çıkan sonuçlardan biri, sanat ve bilim ilişkisinin bir mesafe öyküsü olmasıdır. Bu öykünün tarihi, bir yandan uzaklığı konu edinmekte, bir başka yandan yakınlaşma eğilimlerine dayanmaktadır. Sanat ve bilimin “aramak” fiilinin etrafında gelişmiş, ana damarları çakışan iki insan uğraşısı olması ise makaleden çıkarılabilecek bir diğer sonuçtur.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bozkut, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Cassirer, E. (1980). *İnsan Üstüne Bir Deneme*. Necla Arat (Çeviren). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Deleuze, G. (2000). *İki Konferans*. Ulus Baker (Çeviren). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Ekici, A. (2004). Bilim ve Sanat: Aklın Halleri. *Sanat Dünyamız*, 60, ss. 184-190.
- Feinberg ve Diğerleri (1991). *Bilim ve Sanat Üzerine*. Oğuz Özügül (Hazırlayan). İstanbul: Us Yayınevi.
- May, R. (2003). *Yaratma Cesareti*. Alper Oysal (Çeviren). İstanbul: Metis Yayınları.
- Morab, B. (1991). *Edebiyat kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nutku, U. (2007). Bilimle Sanat Arasında Felsefe. Mustafa Günay-Adnan Gümüş (Hazırlayan). *Felsefe, Bilim ve Sanat İlişkileri* (ss. 32-37). Adana: İzdüşüm Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2004). Bir Sanat Kuramcısı Olarak Dürer. Efe Çakmak (Çeviren). *Sanat Dünyamız*, 60, ss. 138-149.
- Shlain L. (2004). Sanatçı-Bilim Adamı/Mistik Fizikçi. (Mehmet H. Doğan). *Sanat Dünyamız*, 60, ss. 112-123.

- Soykan, Ö. N. (1997). Sanatın Neliği-Sanatçının Kimliği Sorunu. *Felsefe Arkivi*, 30, ss. 107-122.
- Tunalı, İ. (1984). *Estetik*. İstanbul: Cem Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Yetişken, H. (1992). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.

## ÖZET

Cassirer, insanın hiçbir zaman tek bir doğal yeti ya da metafizik bir ilke ile açıklanamayacağını söyler. Ona göre insan ancak etkinlikleri ile anlam kazanır. Etkinliği de onun simgeleştirme yetisidir. Simgeler, dil, din, tarih, sanat ve bilim biçiminde yaratılır. Böylece dilde, dinde, sanatta ve bilimde insan kendi dünyasını kurar.

Cassirer'in insanın simgeleştirme yetisinin ürünleri olarak ortaya koyduğu bilimle sanat dünyayı yaratıcı yönden kavramanın biçimleridirler. Bu nedenle adı geçen her ayrımda ortak bir öze ve ortak bir kökene sahiptirler.

Aslında sanat ve bilim, "aramak" fiilinin etrafında gelişmiş, ana damarları çakışan iki insan uğraşısıdır. Diğer taraftan sanat ve bilim ilişkisi bir mesafe öyküsüdür. Bu öykünün tarihi, bir yandan uzaklığı konu eder, bir başka yandan yakınlaşma eğilimlerine dayanır. Sanat ve bilim arasındaki bu diyalogun, her çağda, her dönemde aynı koyulukta gerçekleştiği söylenemez. Yine sanat ve bilimde her dönemde aynı evrim geçirme hızını da göremeyiz.

Platon ve Aristoteles'ten beri birlikte ele alınan deney ve sanat bilgisi, günümüzde bilim ve sanatın kurumsallaşması ve gelişmesi nedeniyle aralarındaki organik ilişkileri koparmıştır. Bunun sonucunda bilim ve sanat birbirini neredeyse küçük gören iki ayrı kurum olmuştur. Buna rağmen yakın toplumsal fenomenler olarak bilimle sanat birbirleri üzerinde dolaylı ve dolaysız etkilerde bulunmaktadır.

Makalede, yukarıda çizilen çerçevede, bilimin bugünkü sanat araştırmaları üzerindeki ve doğa biliminin de estetik üzerindeki etkilerine dikkat çekilecektir. Bu bağlamda sanat, güzel, doğa, bilim, yaratma, yaratıcılık ve özgürlük kavramları arasındaki ilişkiler ele alınacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Bilim, Doğa, Özgürlük.

## RELATIONSHIP BETWEEN ART AND SCIENCE

### ABSTRACT

Cassirer says that human can never explain with only one natural abilities or a metaphysic principle. According to him human make only sense with its activities. Activity is also its symbolization ability. Symbols are created with the shapes of language, religion, history, art and science.

As the products of symbolization ability of human from Cassirer putted forth science and art are the shapes which provide comprehending the world in terms of creative. Therefore in any discrimination before-mentioned they have a common esence and a common origin.

In effect the art and science are two human occupations that had have developed about the verb “to seek”, and their veins overlap each other. On the other hand the reletion between art and science is a story of distance. Of this story history, on the one hend mentions about distance, and on the other hand depends on tendencies to be close. One can not say that this dialogue between the art and science were materialized with equal density in any age and any period. Again we cwn also not see an aqual speed of the art and science in any period.

Though since Plato and Aristotle were together considered knowledge of experiment and art, the structural relation between those are broken by reasonn of the fact that nowadays the science and art institutionalize and develop. As a result science and art had have become different an institutions that seen each other almost small. Nevertheless as close societal phenomenons the science and art have direct or indirect impacts on each other.

In the article in a framework that above-drawn will attract attention to effect of science on today’s art researches and also nature on the aesthetic. In this context will handle the relations between concepts of art, beautiful, nature, science, creation, creativity and freedom.

**Key words:** Art, Science, Nature, Freedom.



# Kathartik İtiraflar mı, Özgürleşimci Metinler mi? OPRAH WINFREY SHOW’da TECAVÜZ HİKÂYELERİ

**Sujata Moorti\***

**Çev.: Dr. Derya Erdem**

**E**ğlence benim aradığım en son şey... Asıl amacım sizi bir şekilde yüceltmek, cesaretlendirmek ve aydınlatmak. Size, “A, ben bunu bilmiyordum” dedirtecek anı arıyorum. - Oprah Winfrey

Son yirmi yılda, gündüz yayımlanan *talk show*lar Amerika Birleşik Devletleri’nde günlük hayatımızın ayrılmaz bir parçası olmuştur. 1995 yılında, 15 milyondan fazla insan her gün yayımlanan *Oprah*’ı: “ *The Oprah Winfrey Show*”u izlemek için televizyonu açıyor. *The Oprah Winfrey Show*, haberlerden, akşam yayımlanan talk showlardan, sabah programlarından ve diğer pembe dizilerden çok daha fazla izleyici çekmektedir. Her ne kadar kültür eleştirmenleri, politikacılar ve gazeteciler bu talk showların şeklini ve içeriğini

\* Social Text 57, Vol. 16, No. 4, Winter 1998. Copyright, 1998 by Duke University Press.

eleştirsele de, bu showlar geniş izleyici kitlesi ve artan popülerlikleri nedeniyle artık günlük hayatımızda ve televizyonlarda sağlam bir yer edinmişlerdir.\* Bu talk showlarla ilgili eleştiriler genel olarak talk showda ele alınan ve sansasyon yaratan konularla ilgilidir, ayrıca eleştirilenler bu programın genelde kadınlara hitap ettiği ve tüm toplumu ilgilendirmediği/kamu yararı sağlamadığı konusunda da eleştirilerini iletmektedirler. Bu eleştirilenlerin dediklerinin aksine, ben bu makalemde, bu talk showlara gelen konukların ve izleyicilerin günlük hayat ile ilgili tartışmalar yaptıkları yerlerde, demokratik toplumlardaki televizyonun rolü ile ilgili de tartışmalara yer vermeleri gerektiğini düşünüyorum. 1989 ve 1991 yılları arasında *Oprah Winfrey Show*'da yer alan bilindik tecavüz hikâyelerine örnek vererek, bu programların, medyada yaratılan halka mal olmuş olayların yeniden kavramsallaştırılmasına yardımcı olduklarını iddia ediyorum.\*\* Winfrey'in girişte yer alan ifadesine kısmen katılmakla birlikte cinsel şiddetin yer aldığı bir yerde/alanda bu gündelik programların iyi bir bilgi kaynağı olduğunu düşünüyorum, çünkü çeşitli konularda farklı sosyal olaylar hakkında bize bilgi vermektedir. Bu analizde, tecavüzle ilgili bu *Oprah* hikâyelerinin sık sık bireysel tartışmaların da ötesine gittiğini ve proto-feminist tutarsız bir yer oluşturduğunu ortaya koyuyorum: ön plandaki acı ve şiddet cinsel şiddete dönüşür ve bu polis kayıtlarında tecavüz olarak adlandırılmaz. Acıya yer verme bu televizyon programlarının katılımcıları için kathartik hikâyelere dönüşmesini sağlar. Aynı zamanda önerilen perspektiflerin çokluğu ve tartışmada öne çıkan konular gündüz yayımlanan talk showların marjinalleşmiş kadının sesini vurgulayan özgürleşimci (*emancipated*) bir kamusal alan olarak kavramsallaşmasını mümkün kılmaktadır.

Gündüz yayınlanan talk showlarda yer alan metinsel potansiyele değinmenin yanı sıra, izleyici reytingleri ile ilgili ekonomik endişeler, bu tartışmaların yapısını ve içeriğini önemli bir biçimde etkilediği için bu programları temel bir kamusal alan platformu olarak niteleyemeyeceğim. Bu programlarda değinilen konular prodüktörlerin özellikle bayan izleyicilere nelerin hitap ettiği düşünceleri ile sınırlıdır.\*\*\* Tüm konular ailevi veya kişisel bir bağlamda işlenir ve bireyler arasında bir tür yüzleşme şeklinde dramatik bir yapıda sunulur. Bu yüzden talk showlardaki tartışmalarda yapısal konulara değinilmez ve bunun yerine

---

\* Jane Shattuc, *The Talking Cure: TV Talk Shows and Women* (New York: Routledge, 1997), 7; Wayne Munson, *All Talk: The Talkshow in Media Culture* (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 4.

\*\* Bu makalede, *The Phantom Public Sphere* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) içindeki farklı makaleler tarafından ileri sürülen medya dışındaki karşıt kamu ortamlarının olasılığı üzerinde durmadım. Bunun yerine, anaakım medyanın da bize kamusal alan kavramını çoğullaştırma fırsatları sunduğunu savundum.

\*\*\* Marilyn Matleski, yayın yöneticilerinin, programlarını günlük çoğunluğunu 18 ila 49 yaş arasındaki kadınlara hedeflediğini, çünkü bunların sürekli televizyon izleyenlerin en büyük yüzdesini teşkil ettiğini ve halen ev eşyalarının başlıca alıcıları olduğunu belirtmektedir. *Daytime Television Programming* (Boston: Focal, 1991), Matleski'ye bakınız. Bir *Oprah* reklamcısı, Jane Shattuc'a (*Talking Cure*, 47) tipik bir dinleyici profili sunmuştur: dinleyici "Roseanne Connor" yaradılışındadır, yaklaşık 9. sınıf eğitimi almış ve çalışmayan bir ev kadını.

bireysel çözümler üzerine odaklanılır. *Oprah*'ın marjinal gruplara söz hakkı vermesinden dolayı bu tartışmaların yıkıcı veya özgür bırakma potansiyelinin uzmanlar ve konuklarla belirgin bir şekilde perdelendiğini unutmamak gerekir. İdeal dünyanın tersine herkesin eşit olarak katılımcı olabildiği bu yerlerde talk show söylemleri ahlaki bir otorite ve konuklar ile uzmanlar etrafında yapılandırılmıştır. Bunlar hep beraber konuşulan konuları ve hikâyelerin nasıl anlatılacağını şekillendirir.

“Karne Sorunları”, “Silahlar Yasaklanmalı mı?”, “Kolesterol Tedavileri”, “Cimriler ve Fareler”, “Eşler Diğer Kadınlarla Buluşuyor”: Bu konular 1989 yılında *Oprah Show*'un bir haftada işlediği konular. Bu konular, örneğin “silahların kontrolü” gibi ciddi konularla “diğer kadınlar” gibi “tipik kadın programları” arasında bir denge kurmaya çalışan talk showlar için sıradan niteliktedir.\* Bu “kadın konularına” yoğunlaşarak bilim insanları bu talk showları sansasyonel, korkunç ve yüzeysel olarak sınıflandırmaktadırlar. Örneğin Todd Gitlin talk showlara, “seyirci toplamak” için yapıldığı ve “hiçbir işe yaramadığı, sadece ürünlerin satılmaya çalışıldığı” ve bireysel acının sapıkça bir şekilde ortaya çıktığı programlar olduğu için kızmaktadır.\*\* Benzer bir şekilde, *New York Times* gazetesinden Walter Goodman da bu programlarda anlatılan hikâyelerin ve tartışmaların “duyarlılık eğitimi ile ilgili bir dikizleme şovu” olduğunu belirtmiştir.\*\*\* Jane Shattuc, talk showların yapısı ile ilgili örnekler vererek bu tür hikâyelere karşı geldiğini belirtmektedir. Bu programların aktif ve bağırıp çağıran bir izleyici kitlesi önünde ön görüldüklerini ve sadece insanların gelip burada bu olayları izlemediğini, televizyon gibi bir teknolojik alet ile de bu talk showlardaki insanlara söz verildikçe bu konuların izleyiciye ulaştığını söyleyerek bu duruma tepki vermektedir.\*\*\*\* Diğer çalışmalar da seyircilerin bu programları neden itici buldukları ve neden bunlardan zevk aldıkları ile ilgili bir nüans geliştirmiştir. Bazı bilim insanları bireysel hikâye anlatımına yoğunlaşarak ve çeşitli tartışmalarla sözlü hikâyeler anlatarak bu programların bilgi ve tartışmalara yeni bir boyut kazandırdıklarını düşünmektedirler.\*\*\*\*\* Bazı bilim insanları ise

---

\* Dinleyici kitlesinin % 80'ini kadınlar oluşturmaya devam etse de, Winfrey 1996'da tek mesele biçimini terk etmiş ve ilgi noktasını sözde kadın meselelerinden uzaklaştırmıştır. Kendini, konukları arasında muhalif ve şiddetli etkileşimi daha fazla teşvik eden çok sayıda rakibinden uzaklaştırma gayreti içinde, Winfrey daha az dinleyici kitlesine sahip 1950'lerin günlük talk showlarına benzeyen bir formatı benimsemiştir. Şimdi Winfrey ve konukları, rolleri, ünlüleri alkışlamak ve ara sıra konukların başarılarını takdir edici sözler söylemeye indirgenmiş olan stüdyodaki dinleyicilerden ayrı oturmaktadır. Şovunu rakiplerinkinden farklı kılma gayreti içinde olan Winfrey, kurgusal çalışmalarını yazarlarla ele almak için yayında olan bir kitap kulübü oluşturmuştur. Böylece *Oprah* sadece ev kadınlarını değil daha geniş bir dinleyici kitlesini çekmeyi sağlamıştır ve ev sahibini popüler bir entelektüel olarak yeniden şekillendirmiştir, bu ise rakiplerinin imajına tamamen zıttır. Bununla birlikte, bu makalede, daha önceki, tek bir konunun ele alındığı, katılımcı-dinleyici formatına odaklandım ve diğer tüm referanslar daha önceki 1996 öncesi *Oprah*'a yapılmıştır.

\*\* Qtd. in “Dark Secrets? Tell 16 Million of Your Closest Friends,” *San Francisco Chronicle*, 19 Haziran 1990, B3, B5

\*\*\* Walter Goodman, “Three Queens of Talk Who Rule the Day” *New York Times*, 29 Temmuz 1991, C11.

\*\*\*\* Shattuc, *Talking Cure*, 7-8.

\*\*\*\*\* Bakınız: Janice Peck, “Talk About Racism: Framing a Popular Discourse of Race on *Oprah Winfrey*,” *Cultural Critique* 27 (1994 ilkbahar): 89-126; Gloria Masciarotte, “C'mon Girl: Oprah Winfrey and the Discourse of Feminine Talk,” *Genders* 11 (1991 sonbahar): 81-110; Sonia Livingstone and Peter Lunt, *Talk on Television: Audience Participation and Public Debate* (New York: Routledge, 1994).

“halkın cinsel farklılıklara ve çatışmalara olan ilgisini”<sup>\*</sup> değerlendirmeye çalışmışlar ve bu talk showların feminist konulara nasıl değindiğini incelemişlerdir. Bu makaledeki analizde ise bunlardan yola çıkılmıştır.

Gündüz yayınlanan talk showlar 1950 yılından bu yana varlıklarını sürdürmektedirler, fakat o zamanki talk showlar bugünkülerden çok daha farklıydı. İlk talk showlar, genellikle bir kahve masasının etrafında oturan ve o günkü konular ve gizli yönleri konuşulan “ünlü konuklardan” oluşmaktaydı.<sup>\*\*</sup> Bu makalede de incelenen konulara yönelik talk show formatı ise *Donahue* ile birlikte 1970’lerin başlarında ortaya çıktı. Phil Donahue bir saatlik showunda ünlüler yerine sıradan insanları konuk etti ve onlarla sohbet etti. Daha da önemlisi, Donahue sahnedeki yerini bırakan ve kendini soruları ve yorumlarıyla aktif bir şekilde programa katılan kadınların arasına koyan ilk televizyon sunucusuydu. *Donahue* aynı zamanda talk showların içeriğini de değiştirmiştir. Artık yemek tarifleri, elbise şekilleri veya sözde kadın konularının dışına çıkmıştı. Bunun yerine *Donahue* şovunda sosyopolitik konulara, savaş, seçimler, fakirlik, AIDS gibi ulusal sorunların yanı sıra kadın kılığına girenler ve lezbiyen güreşçiler gibi sıra dışı konulara da değindi.<sup>\*\*\*</sup> Linda Haag’a göre, *Donahue* “ciddi kadın sohbetlerini” pazarlayan ve kadınların seslerinin önemini vurgulayan ilk talk showcuydu.<sup>\*\*\*\*</sup> Bu yeni talk show sadece ciddi konular üzerinde durduğu için değil aynı zamanda tabu olarak düşünülen konuları da tartıştığı için hızla üne kavuştu. Bazı bilim insanları bu gündüz talk showlarının düşük maliyetli olmalarından dolayı (haftada 25.000 ile 50.000 Dolar arası) bunların yüksek kârları sayesinde tecavüz gibi sönük kalmış tartışmalı konulara artık değinilebildiğini ileri sürmüştü. Ayrıca, bu talk showların kadınlara yönelik programlar olmaları hasebi ile, bu programlarda diğer programlarda nadiren görülebilen ve tabu olarak kabul edilen konular üzerinde durulabiliyordu.<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Donahue gibi Oprah Winfrey de 1986 yılında haber odasındaki kariyerini sonlandırarak artık tüm ülkede tanınan bir talk show sunucusu oldu. Şovu kısa zamanda *Donahue* ile girdiği reyting savaşından galip çıktı ve ilk 5 ayında Oprah önde gelen talk show sunucularından birisi oldu ve “*Wheel of Fortune and Jeopardy!*”nin ardından en yüksek üçüncü reytinge sahip program oldu.<sup>\*\*\*\*\*</sup> 1988 yılında Winfrey’in maaşı ve *Oprah*’dan elde ettiği kârlarla

---

\* Tania Modleski, “Femininity as Masquerade,” in *High Theory/Low Culture*, ed. Colin McCabe (New York: St. Martin’s, 1984), 39.

\*\* Virginia Graham’a ait *Girl Talk*’un modern günlük talk showların bir önceki kuşağı olduğu düşünülmektedir. *Girl Talk* toplumsal yaşamdaki kadınları –sinema yıldızları, TV yıldızları, vb- sohbet etmek için bir araya getiren 1960’lar öncesinde yapılan bir gösteridir. Graham’ın gösterisi, kadın dergilerinde model olarak yakından ele alınmış ve kadınlık kavramlarını tanımlamak için ünlülere önem vermiştir.

\*\*\* Denis McDougal, “Donahue’s Dilemma: Balancing Truth, Trash,” *Los Angeles Times*, 28 Ocak 1990, 8.

\*\*\*\* Linda Haag, “Oprah Winfrey: The Construction of Intimacy in the Talk Show,” *Journal of Popular Culture* 26 (ilkbahar 1993): 116.

\*\*\*\*\* Bakınız: Patricia Priest, *Public Intimacies: Talk Show Participants and Tell-All TV* (Creskill, N.J.: Hampton, 1995), 11; and Shattuc, *Talking Cure*, 66.

\*\*\*\*\* Shattuc, *Talking Cure*, 39.

programın yayın haklarını almasını sağladı. Oprah, şovunu sunmak için Harpo Prodüksiyon stüdyosunu kurdu –ilk Afro-Amerikan film ve televizyon prodüksiyon stüdyosu. *Oprah Show*'un şu anda, King World Prodüksiyon ile Amerika Birleşik Devletleri'nde ve 120 diğer ülkede, 204 pazarda dağıtımı yapılmaktadır.\* 1996 yılında *Oprah*, King World şirketinin kârlarının yarısını tek başına yapmıştı; şov 180 milyon kâr yapmıştı ve *Forbes*, Oprah'ı Birleşik Devletler'de en çok kazanan televizyoncu ilan etti.\*\* Winfrey'in başarısından sonra talk show piyasası birden kalabalıklaştı ve 1997'de on yedi ulusal talk show yayınlanmaya başladı, ancak bunlardan çok azı Winfrey'in başarısını yakalayabilmiştir.\*\*\*

Diğer televizyon türlerinde olduğu gibi, talk showlar da kodlarla ve belirli kurallarla ayinsel bir havaya bürünmüş tartışmalar eşliğinde hikâyeleme araçlarından oluşan sınırlı bir repertuar dahilinde çalışır. Aynı zamanda, Wayne Munson'a göre, bu talk showlar “koordinatlarımızı, beynimizdeki bilişsel haritaları ve benzeri farklılıklar ile değişmezlikleri/sabitlikleri şaşırtır/bozar”.\*\*\*\* Aşağıdaki bölümde de iddia ettiğim gibi, *Oprah* toplumsal veya kişisel konularda, özel ve gizli alanlarda ve gelen konuklar ile katılımcıları seyirciden ayıran özelliklerde beynimizde bir bulanıklık yaratmaktadır.

*Oprah*, sorun çözücü bir anlayış sergilemektedir. İlk on beş dakika boyunca, Winfrey ve konukları soruna bir teşhis koyarlar, devam edecek tartışmanın parametrelerini belirlerler; konuklar sık sık aynı şeyleri tekrarlayarak ve belirli bir hikâyeleme yapısında cinsel saldırı ile ilgili kendi deneyimlerini sunarlar. İkinci on beş dakikada, seyirci, konuk arabuluculuk yaparken ortaya çıkan tutarsızlıkları görmeye ve bunlarla yüzleşmeye başlar; bu aşamada cinsel saldırı ile ilgili kişisel deneyim, kolektif cinsiyet kimliğiyle, daha geniş toplumsal bir konuyla genelleştirilir. Son yarım saatte ise, “uzmanlar” konuya açıklık kazandırır ve seyirci ile birlikte çözüm önerileri getirirler. Elimizde olmadan itildiğimiz bu sorun çözme formatı ile insanlar, Winfrey, konukları ve tartışmaya katılan seyircilerinin bu konularda tartıştığını görürken diğer yandan izlediğimiz bu röportajın bireylerin sorgulama dahilinde bir tür hitabet şeklinde insanlara hitap eden belirli konuşma şekilleri ürettiğini görüyoruz.\*\*\*\*\* Robert Allen'e göre, gündüz yayın yapan talk showlar “konuklara”, eğer ‘biz’ de orada olsaydık ‘bizim’ de aynı şekilde soracağımız soruları soran stüdyo seyircilerinin bireysel gösterileridir”.\*\*\*\*\* Bunlar kuralsız ve isteyen herkesin katılabileceği tartışmalar gibi gözüксе de, Winfrey sürekli olarak bu tartışmaya yön verir ve konuşmanın içeriğini belirler. Janice Peck'in de tanımladığı gibi, Winfrey sıradan konuklar hikâyelerini anlatırken, seyirciden

\* <http://www.mrshowbiz.com/starbios/oprahwinfrey/a.html>.

\*\* <http://www.southam.com/nmc/waves/depth/yearend/forbes.html>.

\*\*\* Daha genç bir dinleyici kitlesine hitap eden *Ricki Lake*'in *Oprah*'in en yakın rakibi olduğu düşünülmektedir. Bakınız Shattuc, *Talking Cure*, 148

\*\*\*\* Munson, *All Talk*, 10.

\*\*\*\*\* Robert C. Allen, “Audience-Oriented Criticism and Television,” in *Channels of Discourse Reassembled*, ed. Robert Allen (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992), 122.

\*\*\*\*\* Ibid.

geri bildirimler ister ve bunları belirli bir düzene koyar, uzmanlardan öğüt ister ve bu sırada reklamcılar da aralarda reklamlarını verirler.\*

Problem çözücü yapısı ve teklifsiz konuşmalar dışında bu tür programlara özgü başka özellikler de vardır. Gündüz yayınlanan televizyon talk showlarından çoğu, stüdyo ortamında samimiyet fikri oluşturarak bu programların halka yönelik yapısını gizlerler. Winfrey'in programına *Oprah* ismini seçmesi de seyirci kilesi ile olan bu samimiyetini göstermektedir. Ayrıca, bu program oturma odasına benzeyen bir stüdyoda çekilmektedir ve gelen konuklar kahve sehpası etrafında otururlar. Konukların ilk isimleriyle beraber çağırılması dışında bu ortam bir ev ortamı oluşturmaktadır -böylece burada özel konular güvenli bir şekilde tartışılabilir. Genelde hem konuklar hem de seyirci bu özel konular hakkında kişisel düşüncelerini belirtirler, programı evden izleyen seyirciler ise bu kişisel itiraflar veya açıklanan sırlara tanıklık ederler. Gündüz yayınlanan bu talk showlarda aslında kişisel olmak yerine daha da politik olunur; kişisel olan bir politika konusu yoktur, ancak kişilerin politikadan uzak tutulduğu bir ortam da değildir burası.

Bir üslup olarak gündüz yayınlanan talk showlar konunun uzmanı olanlar ile o konuda fazla bilgisi olmayanlar arasındaki ayrımın üstünü örter ve kişisel mücadelelerin anlatıldığı hikâyelere uzmanların anlattığı bilgilerden daha fazla öncelik tanınır. Sık sık stüdyodaki seyirciler uzmanlara meydan okur ve kendi kişisel deneyimlerinin çok daha geçerli olduğunu ve kendilerinin yetkili otorite olduklarını düşündürürler. Bu programlarda gerçek uzman, başına o olay gelen kişinin sözcüsü konumundadır. Bu kişisel hikâyelere yoğunlaşılması, talk showlara, sokaktaki insanların tartıştığı önemli konuların özelliklerini vurgulayabilmelerini sağlar. Ayrıca genellikle kadın olan uzmanlardan, "kadınsı", kişiler arası özellikleri ve sorunları en iyi şekilde çözebilme yetenekleriyle bilgilerini göstermeleri beklenir.\*\*

Stüdyo ortamı sayesinde, gündüz yayınlanan talk showlar stüdyo izleyicisi ve konuk tanımlarının iç içe geçmesini sağlar. Genelde, Winfrey gelen konukların arasına oturmaz, bunun yerine konuklar ile stüdyo seyircileri arasında dolaşır ve gelen seyircilere de söz hakkı tanır. Robert Allen'a göre, Oprah'ın vücut hareketleri, konuk, stüdyo seyircisi ve programı evde izleyen seyirciler kategorisini çökertir ve "samimiyetin, programın hem şekli hem de içeriği olduğu" bir ortam oluşturur.\*\*\* *Oprah Show*da, katılımcılar çocukluktaki cinsellik istismarları, kilo kayıpları ve diğer kişisel sırlarını da anlattıkları ve benzeri itiraflarda buldukları için ikinci bir kırılma daha yaşanır. Gloria Masciarotte'nin de belirttiği gibi, Winfrey ise her zaman programının bir seyircisi gibidir.\*\*\*\*

\* Janice Peck, "TV Talk Shows as Therapeutic Discourse: The Ideological Labor of the Televised Talking Cure," *Communication Theory* 5 (Şubat 1995): 63.

\*\* Shattuc, *Talking Cure*, 124.

\*\*\* Allen, "Audience-Oriented Criticism and Television," 122.

\*\*\*\* Gloria Masciarotte, "C'mon Girl," 94.

Hepsinden de öte, bu gündüz talk show programları, “kadın” türünün indirgenmiş bir statüsü olmalarından dolayı samimiye önem verir. *Oprah*, bu “kadınsı” yapısını çeşitli kasıtlı ve kasıtsız araçlarla göstermektedir. Program konuları, programın akışı, reklamı yapılan ürünler ve konukların tercihi hep orta sınıf Amerikalı kadın izleyicilere yöneliktir. Janice Peck, bu talk show programlarının geleneksel olarak kışkırtıcı bir dille konularını dile getirdiğini vurgulamaktadır.\* Bu programlar kompleks konularda dahi diğer kişilere de açık ve erişilebilir görünmektedir. Üslubu, set tasarımı, işlenen konuları ve kullanılan gündelik sade/yalın halk dili ile, ki prodüktörler bu dilin kadınlara hitap ettiğini düşünmektedirler, gündüz yayınlanan talk showlar özel ve genel konuları yeniden şekillendirmektedir. Çoğu diğer talk showlardaki gibi *Oprah* özel konuları sosyal bir konu gibi göstermeye çalışır. Bu program o günkü sosyal sorunlardan yola çıkar fakat sadece bireysel bir yaklaşımla bu konulara değinilir. Bu yüzden, bu makalede de anlatacağım gibi, tecavüz gibi konularda *Oprah*, 1989 ile 1991 yılları arasında haberlerde yer alan “ünlülerin tecavüzleri” gibi tartışmalardan önemli ölçüde sakınmıştır. Donahue, tıpkı William Kennedy ve Mike Tyson’un tecavüz davaları gibi Central Park’ta koşan kişinin başına gelen olayla ilgilenirken, *Oprah* hikâyeleri bunun yerine bireysel tecavüz deneyimlerine yoğunlaşmış ve kolektif cinsiyet kimlik olayını aydınlatmaya çalışmıştır.

### Acıyı Canlandırmak

*Oprah* tartışmalarda “kadınlığı” hep öne çıkarır: hikâyeler anlatılarak ve rasyonel, bölümlenmiş hikâyeler sürekli tekrar edilerek duygusallık vurgulanır ve konularla ilgili bireysel deneyimler kişiler arası boyutlarla ön planda tutulur.\*\* Stüdyodaki tecavüz kurbanlarının ve diğer kadınların sesleri ile *Oprah*’da süregiden ve zorluk/güçlkle tanımlanan tecavüz tartışmaları devam eder. Hikâyeler, cinsel hikâyelerdeki tecavüz davaları hakkındaki yasal süreçlerden ziyade sosyal anlayışa dayanır. Winfrey her şova tecavüz hikâyeleri anlatan bir kadının detaylı açıklamaları ile başlar. Bir saatlik şovları boyunca cinsel saldırıya uğrayan kurbanların sürekli anlattığı hikâyelere rastlarız, gelen konuklar ve seyirciler ise kendi başlarından geçen olayları anlatırlar, cinsel istismar ile ilgili kendi düşüncelerini ve olayla ilgili şaşkınlıklarını aktarırlar. Tecavüz kurbanlarının çoğu duygusaldır ve karşılındakine meydan okurlar, bunu ise başlarına gelen cinsel saldırı olayına dayandırır. Kurbanlar tecavüz olayından nasıl etkilendiklerini, yaşadıkları travmayı, duydukları utanç ve suçluluk duygusunu anlatırlar. Bir kadın “Ben bunu hak edecek ne yaptım” diye sorarken, diğeri

---

\* Peck, “TV Talk Shows as Therapeutic Discourse,” 63.

\*\* Mary Allen Brown (*Television and Women’s Culture* [Newbury Park, Calif.: Sage, 1990]) ve John Fiske (*Television Culture* [New York: Routledge, 1987]) kapanışı olmayan, sürece, diyaloga ve samimi konuşmalara önem veren ve “kadınsı” bir söylemsel alanın oluşturulmasına yönelik ilişkiler hakkındaki meselelere odaklanan programlar karakterize etmektedir.

“hayatımdan çok sıkılmışım. Hiçbir şeye konsantre olamıyordum. Çok fazla kilo almıştım” der. Aslında bu bireysel hikâyelerin her biri “gerçek” tecavüz mitini parçalamaktadır.\* Bu kadınlar arkadaşları, eski kocaları, tanıdıkları ve benzeri kişiler tarafından tecavüze uğradıklarını anlatırlar. Ayrıca “güvenli” yerlerde saldırıya uğradıklarını ve buna karşı koyamadıklarını anlatırlar.

Tecavüz kurbanlarının anlattığı bu hikâyeler, tecavüz ve kadınlara karşı şiddet olaylarının bir profilini çıkartır ve cinsel tacizde kadın merkezli bir anlayış sergilerler. Burada kadınların kendilerini anlattıklarını, başka yerlerde anlatamadıkları konuları burada açıkladıklarını ve artık bu konuların konuşulamaz olmadığını görüyoruz. Masciarotte, gündüz yayınlanan talk showların kadınların seslerini duyurma hareketlerinden izler taşıdığını ve 1960 ile 1970’lerin sonlarında ortaya çıkan kimlik politikalarının bir parçasını oluşturan teknikleri kullandıklarını iddia etmektedir. Bu talk showların hem formatı hem de programda kadın hareketlerinin bilinçlenme stratejisinin kullanılması, kişisel tanıklara, deneyimlerin rasgele anlatılmasına, bireysel açıklamalar arasında ilişki kurulmasına ve bunların genelleştirilmesine, baskıların ve aldatmaların “durmaya başlamasına”, yani sona ermesi/üstesinden gelinmesine dayanır.\*\* Bu eğilim *Oprah*’da yaygındır, buraya katılanların çoğu başlarına gelen olayı başta tecavüz olarak tanımlamaz, fakat şov ilerledikçe ve kendilerine söz hakkı verildikçe bu konuyu dile getirirler ve buna bir ad koyarlar. Acının bu şekilde anlatılması ve buna böyle bir ad verilmesi talk showların kathartik yönlerini oluşturur.\*\*\* Bell Hooks siyahi kadın yazarların Amerika Birleşik Devletleri’ndeki marjinal yerlerinden örnekler vererek ırkçılık, cinsiyet ve sınıf istismarının bu kişileri bastırdığını ve susturduğunu söyler. Bir bilim insanı olarak, başından geçen deneyimlerini anlatarak karşılık vermenin bir yetki verme eylemi olduğunu belirtir. Diğer feminist kuramcılar da duyulan bir sesin olmasının “hareketin nesneden özele” dönmesini ve kadınları insanlık dışına çıkmaktan ve umutsuzluktan kurtardığını belirtmektedirler.\*\*\*\* Tecavüz ile ilgili deneyimlerini dile getirerek bu konular, en azından şov boyunca, bir nesne konumundan özel bir konuma geçerler. Feminist bilim insanlarının, tecavüz konusunda uzman danışmanların ve diğer uzmanların da programda olması, bu tecavüz kurbanlarının, kendilerine geçici bir süreliğine verilen yetkileri, kadın grupları ile bağıntılı daha da kalıcı bir konu statüsüne çevirebilmelerini sağlar. Ancak, bu programlar

---

\* *Real rape*, karanlıkta, kamuya ait alanlarda dalgın olan kadınlara saldıran kar maskesi giyinen baskın stereotipe, yani tecavüzçüye atıfta bulunmaktadır. Bu konu hakkında geniş bir literatür mevcuttur. Bakınız, özellikle, Helen Benedict, *Virgin or Vamp: How the Press Covers Sex Crimes* (New York: Oxford University Press, 1993); Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women, and Rape* (New York: Bantam, 1976); Susan Estrich, *Real Rape* (Cambridge: Harvard University Press, 1987) ve Susan Griffin, *Rape, The Politics of Consciousness*, 3. baskı (San Francisco: Harper and Row, 1986).

\*\* Bunlar ve diğer bilinç oluşturma oturumu yayınlarının ele alınması için bakınız Robin Morgan, *Sisterhood Is Powerful* (New York: Random House, 1970).

\*\*\* Patricia Priest (*Public Intimacies* [Creskill, N.J.: Hampton Press, 1995]), talk show katılımcılarının, kamuya yönelik ifşaat eylemlerini güçlendirici bir deneyim olarak görmekte olduklarını savunmaktadırlar.

\*\*\*\* bell hooks, “Talking Back,” in *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston, South End, 1989), 9.



tarafından önerilen bireysel çözümler, konuşulan bu konuların sosyal hayatlarında birer araca dönüşebilme olasılığını gündeme getirir. Burada analiz edilen şovlarda, Winfrey sürekli olarak dikkatleri kadınları tecavüz kurbanı olma statüsünden çıkartan tecavüzü engelleme mekanizmasına çeker. Ancak bu şovlardaki tartışmaların, kadınların kendilerine tacizde bulunan kişilerle ilişkisini yeniden düzenlemelerine veya gündelik hayatlarına eskisi gibi devam edebilmelerine olanak tanıdığına dair yeterli bilgi yoktur.

Bu sınırlamalara rağmen, cinsel şiddet ile ilgili tartışmalar dikkatlerimizi kadınların öznel acılarına çeker. *Oprah*, kadınların başlarına gelen acıları ve nasıl kurban oldukları ile ilgili deneyimlerini anlatmalarını sağlayarak acı ile ilgili dile getirilemeyen gerçeklere ve bunun bireylerdeki etkilerine değinir. Elaine Scarry, fiziksel acıdaki ve bunun dildeki nesnelleştirilmesine olan dirençteki açıklamada karşılaşılan zorlukları vurgulamıştır.\* *Oprah*, cinsel saldırılarla ilgili açıklamalardaki detaylarda ısrarcı olarak bireysel ve özel acıyı insanların ortaklaşa tartıştıkları bir ortama taşır. Cinsel şiddet ile ilgili hikâyelerin anlatıldığı *Oprah Show*'da tartışmalar sık sık baskı altında kalan ve görmezlikten gelinen bir kadının başından geçenleri ortaya koyar. Bu bireysel deneyimlerle ortaya çıkan tartışmalar, kişisel konuları toplumsal bir konu haline getirir.

Janice Peck, *Oprah*'ın ırkçılık ile ilgili 13 serisini incelemiş ve bu talk showun, birçok katılımcısı aracılığıyla ırkçılık ile ilgili popüler söylemler oluşturduğunu ve mevcut söylemleri değiştirdiğini görmüştür.\*\* Tecavüz ile ilgili benzeri hikâyelerde de aynı eğilimleri görmek mümkündür; Winfrey, bu programlarda toplumdaki mevcut kadın cinselliği ideolojilerini ele alır ve bunu bir sorun haline getirir. Başlarına gelen tecavüz olaylarını tartışan konuklar ve konuşmacılar, çoğulculuk göstererek, cinsel şiddet tanımlarına yeni bir boyut kazandırır. Çeşitli katılımcılara eklenen etiketlerde çok rahatlıkla fark edilebilen üretim uygulamaları üzerinde bu çoklu sistem açıkça görülebilir. Örneğin “Randevuda Tecavüz” başlıklı bir tartışmada, konuşmacılar “Tanıdıkları tarafından tecavüze uğrayan”, “Bir arkadaşı tarafından tecavüze uğrayan”, “Randevuda tecavüze uğrayan” olarak tanımlanmışlardır. Böylece *Oprah*, tecavüz kurbanı terimini ele alarak bunu çeşitli şekillerde tanımlamıştır. Ayrıca, bazı izleyiciler de tartışmalara katılarak bu tecavüz kurbanları ile ilgili terimleri daha da kapsamlı hale getirmişlerdir; örneğin bazıları mevcut anlayışları yeniden üretirken, kimisi de bu terimlerin anlamını genişletmişlerdir. Anlatılan bu çeşitli hikâyelerle *Oprah*, zaten mevcut olan konuları ele almış ve bunları tartışmaya açmıştır. *Oprah Show*'da dile getirilen tecavüz hikâyelerinin hepsi içler acısı bir fenomen olarak betimlenirken, aynı zamanda bu şovda belirli cinsel şiddet sorunlarıyla başa çıkmada çeşitli bakış açıları da ifade edilmiştir.

---

\* Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York, Oxford University Press, 1985), 8.

\*\* Peck, “Talk about Racism,” 89-126.

Çeşitli hikâyelerde Winfrey sürekli olarak programının özellikle de eğitici olduğunu dile getirmiş ve tecavüze karşı insanların bir adım atmasını sağlayacak çoğunluğun sesine yer verdiğini belirtmiştir. Her ne kadar bu tartışmalar, tecavüz olayını belirli bir yere oturtacak önemli bir dolambaçlı yol oluştursa da, yapılan bu konuşmalar sembolik tartışmalar değildir. Bu tartışmalarda şovun daha geniş kitlelere erişebilme ihtiyacından dolayı belirli sınırlamalar vardır. Toplumda kadının baskıya uğraması ile ilgili feminist söylemlerin dile getirilmesi, izleyicilerden uzaklaşmama ihtiyacıyla hafifletilmiş olarak seyirciye sunulur. Makalenin geri kalan bölümlerinde, kimlik düzeyinde farklılıkların hâlâ açıkça dile getirildiği müddetçe bu farklılıklara müsaade edildiği ve cinsel şiddeti üreten sisteme karşı siyasi aktivizmin vurgulanmadığı yerde, *Oprah Show*'un cinsel şiddetle ilgili konuşmalara getirdiği sınırlamalara yer verilecektir.

### Cinselliğin Anlatılması

Birçok bilim insanı, günümüzün televizyon kanallarında rahatça yapılan karışık ve ayinsel bir havaya girmiş seks ve cinsellik tartışmalarını daha iyi anlamada Michel Foucault'nun teorilerinin yararlı çerçeveler sunabileceğini belirtmiştir. Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde, Viktorya döneminin aksine artık cinsel konularda sessiz kalınmadığını iddia etmektedir. Dahası, artık cinsellikle ilgili birçok tartışma yapılmaktadır. Foucault, Viktorya döneminde ise, insanların sadece belirli yerlerde ve belirli şekilde cinsellikten konuşabildiklerini söylemektedir. Cinsellikle ilgili konuşmalar daha çok kilisede günah çıkarmalarda yapılırdı ve cinsellik bir şekilde bir söyleme çevrilmişti. Kiliselerdeki bir günah çıkarma şeklindeki itiraflar, Foucault'ya göre, bir süre sonra "cinsellik ile ilgili daha büyük söylemin oluşmasını sağlayan bir araç" haline geldi ve yasak ile yasal arasındaki farklılıkları ortaya koydu.\* Ancak bu dini ayini yönlendiren güç ilişkisi marjinal bir hale gelmişti ve insanların "büyük bir duyarlılıkla söylemesi en zor olan şeyi" açıkladıkları yerlerde bu bir laboratuvar sürecinin yerine bu itiraflar yer alıyordu.\*\*

*Oprah*'ın hikâyeleri anlatma şekli de benzeri bir durum yaratmaktadır; cinselliğin ve cinsel şiddetin bir söyleme dönüşebilmesini sağlamıştır. Ancak, buradaki bireysel kimlik bir sır veya gizli bir itiraf şeklinde değildir. Zaten *Oprah* da bu itirafları yapan kişilere affedildiklerini söylemez; yapılan bu itiraf da kişinin bedenini kurtarmaz. *Oprah*, çeşitli katılımcılara, deneyimlerini halkın önünde anlatabilmeleri için söz hakkı tanır ve bu konuşmalar da seks ve cinsel saldırılar "hastalığına" bir ilaç gibi sunulur.

Burada örnek verilen programlarda, Winfrey, Foucault'nun tanımladığı rahiplerin günah çıkarmada insanlara yaklaştığı şekilde davranır.\*\*\* O, bu itirafı gerekli kılan "yetkilidir,

\* Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980), 23.

\*\* Ibid., 59.

\*\*\* Reggie Nadelson ("The Importance of Being Oprah," *Independent* [Londra], 13 Mart 1990, 20), Winfrey'in şovunu "bakanlığım" olarak açıkladığını aktarmaktadır.

bu itirafı tanımlar, gerekli yerlerde müdahale ederek olaya açıklık getirir, yargıda bulunur, cezalandırır veya affeder”; itiraf boyunca olayı anlatan konuk ise özgür ve dönüşüme uğramıştır.\* Winfrey, konuğa cinsel şiddet ile ilgili olayları ve bu olayın ondaki etkilerini daha da detaylı anlatması için teşvik eder. “Bağırıyor muydun?”, “Seni öldüreceğini düşündün mü?” “En iyi arkadaşım bunu sana yapmadan önce onunla neler konuşmuştunuz?”. Kadınlardan birisi bu sorulara şöyle bir cevap verdi: “Partilere gitmeyi bıraktım, artık kimseyle çıkmaz olmuştum”. Bu tecavüz kurbanı aynı zamanda kendine güvenini kaybettiğini ve artık diğer insanlar hakkındaki yargılarına güvenemediğini söyledi. Winfrey’in burada oynadığı rol, tecavüz kurbanının acı ve üzüntüsünü açıklayabilmesini sağlıyordu.

Bu, kadınlar için bir özgürleşme hareketi itirafı mı? Bu yeni bilgiler onları zihinlerindeki bulanıklıktan kurtarıyor mu? Bu onlara değişikliğe uğramış bir kadın kimliği mi sunuyor? Bu tartışmalar kadınların cinsel saldırı denetimlerinin siyasi boyutlarını ortaya çıkarmalarını ve mevcut cinsiyet rollerinin çelişkileriyle yüzleşebilmelerini mi sağlıyor, ya da kadın dayanışması duygusu mu uyandırıyor? Ya da eleştirmeden kişisel duygu ve kendi farkındalığına öncelik veren, bunu araştıran bir ruh mu oluşturuyor? Mimi White, sosyal kontrolü etkilemek ve tüketici kültürünü devam ettirmek için televizyon programlarının terapi söylemlerine öncelik vererek kiliselerin geleneksel günah çıkarma olayını devraldığını iddia etmektedir.\*\* Rita Felski ise diğer yandan kadınların “itirafları” ile ilgili araştırmasında, bu hikâyelerde yer alan serbestleştirme/özgürleştirme ve feminist potansiyeli göstermektedir. Gündüz yayınlanan talk showlar gibi itirafta bulunan kişilerin otobiyografileri de ev içi ve kişisel hayata yoğunlaşarak genelde daha önce özel olan bu konuları halka sunar. Bunlar kesintiye uğramış, ayrı hikâyelerden oluşan, tekrar eden ve bütünsel bir yapıdan eksik hikâyelerdir. Bireysel deneyimlerini anlatarak, bu otobiyografiler kadınları bağlayan belirli soruların ve deneyimlerin şeklini çizmeye çalışır. Bunlar kadını ve feminist topluluğun oluşumunu keşfeden önemli dakikalardır.\*\*\*

Bireysel ve özellikle de itiraf söylemlerine yoğunlaşan *Oprah*, cinsel şiddet sorununu saptamada ve bunu toplu cinsiyet kimliği oluşturabilecek bir tehdit olarak sunmada kısmen başarılıdır. Tecavüz ile ilgili tartışmalarda hem Winfrey hem de gelen konuklar sık sık cinsel şiddet olayları ile cinsel rolün sosyalleşmesi gibi sistemli sorunlar arasında bağlantı kurmaya çalışır. Winfrey her zaman bireysel kadın hikâyelerini, bu suçun yaygınlığı ve ortaya çıkışı ile ilgili istatistiklerle beraber kullanır. Örneğin bir programında “tanıdıkları tarafından veya randevuda tecavüze uğrayanların sayısı diğer tecavüz vakalarından daha fazladır” demiştir. Programlarda araya giren reklamlardan önce de sık sık Amerika Birleşik Devletleri’nde bu türden tecavüzün yaygınlığı ile ilgili istatistikler verilir. Winfrey daha

---

\* Foucault, *History of Sexuality*, 61-62.

\*\* Mimi White, *Tele-advising: Therapeutic Discourse in American Television* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992).

\*\*\* Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 121.

sansasyonel istatistikleri de sık sık sayar. Örneğin, lise öğrencileri ile ilgili yapılan bir araştırmanın sonuçlarını şu şekilde vurgulamıştır:

Erkek öğrencilerin yüzde 25’i bir erkeğin, eğer randevuda kadın için para harcamışsa kadına tecavüz etme hakkı olduğunu söylemiştir, kız öğrencilerin yüzde 16’sı ise buna katılmıştır. Erkek öğrencilerin yüzde altmış beşi eğer çift en azından altı aydan beri çıkıyorsa erkeğin kadını cinsel ilişkiye zorlayabileceğini söylemiştir. Buna ise kız öğrencilerin yüzde kırk yedisi katılmıştır.

Konuk olarak tecavüz danışmanları ile feminist bilim insanlarını tercih etmesinin yanı sıra bu istatistikleri de kullanarak, Winfrey kadınların nasıl cinsel şiddetin, kendi tabiri ile “olayların sadece bir parçası” olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Uzmanların çoğu cinsellik rolü sosyalleşmesinin etkilendiği farklı ve belirgin yolları anlatırlar. Randevularda tecavüz ile ilgili *Ms.* kitabının yazarı Robin Warshaw şöyle demektedir: “çocuklarımıza bu türden mesajları yayınlarsınız, yani kadınların bir şekilde erkeklerin tecavüz etmesine neden olduklarını, erkeklerin cinselliklerinden kadınların sorumlu olduklarını ve erkeklere bu şeyleri kadınların yaptırdıklarını anlatırsınız”. Benzer şekilde, programların birisinde “*Boys Will be Boys (Erkekler Erkek Kalacaktır)*” kitabının yazarı olarak tanıtılan Myriam Miedzian, tecavüz kültürünü oluşturan erkeklik ve kadınlıkla ilgili kültürel yazılar konusunda açıklamalarda bulunmuştur. Winfrey de toplumun kadınları bir nesne olarak, erkekleri ise kontrol edilemez olarak gördüğünü ve bu tutumun da tecavüze yol açtığını belirterek bu söyleme katkıda bulunmuştur.

Bu hikâyelerin hepsinde de Winfrey, bu programları “kadınların istekleri dışında seks yaptıkları herhangi bir zaman ve seksin zorla yaptırıldığı yerlerde bunun tecavüz olarak kabul edileceğini anlamalarını” sağlayan eğitim çabaları olarak tanımlar. Bu eğitimde tecavüzü engelleme ve cinsel saldırılarla mücadelenin nasıl yapılacağıyla ilgili dersler de verilir. Winfrey sürekli olarak kadınları kendilerini koruma dersleri almaya teşvik eder. Bu yüzden Winfrey kadınların her zaman kurban olarak gösterildikleri statülerinin de ötesinde bir hikâye kurgusu oluşmasını sağlamış ve kadınların bu ortak tehditlerine karşı özgürleşmesinde kendilerini potansiyel araç olarak görebilmelerini sağlamıştır. Uzmanların da dile getirmesiyle şovlar kadın hareketlerinde bir değişiklik talep etmeye başlamıştır. Bu ifadeler ortak cinsiyet kimliğini ortaya koymuş ve ortak baskı duygusunu saptamıştır, bu Felski’nin de belirttiği gibi karşı feminist kamusal alanın oluşumunda önemli bir adımdır.

*Oprah*, proto-feminist dolambaçlı bir yoldan bahsetse de bu hikâyelerde cinsel şiddeti izlenebilir bir hikâye gibi gösteren başla öğeler de vardır. 7 Kasım 1989 tarihinde yayınlanan “Randevuda Tecavüz” isimli programda davet edilen ilk konuk bir tecavüzcüydü. Winfrey “Tecavüz etmeyi düşündüğü kadınlarla buluşmaya gittiğinde aklından neler geçtiğini izleyicilere anlat” dedi. Tecavüzcünün hikâyeleri cinsiyet rolü sosyalleşmesi ile ilgili yaygın anlayışı ortaya koyuyordu. Zanlı, erkeklerin kadınlardan farklı sosyalleştiğini ve tecavüzcü olarak bu farklılıkları istismar ettiğini söyledi. Manipüle edeceği bir kadın aradığını, daha

sonra cevap olarak “hayır” kelimesini duymaya dayanamadığını belirtti. Tecavüzcü bu hikâyelerde yaygın bir tehdit olan ve cinsel saldırının sistemli kökeninde ima edilen sosyal uygulama tenkitlerini yineledi. Ancak *Oprah* üç tecavüz kurbanından sonra tecavüzcünün sözlerine yer vererek şovun özgürleştirici özelliğini olumsuz hale getirdi. Tecavüze uğramış kurbanlar yerine işlediği suçlarla ilgilenen sanık tecavüzcü şovun ilgi odağı olmuştur. Program, tecavüz oluşturma kültürü olarak saptanan cinsiyet rol sosyalleşmesi ile ilgili daha önceki tartışmalarda yapılanlar yok sayılarak, sanığı acayip/garip birisi olarak takdim etti.

Ayrıca, her ne kadar konuklar, uzmanlar ve Winfrey çoğunlukla kadınlar açısından ve sık sık feminist bir açıdan cinsel saldırı olayını ele alsada, Winfrey tecavüz ile ilgili dominant prototipleri ekrana getirerek bir çelişki yaratmaya çalışmaktadır. Winfrey beceriksiz ve çelişkili bir pozisyon üstlenmiştir: tecavüz ile ilgili feminist perspektifleri hem desteklemiş hem de reddetmiştir. Programda feminist tanımların ağır basmaya başladığı zaman Winfrey tahrik edilmiş bir konuşmayı harekete geçiren kadın cinselliği tanımlarının ataerkil ifadelerini kullanmaya başlamıştır. Örneğin 17 Ekim 1989 tarihinde “O İstedi... Tecavüz Kararı” isimli programında Winfrey kadının elbisesinin “seks ile ilişkilendirilebilecek bir işaret ya da jüri için yine de seks istediğini gösteren bir işaret olmadığını,” söyledi. Ancak, seyircilerin çoğu onunla aynı fikirde olduklarını söyleyince, o da tecavüz davası reddedilen kadının elbisesini ele alarak jürinin kadının elbisesini sekse davet olarak bulduğu için bu kararı aldığını söyledi. Bu hikâye boyunca Winfrey iddia edilen tecavüz kurbanının “göbeğini gösteren askılı bir elbise” giydiğini söyledi ve tartışma kadının saldırıya uğradığında “kışkırtıcı bir elbise giydiği”ne yoğunlaşmıştı. Sadece kadınların giydiği elbisenin erkeklerin cinsel isteklerini artırdıkları ile ilgili bu tartışma değil aynı zamanda Winfrey ile konukları arasındaki tartışma da tecavüz olayının ve kadınların cinselliği tanımlarını olumsuzlaştırdı. Bu şovlara katılan seyircilerin erkeklerin her gördüklerini istedikleri ve seksin tüm erkek-kadın ilişkilerinin ardında yatan tema olduğunu söylemeleri hiç de şaşırtıcı değildir. Aslında, *Oprah* tecavüz ile ilgili paradoksal konuları ekrana getirmektedir: bazı öncelikli feminist anlayışlar ve diğerleri, ortak bir fikre dayanmayan, şiddet unsurları içeren seksi isteğe bağlı sekse dönüştürmektedir.

Winfrey ayrıca hararetleli tartışmaları tetiklemek için panelci ve uzmanlarını, yüzleştirici araçlar olarak kullanmıştır. Örneğin, Winfrey uzmanlarından birini, bir savunma avukatını “kadınlar için tecavüz esnasında ağlamanın çok kolaylaştığına” inanan biri olarak tanımlamıştır. Kadınların cinselliğine yönelik ataerkil anlayışların anlatılmasında Winfrey yalnız değildi; birçok dinleyici üye bu inançları tekrar etmiştir. Cinsiyet ayrımını esas haline getirmiş ve erkeklerin biyolojik olarak kadınları sadece cinsel varlıklar olarak görmek için donatıldıklarını ileri sürmüştür. Kimisi “kadınların doğuştan çekingen, erkeklerin ise doğuştan saldırgan olduğunu” ileri sürmüştür. Kimisi de “erkeklerin saldırgan olduğunu, çünkü kadınların bugün sahip oldukları saldırganlık duygularıyla ve bağımsızlıklarıyla tehdit edildiklerini” savunmuştur. Savunma avukatı (tecavüzle suçlanan bir şahıs için) bir

kadının giysilerinin “kendisini bir fahişe olarak reklam ettiğini” ve bu nedenle erkeklerle cinsel ilişkiye girmeye istekli olduğu izlenimini verdiğini ileri sürmüştür. Aslında, bu görüşlerin ikisi de kadının tecavüzdeki sorumluluğu paylaşmasını istemiştir ve tecavüzün yaygınlaşmasında feminizmi suçlamıştır. Anti-feminist duygular ağır bastığında, Winfrey tersi görüşü benimsemekte ve çoğu zaman fikirlerinden hoşlanmadığı dinleyici üyelerden kendini fiziksel olarak uzaklaştırmaktadır. İğneleyici laflar kullanmaktadır; dinleyicilerden birini “Sn. Büyük Düşünür” diye adlandırırken, diğerine “Kuyunun içindesin. Kendi kuyunu iyice kazıyorsun” demektedir. Winfrey’in benimsediği çelişkili görüşler, günlük öykülerde, çatışma, sorgulama ve kişinin kendini açıklaması konularını merkeze almaktadır. Öykülemeadaki bu çatışma modeli, erkek/dişi ve bakire/fahişe gibi ikilikleri tekrarlamakta ve tartışma şartlarını yaşam tarzları ve cinsel ilişkilerin kabul edilebilirliğiyle sınırlamaktadır.\*

Bu bölümler kadın cinselliğine ilişkin belirli ataerkil anlayışları tekrarlamaktadır ve çoğunlukla bireysel deneyimlerin ahlaki yetkisine dayanan çoklu perspektiflerin yönlendirilmesi için bir forum sağlamaktadır. Örneğin, gösterilerden birinde dinleyicilerden birisi tecavüz duruşmalarında adaletsizliğin üzerinde durmuş ve cinsel saldırıların “özel” bir mesele olarak şeklinin değiştirilmesini talep etmiştir. “Bence, bir adamın da sözlerine karşı kadının söyledikleri ele alındığında, erkeği hüküm altına sokmanın hiçbir yolu yoktur, çünkü durdurulması gereken eski kindar bir kız arkadaş olabilir... Bir kadının, bir erkeğin geleceğini yıkabilmesi, böyle bir güce sahip olmasını ben şahsen adil bulmuyorum.” Ancak bu açıklamalara karşı fikirler de ortaya çıkmamış değildir. Misafirler bu fikirleri tecavüzün feminist anlamda yeni tanımları olarak karşılamışlar ve dinleyicilerden “suçun kadınlara yüklenmesini” durdurmalarını istemişlerdir. Winfrey de dinleyiciler arasındaki erkekleri eleştirmiş ve onlara “Bir kadın hayır dediğinde, erkeklerin bunun hayır anlamına gelecek şekilde algılamaları gerektiğini” ve erkeklerin “hayırın gücüne saygı göstermeleri gerektiğini ve hayırın hayır anlamına geldiğini” söylemiştir. Benzer şekilde, hüküm giymiş olan tecavüzcünün, “erkeklerin hayvan olmadığı... Bizim için bu durumun biyolojik olduğu” görüşünün ıvır zıvır olduğunu ileri sürmüştür.

Rekabet içinde olan bu çok sayıdaki tecavüzle ilgili anlayış gösterilerde açıkça belirtilmiş olsa da ortak çizgi vurguyu iletişim üzerinde tutmuştur. Winfrey ve katılımcılarından birçoğu cinsel şiddetin merkezi sorununun erkek ve kadınlar arasındaki zayıf iletişim becerileri olduğunu defalarca tekrarlamışlardır. Örneğin, “Date Rape” te hazır bulunan hüküm giymiş tecavüzcü, başlıca sorunun iletişim bozukluğu olduğunu ileri sürmüştür. “Birbirimizi anlamıyoruz” demiştir. Aynı şekilde, gösterideki bütün tecavüz kurbanları, “karişık işaretler”

---

\* Lisa McLaughlin, “Chastity Criminals in the Age of Electronic Reproduction,” *Journal of Communication Inquiry* 17 (1993 kış): 41-55

gönderdiklerini ve bunların gelen saldırıların temel sebebi olduğuna inandıklarının itiraf etmişlerdir. Winfrey, aynı zamanda, baskının üzerinden gelebilmek için Foucault'nun itiraf teorisini de doğrulayarak tek çözümün “konuşmaya devam etmek ve konuşmaya devam etmek” olduğu görüşünü nakletmiştir. Cinsellik hakkındaki konuşmaların kaybolmadığı ancak belirli yerlerde ve özel retorik stratejiler yoluyla tekrar ortaya çıktığı ve Foucault tarafından anlatılan Victorian dönemine benzer tarzda, *Oprah*, kadınların (ve erkeklerin) tabu haline gelmiş bir mesele hakkında sabit fikirli olarak konuştukları bir alan haline gelmektedir. Çözümler önermemektedir, ancak itirafçı yaklaşımda olduğu gibi, konuşma eylemi önemli görülmektedir. Winfrey, gösterilerinde sahneye çıkan tecavüz kurbanlarının pek çoğunun da saldırıları tecavüz olarak tanımlayamadıklarının veya adlandıramadıklarının altını çizmiştir. Bu nedenle *Oprah*, bu kadınların iletişim gücünün bir tanığı olduklarını söylemektedir. Bir zamanlar saldırılarını tecavüz olarak adlandıramayan bu kadınlar şimdi deneyimlerini açığa vurarak içsel olarak değişim göstermektedirler. Yaşadıkları travmaya bir isim verebilmektedirler. Suç ve utangaçlıklarının üzerinden gelerek, “umuma açık/kamusal” bir alanda bu meseleyi konuşabilmektedirler.

Bir şekilde, bu argümanın getirdiği sorun ve çözümü, talk showların, tüm çözümleri bireyin kavrayışı içine yerleştirebilmeye dönük genel eğilimine karşılık gelmektedir –yani iletişim ve bireyin ortaklaşa buldukları çözüm, sosyal sorunların çoğunu çözebilmektedir. Bu şovlar nihai bir çözüm olmasa bile, tek başına iletişimin varlığı kısmi bir çözüm sunmaktadır. Bu bölümler, toplumsal ve politik soruların karışık işlemlerini kişisel farkındalığa ve bireyin kendini ifade etmesine indirgemektedir. Uzmanlar ve dinleyiciler nadiren sistematik çözümler sunmaktadırlar; bunun yerine programlar tekrar tekrar yapısal sorunlara kısa vadeli ve apolitikleştirilmiş yanıtlar vermektedir. Sonia Livingstone ve Peter Lunt'ın da belirttiği gibi, günlük talk showlar genellikle hiçbir sonuca götürmemektedir; bunun yerine kendilerine ayrılan süre zarfında bir dizi farklı duygu ve düşüncelerin ifade edilmesini sağlamaktadır. Herhangi bir sonuç verilirse, bu sonuçlar tecavüz kültürüne olanak tanıyan toplumsal-tarihsel ve sistematik koşulları silerek bireysel şartlar içerisinde şekillendirilmektedir.\* Bu şekilde apolitikleştirilmiş görüş, *Oprah*'daki tecavüz kurbanlarının itiraflarının özgürleştirici olarak görülmesi olasılığını reddeder. İtiraflar, kadın kimliğinin sadece çok sınırlı ve dar bir şekilde ortaya çıkarılmasına olanak tanır.

Gösterilerde bulunan çelişkilere ve birey üzerine odaklanarak meseleleri apolitikleştirmeye dönük genel eğilime rağmen, *Oprah*'ın bölümleri öğretici olmaya yönelmiştir. Hem konuklar hem de dinleyiciler tecavüze ilişkin bir dizi tanım telaffuz etmiş ve tecavüz ve kadın cinselliğine ilişkin modern toplumsal anlayışlar hakkında içgörüler sağlamıştır. Ayrıca cinsel saldırının olası nedenlerini araştırmamıza geçit vermiştir. Talk

---

\* Sonia Livingstone and Peter Lunt, *Talk on Television* (New York: Routledge, 1994).

showda hikâye edilmiş ifadeler/sözcüler, iletişim ağı haberlerinin demokratik bütün vatandaşlarına katılmayabilir, ancak bireyleri demokratik vatandaşlığın toplumsal alanında farklı yerlere koymaktadırlar. Bu tür konuşmalara/sözcülere imtiyaz tanıyarak, *Oprah*, cinsiyete yönelik baskı ve bastırılmış kimlik deneyimleri için otorite sağlamaktadır. Ama bu demokratik vatandaşlığa imkân veren bir kamusal alan oluşturuyor mu?

### **Parçalanmış Muhalif Söylemler**

Jürgen Habermas'ın söylemsel bir süreç ve kamu ortamının bunun içindeki merkezi rolü olarak kavramsallaştırdığı demokrasi, *Oprah*'ın bu analizinde temel bir ilgi noktasıdır. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* adlı kitabında, Habermas, tartışma ve müzakereye dönük otonom bir forumu, yani kamusal alanı tanımlamaktadır.\* Habermas, kamu ortamını, insanların eşit olarak karşı karşıya geldikleri ve rasyonel-eleştirel bir tarzda müşterek ilgi konusu olan meselelerini ele aldıkları özerk bir forum olarak tanımlamaktadır; devlet çıkarlarından bağımsız olan bir kamu alanıdır ve potansiyel olarak devlet için kritik öneme sahip söylemlerin dolaşımına izin verir.\*\* Siyasi katılım ve toplumun yurttaş tarafından kontrol edilmesi, kamu ortamında konuşma aracı yoluyla sahnelenir. Habermas, burjuva kamu ortamının toplumsal-tarihsel oluşumunu izleyerek, kahvehaneleri, kıraathaneleri ve daha sonra gazeteleri rasyonel-eleştirel tartışmaların orijinal merkezi olarak tanımlamaktadır. Kapitalizmin büyümesi ve sanayileşmiş toplumun yükselişiyle, devlet ve toplum arasındaki ilişkiler birbirine geçmiş ve sivil toplum ile devlet arasındaki ayrımlar bulanıklaşmıştır. Bu kritik sınır işaretçisinin kaybı ile, özerk bir forum olarak kamu ortamı savunulmaz hale gelmiştir. Burjuva kamu ortamının düşüşü ve medyanın, pazar kaygıları ile sömürge haline getirilmesini izleyerek, Habermas bilgilendirilmiş ve eleştirel kamuoyunun oluşumunu kolaylaştıracak yeni bir arenayı aramaktadır.

Pek çok bilim insanı, Habermas'ın, kamusal alana yönelik burjuva modelini bir erişilebilirlik retoriği içerisinde sunmasına rağmen, aslında bu alanın bir dizi önemli dışarıda bırakmalarla şekillendirildiğini öne sürmektedirler. Habermas, kamusal alanın, bir sıfır derece kültür alanı olduğunu veya olabileceğini varsaymaktadır. Bu ise statü eşitsizliklerinden bahsedilmesini gerektirir. Kamusal alan, konuşmacıların doğum ve kaderdeki farklılıklar gibi özellikleri bir kenara bıraktıkları ve toplumsal ve ekonomik akranlarımsıcasına birbirleriyle konuştukları bir arena idi. Bu oluşum, düşünsel süreçlerde toplumsal eşitsizliklerin etkilerini göz ardı eder. Buna ek olarak, Nancy Fraser ve Mary Ryan, Habermas'ın burjuva

\* Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Bourgeois Public Sphere* (Cambridge: Harvard University Press, 1989).

\*\* Bakınız James Curran, "Rethinking the Media as a Public Sphere" in *Communication and Citizenship*, ed. Peter Dahlgren (New York: Routledge, 1991), 27-57.



kamu ortamına yönelik açıklamasının, çoğunlukla kamu ortamında kadının varlığını engelleme eğilimi gösteren bir erkek perspektifi ile çerçeveslendirilen kayıtlara dayandığını ileri sürmektedirler.\* Tarihsel toplumsal oluşumlara yönelik feministlerin ürettiği yeni düşünceler kamusal söylemi kadınların şekillendirdiği ve etkilediğini ortaya çıkarmıştır ve bunu yaparken kadınlar sıklıkla annelik ve aile ortamıyla belirlenen aile yaşamı deyimlerini kullanmaktadırlar. Örneğin, Ryan on dokuzuncu yüzyıl derneklerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde kadınların siyasi katılıma erişmelerini sağladığını öne sürmektedir. Benzer şekilde, Susan Herbst, kadın makale yazarlarının İngiliz politikalarına katılımda bulunmalarını, kadınların Fransız edebiyat meclislerindeki eylemleri hangi yollarla şekillendirdiğini ve etkilediğini ve Amerikalı kadınların Sivil Savaşa nasıl katıldıklarını incelemiştir.\*\* Ryan ve Herbst, Habermas'ın rasyonel eleştirel tartışmalara dayanmasının erkeksi konuşma kiplerine ayrıcalık tanıdığını ve diğer söylemsel katılım kiplerini “özel”in krallığı içine yerleştirdiği sonucuna varmaktadırlar.

Habermas'ın tanımlamaları içinde, *Oprah*'ta yer verilen, tecavüze yönelik parçalanmış, duygusal ve mükerrer tartışmaların rasyonel eleştirel bir tartışma zemini oluşturduğu düşünülemez. Bu nedenle *Oprah*'ın, cinsel saldırı, etkileri ve sebeplerinin tanımları hakkında bir tartışmaya izin verse de bir kamusal alan oluşturacağı düşünülemez. Feminist teoriler, *Oprah*'taki kadın cinselliğine yönelik bu kamu telaffuzları için farklı bir anlayış sunmaktadır. Başta siyah feminist kuramcılar olmak üzere farklı feminist bilim insanları geçmişte sözle anlatılan hikâye ve duygusal öykülerin, bir bilgi biçimi teşkil ettiğine işaret etmişlerdir; marjinalleşmiş topluluklar için alternatif kişisel tanım alanlarıdır. Ayrıca, diyalogların güçlendirilmiş bir topluluğun vücuda getirilmesi için önem arz ettiğini ileri sürmektedirler.\*\*\* Bu nedenle, tecavüz konusunda *Oprah* bölümlerinde konuşmacı, uzman ve dinleyicilerin aktif katılımda bulunmasının, tecavüz olgusu hakkında fikirlerin test edilmesine olanak tanıdığı ve kadın merkezli bir kamusal alan teşkil ettiği ileri sürülebilir.

Paolo Carpiagnano, Robin Andersen, Stanley Aronowitz ve William Di Fazio da bu sözcü çokluğunun talk showları modern kamusal alan haline getirdiğini savunmuşlardır. “Talk showların meseleleri kamuya açık tartışmalar olarak takdim etme niyetlerini beyan eden tek program olduklarını... söylemsel biçimleri, yorum veya tartışmadan ziyade söyleşi tarzında olan tek program olduklarını” ileri sürmektedirler.\*\*\*\* Gösteri nihai olarak dinleyicilerin katılımı ile tanımlanmakta ve başarısı ise kamu açısından “ortakduyu/

---

\* Bakınız Nancy Fraser, “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy,” *Social Text* nos. 25/26 (1990 kış): 56-80; ve Mary Ryan, *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825-1880* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990).

\*\* Susan Herbst, “Gender, Marginality, and the Changing Dimensions of the Public Sphere,” *Communication Research* 19 (Haziran 1992): 381-92.

\*\*\* Bakınız Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought* (New York: Routledge, 1990); and hooks, *Talking Back*.

\*\*\*\* Paolo Carpiagnano, Robin Andersen, Stanley Aronowitz ve William DiFazio, “Chatter in the Age of Electronic Reproduction,” *Social Text* nos. 25/26 (1990 kış): 45.

sağduyu” tepkilerini ortaya çıkarabilmesiyle belirlenmektedir. Ayrıca, talk showların genellikle, özel olarak düşünölen kadınlara ilişkin konuları işlediği için, üslup “söylemsel pratikler için bir mücadele alanı olarak” görölmektedir.\*

Ancak tecavüz konusu içeren *Oprah* bölümleri, bu programın yurttaşların katılımı ve güçlendirilmesine yönelik hem güçlendirici hem de yıkıcı etkiler içerdüğünü ortaya koymaktadır. Burada analiz edilen farklı bölümler, öznel değışimi vurgulamaktadır; sosyal yapılar ve kurumsallaştırılmış uygulamalar bireysel seçim ve algılamalara göre ikinci derecededir. Sonuç olarak, *Oprah*’taki sohbetler/söyleşiler bireysel deneyim ve iyileşmeler hakkında bitmek bilmeyen konuşmalara dönüşmeye meyillidir. Siyasi güçten yoksun bırakılırlar. Sadece fikir oluşturmaya yönelik arenalar olarak işlev gören bölümler tecavüze yönelik karar verilmesine izin vermez ancak sağduyu bazında tecavüz anlayışlarına ayrıcalık tanımaktadır. Ancak, Gramsci’nin sağduyuyu “ideolojinin alt katmanı” olarak tanımlamasını ele aldığımızda, bunlar güçlendirici momentler olarak yorumlanabilse de, kişi cinsiyet ve ırka ait hegemonik yani ataerkil söylemler içinde özgürlükçü etkiler bulmada zorlanabilir. Farklı dinleyicilerin de telaffuz ettiği gibi tecavüz tanımlarında çok açıkça görölmüşür – cinsiyet kimliğine dönük çift, erkek/dişi tanımında da belirtilen ortak tanımlarla sunulmuşür. Kadın cinselliği ve tecavüze yönelik ve ataerkil tanımlara karşı olan alternatif bir tanım bulma işi uzmanlara ve bazı kadınlara bırakılmışür. Çoğunluk tarafından doğru varsayılan sağduyuya dayalı bilgelik yetki vermemekteydi ve tartışma ve müzakereye yönelik özgürlükçü bir ortam teşkil edecek şekilde düşünölebilmekteydi. Sonuç olarak, bu programlardaki tartışmalar normal/olağan ve olağanüstü/sapkın cinsellik arasındaki sınırları belirlemiştir.

Bununla birlikte Felski ve Fraser, kamuoyu oluşumu ve katılımcı eşitlik, demokrasi için çekirdek unsurlar olarak düşünöldüğünde, kamu ortamlarının çokluğunun Habermas’ın önerdiğü üniter modelden daha uygun bir model teşkil edeceğine işaret etmişlerdir. Sınıflara ayrılmış toplumlarda, baskın olan topluluklar içinde rakip ilişkiler sürdüren birçok karşıt kamu ortamlarının yer alacağını öne sürmüşlerdir. Talk showları muhalif bir kamusal alan teşvik edicisi olarak ele alırsak, burada analiz edilen *Oprah* bölümleri eş zamanlı olarak birbirini takip eder ve görevi yerine getirmede başarısız olurlar. Felski, feminist bir muhalif kamusal alanın “toplumsal olarak oluşturulan bir kimlik ideali etrafında yapılandırılması gerektiğine” işaret eder.\*\* *Oprah* bölümleri kadınları toplumda bastırılmış bir grup şeklinde ele alarak kültürel uygulamaları eleştirmektedir. Tecavüz korkusunun bilincine yerleştiği kadına özel bir kimlik yaratmakta ve kadınların talep ve iddialarının geçerliliğine yönelik toplumu ikna etmeye çalışmaktadırlar. Gösteri, kadın kimliğinin her zaman kurban olmaya hazır şekilde oluşturulduğunu teyit etmekte ve eleştirmektedir.

---

\* Ibid., 52

\*\* Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, 167-68.

Aynı zamanda, *Oprah*, muhalif bir kamusal alanın oluşturulması görevinde başarısız olmuştur, çünkü bireysel çözümlere yoğunlaşmayı, feministlerin aradığı gerçek değişimleri yeğlemiştir. Bir üslup olarak günlük talk showlar köklü yapısal değişiklikleri reddeder ve sadece mevcut yapılar içinde işlev görür. Bu makalede analizi yapılan gösterilerde, feministlerin tecavüz tanımlarına yer verilmesine rağmen, Winfrey sohbeti/söyleşiyi “dengelemek” için kendi yolunun dışına çıkma eğilimi göstermiştir. Bu ise, tartışma koşullarının asla “aşırı uçlara” kaymamasını sağlayan çoğunluk veya konsensüs tartışmasına sebebiyet vermiştir. Bu programlar, önemli ölçüde izleyici reytinglerinin ilgi odaklarıyla düzenlenen bir forum sunduğu müddetçe, sorunları karşılıklı olarak ele alıp tartışabildiğimiz, karşı bir kamu ortamı yaratmazlar.

Günlük talk showlar, diğer televizyon programları tarafından sağlanan tartışma ortamını genişletmiş ve kişinin tecavüz, cinsiyet ve cinsellik konularına yaklaşabilecekleri çoğulcu bir görüş sunmuşlardır. Bu programlar, hegemonik olmayan tanımların telaffuz edilebileceği söylemsel bir alan sağlamaktadır. Ayrıca, kamusal alan kavramının tartışma ve müzakere sınırları içinde insan varlığının bedensel ve duygusal yönlerine uyum sağlayabilen bir yöntem ortaya koymaktadırlar. Eş zamanlı olarak, Habermas’ın piyasa taleplerinin medya tartışmalarını şekillendirdiği şeklinde ifade ettiği temel sorun, özellikle bu alanda geçerlilik arz etmektedir. Günlük talk showlar, gündemde olan tecavüz konularını ele almakta; kadınları nesneleştiren shehvi eğilimler etrafında, kadınlara aracılık sunan çoklu görüşleri barındırmaktadır.