

ISSN 0130-0741



9 770130 074912

HALKBİLİM
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

DİL
LANGUAGE

DİLBİLİM
LINGUISTICS

EDEBİYAT
LITERATURE

108

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 27,
Sayı - No. 104
2021/4

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji • dil ve dilbilim dergisi
folklore • literature • anthropology • philology • linguistics

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

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI:10.22559 CİLT: 27 SAYI: 108, 2021/4

Yayıncı / Publisher

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına / *On behalf of Cyprus International University*

Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör / Rector)



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

Teknik Editör / *Technical Editor*
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / Management center and communication

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

ULAKBİM-TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası, Scopus; DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Index of Turkish Education); Open Academic Journals Index OAJI; İdealonline Veritabanı; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPub; IBSS (International Bibliography of the Social Sciences), London/England tarafından taranmaktadır.

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

ULAKBİM - (National Academic Network And Informaion Center); TR-Dizin; National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus; DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD Social Sciences Citation Index; Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Index of Turkish Education); Open Academic Journals Index OAJI; İdealonlineDatabase; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPub; IBSS (International Bibliography of the Social Sciences), London/England.



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

Türkiye Satış ve Dağıtım: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.

Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

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

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

1994 yılından beri Ankara'da çıkan *folklor/edebiyat* (İngilizce adı *folklor/literature*) dergisi, 2008 yılı (58. sayıdan) itibaren Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi bünyesinde, uluslararası hakemli sistematikte, basılı ve elektronik nüshalarla yılda dört sayı olarak yayımlanmaktadır. *folklor/edebiyat*, akademik alanda hazırlanan çalışmaların yer aldığı bir yayım olarak bilimsel araştırma yapan kurum ve kişilere katkı sağlamak amacıyla toplumsal hizmet sunan sosyal bir organdır. Dergide; folklor, antropoloji, edebiyat, dil/dilbilim ve bu alanlarla bağlantılı dallardaki bilimsel, özgün ve nitelikli oldukları çift kör hakem sistemiyle onaylanmış araştırma makaleleri, bilimsel derlemeler ile kitap tanıtım ve eleştirileri değerlendirilmektedir.

folklor/edebiyat dergisi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi tarafından yayınlanan açık erişimli çift kör hakemli bir araştırma dergisidir. Dergi, yüksek kaliteli teorik ve ampirik orijinal araştırma makalelerini ve analizlerini, dokümanları ve yorumları, uygulamaları veya uygulama tabanlı çalışmaları, eğitim çalışmalarını, meta analizlerini, eleştirilerini, değerlendirmelerini ve kitap incelemelerini kabul eder.

Dergiye yayımlanmak üzere teslim edilen metinler Türkçe veya İngilizce yazılmış özgün bilimsel çalışmalar olmalıdır. Dergiye gönderilen makaleler amaç, kapsam ve yeterlilik kriterleri bakımından Öndenetim Kurulu, editör tarafından değerlendirilerek uygun bulunanlar -gerekli durumlarda- alan editörlerine yönlendirilmektedir. Kör hakemlik uygulanarak en az iki uzman hakem görüşü ile makale inceleme aşaması tamamlanmaktadır. Dergiye gönderilen makalelerin içerikleri özgün, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makaleler, araştırma ve derleme başlıkları altında yayımlanır.

Araştırma makalesi: Orijinal bir araştırmayı bulgu ve sonuçlarıyla yansıtan yazılardır. Çalışmanın özgün ve ulusal bilime katkısı olmalıdır.

Derleme Makalesi: Yeterli sayıda bilimsel makaleyi tarayıp, konuyu bugünkü bilgi ve teknoloji düzeyinde özetleyen, değerlendirme yapan ve bulguları karşılaştırarak yorumlayan yazılardır.

"Açık erişim ilkesiyle, herhangi bir kullanıcının bu makalelerin tam metinlerini okumasına, indirmesine, kopyalamasına, dağıtmasına, yazdırmasına, aramasına veya bunlara bağlantı vermesine, indeksleme için taramasına izin veren, halka açık internette ücretsiz kullanılabilirliğini kastediyoruz. Makaleler, veri olarak yazılıma aktaramaz veya internete erişim elde etmenin ayrılmaz olanları dışında mali, yasal veya teknik engeller olmadan başka herhangi bir yasal amaç için kullanılamaz. Çoğaltma ve dağıtım üzerindeki tek kısıtlama ve bu alandaki telif hakkının tek rolü, yazarlara çalışmalarının bütünlüğü üzerinde kontrol hakkı vermek ve uygun şekilde onaylanma ve alıntı yapma hakkı olmalıdır." (Budapeşte Açık Erişim Girişimi)

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

folklor/edebiyat dergisi basılı ve çevrimiçi olarak Şubat, Mayıs, Ağustos, Kasım aylarında yılda dört sayı yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı folk/ed' dir.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri, etik kuralları ve teknik kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. *folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarism) konusunda Turnitin/ iThenticate(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Dergiye iletilen makaleler, Öndenetim Kurulu incelemesinden sonra, Yayın Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "çift kör hakem" işleyişi uygulanır. İki olumlu hakem raporu şarttır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Bilimsel makaleler 8000; inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 4000, medya, kitap tanıtım ve eleştiri yazıları 2000 sözcüğü aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

folklor/edebiyat Dergisi Hakem Değerlendirme Süreci

Dergiye gönderilen tüm çalışmalar aşağıda belirtilen aşamalara göre körleme yoluyla değerlendirilmektedir.

Körleme Hakemlik Türü:

Dergi, tüm çalışmaların değerlendirme sürecinde çifte körleme yöntemini kullanmaktadır. Çift körleme yönteminde çalışmaların yazar ve hakem kimlikleri gizlenmektedir.

İlk Değerlendirme Süreci:

Folklor/edebiyat dergisine gönderilen çalışmalar ilk olarak Öndenetim Kurulu tarafından değerlendirilir. Bu aşamada, derginin amaç ve kapsamına uymayan, Türkçe ve İngilizce olarak dil ve anlatım kuralları açısından zayıf, bilimsel açıdan kritik hatalar içeren, özgün değeri olmayan ve yayın politikalarını karşılamayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, gönderim tarihinden itibaren en geç bir ay içinde bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar ise ön değerlendirme için ilgili alan editörüne gönderilir.

Ön Değerlendirme Süreci:

Ön değerlendirme sürecinde alan editörleri çalışmaların, giriş ve alan yazın, yöntem, bulgular, sonuç, değerlendirme ve tartışma bölümlerini dergi yayın politikaları ve kapsamı ile özgünlük açısından ayrıntılı bir şekilde inceler. Bu inceleme sonucunda uygun bulunmayan çalışmalar en geç dört hafta içerisinde alan editörü değerlendirme raporu ile iade edilir. Uygun bulunan çalışmalar ise hakemlendirme sürecine alınır.

Hakemlendirme Süreci:

Çalışmalar içeriğine ve hakemlerin uzmanlık alanlarına göre hakemlendirilir. Çalışmayı inceleyen alan editörü, folklor/edebiyat dergisi(veya Dergipark) hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az üç hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem önerebilir. Alan editöründen gelen hakem önerileri editörler tarafından değerlendirilir ve çalışmalar editör(ler) tarafından hakemlere iletilir. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalar hakkındaki hiçbir süreci ve belgeyi paylaşmayacakları hakkında garanti vermek zorundadır.

Yazım Kuralları

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

İlk sayfa düzeni:

- 1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 2- Makale başlığı (ortada 12 sözcüğü geçmeyecek; ortalanacak)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe öz (abstract), makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra Öz metni yerleştirilir. İngilizce makalelerde 250 sözcükten oluşan Türkçe Öz verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.
- 5- Önce makale dilinde, ardından öz (abstract) dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.
- 6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
 - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (*) işareti ile,
 - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (**) işaretiyle
 - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Dipnot ve Kaynaklar APA 7 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

Yayın takvimi: Dergi, özel sayılar hariç yılda Şubat, Mayıs, Ağustos ve Kasım aylarında olmak üzere dört sayı olarak yayımlanır.

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Dergi, OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) üyesi ve CORE platformundadır.

Etik Kurul Zorunluluğu:

TR DİZİN 2020 Etik Kriterleri kapsamında, dergimize 2020 yılında gönderilen ve gönderilecek olan yayınlar için Etik Kurul Belgesi zorunlu olacaktır. Bu kapsamda etik kurul izni gerektiren çalışmalar için makalenin ilk ya da son sayfasında ilgili Etik Kurul onayı ile ilgili bilgilere (kurul-tarih-sayı) yer verilmesi gerekecektir. Bu nedenle dergimize makale gönderimi yapacak olan aday yazarlarımızın ilgili kriteri göz önünde bulundurarak makalelerini düzenlemeleri gerekmektedir.

folklor/edebiyat dergisi etik durumlar, hatalar veya vazgeçmeler konusunda konuyla ilgili uluslararası alanda benimsenmiş ilkelere bağlıdır. Dergiye gönderilen bilimsel çalışmaların yayınlanmasından vazgeçilmesini önlemek editör kurulunun kritik sorumlulukları arasındadır. Bilimsel çalışmalarda gözlemlenebilecek etik dışı davranışların hiçbir örneği kabul edilemez. Dergiye gönderilmiş bilimsel araştırma içeriğinin özgün kaynaklardan yararlanılarak hazırlandığı yazarlar tarafından beyan edilmiştir.

folklor/edebiyat dergisi, "Dergi Editörleri Davranış İlkeleri"ni (Code of Conduct for Journal Editors-COPE) esas alarak yayım sorumluluklarını yerine getirmeyi temel ilke olarak benimsemiştir. Bu ilke doğrultusunda editör kurulu, hakemler ve yazarlar dergi başvuru ve değerlendirme süreçlerindeki işlemlere uygun davranmayı etik kurullar kapsamında uygulamakla zorunludur. folklor/edebiyat dergisi, başkalarına ait çalışmaları kötüye kullanma, çıkar ilişkisi gibi etik ihaller içeren hiçbir etik dışı çalışmanın kabul edilemez olduğunu ve yasal tüm haklarının saklı olduğu bildirilir.

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

2020 yılında TR Dizin tarafından açıklanan Etik İlkelerle ilgili kurallar kapsamında aşağıdaki ilkelere tüm yazarların dikkat etmesi önemlidir:

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- * Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- * İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

- * İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
 - * Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
 - * Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
 - * Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,
 - * Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
 - * Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.
- Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların folklor/edebiyat'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmi Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

folklor/edebiyat Telif Hakkı:

Dergimizde yayınlanmak üzere sisteme yüklenen çalışmalar için yayın telif hakkı sözleşmesi istenmez. Dergide yer alan ürünler için yazarlardan herhangi bir ücret istenmez. Yazar ya da yazarlar, bu durumu kabul eder ve derginin yayın ilkelerine uygun hareket etmeyi onaylar, bu sisteme dahil olurlar. Dergiye makale gönderme, Dergipark platformuyla ya da dergi sitesindeki Makale Takip Sistemi yoluyla gerçekleştirilir.

Bu dergi, içeriğin kamuya serbestçe ulaşılabilir kılınması ve daha geniş bir küresel bilgi alışverişini desteklemesi ilkesine dayanarak içeriğine anında açık erişim sağlar. Bu bağlamda, akademik yayıncılık etiği ihlalleri olmaksızın derginin web sitesinin kullanıcıları, makalelerinin tam metinlerini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, dağıtabilir, yazdırabilir, arayabilir ve ya bağlantı kurabilir ve okuyucuların bunları başka bir yasal amaç için kullanmasına izin verebilir. (Budapest Open Access Initiative's definition of Open Access). Dergi makalelerinin mümkün olduğunca geniş kitlelere ulaşması gerektiğinden, bu yeni dergilerde yayımlanan materyale erişimi ve kullanımı sınırlamak için telif haklarına başvurulmayacaktır. Bundan sonraki süreçte telif hakları ve diğer araçlar, engellemeler koymak yerine yayımlanan tüm makalelerin açık erişimde kalıcılığını sağlamak için kullanılacaktır" . (Kaynak: Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>).

Lisans

Creative Commons «Attribution» 4.0



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

Dergimizde yayınlanması amacıyla gönderilen ve diğer bölümlerde belirtilmiş olan koşullara uygun çalışmalarda saptanabilecek ilgili yasalara uygun olarak gerçekleştirilmemiş alıntı, intihal gibi konularda yazar ya da yazarlar tek taraflı olarak sorumludur. Her makalenin benzeme oran raporları, dergi yönetimince beş yıl süreli olarak arşivlenir.

Dergi Yönetimi ve Kurullar

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rektör

Genel Yayın Yönetmeni: Prof. Dr. Metin Karadağ

Yardımcı Editör: Yrd. Doç. Dr. Mıhrıcan Aylanç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi - serpilayguncengiz@gmail.com);

Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi - suheylesaritas@gmail.com);

Doç.Dr. Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi - meryem.bulut@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim elemanları:

Doç. Dr. Gürkan Gümüşatam

Yrd. Doç. Dr. Mıhrıcan Aylanç

Dr. Gülden Sarı

Yabancı Dil Editörleri:

Dr. Manolya Çalışır (mcalisir@ciu.edu.tr)

Öğr.Gör. Sonay Acar (ezelsonay@gmail.com)

Dr. İlyaz Arız Yöndem (ilyaz.yondem@hvbv.edu.tr)

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Türk Dili Editörü: Doç. Dr. Gürkan Gümüşatam

Yönetim ve İletişim:

Dergimize <https://www.folklorededebiyat.org> ve <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> adreslerinden tüm dünyadan ulaşmakta ve açık erişim politikamız gereğince bütün sayılarımızdan oluşan arşivimize ücretsiz erişim sağlanmaktadır.

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

Ankara Ofis: Hatay Sk. No: 24/12 Kocatepe / Ankara

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

Telefon : (392)6711111-2601/2600 Faks : (392) 6711165

E posta: folklorededebiyat@ciu.edu.tr / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history

The journal was founded by Metin Turan 1994 and the first issue started to be published in Ankara.

Since 2008, the journal has been granted publishing rights by the International Cypriot University and is regularly published as an academic publication of the University in the same period and is being delivered to the scientific circles as free of charge. The Journal of *folklore/literature* is a publication of Cyprus International University which publishes original works from the fields of folklore, literature, anthropology, language, linguistics based on analysis and research conducted in accordance with the scientific methods. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

The journal of *folklore & literature* is an open access double peer reviewed research journal that is published by Cyprus International University. The journal welcomes and acknowledges high quality theoretical and empirical original research papers and analysis, documents and interpretations, applications or application based works, educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

folklore & literature journal publishes in both print and online version. The journal is published four times a year in February, May, August and November.

By 'open access' to this literature, we mean its free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself. The only constraint on reproduction and distribution, and the only role for copyright in this domain, should be to give authors control over the integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited." (Budapest Open Access Initiative)

The journal accepts the CORE principles.

All articles are licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology,

Language,

Linguistic.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

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

Publication calendar and conditions:

Except for special issues, the journal is publishes four issues a year; February, May, August and November.

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 8000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 2000 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. No submission fees, publication fees or page charges are requested from the authors. No royalties

will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language of the journal is Turkish and English. In addition, the title, summary and key words of all published manuscripts, even those published in Turkish, are published in English. Turkish manuscripts are available in the English extended summary with 750-1000 words. Turkish abstract in English manuscripts consists of at least 250 words.

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 1.5 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6. For manuscripts written in Turkish, it is required to submit an extended English summary of 750-1000 words.

First page design:

- 1- Author's name (right corner, aligned right)
- 2- Article title (centered; no more than 12 words)
- 3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
- 4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
- 5- Five to six keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
- 6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
 - Author information, denoted with a (*)
 - In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
 - Information about the translator, denoted with (***)

Peer Review Process:

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

Ethics Committee Obligation:

Cyprus International University *folklore/literature* journal is a refereed journal that operates under the following ethical principles and rules in order to publish high-quality scientific manuscripts in the fields of folklore, literature, anthropology, language and linguistics. The manuscripts submitted to the Cyprus International University *folklore/literature* journal are evaluated by the peer review process and are published electronically with open access. Below are the ethical responsibilities, roles and duties of the authors, journal editors, the referees and the publisher. The following ethical principles and rules have been prepared in accordance with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE). On the other hand, information on plagiarism and unethical behaviors is given in folklore/literature journal.

Within the scope of the Code of Ethics announced by TR- Index in 2020, it is important that all authors pay attention to the following principles:

- * Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes,
 - * Clinical studies on humans,
 - * Research on animals,
 - * Retrospective studies in accordance with the law on protection of personal data.
- Also;
- * Stating that "informed consent form" was obtained in case reports,
 - * Obtaining and indicating permission from the owners for the use of scales, questionnaires, photographs belonging to others
 - * Indication of compliance with copyright regulations for the intellectual and artistic works used.

In case the manuscripts that meet the above conditions and require the permission of the Ethics Committee are sent to folklore / literature, the official Ethics Committee permission documents must be sent to the journal in addition.

folklore/literature Copyright/ License:

Authors who submit to this journal will retain the copyright for their work. This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. The users of the journal's website may read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of its manuscripts and allow readers to use them for any other lawful purpose (Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read> work).

There is no charge for the manuscript submission and publication processes.

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



Journal Management and Boards:

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof. Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor

Prof. Dr. Metin Karadağ

(CIU Dean of Faculty of Arts & Sciences - mkaradag@ciu.edu.tr)

Assistant Editor

Assoc. Prof. Dr. Mıhrıcan Aylanç (Cyprus International University, maylanc@ciu.edu.tr)

Technical Editor

Metin Turan (CIU Ankara Director-mturan@ciu.edu.tr)

Broadcast - Media Editors

Serpil Aygün Cengiz (Ankara University - serpilayguncengiz@gmail.com)

Süheyla Sarıtaş (Balıkesir University - suheylesaritas@gmail.com)

Meryem Bulut (Ankara University - meryem.bulut@gmail.com)

Foreign Language Editors

Assoc.Prof.Dr. Manolya Çalışır (mcalisir@ciu.edu.tr)

Dr. İlkyaz Arız Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)

Sonay Acar (ezelsonay@gmail.com)

English service

CIU School of Foreign Languages

The journal is a member of OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) and it is on the CORE platform.

Turkish Language Editor: Doç. Dr. Gürkan Gümüşatam

Management and Communication:

Our journal is accessible from all over the world at <https://www.folklorliterature.org> and <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> and in accordance with our open access policy, we provide free access to our archive of all our issues.

Edition: Başkent Kışe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

Ankara Office: Bayındır Sok. 30/E Kızılay- Ankara-TURKEY

Phones: (392)6711111-2601/2600 Fax: (392) 671 1165

Electronic communication:

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

DANIŞMA Kurulu / ADVISORY Board

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

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

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

İlhan Başgöz (Em. Öğr.Üyesi- turkish@indiana.edu) USA

Hande Birkalan-Gedik (Johann Wolfgang-Goethe Universität - Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie - hande1kalan@yahoo.com) Germany

Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi - fbozkurt@akdeniz.edu.tr) Turkey

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

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

Nurettin Demir (Hacettepe Üniversitesi - ndemir@hacettepe.edu.tr) Turkey

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

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

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

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

Jaklin Kornflit (Syracuse University - korn ilt@syr.edu) USA

John H. McDowell (Indiana University - mcdowell@indiana.edu) USA

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

Eunkyung Oh (Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net) South Korea

ufuk Özdağ (Hacettepe Üniversitesi - ozdag@hacettepe.edu.tr) Turkey

Jonathan Stubbs (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - j stubbs@ciu.edu.tr) Cyprus

ALAN EDİTÖRLERİ /FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik

(Frankfurt Üniversitesi - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof. Dr. Arzu Öztürkmen

(Boğaziçi Üniversitesi - ozturkme@boun.edu.tr) ORCID ID: 0000-0002-2555-2501)

Edebiyat-Literature

Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan

Hacettepe Üniversitesi (ggonca@hacettepe.edu.tr) ORCID ID: 0000-0001-9421-9107)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz

(Maltepe Üniversitesi - r_korkmaz@hotmail.com) ORCID ID: 0000-0001-6627-3042

Antropoloji-Anthropology

Prof. Dr. Akile Gürsoy

(Beykent Üniversitesi - gursoyakile@gmail.com)

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz

(Ankara Üniversitesi DTCF - serpilayguncengiz@gmail.com) ORCID ID: 0000-0001-7448-4317

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Aysu Erden

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof. Dr. V. Doğan Günay (Dokuz Eylül Üniversitesi- Buca Eğitim Fakültesi -

dogan.gunay@deu.edu.tr) ORCID ID: 0000-0002-9001-8700

Yusuf Çotuksöken

(yusuf.cotuksoken@hotmail.com)

*Bu sayıda Etik Kurul kararı gerektiren makalelerin belge veya bilgileri, ilgili
metinlerin ön sayfa veya sonuna eklenmiştir.*

*The Ethics Committee decision letters or informations for the required studies are
attached to the front page or at the end of the relevant manuscript*

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

Prof. Dr. Nüzhet Berrin Aksoy	Doç. Dr. İmral Deveci
Prof. Dr. Mehmet Erol Altınsapan	Doç. Dr. Ahmet Keskin
Prof. Dr. Füsün Ataseven	Doç. Dr. Gülten Küçükbasmacı
Prof. Dr. Ahmet Bozdoğan	Doç. Dr. Ebru Şenocak
Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun	Doç. Dr. Veli Uğur
Prof. Dr. Sedat Bayrakal	Doç. Dr. R. Şeyda Ülsever
Prof. Dr. Ali Duymaz	Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu
Prof. Dr. Sergül Vural Kara	Yrd. Doç. Dr. Emel Kaya
Prof. Dr. Nejdett Neydim	Yrd. Doç. Dr. Hülya Yeşil
Prof. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin	Dr. Öğr. Üyesi Fadime Tikbas Apak
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk	Dr. Öğr. Üyesi Sonnur Aktay
Prof. Dr. Arzu Öztürkmen	Dr. Öğr. Üyesi Pınar Kasapoğlu Akyol
Prof. Dr. Makbule Sabziyeva	Dr. Öğr. Üyesi Ceren Çerçioğlu
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam	Dr. Öğr. Üyesi Bilge Gökter
Prof. Dr. Muzaffer Sümbül	Dr. Öğr. Üyesi Hilal Yakut İpekoğlu
Prof. Dr. Muharrem Tosun	Dr. Öğr. Üyesi Derya Özcan
Prof. Dr. Tülay Uğuzman	Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Şahin
Prof. Dr. Ayşe Didem Uslu	Dr. Öğr. Üyesi Çilem Tercüman
Prof. Dr. Nil Ünsal	Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Gürsoy Şumnulu
Doç. Dr. Adem Balkaya	Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Üstünova
Doç. Dr. Şakir Çakmak	Dr. Öğr. Gör. Nafia Akdeniz
Doç. Dr. Songül Çek	

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

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

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / From folklor/edebiyat (Metin Karadağ)	XV
<u>Araştırma Makaleleleri / Research articles</u>	
Oryantal Dans, Kadın Deneyimleri, Sahne ve Dramaturji: Bir Araştırma Hikâyesi Belly Dance, Women's Experiences, Stage and Dramaturgy: A Research Story Berna Kurt	977
Hekimlik Mesleğine İlk Geçiş Riti: Beyaz Önlük Giyme The First Rite of Transition to the Medical Profession: Wearing a White Coat Aslı Büyükokutan Töret	993
Kütahya İli Altıntaş İlçesi Halk Mimarisinden Örnekler: Köy Odaları Examples From The Public Architecture of Altıntaş District of Kütahya Province: Village Rooms Türkân Acar.....	1013
Metinlerarasılık Bağlamında Anadolu'dan Avrupa'ya Âşıklar ve Anonim Eserler Minstrels from Anatolia to Europe and Anonymous Works within the Context of Intertextuality Pınar Tekin - Füsün Ataseven	1029
Âşık Şenlik'in Salman Bey ve Turnatel Hanım Hikâyesi'nin Denis Bertnard'ın Anlatı İzlenesi Formülünde Okunması Reading Âşık Şenlik's Story of Salman Bey and Turnatel Hanım in Denis Bertnard's Narrative Curriculum Formula Fatma Pınar Kuzu	1045
Animasyon (Çizgi Film) Tarihine Kültür Aktarımı Açısından Bir Bakış A Look at the History of Animation (Cartoon) in Terms of Cultural Transfer Erkan Aslan.....	1059
Yaşar Kemal'in Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Yusufçuk Yusuf Romanlarında Hegemonik Erkeklik Hegemonic Masculinity in Yaşar Kemal's Demirciler Çarşısı Cinayeti and Yusufçuk Yusuf Novels Aziz Şeker - Emre Özcan	1075
Çeviribilim ve Çeviri Olgusu Açısından İdeoloji Translation Studies and Ideology in terms of Translation Nurdañ Maral - Faruk Yücel	1093
Alper Canıgüz'ün Kan ve Gül Romanı Örneğinde Çevirmen ve Dünyası The Translator and His World in Alper Canıgüz's Novel Kan ve Gül (Blood and Rose) Nilgin Tanış Polat - Saniye Uysal Ünalın	1109
Haiku Estetiği ve Oruç Aruoba'nın Haikuları Üzerine Yapısal Bir Deneme A Structural Essay on Haiku Aesthetics and Oruç Aruoba's Haikus Nurcihan Akhan - Didem Ardañ Büyükarmın	1127

El Señor Presidente ve La Fiesta del Chivo Adlı Romanların Oluşumcu Yapısalcı Analizi

A Genetic Structuralist Analysis of the Novels Mr. President and the Feast of the Goat

Neslihan Kadıköylü..... 1139

The Kinship Commodification of Local Ethnic in Lampung in Multicultural Relations

Lampung'daki Yerel Etnik Yapının Çokkültürlü İlişkilerle Metalaşması

Risma Margaretha Sinaga 1163

Derleme Makalesi / Compilation article

North Caucasian Poetry at the Turn of the Centuries:

End of the 20th – Beginning of the --21st Century

20. Yüzyıl Sonlarından 21. Yüzyıl Başlarına Kadarki Süreçte Kuzey Kafkasya Şiiri

İzeta Vladimirovna Mamieva - Rauzat Abdullakhovna Kerimova -

Elmira Tamerlanovna Gutieva 1175

Söyleşi /Interview

Karagöz Sanatçısı Orhan Kurt ile Söyleşi

Mevlüt Özhan 1191

Kitap Eleştirileri / Book Review

Türk Gölge Oyunu Perdesinde Mevlüt Özhan İzleri

Nail Tan..... 1211

Zimmerman, J. (2021). Women and Other Monsters: Building a New Mythology

Hüseyin Ekrem Ulus 1215

Çevik, Doğanay (Ed.) (2020) Benim Sanat Hikâyesi: İzmir'de Yaşayan Geleneksel El Sanatları ve Sanatçıları

Nükte Sevim Derdiçok 1221

Storr, Will (2020 [2018]) Selfie Tutkusu: Kendimizle Neden Bu Kadar İlgiliyiz?

İrdem Akın Temel 1227

Editör'den

Akademik, kültürel ve sanatsal etkinliklerin sanal/dijital ortamlardaki konumlarının giderek dizgeleştği bir ortamda dergimizi eskiden beri olduğu gibi hem matbu hem de elektronik olarak belirlenmiş takvim çerçevesinde sürdürmekteyiz. Araştırmacılar, akademisyenler, yayımcılar olarak kaygılanmayacağımız yarınlara özlemi ile işlerimizde çabalamaya devam ediyoruz. Bireyselliklerden örgütlenme/kurumsallaşmaya baktığımızda dergiler çıkıyor, sempozyumlar yapılıyor, “webinar”lar yaygınlaşıyor; yüzlerini görmekte güçlük çekeceğimiz pek çok kişiyle “canlı” iletişimlerde bulunuyoruz. Bu bağlamda akademik dergiler de kimi zorluklar yaşansa da varlıklarını sürdürmektedir.

Bu sayımızda 12 araştırma, bir derleme makalesi bulunurken 4 kitap eleştirisi yayımlamaktayız. Ayrıca Mevlüt Özhan’ın Karagöz sanatçısı Orhan Kurt ile yaptığı belge niteliğindeki söyleşinin de alana önemli katkılar sağlayacağına inanıyoruz.

Öte yandan derginin makale alanı konusunda da yeni bir yapılanmanın hazırlıkları içindeyiz: Yılın bu son sayısından sonra 2022 yılı sayılarında sadece folklor, edebiyat ve antropoloji alanlarındaki makalelere yer vereceğimizi daha önce de dergimizin sitesinde açıklamıştık. Böylelikle “alan dergisi” kimliğinde daha nesnel bir yapı oluşacaktır.

Bu sayımızın oluşmasında emeği geçen herkese teşekkür eder, saygılarımızı sunarım.

Metin Karadağ

Editor

From Editor

In an environment where the positions of academic, cultural and artistic activities in virtual/digital environments are becoming more and more systematic, we pursue our journal within the framework of both printed and electronically determined calendars, as before. As researchers, academics and publishers, we continue to strive in our works with the longing for a future where we will not worry. When we look from individuality to organization/institutionalization, journals are published, symposiums are held, “webinars” become widespread; we are in “live” communication with many people whose faces we may have difficulty seeing in person. In this context, academic journals continue to exist, despite the challenges.

In this issue, we publish 12 research articles, one Compilation article one review article along with 4 book reviews. In addition, we believe that the documentary interview of Mevlüt Özhan with Karagöz artist Orhan Kurt will make significant contributions to the field.

On the other hand, we are in the process of preparing for a new identity regarding the scope of the journal: Following this last issue of the year, as we had previously announced on our journal’s website, we would only include articles from the fields of folklore, literature and anthropology in the issues of the year 2022. Thus, a more objective identity structure will be established “field-specific journal”.

I would like to extend my sincere gratitude and respects to everyone who contributed to the formation of this issue.

Metin Karadağ
Editor



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor1971

Araştırma makalesi/Research article

Oryantal Dans, Kadın Deneyimleri, Sahne ve Dramaturji: Bir Araştırma Hikâyesi

**Belly Dance, Women's Experiences, Stage and Dramaturgy:
A Research Story**

Berna Kurt*

Öz

Bu çalışmada, son üç yıldır, üç farklı ülke ve beş farklı şehirde, çok farklı deneyimlere sahip kadınlarla birlikte gerçekleştirdiğim oryantal dans araştırmalarımı değerlendiriyorum. Araştırmanın araştırmacı olarak üzerimdeki etkisini değerlendirebilmek için, öncelikle kronolojik bir anlatı inşa ediyor ve araştırma öncesinde bedenselliğimi ve dansla kurduğum ilişkiyi tarihselleştiriyorum. Daha sonra araştırma sürecinde dansçı-araştırmacı, dramaturg, dans öğrencisi vd. olarak edindiğim kişisel deneyimleri, sanatsal ve bilimsel araştırmalar ya da bedensel ve zihinsel deneyimler gibi ikilikler kurmadan, üstlendiğim farklı rolleri gözden geçirerek inceliyorum.

Çalışmamda, kişisel deneyimlerim birincil kaynaklarımı, feminist yöntemi tartışan ve farklı kadınların oryantal dans deneyimlerini inceleyen araştırmalar da ikincil

Geliş tarihi (Received): 13-04-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 28-09-2021

* Prof.Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi. (İstanbul Aydın University Art and Culture Management) bernakurt@gmail.com. ORCID 0000-0002-9937-1308

kaynaklarımı oluşturuyor. Değerlendirmemi, feminist yöntemin konumlandırılmış bilgi, özdeşünümsellik, kadın deneyimlerini temel alma, kadınlarla birlikte ve güçlenmek için çalışma gibi ilkeleri etrafında yapıyorum. Son olarak, araştırma sürecinin araştırmacı olarak üzerimdeki etkisini analiz ediyor; gündelik hayatta ve performans bağlamlarında bedenimle ve dansla kurduğum ilişkideki değişimi değerlendiriyorum. Bu değişimi, farklı coğrafya ve tarihselliklerdeki başka kadınların oryantal dans deneyimlerini tartışan akademik literatürle ilişkilendirerek, kişisel hikâyemi daha geniş bir bağlama oturtmaya çalışıyorum.

Anahtar sözcükler: *feminist yöntem, özdeşünümsellik, toplumsal cinsiyet, oryantal dans, göbek dansı*

Abstract

In this study, I reflect upon my belly dance research that I have been conducting since the last three years in three different countries and five different cities, with women having various experiences. To be able to analyze the effect of this research on myself as a researcher, I construct a chronological narrative which first focuses on my corporeality and my relation with dance before this research. I continue to investigate my personal experiences as dancer-researcher, dramaturg, dance student etc. in the research process without creating dualities between artistic and scientific research or corporeal and intellectual experiences.

My personal experiences constitute my primary resources in this study. I also discuss some secondary sources on feminist methodology and different women's belly dance experiences. I make an analysis on the basis of some principles of feminist methodology like situated knowledge, self-reflexivity, the focus on women's experiences, working with women for empowerment. I also reflect upon the effect of the research on myself as the researcher, especially the change in my corporeal expression in daily life and within performance contexts. To analyze my personal experience in a wider context, I relate this change in my corporeality with academic belly dance literature which discuss other women's belly dance experiences in various historical and geographical contexts.

Keywords: *feminist methodology, self-reflexivity, gender, belly dance, oriental dance*

Extended summary

As a social scientist with a dance background, I mostly make research on the social, historical and political contexts of dance performances and choreographies. My research for artistic and academic purposes converge and enrich each other. Accordingly, I avoid the dualities between artistic and scientific research or corporeal and intellectual experiences.

Gender inequalities in dance production and daily life have always been one of my primary problematics. In this study, I focus on my belly dance research with a feminist perspective. I use qualitative research techniques of feminist methodology with which I can share my experience, knowledge and emotions. I reflect upon the research that I have been

conducting since the last three years in three different countries and five different cities, with women from very different backgrounds.

I analyze my personal experience on the basis of some principles of feminist methodology: awareness of the situated knowledge, self-reflexivity, the focus on women's experiences, working with women for empowerment. I also reflect upon the effects of the research on myself as the researcher, especially the change in my corporeality in daily life and within performance contexts. To be able to analyze those effects, I construct a historical framework of my experience in dance and movement. In a chronological narrative, I firstly focus on my corporeality and my relation with dance before this research on belly dance. I refer to my free dancing childhood, my later more restricted bodily expression partly related to my gender socialization process. Afterwards, I continue to investigate my personal experiences as dancer-researcher, dramaturg, dance student etc. in my research process on belly dance.

This research has multidimensional aspects which consist of feminist and post-colonialist-readings on belly dance, discussions of the personal experiences of gender inequalities, making interviews, watching performances, learning belly dance from different teachers, listening to various musical recordings, improvising on dance and music with women from different countries, ages, backgrounds and sexual orientations. The impact of this research on me as a researcher was also multidimensional, as it was conducted in different countries, with people from a wide variety of geographies and identities. This intercultural study made me rethink about my own plural identities, experiences and the working conditions and cultural codes in my native country, Turkey. Since the dramaturgical work is mostly based on the perception of the audience in different contexts, my observations and personal experiences in various cities came into prominence. My first-hand observations of different artists' modes and conditions of production inevitably enabled me to make comparisons and develop my perspective as an artist and researcher working in cultural sector.

In the research process, I realized that my belly dance practice contributed to the liberation of my bodily expression. I began to move my body more easily, freely and self-confidently in daily life and in performative contexts. While improvising, I realized that I have a much wider movement repertoire and I can easily move new parts of my body that I couldn't do before.

Such personal experiences constitute my primary resources in this study. I also discuss some secondary sources on different women's belly dance experiences. To analyze my personal experience in a wider context, I relate my experience with the findings of the belly dance literature which discuss women's belly dance experiences in various historical and geographical contexts.

Most of the research focused on belly dancing women express the "positive" effects of belly dance courses in different aspects. I found that my experiences are similar to those of many other women -including the participants of the same dance courses with me in Istanbul/Turkey and the Western women discussed in academic literature on belly dance.

Most of this literature refers to the historical context of feminist movements in Western countries in the 1970's. They state that in this period, predominantly white and middle-class

women in Western Europe and North America were interested in belly dancing and feminist women redefined belly dance as a symbol of liberation. This dance has been correlated with body acceptance, physical fitness, personal growth, sisterhood and spirituality.

Although Turkey is accepted as one of the main geographies of this dance genre, we do not observe that belly dance or any other dance genre has become popular in the feminist movement that has developed since the 1980's. However, regardless of history or geography, we see that women-only dance learning environments provide a safe and supportive atmosphere without the judgmental attitudes associated with the male gaze. Such contexts make it easier for women to define their own relationship with their bodies and provide some opportunities for empowerment.

Belly dance still offers very rich opportunities for postcolonial feminist studies. Alternative performative, pedagogical and academic approaches can be created in this field to provide some tools of empowerment for a wider community of people.

Giriş

Yaklaşık üç yıldır oryantal dansla¹ ilgili uygulamalı ve kuramsal çalışmalar yürütüyorum. Dans geçmişi olan bir araştırmacı olarak, sanatsal ve bilimsel araştırma süreçlerim çoğu zaman içe içe geçti, birbirini besleyip zenginleştirdi. Farklı ülke ve şehirlerde, farklı hedeflerle yürüttüğüm bu çalışmaların birçoğunu yine çeşitli ülkelerden birçok kadınla ve kendini ikili cinsiyet kimlikleriyle tanımlamayan kişilerle birlikte gerçekleştiriyorum. Oryantal dans araştırmalarımı merkeze alacağım bu çalışmada, öncelikle dansçı-araştırmacı, dramaturg, dans öğrencisi gibi kimlikler üstlenerek edindiğim kişisel deneyimi kronolojik bir akış içerisinde değerlendireceğim. Daha sonra, bu deneyimi, farklı kadınların oryantal dans deneyimleriyle birlikte ele almaya çalışacağım. Kişisel deneyimlerim birincil kaynağımı, oryantal dans alanındaki literatür ile feminist yöntem tartışmaları da ikincil kaynaklarımı oluşturacak.

Analizimi kendi “deneyim, bilgi ve duyguları(mı) paylaşabileceğim nitel araştırma teknikleri”nden biri olan feminist yöntemi kullanarak yapmaya çalışacağım. Feminist yöntemsel yaklaşımlarda temel hedefler olan “gündelik hayatın ve toplumsal cinsiyetlenmiş ilişkilerin analizi” (Öztan, 2015: 286, 287) ve güçlenme, dans ve akademi alanlarında benim de temel hedeflerim arasında.

Dans hareketini toplumsal, kültürel ve siyasal bağlamlarla ve toplumsal cinsiyet kimliğiyle ilişkili olarak incelerken, “iki bilgi türü”nü bir araya getirmeye çalışacağım: “1) hipotezler oluşturan, kuramları inceleyen, insanların eylemlerini anlamlandırmaya çalışan entelektüel bilgi, 2) bir grup insanla birlikte zaman geçirmenin ortaya çıkardığı deneyimsel bilgi” (Grau, 2007: 2). Değerlendirmeye geçmeden önce, inceleyeceğim dans türü olan oryantal dansla ilgili kısa bir tarihsel çerçeve oluşturmaya çalışacağım.

Oryantal dansın Kuzey Afrika ve “Ortadoğu” olarak tanımlanan coğrafyada ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun klasik döneminden itibaren şehirlerde seyirlik bir tür olarak var olduğu bilinmektedir. Türkiye’deki yerleşik halk dansı ya da “folklorik” dans türlerinden biri olan çiftetelli bu dansın yerel versiyonlarından biri olarak kabul

edilmektedir. 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ağırlıklı olarak gayrimüslim kadın (çengi) ve erkek (köçek) profesyonel dansçılar tarafından, sarayda, kamusal saray şenliklerinde, kahvehanelerde ve seçkinlerin konaklarında icra edilmiştir (And, 1976: 142-146; Potuoğlu-Cook, 2006: 651; Öztürkmen, 2001: 143, 2003: 40, 2011: 287-288). Toplumsal yapıdaki değişimler, özellikle gayrimüslim nüfusunun azalması ve bu dans türünü destekleyen Osmanlı seçkinlerinin iktidarının sona ermesiyle birlikte bir dönem sürekliliğini kaybetmiştir. Yeni cumhuriyet rejiminin ilk yıllarında cinsellikle ve “kötü kadın”larla özdeşleştirilerek itibar kaybetmiş olan dans, ancak turizmin yükselişiyle birlikte yeniden popülerlik kazanmıştır (Öztürkmen, 2001: 143, 2011: 288). Halen eğlence ortamlarında hem seyirlik hem de özellikle kadınların katılım gösterdiği bir sosyal dans türü olarak var olmaya devam etmektedir.

Oryantal dans, günümüzde, dünyanın birçok yerinde, farklı toplumsal cinsiyet kimlikleri ve cinsiyet yönelimlerine sahip kişiler tarafından icra edilmektedir. Çalışmanın son bölümünde değinileceği şekilde, farklı coğrafyalarda özellikle kadınlar tarafından sahiplenilmiş bir küresel dans türü haline gelmiştir.

Bu dans türüyle ilgili değerlendirmeye geçmeden önce, öncelikle hem kendimi konumlandırmak hem de araştırma sürecinin araştırmacıya etkisini değerlendirebilmek adına, araştırma öncesinde dansla kurduğum ilişki ile araştırma sürecindeki deneyimlerimi kronolojik bir akış içerisinde aktaracağım.

1. Araştırma süreci

Çocukken, yaz aylarını annemin ve babamın memleketi olan Sinop’ta geçirir, köçek ekiplerinin katıldığı gelin alma, sünnet ve düğünleri izlerdik. O zamanlar akraba düğünlerinin güzel ‘oynayan’ kız çocuklarından biriydim. Dans etmeye çok meraklıydım. Düğünlerde yorulana kadar oynar, evde olduğum zamanlarda da teybe kaset koyup dans ederdim.

1980’li yılların ortalarında henüz bir ilkokul öğrencisiyken halk danslarıyla tanıştım. Böylelikle orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak o yıllarda asla sahip olamayacağım bir imkâna kavuştum ve daha dokuz yaşında yurtdışına çıktım. İlkokul ekibi olarak uluslararası bir yarışmaya katılmış, Portekiz’e altı gün süren otobüs yolculuğumuz esnasında Venedik’te gondola binmiş, İspanya’da boğa güreşi seyretmişim. O yaşlardaki bir kız çocuğu için oldukça ilginç olan bu deneyimleri yaşamamı sağlayan şey yine dans olmuştu.

Aynı yıllarda aldığımız ilk renkli televizyonda Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun çiftetelli koreografisini seyrettiğimi hatırlıyorum. Özellikle kadın dansçılara hayran olmuşum; onları rol modeli olarak kabul ediyor, performanslarını özenerek taklit ediyordum. Sahneye çıkmayı da çok sevmiştim ama yine de sonraki yıllarda dansın hayatımın bu kadar merkezinde olacağını henüz bilemezdim.

Ergenlik yıllarımda bu dans pratiğim sekteye uğradı. Fiziksel olarak fazlasıyla erken gelişen, göğüslerinin dikkat çekmemesi için kambur bir postür edinen birçok kız çocuğu gibi ben de artık dans pistlerine fırlamaz olmuşum. Yaşadığımız coğrafyanın, içinde yetiştiğimiz tarihselliğin ve toplumsallığın içinde benim gibi şehirli, iyi okuyan kız çocuklarına biçilen

rol, fiziksel olarak dikkat çekmemek, hem edepli hem de akıllı olmaktı. Bu rolleri layıkıyla yerine getirdiğimi söyleyebilirim. Çok çalıştım; disiplinli ve sorumluluk sahibi bir memur çocuğu olarak mükâfatım da Türkiye'nin en iyi devlet okullarında okuyabilmek oldu.

Üniversiteye başladığımda, eve kapanarak çalışmak zorunda olmanın acısını çıkardım. Birçok öğrenci kulübüne birden üye olarak, etkinlikten etkinliğe koştum. İlk yılımda belki de hayatımın en sosyal dönemlerini yaşadım. En önemlisi de, dansa geri dönme şansı buldum. Yine bir öğrenci kulübünde halk dansları öğreniyor, çalıştırıyor, koreografi yapıyor, araştırıyor, yazıyor, çeviriler yapıyordum. Aslında ilk tercihim kazanmıştım; çok da sevdiğim Siyaset Bilimi bölümünde okuyordum ama dans tüm boyutlarıyla hayatımın merkezi olmuştu ve ileride mesleki seçimlerimi belirleyecek bir konuma gelmişti.

O yıllarda farklı halk dansı formlarıyla birlikte çağdaş dansı, fiziksel oyunculuk tekniklerini eklektik bir biçimde bir araya getiren, bir anlamda disiplinler arası sanat çalışmaları yürütüyorduk. Birçok dans türünü rahatlıkla icra eden bir bedenselliğe sahiptim. Ancak ilk kez 9/8'lik Çingene/Roman danslarını çalışmaya başladığımda, bedenimde anlam vermediğim bir tutukluk hissettim. Teknik olarak çok kolaylıkla yapabileceğim hareketleri yap(a)maz durumda buldum kendimi. Hareketleri 'doğru' yapıyordum ama fazlasıyla ölçülü ve zarif hareketlerle. Adeta, çocukken hayran kaldığım, bugün ise fazla stilize bulduğum Devlet Halk Dansları Topluluğu dansçıları gibiydim. Benim gibi şehirde büyümüş, Trakya'yla hiç teması olmamış, 'fazla' entelektüel birçok kadın arkadaşım da aynı durumdaydı. Daha 'rahat' dans edenlerimiz de vardı. Aramızdaki farkı anlamlandıramıyordum. Dansı kendilerinden öğrenmeye çalıştığımız, düşünlerine giderek karşılıklı oynadığımız Roman kadınları kadar özgür bir beden kullanımına kavuşmak o zamanlar için imkânsız görünüyordu bana.

O yıllarda üniversiteli feminist dansçılar olarak dans alanındaki cinsiyetçi işbölümlerini kırmak ve alternatif sahneler üretmek için çaba sarf ediyorduk. Yerel danslardaki tavır ve otantiklik meselelerine hep soru işaretleriyle bakmakla birlikte, zamanla 'kadın dansı' olarak kabul gören bazı türlere odaklanmaya karar vermiş, birkaç sahne denemesi de yapmış ama daha ileri gidememiştik. O yıllarda sahneye dair başka birçok 'mesele'm daha vardı. Bu bedensel rahatlık farkını anlamlandırabilme ve kendimdeki tutukluğu aşma şansını çok bulamadım. Üç sene önce, tamamen bir tesadüf sonucunda, oryantal dansla tanıştım. Yine kadın dansı olarak kabul edilen bu dansı öğrenmeye başlayınca, hem bedensel ifade tarzımda bir eşiği aşma hem de benim için çok yeni, zevkli ve verimli bir araştırma alanını keşfetme şansına kavuştum.

1.1. *We'R'Dansöz* misafir sanatçı programı araştırması: (Bonn)

Oryantal dansla tanışma hikâyem, halen çok sevdiğim bir dostum ve çalışma arkadaşım olan Tümay Kılınçel'le bir araya gelişimle başlıyor. Berlin'de yaşayan bir çağdaş dans sanatçısı olan Tümay 2016 yılında İstanbul'a geldiğinde tanıştık. İlk buluşmamızda beni başvuracağı bir misafir sanatçı bursuna davet etti. Böylelikle 2018 yazında, hiç tanımadığım başka iki sanatçıyla, Baly Nguyen ve Hiba Shammout'la birlikte *Flaussen+ Young Artists in Residence* misafir sanatçı programına katılmış oldum. Bonn'da bir ay süren *We'R'Dansöz* araştırma projesi sayesinde, oryantal dans üzerine çalışmaya başlamış oldum.

Bu dans türü üzerine okuma, pratik yapma, video seyretme, müzik dinleme ve tasarlama, tartışma ve notlar alma gibi farklı boyutları olan bu süreçte, Mısırlı performans sanatçısı, araştırmacı ve yazar Nora Amin bize danışmanlık yaptı. Amin'den talep ettiğimiz kuramsal ve uygulamalı atölyeler esnasında, doğaçlama çalışmaları da yürüttük. Oryantal dansa yönelik feminist ve sömürgecilik karşıtı bir yaklaşım geliştirmenin yollarını aradık.

Benim dansçı-araştırmacı konumunda olduğum bu kolektif araştırma deneyimi hem Tümay'la birbirimizi daha iyi tanımamızı sağladı hem de daha sonraki ortak çalışmalarımıza vesile oldu. Çok yoğun ve istekli bir şekilde çalıştığım, ekip çalışmasını yürütmeye yönelik becerilerimi hatırladığım, küratöryel birtakım yeteneklerimi keşfettiğim bu bir aylık süreç kamuya açık bir performatif sunum ve sergiyle sonuçlandı.² Prodüksiyon odaklı olmayan, kamusal paylaşımı olan bu tür bir araştırma bursu deneyimi, sanat ve kültür yönetimi alanında çalışan bir akademisyen olarak da benim için oldukça ilham verici oldu. Evime yeni bir çalışma alanıyla ve daha sonra peşine düşeceğim birçok soruyla dönmüş oldum.

1.2. İstanbul oryantaller eğitim ve kültür derneği: (İstanbul)

İstanbul'a döndüğümde hem bu dansı daha iyi öğrenmeye hem de yıllar sonra feminist kuram okumalarına geri dönmeye karar verdim. Öncelikle işi 'uzman'ından öğrenmek istedim. İstanbul'da dans kursu aramış ama henüz içime sinecek bir yer bulamamıştım. Çağdaş dans sanatçısı ve yaratıcı dans eğitmeni arkadaşım Lerna Babikyan'ın sosyal medyadaki bir yer bildirimi sayesinde, yine tamamen tesadüfi bir biçimde İstanbul Oryantaller Eğitim ve Kültür Derneği'nden (İstorder) haberdar oldum.

Şubat 2019'da yolum İstorder'e düştüğünde, kendimi ortalama bir dans kursunun çok dışında bir yerde bulmuştum. Kadınların birlikte dans etmenin ötesinde, birlikte zaman geçirdiği bu sosyalleşme, paylaşım ve dayanışma ortamı çok ilgimi çekmişti. Çok kısa bir süre içinde, yeni ve meraklı bir dans öğrencisi olarak ben de bu ortamın bir parçası oldum. Bir süre sonra, haftada bir-iki gün düzenli gittiğim, her ders sonrasında çay, kahve eşliğinde uzunca sohbetler ettiğim bu dernekle ilgili akademik çalışma yürütmeye karar verdim. Bu kararı dernektekilerle paylaştığımda oldukça olumlu geri dönüşler aldım. Yıllardır katıldığım bütün dans derslerinin sonrasında kendim için tuttuğum notlar da zamanla saha notlarına dönüştü.

1.3. Dansöz çağdaş dans performansı: (Frankfurt, Düsseldorf, Basel)

2019 yılında, Tümay'ın davetiyle oryantal dansı feminist bir bakışla ele alan ilk solo koreografisi *Dansöz*'de dramaturg olarak çalıştım.³ İstanbul'da hazırlıklarına başladığımız, Temmuz ve Eylül aylarında Almanya ve İsviçre'de birlikte çalıştığımız *Dansöz* isimli bu çağdaş dans performansının ilk gösterimi Ekim 2019'da İsviçre'nin Basel şehrinde gerçekleşti.

Tümay'ın bu ilk solo koreografisi, benim de ilk uluslararası bireysel dramaturji çalışmamdı. Otobiyografik özelliklere sahip olan bu gösteri, dansçı-koreografin sahip olduğu çoklu kimliklerle ve hakim cinsiyetçi ve sömürgeci oryantal dans imgeleriyle hesaplaşıyordu. Gösterinin hazırlık süreci aslında iki kadının birlikte güçlenme süreciydi.

Bu dönemde yaptığımız araştırma, bu alandaki akademik üretimlerime de kaynak oluşturdu. Gösterinin hazırlık sürecinde, arka plan çalışması bağlamında, bu dans türünün tanımına, tarihine ve icrasına yönelik yaptığım okumalar birçok yayında kullandığım temel kaynaklar haline geldi.

1.4. Yılbaşı dansözü eşlikçiliği (İstanbul)

Yine 2019 yılının son gününde, Tümay'ın İstorder'in yılbaşı dansözlerinden biri olarak üç farklı yerde sahneye çıkma sürecine eşlik ettim. Bir çağdaş dansçı olarak oryantal dansçılık/dansözlük deneyimi kazanmak isteyen arkadaşşıma eşlik ederken, yer yer menajer gibi davranmak durumunda kaldım. Kendisinin çok kısa bir sürede, üç farklı mekâna ulaşmasını sağladım. Performans öncesinde mekân sorumluları ve çalışanlarıyla iletişime geçerek, dansa eşlik edecek olan kayıt müziği ve performans ortamlarını kontrol ettim. Tümay'ın giyinmesine ve hazırlanmasına yardımcı oldum. Performans esnasında da süre ve mekân kullanımı vb. konusunda ona destek oldum. Bahşışleri ya da ödemeleri toplayıp taşıma gibi sorumlulukları da yerine getirdim. Daha önce hiç yapmadığım bu tür işleri, spontane bir şekilde, farklı kimliklere bürünerek gerçekleştirdim. Geceyi fotoğraf ve video kayıtlarıyla belgeledim. Böylelikle sahnenin arka planına yönelik ilk elden verilere ulaşma şansı elde ettim. Bu deneyimi 2020 yılbaşında da tekrar yaşamak istesek de, ne yazık ki o yıl ortaya çıkan Covid-19 salgını yüzünden gerçekleştirme şansı bulamadık.

Dans derslerine başladıktan yaklaşık bir sene sonra ortaya çıkan bu küresel salgın yüzünden, derneğe gitmeye uzun bir süre ara vermek ve yine o süreçte başlayan çevrimiçi derslere katılmak durumunda kaldım. Derneğin dönem dönem yasaklar yüzünden kapanıp tekrar açılması, derslere her yaz dönemiyle birlikte azalan katılımı iyice düşürmüştü. Çevrimiçi ortamla sınırlı kalan dersler boyunca, dernekten hocalarımla ve derslere devam eden sınırlı sayıda katılımcıyla iletişimi ancak dijital ortamda gerçekleştirebildim. Bu süreçte okumalara ve yayınlara ağırlık verdim. Ayrıca yeni bir dramaturji projesi için hazırlıklara başladım. Kasım sonunda Berlin'de sergilenecek olan, Tümay'ın bu sefer yönetmenlik yapacağı, yine oryantal dans temelli çağdaş bir toplu koreografi için çalışma yürüteceğiz.

Makalenin ilerleyen bölümlerinde, araştırmamda kullandığım feminist yöntemin bazı ilkelerini araştırma sürecimle birlikte ele almaya ve araştırmanın araştırmacı olarak benim üzerindeki etkisini değerlendirmeye çalışacağım.

2. Feminist bir araştırma yürütmek

Feminist yöntem olarak tanımlanabilecek kendine özgü bir alan olup olmadığı, araştırmacıların üzerinde uzlaştığı bir konu değildir. Hem bu tür bağımsız bir alanın varlığını savunan hem de diğer sosyal bilim yöntemlerini esnek ve disiplinler arası bir yaklaşımla bir araya getirdiğini düşünen birçok araştırmacı bulunmaktadır. Ece Öztan feminist araştırmaları diğer sosyal bilim araştırmalarından farklı kılan dört temel ortak özellik sıralamaktadır:

- “1. Feminist bir bakış açısının kabulü ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine odaklanmak,
2. Geleneksel bilimsel yöntemlerde vurgulananın aksine gündelik hayat ve kişisel deneyimlere verilen önem,
3. Araştırmacı ve araştırılan arasındaki hiyerarşinin reddedilmesi,
4. Kadınların özgürleşimi ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ortadan kaldırılması-
nın araştırma hedefleri arasında yer alması” (Öztan, 2015: 277).

Feminist bir bakış açısından hareketle toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine odaklandığım, bunları görünür kılmaya ve eleştirmeye çalıştığım sanatsal üretimlerde, feminist hareketlerin tarihsel talepleri, kazanımları ve güncel meseleleri çoğu zaman arka planımı oluşturdu. Örneğin kimlikleri sorguladığımız sahnelerde kesişimsel bir feminist perspektifi ön planda tutarken; kadın bedenini nesneleştirmeye karşı çıkan sahnelerde, tacize dair güncel temaları, ifadeleri ve sloganları kullandık. Çoğu zaman kişisel hikâyelerimizi merkeze aldık. 1960’lı yıllardan bu yana çağdaş sanat alanlarında hakim olan perspektifi benimseyerek, süreci sonuçtan -prova sürecini nihai ürün olan koreografiden- ayırmadık. Koreografinin alternatifliğini prova sürecine de yaymak adına, çalışmalarımızı olabildiğince şeffaf, katılımcı ve demokratik bir şekilde kurgulamaya çalıştık. Bu süreçte birbirimizle, sahneleme esnasında da seyirci ile eşitlikçi bir ilişki geliştirmeyi hedefledik.

Makalenin ilerleyen bölümlerde, oryantal dans temalı araştırmalarımın tümü için geçerli olduğunu düşündüğüm feminist yöntem ilkelerini alt başlıklar halinde özetlemeye çalışacağım.

2.1. Konumlandırılmış bilgi ve özdüşünümsellik

Çalışma yürütürken kendi deneyimimi araştırma sürecimin temel meselesi olarak kabul edip analiz etmeye çalıştım. Feminist metodolojinin kişiselliği önemseyen, objektif bilgi anlayışını sorgulayan yaklaşımını benimseyerek, “belli bir zaman, mekân ve tarihsel güç ilişkileri kesişiminde, maddi ve söylemsel olarak konumlanmış bir pozisyondan elde edilen” konumlandırılmış bir bilgiye (Öztan, 2015: 275) sahip olduğumu hep aklımda tutmaya ve özdüşünümsel bir yaklaşım geliştirmeye çalıştım.

Özdüşünümselliği, “araştırmacının kendini bir inceleme nesnesi haline getirmesi ve kendisinin araştırmasındaki belirleyici rolünün farkında olması” olarak tanımlayan Ayla Deniz, feminist araştırmalarda, bilgi üretiminin Donna Haraway’ın (2010c) belirttiği şekilde tarafsızlık, konumluluk, öznellik, ilişkisellik ve iktidar yüklü olmak gibi meseleler temel alınarak tartışıldığını ifade etmektedir. Araştırmacıların duygu ve düşüncelerinin araştırmaya etkisini vurgulayan özdüşünümselliğin, daha eşitlikçi ve etik bir bilgi üretim pratiği yaratmayı sağladığını belirtmektedir (Deniz, 2020: 232, 233).

Hem bu makalede hem de yukarıda aktardığım araştırma sürecinde kişisel deneyimim ile sahip olduğum kimliklerin farklı açılımlarını göz önünde tutarak değerlendirme yapmaya çalıştım. Bir feminist olarak “tarafli” kimliğimi açıkça ortaya koydum ve kendimi araştırdığım konuyla bağlantılı şekilde konumlandırmaya çalıştım.

Koreografi, dans eğitimi ve dramaturji alanındaki meselelerim, gündemlerim, soru işaretlerim çoğu zaman akademik araştırmalara kapı açtı. Yaratıcı süreçlerde birlikte çalıştığım kadınların deneyimleri de benim için her zaman önemliydi.

2.2. Kadın deneyimlerini temel alma

Oryantal dansla ilgili çalışma yürütürken, Birkalan-Gedik'in (2009: 324) feminist etnografik çalışmaları için önerdiği bir çerçeve olan "kadınların egemen olduğu sanatsal formlara uzanıp kadın deneyimlerini ve üretimlerini yakalama ve gözleme" şansına kavuşmuş oldum. Kadınların egemen olduğu bir dans formu olan oryantal dans alanında hem kendimin hem de başka kadınların deneyimlerini çalışmamın merkezine aldım.

Farklı ülkelerden kadınlarla birlikte oryantal dansa dair araştırma yürüttüğümüz *We 'R' Dansöz* programında, danışmanımız Nora Amin'den, özellikle dansın doğduğu temel coğrafyalardan biri olarak kabul edilen Mısır'daki dansçı kadınların tarihsel deneyimleri hakkında bilgi edindik. Mısır, Filistin, Türkiye, Almanya, Avusturya, Vietnam gibi çok farklı coğrafyalarla bağlantılı dansçılık ve müzisyenlik deneyimlerimizi tartıştık. Bu deneyimleri temel alarak kendi doğaçlamalarımızı yaptık ve kısa koreografilerimizi sahneledik. Dışarıdan bir gözü, seyirci beğenisini temel almadan, kendi kendimize ve "kendimiz için" dans ettiğimiz, bazen metinler de oluşturduğumuz bu çalışmalar, hem daha özgürleşmiş bir bedensel ifadenin peşine düşmenin hem de kendi sözümüzü söylemenin temel araçlarını oluşturdu.

Aynı şekilde, dramaturjisini yaptığım *Dansöz* solo gösterisi de kişisel deneyime dayanan, otobiyografik bir içeriğe sahipti. Dansçı-koreograf Tümay Kılınçel'in temel çıkış noktaları İzmir'de çocukken seyrettiği bir dansöze dair hatırası ile göçmen bir aileden gelen -"Almanca" olarak adlandırılan- bir kadın dansçı olarak kişisel deneyimleriydi. Bu deneyimleri alternatif bir yaklaşımla sahneye koymak için yaptığımız denemeler, yeri geldiğinde feminist hareket ve kuramlarının tarihsel deneyimleriyle temas etti.

Halen yürütmekte olduğum, oryantal dans alanındaki ilk etnografik çalışmam ise, bu dansın eğitimini alan kadınların bir araya geldiği *İstanbul Oryantaller Eğitim ve Kültür Derneği* ortamını temel alıyor. Birçok feminist araştırmacı gibi "kadınların somut/gündelik deneyimlerini... başlangıç noktası olarak" (Sandra Harding (1987; 1992), Donna Haraway (1991), Alison Jaggar (1989), Dorothy Smith (1987; 1990)'ten akt. Öztan, 2015: 273) aldığım bu çalışmada, saha notlarım ve yarı yapılandırılmış görüşmelerim, her yaştan, çok farklı kimliklere sahip kadınların deneyimlerini içeriyor. Bununla birlikte, bu makaleyi kendi deneyimimle sınırlı tutmaktayım. Çalışmayı kişisel bir anlatı ya da otobiyografik bir metin olmaktan çıkarmak, daha geniş bir bağlamda değerlendirme yapabilmek için de deneyimlerimi farklı kadınların oryantal dans deneyimlerini tartışan kaynaklarla ilişkilendireceğim.

2.3. Kadınlarla birlikte, güçlenmek için çalışma

Bugün geriye dönüp baktığımda, tüm bu çalışmaları, "kadınlar hakkında, kadınlar için, kadınlarla birlikte" yürüttüğümü fark ediyorum (Kelly ve diğ. 1995'ten akt. Erdoğan, Gündoğdu, 2020: 16). Yaklaşık yirmi beş yıl önce, feminist dans sahneleri yaratırken, kadın arkadaşlarımla birlikte güçlenmek için seçtiğim bu çerçeve aslında bugün -hem kişisel deneyimim hem

de feminist hareket ve kuramların tarihselliği⁴ bağlamında- benim için tek seçenek olmaktan çıkmış durumda. Kendini ikili toplumsal cinsiyet kodlarıyla tanımlamayan bireyler ya da toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine duyarlı, pro-feminist olarak tanımlanan heteroseksüel erkeklerle de birlikte çalışabiliyorum. Bununla birlikte, kadınlarla özdeşleştirilen bir dans formuyla ilgili çalışma yaparken, kadınlarla birlikte çalışmak kaçınılmaz bir başlangıç ilkesi oluyor.

Oryantal dansa yönelik feminist ve sömürgecilik karşıtı bir yaklaşım geliştirmek için yürüttüğümüz *We 'R' Dansöz* araştırması hem bu alanla tanışmak hem de alternatif yaklaşımların ilk adımlarını atmak için, dört kadınla birlikte yaşadığımız bir serüvendi. Bu süreçten beslenen ilk sanatsal ürün, Tümay'la birlikte çalıştığımız *Dansöz* oldu. Bu koreografinin arka planını oluşturan araştırma ve deneyimlerin bir kısmı akademik üretimlere temel oluşturdu. Şu anda birlikte üzerine çalıştığımız toplu koreografi ise, Berlin'de yaşayan, farklı cinsel yönelimlere sahip oryantal dansçıların deneyimlerini temel alıyor. Yine yerleşik oryantal dans imgeleriyle hesaplaşmak isteyen bu çalışma, bu sefer perspektifimizi genişletmenin, zenginleştirmenin ve hep birlikte güçlenmenin yollarını arıyor.

2.4. Araştırma sürecinin araştırmacı üzerindeki etkisinin analizi

Yukarıda özetlediğim araştırma süreci, sahne denemelerini, eleştirel okumaları, farklı öğrenme deneyimlerini ve güncel tartışmaları da içeren, çok boyutlu bir süreçti. Farklı ülkelerde, çok çeşitli coğrafya ve kimliklerden insanlarla birlikte yürütüldüğü için, araştırmacı olarak üzerimdeki etkisi de çok boyutlu oldu. Kültürlerarası boyutlara sahip olan bu çalışma, doğal olarak kendi kimliklerim, çalışma koşullarım, yaşadığım coğrafyanın kültürel kodları vd. üzerine yeniden düşünmemi sağladı. Dramaturji çalışması gösterinin sahneleneceği yerlerdeki seyirci algısını temel aldığı için, kısa süreli olarak yaşadığım farklı şehirlerdeki gözlem ve deneyimlerim daha da bir önem kazandı. Buralarda sanatçıların üretim koşullarına dair ilk elden gözlemlerim ister istemez karşılaştırmalar yapmamı ve sahip olduğum perspektifi geliştirmemi sağladı.

Bu yazının başında, araştırmaya başlamadan önce dansla kurduğum ilişkiye değinmiştim. Son yıllarda, üniversite yıllarında yaşadığım “tutukluğu” aşmış olabileceğimi hissettiren bazı gelişmeler de yaşadım. Gündelik hayatta, örneğin en yakınlarımla şakalaşırken bedenimin bu dans sayesinde daha çok hareket ettirdiğim bölümlerini kullandığımı fark ettim ve çok şaşırdım. Bedenimi daha çok gözlemledikçe, belli bir farkındalık geliştirmeye başladım. Pandemi öncesinde katıldığım kalabalık eğlence ortamlarında eskisine kıyasla daha “rahat” hareket ettiğimi, bir anlamda daha özgürce dans ettiğimi fark ettim. Hem oryantal dans çalışmaları sayesinde hem de muhtemelen yaşın ve deneyimin artmasıyla birlikte, harekete dair özgüvenimin arttığını, bedenimi daha özgürce kullandığımı hissediyorum. Başkalarının bedenime atfettiği anlamlar ergenlik dönemimde olduğu kadar belirleyici olmadıkça, kendi kimliğimi buldukça, çocukluk yıllarımdaki ‘piste fırlayan kız’a dönüşmenin kolaylaştığını düşünüyorum.

Gündelik hayat dışında, sahne performansı bağlamlarında, bir “dansçı” olarak da bedensel ifade olanaklarımın ciddi biçimde geliştiğini hissediyorum. Doğaçlama yaparken, artık çok daha geniş bir hareket repertuarına sahip olduğumu, bedenimde daha önce kullan(a)madığım bölümleri rahatlıkla hareket ettirdiğimi fark ediyorum.⁵ Bu yaşadıklarım aslında, başka birçok kadının deneyimiyle benzerlikler taşıyor. Hem dernekteki derslere katılan kadınların

güncel deneyimleri hem de okumalarımnda karşıma çıkan Batılı kadınların daha eski tarihli deneyimleri birçok ortaklıklar taşıyor. Farklı coğrafyalarda, tarihlerde, farklı kimliklere sahip kadınlar oryantal dans derslerinin ‘pozitif’ etkilerini farklı veçheleriyle ifade ediyorlar.

3. Kadınların oryantal dansı: Farklı tarih ve coğrafyalar, farklı deneyimler

Kadınların oryantal dans deneyimlerini inceleyen akademik çalışmalar tarihsel bağlam olarak 1970’li yıllarda Batılı ülkelerde gelişen feminizm ve cinsel özgürlük hareketlerine işaret ediyorlar. Bu yıllarda Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da ağırlıklı olarak beyaz ve orta sınıf kadınların oryantal dansa ilgi duyduğunu ifade ediyorlar. Bu yıllarda, bir zamanlar kadın bedenini nesneleştirdiği düşünülen oryantal dansı sahiplenerek bir özgürleşme sembolü olarak yeniden tanımlayan feminist kadınların, bir çeşit “oryantal dans hareketi” oluşturduğu ifade ediliyor (Shay ve Sellers-Young, 2003: 17).

Dansın bu yıllarda kazandığı popülerlik, bu dansın temel eğitiminin verildiği, “nasıl yapılır” formatında birçok kitabın ortaya çıkmasını sağlıyor. Bu yayınlar farklı birçok pedagojik işlevi birden taşıyor. Dansın sağlık ve fitness açısından faydalarını vurguluyor; alışlageldik, basmakalıp temsil ve algıları ters yüz etmeye, dansa itibar kazandırmaya çalışıyor. Tüm bu yayınlar, oryantal dansa yönelik yeni ve popüler bir Batılı söylem ortaya koyuyor. Bu söylem etrafında birleşen birçok kadın, sosyal medya ve uluslararası festivaller vb. etkinlikler üzerinden ağlar oluşturuyor ve bir araya geliyorlar. Bu süreçte çoğu özcü nitelikli Tanrıça miti söylemleri, feminizm ve fitness gibi unsurlar oryantal dansın üretim ve tüketim kalıplarını oluşturarak, kadınlar açısından muğlak ve çelişkili bir güçlenme alanı yaratıyor (Keft-Kennedy, 2005: 159).

Bu süreçte, oryantal dans eğitimi alan kadınların fiziksel kapasiteleri ve kendilerini ifade etme olanakları geliyor, özgüvenleri artıyor. İçeride dönük ve katı beden dilleri açılıp rahatlıyor. Birçok kadın açısından oryantal dans kursuna gitmek, sadece kendilerine ayırdıkları özel bir zaman dilimini; onlara gücü, macerayı ve cinselliği çok gören toplumsal ilişkilerden kaçışı, kamusal alana çıkışı ifade eder hale geliyor (Deagon, 1999: 3). Ayrıca birçok Amerikalı kadın için bu dans, pozitif beden imgesi, şifa, bir topluluğun parçası olma hissi, stres kontrolü, özgüven, fitness ve maneviyatı (spritüelliği) temsil ediyor (Banasiak, 2018: 29).

Kadınların bu dansa ilgi duyma sebepleri de çeşitlilik kazanıyor: fiziksel ve psikolojik rahatsızlıklardan kurtulmak, ortaklık duyulan kadınlarla bir arada olup bir tür kızkardeşlik hissi yakalamak; mutlu, sağlıklı ve güçlü hissederek güçlenmek ve maneviyat. Batılı kadınlar arasında bu şekilde popülerleşen oryantal dans, zamanla kadınlar ve bedenleri hakkındaki toplumsal ve kültürel normlara karşı bir tür direniş formuna dönüşmeye başlıyor (Moe, 2012’den akt. Banasiak, 2018: 29).

Oryantal dansla ilgili çoğu Batılı, orta sınıf, beyaz kimliklere sahip bu kadınların deneyimlerini eleştirel bir biçimde inceleyen başka araştırmalar da bulunuyor. Bu çalışmalarda, Kuzey Afrika ve “Ortadoğu”da ortaya çıktığı kabul edilen ve günümüzde çok daha geniş bir coğrafyaya yayılan bu dans türünü sahiplenerek kendine mal etme; Batı merkezci, ötekileştirici, hatta sömürgeci yaklaşımlar geliştirme gibi eğilimlere yönelik eleştirel analizler öne çıkıyor.⁶

Türkiye bu dans türünün temel coğrafyalarından biri kabul edilmesine rağmen, Türkiye’de 1980’li yıllardan itibaren gelişen feminist hareket içinde, oryantal dansın ya da başka bir dans ya da hareket türünün popülerleştğini göremiyoruz. Bununla birlikte, tarih ya da coğrafyadan bağımsız bir şekilde, kadınların bir arada oldukları, kadın kadına öğrenme ortamlarının, “eril bakışla ilişkilendirilen yargılayıcı tavırların olmadığı, korunaklı bir atmosfer sağladığını” görüyoruz (Moe, 2015: 7). Bu tür ortamlar, “kadınların bedenleriyle ilişkilerini kendilerinin tanımlamasını” kolaylaştırıyor. Deneyimlerin benzerliği, muhtemelen kadın ortamlarının sağladığı bu göreceli “rahat” ortamdan kaynaklanıyor. Dans stüdyosundaki aynadan kendi bedenine bakan birçok kadın, bu deneyimin -özellikle kadınların yargılayıcı olmayan, aksine destekleyici olan tavırları söz konusu olduğunda- oldukça güçlendirici olduğunu ifade ediyor (Moe, 2015: 8). Oryantal dansı kamusal ortamda, belli bir seyirci kitlesi karşısında icra etmenin oluşturacağı sınırlamalardan kurtulmak, kadınların kendilerinden beklendiği gibi değil, kendi istedikleri şekilde hareket etmelerine olanak sağlıyor. Tabii ki tüm bunlar, oryantal dans dersinin bir çeşit feminist ütopya alanı olduğu anlamına gelmiyor. Bununla birlikte, Batılı kadınların kendilerine dayatılan bedenle ve fiziksellikle ilgili normların dışına çıkma olanaklarını ortaya koyuyor (Moe, 2015: 14).

Sonuç

Oryantal dansla tanıştığım 2018 yılından bu yana araştırmacı-dansçı, dramaturg, öğrenci vd. rollerle ve feminist ilkelerle yürüttüğüm araştırmalar, sanatsal ve akademik üretim olarak ayrılan alanların iç içe geçmesini, birbirini besleyip zenginleştirmesini sağladı. Kişisel deneyimlerim, farklı coğrafyalardan gelen, çok farklı kimliklere sahip kadınların deneyimleriyle buluştu. Farklı ülke ve şehirlerdeki sanatsal üretim süreçlerinin, kültürlerarası etkileşimin ve karşılaştırma olanaklarının da etkisiyle, çalıştığım farklı alanlara yönelik bakışım gelişti. Araştırma sürecince karşılaştığım birçok kadın deneyimi ve erişebildiğim geniş akademik literatür, beni üç sene önce hayal edebileceğimden çok daha geniş bir çalışma alanına kavuşturdu.

Dünyanın çoğu yerinde akademik alanda temsil edilmeyen, kurumsal eğitim olanakları oldukça sınırlı olan, çoğu zaman hor görülen, bununla birlikte özellikle kadınlar tarafından sahiplenilen küresel bir dans türü haline gelmiş olan oryantal dans, özellikle sömürgecilik sonrası feminist çalışmalar için çok zengin ve verimli imkânlar sunuyor. Farklı kadın deneyimleri; yargılayıcı, ötekileştirici, sınırlayıcı bakışlardan uzak bir şekilde icra edilen dans türlerinin özgürleştirici boyutları olabileceğini ortaya koyuyor. Bu alanda çalışan farklı kimliklere sahip kişilerin deneyimlerini incelemek, bunları karşılaştırmalı bir şekilde, farklı toplumsal bağlamları gözeterik değerlendirerek birçok eleştirel ve alternatif üretimin kapısını aralayabilir. Oryantal dans alanında yeni sahneleme imkânları, pedagojik yaklaşımlar, yayın olasılıkları yaratılabilir. Farklı deneyim ve tahayyüllerle bir araya gelinip perspektifler zenginleştirilebilir, alternatifler oluşturabilir. Bu tür üretimlerin, herkesin kendini özgürce ifade edebileceği sanat ortamlarına ilham vermesi mümkündür. Bu makale de bu hayalin mütevazı bir ifadesi olarak kaleme alınmıştır.

Notlar

- 1 Bu dansı Türkçede “oryantal dans”, İngilizcede “belly dance” (Türkçesi “göbek dansı”) olarak adlandırıyorum. Anlaşılır olmak adına, her iki dilde de en yaygın olan terimleri tercih ediyorum. Bu dansa yönelik terminoloji, oryantalist, sömürgeci ve cinsiyetçi bir tarih içinde şekillendiği için ciddi sorunlar barındırıyor. Ben de başka birçok araştırmacının yaptığı gibi terimi hak ettiği şekilde, yani aşağılayıcı olmayan bir biçimde kullanarak, anlamını iade etmeyi tercih ediyorum. (Bkz. Karayanni, Stavros Stavrou. (2004). *Dancing fear and desire: Race, sexuality and imperial politics in middle eastern dance*, Canada: Wilfrid Laurier University: 27 ve Deagon, A. (1999). *Feminism and Belly Dance, Habibi*. 17.4: 8-13. Erişim tarihi 25.02.2021, <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/feminism.htm>
Terimin tarihçesine dair eleştirel bir çalışma için ayrıca bkz. Hawthorn, Ainsley. (2019). Middle eastern dance and what we call it, *Dance Research* 37.1 (2019): 1-17, Erişim tarihi 10.06.2019, <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/drs.2019.0250>
- 2 Araştırma sürecine dair daha ayrıntılı bilgi için bkz. (anonimliği olabildiğince koruyabilmek için silinmiştir)
- 3 Bu sahneleme sürecini ve koreografinin dramaturjisini başlıklı bir bildiride değerlendirdim. Bildirinin özeti şu adreste yayımlandı. (anonimliği olabildiğince koruyabilmek için silinmiştir)
- 4 Ece Öztan bu tarihselliği şu şekilde özetliyor: “Özellikle 1990’lardan sonra Eleştirel Erkeklik çalışmaları alanı ile Kuir (Queer) kimlik ve araştırma alanının gelişimi beraberinde toplumsal cinsiyet araştırmaları yerine, feminist ve pro-feminist araştırma alanlarını yalnızca kadınlar ve/veya yalnızca iki toplumsal cinsiyet (kadınlık ve erkeklik) ile sınırlamayan “feminist araştırmalar” terminolojisi de yaygınlaşmaya başlamıştır. Kuir araştırmalar ile erkeklik çalışmaları ile diyaloga dayanan bu terminoloji kimi yazarlarca daha kapsayıcı bir şemsiye terim olarak kullanılmaktadır.” (Öztan, 2015: 277).
- 5 başlıklı bir başka bildiride, oryantal dans eğitiminin üzerimdeki etkisini de kısaca değerlendirdim. Bildirinin özeti şu adreste yayımlandı. (anonimliği olabildiğince koruyabilmek için silinmiştir)
- 6 Bu eleştirileri bir araya getiren bir çalışma için bkz. Hooi, Mavis. (2015). Oriental fantasy: a postcolonial discourse analysis of western belly dancers’ imaginations of egypt and dance festivals in egypt”, lisans bitirme tezi, Linköpings University, Erişim tarihi 01.03.2021, <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:907053/FULLTEXT01.pdf>

Kaynakça

- And, Metin. (1976). *A pictorial history of Turkish dancing*. Ankara: Dost.
- Birkalan-Gedik, H. (2009). Türkiye’de feminizmi ve antropolojiyi yeniden düşünmek: Feminist antropoloji üzerine eleştirel bir deneme. *Cogito*, sayı: 58 (Feminizm özel sayısı): 285-338.
- Deniz, A. (2020). Bedenden mekâna taşan iktidara özdüşünümsel bir bakış: Heteroseksüel bir kadının lgbti bireylerin Ankara’sına yolculuğundan notlar (E. Erdoğan ve N. Gündoğdu, Ed.) *Türkiye’de feminist yöntem* içinde (232-250). İstanbul: Metis.
- Erdoğan, E. (2020). Suçluyum, çaresizim, kızgın ve kırgınım: Feminist sahanın duyguları, gücü ve etiği (E. Erdoğan ve N. Gündoğdu, Ed.) *Türkiye’de feminist yöntem* içinde (278-306). İstanbul: Metis.
- Grau, A. (2007). Dance, anthropology and research through practice. *Re-thinking practice and theory international symposium on dance research* bildiri kitabı içinde, 21-24 Haziran 2007: 2.
- Moe, A. M. (2015). Unveiling the gaze: Belly dance as a cite of refuge, re-envisioning and resistance (A. Trier-Bieniek. Ed.) *Feminist theory and pop culture* içinde Rotterdam, Boston, Taiepi: Sense: 1-17.
- Öztan, E. (2015). Feminist araştırmalar ve yöntem (F. Saygılıgil. Ed.) *Toplumsal cinsiyet tartışmaları*, Ankara: Dipnot: 271-289.
- Öztürkmen, A. (2011). Türk usulü modern dans, cumhuriyetin ilk yıllarında Osmanlı dansının dönüşümü (G. Ertem, Ş. Selışık Aksan. Ed.) *Yirminci yüzyılda dans sanatı: Kuram ve pratik* içinde, Boğaziçi Üniversitesi.
- Öztürkmen, A. (2003). Modern dance “alla Turca”: Transforming Ottoman dance in early republican

Turkey". *Dance Research Journal*, 35, 38-60.

Öztürkmen, A. (2001). Politics of national dance in Turkey: A historical reappraisal. *Yearbook for Traditional Music*, 33: 131-135.

Potuoğlu-Cook, Ö. (2006). Beyond the glitter: Belly dance and neoliberal gentrification in Istanbul. *Cultural Anthropology* 21.4: 633-660.

Elektronik kaynaklar

Banasiak, K. N. (2018). *Make your belly dance. An exploration of feminism, orientalism, and embodiment in the lived experience of belly dance*. yayımlanmamış doktora tezi, York Üniversitesi, Erişim tarihi 10.02.2021, https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/34974/Banasiak_Krista_2018_PhD.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Keft-Kennedy, V. (2005). *Representing the belly-dancing body: Feminism, orientalism, and the grotesque*, yayımlanmamış doktora tezi, Wollongong Üniversitesi, Erişim tarihi 06.06.2019, <https://ro.uow.edu.au/theses/843/>

Shay, A. ve Sellers-Young, B. (2003). Belly dance: Orientalism-exoticism-self-exoticism, *Dance Research Journal*, 35, 1: 13-37, Erişim tarihi 19.01.2018, <http://www.jstor.org/stable/1478477>



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1823

Araştırma makalesi/Research article

Hekimlik Mesleğine İlk Geçiş Riti: Beyaz Önlük Giyme

The First Rite of Transition to the Medical Profession:
Wearing a White Coat

Aslı Büyükokutan Töret*

Öz

Tıp fakültesini kazanan öğrencilerin mesleğe kabullerinin bir göstergesi olan beyaz önlük giyme, hekimlik mesleğindeki ilk geçiş ritidir. Öğretim üyeleri tarafından öğrencilere beyaz önlük giydirilen, hekimlik andı okunan tören, kokteyl ve fotoğraf çekimlerinin ardından sona ermektedir. Yazıda, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi hekimleri, öğrencileri ve öğrencilerin aileleriyle yapılan görüşmelerden hareketle, hekimlik mesleğindeki Beyaz Önlük Giyme Töreni üzerinde durulmuştur. Törende beyaz önlüğün öğretim üyeleri tarafından öğrencilere giydirilmesi ve hekimlik andının edilmesi uygulamaları yapısal ve işlevsel özellikleriyle ele alınmıştır. Tespit ve değerlendirmeler sonucunda törenin, hekim adaylarının hekimlik mesleğine kabulü açısından işlevsel olduğu görülmüştür. Öğretim üyeleri, öğrencilere beyaz

Geliş tarihi (Received): 13-04-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 25-07-2021

* Doç.Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Eskişehir Osmangazi University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature)
abuyukokutan@hotmail.com. ORCID 0000-0001-8732-6043

önlüklerini giydirirken onları tebrik edip hekimlik mesleğine girişlerini kutlamaktadır. Kendine özgü kuralları ve düzeni olan törenin her yıl tekrarlanması; sürekliliğin sağlanması ve öğrencilere tıp etiği kurallarının aktarılması açısından işlevseldir. Tıp mesleğinin ulvililiğine ve sağlığın kutsiyetine dair konuşmalarla öğrencilerin hekim kimliğinin oluşması sağlanmaktadır. Hekimlik andı ile öğrenciler duygudaş olmaktadır. Çocuklarının saygın bir mesleğe törenle girişini tecrübe eden aileler de gururlanmakta, birbirleriyle duygusal manada hemhâl olmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Eskişehir, Tıp fakültesi, beyaz önlük giyme töreni, hekimlik mesleği, rit*

Abstract

Wearing a white coat, which represents the acceptance of the medical school students to the profession, is the first transition rite in the medicine. The ceremony, where faculty members dressed students up in white coats, and the Hippocratic oath is read, ends after a cocktail and photoshoot. The article focuses on the White Coat Ceremony in the medical profession, based on interviews with Eskişehir Osmangazi University Faculty of Medicine physicians, students, and their families. In the ceremony, the practices of dressing the students in the white coat by the faculty members and Hippocratic oath were discussed with their structural and functional characteristics. As a result of the determinations and evaluations, it has been seen that the ceremony is functional in terms of the acceptance of physician candidates to the profession. Faculty members congratulate students on their entry into the medical profession while dressing them in their white coats. The annual repetition of the ceremony, which has its own rules and order, is functional in terms of ensuring continuity and transferring the rules of medical ethics to the students. It is ensured that the physician identity of the students is formed by the speeches about the sublimity of the medical profession and the sanctity of health. Students become empathetic with the Hippocratic oath. Families who experience the ceremonial entry of their children into a respected profession are proud as well, and they agree with each other emotionally.

Keywords: *Eskişehir, Faculty of Medicine, white coat ceremony, medical profession, rite*

Extended summary

In addition to birth, marriage, and death rituals, there are participant acceptance rituals in human life. The secret acceptance in the context of the profession, and the acceptance of a profession which includes a high-level society statue of individuals, the acceptance ritual to the required profession, is one of these rituals. In this sense, the transition to the medical science profession, which is an archaic profession, is attention-grabbing in terms of its ritualistic dimension. The ritual known as the “White Coat Ceremony” is the first rite seen in the medical science profession. The ceremony of wearing a white coat represents the transition of the freshman students to the medical science profession. Right alongside the

students, families, and relatives, members of the medicine faculty, the dean, and the warden of the university participate in the ceremony. Each faculty member dressed the white coats to the students, who are composed of a specific number of groups. After wearing the white coats, the students swear a vow, which is based on the Hippocratic oath, in unison. There is a collective photoshoot with the white coats at the end of the ceremony.

In the article, the White Coat Ceremony in the medical profession was emphasized based on the interviews made with the physicians of Eskişehir Osmangazi University Faculty of Medicine, students, and families of the students. The impact and meaning of the White Coat Ceremony on students and faculty members were questioned by considering its structural, and functional features. As a result of this inquiry, it was seen that the ceremony of wearing white coats was a transitional rite that welcomed students who had enrolled in medical education, celebrated their entry into the medical community, attributed them a new identity and aimed at embracing this professional identity, and realizing their responsibilities from day one. Although there is no professional transition to the practice of medicine, the ceremony, which incorporates students into the medical profession, basically focuses on two symbols. The first symbol of these is that the persons who practice their profession professionally, dressed the white coats to the students. The construction of professional identity begins with the conversations about the meanings that are represented with the white coat, the sanctity, and the history of medicine. In this identity-building process that will continue throughout the medical school, the message that the faculty directors and faculty members will be with the students is given by the participation of these people in white coats in the ceremony. With white coats dressed by the professionals who practice their profession, students are accepted among their colleagues, even though as students. And the second symbol is the reading of a vow, similar to the Hippocratic oath, in which each institution organizes its contents in its own way. This oath, which was taken at the beginning of medical education as Hippocrates did, is an indication that the students accept the ethical values of medicine in the presence of all participants.

Although the history of the ceremony, which was the first transition to the profession of medicine, does not go back a long time, the current rules, accepted orde, and the reading of the vow of medicine that connects medical students to the profession gives the impression that the tradition, has been done since time immemorial. The term “traditional” is used to describe the ceremony, and the emphasis on tradition in the opening speeches suggests to the participants that the White Coat Ceremony dates back a long time. A positive opinion has been given regarding the vow of medicine read at the ceremony in a way that the ceremony works. The content of the medicine vow that is read in the White Coat Ceremony of Eskişehir Osmangazi University, is accepted as international values by both the faculty members and the students. It is stated that there is a text describing the requirements of medicine, there is no disturbing sentence in it, and it is traditional, so it is a writing that no one will consider changing. It is stated that the text does not show discrimination between different religions, languages, and nationalities, and it is read in order to make students feel as if they are doctors at the beginning of their journey. The ceremony which is described

as the “welcome aboard ceremony”, is asked to continue in order for it to gain a seat as a nice memory in addition to the functions of building responsibilities, promoting, aspiring, and motivating the students.

Giriş

Toplular, üyelerinin hayatlarındaki dönemleri birbirinden ayırırlar. Bu ayırım, bireylerin kişisel ve toplum içindeki yerinin ve konumunun değiştiği bazı dönemlere göre yapılır. Toplumdan topluma değişkenlik göstermekle birlikte işlevin özünü koruduğu birtakım tören ve kutlamaların eşlik ettiği bu dönemlerde bireyler, bir yaşam basamağından diğerine geçerler. Diğer bir ifadeyle, hâli hazırda dâhil oldukları toplumdan farklılaşan bazı hak ve sorumluluklara sahip olurlar. Birey için bir statüden diğerine geçişi ve kabulü sembolize eden bu süreç, geçiş/giriş dönemi olarak adlandırılır ve bünyesinde birçok kültürel unsuru ve inancı barındırır.

Doğum, evlilik, ölüm ve üyeliğe kabul dönemleri insan yaşamının en önemli ve evrensel nitelikli geçiş dönemleridir (Karaman, 2010: 231). Bireyin bu geçiş dönemindeki yeni statüsünü belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da onu bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilere korumak amacıyla çeşitli ritüeller düzenlenmektedir (Örnek, 2016: 183). Yüksek toplumsal statü içeren tıp mesleğine kabulün gereği yapılan Beyaz Önlük Giyme riti de bu bağlamda dikkat çekicidir. Tıp fakültesine başlayan öğrencilerin mesleğe girişlerini kutlayan, meslekleri ile ilgili farkındalık yaratan, onları meslektaşlarıyla buluşturan, diğer bir ifadeyle tıp çatısı altına alan bu tören, hekimlerin mesleki hayatlarındaki ilk geçiş ritidir. Tıp mesleğinin Beyaz Önlük Giyme ritinden söz etmeden önce ritüel ve rit kavramları üzerinde kısaca durmakta yarar vardır.

Ritüel kavramıyla ilgili yapılmış tanımlamalar incelendiğinde, bazı kaynaklarda ritüel ve rit kavramları birbirinin yerine kullanılırken bazılarında kavramların farklı tanımlarının yapıldığı görülmektedir.¹ Rit, “Dinsel anlamda belirli bir cemaatin uyguladığı törenler, sosyolojik anlamda ise bir sosyal grubun günlük yaşam ve tören pratiklerini de kapsayan alışkanlık hâlindeki davranma biçimleri”, ritüel ise topluluk ya da dinsel cemaatlerin törenlerinde uyguladıkları ritler bütünü olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 2003: 312). Dolayısıyla ritüel, ritleri de içine alan bir çatı konumundadır. Ritüel üzerine çalışmalar yapan antropolog ve sosyologlar ritüelin resmiyet, geleneksellik, değişmezlik, kuralcılık, kutsal sembolizmi ve performans özelliği üzerinde durmuşlardır (Connerton, 2014: 76-83; Çilingir Cesur, 2020: 23-28).

Ritüellerin, sadece ilkel toplulukların dinsel tören ve kuralları olmadığı, dinden bağımsız nitelikte ve modern toplumlarda da bulunduğu tespit edilmiştir (Özbudun, 1997: 26; Karaman, 2010: 229). Ritüelin bir gücü olduğu, bireylerin daha güçlü hissetmesini sağlamanın dışında onları güçlendirdiği, sosyal birleşmenin temelini bu davranışlarda yattığı belirtilmektedir (Çilingir Cesur, 2020: 51). Bu bağlamda Beyaz Önlük Giyme riti de tıp fakültesine yeni adım atan öğrencileri tıp çatısı altına alarak onları birbirine ve tıp ailesine bağlayan bir yapı sergilemektedir. Emile Durkheim’in yaklaşımına göre ritüeller, bir yandan da kutsal ile bağlantılı olduğundan kutsalın karşısında bireyin nasıl davranacağını belirleyen kurallar silsilesidir (Bloch, 2014: 44).

Yapı olarak ritüeller, uygun zamanlarda bazı aleni değerlerin yanı sıra kişi ya da gruplarla alakalı bazı değerlerin, değişmez bir üslûpla tekrarlanması özellikleriyle öne çıkmaktadır (Honko, 2006: 130-131). Beyaz Önlük Giyme ritüeli de 1993 yılından beri tekrar edilerek bu sürekliliği yansıtmaktadır. Ritüellerin bünyesinde anlamlı semboller bulunur. Sembollerin ritüelde kullanılması, onların ne kadar etkili olduğunu göstermekle birlikte bu semboller, ritüel performansına katılan kişileri de değiştirir (Çilingir Cesur, 2020: 71). Hekimlik andının, Beyaz Önlük Giyme ritüelinde okunması, katılımcıların dâhil oldukları topluluğa farkındalıklarının artmasında etkili olmaktadır. Ritüelin gerçek anlamının sembolik olduğu ve asıl işlevinin zihinsel olduğu öne sürülür (Segal, 2012: 182).

Ritüellerin icrası sırasında bir otoriteye ya da yol gösterene ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak ritüel sırasında ortaya konan mesajla taşıyıcı ve alıcılar tek vücut olur (Rappaport, 2003: 399). Beyaz Önlük Giyme Töreni'nde öğretim üyeleri otoritedir, yol göstericidir. Tören esnasında hekimlik mesleğine ve tıp etiğine dair konuşmalarla, okunan hekimlik andıyla öğretim üyeleri ve öğrenciler arasında birliktelik oluşur.

Ritüellerin yapısal özelliklerinin yanında işlevleri de çalışmalarda sıkça ele alınmıştır. Grup bilincini ve birlikteliğini yükseltmesi (Cohen, 1999: 54), insanların önemli ve gerekli bulduğu şeyi söylemelerine aracılık etmesi (Schuyt ve Schuijt, 1998: 400), toplumsal düzenin sağlanması açısından önemli işlevleri olduğu belirtilmiştir (Karaman, 2010: 232). Ritüel kavramı ile ilgili çeşitli bakış açılarını, ritüellerin yapısal ve işlevsel özellikleri hakkındaki görüşleri detaylı olarak izah etmek, elbette mümkündür. Kanaatimizce, konuyla ilgili açıklamaları, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi öğretim üyeleri, öğrencileri ve öğrencilerin ailelerinden elde edilen bilgiler ile törenin YouTube kanalında paylaşılan video kayıtları ışığında, hekimlik mesleğine geçiş ritüeli niteliğindeki Beyaz Önlük Giyme Töreni üzerinden sürdürmekte yarar vardır. Hekimlik mesleğinin söz konusu ritüelistik boyutuna dair tespit ve değerlendirmelere geçilmeden önce çalışmanın yöntemi ve önemi hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

1. Çalışmanın yöntemi

2019 yılı aralık ayında Çin'in Wuhan kentinde tespit edilmesinin ardından dünya ölçeğinde hızlı ve yıkıcı bir yayılım gösteren ve Türkiye'de de bu doğrultuda görülen ilk vakası 11 Mart 2020 tarihinde açıklanan, yeni tip koronavirüs (COVID-19) salgını nedeniyle çalışma, ağırlıklı olarak elektronik kültür ortamında gerçekleştirilen alan araştırmasına dayanmaktadır.

Bu bağlamda, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde görev yapan ve Beyaz Önlük Giyme Töreni'ne katılmış öğretim üyeleri, öğrenciler ve öğrencilerin aileleri ile derinlemesine mülakat yapılmıştır. Konuyla ilgili farklı bakış açılarını tespit edebilmek ve sağlıklı çözümlemeler yapabilmek adına farklı statü ve konumda bulunan hekimler ile başka üniversitelerde beyaz önlük giymiş olan asistan hekimlere ulaşılmıştır. Araştırmaya veri sağlayan hekimlerin, öğrencilerin ve ailelerin seçilmesinde herhangi bir sınırlamaya gidilmemiştir. Yoğun çalışma saatleri nedeniyle görüşmeye zaman ayırabilecek hekimler

ve tıp fakültesi öğrencileri ile görüşülebilmektedir. Öğrencilerin ailelerine de yine öğrenciler aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Kendisi de aynı tıp fakültesinde öğretim üyesi olan eşimin desteği ile yeterli veri elde edilebilmiştir.

Görüşmeye müsait olan öğretim üyeleri, asistan hekimler, intörn hekimler, öğrenciler ve aileleri ile Zoom programı aracılığıyla gerçekleştirilen görüntülü ve sesli görüşmeler, ağırlıklı olarak akşam saatlerinde kimi zaman da öğle aralarında yapılmıştır. Sağlık, uygulama ve araştırma hastanesi olması nedeniyle hasta sayısının yanı sıra derslerin ve toplantıların da fazla olduğu tıp fakültesinde bazı hekimler, çalışmaya zaman ayıramayacaklarını belirtmişlerdir. Bu durum tarafımızca anlayışla karşılanmış ve görüşme için ısrar edilmemiştir.

Kayıtların deşifresinde, yüksek lisans öğrencim Tuğçe Özdemir'in desteği önemlidir. Kendisine teşekkürü bir borç bilirim. Kaynak kişilerin tamamı, kimlik bilgilerinin yazıda yer almasında bir sakınca olmadığını belirtmiş, kendilerinden metin içinde KK-1, KK-2 şeklindeki kodlamalarla söz edilmiş, yazının sonunda yer alan sözlü kaynaklar kısmında ise açıklayıcı bilgilere yer verilmiştir. Bu kişilerden sekizi Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde öğretim üyesi, dördü araştırma görevlisi doktor, biri öğrenci, biri intörn doktor, üçü Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Beyaz Önlük Giyme Töreni'ne katılan ebeveyn, biri de Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden emekli öğretim üyesidir.

2. Çalışmanın önemi

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden ortalarına kadar olan süreçte endüstriyel gelişim paralelinde değişen sosyal doku ve yaşantılar neticesinde halk bilimciler yeni alan ve konular üzerine yönelmiş, folklor ürünlerinin sadece kırsal yaşantılarda değil kentsel yaşantılar içerisinde de takip edilebileceği anlaşılmıştır (Aça, 2020: 26). Sahanın genişlemesiyle birlikte çeşitli meslek grupları da araştırma konusu edilmeye başlanmıştır. Türkiye merkezli folklor araştırmaları içinde Giresun ve Trabzon illeri balıkçılık kültürünü, kapsamlı bir şekilde ele alması nedeniyle kültürel bağlamla çalışmalara model oluşturan, yeni araştırma konularının ve bakış açılarının geliştirilmesine katkı sağlayan ilk çalışma Mustafa Aça tarafından yapılmıştır. 2014 yılında tamamlanan doktora tezi, 2020 yılında “Denizin Çocukları. Giresun ve Trabzon Yöresi Balıkçılarının Meslek Folkloru” adıyla kitap olarak yayımlanmıştır (Aça, 2020).

Tarihsel süreç içerisinde meslek folklorunun gelişim çizgisine ve meslek folkloru çalışmalarına bakıldığında², hekim folkloruyla ilgili çalışmaların sınırlı sayıda olduğu dikkat çekmektedir.³ Hekimlik mesleği, en eski meslek gruplarından biri olmasına ve mesleğin icracılarının tarihin her döneminde toplumda saygın ve yüksek bir statüye sahip rağmen ritüelistik boyutu üzerindeki çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu noktada, Pınar Karataş'ın (2017), Ankara ilinde görev yapan ve Sağlık Bakanlığı'na bağlı kamu kurum ve kuruluşlarında çalışan hekimlerden elde ettiği verilere dayanan “İnsanlar İkiye Ayrılır: Meslek Folkloru Bağlamında Hekimlik” başlıklı çalışması tıp mesleğinin icracıları olan hekimlerin folklorunun farklı boyutlarına değinen, geniş kapsamlı bir çalışma olması açısından önemlidir. Eserin, “Hekim Folkloru” başlıklı üçüncü bölümünde, “Meslek Ritüelleri” başlığı altında beyaz önlük törenine de değinilmektedir.

Karataş'ın, 2016 yılında doktora tezi olarak hazırladığı söz konusu çalışmanın verilerinden hareketle, hekim folklorundaki stereotipler ve lakaplar üzerine bir makalesi de bulunmaktadır (Karataş, 2017b: 129-142). Farklı örneklem gruplarından hareketle, hekim folklorundaki stereotipler ve bu stereotiplere bağlı olarak yapılan şakaların ele alındığı bir yazı (Büyükokutan Töret, 2018: 13-30) ile hekimlik mesleğindeki normlar üzerine değerlendirmelerin yapıldığı bir makale de tarafımızca yazılmıştır (Büyükokutan Töret, 2020: 153-184). Beyaz Önlük Giyme ritüeli ile uzak ilişkili olsa da hasta ve yakınlarının, hekimlerin beyaz önlük giymesi konusundaki tutum ve davranışlarını ortaya koyan bir makale de bulunmaktadır (Sönmez, 2010: 1-6).

3. Beyaz önlük giyme töreninin ortaya çıkış süreci

Meslektan olmayan bir kişinin sağlık mesleğinin bir üyesine “dönüşümünü” sembolize eden Beyaz Önlük Töreni (White Coat Ceremony) ilk kez Chicago Üniversitesi Pritzker Tıp Fakültesi'nde 1989 yılında ortaya çıkmıştır. Törenin çıkış nedeni, şort ve beysbol şapkasıyla hastaların da bulunduğu fakülteye gelen öğrencilerden rahatsız olan bir öğretim üyesinin şikâyetidir. Bu durum karşısında, okul yönetiminin yanı sıra öğrencilerin ailelerinin de davet edilerek öğrencilere hekim önlüğü verilen bir toplantı düzenlenmiştir. Bu toplantıda öğrencilere, fakültede hastalar da bulunduğu için profesyoneller gibi görünmeleri, beyaz önlük giymeleri ve rollerine uygun şekilde davranmaları istendiği belirtilmiş ve böylece beyaz önlük töreninin temeli atılmıştır (Warren, 1999).

İlk tam teşekküllü Beyaz Önlük Töreni, 1993 yılında Columbia Üniversitesi Doktorlar ve Cerrahlar Koleji'nde gerçekleşmiştir. Her yıl gerçekleşen bir tören hâline gelmesinde Arnold P. Gold Vakfı'nın girişimleri önemlidir. Colombia Üniversitesi öğretim üyelerinden Arnold P. Gold öncülüğünde kurulan vakıf, eğitimin ilk gününden itibaren şefkatli, iş birliğine dayalı, bilimsel olarak mükemmel hekimlerin yetişmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Arnold P. Gold, tıp eğitimlerinin sonunda öğrencilerin Hipokrat Yemini'ni etmelerine yönelik mevcut uygulamanın geç gerçekleştiğini ifade etmiştir (URL-1). Zaten Hipokrat da yemini eğitimin sonunda değil tıp öğretiminin başında etmiştir (Reiser ve Ribble, 1995: 857). Bunun üzerine Gold Vakfı, tıp eğitiminin en başında tıpta hümanizmi vurgulamanın bir yolu olarak Beyaz Önlük Töreni'ni başlatmıştır (URL-1). Tören, meslek için psikolojik, entelektüel ve etik bir sözleşme yaratması ve tıp eğitiminin en başından itibaren tıp pratiğinde empatiyi teşvik etmesi bakımından işlevseldir (URL-2).

Beyaz Önlük Töreni Columbia'nın çok ötesine geçmiş, birkaç yıl içinde Kuzey Amerika'daki çoğu tıp fakültesi tarafından kabul edilmiştir. Bugün, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki AAMC⁴ onaylı tıp okullarının yüzde doksan dokuzunda, hemşirelik, eczacılık, diş hekimliği gibi sağlık eğitimi veren diğer fakülteler tarafından da Beyaz Önlük Töreni ya da benzer bir ritüel gerçekleştirilmektedir (URL-1). Amerika Birleşik Devletleri dışındaki tıp okulları ve diğer sağlık okullarında da düzenlenmeye başlanmıştır (URL-4). Bu bağlamda, Ankara ili özelinde hekimlerle yapılan görüşmelerden hareketle Karataş'ın da (2017: 185) belirttiği üzere, Beyaz Önlük Töreni, Eric Hobsbawm'ın (2006: 1-18) icat edilmiş geleneğin özelliklerine sahiptir.⁵

Türkiye’de bu tören ilk kez 2000 yılında Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi’nde dönemin Dekanı Prof. Dr. İskender Sayek’in öncülüğünde planlanmış ve düzenlenmiştir (Karataş, 2017: 186). Prof. Dr. Erdem Aydın’ın katkısı, tıp öğrencilerinin yemin ederek başlaması fikri ve yemin metninin hazırlanması şeklinde olmuştur. Aydın, öğrencilerin başta stajerlik ve intörlük dönemleri olmak üzere eğitimleri boyunca hastalar ile iletişim kurmaları, mahremiyet, gizlilik, tıbbi araştırmalar gibi konularda bir hekim kadar etik dünyanın içerisinde bulunmaları nedeniyle tıp öğrencilerinin sadece mezuniyetlerinde değil fakülteye başlarken de yemin etmeleri gerektiğini düşünmüştür. Dekanlık, Beyaz Önlük Giyme Töreni kapsamında topluca yemin metnini okutma uygulamasını 2000 yılında, ders yılı başında başlatmıştır. Kısa sürede birçok üniversitenin tıp fakültelerinin yanı sıra simgesi beyaz önlük olan eczacılık, diş hekimliği, veterinerlik ve sağlık bilimleri fakültelerinde de düzenlenmeye başlanmıştır.⁶

Beyaz Önlük Giyme Töreni’nin düzenlendiği üniversitelerden biri de Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’dir. Tören Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi’nde ilk kez 2002-2003 öğretim yılında düzenlenmiştir. O dönemde dekan yardımcısı olan Prof. Dr. Kevser Erol törenle ilgili şu açıklamayı yapmıştır: Beyaz Önlük Giyme Töreni daha önce fakültemizde yoktu. Türkiye’de de pek yaygın değildi ama bizden sonra birçok tıp fakültesinde uygulanmaya başladı. Hatta bize de ilk öneren Fizyoloji Anabilim Dalı öğretim üyesi Prof. Dr. Kubilay Uzuner olmuştur. Amerika’da her yıl uygulanan bir törenmiş. Dönemin dekanı da sıcak bakınca onları örnek alarak başlatmıştık. Birinci sınıf öğrencilerini mesleğe ısıtmak adına iyi bir başlangıç oldu. Çünkü tıp fakültesini kazanan öğrenciler liseden mezun olup geldikleri için önce biraz tedirgin duruyorlar ama beyaz önlüğü giydikten sonra özgüven kazanıyorlar. Bu onların da hoşuna gidiyor. Mesleğe daha kolay adaptasyonlarını sağlıyor”.

4. Yapısal özellikleriyle beyaz önlük giyme töreni

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi’nde Beyaz Önlük Giyme ismiyle anılan bu tören, 2002-2003 öğretim yılından bugüne uygulanmaktadır. Tıp fakültesine yeni kaydolmuş, birinci sınıfa başlayacak öğrencilerin mesleğe girişlerini temsil eden bu geçiş ritinin ana temasını, “Hekim adaylarına, saygın bir mesleğe, uzun ve zor bir eğitim sürecine, meslek hayatına, ciddi bir göreve, sorumluluğa ve yeni kimliklerinin ilk gününe hoş geldiniz demek” (KK-1)⁷ cümlesi oldukça güzel ifade etmektedir. Önceden ders arasında gerçekleştirildiği ve öğrencilerin ön hazırlığı olmadığı belirtilen tören, son iki yıldır “1. Sınıf Öğrencileri İlk Hafta Etkinlikleri” kapsamında düzenlenmektedir. Pandemi nedeniyle tören en son 2018-2019 öğretim yılında, 10-14 Eylül 2018 tarihleri arasındaki etkinliklerin beşinci gününde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi’nde yapılmıştır. 2018-2019 Öğretim Yılı 1. Sınıf Öğrencileri İlk Hafta Etkinlikleri’ne bakıldığında, öğrencileri söz konusu törene hazırlama niteliğinde, ilk olarak dönemin fakülte dekanı Prof. Dr. Ali Arslantaş, “Açılış Dersi” adı altında öğrencilere tıp fakültesi öğrencisi olmanın anlamını ve kurumun tarihini içeren bir konuşma yapmıştır. Ardından dönemin dekan yardımcısı Prof. Dr. Aysel Akalın, fakülteyi ve üniversiteyi tanıtmıştır. Programın ikinci gününde öğrenciler, fakültenin mezunlarıyla buluşturulmuştur. Fakültenin ilk mezunlarından olan emekli öğretim üyeleri ile öğrencilere

rol model olabilecek hekimler öğrencilerle bir araya getirilmiştir. Dönemin başhekimi Başar Sırmagül üniversite hastanesinin tanıtımını yapmıştır. Programın üçüncü gününde öğrenciler, uzmanlarla bir araya getirilmiştir. İş güvenliği uzmanı tarafından temel iş sağlığı ve güvenliği eğitimi ilk üç gün boyunca belli saatler aralığında verilmiştir. Dördüncü gün Koç Üniversitesi dekan yardımcısı Prof. Dr. İhsan Solaroğlu ile söyleşi gerçekleştirilmiştir. Söyleşinin ardından öğrenciler organizasyonun gerçekleştirileceği mekâna götürülerek Beyaz Önlük Giyme Töreni provasası yapılmıştır. Asıl tören, etkinliklerin son gününde saat 10.00’da gerçekleştirilmiştir.

Törenin amacı, öğrencilere liseden sonra tıp fakültesine geldiklerini hissettirmek ve hekimliğin nasıl bir meslek olduğunu, bu süreçte nelerle karşılaşacaklarını, neleri kabul ederek bu işe başlayacaklarını, hekim olmanın sorumluluklarını anlatmaktır. Beyaz önlüğün giymesiyle birlikte öğrenciler mesleğe girdiklerinin bilincine varmaktadır (KK-5). Tören, tıp fakültesini kazanan öğrencilere, hekimlik mesleğinin usta-çırak ilişkisi olduğunu daha birinci sınıftan göstermektedir. Bir araba ustasının çırağı nasıl ilk kez arabayla ilgilenirken bir tulum giyiyor ve o tulumla “Sen artık bizimlesin, bu işin bir parçasısın” mesajı veriliyorsa, Beyaz Önlük Giyme Töreni de aynıdır (KK-2). Törende beyaz önlük giymiş olan sözlü kaynaklar, doktorluğa adım atmış gibi hissettiklerini (KK-4, KK-5, KK-10), sorumluluk yüklendiklerini (KK-8), gururlandıklarını (KK-4, KK-9), motive olduklarını (KK-7), duygusal anlar yaşadıklarını (KK-10) ve çok heyecanlandıklarını (KK-9) ifade etmişlerdir.

Törene öğrencilerin yanı sıra aile ve yakınları, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi öğretim üyeleri, dekan, rektör, vali, il emniyet müdürü, sağlık müdürü, yargıtay üyesi ve diğer protokol üyeleri de katılmaktadır. Beyaz Önlük Giyme Töreni, “Aziz Atatürk, dava arkadaşları, Türk tıbbına ömürlerini adayan bugün aramızda olmayan hekimlerimiz ve Eskişehir Osmangazi Üniversiteli hekimlerimizin aziz hatırası” adına saygı duruşu ve İstiklal Marşının okunmasıyla başlamaktadır. Törenin başrolünde tıp fakültesi dekanı bulunmaktadır. Hem öğrencileri karşılamak hem de mesleğin sorumluluklarını belirtmek adına bir konuşma yapmaktadır. Öğrencilere liseden sonra tıp fakültesine geldiklerini hissettiren bu konuşmada, hekimliğin simgesi olan beyaz önlüğün temsil ettiği anlamlar üzerinde durulmaktadır (KK-3). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi 2018-2019 öğretim yılında düzenlenen törende Tıp Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Ali Arslantaş, beyaz önlüğün ne anlam taşıdığını şöyle anlatmıştır: “Hekimlik mesleğinin simgesi olarak giydiğiniz bu önlük sadece iki metrelik beyaz bir kumaş değildir. Bu önlüğün anlamını çok iyi bilmek gerekir. Beyaz önlük saflıktır, temizliktir, güçtür, kudrettir, sorumluluktur, vebaldir. Üzerindeki lekeler, kanlar, kırıksıklıklar çalışkanlıktır, gururdur, kutsallığın nişanesidir. Önündeki düğmeler zorluktur, özveridir. O nedenle zor kapanır. Eğitimdir, öğretimdir ve zorlu yolların parke taşıdır. Tecrübedir, bilgeliktir, deneyimdir. En kutsal anlamı ise hastalarının duası, yakınların minnettarlığıdır. O düğmeler sizleri kazalardan, belalardan korur. O düğmeler aynı zamanda ananızın, babanızın yüzündeki parıltıdır, gururdur, sevinçtir”.

Yapılan konuşmalarla, öğrencilerin Türkiye’nin nadide öğrencileri oldukları, kazandıkları fakültenin saygın bir kurum olduğu, fakültenin tarihsel gelişimi belirtilmekte, mesleğin her dönemde zor olduğu, öğrencilerden çok çalışmaları, sabırlı olmaları, hocalarını iyi dinlemeleri, hekim olmaya uygun davranışlar sergilemeleri beklendiği ifade edilmektedir. Hekim-

lik sanatını öğrenmeye adım atılan bu ilk günün Beyaz Önlük Giyme Töreni ile başlayacağı ve tüm katılımcıların buna şahit olacağı belirtilmektedir. Yaşanan olaylardan etkileyici örneklerle hekimlerin ne kadar hayata dokundukları ve bunun karşılığının para ile ölçülemeyeceği vurgulanmaktadır. 2018-2019 öğretim yılında düzenlenen törende rektörün vermiş olduğu bir örnek şöyledir: “İskoçya’da Fleming adında fakir bir çiftçi yaşar. Bir gün tarlada çalışırken bir çığlık duyar. Sesin geldiği yere koşar. Beline kadar bataklığa batmış bir çocuğun kurtulmak için çırpınıp durduğunu görür. Çiftçi çocuğu bataklıktan çıkarır ve ölümden kurtarır. Ertesi gün Fleming’in evine şık giyimli bir aristokrat gelir. Çiftçinin kurtardığı çocuğun babası olduğunu ve bunun karşılığını vermek istediğini söyler. Yoksul ve onurlu Fleming ödülü geri çevirir. Tam bu sırada kapıdan çiftçinin küçük oğlu görünür. Aristokrat, çocuğu kendisine verirse ve iyi bir eğitim almasını sağlayacağını söyler. Fleming’in oğlu aristokratın desteğinde eğitim görür. Çiftçi Fleming’in oğlu Londra’daki bir Tıp Fakültesi’nden mezun olur ve tüm dünyaya adını penisilini bulan Sir Alexander Fleming olarak duyurur. Bir süre sonra aristokratın oğlu zatürreye yakalanır ve onu penisilin kurtarır” (KK-6).

Törende yapılan konuşmalarda, öğrencilerin aile ve yakınlarına da hitap edilmektedir. Gerek dekan gerekse rektör tarafından, ailelere teşekkür etmek ve mesleğe dair farkındalık oluşturmak adına onlara yönelik konuşmalar yapılmaktadır (KK-3). Dönemin fakülte dekanı Prof. Dr. Ali Arslantaş’ın şu cümlelerindeki gibi ifadelerle ailelere emek, gayret ve desteklerinden dolayı teşekkür edilmektedir. “Siz değerli anneler, babalar. Çocuklarınızla ne kadar gururlansanız azdır. Belki de ilkokuldan beri evlatlarınızın en iyi eğitimi alması için didinip durdunuz. En iyi okullara, en iyi hocalara ulaşmaya çalıştınız. Tüm zorlu hayat koşullarına rağmen bu kutsal mesleğin birer elemanı olması için her türlü fedakârlığı yaptınız. Belki de yemediniz yedirdiniz, giymediniz giydirdiniz ve belki de siz okuyamadınız ama okuttunuz. Hem de nasıl okuttunuz. Siz yapılması en zor olanı başardınız. Sizler artık hekim adaylarının annesisiniz, babasisiniz. Sizler ileride Doktor Nilgün Hanım’ın ya da Doktor Engin Bey’in annesi, babası olarak bilinecek ve o mutluluğu, onuru tadacaksınız. Bu pırıl pırıl evlatlarımız çocukluk çağından beri ‘büyüyünce ne olacaksınız?’ sorusuna cevap olarak çoğunlukla ‘doktor olacağım’ dediler belki de. Bu yoldaki en büyük adımı bugün atıyorlar. Evlatlarınız bize emanet ”.

Törene katılan öğretim üyelerine de ileride meslektaşları olacak olan öğrencilerle aynı düzlemde birleşmeleri, grup hissi ve kimliği ile hareket etmelerine yönelik konuşmalar yapılmaktadır. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi 2016-2017 yılındaki törende, dönemin Tıp Fakültesi Dekan Vekili Prof. Dr. Alparslan Birdane’nin öğretim üyelerine mesajı şöyledir: “Fakültemizin değerli öğretim üyeleri, kıymetli hocalarım. Ülkemizin aydınlık yarınlarına ulaşması toplumun tüm kesimlerinin üzerine düşeni hakkıyla yerine getirmesiyle mümkün olacaktır. Bizler şimdiye kadar bu fakülteden nice mezunlar verdik. Bugün yeni öğrencilerimizle yepyeni bir başlangıç yapmaya hazır bulunuyoruz. Daha fazlasını, daha iyisini yapmak için el birliğiyle gayret göstereceğiz. Onlar için rol model hocalar, akademisyenler, hekimler olacağız. Talebelerimizi bizim evvelce yaşamış olduğumuz uzun ve zor süreç bekliyor. Onların geleceğinde pay sahibi olacağız. Bu büyük bir şeref ama aynı zamanda ciddi bir sorumluluktur. Şimdiden ellerinize ve emeklerinize sağlık. Hepinize kolaylıklar diliyorum”.

Konuşmaların ardından, törene katılan öğretim üyesi sayısına göre öğrenciler bölünmektedir. Her bir öğretim üyesi belirli sayıdaki gruplardan oluşmuş öğrencilere beyaz önlüklerini giydirmektedir. İlk sırada davet edilen öğrenci, fakülteye en yüksek puanla girendir ve puan sırasına göre devam edilmektedir. Üniversiteye dereceyle giren öğrencilere önlükleri rektör ve rektör yardımcısı tarafından giydirilmektedir. Ancak burada önlük giydirecek olan kişilerin, tıp mesleğinden olması şartı bulunmaktadır. Protokol sırasına uygun olarak gidilmekle birlikte hekim değilse öğrencilere önlük giydirememektedir. Dereceye giren öğrencilerden sonra diğerler öğrenciler ve akademik sıraya göre öğretim üyeleri anons edilip heyecanı arttırıcı müzikler eşliğinde sahneye davet edilmektedir. Öğretim üyeleri, kendi grubundaki öğrencileri tebrik edip beyaz önlüklerini giydirdikten sonra rulo şekline getirilmiş olan hekimlik andını verir. Gruplar hâlinde fotoğraf çektirilir (KK-3).

Kongre ve Kültür Merkezinin tören salonunda protokol ve öğretim üyelerinin hemen ardındaki koltuklarda öğrenciler, en arkada da aile ve yakınlar oturmaktadır. Öğretim üyeleri ve fakülte yöneticileri beyaz önlükleri ile katılırken öğrenciler törene önlüksüz gelmektedir. Daha önce üzerlerine göre dikilen önlükler öğrencilerin ellerinde bulunmaktadır (KK-2). Tüm öğrenciler önlüklerini giydikten sonra hep bir ağızdan Hipokrat yeminini andıran bir and okunmaktadır. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nde "Hekimlik Andı" olarak adlandırılan metin şöyledir: "Hekimlik mesleği üyeleri arasına katıldığım şu anda kendimi insanlık hizmetine adayacağıma söz veriyorum. Hocalarıma karşı duyduğum ve gösterdiğim saygıyı hayatım boyunca koruyacağım. Meslektaşlarımı kardeş olarak göreceğim, ilişkilerimde deontoloji kurallarına bağlı kalacağım. Sanatımı vicdanıma uyarak doğruluk ve gururla uygulayacağım. Hastanın sağlığı baş kaygım olacak, hastalarımın sırlarını başkalarına söylemeyeceğim. Hekimlik mesleğinin şerefini ve yüce geleneklerini sürdüreceğim. Din, milliyet, ırk, parti ve sosyal sınıf kaygılarının mesleğim ile hastam arasına girmelerine yer vermeyeceğim. İnsan hayatına ana karnına düştüğü andan sonuna kadar mutlak bir saygı duyacağım. Baskı altında bile olsam tıp bilgilerimi insanlık yasaları dışında kullanmayı kabul etmeyeceğim. Kimsenin etkisi ve baskısı altında kalmadan tüm bunları yerine getireceğime namusum ve vicdanım üzerine and içerim".

Hekimlik andının okunmasının ardından kongre ve kültür merkezinin önündeki toplu fotoğraf çekimleriyle tören sona erer. Öğrenciler, mezun oldukları liseden törene katılan arkadaşları, okul müdürleri ve öğretmenleri ile ayrıca fotoğraf çektirirler. Lise arkadaşlarının arasından Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni kazananlar varsa bir araya gelinip mezun olunan lisenin isminin yazılı olduğu pankart açılarak pozlar verilir. Okul yöneticileri ve öğretmenleri tıp fakültesi öğrencilerini tebrik eder, kendileriyle gurur duyduklarını söylerler (KK-13).

Tören sonunda öğretim üyeleri ve aileler için kokteyl olmaktadır. Öğretim üyeleriyle ailelerin tanışıp sohbet edebildiği bu kokteyllerde ilk başlarda yöresel çi börek ikram edildiği ancak masraflı olduğu için bugün daha basit tatlı ve tuzlu kurabiyelerin ikram edildiği belirtilmiştir (KK-3). Son yıllarda bir organizasyon şirketiyle anlaşmış, salonun tasarımı, düzeni, müzik sistemi ve tören sonundaki kokteyl şirket tarafından yapılmaya başlanmıştır (KK-2).

5. İşlevsel özellikleriyle beyaz önlük giyme töreni

Tıp fakültesine yeni başlayan öğrencileri, mesleğin simgesi olan beyaz önlük altına alarak mesleğe kabul etme temel işlevine sahip olan Beyaz Önlük Giyme Töreni; öğretim üyeleriyle öğrencileri bir araya getirmek, hekimliğin görev ve sorumluluklarını belirtmek/hatırlatmak, tıbbın etik yönünün de bulunduğunu vurgulamak işlevleriyle bugün Türkiye’deki üniversiteler tarafından da düzenlenmektedir. Beyaz Önlük Giyme Töreni’nin işlevsel boyutu hakkındaki değerlendirmeleri, törenin bugün uygulanan şeklini alması ve her yıl gerçekleştirilen bir tören hâline gelmesinde önemli katkısı olan Arnold P. Gold Vakfı’nın tespitleri üzerinden yapmakta fayda vardır.

Arnold P. Gold Vakfı töreni oluşturan altı temel bileşenden söz etmektedir. Söz konusu altı bileşenin birincisi, öğrencilerin en yakını olan ve onlara olan desteği temsil eden ailelerin ve arkadaşların törene katılmaya davet edilmesidir (Gillon, 2000: 84). Törene katılan aileler, evlatlarının beyaz önlük giyerek hekim kimliğine sahip olma anına tanıklık etmektedir ki aileler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Türk toplumunda ailenin bir çocuğu tıp fakültesini kazanmışsa aile kendini güvende hisseder. Çocuğu hekim olacaktır. İleride bir sağlık sorunuyla karşılaştığında en yakınından destek görecektir. Bu açıdan Türk ailesi için çok önemli bir başlangıçtır. Aileler de bu gururu yaşamak istedikleri için törene hevesle katılmaktadır (KK-3). Sözlü kaynaklar, tıp fakültesinin çoğu kişinin isteyerek geldiği bir bölüm olması, hekimliğin her dönemde önemini koruyacak bir meslek grubu olması nedeniyle ailelerin de törende çok mutlu olduklarını kendileriyle gurur duyduklarını belirtmişlerdir (KK-4, KK-6, KK-14). Türkiye’deki tıp ve mühendislik bölümlerine ailelerin yaklaşımının daha farklı olduğunu ifade eden bir hekim, törende annesinin de gözlerinin yaşardığını, “Oğlum beyaz önlük giydi, doktor oldu, yemin etti” diye övündüğünü, kendisinin olmadığı ortamlarda da sürekli töreni anlattığını belirtmiştir (KK-5). Görevi nedeniyle izin alıp gelemeyen anne ve babalar bu anı kaçırdıkları için çok üzgün olduklarını ancak çocuklarının beyaz önlük giyerken çekilen fotoğraflarına bakıp, videolarını izleyerek onlarla gurur duyduklarını anlatmışlardır (KK-15). Yapılan konuşmalarda ailelere yönelik olumlu göndermelerin yanı sıra beyaz önlüklerini giyen öğrenciler alkışlandıktan sonra çocuklarına sürekli destek olan, onlar için her türlü fedakârlıkta bulunan ailelerin de ayakta alkışlanması motivasyonu arttırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında tören, hem öğrencilerin hem de ailelerin onur duyması, uzun ve zorlu bir sınav hazırlığının ardından elde edilen mesleki kimlikle psikolojik olarak rahatlamayı sağlaması açısından işlevseldir.

Töreni oluşturan bileşenlerin ikincisi, girmek üzere oldukları yeni mesleğin ve okulun değerler sistemini temsil eden dekanlar, tıp fakültesi öğretim üyeleri ve hastanenin diğer kıdemli hekimleri tarafından yapılan öğrencileri karşılama törenidir (Gillon, 2000: 84). Öğrencilere “Kulübe hoş geldin” demek için yapılan bu mesleki karşılama töreni ile onlara “Biz bir aileyiz ve sizlerle gurur duyuyoruz” mesajı verilmektedir. Meslek hayatları boyunca halkın hizmetinde olacakları için halka iç içe olmaları, kendilerini halktan üstün görmemeleri belirtilmektedir (KK-2). Her şeyin paraya döküldüğü ve hafife alındığı bugünlerde insana insanca davranılabilmesi adına hekimliğin ne kadar önemli olduğu hissettirilmeye çalışılmaktadır (KK-11). Bu karşılama, mesleğe yeni katılmış bir çırağa tulum giydirmeye benzetilmektedir (KK-2). Törenle birlikte hekimliğe iyice adım attığını hissetmek öğrencileri

motive etmektedir. Kendini bu dünyaya aitmiş gibi hissetmeye başlayan öğrencilerin çalışma şevkleri artmaktadır (KK-5). Törende belli bir tarihi geçmişe atıf yapılarak, tıbbın insanlığa hizmet esasına dayandığının vurgulanması öğrencileri meslek kültürüne bağlarken ailelere de mesleğin değerlerini aktarmaktadır. Fakültenin ilk mezunlarından olan emekli bir öğretim üyesinin, şu an kendisi de aynı tıp fakültesinde öğretim üyesi olan kızının yaptığı konuşma sözlü kaynağın annesini çok etkilemiştir. Öğretim üyesinin kızı Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi’nde öğrenciyken babasına, fakültede kadavralarının olmadığını söyleyince babası gönüllü olarak kadavra olmak istemiştir. Vefatının ardından kızı onu fakülteye kadavra olarak bağışlamıştır (KK-14)

Üçüncüsü, rol model bir hekim tarafından yapılan ilham verici bir derstir (Gillon, 2000: 84). Birinci sınıf öğrencileri ilk hafta etkinliklerinin tıp fakültesi dekanı tarafından yapılan açılış dersi ile başlaması öğrencilere tıp etiğinin tanımı, gerekçesi ve tıp etiği ilkelerinin aktarılması, mesleki uğraşı insan olacak olan hekim adaylarının bilinçlendirilmesi açısından işlevseldir. Bunun yanı sıra program süresinde gerek fakülteden mezun olup emekli olan öğretim üyeleri gerek çalışan uzmanlar gerekse diğer üniversitelerden davetli bilimsel anlamda tanınan öğretim üyeleri ile bir araya gelen öğrenciler tecrübi bilgileri öğrenme ve meslektaşlarıyla vakit geçirme imkânı elde etmektedir. Hocalarının öğütleri ve anılarıyla mesleğe başlangıç yapan öğrenciler, girmiş oldukları mesleğin ciddiyetini, sorumluluğunu ve vicdanını hissetmekte (KK-16), yapacakları hataların insana etki edeceğini, verdikleri kararların insan hayatına mal olacağını öğrenmiş olmaktadır (KK-12).

Dördüncüsü, kişisel olarak teslim edilen bir inanç ve güven hediyesi olarak kıdemli hekimler tarafından öğrencilere beyaz önlüğün giydirilmesidir. Önlük giydirme kıdemli hekimlerin, öğrencilerin hekim olma geleneğini sürdürme becerisine olan inancını gösterdiği bir “bağlanma sürecinin” parçasıdır (Gillon, 2000: 84). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’nde başta dekan olmak üzere öğretim üyelerinin de törene beyaz önlükle katılmaları, sadece yönetici ve öğretim üyesi olarak değil hekim olarak törende bulunulduğunu simgelemektedir. Açılış konuşmalarının ardından öğrencilere de giydirilen beyaz önlükle salon tek renk olmaktadır. Beyaz önlüklerini giyen öğrenciler bir taraftan beyaz önlüklülere grubuna dâhil olurken diğer taraftan geleneği de devralmaktadır. Öyle ki öğrenciler geleneğin sürekliliği taraftarıdır. Stresli ve yoğun bir dönemi geride bırakıp geldikleri için bu törenin kendilerini rahatlatıldığını ve son zamanlarda karşılaşılan hekimlere darp, şiddet olaylarına karşı gerçekten değerli bir iş yaptıklarını ve bir şekilde karşılığını alacaklarını hissettirdiğini, geleceğe umutla bakmalarını sağladığını ifade etmişlerdir (KK-8, KK-9). Hocalarının elinden önlük giymek öğrenciler için törenin en etkileyici ve motive edici yönüdür. Öğrenciler, kendilerine önlük giydiren öğretim üyesinin uzmanlık alanıyla, ileride kendilerinin eğitim alacağı uzmanlık alanı arasında tahmin yürütmeye çalışmaktadır (KK-7). Henüz tıp eğitiminin başındayken hocalarının kendilerine önlük giydirip tebrik etmeleri, doktor diye hitap etmeleri öğrencilerin hekimliği benimsemeleri ve bağlanmaları açısından işlevseldir.

Beşinci bileşen, Hipokrat yemini veya diğer benzer yeminlerin öğrencinin akrabaları, ailesi, arkadaşları ve hocaları nezdinde okumasıdır. Bu yemin öğrencilerin, önemli tanıkları önünde mesleki yükümlülüklerini ve sorumluluklarını üstlenmeye istekli olduklarının kamu-

oyu tarafından kabulüdür (Gillon, 2000: 84). Törenin önemli bir parçası olan mesleki yemin hakkında Amerika’da olumsuz eleştiriler de yapılmıştır (Veatch, 2002: 5). Eskişehir Osman-gazi Üniversitesi’nde okunan Hekimlik andının içeriğine bakıldığında, bilimsel yöntemlerin ışığında tıp mesleğinin icra edilmesi, hasta mahremiyetine önem verilmesi, insan sağlığının her şeyin üzerinde tutulması, meslektaşlarla iyi ilişkiler kurulması ve hocalara saygı gösterilmesi konularına değinildiği görülmektedir. Kimsenin etkisi ve baskısı altında kalmadan öncelikle iyi bir tıp öğrencisi olmak için söz verilmektedir. Hipokrat andına benzeyen birleştirici cümlelerden ibaret olan metnin hep bir ağızdan okunması öğrencileri tıp mesleğine geçiren bir işaret gibi olmaktadır (KK-4). Yeminin hep birlikte ediliyor olması hem arkadaşlık hem ekip ilişkisini, ruhunu canlandırması açısından işlevseldir (KK-8). Bunun yanı sıra yemin öğrencilerin mesleğin hâli hazırdaki icracıları olan hekimlerle aynı mesleki değerlere bağlanmalarını sağlamaktadır (KK-16).

Altıncı bileşen, geçiş ritlerinin ardından öğrencilerin yeni mesleki statülerini kutlayan kabul törenidir. Önemli ve unutulmaz bir anı güçlendirmede yemek ve parti atmosferi etkili bir unsurdur (Gillon, 2000: 84). Törenden sonra fakülte dekanlığı tarafından organize edilen kokteylde sunulan ikramlar öğretim üyelerini, öğrencileri ve aileleri bir araya getirmesi, kaynaştırması açısından işlevseldir (KK-17). Aynı amaç için bir araya gelen bireyleri aynı çatı altında toplayan bu organizasyonlar, öğretim üyeleri ile öğrencilerin ilk iletişimlerine vesile olurken özellikle aynı şehirde yaşayan aileler birbirleriyle anlaşır arkadaş, dost çevrelerini genişletebilmektedir.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’nde gerçekleştirilen Beyaz Önlük Giyme Töreni’nde, Arnold P. Gold Vakfı’nın belirtmiş olduğu altı bileşenin işlevlerinin dikkate alındığı ve törenin aynı sıralamayla yapıldığı tespit edilmiştir. Öğrencilere bilimi rehber edinerek çok çalışmaları ve tıp öğreniminin başından itibaren mesleğin icracılarının tecrübe ve deneyimlerinden istifade etmeleri gerektiğini vurgulayan bu süreç, katılımcılara hekimlik mesleğinin değerlerin aktarılması/hatırlatılması açısından da işlevseldir.

Sonuç

Beyaz Önlük Giyme Töreni, tıp eğitimine kayıt yaptırmış öğrencileri karşılayan, onların tıp camiasına girişlerini kutlayan, kendilerine hekim kimliği atfeden ve ilk günden itibaren bu mesleki kimliğin benimsenmesini ve sorumluluklarının farkına varılmasını amaçlayan bir geçiş ritidir. Usta değil de çırak olarak hekimlik mesleğine kabul törenidir. Törende mesleği usta olarak icra eden kişiler tarafından beyaz önlüğün öğrencilere giydirilmesi söz konusu kabulün ilk göstergesidir. Beyaz önlüğün temsil ettiği anlamlar ve hekimliğin kutsallığı üzerine yapılan konuşmalarla çırak, dâhil olduğu meslek grubunun ve sorumluluklarının farkına vardırılmaya çalışılmaktadır. Tıp fakültesi boyunca devam edecek olan bu süreçte, fakülte yöneticileri ve öğretim üyeleri olarak öğrencilerin yanında olunacağına dair mesaj da söz konusu kişilerin törene beyaz önlükle katılmasıyla verilmektedir. Bizzat mesleğin ustaları tarafından giydirilen beyaz önlüklerle öğrenciler, çırak olarak da olsa, meslektaşlarının arasına kabul edilmiş olurlar. İçeriği her kurum tarafından değiştirilebilen hekimlik andının

okunması da mesleğe kabulün diğer bir göstergesidir. Hipokrat'ın yaptığı gibi tıp eğitimin en başında okunan bu and, öğrencilerin tıbbın etik değerlerini ustalarının ve tüm katılımcıların huzurunda kabul ettiklerinin bir göstergesidir.

Hekimlik mesleğine ilk geçiş ritüeli olan törenin geçmişi çok eskiye dayanmamakla birlikte eskiden beri yapılageldiğine yönelik bir izlenim uyandırmaktadır. Öyle ki son iki yıl içerisinde beyaz önlük törenine katılmış olan hekim adayları ve aileleri beyaz önlük töreninin çok eski bir ritüel olduğunu düşündüklerini belirtmişlerdir. 2000 yılından önce mezun olan bazı öğretim üyeleri de kendi zamanlarında olup olmadığını hatırlayamamış, olmuşsa da katılmadıklarını/katılamadıklarını ifade etmişlerdir. Birinci sınıf öğrencilerinin ilk hafta etkinlikleri programındaki uzmanlarla/öğretim üyeleriyle buluşma ve söyleşilerde, törenin her yıl düzenlendiğine vurgu yapılması katılımcılara, hekimlikte Beyaz Önlük Giyme Töreni'nin başlangıçtan beri var olduğunu düşündürmektedir.

Törenin işleyiş şekli ve törende okunan hekimlik andı ile ilgili olarak sözlü kaynaklar olumlu görüş bildirmiştir. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'ndeki beyaz önlük töreninde okunan hekimlik andının içeriği hem öğretim üyeleri hem de öğrenciler tarafından evrensel değerler olarak kabul edilmektedir. Hekimliğin gereklerini anlatan bir metin olması, içinde rahatsız edici bir cümlelerin bulunmaması ve gelenek hâline gelmiş olması nedeniyle kimse-nin değiştirmeyi düşünmeyeceği bir yazı olduğu belirtilmektedir. Okunan metnin farklı din, dil ve milletten olanlar arasında bir ayrım gözetmediği, öğrencilere yolun en başında kendilerini gerçekten hekim gibi hissettirebilmek adına okutulduğu ifade edilmektedir.

“Aramıza hoş geldin töreni” olarak tanımlanan/algılanan törenin, motive etmek heveslendirmek, sorumluluk yüklemek işlevlerinin yanı sıra mesleğe atılan ilk adıma dair hoş bir anı olarak hafızalarda yer etmesi nedeniyle devam etmesi istenmektedir. Hatta mesleğe kabul durumunu daha da vurgulamak için beyaz önlük giydirildikten sonra bir de stetoskop takılması düşünülmüş ancak ekonomik sıkıntılardan dolayı temin edilememiştir. Törenin sürekliliği adına, organizasyonun kongre ve kültür merkezine taşınması, kokteyl düzenini ve müzik sistemini daha profesyonel olarak yapan bir organizasyon şirketiyle anlaşılması önemlidir. Hatta pandemiden sonraki süreçte üniversitenin Halkbilim Uygulama ve Araştırma Merkezi'nden destek alınarak canlı müzik de yapılabileceği ve panayır gibi bir ortamın oluşturulabileceği düşünülmektedir. Türkiye'deki pek çok üniversitenin sağlık bilimleri, diş hekimliği, eczacılık, veterinerlik gibi sağlık eğitimi veren fakülteleri tarafında da düzenlenir hâle gelmiş olması törenin gelenekselleşmeye doğru gittiğinin göstergesidir.

Notlar

- 1 Ritüel ve rit terimleriyle ilgili yapılan tanımlar için bk. (Özbudun, 1997: 17; Rappaport, 2003: 396-397; Eriksen, 2009: 95-97; Goody, 2018: 23-49; Çilingir Cesur, 2020: 21-28).
- 2 Batıdaki ve Türkiye'deki meslek folkloru araştırmalarının gelişim çizgisi hakkında bk. (Aça, 2015: 111-137).
- 3 Türkiye'de hekim folkloruna yönelik ilk bilimsel çalışma, Ezgi Metin'in (2006: 34-38), “Kent Folkloruna Bir Örnek: Doktor Folkloru” başlıklı makalesidir. Yazıda, hekimler arasındaki iletişimi kolaylaştıran deyimler, kalıp ifadeler, kodlar gibi örneklerle yer verilmiş, bu grubun iletişimlerini sağlayan terimler jargon kavramı etrafında irdelenmiştir. Bu çalışmanın dışında “Doktor Fıkraları” adıyla yayınlanmış pek çok kitap ve bir makale için bk. (Karataş, 2017: 61-62).

- 4 AAMC (Amerikan Tıp Kolejlere Birliği) sağlık ile ilgili herhangi bir mesleği okumak isteyen öğrencilerin girmesi gereken MCAT (Tıp Fakóltesi Kabul Testi) sınavını geliştirilen ve uygulayan kurumdur (ULR-3).
- 5 Eric Hobsbawm (2006:1) icat edilmiş geleneği, genellikle açıkça ya da üçü kapalı şekilde kabul görmüş kural-larca yönlendirilen bir dizi uygulama ve kendiliğinden geçmişle sürekliliği olduğunu ima eden, tekrar ile belirli değerler ve davranış kuralları aşılamaaya çalışan bir dizi ritüel ya da sembolik yapı olarak tanımlamaktadır. Ünlü tarihçi, Avrupa tarihinde modern dönemde icat edilen gelenekleri uzun bir makalede ele almıştır. Hobsbawm'ın (2006: 305-356) tespitine göre, gelenek icadının en yoğun şekilde gerçekteştiği dönem 1870-1914 arasındır. Bu bağlamda Beyaz Önlük Giyme Töreni'nde belirtilen icat edilmiş gelenekle ilgili hususlar, modern tıbbın kuru-luşunun kutlanması amacıyla icat edilen ve sadece Türkiye'de kutlanan 14 Mart Tıp bayramı için de geçerlidir (Karataş, 2017: 219). Meslek kimliğinin inşası rolüyle dikkat çeken icat edilmiş mesleki geçiş ritlerine örnek olarak, balıkçılar arasında gruba katılm gerçekteştiren yeni üyelerin kabul ve terfi süreçlerine dönük kabulleri de göstermek mümkündür. Bugün bazı gırgır teknelerinde takımın bir üyesi olarak daha fazla sorumluluk ve daha yüksek bir statü elde eden katılımcıların bir kova su ile ıslatılması ya da deniz elverişli ise denize atılması gibi şaka temelinde gerçekteştirilen ve daha ziyade sembolik biçimleri ile gözlemlenebilen uygulamalar söz konusudur (Aça, 2020: 230-231). Bunun yanı sıra sonradan icat edilmiş anma ve kutlama törenleri de mev-cuttur ki, özellikle modern zamanlarda ulusal kimliğin oluşturulması ve pekiştirilmesi için devletler tarafından bir araç, başka bir ifadeyle "hafıza mekânı" olarak kullanılmaktadır. Her yıl kutlanan ve resmî törenler sırasına giren İstanbul'un fethi etkinlikleri de pek çok hadise gibi modern dönemde ortaya çıkan, bu yönüyle "gelenek icadı" olarak düşünülmesi gereken hadiselerden birisidir (Çoruk, 2016: 79-98).
- 6 Söz konusu bilgiler, Prof. Dr. Erdem Aydın tarafından 01.04.2021 tarihinde elektronik posta yoluyla bize aktarılmıştır. Aydın, henüz baskıda olduğunu belirttiği *Dünya ve Türk Tıp Tarihi* adlı kitabının ikinci basımında bu konuya kısa olarak bize anlattıkları çerçevesinde yer verdiğini de belirtmiştir.
- 7 Çalışma içerisinde bizzat görüşülen kaynak kişiler (KK-1, KK-2, KK-3 ...) şeklinde belirtilmiştir. Kişiler hak-kındaki ayrıntılı bilgilere (adı, soyadı, doğum yeri ve tarihi, anabilim dalı, unvanı, görüşme tarihi) yazının sonunda yer verilmiştir.

Kaynaklar

1. Sözlü kaynaklar

KK-1: Ersin Töret, Sivas, 1980, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. (16.02.2021).

KK-2: Koray Harmancı, Malatya, 1972, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. (27.02.2021).

KK-3: Kevser Erol, Ayvalık/Balıkesir, 1954, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Tıbbi Farmakoloji Anabilim Dalı Emekli Öğretim Üyesi. (03.03.2021).

KK-4: Müge İlęü, Eskişehir, 1992, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Doktor. (06.03.2021).

KK-5: Murat Yağcı, Artvin, 1992, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Doktor. (07.03.2021).

KK-6: Özge Sürmeli Onay, Samandaę/Hatay, 1980, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. (08.03.2021).

KK-7: Sümeyye Koç, Trabzon, 1989, Çocuk İmmünolojisi ve Alerji Hastalıkları Bilim Dalı Araştırma Görevlisi Doktor. (11.03.2021).

KK-8: Bahar Ece Tokdemir, Eskişehir, 1992, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Doktor. (12.03.2021).

KK-9: Semih Ceylan, Eskişehir, 1999, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi dördüncü sınıf öğrencisi. (12.03.2021).

KK-10: Büřra Bayar, Aksaray, 1997, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakóltesi İntörn Dok-tor. (13.03.2021).

KK-11: Mehmet Surhan Arda, Ankara/Şereflikoçhisar, 1970, Çocuk Cerrahisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. (13.03.2021).

KK-12: Gonca Kılıç Yıldırım, Samsun, 1980, Çocuk Beslenme ve Metabolizma Hastalıkları Bilim Dalı Öğretim Üyesi. (14.03.2021).

KK-13: Yıldız Ceylan, Eskişehir, 1969, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Beyaz Önlük Giyme Töreni'ne katılan ebeveynden biri. (14.03.2021).

KK-14: Huriye Bayar, Doğanhisar/Konya, 1974, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Beyaz Önlük Giyme Töreni'ne katılan ebeveynden biri. (14.03.2021).

KK-15: İsmail Bayar, Doğanhisar/Konya, 1970, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Beyaz Önlük Giyme Töreni'ne katılan ebeveynden biri. (14.03.2021).

KK-16: Aslı Kavaz Tufan, Rize, 1978, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. (15.03.2021).

KK-17: Hilal Kaya Erdoğan, Amasya, 1982, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Deri ve Zührevi Hastalıklar Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. (16.03.2021).

KK-18: Erdem Aydın, İzmir, 1960, Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Deontoloji, Tıp Etiği ve Tıp Tarihi Anabilim Dalı Emekli Öğretim Üyesi. (06.04.2021).

2. Yazılı kaynaklar

Aça, M. (2015). Meslek folkloru araştırmaları tarihine bir bakış. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 111-137.

Aça, M. (2020). *Denizin çocukları. Giresun ve Trabzon yöresi balıkçılarının meslek folkloru*. İstanbul: Hiperyayın.

Aydın, E. (2021). *Dünya ve Türk tıp tarihi*. 2. Basım. Ankara: Güneş Kitabevi. (Baskıda).

Bilgin, N. (2003). *Sosyal psikoloji sözlüğü: Kavramlar ve yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam.

Büyükokutan Töret, A. (2018). Meslek folkloru kapsamında hekimlerle ilgili stereotipler ve bunlara bağlı şakalar üzerine bir değerlendirme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (24), 13-30.

Büyükokutan Töret, A. (2020). Meslek folkloru bağlamında hekimler arasındaki normaler üzerine bir değerlendirme (M. Aça ve M. Dinç. Ed.) *Çağdaş yaklaşımlar odağında toplum ve kültür araştırmaları -I içinde* (153-184). Çanakkale: Paradigma Akademi.

Bloch, M. (2014). *Ritüel, tarih, iktidar* (Ü. H. Yolsal. Çev.) Ankara: Dipnot.

Cohen, A. P. (1999). *Topluluğun simgesel kuruluşu* (M. Küçük. Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar?*. İstanbul: Ayrıntı.

Çilingir Cesur, S. (2020). *Hititlerde ritüel ve büyü*. İstanbul: VakıfBank Kültür.

Çoruk, A.Ş. (2016). Bir gelenek icadı olarak II. meşrutiyet döneminde gerçekleştirilen İstanbul'un fethi törenleri. *Fatih Sultan Mehmet İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 7, 79-98.

Eriksen, T. H. (2009). *Küçük yerler derin mevzular: Sosyal ve kültürel antropolojiye giriş* (F. Adsay. Çev.) İstanbul: Avesta.

Gillon, R. (2000). White coat ceremonies for new medical students. *Journal of Medical Ethics*, 26 (2), 83-84.

Goody, J. (2018). *Mit, ritüel ve söz*. İstanbul: Küre.

Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri icat etmek (M. M. Şahin. Çev.) - (E. Hobsbawm - T. Ranger. Der.) *Gelenegin icadı içinde* (1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Honko, L. (2006). Ritüellerin oluşum süreci (R. Ersoy. Çev.) *Millî Folklor*, 69, 129-140.

- Karaman, K. (2010). Ritüellerin toplumsal etkileri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 227-236.
- Karataş, P. (2017a). İnsanlar ikiye ayrılır: Meslek folkloru bağlamında hekimlik. Ankara: Grafiker
- Karataş, P. (2017b). Hekim folklorunda stereotiplerin lakapları şekillendirmesi ve fıkralara yansımaları. *Milli Folklor*, 29 (116), 129-142.
- Metin, E. (2006). Kent folkloruna bir örnek: Doktor folkloru. *Milli Folklor*, 18 (71). 34-38.
- Örnek, S. V. (2016). *Türk halkbilimi*. Ankara: BilgeSu.
- Özbudun, S. (1997). *Ayından törene*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Rappaport, R. A. (2003). Ritüel. (K. Korkmaz, Çev.) – (G. Ögüt Eker vd. Ed.) *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar 1* içinde (396-406). Milli Folklor.
- Reiser, S. J. and Ribble J. C. (1995). Oath-taking at medical graduation: The right thing at the wrong time. *Academic Medicine*, 70 (10), 857-858.
- Segal, R. A. (2012). Dinsel mit-ritüel kuram (N. Atabağsoy, Çev.) *Millî Folklor*, 94, 173-187.
- Sönmez, H. M., vd. (2010). Hekimlerin beyaz önlük giymesi hakkında halkın düşünce ve tutumları. *İnönü Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 17 (1) 1-6.
- Schuyt, T.N.M. and Schuijt J.J.M. (1998). Rituals and rules: about magic in consultancy. *Journal of Organizational Change Management*, 11 (5), 399-406.
- Veatch, R. M. (2002). White coat ceremonies: A second opinion. *Journal of Medical Ethics*, 28 (1), 5-6.

3. Elektronik kaynaklar

- URL-1:<https://www.gold-foundation.org/programs/white-coat-ceremony/> Erişim Tarihi: 21.03.2021.
- URL-2:<https://www.ps.columbia.edu/education/student-resources/office-student-affairs/white-coat-ceremony> Erişim Tarihi: 21.03.2021.
- URL-3:<https://worldscholarshipforum.com/tr/what-is-mcat-and-when-to-take-the-mcat/> Erişim Tarihi: 21.03.2021.
- URL-4:https://cekmekoyevdenevenakliyat.org/wiki/White_coat_ceremony Erişim Tarihi: 21.03.2021.
- URL-5:<http://www.eskisehir.gov.tr/tip-fakultesi-ogrencileri-beyaz-onluklerini-giydi> Erişim Tarihi: 25.03.2021.
- URL-6:<https://www.medimagazin.com.tr/hekim/universiteler/tr-eskisehir-osmangazide-birinci-sinif-doktorlar-beyaz-onluk-giydi-2-15-78344.html> Erişim Tarihi: 25.03.2021
- URL7:<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.972051616192234.1073741854.172533126144091&type=3> Erişim Tarihi: 25.03.2021
- URL-8:<https://tip.ogu.edu.tr/Haber/Detay/18/beyaz-onluk-giyme-toreni> Erişim Tarihi: 26.03.2021
- Warren, P. M. (1999). For new medical students, white coats are a warmup. *Los Angeles Times*, October 18, Erişim Tarihi: 21.03.2021, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-oct-18-me-23619-story.html>

Fotoğraflar



URL-5



URL-6



URL-7



URL-7



URL-7



URL-5



URL-7



URL-8

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER
İNSAN ARAŞTIRMALARI ETİK KURULU
ESKİŞEHİR

Toplantı Tarihi : 26.03.2021

Toplantı No : 2021-06

GÜNDEM :

12. Başvuru Sahibi : Doç.Dr.Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET. **Konu :** “Hekimlik Mesleğine İlk Geçiş Ritüeli : Beyaz Önlük Giyme” konulu araştırmasının görüşülmesi.

KARAR :

12. Doç.Dr.Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET’in “Hekimlik Mesleğine İlk Geçiş Ritüeli : Beyaz Önlük Giyme” konulu araştırmasının ve başvuru evrağının ekinde örneği bulunan araştırmasında kullanacağı ölçme aracının/araçlarının; fikri, hukuki ve telif hakları bakımından metot ve ölçeceğine ilişkin sorumluluk başvuru sahibine ait olmak üzere veri toplama araçlarını uygulamak için gerekli yerlerden yasal izinleri almak şartıyla **Üniversitemiz insan araştırmaları etik kurulu yönergesine** uygunluğuna oybirliği ile karar verildi.

(İmza)
Prof. Dr. Yaşar SARI
Başkan

(İmza)
Prof. Dr. Esra DERELİ
Başkan Yardımcısı

(İmza)
Prof. Dr. Ferit USLU
Üye

(İmza)
Prof. Dr. Zafer BALBAĞ
Üye

(İmza)
Prof. Dr.Ayşe AYPAY
Üye

(İmza)
Prof.Dr. Birol YILDIZ
Üye

(İmza)
Prof.Dr. Mustafa Kemal BEŞER
Üye (Raportör)

ASLI GİBİDİR
Prof. Dr. Yaşar SARI
Sosyal ve Beşeri Bilimler
İnsan Araştırmaları
Etik Kurulu Başkanı



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1747

Araştırma makalesi/Research article

Kütahya İli Altıntaş İlçesi Halk Mimarisinden Örnekler: Köy Odaları

Examples From The Public Architecture of
Altıntaş District of Kütahya Province: Village Rooms

Türkân Acar *

Öz

Köy odaları, Anadolu’da halk mimarisi içinde ele alınmaktadır. Köy kültüründe önemli bir yere sahip olan bu odalar, bazen evlerin yakınlarında, bazen köy meydanlarında bazen de cami yakınlarında yer almaktadır. Misafirperverliğin simge yapılarından biri olan odalar, ayrıca kırsalda sosyal ve kültürel hayatın vazgeçilmez öğelerinden biridir. Anadolu’daki köy odalarının menşei, “yurt tipi çadır”a dayanan Türk Evi’ndeki çekirdek birim “oda”nın mekânsal özelliklerine dayandırılmaktadır. Türkler, Orta Asya’da sürdürülen bu geleneği Anadolu’ya taşımış, İslam dini ile birlikte misafire, konukseverliğe verilen büyük özeni içeren ayet ve hadislerde dikkate alınarak bu gelenek devam etmiştir. Yöre sakinleri ve ileri gelenleri tarafından konuk ağırlamak bir dini hizmet

Geliş tarihi (Received): 07-03-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 15-06-2021

* Doç. Dr., Uşak Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (Uşak University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History) turkan.acar@usak.edu.tr. ORCID 0000-0003-4357-8411

ve sosyal prestij olarak değerlendirilmiş ve oda yaptırmak-misafir ağırlamak için yarışılır hale gelmiştir. Çalışmamızda Altıntaş ilçesine bağlı köylerde tespit edilen köy odalarının çoğunun terk edildiği ve işlevsiz oldukları tespit edilmiştir. Orta Asya’da başlayıp Anadolu’ya taşınan konukseverlik, birlik ve beraberliği simgeleyen, kültürel ve sosyal hayatın merkezi konumundaki köy odaları işlevleri ile somut olmayan kültürel mirasın somutlaştığı yapılardır. Bu yapıların bugün işlevsiz kalması bu mirasa sahip çıkamadığımızın bir kanıtıdır.

Anahtar sözcükler: *Kütahya, Altıntaş, kırsal yerleşme, halk mimarisi, köy odası*

Abstract

Village rooms are considered within the folk architecture in Anatolia. These rooms, which have an important place in village culture, are sometimes located near houses, sometimes in village squares and sometimes near mosques. Being one of the symbols of hospitality, the rooms are also one of the indispensable elements of social and cultural life in the countryside. The origin of the village rooms in Anatolia is based on the spatial characteristics of the core unit “room” in the Turkish House, which is based on the “dormitory type tent”. The Turks carried this tradition, which was continued in Central Asia, to Anatolia, and this tradition continued by taking into account the great care given to guests and hospitality along with the religion of Islam in verses and hadiths. Hosting guests by local residents and dignitaries has been considered as a religious service and social prestige, and it has become a competition to build rooms and entertain guests. In this study, it was determined that most of the village rooms identified in the villages of Altıntaş district were abandoned and dysfunctional. Village rooms, which symbolize hospitality, unity and solidarity, which started in Central Asia and moved to Anatolia, are the center of cultural and social life and are structures where intangible cultural heritage is embodied. The non-functioning of these structures today is a proof that we cannot claim this heritage.

Keywords: *Kütahya, Altıntaş, rural settlement, folk architecture, village room*

Extended summary

Background: One of the building types considered in the folk architecture in the countryside is the village chambers. Although these rooms are an architectural structure, they are one of the indispensable elements of social and cultural life in the countryside. Among the places where they were built, sometimes near the houses, sometimes in the village squares and sometimes near the mosques were preferred. In studies investigating the origin of village rooms, it is seen that these structures and their symbolic meanings are based on the spatial characteristics of the “room”, the core unit of the Turkish House, which is based on the “yurt

type tent". The Turks carried this tradition, which was carried on in Central Asia, to Anatolia, and this tradition continued by taking into account the verses and hadiths that include the great care given to the guest and hospitality along with the religion of Islam. Hosting guests was considered as a religious service and social prestige by the local residents and dignitaries, and it became a competition to have a room and host guests.

Research purpose: In the study, the village rooms of Altıntaş district of Kütahya province were evaluated in terms of their physical and human characteristics and being an example for common use structures in rural areas in Turkey. The basic materials used in the production of buildings in rural settlements have been materials obtained from nature that people can easily reach. The buildings were built with the local workforce, mostly with building materials such as stone types and wood obtained from the geography they are located in. Village rooms in Altıntaş district vary in terms of building materials, building styles and functions. The village chambers in Altıntaş, which are a type of collective use and social life, were mostly built in the 20th century. With the effect of the natural and human environment and changing lifestyles, they entered the process of change and became dysfunctional over time. Rooms, which can be considered among the buildings where folk architecture and intangible cultural heritage elements come to life in the countryside, are due to the lack of awareness of conservation in the society, indifference and especially the abandonment of the people in rural areas, the modernization that started with technological developments, etc. they are disappearing day by day in the face of problems. In this study, it is aimed to introduce these structures, which started to disappear, with plans and photographs, in a sense, to attract attention so that they can continue their lives.

Methodology: As a method in the study, the village rooms, which are collective use structures in the village culture, were examined by the field research management, and the observation and interview method was applied. Since the village phenomenon is the basis of the study, it is necessary to establish a direct relationship with the culture of the village, in other words, to use the field study method. In this context, the villages of the district were visited, the local people were interviewed, the identified structures were examined on site, photographed and documented. The buildings were evaluated with their plan and architectural features, and what could be done about the preservation status of the buildings and their transfer to future generations was discussed.

Findings: Village rooms in the villages of Altıntaş district are generally rectangular in plan and have one or two floors depending on the floor conditions. In two-storey buildings, the lower floor is generally used as a barn or warehouse. In two-storey buildings, access to the upper floor is provided by either wooden or reinforced concrete stairs. Generally, in front of the wide side where the room door opens, there is a veranda-style gazebo/life/sofa part.

The barn section, located on the ground floor of the village rooms in Altıntaş, was generally implemented as a single space, like the examples in Anatolia. Wooden supports

were included in this place, and it was observed that it had a very simple establishment compared to the arrangement of the upper floor. Lighting in the barn section, which appears with a beamed wooden ceiling, is mostly not considered, and small window openings are rarely included. In the Himmet Ağa room, located in Çakıraz Village, there is a room on the ground floor together with the barn.

There is diversity in the upper floor arrangements in the village rooms. On the upper floor, there are examples with or without a sofa, with a sofa-one-room, and with two rooms with a sofa. With this arrangement on the upper floor, the village rooms have been furnished to meet all the needs of the boarding guests. The room floor is covered with carpet, rug or felt. During the day, one sits on the floor cushions by the walls with back pillows, and at night, the floor mattresses are laid. On the entrance walls of some rooms, there is a closet-gusulhane. On the walls of the room, there are cabinets and openings, flower beds, lamp holders and hearth niches, and in some examples, mihrabiyes. Candles, oil lamps and, in later years, kerosene lamps were also used for lighting. Today, modern lighting methods are seen. Lighting is provided with modern methods in all of the rooms in Altıntaş that we can enter.

Six of the rooms identified in Altıntaş are two-storey and one is single-storey. Five of the village rooms are one-room and two are two-room. In the two-storey examples, the ground floor is used as a barn or a warehouse. The cover of the lower floors with the simple arrangement is the beamed wooden ceiling. The upper floor is reached by stairs. There is an outer sofa in front of the room on the upper floor. There are stove and cabinet niches on the walls. Hearth niches are useless today. In some, the part with the hearth was closed, a stove was placed in front of it and a chimney hole was opened. The hearth of the Daraşlar Chamber in Karaağaç Village, which preserves its originality, has a sliding cover.

In the room in Anatolia, apart from the hearth, wooden ottomans, elbow rests and beds are also used. While the sofa acts as a seat and a bed, the elbow rest only serves as a leaning for those sitting on the ground. The three rooms in Altıntaş have only a bench, cushions and pillows are placed on the benches on the walls of the rooms. The floor is covered with carpet or rug. All rooms have a window. The wooden construction ceiling is covered with a hipped roof covered with Marseille type tiles.

In the plain planned village rooms, ornamentation was generally used on wooden items in the room. Apart from a radial core, no decoration was found on the ceiling core of the Daraşlar Room in Karaağaç Village, one of the rooms we could identify and enter in Altıntaş district. Simple geometric ornaments are striking on the ceiling of Himmetağa Room in Çakıraz Village, where some parts of the ceiling and walls have been destroyed. On the steps of the 3rd Room in Eren Village, which provide access to the upper floor, spolia architectural plastics were used.

There are some difficulties in dating the rooms in Altıntaş, most of which are dysfunctional today. The exact construction date of most of the buildings that do not have inscriptions is also unknown. According to the information received from the village residents and headmen, it can be said that the village rooms in Altıntaş were built between 1900 and 1950.

Conclusions: Common use structures of rural architecture; as the original units that make up the settled rural texture, they have gained a very different place in terms of the social activities of the lifestyle. These buildings, which do not contain much artistic data and cannot be called monumental examples of civil architecture in terms of the materials used and the construction techniques applied, have emerged as the product of a common production culture of the village people. In the studies on tangible and intangible cultural heritage in the world, the importance of intangible cultural heritage and the necessity of evaluating it together with other cultural heritage items are emphasized. As discussed in these approaches, we are of the opinion that it would be a correct approach to consider the social activities/traditions held in village rooms in rural areas together with the values of the intangible cultural heritage and architectural heritage. Traditional meetings, entertainments, conversations held in the rooms are characteristic of these buildings, especially in rural areas, with environmental values and traditions included in the definition of rural architecture. In this context, it is not appropriate for today's approaches to generally register only houses as immovable cultural assets in rural areas, and to exclude house extensions or structures designed for public use within the rural fabric. In order to protect these structures, the traditional houses and other annexes that make up the rural texture must first be registered and documented. Along with the registration process, plan and material analyzes of the structures should be made and their deterioration should be determined. Again, the other cultural values of the villages, which are the surroundings where the buildings are located, should be examined and recorded. Local residents, together with competent scientists, should be included in these studies in local governments. Village chambers, symbolizing hospitality, unity and solidarity, which started in Central Asia and moved to Anatolia, are the structures that embody the intangible cultural heritage with their functions. The fact that these structures are dysfunctional today is proof that we cannot protect this heritage.

Giriş

Köy odaları, halk mimarisi içinde ele alınan yapı türlerinden biridir. Kırsalda sosyal ve kültürel hayatın vazgeçilmez öğelerinden biri olan bu odalar, köylerde bazen evlerin yakınlarında, bazen köy meydanlarında bazen de cami yakınlarında yer almaktadır.

Anadolu'daki köy odalarının menşei, "yurt tipi çadır"a dayanan Türk Evi'ndeki çekirdek birim "oda"nın mekânsal özelliklerine dayandırılmaktadır (Çınar, 1991: 63-64, Karpuz, 2000: 332-333; Bozkurt, 2016: 207-208). Otağ kelimesinden gelen oda (Özkan, 2011: 117; 2012: 2; Karpuz, 1993: 2) ve oda gelenekleri Dede Korkut hikâyelerinde de görülmektedir (Sevindik, 2013: 45). Türkler, Orta Asya'da sürdürülen bu geleneği Anadolu'ya taşımış (Karaosmanoğlu ve Demirci, 2016: 362), İslam dini ile birlikte misafire, konukseverliğe verilen büyük özeni içeren ayet ve hadislerde dikkate alınarak bu gelenek devam etmiştir. Yöre sakinleri/ileri gelenleri tarafından konuk ağırlamak bir dini hizmet düşüncesi ile birlikte sosyal prestij olarak değerlendirilmiş (Karpuz, 2000: 319) ve oda yaptırmak-misafir ağırlamak için yarışılır hale gelinmiştir.

Birçok işlevi ile köy odası, konuk odası, misafir odası, barana odası, delikanlı odası, delikanlı teşkilatı, akran odası, yâren odası, adam odası, erkek odası, hanedan odası, muhtar odası, ayan odası, kahya odası, oturma odası, cami odası ve konak gibi birçok farklı adla anılmaktadır¹. Kütahya ve çevresinde “Yâren odası” ve “Köy Odası” terimleri yaygındır. 2010 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi’ne kayıt ettirilmiş geleneksel sohbet toplantıları da benzer şekilde yörelere göre farklı isim ve uygulamalarla bilinmektedir. Kütahya ve çevresinde bu toplantı ve sohbetler “Yâren Teşkilatı” “Gezek” şeklinde isimlendirilmektedir².

Anadolu’da pek çok şehrin kuruluşuna, iskân edilmesine katkı sağlayan esnaf teşkilatının başı olan Ahilik teşkilatı, oda geleneğine dayandırılmaktadır (Abdurrezzak, 2011: 23; Oskay, 2012: 801; Erarslan, 2014: 35). Köy odaları, Ahilerin Anadolu’nun hemen hemen her şehir, kasaba ve köylerine kadar inen yaygın teşkilatının, köy içerisinde teşkilatlanma mekanıdır (Numan, 1981: 594-595; Ekinci, 1990: 23; Akman, 2006: 39). Bunun yanında köye gelen yabancıların konuk edilmesi işleviyle köy odaları, tabhanelere benzetilebilmekte iken bu yapılar ya varlıklı kişinin çabasıyla ya da köy halkının işbirliğiyle kurulum geliştirilmiştir (Çınar, 1991: 63). Bu yönüyle tabhanelerden ayrılan köy odaları ayrıca evlere bitişik, sokak üzerinden girilip çıkılan bağımsız yapılar olabildiği gibi (Karpuz ve Bozkurt, 2013: 350) köyün meydanında camiye yakın bir yerde de bulunabilmektedir (Karpuz, 2002: 227; Tay, 2016:119). Bazı köylerde köyün malı olan odalar da vardır. Bu odaların bakımı ve giderleri muhtarlık tarafından karşılanmaktadır (Karpuz, 2002: 228). Sosyal hayatın birer parçası olan bu odalarda çoğunlukla resmi görevliler, devlet adamları ağırlandırmakta, köyü ilgilendiren toplantılar yapılmakta (Koç, 2008: 29), bir bölümü muhtarlık makamı (Büyükçanga, 1999: 721) ya da köy kahvesi olarak kullanılmaktadır (Koç, 2008: 29).

Eğlence kültürü üzerine çalışan Nebi Özdemir’in tespitlerine göre; Türk halk eğlencelerinin önemli bir kısmını “kış toplantı ve eğlenceleri” oluşturmaktadır. Kent yaşamında çalışma hayatının insana yüklediği ağır koşullar, eğlenceye ayıracak zamanın sınırlı oluşu, bireyselliği özendiren farklı eğlence seçeneklerinin yaygınlığı vb. olgulardan dolayı pek gerçekleştirilemeyen kış toplantı ve eğlencelerinin özellikle köy, kasaba gibi küçük yerleşim birimlerinde gelenekselleşen kültürel bir olay olarak yaşatıldığı görülmektedir (Özdemir, 2005: 51). Köy odaları, sadece mülk sahibi ya da köy halkının misafirlerinin ağırlandığı bir yer değil, sohbet, nişan, düğün, asker uğurlaması, taziye, toplu iftar yemekleri, köyün erkeklerinin toplanıp çeşitli oyunlar oynaması (yüzük saklama) gibi çeşitli etkinliklerin gerçekleştiği bir yapıdır. Camisi olmayan köylerde köy odalarında vakit namazların kılındığı da görülmektedir (Davulcu, 2016: 107; Erkoç, 2008: 30-31.).

Köy odaları genellikle yapıyı yaptıran ailenin soyadı, lakabı ya da sülale lakaplarına göre tanınmaktadır (Yakıcı, 2010: 99).

Altıntaş’taki köy odalarının analizi

Altıntaş ilçesine bağlı köylerde yer alan köy odaları genel hatlarıyla dikdörtgen planlı olup, kat durumlarına göre tek ya da iki katlıdır. İki katlı yapılarda genellikle alt kat ahır ya da depo şeklinde kullanılmaktadır. İki katlı yapılarda üst kata ulaşım ya ahşap ya da betonar-

me merdivenlerle sağlanmaktadır. Genellikle oda kapısının açıldığı geniş kenarın önünde, veranda tarzında bir çardak/hayat/sofa kısmı yer almaktadır³ (Tablo 1).

Yapıların iki katlı tasarlanmasında arazinin konumu da etkilidir. Eğimli ve kayalık parseller, odaların altta ahırdan oluşan iki katlı inşasını bir bakıma zorunlu kılmıştır (Aydın 2008: 175-188). Yapıların iki katlı düzenlenmesinde mülk sahibi ailenin statüsü ve maddi imkanları da etkilidir. Maddi gücü yerinde olan ailelerde fevkanı odalar yaygındır (Çınar 1991: 63). Anadolu'daki köy odaları ile ilgili yapılan çalışmalarda köy odalarının genellikle tek ya da iki katlı örnekleri olduğu görülmüştür⁴.

Altıntaş'taki köyodalarının zemin katlarında yer alan ahır bölümü⁵, Anadolu'daki örnekleri gibi genellikle tek bir mekan şeklinde uygulanmıştır⁶. Bu mekanda ahşap desteklere yer verilmiş olup, üst kat düzenlemesine göre oldukça basit bir kuruluşa sahip olduğu gözlenmiştir. Kirişleme ahşap tavanı ile karşımıza çıkan ahır bölümünde aydınlatma çoğunlukla düşünülmemiş, nadiren küçük boyutlu pencere açıklıklarına yer verilmiştir (Gürsoy, 2018: 129). Çakırsaz Köyü'nde yer alan Himmet Ağa odasında, alt katta ahır ile birlikte bir de oda bulunmaktadır (Tablo 1).

Sıra No	Bulunduğu Köy	Odanın Adı	Kat Sayısı		Oda Durumu			Ocak		Sekili	Sofa-Giriş Mekanı			Eklentiler
			Tek Katlı	İki Katlı	Üst katta odası bulunan	Her iki katta da odası bulunan	İçine Girilemedi	Ocaklı	Ocaksız		Sofalı	Sofasız	Kapalı Bir Giriş Mekanı	Hela
1	Çakırsaz	Himmet Ağa Odası		X	1 Oda +Sofa	Alt katta 1 Oda+ Ahır	X	X			X			
2	Eren	Yusuf Şadırların Odası		X	1 Oda +Sofa				(Sonradan kapatılmış)	X		X	X	X
3	Eren	2		X (büyük bir kısmı yıkık)	2 Oda +Sofa		X		X		X			
4	Eren	3		X	1 Oda+Kapalı giriş				(Sonradan kapatılmış)	X	X		X	
5	Genişler	Muhtar Odası	X						X			X		
6	Genişler			X	2 Oda+Eyvan şeklinde giriş		X		X			X	X	
7	Karaağaç	Daraşlar Odası		X	1 Oda +Sofa			Sürgülü kapaklı		X	X			X
		Toplam	1	6	6	1	3	2	3	3	4	3	3	2

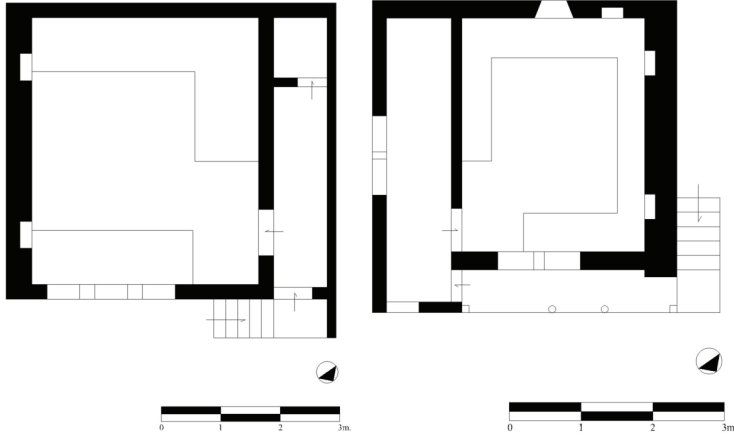
Tablo 1. Altıntaş'taki Köy Odalarının Analizi.

Köy odalarında üst kat düzenlemelerinde çeşitlilik görülmektedir. Üst katta sofalı, sofasız, sofalı-tek odalı, sofalı iki odalı örnekler görülmektedir⁷. Üst kattaki bu düzenleme ile köy odaları yatılı misafirlerin tüm ihtiyaçlarını karşılayacak düzeyde tefriş edilmiştir (Çınar, 1991: 63-64, Karpuz, 2000: 321). Oda zemini halı, kilim veya keçeyle kaplıdır. Gündüzleri duvar kenarlarındaki yer minderleri üzerine sırt yastıklarıyla oturulur ve gece yer yatakları serilir. Bazı odaların giriş duvarlarında yüklük-gusülhane bulunmaktadır. Oda duvarlarında dolap ve ağızıaçıklar, çiçeklik, lambalık ve ocak nişleri ile bazı örneklerde mihrabiyele de

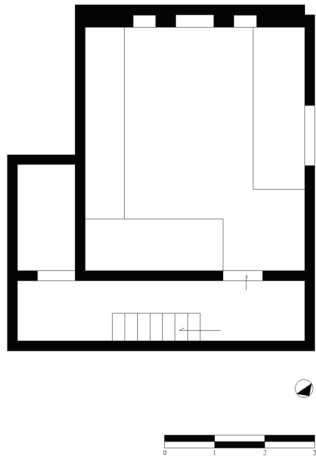
rastlanılmaktadır (Çınar 1991: 64, Karpuz 2000: 333). Aydınlatmada mum, kandil ve daha sonraki yıllarda gaz lambası da kullanılmıştır (Çınar 1991: 64). Günümüzde ise modern aydınlatma yöntemleri görülmektedir. Altıntaş yer alan ve içerisine girebildiğimiz odaların hepsinde aydınlatma modern yöntemlerle sağlanmaktadır.

İki odalı örneklerde genellikle büyük odaları yaşlılar, küçük odaları da gençler kullanmaktadır (Gürsoy, 2018: 130).

Altıntaş'ta tespit edilen odalardan altısı iki katlı, biri de tek katlıdır. Köy odalarından beşi tek odalı, ikisi iki odalıdır (Tablo 1). İki katlı örneklerde zemin kat ahır ya da depo olarak kullanılmaktadır. Sade düzenlemeye sahip alt katların örtüsü kirişleme ahşap tavadır. Üst kata merdivenle ulaşılmaktadır. Üst kattaki odanın önünde bir dış sofa yer almaktadır. Duvarlarında ocak ve dolap nişleri vardır. Ocak nişleri bugün işlevsizdir. Bazılarında ocağın olduğu kısmın kapatılmış, önüne soba yerleştirilmiş ve bir baca deliği açılmıştır (Tablo 1). Orijinalliğini koruyan Karaağaç Köyü'ndeki Daraşlar Odası'nın ocağı sürgülü kapaklıdır.



Çizim 1-2. Eren Köy'deki 1 ve 2 Numaralı Odalar.

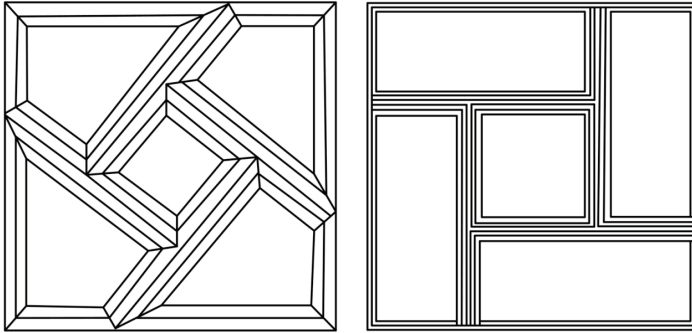


Çizim 3. Karaağaç Köyü'ndeki Daraşlar Odası.

Anadolu'daki oda mekânında, ocak dışında ahşap sedir, dirseklik ve yataklık bölümü de kullanılmaktadır. Sedir, oturak ve yatak görevi görür iken dirseklik yalnızca yerde oturanlar için yaslanma vazifesi görmektedir. Altıntaş'taki üç odada sadece seki vardır (Tablo 1), odaların duvar kenarlarındaki sekilerin üzerine minder ve yastıklar yerleştirilmiştir. Zemin halı ya da kilimle kaplanmıştır. Odaların hepsinde birer pencere bulunmaktadır. Ahşap konstrüksiyonlu tavan dıştan Marsilya tipi kiremit kaplı birer kırma çatı ile örtülüdür.

Sade planlı köy odalarında süsleme genellikle oda içerisinde ahşap öğeler üzerinde kullanılmıştır. Oda içerisinde dolap ve kapaklarında, odaya girişi sağlayan kapılarda, ağzıaçıklar, çiçeklik, lambalıklarda ve tavan göbeklerindedir⁸. Altıntaş ilçesinde tespit edebildiğimiz ve içerisine girebildiğimiz odalardan Karaağaç Köyü'ndeki Daraşlar Odası'nın tavan göbeğinde de bir ışınal göbek dışında herhangi bir bezeme öğesine rastlanmamıştır. Tavan ve duvarlarının bazı kısımları yıkık olan Çakırsaz Köyü'ndeki Himmetağa Odası'nın tavanında ise basit geometrik süslemeler dikkat çekmektedir (Çizim 4-5). Eren Köy'deki 3. Oda'nın üst kata ulaşımını sağlayan basamaklarında ise devşirme mimari plastikler kullanılmıştır.

Çoğu bugün işlevsiz olan Altıntaş'taki odaların tarihlendirmeleri konusunda bazı sıkıntılar yaşanmaktadır. Kitabesi olmayan yapıların çoğunun kesin inşa tarihi de bilmemektedir. Köy sakinlerinden ve muhtarlarından alınan bilgiler doğrultusunda Altıntaş'taki köy odalarının 1900 ile 1950 yılları arasında inşa edilmiş oldukları söylenebilir.



Çizim 4-5. Çakırsaz Köyü Himmetağa Odası. Tavan Süslemesinden Detay**.



Fotoğraf 1-4. Çakırsaz Köyü Himmetağa Odası (14.09.2019).



Fotoğraf 5-6. Eren Köy'deki (1. Oda) Yusuf Şaldırların Odası (14.09.2019).



Fotoğraf 7-8. Eren Köy'deki (1. Oda) Yusuf Şaldırların Odası (14.09.2019).



Fotoğraf 9-10. Eren Köy'deki 2. Oda (14.09.2019).



Fotoğraf 11-12. Eren Köy'deki 3. Oda (14.09.2019).



Fotoğraf 13-14. Eren Köy’deki 3. Oda (14.09.2019).



Fotoğraf 15-16. Genişler Köyü’ndeki 1. Oda (soldaki) ve bugün muhtarlık olarak kullanılan oda (sağdaki) (14.09.2019).



Fotoğraf 17-18. Karaağaç Köyü’ndeki Daraşlar Odası (25.07.2019).



Fotoğraf 19-22. Karaağaç Köyü'ndeki Daraşlar Odası (25.07.2019).

Sonuç

Kırsal mimari ya da halk mimarisi olarak tanımlanan mimari, yapı malzemesinden tekniğine tamamen yerel kaynaklar ve ustalarca oluşturulan bir mimaridir. Bu mimariyi şekillendiren coğrafi konum, iklim, gelenek-görenekler, yöredeki üretim biçimleridir. Dünyada 18. yüzyılın sonunda kırsal mimarinin kültür varlığı olarak tanınmaya başlamıştır (Eres, 2013: 457). Kırsal mimari ve korunması ile ilgili çözüm önerileri geliştirmeleri açısından yapılan çalışmalardan biri, 1984 yılında kurulan, Avrupa Köy ve Küçük Ölçekli Kentler Birliği (ECOVAST)'ın yaptığı çalışmalardır (ECOVAST 2006). Türkiye'de ise Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı'nın 2006 yılında hazırladığı Ulusal Kırsal Kalkınma Stratejisi'nde kırsal kalkınma ile temel kararlar alınmıştır (Devlet Planlama Teşkilatı, 2006: 3).

Dünyada somut ve somut olmayan kültürel mirasla ilgili çalışmalarda, somut olmayan kültürel mirasın önemi, diğer kültürel miras öğeleriyle birlikte değerlendirilmesi gerekliliği üzerinde durulmaktadır⁹. Biz de bu yaklaşımlarda ele alındığı üzere, özellikle, kırsal alanda köy odalarında gerçekleştirilen sosyal etkinliklerin/geleneklerin -somut olmayan kültürel miras- mimari miras değerleri ile beraber ele alınmasının doğru bir yaklaşım olacağı görüşündeyiz. Odalarda yapılan geleneksel toplantılar, eğlenceler, sohbetler, özellikle kırsal alanda, kırsal

mimari tanımının da içinde yer alan çevresel değerler ve geleneklerle bu yapıların karakteristiğidir. Bu bağlamda kırsalda genellikle sadece evleri taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmesi, ev eklentileri ya da toplu kullanım için tasarlanan yapıların kırsal doku içindeki yerinin değerlendirme dışı bırakılması günümüz yaklaşımlarına uygun değildir. Bu yapıların korunması adına geleneksel konutlarla birlikte kırsal dokuyu oluşturan diğer eklentilerinde öncelikle tescillenerek belgelenmesi gerekmektedir. Tescil işlemi ile birlikte yapıların plan ve malzeme analizleri yapılmalı, bozulmuşluk durumları tespit edilmelidir. Yine yapıların içinde bulunduğu çevre olan köylerin diğer kültürel değerleri incelenmeli ve kaydedilmelidir. Bu çalışmalara konusunda ehil bilim insanları ile birlikte yöre sakinleri, yerel yönetimlerde dahil edilmelidir.

Orta Asya’da başlayıp Anadolu’ya taşınan konukseverlik, birlik ve beraberliği simgeleyen, kültürel ve sosyal hayatın merkezi konumundaki köy odaları işlevleri ile somut olmayan kültürel mirasın somutlaştığı yapılardır. Bu yapıların bugün işlevsiz kalması bu mirasa sahip çıkamadığımızın bir kanıtıdır.

Notlar

** Çizim ve fotoğraflar yazara aittir.

1. Köy odası bazı yayınlarda “Ağaç Oda” şeklinde adlandırılmıştır. Bkz. Davulcu, 2016: s.125. Köy odası tanımları için ayrıca bkz. Toruk, 2013: 144; Erkoç, 2008: 29-31; Karakaya, 2017: 23-100; Çınar, 1987: 79-87. Köy odaları ayrıca Göçer, 1968: 28-31, Ataman, 1978: 2467-68, İvgin, 1984:7, Çınar, 1987: 79-87 ve Bulut, 2017: 14’te konuk odası, Tezcan, 1990: 399-417; Ünver, 2005: 72 ve Yakıcı, 2010: 97’de misafir odası; barana odası, delikanlı odası, delikanlı teşkilatı, akran odası, yâren odası; Kaderli, 2010: 108’de adam odası; Eraslan, 2014: 15 ve Erkoç, 2008: 25’te erkek odası, hanedan odası; Bilir, 2004: 9’da muhtar odası, ayan odası, kahya odası; Düzgün, 1999: 16’da oturma odası, Kazmaz, 1994: 37’de cami odası ve İvgin, 1984: 7’de ise konak gibi birçok farklı adla anılmaktadır.
2. Bu toplantılar ve sohbetler çeşitli yörelerde; “Yâran”; “Sıra Yârenleri”; “Kürsübaşı”(Atlı, 2015: 8-9); “Yâren Eğlencesi”(Canyakan, 2018); “Sıra Gecesi”; “Sıra Geceleri”; “Barana”; “Gezek”; “Sıra Gezme”; Erzurum’da “Sıra Oturması”; “Herfene”; “Ferfene”; “Erfene”; “Arfana” ya da “Harfana”; “Harfane Geceleri”; “Erfane, Oturma ve Oturak”; “Ateş Gezmesi (Birikme Geceleri)”; “Sıra Eğlencesi”; “Helva Sohbetleri”; “Velime Geceleri (Eyyvan Geceleri)”; “Kızan Odası”; “Oda Açma”; “Oturak Alemleri”; “Sohbet Toplantıları”; “Sabahiye”; “Oda Sohbetleri”; “Cümbüş”; “Oturmalı”; “Oda Teşkilatı”; “Muhabbet Sohbetleri”; “Sıra Âlemleri”; “Gençler Kurulu (Heyeti)”; “Delikanlı Teşkilatı (Örgütü)”; “Yatsı Sohbetleri”; “Kef (Keyif) adı ile bilinmektedir. Türkiye dışındaki sohbet toplantıları ise Kırgızistan’da “Coro Bozo”; Özbekistan’da “Geşdek”; Uygur Türklerinde “Meşrep”; Kırım Karay Türklerinde “Konuşma”; Bulgaristan’da “Muhabbet”; Romanya Doğruca’da “Talaka” ve “Ciytn” (Atlı, 2015: 8-9; Gürsoy, 2018: 3-4.) adıyla anılmaktadır.
3. Anadolu’da çardaksız iki katlı oda örnekleri de bulunmaktadır. Bkz. Karpuz ve Bozkurt, 2013: 348-359; Bozkurt, 2016: 207.
4. Yozgat Büyükcincirli Köyü köy odaları, Konya Kadınhanı İlçesindeki köy odaları, Sivas İlbeyli Nahiyesinde yer alan Koyuncu, Çallı, Söğütçük ve Gözmen köylerindeki köy odalarının *tek katlı*, Konya Gökyurt (Kilistra) köy odaları, Antalya Akseki köy odaları, Çankırı köy odaları *iki katlıdır*. Konya, Afyon ve Çorum’da çoğunlukla iki katlı yapılar bulunmakta iken, Kayseri, Sivas ve Yozgat Sorgun’da ise tek katlı yapıların sayısı daha fazladır. Uşak’ta tek, iki ve üç katlı örnekler arasında iki katlı örnekler yoğunluktadır, üç katlı tek örnek bulunmaktadır. Bkz. Numan, 1981: 591-634; Çal, 1998: 46-54; Karpuz, 2013: 131-147; Karpuz ve Bozkurt, 2013: 345-360; Karpuz, 2014: 455-462; Bozkurt, 2016: 201-216; Tay, 2016: 118-141; Bulut, 2017: 13-31; Ersoy, 2017: 91-117; Gürsoy, 2018: 127-128.
5. Köy odalarının zemin katlarında yer alan ahır bölümü kaynaklarda “at damı” şeklinde de adlandırılmaktadır. Bkz. Davulcu, 2016: s.125.
6. Benzer örnekler ve iki birimli örnekler için bkz. Gürsoy, 2018: 128-129.
7. Uşak’ta dış sofalı örnekler yaygındır. Bkz. Gürsoy, 2018: 129-130.
8. Bezemeli odalar için bkz. Gürsoy, 2018: 133-134.
9. Kültürel miras ve somut olmayan kültürel mirasla ilgili çalışmalar için bkz. ICOMOS 1964; Turnpenny, 2004; Stovel, 2004; Rudolf, 2006; Ahunbay, 2007; ÇEKÜL, 2012; Ballester, 2015: 9, Eres, 2013; Australia Icomos.

Kaynakça

- Abdurrezzak, A. O. (2011). *Kastamonu köy odalarının sosyal, kültürel ve ekonomik işlevleri üzerine bir araştırma*. Hacettepe Üniversitesi Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Ahunbay, Z. (2007). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*. YEM.
- Akman, M. (2006). *Balıkesir yöresinde Ahilikten kalma tören ve uygulamalar*. Balıkesir Üniversitesi Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Ataman, M. (1978). Konya köylerinde misafir odaları. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 351, 2467-2468.
- Atlı, S. (2015). Somut olmayan kültürel mirasa bir örnek: Balıkesir Pamukçu Erfene sohbet toplantıları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8-40, 7-25.
- Aydın, D. (2008). Halk mimarisi bağlamında Kilistra'da (Gökyurt) yerleşme ve mesken nitelikleri. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 38. ICANAS*, Cilt: 1, 175-188, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Ballester, J. M. (2015). *Vernacular architecture in the modern concept of cultural heritage. vernacular architecture: Towards a sustainable future* (C. Mileto – F. Vegas vd. Ed.) CRC PRes/Balkema.
- Bilir, M. (2004). *Geleneksel köy odalarından çağdaş halk odalarına halk eğitimi açısından tarihsel bir bakış*. Başkent.
- Bozkurt, T. (2016). Konya-Gökyurt (Kilistra) köy odaları. *Millî Folklor*, 28-109, 201-216.
- Bulut, M. (2017). Sivas İlbeli köy odaları. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4-1, 13-31.
- Büyükcanga, M. (1999). Osmanlı döneminden günümüze devam eden Konya ili Kadınhanı ilçesi Meydanlı köyünde bulunan köy odaları. *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi* (07-09 Nisan 1999), 719-724, Selçuk Üniversitesi.
- Çal, H. (1998). The architecture of Boyabat village houses. *The Ottoman House Papers From The Amasya Symposium 24-27 September*, 46-54, Oxford.
- ÇEKÜL. (2012). *Anadolu'da kırsal mimarlık*. Çekül Vakfı.
- Çınar, K. (1987). Köy odası (misafirhane). *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2-2, 79-87.
- Çınar, K. (1991). Konya ovası köy yerleşmelerinde misafirhaneler (köy odası). *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri 5-7 Mart 1990 Konya*, 57-74, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünün Araştırma Dairesi Başkanlığı.
- Davulcu, M. (2016). Bartın yöresi kırsal yerleşmelerinde aile yapısı ve yaşam kültürünün halk mimarisine etkisi. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4-8, 93-144.
- Düzgün, D. (1999). *Erzurum köy seyirlik oyunları*. Kültür Bakanlığı.
- Ekinci, Y. (1990). *Ahilik ve meslek eğitimi*. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Erarslan, İ. (2014). *Bir Ahilik geleneği Kırşehir'deki hanedan odaları*. Gürler.
- Eres, Z. (2013). Türkiye'de geleneksel kırsal mimarinin korunması: tarihsel süreç, yasal boyut, mimari ve kent-sel koruma. *Prof.Dr. Nur Akın'a Armağan içinde* 457-469, K.K. Eyüpgiller- Z. Eres (Ed.), YEM.
- Erkoç, E. (2008). *Anadolu'da bir köy odası Hatışoğlu konağı*. Lider.
- Ersoy, G. A. (2017). Yozgat Büyükcincirli köyü köy odaları. *Kalemişi*, 5-10, 91-117.
- Göçer, O. (1968). Misafir odaları. *Mimarlık*, 62, 28-31.
- Gürsoy, E. (2018). *Uşak köy odaları-yâren odaları-*. Ege Üniversitesi.
- İvgin, H. (1984). Gerede'nin aşağı Ovacık köyü'nde konak geleneği. *Halk Kültürü Dergisi*, 13-37, 7-8.
- Kaderli, Z. (2010). Deliorman Türk sözel kültüründe adam odaları ve oda geleneği. *Türkbilig*, 20, 107-126.
- Karakaya, Y. (2017). *Köy odaları ve oda yarenlikleri ayakta kalan köy odaları*. (Doç.Dr. Z. Akdoğan. Ed.), Gökçe Ofset.
- Karaosmanoğlu, H. ve Demirci, H. S. (2016). Sorgun Cihanşarlı köyünde yok olmaya başlamış ahşap oymadan yapılan köy odaları. *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı* (4), 361-368.
- Karpuz, H. (1993). *Türk İslam mesken mimarisinde Erzurum evleri*. Kültür Bakanlığı.
- Karpuz, H. (2000). Konya köy odalarının kültür ve sanat değeri. *Emin Bilgiç Hatırası*. 319-361, İSAR Vakfı.

- Karpuz, H. (2002). Konya’da halk mimarisi. *Erdem*, 13-38, 223-258.
- Karpuz, H. (2013). Kadınhanı’nda halk mimarisi. *Prof. Dr. Hakkı Önkal’a Armağan*, içinde 131-147, İzmir: :Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Karpuz, H. (2014). İç Anadolu bölgesi köy odaları. *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Ekim 2013* (1), 455-462.
- Karpuz, H. ve Bozkurt, T. (2013). Ilgın-Beykonak (Tekke) köyü’nde halk mimarisi. *K. Levent Zoroğlu’na Armağan*, içinde 345-360, İstanbul: Suna-İnan Kiraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Kazmaz, S. (1994). *Beyazsu köyü (Bir köy araştırması)*. Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı.
- Koç, E. (2008). *Anadolu’da bir köy odası Hatışoğlu konağı*. Çorum: Çorum Hakimiyet Gazetesi Kültür Serisi – I.
- Numan, İ. (1981). Çankırı’da yârân sohbetleri ve sohbet odaları. *Vakıflar Dergisi*, 13, 591-634.
- Oskay, İ. (2012). Ahilikten günümüze miras köy odaları (Yaren odaları) Kökez köyü örneği. *II. Uşak Sempozyumu* (2), 801-810.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Akçağ.
- Özkan, A. (2011). Köy odalarının sosyal hayatımızdaki rolü. *İmaret*, 2-7, 117-123.
- Özkan, A. (2012). Geçmişten günümüze Konya ili Akören ilçesinde bulunan köy odaları. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 14-22, 1-4.
- Rudolf, B. (2006). ‘Intangible’ and ‘tangible’ heritage: A topology of culture in contexts of Faith. University of Mainz Institute of Geography Doktora Tezi.
- Sevindik, A. (2013). *Halk hukuku ve köy odaları: Sivas Şarkışla Gümüşstepe köyü örneği*. Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Stovel, H. (2004). *World heritage convention and the convention for intangible cultural heritage: implications for protection of living heritage at the local level. Utaki in Okinawa and sacred spaces in Asia - community development and cultural heritage*. Okinawa International Forum. (Ed.), The Japan Foundation.
- Tay, L. (2016). Türk halk mimarisinin kamusal yansıması olarak Akseki köy odaları. *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*, 7, 118-141.
- Tezcan, M. (1990). Kültürel, antropolojik açıdan Çankırı yârân sohbetleri. *Erdem*, 6-17, 399-417.
- Toruk, F. (2013). Anadolu’da antik dönemden Cumhuriyete uzanan bir yerleşim: Selçuklular. *Erdem*, 64, 133-182.
- Trunpenny, M. (2004). Cultural heritage, an iii-defined concept? a call for joined-up policy. *International Journal of Heritage Studies*, 10-3, 295-307.
- Ünver, M. (2005). Müslüman-Türk Anadolu insanının eğitim ve öğretiminde köy odalarının rolüne folklorik bir bakış. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18-19, 71-92.
- Yakıcı, A. (2010). Somut olmayan kültürel mirasın somut mekânı: Konya barana odaları. *Milli Folklor*, 22-87, 94-100.

Elektronik kaynaklar

- AUSTRALIA ICOMOS. The burra charter: Australia Icomos charter for places of cultural significance 1999. < <http://australia.icomos.org/>>, (Erişim Tarihi: 27.07.2015).
- Canyakan, S. (2018). Uşak merkez ve çevresinde “yarenlik” hakkında etnografik bir araştırma. https://www.academia.edu/7256317/U%C5%9EAK_MERKEZ_VE_%C3%87EVRES%C4%B0NDE_YARENLIK%C4%B0K_HAKKINDA_ETNOGRAFI%C4%B0K_B%C4%B0R_ARA%C5%9ETIRMA_An_Ethnographic_Research_about_Yarenlik_in_U%C5%9Fak_Region (Erişim Tarihi: 01.09.2018).
- Devlet planlama teşkilatı (2006). <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/02/20060204-9-2.pdf> (Erişim Tarihi: 20.06.2020).
- ECOVAST (European council for the village and small town) (2006). Landscape Identification. A Guide to Good Practice. <http://www.ecovast.org/english/publicationse.htm>. (Erişim Tarihi: 20.06.2020).
- ICOMOS (1964). Venedik tüzüğü. <http://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomostuzukleri&dil=tr> (Erişim Tarihi 22.06.2020)



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1894

Araştırma makalesi/Research article

Metinlerarasılık Bağlamında Anadolu'dan Avrupa'ya Âşıklar ve Anonim Eserler^{*}

**Minstrels from Anatolia to Europe and Anonymous Works
within the Context of Intertextuality**

Pınar Tekin^{}**

Füsün Ataseven^{*}**

Öz

Bu çalışmada Anadolu topraklarında yüzyıllardır süregelen ve Avrupa kıtasına uzanan âşık/âşıklık geleneğinin çeviribilim ve metinlerarasılık bağlamında özelliklerini ortaya koymayı hedeflemekteyiz. Ait olduğu topraklardaki kültürün şekillenmesinde önemli bir role sahip olan âşıklar, bulundukları yörenin ve halkın temsilcisi olmakla birlikte aktarmacı rolü de onları başlı başına dönüşümün/çevrimin bir ögesi kılar. Nitel araştırma yöntemi çerçevesinde doküman/eser analizini

Geliş tarihi (Received): 08-06-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 25-09-2021

* Bu makale, yazarın Prof. Dr. Füsün Ataseven danışmanlığında yazdığı “Çeviri Bağlamında Anadolu’ya Özgü Anonim Eserlerin Etnometodolojik Yöntemlerle İncelenmesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Doktora Programı, ptekin@yildiz.edu.tr. ORCID 0000-0002-1664-9440

*** Prof. Dr. (Emekli), Yıldız Teknik Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Mütercim Tercümanlık (Fransızca) Anabilim Dalı, (Yıldız Technical University, Department of Western Languages and Literatures, Department of Translation and Interpretation (French), fusunataseven@gmail.com. ORCID 0000-0003-4204-7600

kullandığım bu çalışmada, Anadolu ve Avrupa’da yer alan âşıkların sahip olduğu farklı kimlikler ve eserler çeviribilim bağlamını benimseyerek metinlerarasılık çerçevesinde karşılaştırmalı şekilde seçilmiş örnek metinleri Gerard Genette’in metinler arası gerçekleşen her tür ilişkiyi tanımladığı metinselaşkınlık başlığı altındaki metinlerarasılık ve anametinsellik kavramları temelinde ele alarak çeviribilim bağlamında yorumlamaya çalıştık.

Anahtar sözcükler: *metinlerarasılık, müziklerarasılık, âşıklar, dönüşüm, çeviri*

Abstract

In this study, we aim to reveal the characteristics of the minstrel tradition, which has been going on in Anatolia for centuries and extending to the European continent, within the context of translation studies and intertextuality. The minstrels, who have an important role in shaping the culture in the lands they belong to, are the representatives of the region and the people they live in, and their role as a quoter makes them an element of the transformation/cycle. The minstrels, who are the mediators of Anatolian civilizations and rich works blended with the migrations they received from both the east and the west for centuries, are almost central in the context of intercultural interaction, as well as many ideas and art concepts produced and developed during this time, and the richness of cultural transformation is the focus of the research. In this study, in which I used document/work analysis within the framework of the qualitative research method, the different identities and works of minstrels in Anatolia and Europe adopted the context of translation studies and selected sample texts comparatively within the framework of intertextuality under the title of transtextuality, where Gerard Genette defines all kinds of relationships among texts. We tried to interpret it in the context of translation studies by taking it on the basis of these five concepts (intertextuality, hypertextuality, paratextuality, architextuality, metatextuality).

Keywords: *intertextuality, intermusicality, minstrels, transformation, translation*

Extended summary

Introduction and purpose: The ongoing cultural contact in Anatolia is one of the most important features in terms of the mixing of the culture with each other and the positioning of the Anatolian communities, who maintain their connection with other cultural groups in the past and present. Historically, the Anatolian lands have hosted different civilizational communities and with each new settlement or when existing factions return, it has a wealth of location and resource advantages sufficient to justify the effectiveness of rebuilding old cities. For centuries, civilizations have gained momentum in order to survive not only by what they produce within the order in their lands, but also from trade, migration and wars that extend to the countries within reach. With the aim to enlighten this cultural transformation and intercultural interaction through the works of music and the tradition of minstrelsy, this study analysed first the emergence of minstrelsy (âşıklık) in Anatolia

and its equivalent terms in different countries of Europe, specifically, within the context of translation studies. The main aim of this study was to scrutinize the similarities and differences of these traditions and to reveal the characteristics of the centuries-long tradition of minstrelsy (âşıklık) in the Anatolian territory within the context of translation studies. Minstrels who have an important role in shaping the culture in the land to which they belong, are the representatives of the region and the people they live in, and the role of the quoter makes itself an element of transformation / translation in itself. In this study, the different identities and works of the âşık/minstrels in Anatolia and Europe were compared within the framework of intertextuality and selected texts were examined on the basis of Gerard Genette's transtextuality theory.

Literature review: Within the context of this study, one of the important issues that were observed could be the fact that the first source of folklore products reached in the world since the 15th century is the works of the people in Anatolia and Europe. This study analysed that the common feature of these people, albeit in different and distant lands, is that their folk songs are unifying, developing, expressing common feelings and reinforcing the sense of unity in the lands they belong to. The tunes and the words belonging to those melodies that reflect the period in which they are performed in every period of time experienced by the society dominate the permanence of the works. These works of art, which we can exemplify in some cases as a lament, a lament that is for the lost loved ones, or a turku for the inequality of order in life, and sometimes a lullaby for a baby, are the most obvious form of transformation, translation and cultural mobility. There is an infinite bond that these prehistoric traces, which bear the most indelible traces of cultures, and the foundations that form the identity of civilizations, survive the previous ones. Moreover, as the person strengthening this bond, the transponders of the works play an important role. Among these mediators or quoters, those who make it possible to observe the movement and transformation in their simplest form, come across with the definition of "âşık" in Anatolia. The "âşık's", who reflect the period they belong to and who are the travelers of some kind of history, have been named with various titles in the societies of different geographies in Europe and have been representative of different fields.

Methodology: It can be said that the point that brings intertextuality together with anonymous works is that the owner of the work is not known and that it comes to life again and again with each performer. This study observed certain changes and it has been inevitable that these works, which showed certain changes even according to the region in which they are handled, have intertextual elements.

Başgöz (1968), who argues that minstrels (folk poets) will change according to the environment they live in, implies instead of saying that the language will differ according to the region they live in and that each of them has a clean language. It is necessary to interpret Turkish with concrete data over the records.

Just like in a palimpsest text, it is also a situation where the first source is unknown, but each layer creates a separate mosaic with the change of performers and the performed regions, and the melodic harmony reflected in the lyrics is reflected in the different layers of lyrics. In other words, in texts containing folk songs or lyrics can be expressed.

Another work that was shown as an example of a similar harmony is the different versions of the Bosnian ballad “San usnila Hasanaginica” in Albert Bates Lord’s (1995) book “Singers Resume the Tale” and its translation by Adem Koç (2007). Based on the above statement, this study scrutinized stylistic transformations and references similar to Anatolian folk songs, in which these narratives take on different layers, and to the folk tale style that emerged with the translation of the narrative and masnavi into Turkish.

Result and conclusion: Within the lights of findings through intertextuality terms and anonym works of folklore, vicious cycle of cultural transformation was obvious in the selected texts. It can be highlighted that folklore is present in every society as a form of communication that includes both traditionality and anonymous qualities. While building the culture locally, it is a universal mind product with its similarities in distant lands. Folklore (Halkbilimi), which has a function that gains momentum in parallel with the values and order of the people and strengthens the society with this feature, provides an escape from the imposed values. In the context of its cultural and artistic values, it has continued its existence in music with its unique way of expression in every period. Minstrelsy, one end of which extends to Central Asia and we encounter in different parts of Europe, has undoubtedly been a leading element in the development of folk culture within a dynamic structure. Considering the textuality of the works performed by minstrels, whose examples we can come across with their deep-rooted tradition, we come across examples that are layered on top of each other and changed by articulation. Many factors such as changing social conditions, environment and cultural values also change the language and thus the works performed by the minstrels. This study revealed that in this process of change, the textual relationship between the works, whether it is “The Turkus of the ‘Âşık’s”, “ or “The Ballad of the Minstrels”, is in a constant state of motion.

Giriş

Yüzyıllar boyunca kültürlerin şekillenmesinde büyük rol oynayan âşıklar, âdeta bulundukları toprakların halkının sesi olmuş, ait olduğu bölgenin toplumsal olaylarına ışık tutarak kültürlerin vazgeçilmez parçası olmuştur. Yaşadıkları halkın dokusunu şekillendiren şiirlerini genellikle saz eşliğinde icra eden bu sanatçılar, eserlerinde çoğunlukla doğa, aşk, kahramanlık, vb. temalara yer vermiştir. Kendine özgü geleneği olan âşıklık, belirli bir düzene uyarak süregelen kurallar bütününe sahiptir. Orta Asya’dan Anadolu’ya ve Avrupa’ya kadar uzanan bu gelenek, hüküm sürdüğü toprakların konumuna ve zamanına bağlı olarak değişim göstermektedir.

Aktaran kimliği ile âşıklar, sözlü geleneğin dönüşümünde ve çevirisinde aktif rol oynamaktadır. Çağının siyasal ve sosyo-kültürel konularında halkın tercümanı görevini üstlenerek toplumun duygu ve düşüncelerinin de aktarıcıları rolünü de üstlenmektedir. Kendi gelenekleri dâhilinde aktardıkları eserlerin yalnızca kendi ürünleri olmayıp geçmişten gelen “usta” âşıkların eserlerini de icra etmeleri, bu eserlerin çeviri bağlamında birer dönüşüm örneği olarak yer aldığını düşünebiliriz.

Benzer şekilde, yüzyıllardır sürdürülen geleneğin ürünü olan eserler de icracısı tarafından dönüşüme uğratarak ait olduğu zamanın özelliklerinden farklı katmanlara bürünerek halkın karşısına çıkmaktadır. Bu yönüyle eserin biçimsel anlamsal ya da izleksel dönüşümü ile ortaya çıkan katmanları yapısal ve anlamsal açıdan çözümlenmesinde yine bir çeviri odağında metinlerarasılık ilişkisinin görülmesini sağlamaktadır.

1. Anadolu’da Âşıklar

Anadolu’nun sözlü kültürünü ve Türk Halk Edebiyatının yüzyıllardır en önemli temsilcisi olarak karşımıza çıkan âşıklar, hiç şüphesiz kültürlerarası etkileşim dahilinde ortak belleğin oluşmasında önemli role sahiptir. Âşıklar, yalnızca çağının olayları ve durumları bağlamında halkın duygu ve düşüncelerine öncülük etmekle kalmayıp köklü geleneği ile de nesilden nesile aktarımın eklemlenerek gelişmesini sağlaması yönüyle önemli bir mirasın taşıyıcılarıdır.

Boratav (1969) “100 Soruda Türk Halk Edebiyatı” kitabında âşık tanımını şöyle yapmaktadır:

“...Bu kelime ile belirtilen sanatçılar öteden beri kendilerini âşık diye adlandırdıkları için biz bu deyiimi kullanmayı yeğliyoruz. Kelimenin halk geleneğinde bir inanışla ilgisini de unutmamak gerekir. Âşık’ın şairlik gücünü ve yetkisini, düşünde kendisine Pirinin sunduğu “aşk bâdesi”ni içmekle ve “ideal sevgilinin” hayalini görmekle kazandığına inanılır. Böyle bir olağanüstü olayla şairlik niteliğini kazanmış sanatçıları daha da kuşkusuz ayırd etmek isteyenler, onları bâdeli âşık, hak âşığı sözleriyle nitelendirirler. Şairliği bir aşk tutkusu ile eşit görme inanışı, türk halk edebiyatına özgü değildir: çok eski çağlardan başlayarak Arapların birçok büyük şairlerini gelenek büyük aşklara bağlar; ünlü hikâyenin kahramanı Mecnûn gibi. Orta çağ batı ülkelerinde de troubadour’lar, “amour courtois” (yüksek soydan bir kadına olan tutku)yu şiirlerine konu etmekle tanımlanırlar; alman orta çağında bu türlü şairlere verilen ad, âşık kelimesinin tam karşılığı olan “minnesönger” (aşk türküsü söyleyen sanatçı)dır” (Boratav, 1969: 21).

M. Öcal Oğuz (1994) ise “âşık” tanımını; “saz çalan, belirli bir usta-çırak ilişkisi bağlamında yetişerek geleneği meydana getiren, atışma yapabilen ve bade içtiğini söyleyen veya en azından bunların büyük çoğunluğunu bünyelerinde toplayan şairleri içine alması gerektiği” şeklinde yapmaktadır.



Resim 1. Anadolu'da Âşıklar: Sivas Birinci Âşıklar Bayramı, 1931

(Kaynak: https://www.egetelgraf.com/kose_yazilari/asik-veyselin-ilk-fotograf/)

Âşıklık, Orta Asya'ya uzanan tarihi ile farklı tanımlara sahiplik etmiştir. Kendine özgü yapısı ile sanatını icra eden bu halk sanatçıları Altay Türklerinde “kam”, Kırgızlarda “baksı”, Yakutlarda “oyun” ve Oğuzlarda “ozan” şeklinde adlandırılmışlardır (Dağlı, 2018: 12). Tanımının değişmesinde göçebe hayattan yerleşik hayata geçişin etkisi önemli olmakla birlikte, 16. Yüzyılın sonlarına kadar yaygın olan “ozan” kullanımı yerini İslamiyet sonrası “âşık” tanımına bırakmıştır. Bununla ilgili olarak Başgöz (1968), “İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi” adlı eserinde şunları dile getirmiştir:

“...XVI. yüzyıldan sonra ozanlar artık görülmez olur, onların yerini başka bir sanatçı, ozanlara benzeyen bir sanatçı alır: Âşık. Göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzeninin kurulması, şehir ve kasabaların büyük ölçüde teşekkülü, toplun-içi çatışmalarının çoğalması destan anlatıcısı ozanın yerine âşık tipinin geçmesini hazırlayan en köklü amillerdir. Epik şiirden, günlük hayata yönelen koşmaya geçiş bu suretle olmuştur. Âşıklar kopuz yerine saz çalmaya, epik şiirler yerine yerleşik hayata ait tablolar isteyen halka koşmalar söylemeye başlamışlardır. Koşma sağlam bir şiir yapısı olarak XVI. yüzyıldan sonra görülmeye başlar. Antolojimizde halk şairi adını vereceğimiz âşıklar bu gelişme sonunda meydana çıkmış, eserlerini vermiş ve günümüze kadar yaşayagelmış sanatçılarıdır” (Başgöz, 1968: 2).

2. Avrupa'da halk ozanları: Minstreller

Âşık geleneği çok eski yıllardan günümüze uzanan ve halkın içinden evrilerek bugün bile değerini koruyan bir konuma sahiptir. Destanları, şiirleri ya da bir efsaneyi çeşitli müzik aleti aracılığıyla halka taşıyan adeta sanayi/teknoloji dönemi öncesi dünyanın iletişim aktörleri görevi görmüşlerdir. Bilinen en eski döneminin orta çağ olduğu âşıklar, Avrupa'da

karşımıza “minstrel” olarak çıkmaktadır. Minstrel’ler, aşk ve kahramanlık olmak üzere iki ana tema üzerinden müziğini icra etmektedirler.



Resim 2. Minstreller: <https://www.britannica.com/art/minstrel>

Rönesans dönemi ortalarına kadar (15. yüzyıl sonlarına doğru) sokak sokak gezerek müziğini sevilerek icra eden gezgin minstrellerin yerini daha çok saray halkına, soylulara hitap eden *troubadour*’lar almıştır. Avrupa’da yaygınlaşan soylu ve saraya özgü aşk ifadeleri özellikle 11. yüzyıl provençal şiirlerinde ortaya çıkarak saraya özgü minstrellerden Fransız geleneği olarak bunun ardından Alman “Minnesanger” olarak yayılmıştır (Hunt, 2005)



Resim 3. Trabadourlar: http://www.midi-france.info/1904_troubadours.htm

Troubadour'lar oksitan lirik şiir icracısı olarak orta çağ sonlarında ortaya çıkmakla birlikte, sözcüğün etimolojik kökeninin eril olması sebebiyle kadın icracıları genellikle “trobaritz” olarak anılmıştır. Ortaçağ Britanya kültüründe *bard* (ozan) olarak soylular tarafından ataları anmak ve efendinin kendi eylemlerine övgülerde bulunmak üzere iş verilen kişilerdir (Jones, 1961). Minnesang, 12 yüzyılda Almanya da filizlenen ve 14 yüzyıla kadar devam eden lirik ve şarkı yazma geleneği olarak karşımıza çıkar. Minnesang geleneğini icra eden kişiler Minnesanger olarak adlandırılmaktadır.



Resim 4. Minnesanger: <http://www.trob-eu.net/en/minnesanger.html>

Skomorokhs, satirik şarkıları soyтары maskesi ve kıyafeti ile icra eden slav soytarılarıdır (Koskoff, 2008). Kobzary ve Lirnyky olarak tanımlanan Ukraynalı ozanlar ise kobza ya da bandura adı verilen çalgı ile müziklerini icra eden genellikle görme engelli kişilerdir. Guslar(i) ise, lauta isimli çalgı ile genellikle taraf adı verilen gruplarda icra eden ve uzun kahramanlık hikâyelerini ya da geçmiş hikâyeleri emprovize eden eski Yugoslavya ve Arnavutluk ülkelerine özgü âşıklardır (Koskoff, 2008). 15. yüzyıl sonrasında toplumdaki değişime paralel olarak bölgenin ya da ülkenin gelişmişlik durumuna göre ya devam eden bu gelenek değişime uğramış ya da tamamen ortadan kalkmıştır. Modern zamanın getirdiği ulaşım ve taşımacılıktaki kolaylıklar âşıkların işlevini de yalnızca bu yeniliklerden nasibini alamayan kesimlerde korumasına yol açmıştır.

Âşıklık geleneğinin ve pratiğinin Anadolu ve Avrupa örneklerinden çok daha farklı şekli ile karşımıza çıkan Amerika’da ise özellikle iç savaş sonrası ortaya çıkan ve beyazların yüzlerini siyaha boyamış halde danslar, müzik ve komik skeçler/şakalar ile siyahilerin teatral tasviri olan minstrel gösteriler öne çıkmıştır.



Resim 5. Christy Minstrelleri. 1847: <http://black-face.com/minstrel-shows.htm>

3. Anonim eserler ve metinlerarasılık

Metinlerarasılığı uygulamada keşfetmenin ön koşulu, tanımlayıcı bir araç olarak başarılı bir şekilde işlevselleştirilebilen bir tanımdır. Başka bir deyişle, gerçek bir söylem örneğiyle karşı karşıya kalındığında, terim bir şeyi tasnif etmek için kullanılabilir olmalıdır. Bununla birlikte, böyle bir tanım arayışında ve bu alandaki öncü düşünür olarak itibar görmesine rağmen, Rus Biçimci Mihail Bakhtin, kavramın kendisini asla kullanmadığı için uygun bir aday değildir. Metinlerarasılık çalışmalarının doğuşunda katkıları bulunan ve pek çok çalışmanın atfedildiği Fransız kuramcı Ferdinand de Saussure (1974) de dahil olmak üzere, her ikisi kuramcı da, metinlerarasılık alanında daha sonraki çalışmaları mümkün kılan şeylerin bağlantılı doğasına odaklanan dünyanın söyleşimci (diyalojik) bir kavramsallaştırmasını savunmuştur. Bu söyleşimcilik nosyonunun merkezinde, tüm söylemlerin diğer söylemlerden türetildiği görüşü yer alır. Bakhtin (1984), “Dostoyevski Poetikasının Sorunları” adlı çalışmasında şunu savunur:

“...sözcük maddi bir şey değil, diyalojik etkileşimin ebediyen hareketli, ebediyen kararsız ortamıdır. Asla tek bir bilince veya tek bir sese yönelmez. Sözüň yaşamı, bir ağızdan diğerine, bir bağlamdan diğerine, bir toplumsal kolektiften diğerine, bir nesilden diğerine aktarımında saklıdır. Bu süreçte sözcük kendi yolunu unutmaz ve içine girdiği somut bağlamların gücünden tamamen kurtulamaz” (Bakhtin 1984: 201).

Bakhtin’in bu tanımı ile tüm söylemleri metinlerarası olarak tanımladığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte, Julia Kristeva 1960’larda terimi ilk olarak kullandığından beri, metinlerarasılık yazınsal ve kültürel araştırmalarda baskın bir fikir olmuştur ve neredeyse her kuramsal hareket tarafından ele alınmıştır.

Metinlerarasılığı anonim eserler ile buluşturan nokta, eser sahibinin bilinmemesi ve her iracısı ile yeniden hayat bulması bulmasıdır denebilir. Ele alındığı yöreye göre bile belirli değişiklik gösteren bu eserlerin metinlerarası öğeleri taşıması kaçınılmaz olmuştur. Anonim eserlerin tanımı itibariyle sahibi ile ilgili bilgi olmaması ve bu eserlerin eskiliği ile ilgili olarak Boratav şunu dile getirmiştir:

“Anadolu’nun en eski anonim halk şiirlerinden (türkülerinden) bize bir şey ulaşmamış olmakla beraber, ozanların sözlü geleneğinde de Kâşgarlı’nın kitabındaki şiirler biçiminde türkülerin yaşamış olacağını kestirebiliriz” (Boratav, 1969:193).

Âşıkların (halk şairi) bu eserlerin icrasında yaşadıkları çevreye bağlı olarak değişim göstereceklerini savunan Başgöz (1968), dilin bulundukları yöreye göre farklılıkları barındıracağını ve her birinin temiz bir Türkçe’ye sahip olduğunu söylemek yerine kayıtlar üzerinden somut veriler ile yorum yapılması gerektiğini ima eder.

4. Metinlerarasılık – müziklerarasılık

Yazınsal süreç dahilinde metinlerin birbirinden bağımsız düşünülmesi neredeyse imkansızdır. Metin öncesine dayalı bir tecrübenin yoksunluğuna bağlı olarak bilinçli olarak ya da farkına varmadan fikirler geçmiş düşüncelere dayandırılabilir. Bunun sonucu olarak da diyebiliriz ki; metinlerarasılık, metinler arasındaki ‘bağ’dır. Bu bağlamda Metinlerarasılık, metinlerin arasında var olan ilişkiyi ve bu ilişkinin boyutlarını açıklama hususunda oldukça önemli bir yere sahiptir. Kavram bağlamında ‘Metinlerarası ilişkiler’ sözcüğünü ilk kez dile getiren ve Rus kuramcı Mihail Baktin’in söyleşimcilik kuramından yola çıkarak bu kavramı açıklayan Julia Kristeva’nın ardından, Barthes, Riffaterre, Genette ve Eco gibi birçok dilbilim ve göstergebilimci metinlerarasılığı ele almıştır (Aktulum, 2007).

Kubilay Aktulum (2017), Müzik ve Metinlerarasılık adlı kitabında “en az iki müziksel yapıt, iki şarkı sözü arasındaki alışverişler” için “müziklerarasılık” tanımını kullanmaktadır. Çalışmasında, şarkı sözlerinin de metin örnekleri olduğundan yola çıkarak bu eserlerin metinsel işleyişini kavramak üzere böyle bir yaklaşım sergilediğini vurgulamaktadır. Çeşitli kültürel unsurların izleri sürülmesi de bu eserlerin metinselleştirilmesi ile birlikte ortaya çıkan dönüşümler ile mümkün olmaktadır.

Palimpsest

Türküler - Avrupa’daki karşılığı ile Balad’lar - her ne biçimde olursa olsun, estetik yapıya sahip eserlerdir. Bu eserler farklı şekillerde icra edilebilir ve ilk icrasının belli olmadığı değişik yapılarda da karşımıza çıkabilir. Bu özelliği ile sınırsız şekilde değişime açık olup yorumlamaları arasındaki ilişki kolayca değişebilir. İcracısı her ne kadar yaratıcı olursa olsun, Türkü ve Balad’lar mevcut sözleri ile önceki örnekleri arasında devam eden bir palimpsest, yani özgün metnin etkilendiği ya da kısmen silindiği fakat eski halindeki izlerini korurken, yeniden yazıma veya dönüştürülmeye açık; çok katmanlı bir metin halini almaktadır. Tıpkı palimpsest bir metinde olduğu gibi, ilk kaynağının bilinmediği fakat icracıları ve icra edilen yörelerin değişikliği ile birlikte her bir katmanının ayrı bir mozaikini oluşturduğu ezgisel ahengin söze, başka bir deyişle türkü ya da “balad”ın sözlerinin yer aldığı metinlere, yansıdığı bir hal olarak da dile getirilebilir.

Benzer bir ahengin örneği olarak dile getirebileceğimiz bir eser de Albert Bates Lord’un (1995) “Singers Resume the Tale” adlı kitabında yer alan Boşnak balad “San usnila Hasanaginica”nın farklı versiyonları ve bunların Adem Koç (2007) çevirisi aşağıdaki şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Hasan Ağa'nın eşi bir rüya gördü
O bir rüya gördü ve rüyasından uyandı
Kızı Melekhan'ı uyandırdı:
"Kızım Melekhan kalk."
Annen hasta oldu
Ve Tanrı biliyor ki tekrar sağlığıma
kavuşamayabilirim
Tanrı biliyor ki tekrar sağlığıma
kavuşamayabilirim
Çünkü kötü bir rüya gördüm
Brokarım ateşe yakalandı
Bu demektir ki annen ölecek
Sağ tarafındaki etekler yandı
Bu demektir ki baban tekrar evlenecek

A

Hasan Ağa'nın eşi bir rüya gördü
Rüyasında brokarı ateşe yakalandı
Sağ taraftaki eteklerin hepsi yandı
O bir rüya gördü ve rüyasında çok korktu.
Bu yüzden kızı Melekhan'ı çağırdı:
"Kızım Melekhan çabuk kalk!
Annen hasta oldu,
Ve Tanrı bilir ki tekrar sağlığına
kavuşmayacak,
Ve senin baban tekrar evlenecek."

B

Hasan Ağa'nın eşi bir rüya gördü
Rüyasından uyandı,
Daha sonra kızı Melekhan'ı çağırdı:
"Kızım Melekhan uyan!
Kötü bir rüya gördüm,
Rüyamda brokarım ateşe yakalandı
Sağ taraftaki eteklerim ateşe yakalandı
Kızım Melekhan Brokarım yandı
Bu demektir ki annen ölecek
Sağ taraftaki eteklerim ateşe yakalandı
Bu demektir ki baban tekrar evlenecek."

Hasanaga's wife dreamt a dream.
She dreamt a dream, and from her dream awoke.
She awakened her daughter Melečhana:
"Arise, daughter Melečhana,
Your mother has fallen ill,
And God knows that I shall not recover,
God knows that I shall not recover,
For I have had a bad dream.
I have had a bad dream,
That my brocade caught fire.
That my brocade caught fire,
And my skirts on the right-hand side were all
burned away.
That my brocade caught fire
Means that your mother will die.
That the skirts on my right side were burned
Means that your father will marry again."
{171|172}

Hasanaga's wife dreamt a dream,
Wherein her brocade caught fire,
Her skirts on the right side all burned up.
She dreamt a dream, in her dreaming she took
fright,
So she called her daughter Melečhana:
"Arise quickly, daughter Melečhana!
Your mother has fallen ill,
And God knows she won't recover,
And your father will marry again."

Hasanaga's wife dreamt a dream,
While dreaming she started up,
Then she called her daughter Melečhana:
"Arise, daughter Melečhana!
I have had a bad dream,
Wherein my brocade caught fire,
My skirts on the right side caught fire.
My daughter, Melečhana,
That my brocade caught fire
Means that your mother will die.
That my skirts on the right side caught fire
Means that your father will marry again."

C

Ali Bey'in eşi bir rüya gördü,
Bir rüya gördü ve sonra uyandı,
Daha sonra güzel kızı Aykuna'yı çağırdı:
"Dün gece tuhaf bir rüya gördüm.
Annen kısa sürede ölecek
Baban tekrar evlenecek."

Alibeg's wife dreamt a dream,
She dreamt a dream, then awoke,
Then she called the maiden Ajkuna:
"I had a strange dream last night.
Your mother will die soon.
Your father will marry again."

D

Ali Bey'in eşi bir rüya gördü,
Bir rüya gördü ve rüyasından uyandı
Sonra kızı Melekhan'ı çağırdı:
"Sevgili kızım Melekhan, annen dün gece
hastalandı.
Ve Tanrı ve insanlar bilir ki,
Tekrar sağlığıma kavuşamayacağım
Çünkü kötü bir rüya gördüm
Brokarım ateşe yakalandı
Sağ yanımdaki eteklerim yandı
Brokarım ateşe yakalandı
Bu demektir ki baban tekrar evlenecek

Alibeg's wife dreamt a dream,
She dreamt a dream, while dreaming she started
up
Then she called her daughter Meleçana:
"My daughter, dear Meleçana,
Your mother fell ill last night, {172|173}
And God knows, and mortals know,
That I shall not recover.
For I have had a bad dream.
My (brocade) caught fire,
My skirts on the right side burned up.
That my brocade caught fire
Means that your father will marry again."

Bahsi geçen türkü/balad, Boşnak dilinden aktarıldığı çoklu erek kültür ile devinim içinde yeni bir hal alırken özgün alt katmanlarını da içerisinde barındırmaya da devam etmektedir. Aynı hikayenin farklı topraklarda, farklı toplumlara aktarılması süreci yine metinlerarasılık bağlamında zengin bir kültür bağının da temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Elma Hukiç (2017), "Boşnak Baladlarında Türk Halk Kültürü Unsurları" adlı tezinde aynı baladın Türkçe çevirisini aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

"Hasan Ağanın Karısı Rüya Gördü

Uykudan sıçrayıp uyandı,
topraktan ayağa kalktı,
ocakta ateş yaktı,
ve ateşte kahve demledi."

Koç'un (2007) çevirisinde "Hasanaga's wife dreamt a dream" cümlesi "Hasan Ağa'nın eşi bir rüya gördü" şeklinde çevrilirken Hukiç (2017), "Hasan Ağanın **karısı** rüya gördü" şeklinde ifade etmektedir. Bu bağlamda, aynı türkünün aktarımının yapıldığı kültürün aynı olduğu fakat aktarımda gösterdiği farklılıklar ile de dönüştürümün erek kültürde birden fazla yansımaları olabileceğini örneklemektedir.

Boşnak baladın “A” kısmında geçen “*And God knows that I shall not recover*” ifadesini “*Ve Tanrı biliyor ki tekrar sağlığıma kavuşamayabilirim*” şeklinde çeviren Koç (2007), baladın “D” bölümünde geçen (That I shall not recover) aynı ifadenin çevirisini değiştirerek “*Tekrar sağlığıma kavuşamayacağım*” şeklinde belirtmiştir. Baladın farklı yerlerinde sıklıkla geçen ve Türkçe karşılıklarının “alev almak, yanmak, tutuşmak, alevler içinde kalmak” olan “catch fire” ifadesinin “brokarın alev alması, tutuşması anlamına gelen “...brocade caught fire” dizelerine karşılık “brokarım ateşe yakalandı” ifadesini ve “my skirts on the right side caught fire” – “sağ taraftaki eteklerim ateşe yakalandı” şeklinde “kişileştirerek” çevrildiği görülmektedir.

Dönüştürüm

Kubilay Aktulum “Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık” adlı kitabında Gerard Genette’in “ana metinsellik” tanımını; “bir B metnini (ana metin), daha önceki bir A metnine (alt metin) hiçbir yorum yapmadan bağlayan her tür ilişki” şeklinde açıkladığını vurgular. (Aktulum, 2011) Bu ana metinsellik ilişkisi içerisinde yönlendirilen noktanın metinlerarası edebiyat biçimleri olduğu öne sürülmektedir. Bahsi geçen metinler birbiriyle bilinçli bir ilişki içerisinde oluşur. Genette, ana metnin iki muhtemel dönüşüm sonucunda oluşabileceğini savunur. Bunlar; yalnızca konunun değiştiği “dolaylı dönüşüm” ve biçimin farklı kalıp tematik açıdan benzer kalan “yalın dönüşüm”dür (Rıfat, 2000: 154). Aktulum, Genette’in bu dönüşümlerini iki sınıfa ayırarak “biçimsel dönüştürümler” ve “anlamsal (ya da izleksel) dönüştürümler” olarak adlandırır. Biçimsel değişimler yapıldığı biçimsel dönüştürümde anlam sadece raslantısal olarak incelenirken anlamsal dönüştürümde bu rastlantısallık bilinçli bir değişim olarak karşımıza çıkar (Aktulum, 2011).

Özay (2007) “Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine” adlı makalesinde, sözlü metin ile bir yazarı olan metin arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir:

“Türk halk âşıkları tarafından anlatılan “Leyla ile Mecnun Hikâyesi”, halk hikâyelerine yazılı kaynakların etkisi ile geçmiş olmalıdır. Hikâye, Fuzûlî’nin çokça yazmasının bulunduğu Leyla vü Mecnun mesnevisinin kıraathanelerde okunması sonucu âşıklar tarafından öğrenilmiş ve “vaka”sı alınmış olmalıdır” (Özay, 2007:75).

Yukarıdaki ifadeden yola çıkarak anlatının ve mesnevinin Türkçe’ye çevrilmesi ile ortaya çıkan halk hikayesi biçiminin yanı sıra bu anlatıların farklı katmanlara büründüğü Anadolu Türküleri ile benzer *biçimsel dönüştürümlere* ve *göndermelere* rastlanmaktadır.

“Sanki Sam Yelisin Estin Bağima
(Bozlak, Kırşehir) – Kaynak kişi: Neşet Ertaş
Sanki *Mecnun* gibi attın çöllere (oy)
Düşürdün beni dilden dillere (oy)
Düşürdün garibi gurbet ellere (oy)
Aman aman belalı kader (oy)”

Eserde aşkı için çöllere düşen “Mecnun” hikâyesi gönderme yapılarak icracı gurbette bir “garip” olarak nitelendirilmekte ve kaderine olan isyanını dile getirirken “Mecnun”un çöllerde çektiği acı ile karşılaştırmaktadır.

**“Neyine Güvenem Yalan Dünyanın
(Kars) – Kaynak kişi: Murat Çobanoğlu**
Bülbül âşık idi gonca güllere
Arzusun söylerdi esen yellere
Mecnun Leyla için düştü çöllere
Ferhat’a dağları yol etmedi mi”

Yukarıdaki eserde de yine “Leyla ile Mecnun” ve ayrıca “Ferhat ile Şirin” halk hikayesi biçimine gönderme yapılmaktadır.

**“Hele Bakın Şu Feleğin İşine
(Kırşehir) – Kaynak Kişi: Neşet Ertaş**
Hele bakın şu feleğin işine
Ne çileler vermiş gulun başına
Mecnun’u Leyla’ya hasiret etmiş
Kerem yanmış *Aslıhan*’ın aşkına

Ferhat Şirin için dağları delmiş
Nesimi yüzülmüş mevla aşkına”

**“Leyla’si Var Mecnun’un Leyla’si Var
(Hoyrat) Kaynak Kişi: Ahmet Cankat**
Leyla’sı var
Mecnunun Leyla’sı var (oy)
Böyle mecnun gezenin (oy)
Valla helbette bir *Leyla’sı* var (oy)”

Yukarıdaki eserlerin ortak bir noktası olarak da bahsi geçen “Leyla ile Mecnun”, “Ferhat ile Şirin” ve “Kerem ile Aslı” halk hikaye biçemlerine yapılan göndermelerde hep bir “*felek*”, “*dünya*”, “*kader*” ve “çile” metaforları üzerinden “aşk” ve “gurbet, özlem” temasının işlendiğini gözlemlenmektedir.

Sonuç

Folklorun, gerek gelenekselliği gerekse anonim nitelikleri içinde barındıran bir iletişim biçimi olarak her toplumda mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Kültürü yerelde inşa ederken uzak topraklardaki benzerlikleri ile evrensel bir zihin ürünüdür. Halkın değer ve düzenine paralel olarak devrim kazanan ve bu özelliği ile toplumu güçlendiren bir işlevi olan folklor (Halkbilimi), dayatma değerlerden kaçış sağlamaktadır. Kültürel ve sanatsal değerleri bağlamında müzikte de kendine özgü ifade şekli ile varlığını her dönemde sürdürmüştür. Bir ucu Orta Asya'ya uzanan ve Avrupa'nın farklı bölgelerinde de rastladığımız âşıklık, halk kültürünün devingen yapı içerisinde gelişmesinde hiç şüphesiz önde gelen bir unsur olmuştur. Köklü geleneği itibarıyla günümüze kadar örneklerine rastlayabileceğimiz âşıkların icra ettiği eserlerin metinselliği bakımından ele alındığında birbirini üstüne katmanlanan ve eklenerek değişen örneklerine rastlamak mümkündür. Değişen toplumsal koşullar, çevre ve kültürel değerler gibi pek çok unsur, dili ve dolayısıyla âşıkların icra ettiği eserleri de değişime uğratmaktadır. Bu değişim sürecinde ister “Âşıkların Türküsü” ya da “Minstrellerin Baladı” olsun, eserler arasındaki metinsel ilişki sürekli bir devrim halindedir.

Notlar

- 1 Translations are mine, unless otherwise indicated.
- 2 Aksi belirtilmedikçe çeviriler tarafımda yapılmıştır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki.
- Aktulum, K., & Şimşek, A. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Kanguru.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık: Müziklerarası / Göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Çizgi.
- Artun, E. (2015). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı: Edebiyat tarihi, metinler*.
- Bakhtin, M M, and Caryl Emerson (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Manchester University.
- Başgöz, I. (1968). *Türk halk edebiyatı antolojisi, ızahli*. Ararat.
- Boratav, P. N. (1969). *1000 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek.
- Dağlı, H . (2018). Âşık edebiyatında “bade içme” motifi ve şamanizmdeki benzerliği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, V(12) , s. 898-908.
- Hukiç, E. (2017). *Boşnak baladlarında Türk halk kültürü unsurları*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hunt, H. G. B. (2005). *A concise history of music from the commencement of the Christian Era to the present time: For the use of students*. Kessinger.
- Jones, J. H. (1961). Commonplace and memorization in the oral tradition of the English and Scottish popular ballads. *The Journal of American Folklore*, 74(292), s.97. doi: 10.2307/537776
- Koç, A. (2007). Ballad: Metni sabitlik, çeşitlilik ve ezbercilik. *Millî Folklor*, (19), 118–119.

- Koskoff, E. (2008). *The concise Garland encyclopedia of world music*. Routledge.
- Lord, A. B., & Lord, M. L. (1995). *The singer resumes the tale*. Cornell University.
- Oğuz, M. Ö. (1994), *Yozgat'ta halk şairliğinin dünü ve bugünü*. Kültür Bakanlığı.
- Özay, Y. (2007). Metinlerarası ilişkilerde sözlü yapıtların ve sanatçıların konumu üzerine. *Milli Folklor*, (19), 75.
- Rıfat, M. (2000). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. Om.

Elektronik kaynaklar

- URL-1 H. Filiz. *Ege telgraf*. Erişim tarihi: 14 Ocak 2021, https://www.egetelgraf.com/kose_yazilari/asik-veyselin-ilk-fotografi/
- URL-2 V. Millet Schröder. *Minnesänger*. Erişim tarihi: 14 Ocak 2021, <http://www.trob-eu.net/en/minnesanger.html>.>
- URL-3 *BRAMA-Gateway Ukraine - Arts and Culture*. Erişim tarihi: 14 Ocak 2021, <http://www.brama.com/art/kobzar.html>.>



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1951

Araştırma makalesi/Research article

Şenlik'in Salman Bey ve Turnatel Hanım Hikâyesi'nin Denis Bertrand'ın Anlatı İzlenesi Formülünde Okunması

Reading Şenlik's Story of Salman Bey and Turnatel Hanım in
Bertrand's Narrative Curriculum Formula

Fatma Pınar Kuzu *

Öz

Anlamlandırma; söylemle görünürlük kazanan, zihindeki derin yapıların gizini barındıran, devingen yapısı olan bir anlam ağıdır. Bu yönüyle onu kullanan öznenin ve onun iletişim ağına konumlanan muhataplardan izler taşır. Anlamlandırmayı merkeze alan yazınsal göstergebilim, anlatıdaki bağlantıları oluşturan dinamiklerin ontolojik oluşum sürecini incelerken bağlantıların birbirine eklemelenme durumlarını, yüzey yapıdaki etkileşimlerden yola çıkarak derin yapıdaki sosyolojik, psikolojik, felsefik, antropolojik, siyasi, tarihî gerçekliği artsüremli ve eşsüremli oluşumlarla anlatıyı oluşturan öznenin söyleminden, toplum algısını çözümlemeyi merkeze alır. Bu bağlamda, göstergebilim anlamın nasıl ve nelerden oluştuğunu

Geliş tarihi (Received): 31-07-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 25-09-2021

* Doktora öğrencisi. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.(PhD student. Ankara Yıldırım Beyazıt University)
195210406@ybu.edu.tr. ORCID 0000-0003-0317-5474

saptamayı amaçlar. Bu çalışmada, Âşık Şenlik'in gerçek bir olaydan ilham alarak tasnif ettiği Salman Bey ve Turnatel Hanım hikâyesini; Paris Göstergebilim ekolünün günümüz temsilcilerinden Denis Bertrand'ın göstergebilimsel anlatı çözümlemesi yöntemine göre inceledim. Anlatı izlencesi irdelenerek, bu sayede söylemi şekillendiren yüzey yapılardan başlayarak genelde Âşık Şenlik'in anlatı kimliğinin var oluş dinamiklerini, özelde toplum belleğine eklemlenen yapıları anlamak için yapılan bu çalışma, Âşık Şenlik'in söylem yapılarından biri olan bir hikâyenin dili, kavram ağı, cümle dizgesi, tip ve karakter seçimi, olay örgüsünün oluşum özellikleri, gerçek ve gerçektışı unsurlar, gönderici ve engelleyici eyleyenlerinin paradoksal etkileşimi, yardımcı unsurların işlevi gibi somut görüngüde yer alan öğelerin oluştuğu mekân, zaman, dinleyici, söylem kümesinden yola çıkarak toplumun ve anlatıcının zihinsel arka planının derin yapı katmanlarını çözümlemektedir.

Anahtar sözcükler: *halk hikâyesi, göstergebilim, D. Bertrand, Şenlik, Salman Bey ile Turnatel Hanım*

Abstract

Sensemaking is a network of meaning with a dynamic structure that gains visibility through discourse and contains the secret of the deep structures in the mind. In this respect, it carries traces of the subject using it and the interlocutors positioned in its communication network. While literary semiotics, which puts the meaning at the center, examines the ontological formation process of the dynamics that constitute the relations in the narrative, it centers on analyzing the perception of society. While doing this, it sets out the state of articulation of these relations with each other, based on the interactions in the surface structure, from the discourse of the subject that forms the narrative with deep sociological, psychological, philosophical, anthropological, political, historical, real and synchronic formations. In this context, semiotics aims to determine how and what the meaning consists of. In this study, we examined to analyze the story of Salman Bey and Turnatel Hanım which Âşık Şenlik classified inspired by a real event, according to the method of semiotic narrative analysis of Denis Bertrand, one of the current representatives of the Paris school Semiotics. This study is aims to understand the existence dynamics of the narrative identity of Âşık Şenlik in general, and the structures articulated in the memory of society in particular, starting from the surface structures that shape the discourse, by examining the narrative curriculum; analyzes the deep structural layers of society and the narrator's mental background. One of the discourse structures of Âşık Şenlik, a story's language, conceptual network, sentence system, type and character selection, the formation features of the plot, real and unreal elements, paradoxical interaction of sending and obstructive actors, and the function of auxiliary elements form the base of starting point for this analysis in terms of space, time, audience and discourse set.

Keywords: *folk story, Semiotics, D. Bertrand, Şenlik, Salman Bey and Turnatel Hanım*

Giriş

Belirlenmiş uzamlarda, belli zaman dilimlerinde, kişi ya da kişiler tarafından gerçekleştirilen, çatışma unsurlarının çevrelemesiyle oluşmuş olayların aktarıldığı dilsel yapılar olan halk anlatıları; milletlerin dünya görüşünü, tasavvurlarını, bina eden semantik işaretleri, bedii zevklerini barındıran anlatısal yapılardır. Anlatısalılık, söylemdeki oluşturu yapıyı, içeriğin yapılandırma düzlemini ve anlamın düzenleniş düzeyini belirtir (Günay, 2018: 130). Destandan romana geçiş ürünleri (Boratav, 1988: 55) olan halk hikâyeleri; nazım-nesir şeklinde kurulu (Alptekin, 1997: 22) önemli türlerdir ve özelde âşıkın genelde toplumun aynası durumundadır. Bu bağlamda, Şenlik Kolu'nun kurucusu 19. yüzyıl âşıklarımızdan Çıldırli Şenlik, halk kültürünün önemli aktarıcılarından biridir.

1. Âşık Şenlik ve hikâyeciliği

Şenlik 1267/1850'de Çıldır'ın Suhara köyünde doğar. Babası Kadir Ağa çiftçilikle uğraşan, annesi Zeliha okuma yazma bilen, zeki, bilgili bir kadındır (Aslan, 1975: 8). Şenlik, çocukluğunda bir tahsil görmemiştir ama çocukluğu o dönemde köy odalarında yaygın olarak okunan Ahmediye, Battal Gazi gibi kitapları; Hz. Ali'nin cenklerini anlatan anlatıları; çeşitli felâketler, yiğitlikler üzerine söylenmiş ağıt ve destanları dinleyerek geçmiştir (Kaya, 2013: 12-13).

14 yaşındayken avda “Kulaklar” mevkiinde uyuyakalan Şenlik'e, rüyasında âşıklık yeteneğiyle “Şenlik” mahlası verilir (Kaya, 2013: 12-13). Sevdği kızın gelin gitmesi, Şenlik'i çok etkilemiştir. Daha sonra aynı köyden Mürvet'le evlenmiştir. Çocukları olmayınca üç yıl sonra eski sevgilisi Huri'ye benzettiği Huri ile evlenir (Kaya, 2013: 12-13).

Şenlik; şiirleriyle ve tasnif ettiği “Latif Şah”, “Sevdekâr Şah ve Gülenaz Sultan”, “Salman Bey ve Turnatel Hanım” adlı üç hikâyesiyle edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Hikâyelerinin üçünün konusu da aşktır ve üçü de olmuş bir vakadan ilham alınarak tasnif edilmiştir. İncelediğimiz Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesi; Ahıska'nın Penekert köyünde otuz beş yaşlarındaki Osman Ağa'nın arasının bozulduğu köylülerin onu uzaklaştırmak için bir mahkeme uydurarak köyden göndermeleri, oynanan oyunun farkına varan Osman Ağa'nın döndüğünde karısı Kamer'in kaçırıldığını görmesi üzerine adamlardan ikisini öldürmesi, karısının da öldürülmesinden sonra, Osman Ağa'nın hapse girmesiyle dostu Şenlik'in yakınlarının isteğiyle bir destan yazması, daha sonra destanın etrafında bu hikâyeyi meydana getirmesiyle oluşturulur. Osman Ağa, Salman Bey, ölen karısı Gevhar Hanım, Osman Bey'in hapisten çıktıktan sonra evlendiği karısı Melek, Turnatel Hanım olarak karşımıza çıkar (Aslan, 1975: 55).

2. Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinin yazınsal göstergebilim açısından incelenmesi

Çağdaş göstergebilimin temelleri, XX. yüzyılın başında göstergebilimi mantıkla temellendiren (Rifat, 2009: 30-34) Amerikalı Peirce ve göstergebilimi göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu inceleyen bilim dalı olarak tanımlayan İsviçreli dilbilimci Saussure tarafından atılmıştır (Saussure, 1985: 18).

Yaptıkları eylemlere göre anlatı kişisini tanıma, sınıflama ve işlev alanlarını tanımlama formülleri üzerine kurulan yazınsal göstergebilimin temelleri, Greimas tarafından atılır (Günay, 2002: 60). Greimas 1966'da, anlamlı bir bütünün içerik düzlemine yüzeyden derine doğru izleyeceği yol ya da yapacağı işlemleri, bir anlatı izlencesi içinde nasıl eklemlendiğini kavramaya çalışır (Yücel, 1999: 40).

Greimas'ın çalışmalarını sistematik bir hale getiren Paris Göstergelim ekolünün günümüz temsilcilerinden Denis Bertrand, "beti, örge, çizge, eyleyenler, ulamlar" olmak üzere beş ilke ışığında anlatı izlencesinin incelenmesini önerir ve anlatının göstergebilimsel incelenmesinin üç temel aşamada gerçekleştiğini söyler (Karakul, 2012: 57).

Söylemsel Yapılar	Beti	Betisel Yerdeşlikler (uzam, zaman, edenler)
	Örge	İzleksen Yerdeşlikler
Göstergesel-Anlatısal Yapılar	Çizge	Anlatısal Çizge (sözleşme, edinç, eylem,yaptırım)
	Eyleyenler	Eyleyensel Sözdizim (özne, nesne, gönderen, karşıt özne; anlatı izlenceleri, anlatı izlemleri)
Derin Yapılar	Ulamlar	Temel Anlambilim ve sözdizim (göstergebilimsel dörtgen)

2.1. Salman Bey ve Turnatel Hanım hikâyesinin üretim süreci

Düşüncenin evrensel düzeneğini simgeleyen üretici süreç, anlamlama biçimini ve edimlerin düzenlenişini verir (Günay, 2018: 147). Üretici sürecin ilk aşaması, yüzey yapının belirlenmesiyle gerçekleşir. Metnin görünen yüzünü oluşturan bu yüzey, söylemsel yapılardan oluşur.

2.1.1. Söylemsel yapılar

Söylemin oluşması sırasında ortaya çıkan bu süreç (Kıran ve E. Kıran, 2000: 131), metnin dilsel ve biçimsel boyutunu oluşturan yüzeyin oluşum sürecini barındırır. Anlatıyı oluşturan kesitlerdeki betisel ve izleksen yerdeşlikler, söylemsel yapıları oluşturur. Bertrand'a göre yerdeşlik, sözcükle değil söylem ile ilgilidir (Günay, 2018: 278).

Hikâyenin söylemini oluşturan kesitler şöyledir:

- Çin-Maçın ülkesinin Bedişhan şehrinde Alhan Vezir'in, Salman Bey adında bir oğlu vardır (Başlangıç).
- Salman Bey, 18 yaşlarındayken rüyasında derviş elinden aşk badesini içer ve âşık olur. Aynı şekilde Turnatel Hanım da aynı rüyayı görüp ona âşık olur. (Dönüşüm)
- Salman, sevdiği için yollara düşer; bir bahçede Gevher Hanım'ı görür ve aşkını itiraf eder. (Eylemler)
- İki sevgili kaçarken Çamkırçölpen, bunların yerlerini Gevher'in babasına söyler. Gevher, babasının yanına getirilir. (Eylemler)

- Salman, Bahçıvan Abuzer'in kulübesine gelir, onun kız kardeşi Selâtin'den abisinin kendini sakladığı için zindana atıldığını öğrenir. (Eylemler)
- Selâtin onu ele verir, Salman yakalanır. Celal Vezir, Salman'ın Hak aşığı olduğunu, ona zarar verirse başlarına bela geleceğini söyleyenlere karşı, Salman'a muamma hazırlar. Muammaları çözen Salman Bey sevdiğiyle memleketine döner. (Eylemler)
- Salman'ın kırk gün kırk gece düğünü olur. Celal Vezir, Salman'ı öldürmesi için Çamkırçölpen'i görevlendirince o da, Gaddar-ı Zengi ismindeki Arap'ı bu iş için görevlendirir. Zengi'nin oku, Gevher'e isabet eder, Gevher ölür. (Eylemler)
- Turnatel, Salman Bey'i bulmak için yardımcısı Eyyam Münecim'le remil atarak sevdiğinin yurduna gelir ve çobanından olanları öğrenir. (Eylemler)
- Salman'ın her sabah Gevher'in mezarını ziyarete gittiğini öğrenen Turnatel, Gevher gibi giyinip onun karşısına çıkar. Salman, önce sevdiğinin geri geldiğini düşünür, sonrasında onun rüyasında gördüğü güzel olduğunu anlar. (Dengeleyici Öge)
- Gevher'in kırkı dolunca nikâhları kıyılan iki sevgili, birbirlerini kavuşur. (Bitiş Durumu)

2.1.1.1. Beti

Beti; üretenin iradesine bağlı olmasıyla özgür, karşıt terimlerin birleşip zıtlaşmayı oluşturmaya ölçülebilir, sözcenin anlam ve kavrama alanını genişletip değerini yükseltmesiyle işlevsel ve söylemseldir (Kıran ve E. Kıran, 2010: 337-338). Bertrand, anlamın ortaya çıkışının bir betiden diğerine geçişle mümkün olacağını söyler (Karakul, 2012: 59). Betiler birbirleriyle kurdukları bağıntılar aracılığıyla değer kazanır ve uzam, zaman ve eyleyenler olmak üzere çeşitli yerdeşliklerden oluşur.

2.1.1.1.1. Uzam

Uzam, bir anlatının sözdizimindeki anlatı izlencelerinin hareket alanını belirler. Eyleyenler, uzamı kendi bakış açılarına ve yaşam şartlarına göre anlamlandırır. Dünyayı kendine göre konumlandıran özne gerçek ya da düşsel olguları kendi değişiklikleri içinde anlamlandırır (Günay, 2018: 15). Birçok köy ve kasabanın düğünlerinde saz çalıp türkü söyleyen, Ahıska, Ahılkelek, Gümrü, Tiflis ve Revan'a kadar giderek sanatını icra eden Şenlik'in (Aslan, 1975: 70) tasnif ettiği hikâyelerde, geniş coğrafya bilgisi dikkat çeker.

Uzamlar; açık-kapalı, kapsayan-kapsanan, olumlu-olumsuz karşıtlıklar içinde verilebilir (Kalelioğlu, 2020: 107). Hatem, Bediştan şehirleri, bahçe gibi uzamsal yerdeşliklerden anlatının çoğunlukla açık uzamda geçtiği görülür. Dinleyicisi köy yaşamının içinde olan gelenek taleplerine Şenlik'in sunduğu uzamlar, kendi dünyalarını uzamların gizemini sunmaktadır. Mekânlar arasında iki yıl, iki ay, iki gün, bir saat gibi mesafe tasvirlerinden hareketle, uzak açık uzama gönderme yapılması, "imkânsız olağanüstü aşk" izleğini vurgulamak içindir. Uzak-yakın karşıtlığının "orası-burası" şeklinde somutlanması, imkânsızlık söylemini pekiştirmek içindir. Bazı uzamlar dönüştürücü güçtedir. Gevher'in bahçesi olayları tersine

çeviren mekân konumundadır: “Öyleyse benim pirim mana iki gün bir öğlelik yol demiş, fakat men iki sene iki aylık yol anlamışım. İşte sevgilim, işte bahçe.” (Kaya, 2013: 73).

Arabistan’da katillerin insanın canına nasıl kastettiği, Firengistan’da gördüğü refah, İngiliz ülkesindeki zanaatın çokluğu, Mısır’daki mahsulün bolluğu, İran’daki kısasa kısas siyaseti, İstanbul’daki ihtişam, evliya makamları, kutsal ziyaret yerleri, Ayasofya makamı, yetmiş iki milletin bulunduğu çarşılar, Batum’da Rusya çarlığının kuvveti...” gibi Turnatel’in yolculuğundaki uzamların fiziksel tasvirlerinden çok içindeki unsurlarla betimlenmesi, Şenlik’in bu uzamlardan haberdar olduğu ve uzamların Türk muhayyilesinde ne anlama geldiğini gösterir.

Turnatel’in geçtiği mekânlar, zorlu aşk yolculuğunun tanımıdır. Turnatel’in “Bir sene on dört ay gezdik il be il.” diyerek belirttiği yolculuk, âdeta Salman ile Gevher’in aşklarını sorunsuz bir şekilde yaşamaları için vakit kazanmadır. Salman ve Gevher aşkı ve bu aşkın getirdiği çatışma unsurları bir ülke sınırları içinde gerçekleşmesine karşın, Turnatel’in yolculuğunda yaşadığı çatışmalar uzak-yakın uzam dengesini kurmak, şiirle ifade edilen gerçeklerin aslında Şenlik’in bilgisini göstermek için gövde gösterisidir.

2.1.1.1.2. Zaman

Zamansal yerdeşlik, anlatımsal ve sözdizimsel bileşkelerin kendisinde toplandığı söylemsel bir bileşkedir. Söylem düzleminde zamansallaşma gün, hafta, ay, mevsim adları, tarihle aracılığıyla belirlenir (Kıran ve E. Kıran, 2000: 131).

Anlatıda; “Senin kızın, iki sene, iki ay, iki hafta, iki saat uzakta, bir kahraman delikanlıya âşık olmuş.” gibi kullanımların mesafeyi anlatmada kullanılması, “ırak” vurgusu içindir. “Turnatel ikinci gün oldu ayılmadı, üçüncü gün oldu ayılmadı.”, “Şehzade gün be gün saat be saat tertibini görmeye başladı.” söylemlerinde olduğu gibi, ardışık zamansal yerdeşliklerin sıkça kullanıldığı görülür.

Halk hikâyeleri, gerçekçi ve olağanüstü unsurların anlatıcının düşünsel arka planına göre şekillendiği anlatılardır. “bir zaman sonra, saatin birinde, bir vakitten sonra” geçen ifadeler halk hikâyelerinin masala dönük yönünü gösterir.

Ducrot, konuşan öznenin ürettiği sözcelerde zaman ve uzamın farklı noktalarında ortaya çıktığını (Kıran ve E. Kıran, 2010: 184) söylerken aslında anlatıcının ürettiği olgularda kendini var ettiğine dikkat çeker. Hikâyedeki bazı zamansal kavramlar, dönüşümsel akışı sağlamak içindir. Anlatıcı, aşk söylemini oluştururken “aşkın büyüklüğü” izleğini vurgulamak için önce kahramanları çevreleyen zamansal, uzamsal öğelerle dönüşüm dinamizmi yakalamaya çalışır. “Gece yarısında Salman Bey rüya âleminde baktı”, söylemiyle başlangıç durumundan dönüştürücü duruma geçişte bir adım gerçekleşirken “Aradan günler, haftalar geçti. İki âşık bahçede buluşup göz eyledi” ifadeleriyle hayali unsurun cisme büründüğünü görürüz. “Bütün gece at teptiler; sabahleyin bir cennet diyara yettiler”, ifadesinden gece gibi karanlıklarla dolu olan şartlardan, kavuşmayı sembolize eden sabah gibi gün ışıyla netleşen bir mekâna yolculuk yapılır. Sabah aydınlığıyla varılan mekân, cennet gibi bir diyar olarak tasvir edilir.

İki âşığın aşkları bu şekilde perçinlenirken aşk söyleminin ana öznesi Turnatel'in aşkını perçinleyen gördüğü rüya ve "Turnatel, Salman Bey'i aramak için yola çıkmalı tam iki sene, iki ay, iki hafta, iki gün, bir saat geçmişti" ifadelerinden anlaşıldığına göre, Salman uğruna yolculuk boyunca çektiği sıkıntılardır. Gevher ve Salman için aşklarının olgunlaşma süresini kapsayan zaman kavramları, Turnatel için yoksunlukla şekillenen "fedakârlık" izleğini imler.

Anlatının zamansal boyutunu veren bazı ifadeler, kesitlerin birleşme noktalarını gösterir. "Gaddarı Zengi güne bir gün Bediştan şehrinin sınırına geldi" gibi Zengî için kullanılan zaman kavramları, Gevher için "bitiş"i ifade ederken onun ölümüyle ancak sevdiğine kavuşacak Turnatel için "dengeleyici" ögeyi temsil eder.

Goldenstein, anlatıdaki zamanları "dış zamanlar" ve "iç zamanlar" olarak ikiye ayırır. Dış zamanlar yazarın zamanı ve okuyucunun zamanından, iç zaman da öykü zamanı ve anlatma zamanından oluşur. Anlatı zamanı artsürel anlatma (önce geçen olayın sonra anlatılması), öncesel anlatma (sonra geçecek olayın anlatılması), eşsürel anlatma (o anda geçmekte olanın anlatılması), katımsal anlatma (şimdi ile geçmişin karıştırılması) şeklindedir (Günay, 2018: 119). "Ey Ağalar, Ey Beyler, Eziz kardaşlar, Eziz Komşular! Cümleniz hoş gelifsiniz meclisimize..." (Kaya, 2013: 40) diyerek hikâyesine başlayan anlatıcının, dinleyiciyle buluştuğu zaman dilimi "dış zaman" özelliğindedir. Öykü zamanı ve anlatma zamanından oluşan "iç zaman" dinleyenlerin bulunduğu bağlamda birleşir. Anlatılarda ansiklopedik göndergeler kullanılırken kişilerin giyimlerine, günün koşullarına uygun ifadeler (Kıran ve E.Kıran, 2000: 36) dönem hakkında ipucu barındırır:

"Faya zer Hatayî giyinirler has/ İstifa dayreli fistanı canfes/ Hep alafiranga gezerler dal fes/ Hüsnü üryan rikab hub kamet gördüm./ Düvelllerden gemi işler sağ sol/ Bütün dar boğazdan gelir geçer yol/ Farsî lûgat söyler yetmiş iki dil/ Çarşı pazarında her millet gördüm."

İfadeleri dönem hakkında önemli bilgiler verir. Katımsal zaman olarak Turnatel'in hikâyesinin sonunda söylediği şiirle dinleyicinin, hikâyesinin başına gidip Salman Bey'den ayrı bir uzamda ve aynı zaman diliminde başka bir kurguda kendini bulması sayılabilir.

2.1.1.1.3 Eyleyenselleşme

Anlamsal ve sözdizimsel bileşkelerin değişik öğelerini kendinde toplayan söylemsel bileşkelerden (Karakul, 2012: 61) olan eyleyenselleşme, dinleyenin "tamamlama yetisi"yle değer kazanır. Anlatıcı; dinleyenlerin düşünsel temeline ve hazırbulunuşluğuna göre, dizimlediği ardışık izleklerle yaşanacak olan olayları imgeler ve dinleyiciyi sona hazırlar. Hikâyedeki eyleyenlerin, tablosunu şu şekilde verebiliriz:

Eyleyenler ve Sembolik Değerleri	Salman Bey * kahraman, özne	Gaddar-ı Zengi *karşıt özne, dönüştürücü	Kırk cariye *geleneksel izdişüm
	Turnatel Hanım * değer nesne	Müzevvir Çamkırçölpen *engelleyici	Dilbaz Sultan-Senem Hanım *anne
	Gevher Hanım * değer nesne	Celal Vezir * karşıt özne	At *arkaik unsur
	Derviş * gönderen, Dönüştürücü	Selâtin Cariye *engelleyici, dönüşümsel özne	Çoban *yardımcı özne
	Eyyam Müneccim *yardımcı özne	Esat Bey *rakip-statik	Kahraman Padişah *adil
	Bağban Abuzer *yardımcı özne	Alhan-Müressef Şah *soylu Baba	Talebe Arkadaşlar *gücü pekiştiren

Eyleyenselleşme, anlatıyı ortaya çıkarma sürecidir (Karakul, 2012: 55-74). Anlatıcı anlatıyı bütünsel çerçevede vermek için, eyleyenler eliyle anlamlandırmayı kendi perspektifinden bütünler. Anlatılar, uzam zaman ve kişiler unsurlarıyla devingen yapılardır. Kişilerin birbiriyle etkileşiminden çeşitli dönüşümler meydana gelir. Çekirdek bir olay, birbirine etki eden betisel unsurlar içinde kişilerin anlatı durumundaki değişimine ve dönüşümüne sebep olur. “uzun boylu, geniş çığınlı, burma bıyıklı, ceylan gözlü, karakaşlı bir yiğit” şeklinde tasvir edilen Salman’ın cesareti, “Men kırk askere bedel cenk kurup, kılıç çalaram.” gibi söylemlerle tanımlanır. Salman, mitolojik bellekteki kahraman kalıbını var eden birçok özelliğe sahiptir. Soylu ve zengin bir babanın tek oğlu, eğitilmiş, cesur olan Salman; çağrı niteliğinde olan badeyi içtikten sonra çağrıyı kabul edip sevdiğinin ardından gider. Bu özellikleriyle geleneksel kahraman kalıbının edim izlerini taşır. Salman’ın talebe arkadaşları, onun yanında sönüktürler. Salman’a, “Barekallah Salman Bey! Biz bir hocadan ders aldık, Arap Fars ke-limesi okumadık, Türkçe okuduk. Siz bu Arap Farsı nereden öğrendiniz?” sözleri, Şenlik’in ilmi bilgisine göndermede bulunur. Anlatıcı, Turnatel’i “Hilâl kaşlı, sırma saçlı, gül yüzlü, şahmar zülüflü, ince belli, lâle boyunlu nazlı çiçek.” şeklinde tasvir ederek onun kahramana denliğini vurgular. Aynı şekilde, “Aydın on dördü kimi bir kız oturuyor.” diye tasvir edilen Gevher, güzelliğiyle dikkat çeker.

Anlatı kişileri; fiziki görünümleri ve sosyo-kültürel durumlarıyla karşımıza çıkarlar (Kalelioğlu, 2020: 102). Salman'ın rüyasına giren yeşil kıyafetli, nur yüzlü dervişin sunduğu bade, eyleyselleşme hareketini başlatır. “Bunu içen ilm-i hikmetten ders alır, ünlü bir âlim olur. Evvela seni ve meni ve bu mükevvenatı bir lahzada ‘Kün’ emriyle yoktan var eden Allah’a niyet edeceksen” diyen dervişin badesi, Şenlik’in kendi içtiği badeye, “Kün feyekun” ayeti, onun çocukluktan beri dinlediği dini sohbetlere gönderme niteliğindedir. Eyyam Müneccim ve Gevher’in bahçıvanı Bağban Abuzer, yardımcı öznelere “dağların katili” olarak tanımlanan Gaddar-ı Zengi, Gevher’in ölümüne sebep olduğundan karşıt özne konumunda olan bir stereotiptir. Stereotip, bir toplumun biçimlenmiş fikirlerle “öteki”ni tanımlaması, “kendine ait” olanı vurgulayıp aidiyet duygusunu sabit formüllerle pekiştirme hikâyesidir. Barthes; okurun belleğindeki etki ve bu belleği oluşturan iz üzerine kurulmuş olan stereotip olgusunun, eski mitsel öykülerdeki geçmişine değinir (Barthes, 1993: 136). Şenlik’in sevgilileri ayırmak için “Arap” stereotipi seçmesinin temelinde, Türk kültür belleğinde “kara”nın olumsuzlanması yatar. Dede Korkut anlatılarında, Bayındır Han’ın toyunda oğlu-kızı olamayanın kara otağa oturtulması, Eski Türklerde yenilen hükümdara Kara Han denilmesi, mahkum olanlara “kara kemik” denmesi, Göktürklerde devlet teşkilatında soldakilerin kara ve değersiz sayılması gibi “kara”nın uğursuzluğu teşkil etmesinin halk hikâyelerindeki görüngüsü “kara” “Arap” vb. lakaplı tipler üzerinde olmuştur. İhsani’nin Necip ile Telli hikâyesindeki Kara Ağa, Köroğlu’nda Kara Vezir, Şah İsmail’de Arap Üzengi (Köse, 1993: 91), Tahir ile Zühre’de Arap köle (Türkmen, 1983: 218) bunun yansımasıdır. “Müzevirlik ona ecdadından miras kalmıştı” söylemleriyle tanımlanan ve hırsı simgeleyen Müzevir Çamkırçölpen ve kızının ölümüne sebep olan Celal Vezir, karşıt özne durumundadır. Öznenin destekçileri bazen bir engelleyiciye dönüşebilir. Kardeşi Abuzer’in esaretten kurtulması için Salman’ı ele veren Selâtin, kardeşi için karşıt özne olmayı seçmiştir. Gevher’in nişanlısı Esat Bey’in “Cemal Vezir’in çirkin, kambur oğlu” diye tasvir edilmesi, Salman’ın olumlu yönlerini vurgulamak için oluşturulmuş paradoksal yapıdır. Salman’ın babası Alhan, Turnatel’in babası Müressef Şah, Gevher’in babası Celal Vezir geleneksel kahraman kalıbına uygun olarak kahramanların soylu aileleridir. Kahramanların anneleri, geleneksel kahraman kalıbındaki kahramanın annesine uygun olarak olaylarda ikinci derecede rol oynar. Altı saatliğine padişahlığı Celal Vezir’e veren ve onun bu yolla Salman’ın üzerinde güç göstermesine sebep olan Kahraman Padişah, önemli bir eyleyendir.

Halk hikâyeleri geçmişten günümüze kalıplaşmış birçok kodu barındırır. Hikâyede geçen “kırk cariye” kırkın kutsal sembolik değerine göndermedir. “Kır at dedik ya, ağzından burnundan köpükler saçana kadar durmazdı. Üç gün üç gece ağzına ne bir damla su ne bir tutam yem almadan, durup dinlenmeden uçup giderdi” diye bahsedilen Salman’ın atı, Türk kültüründe atın kutsal ve arkaik değeriyle paraleldir.

2.1.1.2. Öрге

Öрге; izleksel olgulara dayanan, eylemlerin eklemeliş dizilimini veren anlambirimciktir. Bertrand, betiyi daha genel ve soyut olan belli bir amaca yönelik anlam yüklediğinden, izleksel okuma düzeyi olarak adlandırılır (Karakul, 2013: 62).

Anlatılardaki bağıntının ögelerinden birinin uğradığı durumsal değişiklik, anlatıdaki diğer ögelerin etkilenmesine sebep olur (Kalelioğlu, 2020: 100). Salman, sevgilisinin peşinden giderek yeni oluşumlara eklemlenen olaylar dizisini başlatır. “Salman Bey kalsın memleketinde biz gelelim Turnatel Hanım’a” diyen âşık, Turnatel cihetinden hikâyesini başlatır. Hikâyenin örgesi, rüya sonrası yaşananlar ve Gevher’in ölümü sonrası yaşananları kapsayan olaylar zincirinden oluşur. Bu hikâye çeşitli izleklerden oluşur. En baskın izlek de gerçek aşkın her zaman kazanacağıdır. Diğer izlekler, kötülüğün cezasız kalmayacağı, gerçeğin er ya da geç ortaya çıkacağı, insanın yaptığı kötülüğün kendi ayağına dolanacağı sayılabilir.

2.1. 2. Anlatısal- göstergesel yapılar: Çizge ve eyleyenler

Çizge, eyleyenler eliyle ardıllık üzerine kurulu dizilim şemasıdır. Sözleşmeden başlayıp yaptırma giden ardışıklığa göre okunan bu diziliş, kültürel kullanım tarafından dondurulmuş “anlatı çizgesi” adı altında dört tipik kesitiyle geniş bir çizge sunar (Bertrand, 2000: 25).

Hikâyenin anlatı izlencesi şu şekildedir:

Eyletim (Sözleşme)	Edinç	Edim	Yaptırım
$G \rightarrow \ddot{O}$ (Başlangıç) Derviş (G) $\rightarrow$ Salman ($\ddot{O}$) Derviş (G) $\rightarrow$ Turnatel($\ddot{O}$) <u>Kipsel Durumlar</u> yapmasını istemek, yaptırmak, bildirmek	$\ddot{O} \rightarrow N$ (Dönüşüm) Salman ($\ddot{O}$), ↓ Turnatel (N_d) <u>Kipsel Durumlar</u> yapmak zorunda olmak, yapmak istemek, yapmaya muktedir olmak, yapmayı bilmek	$\ddot{O} \rightarrow N$ (Dönüşüm) Salman ($\ddot{O}$) ↻ Gevher (N_d) Turnatel ($\ddot{O}$) ↻ Salman (N_d) <u>Kipsel Durumlar</u> yapmak	$\ddot{O} \rightarrow G$ (Bitiş) Salman ($\ddot{O}$) ∪ Gevher (N_d) ∩ Turnatel ($\ddot{O}$) ↓ Derviş (G) <u>K. Durumlar</u> İnandırmak tanınmak
İletişim eksen	İsteyim Eksen	Güç eksen	Tanınmak

G: Gönderen, $\ddot{O}$: Özne, N: Nesne

Eyletim, Gönderenin Özne, Nesnelerde var olan değerlere inanmasına ve inanmamasına neden olduğu ilk sözleşme dizisidir (Bertrand, 2000: 25). Gönderici değer nesne için ikna edici tutum sergiler: “Derviş baba men öyle anlıyırım ki kadehdeki nesne her neyse benim için getirmişsin. Bizim İslâm dininde içkinin bir katresi, bizim nesil be neslimize haramdır.” diyen Salman’ı derviş, “Çok iyi bil ki bunu içen ilm-i hikmetten ders alır.” diyerek ikna eder. Bu sürecin olumlu ya da olumsuz olma durumu, eyleyenlerin edindikleri kipsel yapılara bağlıdır (Günay, 2002: 79).

Edinç aşaması, Öznenin değerlere uygun veya kopuk hareket etmek için gerekli arzu, inanç, görev, bilgi ve beceriyi edindiği aşamadır (Bertrand, 2000: 26). Gönderici tarafından değer nesne (N_d) hakkında bilgilendirilmiş ve ikna edilmiş iki âşık, yola koyulmaya niyet eder. Turnatel, babasının gösterdiği adayları istemeyip annesi ve babasını karşısına alarak Salman için ısrarcı olur. Bu aşamada, Özne nesnesine ulaşmak için eksiklerini giderir. Salman, sevdiğini bulmak için üç-beş yıl para biriktirir.

Edim aşamasında, Öznenin gönderge değerlerine göre eylemi başardığı veya başaramadığı aşamadır (Bertrand, 2000: 26). Öznenin bu aşamadaki başarısının belirleyicisi “yapma” kipliğidir (Kalelioğlu, 2020: 128). Anlatı izlencesinde yer alan eyleyenler, içinde bulundukları ortam ve durumların etkisiyle bir anda birden çok eyleyensel rolde görülebilirler (Kalelioğlu, 2020: 118). Salman cihetinde Turnatel değer nesne (N_d) iken Turnatel cihetinde Salma değer nesne (N_d) konumundadır. Edim aşamasında, öznenin karşısına yardımcı özne ve engelleyiciler çıkar. Öznenin eylemini kolaylaştırıcı (Y_{rd}) ya da zorlaştırıcı ($Ö_2$) eyleyenlerin yer aldığı bu düzlemde Celal Vezir, Selatin Cariye, Çamkırçölpen, Gaddar-ı Zengî engelleyici konumundayken; Müneccimbaşı, Bahçıvan Abuzer, çoban yardımcı ($Ö_2$) konumundadır. Gevher, Salman için değer nesneyken (N_d), Turnatel ve Salman’ın kavuşmalarını geciktirdiği için Turnatel için engelleyici özne ($Ö_2$) konumundadır. Salman, Turnatel sandığı Gevher’e kavuşabilmek için onun babası Celal Vezir’le mücadele eder. Bu aşamada engelleyici konumunda olan öznelerin, çatışmada önemli işlevleri vardır. Celal Vezir, Çamkırçölpen, Gaddar-ı Zengî, Selâtin cariyeye entrika unsurlarını canlı tutan eyleyenlerdir.

Yaptırım aşaması, Gönderenin gerçekleştirilen eylemlerin edenini tanıdığı, değerlendirdiği, ödüllendirdiği veya cezalandırdığı aşamadır (Bertrand, 2000: 26). Gönderen konumundaki derviş, anlatı sonunda yoktur ama sunduğu badenin isteyim ekseninden güç eksenine geçiren itici güç olması, hikâyedeki kilit konumunu gösterir. Gevher’in ve Salman’ın “ölüm” gerçeğiyle ayrılığı, Turnatel’in ve Salman’ın kavuşması anlamına gelir. Aşkın tanınması ve kabul görmesi Salman’ın âşıklık istidadının gereği irticalen şiir söyleme, başına gelecekleri önceden bilme, muammaları çözmeye aşamalarından sonra gerçekleşir.

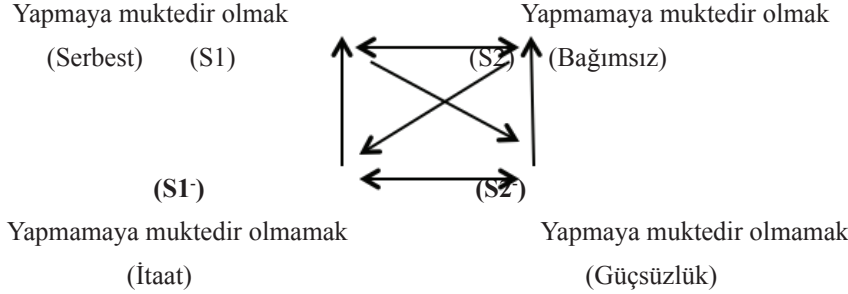
2.1.3. Derin yapılar

Söylemin somut ve kültürel evreninin olduğu bu bölümde, anlamın karşıtlık ve çelişkinlik ilişkileri gösterebilimsel dörtgen ile dizgeleştirilir (Kıran ve E. Kıran, 2000: 130). Derin yapılar, anlam katmanlarından oluşur. Bir yandan üreticisinin söyleminden gerçekler yansır bir yandan dinleyicinin muhayyilesinde gerçekler yeniden üretilir öte yandan her yeni anlatıcının düşün yapısından izler taşır.

2.2.3.1. Ulamlar

Anlatılar, değer nesneler uğruna yapılan edimlerle oluşur bu da “ulam” denilen eklemle- niş biçimini şekillendirir. Özne için özel olan bu nesneyi Bertrand, “özne için değer” şeklinde kavramsallaştırmıştır (Karakul, 2012: 70). Salman için Turnatel, rüya sonrası anlam kazanır. Gevher’in, bahçe içindeki görüntüsü onu değer nesne haline getirir. Çamkirçölpen için Gev- her, alacağı ödül için değer nesnedir. Selâtin’in değer nesnesi, zindana atılan abisidir.

Göstergebilimsel dörtgen üzerinde eyleyenlerin tercihlerini ve tercih sebeplerini görmek mümkündür:



Bu tabloyu şu şekilde okuyabiliriz:

Salman, para biriktirdikten sonra sevdiği için yolculuğa çıkmaya muktedir olmuştur. Turnatel de, Salman için babasını ve annesini karşısına alıp kararlılığıyla yola çıkma icazetini almaya muktedir olmuştur. Selâtin, Salman’ın yerini Celal Bey’e söyleyerek özgür iradesini kötü bir edimin yapılması için kullanmıştır (S1).

Salman’ın, dervişin “senin sevdiğin iki sene iki aylık bir mesafede” demesine rağmen iki gün, bir öğle yol gittikten sonra gördüğü Gevher’i Turnatel sanıp gücü olduğu halde yola devam etmemeyi seçmesi, Celal Vezir’in karşı tutumu, yapmamaya muktedir olarak bağımsızlık güçlerini gösterir (S2).

Turnatel’in babası Müressef Şah ve annesi, Salman’ın babası Alhan, evlat sevgisinin gücü karşısında boyun eğerek yapmamaya muktedir olamamışlardır. (S1')

Eyyam Münecim, Bağban Abuzer, Kırk Cariye, kendilerinden üstün olan gücün karşı- sında boyun eğerek yapmamaya muktedir olamamışlardır (S2').

Şenlik, sevdiğine kavuşamamış, yaptığı iki evlilikte de aradığı mutluluğu bulamamıştır. Onun değer nesnesi kavuşamadığı sevdiğidir. Tasnif ettiği üç hikâyenin de aşk hikâyesi ol- ması, kendi yaşamıyla özdeşleştirdiği anlatıların derininde yatan gizler hakkında ipucu nite- liğindedir. Şenlik, bu hikâyede sevdiğine âdeta iki kere kavuşmuştur. Turnatel ve Gevher’in birbirine bu kadar benzemesi aynı aşkı doyumsuzca yaşamak isteğinden olsa gerek. Şenlik, aşkına kavuşamamış ama üç anlatısında da âşıkları kavuşturmuştur. Mutlu sonlar, dinleyici- nin isteğiyle paraleldir. Esat Bey’in, nişanlısı Gevher’in kaçmasına rağmen hiçbir şey yap- maması, çirkin ve şaşı olarak tasvir edilmesi Salman’ın fiziksel özelliklerini ve kahramanca tavırlarını vurgularken âdeta Şenlik’in üstün özelliklerine vurgu niteliğindedir. Hem Osman

Ağa'nın karısını kaçıranları öldürüp hapse girmesi hem de Şenlik'in sevdiği kızın başkasıyla evlenmesindeki "ayrılık" gerçeği, Salman karakterinde "kavuşma" temi olarak yansıtılmıştır.

Turnatel ve Salman'ın kavuşması çoban sayesinde olur. Doğu Anadolu'da hayvancılık önemli geçim kaynağıdır. Çobanın yardımcı misyonu aslında hayattaki izdüşümüdür. Turnatel'in çobanı görüp ondan yardım istemesi, toplumsal hafızaya yerleşmiş "yardımcı çoban" kalıbının bir tezahürüdür.

Sonuç

Anlatım, anlatıcının ilhamını hangi öğelerle kurgu dünyasında şekillendirdiğini gösteren önemli ipuçları barındırır. Göstergebilimsel çözümleme, gerçek dünyanın anlatıcının görüşünde hangi tercihlerle var olduğunu, anlatıcının söylemini ne şekilde kurgusal kalıplarda biçimlendirdiğini ve yaşamın derin yapılarını anlamayı hedefleyen basamaklar sunar. Bu doğrultuda çalışmamızda, Âşık Şenlik'in gerçek bir olaydan ilham alarak tasnif ettiği "Salman Bey ve Turnatel Hanım" adlı halk hikâyesinin, yüzeysel yapısından yola çıkarak derin yapısına ulaşmaya çalıştık. Söylem yapısından hareketle derin yapı katmanlarını çözümlerken göstergebilimin günümüz temsilcilerinden Paris Göstergebilim Okulu'ndan Denis Bertrand'ın söylem çözümlemesi için önerdiği "beti, örge, çizge, eyleyenler, ulamlar" şeklinde adlandırdığı beş ilkedен oluşan formülü kullanarak metnin yüzeyden derine üretim sürecini çözümlemeyi hedefledik.

Şenlik'in hikâyesinin yüzeysel yapısında kullandığı söylemsel ve göstergesel-anlatısal yapılarda seçtiği uzak mekânlar, seçtiği kişiler, aşk uğruna verilen mücadele, derin yapıda gerçek yaşamda birbirine kavuşamayan "Şenlik ve Huri", "Osman Ağa ve Kamer" olmak üzere ortak noktası ayrılık olan iki farklı gerçeğin kurgusal dışavurumudur.

Derin yapı çözümlemesinde yer alan göstergebilimsel dörtgendeki zıtlıklar ve içermeler temel çelişkileri ve tercihleri belirler. Şenlik'in hikâyesindeki yüzey yapı öğelerinin derin yapı çözümlemesindeki karşılığı "Gerçek aşk sabır ister", "İyiler her zaman kazanır", "Ne ekersen onu biçersin", "Herkes tercihini yaşar" şeklindedir.

Yazınsal göstergebilim, modern hikâye ve romanların üretim sürecini çözümlemeyi hedef almaktadır. Biz bu çalışmamızda, geleneksel bir anlatı metninin modern bir yöntemle çözümlenebileceğini göstermeye çalıştık. Bunu yaparken insanoğlunun var oluşundan bu yana "aşk, kavuşma, ayrılık, özlem, çıkar mücadeleleri, hırslar, kötülük, iyilik, yardımseverlik..." gibi değişmeyen gerçeklerin hem geleneksel anlatı metinlerinde hem de modern metinlerde yer aldığı gerçeğini temel aldık.

Anlatıcı konumunda olan Şenlik, söylemini (hikâyesini) "kendî"ne göre ve bir nevi okuyucu konumundaki dinleyiciye göre kurgulamıştır. Bertrand, Greimas'ın aksine metni çözümlerken yüzeyden derine bir yol izlenmesi gerektiğini öne sürer. Buradan hareketle Şenlik'in söylem dilini oluştururken aldığı eğitim, aile yapısı, dini nosyonları, değer yargıları, çocukluğunda yaşadıkları, çevresi, dinleyici talepleri, yaşadığı coğrafya gibi derin yapıların etkin rol oynadığını söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Alptekin, A. B. (1997). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Akçağ.
- Aslan, E. (1975). *Çıldırılı Âşık Şenlik / Hayatı, şiirleri ve hikâyeleri*. Atatürk Üniversitesi.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.) Yapı ve Kredi.
- Bertrand, D.(2000). *Précis de sémiotique littéraire*.
- Boratav, P. N. (1988). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Adam.
- Günay, Doğan.(2002).*Göstergebilim yazıları*. Multilingual.
- Günay, D. (2018). *Bir yazınsal göstergebilim okuması Kuyucaklı Yusuf*. Papatyabilim.
- Kalelioğlu, Murat.(2020). *Yazınsal göstergebilim bir kuram bir uygulama anlam üretim süreçleri*. Seçkin.
- Karakul, S. A. (2012). Mavi Sakal'ın anlam evreni. *Dilbilim XXVII İstanbul Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Dergisi*, 1 (27), 55-74.
- Kaya, D. (2013). Âşık Şenlik'in Salman Bey ile Turnateli Hanım hikâyesi. Vilayet.
- Kıran, Z. ve Eziler Kıran A. (2000). *Yazınsal okuma süreçleri*. Seçkin.
- Kıran, Z. ve Eziler Kıran A. (2010). *Dilbilime giriş* (3. Baskı) Seçkin.
- Köse, N. (1993). Türk halk hikâyelerinde ak, kara ve Arap vasıflı tipler. *Eğitim Bilimleri Dergisi*. 2(3), 89- 99.
- Saussure, F. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar. Çev.) Birey ve Toplum.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say.
- Türkmen, F. (1983). *Tahir ile Zühre*. Kültür Bakanlığı.
- Yücel, T. (1999). *Yapısalcılık* (2. baskı) Yapı Kredi.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

DOI: 10.22559/folklor.1953

Araştırma makalesi/Research article

Animasyon (Çizgi Film) Tarihine Kültür Aktarımı Açısından Bir Bakış^{*}

A Look at the History of Animation (Cartoon) in Terms of
Cultural Transfer

Erkan Aslan^{}**

Öz

Gelişen teknolojiye koşut olarak birçok disiplinin çalışma alanında köklü değişiklikler meydana gelmektedir. Özellikle folklor gibi bilim dalları, veri toplama ve inceleme açısından, dijital alanlardan gün geçtikçe daha fazla yararlanmaktadır. Bu bağlamda, teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan animasyon gibi türler, içerisinde barındırdığı kültürel öğeler nedeniyle, 21. yüzyılda çağdaş bir “folklor anlatısı” olarak işlev görmektedir. Yaklaşık 100 yıllık bir tarihe sahip olan animasyonun, özellikle Disney Stüdyosu’nun kurulmasıyla folklorik bir alt yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında animasyonun, kültür aktarımı konusunda da önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu durumun belirgin

Geliş tarihi (Received): 13-04-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 2-09-2021

* Bu makale, kaynaklar kısmında künyesi verilen yüksek lisans tezi esas alınarak oluşturulmuştur. Bk. (Aslan, 2015)

** Dr., Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora Programı Mezunu.
Gazi University Social Sciences Institute, Department of Turkish Folklore, Ph.D. Programme.
aslan36@hotmail.com. ORCID 0000-0002-5519-8486

bir örneğini Japonya oluşturmaktadır. Batı'dan aldığı tekniklere kendi kültürel unsurlarını katarak oluşturduğu animeler, Japon kültürünün popülerleşmesinde önemli bir araçtır. Türkiye'de ise yaklaşık 60 yıllık bir tarihe sahip olan animasyon, özellikle TRT Çocuk kanalının kurulması ile büyük bir gelişme göstermiş ve Türk kültürünün bu alanda temsili sağlanmıştır. Son yıllarda animasyona aktarılan Dede Korkut Hikâyeleri ve Keloğlan gibi anlatılar, animasyon ile folklor ilişkisini yansıtan belirgin örneklerdir. Bununla birlikte üniversitelerde açılan animasyon bölümleri, profesyonel animatör yetişmesine olanak tanımıştır. Yine animasyon, yarattığı kültür ekonomisi ile büyük bir sektör durumundadır. Animasyonun bütün bu özellikleri göz önüne alındığında 21. yüzyılın en önemli kültür aktarım kanalından birisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmada animasyon ve kültür aktarımı arasındaki ilişki, animasyon tarihi üzerinden sorgulanmış ve animasyonun kültür aktarımı konusunda oldukça büyük bir etki gücüne sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: *animasyon, animasyon tarihi, çizgi film, folklor, kültür aktarımı*

Abstract

As a result of technological developments, radical changes have taken place in the field of study of many disciplines. In particular, science branches like folklore are using more and more from digital fields in terms of data collection and analysis. In this context, genres such as animation, which arise due to technological developments, function as a contemporary “folklore narrative” in the 21st century due to the cultural element they contain. The animation, which has a history of about 100 years, has a folkloric infrastructure, especially with the establishment of the Disney Studio. From this point of view, it will be seen that animation also has a great deal of function on culture transfer. A clear example of this is Japan. The animations created by adding their own cultural elements to the techniques they acquire from the West are an important tool in the popularization of Japanese culture. Animation, which has a history of about 60 years in Turkey, has shown a great improvement especially with the establishment of TRT Children's channel and it has been provided with the representation of Turkish culture. Dede Korkut Stories and Keloğlan, which have been transferred to animation in recent years, are examples that reflect the relationship between animation and folklore. Moreover, the animation departments at the universities allow the professional animator to train. When all these features of the animation are taken into consideration, it is possible to say that it is one of the most important cultural transmission channels of the 21st century. In this study the relationship between animation and culture transfer, was questioned on animation history and it has been concluded that animation has a great influence on cultural transfer.

Keywords: *animation, animation history, cartoon, folklore, culture transfer*

Extended summary

Both culture and cultural transfer are a dynamic phenomenon that changes according to time and place. In the last century, it is seen that the transfer of culture has largely passed from verbal sources such as mother, father, grandfather, grandmother to television, computer and technological tools. This change in the topic of cultural transfer leads to a rethinking of the concept of both folk and space among folklorists. Thus, today such genres as animation are now considered as areas where folkloric material can be compiled. From this point of view, it can be said that animation is the most important cultural transmission channel today. In this study, the main goal is to question the importance of animation in terms of cultural transfer through the history of animation. Since the study was focused on Turkey, the review was conducted based on the history of animation outside Turkey and Turkey.

Animation, which has been of great importance in transferring culture from the first periods it appeared to the present day, has increasingly increased its importance with the developing technology. In particular, the transition of animation from two to three dimensions has made fundamental changes in its target audience. Three-dimensional animations have moved the cultural transfer to a wider dimension by calling out to children as well as adults. In addition, this situation is noteworthy in terms of the holistic transfer of culture.

The first examples of animation in the world were shot in accordance with the flash sketch method in the early 1900s. Then the animations were drawn on paper and animated from here. Although these first attempts at animation do not involve a deep folkloric infrastructure, its close relationship to the fairy tale gives hints that it will have folkloric content in the future. As a matter of fact, with the establishment of the Disney Studio, animation has become almost a contemporary tale. Disney Studio produced the first color and sound animations and captured the realistic style and animated the fairy tale Snow White and the Seven Dwarfs. The fact that the tale is very popular today is actually related to this production of Disney Studio. Thus, while a tale gained popularity on a global scale thanks to animation, it also dragged similar examples in local cultures towards extinction.

In the 1940s, many animation companies were established outside the United States, especially in Europe. Of these, it can be seen that the animation called Smurf / Smurfs, made in Belgium, is used a lot in the field of cultural economics. Smurfs that create an image in many areas, from stationery to souvenirs two more animated films were shot in 2011 and 2013 using the real characters. The characters in these animated films were then presented to the consumer in the form of a surprise egg toy. These toys, which have attracted a lot of attention in Turkey, have created a large market and have provided a folkloric image to be seen almost everywhere. This situation shows that animation stands at an important point in terms of both cultural transfer and cultural economy.

It is known that animations are produced in Japan as well as the American and European continents. The animation produced in Japan presents a very interesting example in terms of cultural transfer. Japan has added its own myth and culture to the animation techniques it has received from the West, produced a new style of animation and named it anime. Animes have

been a great help in conveying Japan's own culture. This shows that in order to popularize a culture, it is not necessary to be in the Western cultural circle. Today, the basis of animations, all of which are made with computers, dates back to the 1980s. Making the animation completely by computer allowed obtaining frames as realistic as a cinema image. Thus, the importance of animation in terms of audience and cultural transfer has increased.

The first attempts of animation in Turkey date back to the 1950s. It is seen that folkloric elements are frequently included in the first period Turkish animations. This is due to the close relationship of animation with culture. Although folkloric elements are frequently included in the first period Turkish animations, it is not said to arouse enough interest. Because in this period, the role of cartoonists in the development of the art of animation is great. The fact that cartoonists do not show enough interest in animation in Turkey has led to a negative result in terms of the development of this genre. In addition, it can also be seen that Turkish animation art developed in the 1980s and received various awards.

In the 1990s, it is seen that many animation departments were opened within the university in Turkey. The fact that animation takes place as a department in universities is very important in training professional animators. Also, TRT Children's Channel, which started broadcasting in 2008, stands at an important point in terms of animation culture relationship. It is seen that cultural images are included in the animations produced in TRT Children's Channel. In this way, both the way of implementing products belonging to Turkish culture has been opened and the animation companies have been allowed to find a ready-made channel that can publish the animations they have made. The animated series called Dede Korkut Stories, which was screened on TRT Children's Channel, clearly demonstrates the importance of animation in cultural transmission. This animated series, which was created on the basis of the Book of Dede Korkut, which has an important place in Turkish narratives, has enabled children to learn many cultural elements. Studies have revealed that this animated series provides a great deal of recognition of the heroes of Dede Korkut Stories by children. This situation again reveals the power and importance of animation in the practical transfer of culture.

It is possible to put the main conclusions that can be drawn from this study in the following way: Shortly after the emergence of animation as a genre, the establishment of Disney Studio and the animation of narratives such as fairy tales made this genre closely related to folklore. The inclusion of color and sound in animation has increased the audience and reinforced its importance in terms of cultural transfer. Also, the fact that countries such as Japan, in particular, include their myths in animation, has also helped popularize local cultures outside the Western world. Turkish animation art, on the other hand, has reached a popular point, especially with the establishment of TRT Children's Channel, although it emerged in the 1950s. The inclusion of animations containing elements of Turkish culture in the mentioned channel is also important for the popularization of Turkish culture. In short, animation has a great importance in the popularization of culture today.

Giriş

Kültür, zamana ve mekâna göre çeşitli değişiklikler gösteren dinamik yapıda bir olgudur. Özellikle değişen zaman şartlarına bağlı olarak kültür aktarımı gibi konularda köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Radyo, televizyon, bilgisayar, gibi teknolojik aletlerin icadından önce kültür aktarımı büyük oranda anne, baba, kardeş, nine, dede, arkadaş gibi sözlü kaynaklar vasıtasıyla gerçekleşmekteyken bu aletlerin icadından ve yaygınlık kazanmasından sonra büyük oranda dijital alanlara taşınmıştır. Kültür aktarımı konusunda yaşanan bu dönüşüm, kültür çağları kavramının ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Walter J. Ong, "...yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, "birincil sözlü kültür" olarak nitelendirirken günümüzün ileri teknolojisiyle hayata giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların "sözlü" niteliklerini, üretimini ve işlevini ise "ikincil sözlü kültür" olarak tanımlamaktadır (2013: 23-24).

Kültürün farklı alanlardaki aktarımı, halk bilimciler arasında hem "halk" hem de "alan" kavramlarının yeniden düşünülmesine de sebep olmuştur. Nitekim Alan Dundes halkı en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubu (2006: 16) olarak tanımlarken bu tanımdaki dönüşüme paralel olarak Ruhi Ersoy da folklorik malzemenin bulunduğu alan kavramının yeni boyutlar kazandığını belirtir (2012: 8).

Buradan yola çıkarak birçok kültürel öğeyi içerisinde barındıran animasyonun, bahsedilen farklı 'alan'lardan biri olarak halk bilimciler için bir inceleme konusu teşkil ettiği söylenebilir. İlk örneklerine yaklaşık bir asır önce rastlanan animasyonun bu süre içerisinde oldukça büyük gelişmeler göstererek yetişkinlere de hitap eder hâle geldiği ve 21. yüzyılın en önemli kültür aktarım kanallarından biri olduğu görülmektedir.

Bütün bu bilgileri göz önünde bulundurarak bu çalışmadaki temel amaç, kültürel öğelerin popülerleştirilmesi ve yerel kültürlerin küresel ölçekte tanınması noktasında animasyonun nasıl bir misyonu olduğunu, animasyon tarihi üzerinden incelemektir. Böylece animasyonun kültür aktarımı konusundaki etkisinin daha net bir şekilde görüleceği öngörülmektedir. Çalışmada hem Türkiye dışındaki hem de Türkiye'deki animasyon tarihi inceleme konusu yapılmaktadır.

Animasyon nedir?

Türkçeye genellikle canlandırma olarak çevrilen animasyon, "tek tek resimleri ya da devinimsiz nesneleri, gösterim sırasında devinim duygusu verebilecek biçimde düzenleme ve filme aktarma işi" (Özön, 2000: 133) olarak tanımlanabilir. Türkiye'deki genel algıya göre iki boyutlu animasyonlar "çizgi film", son zamanlarda yapılan üç boyutlu bilgisayar animasyonları ise "animasyon film" olarak nitelendirilmektedir. Özge Samancı'ya göre "çizgi film" animasyon sinemasının sınırlı bir kısmını karşılayan ve temelde çizgiye dayanan iki boyutlu animasyondur (2004: XII). Bu nedenle çalışmada, bütün bu filmler "animasyon film" olarak nitelendirilmiş, "çizgi ve animasyon film" diye bir ayırım gözetilmemiştir.

Animasyon filmlerin iki boyuttan üç boyuta geçmesi ve bilgisayar kullanılarak hazırlanması, seslendiği hedef kitlesinde de bazı farklılıklar ortaya çıkarmıştır. İki boyutlu animasyon, genellikle çocuklara hitap ederken üç boyutlu animasyon, hem çocuklar hem de yetişkinlere hitap eder hâle gelmiştir. Bu durumun temel nedeni, üç boyutlu animasyonlarda gerçek karakter ve mekânlara yer verilerek animasyonun gerçeğe yaklaştırılmasıdır. Bahsi geçen değişimler animasyonu, kültür aktarımı konusunda daha önemli bir yere getirmektedir. Çünkü kitlesel erişime imkân veren böyle bir türün, aynı ailedeki hem yetişkinlere hem de çocuklara hitap etmesi, kültür aktarımındaki bütünlükçü yaklaşıma da uygun düşmektedir.

Kültür aktarımı açısından Türkiye dışındaki animasyon tarihi

Dünyadaki ilk animasyon filmlerin, hareket illüzyonu yaratması amacıyla bir defterin kenarına çizilen resimlerin, arka arkaya oynatılması ile ortaya çıktığı düşünülse de durum tam olarak böyle değildir. İlk animasyon filmler, flaş skeç¹ yöntemi ile hazırlanmıştır. Flaş skeç yöntemine uygun olarak Blackton tarafından 1906 yılında çekilen *Komik Yüzlerin Gülünç Evreleri / Humorous Phase of Funny Faces* adlı film, animasyonun ilk filmi olarak bilinmektedir (bk. Şekil 2). Émile Cohl tarafından 1908 yılında yapılan *Fantasmogire* adlı filmde, çizimler mürekkeple kâğıt üzerine çizilip oradan fotoğraflanmıştır. Aradan çizim tahtasının çıkarılması ile bilinen anlamda animasyona bir adım daha yaklaşılmıştır. Bununla birlikte ilk dönem animasyon tarihini anlamlandırmak için Winsor McCay iyi bir örnek oluşturur. Yapmış olduğu filmlerde dönem koşullarının yansımalarını bulmak mümkündür. *Küçük Nemo / Little Nemo* (1991), *Dinozor Gertie / Gertie the Dinosaur* (1914), *Uçan Ev / The Flying House* (1921) bu filmlerinden bazılarıdır. 1918-1956 yılları arasında animasyon filmler yapan Max Fleischer, gerçek nesnelerin kaydedilmiş hareketlerini animasyon kâğıdına aktarmayı başarmıştır. Böylece animasyon karakterlerinin gerçek bir aktör gibi hareket etmesi sağlanmıştır (Akt. Samancı, 2004: 4-25).

Animasyonun yukarıda bahsedilen ilk denemeleri, bir tür olarak ortaya çıkma sürecini özetlemektedir. Bu dönemde animasyon, henüz kültürel bir altyapıya sahip değildir. Fakat ilk dönem animasyonlarından olan *Dinozor Gertie*, *Uçan Ev* gibi yapımlar aslında animasyonun masal ile olan bağlantısı ve dolayısıyla folklorik yapısı hakkında ipuçları vermektedir. Sözü geçen bu ilk yapımların, içerisinde barındırdığı fantastik unsurlar nedeniyle, kısa süre içinde folklorik bir altyapıyı esas alacağına kanıt olarak gösterilebilir. Animasyonun folklorik bir altyapıyı esas alması, onu bir tür olarak kültür aktarımında oldukça önemli bir noktaya taşımaktadır. Nitekim değişen zaman şartları ile birlikte animasyon, çocukların en fazla ilgi gösterdiği tür konumuna yükselmiştir. Animasyonun kültür ile olan bağının güçlenmesindeki en önemli noktalardan biri Disney Stüdyosu'nun kurulmasıdır.

1920'li yıllardan sonra birçok film stüdyosu kurulmasına rağmen, piyasanın tek hâkimi Disney Stüdyosu'dur (Samancı, 2004: 35). Disney Stüdyosu, gerçekçi tarzı yakalamak için iki teknik sorunu, yaptığı denemelerle çözerek ilk sesli animasyon olan İstimbot Willic / Steamboat Willic (1928) ve ilk renkli animasyon film olan *Saçma Senfoni / Silly Symphony* ve *Ağaçlar ve Çiçekler / Flowers and Trees* (1932) adlı filmleri üretmiştir (Samancı, 2004: 39) (bk. Şekil 2).

Bununla birlikte ilk uzun metrajlı film olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler / Snow White and the Seven Dwarfs* de bu döneme aittir (Tezcan Balta, 1990: 4) (bk. Şekil 3). Disney Stüdyosu ile eş zamanlı var olan diğer ünlü stüdyolardan bazıları; Terrytoons, Walter Lantz, Warner Brothers (WB), Metro-Goldwyn-Moyer (MGM), United Productions America (UPA) gibi stüdyolardır.

Disney Stüdyosu; animasyonu kültür aktarımı konusunda önemli bir yere getirecek olan, ses ve renkli görüntü olayını çözmüş ve animasyonun izlenebilirliğini artırarak popüler bir tür hâline getirmiştir. Böylece animasyon yetişkinlere de hitap eder bir seviyeye ulaşmıştır. Disney Stüdyosu'nun kültür aktarımı açısından asıl önemi, yaptığı animasyonlarda kimi zaman folklorik bir alt yapıyı kullanmaları kimi zaman ise doğrudan folklorik bir anlatıyı filme çekmeleridir. Bunun en belirgin örneği, Grimm Kardeşler tarafından derlenen *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalıdır. Birçok araştırmacıya göre Grimm masallarının uluslararası bir üne kavuşmasının temel nedeni, animasyon gibi çağdaş yaratımlarının üretilmesidir. Animasyon gibi çağdaş yapımlar, kültürel bir öğeyi (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalı gibi) popülerleştirmekle kalmayıp yerel kültürlerdeki benzer öğeleri de yok olma sürecine doğru sürüklemektedir. Bu açıdan bakıldığında animasyonun kültürel emperyalizm için bir aracı olduğunu söylemek mümkündür. Fakat 21. yüzyılda, kültürel emperyalizme karşıt olarak yine yerel kültürlerde yapılacak animasyon gibi çalışmalarla engel olunabileceğini ve kültürel ifade çeşitliliğinin de bu şekilde sağlanabileceğini söylemek mümkündür.

Disney Stüdyosu'nun, masal altyapısını kullanarak oluşturduğu animasyonlar yalnızca çocuklara hitap etmekle kalmamış, aynı zamanda yetişkinler üzerinde de ilgi uyandırmıştır. Thompson'un görüşleri de bu düşüncüyü destekler niteliktedir: Özellikle hareketli çizgi filmler olmak üzere sinema, masal anlatanının en başarılı aracıdır. Halkın hayal gücünde yer alan yaratıklar bu şekilde kolaylıkla oluşturulmakta ve bunlara hayata dair nitelikler verilmektedir. Kuşkusuz 1946'ya dek bunların içindeki en iyi örnekler Walt Disney üretimi olan 1939 yapımı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Snow White and the Seven Dwarfs)*'dir. Masallara ilgisini uzun süre önce yitiren çok sayıda yetişkin, beklemedikleri bir şekilde halkın hayal gücüne ilişkin bu eski ürünlerden büyük zevk almıştır (Akt.: Koven, 2014: 119).

Amerika Birleşik Devletleri'nin dışında kurulan birçok animasyon stüdyosu da bu sanatın gelişmesine katkı sağlamıştır. İngiltere'de üretilen ilk animasyon film, 1945 yapımı *Handling Ships* olarak görünse de yaygın dağıtıma çıkan ilk film, 1954 yapımı *Hayvan Çiftliği / Animal Farm* adlı filmidir. Filmin senaryosu George Orwell'in aynı isimli kitabından uyarlanmıştır. İlk Fransız animasyon filmi 1930 yapımı *Le Roman de Renard* adlı filmidir (Kalkan, 2014: 13). Animasyonun önde gelen ülkelerinden biri de Belçika'dır. Öykü yazarı Peyo adıyla tanınan Pierre Culliford, 1957 yılında *Smurf / Şirinler* adlı filmi yapmıştır (Hünerli, 2005: 41). Bununla birlikte İtalya, Hollanda, Almanya, Rusya, Çekoslovakya, Romanya, Bulgaristan, Polonya, Macaristan, Çin gibi ülkelerde de animasyon filmler üretilmiştir.

Görüldüğü üzere Avrupa'da da muhtelif zamanlarda birçok animasyon film üretilmiştir. Bunlardan Belçika yapımı olan *Şirinler*, günümüzde kültür ekonomisi alanında çok fazla kullanılan bir animasyondur. Zira Türkiye'de de büyük bir izleyici kitlesine sahip olan *Şirinler*, bunun doğal bir sonucu olarak oyuncak, süs eşyası, kırtasiye, giyim sektörü vb. birçok alanda değerlendirilmektedir. *Şirinler* animasyonunun, gerçek kişiler ile birlikte, birisi

2011 diğeri ise 2013 yılında olmak üzere, iki tane animasyon filmi daha çekilmiştir ve burada yer alan karakterler, sürpriz yumurta içinde, oyuncak olarak tüketiciye sunulmuştur. Bu durum ilk bakışta çok basit bir olgu gibi görünse de aslında büyük bir pazar oluşturmaktadır. Özellikle, Şirinler koleksiyonunu tamamlamak için birçok yetişkinin de sürpriz yumurta aldığı katılımcı sözlükler aracılığıyla tespit edilmiştir. Örneğin “Sapan” adlı kullanıcı, bu konu hakkında şöyle bir açıklama yapmıştır:²

“Şahsımı ziyadesiyle ruh hastasına çevirmiş koleksiyon. Onlarca aldım bir tane bile çıkmadı. Etrafımdakiler seriyi tamamladı. Benim bir Şirin'im bile yok derken bugün Bebek Şirin çıktı. Ofiste öyle bir çılgılık atmışım ki arkadaş yan odadan panikle fırlayıp geldi. Bana bir şey oldu sanmış. Yaygaranın nedenini anlayınca da “Senin zekâ yaştın kaç?” deyip gitti. Hemen seride Bebek Şirini eksik olan arkadaşla takasa girdim. 5 Şirin karşılığı takasta anlaştık. Yaptım bunu, evet.” (URL-1). “Eindaclub” adlı kullanıcının yorumu ise şöyledir:

“Eski çalıştığım ofisteki kızların her öğlen Kinder sürpriz alıp tamamlamaya çalıştığı koleksiyon. Koleksiyon tamamlandığında serinin gözbebeği olan Şirine'nin kimin olacağı konusunda kısa bir belirsizlik yaşanmış, ancak kıdem olarak üstün olan hanım kızımız Şirine'yi kapmıştır” (URL-2).

Görüldüğü gibi animasyon vasıtasıyla kültür ekonomisine dönüştürülen bir oyuncak, hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap edebilmektedir. Bu durum, milyonlarca oyuncağın satılmasının yanı sıra bu oyuncak etrafında oluşan kültürün de aktarılmasını sağlamaktadır. Buradan temel olarak şu çıkarımı yapmak mümkündür ki kültür ekonomisi, ekonomik bir sistem olmanın yanı sıra kültür aktarımının gerçekleşmesine de büyük katkıları olan bir olgudur. Demek ki animasyon, yalnızca boş vakitlerin eğlenceli geçmesini sağlayan kurgu değil, aynı zamanda büyük bir pazar gücünü elinde bulunduran çağdaş bir türdür.

Japonya'da 1930'lu yıllardan beri küçük çapta yapılan animasyonu, Osamu Tezuka milyon dolarlık bir endüstriye dönüştürmüştür. Tezuka'nın 1963 yılında yaptığı *Tetsuan - Atoma / Astro Çocuk* adlı animasyon, Japonya'nın bu alanda söz sahibi olmasını sağlamıştır (Whitehead, 2012: 113). Japon animeleri, çocuklardan çok yetişkinlere hitap etmiştir. Bu animelerde gözler, kollar ve bacaklar normalden daha büyük çizilmiştir. Disney filmlerinin aksine, animelerde hayvanlar çok fazla yer almaz. Anime karakterleri, çoğu zaman gerçek insanlardan oluşur. Üstün güçleri olan bu savaşçılar özgürlük için mücadele ederler. Bunun haricinde robotlar, mitolojik yaratıklar, canavarlar, ruhlar başlıca anime karakterleridir (Kalkan, 2014: 14). Japon animesi konusunda Hayao Miyazaki adından bahsedilmesi gerekmektedir. Yaptığı filmlerle Japon animesini üst düzeye taşıyan Miyazaki, 2001 yapımı *Sen To Chihiro No Kamikakushi* adlı filmi ile Oscar kazanmıştır (Whitehead, 2012: 115).

Japonya tarafından üretilen animeler, kültür aktarımı açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü Japonya, Batı'dan aldığı animasyon tekniklerine kendi kültürünü, özellikle mitlerini ekleyerek yeni bir tür oluşturmuştur. Zaten animelerin içeriği incelendiğinde karakterlerin, mitolojik kahramanlarla büyük benzerlik taşıdığı görülecektir. Japonya'nın, animelere kendi mitolojik öğelerini dâhil etmesi, kültürlerinin popülerleşmesini sağlayan temel olgulardan biridir. Bugün Amerikalı veya Avrupalı bir yapımıcının Japon kültürü ile ilgili bir animasyon

hazırlaması, yukarıda bahsedilen durumdan kaynaklanmaktadır. Bu örnek gösteriyor ki animasyon, kültürün popülerleşmesinde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca bu durum, mitolojiyi kullanarak popüler bir tür yaratmak için mutlaka Batı kültür dairesinde yer almak gerektiği düşüncesini de geçersiz kılmaktadır.

1980’li yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler, ilk bilgisayar animasyonu denemelerini başlatmıştır. Bilgisayar animasyonunu, anlatının önemli bir parçası olarak gören ve bunu kullanan filmlerin çoğu hem maliyetli hem de başarısız olmuştur. Disney’in *Steve Lisberger’in Tron* (1982) ve Lorimar’ın *Son Yıldız Savaşçısı* (1984) bunlardan birkaçıdır (Whitehead, 2012: 121-122). 1984 yılında John Lasseter, *The Adventures of Andre and Wally B. / Andre ve Wally B.’nin Maceraları* isimli ilk kısa bilgisayar animasyon filmini tamamladı. Pixar şirketi tarafından 1995 yılında çekilen *Oyuncak Hikâyesi / Toy Story* adlı film, tamamı bilgisayar animasyonu olan ilk filmidir. Pixar şirketi 2001 yılında en iyi animasyon film dalında *Shrek* adlı filmle Oscar ödülünü kazanmıştır. *Oyuncak Hikâyesi / Toy Story* (1995, 1999, 2000) (bk. Şekil 4), *Karınca Z / Ant Z* (1998), *Shrek* (2001, 2004, 2007, 2010), *Buz Devri / Ice Age* (2002, 2006, 2009, 2012) gibi filmler bilgisayar animasyonlarından bazılarıdır (Kalkan, 2014: 11-12).

Günümüzde animasyonlar, tamamı bilgisayar kullanılarak yapılmakta ve kullanılan bu teknoloji, animasyonu sinema görüntüleri kadar gerçekçi hâle getirebilmektedir. Ortaya çıktığı zamandan beri yetişkinlere de hitap eden bir tür olan animasyon, bilgisayar teknolojisini kullanarak bu durumu daha da belirgin hâle getirmiştir. Bugün, üretilen animasyon filmler milyonlarca kişi tarafından izlenerek hem büyük bir ekonomik sektör oluşturmakta hem de makalenin başından beri vurgulandığı gibi kültür aktarımı açısından önemli bir kanal olma yolunda hızla ilerlemektedir.

Kültür aktarımı açısından Türkiye’de animasyon tarihi

Türkiye’de animasyonun tarihi, Türk gölge oyunu Karagöz’e kadar dayandırılrsa da bilinen anlamdaki animasyon, 1950’lerden sonra gelişmeye başlamıştır. Önceleri sinema reklamları için hazırlanan çizgi filmler şeklinde görülen Türk animasyon sanatı, daha sonra alanını ve tekniklerini geliştirerek varlığını ispatlamıştır (Tezcan Balta, 1900: 5). Türkiye’de animasyonun ilk denemeleri 1948-49 yılları arasında Vedat Ar’ın yöneticiliğini yaptığı bir kursla başlar. Vedat Ar’ın 1947 yılında on beş öğrencisi ile birlikte yaptığı, üç dakikalık *Zeybek Oyunu* adlı çalışması Türkiye’nin ilk animasyon filmidir (Onaran, 1994: 196).

1950’li yıllarda Yüksel Ünsal’ın yönetiminde *Evvel Zaman İçinde* ve *Nasreddin Hoca* filmleri yapılır. Ancak filmler, laboratuvar işlemleri için gönderildiği ABD’de kaybolur (Balcıoğlu, 1983: 14). Daha sonra Vedat Ar, “Filmar” adlı bir stüdyo kurmuş ve burada bir yandan 2-3 dakikalık animasyon filmler üretirken bir yandan da değişik biçim araştırmaları yapmıştır (Şenler, 2005: 110).

Filmar ile aynı dönemde kurulan bir başka firma da “İstanbul Reklam Ajansı”dır. Bu ajans, başlangıçta karikatür sanatçılarına çizgi filmler hazırlatmış, görülen ilgi üzerine kadrosunu genişletip üretimini artırmıştır. Ancak bu dönemde üretilen çizgi filmler kalite açısından zayıf kalmışlardır (Aygenç, 1990: 19).

Aynı yıllarda “Radar Reklam”ın açtığı bir animasyon bölümü ile “Kare Reklam” adındaki bir stüdyo çalışmalarına başlamış; fakat uzun ömürlü olmamıştır. Bununla birlikte “Stüdyo Çizgi” *Evliya Çelebi*, “Canlı Karikatür” adlı stüdyo ise *Koca Yusuf ve Direkler Arası* adlı filmleri yapmıştır (Atan, 1995: 27).

Animasyonun Türkiye’deki ilk denemelerinin, dünya animasyon çalışmalarından yaklaşık 50 yıl geride olduğunu söylemek mümkündür. İlk dönemdeki teknolojik gelişmelerin, geniş bir zamana yayıldığı göz önüne alındığında bu sürenin çok büyük bir fark oluşturmadığı görülmektedir. Türkiye’deki ilk dönem animasyon çalışmaları, içerisinde Nasrettin Hoca gibi birçok kültürel öğeyi barındırmasına karşın yeterince ilgi uyandırmamıştır. Türk animasyon tarihinde yaşanan bu ilk başarısızlıklar, akıllara teknolojik açıdan yetersizliği getirirse de durum aslında tam olarak öyle değildir. Bahsedilen dönemde animasyon çalışmalarının başarısı yüksek teknolojiden ziyade, bu alana ilgi gösteren karikatüristlerin varlığına bağlıydı. O dönemde 10 saniyelik bir animasyon için 1000 civarı karikatür çizilmekteydi. Türkiye’de, o dönemde hiçbir karikatürist bahsedilen düzeyde çizim yapmamıştır. Bu durum ilk dönem Türk animasyonlarının başarısızlığının başat nedenini oluşturmaktadır.

1970’li yıllara gelindiğinde, Tonguç Yaşar ilk kişisel filmi *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?* (bk. Şekil 5) ile 1970 yılında 2. Altın Koza film şenliğinde ödül almıştır. Tonguç Yaşar bu eserinde Osmanlı kaligrafı sanatı ile oluşturulan simgelere âdetâ can vererek bilindik çizgi film anlayışının dışında deneysel bir araştırma ortaya koymuştur (Türker, 2011: 235). Ayrıca bu film, 900 filmin katıldığı 9. Annecy Çizgi Film şenliğinde ön elemeyi geçerek gösterilmeye değer bulunan ilk Türk çizgi filmi olmuştur (Abalı, 2012: 106).

Karikatürist Tan Oral’ın, 1969’da yaptığı *Sansür* adlı animasyon film; TRT Kültür Sanat Bilim Ödülleri Kısa Film Yarışması’nda birincilik ödülü, Akşehir Nasrettin Hoca Canlandırma Film Yarışması’nda (1975) büyük ödülü kazanmıştır (Akt. Hünerli, 2005: 64). Tonguç Yaşar ile Tan Oral’ın bu tür deneysel filmleri, Türkiye’de animasyon sanatının estetik açıdan gelişmesine katkı sağlarken animasyon filmin sadece reklam filmi olmadığını da ortaya koymuştur (Abalı, 2012: 108).

1970’li yıllardan önce Türkiye’de çekilen animasyonlar, genellikle reklam amacıyla hazırlanmıştır. Bu durum animasyonun bir tür olarak gelişimini engellediği gibi, folklorik bir altyapıya sahip olarak izleyici ile buluşmasını da geciktirmiştir. 1970’li yıllar, Türk animasyonlarının gelişme göstererek ödül aldığı yıllar olmanın yanı sıra çeşitli folklorik öğelerin kullanılmaya başlandığı yıllar olarak da değerlendirilebilir.

1980’li yıllar Türk animasyonlarının yurtdışında ödüller aldığı dönemdir. 1980’li yılların ikinci yarısında Çizgi Reklam, Tunç İzberk Stüdyosu, Tele Çizgi, Animatek, Ajans Bulu, Arnet gibi birçok stüdyo, devlet kurumları için eğitici ve öğretici filmler yapmaya başlamıştır (Hünerli, 2005: 66). 1988 yılında Dede Korkut Hikâyeleri’nden alınarak çizgi filme aktarılan 50 dakikalık *Boğaç Han* isimli animasyon, Türkiye’nin uzun metrajlı ilk filmidir. Bu film Pasin-Benice Stüdyosu’nda Derviş Pasin tarafından yapılmıştır (Abalı, 2012: 106). Bu dönemde Dede Korkut gibi destani hikâyelerden yararlanılması, Türkiye’de animasyonun kültür aktarımına yapmış olduğu katkının önemli bir adımı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca

ilk dönem animasyonlarında sıklıkla kültürel öğelerden yararlanılması, animasyon ve kültür arasındaki bütünlükçü yapıya da bir atf olarak okunabilir.

Türkiye’de ilk animasyon bölümü, 1990 yılında Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Çizgi Film (Animasyon) Bölümü adı altında kurulmuştur. Anadolu Üniversitesi’nden sonra 2005 yılında Maltepe Üniversitesi’nde ve 2006 yılında Kütahya Üniversitesi’nde Çizgi Film-Animasyon Bölümü açılmıştır. Böylece animasyona ilgili kişilerin erken yaşlarda eğitim almaları sağlanmıştır (Abalı, 2012: 109-110). Bir başka animasyon bölümü ise 2021 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde açılmıştır. Bu durum da göstermektedir ki, Türkiye’de animasyona olan ilgi gittikçe artmakta ve profesyonel animatör yetiştirme konusunda devlet destekli adımlar da atılmaktadır.

01. 11. 2008’de Türkiye’nin ilk yerli çocuk kanalı olma özelliği ile TRT Çocuk yayın hayatına başlamıştır. (URL-3). 2009 yılında Türkiye’nin ilk üç boyutlu çizgi film serisi *Keloğlan*, Animax Animasyon Stüdyoları tarafından yapılarak TRT Çocuk kanalında yayımlanmıştır. İki sezon boyunca gösterilen *Keloğlan*, 2012’de reellem animasyonun birleştirildiği yeni bölümlerle ekrana gelmiştir (Abalı, 2012: 110-111). Türk masal kahramanları içerisinde önemli bir yere sahip olan Keloğlan hakkında yapılan bu animasyon film, Bayraktar’ın ifadesiyle geleneğin güncellenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında başarılı bir çalışmadır (2014: 48). Bahadır Uçan ise Keloğlan’ın başarılı bir yapım olsa da, basmakalıp ve Batı kökenli yaklaşımlardan kurtulamadığını düşünmektedir (2018: 1142). Keloğlan animasyon dizisi her ne kadar eksiklikler barındırsa da, uzun metrajlı olması ve geniş bir izleyici kitlesine sahip olması gibi sebeplerle kültür aktarımı açısından önemli bir işleve sahiptir. Nitekim Rüştü Asyalı’nın başrol oyuncusu olarak yer aldığı Keloğlan filmleriyle popülerleşen bu masal kahramanı, bahsi geçen çizgi filmle birlikte bu popüleritesini koruyacak ve genç kuşaklar için iyi bilinen bir karakter niteliğine bürünecektir. Bununla birlikte, 1990’lı yıllar için Türk animasyonunun büyük gelişme gösterdiği yıllar olduğu söylenebilir. Bu dönemde üniversitelerde açılan bölümler, profesyonel animatörlerin yetişmesine olanak sağlamıştır. Bununla birlikte, 2008 yılında TRT Çocuk kanalının yayın hayatına başlaması, Türk animasyon tarihi için devrim niteliğinde bir gelişmedir. Ürettikleri animasyonu problemsiz bir şekilde yayımlayabilecek bir kanalın varlığı doğal olarak birçok animasyon şirketinin kurulmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle Türk animasyon şirketlerinin kültürden yararlanması da Türk folklorunun popülerleştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Nitekim TRT Çocuk kanalının varlığı ve buna koşut olarak animasyon şirketlerinin kurulması, yukarıda bahsedilen “Keloğlan Masalları” animasyonunun yanı sıra “Dede Korkut Hikâyeleri” gibi Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan anlatıların animasyona çekilmesini sağlayarak adı geçen kültürel öğelerin özellikle çocuklar arasında popülerleşmesine olanak tanımıştır. Ahmet E. Aral tarafından yapılan bir araştırma bu tezi doğrular niteliktedir. Aral’ın çocuklar ile yaptığı bir görüşmede *Dede Korkut’u tanıyor musunuz?* sorusuna; 141 çocuktan 24’ü Dede Korkut Kitabı’nı okuduğundan, 44’ü anlatıları çevresinden dinlediğinden, 70’i ise çizgi filmini izlediğinden dolayı tanıdığını söylemiştir (2015: 128). Bu durum, animasyonun kültür üzerindeki etkisini örneklendirmenin yanı sıra kültürün, bütüncül bir yaklaşımla korunması gerektiğini de göstermesi açısından kayda değerdir. Yine son yıllarda TRT Çocuk Kanalı’nda

yayımlanan birçok animasyon dizinin kültürle olan yakın ilişkisi dikkat çekmektedir. Bunlardan Dede Korkut Hikâyeleri çizgi filmi, Dede Korkut Kitabı esas alınarak olaylar çocukların anlayacağı şekilde sadeleştirilmiş ve orijinal bir senaryo ve yeni kahramanlarla güncellenmiş bir çizgi dizidir (Aslan, 2016: 219-220). Yine TRT Çocuk Kanalı'nda yayımlanan bir dizi olan Rafadan Tayfa içerisinde barındırdığı yoğun kültür öğeler nedeniyle âdeta çağdaş bir folklorik anlatı olarak değerlendirilmeye müsaittir. Rafadan Tayfa animasyon dizisinde aşure geleneğinden çocuk oyunlarına, türkülerden halk oyunlarına kadar birçok folklorik öğeye yer verilmekte ve bu sayede kültür aktarımı açısından önemli bir misyon yüklenmektedir.³ Yukarıda örnekleri verilen animasyon dizilerin yanı sıra bugün Türkiye'de, özellikle TRT Çocuk Kanalı'nda gösterime giren birçok animasyon dizide benzer şekilde kültürel öğeleri görmek mümkündür.⁴ Çünkü animasyon film ya da dizilerin masal türü ile olan yakın ilişkisi, aynı zamanda kültürel bir altyapıyla da bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu durum ilk dönem animasyonlarında olduğu gibi günümüz animasyonlarında da devam etmektedir. Böylece animasyon kültür ilişkisinin ayrılmaz yönü de ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Animasyon tarihi üzerinden animasyonun kültür aktarımındaki gücünün incelendiği bu makaleden çıkarılabilecek sonuçları şu şekilde özetlemek mümkündür: Öncelikle, animasyonun bir tür olarak ortaya çıktığı 20. yüzyılın başında yapılan ilk denemeler, bu türün zamanla folklorik bir anlatıya dönüşeceğini göstermektedir. Zira Disney Stüdyosu'nun kuruluşu bu durumu pekiştirmiştir. Özellikle Disney Stüdyosu'nun masal gibi anlatı türlerini filme aktarmasıyla animasyon, çağdaş bir "folklorik anlatıya" dönüşmüştür. Animasyonun folklorik bir anlatıya dönüşmesi, onu kültür aktarımı konusunda oldukça önemli bir yere getirmiş ve disiplinler arası çalışmalar için uygun bir ortam hazırlamıştır.

Animasyona renk ve sesin dâhil edilmesi, yetişkinlere de hitap etmesini ve kültür ekonomisi gibi birçok alanda kullanılmasını sağlamıştır. Bu durum, akıllara kültürel emperyalizm düşüncesini getirirse de 21. yüzyılda kültürel ifade çeşitliliğinin sağlanması, yine yerel kültürleri esas alan animasyon çalışmaları ile olacaktır. Bunun en iyi örneği ise Japon animasyon çalışmalarıdır. Japonya Batı'dan aldığı animasyon tekniklerine kendi mitlerini ekleyerek "anime" adında bir animasyon türü oluşturmuş ve kültürünün animasyon vasıtasıyla yaşatılmasını sağlamıştır.

Türk animasyon çalışmalarının 1950'li yıllarda başladığını söylemek mümkündür. İlk dönem animasyon çalışmalarının reklam amaçlı yapılması, animasyonun bir tür olarak gelişimini engellemiştir. Bununla birlikte animasyon sanatının Türkiye'de yeterince gelişmemesi, karikatüristlerin bu alan olan ilgisizliğinden kaynaklanmaktadır. Üniversitelerde kurulan animasyon bölümleri ile özel sektördeki animasyon stüdyoları, Türk animasyon sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Özellikle TRT Çocuk kanalının yayın hayatına başlaması ile Türk animasyon şirketleri, yaptıkları animasyonları kolayca izleyiciyle buluşturmuş ve bunun bir sonucu olarak Türk kültürüne ait anlatı, gelenek, çocuk oyunu vb. unsurların animasyonlarda temsili sağlanmıştır.

Görüldüğü üzere animasyon, içerisinde barındırdığı folklorik altyapı sayesinde çağdaş bir anlatı olarak işlev görmekte ve kültürün kuşaklararası aktarımında büyük önem arz etmektedir. Dünyadaki ilk uzun metrajlı animasyonun *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, Türkiye'deki ilk uzun metrajlı animasyonun ise *Boğaç Han* olması, animasyon ile folklor arasındaki yakın ilişkiyi örneklemektedir. Günümüzde üretilen animasyonlarda da yoğun bir şekilde kültürel öğelere yer verilmesi, animasyonun kültür aktarımı ve kültürün popülerleştirilmesi konusundaki gücünü göstermesi açısından dikkat çekici bir durumdur.

Notlar

- 1 Flaş skeç (İng. flash sketch): 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başına kadar yaygın olan salon eğlencesi. Performansı yapan kişi karatahtaya çizimler yapar, tahtaya art arda eklediği çizgilerle, başlangıçta yaptığı çizimleri beklenmedik bambaşka şeylere dönüştürür; bu dönüşümlerle izleyiciyi şaşırtır ve bir hikâye anlatır (Samancı: 2004: 133).
- 2 Kullanıcılar tarafından yapılan yorumlardaki yazım ve noktalama yanlışları, makalenin yazarı tarafından düzeltilerek verilmiştir.
- 3 Rafadan Tayfa animasyon dizisi ve kültür aktarımı konusundan ayrıntılı bilgi için bk. (Aslan, 2018), (Aslan ve Yılar, 2019)
- 4 TRT Çocuk Kanalı'nda Keloğlan, Dede Korkut Hikâyeleri ve Rafadan Tayfa animasyon dizilerinin yanı sıra kültürel öğelerin sıklıkla kullanıldığı birçok animasyon dizisi de yer verilmektedir. Bu animasyon dizilerle ilgili yapılan birkaç örnek çalışma için bk. (Karakuş, 2016), (Türkmen, 2012), (Fedakar, 2011).

Kaynakça

- Abalı, N. (2012). Türkiye'de animasyonun dünü ve bugünü. *Aylık Bilişim Kültür Dergisi*, 147, 106-113.
- Aral, A. E. (2015). Uygulamalı halk bilimi açısından eğitim sürecinde Dede Korkut. *Ege Üniversitesi Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15/2, 123-138.
- Aslan, E. (2015). *Keloğlan animasyon filmi örneğinde kültürel animasyon ve kültür ekonomisi*. Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Aslan, E. (2016). Dede Korkut hikâyeleri animasyon filminin kültür aktarımı açısından incelenmesi. III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi: Dede Korkut ve Türk Dünyası. İzmir, 1, 217-224.
- Aslan, E. (2018). Dijital kültürde kültür aktarımı: Rafadan Tayfa animasyon dizisinde "aşure günü" örneği. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Ordu, 3, 329-334.
- Aslan, O. ve Yılar, Ö. (2019). Halk bilimi unsurlarının gelecek kuşaklara aktarımında çizgi filmlerin rolü: Rafadan Tayfa örneği. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 646-669.
- Atan, U. (1995). *Animasyonun kültür aktarımındaki yeri*. Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış yüksek lisans Tezi.
- Aygenç, F. (1990). *Kukla animasyon üzerine bir deneme çalışması*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış yüksek lisans sanat eseri.

- Balçioğlu, S. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk karikatürü*. Türkiye İş Bankası Kültür.
- Bayraktar, Z. (2014). Geleneğin güncellenmesi bağlamında masaldan çizgi filme keloğlan tipi üzerine. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 49, 19-51.
- Dundes, A. (2006). Halk kimdir? (M. Ekici, Çev). *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 1*. (M. Öcal Oğuz vd. Ed). Geleneksel. 11-26.
- Ersoy, R. (2012). Halk bilimi çalışmalarının gelişimine paralel olarak “alan araştırması” kavramını yeniden düşünmek. *Millî Folklor*, 94, 5-13.
- Fedakar, P. (2011). Çizgiyi aşanlar: Cille Türk mitolojisinin çizgi filmde kullanılması ve çizgi filme aktarılması. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 11(1), 107-119.
- Hünerli, S. (2005). *Canlandırma sineması üzerine*. Es.
- Kalkan, F. (2014). *Animasyon sineması ve hayvan karakterleri*. Başka Yerler.
- Karakuş, N. (2016). Maysa ve Bulut isimli animasyon çizgi filmin kültürel öğeler açısından incelenmesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(34), 134-149.
- Koven, J. M. (2014). Halk bilimi çalışmaları, popüler film ve televizyon: Gerekli bir eleştirel araştırma. (G. Yüksel Halıcı, Çev). *Uygulamalı halk bilimi*. (M. Ö. Oğuz vd. Ed) Geleneksel. 118-138.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk sineması (1. Cilt)*. Kitle.
- Ong, J. W. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*. (S. Postacıoğlu Banon. Çev). Metis.
- Özön, N. (2000). *Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü*. Kabcacı.
- Samancı, Ö. (2004). *Animasyonun önlenemez yükselişi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Şenler, F. (2005). Animasyon tarihi, teknikleri ve Türkiye’deki yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 109-114.
- Tezcan Balta, G. (1990). *Animasyon üretim tekniklerinin deneysel analizi üzerine bir araştırma*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış yüksek lisans sanatta yeterlilik eseri.
- Türker, H. İ. (2011). Canlandırmanın tarihçesi ve Türk canlandırma sanatı. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2), 227-241.
- Türkmen, N. (2012). Çizgi filmlerin kültür aktarımındaki rolü ve Pepee. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 36(2), 139-158.
- Uçan, B. (2018). Türk çizgi filmlerinde kültürel kodlamalar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 11(55), 1134-1144.
- Whitehead, M. (2012). *Animasyon filmler* (A. Turuskan, Çev) Kalkedon.

Elektronik kaynaklar

- URL-1: Ekşi Sözlük kullanıcı yorumu. (Erişim Tarihi: 22. 06. 2016). (<https://eksisozluk.com/kinder-surprise-siriner-koleksiyonu--3271441>).
- URL-2: Ekşi Sözlük kullanıcı yorumu. (Erişim Tarihi: 22. 06. 2016). (<https://eksisozluk.com/kinder-surprise-siriner-koleksiyonu--3271441?p=2>).
- URL-3: (Erişim Tarihi: 26. 01. 2017). (<http://www.trt.net.tr/Kurumsal/s.aspx?id=tarihce>).
- URL-4: Komik Yüzlerin Gülünç Evreleri adlı filminden bir görüntü. (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017). (http://archives.frederatorblogs.com/talk_to_the_snail/2006/04/06/happy-%09100th_animation/).

URL-5: Saçma Senfoni ve Çiçekler ve Ağaçlar adlı filminden bir görüntü. (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017). (<http://ashley-olsenblog.blogspot.com.tr/2008/03/lost-art-of-disney-250-original-cels.html>).

URL-6: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler adlı filminden bir görüntü. (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017). (<http://www.waltdisney.org/exhibitions/snow-white-and-seven-dwarfs-creation-classic>).

URL- 7: Oyuncak Hikâyesi adlı filminden bir görüntü. (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017). (<http://pixartimes.com/2011/11/11/first-look-toy-story-small-fry/>).

URL-8: Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü? adlı filminden bir görüntü. (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017). (<https://mutlaktoz.wordpress.com/2014/02/10/amentu-gemisi-nasil-yurdu/>)

Şekiller

Şekil 1. (URL-4).



Flaş skeç geleneğine uygun olarak Blackton tarafında 1906 yılında çekilen Komik Yüzlerin Gülünç Evreleri / Humorous Phase of Funny Faces adlı filminden bir görüntü.

Şekil 2 . (URL-5).



İlk renkli animasyon film Saçma Senfoni ve Çiçekler ve Ağaçlar / Silly Symphony Flowers and Trees (1932) adlı filminden bir görüntü.

Şekil 3. (URL-6).



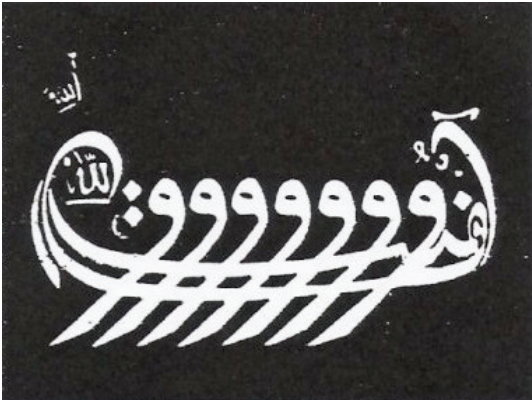
İlk uzun metrajlı film olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler / Snow White and the Seven Dwarfs* adlı filminden bir görüntü.

Şekil 4. (URL-7).



Pixar şirketi tarafından 1995 yılında çekilen ve tamamı bilgisayar animasyonu olan *Oyuncak Hikâyesi / Toy Story* adlı filminden bir görüntü.

Şekil 5. (URL- 8).



Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü? adlı Tonguç Yaşar imzalı filminden bir görüntü.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

DOI: 10.22559/folklor.1875

Araştırma makalesi/Research article

Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf* Romanlarında Hegemonik Erkeklik

Hegemonic Masculinity in Yaşar Kemal's
Demirciler Çarşısı Cinayeti and *Yusufçuk Yusuf* Novels

Aziz Şeker*
Emre Özcan**

Öz

Sosyal bilimler literatüründe son yıllarda toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının yaygınlaşmasıyla erkeklik olgusu, sosyoloji ve kültürel antropoloji disiplinlerinin önemli konularından biri hâline gelmiştir. Bununla birlikte edebiyat ve edebiyat sosyolojisi içerisindeki çalışmalarda da ataerkillik, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, eril tahakküm ve erkeklik gibi kavramsallaştırmalar üzerinden analizler hız kazanmıştır. Özellikle toplumsal gerçekliği; kültürel, politik ve ekonomik koşullar etrafında işleyebilen romanların edebiyat sosyolojisi için ciddi bir inceleme nes-

Geliş tarihi (Received): 10-06-2021 - Kabul tarihi (Accepted): 17-09-2021

* Doç. Dr., Amasya Üniversitesi Rektörlüğü. shuaziz@gmail.com. ORCID 0000-0001-5634-0221

** Dr., Ankara Başkent Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi. Ankara Baskent University Faculty of Health Sciences emreozcan8747@gmail.com. ORCID 0000-0002-0877-2457

nesi olduğu dikkate alındığında, bu kavramsallaştırmaların neden öne çıktığı anlaşılabilmektedir. Nihayetinde edebiyat, toplumsal tarihin dışında özerk bir sahaya karşılık gelmediği gibi erkeklik gerçeği de bu tarihe dışsal değildir. Çağdaş Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden Yaşar Kemal eserlerinde içinde bulunduğu dönemin toplumsal, kültürel yapısını ve üretim ilişkilerini kendine özgü üslubuyla okura sunar. Yapıtlarındaki erkeklik olgusu ise özellikle Çukurova bölgesi üzerinden çözümlediği sosyo-ekonomik, kültürel ve politik yapı ile insan ilişkilerini boydan boya kesen önemli bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktadan hareketle, çalışmada onun *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf* adlarıyla iki ciltten oluşan *Akçasazın Ağaları* eseri hegemonik erkeklik olgusu çerçevesinde tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: *edebiyat sosyolojisi, kültürel antropoloji, toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, Yaşar Kemal*

Abstract

In recent years, with the widespread use of gender approaches in the literature of social sciences, the phenomenon of masculinity has become one of the central issues of the disciplines of sociology and cultural anthropology. In addition, in studies within the sociology of literature and literature, analyzes have gained momentum via conceptualizations such as patriarchy, gender inequality, masculine domination, and masculinity. Considering that novels, which can work on social reality around cultural, political and economic conditions, are a serious object of study for the sociology of literature, it can be understood why these conceptualizations come to the fore front. Eventually, literature does not correspond to an autonomous field outside of social history, and the reality of masculinity is not external to this history. Yaşar Kemal, one of the important representatives of modern Turkish literature, presents the social and cultural structure and relations of production of the period to the reader in his own unique style. The phenomenon of masculinity emerges as the junction point of socio-economic, cultural and political structure and human relations, which it analyzes especially through the Çukurova region. From this point of view, in this study, his novel *Akçasazın Ağaları*, in which consists of two volumes as *Demirciler Çarşısı Cinayeti* and *Yusufçuk Yusuf*, opens to a discussion within the framework of hegemonic masculinity.

Keywords: *sociology of literature, cultural anthropology, gender, hegemonic masculinity, Yaşar Kemal*

Extended summary

While studies evaluating the phenomenon of gender through the emphasis on masculinity as a sociological and anthropological field have gained a place in the social sciences literature in recent years, it is possible to say that masculinity studies also receive the attention it deserves in literature. The positioning of masculinity representations in Turkish literature through dominant characters is the beginning of the 2000s. It is seen that masculinity performances in literary texts have become one of the important tools in the reproduction of masculinity norms and practices.

In the novels of Yaşar Kemal, who has a valuable place in contemporary Turkish literature with his universal works, the lives of people from different socio-economic environments are reflected in their sociological and psychological contexts. In the author's novels progressing in Çukurova, while human relations are handled with an ecological approach in line with the social transformations shaped by economic and political laws, masculinity status are also intensely encountered. The criticism of masculinity in this article is discussed through the work of *Akçasazın Ağaları* by Yaşar Kemal, one of the important names of contemporary Turkish literature. This work consists of two volumes called *Demirciler Çarşısı Cinayeti* and *Yusuŕçuk Yusuf*. The discussion throughout the text allows for a rethinking of the socio-economic and political transformations in Turkey. It also reveals which masculinity norms these transformations produce. The important point here is that hegemonic masculinity exists within power relations and social institutions and political field. In this context, *Akçasazın Ağaları* draws attention to different class and cultural relations, political atmosphere, and structures such as law that create hegemonic masculinity. In addition, the work provides a sociological analysis of male characters' power-building and their juxtaposition with power elements outside themselves based on a patriarchal mentality. In the novel, masculinity status is depicted as immanent with the transforming capitalist production relations.

In the work, Yaşar Kemal opens an important field of criticism in terms of gender, while analyzing the dimensions of spatial and social transformation in which masculinity maintains its strength through Derviş and Mustafa, feudal lords who have a feud. The author shows the dominant forms of masculinity as a form of power-building despite the often criticized sources of social inequality. Dominant masculinity traits oppress both weak and powerless men (internal hegemony) and women (external hegemony). Undoubtedly, it is seen that the social analysis of the novels reveals important data for the studies of masculinity. In rural social structure, masculinity status are mostly identified with landlord. There are features such as owning land, earning income from the land, employing many peasants, using violence, controlling income, and being involved in politics. These features are supported sociologically and anthropologically, considering the historical reality of hegemonic masculinity.

When the social structure that is the subject of *Demirciler Çarşısı Cinayeti* and *Yusuŕçuk Yusuf* novels is carefully analyzed, hegemonic masculinity is handled clearly through the characters (Derviş and Mustafa). For example, narcissism stands out as an important dimension of Derviş's gender identity. On the other hand, Derviş, who is firmly committed to Turkmen traditions and hospitality, ruthlessly maintains customs such as the blood feud led by men. Throughout the novel, blood feuds are frequently encountered in feudal conditions. Killing people is almost a tradition and this tradition is maintained by men. In this process, it is observed that the landlords, who are in the middle of the blood feud, maintain a relationship of dependency with their tribe members. The landlords have unconditional power over the peasants who face all kinds of humiliation. With the emergence of new landlords, the conflict of fertile lands increases, and the authority of some landlords is lost. The most important way out for these landlords is to contact the political authority. At the same time, this situation should be evaluated as a result of the former landlords' desire to maintain their masculine

power in accordance with the changing conditions. Social inequality, violence and oppression affect the poor deeply. Gender inequality affects women. Gender inequality that arises through lawlessness is maintained through men in the economy as well. What is clear is the fact that men are great partners in the patriarchal system in the social division of labor and sharing.

The socio-political processes affected by the relations of production also bring about changes in space. With the settlement of the nomadic tribes in Çukurova in line with the demands of the political power, the occupations in tent life and animal husbandry shifted to the agricultural field and the doors of the village life were opened. In the social structures in which the landlords have power, stratification is much more intense. At the same time, patriarchy is maintained in a social structure that progresses through tribes and extended families. As former landlords Derviş and Mustafa who are the main characters of the novel, lose their status as they age. This situation contradicts with the traditional social structure. Their dominance over the means of production passes to their children. Thus, there is an important change of direction in the patriarchal order. With the progress in agricultural capitalism, the proliferation of factories, the change of economic power, and the modernization of production processes are undoubtedly reflected in the masculinity status of the younger generation. In this order, ownership and accumulation are still in men. All agricultural workers are poor. The pressure on women continues to increase.

In the final analysis, Yaşar Kemal's being a novelist of hope does not result in ignoring a social reality such as hegemonic masculinity. This reality is revealed in another network of inequality relations such as class, cultural and religious. This situation gives hegemonic masculinity a historical-social character. Based on the results of the study, it can be said that it is possible to consider important literary texts with high aesthetic value based on social historical facts in the context of masculinity studies.

Giriş

Sosyolojik ve antropolojik bir saha olarak toplumsal cinsiyet olgusunu, erkeklik vurgusu üzerinden değerlendiren çalışmaların, sosyal bilimler literatüründe son yıllarda ivme kazandığını söylemek mümkündür. Bu durum, kültürel antropolojide önemli yer tutan akrabalık sistemleri, mülkiyet, değiş-tokuş, ekonomik ve toplumsal iş bölümü gibi temel konularda erkeklik üzerinden tartışmaların yürütülebileceği gerçeğini güçlendirmektedir. Bu noktada feminist antropologların çabalarının, kadınların yoğunlukla toplumsal yaşamdaki rolüne, yani kamusal alandaki görünümüne yöneldiğinin altını çizmek gerekir (Martin, 2021; Bribiescas, 2021; Lax&Mertig, 2020; Doorn&March, 2020; Lindisfarne&Cornwall, 2016). Daha genel çerçeveden bakıldığında 1960-70'li yılları takip eden süreçte toplumsal cinsiyet merkezli sosyal bilim çalışmalarında, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin öznesi olan kadınların birçok başlıktaki sorunlarını içeren konuların yer aldığı görülür. Ne var ki, bu çalışmalarda erkeklik olgusuna tam anlamıyla önem arz edildiğini düşünmek zordur. Yeterli düzeyde olmamakla beraber toplumsal cinsiyet alanındaki çalışmalar, "kadınlık gibi erkekliğin de tarihsel, kültürel ve toplumsal koşullar tarafından şekillendirilen bir toplumsal cinsiyet kategorisi olduğunu

ortaya koymuştur. Tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulların bir ürünü olan ataerkil söylem, erkekler ve erkekliklerin inşa sürecini her alanda belirleyici bir nitelik taşımaktadır” (Arık, 2016: 232-233). Erkeklerin konumuna göre, “antropolojik olarak kadınların ikincilliğinin kökenleri hem tarihsel olarak hem de coğrafi olarak farklı sosyo-kültürel toplulukların siyasal örgütlenme biçimleri ve üretim ilişkileri arasındaki farklılıklar ile bu farklılıklara karşın, değişen derecelerde olmakla birlikte kadınların ikincil konumlarının evrensel olduğu iddiası” (Yanıkaya Aydemir, 2012: 113) erkeklerin odakta olduğu tahakküm hiyerarşisinin varlığı gözetildiğinde çoğu zaman kendisini doğrulamaktadır. Bu tartışmalarda kadınların ezilmişliği nasıl yaşadıklarını anlamak kadar, erkeklerin eril iktidar konumlarını nasıl sürdürdüklerini ve baskı mekanizmalarını nasıl inşa ettiklerini çözümlemek de önemli olmalıdır (Sancar, 2013: 15). Sonuçta toplumsal cinsiyetin kurumsallaşmasında kadınlık ve erkeklik biçimleri, karşılıklı yeniden üretilen ilişkiler etrafında tek bir yapısal gerçekliğe, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur (Connell, 2016: 245). Bu yapısal olgu, aynı zamanda bir bütün olarak kültürel bağlamda da toplumsal hegemonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin temel eksenini oluşturur. Hegemonik erkeklik, kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle bağlantılı biçimde de inşa edilmektedir. Erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün kurumsallaşması “dışsal hegemonya”, bir grup erkeğin diğer erkekler üzerindeki hâkimiyetiyse “içsel hegemonya” olarak ifade edilir (Türk, 2015). Böylece farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasını teşkil eder hâle gelir (Connell, 2016: 267-268). Daha geniş bir perspektiften bakılırsa, cinsiyetçi toplumsal düzenin işleyiş çözümülediğinde eril tahakküm dâhil olmak üzere toplumsal cinsiyete dair gerçekler coğrafyadan, kültürden, politik iklimden ve farklı iktidar araçlarından ayrı düşünülemez (Mutluer, 2013: 17).

Erkeklik çalışmaları arasında son yıllarda edebiyatın da önemli bir yer edindiğini söylemek mümkündür. Türk edebiyatındaki farklı edebi metin incelemelerinde erkeklik performansları derinlemesine analiz edilmektedir (Parın, 2019; Arslan, 2019; Gedik, 2016). Sosyo-ekonomik ve politik gerçekliğe dayalı edebi metinlerin, sosyolojik ve antropolojik bakımdan titizlikle kavranışı erkeklik olgusuna olan duyarlılığı artırmaktadır. Başka bir ifadeyle erkeklik, edebi metinlerin sosyolojik ve antropolojik çözümlemesinde önemli bir kesişim noktasıdır. Bu açıdan Utanır Karaduman’ın şu sözleri oldukça dikkat çekicidir:

“Erkeklik imgelerini incelemek amacıyla erkek dünyasının anlatılmayan ve çok fazla dillendirilmeyen bir dünya olduğu düşünüldüğünde edebiyat türleri içinde özellikle romanlar önemli kaynaklar arasında yer alır. Erkeklerin ‘erkek’ olma, olabilme kaygısıyla yaşamlarındaki çelişkiyi gizlemeleri ve dillendirilmeyen bir dünya yaratmaları, kazanılan erkeklik durumunun kaybedilebilecek kaygan bir zeminde yer almasından kaynaklanmaktadır. Bu kaygıyla kişisel duygular, çoğu erkek tarafından gizlenebilmektedir. İşte bu açıdan romanlar, erkeklerin dünyasının kapılarını açması bakımından erkeklik incelemelerine elverişli olanaklar sunar” (Utanır Karaduman, 2020: 528).

Türk edebiyatındaki erkek temsillerinin, erkeklik üzerinden baskın karakterlerle yer edinişi her ne kadar sonrasında kesintiye uğrasa da temelde 2000’li yıllar itibariyledir. Bu yıllardaki öykü ve roman türlerinde “delikanlı”, “bıçkın”, “atarlı” erkek imgesiyle karşıla-

şılmaktadır. Öne çıkan isimlerse yeraltı edebiyatının temsilcisi olarak görülen Emrah Serbes, Hakan Günday, Alper Canıgüz, Murat Menteş gibi yazarlardır. Bu yazarlar aracılığıyla erkeklik performansları şiddet, iktidar, hedonizm gibi başlıklarla yakınlştırılmaktadır. Bu, Türk edebiyatında erkeklik temsillerindeki önemli bir dönüşüme işaret eder. Nihayetinde edebi metinlerdeki erkeklik performansları, erkeklik norm ve pratiklerinin yeniden üretiminde önemli araçlardan biri hâline gelebilmektedir. Elbette ki, tersine edebiyat, bu norm ve pratiklerin yıkımı için bile işlev üstlenebilmektedir. İkisinden hangisinin Türk edebiyatında önem kazandığının tespitiye uzun bir tarihsel şemada dönemleştirmelere sadık kalınarak yapılacak erkeklik sorgulamalarıyla mümkündür ki, böylesi bir çaba, metodolojik olarak geniş bir çalışmayı gerekli kılar.

Bu çalışmada erkeklik eleştirisi, çağdaş Türk edebiyatının önemli isimlerinden Yaşar Kemal ve onun *Akçasazın Ağaları* (*Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Yusufçuk Yusuf*) yapıtı üzerinden tartışmaya açılmaktadır. Bu tartışma, eserde cisimleşen Türkiye’deki sosyo-ekonomik ve politik dönüşümlerin yeniden düşünülmesine olanak sağladığı gibi, bu dönüşümlerin hangi erkeklik normlarını ürettiğini veya hangi normlarla etkileşime girdiğini ortaya koymaktadır. Sosyolojik ve sosyal antropolojik düşünüşle yapıttaki erkek kahramanların eril tahakküm yaratma süreçleri ve erkeklik hâlleri ilk kez R. W. Connell (2016) tarafından kavramsallaştırılan “hegemonik erkeklik” üzerinden ele alınmaktadır.

Hegemonik erkeklığe geçmeden önce, eril tahakküm kavramının neye işaret ettiğini vurgulamak gerekir. Pierre Bourdieu’dan (2014: 86) hareketle sayısız tekil tahakküm ilişkisinin nihai ilkesi olan eril tahakküm, kadınların varlığının, “algılanan-varlık” olarak sembolik nesneler hâlinde oluşturulmasıdır. Bunun anlamı, kadınların bedensel bir güvensizliğe hapsedilerek sembolik bağımlılığın sınırlarında tutulmasıdır. Toplumsal düzen, eril tahakkümü sürekli üretime tabi tutan kocaman bir sembolik makine gibidir. Bu makinede kadınlar, başkalarının bakış açıları tarafından var edilmektedir. O bakış açıları da toplumsal ve kültürel normlar dâhilinde ataerkil düzende inşa edilen bakış açılarıdır. Örneğin, “güler yüzlü”, “sempatik”, “itaatkar”, “ölçülü”, “ağırbaşlı” gibi kadınların nesneleştirildiği söylemlerden söz edilebilir. *Akçasazın Ağaları* eserinde bu anlamda Çukurova Bölgesi’nde kadınların hangi normlara sokulduğuna dair göstergelere rastlamak mümkündür. Hegemonik erkeklik ise belirli erkek gruplarının iktidar ve zenginliği ellerinde nasıl tuttuklarını, eril tahakkümü yaratan toplumsal ilişkileri nasıl meşrulaştırdıklarını ve yeniden ürettiklerini ortaya koymaktadır (Carrigan et al., 1985). Connell’e göre (2016: 249) kavram; erkeklerin hâkimiyetini, kadınlarınsa bağıllığını garanti altına alan ataerkilliğin meşruiyet problemine cevap veren bir toplumsal cinsiyet pratiğidir. Bu pratik, Connell açısından (2016: 243); her ne kadar farklı coğrafya, kültür ve tarihlere göre değişkenlik gösterse dahi evrensel niteliğinden ödün verilmeden ataerkil düzeni yasalaştıran erkek kimliğinin idealleştirilmiş biçimini temsil eder. Dolayısıyla hegemonik erkeklik, belirli erkeklik pratiklerinin idealleştirilmesine dayanmaktadır. Buradaki önemli nokta, hegemonik erkeklığın güç ilişkileri içerisinde, toplumsal kurumlar ve politik alan dâhilinde vücut bulmasıdır. O nedenle bu idealleştirilen pratikler genel bir erkek cinsiyet rolü, bir kişilik özelliği veya karakteri değildir. Nihayetinde, Connell’in Antonio Gramsci’den emanet alarak erkeklik kavramına eklediği hegemonya, “acımasız iktidar

çekışmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük”tür (Connell, 2016: 269). *Akçasazın Ağaları* eseri de, bu bağlamda hegemonik erkekliği hayata geçiren farklı sınıfsal ve kültürel ilişkilere, politik iklim, sosyal etkileşim, hukuk gibi yapılara dikkat çekerek bunları güç ilişkileri dâhilinde ele alma olanağı sunar.

1. Akçasazın Ağaları’nda (Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Yusufçuk Yusuf) toplumsal dönüşüm ve erkeklik hâlleri

Çağdaş Türk edebiyatında evrensel düzeydeki eserleriyle değerli bir yeri olan Yaşar Kemal’in romanlarında, farklı sosyo-ekonomik çevrelerden insanların yaşamları, sosyolojik ve psikolojik bağlamları içerisinde yansıtılır. Yazarın Çukurova’da geçen romanlarında, ekonomik ve politik yasaların biçimlendirdiği toplumsal dönüşümler doğrultusunda insan ilişkileri, ekolojik bir yaklaşım eşliğinde işlenirken erkeklik hâlleri de yoğun olarak karşımıza çıkar. İki ciltten oluşan *Akçasazın Ağaları* eseri, erkek karakterlerin iktidar kurma ve kendi dışındaki iktidar unsurlarıyla ataerkil bir zihniyet temelinde yan yana gelme durumlarına dair bir içerik okuması sağlar. Romanda erkeklik hâlleri, dönüşen kapitalist üretim ilişkileriyle içkin bir hâlde betimlenmekle birlikte ataerkil bir atmosferde “endüstriyel kapitalizme geçiş, sosyal sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirirken insan toprak ilişkisinin değişimi, sömürünün niteliği, yoksulluk, sosyal dışlanma, mülksüzleşme âdeta yaşanan toplumsal gerçekliğin adı olur” (Şeker&Özcan, 2021: 90). Öte yandan Yaşar Kemal, erkeklerin belirlediği bir dünyada bir şeye de başarıyla dikkat çeker. İmtiyaz ve zenginliğin sağlandığı maddi koşullardan daha temel maddi koşullara dayanan farklı bir kültürel oluşumu ön plana çıkarır ve kültürel dokuyu ne pahasına olursa olsun halk gelenekleriyle harmanlayarak roman kurgusunda işler (Tharaud, 2017: 44). Böylece inşa edilmiş iktidar araçlarıyla bütünleşen erkeklik hâllerinin dışındaki insancıl kültürel doku da kendisini hissettirir.

Akçasazın Ağaları’nın ilk cildi *Demirciler Çarşısı Cinayeti* (1998); “o iyi insanlar, o güzel atlara bindiler çekip gittiler” cümlesiyle başlayıp yine aynı cümleyle sonlanır. Yazar, romanın ikinci cildi *Yusufçuk Yusuf*’a (1999) ise bir kelimesi eksik olarak “o iyi insanlar, o güzel atlara bindiler gittiler” cümlesiyle başlarken, romanın sonunu “o iyi atlar, o iyi insanları aldılar çektiler gittiler” cümlesiyle getirir. Bu ifadelerin, her iki roman söz konusu olduğunda arka planında anlamlı sosyolojik verilerle desteklendiğini ve bunların değişim, yozlaşma, ekolojik yıkım, ekonomik ilerleme ekseninde çözümlenmesi gereken birçok sürece gönderme yaptığını belirtmek gerekir. Romanda Sarılar Aşireti’nden Sarioğlu Derviş Bey ile Akyollu Aşireti’nden Mustafa Bey, bakmakla yükümlü oldukları aşiret insanlarıyla beraber kendi sosyal ortamlarında yaşarlar. Bu can düşmanları arasındaki kan gütme süreci, dönüşen sosyo-ekonomik koşullara uygun biçimde noktalanır. Feodal beylerin ölümüyle geride kalan ailelerin üyeleri Adana’ya yerleşmiş, yeni sermaye sınıfının içinde yerlerini özenle almışlardır. Kan davasını sürdüren roman karakterleri açısından ilginç olan şey, iki ağanın da İstanbul’da eğitim görmüş olmalarıdır. Cumhuriyetin ilk dönemine denk gelen bu süreçte örneğin Derviş Bey’in Batı dillerinden birkaçını bilmesi, üniversite okumuş olması, aynı şekilde Mustafa Bey’in de İstanbul’da eğitim görmüş olması toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ataerkil davranışlarında bir değişim meydana

getirmemiştir. Her iki bey, kendi ataerkil gerçekliklerini var ettikleri toplumsal koşullarda katı cinsiyetçi tutumlarından bir şey kaybetmemiştir. Bu pencereden bakıldığında Yaşar Kemal, romanında erkeklik hâllerinin gücünü koruduğu mekânsal ve toplumsal dönüşümün boyutlarını en ince ayrıntısına kadar verirken, toplumsal cinsiyet açısından önemli bir eleştiri alanı açmaktadır. Yazar, yer yer eleştirilen toplumsal eşitsizlik kaynaklarına rağmen bir iktidar unsuru olarak erkekliğin baskın biçimlerini gösterir. Parayı kullanan başat erkeklik özellikleri hem zayıf ve güçsüz erkekleri (içsel hegemonya) hem de kadınları (dışsal hegemonya) ezmektedir. Hiç şüphesiz ki, bu anlamda söz konusu yapıtların sosyal analizinin erkeklik çalışmaları için önemli veriler ortaya çıkarması mümkündür.

Kırsal toplumsal yapıda erkeklik hâlleri çoğunlukla bey ya da ağalık tipleriyle özdeşleştirilmektedir. Toprak sahibi olmak, topraktan gelir elde etmek, kadın veya erkek fark etmeksizin çok sayıda köylü çalıştırmak, şiddet uygulamak, geliri kontrol etmek, ata veya otomobile binmek ve bunlar gibi çok sayıda metaya sahip olmak, siyasetle ilgilenmek gibi ataerkilliğin erkeklerin lehine olan tüm süreçlerinden payına düşeni almak ve bunu tavizsizce sürdürmek gibi genel nitelikler söz konusudur. Bunlar, hegemonik erkeklik olgusunun tarihsel gerçekliği gözetildiğinde sosyolojik ve antropolojik açıdan desteklenmektedir. Bu anlamda yakın bir geçmişte de olsa Kıray'ın toprak ağalarıyla ilgili ileri sürdüğü şu kavramsal çerçeve, Yaşar Kemal'in romanlarını sosyolojik anlamda çözümlemek için kullanılabilir:

“Toprak ağaları mutlak bir iktidara sahiptir; yalnızca yanlarında çalıştıkları üzerinde değil, köylünün de geçim olanaklarını kontrolleri altında tutmakla kalmıyor, yine feodal toplumsal tabakalaşma sistemini çağrıştıracak şekilde, köylünün yaşamının her yönüne müdahale ederler” (Kıray, 1999a: 11).

Diğer yandan Yaşar Kemal, bu baskın ağa/bey karakteriyle özdeş ataerkil ögeler ile ekonomik ve politik gücü elinde bulundurarak erkeklik hâllerini sürdüren karakterler dışında iyi ve adil olduğu için sırtından vurulan demirci Mustafa, kendisine yapılan haksızlığa karşı Kurtboğa Ağa'yı öldüren Tellal, köylülere haksızlık yapan Süleyman Aslansoypençe'yi vuran Mestan ve ağaların zulmüne uğrayan Arzuhâlcı Ali gibi sosyal karakterleri de işler. Yazar, güçsüz ama onurlu ve hakikati bilen bu insanlar tarafından öldürülen hırs abidesi ağaları okurun dikkatine yenilmiş olarak sunmaktan geri durmaz. Ataerkil yapının elini güçlü kıldığı ayrıcalıklı ağa/bey rolündeki erkeklerin bir kısmı yazarın biçimlendirdiği roman evreninde açıkçası yok edilirler. Derviş ve Mustafa gibi toplumsal konumları değişime yenik düşenlerse kendi sonlarını beraberinde getirirler.

2. Kültürel bir olgu olarak hegemonik erkeklik üzerine sosyolojik bir analiz

Demirciler Çarşısı Cinayeti ve *Yusufoğlu Yusuf* romanlarına konu olan toplumsal düzen dikkatlice analiz edildiğinde, hegemonik erkekliğin karakterler üzerinden net bir biçimde işlendiği görülebilmektedir. Bunlardan Derviş Bey, “yaşı elliye yakın, saçları apak ama, o daha sırrım gibi, dimdik. Ve yirmi yaşında bir delikanlı çevikliğiyle ata biner, Arap atının üstünde gözleri ileride, göğsü dışarda sol kamçılı eli baldırının üstünde görkemli otururdu” (Kemal, 1998: 15). Gece uyurken bile tabancısını yanında taşır: “Derviş Bey kendi yüzünü

dehşet severdi. O da kendi yüzüne bakmaya doyamazdı. Aynaya bakar bakar, yüzü aynada değişir, güler, ağlar, acı çeker, sevinir, taş gibi donar, sonra sapsarı kesilir: ‘Ölüm’ der, aynayı elinden fırlatırdı” (Kemal, 1998: 15). Karakterine bir bütün olarak bakıldığında narsisizmin Derviş Bey’in toplumsal cinsiyet kimliğinin önemli bir boyutu olduğu görülür. Romanda Çukurova coğrafyası, güçlülerin her anlamda hükmünü sürdürdükleri topraklardır. Derviş Bey dönem olarak bu topraklarda yetişmiş ve “bir ömür boyu gerilmiş, kudurmuş, al kan içinde, ölmekle öldürmekten başka bir şey düşünmemiş, kaçmış, saklanmış, öldürmeyi, ölüm korkusunu ömrünün her saniyesinde yaşamış. Ve bütün bedeni korkudan korkuya kesmiş bir adam”dır (Kemal, 1998: 23). Öte yandan Türkmen geleneklerine, bu gelenekle anılan konukseverliğe sıkı sıkıya bağlı Derviş Bey, erkeklerin yönlendirdiği kan davası gibi töreleri acımasızca sürdürmektedir. İşkencenin her türünü uygulamaktan zevk alan sadist bir kişilik yapısına sahiptir. Derviş Bey, kan davalısı Mustafa Bey’in ailesinden birilerini öldürmesi için daha çok yetiştirdiği yanaşmalarını kullanır. Bunlardan biri de Mahmut’tur. Adam öldürmek için adam yetiştiren bu tipler yerine göre oldukça zalimdirler. Örneğin, “Mahmut için adam öldürmek bir şey değildi ki. Bu kapıda salt adam öldürmek için duruyordu. Bey bunun için besliyordu onu. Onu da ötekileri de...” (Kemal, 1998: 53). Mahmut, Derviş Bey’in kardeşi Cevdet Bey’e karşılık Akyollu Murtaza Bey’i öldürür. Cinayetden sonra dağlara gizlenen Mahmut, kasaba ağalarının etkisiyle yakalandıktan sonra Derviş Bey’in yönlendirmesiyle cinayet işlediğini söylemez. Ne var ki, karakolda gördüğü işkenceden sonra ölür. Kasabanın ataerkil zihniyetini sürdüren ileri gelenlerinin satın aldıkları doktor, Mahmut için karakola getirilirken yolda kalp yetmezliğinden öldüğü şeklinde rapor yazar. Daha sonra, “Mahmut’un tanınmayacak kadar paramparça olmuş kanlı ölüsü iki buçuk gün” kasaba alanında halka ibret alsınlar diye gösterilir (Kemal, 1998: 477).

Kan davasının bir sırası vardır. Sarıoğlu Derviş Bey, sıranın kendisinde olduğu bilinciyle ölüm ve korku duygularına saplanır. Bazen hedefe asıl kişiler yerine yanaşmalar girer. Bu ise öç almanın bir başka boyutudur. Derviş Bey’in acımasızlığı, kasabada yeni ağaların kışkırtmasıyla özellikle Derviş’e yakınlaşmanın yollarını bulan Kabakçızade Mahir Bey’in tuttuğu Ahmet aracılığıyla İstanbul’da okuyan kızı Nurhan için etrafa yazılan cinsiyetçi cümlelere ilişkin ortaya çıkar. Ataerkil sistemde erkekler arası hesaplaşmanın en kolay yolu kadınlardan geçmektedir. Derviş gibi feodal bir ağanın bundan etkilenmemesi mümkün değildi. Kasaba duvarlarına yazılan; “Derviş Bey dedikleri... Burada Beylik, Ağalık satar, kızı İstanbul’da fink atar. Kızları İstanbul’da randevu evlerinde çalışır, burada onların ve bütün kasabanın boynuzu göklere kadar uzar” (Kemal, 1999: 217) biçimindeki sözler bunlardan sadece birkaçıdır. Buna benzer cümleler kasabadaki duvarlara karalanmıştır. Bunun bedelini ödeyen Nurhan olur. Eğitimi yarıda kesilir ve her şeyden habersiz eve çağrılır. Hegemonik erkeklik düsturuyla Derviş Bey’in namusunun lekelenmesine neden olduğu ileri sürülen Nurhan, babası tarafından adeta lanetlenir. Fakat ileride Derviş Bey kızını anlasa da yüzüne bakamaz. Sonuçta bu durum, yeni ölümler getirir. Derviş Bey, “ama ben bunları affedemem. Namusumla oynadılar. Hükümet cezalarını versin. İsterse hiç vermesin. Ben onlara cezalarını kendi elimle vereceğim” diyerek başka cinayetlerin kapsını aralar (Kemal, 1999: 223). Bir gün kasaba kalabalığında bu konu üzerine Mahir Bey tarafından planlandığı şekilde, Derviş Bey’le

dalga geçmesi istenen Deli Hacı, yüzüne karşı insanlar içinde “boynuzları göğe, yıldızlara erişmiş bir pezevenk” (Kemal, 1999: 238) dediği Derviş Bey’in büyüttüğü Mahmut’un oğlu Yusuf tarafından öldürülür.

Sosyolojik açıdan bakıldığında “ataerkil toplumca biçimlendirilmiş erkek, varoluşu gereği sürekli ve daha çok erk ister. Bununla birlikte toplum da genel inanç ve değerler çerçevesinde biçimlendirdiği rol kalıplarının hem kadınlar hem de erkekler tarafından eksiksiz yerine getirilmesini bekler” (Çelik, 2016: 2). Üniversiteden acele bir şekilde getirilip eve hapsedilen Nurhan’da somut olarak görüldüğü gibi, “kadınlar, yüzyıllar boyunca erkeklerle aralarındaki temeli eşitsizliğe dayanan ilişkileri sebebiyle erkek egemen bir dünyada kuralları erkekler tarafından belirlenmiş bir hayatı yaşamak zorunda kalmışlardır” (Soysal Eşitti, 2020: 117). Romandan anımsanacak olursa, Derviş Bey feodal bir gururla kızını çağırıp sorgular. İnanmakla inanmamak arasında kalsa dahi yazıları yazanı bulup öldürmek ister. Nitekim bu tutum, dönemin toplumsal yapısında “erkek şerefının kadınların davranışlarına yakından bağlı olduğu” toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin ürettiği sorunsal örnekler (Kandiyoti, 2015: 196).

Derviş Bey, hegemonik erkeklik öznesi olarak diğer erkekleri de kullanır. Cinayet işlettiği Küçük Yusuf’u ele geçmesin diye kendisi öldürmeyi tercih eder. Fakat bu esnada kasaba ağaları Yusuf’u ele geçirip cinayeti Derviş Bey’in isteğiyle işlediğini söyletmeyi planlarlar. Muzaffer ise babası Derviş’in böyle bir şeyle suçlanması neticesinde asılacağını söyler. Babasını ikna etmek amacıyla; “kasabadaki düşmanlar da bunu bildikleri için aralarında para toplamışlar, ne kadar olduğu belli değil, Candarma Yüzbaşısının emrine vermişler, o da... Bulmalıyız baba, bulmalıyız Yusuf’u ve öldürmeliyiz. Yoksa baba, o yaşadıkça senin her zaman boynun iptе demektir...” diyerek babasından kaynaklı yaşayacağı sıkıntılarla yüzleşmek istemez (Kemal, 1999: 544). Muzaffer’in ileride Mustafa Bey’in oğlu Memet Ali ile iş ortaklıkları kuracağı ve son hızla topraktan sanayiye kayacakları düşünüldüğünde, tepkisini yeni hegemonik tipler ya da “yeni ataerkil ağalar” üzerinden değerlendirmek gerekir. Muzaffer’in içinde bulunduğu ruh hâliyle çoktan yeni *kötü* olanın karanlık yüzünü içselleştirdiği ortadadır.

Roman boyunca feodal koşullarda kan gütmе olaylarına sıklıkla rastlanır. İnsan öldürmenin kör bir gelenek hâline geldiği ve bunun erkekler eliyle inatla sürdürüldüğü yörede aleni bir tutumdur. Bu süreçte kan gütmе olayının ortasında olan beylerin, aşiret üyeleriyle bağımlılık ilişkisi sürdürdükleri de gözlenir. Beylerin her türlü aşağılanmayla karşı karşıya bıraktıkları köylüler, yanaşmalar, yarıcılar, ortakçılar gibi çiftlik halkı üzerinde koşulsuz iktidarları vardır. Ayrıca yaşadıkları çiftlik konaklarının görkemi, beylerin gücünü simgeler. Bununla yan yana yürüyen bir hegemonik erkeklik, “sadece erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu üstünlüğe değil, erkeklerin diğer erkekler üzerinde kurduğu üstünlüğe ve iktidara da karşılık gelir. Diğer erkeklerin eleştirilmesi ve hor görülmesi üzerinden konumunu inşa eden hegemonik erkeklik, yok sayma ve üstünlük gibi mekanizmaları kullanır” (Soysal Eşitti, 2020: 122). Örneğin, romanda yerel otoritelerin her türlü olanağını kullanmak için yollar aranır. Kan davası ekseninde işlenen cinayetlerden sonra devletin görevlileri bir şekilde etki altında tutulur. Yeni ağaların türemesiyle bereketli toprakların kavgası çoğalınca beylerin bir ceza unsuru olarak ağırlıkları kaybolurken, merkezi iktidarın yereldeki kurumlarının temsil-

cilerinden bu davranışların cezalandırılması için baskılar artar. Kuşkusuz bunu yeni ağaların değişen koşullara uygun olarak erkeklik iktidarlarını eski olanı tasfiye ederek sürdürmek istemelerinin bir sonucu olarak değerlendirmek gerekir.

Hegemonik erkeklik hâllerinde eğitimin etkisinin olmadığı ortadadır. Derviş ve Mustafa, kan davalı iki beydir. Öyle ki, birbirlerinden övünecek kadar birbirlerine saygı da duymaktaydılar. Çukurova’da son günlerini yaşayan iki aşiretin beyleri yukarıda da bahsedildiği üzere iyi eğitim almışlardır. Birinci Dünya Savaşı öncesi Derviş Bey, İstanbul Darülfünunu’nun hukuk kısmında okurken, Mustafa Bey Sultaniyi bitirmiştir. Okuduğu yıllarda cömertliğiyle tanınan Derviş Bey; Fransızca, İngilizce, Rumca ve Arapça öğrenmiştir. Çanakkale’de savaşan, Toroslar’da Fransızlara karşı çete kuran İstiklal madalyalı Derviş Bey’in kan gütmeye olayındaki işlevi okura ilginç gelebilir. Örneğin, Derviş Bey’in cinsel saplantıları olan kız kardeşi Sabahat Hatun’un eşi Kamil’i kırbaçlayarak, atını üzerine sürerek, yetmedi adamlarına kırbaçlatarak öldürmesi feodal toplumda ceza kesen bey imajında somutlaşır. Ona göre nedeni, eniştesinin eşine sahip çıkmamasıdır. Soyunun namusunu beş paralık etmesidir. Parçalanmış ölü beden karşısında Derviş Bey şunu söyler: “Götürün şunu da şöyle çiftliğin dışına, köpeklere atın” (Kemal, 1998: 140). Derviş Bey’e göre, karısına sahip çıkamayan bir erkek ölümü hak etmiştir. Bu olaya ilişkin görüldüğü gibi hegemonik erkeklikte erkekliğin kendini üretmesi ve sürdürmesi yalnızca kadınların ikinci plana atılmasıyla ilgili değildir. Kendisinin dışında kalan diğer erkek(lik)ler de -bir dereceye kadar karşıtlık oluşturmalarına izin verilse de- ikincilleştirilmektedir. Bu da erkekliğin net bir tanımı olamayacağını, bilakis küçük bir grup erkeğin ellerinde tuttukları gücü, birbirlerine içkin olan ırk, sınıf ve cinsiyet eşitsizliklerini pekiştirerek kadınlara ve diğer erkeklere karşı kullandığını göstermektedir (Kepekçi, 2012: 82). Başka bir açıdan, “erkeklik şiddetine en çok maruz kalanlar ise büyük ölçüde erkeklerdir. Hegemonik erkeklik, hep tekrarlanan ve sistem tarafından sürekli onaylanan bir yapıdır. Sürdürülebilir olabilmesi, bu erkeklik biçimiyle özdeşleşen davranış kalıpları ve ritüelleri yaygınlaştırması gerekir” (Sezer Şanlı, 2019: 294).

Kadın bedeni, ataerkil toplumları biçimlendiren erkek egemen değerler açısından bir mücadele alanıdır. Sabahat Hatun üzerinden eşi Kamil’in öldürülmesi, Derviş Bey’in üniversite okuyan kızı hedefte tutularak namusa vurgu yapıp babanın toplumsal konumuna dokunulması bir yaptırımlar dizisini ortaya çıkarmıştır. Toplumsal korumasını gerçekleştiremediği namus temelinde kadını ve onu koruyamayanı cezalandırmak, feodal sosyal ilişkilerde rastlanan bir sorundur. Erkek iktidarı ya da hegemonik erkeklik bu şekilde doğallaştırılmakta veya normalleştirilebilmektedir.

Romana dönülecek olursa, Akyollu Mustafa adamlarıyla, Derviş Bey’e pusu kurar. Yanlışlıkla başkalarını (Antepli kaçakçıları) öldürüp mallarını adamları arasında pay ederken, onları Akçasaz bataklığına gömerler. Çevrede bilinmesine rağmen “hukuk” işlemez. Köylüler yoksuldu. Aileleriyle birlikte ağaların yanında iş tutarlardı. Gelecekleri yok gibidir. Kolaylıkla eşkıya baskınlarına uğrayabilmekte, kızları dağa kaldırılabilir. Eşkıyalar, Akyollu Mustafa Bey gibi, göçmen köylülerinin topraklarını köylerini yakarak ellerinden alacak kadar zalim davranabilmektedirler. Toplumsal eşitsizlik, şiddet ve baskı yoksulları derinden etkilemektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ise daha ziyade kadınları etkisi altına almakta-

dır. Hukuksuzlukla beslenen toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ekonomide erkekler aracılığıyla sürdürülmesinin işareti olan şu cümlelere dikkat çekmek gerekir:

“Köylüler Akçasazdan tarla kazandılar, ama kazandıkları tarlalar ellerinde kalmadı, çeltikçi yeni yetme ağalara kaptırdılar. Akçasaz bir dönüm toprağı olmayan nice adamları büyük çiftlik sahibi etti, zengin, milyoner etti. Fabrika sahibi etti. Akçasazdan yetişen ağalar politikaya atılıp bir süre koca bir memleketin kaderine hükmedenlerin arasına katılıp en olumsuz, en korkunç rolleri oynadılar” (Kemal, 1998: 123).

Bütün bu ilişkilerde iktidar sahibi erkeklerdir ve bu korkunç roller hep kadınlar üzerindeki baskıyla işlemektedir. Kadınlar üzerindeki tahakküm, bu rolleri kuran şeydir. Derviş Bey ile Mustafa Bey’in yanı sıra yeni ağaların toplumsal yaşamdaki ilişkileri irdelendiğinde egemenliğin kuruluşundaki güçlü ataerkillik hemen göze çarpar. Gerçek şudur ki, “hegemonik erkekliğin kamusal yüzünün, ille de iktidar sahibi erkeklerin ne olduğuna değil, ama bu erkeklerin sahip olduğu iktidarı ayakta tutanın ne olduğuna ve bu kadar çok sayıda erkeğin neyi desteklemeye yönlendirildiğine dair olması gerekir” (Connell, 2016: 270). Açık olan şey, toplumsal iş bölümü ve paylaşımında erkeklerin ataerkil sistemin büyük ortakları olduğu gerçeğidir.

Derviş ile Mustafa Bey arasında süren kan davası, romanda değişen sosyal ilişkilerle verilir. Yeni ağa tiplerinin ortaya çıkışı koşullarına dikkat çekilir. Örneğin, on beş yaşlarında Darende’den gelen Memet Rüstemoğlu, bir ağanın yavaşmalığıyla hayata başlar. Köylerde çerçilik yapar, kasabada dükkân açar. Mal biriktirir. Sermayenin temeli olarak toprağı görür. Toprağın ölümsüzlüğü onu cezbeder. Derviş Bey’in zamanının geçeceğini bildiğinden onun topraklarını almaya niyetlenir. Çukurova’da çok kutsal olan topraktan sahiplenir. Derviş Bey ise yeni ağalara benzemeyi aşağılık bulur. Yeni ağaların varlıkları; usulsüz elde ettikleri topraklardan, eski ağaların varlıklarının bir kısmından, giden Ermenilerin geride bıraktıkları üzerinden bina edilir. Bunun yanı sıra tapucu Abdülhalik Efendi de ağalara, usulüne uydurup hazine mallarını verir. Hacı Osman Ağa, Süleyman Sami, Mahir Kabakçioğlu, Hacı Kurtboğa, Süleyman Aslansoypençe, Cafer Özpolat, Muallim Rüstem Bey, Ala Temir Yamaklı, Zalımoğlu hepsi de yeri geldiğinde şeytana pabucunu ters giydiren, ekonomi-politiğin yeni aktörleri, daha doğrusu kurnazlarıdır. Bu dönemde Halk Partisi siyaseten güçsüzleşirken, iktidarın temsilcisi Demokrat Parti olur. Demokrat Partiye hızla entegre olan ağalar, yalnızca bir gecede gömlek değiştirirler. Demokrat Partiye birlikte bu kez kredi muslukları Çukurova’nın yeni ağalarına açılır. Yaşar Kemal, söz konusu politik dönüşümü tarihsel koşulların toplumsal yönleriyle işler. Türkiye siyasetinde önemli kırılmaları taşıyan Halk Parti Dönemi’nin olduğu kadar, Demokrat Parti Dönemi’nin de Çukurova’daki etkilerine eleştirel bir mesafeden yaklaşır. Bunu yaparken roman kahramanlarından Mustafa Bey’in Demokrat Partiye, Derviş Bey’inse Halk Partiye yakın olduğunu hissettirmeyi ihmal etmez. Bu arada Mahir Bey, Demokrat Partiye tamamen sırtını yaslar. Roman dinamiğinden hareketle ele alındığında Sancar’ın şu ifadesine bakmak gerekir: “Erkek egemen toplumlarda farklı erkeklikler arasında hiyerarşi ve iktidar mücadelelerine dikkat çekilmektedir; devlet, ordu, iş gücü piyasası gibi kurumlaşmış patriarki alanlarındaki yapılanmış erkek egemenliğine özel vurgu yapılarak doğrudan siyasal ilişkilerine gönderme yapılmaktadır” (Sancar, 2013: 17).

İnsanların değer yargıları, servet edinme dışında bir gerçekliği olmayan ekonomi-politik sürecin sonunda tüm özellikleriyle hegemonik erkeklik tiplerinde somutlaşır. Ağaların bir kısmı dönemin koşullarına göre çok iyi eğitim almışlardır. Örneğin, Mahir Bey Avrupa’da okumuştur. Ne var ki, tapu memuru Abdulhalik Efendi’ye yanaşmak onun için daha önemlidir. Kimsenin haberi olmadan satılığa çıkarılan hazine mallarından o da payını alır. Zamanla “nüfuzu, bol parası, dostları, arkasında dağ gibi partisi, bankalarda da istediği kadar kredisi” oluşmuştur (Kemal, 1999: 53). Sıra, Derviş Bey’in topraklarını elde etmeye gelir. Derviş Bey’in oğlu Muzaffer’i kazanarak babasını ikna etmenin yollarına bakmıştır. Onunla barışmak uğruna önerilen rezillikleri bile kabul etmiştir. Derviş Bey’in Tarsus Amerikan Kolejinde okuyan diğer oğlu Ceyhun ise ekonomik değişimi görürken babasını uyarır: “Dünya artık öküzün boynunda değil, peygamberin kelimasında değil, Allah’ın ayetinde değil. Oğuzun geleneğinde değil, ekonominin sırtında duruyor” (Kemal, 1999: 67). Denebilir ki yazarın, “bu romanlarda yiten göçebelik değerlerini, bu değerlerin yaşatıldığı toplumu ve bu toplumun insanlarını mutlak iyiler olarak anlatması, bu değerlerin yok olmasına yol açan kapitalist toplum değerlerini yermesi, ilk bakışta göze çarpmayan, ancak yazarın diğer yapıtlarındaki ortak özelliklerin anlaşılmasıyla belirginleşen” bir özelliktir (Aksu, 2003: 140).

Romanda, ekonomik dönüşüm ve erkekler aynı sahnededir. Para, erkeğin kontrolündedir. Olaylar, anlamlar, semboller, ilişkiler üzerine toplumsal süreci inşa edenler, değişen erkeklik hâlleridir. Ağalar, her dönemin iktidarının nimetlerinden yararlanmasını iyi bilmektedirler. Derebeyi olarak niteledikleri Derviş Bey gibi tipler, tek pati dönemiyle ya da İsmet Paşa’yla bir görülmektedir. Kasaba savcısına bazı tipleri sürmeleri için rüşvet verirler. Gücü yettikleri güçsüzlere, kasabanın ortasında şiddet uygularlar. Ağaların içinde olduğu şiddet olayları açısından bakıldığında, “hegemonik erkeklik pratiklerinden olan şiddet, aynı zamanda erkekliliği yeniden üreten bir sosyal performanstır. Erkeklik ideolojisinin zayıflayacağından ya da hegemonik olma özelliğini kaybedeceğinden duyulan korku şiddeti araçsallaştırmaktadır” (Laloğlu, 2018: 393). Örneğin, kasabada dürüst bir insan olarak tanınan, ağaları eleştiren demirci Mustafa’yı dükkânında Kurtboğa’ya arkasından kurşunlatırlar. Arzuhâlici Ali’yi ortadan kaldırmayı denerler. Akçasaz bataklığını kurutup toprak edinmek isteyen köylüleri kurşunlatıp evlerini yakarlar. Bu esnada Mestan’ın silahından çıkan kurşunlar Süleyman Aslansoypençe’nin ölümüne neden olur. Kuşkusuz bu ölümden, ağaların deyimiyle toprakları elde etmeye çalışan “komünistler” suçlu bulunur. Yörenin toprak peşinde koşan köylüleri, Mestan’ın ailesi, Yel Veli’nin ailesi ve yakınları kelepçelenerek kendilerine edilen küfürler, atılan taşlar ve pislikler, vurulan tekmeler eşliğinde “vatan hainleri, din düşmanları, Moskoflar” diye bağırarak çarşı kalabalığının arasında kasabada gezdirilirler (Kemal, 1999: 203). Ağalar için her şey yolundadır. Çukurova’da yapılacak modern çiftlikler, kurutulacak Akçasaz bataklığından yükselirken, topraksız köylülerin ne gibi bir işlevi olabilirdi ki! Öte yandan dostu demirci Mustafa’yı öldürdüğü söylenerek içeri atılan Tellal, suçsuzluğu anlaşıldığında bu işi başına getiren Kurtboğa Ağası’nı öldürür.

Yerel otoriteler tarafından modernleştiği iddia edilen, romanın geçtiği toplumda kan davasının ortadan kalkması için erkeklerden barış kurulu oluşturmak istenir. Yeni ağaların arzulu davrandıkları bu kurulun asıl amacı, her iki aileyi sürdürmektir. Böylece yeni ağalar

gidenlerin topraklarına rahatça konabileceklerdir. Aileler birbirlerini öldürdüklerini inkâr et-seler bile vali, kaymakam, belediye başkanı, askeri erkan vb. bunu bilmektedir. Vali, “bunlar vahşi, bunlar hasta, deli, yalnız bilsinler ki, ne kadar canavar olurlarsa olsunlar hükümetimiz bu canavar derebeylerinin tepesine balyoz gibi iner” (Kemal, 1998: 183) demektedir. Barış kurulunun çok fazla rolü olmaz. Sermayenin yasaları ve buna göre biçimlenen toplumsal ilişkiler doğrultusunda zaman içinde kurul, işlevsiz kalır. Öyle de olur. Her iki kan davalı ailenin çocukları, değişen dünyanın nimetlerine ve gücüne yoğunlaşıp ardından da kendi aralarında iktisadi girişimlerde bulunurlar. Mustafa’nın oğlu Memet Ali, yanlarında tuttuk-ları köylülerin gönderilmesi yönünde babaannesi Karakız Hatun’a karşı gelerek, traktörü ve diğer tarım aletlerini emek yoğun işlerin yerine koymayı başarır. Bir yandan yeni köyler ve çiftlikler kurulurken, diğer yandan fabrikalar için makineli tarımın geliri sermayeye dönüştü-rülür. Çeltikçilik, gelire gelir dememektedir. Memet Ali’nin, makine almak için tarla satmaya çalıştığı Ala Temir’e söyledikleri yaşananları özetler: “Para parayı büyütmezse, büyümeyen para ölüme mahkumdur. Para her gün her gün doğuracak, doğurmalı” (Kemal, 1998: 514).

Eserin ikinci cildinde Mustafa Bey’in yalnızlığı göze çarpar: “Memet Ali artık ilden hiç gelmiyordu. Birçok traktör sürücüsü göndermişti. Traktörler, batoslar, biçerdöverler, pulluk-lar, kötenler, atlar, inekler, öküzleri alıp götürmüşlerdi” (Kemal, 1999: 14). Mustafa Bey’in yanında Senem Karı dışında kimse kalmamıştır. Babasını Adana’ya gelmesi konusunda ikna edemeyen Memet Ali, kan davasını anımsayarak “yabanıllar, barbarlar” söylemiyle ara ara babasından bütün mallarını elinden alacak şekilde imza almaya gelip ilişkisini koparır (Ke-mal, 1999: 15). Çevredeki hareketlilik doğrultusunda Mustafa Bey’in trajedisi Derviş Bey’in dikkatinden kaçmaz: “Bir şeylerin çürüdüğü, koktuğunun, bittiğinin eksildiğinin farkın-daydı. Derviş Bey’in içindeki boşluk günler geçtikçe çoğalıyor, azıttıyordu” (Kemal, 1999: 16). Oğlu Muzaffer bile Memet Ali ile ortak fabrika kurar. Sosyolojik açıdan ele alındığında, baba-oğul ilişkileri ve ataerkil otorite, yenilik kazanan geleneksel bir toplumun önde gelen sacayakları doğrultusunda hızla değişmektedir (Kıray, 1999b: 118). Diğer yandan aşiret iliş-kileri değişirken emek yoğun çalışanlar için beyler tarafından sağlanan sosyal bakımı yerine getirecek güvenlik mekanizmaları, sosyal güvence modeli olarak söz konusu değildir ve bu durum, eserin birçok yerinde görülebilmektedir.

Erkek, iktidarını korumak için her yolu dener; insan öldürür, dağa kız kaçırır, karakolda işkence yapar, usulsüz bir şekilde devlet işini kötüye kullanır, çiftlik kurar, köylüyü sömürür, çoklu evlilik yapar, büyük toprakların sahibi olur, toprak gelirini kullanır, toplumsal cinsiyet rollerine dayalı iş bölümünü sürdürür, silah kullanır, kamu görevlilerini satın alır... Konak-larında yaşayanların dışarıda ve içeride nöbetçileri bulunur. Yanaşmalar karın tokluğuna ça-lışır. Dolayısıyla sermaye yalnızca erkeğe aittir. Bu sosyal ekonomik veriler, erkek egemen toplumu açıkça gözler önüne serer. Sermayenin erkek eli, ekolojik yapıyı da değiştirir. Yeni ağaların telaşı, bataklığın bir an önce kurutulup tapusunu almaktır. Topraklı ve topraksız köy-lüler, ağalar, beyler, “bu altın örneği topraktan, herkes, her gün bir parça koparıyordu. Ulu bir savaş vardı su altındaki bu verimli toprağın yöresinde. Herkes herkesin gözlerini oymaya hazırlanıyordu” (Kemal, 1999: 42). Sonuçta yeni ağaların hükmü sürecektir.

Romanın sonlarına doğru satılan konağının yıkılmasına başlanırken Mustafa Bey için Derviş Bey harekete geçer: “Onu görmeli, on görmeliyim, neye mal olursa olsun bugün, bu perişanlıkta onu görmeliyim. Ölmüşse eğer, kurtlanmış şişmişse, onun cenazesini ben kaldırıyorum, en güzel törenlerle, yiğit, onurlu düşmanımın. O ölmekle benim de yarım öldü demektir” (Kemal, 1999: 557-558). Derviş Bey, yer yatağında kıvranan hasta Mustafa’yı görünce geri çıkar. Yerine modern bir çiftlik binası kurulması için satılan konağın yıkımı ilerleyince Mustafa Bey, Derviş’i bekler. O gün gelmez. Bakıcısı yaşlı kadınla vedalaşır, yola çıkar. Cansız bataklığa bedenini bırakır. Derviş Bey de Yusuf’u öldürür. Akyollu konağına uğrar. Konak yıkılmıştır. O da altındaki atı sürerek Ceyhan ırmağına doğru gider...

Kadınlar açısından bir değerlendirmede bulunmak gerekirse, romanda kadın karakterlerin büyük ölçüde yan karakterler olduğu net bir biçimde anlaşılmaktadır. Toplumsal alanda erkekler kadar görünür kılınmadıkları gibi, ataerkil yapıda tamamıyla erkeklerin kontrolündedirler. Öyle ki, “ataerkil sistem içerisinde erkekler ve erkeklik ideolojisi tarafından ezilen, baskı altına alınan ve bir zaman sonra bu ezilmeyi içselleştiren kadınlar, sadece kendi cinsinden olanların bulunduğu bir ortamda bile kendisini rahat hissetmeyip deneyimlerini paylaşamadıkları” (Kepekçi, 2012: 69) sorunsalı romanda gözlemlenen bir gerçekliktir. Çoğunluğu oluşturan erkekler, hegemonik erkekliğin hem öznesi hem de nesnesi olurlar. Her iki romanda ortaya çıktığı gibi belli bir grup erkek azınlığı, güç ilişkilerine yön vermektedir. Zira “hegemonik erkeklik kavramı, nasıl olup da küçük bir azınlık erkeğin bütün iktidar ve güç pozisyonlarını ellerinde tuttuğunu; bunu nasıl meşrulaştırıp tahakkümü yeniden var edebildiğini açıklamaya çalışmaktadır” (Sancar, 2013: 32). Açıkçası bu sosyal gerçeklik, eserde eski ve yeni ağalar, köylüler, politikacılar ve kamu çalışanları üzerinden işlenir.

Sonuç

Üretim ilişkilerinin etkilediği toplumsal-politik süreçler, mekânsal değişiklikleri de beraberinde getirmektedir. Çukurova’da kültürel antropolojik ele alışla göçebe aşiretlerin, egemen olanın talepleri doğrultusunda toprağı yerleştirilmesiyle çadır yaşamı ve hayvancılık alanındaki uğraşlar tarımsal alana kayarken, toprağı yerleşiklik köy niteliğinde bir yaşamın kapılarını açar. Kuşkusuz ağaların ve beylerin güç sahibi oldukları toplumsal yapılarda, ekonomik unsurların belirlediği şekilde birbirinden toprağı ve topraktan elde edilen geliri kullanma yönüyle kalın çizgilerle ayrılmış toplumsal tabakalar bulunur. Aynı zamanda aşiretler ve geniş aileler üzerinden ilerleyen bir toplumsal işleyişte ataerkil düzen de sürdürülmektedir. Eski ağalar arasında yer alan romanın ana karakterleri Derviş ve Mustafa Beyler, etraflarında aşiretleri olmakla birlikte çiftliklerindeki geniş konaklarında birincil düzeydeki aileleriyle yaşamlarını idame ettirmektedirler. Eserde toplumsal bir güç olarak belirleyici oldukları dönemde, kasaba ileri gelenlerinin, yürütme konumundaki siyasi yapı ve bürokrasinin uzun yıllar desteğini görmüş bu ağaların dönemi kapandığında, dönüşen üretim ilişkileri içinde yeni ağa tipleri ortaya çıkmıştır. Bunlar, Anadolu’da özellikle kendi dinamiğinde ilk tarımsal kapitalizmin gelişme eğilimleri içinde yeni sermaye grupları olarak biçimlenirken, kendilerinden önceki ağa kuşaklarına göre daha geniş bir refaha sahiptirler. Burada altı çizilmesi gereken nokta, her iki toplumsal dönüşüm aşı-

masında hegemonik erkekliğin hâkim unsur olmayı sürdürmesidir. Diğer yandan ortaya çıkan bir çelişki de şudur: Derviş ve Mustafa beyler yaşlanırken, geleneksel toplumlarda gördüğümüz toplumsal statünün artmasının aksine, statü kaybıyla birlikte üretim araçları üzerindeki tasarruflarını, değişen koşullarda çocuklarına bırakmaları ataerkil yapının başka bir yöne evrilmesine sebep olmaktadır. Tarımsal kapitalizmdeki ilerlemeyle fabrikaların çoğalması, ekonomik gücün el değiştirmesi ve üretim süreçlerinin modernizasyonu hiç şüphesiz genç kuşak erkeklik hâllerine yansımaktadır. Mülkiyetin ve servetin erkek egemenliğinde olması, toprakları olmayan tarım işçilerinin bu sürecin dışına itilmesi çeşitli sosyal problemleri ortaya çıkarırken, kadınlar açısından çok daha eşitsizleştirici bir durumu toplumsal yapıda belirginleştirmektedir. Üretim ilişkilerine bağlı dönüşüm, toplumsal boyutlu olarak tüketim ve kullanım araçlarının çeşitliliğini de artırmaktadır. Örneğin, ulaşımında at önemini yitirirken Ala Temir'in altındaki gibi son model Mercedes ve Ford marka arabalar, toplumsal yaşamda statü göstergeleri olarak anlam bulur.

Diğer yandan romanda Türkmen gelenekleri hızla tükenmeye başlarken, bazı geleneklerse tam anlamıyla yozlaşır. Ayrıca erkeklerin iktidar oldukları toplumsal etkileşimlerin yanı sıra ekolojik döngünün değişimi (ekolojik yıkım) de yeni bir toplumsal gerçekliği inşa eder. Eski geleneksel mesleklerin, yani mekanik toplumda önemli işlevi olan mesleklerin (nalbant, demirci, tellal, yanaşma, köşker, saraç, yarıcı vb.) önemi azalır. At ve öküzle çiftçilik, yerini traktöre ve biçerdövere bırakır. Emek-sermaye çelişkisinin artmasıyla sosyal güvenlik arayışları eşliğinde Traktör İşçileri Sendikasının ortaya çıkışı, eserdeki bu tarihsel geçişi özetler. Toprak reformuna karşı olan yeni ağalar, yeni partilerin desteğiyle büyük çiftlik ve fabrikaların kurulmasından yana konum alırlar. Yaşar Kemal'in deyiimiyle, yaptıklarından pişmanlık duymayan eli kanlı *derebeyi atıkları*, hiç kimseye güvenmemeyi gelenek edinmiş Derviş ve Mustafa Bey gibi tipler yeni koşulların altında kalmaya mahkûm edilmiş, artık *bu modern dünya üstüne hiçbir şey bilmeyenlerin* önemi bitmiştir. Dolayısıyla insanların hayatlarına yön veren değerler sistemi değişmiş, yeni sosyal etkileşim sistemlerine uyum gösteremeyenler anlam veremedikleri bir boşluğa sürüklenmiştir.

Değişen güç ilişkileri, hileli yollarla başlayan servet edinme savaşı her dönemin siyasetine eklenerek yerelde kendi otoritesini eril tahakküm temelinde inşa etmektedir. Bu sosyolojik gerçekliğin hegemonik erkeklik kısmını şöyle okumak mümkündür: Çukurova ağalarında gördüğümüz gibi hegemonik erkekliği örnekleyecek şekilde, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin egemen olduğu kamusal ve özel alanda toplumsal cinsiyet eşitsizliği, her koşulda erkek egemen sistemi meşrulaştırmak üzerine kurulu bir toplumsal yapıya içkindir. Bu gerçeklik, ağaların kendi aralarındaki ilişkilerinde, kasaba bürokrasisiyle sürdürdükleri etkileşimlerde, devletin ideolojik aygıtlarıyla girdikleri pratiklerde, ekonomi-politiğin değişen doğasının egemen yanında yer alarak kendi ideolojisini yeniden üretir. Kuşkusuz yaşanan süreç, ataerkil-geleneksel toplumsal etkileşim sistemlerinde ortaya çıkardığı anlam örüntüleri içinde kadınlara ve “güçsüz” erkeklere karşı kabul edilmiş bir erkeklik imgesini de yükler. Kamusal alandaki kurumların burada işlev sahibi olduğuna da değinmek gerekir. Aile, ekonomi ve siyaset kurumu gözetildiğinde bunların daha çok servet sahibi erkekleri teşvik eden bir dinamiği yarattıkları görülmektedir.

Yaşar Kemal, umudun romancısıdır. Fakat bu özelliği, onu toplumsal gerçekliğin hegemonik erkeklik gibi arzu edilmeyen yanlarını başka eşitsizlikçi ilişkiler ağında, özellikle sınıfsal işlemesine ve bunlara tarihsel bir olgu kazandırmasına engel olmaz. Yazar; güçsüzlerin, sınıfsızların, kimsesizlerin, topraksızların, adalet arayanların sözcülüğünü yaparak eserlerinde insanlık için umut aşılır. Romanda yoksul ve topraksız Tellal'ın ve Mestan'ın, zulüm abidesi hâline gelen yeni ağalardan bazılarını öldürmesi onur arama davranışı olarak gözler önüne serilirken, hegemonik erkekliğin kamusal ve özel alandaki gücü, servet sahibi erkeklerin artan rolüyle perçinleştirilip işlenir.

Yaşar Kemal'in yukarıda çözümlenen romanlarından hareketle denebilir ki, toplumsal tarihsel gerçeklere dayalı estetik değeri yüksek edebi metinleri erkeklik çalışmaları bağlamında da ele almak mümkündür.

Kaynakça

- Aksu, N. (2003). Akçasaz'da yitenlerin ardından (S. Oğuzertem. Ed.) *Geçmişten geleceğe Yaşar Kemal* içinde (ss. 140-156). Adam.
- Arık, E. (2016). Erkeklik çalışmaları (F. Saygılıgil. Ed.) *Toplumsal cinsiyet tartışmaları* içinde (ss. 231-248). Dipnot.
- Arslan, A. D. (2019). Öteki, iktidar ve erkeklik ekseninde Murathan Mungan'ın "Binali ile Temir" ve "Dumrul ile Azrail" öyküleri. *folklor/edebiyat Dergisi*, 100 (25), 985-995.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm* (B. Yılmaz. Çev.) Bağlam.
- Bribiescas, R. G. (2021). Evolutionary and life history insights into masculinity and warfare: Opportunities and limitations. *Current Anthropology*, 62 (23), 38-53.
- Carrigan, T., Connell, B., Lee, J. (1985). Toward a new sociology of masculinity. *Theory and Society*, 14, 551-604.
- Connell, W. R. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir. Çev.) (2.bs.). Ayrıntı.
- Çelik, G. (2016). "Erkekler de ağlar!": Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü. *Fe Dergi*, 8, 1-12.
- Doorn, G. V., March, E. (2020). Hegemonic masculinity, gender, and social distance: The mediating role of perceived dangerousness. *Journal of Gender Studies*, 30 (3), 306-316.
- Gedik, E. (2016). Bir tüketim kültürü ürünü olarak anti-kahraman erkek imajları. *Vira Verita Dergisi*, 4, 37-58.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler* (A. Bora, F. Sayılan, F. Özbay, H. Tapınç, Ş. Tekeli. Çev.) (5.bs.). Metis.
- Kemal, Y. (1998). *Demirciler Çarşısı Cinayeti. Akçasazın ağaları 1*. (3.bs.). Adam.
- Kemal, Y. (1999). *Yusufçuk Yusuf. Akçasazın ağaları 2*. (3.bs.). Adam.
- Kepekçi, E. (2012). (Hegemonik) erkeklik eleştirisi ve feminizm birlikteliği mümkün mü? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 11, 59-86.
- Kıray, M. (1999a). *Toplumsal yapı toplumsal değişme*. Bağlam.
- Kıray, M. (1999b). *Seçme yazılar*. Bağlam.

- Laloğlu, P. (2018). Hegemonik erkeklik ve şiddet. *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 393-397.
- Lax, J. B., Mertig, A. G. (2020). The perceived masculinity of meat: Development and testing of a measure across social class and gender. *Food, Culture&Society*, 23 (3), 416-426.
- Lindisfarne, N., Cornwall, A. (2016). *Dislocating masculinity*. (2.ed.). Routledge.
- Martin, D. L. (2021). Violence and masculinity in small-scale societies. *Current Anthropology*, 62 (23), 169-181.
- Mutluer, N. (2013). Türkiye’de cinsiyet hâllerinin sınırları: “Namussallaştırma” (N. Mutluer. Ed.) *Cinsiyet hâlleri içinde* (ss. 14-30). Varlık.
- Parın, K. (2019). Erkekliğin kitabı: Türk romanında erkeklik ve milliyetçilik (1908-1923). *Söylem Filoloji Dergisi*, 4 (2), 586-591.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız iktidar: Ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. Metis.
- Sezer Şanlı, A. (2019). Kültür çalışmaları ve feminizm bağlamında erkeklik çalışmalarına dair bir literatür analizi. *İmgelem*, 3 (5), 287-304.
- Soysal Eşitti, A. (2020). Kürk Mantolu Madonna’da eril iktidarın yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 32, 111-136.
- Şeker, A., Özcan, E. (2021). Ekonomi-politik yönleriyle karşılaştırmalı roman analizi: Gazap Üzümleri, Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Yusufçuk Yusuf. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (1), 79-91.
- Tharaud, B. C. (2017). *Çukurova Yaşar Kemal edebiyatının temelleri* (T. Çulhaoğlu, Çev.) Yapı Kredi.
- Türk, H. B. (2015). ‘Şiddete meyyalim vallahi dertten’: Hegemonik erkeklik ve şiddet (B. Yazar. Ed.) *Şiddetin cinsiyetli yüzleri içinde* (ss. 85-111). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Utanır Karaduman, A. (2020). İhsan Oktay Anar’ın romanlarında erkekler ve erkeklikler. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (2), 526-542.
- Yanikkaya Aydemir, P. (2012). Antropolojide sınıf ve toplumsal cinsiyet gerilim hattında Marksist ve feminist yaklaşımlar. *İstanbul Üniversitesi İnsanbilim Dergisi*, 1 (2), 108-120.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1794

Araştırma makalesi/Research article

Çeviribilim ve Çeviri Olgusu Açısından İdeoloji

Translation Studies and Ideology in terms of Translation

Nurdan Maral*

Faruk Yücel**

Öz

Çeviri eylemi ve olgusunun dilbilimsel/metinsel ya da iletişimsel aktarıma indirgenemeyeceği gerçeği, artık çeviri alanında araştırma yapan ve çevirinin toplumdaki işlevi hakkında düşünen herkesin kabul ettiği bir gerçektir. Tek düzlemli bir aktarım olarak ele alınmaması gereken çeviri olgusu, zaman/uzama bağlı görece bir güç aracına dönüşebilir. Tarih boyunca düşüncenin gelişmesinde ve değişmesinde önemli rol oynayan dini, siyasi, felsefi ve bilimsel metinlerin oluşumunda ya da üretilmesinde çevirilerin etkisi düşünüldüğünden daha fazladır. Toplumlar, sosyal tarihi biçimlendiren düşünce ve kültürlerin gelişmesinde kaçınılmaz olarak birbirlerini olumlu ya da olumsuz etkilemiştir. Bu etki alanlarından biri kuşkusuz çeviri ile ilgilidir. Bunun nedeni, metinlerin toplumu şekillendirmede en etkili araçlardan biri olmasıdır. Çeviriler bir toplumda ya da kültürde algı yönetimini

Geliş tarihi (Received): 31-03-2021 - Kabul tarihi (Accepted): 25-07-2021

* Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Programı (Ph.D. Student, Ege University Social Sciences Institute Translation Studies Program) nurdanmaral@gmail.com. ORCID 0000-0002-3354-8908

** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim ve Tercümanlık Bölümü. (Ege University, Faculty of Letters, Department of Translation and Interpretation) faruk.yucel@ege.edu.tr. ORCID 0000-0003-2027-882X

biçimlendirmede bir araç olarak da kullanılabilir. Çeviri denilen ürünler, belli bir zaman ve uzamda bir güç odağı tarafından planlı ve kasıtlı belli bir etki yaratarak toplumu değiştirmeye ya da yönlendirmeye çalışılıyorsa, burada ideolojik bir yapılanmadan söz edilebilir. Bu çalışmada, çeviribilim çalışmalarında ideoloji kavramının nasıl tartışıldığı ve çeviri sürecinde alınan kararlarda ideolojinin etkisi ele alınmaktadır. Bu bağlamda, ideoloji kavramının açılımı ve anlamı sorgulanarak ideolojinin çeviri ile olan ilişkisi irdelenmektedir.

Anahtar sözcükler: *çeviribilim, ideoloji, çevirmen kararları, çeviri süreci*

Abstract

The act and phenomenon of translation cannot be reduced to mere linguistic / textual or communicative transfer, an argument agreed by all researchers in the field and others interested in the function of translation in society. The phenomenon of translation should be seen not as transfer on a single level, but as a tool, whose power is related to developments in a particular time and space. Thus, the effects of translations may have been underestimated, since translation is important in the formation or production of religious, political, philosophical and scientific texts that have played an important role in the development and change in thought throughout history. Societies have inevitably influenced each other, both positively or negatively, in shaping the ideas and cultures throughout history. Translation is undoubtedly one of the means by which this influence occurs. Translations can also be used as a tool for perception management in a society or culture. The products called as translation may attempt to change or direct society through certain planned and deliberate effects via a power focus at a certain time and space, thus creating an ideological structuring. This study provides a discussion of the concept of ideology in translation studies, and the effect of ideology on the decisions taken in the translation process. In this context, this study examines the meaning of the concept of ideology, and also its relationship with the concept of translation.

Keywords: *translation studies, ideology, translator's decisions, translation process*

Extended summary

Introduction: The act and phenomenon of translation cannot be reduced to mere linguistic / textual or communicative transfer, an argument agreed by all researchers in the field and others interested in the function of translation in society. The phenomenon of translation should be seen not as transfer on a single level, but as a tool, whose power is related to developments in a particular time and space.. Thus, the effects of translations may have been underestimated, since these are important in the formation or production of religious, political, philosophical and scientific texts, which have played an important role in the

development and change in thought throughout history. Societies have inevitably influenced each other, whether positively or negatively, in shaping the ideas and cultures throughout history. Translation is undoubtedly one of the means by which this influence occurs; and in this respect translations can be used as a tool for perception management in a society or culture. The products called translation may attempt to change or direct society through certain planned and deliberate effects at a certain time and space, via a power focus, thus creating an ideological structuring. In this regard, texts/translations are extremely effective tools in shaping societies. Although texts are created by individuals and institutions in a particular society, new texts can be adopted in a society from different languages and cultures through translation. However, this will not necessarily be for the benefit of that society. Here, it should be considered by whom the translations are made, and for what purpose. An act done with a certain purpose and intention can become an ideological tool, including an act of translation. As Thompson emphasizes, the concept of ideology is considered in the context of descriptive concepts used by social sciences and as “thought systems”, “belief systems” or “symbolic systems” peculiar to social action or political practice, as a neutral ideological way of thinking (2013: 14). This study provides a discussion of the concept of ideology in translation studies, and its effect on the decisions made in the translation process. In this context, this study examines the meaning of the concept of ideology, and also its relationship with the concept of translation.

Literature Review: According to Humboldt, language is a formative activity that participates in the process of producing ideas and forming concepts beyond being a structure consisting of simply putting words together (Humboldt, 1988: 51). Humboldt adds that the language of a nation cannot be independent of that nation’s worldview. This worldview determines and develops language (Akarsu, 1998: 42). Therefore, thoughts create language, but the reverse is also true (1998: 43). Based on the argument that language determines thought and thought determines language, transferring a thought to another culture and language for certain purposes can also be interpreted as bringing a deliberate change in the language accordingly. The translation process, which is the transfer of a work between languages, and also a decision-making process, not only involves the explicit ideology of the decision maker, but also indicates a sufficiently ideological behavior, even when it is apparently guided by no ideological goals or views (Kanca, 2009: 77). In this context, it can be said that in every translation, ideological choices are made, whether consciously or unconsciously. Basil Hatim and Ian Mason define a translator as being at the very center of translation, which is a very dynamic process, and is an intermediary between the producer of the source text and the target recipients of the text (1990: 223). Furthermore, they state that translators are the first readers of the source texts and, unlike an ordinary reader, are responsible for conveying the source text as impartially as possible, unbiased by individual ideology, beliefs or values in the translation. (Hatim ve Mason, 1990: 223, 224). However, this is not in fact possible; Tymoczko argues that the ideological effect can vary between

translations, even of the same text, because ideology is not only implicit in the translated text, but also in the recipient audience, and in the translator's voice and stance. She also argues that the variables of ideological position held by translators' are directly related to their role in the process. (2014: 181).

Conclusion: It is impossible to consider the shaping of the translation, literary and cultural system independent of ideology, and accordingly, the use of language develops towards a specific function and is shaped according to social norms/expectations. This ideological attitude inherent in language cannot be seen in isolation from the cultural context in which the translator is working, whether alone or in collaboration with others. Therefore, it is a myth that translators can convey the text impartially without adding individual ideology, beliefs and values in the translation process. In this context, as Tymoczko points out, rather than seeing translators as simply an intermediary who transmits linguistically, removed from all influences, it is much more realistic to see them as individuals under the influence of both their own culture, and also of dominant ideological, linguistic and cultural factors. With every decision taken, certain ideological choices are made in terms of worldview, belief, way of thinking and values, although not necessarily in a direct political sense. The most obvious indications that these choices are of an ideological nature emerge by comparing different versions of a translation of a source text. These indicators are generally heard as the voice of the translators themselves, but also as the voice of the patrons, who impose limitations on the translators, and also the target society and culture. In fact, translations can be thought of as "mixed" texts, a blend of all these sounds, each of which is heard in different tones and strengths in different parts of the text. In this respect, translation is one of the most effective tools for the exploration of the individual and society, at both the linguistic and cultural levels.

Giriş

Çeviri edimi ve olgusunun dilsel/metinsel ya da iletişimsel bir aktarıma indirgenemeyeceği, günümüzde çevirinin toplumdaki işlevi konusunda araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Çünkü çevirinin salt dilsel, kültürel, düşünsel bir edim olmayıp, toplumları oluşturan inanç, yaşam, ekonomi ve değerler dizgesi gibi farklı alanları etkileyip değiştirdiği ya da biçimlendirdiği, çeviriye ilişkin yapılan kuramsal ve tarihsel çalışmalarda dile getirilmektedir. Dolayısıyla çeviri olgusunu tek düzlemli bir aktarım olarak ele almak, onun karmaşık ve zaman/uzama bağlı görece bir güç aracına dönüşebileceğini göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Tarih boyunca toplumların gelişim ve değişiminde önemli bir rol oynayan dini, siyasi, felsefi ve bilimsel metinlerin oluşmasında ya da ortaya çıkmasında çevirilerin etkisi düşünüldüğünden fazladır. Toplumsal ve kültürel tarihi belirleyen düşüncelerin gelişmesinde olduğu kadar, toplumların birbirini olumlu ya da olumsuz anlamda etkilemesinde çevirinin belirleyici bir yeri vardır. Bunun nedeni, metinlerin/çevirilerin toplumları biçimlendirmede en etkili araçlardan biri olmasıdır. Genel anlamda,

salt toplumunda yaşayan birey ve kurumlar tarafından metinler oluşturulsa da, başka dil ve kültürden çeviri yoluyla aktarılan yeni metinler topluma kazandırılmaktadır. Ancak bu kazanç, her zaman toplumun yararına olacağı anlamına gelmemektedir. Burada çevirilerin kimler tarafından, neden ve hangi hedefe ulaşmak için yapıldığına bakıp çevirilerin hangi amaçla kullanılmak istendiği sorgulanmalıdır. Belli bir amaç ve niyetle yapılan bir edim, çeviride olduğu gibi, ideolojik bir araca dönüşebilmektedir. Çünkü ideoloji kavramına, Thompson'un *İdeoloji ve Modern Kültür* adlı kitabında vurguladığı gibi, sosyal bilimlerin kullandığı betimleyici kavramlar bağlamında ele alınıp tarafsız ideolojik düşünce biçimi olarak "toplumsal eylem ya da siyasi pratiğe mahsus 'düşünce sistemleri', 'inanç sistemleri' veya 'sembolik sistemler' gözüyle" bakılabilir (2013: 14). Söz konusu olan bu sistemler/dizgeler, birbirinden soyutlanarak kapalı bir alan olarak yorumlanamaz. Eylem, düşünce ve inançları etkileyen ya da bunları değiştirmeye çalışan ürünlerden biri de, hiç kuşkusuz başka bir dil ve kültürden aktarılan çevirilerdir. Bu açıdan bakıldığında, çeviriler bir toplumda ya da kültürde algı yönetimini biçimlendirmede etkili bir araca dönüşebilmektedir. Çeviri denilen ürünler, belli bir zaman ve uzamda bir güç odağı tarafından planlı ve kasıtlı belli bir etki yaratarak, toplumu değiştirmeye ya da yönlendirmeye çalışıyorsa, ideolojik bir yaklaşımdan söz edilebilir. Bazen bu tür yaklaşımlar, toplumun gelişimi için gereksinim duyacağı yeni alan ve düşüncelerin ortaya çıkması ya da kendini sorgulaması için de kullanılmıştır. Çevirilerin, kaynak kültürdeki diğer metinlerden önemli bir farkı, bu tür metinlerin farklı bir toplumda belli bir etki yapması amacıyla görece olarak 'kısa' bir sürede erek kültüre aktarılabilmesidir. Başka bir anlatımla, bir kaynak metnin çevrilmek üzere seçilirken, bunun erek kültürde yaratacağı olası etkiler düşünülmektedir. Erek kültür açısından değerlendirildiğinde, zamanla etkisi ve işlevi ortaya çıkacak 'yeni' bir yapıt ortaya koymaktansa, etkisi ve işlevi başka bir toplum ve kültürde görülmüş bir yapıtı çeviri yoluyla aktarmak, erek kültür için bir kazanım olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla, bir metnin çevrilmesi için gerek seçilmesi ve başka bir dile ve kültüre aktarılması, gerekse çevirinin işlevinin belirlenmesi bakımından toplumda belli bir gereksinimi giderebilmesi onun son derece karmaşık ve etkili bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Tahir-Gürçağlar'ın da haklı olarak altını çizdiği gibi, çevirinin ideolojik bir aktarım olarak bir ülkenin yazın ve kültür dizgesini biçimlendirmedeki etkisi son yıllarda üzerinde durulan konulardan biri olması, çevirinin ideolojiden ayrı bir olgu olarak düşünülemez olduğunu yansıtmaktadır (2014: 113).

Bu çalışmada, çeviribilim alanında ideoloji kavramının nasıl tartışıldığı, çeviri sürecinde alınan kararlarda ideolojinin hangi bakımdan yönlendirici bir etkiye sahip olduğu ele alınacaktır. Bu bağlamda, bu kararların alınmasında hangi etmenlerin belirleyici olduğu, alınan kararlarda kimlerin etkili olduğu, bu kararlara göre çevirilerin nasıl değişebileceği gibi sorulara yanıtlar aranacaktır. Bütün bu soruları yanıtlayabilmek için öncelikle ideoloji kavramının açılımı ve anlamı irdelenecek, daha sonra ideoloji kavramının hayatın farklı alanlarını etkileyen bir araç olarak algılanmayıp salt siyasi anlamda yorumlanmasının dar bir kavram olarak ele alınamayacağı ortaya konacaktır.

İdeoloji kavramının anlamı ve nitelikleri

İdeoloji sözcüğünün kökenine baktığımızda, sözcüğün Türkçeye Fransızca “idéologie”den geldiği görülmektedir. Grekçe “Eidos” ve “logos” sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşan ideoloji kavramı, “fikirlerin bilimi” anlamına gelmektedir (Aslan, 2004: 11). İdeoloji kavramı ilk kez A. Destutt de Tracy tarafından idealar bilimi anlamıyla kullanılmıştır (Fawcett ve Munday, 2009: 137).¹ Ancak kavramın on sekizinci yüzyıl sonlarında Fransa’da ortaya çıktığı görülmektedir (Thompson 2013: 10). Türk Dil Kurumu, ideolojiyi “siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü” (TDK, 1998: 1047) olarak tanımlamaktadır. Larrain, ideoloji kavramının, öncelikle burjuvazinin feodaliteye karşı verdiği ilk mücadeleler sırasında geleneksel aristokrat toplumda ortaya çıktığını ve on sekizinci yüzyıl aydınlanmacılığının felsefe ve kültür ortamında üretildiğini belirtmektedir; o dönemde Aydınlanma filozofları, gerçeğe ancak akılcı ve bilimsel bir yoldan ulaşılabileceğini, bu şekilde toplumun akılcı olarak yeniden yapılandırılabilceğini belirtmektedir. (Larrain, 1994: 9). Tarihsel bağlam içinde ideolojinin, akla derin inancı talep eden bir düşünceler bilimi ve eski düzene karşı verilen mücadelede kullanılan eleştirel bir silah anlamlarını içerdiği ileri sürülmektedir (Larrain, 1994: 9-11). Alanyazın incelendiğinde, ideoloji ile ilgili tanımların Marx’la birlikte farklılaştığı görülmektedir. İdeolojiyi altyapının bağımlı değişkeni olarak gören Marx’a göre ideoloji, Lefebvre’nin altını çizdiği gibi “dünyayı nasıl görmek gerektiğini belirtirken yaşam biçiminin de yorumlanmasını sağlar, (...) kendini haklı görmek isteyen egemen oluşumuna yardım eder. O bir dünya görüşüdür ya da dünya görüşünü temsil eder” (akt. Kazancı, 2006: 71).²

Terry Eagleton’a göre ideolojinin işlevi toplumdaki yöneten sınıfın gücünü meşrulaştırmaktır; topluma egemen görüşler, yöneten sınıfın görüşleridir (1981: 14). Bu açıdan bakıldığında ideoloji, sınıflı toplumlarda insanların kendilerine düşen rolleri yaşama tarzlarını, onları toplumsal işlevlerine bağlayan ve böylece toplumun bütünü hakkında doğru bilgi edinmelerini önleyen değer, düşünce ve imgelerdir (Eagleton, 1981: 28). Eagleton *İdeoloji* adlı kitabında ideoloji kavramının ne kadar geniş olduğunu ve farklı açıdan irdelenebileceğini vurgulamak için ideolojinin on altı maddeden oluşan tanımlarından söz etmektedir: 1. toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; 2. belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; 3. bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; 4. bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler; 5. sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim; 6. özneye belirli bir konum sunan şey; 7. toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri; 8. özdeşlik düşüncesi 9. toplumsal olarak zorunlu yanılma; 10. söylem ve iktidar konjonktürü; 11. içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam; 12. eylem-amaçlı inançlar kümesi; 13. dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması; 14. anlamsal [semiotik] kapanım; 15. içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam; 16. toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç (Eagleton, 1996: 18). Bu tanımlamalardan yola çıkan Eagleton, ideolojinin altı farklı şekilde tanımlanabileceğini belirtmektedir: 1. toplumsal yaşamdaki fikir, inanç ve değerleri üreten maddi süreç; 2. toplumsal açıdan önem taşıyan belli bir grubun

veya sınıfın içinde bulunduğu durumu ve yaşam deneyimlerini simgeleyen inanç ve fikirler; 3. çıkar çatışması durumunda toplumsal grupların çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi; 4. egemen grubun veya sınıfın içinde bulunduğu durumu ve yaşam deneyimlerini simgeleyen inanç ve fikirler; 5. yönetici bir grup ya da sınıfın çıkarlarını, çarpıtma ya da saklama yoluyla meşrulaştırmaya yardımcı olan fikir ve inançlar; 6. yanlış ve aldatıcı inançlar (Eagleton, 1996: 29-30).

İdeolojiyi kültürel bağlamda ele alan Louis Althusser, ideolojinin yapının özne üzerindeki etkisi olduğunu ve yaşamın içinde oluşan bir uygulama olduğunu öne sürmektedir (1970: 121). Bundan dolayı ideolojiler, bireylere hakimiyet ve iktidar kavramlarını benimseterek, yaşadıkları sisteme uyumlu hale gelmelerini ya da kendilerine ait yeni bir yaşam dizgesi kurmalarını sağlamaktadır. Bu da ideolojinin soyut bir kavram olarak değil; maddi bir kavram olarak görülmesine neden olmaktadır (Althusser, 1970: 121). İdeolojileri sosyal gruplarca paylaşılan özel bir sosyal biliş biçimi olarak tanımlayan Teun A. van Dijk’a göre ideolojiler, grup üyelerinin, aynı zamanda ideolojik üretim, yeniden üretim ve güçlük olarak da kendini gösteren söylemlerinin de içinde bulunduğu sosyal temsillerin ve uygulamaların temelini oluşturmaktadır (2001: 12). Bundan dolayı van Dijk ideolojiyi söylemden ayırmayarak bir toplumsal grup tarafından paylaşılan ideolojinin, bireylerin konuşmalarını ve yarattıkları metinleri de etkilediğine işaret etmektedir (1998: 13). Aynı grubun üyeleri olan insanlar, ideolojilerini öğrenmek, onaylamak, söylemek ve diğer üyelerle paylaşmak için dili kullanırlar, benzer şekilde, ideolojilerini dışarıya karşı savunmak ve yaymak için de en etkili aracın dil olduğunu savunmaktadır (van Dijk, 1998: 13). 1990’lı yıllarda ideoloji ile dil arasında van Dijk gibi benzer ilişki kuran Fairclough ideolojiyi, söylem çözümlemesi bağlamında tartışarak ve dilbilimsel açıdan toplumsal ilişkileri sorgulayarak, iktidar/gücün dili nasıl belirlediğini ortaya koymuştur (1995: 78).³ Christina Schäffner’in de, ideolojinin çalışma alanının büyük ölçüde dil ve dil kullanımı olduğunu vurgulaması (1996: 5) ideolojilerin dili ve dolayısıyla düşünce yapılarını nasıl belirlediğini göstermektedir. Kullanılan dile bu açıdan bakıldığında çevirinin toplumda egemen olan ideolojiyi ortaya koymak için somut bir gösterge niteliği taşıdığı söylenebilir. İdeolojinin çeviriye nasıl yansıdığı ve ideoloji ile çeviri arasında nasıl bir ilişki olabileceği kuramsal düzlemde irdelenmelidir. Bu bölümde kavramsal tartışmalar ve öne sürülen görüşler çeviri edimi ve olgusu açısından ilişkilendirilebilir. Çünkü çeviride, giriş bölümünde de işaret edildiği gibi, ‘özgün’ metinlerden farklı olarak bir tercih yapma, bir işverene bağlılıktan dolayı bir yönlendirme ve bir toplumun gereksinimlerini karşılamaya ilişkin beklentiler söz konusudur.

İdeoloji ve çeviri ilişkisi

Dilin yaratıcılığı da kapsayan bir etkinlik⁴ olarak değerlendirilen Humboldt’a göre dil, salt sözcüklerin bir araya getirilmesinden oluşan bir yapı olmanın ötesinde düşünce üretme ve kavram kurma sürecine katılan biçimlendirici bir etkinliktir (Humboldt, 1988: 51). “Her dil bir dünya görüşüdür” savından yola çıkan Humboldt’a göre “bir ulusun dili o ulusun dünya görüşünden bağımsız olamaz. Bu dünya görüşü, dili belirler ve geliştirir (Akarsu,

1998: 42). Dolayısıyla “düşünceler, dili yarattığı gibi, diller de düşünceleri yaratırlar (1998: 43) Bu açıdan bakıldığında, kültürler arası farklılıklar dile yansıtacağından bir sözcüğün ya da kavramın başka bir dilde eşdeğeri olması olanaksızdır. Çevrilemezlik anlayışının bir sonucu olan bu görüş, kültüre göre değişen diller arasındaki yapısal ve biçimsel farklarla eşdeğer bir anlamın başka bir dilde yaratılamayacağına işaret etmektedir. Bu nedenle, dil, kültür/ruh ve düşüncenin bir bütün olduğunu savunan Herder, Humboldt ve Schleiermacher gibi düşünürler çevrilemezlik anlayışını ileri sürmüşlerdir.⁵ Dilin düşünceyi, düşüncenin de dili belirlediği savından yola çıkıldığında, bir düşüncenin belli amaçlar doğrultusunda başka bir kültüre ve dile aktarılması, aynı zamanda dilin buna uygun biçimde değiştirilmesi olarak yorumlanabilir. Daha açık bir deyişle, insanların başkalarının düşüncelerini etkilemek ya da değiştirmek için dili, dolayısıyla da çeviriyi bir araç olarak kullanması, onun ideolojik bir araca dönüştürülmesine yol açacaktır. Burada düşünceleri etkilemek ve biçimlendirmek için belli yapıtların, yazarların ve konuların seçimi kadar çeviride nasıl bir strateji izleneceği de belirleyici bir etmen olabilir. Çünkü bir yapıtın bir dilden başka bir dile aktarımı ve bir karar alma süreci olan çeviri süreci, karar vericinin ideolojisini de içinde barındırdığı gibi, dili kullanım biçimini, ideolojik amaç ve görüşlerle yönlendirilmediğinde bile yeterince ideolojik bir davranışa işaret etmektedir (Kanca, 2009: 77). Bu çerçevede, her çeviride, bilinçli ya da bilinçsiz olarak ideolojik bazı tercihlerin yapıldığı ve kararların kaçınılmaz biçimde alındığı söylenebilir. Söz gelimi, bir metni bir dilden diğerine aktaran çevirmen, bazı kişisel, sosyal, kültürel, entelektüel ve ideolojik etmenlerden etkilenmektedir. Bu bağlamda, kaynak metnin okuru ve erek metnin yazarı olan çevirmen, bu etmenlerin doğrudan ya da dolaylı olarak etkisi altında kalarak erek metni oluştururken, anlam kaymaları, kelime seçimleri, eklemeler, çıkarmalar, anlam daralmaları veya genişlemelerine yol açan bazı kararlar alabilmektedir. Çeviride, metin seçimi ve çeviri stratejisinin yanında erek dilde içerik oluşturma süreci metnin ideolojisini yansıtan etmenlerdendir. Schäffner’in öne sürdüğü gibi ideolojik yönlerin gerek metin içinde, gerek sözcük, gerekse dilbilgisi düzeyinde saptanması söz konusudur. Örneğin, sözcük düzeyinde, bazı sözcüklerin bilinçli biçimde seçilmesi ya da bazı sözcüklerin kullanılmama tercihi; dilbilgisi açısından ise fiili yapan özneyi gizlemek için edilgen yapıların kullanılması, belli ideolojilerin yansıtılması açısından çeviride sıkça karşılaşılan durumlardır (Schäffner, 2014: 23).

Kuramsal olarak güç kavramını irdeleyen çeviri bilimcilerden André Lefevere ve Susan Bassnett, her ne kadar çeviri çalışmalarında tümceden metin düzeyine çıkılmış olsa da, çeviri araştırmalarında metnin ötesine geçilmediğini, çevirinin salt dilbilimsel bir yaklaşımla anlaşılamayacağını, çeviride bağlamsal ve tarihsel boyutun göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulamaktadırlar (1990: 4-11). Çünkü çeviriler, dilbilimsel çözümlemelerin ötesinde, kültürü de kapsayan karmaşık ve çok düzlemli bir olgudur (Lefevere Bassnett, 1990: 12). Bu nedenle çeviriler, Lefevere ve Bassnett’e göre hiçbir zaman, iktidar, güç, kültür gibi değişkenlerden soyutlanamaz (1990: 7). Bundan dolayı, çeviri anlayışındaki değişimi ya da başka bir deyişle çevirideki evrimi ‘kültürel dönüş’ (cultural turn) olarak tanımlayan araştırmacılar, bir yandan çevrilecek yapıtın nasıl seçildiği, öte yandan ise çeviri sürecinde çevirmenin, haminin, editörün ya da yayımcının rolü, çevirmenin süreç boyunca başvuracağı stratejilerin

belirlenmesi ve çevirinin erek dizge tarafından nasıl kabul edileceği gibi farklı yönlendirmelerin etkisi altında gerçekleşen karmaşık süreçlerin ancak çevirinin ve çeviri sürecinin irdelenmesiyle anlaşılabilceği görüşündeler (1990: 123).

Lefevere, 1992 yılında yayımlanan *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* adlı kitabında çeviriyi patronaj, ideoloji, yazın kuralları ve anlam evreni çerçevesinde gerçekleştirilen en önemli yeniden yazım (rewriting) örneklerinden biri olarak göstermektedir. Bu bağlamda, Lefevere'e göre her yeniden yazım (ve dolayısıyla çeviri de) belli bir ideolojiyi ve yazın kurallarını temsil ettiğinden yazını manipüle etmektedir. Bu nedenle, "yeniden yazım, güce ve iktidara hizmet edecek biçimde bir manipölasyon"⁶ (1992: vii) olarak değerlendirilmektedir. Diğer metinlerle karşılaştırıldığında çevirinin, yeniden yazma işleminin uygulandığı en popüler ve potansiyel açıdan en etkili olan metin olmasının nedeni, Lefevere'in altını çizdiği gibi, kaynak metin yazarının düşüncelerinin bir başka kültüre (erek kültüre) taşınarak, ilk ortaya çıktığı kültürle olan sınırlarının ortadan kaldırılmasıdır (1992: 9). Yeniden yazılmış metinler (yani çeviriler), belli bir gruba hizmet ettiklerinden dolayı önemli bir işlevi de yerine getirmektedirler. Bu metinler, ya egemen ideolojinin çıkarlarına uygun ya da tam tersi ona aykırı bir yol izleyebilmektedir (Lefevere, 1992: 7). Bunun yanında, etkili bir araç olarak toplumun yapısını ve görüşlerini koruyan bir güç etmeni olarak ya toplumu köklü bir değişikliğe uğratabilecek ya da mevcut düşünceleri derinden sarsabilecek manipölasyon gücüne sahiptir. Bazen metinleri yeniden yazanlar, çeviri aşamasında kaynak metni, çağın egemen ideolojik ya da diğer akımlarına uygun bir biçimde adapte veya manipüle ederler⁷ (Lefevere, 1992: 8). Yeniden yazma sürecinde çevirmenin nasıl bir kimliğe sahip olduğu ve ideolojik amacı doğrultusunda kullanacağı çeviri stratejileri hiç kuşkusuz önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, çevirmen yeniden yazım sürecinde kaynak metinde kendi ya da hamisinin görüşüyle uyumlu olan ve onlarla çatışmayan niteliklerin olumlu yönlerini ön plana çıkaracaktır ya da görüşüne/inancına aykırı gelen olumsuz yönlerini vurgulayarak, baskın ya da karşıt olan ideolojileri karşı karşıya getirecektir (Lefevere, 1992: 14). Buna karşın çevirmenler, kaynak ve erek metin arasında etkili bir iletişim için kaynak metnin ideolojik yönlerini ön plan çıkarmak yerine, erek okuyucunun beklentisine/ideolojisine uygun biçimde "yeniden yazım" yapmalıdır. Bu anlayışı benimseyecek olan bir çevirmen, metnin okur tarafından alımlanmasını kolaylaştırarak erek okuyucu üzerinde güçlü bir etki yaratabilir. Bunun sonucunda çevirmen, istenilen iletinin adresine ulaşmasını sağlayarak dolaylı olarak ideolojik etkiyi artırabilir (Lefevere, 1992: 19). Lefevere, burada çevirinin yerelleştirilerek ve çevirmenin bir anlamda görünmez kılınarak okuyucunun, çevirinin yabancılığını fark etmeden sanki çeviri kendi kültürünün bir ürünüymüş gibi ondan daha kolay etkilenebileceği görüşünü dile getirmektedir. Çünkü çevirinin kolay alımlanması, Venuti'nin deyişle daha akıcı biçimde okunması,⁸ çeviriyi araçsallaştırdığı gibi çevirinin doğasından kaynaklanan yabancılığını yok etmektedir ve onu bir anlamda kolay tüketilebilir kılmaktadır. Yeniden yazma sürecinde, çevirmenin ideolojisini yansıtan çeviri kararları, mesleki etiği ya da benimsediği dünya görüşü, hami tarafından çevirmene doğrudan ya da dolaylı biçimde dayatılan ideolojik tercihler ya iki tarafın, genellikle haminin lehine uzlaşmasına ya da tam tersi, çevirmenin direnç göstermesiyle hami ile karşı karşıya kalmasına yol açacaktır.

Yeniden yazma sürecinde “hamilik” (patronage) kavramını ve hamiliğin çeviri üzerindeki etkisini daha ayrıntılı biçimde sorgulamadan önce, yapısalcı dilbilimsel yaklaşımlarda ve betimleyici çeviribilimciler tarafından savunulan dizge kavramının Lefevere’de nasıl yorumladığını açıklamakta yarar vardır. Çeviri kuramlarında ele alınan dizge kavramı, toplumu biçimlendiren farklı etmenler üzerinde ideolojinin nasıl bir etki bırakabileceği ve dizgeler arasındaki ilişkinin gereksinmelere göre nasıl değişebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Aksoy’un öne sürdüğü gibi, Lefevere

“kendi dizgeler kavramını, Even-Zohar’ın kavramından farklı içerikte ele almış ve çeviri sürecini ve toplumu oluşturan dizgelerin hamilik, ideoloji, yazın kuralları ve söylem evreninden oluştuğunu belirtmiştir. Lefevere [ayrıca], dizge ve çevre arasındaki etkileşimi, dizgenin iç düzenini ve denetim unsurlarını vurgular” (2002: 50).

Lefevere’e göre yazın karmaşık bir toplumsal dizgedir ve toplumdaki diğer dizgelerin üstlenemeyeceği işlevleri yerine getiren kendine özgü bir yapısı vardır (1992: 12-13). Dizge gerek okuyucu, gerekse yazar ve yeniden yazanlar üzerinde bir dizi kısıtlamalar/sınırlamalar getirerek metinlerin nasıl çevrilmesi ya da okunması gerektiğini belirlemektedir. Metinleri yeniden yazan çevirmenler, dizgeye ve onun getirdiği kısıtlamalara uyabileceği gibi bunlara karşı gelecek dizgenin dışına da çıkabilir. Lefevere, yazın dizgesinde iki denetim mekanizmasının bulunduğu söz etmektedir: İlk mekanizmada, yazın dizgesini içeriden denetleyen eleştirmen, öğretmen ve çevirmenler gibi profesyonellerden oluşmaktadır. İkinci denetim mekanizması ise, yazın dizgesinin dışında bulunan ve hami tarafından idare edilen ve bir grup insan, hükümet, askeri bir cunta, dini bir kurum, siyasi bir parti, toplumsal bir sınıf, yayın evleri, medya gibi hamiliklerden oluşmaktadır (1992: 14-15). Ancak, Lefevere, bir toplumda ideolojinin tek kutuplu olamayacağını vurgulamaktadır, merkez ve çevre⁹ olarak nitelendirilen ideolojiler arasında bir mücadele vardır ve ikisi de birbirinin yerini almaya çalışmaktadır. Lefevere, alana göre çeviriyi ve çevirmeni farklı biçimde etkileyen hamiliği üç gruba ayırmaktadır: ideolojik, ekonomik ve statü. Çevirmene hamileri tarafından dayatılan veya çevirmenin bizzat sahip olduğu ideolojik görüş, çevrilecek konunun seçimini ve nasıl çevrilmesi gerektiğini belirlemede rol oynamaktadır (Lefevere: 1992: 86). Burada özellikle ideoloji, ekonomi ve statüyü belirleyen hamilere işaret edilmesi, çeviri olgusunun ve sürecinin salt çevirmene bağlı olmadığı, çeviriye karar verenlerin bazı beklentilerinin olduğu ve çeviriye ilişkin yapılacak değerlendirmelerin ve eleştirilerin yalnızca çevirmene yönelik görülmemesi gerektiği yaklaşımı ön plana çıkmaktadır. Başka bir deyişle, çeviride alınan kararların ya da çeviride yapılan farklı tercihlerin sorumluluğu salt çevirmene yüklenemez. Bazen bu karar ve tercihler, çevirmenin isteği dışında ya da çeviri sonrası süreçte işverenin/haminin isteği doğrultusunda yapılacak müdahaleler yoluyla alınabilmektedir.

Basil Hatim ve Ian Mason, salt politik eylem ve düşüncelerin ‘ideolojik’ olarak tanımlanmaması gerektiğini, dilin tüm kullanım biçimlerinin, dili kullananların yaklaşım, inanç ve değer dizgeleri ile oluşturdukları bakış açılarını yansıttığını dile getirmektedirler. Kurumsallaşmış olan konuşma ve yazmanın niteliklerinin, söylemi ifade etmesi açısından ideoloji

kavramıyla birlikte değerlendirmenin yararlı olacağını vurgulamaktadırlar (1997: 120). Bu bağlamda, yerleşik ve gelenekselleşmiş olan bazı ifade, kalıp ve söylemlerin benimsenen ideolojiyi etkileyebileceği söylenebilir. Çünkü bu tür kullanımların daha kolay kabul görmesi, bazen ideolojilerin bunlardan yararlanması ya da bunları olumlu ya da olumsuz anlamda kullanması söz konusudur. Söz gelimi, kendi görüşlerini çeviri aracılığıyla yaymak ya da okurları daha fazla etkileyebilmek için egemen ideolojinin söylemleri kullanılabilir. Çevirmenin/haminin kaynak metinde kullanılan alışılmadık/yenilikçi bir dili ya da değerlerine ters gelen bazı inanışları, çeviride alışıldık/bilinen bir dile ya da yaygın inanç normlarına uygun biçimde değiştirmesiyle, eleştirel bir tutum ve dile sahip bir çeviri metni birdenbire, çeviri yoluyla gelenekseli önceleyen ve tutucu bir dile sahip bir yapıya dönüşebilir.

Mason, ideolojiyi, bir bireyin veya kurumun dünya görüşünü yansıtmakla beraber olay, gerçek ve deneyimlerin farklı yönlerini yorumlamaya yardımcı olan inançlar ve değerler kümesi olarak tanımlamaktadır (2012: 83). Bu bağlamda, Meksika tarihi ve çevirisi ile ilgili bir metinde kullanılan dildeki sistematik ideolojik değişimlerin izlerini araştırarak ideolojinin çeviri seçimlerini fark ettirmeden (bilinçaltının da kullanılmasıyla) nasıl etkilediğini göstermeye çalışmaktadır. Mason, ideoloji ve ideolojik çarpıklık üzerine yoğunlaşmasına karşın, hepimizin çevremizde egemen olan söylemler tarafından kısıtlandığı ve bu nedenle hedef metnin farklı bir şekilde gerçekleşen söylemini, çevirmenin niyetiyle ilişkilendirmeye gerek olmadığını varsayar (2012: 83). Yazınsal metinlerin yaratıcı boyutunu bir okur olarak alımlayıp, bir profesyonel olarak başka bir dile ve dolayısıyla kültüre aktaran çevirmenlerin çeviri sürecinde alacakları kararlarda ve yayınevlerinin kaynak metnin seçiminde ve elden geçirilmesinde kendilerini ideolojiden soyutlanmalarını beklemek gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Çünkü karmaşık bir niteliğe sahip olan dil, Bulut'un da işaret ettiği gibi bireysel bir olgu olmakla birlikte ideolojik bir kavramdır (2008: 43). Çeviride kullanılan dil, kaynak metinden farklı olduğundan ya da eşdeğer anlamda aynı olamayacağından çeviride ideolojinin daha belirgin biçimde metne yansıdığı söylenebilir. Her ne kadar yazarın kullandığı dilin ve betimlediği dünyanın ideolojik bir tercihe ve seçime bağlı olsa da, çeviride kaynak metne göre “doğal bir süreç” söz konusu olmadığından müdahaleler, kısıtlamalar ve yönlendirmeler daha fazladır. Bundan dolayı Jeremy Munday *Translation and Ideology* adlı çalışmasında haklı olarak belirttiği gibi, çevirinin ideolojik boyutu genellikle olumsuz yan anlamıyla anılmakta, ideoloji, çeviriyi bir yönlendirme (manipulation), bozma (distortion) ya da yeniden yazım (rewriting) işlemine dönüştürmektedir (2007: 195-217).

Çevirmen ve ideoloji

Basil Hatim ve Ian Mason 1990 yılında kaleme aldıkları *Discourse and the Translator* adlı kitaplarında çevirmeni, devingen bir süreç olan çeviri ediminin merkezinde yer alan ve kaynak metnin üreticisiyle metnin erek alıcıları arasında aracı konumda olan biri olarak tanımlamaktadır (1990: 223). Kültürler arasında olduğu kadar kültür bağlamındaki ideolojiler, ahlak dizgeleri ve sosyo-politik yapılar arasında bir aracılık görevi üstlenen çevirmenlerin, kültürler arasındaki farklılıkları görüp bunları aktarabilecek vizyona sahip olması gerektiğini vurgulayan kuramcılar, çevirmenlerin aynı zamanda kaynak metinlerin ilk okurları olduğunu

ve sıradan bir okurdan farklı olarak alımladıkları kaynak metni bireysel ideoloji, inanç ve değerlerini çeviriye katmadan olabildiğinde tarafsız biçimde aktarmakla sorumlu olduklarını belirtmektedirler (Hatim ve Mason, 1990: 223, 224). Burada geçen “tarafsızlık” kavramının göreceli olduğu ve kime karşı tarafsız olduğu tartışmalı bir konudur. Çevirmenin de her okur gibi erek kültür ve toplumun bir parçası olduğu düşünüldüğünde, çeviride alacağı kararlarda erek okuru da hesaba katması kaçınılmazdır. Çünkü çevirinin okurunun değişmesi, beklentilerin, alımlamanın, değerlerin ve bakış açısının değişmesi anlamına gelmektedir. Kaynak metni “tarafsız” bir biçimde aktarması beklenen çevirmen, değişen bu etmenleri salt kaynak metne bağlı kalarak göz ardı edebilir mi? Konuya bu çerçevede bakıldığında, “tarafsızlık” yerine “bağlılık” kavramının kullanılması daha uygun olacaktır. Burada da haklı olarak kime karşı “bağlılık” sorunu sorulabilir. Yazara mı, okura mı, işverene mi, kendi yaklaşımına mı yoksa içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine mi bağlılık sorusu önem kazanmaktadır. Özellikle üslubun, anlatım biçiminin, dili yaratıcı biçimde kullanmanın ve estetik etkinin belirleyici olduğu yazınsal metinlerde işlevsel çeviri yaklaşımını destekleyen Nord’un gerek kaynak metin yazarına, gerekse erek metnin okuruna bağlılık anlamında kullandığı “Loyalitaet” (2003: 31) kavramının kullanılması daha uygun bir tercih olacaktır. Çünkü çevirmenin tarafsız olması düşünülemez ama bir yere ya şeye bağlı olması, daha gerçekçi ve açıklanabilir bir durumdur.

Maria Tymoczko’nun *Ideology and Translator – In What Sense a Translator is ‘In Between’?* başlıklı makalesi, çevirmenin “arada olma/bulunma”¹⁰ konumuna işaret ederek çevirmen ve ideoloji arasındaki ilişkiyi sorgulaması açısından dikkate değerdir. İdeolojik etkinin her çeviriye göre, dahası aynı metnin farklı çevirilerinde bile değişebileceğini, çünkü ideolojinin salt çevrilen metnin değil, çevirmenin sesi ve duruşuyla birlikte metnin alıcı kitlesinin de bir parçası olduğunu savunan Tymoczko, ideolojinin çevirmene bağlı olan değişkenlerinin, çevirmenin süreçteki konumuyla doğrudan ilintili olduğunu belirtmektedir (2014: 181). “Çevirmenin sesi” Hermans’a göre, kaynak metindeki sesteki farklı olarak çeviride ikinci ses olarak çevirmenin söylemsel varlığının bir göstergesidir. Bu ses, tamamen anlatıcının arkasına gizlenebileceği gibi, bazen de metin dışı bir çeviri notuyla konuşan özneyi niteleyen türden kendine bir gönderme yapmaktadır (1997: 65). Çevirmenin genellikle kaynak kültür ve erek kültür ‘arasında’ konumlandırıldığının altını çizen Tymoczko, çevirinin sosyal, kültürel ve ideolojik bağlamda da incelenmeye başladığı son zamanlarda çevirmenin konumunun yeniden değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Ona göre kültür etkileşiminin bu denli yoğun olduğu bir çağda, hele de bireysel inanç ve değerleri de işin içine girince, çevirmenin iki kültürün de dışında kalan bir aralıkta yer almasına imkân yoktur. Bir kültüre ait olmakla birlikte, farklı kültürlerle de etkileşimde olan çevirmen, çeviri sürecinde erek ve kaynak kültür dizgelerini bir araya getirerek kendisini bu yeni ve geniş alanda konumlandırmaktadır (Tymoczko, 2014: 182-183). Bu açıdan bakıldığında, çevirmenin, her tür ideolojik, dilsel ve kültürel etkiden soyutlanmış bir alanda dilsel aktarım yapan bir araçtan çok, gerek kendi kültürünün gerekse baskın ideolojik, dilsel ve kültürel etmenlerin etkisi altında kalan bir birey olarak görüldüğü söylenebilir. Çevirmen, profesyonel olarak çeviri işi yapsa da, belli bir toplumun üyesi olan

her insan gibi ideolojik etkilere açık bir bireydir. Bu da onun, erek ve kaynak dizgeleri ‘arasında’ bulunan tarafsız alanda yer almasını olanaksız kılmaktadır. Söz konusu bu alan, her ne kadar farklı olsa da, tarafsız olması düşünülemez. Kendisinin ya da çeviri sürecini etkileyen başka insanların kararına ve tercihlerine göre bir tarafa daha yakın ya da uzak kalması kaçınılmaz olacaktır.

Sonuç

Çeviri, yazın ve kültür dizgesini biçimlendirirken ideolojiden bağımsız düşünülemez, buna bağlı olarak, dilin kullanımı kendine özgü bir işleve doğru gelişim gösterir ve toplumsal normlara/beklentilere göre biçimlenir. Dilin doğasında var olan bu ideolojik tutum çevirmenin tek başına ya da ortak olarak aldığı kararlarla, içinde bulunduğu kültürden soyutlanamaz. Dolayısıyla çevirmenlerin çeviri sürecinde metni, bireysel ideoloji, inanç ve değerlerini katmadan tarafsız bir şekilde aktarması söz konusu değildir. Bu bağlamda Tymozcko’nun işaret ettiği gibi, çevirmeni her tür ideolojik, dilsel ve kültürel etkiden uzak bir alanda bir başına dilsel aktarım yapan bir araçtan çok, gerek kendi kültürünün gerekse baskın ideolojik, dilsel ve kültürel etmenlerin etkisi altında kalan bir birey olarak görmenin daha tutarlı bir yaklaşım olacağı kanısındayız. Her ne kadar bazı araştırmacılar çevirmenin tarafsız olması gerektiğini vurgulasalar da, metni başka bir dile ve dolayısıyla bir kültüre aktaran çevirmenin ideolojik tutumunu metne yansıtması engellenemez, ayrıca, çeviri üzerinde etkisi ve duruma göre söz sahibi olan işverenin de yönlendirmesiyle çevirilerin doğrudan/bilinçli ya da dolaysız/bilinçsiz biçimde ideolojilerin etkisi altında kalması kaçınılmazdır. Alınan her kararlar siyasi anlamda olmasa da dünya görüşü, inanç, düşünce biçimi ve değerler açısından ideolojik bazı tercih ve seçimler yapılır. Bu seçimlerin ideolojik nitelikte olduğunu kanıtlayan en belirgin göstergeler, bir kaynak metnin birden fazla çevirisinin karşılaştırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu göstergeler genellikle çevirmenin, bazen çevirmenleri sınırlandıran hamilerin, bazen de erek toplumun ve kültürün sesi biçiminde duyulmaktadır. Aslında çeviriler, bütün bu seslerin bir araya geldiği “karma” metinlerdir, ancak bu sesler metnin farklı yerlerinde farklı tonda ve güçte duyulur. Bu yönüyle çeviri, bir anlamda dilsel ve kültürel düzlemde kendini ve toplumu sorgulamaya ve zenginleştirmeye olanak veren en etkili araçlardan biridir.

Notlar

- 1 Akarsu’nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde de işaret edildiği gibi ideolojinin birkaç anlamı vardır. Birinci anlam, Destutt de Tracy’de olduğu gibi “bilinç olaylarını, idelerin niteliklerini, yasalarını, gösterdikleri anlamlarla bağlantılarını ve köklerini inceler (1998: 101). Bir diğer anlamı ise, “kendine özgü verilere dayanarak geliştiğini sanan, gerçekte ise toplumsal ve ekonomik olayların dile geliştiği olan, ancak bunun bilincinde olmayan, hiç değilse bu toplumsal olayların kendisini belirlediğini hesaba katmayan kuramsal düşünce[dir]” (1998: 101).
- 2 Barrett’in öne sürdüğü gibi, bazı kuramcılara göre, her ne kadar Marx bunu kullanmış olmasa da, ideoloji Marx’a göre bir tür ‘sahte bilinç’ olarak yorumlanmıştır. Çünkü ona göre ideoloji, “çarpık ya da yetersiz bir dünya görüşü olduğu düşüncesine” (Barrett, 2004: 15-16) dayanmaktadır. Engels ile birlikte 1845-1846 yıllarında birlikte yazdıkları “Alman İdeolojisi” adlı kitapta Marx, “insanların kafalarında oluşturdukları en olmadık

hayaller bile, ister istemez, ampirik olarak kanıtlanabilir olan ve maddi temellere dayanan kendi maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmiş yansımalarıdır” (Marx/Engels, 2013: 35) görüşünü dile getirip ideolojiyi, tarihi ve gelişimi olmayan bir bilinç biçimi olarak tanımayarak “yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır” (2013: 35) savını öne sürmektedir.

- 3 Dil ile ideoloji arasındaki bağı işaret eden araştırmacıların biri de María Calzada Pérez’e göre ideolojinin bir iktidar aracı olarak dile iç gözü kazandırmaktadır (2003: 5). Benzer bir görüşe işaret eden John Thompson, ideolojinin yalnızca sosyal söylemlerde değil, günlük yaşamdaki iletişim dilinde de aranması gerektiğini savunarak ideolojiyi anlamak için dilin irdelenmesi gerektiğini belirtmektedir (1984: 36).
- 4 Akarsu’nun da altını çizdiği gibi “Humboldt’a göre dil, hazır olarak verilmiş (fertiggegebene) bir şey olarak da düşünülemez, insanın kendisinden zorunlu olarak meydana gelir. Dilin organizması da insanda bulunan genel dil yetisinden (Vermögen) ve insanın söylemeye gereksinmesinden doğar ve bir insan topluluğu içinde meydana gelir” (Akarsu, 1998: 20).
- 5 Yirminci yüzyılda bu anlayışı sürdüren Walter Benjamin çevirilemezliği, dillerin farklı biçimlerine bağlamak-tadır. Çünkü çeviri, her dil gibi, bir biçimdir (Benjamin, 2008: 26) Bu bağlamda, çeviriler kaynak metnin anlamını ya da içeriğini aktarmaya çalışmak yerine, özgün/kaynak metnin biçimine geri dönmeye çalışmalıdır (2008: 26). 1923 yılında Baudelaire’in *Tableaux Parisiens*’in Almanca çevirisi için yazmış olduğu “Çevirmenin Görevi” başlığını taşıyan önsözünde Benjamin, çeviride amacın, anlamının aktarılmasından çok, diller ve tarih ötesi bir nitelik taşıyan “salt/arındırılmış/saf dile” (reine Sprache) (2008: 29) ulaşmak olduğunu öne sürmek-tedir. Bu dil bizi, simgesel anlamda insanlığın konuştuğu ve Babil’de dillerin birbirinden ayrılmadığı ‘ilk’ dile götürmektedir. Bir metnin içerisinde bulunan farklı anlamları başka dillerin biçimleri içerisinde ortaya koyan çeviriler, Benjamin’e göre özgün yapının yaşamasına (2008: 27) yol açtığından dolayı üstün bir konuma sahiptir.
- 6 Çalışmada kullanılan ve Türkçe çevrilmemiş olan İngilizce kaynaklardan yapılan doğrudan alıntılar tarafımdan yapılmıştır.
- 7 Bu tür uygulamaların toplumlar üzerinde baskı uygulayan rejimlerde ya da totaliter yönetimlerde daha sık karşılaşılmaması, bu anlayışın dışarıdan ithal edilen metinlerde de egemen olduğunu ya da benzer görüşlerin kabul gördüğünü ya da desteklendiğini göstermek için çevirilerin araçsallaştırılarak baskın ideolojinin devamını sürdürme beklentisinin sonucudur.
- 8 Venuti akıcılık kavramını, çevirmenin erek okur kitlesinde, hem söz dizimi, hem de anlamsal ifadenin net bir biçimde aktarılması bakımından kolay okunabilirliği sağlaması olarak yorumlamaktadır (1995: 1). Ona göre, çeviri metin ne kadar akıcıysa çevirmen o kadar görünmez olur, diğer bir deyişle, çevirmen yerleştirme stratejisi kullanarak görünmez bir konuma gelmektedir (1995: 1-2). Çevirmenin çeviride görünürlüğü ya da görünmezliği, Venuti’nin altını çizdiği gibi ideolojik, ekonomik ve kültürel etmenlere bağlıdır (1995: 19-20). Yerleştirme stratejisinin aynı zamanda erek kültürün yayınevi politikası, edebi ve siyasi görüşler gibi ideolojik nedenlerle biçimlenebileceğini vurgulayan Venuti’ye göre çevirinin amacı değişse de, yerleştirme stratejisi her zaman erek kültürün amaçları doğrultusunda biçimlenmektedir (1995: 240-241).
- 9 Merkez ve çevre kavramı, Even-Zohar’ın Çoğul-Dizge kuramıyla da ilişkilendirilebilir. Even-Zohar çevirilerin erek kültürdeki önemine göre çevirileri konumlandırırken merkezi konumda olan çeviriler, erek kültürde belirleyici ve yazın dizgesine yenilik getirebilmektedir; buna karşın çevresel konumda olan çeviriler, erek kültürde ya da yazında yerel anlayışı benimseyen ya da destekleyen bir işleve sahiptir. Çevirilerin işleve ve etki gücüne göre konumlandırılması görece ve devingen bir süreçtir. Dolayısıyla çevresel konumda olan bir çeviri, zaman içerisinde erek kültürde değişen koşullara bağlı olarak merkez konuma, merkezde olan bir çeviride çevresel konuma gelebilir. Bu nedenle, dizge içerisinde değişen koşullar, merkez-çevre arasında bir çekişmeye de yol açmaktadır. Merkezde olan çeviriler daha çok ilgi gördüğünden doğal olarak daha saygın, üstün ve birincil yapıtlar olarak görülmektedir (Even-Zohar, 2008: 128-129).
- 10 Benzer bir yaklaşımı savunan Homi Bhabha, ‘arada olma/bulunma’ bağlamında, iki tarafa da ait olmayan, dolayısıyla daha bağımsız ve karşıt görüşlere, ikili zıtlıklara yer olmadığından uzlaşmaya açık olan ‘üçüncü bir alandan’ söz etmektedir. Çevirileri de, başka bir kültürün ürünü olmasına karşın, kendi dilimizde yeniden yazılan ve artık hem/ne kaynak kültüre, hem/ne de erek kültüre ait olması nedeniyle ‘üçüncü alanda’ bulunan metinler olarak yorumlanabilir (2000: 34, 42).

Kaynaklar

- Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İnkılap.
- Akarsu, B. (1998b). *Wilhelm von Humboldt'ta dil-kültür bağlantısı*. İnkılap.
- Althusser, L. (1970). *Ideology and ideological state apparatuses* (B. Brewster, Trans.) Lenin and Philosophy and Other Essays, pp. 142–147, Monthly Review Press, 166-76.
- Althusser, L. (2000). İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları (Y. Alp, M. Özışık, Çev.) İletişim.
- Aslan, K. (2004). *Haber nasıl okunur?* Anahtar Kitaplar.
- Barrett, M. (2004). *Marx'tan Foucault'ya ideoloji* (A. Fethi, Çev.) Doruk.
- Bassnett, S. and Lefevere, A. (1990). *Translation, history and culture*. Pinter Publishers.
- Benjamin, W. (2008). Çevirmenin görevi (A. Cemal, Çev.) *Çeviri Seçkisi II. Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının bakışı* (M. Rifat, Ed.) Sel, 25-35.
- Bhabha, H. K. (2000). *Die Verortung der kultur* (M. Schiffmann und J. Freudl, Trans.) Stauffenburg.
- Bulut, A. (2008). *Basından örneklerle çeviride ideolojik çeviri*. Multilingual.
- Eagleton, T. (1981). *Edebiyat eleştirisi üzerine* (H. Gönen, Çev.) Eleştiri.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji: Giriş* (M. Özcan, Çev.) Ayrıntı.
- Even-Zohar, I. (1990). Introduction [to polysystem studies]. *Poetics Today (11:1)* (B. McHale, Ed.) Duke University Press.
- Fawcett, P. ve Jeremy, M. (2009). Ideology. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Oxfordshire /Routledge Routledge.
- Hatim, B. ve Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. Routledge.
- Hermans, T. (1997). Çeviri anlatıda çevirmenin sesi (A. Bulut, Çev.) *Kuram Dergisi*, 15, 63-68.
- Humboldt, W. von (1988.) *On language* (P. Heath, Ed) Cambridge University Press.
- Kanca, Ö.Y. (2009). *Türkiye'deki gazetelerde dış kaynaklı haberlerin çevirisinde ideolojik yaklaşımlar*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı.
- Kazancı, M. (2006). Althusser, ideoloji ve ideoloji ile ilgili son söz. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 24, 67-93.
- Larrain, J. (1994). İdeoloji ve kültürel kimlik. Sarmal.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi* (T. Ok ve O. Geridönmez, Çev.) Evrensel.
- Mason, I. (2012). Discourse, ideology and translation (M. Baker, Ed.) *Critical Readings in Translation*, 83-96, Routledge.
- Munday, J. (2007). Translation and Ideology. *The Translator*, 13 (2), 195-217.
- Nord, C. (2003). *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methoden und Didaktische Anwendungen einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Gross.
- Schäffner, C. (2003). Third ways and new centres - ideological unity or difference? (M. C. Pérez, Ed.) *Aprosos of Ideology: Translation studies on ideology - ideologies in translation studies*, 23-41.
- TDK (1998). *Türkçe Sözlük II* (İ. Parlatur, N. Gözaydın, H. Zulfikar, Ed.) Türk Dil Kurumu.
- Thompson, J. B. (1984). *Studies in theory of ideology*. University of California Press.

- Tahir-Gürçağlar, Ş. (2014). The translation bureau revisited: Translation as symbol (M. C. Pérez, Ed.) *Apropos of ideology: Translation studies on ideology, ideologies in translation studies*, 112-129, Routledge.
(pp.113-129). <http://dx.doi.org/10.4324/9781315759937>
- Thompson, J. B. (2013). İdeoloji ve modern kültür. Kitle iletişim çağında eleştirel toplum kuramı (İ. Çetin, Çev.) Dipnot.
- Tymoczko, M. (2014). Ideology and the Position of the Translators: In what sense is a translator in between? (M. C. Perez, Ed.) *Apropos of Ideology: Translation studies on ideology – Ideologies in translation studies*, 181-201, Routledge.
- van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Sage.
- van Dijk, T. A. (2001). Discourse, ideology and context, *Folia Linguistica XXX* (1–2): 11–40.
- Venuti, L. (1995). *Translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1617

Araştırma makalesi/Research article

Alper Canıgüz'ün *Kan ve Gül* Romanı Örneğinde Çevirmen ve Dünyası¹

**The Translator and His World in Alper Canıgüz's Novel
*Kan ve Gül (Blood and Rose)***

Nilgin Tanış Polat*
Saniye Uysal Ünalın**

Öz

Yapay zekâ ürünlerinin günümüzdeki tüm teknolojik gelişmelere rağmen duygusal zekâsı olan insan çevirmenlerin yerini henüz dolduramadığı çağımızda, çevirmene birey olarak atfedilen önemin de arttığını gözlemlemek mümkündür. Çevirmen figürü, farklı dillerin ve kültürlerin arasında aracılık rolü üstlenmesi bakımından günümüz dünyasında modern varoluşun bir sembolü haline gelmiştir. Çevirmen, bireyin kendini konumlandırışı ve gelişmeler karşısında duygusal zekâsıyla yaptığı başkaldırı bağlamında dünya edebiyatında karşılık bulmaktadır. Kurmaca eserlerde konu edilen çevirmen figürlerinin giderek artan bir oranda kahraman olarak kurgulandığı ve bilimsel araştırmaların bu değişimi ele almada geciktiği gözlen-

Geliş tarihi (Received): 19-01-2021 - Kabul tarihi (Accepted): 25-09-2021

* Doç.Dr, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Almanca Mütercim ve Tercümanlık Bölümü. (Ege University Faculty of Letters, Department of German Translation and Interpretation) nilgintanis@yahoo.com. ORCID 0000-0002-6490-7395

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü.Ege University Faculty of Letters Department of German Language and Literature suysalunalan@gmail.com. ORCID 0000-0002-4117-7158

mektedir. Bu gözlemden yola çıkarak yazın geleneğinde izlenen bu değişimin Türk edebiyatında yankı bulup bulmadığını incelemek ve olası yeni bir geleneğin izini sürmek adına Alper Canıgüz'ün *Kan ve Gül. Bir Kara Dejavu* isimli romanı bu çalışmada ele alınmış ve nitel araştırmada elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilmiştir. Çevirmenin toplum içinde edindiği konum, gördüğü değere ilişkin araştırmalar ve çevirmenin görünürlüğü ile ilgili tartışmalar özellikle kültürel dönemeç ekseninde gerçekleşen paradigma değişikliğiyle birlikte önem kazanmıştır. Türkiye'de konuya ilişkin incelemelerin, kurmaca dünyada çevirmenlik mesleğinin toplumdaki yeri ve statüsü hakkında bilgi verse de, paradigma değişiminin izlerini sürmekte yetersiz kaldıkları saptanmıştır. Yapılan bu çalışma ile Türk edebiyatında kurmaca boyutta çevirmenin nasıl inşa edildiğine odaklanılmış, kurmaca anlatı dili ve yapısı incelenmiş, Türkiye'de çevirmene ve mesleğine ilişkin veriler ışığında, çevirmen karakterinin modern insanı anlama yönünde bir açılım sağladığı görülmüştür. Araştırmada çeviribilimsel, edebiyatbilimsel ve kültürbilimsel açıdan esere odaklanılmış ve edebiyatta çevirmen kimliğinin bilhassa ara mekânda konumlandırılması ile beraber çevirmenlik mesleğine ilişkin yeni bir bakış açısının ortaya koyulduğu tespit edilmiştir. Böylelikle Batı literatürüne damgasını vurmuş olan kültürel dönemeç paradigması perspektifiyle Türk Edebiyatına yönelik örnek bir analiz modeli sunulmuştur.

Anahtar sözcükler: *Alper Canıgüz, çevirmen figürü, kültürel dönemeç, kurmaca anlatı, kültürbilim*

Abstract

In our age where artificial intelligence products cannot replace human translators with emotional intelligence despite all the technological developments, it is also possible to observe that the importance attributed to the translator as an individual is increasing. The figure of the translator has become a symbol of modern existence in today's world since it acts as an intermediary between different languages and cultures. The translator finds its response in the world literature in the context of the individual's self-positioning and rebellion against technological developments with his emotional intelligence. In this context, it can be stated that translator characters in fictional works are increasingly constructed as heroes, however academic works have registered this aspect belatedly. The aim of this study is to examine the novel *Kan ve Gül. Bir Kara Dejavu* of Alper Canıgüz in terms of the conceptualization of the protagonist who is a translator. The main question for the analysis of this novel is whether this significant change regarding the fictional conceptualization of the translator as a hero has an echo in Turkish literature and a possible new tradition can be traced in this context. Doing this, the results obtained in our qualitative analysis are evaluated descriptively. Discussions about the translator's position in society, the value s/he receives, and the discussions about the translator's visibility have gained in importance with the paradigm change that takes place along the axis of the cultural turn. Studies on this topic in Turkey focus on the fictional representation of the translator and his social status, but they do not sufficiently address and trace the consequences of the aforementioned paradigm shift. With this study, the character development of the translator is focused on and the language

and structure of the fictional narrative is examined. Furthermore, in terms of the cultural knowledge related to the translator and the profession of translator, it is seen that the character of the translator paves the way for understanding modern human. The novel *Kan ve Gül* was analysed with reference to approaches of translation studies, literary studies and cultural studies. By this means, this study demonstrated that a new perspective on the translator profession was put forward with the positioning of the translator identity especially in the so-called third space. Thus, an exemplary analysis model for Turkish Literature is presented with the perspective of the cultural turn paradigm that has left its mark on Western literature.

Keywords: *Alper Canıgüz, translator figure, cultural turn, fictional narrative, cultural studies*

Extended summary

In recent years we can see that the translator becomes not only the subject of fictional works such as movies and novels, but also of research in the field of translation and literary studies. This tendency can be related to the paradigm change that takes place along the axis of the cultural turn. The new approaches to identity, culture as well as to the symbolic representations of culture arising with the cultural turn make it possible, to focus on the target text instead of the source text within the context of translation studies. As a crucial component of the target text the translator itself, its definition and status as well as its basic attitudes get interesting. Parallel to the emphasis on the target text, the translator appears as an authority that conducts and determines the translation process. Moreover, in our age where artificial intelligence products cannot replace human translators with emotional intelligence despite all the technological developments, it is also possible to notice that the importance attributed to the translator as an individual is increasing. In this regard, we can say that the figure of the translator can be defined as a symbol of modern existence in today's world since it acts as an intermediary between different languages and cultures. Seen symbolically, translator figures constitute a space of circulation and interaction between texts of different cultures and worlds. They are also able to create new spaces of meaning and understanding. The translator finds its response in the world literature in the context of the individual's self-positioning and rebellion against technological developments especially with its emotional intelligence. In this context, it can be stated that translator characters in fictional works are increasingly conceived as heroes, however academic works have registered this aspect belatedly. The aim of this study is to examine the novel *Kan ve Gül. Bir Kara Dejavi* of Alper Canıgüz in terms of the conceptualization of the protagonist who is a translator. The main question for the analysis of this novel is whether this significant change regarding the fictional conceptualization of the translator as a hero has an echo in Turkish literature and a possible new tradition can be traced in this context. Doing this, the results obtained in our qualitative analysis are evaluated descriptively.

Kan ve Gül is the fifth novel of Alper Canıgüz and it can be defined as a crime novel, which contains fantastic elements. The novel tells the story of the translator Aziz who translates simple romance novels for a not particularly renowned publisher and has a rather

monotonous life until he takes a trip into the past and thus his whole life changes. A fire breaks out during his daughter's dance performance. When he tries to save his daughter, he passes out. The novel consists of two narrative levels: On the first narrative level, the actual life of the protagonist is presented in the frame story. On the other hand, the second narrative level is about the protagonist's journey into the past. It is precisely on this narrative level that the specific importance of the translator figure can be identified. The protagonist, conceived as a translator, acts like a detective and tries to uncover certain aspects of his past. He not only changes and influences certain events, but also takes up his own life according to his individual interests after being confronted with the truth. In this context, it was found that the novel *Kan ve Gül* models the translator figure differently than, for example, the novel *Kürk Mantolu Madonna* of Sabahattin Ali. While in Ali's novel the translator Raif Efendi is characterized as a sickly, passive, helpless, calm and marginal figure, Aziz turns into a heroic figure in this novel. He manages to free himself from his monotonous existence, takes initiative and gives his life a new direction.

Discussions about the translator's position in society, the value s/he receives, and the discussions about the translator's visibility have gained in importance particularly with the cultural turn. Studies on this topic in Turkey focus on the fictional representation of the translator and his social status, but they do not sufficiently address and trace the consequences of the aforementioned paradigm shift. With this study, we not only concentrate on the character development of the translator, but also scrutinize the language and structure of the fictional narrative. Furthermore, in terms of the cultural knowledge related to the translator and the profession of translator, it is seen that the character of the translator paves the way for understanding modern human. The novel *Kan ve Gül* was analysed with reference to approaches of translation studies, literary studies and cultural studies. By this means, this study demonstrated that a new perspective on the translator profession was put forward with the positioning of the translator identity especially in the so-called third space. Thus, an exemplary analysis model for Turkish Literature is presented with the perspective of the cultural turn paradigm that has left its mark on Western literature.

Giriş

Son yıllarda çevirmen kimliklerinin çeşitli araştırmalara konu edildiğini ve çevirmenin bir özne olarak ele alındığını görüyoruz.² Bu yönelim, kültür bilimlerinde kültürel dönemeç (*cultural turn*)³ ekseninde gerçekleşen paradigma değişikliğiyle birlikte kültüre, kimliğe ve yazınsal metinlere yaklaşımdaki yeniliklerle ilişkilendirilebilir. Örneğin, çeviri sürecinde dokunulmaz bir ölçüt olarak ele alınan kaynak metinden ziyade 1980'li yıllardan sonra çevirmenin nasıl tanımlandığına, hangi konuma sahip olduğuna ve nasıl bir tutum sergilediğine odaklanılmaktadır. Bununla birlikte, erek metnin önem kazanması sonucunda çevirmenin kendisi de çeviri sürecini yöneten ve belirleyen önemli bir merci haline gelmektedir. “[H]em süreç olarak hem de ürün olarak çeviriye anlayabilmek için öncelikle çevirmeni anlamak gerektiğini” vurgulayan Şehnaz Tahir Gürçağlar, araştırmaların yönünün çevirmenin kendisine yönelmesinin çeviribilimde “geri dönüşü olmayan bir dönüşüme” (Tahir Gürçağlar,

2019b: 12) neden olduğunun altını çizmekte. Akademik çalışmalar, çevirmenlerin görünür-lüğünün⁴ artmasına, çevirmene ve çeviriye verilen değer açısından olumlu yansımalar ne-den olmaktadır. Neumann’a göre, kültürel bilgi ve yazın, karşılıklı bir etkileşim içindedir; yazın kültürel söylemleri belirler ve kültürel söylemler de yazına etki eder (Neumann, 2006: 42). Kültürel dönemeç bağlamında da kültür ve kültürün ortaya koyduğu söylem ve ürünler arasında önemli bir yeri olan edebiyat hermeneutik⁵ açıdan yorumlanabilir bir obje olarak ele alınmak yerine, dâhil oldukları toplumsal ve kültürlerarası etkileşim alanları kapsamında değerlendirilmektedir (Bachmann-Medick, 2007: 45). Bu anlamda özellikle iki yaklaşıma değinmek gerekir. Clifford Geertz kültürü metin olarak düşünmekte, böylelikle gerek kültürü gerekse kültüre ait her türlü söylem ve sanatsal ürünü insan eliyle oluşturulmuş bir anlam “ağı” olarak betimlemektedir (Geertz, 1973: 5). Stephen Greenblatt ise (kültürel) metin ile bağlam arasında sürekli var olan kültürel enerjiyi ön plana çıkararak toplum-sanat ilişkisini bir etkileşim alanı olarak görmekte ve “toplumsal enerjinin dolaşımını” (Greenblatt, 1988: 5) vurgulamaktadır. Kültür kavramının tanımlanması konusunda yeni bakış açıları sunan bu paradigma değişimin izlerini kurgusal eserlerde de tespit etmek mümkün. Bu bağlamda kur-gusal olarak inşa edilen çevirmen figürlerinin de bu değişimden etkilendiği varsayımından hareketle, kültürler ve metinler arasında bir dolaşım ağı ve etkileşim alanı oluşturan çevir-men figürlerinin edebi eserlerde kahraman olarak nasıl ele alındığının incelenmesi gerektiği kanısındayız. Mesleği gereği farklı dil ve kültür dünyaları arasında gezebilen çevirmenin, alışık olunmayan, bilinmeyen ve denetlenemeyen sulara hareket etmesi, tarafsızlığından şüp-he edilen ve güven telkin etmeyen biri olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Literatürde, tercümanların kurgusal eserlerde kolektif bir metafor olarak kullanıldıkları, kültürler ve diller arasında bulundukları ara konum nedeniyle öteki olmanın zorluklarına ve kimlik sorunlarına işaret ettikleri vurgulanmaktadır (Andres, 2009: 14). Schirmer, konu edilen çevirmen figürle-rinin giderek artan bir oranda kahraman olarak kurgulandığına ve bilimsel araştırmaların bu değişimi ele almada geciktiğine işaret etmektedir (Schirmer, 2014: 162). Bu çalışmada yazın eserlerinin ve filmlerin kurmaca dünyalarında bir zamanlar “dışlanan”, “yabancı”, “çıkarıcı” kahramanlar olarak gösterilen, ancak fiziksel veya ruhsal açıdan eksiklikleriyle göze çarpan “sessiz” çevirmenlerin⁶ (Kaindl, 2010: 54), günümüz eserlerinde nasıl yansıtıldığı, mesleki kimlik inşasında edebi metinlerin çevirmeni nasıl yansıttığı ve kurmaca dünyada nasıl var ettiğini somut bir örnek üzerinden göstermek amacıyla Alper Canıgüz’ün ilk baskısı 2017’de yapılmış olan *Kan ve Gül. Bir Kara Dejavu* isimli romanı ele alınmakta, nitel araştırmada elde edilen veriler, betimsel olarak analiz edilmektedir.

1. Çevirmen figürünün ve mesleğinin kurgu açısından betimlenmesi

Kan ve Gül, Canıgüz’ün beşinci romanıdır ve arka kapak yazısına göre “hazin, epey hareketli [ve] hayli komik” (Canıgüz, 2019) fantastik bir polisiyedir. Çok katmanlı anlam ve kurgu üzerine kurulu anlatıda ana karakter bir çevirmendir. Romanda, ucuz aşk romanları ba-san ikinci sınıf bir yayınevi için çalışan ve durağan bir hayat sürdüren çevirmen Aziz’in, ka-derini değiştirmesinin hikâyesi anlatılmakta. Ana karakter olan Aziz, kızının dans gösterisin-de bir yangının ortasında kalır ve birden zamanda yolculuk yaparak yirmi yıl öncesine döner.

Kaderini ele geçirme farkındalığı içinde olan Aziz bu şekilde hem geçmişi hem de geleceği değiştirmeye ve böylelikle geçmişte gerçekleşen bir cinayeti önlemeye çalışır. Bu kurgunun içinde ana karakterin bir çevirmen olması ve bir dedektif edasıyla geçmişte kalan karmaşık olaylara aydınlık kazandırma çabası dikkat çekicidir. Okur, romanın sonunda Aziz'in aslında beyin sarsıntısı nedeniyle 40 gün boyunca bilinci kapalı şekilde hastanede yattığını öğrenir. Dolayısıyla romanda iki anlatım düzlemi saptamak mümkün: Birinci düzlemde kahraman figürün asıl hayatını anlatan “çerçeve hikâye” yer alırken, ikinci düzlemde zaman yolculuğunun gerçekleştiği ve ilginç olayların meydana geldiği “iç hikâye”⁷ yer almaktadır. Anlatılan hikâye işte bu ikinci düzlemde kahraman figürün gördüğü rüyanın aktarımına dayalıdır. Çalışmamızın devamında romanın ana karakteri olan Aziz analiz edilmekte, karakterin çevirmen olarak ne şekilde yansıtıldığı gösterilmekte, bunun yanı sıra anlatım kuramı açısından bakıldığında ben anlatıcı olarak kurgulanmasının işlevleri üzerinde durulmaktadır.

Kurgusal eserlerde çevirmenlerin nasıl yansıtıldığını gösteren bilimsel yayınlar⁸ arasında özellikle Kaindl'in analiz yöntemi (Kaindl, 2008)⁹, çevirmenin incelenmesine kolaylık tanıyan önemli bir yaklaşım sunar. Bourdieu'nün *habitus* (Bourdieu, 1984) kavramına dayanan Kaindl'a göre çevirmen rolü, üç ölçüt üzerinden incelenebilir. İlk ölçüt çevirmenin fiziksel betimlemesine, ikinci ölçüt ruhsal betimlemesine, üçüncü ölçüt de çeviri uygulamalarına yönelik sunulan betimlemelere odaklanmayı ön görür (Kaindl, 2008: 311). Çevirmen Aziz'in fiziksel betimlemesi ile ilgili sunulan bilgiler sınırlıdır. Aziz geçmişe döndüğünde aynadaki yansımaya şaşırmaktadır. İleri yaşlarda sahip olacağı fazla kilolardan, saçına ve sakalına düşen aklardan ve yüzündeki kırışıklıklardan kurtulmuştur. Kendisini öncekine kıyasla “yakkışıklı” ve “müthiş” bulmaktadır (Canıgüz, 2019: 54). Geçmişe döndüğünde silinen kusurları ruhsal açıdan da bir değişime ve hayata daha olumlu yaklaşmasına yol açar. Aşağıda yer alan cümleler bu değişimi ve beklentilerini gözler önüne sermektedir:

“Gençtim, güzeldim, sağlıklıydım. Çayım, sigaramdan en son ne zaman bu kadar keyif aldığımı hatırlamıyordum bile. Kendimi kuş gibi hafif hissediyordum. Bir an önce yeni hayatımı yaşamaya başlamak için sabırsızlanıyordum. Üzümünü yemek çağını sormamak istiyordum (a.g.e, 54-55).

İkinci bir şansa kavuşmuştum ben! Her şeyi düzeltebilir, yepyeni ve güzel bir hayat kurabilirdim kendime. İyi bir insan olabilirdim (a.g.e, 57).

[K]aderim, bu kez en güzel mısralarla yazılmak üzere bir kez daha kendi ellerimdeydi” (a.g.e, 59).

Canıgüz'ün ikilemler üzerine kurulu anlatısında, Aziz “[h]oşgörülü ama eleştirel, girişken ama saygılı, açık fikirli ama korkak, güler yüzlü ama umutsuz” birisidir (a.g.e, 30). Her ne kadar eski eşinin gözünde “en büyük yeteneği [...] sorunları görmezden gelme[si]” olsa da aslında kendisini “çözümçül bir insan” olarak tanımlamaktadır (a.g.e, 30). Eline geçen fırsatla birlikte boşandığı eşi Nergis'e halâ ilk günkü aşkla bağlı, “patolojik döngü” (a.g.e, 12) içinde şimdiki ve geçmiş zamana saplanmış “hapishaneye dönüşmüş” (a.g.e, 9) hayatından kurtulma ümidiyle dolmuştur. Meslek hayatına mütercim-tercümanlık öğrencisiyken iken cep harçlığını çıkarmak amacıyla Paradise Yayınevi'ne adım atmış ancak geçen yıllarla birlikte geçici bir iş yeri olarak gördüğü bu yayınevine bağlı kalmıştır. “[B]oktan aşk roman-

ları” çevirmekten ve yayınevindeki statüsünün bu süreç içinde hep aynı kalmasından dolayı son derece mutsuzdur (a.g.e, 15). İş maddi açıdan tatmin etse de manevi olarak olumsuz duygular içindedir:

“Zaman zaman, çalışma odamın duvarında posteri asılı duran Shakespeare’in eleştirel, hatta tiksinti yüklü bakışları altında, onca eğitimi bu âdi uğraş için mi aldığım türünden sorular yüreğimi daraltıyor idiyse de, [...] dolgun çek elime geçtiğinde, hissettiğim vicdan azabı yatışıp yitiveriyordu” [...] (a.g.e., 15).

Her ne kadar mesleği ile ilgili yaptığı çalışmalar Aziz’i tatmin etmese de, onun maddi beklentilerini karşılar niteliktedir. İşle ilgili yaşadığı ikilem, çeviri uygulamalarında da kendini gösterir. “Çeviri aslına sadık mı serbest mi olmalıdır?” sorusuna yirmi yıldır bir yanıt bulamadığı anlaşılmaktadır (a.g.e., 30). Bir “aşk romanları çevirmeni” olmasına rağmen bu türe özgü sevişme sahnelerini çevirememektedir. Örneğin bir sayfayı en fazla on dakikada çevirirken, sevişme sahnelerini çevirmek için saatlerce uğraşmakta veya Nergis’e çevirtmektedir (a.g.e., 154).

İkilemler içindeki Aziz için geçmişe giden ve “dügümlenmiş hayatını yola koyabilmek için düğümünden başlayıp oradan çözmeye” (Çeşit/ Kozanoğlu, 2017) başlayacağı geçit, bir kuru temizleme dükkânıyla açılır.¹⁰ Sahibi İskender Doğan, *Kan ve Gül* şarkısıyla şöhreti yakalayıp sonra başka eser ortaya koymamış bir sanatçıdır. İlk karşılaşma anında H. G. Wells’in *Zaman Makinesi* adlı romanını okuyan İskender Doğan’la aralarında geçen konuşma dikkat çekicidir:

“Çevirmenim ben,” dedim. “Sait Faik’in eserlerini İngilizce’ye kazandırmaya çalışıyorum.” Yalan sayılmazdı aslında, neticede nihai amacım buydu ve İskender Bey’in ne bileyim, öyle kullanım kılavuzları, broşürler falan çevirdiğimi düşünmesini istemiyordum.

“Öyleyse beni anlayacaksınız,” dedi dostça gülümseyerek. “Siz de sanatçı sayılırsınız.” “Yok canım, o kadar da değil...”

“Bakın çeviri yaparken kimi zaman en doğru anlatım biçimini, hatta mükemmel sözcüğü bulmak için inim inim inlediğiniz olur, değil mi?”

Orijinalinde hayli sert geçen seks sahnelerini yerli okuru rahatsız etmeyecek ama hayal gücünü de büsbütün öldürmeyecek biçimde uyarlamak, aşağı yukarı aynı anlama gelen yirmi İngilizce sıfatı tekrara düşmeden kullanmaya çalışmak ya da hedef kitlemizin poker oyununu bilemeyecekleri varsayımıyla bir strip-piştî sahnesi yazmaya kasmak... Herhalde onun kast ettiği böyle şeyler değildi ama benim uğraştığım içerik de buydu işte, ne yapayım? “Elbette,” diye onayladım (a.g.e., 27-28).

Aziz, “Hem iyi bir sanatçı, hem de tevazu sahibi” (a.g.e., 26) İskender Doğan’a kendini ve mesleğini tanıtırken çevirmen kimliğine dikkat çekip kendini beğendirmeye çalışır. Bu nedenle popüler romanlar yerine sanatsal niteliği aşikâr olan yüksek edebiyatın seçkin yazarlarından Sait Faik’i çevirdiğini söyler. Nitekim çevirmenlerin statüsü açısından belirleyici bir etmendir bu farklılık:

“‘Saygın edebiyat’ alanında etkinlik gösteren çevirmenler popüler edebiyat alanında çeviri yapan meslektaşlarına göre her zaman daha görünür kılınmakta ve yüksek bir konumda algılanmaktadır. Popüler edebiyat alanında çalışan çevirmenler ise genellikle ‘isimsiz’ ve sessiz bir grup olarak var olmakta ve edebiyat gündeminde kendilerine bir yer bulamamaktadır” (Tahir Gürçağlar, 2015: 89).

Tahir Gürçağlar, popüler edebiyatı, Bourdieu’nün “büyük ölçekli üretim alanı” tanımından yola çıkarak, “ticari ya da siyasi kazançla yönlendiren ve eleştirmenlerin ve tarihçilerin büyük ölçüde değersiz saydığı bir alan” olarak tarif ederken bu alanda üreten yazarların ve çevirmenlerin gelecekte unutulmaya mahkûm olduklarını belirtmektedir (Tahir Gürçağlar, 2015: 89). Bu bağlamda, Aziz’in bir otorite olarak gördüğü İskender Doğan’ın kendisi hakkında yazın çevirisi¹¹ yaptığını, kullanım kılavuzları, broşürler vb. teknik çevirmediğini düşünmesini istemesi önemlidir. Yaptığı işin onun tarafından takdir edildiğini görmek, onun gözünde de bir sanatçı olmak hoşuna gider, çünkü “İskender Bey sanatçı değildir; o sanatın ta kendisidir” (a.g.e., 132) ve onun tarafından kabul edilmek, onay görmek ve beğenilmek Aziz için son derece önemlidir. Bir mesleğin imajı, kuşkusuz toplumun değer yargılarına bağlı olarak değişim göstermektedir. Ancak romanda, insanın kendi mesleğine karşı izlediği bireysel tutuma da vurgu yapılmaktadır; nitekim İskender Bey, Aziz ile olan konuşmasında şöyle demektedir: “Müşteri memnuniyeti çok önemlidir bizim için [...] [m]esleğe saygı, daha da önemlidir” (a.g.e., 135). Bir insanın mesleğine karşı gösterdiği özen ve işini yaparken izlediği tutum, onun kişiliği ile ilgili de bilgi vermektedir. İskender Bey’in tavrı bu açıdan dikkat çekicidir ve mesleği konusunda dengesiz bir tavır gösteren Aziz için cesaretlendiricidir.

2. Arafta olan çevirmen

Eserlerinde canlandırdığı sıra dışı karakterlerle okurlarını şaşırtmayı seven Canıgüz, *Kan ve Gül* üzerine yaptığı bir söyleşide yarattığı kurgularla ilgili şöyle demektedir:

“Karakter oluşturmak benim en hassasiyetle üstünde durduğum konulardan biri ve hayli çetrefilli bir iş. Çok genel hatlarıyla şöyle söyleyebilirim belki, bir karakter, onun karakter olduğuna inanmamızı sağlayan özelliklerini en beklenmedik taraflarından alıyor. Tip dediğiniz, üç aşağı beş yukarı öngörülebilir, kaba bir tanımlamadan ibaretken onu karakter haline getiren şey, dünyayla başa çıkarken geliştirdiği kendine özgü yöntemler, düşünüş biçimleri ve hatta patolojileri. Herhalde bir tek yolu yoktur ama benim bu meseleyle uğraşma biçimim belki “mayalama” diye özetlenebilir; tanıdığım, bildiğim, üstünde düşündüğüm birine kendimden, kendime de o kişiden bir maya çalmak şeklinde” (Pekdoğan, 2017).

Hayatının bir döneminde çeşitli yayınevlerinde çevirmenlik de yapmış olması, Canıgüz’ün otobiyografik unsurlardan beslenmiş olduğuna işaret etmektedir. Nitekim yazar, konuyla ilgili yöneltile soruya, “[romanın] [k]aba hatlarıyla otobiyografik bazı unsurlar taşıdığı söylenebilir ancak bu bire bir değil, daha ziyade bir mekân tasarlarken, iyi bildiğin bir yeri hayal etmek gibi düşünülebilir”, yanıtını vermiştir (Menteş, 2017). Çevirmenlik yapan ana karakterin ben anlatıcısı ile kurgulanmış olması önemlidir. Çünkü anlatının ikinci düzleminde yer alan ve iç hikâyeyi oluşturan rüya ile birlikte zaman boyutunda geçmişe

gidilmektedir. Bu zaman yolculuğu aracılığıyla metnin zamansal kurgusunda bir “anakroni” (bkz. Scheffel/ Martinez, 2020: 42) meydana gelmekte ve “anlatıcı” ikiye bölünmektedir: “Yaşayan ben” ve “anlatan ben” (Scheffel/ Martinez, 2020: 86). Dolayısıyla, okur, anlatılan dünyayı tamamıyla ben anlatıcısının gözünden görmekte ve onun yorumlarıyla algılamaktadır. Böylece, anlatım kurgusu içinde çevirmen figürü tam bir başkahramana dönüşür. “Güçlü, değerli ve şerefli” anlamlarını taşıyan “Aziz” (Harman, 1991) ismine yaraşır şekilde bir dönüşüme uğrar. Bu bağlamda romanın polisiye olarak tasarlanmış olması da önemlidir. Zira polisiye türünün¹² kalıplaşmış özelliklerini fantastik unsurlarla birleştirmesi bakımından *Kan ve Gül*, polisiye türüne yeni bir soluk getirmektedir. Yazar, bu “türün temel özelliklerini” koruduğunu, ama “ona özgün bir nitelik de katmaya” çalıştığının altını çizmekte, eserin “suç ve çözüm arasındaki zamansal ilişkiyi tersine” çevirdiğini belirtmektedir: “İşlenmemiş bir suçun failini bulmak... Alışlageldik polisiyelerdekinin tersine, geçmişin geleceği değil, geleceğin geçmişi belirlediği bir hikâyedir” (Menteş, 2017). Bu çerçevede gelişen anlatıda “Çevirmen Aziz”in görünmez olan aracı kimliğini değiştirerek görülebilir olmasıyla, hatta bunun da ötesinde gören ve olayları çözümlemeye çalışan durumuna gelmesiyle beraber, “Araf”taki kahraman’a dönüşmektedir.

Romanda incelenmesi gereken bir başka karakter de Abdül’dür. Her ne kadar eski tiyatro grubundan arkadaşları onu tanısa da, Aziz ancak geçmişe yolculuk yaptığında öldürüldüğü söylenen Abdül ile tanışır: “Yay gibi gergin incecik bir beden, hafiften çekik gözlerinde zekâ pırıltıları, dudağında alaycı, hatta küstah bir gülümseme” (a.g.e., 72). Gelecekte neler olacağının bilinciyle geçmişe sürekli olarak değerlendiren ve bir şeyleri değiştirmek isteyen Aziz, Abdül’ün ölümünden kendisinin sorumlu olabileceği korkusunu yaşar ve Abdül cinayetinin failini bulmak için harekete geçer. Suç ve çözüm arasındaki zamansal ilişkinin tersine çevrilmiş olmasının yanı sıra, polisiye türü için belirleyici olan suç ve çözümleme olguları da romanda farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Çevirmen olan ana karakter hem dedektif işlevi görmektedir, hem de geçirdiği gerçeküstü zaman yolculuğu içerisinde gerek kurgusal düzlemde gerekse romanın anlatımı açısından önemli bir üst bakışa ve hâkimiyete sahiptir. Böylelikle romanda üstkurmaca anlatıma özgü unsurlar da ortaya çıkmaktadır. Romanın henüz ilk cümlelerine bakıldığında ana karakterin bu anlatı ve kurgu içindeki anahtar konumu anlaşılmaktadır:

“Gelecek, bazıları için, hakikaten de uzak bir hatıradan ibarettir. Böyleleri açısından varoluş, hayatın meşum bir noktasında, şimdiki zamandan ileriye doğru uzanan bir yol olmaktadır çıkıp, onları geçmişle gelecek arasında sıkıştıran bir hapishaneye dönmüştür. Bu, trajik bir hal midir? Herhalde öyledir. Fakat burada bize düşen, kimseyi yargılamak değil; bir köle, ama muhakkak ki pek isyankâr bir köle saymak gereken insanın hazin kaderine dair bir hikâye anlatmak. O yüzden, gelin, az önce sözünü ettiğim iflah olmaz türün bir mensubu sıfatıyla, size her şeyi ta en ortasından başlayarak anlatayım” (a.g.e., 9).

Ben anlatıcısı olan ana karakter burada okura seslenmektedir. Varoluşu bir “sıkışmışlık hali” olarak betimleyen Aziz bu trajik duruma bir son verebilecektir. Nitekim romanın ilk cümlelerinde hakikat, varoluş, kader gibi kavramlar öne çıkmakta, bu da romanın bütünü göz önünde bulundurulduğunda en genel anlamda modern insanın sorunlarına temas edildiğini göstermektedir.

Aziz geçmişe gittiği ilk anlarda yazarlık çalışmaları bulunan bir öğrenciyle tanışır. Romanını tanıtırken dile getirdiği özellikler, kuşkusuz *Kan ve Gül* eseri için de geçerlidir: “Hem modern, hem klasik, [...] Hem gerçekçi, hem gerçeküstücü. Hem komik, hem duygusal. Hem polisiye, hem değil...” Esasında “psikolojik arazları” ve “geçmişe dair saplantıları” olan Aziz ideallerini gerçekleştirememiş bir “kaybedendir” (Menteş, 2017). Ancak kurgu içinde ona verilen çözümleyici rol bakımından âdeta bir kahramana dönüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla *Kan ve Gül* romanı sadece polisiye türüne değil, aynı zamanda çevirmen figürünün kurgusal olarak inşa edilmesine de yeni bir soluk getirmektedir.

Yukarıdaki alıntıda işaret edildiği gibi Aziz’in her şeyi en baştan değil de, “en ortasından” anlatacak olması ele alınması gereken diğer bir unsurdur. Zira bu figürün geçmişe doğru yaptığı zaman yolculuğu, onun “hayat kurgusunun” ve hayatındaki tüm anlamların “alt üst oluş süreci” (Menteş, 2017) olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatım kuramı açısından bakıldığında romanda “intradiegetik-homodiegetik”, yani “kendi hikâyesini anlatan ikinci basamak anlatıcısı” (Scheffel/ Martinez, 2020: 95) söz konusu, bununla birlikte “anlatan” ve “yaşayan” bir ben’e bölünmüş olan anlatıcının farklı iki zamansal ve mekânsal alanın ortasında veya arasında konumlandırılması sonucunda bir bakıma yeni bir ara mekân kurgulanmaktadır ki, buna “üçüncü alan” demek mümkün. Esasen postkolonyal kuram kapsamında irdelenen bu kavramı kültürebilimsel açıdan ele alarak daha kapsamlı bir bakış açısı sunan Bachmann-Medick’e göre “üçüncü alan”¹³, kültürel çevirinin ve kültürlerarası iletişimin gerçekleşmesine zemin oluşturmaktadır:

“Was aber bedeutet das Konzept eines „dritten Raumes“ für die Situation des Kulturenkontakts und für die Orientierung innerhalb der eigenen Kultur selbst? „Dritter Raum“ ist ein Medium sozialer Interaktion, das Kommunikationsformen wie Übersetzen und Aushandeln von Identitätsunterschieden in den Vordergrund rückt.

Peki “üçüncü alan” kuramı, kültürlerin teması ve öz kültür içindeki yönelim bakımından ne anlama gelmektedir? “Üçüncü alan”, kimlik farklılıkları çevirme ve müzakere etme gibi iletişim şekillerini ön plana çıkaran toplumsal bir etkileşim aracıdır” (Bachmann-Medick, 1999: 522).¹⁴

Mutlak kabul edilen her türlü anlamın tersyüz edildiği üçüncü alanda, yüzleşme, müzakere etme ve yeniden anlamlandırma gibi süreçler önem kazanmaktadır (Bachmann-Medick, 1999: 521-522). Canıgüz’ün romanında çevirmen olan Aziz, içinde bulunduğu gerçeküstü zamansal yolculuğunda geçmiş ve geleceği ile yüzleşmekte, hayatındaki anlam ifade eden gerçekleri müzakere etmekte ve bunları yeniden anlamlandırmayı başarmaktadır. Çevirmen olan ana karakterin yaptığı sıra dışı zaman yolculuğu ve arafta bulunma durumu Bachmann-Medick’in bakış açısıyla değerlendirildiğine, anlatan ve yaşayan ben olan Aziz’in geçmiş ve geleceğe dair bilgisinin birbiriyle temasa geçmesi sonucunda sürekli olarak olay ve kişileri yeniden anlamlandırmaya ve çözümlemeye çalıştığını gösterir. Bu durum, yapısal olarak bakıldığında çevirmenin çeviri sürecindeki konumuyla da ilişkilendirilebilir, çünkü kaynak metinle erek metin arasında bir eşdeğerlilik arayışında bulunan çevirmen de benzer şekilde bağlamdan yararlanarak bir anlamlandırma çabasıdır. Çevirmenin kimliği üzerinden yapılan tartışmaların önemini vurgulayan Bahadır, çevirmenin “ara konumuna” ilişkin şöyle demektedir:

“Çevirmen, [...] iletişim anında kesin çizgilerle belirlenmiş kimlikleri bozar, iki tarafı da hem temsil eder hem de temsil etme olgusu tamamen yıkarak kendisi bir üçüncü taraf oluşturur ve iletişime etken ya da edilgen bir biçimde katılır. Mesleki kimliği olsun toplumsal kültürel kimliği olsun, yaptığı iş nedeniyle, bulunduğu ‘ara’ konumda çevirmen de bir ‘ara kültür’ oluşturur. [...] [Ç]evirmenin bu ara konumunu yeniden gözden geçirmek, olumlu yönlerini açığa çıkarmak ve şimdiye dek ‘zor’, ‘karışık’, ‘bulanık’, ‘elle tutulmaz’ olarak tanımlanan bu durumda yeni potansiyeller arayabiliriz. [...] Böyle bir adım, çevirmenin ‘özel’ konum ve kimliğinden yola çıkarak başka kimliklerin de sorgulanmasını beraberinde getirir” (Bahadır, 2004: 28).

Kızının gösterisine gittiğinde kendisini ne kadar “yabancı” (a.g.e., 34) hissettiğini vurgulayan Aziz, hayatındaki mutlak sandığı anlamlara veda edecektir. Kendisini kaza sonrası aniden farklı bir alanda ve zamanda, âdeta arafta bulur:

“Yattığım yerde gözlerimi arıyorum. Devasa karanlığın içinde ufak tefek beyaz benekler. Havada hafif bir serinlik. Elimin altında ıslak çimenler. Ciğerlerim açık, vücudum dinç. Cennet? Kısa bir muhasebe yapıyorum; mümkün değil. Öte yandan cehennemde olduğumu düşündürecek bir emare de yok ortamda. [...] Kabir azabı bu içinden çıkılmaz sorularla mı başlamaktaydı? Benim gibi, her zaman akılcı düşüncüyü kendine rehber edinmiş biri için biraz utanç verici belki ama yapacak bir şey yok;” [...] (a.g.e., 45-46).

Bulunduğu zamansal ve mekânsal alan, Aziz’e göre bir “rüya”, “koma”, “paralel evren” veya “alacakaranlık kuşağı” (a.g.e., 51) ile benzerlik göstermekte. Durumunun nedenselliğine yönelik herhangi bir rasyonel açıklama yapamayan Aziz, netice itibarıyla şu saptamada bulunur: “1994 yılına dönmüştüm” (a.g.e., 51). Bunu ikinci bir şans olarak gören Aziz, her şeyi düzeltebileceğini, “yepyeni ve güzel bir hayat” kurabileceğine ve “iyi bir insan” olabileceğine inanmaktadır (a.g.e., 57).

Geçmişine döndüğünde Aziz’i en çok eski eşi Nergis’in ona verdiği duygular heyecanlandırır. Ancak Nergis’in davranışları ve söyledikleri onun içinde büyük kuşku uyandırır. Hatta Nergis ile Abdül arasında bir ilişkiden şüphelenmektedir. Başlangıçta hissettiği güzel duygular kaybolmuştur: “Saçmalıyordum. Geçmiş ve gelecek hakkındaki bütün inançlarım alt üst olmuştu” (a.g.e., 104). Giriştiği anlama ve çözümleme yolculuğunda İskender Doğan ile yaptığı konuşma bu bağlamda önemlidir:

“İnsanlar hayatlarını hep bir cevap arayarak geçirirler,” dedi İskender Doğan. “Oysa çoğunun sorunun ne olduğu konusunda hiçbir fikri yoktur.”

“Katil olmaktan korkuyorum,” deyiverdim birden. “Gelecekte... ya da rüyamda, bu Abdül denen herifin öleceğini görmüştüm. Bunu bana anlatan kişi, onun bir cinayete kurban gittiğini söylemişti. Şimdi acaba onun katili ben miyim diye merak ediyorum.”

“Fakat henüz kimseyi öldürmediniz, değil mi?”

“Hayır ama ya öldürürsem?”

“O zaman katilin kim olduğunu öğrenmiş olursunuz,” dedi İskender Doğan ve sonra da dünyanın en tuhaf sorusunu sordu: “Peki, ya öldürmezseniz?”

“Anlayamadım,” dedim rakımdan bir yudum alıp.

“O zaman katilin kim olduğunu öğrenemezsiniz.”

[...]

İskender Doğan bana döndü, elini omuzuma koyup gözlerini benimkilere dikti. “Kanı takip et, evlat,” dedi. “Gülü orada bulacaksın” (a.g.e., 136-137).

Aziz, yaşadığı bu kargaşada “[n]eler döndüğünü anlayabilmek için, Abdül’ün ölümünün ardındaki esrarı aydınlatma[sı]” (a.g.e., 139) gerektiği düşüncesindedir. Geçmişine yolculuk yapan, geçmiş ile gelecek hakkında bilgi sahibi olan Aziz, çeviri sürecinde bulunan bir çevirmen gibi, karakterlerin başına neler geleceği bilgisine, yani bütüncül ve hâkim bir bakış açısına sahiptir. Çevirmen, çeviri sürecinde kaynak metne bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşır. Karakterlerle ilgili verilen tüm bilgiler ışığında ve olay örgüsünün zamansal bütünlüğü içerisinde metnin bağlamında kalarak çevirisini yapar. Bu anlamda kaynak metne hâkimdir. Buradaki ben anlatıcısı yapmış olduğu zamansal yolculuk kapsamında çevirmenin bu bilgeliliğine eşdeğer bir bakış açısına sahiptir. Benzer şekilde Aziz de “hakim” konumu sayesinde Abdül cinayetini engellemeye çalışır, ancak olabilecekleri engelleme konusunda yetersiz kalır, çünkü Bassnett’in *Translation as Re-Membering* isimli makalesinde yazdığı gibi, kusursuz bir iş, kusursuz bir işleyiş yoktur:

[...] çeviri her zaman büyük önem taşımaktadır, çünkü çeviri yoluyla geçmiş geleceğe aktarılır. Çeviri, tıpkı bellek gibi her zaman güvenilmezdir, çünkü kusursuz bir bellek veya kusursuz bir çeviri olamaz. Ancak çeviri, tıpkı bellek gibi, geleceği yazar ve bunu geçmişini yeniden yazarak yapar.

[...] “translation is always of immense importance, for through translation the past is handed on to the future. Translation, like memory is always unfaithful, because no absolutely perfect memory or absolutely perfect translation can exist. But translation, like memory, writes the future, and it does so through re-writing the past” (Bassnett, 2003: 308-309).

Aziz de bu çerçevede “mükemmel” bir sonuca ulaşamaz, fakat Abdül’ün Aziz’e söylediği sözler, Aziz’in üçüncü alan olarak tanımladığımız bu yolculuğunda hayatı yeniden anlamlandırma sürecine aydınlık katar niteliktedir. Abdül etrafındaki insanların yaşam tarzlarını katı bir şekilde eleştirmekte ve yaşadıkları hayatın bir yanılsama olduğuna işaret etmektedir (a.g.e., 165-166). Aziz’e ise doğrudan şu sözlerle hitap edip onu âdeta uyandırmak ister: “Sana tavsiyem, bildiğini zannettiğin şeyleri yeniden gözden geçirmen. Çok fazla düşünüyorsun ama basit düşünmeyi başaramıyorsun” (a.g.e., 166). Nihayetinde cinayeti engelleyemeyen Aziz, Abdül’ün evine gittiğinde yerde bulunduğu ölü bedeni kendisine doğru çevirir ve böylece kendi yüzüyle karşılaşır (a.g.e., 199).

Psikanalitik açıdan bakıldığında Abdül karakterinin Aziz’in bir yansıması olduğu söylenebilir. Bu anlamda komadan gerçek hayata uyanan Aziz, “bu adamın ne kadarı yaşarken olduğu kişi, ne kadarı parçalanmış ego[sunun] bir yansıması” (a.g.e., 203) olduğu konusunda düşünülmektedir. Gerçeküstü olan ve rüyada geçen bu deneyimler sayesinde Aziz “geleceği değil, geçmişi görebilme” olanağını yakalar ve önemli bir bilinçlenme yaşar: “Belki de, hayatın kontrolsüz bir düşünüş olduğunu kabul edip ona mutlu bir son aramak yerine, iyi bir hikâye olmasına gayret etmeliydim,” (a.g.e., 90) der. Geçmişine ve yaşadığı zamana dair

düğünleri çözümleyebilen Aziz, eski eşinin geçmişte gerçekleşen bu cinayetin faili olduğunu artık bilmektedir. Romanda çevirmen olan ana karakterin böyle bir çözümleme sürecinin kahramanı olmasına ilişkin Canıgüz de Aziz'in yaşadığı çözülmenin "kritik" olduğunun altını çizmektedir (Menteş, 2017). Bu çerçevede, kitap kapağında görülen adamın "sökülen bir örgü-adam" (Menteş, 2017) olarak resmedilmesi, tüm geçmişini ve hayatını çözen, yani söküp tekrar ören Aziz olduğu şeklinde yorumlanabilir. Çalışmamızda "üçüncü alan" olarak değerlendirdiğimiz yolculuğunda Aziz'in güçlenen çevirmen kimliğini belirgin bir şekilde görmekteyiz. Aziz'in bir yandan çeviri sürecinin kontrolünü ele alması ve çevireceği eserin seçimini yaparak söz sahibi olması, diğer yandan başka yeteneklerini keşfetmesi bunun apaçık bir göstergesidir:

"Gerçek ya da değil, "alternatif geçmişimde" yaşadıklarım, hayatımı önemli ölçüde değiştirmişti. Öncelikle daha bir çekidüzen vermiştim kendime. Eskisi kadar içmiyor, televizyon karşısında vakit öldürmüyordum ve inceden Sait Faik çevirilerine bile girişmiştim. En önemlisi, Paradise Yayınevi'ni bırakıp, küçük bir reklam ajansında düzeltmenliğe başlamıştım. Memnundum işimden. Reklamcılığa yeteneğim olduğu ortaya çıkmıştı ve ara sıra yaratıcı grup toplantılarına dahi katılmaya başlamıştım" (a.g.e., 204).

Romanın kapak resmini de belirleyen "çözümleme" ve "sökülen örgü" metaforları bu bağlamda çok anlamlıdır. Zira bir çevirmenin yaşam ve deneyimlerini anlatan Canıgüz'ün bu romanı, insan hayatını bir metin olarak kurgulamaktadır. Romanın bu kurgulama şekli Geertz'in kültür tanımını hatırlatmaktadır. Geertz'e göre insan kendisinin ördüğü anlam ağlarında asılı duran bir "hayvan", kültür ise bir "ağdır". Bu nedenle kültürün analizini, düzen arayışında deneysel bir bilim olarak değil de, aksine "anlam" arayışında yorumlayıcı bir bilim olarak görmektedir (Geertz, 1973: 5).

Buradan da anlaşılabilceği gibi, insan kendisi tarafından örülen anlam ağları içerisinde hareket etmektedir. Kültür içerisinde yer alan anlamların böyle bir ağ olarak görülmesi, kültürü de bir ağ olarak tanımlamaya olanak sağlamaktadır. Nitekim bir çevirmen de farklı bir kültüre ait olan bir metni erek kültürün diline çevirirken ilgili metindeki tüm kültürel anlam ağlarını çözümlemeye çalışmakta ve sürekli olarak üçüncü alan için karakteristik olan yüzleşme, etkileşim, müzakere etme ve yeniden anlamlandırma çabasına girmektedir. Bu çerçeveden hareketle, romanın çevirmen kurgusunda aslında bu tablonun daha geniş versiyonunu gördüğümüzü söylemek mümkün, çünkü Aziz iki zaman arasında kalarak kendi hayatını çözümlemekte ve yeniden anlamlandırmaktadır.

Tartışma ve sonuç

Özellikle pandemi ile birlikte sanal mekânların gerçek mekânların yerini alamaması, modernite anlayışının ters yüz edilmesi, bireyin konumu ve bireyin toplumla ilişkisi, sosyolojik anlamda birçok değer ve değişmez kabul edilen anlam bütünlüklerinin değişimini beraberinde getirmiştir. Değişen değerlerle birlikte bireyi anlamak ve yorumlamak hiç bu kadar önemli olmamıştır. Çünkü bilimde ve teknolojide gelişmelerin baş döndürücü bir hızda ilerlediği günümüzde, insan verimliliği ölçüsünde değerlendirilirken modern birey kendini

yalnızlık, umutsuzluk, yabancılaşma gibi duygular içerisinde bulmuştur. Modern zamanların anlatım türü olan ve modern çağ insanının yalnızlığından doğan roman, insan doğasına ve insan-toplum ilişkisine yönelik değerlendirmeler ve bakış açıları sunan önemli bir edebî türdür. Bilim ve teknoloji pek çok sorunu çözerken, birçok sorunu da beraberinde getirmiş, öngörülemez sonuçlar doğurmuştur. Bu bağlamda, temelinde “insanı anlama” yönünde edebî eserler üzerinden yapılan araştırmalardan elde edilecek veriler, oluşan ve oluşacak olan sorunların üstesinden gelmeyi de kolaylaştıracaktır. Ne de olsa “gerçek metinler” olan ve “gerçek bir yazar” tarafından kaleme alınan edebî kurmaca metinler, “gerçek bir okuyucuya” seslenmeleri bakımından “gerçek iletişimin bir parçasıdır” (Scheffel/ Martinez, 2020: 24). Bu gerçek iletişimin parçası olan edebî metinlerin ve tüm kurgu eserlerin çevirmenleri de bu iletişim ağında yer alan gerçek ve önemli unsurlardandır.

Bulunduğumuz iletişim çağında çeviriye verilen önemi, geliştirilen çeviri yazılımları ve makine çevirilerine yapılan yatırımlar üzerinden izlemek olasıdır. Ancak bu gelişmelerle birlikte birey olarak çevirmene atfedilen önemin de arttığını gözlemlemek mümkün. Bu bağlamda, çevirmenin görünürlüğü ile ilgili tartışmalar ve özellikle son yıllarda bilimsel araştırmalarda çevirmenin birey olarak incelendiği çalışmalar önemli birer göstergedir.

Çevirmenlik mesleğinin nasıl algılandığını inceleyen Nuran Aslan, 2000’li yılların başında gelişmiş ülkelerde yazınsal metinlerin çevirmenlerine maddi ve manevi değer verilirken Türkiye’de çevirinin bir yan uğraşı olarak entelektüellerin ve akademisyenlerin yer aldığı küçük bir azınlık tarafından sürdürüldüğünü ve çevirmenliğin meslek olarak kabul edilmediğini belirtmiştir (Aslan, 2002: 144). Geçmişte piyasaya yönelik kapsamlı yasal düzenlemelerin hayata geçirilmemiş olması ve iş hukuku açısından gerekli önlemlerin alınmaması bu durumun açık bir göstergesidir. Günümüzde ise çevirmenlerin toplumsal konumlarının değişmesi, bilimsel araştırmalara inceleme konusu olmaları dışında üniversitelerde çevirmenlik eğitiminin yaygınlaşmış olması ve yasal düzenlemelerin çıkarılması adına örgütlenmelerin artmış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bunun yanında, çevirmen isimlerinin öne çıkarılarak aynı esere ilişkin farklı çevirilerinin okurlara sunuluyor olması ve çeşitli yarışma ve ödüllerle nitelikli çevirilerin desteklenmesi kayda değerdir. Türkiye’de çevirmen üzerine söylemleri artsüremli bir gelişim içinde inceleyen Tahir Gürçağlar da “çevirmenlerin toplumsal konumunda bir dönüşüm olduğundan” (Tahir Gürçağlar, 2015: 114) söz eder ve bilhassa “son yıllarda çevirmenlerin söylem üretimine katılmaları ve kendi düşüncelerini söyleme aktarmalarıyla bazı değişiklikler” (Tahir Gürçağlar, 2015: 86) gözlemlendiğini saptamaktadır. Günümüzde kaleme alınan edebî eserlerde de çevirmen figürlerine yer verildiği ve meslekleriyle ilgili kurgusal düzlemde bilgi verildiği görülmektedir. Klasik şablonları tekrardan yapılandırma ve tersyüz etme potansiyeline sahip olan edebî metinlerde, çevirmen figürlerinin kahraman olarak portresinin nasıl ele alındığı bu anlamda çok önemlidir.

İncelediğimiz *Kan ve Gül* romanı, çevirmenlik mesleğini sürdürmüş olan bir yazarın kaleminden çıkmış olması, ana karakterin mütercim-tercümanlık mezunu bir çevirmen olması, geçen yıllarla birlikte “tam anlamıyla görünür olma” yolunda önemli değişimlerin yaşandığının somut kanıtıdır. Tüm romanlarının temel meselesinin “özgürlük” (Menteş, 2017) olduğunu belirten Canıgüz, *Kan ve Gül* romanı ile sadece polisiye türüne değil, aynı zamanda

çevirmen figürünün kurgusal olarak inşa edilmesine de yeni bir soluk getirmektedir. Çünkü Canigüz, Türk edebiyatının klasikleri arasında yer alan Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* eserinde olduğu gibi “mızmız”, “hastalıklı”, “hımbıl”, “zavallı” ve “sessiz, sedasız” (Ali, 2010) gibi sıfatlarla betimlenen Raif Efendi örneğinde olduğu gibi kurgusal düzlemde marjinal olarak konumlandırılan ve silik karakterler olarak resmedilen çevirmen figürünü değişime uğratmakta, kurgusal boyutta tekrar inşa etmekte ve bir kahraman olarak tasarlamaktadır. Çevirmenin, hapishaneye dönüşmüş hayatından özgürlüğe doğru gerçekleştirdiği yolculuğunu izleyen okur, onun başkahraman olarak ne kadar güçlendiğine tanık olur.

Son olarak, çevirmen kültürler ötesi dünyada modern varoluşun bir sembolü haline gelmiştir (Lebedewa, 2013: 269) ve yapılan çalışmalar, bu sembolik değerin dünya edebiyatına da yansıdığını göstermektedir. Yazın geleneğinde izlenen bu değişimin sadece *Kan ve Gül* eserinde değil Türk edebiyatının başka eserlerinde de yankı bulup bulmadığına bakmak adına günümüz kurmaca eserlerin analiz edilmesi elzemdir. Batı literatürüne damgasını vurmuş olan kültürel dönemeç paradigması perspektifiyle Türk edebiyatına yönelik örnek bir analiz modeli sunduğumuz ve kültürbilimsel yaklaşımın uygulanabilirliğini gösterdiğimiz bu inceleme ile modern varoluşun bir sembolü haline gelen çevirmen figürü üzerinden modern insan ve modern insanın kendini konumlandırması ile ilgili önemli veriler elde ettiğimizi ve bu çerçevede bireyi anlama yönünde katkı sağladığımızı düşünüyoruz. İleride bu alanda yapılacak çalışmaların konuya daha fazla ışık tutacağı şüphesizdir.

Notlar

- 1 Bu makale Ege Üniversitesi tarafından desteklenen SHD-2020-22159 kodlu “Kurmaca Anlatıda Çevirmen Figürü ve Çevirmenlik Mesleği” başlıklı BAP-Projesi kapsamında hazırlanmıştır.
- 2 Farklı perspektiflerden inceleyen örnek çalışmalar için bkz. Arı, 2021, Çoban, 2019; Ece, 2015; Tahir Gürçağlar, 2019a; Okyayuz/ Kaya, 2019; Öncü, 2018; Vardar, 2019 ve Yılmaz Gümüş, 2018.
- 3 Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bachmann-Medick, 2007.
- 4 Çevirmenin çevirideki görünürlüğünü irdeleyen Venuti'den farklı olarak burada *görünürlükle* çevirmenin toplum içindeki önem ve statüsü kastedilmektedir (Venuti, 1995).
- 5 *Hermeneutik* kavramı batı dillerinde metinler üzerinde yapılan dolaylı yorum anlamında kullanılır ve metin üzerinden olan tüm yorumbilimsel yaklaşımları temsil eder (Tosun/ Akın 2018: 9-10). Geçirdiği evreleri de göz önünde bulundurarak hermeneutiği edebiyat bağlamında ele alan Toprak (2016)'ın çalışmasında konuyla ilgili kapsamlı bir kaynakça da sunulmaktadır. Türkçeye çevirisinde yorumsama, yorum sanatı, yorumbilim, yorumcu yaklaşım, yorum bilgisi, yorumsal düşünme, hermenötik ve hermeneutik gibi karşılıklar bulmak mümkündür.
- 6 Burada bahsedilen kurmaca dünyanın çevirmen figürlerine örnek Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* eserindeki pasif kişiliği ile göze çarpan başkahraman Ahmet Cemil veya Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* eserinde karşımıza çıkan Raif Efendi gösterilebilir. Türk romanında çeviri ve çevirmen söylemlerini inceleyen benzer eserler için bkz. Erkul Yağcı, 2015.
- 7 Anlatım kuramı bağlamında kullanılan bu kavramlarla ilgili ayrıntılı olarak bkz. Scheffel/ Martinez, 2020: 88.
- 8 Alanla ilgili 2011 yılında *First International Conference on Fictional Translators in Literature and Film* adı altında önemli bir konferans düzenlenmiş ve sunulan bildiriler Kaindl/ Spitzl'in *Transfiction. Research into the Realities of Translation fiction* isimli eserde yayımlanmıştır Kaindl/ Spitzl, 2014). Konuyla ilgili çalışmalar özellikle sonraki yıllarda hız kazanmıştır.
- 9 Kaindl'in analiz yöntemine ilişkin başka bir örnek için bkz. Tanış Polat, 2019: 49.

- 10 Kurgusal eserler üzerinden farklı türleri ve algılanış biçimleri konusunda ayrıntılı bilgi verdiği araştırmasında, Kocabıyık (baskıda), zaman yolculuğu ile ilgili “bir dönüşümün sembolü”, “yeninin yaratımı”, “[olanları] değiştirebilme arzusu” gibi kavramlar kullanır.
- 11 Çeviribilimsel açıdan da yazın çevirisi diğer çeviri türlerine göre farklı konumlanmaktadır. Örneğin Faruk Yücel, yazınsal metinlerin çevirisinin yoruma dayalı bir nitelik taşıması nedeniyle metin türleri arasında “en tartışmalı” ve “en zorlu alan” olduğunu savunmaktadır, çünkü “doğrudan bilgi aktarma işlevi olmayan yazınsal metinlerde benzerlik ya da yineleme değil, oluşturulan metnin farklılığı ve öznelliği ön plandadır” (Yücel, 2013: 19-21).
- 12 Bir cinayetin veya katilin hikâyesini anlatan polisiye türünün en temel özelliği cinayetin bir detektif tarafından aydınlatılması olarak görülmektedir (Plummer, 2007: 404).
- 13 Bilhassa postkolonyal kuram bağlamında öne çıkan bu kavram ile ilgili ayrıntılı olarak bkz. Bhabha, 1994: 55-56.
- 14 Burada yer alan çeviri ve sonraki alıntıların çevirisi tarafımıza aittir.

Kaynakça

- Ali, S. (2010). *Kürk mantolu Madonna*. Yapı Kredi.
- Andres, D. (2009). Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung. *Das Wort Germanistisches Jahrbuch Russland*. 2009, ss. 23-26.
- Aslan N. (2002). Kültür aktarımının adsız kahramanları: Çevirmenler (Bir kültür, bir yazar ve onun üç çevirmeni). *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. Edebi Çeviri ve Kültür Transferi Özel Sayısı*. 2002(4), ss. 143-151.
- Bachmann-Medick, D. (1999). 1 + 1 = 3? Interkulturelle beziehungen als ‘dritter raum’. *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 45(4), ss. 518-531.
- Bachmann-Medick, D. (2007). *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt.
- Bahadır, Ş. (2004). Üçüncü kültürün ortasındayım. *Varlık*. 2004 Ocak (1156), ss. 24-29.
- Bassnett, S. (2003). Translation as re-memering. (Caldicott, E., Fuchs, A. Ed.) *Cultural memory: Essays on european literature and history* içinde. ss. 293-309. P. Lang.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Çev.) Harvard University.
- Canıgüz, A. (2019). *Kan ve gül. Bir kara dejavu* (6. basım) April.
- Çoban, F. (2019). *Çevirmen öyküleri: Bir özbetitleme çalışması*. Gece Akademi.
- Ece, A. (2016). *Çevirmenin yazar ve kahraman olarak portresi*. Çeviribilim.
- Erkul Yağcı, A. S. (2015) *Discourses on translation and translators in Turkish fiction*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Geertz, C. (1993). Thick description: Toward an interpretive theory of culture. Geertz, C. *The interpretation of cultures: Selected essays* ss. 3-32. Fontana.
- Greenblatt, S. (1988). *Shakespearean negotiations. The circulation of social energy in renaissance England*. University of California.
- Kaindl, K. (2008). Zwischen fiktion und wirklichkeit: TranslatorInnen im spannungsfeld von wissenschaft, literatur und sozialer realität. (Schippel, L. Ed.) *Translationskultur- ein innovatives und produktives Konzept* içinde. ss.307-333. Frank & Timme.

- Kaindl, K. (2010). Von Fährmännern, Drachen und Killern. Zur fiktionalen identität von translatorinnen und ihrer theoretischen fundierung. (Sommerfeld, B. Ed.) *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen texten. Übersetzung und rezeption* içinde ss. 53-72. Peter Lang.
- Kaindl, K. ve Spitzl, K. (2014). *transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Benjamins.
- Kocabıyık, O. (basımda). *Bilimkurgu sinema ve edebiyatında bir geçiş ritüeli olarak zaman yolculuğu*.
- Lebedewa, J. (2013). Tabu und übersetzung. (Lehmann-Carli, G. Ed.) *Empathie und Tabu(bruch) in Kultur, Literatur und Medizin* içinde ss. 269-277. Frank & Timme.
- Martinez, M. ve Scheffel, M. (2007). *Einführung in die erzähltheorie* (7. basım). C.H. Beck.
- Neumann, B. (2006). Kulturelles wissen und literatur (Gymnich, M., Neumann, B., Nünning, A. Ed.) *Kulturelles wissen und intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur* içinde ss. 29-52. Wissenschaftlicher Verlag.
- Plummer, P. (2007). Kriminalroman. (Burdorf, D., Fasbender, C., Moenninghoff, B. Ed.) *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen* içinde (3. basım, ss. 404-405). Metzler.
- Scheffel, M. ve Martinez, M. (2020). *Anlatım teorisine giriş* (A. Ünal, Çev.) Runik.
- Schirmer, A. (2014). Keine Kuh auf der Weide – Der “Thrill” des Übersetzens in einer Erzählung der Übersetzerin Park Chang Soon. (Kelletat, A. F., Tashinskiy, A. Ed.) *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung* ss. 161-184. Frank & Timme.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2015). *Kapılar. Çeviri tarihine yaklaşımlar* (2. basım). Scala.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (Ed.) (2019a). *Türkiye’de kadın çevirmenler. Kelimelerin kıyısında*. İthaki.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2019b). Giriş (T. Gürçağlar, Ş. Ed.) *Türkiye’de kadın çevirmenler. Kelimelerin kıyısında* içinde ss. 9-25. İthaki.
- Tanış Polat, N. (2019). Heroische konzeptualisierung der translatorin-Figur in dem Film Arrival von Denis Villeneuve. (Ozil, Ş., Hofmann, M., Laut, J. P., Dayıoğlu-Yücel, Y., Zierau, C. Ed.) *Übersetzung als Kulturaustausch. Türkisch-Deutsche Studien Jahrbuch 2018* içinde. ss. 45-59. Universitätsverlag.
- Toprak, Metin (2016). *Hermeneutik ve edebiyat*. Dergâh.
- Tosun, M. ve Akın, A. (2018). *Yorumbilim. Sosyal bilimler için hermeneutik*. Değişim.
- Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Mai ve siyah*. Can.
- Vardar, S. (2019). *Bu kulaklar neler duydu- Türkiye’de konferans çevirmenliğinin 50. yılı*. h2o Kitap.
- Venuti, L. (1995). *The translator’s invisibility. A history of translation*. Routledge.
- Yücel, F. (2013). Ötekinin gözünden Orhan Pamuk. “Beyaz Kale’yi çevirmek”. Aylak Adam.

Elektronik kaynaklar

- Arı, S. (2021). Toplumsal yaşamda çevirmen algısı ve edebiyat metinlerine yansımaları: Tercüman Raif Efendi. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*. 2021 Bahar (30), 1-17. <http://10.37599/ceviri.880710>
- Çeşit, Ö. ve Kozanoğlu, A. (2017). *Eksik olan. Bir kara dejavu*. https://www.youtube.com/watch?v=erIHtf3z_yU
- Harman, Ö. F. (1991). Aziz. *Türkiye diyanet vakfı İslam ansiklopedisi*. 4(332). <https://www.islamansiklopedisi.org.tr/aziz--hristiyanlik>

- Menteş, M. ve Canıgüz, A. (2017). *Kan ve gül. Kahkaha ve polisiye*. Hürriyet Kitap Sanat. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/kan-ve-gul-kahkaha-ve-polisiye-40419324>
- Okyayuz, A. Ş. ve Kaya, M. (2019). Karikatürlerde çevirmen ve çeviri. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*. 27, 152-176. <https://doi.org/10.37599/ceviri.570416>
- Öncü, M. T. (2018). *Türkçe çevirmenler sözlüğü*. https://translex.ege.edu.tr/tr-6067/turkce_cevirmenler_sozlugu.html
- Pekdoğan, D. M. (2017). *Yüzleşme olmadan ilerleme olamıyor*. <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/yuzlesme-olmadan-ilerleme-olamiyor-i-11880>
- Y. Gümüş, V. (2018). 21. yüzyıl Türk romanında çevirmen karakterler: Satır aralarında çevirmenlik mesleğine dair ipuçları peşinde. *Journal of Turkish Studies. Language/ Literature*. 13(12), 591-611. <https://doi.org/10.7827/turkishstudies.13506>



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1767

Araştırma makalesi/Research article

Haiku Estetiği ve Oruç Aruoba'nın Haikuları Üzerine Yapısal Bir Deneme*

A Structural Essay on Haiku Aesthetics
and Oruç Aruoba's Haikus

Nurcihan Akhan**

Didem Ardalı Büyükarmen***

Öz

Haiku, dünyada bilinen en kısa şiir türüdür. Japonya'nın sınırlarından çıktıktan sonra özellikle Fransız şiirinde ilk yansımaları görünür. Arka planında Japon kültür ve inançlarını barındıran haiku, bir öğreti olmamakla birlikte kendine has bir yaşam felsefesine sahiptir. Haiku en yalın anlatımla bu yaşam felsefesini ortaya koymaya çalışır. Japon inançlarında doğa öncelikli yere sahiptir. Haiku, doğayla özdeş bir hayatın izlerini bünyesinde taşır.

Türk edebiyatına Fransızca çevirilerle giren haiku şiiri, zaman zaman isminden söz ettirir de yakın tarihe kadar benimsenmiş bir şiir türü değildir. 90'lı yıllarda haiku,

Geliş tarihi (Received): 17-03-2021 - Kabul tarihi (Accepted): 25-09-2021

* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarmen danışmanlığında yazılmakta olan *Oruç Aruoba Şiirinde Tabiat* başlıklı Yüksek Lisans Tez çalışmasından oluşturulmuştur.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. (Graduate Student, Yıldız Technical University Turkish Language and Literature Department New Turkish Literature) nurcihanakhan@gmail.com. ORCID 0000-0001-8303-9215

***Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.(Yıldız Technical University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature New Turkish Literature) didemardali@gmail.com. ORCID 0000-0003-4440-2012

şairlerin önemseddiği bir şiir türü haline gelir. Aynı yıllar ülkemizde belli bir haiku okur kitlesinin oluşmaya başladığı yıllardır.

Bu makalede haikunun tür olarak özelliklerine ve içeriğine değinilip, Türk şiirindeki geçmişi kısaca anlatıldıktan sonra ülkemizde haiku şiirinin tanınırlığının artmasında ve anlam kazanmasında önemli katkıları olan Oruç Aruoba'nın yazdığı haikular değerlendirilmiştir. Yazdığı haikulardan seçtiğimiz parçalara yapı ve öz itibarıyla eğilip haikunun sahip olduğu çoğul anlamlılığa dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Oruç Aruoba, haiku, Ne Ki Hiç, şiir, doğa, Türk edebiyatı*

Abstract

Haiku is the shortest type of poetry known in the World. After leaving the borders of Japan, the first reflections appear especially in French poetry. Haiku, which has Japanese culture and beliefs in its background, is not a creed but has a life philosophy with its own. Haiku tries to put forward that philosophy of life in the simplest way. In Japanese culture and beliefs, nature takes the first place. Haiku carries the traces of a life identical to nature.

Haiku poetry, which entered Turkish literature with French translations, is not a type of poetry adopted until recently, although its name is mentioned from time to time. But in 90's, haiku has become popular in Turkish poetry. Also in that years, respectable amount of haiku readers begin to emerge in our country.

In this article, the brief history of haiku as a genre is mentioned and main points in Turkish poetry were tried to be determined. Finally, the haikus written by Oruç Aruoba, who have made significant contributions to the recognition and meaning of haiku poetry, have been evaluated. Some of the haikus he wrote were selected and examined in terms of structure and essence, and it was tried to draw attention to the polysemy of haiku.

Keywords: *Oruç Aruoba, haiku, Ne Ki Hiç, poetry, nature, Turkish literature*

Extended summary

Each nation has its own unique cultural characteristics. The common behavior patterns, tastes, wills and thoughts of the people who make up the society are reflected in their works. Many civilizations have been established since the beginning of human history. Including the nations that have disappeared in the historical process, every community has used the 'word' to convey their taste. A different language than the spoken language was used while making this statement. There is "poetry" in the first oral sources created by every society. Caudwell, in his work in which he examines the sources of poetry, establishes a connection between all the characteristics of a community and poetry. "Poetry is one of the oldest of the aesthetic activities of the human mind. If poetry was not found as a separate product in the earliest literary arts of a people, it is because it was present with all literature; It is because it is the common carrier of history, religion, magic, even laws" (Caudwell, 1974: 219).

In the beginning, nature and human life were intertwined with each other and poetry was the product of this common life. With the spread of modernism, the relations between human being and nature began to deteriorate. At this point, social criticisms also started. Romanticism, for example, emerges from modernity, but is against it. Romanticism aims to bring nature and man back together and carries the ideal of regaining the naturalness of man. The point separating the eastern and western civilizations appears here. These two civilizations, which were quite different from each other at least until the 20th century, have a different relationship with nature. Haiku does not accept the nature-human dichotomy, accepts them as one. Whatever Japanese culture cares about, haiku cares about it too. Nature is very important to the Japanese. Shintoism, the first Japanese belief, is a form of animism. The idea at the core of this belief system is that nature has a soul like humans. Shintoism has transformed over time with other belief / thought systems. Along with Zen Buddhism and Taoism, it has become the foundation of Japanese culture. The Japanese people have succeeded in shaping these beliefs with their own identities and raising them to 'one' whole. Haiku is also part of this entire and cannot be taken out of this whole.

Haiku is a type of poetry that is also known in Turkish poetry, as well. Until recently, only its philosophy has attracted attention. It has not been attempted to fully descend to the essence of haiku poetry. Although its short discourse is tempting, haiku poetry with all its elements has not consistently attracted the attention of poets. In our country, especially in the 90's, interest in haiku has increased. Oruç Aruoba's translations and haikus have a lot of influence on this interest. All the sensitivities of this poetry can be found in Aruoba's haiku. Haiku, which fits a wide world into its limitations, is a kind of humorous poem whose meaning is increased by the reader and demands special attention to the world.

Giriş

Milletlerin geçmişten günümüze kendi edimleriyle oluşturduğu kendine has kültürel özellikleri vardır. Toplumu oluşturan insanların ortak davranış biçimleri, beğenileri, istençleri, düşünceleri onların eserlerine de yansımaktadır. İnsanlık tarihinin başlangıcıyla birlikte dünya üzerinde kurulmuş tüm medeniyetler -bunlara tarihsel süreçte varlığını devam ettirememiş olanlar da dâhil- kendilerine has beğenileri yansıtabilmek için 'söz'ü kullanmışlardır. Bu 'söz'ü meydana getirirken günlük konuşmadan farklılaşan özenli/üst bir dil kullanmışlardır. Toplulukların ortaya koyduğu ilk sözlü kaynakların 'şiiir' ortak adıyla anılması, şiiirin tarihte kadim bir başlangıca sahip olduğunu gösterir. Caudwell, şiiirin kaynaklarını incelediği çalışmasında bir topluluğun barındırdığı tüm özellikler ile şiiir arasında bağ kurar "Şiiir, insan aklının estetik faaliyetlerinin en eskilerinden biridir. Bir halkın ilk edebi sanatlarında şiiir ayrı bir ürün olarak bulunmuyorsa, bu, onun bütün edebiyatla birlikte bulunduğu; tarihin, dinin, büyü'nün, hattâ yasaların ortak taşıyıcısı olduğundandır" (Caudwell, 1974: 21). Şiiirin ayrı bir edebiyat türü olarak adlandırılması sonraki çağlarda gerçekleşmiştir. Caudwell'in belirttiği gibi şiiir, önceleri toplulukların yaşamına sinmiş bulunmaktaydı. Şiiirin insan hayatının her alanına nüfuz etmiş olması onun doğa ile kurduğu ilişkinin de bir sonucudur. Yine Caudwell'e dönersek o, şiiiri "Doğa'nın çocuğu" olarak tanımlar, bununla birlikte ro-

manı “doğallığını yitirmiş modern kültürün çocuğu” olarak ele alır (1974: 30). 17. yüzyılda bilimde gerçekleşmeye başlayan sıçramalar devamında insan, doğaya yaklaşımını değiştirmiş, bilgi ve mekanikte ilerlemeyi doğaya hükmetmek amacıyla kullanmıştır. Modernliğin başlangıcı olan bu tarihler, ona karşı geliştirilen eleştirilerin de başlangıcıdır. Romantizm, moderniteyi eleştirerek doğar ve doğaya tekrar büyük bir dönüş yapabilmenin denemesidir. Batı ile Doğu medeniyetlerinin ayrıştığı, en azından 20. yüzyıla kadar, en belirgin nokta budur. Doğa ile kurdukları ilişkiler bakımından bu iki medeniyet birbirinden farklıdır. Bu durum toplumların kültürüne, inançlarına ve tâbi edebî eserlerine –özelde şiire- yansımaktadır. Haiku¹ ile doğanın bağlantısı burada belirginleşir. Haiku, doğa-insan ikiliğini kabul etmez, onları bir/tek kabul eder. Haiku, Caudwell’in söylediği anlamda gerçekten ‘Doğanın çocuğudur’. Doğanın çocuğu olmasında Japon kültürünün temelini oluşturan inançların etkisi vardır. Japonya’nın tarih sahnesine çıkmaya başladığı ilk zamanlara kadar, kültürlerinin temelini oluşturan inançları takip etmek mümkündür. Japonların doğa ile yan yanlığı/iç içeliği ilk inançları olan Şintoizm’le başlar. “Şintoizm, tabiatla insan ruhuna az-çok benzer ruhların bulunduğu inanan bir animatizm veya basit bir tabiatperestliktir” (Akılın, 1962: 27). Şintoizm zaman içinde başka inanç/düşünce sistemleriyle dönüşüme uğramış, Zen Budizmi ve Taoizmle birlikte Japon kültür ve inanç sistemini oluşturmuştur. Japon halkı, inançları kendi kimlikleriyle şekillendirip onları ‘bir/tek’ bütüne yükseltebilmeyi başarmıştır. Haiku da bu bütünün/çemberin bir parçasıdır ve iç içe geçmişliğin dışına çıkarılamaz. Wabi-Sabi² kültürü davranış ve ritüellerde Japon yaşamında kendini gösterir. “Japonlar tabiatdaki durgunluğa ve sessizliğe hayrandırlar, davranışlarında da tabiatı bu özelliği ile taklit etmek isterler” (Akılın, 1962: 39). Haikunun doğduğu Japon kültürü, şiirini de böylesi bir yaşantının ‘söz’cüsü kılar.

Haiku Türk şiirinde de tanınmış bir şiir türüdür. Yakın geçmişe kadar bu şiirin söyleyiş özelliklerine ve duyarlılığına dayanan denemeler yapılmakla birlikte, özellikle 90’lı yıllarda haikuya ilgi artmıştır. Bu ilginin artmasında Oruç Aruoba’nın çevirileri ve haikularının etkisi yadsınmamaktadır. Sınırlılığın içerisine geniş bir dünya sığdıran haiku, anlamı okuyucuda çoğalan ve dünyaya karşı özel bir dikkat isteyen nüktedan bir şiir türüdür.

1. Haikunun yapı ve içerik özellikleri

Haiku, 5.7.5. hece ölçüsü ile yazılan, üç mısralık³, 17 heceden (ses) oluşan dünya edebiyat verimlerinde bilinen en kısa şiir türüdür. Haiku, geleneksel Japon şiiri ‘waka’dan zamanla kopmuş, koptuğu andan itibaren özerkleşerek, kendi içinde kurallanmıştır. Geleneksel Japon şiiri olan “Wakanın bir şekli olan 5.7.5.7.7 vezinli, 31 harfli (heceli) şiir. Kısa şiir demektir. Geleneksel Japon şiirinde en çok yazılan şiir tipidir. Günümüzde ‘waka’ denilince ‘tanka’ akla gelir” (İ. Suzuki, 2011: 225). 7-8. yüzyıla tarihlenen tanka şiiri iki kısma ayrılır; 5.7.5’lik ilk kısım (hokku) ve 7.7’lik ikinci kısım (wakiku) olarak adlandırılır. 13. yüzyılda Renga (renka) şiiri, tankadan ortaklaşa söyleme geleneği geliştiği için ayrılır. Şairlerden oluşan bir mecliste ortaya konan bu şiirin icrasında, toplulukta bulunan şairlerden biri önce 5.7.5’lik bir hokku söyler, başka bir şair anlam bakımından onu tamamlayacak 7.7’lik (wakiku) oluşturur. Topluluk art arda ‘atışma’ tarzında şiiri devam ettirir. Renganın söyleyişi “zamanla, bir önceki şairin söylediğine bir şakayla, bir sözcük oyunuyla, bir ‘espri’yle yanıt verme biçimine girmiştir. Bütün bu

geleneklerin birleşmiş ürünlerine, artık, haikai-renga (şakalı-neşeli [“şen-şakrak”!]-dizi-şiiir”) adı verilmeğe başlanmıştır (Aruoba, 2015: 30). İlk kısım (hokku) önem kazanmış ve haikai adıyla modern haikunun aslını oluşturmuştur. Haikainin ayrı bir şiir estetiği olmasında Matsuo Bashō’nun (1644-1694) etkisi büyüktür. “Haikai biçiminde yazılan şiirlerde waka ve renka şiirlerinde kullanılmayan argo sözcükler rahatça kullanılmıştır ve bu şiir biçimi komedi ağırlıklıdır. Bir anlamda Japon şiirinde biçim ve içerik özgürlüğü haikai ile başlamıştır” (Tekmen, 2010: 151). Biçim ve içerikte özgürlük alanının genişlemesi, şiiri estetik ve edebî yönden zayıflatan uygulamaları da beraberinde getirmiştir. Bashō ise haikainin, özgürlük alanına dokunmadan, içerik olarak edebî görünüşünü geri kazanmasını sağlamıştır. 19. yüzyıl sonlarında Japonya’nın Batı ile temasının artmasıyla, edebiyat alanında akımların etkileri yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır. Günümüzde bilinen haikunun şekillenişinde Masaoka Shiki’nin (1867-1902) haiku ‘reformu’ öne çıkar ve ‘sketch metodu’⁴ olarak adlandırılır. Kojin Karatani, Shiki’nin şiirde yapmak istediği ‘gerçekçi’ reformun aslında haikainin kendisine özgü olan ‘geleneksel yansıtma’ formunu geri kazandırmak olduğunu belirtir ve ‘gerçekçilikle’ yansıtma arasında bir sınır belirler (Karatani, 2011: 207). Bahsi geçen gerçekçilik ile akım olarak ‘gerçekçilik’in arasındaki bağ, haikunun doğasından gelen ‘yansıtmacı gerçekçi’lik kadardır. Shiki’nin amacı “formülleşen, sadece hayal ile yapılan haikuyu değiştirmektir” (İ. Suzuki, 2011: 40). Shiki’nin uyarlamaya çalıştığı gerçekçiliği yansıtma kelimesiyle yan yana okumak haikunun tasvir yapmaya çalışmadığını kavramak için daha doğru olacaktır.

Zen ile haiku, biri ötekinin söze yansıtılmış hali gibidir. Haiku bu yönüyle incelendiğinde bir ‘öğreti’ sunuyor gibi görünebilir ama haikunun böyle bir amacı yoktur. “Haiku’nun kendisi ‘yalnızlık’tır. Renga’dan (karşılıklı okunan şiir türü) kopuştur haiku. Bir çeşit insanlar arası diyalog biçiminde oluşan Japon şiiri, haiku biçimiyle bir çeşit içsel diyaloga dönüşür” (Günhan, 2016: 25). Haiku yazan kişi (haijin) kendisi dışındaki nesnelerle kurduğu ilişkiyi, dilsel olarak dışa vururken öne çıkan sezgileridir. Zen anlayışına göre sezgi ile edinilen bilgi gerçektir ve hakikatin kendisidir. “Haiku ‘düşünüler’ değil, ‘sezgiler’ yansıtan imgeleri dışa vurur. Bu imgeler şiirsel zihinde yapılan figüratif sunumlar olmayıp, doğrudan doğruya içten gelen özgün sezgilerin, duyarlılığın ortaya konmasıdır; aslında tıpi tıpına sezgilerin kendisidir. Sezgiye ulaşılmca imgeler saydamlaşır ve deneyimin doğrudan doğruya dışavurumu olur” (D. T. Suzuki, 2017: 53). Kavram tanımlamalar Zen öğretisinde güvenilir kabul edilmediği gibi haikunun ortaya koyduğu anlık/sezgisel dışavurumlarda da bu görülmez. 17 hecelik şiirdeki dünya, betimlemelerin dünyası değildir. Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*’nda Batılı izlenimde “...nesnenin her durumu hemen, inatla, utkuyla, kırılğan bir belirim özüne dönüştürüldüğü ölçüde, haiku sanatı betimselin karşıtıdır” diyerek ikisinin arasında bir karşıtlık belirler ve haikunun nesnesiyle ilişkisi içinde ona zamansal bir çizgi çizerek “elle tutulamaz anın” önemine vurgu yapar (2013: 78). Haikunun sınırlandırılmışlığı ise yaşamda alan açmak içindir. Haiku sadece işaret eder ve geri kalanın bulunmasında kişisini/okuyucusunu özgür bırakır. Barthes’in sözünü ettiği ‘elle tutulamaz’ an tabiri haikunun oluştuğu zamanın kısıtlılığına atıfta bulunur. Şiir ne zaman yazılmış olursa olsun okuyucusunun şimdisinde yeniden kurulur, öznel bir şimdیه aittir. “Haiku için yazılış zamanı ve yeri - haijinin, haikunun oluşumu sırasındaki ‘dış’ konumu - önemlidir, çünkü ancak o anda, orada (“şimdi-burada”) oluşmuş bir - anlık - algıdan, tasarımdan, düşünceden kaynaklanır.Q” (Aruoba, 2015: 67). Haiku elle tutulamayan ‘şimdi-burada’ki anda belirir ve bir

boşluk yaratır. Anlık sahiplendiği boşluğu serbest bıraktığında etrafında, kaynağını kendisinden alan anlamlar dünyası oluşturur.

Haikunun kuruluşunda önemli olan iki unsurdan biri ‘kigo’dur. Haikunun doğa ile kurduğu irtibatı gösterir ve genelde zaman fikrini de önceleyen mevsimlere atıfta bulunur. “Kigo, fazla kısa olan haiku tarzındaki tasvirin boşluğunu doldurur, nesir gibi bir şeyi anlatamayan bir haikunun atmosferini yoğunlaştırır” (İ. Suzuki, 2011, 34). Bashō doğanın insan hayatında kapladığı özgüllükten bahsederken, doğanın haiku şiirinde nasıl ele alındığını da anlatmış olur;

“... sanatında gerçek yetkinliğe ulaşmış tüm insanların sahip olduğu ortak bir şey vardır: Mevsimler boyunca doğayla uyumlu, doğayla bütünleşen bir zihin. Böyle bir zihnin gördüğü çiçektir, düşlediği aydır. Ancak barbar bir zihindir, çiçekten başka bir şey görür; bir hayvan zihnidir, aydan başka bir şey düşler. O halde, sanatçı ilk iş olarak, bu barbarlığı ve hayvanlığı yenmeyi, doğayla uyumlu olmayı ve doğayla bütünleşmeyi öğrenmek zorundadır” (Başō, 1994: 57).

İkinci unsur ise ‘kesme’ olarak adlandırılan ‘kire-ji’ şiirde durak görevi görür. Kire-ji “ifadenin kesintiye uğratılmasıdır. Bu durum, ifadede farklı bir boyuta geçişin habercisidir” (Günhan, 2016: 25). Haikunun herhangi bir mısrasında bulanabilen kire-ji, bulunduğu satırda söylenilenle diğer satırlar arasında ayrılık oluşmasını, dizeye çekilmeye çalışılan farklı bir dikkati ya da vurgulanmak istenen duygunun öne çıkmasını sağlar.

Haiku, bulunduğu coğrafya sınırlarından, 19. yüzyıl sonlarında çıkmaya başlar. Ikuko Suzuki, çalışmasında haikuyla ilk ilgilenen ülkenin Fransa olduğunu belirtmektedir (2011: 3). Türk şiirinin haikuyla tanışması da Fransız şiiriyle olan yakın ilişkisi sayesinde.

2. Türk şiirinde haiku

Hâşim, 1926 yılında Okakuro Kakuzo’nun (1863-1913) Çaynâme isimli eserinden bazı bölümleri çevirir ve *Akşam* gazetesinde yayımlar⁵. Yaptığı çevirilerin dışında Hâşim’in “sadece kıt’alardan mürekkep küçük bir şiir mecmuası yapmak istediği” de bilinmektedir (Tanpınar, 1977: 292). Hâşim’in 1933 yılında yayınlanan iki şiiri: ‘Süvari’ ve ‘Ağaç’ ile birlikte ismi haikuyla birlikte anılmaya başlar. *Süvari* şiiri ile ilgili İnci Enginün, Şerif Hulusi’den Salih Zeki Aktay ile Hâşim arasında yaşandığı belirtilen bir ‘kopya’ iddiasını aktarır⁶. Nurullah Ataç da Hâşim’in *Ağaç* şiirinden yola çıkarak “Japon hai-kailerin”deki saflıkla yazdığı şiir arasında benzerlik bulur (1933: 5). İki şiiri incelediğimizde haiku şiirinin yapısal özelliklerini barındırmıyor olsalar da söyleyiş ve duyuşuna yaklaşıklarını söyleyebiliriz⁷. 1937 yılında Nurullah Ataç *Varlık Şairleri* yazısında, haikuyu bu sefer Garipçilerle yan yana anar. Aynı yıl içerisinde Orhan Veli, Ki-Ka-Ku’dan yaptığı ‘hai-kai’ çevirileri yayımlamıştır. Orhan Veli’nin bilinen, başlıksız “Gemliğe doğru” şiiri ile *Hay-kay* başlığını taşıyan haikuları İnkılap Gençlik’in 17 Ekim 1942 tarihli nüshasında yayımlanır⁸. Bahsi geçen iki şiir yapısal ve içerik olarak haiku formunu yakalamış şiirlerdir. Ancak Orhan Veli şiirinde devamlı bir etki uyandırmamıştır. Mehmet Can Doğan’ın *Haiku: Fantezi Değil Gerçek* isimli yazısından ulaştığımız bilgilerden biriyle parantez açıp Salah Birsal’ın *Yeni Ortam* gazetesinde verdiği bilgiye değinmemiz gerekmektedir. Birsal, Nurullah Ataç’ın yukardaki yazısına bir düzeltme yapar:

“Ataç’ın bilmediği bir şey de bu hay-kay’ları daha önceki yıllarda bir başkasının da yazmış olduğudur. Ama bunu bilmek için 1931 yılına dönmek ve Fikret Adil’in çıkardığı Artist dergisinin altıncı sayısına bakmak gerekir” der ve Mehmet Raif’in o dergide çok sayıda ‘hay-kay’ı olduğunu belirttiikten sonra bu şiirlerin o dönem dikkat çekmediğini dahası Raif’in daha sonra hiçbir dergide görünmediğini ekler” (Birsell, 1974: 7).

Bu bilgiye dayanarak tarihçenin en üstüne Mehmet Raif’in haikularını yerleştirmek daha doğru olacaktır⁹. Süreç içerisinde Behçet Necatigil, Melih Cevdet Anday ve İlhan Berk de haikudan etkilenen şairler arasında sayılır. 90’lı yıllarda ise haikuya ayrı bir önem verilmeye başlanır. Coşkun Yerli, İhsan Üren, Güven Turan, Pelin Özer, Kadir Aydemir gibi isimler haiku yazıp, yayımlayan şairler arasındadır. Mehmet Can Doğan, haikunun bizde anayurdundaki gibi algılanmaya başlamasının 90’lı yıllarda gerçekleştiğini belirtir ve bu durumu “Türkiye’de son on beş yılda haikunun gördüğü rağbet, yaşanan sosyal ve siyasî gelişmelerin izdüşümlerinden biri olduğu kadar, şiirdeki tıkanmanın aşılması yönündeki çabalardan biri olarak da yorum”lar (Doğan, 2009: 5). Bahsi geçen eserlerin yanında Coşkun Yerli, Matsuo Bashō’dan yaptığı *Kuzeye Giden İnce Yol* (1994) çevirisi de haiku yazma geleneğinde yolculuğun ne kadar önemli olduğunu anlayabilmemizi sağlamaktadır. Haiku yazarları (haijin) doğa ve kendileriyle baş başa kalabilmek için “şiirsel gezginliklere (ginko) çıkmaktadır” (Aruoba, 2015: 67). Haijinlerin yolculukları esnasında karşılaştıkları olayları kaleme almaları, yazdıkları haikuların hikâyelerini de öğrenebilmemizi mümkün kılar.

3. Oruç Aruoba, “*Ne Ki Hiç*” ve diğer Haikuları

Oruç Aruoba, Bashō ile “Mayıs 1993’de, Stryk’in (St) derleme/çevirisi aracılığıyla tanış”ır ve kendi deyimiyle –kalemi gıcıklanır- o tarihten itibaren bir yandan Bashō çevirisi yaparken bir yandan da kendisi haiku yazmaya başlar (Aruoba, 2015: 9). *Ne Ki Hiç*’in (1997) son notunda bilhassa *tümceler*’deki (1990) metinleriyle haiku arasında yakınlık bulunduğunu belirtir ama bu yakınlık daha çok Aruoba’nın kendisine has üslup ve dış dünyayı gözlemleyip aktarma özelliğinden gelmektedir (Aruoba, 1999a: 140). Nitekim *tümceler*’deki bölümlerden biri olan *Boğaz’dan Tümceler*; 12 mevsimin ayrı ayrı ona ‘yazdırdığı’ cümlelerden oluşmaktadır. Haziran ayındaki cümlelerinden “Şaşkın Ay da yukardan, öyle, hayretle seyrediyor olup biteni” örneğine baktarsak tümcenin haikuya anlam yönüyle ne kadar yaklaştığını görebiliriz. (Aruoba, 1990: 62). Başka bir tümce örneği de Ocak ayından “Odan gün boyu güneşli olmuşsa, gece de penceren buğusuz olur” (1990: 80). Bu gibi cümleleri oldukça sık yazan Aruoba’da gözlemin yoğunluğu öne çıkar. Felsefe metinlerini tuttuğu günlük defterlerinden oluşturan Aruoba’da bir edimin ya da hissin çok yönlü tanımlarıyla da karşılaşırız. Gözlemlerindeki sürekliliği bilhassa Çengelköy Defteri’nde “Beylerbeyi Çakan” adını verdiği fenerle ilgili cümlelerinde bulabiliriz. Bashō’nun haikuylarıyla tanışması ise ondaki gözlemlene ediminin kurallı, yalın bir şiir eylemine dönüşmesini sağlamıştır. Aruoba, *Ne Ki Hiç*’te kaleme aldığı haikularında, haikunun on yedi hece (ses), üç mısra, kire-ji ve kigoyu göz önünde bulundurmasına rağmen, sıklıkla haikunun en temel özelliği olan 5.7.5 heceli yazımına dikkat etmediğini görebilmekteyiz. *Ne Otuzaltı Tanzaku* çalışmasındaki haikular da genellikle hece düzenine uymadan yazılmıştır. Haiku şiiriyle tanışmadan önce yazdığı şiirlerin biçiminin etkisi, Aruoba’nın ilk haiku örnek-

lerinin yapısal formunu değiştirmiştir. Aruoba'nın şiirleri kelime kesintileri, alt alta yazılmış metin içerikleriyle doludur. Kelimelerin içerisinde barınan çok anlamlılığı öne çıkarma gibi okumayı neredeyse zihinsel bir etkinliğe dönüştüren yazım tarzı, Aruoba'nın üslup özelliklerinden biridir. Bu tutumunu haiku için değiştirmesi zaman almış, zamanla yazdığı haikularla ustalaşmıştır. İlk örneklerde haikunun bıraktığı etkiyi öncelendiği söylenebilir.

Sap sıralarında
biçerdöver izleri -
bitkin tarla (1999a: 13).

Yapı olarak bu haiku 6.7.4 hece ile kurularak on yedi sesi tamamlar. Kire-ji görevini ‘-‘ işareti üstlenir. Yapısal olarak kusurlu da olsa anlam olarak güzel bir haikudur. “Sap sıralarında” kigoyu karşılar; tahıl hasatları genellikle Eylül ayında yapıldığı için sonbaharı işaret eder. Şair hasat yapılan tarlaların yakınında, tarlaların üzerindeki izleri seyretmektedir. Hasat sürecinde geniş tarlalar üzerinde biçerdöverler uzun şeritler halinde izler bırakır. Tohum toprağa atıldıktan sonra, çeşitli işlemler görür, sulanır, çapalanır ve sonunda bitki olgunlaşır, hasat zamanı gelir. Bir süre tarlada herhangi bir ekim işlemi gerçekleşmez, dinlenmeye bırakılır. Tarla tüm bu işlemlerden sonra geniş düzlüğü içerisinde şaire, yorgun görünür. Haikunun katmanlı anlama sahip oluşu burada öne çıkar. Bir yönüyle anlık bir yaşantının içine çekiliriz. Şairin ‘o anda, orada’ oluşunu biz şiiri okurken ‘şimdi, burada’ yeniden yaşarız ve şairin deneyimini paylaşıyoruz. Öteki yönüyle de haikuya ait sembolik dilin uzantısını yakalayabiliriz. Tarlayı insana benzetebiliriz. Hayat boyu yapıp ettiklerinin, çabalarının, değişimini sağlayan iyi kötü tüm deneyimlerin insanda bıraktığı izler vardır ve hem bunca yaşanmışlık hem olayların bıraktığı izler insanı bitkin düşürür. Bu haiku 5.7.5’lik hece gibi haikunun önemli bir kuralını yerine getirmemesine rağmen, oldukça başarılıdır.

Kıyıda şıprtı -
“Hayatım değişti” der
Geçip giden. (1999a: 19).

Yine yapı yine 6-7-4 heceyle kurulan bu haikuda, kigoyu karşılayan kelime “kıyıda şıprtı”dır. Belirgin bir mevsimi işaret etmese de doğadan yola çıkarak yaşanan ‘bir an’ dalığı belirttiği için kigo görevini yerine getirir. Haikuların en önemli yanlarından biri, haikuda ‘anlatılan’ın ister istemez gözümüzde canlanıyor oluşudur. Bazen sadece bir görüntüyü anlatarak, şiirde yaşanan hissin anlaşılabilmesi istenir. Gerçeğin yansıtılışı, şiirdeki görsellikle beraber duyguyu da kapsar. Bu haikuda da denizin kenarında, kıyıya vuran dalgaların sesleri içerisinde ‘yaşamını’ düşünen birini hayal edebiliriz. Deniz kenarında, tek başında yürümüş her insan hayata ya da hayatına dair düşüncelerin içerisine girmiştir. Şair kendi yaşantısından ya da bir başkasının yaşamış olabileceği deneyimden yola çıkarak, daha fazlasını söylemeye gerek duymadan gelip geçici anı dizelere aktarır. Bize de ‘Hayatım değişti’ cümlesinin önünü ardını doldurmak, o ruh halini anlamlandırmak ve o anı yeniden yaşamak kalır.

Salak Karabatak -
ne arıyorsun
Martılar katında?... (1999a: 119).

Haiku yazarının (haijin) kendisine mizahla yaklaşıp hicvettiği anlar da vardır. Aruoba bir karabatağın martıların yanında uçtuğunu görüp, martıların davranış olarak onlardan baskın, görünüş olarak da daha güzel olduğunu düşünerek, karabatağı aptallıkla suçlamış olabilir. Karabatak ve martılar benzer beslenme düzenine sahip olduklarından birbirleriyle çekişme halindedirler. Bu çekişme martıların görünüş olarak karabataklardan güzel olmasının yanında daha ‘çıgırtkan’ da olmaları sebebiyle martının lehineymiş gibi görünebilir. Haikuya yüklenecek başka bir manayı da bu zıtlık üzerinde kurabiliriz. Şair kendini karabatağa, martıları da içinde bulunmaktan hoşnut olmadığı ortamdaki başka insanlara benzetmiş olabilir ve nispeten daha üstün görünen martılara karşı da pek şanslı olmadığını düşünebilir. Haiku şairlerinin kendilerini bazı nesnelere ya da canlılara benzeterек nefislerini eğittiklerini şiirlerinden çıkarabiliyoruz. Kendisini hiçbir şeyin üzerinde görmediklerini, en hor görülen canlıyla kendisinin bir olduğunu, doğallıkla her yaratılmışın eşit olduğunu vurgularlar. Bashō’nun bu tipte hokkuları çoktur. Benzerlik kurmak açısından aşağıdaki hokkusu iyi bir örnek oluşturur;

Hatsu shigure,
Saru mo komino wo
Hashige nari.’

İlk kış yağmuru,
Nasıl da özler maymun
Küçük bir ceket (D. T., 2017: 41).

Bashō’nun burada kendisini maymunla özdeşleştirmiştir. Yağmur yağarken, ıslanmış bir maymun gören şair onunla kendi arasında bağ kurar. “Bir yalnızlık ozanı olarak Başo’nun kendisi de, o küçük maymun gibi, ‘bir cekete muhtaç’, çünkü öncü sağanakların haber verdiği dondurucu kışın yaklaştığının farkında” (D. T. Suzuki, 2017: 41). Haikunun anlamını okuyucuda tamamlıyor/çoğaltıyor oluşu burada yatar. Sadece söylenen kelimelerin çağrıştırdığı görsellikle de yetinilebilir, okuyucunun deneyimlerinden çoğalan başka anlamlara da yorulabilir. Yukarıdaki şiirler ne kadar 5.7.5 hece kuralına uymuyorsa da on yedi hecede tamamlanma, kigo ve kire-jiye sahip olmaları açısından haikudurlar. Seçtiğimiz bu şiirleri haiku yapan yine o an’dalığı ve oradalığı bize taşıyor oluşu ve seçilmiş az sözcükle bize haiku şiirinin özünü verebiliyor olmalarıdır. Oruç Aruoba’nın Bashō ve haikuyla tanışmadan önceki şiirlerinde doğanın sahip olduğu özgüllük, bu tanışıklıktan sonra yerini daha duyarlı bir farkındalığa bırakır. Önceki eserlerinde de doğa dikkatinden kaçmamış, sıklıkla doğaya ait tümceler kurmuştur. Doğa ile kurduğu ilişkiye dair sorulan bir soruya verdiği cevap tabiatla yeniden kurulan/düzelen ilişkisini imlemektedir.

“ ‘Doğa’ diye bir kavram üretip(!), karşımıza aldığımız, temelde, biziz (bak: biz/iz) - ne demek ‘doğa ile insan’...O, budalaca ‘karşımıza’ aldığımız -çözümleyip kuramsallaştırdığımız - bütün, *bizim* (‘homo sapiens’!), bir parçası olduğumuz bütündür. Bunu -ıkına sıkına- fark ediyormuşum herhalde ki, Başo’da hemen tanıdım; anladım hısımlığımızı” (Erte, 2005: 27).

İnsan doğa ile kurduğu ilişkide ona kendi iradesi ile yaklaştığını zanneder. Bu durum modern dünya insanının düşüncesidir. “- İnsan, kendini doğallığından çıkarırken, bütün doğayı da doğallığından çıkarmıştır. Artık orman yok ‘park’ var” (Aruoba, 2013: 105). Aruoba’nın da belirttiği gibi doğanın bir parçası olan biz insanlar, onun dışında değildir. Biz bu durumu kabul etmedikçe ve kendi doğallığımızı yitirdikçe, doğa ile farkındalık içerisinde bir ilişki sürdüremiyoruz dahası onu da doğallığından çıkarıyoruz.

Örümcek teli:

Bir an pırıltı saçtı -

Sonra yokoldu. (1999a: 79).

Örümcek ağının anlatan bu haikuda olduğu gibi bizimle beraber o örümcek de o ağ da doğanın bütünün parçasıdır. Görünüp ‘yokolması’ onun varlığını ortadan kaldırmaz. Örümcek ağının ışıktaki bir an görünüp, kaybolduğunu pek çok insan deneyimlemiştir. Şair bunu dile getirerek, böyle bir deneyim üzerinde farkındalık oluşturur. Olanı yalın şekilde yansıtan bu haiku, yapısal olarak tüm kuralları yerine getirmektedir.

Küçücük dere -

Deniz’e ulaşınca

Şaşırır işte (1999b: (?)).

Yukarıdaki haiku yalın olarak sadece doğada karşılaşılan an’lığın sese dökülmüş halidir. Sese işaret ederek yansıtmaya yapılmıştır. Haiku geleneğinin tüm unsurlarını barındırır. 5.7.5 heceden oluşan haikuda ‘Deniz’ kelimesi kigoyu karşılarken, ‘işte’ kire-jiye denk gelerek söyleyişin pekişmesini sağlar. Haikunun yalınlığından gelen ‘şaka/nükte’yi derenin, deniz suyu ile karşılaştığı o andaki ‘şaşkın’lığında buluyoruz. Doğanın sıradan olarak nitelenen bir olayına, neşeli bir farkındalık katarak doğayla kişi arasında özdeş bir farkındalık/birliktelik kurulur. Aruoba, ilk yazdığı haikularını *Ne Ki Hiç*’te (1997) yayımladıktan sonra da haiku yazmaya devam etmiştir. Çengelköy Defteri’nde (2001) günlük olarak yazmaya çalıştığı tümceler arasında oldukça yetkin haikuları bulunmaktadır.

Geçer sokaktan

Satıcının elinde:

Erik çiçeği... (Aruoba, 2016: 57).

Aruba zamanla haiku formuna ait tüm incelikleri, anlatıda sıkıntısız yerine getirmeye başlamıştır. Bu haikunun 5.7.5 hecelik düzeni oldukça iyi kurulmuştur. ‘Erik çiçeği’ kigo görevi görerek baharın geldiğini anlatmaktadır. Kire-ji görevini ise ‘.’ noktalama işareti karşılamaktadır. Yapısal uygunluğun yanında haikunun neşeli yalınlığını şiirin görselliğinden çıkarabilmekteyiz. Sokak satıcısının arabası eriklerle doludur ve satıcının ellerinin arasında da çiçeklenmiş erik dalı vardır. Bunu gözlemleyen şair o andalığı ve neşeli/yalın düşünceyi hemen kaleme almıştır. Bu haikuyu okurken herkesin zihninde bir hatıra canlanabilir. Haikunun çok anlamlılığıyla şiiri farklı okumak mümkündür. Çok güzel olan erik çiçeği –bile- kırılıp, ‘gelip geçici’ olabilmektedir. Ya da erik çiçeği sayesinde bahar, sokağa taşınmış ve bahar o sokaktan ‘gelmekte ve geçmekte’dir. Haikuya yüklenebilecek anlam sayısı sınırlı değildir. Her haiku farklı her okuyucuda anlam değişmesine uğradığı gibi tek bir okuyucu için de anlam çoğalması yaşayabilir. Sembolizmi çağrıştıran bu düşünce haikunun öznel ‘kurallılığı’ ve yukarda şiirle ilgili yapılan açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda, haikunun sınırlarında yeniden şekillenir.

Haiku şairleri ölüm fikri üzerine daha doğrusu kendi ölümleri üzerine de şiir yazarlar. Bu ölüm haikularına *jisei* adı verilmiştir. “Jisei, rastlantıyla, ölmeden önce yazılmış son haiku değil; ölmekte olma bilinciyle -yazılmış, ölme haikusudur. -” (Aruoba, 2015: 37). Aruoba’nın *USTALAR-BEKLEYİN* başlığı ile yazdığı jiseisi şöyledir;

Çok fazla sürmez
oraya gelmem işte
bir yaz sonunda (Aruoba, 2016: 90).

Haiku yazarları yazdıkları haikuyu özel olarak jisei adıyla adlandırmazlar. Haikunun manasından onun ölüm şiiri olduğu anlaşılır. Aruoba yukardaki jiseiyi yazmadan önce Çengelköy Defteri'ne "Geç (01.35): Hesse yıllığına baktım, bugünün anlamlı olduğunu anımsayarak: Hume'un, Nietzsche'nin ve Gölpınarlı'nın ölüm günleri... -Nietzsche'ninki net yüz yıl-" tümcesini yazmıştır (2016: 90). Haiku 5.7.5'lik hece kuralını, 'işte' ile kire-jiyi, 'bir yaz sonu' ile de kigoyu sağlamaktadır. 'Yaz sonu' ibaresi sembolik olarak sonbaharın gelişini işaret etmekle birlikte şairin o anda yaşadığı duygusal deneyim daha önemli hale gelmektedir. Haikunun yazıldığı (kendisini yazdırdığı) yerin ve zamanın önemli oluşuna bu jisei, iyi bir örnektir. Aruoba'nın hayatı boyunca, hem akademik anlamda hem çevirilerle hem de hayatı algılayış şekliyle, bağlantılı olduğu kişilere/ustalara sesleniş ölüm üzerindendir.

Sonuç

Haiku, Japon kültüründe doğan, yüzyıllar içinde yapısal ve içerik olarak bir takım değişimlere uğrayarak en yalın formunu bulmuş, Japon inanç ve felsefesinin özünü taşıyan, günümüzde de popülerliğini koruyan bir şiir türüdür. 5.7.5 hecelik on yedi sese sığdırılmış olan ifade, okunduktan sonra kişisinde dolduracak büyük bir boşluk bırakır ve okuyucusunu şiirin işaret ettiği anlam üzerine düşünmeye sevk eder. Haiku, doğayla iç içe geçmiş bir yaşamın sözcülüğünü üstlenir. Bu sebeple doğadan yola çıkıp kurulmayan hiçbir şiir haiku olamaz. Japonya kültürünün dünyaya açılması ile birlikte özellikle Batı'da haiku önemsenen bir anlatı formu haline gelmiştir. Fransa bu şiire ilk ilgi duyan ülke olmuştur. Fransızca çeviriler üzerinden tanıştığımız haiku Türk şiirinde 90'lı yıllarda, kültürel arka planıyla algılamaya başlanmıştır.

Haiku, doğduğu Japon kültürünün özelliklerini taşır. Şintoizm'le doğa kutsanırken, Zen Budizm'i ve Taoizm'le birlikte insanın bireyselliği ön plana çıkar. Haikunun doğaya ve bireyselliğe eğiliminin sebebi budur. Bir haijin (haiku yazarı) olabilecek en kısa formla, çok anlamlılığı yakalayabilmeye çalışır. Dünyada tanımlanmış ne kadar kavram varsa düşünce- nin körelmesi ve tutsaklaşması da o derece artacaktır. Haiku, bu bilgiyi önceler ve göstermek istediği odağı işaret edip, geri çekilir. Haikunun devamlılığı böylesi bir düşünce evrenine girebilmeyi gerektirir.

Oruç Aruoba, çeviri yoluyla karşılaştığı Bahsō ile birlikte haikuyla da tanışır. Kalemeye aldığı yazılarıyla bu şiirin özellikleri arasında bağ kurmuştur. Haikunun sınırlandırılmış dünyasındaki anlatı imkânlarını fark etmiş ve çokça haiku yazmıştır. Oruç Aruoba'nın haikuyla ilgili ortaya koyduğu çalışmalar, haikunun Türkiye'de tanınmasında yardımcı olmuştur. Yıllar içerisinde daha yetkin haikular kaleme alan Aruoba, sadece *Ne ki Hiç*'te (1997) değil diğer eserlerinde de haikuya yer vermiştir. Haikuyla tanışıklığının öncesinde doğa ile kurduğu ama öznel olarak kendini konumlandıracağı yeri belirlememiş olan Aruoba, Bashō ile birlikte doğa ile olan soydaşlığını fark eder.

Notlar

- 1 Metin içindeki alıntılar içerisinde haiku ibaresi, *hayku*, *haikai*, *hai-kai*, *haykay* şeklinde farklı adlandırmalar kullanılmaktadır. Biz yaygın ismi olan ‘haiku’ şeklini kullandık. Bununla birlikte Bashō’nun ismi de alıntı yapılan eserlerdeki orijinal halleriyle kullanılmış, asıl metinde ise Bashō şeklinde kullanılmıştır.
- 2 Wabi, kişinin yalnızlık içinde kendine yeterliliği, Sabi, en basit formlarda bile güzel ve estetik olanı görebilmeyi imlenir. Bir çeşit az olanla, kendi kendinlikle, kabullenişle varılan yetinmedir. Basitliğin saflığında bulunan huzur, kişisine de basit/saf davranışlar getirmelidir. Wabi-Sabi estetiği diyebileceğimiz bu özellik, insanın gereğinden fazla konuşmamasını, mananın tümünün anlatmamasını, söylenenin dışında kalan boşluğun önem kazanmasını önemser. Mimariden, giyim kuşama varana kadar Japon estetiğinde öncelenen, az ve basitlikteki güzelliştir.
- 3 Çin ideogramlarından değiştirilerek geliştirilmiş Japon alfabesi (ideogramı) ile haiku bizdeki gibi üç mısra şeklinde yazılmamaktadır. Aynı satırda üç mısra Latin alfabesini kullanan dillere çevrilirken alt yazılarak mısralar belirginleştirilmiştir. Üç mısra şeklindeki görünümünü çeviriler sebebiyle kazanmıştır.
- 4 Sketch Metodu ile ilgili daha fazla bilgi için bkz; Ikuko Suzuki. *Ahmet Hâşim’in Şiirlerinde Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2011. Yüksek Lisans Tezi.
- 5 Hâşim’in Çayname’den yaptığı çevirilere ulaşmak için bkz; Ahmet Hâşim. *Bütün Eserler III Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları*. Dergâh Yay. 2004.
- 6 İnci Enginün, *Ahmet Hâşim’in Estetiğinde Uzak Doğu* başlıklı yazısında, Hâşim’in Çayname’den yaptığı çevirileri inceler ve Şerif Hulusi’den aktardığı olayla ilgili de *Mercure de France*’nin nüshalarını kendisinin de incelediğini ama kopyayı andıracak bir benzerliğe rastlamadığını belirtir. Aktarımın tamamı için bkz; Ahmet Hâşim. 2013. *Bütün Şiirleri*. 13. bs. Yay. haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yay. s. 221.
- 7 Hâşim’in şiirinde Haikunun yeri ve Haiku şiirinin detaylı tarihçesi hakkında daha fazla bilgi için bkz; Not 4.
- 8 Orhan Veli’nin şiirlerinde haikunun etkisi için bkz; Melek Güçlü, *Orhan Veli Şiirinde Japon Estetiği ve Haiku Şiiri*. Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. 9: 20-44.
- 9 Mehmet Raif’in daha sonra yazmaya devam etmeyişi, tanınır olmayışı, 1930’larda Türk şiirinin gündemindeki konuların farklılığı bahsi geçen haiku denemelerinin göz ardı edilmesine sebebiyet vermiş olabilir. Bundan başkaca Mehmet Raif ismiyle, taranılan isimler sözlükleri ve ansiklopedilerinde şimdilik karşılaşılmadı.

Kaynakça

- Akalın, L. S. (1962). *Japon şiiri: Tarih ve antoloji*. Varlık.
- Aruoba, O. (1990). *Tümceler*. Bebekus.
- Aruoba, O. (1999a). *Ne ki hiç*. Varlık.
- Aruoba, O. (1999b). *Ne otuzaltı tanzaku*. Altıkırkbeş.
- Aruoba, O. (2015). *Başo kelebek düşleri: İkiyüzyetmişbeş haiku*. Metis.
- Aruoba, O. (2016). *Çengelköy defteri*. Metis.
- Ataç, N. (1933). Dört mısra. *Milliyet*, 5.
- Barthes, R. (2013). *Göstergeler imparatorluğu*. Yky.
- Başo, M. (1994). *Kuzeye giden ince yol ve diğer gezi notları*. Yky.
- Birsel, S. (1974). Orhan Veli Nisuzaz’da. *Yeni Ortam*, 7.
- Caudwell, C. (1974). *Yanılsama ve gerçeklik*. Payel.
- Doğan, M. C. (2009). Haiku: Fantazi değil, gerçek. *Akatalpa* (112), 4-5.
- Erte, M. (2005). Oruç Aruoba ile röportaj. *Varlık* (1175), 26-30.
- Günhan, Ö. (2016). *Japon şiiri (haiku) ve noo tiyatrosu*. Hitabevi.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin keşfi*. Metis.
- Suzuki, D. T. (2017). *Zen ve haiku*. Okyanus.
- Suzuki, İ. (2011). *Ahmet Hâşim’in şiirlerinde Japon haiku estetiğinin tesirleri*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler*. VDergâh.
- Tekmen, A. N. (2010). Japon şiiri haiku ve Türk edebiyatındaki yansıması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi* (17), 149-157.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1666

Araştırma makalesi/Research article

El Señor Presidente ve La Fiesta del Chivo Adlı Romanların Oluşumcu Yapısalcı Analizi*

A Genetic Structuralist Analysis of the Novels Mr. President and The Feast of the Goat

Neslihan Kadıköylü**

Öz

Her ikisi de gençlik yıllarında kendi ülkelerinde diktatörlük rejimini tecrübe etmiş olan Miguel Ángel Asturias ile Mario Vargas Llosa diktatörlüğün yol açtığı yıkımı dile getiren başlıca romancılar arasında yer alırlar. Yazarların, yayımlandıkları dönemde büyük beğeni toplayan eserleri *El Señor Presidente* (Bay Başkan) ile *La Fiesta del Chivo* (Teke Şenliği) diktatörlüğün yarattığı korku toplumunu ve bunun sonuçlarını gözler önüne sererek karanlığı, zulmü, işkenceyi ve ölümü konu eder. Bu çalışma, söz konusu romanlar ekseninde diktatörlük temasını ve diktatör figürünü incelemeyi ve eserlerdeki toplumsal yapıları oluşturan anahtar kavramların neler olduğunu, nasıl bir ilişki bütünü sayesinde oluştuklarını açıklamayı hedeflemektedir. Çalışmada tarihsel ve toplumsal değerlerin oluşturduğu anlamlı yapıların eseri doğrudan etkilediğini ve

Geliş tarihi (Received): 8-02-2021 - Kabul tarihi (Accepted): 28-09-2021

* Bu çalışma Ankara Üniversitesi'nde 2017 yılında kabul edilen doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr., Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Anadolu University School of Foreign Languages
nkadikoylu@anadolu.edu.tr. ORCID 0000-0002-0167-6702

bu sebeple bir edebi eserin, eser-toplum bağlantısı ön planda tutularak incelenmesinin daha kapsamlı sonuçlar ortaya koyacağını ifade eden Fransız sosyolog ve eleştiri kuramcısı Lucien Goldmann'ın *oluşumcu-yapısalcı* yönteminden yararlanılmıştır. Ayrıca eserlerdeki otorite-itaat ilişkileri Erich Fromm'un düşünceleri doğrultusunda açıklanmaya çalışılmış, toplumsal yapı ve ilişkilere dair değerlendirmelerde ise Norbert Elias'ın düşüncelerine yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Bay Başkan, Teke Şenliği, diktatör ve diktatörlük romanları, oluşumcu yapısalcılık

Abstract

Miguel Ángel Asturias and Mario Vargas Llosa, both have experienced the dictatorial regime in their own countries in their youth, are among the main novelists who express the destruction caused by dictatorships. The authors' novels *El Señor Presidente* (*Mr President*) and *La Fiesta del Chivo* (*The Feast of the Goat*), received great acclaim at the time of their publication, describe the darkness, cruelty, torture and death by revealing the society of fear created by the dictatorship and its consequences. In the axis of these books, this study aims to examine the theme of dictatorship and the figure of the dictator and also to explain the key concepts that constitute the social structures in the novels. In the study, the French sociologist and critic theorist Lucien Goldmann's *genetic structuralism method* was used, who stated that the meaningful structures formed by historical and social values directly affect a novel, and therefore, examining a literary work with a focus on the connection between novel and society will yield more comprehensive results. Also, in the study, the authority-obedience relationships in the novels were tried to be explained in line with Erich Fromm's thoughts and Norbert Elias's theories were included in the evaluations on social structure and relations.

Keywords: Mr. President, The Feast of the Goat, dictator and dictatorship novels, genetic structuralism

Extended summary

Dictatorship and dictator novels, which emerged after the authoritarian regimes that began to spread out towards the beginning of the 20th century in Latin America, reveal a strong social critique with a comprehensive consideration of this period and express the destructive social processes, the deprivation of humanity and the social alienation caused by dictatorships. The first examples of this genre appear, from the second half of the 19th century, in the works of Argentine writers of the Romantic period. After these early works, almost a century passes until the publication of Miguel Ángel Asturias's *El Señor Presidente* (*Mr President*) in 1946. In *Mr. President*, the attribution of extraordinary qualities to the dictator, as seen firstly in Valle-Inclán's novel *Tirano Banderas*, reaches its climax with the mythification of the dictator and becomes most commonly used feature in later works until the 1970's. After the year 1970, in the novels of this (second) period, the dictator figure becomes more sophisticated. The dictator is now the protagonist and he is presented to the reader as an anti-hero with all his defects. Therefore, it is possible to evaluate the novels of this genre under two separate

classifications as before and after the year 1970, and to separate the works written before this date as *Dictatorship Novels* and the ones after that date as *Dictator Novels*.

In this study, the principle elements of the social structure, its descriptive key concepts, the authority-obedience relations and the world views of the authors were discussed and tried to explain in the novels chosen as two sample works: *El Señor Presidente* (*Mr President*) and *La Fiesta del Chivo* (*The Feast of the Goat*). In this respect, it was aimed to explain, within the scope of these novels, the theme of dictatorship and the identity of the dictator in the Latin American novel, to understand the periods described in the books from the point of sociology of literature and to reveal the social structures changed during the process.

In the study, the French sociologist and critic theorist Lucien Goldmann's *genetic structuralism method* (*structuralisme génétique*) was used, who stated that the meaningful structures formed by historical, social and cultural values directly affect a novel, and therefore, examining a literary work with a focus on the connection between novel and society will yield more comprehensive results. Goldmann in this method tried to integrate the approaches of the formalists who emphasize only the analysis of the inherent features of a text with the point of view that sees the work as an expression of a collective consciousness. In this context, he brought together the sociology of literature and the structuralist analysis by proposing to examine the text in two stages: *comprehension* and *explanation*. Also, in the study, the authority-obedience relationships in the novels were tried to be explained in line with Erich Fromm's thoughts and Norbert Elias's theories were included in the evaluations on social structure and relations.

In terms of results, it has been defined that in both novels a coherent universe was created, and the social structures, relations and processes of society were consistently constructed as Goldmann stated. It was also seen that in both novels the society was alienated from its reality, mythicized the dictator in general and obeyed him unconditionally. However, it was noticed that Vargas Llosa -unlike Asturias- tried to destroy this point of view and portrayed the dictator as an impotent mortal rather than deified him. The main concepts that we have determined in the novels are the *alienation, violence/torture, injustice, lack of communication, fear, captivity and death*; and which concepts also reflect the social conception of that period in Guatemala and Dominican Republic. Additionally, *The Feast of The Goat* includes *sexuality* as a power tool and Erich Fromm's concept of *automaton conformity*.

Finally, another important point about the societies in both texts is that the internal structure of the regimes (especially in *The Feast of the Goat*) is shaped in accordance with Norbert Elias's theory of court society. In this direction, being close to the dictator and the way of life that he created around him has become a form of power in itself. It is noticed that this monarchic feeling of being with the dictator is widely accepted among the insiders. As pointed out by Elias (1983: 93), there is a distinctive social formation interlocked with intense competition between individuals around the king, caused by the desire for status and dignity. When evaluated in this context, the essence of the regimes in the novels is found in the subculture created by this new court society, and the conflicts between the elites, the rivalry and tension between them are an important power tool that keeps the king in power.

Giriş

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, diktatörlüklerin ve tek adam rejimlerinin Latin Amerika’da giderek artmasıyla birlikte ortaya çıkan ve yoğunlaşan diktatörlük romanları, edebi bir değer taşımalarının yanı sıra gerek toplumsal gerekse siyasal veriler sunmaları ve söz konusu süreçleri anlamaya katkı sağlamaları açısından önem taşırlar. Bu türün ilk örnekleri XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren romantik dönem Arjantinli yazarların eserlerinde görülür. Bu ilk dönem eserlerinin ardından, 1946’da Miguel Ángel Asturias’ın *Bay Başkan*’ının yayımlanmasına kadar neredeyse yüzyıl geçer. Özellikle Ramón del Valle-Inclán’ın *Tirano Banderas*’ında (Zorba Banderas) rastlanan, diktatörün olağanüstü özellikler taşıması, *Bay Başkan*’da diktatörün mitleştirilmesi ile doruk noktasına ulaşır ve sonraki eserlerde de sıklıkla kullanılan bir öge haline gelir. 1970 öncesi diktatörlük romanlarının, diktatöre uzak durma ve onu mitleştirme özelliklerini en belirgin şekilde kendinde taşıyan *Bay Başkan*, bu özelliği sebebiyle çalışmanın ilk eseri olarak seçilmiştir.

1970 sonrası ikinci dönemde ise diktatör figürünün ele alınışı giderek daha karmaşık bir yapıya kavuşur. Daha çok diktatörlüğü konu edinen ve diktatöre uzak durarak onu sislerin ardında tanrısal bir figür olarak betimleyen anlatı tarzı geride kalır. Diktatör artık başkahramandır ve oldukça ön plandadır; tüm ayrıntıları ve kusurlarıyla bir anti kahraman olarak okura sunulur. Dolayısıyla, bu türde yazılan romanları 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı başlık altında değerlendirmek ve bu tarihten önce verilen eserleri *diktatörlük romanları*, sonrasındakileri ise *diktatör romanları* olarak ayırmak mümkündür. Bu çerçevede, ikinci dönem romanları (diktatör romanları) içinde hem diktatörü son derece yakın bir plandan okura aktaran hem de onu gerçekçi bir açıdan ele alarak tüm kusurlarıyla yaşlı, hasta, yalnız ve kimseye güvenmeyen bir karakter olarak tanıtan Mario Vargas Llosa’nın *Teke Şenliği* adlı romanı incelemenin ikinci eseridir. Ayrıca, aynı zamanda bir tarihi roman olan *Teke Şenliği*’nde diktatörün yalın bir gerçekçilikle sunulması da *Bay Başkan* ile arasında tam anlamıyla bir zıtlık yaratmış ve bu durum *Teke Şenliği*’nin ikinci eser olarak seçilmesinde belirleyici rol oynamıştır.

Yöntem: Oluşumcu yapısalci eleştiri

Oluşumcu yapısalcılığın temelinde, eser ile onun doğuşuna yön veren toplumsal bağlam/grup arasındaki ilişkiler üzerine düşünmek ve bu ilişkileri değerlendirmek yatar. Zira bir edebi eser, toplumsal koşulların ya da bir topluluk bilincinin basit bir yansıması değil, o topluluğu oluşturan öğelerden biridir ve bir düşünce ya da sanat ürünü gerçek anlamını bir yaşamın, bir davranışın oluşturduğu bağlamın bütünlüğü içine oturtulduğunda kazanmaktadır. Bu yüzden, oluşumcu yapısalci analiz eserde bu kolektif bilinci yaratan en önemli öğelerden birini arar (ve görür) ve bu öge, grubu oluşturan üyelerin düşündüklerinin, hissettiklerinin ve anlamını bilmeden yaptıklarının temelini oluşturur. Diğer bir deyişle, oluşumcu yapısalci inceleme edebi eserin kendi iç tutarlılığını daha geniş bir tutarlılıklar ağıyla (tarihsel ve toplumsal bir ağ) ilişkilendirerek anlamaya/açıklamaya çalışır ve bu çerçevede, cevaplanması gereken asıl soru romanın yapısı ile bu yapının içinde geliştiği toplumsal yapı arasındaki ilişkidir (Goldmann, 2005: 24-78).

Goldmann, edebi eseri ait olduğu bağlamla ilişkilendirerek açıklama yaklaşımına bir de *tutarlılık* kavramını ekler. Bu düşünceye göre, eseri oluşturan öğelerin bir iç tutarlılığı, iç mantığı vardır; bu öğeler kendi aralarında ve içinde yer aldıkları bütünün yapısına göre anlamlar kazanırlar (Rifat, 2008: 149-150). Ona göre büyük bir yapıt, kendine has nesnelere, kişilere, özerk bir evrene ve en önemlisi bir ideolojiye, dünya görüşüne sahiptir. Toplumsal, siyasal ya da ekonomik düzeylerde kendini var eden ve süreklilik gösteren bu dünya görüşü ise kendi içinde bir tutarlılık arz etmektedir. Bu çerçevede, her büyük yapıtın kendine ait bir iç tutarlılığı ve tutarlı bir dünya görüşü vardır ve böyle bir eser, toplumsal bilincin şekillendirdiği ve yazar aracılığıyla varlık bulan (yazar tarafından iç tutarlılığa ulaştırılan) bütünlüklü bir yapıya, toplumsal bir karaktere sahiptir. Bu doğrultuda, “büyük yazar, edebi eser alanında, grubun eğiliminin olduğu tarafa yatkın, tutarlı ya da tutarlıya yakın, düşünsel bir evren yaratmayı başarmış istisnai bir bireydir; eserin önemi ise, benzerleri arasında, tutarlılığa yakınlığı ya da uzaklığı ile ölçülebilir” (Goldmann, 2005: 78).

Bu yöntem ile birlikte hem Marksist eleştiri hem de sosyolojik eleştiri tarihinde özgün bir yer edinen Lucien Goldmann, eseri ortak bir bilincin ifadesi olarak gören bakış açısıyla, yalnızca metin içi yapıların incelenmesine önem veren biçimcilerin yaklaşımlarını bütünlendirmeye çalışır. Edebi eseri içsel (anlama) ve dışsal (açıklama) olarak iki aşamada incelemeyi önerir ve edebiyat sosyolojisi ile yapısalcı incelemeyi bir araya getirir. Buna göre, eserdeki anlamlı yapıların aydınlığa çıkartılması bir anlama süreci; bu yapının daha geniş bir yapıyla bütünlendirilmesi ise bir açıklama sürecidir. Başka bir ifadeyle, eseri oluşturan yapıyı anlamak, bütünü teşkil eden unsurların diğer tüm öğeler ile birbirine bağımlı olarak ilerleyen ilişkilerini ve bu ilişkileri meydana getiren farklı süreçlerin doğasını ve anlamını kavrayabilmekten geçer. Bu çerçevede, eserin çözümlenmesinde ilk adım, metnin iç tutarlılığını ortaya koymaktır. Anlama (ya da yorumlama) aşaması metin içi bir süreçtir. Araştırmacı, kendini metin dışı bilgilerden soyutlayarak eserde yer alan anlamlı yapıların ayrıntılı bir saptamasını yapar ve böylece metnin içsel yapısını ortaya koymaya çalışır. Açıklama aşamasında ise metin, kendi dışında bulunan ama yine de içinde yer aldığı kabul edilen gerçeklikle (eseri kuşatan ve aşan bütünüle) ilişkilendirilir. Metinde içsel yapıyı çevreleyen ve aşan toplumsal, ekonomik, siyasal ve tarihsel gibi dışsal bağlantılar bütünsel bir bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılır. Ayrıca eserin doğuşunun açıklandığı bu aşamada sadece yazarı dikkate almak eksik olacaktır çünkü “bireyin sınırlı deneyini aşarak toplumsal bir grup ya da sınıf oluşturan kolektif öznedir tarihi yapan. Belli bir durumda kurulmuş dengeyi, (anlamlı yapıyı) özlemleri ve gerçek ya da mümkün bilinci doğrultusunda, bu özne dönüştürür” (Gürsel, 2007: 25). Bu sebeple, eserde anlam yaratan yapı (ya da yapılar) ile bir topluluk ya da bir toplumsal sınıf bilincini oluşturan düşünsel yapılar aranmalı ve ilişkilendirilmelidir (Rifat, 2005: 150-151).

Anlama aşaması: İçkin çözümleme¹

I. Anlatının bakış açıları

Asturias, *Bay Başkan*’da çoğunlukla heterodiegetik (dış) anlatıcı türünü kullanır; bununla birlikte, homodiegetik (iç) anlatıcıdan da monologların, iç monologların ve diyalogların

oluşturduğu doğrudan anlatımlar vasıtasıyla yararlanır. Bakış açısı genel olarak sıfır odaklanma şeklindedir. Bu konumdaki anlatıcı her şeyi rahatlıkla görür, tüm düşünce ve konuşmalardan haberdardır; bir kahraman kimliği kazanmaksızın aktaran, betimleyen ve değerlendiren yorumlayan bir sestten başka bir şey değildir. Tanrısal konumda olan bu dış anlatıcı, kahramanlardan daha çok şey bilir ve okura aktarır (Kıran, 2011: 142-143). *El baile de Tohil* (Tohil'in Dansı) adlı bölümde görüldüğü gibi, kimi yerlerde olacaklara dair ipuçları² da verir: “Ölüm saatini gösteren bir yeraltı saatinin, yeraltı tik takları Cara de Ángel için vurmaya başlıyordu” (Asturias, 2000: 307).

Benzer bir biçimde *Teke Şenliği*'nde de anlatıcı çoğunlukla heterodiegetiktir. Hangi bilginin okura aktarılacağına, hangilerinin gizleneceğine ve ne zaman okurla paylaşılacağına o karar verir. Anlatı boyunca bu dış anlatıcının bakış açısı değişiklikler gösterir ancak genellikle sıfır odaklanma söz konusudur; bu sayede her şeyi görür ve bilir. Öte yandan, özellikle diktatörün, suikastın ve sonrasının anlatıldığı bölümlerde anlatıcının birçok kez odak değiştirdiği ve kimi zaman suikastçılara, kimi zamansa diktatörün kendisine iç odaklanma yaptığı ya da diktatörün adamlarını onun bakış açısıyla aktardığı görülür. Bu bölümlerde bir nevi diktatörün bilincine yerleşerek, okuru, onun şüpheleri ve sorgulamaları ile baş başa bırakır: “Albay'ı, bir böcekbilimcinin hangi familyadan olduğunu bilmediği bir böceği incelediği gibi inceleyerek keyifle güldü. Albay hakkında birçok söylenti vardı, özellikle de acımasızlığı konusunda. Bu görevde olan birisi için yararlıydı bu nitelik” (Vargas Llosa, 2003: 79). *Teke Şenliği*'nin bu özelliği, *Bay Başkan* ile arasındaki en önemli ve belirgin farktır. Asturias'ın eserinde anlatıcı diktatörden uzakta yer alır ve onu sislerin ardında, mistik, ulaşılmazlık imkânsız bir kişi olarak okura sunar. Bu bağlamda Asturias, kendisinin de ifade ettiği gibi, diktatörünü efsaneleştirmek için özel bir çaba harcar ve bunun için Maya mitolojisinin, sürrealist anlatımların –kısmen de olsa– büyülu gerçekçiliğin oldukça ağır bastığı şiirsel bir anlatıyı tercih eder. Diktatör ile efsaneler arasında güçlü bir bağ kurar ve diktatörün toplum içinde kazandığı gücü –efsanelerle ilişkilendirerek– bir nevi kutsallık ya da ulaşılmazlık ile açıklar. Öte yandan Vargas Llosa diktatörün mitleştirilmesi algısını yıkmaya çalışır ve gerçekçi bir üslupla diktatörü yeryüzüne indirerek akli özgürleştirmeye çabalar. Bu yüzden *Teke Şenliği*'nde –özellikle *Trujillo* ve çevresinin konu edildiği bölümlerde– anlatıcının sıfır odaklanmayı bırakarak adeta diktatörün bilincine yerleştiği ve onu şüpheleri, sorgulamaları, tedirginlikleriyle okura aktararak tanrısalıktan oldukça uzaklaştırdığı görülür. Asturias'ın diktatörü, mitleştirilmiş ve tanrısal özellikleri fark edilen bir roman kişisiyken, *Trujillo* kusur ve zayıflıkları olan ölümlü bir fanidir: “Dizlerinin bağı çözüldü. (...) Hemen biraz önce başlamış olmalıydı, hala ıslaktı. O anda duyarsız mesane hala su sahyordu. (...) Bir öfke dalgasıyla sarsıldı. İnsanlara hükmedebiliyordu, üç milyon Dominikliyi dize getiriyordu ama bedeninin bir yerlerindeki büzgenine söz geçiremiyordu” (Vargas Llosa, 2003: 155).

Son olarak, *Teke Şenliği*'ndeki bir diğer önemli nokta ise, “o” adılını kullanan dış anlatıcı haricinde, özellikle *Urania*'nın anlatıldığı kısımlarda fark edilen, yer yer ortaya çıkıp “sen” diye hitap ederek konuşan, sorular soran ve kim olduğu net olarak anlaşılamadığı için “belirsiz” olarak tanımlanabilecek bir anlatıcının varlığıdır: “Geri dönmekle iyi mi yaptın? Pişman olacaksın Urania” (Vargas Llosa, 2003: 12). Vargas Llosa'ya göre bu tür bir belir-

siz anlatıcı tarafından kullanılan “sen”, kurgusal dünyanın dışında bulunan ve dayatıcı bir üslupla konuşan tanrısal anlatıcıya ait olabileceği gibi, şizofreniye kapılarak kendi kendine konuşan bir karakter anlatıcı da olabilir ve böyle bir belirsiz anlatıcının kimliğini tam olarak deşifre etmek mümkün değilse de anlatı içinde bulunan ufak ipuçlarından yola çıkarak bazı sonuçlara varmak mümkündür (Vargas Llosa, 1997: 33-35). Bu durumda, yukarıdaki alıntıda konuşan kimdir? Araya girerek yorumlar yapan, kahramana sorular soran ve onunla doğrudan konuşan bu anlatıcının, eserin tümüne hakim olan aynı tanrısal dış anlatıcı olduğu düşünülebilir; ancak aynı zamanda, Vargas Llosa’nın *Madame Bovary* üzerine yaptığı incelemesinde sözünü ettiği türde *filozof bir tanrısal anlatıcı* (Vargas Llosa, 1975: 223) olduğu da ileri sürülebilir. Kahramanının yaşamının en derinlerine ulaşabilmek için onun zihnine sızar, bilinçaltına yerleşerek iç sesi haline gelir. Onun anılarını, duygularını, düşüncelerini bilir ve anlatımı içeriden yapar; kahramanın zihnine girmek için ona o kadar çok yaklaşır ki anlatıcı ile kahraman arasındaki sınırlar belirsizleşir. Böylece, ikinci tekil kişi adında sorulan sorular, ünlem cümleleri ve iç monologların aktarımı vasıtasıyla kahramanın psikolojik portresi giderek belirginleşir: “Ondan tiksiniyor musun? Nefret mi ediyorsun? Hala mı? Artık etmiyorum diyor yüksek sesle” (Vargas Llosa, 2003: 14).

II. Zaman

Bay Başkan dört kesitten (üç kısım ve bir epilog) oluşur. İlk iki kesit 21-27 Nisan olmak üzere yedi günü kapsar ve olayların gerçekleştiği 1916 yılı Verdun Savaşı’na gönderme yapılarak dolaylı olarak ifade edilir. III. kesit ise haftalar, aylar, yıllar ifadesiyle belirsiz bırakılır. Aynı şekilde epilog kısmı da tarihlendirilmez. Bölümlerin zamansal açıdan sıralanışı değerlendirildiğinde karmaşık ve okuru sürekli dikkatli olmaya zorlayan bir yol izlendiği görülür. Yer değiştirmelerle⁴ anlatının süredizimsel sırasının sık sık bozulduğu ve birbirini takip eden kimi bölümlerin aslında eşzamanlı olarak yaşandığı fark edilir. Ayrıca anlatıcının birçok yerde anakronik (zaman sapması içeren) anlatı düzenine başvurduğu fark edilir. *Camila*’nın geçmişi anımsayışı (Asturias, 2000: 91-97), *Bayan Chón*’un *Cara de Ángel* ile konuştuğu esnada *Bay Başkan* ile gençliğinde yaşadığı aşkın hatıralarından söz edişi (Asturias, 2000: 199) gibi bölümler eserde yer alan çok sayıdaki analepsis (geriye dönüş) örneklerinden birkaçıdır (Himelblau, 2000: 1018).

24 bölümden oluşan *Teke Şenliği*’nde ise, kurgusal ve tarihsel olmak üzere iki tür zaman mevcuttur. Şimdiki zamanda yaşanmakta ve eşzamanlı olarak öykülenmekte olan kurgusal zaman, eserdeki birinci anlatıdır ve *Urania Cabral*’in 1996 yılında Dominik Cumhuriyeti’ne gerçekleştirdiği bir haftalık seyahatin dördüncü gününde sabaha karşı saat dörtte uyanmasıyla başlayıp yaklaşık 24 saat sonra halası, kuzeni ve yeğeni ile yediği akşam yemeğinde diktatörün tecavüzüne uğrayışını anlatmasıyla son bulur. Anlatıcı *Urania*’nın ülkesini ziyaretini sıfır noktası olarak zamanda ileriye ya da geriye gitmek suretiyle olayları aktarır, süredizimsel sırayı takip etmeyerek analepsis ve prolepsis (ileriye sıçrama) teknikleriyle daha karmaşık bir yol seçer. Eserdeki tarihsel zaman ise, *Trujillo*’yu (ikinci anlatı) ve suikastçıları

(üçüncü anlatı) konu edinir; tarih 30 Mayıs 1961'dir. İkinci anlatı olan *Trujillo*'nun hikayesi, 30 Mayıs günü sabaha karşı saat dörde doğru yatağında uyanmasıyla başlar ve aynı günün gecesi saat on civarında öldürülmesiyle son bulur. Üçüncü anlatı ise, suikastçıların okura tanıtılmasıyla birlikte aynı günün akşam saatlerinde başlar; diktatörün ölümünün ardından yaşanan olaylarla devam eder ve yaklaşık altı ay sonra sona erer.

III. Uzam

Bay Başkan'da uzam çok ayrıntılı bir şekilde verilmez ve roman *dünyası yetersiz betimlemeden dolayı* donuk bir görünüme sahiptir. Olayların yaşandığı ülkenin ya da şehrin adı doğrudan anılmasa da dış uzam 1916 yılının Guatemala şehridir. İç uzamlar ise, Plaza de Armas, Katedral, Pazar Yeri, La Merced semti, sokaklar, sahil, Başkanlık Sarayı, mahkeme salonu, *Tus-Tep* barı, *Tatlı Büyü* adlı genelev, tren istasyonu, liman, cezaevi, *Yeni Ev* kadınlar hapisanesi, karakol ve roman kişilerinin yaşadığı evlerden oluşur. Diktatörlüğün bir sonucu olarak, tüm uzamlara güvensizlik, korku ve ölüm hakimdir. Bu doğrultuda metinde gizemli, karanlık ve soğuk ortamların ön planda olduğu fark edilir. Kiliselerdeki mumların ve gölgelerin, zindanlardaki zifiri karanlık ortamların, sokaklardaki sessizliğin ve kiliselerden gelen çan seslerinin ülkedeki melankolik, acı ve korku dolu yaşamı vurguladığı görülür: “Tanrı’nın Kapısı’na bir gölge yaklaşıyordu. Dilenciler solucanlar gibi büzüldüler. Asker çizmelerinin gıcırtısına karanlık, belirsiz, sonsuz gece içindeki uğursuz bir kuşun iniltisi yanıt veriyordu” (Asturias, 2000: 12).

Benzer bir biçimde *Teke Şenliği*'nde de tüm uzamlara umutsuzluk, korku ve ölüm hakimdir. Birinci anlatıda, olayların geçtiği dış uzam Dominik Cumhuriyeti'nin başkenti Santo Domingo şehridir. *Trujillo* ile suikastçıların konu edildiği ikinci ve üçüncü anlatılarda da olaylar aynı yerde yaşanır ancak bu dönemde (1961 yılı) şehrin adı Trujillo Kenti'dir. Bu nedenle eserde şimdiki zamandaki Santo Domingo şehri ile geçmişteki Trujillo Kenti olmak üzere iki ayrı dış uzam yer alır. Şu anda oldukça canlı olan bu şehir, Trujillo Kenti olarak anıldığı zamanlarda karanlık, sıkıntılı, sessiz ve korku dolu bir mekandır. Dışarıya kapalıdır ve kapsanan bir uzamdır. Ancak sınırın diğer tarafı, *Urania*'nın kurtuluşu olan Amerika Birleşik Devletleri umuda açılan kapı ve kapsayan uzamdır. Eserdeki belli başlı iç uzamlar ise, *Urania*'nın babasının ve halasının evleri, Ulusal Saray, Radhames Malikanesi, Máximo Gómez Bulvarı, San Cristóbal yolu, La Cuarenta ve El Nueve cezaevleri, San Isidro Üssü, Balaguer'in çalışma odası, Casa de Caoba olarak sıralanabilir. Özellikle cezaevleri, iktidarın Dominiklilere yaşattığı zulmün birer simgesi gibidir ve buralarda yaşananlar vasıtasıyla rejimin dehşet verici ve insan yaşamını hiçe sayan uygulamaları ayrıntılı bir şekilde betimlenir: (...) Bir elektrikli iskemle seansı ile öteki arasında, Pupo'yu cırılcıplak sürükleyerek nemli bir hücreye götürüyorlardı. Orada kendine gelene dek başından aşağıya çirkef döküyorlardı (...) Birçok kez yenmeyecek şeyler doldurmuşlardı ağzına (Vargas Llosa, 2003: 401-402). *Trujillo*'nun, özel görüşmeleri için kullandığı evi olan *Casa de Caoba* ise bir diğer önemli iç uzamdır. Oldukça şık ve gösterişli bir biçimde döşenmiş olan bu yer, diktatörün gizli işler çevirdiği ve zor kullanarak getirttiği kadınlarla birlikte olduğu mekândır.

IV. Diktatör figürleri ve diğer roman kişileri

Bay Başkan'daki birincil karakterler *Başkan*, *Cara de Ángel*, *Camila* ve *Askeri Savcı*'dır. Ayrıca yazarın roman kişilerini; dilenciler, askerler, fahişeler, burjuvalar, din adamları gibi çeşitli toplumsal grup adlarıyla sınıflandırmış olduğu görülür. Bu doğrultuda, *Askeri Savcı*, Öğrenci, *Kilise Memuru*, *Bay Başkan* gibi karakter adları sembolik olarak kullanılmış; kimi zaman *esperpentik*⁵ bir biçimde (örn: *Askeri Savcı*, *Bay Başkan*) kimi zaman da gelecek umudu olarak (örn: Öğrenci) karakterize edilmiş ve sosyal statülerin ya da sınıfların birer örneğine dönüştürülmüşlerdir. *Teke Şenliği*'nde ise her anlatının ayrı bir başkahramanı vardır. Birinci anlatıda başkahraman *Urania*, ikincisinde *Trujillo*, üçüncüsünde ise suikastçılardır. Suikastçıların anlatıldığı bölümde, plana katılan çok fazla kişi olmasına karşın anlatıcı ilk etapta *San Cristóbal* yolu üzerinde *Trujillo*'nun *Chevrolet*'sinin geçmesini bir araba içinde beklemekte olan *Antonio de la Maza*, *Amado García Guerrero* (*Amadito*), *Antonio Imbert* ve *Salvador Estrella Sadhalá*'ya odaklanır. Bir yandan, her birinin *Trujillo*'dan intikam almak konusunda sahip olduğu kişisel hikayesini aktarırken, bir yandan da bu kişiler vasıtasıyla rejimin son yıllarında gerçekleşen çarpıcı olaylara yer verir. Plana katılan ve özellikle diktatörün öldürülmesinin ardından ön plana çıkan diğer suikastçılar ise, *Savunma Bakanı José René Román*, *General Juan Tomás Díaz* ve *Başkan Balaguer*'dir.

Bay Başkan'daki diktatör figürü anlatıda yalnızca yedi kez görünür. Esere adını vermesine ve olay örgüsünü harekete geçiren, ona yön veren en önemli karakter olmasına karşın başkahraman değildir. Gölgelemin ardında yaşayan gizemli ve uzak bir karakterdir. Sahip olduğu güç ve toplumda yarattığı korku tüm anlatı boyunca hissedilir. Adeta tüm zamanlara yayılmış ve karanlık varlığıyla her yeri tamamen kuşatmıştır. Genel olarak öfkeli ve tahammülsüz bir portre çizer. Eserde kimi yerlerde bu öfkesi ile çocukluk ve ilk gençlik çağları arasında bağ kurulduğu görülür. Yoksulluk ve imkansızlık içinde geçen sıkıntılarla dolu o yıllar, yaşadığı o köy ve geçmişi duyduğu öfkeyi besleyen bir kaynak gibidir: “Doğduğu köyden söz açılınca kaşlarını çatı, hüznle gölgelenmiş alnını kırıştırdı. Arkasında asılı duran Cumhuriyet haritasına dönüp köyünün adının yazdığı yeri yumrukladı” (Asturias, 2000: 265). İçindeki bu öfkenin yarattığı şiddet ve acımasızlık birçok bölümde ifade edilir. İktidarının gerçek ya da hayal ürünü düşmanlarına karşı “Kafalarını uçururum!” (Asturias, 2000: 37) ya da “Kafasını kesirim!” (Asturias, 2000: 46) gibi tehditler dilinden düşmez. İçeride ve dışarıda onu devirmek isteyen düşmanları olduğuna takıntılı bir biçimde inanır ve bu takıntı daimi bir tedirginlik halini alır. “Dostlarım beni bırakıyor, düşmanlarımın sayısı artıyor.” (Asturias, 2000: 266), “(...) düşmanlarım ve entrikaları (...)” (Asturias, 2000: 306) gibi ifadeleri sürekli tekrarlar. Düşmanlarına karşı çevresine topladığı ve çeşitli makamlara atadığı adamları; hiçbir şeye faydası olmayan, sadece ondan talimat alan işlevsiz bir kalabalıktan başka bir şey değildir.

Teke Şenliği'nde ise diktatör *Trujillo* eserin ikinci anlatısının başkahramanıdır ve aşırı cinsel isteği sebebiyle *Teke* (*Chivo*) lakabıyla anılır. Fakir bir aileden gelir ve kökeni anne tarafından siyahi Haitililere dayanır. *Trujillo*, siyasal, askeri, ekonomik ve cinsel açıdan ülkedeki en güçlü kişidir, ataerkil bir liderdir ve gücünü, Dominik halkı üzerinde mutlak bir kontrol kurarak kendini tek adam olarak dayatmak için kullanır. Cinsellik başta olmak üzere hiçbir konuda en ufak sınır tanımaz; arzuladığı her kadınla, özellikle de en yakınında çalışan

adamlarının eşleriyle birlikte olur. Kadına yönelik bu davranışı yoluyla çevresindekilerin sadakatini ölçmeyi ve onları eşleri üzerinden toplum önünde küçük düşürmeyi hedefler. Adeta adadaki tüm kadınların kendisine ait olduğunu iddia eder. Bu duruma kimi zaman korkudan kimi zamansa çıkarlar sebebiyle ne itiraz edilebilir ne de engel olunabilir. Böylece bu kişiler ile rejim arasında son derece hastalıklı bir bağımlılık ilişkisi kurulur.

Öte yandan *Trujillo*'nun bu maço gücü tamamen mazide kalmış bir durumdur. Diktatör yaşımdaki son gününün anlatıldığı ikinci ve üçüncü anlatıda artık ilerleyen yaşı ve prostat kanseri nedeniyle idrarını tutamaz bir haldedir. Bu durumun ilk kez ortaya çıkışı ise diktatörün *Urania* ile geçirdiği gece yaşanmıştır. Bu yüzden, söz konusu gece diktatörün sonunu haber veren bir andır ve *Trujillo*'nun, onu var eden cinsel gücünü kaybetmesi iktidarsızlaşması ve dolayısıyla yaşamının, sembolik olarak, sona ermesi anlamına gelmektedir. Bu yaklaşımıyla Vargas Llosa, diktatörünü tanrılaştırmaktan ziyade gerçekçi bir zeminde ele alır. Onu hem hasta bir ölümlü olarak okurun karşısına çıkarır hem de geçmişte halk arasında kendisine atfedilen tanrısal özellikler nedeniyle oluşan imajını kırmaya çalışır: Endişeyle çarşafına baktı: Grimsi bir leke dokumanın beyazlığını bozuyordu. Gene mi gelmişti? (...) Lanet olsun! Lanet olsun! Bu, yıllardır satın alarak, baskı yaparak, öldürterek savaştığı ve yendiği yüzlerce, binlerce düşmanı gibi bir düşman değildi. Ta içinde yaşıyordu, etine işlemiş, kanına karışmıştı (Vargas Llosa, 2003: 26).

İncelenen metinlerdeki iki diktatör figürü de birçok açıdan birbirine benzerlikler gösterir. Her ikisi de aktif, disiplinli ve çalışkandır; siyasal, askeri, hukuki ya da ekonomik açıdan ülkenin en güçlü kişileridirler. Kalabalık ve coşkulu bir kitleye sahiptirler ve işbirlikçileri, cellatları ya da casuslarıyla her türlü meseleye doğrudan müdahale ederler. Ülke içinde ve hatta tüm dünyada onları devirmek için gece gündüz çalışan düşmanlarının olduğuna takıntılı bir biçimde inanmışlardır ve bu yüzden sürekli olarak güvensiz ve tedirgin bir ruh halindedirler. Düşmanlarını cezalandırmak için planlar yaparlar ve hiçbir şeye faydası olmayan, sadece aldıkları talimatla harekete geçen, onlara kulluk ve dalkavukluk derecesinde biat eden vasıfsız adamlarıyla suç işler, işkenceler yapar ve yeni faili meçhuller yaratırlar. Ayrıca eserdeki her iki diktatörde de görülen bir başka özellik ise, yoksul, taşralı ailelerden gelmeleri ve ironik bir biçimde kökenlerini nefretle yadsımalarıdır. *Bay Başkan* zorlu ekonomik koşullar altında eğitimini tamamlamış ancak maruz kaldığı önyargılı ve küçümseyici tavırlar hafızasında derin izler bırakmıştır. Bu yüzden, geçmişini hatırladığında öfke, keder ve nefretle dolar. Yoksul halkın sürdürdüğü yaşam koşullarına tamamen ilgisizdir ve hatta bunun da ötesinde halka düşmandır. Aynı şekilde *Trujillo* da yoksul bir aileden gelir ve tıpkı *Bay Başkan* gibi o da kendi kökenini yadsır: “Saçlarını tarayıp yirmi yıllık badem bıyığının ucunu düzelttikten sonra, annesinin ataları Haitili siyahilerden gelen, başkalarında olsun, kendinde olsun daima aşağıladığı esmerliğini örtene dek uzun uzun pudra süründü” (Vargas Llosa, 2003: 37). Kibirli bir biçimde Haitililere beslediği düşmanlığı her fırsatta dile getirir ve gerçekleştirdiği Haitili Katliamı sebebiyle ülkesinin geleceğine büyük bir hizmette bulunduğunu iddia eder: “Bu ülke için ellerimi kana buladım. O siyahiler bir kere daha bizi sömürgeleştirmesinler diye” (Vargas Llosa, 2003: 201).

Diktatörlerin yakın adamları ise *Bay Başkan*'da *Cara de Ángel*, *Teke Şenliği*'nde *Amadito*'dur. İkisi de rejim tarafından onaylanmayacak kadınlara aşık olurlar. *Bay Başkan*'ın başkahramanı olan *Cara de Ángel*, diktatörün tüm kirli işlerini yapan ve onun sağ kolu olan

düşmüş bir melek, cennetten kovulmuş bir anti kahramandır. Sevdığı kadından vazgeçmek-tense *Başkan*'a karşı durmayı ve hain olarak damgalanmayı göze alır. *Amadito* ise diktatörün emrine itaat eder ve *Luisita*'dan ayrılır. Ancak her ikisinin de eserin sonunda diktatörlerin karşısına çıkışları yalnızca kişisel husumetlerinden kaynaklanır; hiçbir ideolojik ya da en-telektüel dönüşüm geçirmezler ve ortaya koydukları tepki hiçbir toplumsal anlam taşımaz.

Eserlerde kadın kurbanlar olarak karşımıza çıkan karakterler ise *Camila* ile *Urania*'dır. Her ikisi de rejimin yarattığı zengin ve elit tabakaya mensup ailelerden gelmektedirler ve yaşadıkları olayların ardından ülkenin ya da şehrin dışına çıkarak hayata tutunurlar. *Camila* oldukça naif ve kırılgan bir yapıdayken, Vargas Llosa'nın *Urania*'sı son derece güçlü bir kadındır ve anlatının en önemli kahramanlarından biridir. Bir zamanlar diktatörün en yakın adamlarından biri olan eski senatör *Agustín Cabral*'ın kızı olan bu genç kadın, Trujillo dik-tatörlüğünün güçlendirdiği erkek egemen anlayış altında ezilen, özgürlüğü elinden alınan ve susturulan kadınları temsil eder. Onun yaşadıkları, dönemin kadınları açısından diktatörlü-ğün nasıl korkunç bir anlam ifade ettiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Ergenliğinin ilk yıllar-ında, babası tarafından rejime bağlılığının bir göstergesi olarak *Trujillo*'ya hediye edilen ve onun tecavüzüne uğrayan *Urania*, şans eseri hayatta kalarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmeyi başarır. Sonraki dönemde yaşamında birçok başarı elde etmiş olmasına karşın psiko-lojik açıdan oldukça hasarlı ve yaralı bir kadındır. Geçmişin travmatik anılarıyla yüzleşmek ve hesaplaşmak niyetiyle diktatörün ölümünden yıllar sonra kısa bir ziyaret için ülkesine döner. Bu ziyaret boyunca kendi geçmişine ve bugününe dair yaptığı sorgulamalar dikta rej-i-minin Dominiklilere yaşattığı zulüm ve acının canlı bir örneğidir.

Her iki metinde de rejimin karanlık işlerini yapan ve kötülüğü simgeleyen karakterler *Bay Başkan*'da *Askeri Savcı*, *Teke Şenliği*'nde ise *Johhny Abbes*'tir. *Bay Başkan*'da geniş yer tutan *Askeri Savcı* yılan gözlü, kurbağa gözlü, baykuş suratlı olarak betimlenen kötü bir karakterdir. Savunmasız insanlar karşısında soğukkanlı ve acımasız bir sadist gibi davranırsa da *Başkan*'ın otoritesi karşısında gurursuz ve korkaktır. Her yaptığıyla insan haklarına karşı suç işleyen bu kamu görevlisi, dosyalarla dolu, pis bir evde yaşar; tiksinti uyandıran, ağgözlü bir karakterdir: “İşe yaramaz kağıtların ve kirli karar dosyalarının arasında duruyordu; sessiz, çirkin, miyop ve pisboğazdı” (Asturias, 2000: 155). Özellikle tutuklu sorgularının yapıldığı bölümlerde, insan yaşamına değer vermeyen, acımasız ve empatiden yoksun haliyle ön plan-dadır. Askeri İstihbarat Teşkilatı'nın (SIM) şefi olarak görev yapmakta olan acımasız işken-ceci ve katil *Johhny Abbes* ise rejimin tüm karanlığını üzerinde taşır. *Trujillo*'nun emriyle en korkunç infazları gerçekleştiren ve en ağır işkenceleri yapan/yaptıran bu kişi diktatörün “sadık bekçi köpeği”dir (Vargas Llosa, 2003: 91). *Abbes*'in emrinde toplumun birçok kes-i-minden gelen ve ülkenin dört bir yanına dağılmış ajanlar (calié'ler⁶) bulunur ve bu kişilerin işlediği faili meçhul cinayetlerle, yaptığı türlü işkencelerle kötülük akıl almaz boyutlara ula-şır. Özellikle *Trujillo*'nun öldürülmesinin ardından *José René Román*'a yapılan ve günlerce hatta aylarca devam eden işkenceler, *Abbes*'in liderliğindeki kötülüğün en sert ifadesidir:

“Artık sonu çok yaklaştı. Hayalarını bıçakla kesmediler, Taht'tayken makasla kes-tiler (...) Hayalarını ağzına tiktılar, o da yuttu, bunun ölümünü hızlandıracağını umu-yordu. Ölüm. Hiçbir zaman ölümün bu kadar özlenebileceğini düşünmemişti” (Vargas Llosa, 2003: 403).

V. Toplumsal yapı ve ilişkiler

Bay Başkan’da toplum, ezenler ve ezilenler, güçlüler ve güçsüzler, zenginler ve yoksullar gibi kutuplara ayrılmıştır. Ekonomik ve toplumsal eşitsizlik oldukça belirgindir ve günlük yaşam sıradan halk için her gün ara vermeden devam eden bir mücadele gibidir. *Başkan*’ın gücü, toplumsal yaşamın her alanında fark edilir ve bunu sadece onun çıkarına hizmet eden ve bu yönde şekillendirdiği askerine, polisine, güvenlik güçlerine borçludur. Diktatörün ülkesinde toplum; adaletsizlik, yasak ve korkuyla kuşatılmıştır; edilgen durumdadır ve tamamen paralyze olmuştur. Onun talimatıyla suç işleyen, işkenceler ve faili meçhuller gerçekleştiren asker/polis çetelerinin sebep olduğu korku düzeni, kendisi dışında başka hiçbir şeyin hayatta kalmasına, kişilerin özgür bireyler olarak var olmasına olanak tanımaz. *Cara de Ángel*’in ağzından söylenen şu sözler buna iyi bir örnektir: “Yaşamak, adına yaşamak denen şey, her an şöyle tekrarlamak değildir: Bay Başkan’ın aklıyla düşünüyorum, sonra var oluyorum, Bay Başkan’ın aklıyla düşünüyorum, sonra var oluyorum...” (Asturias, 2000: 311) Eserde hiçbir toplumsal örgütlenme yoktur. Toplum; yalan, karmaşa ve korku içinde birbirinden uzaklaşmış, yalnız ve birbirine yabancı bireylerden meydana gelir. Tüm bu unsurların yarattığı toplumsal çözülme, *yabancılaştırma*, *kopukluk/iletişimsizlik*, *tıkanma/durağanlık*, *zindan/tutsaklık* ve *korku* gibi anahtar kavramların etrafında şekillenir (Navarro, 1969: 59-76).

Yabancılaştırma, özellikle kişiler arası ilişkilerde bağların hızla çözülüyor oluşu ya da hiç var olamaması nedeniyle oldukça dikkat çekicidir. Yalnız ve birbirine yabancı bir halde anlamsızlaşmış karakterlerle örülü anlatıda, aile fertleri ve arkadaşlar arasındaki kopuşlar çok keskin ve telafisi mümkün olmayacak şekilde gerçekleşir. Öykü boyunca anlatıya dahil olan diğer roman kişilerinin de çevreleriyle herhangi bir bağ kurmadıkları görülür. Kolektif bilinç ve eyleme geçebilme kapasitesi tamamen felç olmuştur ve roman kişileri yalnızlaşmış bireylerdir. Kahramanlar, *Parrales Sonriente* cinayeti nedeniyle doğrudan veya dolaylı bir şekilde bağlantılı olmalarına karşın ya birbirlerinin yaptıklarından habersizdirler ya da hiç tanımazlar; kopuk ve iletişimsizdirler. Kişiler arasındaki görüşmeler kısa sürelidir ve bu kişiler çoğunlukla yeniden bir araya gelmezler. Bir araya geldiklerinde ise kimse diğerini dinlemez ve düşüncesini karşısındakine iletmez. Bu durum kısıtlı bir etkileşim yaratır ve kişilerin, etraflarında gelişen olaylar üzerine düşünmeyi bırakmalarına yol açar. *General Canales* ise çevresiyle iletişim kurarak belli bir süre boyunca birlik ve beraberlik oluşturabilen tek kişidir. Birkaç kişinin yardımıyla sınırın diğer tarafına kaçan ve burada –eserde adı geçmediği için bilinmeyen bir mekanda– isyancı güçlere liderlik ederek onları kısa bir süre için örgütlemeyi başaran *Canales*’in isyanı –idealist bir amaç gözetmeyip yalnızca kaybettiği itibarını geri kazanmayı amaçlıyor olmasına karşın– anlatı içerisinde yer bulan tek kolektif eylem örneğidir.

Eserdeki toplumsal yapıya dair bir başka önemli anahtar kavram ise tıkanma ve durağanlıktır. Roman kişileri ya cellat ya da kurbandırlar, ya yok eder ya da yok edilirler; bunun dışında bir varoluş sergileyemezler. Herhangi bir kişi, bütünleyici bir çaba içine girdiğinde ise, bunu destekleyecek olan ortamın yokluğu bu kişiyi boşlukta asılı, durağan bir halde bırakır. İyi olan hiçbir şey başarılamaz ve bu uğurda verilen çabalar da boşa çıkar. Her türlü ilerleyiş gerçekleşir gerçekleşmez durdurulur; toplum paralyze haldedir. Hiç kimsenin bir mesleği, uğraşı, kişisel ya da toplumsal fayda sağlayacak herhangi bir fikri yoktur. Diğer

dilencilerin zalimliklerinden bir türlü kurtulamayan, şehrin içinde tıkanıp kalan *Pelele*'nin durumunda görüldüğü gibi eserde huzur, kurtuluş ya da umut yoktur: “(...) Sanki koştuğu sisten duvarları kendisinden daha da uzaklaşan bir hapishaneden kaçıyormuşçasına ilerliyordu” (Asturias, 2000: 22). Bu tıkanma ve durağanlık hali hem roman kişilerinin yaşamında hem de anlatıcının kullandığı ifadelerde birçok kez kendini gösterir. En belirgin örneklerden biri isyan ordusunun, *Canales*'in ölümünden haberdar olur olmaz taşlaşmasıdır: “Gece ilk garnizona saldırmaya hazır olan ordu durmuştu; tüm hareket yeteneğini alt eden garip, gizli bir gücün varlığını duyumsuyor, taşlaşıyordu” (Asturias, 2000: 295). Bu çerçevede verilebilecek bir diğer örnek de ne kadar yol alırsa alsın hiçbir yere varamayan, ilerledikçe gerileyen, hareket ettikçe durağanlaşan toplu taşıma araçlarıdır. *Cara de Ángel*'in trende limana doğru yol alırken tren gittikçe geride kalıyormuş hissine kapılması, kendi içine hapsolmuş ve hapsoldüğü boşlukta asılı kalmış bir ortamı betimler: “(...) Hem trende gidiyor gibi hissediyordu hem de gitmiyormuş gibi... Sanki trenin ardında kalır gibiydi... Her defasında trenin ardında, trenin ardında, trenin ardında, her defasında daha geride, her defasında daha geride (...)” (Asturias, 2000: 314) Aynı şekilde *Pelele* de düşünde trene binerek şehirden uzaklaşmaya çalışır ancak tren onu her seferinde aynı yere getirir: “Ama tren, ipin ucuna bağlanmış bir oyuncak gibi yine çıkış noktasına dönüyordu” (Asturias, 2000: 25).

Zindan ve tutsaklık da anlatıda geniş yer tutan kavramlar arasında yer alır. *Cara de Ángel*, *Carvajal*, *Genaro Rodas*, dilenciler, *Fedina*, *Lucio Vásquez*, Öğrenci, *Kilise Memuru* ve daha birçok kişi anlatının büyük bir kısmı boyunca zindanda tutsak edilirler ve *Carvajal* örneğinde görüldüğü gibi adeta diri diri gömülürler: “Daha şimdiden, içinde on iki ölüm mahkumunun mekan darlığından hareketsiz durduğu, sardalya gibi iç içe oturduğu üç metre uzunluğunda, iki buçuk metre genişliğinde bir hücreye gömmüşlerdi onu” (Asturias, 2000: 247). Zindana atılmamış olanlar ise ya kendi evlerine kapanırlar ya da bulundukları mekanlardan dışarı çıkmazlar. Bu kapanma hali bir başka anahtar kavram olan korkuyu işaret eder: “Barreño bitkin bir halde evine döndü. (...) Bir canı elinin onu boğmak üzere uzanacağı çatılara bakarak kapıyı kapattı ve odasındaki bir gardiobun arkasına gizlendi” (Asturias, 2000: 38). Anlatıcının korku kavramını tüm bu toplumsal çözülmenin temeline yerleştirdiği görülür. Öykünün başlangıcında yaşanan cinayetin ardından, ölüm ile tetiklenen ve yine ölümle sonlanacak olan bir dizi zincirleme olayın yaşanması ve gelişigüzel ya da absürd⁷ denebilecek bir biçimde cinayetlerin işlenmesi ölümü, dolayısıyla korku halini giderek ön plana çıkarır (Rodríguez Gómez, 2000: 815). Diktatör, ölüm ve şiddet ile güvensizlik hissini besleyerek korkuyu sürekli kılar ve böylece kendi varlığını dayatır. Ayrıca eserde birçok yerde aydınlığın yokluğu vurgulanır ve olaylar çoğunlukla gece yaşanır. *Mosco*'nun, *Pelele*'nin ölümü, *Camila*'nın kaçırılması, *Fedina*'nın işkence görmesi, tutuklamalar ve bu gibi daha birçok sahne karanlık ya da yarı karanlık mekanlarda gerçekleşir. Korku hissi adeta karanlık bir gölge gibi roman kişilerinin her adımının peşi sıra gider ve her birinin yaşamına nüfuz eder. Bu yüzden *General Canales*, *Cara de Ángel*'in evinden çıkarken korku içindedir: “(...) Fakat kapıyı çekip sokakta tek başına kalınca, geçit törenlerine has o asker adımları, pazar yerine tavuk satmaya giden bir yerlinin adımları gibi küçüldükçe küçüldü” (Asturias, 2000: 74). Suçsuz olduğu herkesçe bilinen *Carvajal*, işlemediği bir suç yüzünden yargılanırken bü-

yük bir korku içindedir; *Genaro Rodas* evine dönerken yarı gerçek yarı düş içinde, yuvarlak, siyah ve camdan bir gözün (diktatörün her şeyi gören gözünü simgeler) kendisini izlediği hissiyle korkuya kapılır: “Bir göz... Yalnızca bir göz... (...) Bir kuşun yüreğinden büyük değildi ama cehennemden daha korkunçtu. (...) Hayır, bu Tanrı’nın gözü değildi, şeytanın gözüydü” (Asturias, 2000: 70-71). Eser, diktatörün toplumda yarattığı korkuyu ifade eden buna benzer birçok örnekle doludur. *Başkan*; devletin gücünü kullanarak, yargıyı esir alarak, tüm kurumları işlevsizleştirerek, sonu gelmeyen adaletsizliklerle, işkencelerle ve ölümlerle bir korku toplumu yaratır. Bu korku toplumunun içine düştüğü umutsuzluk ise 28. bölümde üç tutuklu (*Kilise Memuru*, Öğrenci ve *Carvajal*) sohbet ederlerken kim olduğu bilinmeyen *dördüncü ses* tarafından şöyle dile getirilir:

“Özgürlük umudu yok arkadaşlar, Tanrı istediği sürece buna katlanmaya mahkumuz. Yurdun iyiliği için kafa yoranlar uzaklarda artık; kimileri yabancı diyarlarda sadaka dilenmekte, kimileri ise toplu mezarlarda çürümekte. (...) Katil kurşunlar yüzlerce insanın başını cezaevlerinin duvarlarında darmadağın ediyor. Sarayın mermerleri masumların kanyla ıslandı. Gözler nerede arasın özgürlüğü?” (Asturias, 2000: 241).

Teke Şenliği’nde ise bölge halkı hakkında son derece az bilgi verilir, bunun yerine, diktatörün yakınında çalışan ya da çalışmış olan asker, siyasetçi, vb. kişilerin oluşturduğu toplumsal yapıdan daha çok bahsedilir. Ayrıca, rejim karşıtı faaliyetler yürüten ve *14 Hazirancılar* olarak anılan hareket hakkında da kimi bölümlerde bilgi aktarılır. Bunun dışında sıradan halk ise, rejim tarafından sindirilmiş, adaletsizlik ve korku ile kuşatılmıştır. Çok fazla varlık gösteremez. Diktatör ülkedeki tek güçtür ve sözleri kanun hükmündedir. Askeri, polisi ve *calié*’leri ile bu gücünü toplum üzerinde sert bir biçimde uygular. Onun talimatıyla işkence ve cinayet suçları işleyen Askeri İstihbarat Teşkilatı’nın (SIM) ve başındaki *Johnny Abbes*’in sebep olduğu korku ortamı insanların özgür bireyler olarak varlık göstermelerine izin vermez. Bu çerçevede diktatörlüğün toplumda yarattığı etkiler, *iktidar ve cinsellik, toplumsal yozlaşma, robot uyumluluğu* gibi anahtar kavramlar etrafında ele alınabilir.

İktidar ve cinsellik eserde yer alan en önemli kavramlardan biridir. *Trujillo* halkı sadece toplumsal açıdan baskı altına almakla kalmaz, davranışları ve uygulamalarıyla bireylerin özel yaşamlarını da ihlal eder. Ülkesindeki tüm kadınların vücudu üzerinde adeta hak sahibi olduğuna ve istediği gibi davranabileceğine inanır çünkü cinsel güç, *Trujillo* için sahip olduğu iktidarın simgelerinden biri ve dayanağıdır. Bu durumda kadın ve bedeni, iktidarını çevresindekilere gösterebileceği bir nesne/araç halini alır ve gözden düşmemek, rejime yakın durmak isteyen herkes diktatörün bu dayatmasına teslim olmak zorundadır.⁸ Öte yandan *Trujillo*, bir çeşit aile reisi rolü üstlendiğini iddia ederek her fırsatta ulusal aile vurgusu da yapar ve eserde birçok yerde tekrarlandığı gibi kendisini *Yeni Vatanın Babası* olarak tanımlar, bu adla anılır. Ancak, sayısız cinsel şiddet ve tecavüz olayı ile bu sözde ailevi bağları bizzat kendisi ihlal eder. Kendisini ülkenin refahı ve geleceği için gerekli bir baba figürü olarak sunmasına karşın, özel yaşamında bakanlarının eşleri ve kızlarıyla ilişki yaşar ve yaşadığı her ilişkiyi bir zafer olarak görüp bunu alenen dile getirerek övünür. Bu şekilde hem kamusal yaşamda hem de Dominiklilerin özel yaşamında tek Şef’in, tek gücün kendisi olduğunu tekrar tek-

rar yinelemiş olur. Toplumun aile bağlarını, ahlaki değerlerini zayıflatarak ve Dominiklileri sürekli aşağılayarak yıkıcı bir rol oynar. Eserde *Urania*'nın sözleri bu düşüncüyü destekler niteliktedir: “(...) Ondan korkmakla kalmıyorlardı, seviyorlardı onu; tıpkı dayak ve cezaların onların iyiliği için olduğuna inandırılan çocukların otoriter ebeveynlerini sevdikleri gibi” (Vargas Llosa, 2003: 71-72). Bu çerçevede *Trujillo*, Abalos'un (1993: xviii) ifade ettiği siyasetçi tanımlamasına uyar: o, çocuklarının zihinsel olgunluğa erişmiş ve eleştirel düşünebilen bireyler olmasını istemeyen bir tür kötü baba gibidir. Etrafındakileri korkutarak/cezalandırarak kendisine tabi kılar, onları adeta çocuklaştırır ve (siyasal açıdan) olgunlaşmalarına engel olur. Otoritesi altındaki insanlar onun önünde tamamen iktidardan yoksun kalana dek onları aşağılamaya, kandırıp haklarını ve direnme kapasitelerini ellerinden almaya devam eder. Bu durum, –Canetti'nin (2006) dile getirdiği– iktidarın yıkıcı bir biçimde avını ele geçirme ve onu içe alma yöntemine benzer:

“Onları hayvan gibi kullanır (...) Yakınlarıyla konuşurken, onlardan koyun ya da sığır diye bahseder. Nihai amacı onları kendi içine almak ve özlerini emmektir (...) Artık işe yaramaz hale geldiklerinde tıpkı kendi dışkısından kurtulur gibi, yalnızca evinin havasını kirletmemelerine dikkat ederek onlardan kurtulur” (Canetti, 2006: 212).

Korku ya da menfaatler nedeniyle diktatöre ve sebep olduğu kötülöklere itaat ise toplumsal bir yozlaşmayı da beraberinde getirir ve bu durum, özellikle diktatörün kadınlarla olan ilişkisinde kendini gösterir. Şef'in destekçilerinin yozlaşmış hali ve ona karşı olan bağımlılıkları öyle bir noktaya varır ki, diktatörün talep ettiği cinsel birliktelikler çoğu kez sözü kadınların (mecburi) kabulü, eşlerinin (mecburi) boyun eğişi ya da (*Urania* örneğinde görüldüğü gibi) kimi zaman ebeveynlerin kızlarını diktatöre hediye etmesi şeklinde gerçekleşir. Özellikle ailelerin, çocuklarına diktatör tarafından tecavüz edilmesine izin vermesi *Teke Şenliği*'nde tasvir edilen toplumun ne derece yozlaştığının en büyük göstergelerinden biridir:

“(...) Şef güzelliğinin değerini bilir. Ona, Agustín size, sevgisinin ve bağlılığının kanıtı olarak hala bir señorita olan güzel kızını sunmak istiyor dersem geri çevirmez. (...) O, şerefın ne demek olduğunu bilen mükemmel bir beyefendidir. Can evinden vurmuş olursun. Seni çağıracaktır. Elinden aldıklarını sana geri verecektir” (Vargas Llosa, 2003: 326-327).

Eserdeki bir diğeri önemli anahtar kavram da Erich Fromm'a ait bir tanım olan robot uyumluluğudur. Fromm, Özgürlükten Kaçış adlı eserinde çağdaş insan açısından özgürlüğün iki yönünü ele alır ve özgürlükten kaçış mekanizmalarını yetkecilik, yıkıcılık ve robot uyumluluğu başlıkları altında inceler. Ona göre, çağdaş toplum yapısı içinde özgürlük insanı –olumlu ve olumsuz olmak üzere– iki farklı yönde etkiler. Yeni doğan bir bebek her ne kadar artık anneden ayrı bir biyolojik varlık olsa da işlevsel olarak annenin bir parçası olmayı sürdürür. Çünkü bebek bir süre boyunca başkalarını kendisinden ayrı varlıklar olarak algılayamaz ve kendisini evrenle karıştırmamayı öğrenmesi için birkaç yıl gerekir. Bebeğin anne ile kurduğu bu ilk bağ ona güven, bir yere ait olma, kendini bir şeyin parçası hissetme gibi duyguları verir. Bununla birlikte çocuk, kendisini dış dünyaya bağlayan bu ilk bağlardan ne ölçüde kurtulabilirse, o oranda özgürleşir; kurtulamaması halinde ise özgürlükten yoksun kalır (Fromm, 2016: 44-45). Bu ilk özgürlük –başlarda sebep olduğu yalnızlık, korku ve güven-

sizlik duyguları nedeniyle– *olumsuz özgürlüktür*. Birey bu noktada eğer bu olumsuzlukları aşmayı başarıp *olumlu özgürlüğe* doğru bir gelişme gösteremezse, özgürlüğü tümüyle feda etmek ve ondan kaçmak zorunda kalır. Dünya ile kendi benliği arasında yeniden (ve sağlıklı) bir ilişki kuramamasından dolayı oluşan boşluğu ortadan kaldırarak yalnızlığını yenmek için çeşitli özgürlükten kaçış mekanizmalarını deneyerek içine düştüğü güçsüzlük duygusundan kurtulmaya çalışır. Olumlu özgürlük durumunda ise birey, “sevgi ve çalışma ile, coşkusal, duygusal ve zihinsel yetilerinin içten anlatımıyla, dünyayla kendiliğinden bir ilişki kurabilir; böylece bireysel benliğinin bağımsızlığından ve bütünselliğinden vazgeçmeksizin, bir kez daha, insanla, doğayla ve kendisiyle bir bütün haline gelir” (Fromm, 2016: 146-152).

Fromm’a göre, özgürlükten kaçış mekanizmaları içinde toplumsal önemi çok büyük olan robot uyumluluğu, çağdaş toplumun önemli bir kısmında görülebilen bir durumdur. Böylesi bir kaçış durumunda birey kendi olmaktan çıkar ve yalnızlık ya da güçsüzlük duygularını yenebilmek için kendisinden ne bekleniyorsa onu yapar; toplumsal kalıpların kendisine sunduğu kişiliği tümüyle benimseyerek diğerleri gibi bir robot haline gelir (Fromm, 2016: 195-196). Fromm, kişide eleştirel düşüncenin bu biçimde bastırılmasının genellikle çok erken yaşlarda gerçekleştiğini yazar. Bu yüzden bireyin kararlarının çoğu, aslında kendisine ait değildir çünkü kişi soyutlanma korkusuyla ve yaşamına ya da rahatına gelebilecek tehditlerin verdiği endişe sebebiyle başkalarının beklentilerine uygun davranışlar sergiler. Kendisinden beklenene uyma davranışı göstererek gerçek arzularını bastırır ve başkalarının beklentilerini kendi öz arzularıymış gibi yaşar. Farkında olmadan özgün düşünme, duyma ve arzulama edimlerinin yerine sahtelerini koyarak, özgün benliğin yerini yapay benliğe bırakmasına yol açar. Özgün benliğin yitirilerek yerine yapay bir ‘ben’ algısının konulması ise, bireyi derin bir güvensizliğe sevk eder (Fromm, 2016: 202-212). Söz konusu birey,

“(…) temelde, başkalarının kendisinden bekledikleri şeyin bir yansıması olduğundan, kuşkularla doludur, bir ölçüde kimliğini yitirmiştir. Bu türden bir kimlik yitimi sonucunda ortaya çıkan ani korkuyu yenmek için, uyarlanmak, uyum sağlamak, sürekli olarak başkaları tarafından onaylanmak ve kabul edilmek suretiyle kimliğini aramak zorunda bırakılmıştır. Kendisinin kim olduğunu bilmediğine göre, eğer onların beklentilerine uygun edimlerde bulunursa, onlar bilecektir; onlar bilince de kendisi de kim olduğunu bilecektir; bunun içinse onlara inanması yeterlidir” (Fromm, 2016: 213).

Sonuç olarak, olumsuz özgürlük ile baş edemeyip robotlaşan, giderek kimliğini yitirerek sonsuz bir güvensizlik ve çaresizlik sarmalına giren birey bu duygunun üstesinden gelebilmek için bir başka otoriteye boyun eğmeye hazır hale gelir. Fromm’un bu görüşleri eserde *Savunma Bakanı Rene Román*’ın, diğer askerlerin ve kitlelerin *Trujillo* diktatörlüğü karşısındaki tutumlarını kimi yönlerden açıklayabilecek niteliktedir. Özellikle *Rene Roman*’ın durumu, toplumda diktatöre boyun eğişin ve kabullenişin bir örnekleme gibidir: “(...) Birçok subay, birçok Dominikli gibi Trujillo’nun karşısında cesareti ve onur duygusu gölgeleniyor, aklı ve adaleleri paralyze oluyor, üstüne bir uysallık çöküyordu” (Vargas Llosa, 2003: 377). Askeri açıdan oldukça kritik bir görevde bulunan ve suikast planının başarısı konusunda kilit rol üstlenen *Rene Román*, *Trujillo* tarafından sürekli aşağılanan ve küçümsenen bir karakterdir. Büyük olasılıkla bu yüzden komploya katılmıştır ve plana göre suikastçılar diktatörü

öldürdüğünde bir darbe ile yönetimi ele geçirecektir. Ancak *Rene Román, Trujillo*'nun öldürülmesinin ardından çekingen ve kararsız davranarak üzerine düşeni yerine getirmez ve kavranması zor bir durum yaratır. Planın başarıyla sonuçlanması ve böylece hem kendisinin hem de diğer arkadaşlarının yaşamının riske girmemesi adına ne yapması gerektiğini bilse de tam tersi şekilde davranır. Zira *Trujillo*, Savunma Bakanı için –bunun farkında olmasa da– bir dayanak noktasıdır. Terfi etmesi, siyasal konumu, yaşam biçimi ve hatta kendi varlığı diktatörün etrafında şekillenir. Bu yüzden bağımsız bir biçimde davranmayı başaramaz ve suikastın ardından kararlaştırılan planı uygulamaya koyamaz. Yıllar boyunca sürekli emir almaya alışmış olan bu kişi yaşanan otorite boşluğuyla birlikte adeta paralyze olur:

“Kendi geleceği, ailesinin geleceği, komployu yapanların ve sonuçta bütün Dominik Cumhuriyeti'nin geleceklerinin belirlendiği o anda ve o anı izleyen dakikalar ve saatlerde General José René Román tam bir zihin açıklığıyla ne yapması gerektiğini çok iyi kavradı. Peki neden tam tersini yaptı? O anı izleyen aylarda kendine bu soruyu birçok kez soracak ama yanıtını bulamayacaktı” (Vargas Llosa, 2003: 382).

Son olarak, her iki metindeki toplumlara dair bir diğer önemli nokta da rejimlerin (özellikle *Teke Şenliği*'nde) iç yapısının Norbert Elias'ın *saray toplumu* kavramına uygun olarak şekillenmiş olmasıdır. Bu doğrultuda, diktatöre ve onun çevresinde oluşturduğu yaşayış biçimine yakın olmak kendi içinde bir iktidar biçimi halini almıştır. Diktatörün yanında bulunmanın verdiği bu monarşik hissin, –kendini bir saraylı olarak tanımlayan *Joaquín Balaguer*'de ve *Cara de Ángel*'de olduğu gibi– içeridekiler arasında büyük bir kabul gördüğü fark edilir. Elias'ın ifade ettiği gibi (1983: 93) kralın çevresindeki bireyler arasında, statü ve itibar arzusunun –ve hatta eserlerde görüldüğü gibi bir yanda korku, bir yanda da kıskançlık, hırs ve öfkenin– yol açtığı yoğun rekabetle birbirine kenetlenmiş olan kendine özgü bir toplumsal oluşum bulunur: “(...) İktidarının daha ilk günlerinden beri Trujillo'nun önemli görevler için güvendiği ve yetenekli kişilere tanıdığı ayrıcalıklardan bol bol nasibini almıştı. Üstelik bu özel kulübe alınanların en yeteneklilerinden biriydi” (Vargas Llosa, 2003: 141). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, eserlerdeki rejimlerin özü, bu yeni saray toplumunun oluşturduğu alt kültürde bulunur ve saray çevresindeki elitler arası çatışmalar, aralarındaki rekabet ve gerilim kralı iktidarda tutan önemli bir iktidar aracıdır. Diğer bir deyişle, elitlerin birlik olması tek adam iktidarı için bir tehlike anlamına gelirken, bu gruplar arasındaki dışarıya taşımayan kontrollü bir gerilim söz konusu iktidarın kuruluşu ve devamı için önemli bir etkidir (Elias, 1983: 278). Bu yüzden, parlamenter çok partili sistem ile tek partili diktatoryal sistem arasındaki önemli değişkenlerden biri, tek adam iktidarında bir takım çıkar grupları arasındaki çatışmaların, diktatöre yakın olan dar elit çevre içinde ve sarayındaki kulislerin ardında gerçekleşiyor ve çözümleniyor olmasıdır (Elias, 1983: 282). Saray ve saray adabı, içerde var olan çatışmaları gizlemekte, onları denetim altında tutmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, incelenen metinlerde elitler arası çatışmaların yer bulduğu ve hatta bizzat diktatör tarafından belli bir dereceye kadar canlı tutulduğu, teşvik edildiği fark edilir. Bu kontrol sağlanamadığında ise, –*Teke Şenliği*'nde eserin sonunda olduğu gibi– sarayın elitlerinin kendi aralarındaki çatışmalarda uzlaşmayı başarıp harekete geçtikleri ve diktatörü bertaraf ettikleri görülür: “Öldü köpöglusu, öldü” (Llosa, 2003: 235).

Açıklama aşaması: Aşkın çözümleme

I. Anlatının kaynağı

Bay Başkan'da anlatının kaynağı, Guatemala'da 22 yıl boyunca sürmüş olan Manuel Estrada Cabrera diktatörlüğü ve bu dönemde uygulanan şiddet nedeniyle toplumun üzerine çöken korku ve karanlıktır. İktidarına yönelik her türlü muhalefeti yok eden Cabrera siyasi cinayetleri, cezaevinde işkenceleri ve muhaliflerini kurşuna dizmeyi yıllar boyu sürdürür (Pineda, 1902: 3-34). Cabrera diktatörlüğünün bu dikkat çeken şiddet niteliği, Asturias'ın romanında –cezaevi tasvirlerinin ve işkencelerin aktarılışıyla– oldukça ön plana çıkan bir özelliktir. Bu dönemde istihbarata verilen aşırı önem de romana kaynaklık eden bir başka unsurdur. Estrada Cabrera ülkede, kendisine gizli bilgiler ileten ihbarcı ajanlarla dolu örümcek ağı gibi bir istihbarat kurur. Herkesin birbirini izlediği ve ihbar ettiği bu düzen sayesinde uzun yıllar boyunca muhalefeti kontrol altında tutmayı başarır. Diktatörün hafızası; Guatemalalıların bilgileriyle, isimleriyle, ünvanlarıyla ve çeşitli hikayelerle doludur (Ospina, 1929: 103-104). Şilili yazar ve gazeteci Hübner de bu konuyla ilgili olarak, Cabrera'nın bir memuru, bir başka memur aracılığıyla gözlediğini; bir casusu diğer casusla izlediğini ve hatta bunu aileler, arkadaşlar arasına bile taşıdığını ve böylece kimsenin kimseye güvenmeyip herkesin birbirinden şüphe duyarak yaşamaya başladığını yazar (Hübner, 1992: 376). Bu doğrultuda eserde de görünmez bir iletişim ağı vatandaşların gizli iç dünyasında neler olup bittiğini bile dikkatle izleyen *Başkan*'a her şeyi bildirmektedir. İnsanlar birbirinin muhbiridir; aynı ev içinde yaşayan kişiler bile birbirini gözetler, bilgi toplar: “Orada, ev sahibi ile hizmetçi kızı gözetleyen aşçı kadının ve ev sahibi ile aşçı kadını gözetleyen hizmetçi kızın bana bildirdiklerine göre, Cara de Ángel, çalışma odasında General Canales ile yaklaşık kırk beş dakika görüşmüştür” (Asturias, 2000: 79).

Teke Şenliği ise konusunu Dominik Cumhuriyeti'nde 1930-1961 yılları arasında yaşanmış olan Trujillo diktatörlüğünden alır. Romanın temel kaynağını (tamamen kurgusal ve sembolik bir karakter olan *Urania*'nın bölümleri hariç) diktatörün suikast sonucu öldürüldüğü 30 Mayıs 1961 günü yaşanan olaylar oluşturur. Birçoğu geçmişte diktatörün yanında çalışmış olan ve içlerinde subayların da yer aldığı bir grup Dominikli, otuz bir yıl boyunca tüm ülkeyi boyunduruk altına alan bu rejimi sona erdirebilmenin tek yolunun Trujillo'nun fiziksel olarak yok edilmesi olduğunu düşünür ve bu doğrultuda örgütlenir. Yapılan planlar neticesinde Trujillo, 30 Mayıs 1961 günü –CIA tarafından da desteklendiği iddia edilen (Villalona, 2012: 149-150)– bir suikast sonucunda öldürülür. Eserde de adları sıklıkla anılan Antonio de la Maza, Juan Tomás Díaz, Antonio Imbert, Luis Amiama Tió, Salvador Estrella Sadhalá, Huáscar Tejeda, Amado García Guerrero, Pedro Livio Cedeño, Modesto Díaz, Luis Manuel Cáceres, Miguel Ángel Báez Díaz ve Antonio García Vásquez, Trujillo'nun yaşamına son veren bu eylemin birincil yöneticileri ve uygulayıcılarıdır.

Urania'nın öyküsünün anlatıldığı bölümlerde romana kaynaklık eden öge ise diktatörün çevresindeki kadınlara uyguladığı cinsel şiddettir. Şef'in gaddar ve empatiden yoksun tavrının özellikle iktidarda olduğu dönemde kadınlara karşı takındığı maço ve sınır tanımaz davranışlarında kendini gösterdiği bilinmektedir. 1943 yılında Trujillo'nun özel sekreterliğini yapmış olan (sonraki süreçte Trujillo karşıtı olur) José Almoina'nın ifade ettiğine göre Trujillo garip dürtüleri olan bir kişidir ve iktidara gelişi bu dürtülerin beslenmesine, giderek

güçlenmesine olanak sağlamıştır. Kendisine övgüler yağdırmayan ya da onunla birlikte olmayı reddeden kadınları türlü şekillerde cezalandırabilecek, toplum önünde küçük düşürebilecek, taciz edebilecek ve hatta faili meçhul bir biçimde katledebilecek kadar nefret doludur (Almoína, 2011: 40-48).

II. Yazarın yaşam öyküsü ve dünya görüşü

Miguel Ángel Asturias, 19 Ekim 1899'da avukat Ernesto Asturias Girón ile öğretmen María Rosales'in çocuğu olarak Guatemala'da dünyaya gelir. Yazarın doğumu, bir yandan Amerikan emperyalizminin ortaya çıktığı, bir yandan da Guatemala tarihinin en uzun ve acımasız diktatörlüklerinden birinin yaşandığı döneme denk düşer. Cabrera diktatörlüğü, birçok Guatemalalı gibi Asturias ailesinin yaşamını da doğrudan etkiler. Yoksulluk ve zorluklar içinde geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarının ardından 1922 yılında Guatemala'da hukuk eğitimi tamamlayarak Avrupa'ya gider, uzun yıllar Paris'te yaşar. 9 Haziran 1974'te Madrid'te kaldırıldığı hastanede vefat eder ve vasiyeti üzerine Paris'teki Père Lachaise Mezarlığı'na defnedilir.

Asturias 1924'te başlayan Avrupa yıllarıyla birlikte yazınsal açıdan büyük bir dönüşüme uğrar. Paris'te yaşadığı dönemde avangard sanatçılarla bir araya gelir. Bu şehirde edindiği tecrübeler ve tanıştığı sanatçılar sayesinde, Guatemala kültürünü özgün ve yeni bir bakış açısıyla anlatmasını sağlayacak olan sürrealizm, ekspresyonizm ve dadaizm gibi avangard akımları doğrudan tanıma fırsatı yakalar. Edebiyat eleştirmeni Fernando Feliu-Moggi'ye göre bu dönem, yazarın yaşama bakışında bir çeşit *ikili bilinç*⁹ oluşturur. Böylece Guatemala kültürünü, *mestizo*'ları¹⁰ ve yerlileriyle birlikte bir bütün olarak kavramaya başlar ve kendi gerçekliğine başka bir dünyanın, Avrupa'nın tuttuğu aynadan bakar. Dünyayı Maya duyarlılığıyla algılamaya fakat bunu ifade ederken *-Bay Başkan*'da görüldüğü gibi- sürrealizm ve ekspresyonizmin ifade çeşitliliğini kullanmaya başlar (Feliu-Moggi, 2000: 570-572).

Asturias'ın yazınsal üretimi çok yönlüdür; deneme, öykü, roman, şiir ve tiyatro oyunlarından edebiyat eleştirisi ve gazete yazılarına kadar birçok alanda çalışmalar yapar. *Bay Başkan*'dan sonraki romanı *Hombres de maíz*'de (Mısır İnsanları) Mayaların kutsal kitabı *Po-pol Vuh*'un üslubundan yola çıkarak büyümlü bir atmosfer yaratır, anlatıya mitolojik unsurlar katar ve Mayaların gizemli dünyasına dalar. Yazarın 1940'lı yıllarda özellikle *Trilogía bananera* (Muz Üçlemesi) adıyla anılan romanlarıyla birlikte ise, eserlerinde siyasal ve toplumsal öğeler giderek ayırt edici bir nitelik kazanmaya başlar. Ülkesinin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullar yazarı, muz şirketi ve muz plantasyonları üzerine yazmaya ve Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomiyi, siyaseti kontrol eden sömürgeci anlayışını eleştirmeye iter.

Mario Vargas Llosa ise 28 Mart 1936 yılında Peru'nun güneyinde yer alan Arequipa kentinde dünyaya gelir. Yazarın ilk gençlik yıllarında kendini göstermeye başlayan edebiyat ve şiir tutkusu, 1953 yılında San Marcos Ulusal Üniversitesi'nde edebiyat ve hukuk eğitimi almaya başlamasıyla devam eder. Bu süreçte Peru'da hüküm süren baskı rejiminin yarattığı siyasal gündem ve tarihsel bilinç yazarı siyasetle yakından ilgilenmeye yönlendirir ve bu ilgi onu, Peru Komünist Partisi'ne (*Partido Comunista Peruano*) yaklaştırır. Zira bu tarihlerde, yazarın ülkesi Peru'da bir diktatörlük (1948 yılından 1956'ya kadar süren Manuel Arturo

Odría diktatörlüğü) yaşanmaktadır. Ayrıca, Vargas Llosa'nın bu yıllarda tecrübe ettiği deneyimlerinin onu, şiddete ve diktatörlüğe büyük bir tepki göstermeye yönelttiğini ve sonraki yıllarda da diktatörlük temasını –başta *Conversación en La Catedral* (*Katedralde Sohbet*) ve *Teke Şenliği* olmak üzere– bazı eserlerinde ele almaya sevk ettiğini düşünmek mümkündür.

Yazar 1959 yılında Javier Prado bursunu kazanarak Madrid Complutense Üniversitesi'nde doktora eğitimi almak üzere İspanya'ya gider. Böylece 1959-1974 yılları arası –ülkesine zaman zaman dönse de– hayatı genel olarak Avrupa'da geçer; Madrid, Paris, Londra ve Barselona'da yaşar. Bu yıllarında, onu edebi teknik ve anlatım özellikleri açısından geliştirecek olan Sartre, Flaubert, Faulkner gibi yazarları okumaya yönelir; bu yazarların eserlerinden büyük ölçüde etkilenir ve edebi açıdan giderek üretken olacağı bir döneme girer. 1963 yılında yayımladığı ilk romanı *La ciudad y los perros* (*Kent ve Köpekler*) sayesinde büyük başarı elde edeceği ve edebiyat çevrelerinde adını duyuracağı dönem başlar.

1974'te yeniden ülkesine dönen yazarın 80'li yılların sonlarına doğru giderek siyasete yaklaşmaya başladığı görülür. Bu süreçte edebiyat ve gazetecilik vasıtasıyla ifade ettiği bireysel, toplumsal, siyasal kaygılarını ve sorgulamalarını siyaset alanına taşır ve bunun neticesinde 1990 yılında başkanlık seçimlerine aday olur, ancak, Demokratik Cephe'nin (*FREDEMO*) adayı olarak katıldığı seçimlerde başarılı olamaz. Seçimlerden kısa bir süre sonra Peru'dan ayrılır ve Avrupa'ya (Londra ve Madrid) dönerek kendini tamamen edebiyata adar. Diktatörlüklere ve şiddete karşı duruşunu her fırsatta ifade etmeyi sürdüren yazar 2010 yılında, iktidar yapılarının haritasını çıkarması ve bireyin direniş, isyan ve yenilgilerinin keskin tasvirlerini yapması sebebiyle Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülür. Halihazırda Madrid'de yaşamını sürdürmektedir.

III. Simgesel çözümleme

Asturias *Bay Başkan*'da mitolojiden ve mitolojik simgelerden yararlanır. Guatemala toplumunu, atalarından kalan kültürel mirasın bir sentezi olarak gören yazar eserde, Hristiyan ve Maya mitolojilerine ait öğeleri bir araya getirir. Eserin özgün ismindeki *señor* kelimesi, *sayın* ya da *bay* anlamında kullanılmasının yanı sıra, Hristiyanlıkta *tanrı* anlamına da gelmektedir. Ancak *Bay Başkan* kötüdür, romanın karanlık evreninin şeytani tanrısıdır. Ayrıca, diktatöre hitaben söylenen “Efendimiz, efendimiz, gökyüzü ve yeryüzü şanınızla doludur!” (Asturias, 2000: 114-115) cümlesi; *Cara de Ángel*'i tanımlamak için eser boyunca birçok kez tekrarlanan “şeytan kadar kötü, şeytan kadar güzel” ifadesi ve kimi sahnelerde yer alan Bakire Meryem tabloları gibi öğeler de Hristiyanlığı çağrıştıran diğer örneklerdir. Maya mitolojisi ise eserde daha geniş yer tutar ve diktatör ile Tohil arasında kurulan özdeşlik açıkça fark edilir. Ateş tanrısı Tohil, Mayaların kutsal kitabı *Popol Vuh*'ta anlatılanlara göre, kabilelere ateşi hem veren hem de geri alandır. Ateş isteyen kabilelere insan kurban etmelerini şart koşar. Tohil ile ona muhtaç bir biçimde yakaran ve hayatta kalmak için diğerini katlederek Tohil'e insan kurban eden kabileler arasındaki ilişki, eserde, diktatör ile toplum arasındaki ilişkiyi sembolize eder.

Eserin yapısında, bu mitolojik göndermelerin yanı sıra, simgesel anlamlar taşıyan kavramsal çatışmalar da dikkati çeker. İyi/kötü, aydınlık/karanlık ya da gerçek/yalan olarak oku-

run karşısına çıkan söz konusu çatışmalar, olay örgüsünün akışı içinde birbiriyle örtüşen ve birbirini tamamlayan nitelikte gelişir. Eserin ilk sayfalarında erken anlatım olarak verilen “aydınlığın karanlık, karanlığın aydınlık içindeki çifte hoşnutsuzluğu” (Asturias, 2000: 7) ifadesi, anlatıyı yönlendiren bu karşılıklı ilişkiyi ve roman evreninin içinde bulunduğu gerçekliği özetler niteliktedir. *Cara de Ángel*’in cezaevine götürüldüğü bölümde yazar, insanın ışığa olan ihtiyacını ve karanlığın yoğunluğunu vurgularcasına *Cara de Ángel*’in kapatıldığı zindanı “iki saat ışık, yirmi iki saat zifiri karanlık” (Asturias, 2000: 331) içinde bir yer olarak tanımlar. Romanın *Ojo de vidrio* (Cam Göz) adını taşıyan IX. bölümünde ise benzer doğrultuda bir anlam vurgulanır. Işığa (ya da hakikatlerin hüküm sürmesine) izin vermeyen, karanlıktan beslenen ve karanlıkla büyüyen bu göz şeytanın, diğer bir ifadeyle, diktatörün gözünü simgeler. Tüm roman boyunca herkesi izler, her şeyi yutar ve yok eder:

“Bir göz... Yalnızca bir göz... (...) Bir kuşun yüreğinden büyük değildi ama cehennemden daha korkunçtu. (...) Fedina ışığı söndürünce daha da kötü oldu; göz karanlıkta öyle bir hızla büyüdü ki, birkaç saniye içinde her şeyi yuttu: evin duvarlarını, döşemesini, tavanını, diğer evleri, yaşamını, oğlunu... Hayır, bu Tanrı’nın gözü değildi, şeytanın gözüydü” (Asturias, 2000: 70-71).

Ayrıca, yazarın acımasız bir gerçeklik içinde betimlediği dilencilerin dünyası, *Başkan*’ın otoriter rejiminin yozlaşmış düzenini sembolize eder ve esere hakim olan yaşam biçiminin bir örnekleme gibidir. Toplumsallıktan uzak bir biçimde bireysel çıkarlar doğrultusunda hareket etmeyi ve bu sebeple, şeytani bir rejimin kuklası durumunda yaşamayı anlatır: “Birbirlerine yardımcı oldukları duyulmuş, görülmüş şey değildi. Bütün dilenciler gibi sahip oldukları konusunda cimriydiler; kader ortaklarına bir şey vermektense köpeklerle vermeyi tercih ediyorlardı” (Asturias, 2000: 8). Bununla birlikte, dilencilerin son derece gelişigüzel gerçekleşen ölümleri de rejimin yaşam hakkının kutsallığına ve dokunulmazlığına karşı gösterdiği saldırganlığı ve kayıtsızlığı gösterir. Anlatıcı ülkedeki bu durumu –şans eseri hayatta kalabilmeyi– ilerleyen sayfalarda şu sözlerle dile getirir: “Bu toprakların tek kanunu, şanslı olup olmadığınızdır. Şans eseri hapse düşebilirsiniz, idam edilebilirsiniz ve yine şans eseri milletvekili, diplomat, devlet başkanı, general ya da bakan olabilirsiniz!” (Asturias, 2000: 123)

Son olarak, bu kadar çok karanlığın ve kötülüğün olduğu eserde –bir süreliğine olsa da– umudu simgeleyen tek roman kişisi Öğrenci’dir. Sadece dört kez anlatıya dahil edilen Öğrenci karakteri yazarın umududur¹¹ ve bu nedenle romanın karanlık evreninde yalnızca o ışığı görür (ya da görmek ister). Kendisiyle aynı hücrede kalan diğer tutukluların, bulundukları durumdan kurtulmak için dua etmekten başka çarelerinin olmadığı şeklindeki tutumlarına karşı çıkar: “Dua etmek de ne demek! Dua etmemeliyiz! Bu kapıyı kırmalı ve devrim yapmalıyız!” (Asturias, 2000: 242) Ancak Asturias, bir yandan da geleceğe dair umutsuz ve kötümserdir. Zira Öğrenci’nin mücadele etmesi gereken teslimiyet sadece dışarıda değil, aynı zamanda içeridedir, kendi evinin içindedir; annesinin ve daha önceki nesillerin zihnine sirayet etmiştir. Bu yüzden Öğrenci, romanın bitişinde “çıkamaz bir sokağın sonunda” (Asturias, 2000: 340) bulunan evine gider ve annesini evde çaresizce Tanrı’ya yakarırken bulur: “Tanrım merhamet et” (Asturias, 2000: 340). Yazar bir yandan kapıları kırarak devrim yapmaktan bahsederken diğer yandan Öğrenci’ye olan inancında çelişkiler yaşar ve kapıldığı

umutsuzluk ile bir bakıma kendi zihninde diktatöre yenik düşer. Böylece eserin ilk bölümünde *Tanrı'nın Kapısı*'nda başlayan kaos ve karanlık ortam çıkmaz bir sokakta son bulur.

Oldukça gerçekçi bir zeminde ilerleyen *Teke Şenliği* ise diktatörü olağanüstüleştirerek gökyüzüne çıkarmak yerine yeryüzüne indiren bir eserdir. Anlatıda diktatörü temsil eden mitolojik simgeler geniş yer tutmaz. Aksine *Trujillo* artık cinsel gücünü kaybetmiş, hatta idrarını tutamaz duruma gelmiş yaşlı ve hasta biridir. *Urania* ile geçirdiği, utanç ve öfke içinde defalarca hatırladığı o gece, bir dönemin sonunu işaret eder ve eserin ilk sayfalarından itibaren bir *leitmotiv* olarak yer alır. Diğer bir deyişle, diktatörün iktidarsızlaşması onun sembolik olarak ölümüdür ve bu çeşit bir simgesel anlatımla başlayan eserde Vargas Llosa'nın, diktatörü tanrılaştırmak/mitleştirmek yerine onu gerçekçi bir zemine yerleştirerek insana özgü kusurlarla ifade etme amacında olduğu görülür. Halk arasında *Teke*, *Velinimet*, *Yeni Vatan'ın Babası*, *Generalísimo* gibi lakaplarla anılan diktatöre atfedilen tanrısal özellikleri ve bu tanrısallık imajını mümkün olduğunca kırmaya çalışır.

Cinsel zorbalığı ve kaba tavırları nedeniyle Dominik toplumunda Trujillo'ya atfedilen (Mateo, 2004: 203) ve Vargas Llosa'nın esere taşımış olduğu *Teke (El Chivo)* lakabı ise simgesel (ve mitolojik) bir anlama sahiptir. *Trujillo* karakterinin kadınlarla ilişkilerinde sergilediği zorbaca davranışlar ve bunu tüm çevresine dayatıyor oluşu, Antik Yunan mitolojisinde yer alan Teke-Tanrı ile benzerlik gösterir. Mitolojide küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı olan keçi ayaklı Teke-Tanrı (Pan), birdenbire, beklenmedik gürültüler kopararak ortaya çıktığı için etrafta panik yaratır, korkular saçar ve azgın bir biçimde güzel perilerin peşine düşer (Necatigil, 1989: 52). Belden yukarısı insan, aşağısı ise teke şeklinde olan Pan'ın aşırı cinsel isteği ve baskın gücü onun en belirgin özelliğidir:

“(...) Çirkinliği ve kabalığı yüzünden, cinsel eş olarak tercih edilmez. Çiftleşmesi hep zor ya da hile gerektirir. Doymayan şehveti ve tükenmeyen eril gücüyle dağ, orman ve su perilerinin, çobanların ve hayvanların, kadın-erkek ayırt etmeden her rastladığının peşinden koşmak, bazen tecavüz etmek Pan'ın doğasıdır” (Saydam, 2008: 23).

Sonuç

Diktatörlüklerin Latin Amerika'da giderek yaygınlaşması ve öne çıkmasıyla birlikte yoğunlaşan diktatör/diktatörlük romanları hem toplumsal hem siyasal açıdan birçok veri sunarlar. İlk örneklerinden bugüne, toplumun ve diktatörün birbirine bakışını yansıtmaları, diktatöre yüklenen mitoloji ve olağanüstülüğü kimi zaman deforme ederek kimi zaman ise gülünçleştirerek görünür kılmaları, korkuyu ve itaati çeşitli biçimlerle ele almaları ve böylece tarihsel, toplumsal, siyasal bir sürece ışık tutmaları bakımından önem taşırlar. Kurgu ile gerçeğin tutarlı bir biçimde bir araya getirildiği bu eserler, toplumsal ve psikolojik yönü ağır basan birçok mesajla yüklüdür ve diktatörlüğün birey ile toplum üzerinde yarattığı etkileri çarpıcı bir biçimde sahnelerler.

Bu çalışmada incelenen iki eser de otoriter rejimlerin yol açtığı zulüm, şiddet, işkence, adaletsizlik, yaşamın değersizliği gibi toplumsal sorunlara değinerek insanın rejim karşısındaki çaresizliğine ve korkutulmuş, bölünmüş, birbirine yabancılaşmış ve düşmanlaşmış bir topluma dikkat çekmektedir. Eserlerde yer alan toplumlar derin bir yozlaşma ve yabancılaşma içinde

kapana kısılmış bir haldedir. *Bay Başkan*'da *yabancılaşma*, şiddet ve işkence, *adaletsizlik*, *iletişimsizlik*, *korku*, *tutsaklık* ve ölüm toplumsal açıdan öne çıkan anahtar kavramlarken, *Teke Şenliği*'nde, tüm bunlara ek olarak, *cinsellik* ile *robot uyumluluğu* da yer bulur. Bu bağlamda, Asturias ile Vargas Llosa'nın gerçeğe uygun birer roman evreni yarattığı ve toplumsal gerçeklikle örtüşen olayları ya da ilişkileri, hem bir metin içi tutarlılık oluşturarak hem de eseri kuşatan toplumsal bağlantıları kurarak öyküledikleri görülmektedir. Diğer bir deyişle –Goldmann'ın belirttiği gibi– her iki eserde de bir yandan kendi iç tutarlılıkları doğrultusunda anlam yaratan yapılar meydana getirilmiş, diğer yandan da bütünü oluşturan toplumsal ilişkiler ve bu ilişkileri meydana getiren süreçler bu iç yapıyla örtüşecek şekilde kurgulanmıştır.

Notlar

- 1 Bu bölümde Fransız edebiyat kuramcısı Gérard Genette'in 1972 yılında kaleme aldığı *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında bir Deneme (Discours du Récit: Essai de méthode)* adlı eserinde yaptığı tanımlamalardan ve kullandığı terimlerden faydalanılmıştır.
- 2 Olacakları önceden haber veren bu ipuçları Gérard Genette'in kullandığı terminolojiyle ifade edecek olursak birer *prolepsis* (foreshadowing, öngörü, ileri atlama) örnekleridir.
- 3 Mario Vargas Llosa 1997 yılında yazdığı ve roman sanatı hakkındaki düşüncelerini aktardığı *Cartas a un Joven Novelista* adlı kitabında bu belirsiz anlatıcı konusuna değinir ve karmaşık gibi görüne de aslında temelde üç çeşit anlatıcı türü olduğunu söyler: Karakter anlatıcı, anlattığı öykünün dışında bulunan tanrısal anlatıcı ve anlattığı dünyanın dışında olup olmadığı çok net anlaşılamayan belirsiz anlatıcı. Yazarın hangi anlatıcı türünü seçtiğini anlamak içinse hangi kişi adının kullanıldığına bakılması gerektiğini belirtir. Anlatıcı “ben” ya da “biz” kişisini kullanıyorsa karakter anlatıcı, “o” kişisini kullanıyorsa tanrısal anlatıcıdır. Ancak, “sen” kişisini kullanması durumunda bu belirsiz bir anlatıcıdır (Vargas Llosa, 1997: 33-35).
- 4 *Hysteron proteron* yöntemi: Zamanın takip etmesi gereken doğal ya da mantıksal sıranın bozularak yerinin değiştirilmesi.
- 5 “Esperpento: 1. Grotesk ve gülünç olan; 2. Ramón del Valle-Inclán tarafından yaratılmış, gerçekliğin, grotesk yönlerinin öne çıkarılarak, gündelik ve kaba bir dilin kullanımıyla deforme edildiği üslup; 3. (gündelik dilde) çirkinliği, dağınıklığı ya da kötü görünümüyle dikkat çeken kişi ya da nesne” (Esperpento, t.b.).
- 6 *Calicé*: Trujillo döneminde Askeri İstihbarat Teşkilatı bünyesinde çalışan ajanlara halk arasında verilen ad.
- 7 *Mosco*'nun durumu buna en bariz örnektir. Görgü tanığı olarak sorgulanır ve gerçeği söylemekte direndiği için polis tarafından öldürülür. Ancak bu durum oldukça saçmadır çünkü *Mosco* kördür.
- 8 *Trujillo*'nun bu durumu, George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı siyasi romanında da bahsetmiş olduğu *ilk gece hakkını (jus primae noctis)* anımsatır: “(...) Bir de *jus primae noctis* diye bir şey vardı ki, çocukların ders kitaplarında geçmesi sakıncalıydı. Kapitalistlere, fabrikalarında çalışan her kadınla yatma hakkı tanıyan bir yasaydı bu. Bunların ne kadarının yalan olduğunu nasıl bilecektiniz ki? Sıradan insanların artık Devrim'den önceki dönemden daha iyi durumda oldukları doğru olabilirdi” (Orwell, 2010: 93).
- 9 İkili bilinç (*dual consciousness*): Görünüşte birbirine göre tutarsız olan iki inanç sistemine aynı anda inanan insanların dünya görüşünü karşılamak üzere kullanılan bir terim. İkili bilinç, genellikle, insanların genel toplumsallaşmanın etkisiyle egemen kültürün inançlarını benimsemeleri ama yaşamdaki kendi pratik deneyimlerine dayanarak da başka bir inanç sistemine sahip olmaları durumunda affedilmektedir. İşçi sınıfının, gündelik deneyiminin toplumun benimsediği inançlara aykırı düşmesi nedeniyle ikili bilince en eğilimli kesim olduğu genel bir kanıdır. Örneğin, bu doğrultuda işçilerin, grevlerin genellikle kötü niyetlilerin, aşırıların ve ajitatörlerin kışkırttığı eylemler olduğunu kabul etmeleri (benimsenen inançlar) ama kendi grev deneyimlerini gerçek şikayetleriyle birleştirmeleri (pratik deneyimler) mümkündür (Marshall, 1999: 326-327).
- 10 *Mestizo*: Avrupalı ile yerli anne-babanın çocuğu, melez.
- 11 Bu karakterin, öğrencilik yıllarında kendisi de hapse atılan yazarın alter-egosu olduğu düşünülebilir.

Kaynakça

- Abalos, D. T. (1993). *The Latino family and the politics of transformation*. Praeger.
- Almoína, J. (2011). *Una satrapía en el Caribe*. Siglo XXI.
- Asturias, M. Á. (2000). El Señor presidente (G. Martín.Ed.) *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* içinde (1-340). Fondo de Cultura Económica.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve iktidar* (G. Aygen. Çev.) Ayrıntı.
- Elias, N. (1983). *The court society*. Pantheon Books.
- Feliu-Moggi, F. (2000). A través del espejo: El Señor Presidente y Miguel Ángel Asturias en la Guatemala de Jorge Ubico (G. Martín. Ed.) *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* içinde (566-612). Fondo de Cultura Económica.
- Fromm, E. (2016). Özgürlükten kaçış (Ş. Yeğin. Çev.) Say.
- Goldmann, L. (2005). *Roman sosyolojisi* (A. Erkay. Çev.) Birleşik.
- Gürsel, N. (2007). *Başkaldıran edebiyat*. Doğan.
- Himelblau, J. (2000). Chronologic deployment of fictional events in Miguel Ángel Asturias's El Señor Presidente (G. Martín.Ed.) *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* içinde (1008-1029). Fondo de Cultura Económica.
- Hübner, M. E. (1992). *Guatemala en la historia: Un pueblo que se resiste a morir*. Parrilla Barascut.
- Kıran, A. E., Kıran, Z. (2011). *Yazınsal okuma süreçleri*. Ankara: Seçkin.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay ve D. Kömürcü. Çev.) Bilim ve Sanat.
- Mateo, A. L. (2004). *Mito y cultura en la era de Trujillo*. Manatí.
- Navarro, C. N. (1969). La desintegración social en el Señor Presidente. *Revista Iberoamericana*. 35 (67): 59-76.
- Necatigil, B. (1989). *100 soruda mitologya*. Gerçek.
- Orwell, G. (2010). *Bin dokuz yüz seksen dört* (C. Üster. Çev.) Can.
- Ospina, C. W. (1929). *El autócrata: Ensayo político-social*. Guatemala: Tipografía Sánchez&de Guise.
- Pineda C., F. (1902). *Para la historia de Guatemala: Datos sobre el gobierno del licenciado Manuel Estrada Cabrera*. University Michigan Library.
- Rifat, M. (2008). XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları. *Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. YKY.
- Rifat, M. (2005). XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları. *Temel metinler*. YKY.
- Rodríguez Gómez, J. C. (2000). Miguel Ángel Asturias: Una estructura del subdesarrollo. (G. Martín, Ed.) *Miguel Ángel Asturias: El Señor Presidente* içinde (812-822). Fondo de Cultura Económica.
- Saydam, M. B. (2008). Acı ve hışım. Panik kavramına psikomitolojik değinmeler. *Başka Psikiyatri ve Düşünce Dergisi*. 1: 22-35.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Planeta.
- Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral S.A.
- Vargas Llosa, M. (2003). *Teke şenliği* (P. B. Charum.Çev.) Can.
- Villalona, A. S. (2012). *La dictadura de Trujillo*. Búho S. R. L.

Elektronik kaynaklar

- Esperpento. (t.b.). *Real Academia Española. Diccionario de la lengua española* içinde. <http://bit.ly/1OkYFAI>.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1846

Araştırma makalesi/Research article

The Kinship Commodification of Local Ethnic in Lampung in Multicultural Relations

Lampung'daki Yerel Etnik Yapının
Çokkültürlü İlişkilerle Metalaşması

Risma Margaretha Sinaga*

Abstract

One of the common problems in a society that originates from multiculturalism is the emergence of a dichotomy in the community resulting in differences between ethnic groups. This distinction is often measured by domination, marginalization, majority or minority, and even stereotypes attached to each group or ethnicity. Not infrequently also formed a pattern that labels a local community and migrants. The complexity of inter-ethnic relations in multicultural societies requires controlling models for the relations with conflict potential. Actually, the concept of ethnic identity still leaves debate that is not over, especially among experts in the social sciences. However, at least we need to get an overview of this construct. One of the strongest elements in the cultural structure of a society that can support

Geliş tarihi (Received): 30-04-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 15-10-2021

* Dr., University of Lampung History Education Department. risma.margaretha@fkip.unila.ac.id. ORCID 0000-0002-3212-2614

multicultural relationships that are equilibrium and harmony is kinship because there is a mechanism in maintaining wholeness. This study aims to reveal the meaning of kinship commodification in local ethnic groups in Lampung and reveal the implicit meaning of the commodification of kinship. As a qualitative study, interviews were the main instrument for obtaining a native perspective (the giver and recipient of a title) and observing the custom ritual of awarding the title holistically and supported by several relevant documents. Collected data by rolling out information on some (original) informants to get their perspective on the culture of lifting titles for migrants who used a kinship perspective. This study also used participatory observation to get a complete picture of the commodification of kinship in multicultural relationships. The research location included the Lampung society dominated by Papadun and Saibatin communities. The results showed that the positioning of Lampung ethnicity at the minority level in a multicultural society increased their ability to cultivate a title culture in their community structure as a tool of resistance by adopting kinship. Cultural actions with kinship patterns and symbols make other people like relatives or family. Even the title becomes an instrument of cultural harmony in multicultural relations. The title of Lampung's local ethnic kinship becomes the identity at stake because the title found a compromise of identity that is always modified.

Keywords: *custom title, identity, kinship, commodification, multicultural, Lampung*

Öz

Bir toplumda çok kültürlülüktan kaynaklanan yaygın sorunlardan biri, toplulukta etnik gruplar arasında farklılıklara neden olan bir ikiliğin ortaya çıkmasıdır. Bu ayrım genellikle tahakküm, marjinalleşme, çoğunluk veya azınlık ve hatta her bir gruba veya etnik kökene bağlı klişelerle ölçülür. Nadiren de olsa yerel bir topluluğu ve göçmenleri etiketleyen bir kalıp oluşturdu. Çok kültürlü toplumlarda etnik gruplar arası ilişkilerin karmaşıklığı, çatışma potansiyeli olan ilişkiler için kontrol modelleri gerektirir. Aslında etnik kimlik kavramı, özellikle sosyal bilim uzmanları arasında hala bitmemiş bir tartışma bırakmaktadır. Ancak, en azından bu yapıya genel bir bakış elde etmemiz gerekiyor. Bir toplumun kültürel yapısında denge ve uyum olan çok kültürlü ilişkileri destekleyebilecek en güçlü unsurlardan biri akrabalıktır, çünkü bütünlüğün sağlanmasında bir mekanizma vardır. Bu çalışma, Lampung'daki yerel etnik gruplarda akrabalığın metalaştırılmasının anlamını ortaya koymayı ve akrabalığın metalaştırılmasının örtük anlamını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Nitel bir çalışma olarak, mülakatlar yerel bir bakış açısı (bir unvanın sahibi ve alıcısı) elde etmenin ve unvanın bütünsel olarak verilmesine ilişkin geleneksel ritüeli gözlemlemenin ve ilgili birkaç belgeyle desteklenen ana araçtı. Akrabalık perspektifi kullanan göçmenler için unvanları kaldırma kültürüne ilişkin bakış açılarını elde etmek için bazı (orijinal) muhbirler hakkında bilgi dağıtarak toplanan veriler. Bu çalışma aynı zamanda çok kültürlü ilişkilerde akrabalığın metalaşmasının tam bir resmini elde etmek için katılımcı gözlemi kullandı. Araştırma yeri, Papadun ve Saibatin topluluklarının egemen olduğu Lampung toplumunu içeriyordu. Sonuçlar, Lampung etnik

kökeninin çok kültürlü bir toplumda azınlık düzeyinde konumlandırılmasının, akrabalığı benimseyerek bir direniş aracı olarak topluluk yapılarında bir unvan kültürü geliştirme yeteneklerini artırdığını gösterdi. Akrabalık kalıpları ve sembolleri olan kültürel eylemler, diğer insanları akraba veya aile gibi yapar. Başlık bile çok kültürlü ilişkilerde kültürel uyumun bir aracı haline gelir. Lampung'un yerel etnik akrabalığı unvanı, söz konusu kimlik haline gelir, çünkü unvan her zaman değiştirilen bir kimlik uzlaşması buldu.

Anahtar sözcükler: özel başlık, kimlik, akrabalık, metalaşma, çok kültürlü, Lampung

Introduction

One of the common problems in a society that originates from multiculturalism is the emergence of a dichotomy in the community resulting in differences between ethnic groups. This distinction is often measured by domination, marginalization, majority or minority, and even stereotypes attached to each group or ethnicity. Not infrequently also formed a pattern that labels a local community and migrants. As a result, various problems vary because the understanding of multiculturalism depends on the underlying conditions such as politics, religion, race, ethnicity, and other things. Various conditions due to the inability to overcome problems originating from multiculturalism can increase the complexity of the relationship between local and migrants, which triggers disharmony due to the imbalance of interactions between them (Hoon, 2013).

In many cases, the potential for conflict in multicultural societies is because each ethnic / group requires identity identification. From a multicultural perspective, group representation can also be seen from the collective bonds of society in the form of morals, law, religion, politics and other regulations (Rapport, 2014). Thus, identity is needed to differentiate (oneself) from (others), although adaptation is still necessary. Meanwhile, on the one hand, diversity is a set of conscious practices that involve an understanding of the interdependence between humans, culture and nature; practice respecting differences in experiences, defending rights, and building differences across alliances to eradicate all forms of discrimination (Patrick & Kumar, 2012). It takes commitment and obedience to harmony in other communities, such as sanctions, to keep the community in control. Therefore, diversity includes acceptance and appreciation, meaning that it is necessary to understand that each individual is unique and must recognize differences. Many studies on multicultural societies in various countries have been well explored, but studies on the granting of adat titles in Lampung are rarely explored.

Literature review

Identity ethnic and multicultural: Actually, the concept of ethnic identity still leaves debate that is not over, especially among experts in the social sciences. However, at least we need to get an overview of this construct. Some argue that the notion of ethnic identity shows someone who identifies himself in a certain ethnic group a sense of belonging to that ethnic group and is part of his thoughts, perceptions, feelings and behaviour because he is a member

of that ethnic group. Ethnic identity is separate from a personal identity as individuals, even though the two influence each other. There are four main components of ethnic identity:

- Ethnic awareness, a person realizes that he has his own ethnicity that is different from other groups;
- ethnic self-identification, the label assigned to the group itself;
- ethnic attitudes, feelings about themselves and other groups;
- Ethnic behaviour typically exists in a certain ethnic group.

According to (Kiang & Fuligni, 2009), what is peculiar to ethnic identity is an affiliative idea (affiliative construct). Individuals are viewed by themselves and others belonging to a particular ethnic or cultural group. An individual may choose to associate himself or herself with a group, especially if there are other options (e.g. a mixed ethnicity of mixed racial descent). Affiliation can be influenced by race, birth, and symbol (Kiang & Fuligni, 2009).

The strengthening of identity in multicultural relationships enables each group or ethnicity, reproduce or modify their identity, even choosing another identity to determine their classification category (Barth, 1969; Eriksen & Jakoubek, 2018). The formation of an identity other than its membership is also obtained from experience interpreted (Haddock & Sutch, 2004). Today, identity formation is part of trends, various strategies, techniques, or manipulations carried out on material symbols to form new affiliations. What ethnic groups do as a strategy by reconstructing their cultural material patterns is resistance to the groups that dominate them (Hobsbawm, 2012).

Being aware of the crucial potential arising from multicultural relationships, a review of the structure of society and patterns of interaction are important. This awareness cannot be separated from the adoption of knowledge gained from relationships with others (Rutherford, 2000). Moreover, social problems arising from multicultural relations are complex, such as ethnicity, nationalism, race, religion, and other matters relating to integration, nationality, and primordial sentiments (Liang, 2014).

Kinship pattern: One of the strongest elements in the cultural structure of a society that can support multicultural relationships that are equilibrium and harmony is kinship because there is a mechanism in maintaining wholeness. The kinship pattern prevailing in the community group has the opportunity to create identity. At this level, the role of the family becomes crucial in the formation of identity and even becomes a source of imbalance among its members. The mechanism of kinship is in the form of group division or positioning, which functions as a social force and maintains rules because, in fact, kinship exists and is defined as a relationship that arises from the process of human sexual reproduction. Human sexuality is essentially a biological process, a natural part of humans, and is valued as cultural aspects. Kinship will not be meaningful without a cultural construction because kinship is the root, which underlies basic human needs, tendencies, encouragement, which is the natural side of humans. Kinship is interpreted as personal ties based on the results of social interpretation, as a complex system and unilateral reinterpretation (Schneider, 2014).

Kinship plays an important role as a social force. It is the basis for maintaining rules so that kinship creates social solidarity relationships and raises rules about kinship, marriage, territory, or residence of people according to their social role and identity. (Schneider, 2014) argues that the division of groups and one's position has been arranged in a kinship called basic group kinship, and there is a group called derivative kinship (modified kinship). The "brother" kinship metaphor is the glue element in the dynamics of multicultural relations. The word "brother" is often used to describe the level of closeness of a relationship, so the mention of siblings, distant relatives or close relatives becomes a measure of kinship. Reconstruction of identity through the term "brother" becomes prestige, especially if those who claim you have a higher social status. At this level, the term "brother" becomes a new value in identity construction because of the recognition. As a result, the construction of "brother" becomes a necessity even legalized by various cultural rituals for the sake of existence. In fact, being a "brother" is usually due to (a) marriage and (b) genealogical (family/blood) relationships. Even sibling ties built based on marital or genealogical factors also have consequences such as one's position or level in a circle of kinship in social relations.

Sociocultural structure of the Lampung: In the sociocultural structure of the Lampung community, the kinship mechanism functions to maintain the integrity of people's lives consisting of the values, norms, identity, and self-esteem components of each community group. The "title" ritual carried out by the Lampung ethnic group is one component of identity that shows kinship relations and normatively only applies to groups that are truly relatives. It takes a variety of efforts, including material sacrifice, to get recognition among the internal community of Lampung itself. It takes a variety of efforts, including material sacrifice, to get recognition among the internal community of Lampung itself.

At present, the title is easily given to migrants as a "brother" bond, as the study about an honour conducted by (Bourdieu, 1979; Corr, 2003). Traditionally the title is only imposed and given to certain circles in ethnic Lampung internally. They use the familial way of working that is commodified, with the culture of giving customary title to migrant ethnic groups as adoption media called "brother". Referring to the (Castells, 2011), Lampung's ethnic action implies that the title is the most rational construction of identity material because the title is not just an identity or attribute attached but as a reality of change, experiencing commodification which is used as a strategy to reshape its identity (John & Comaroff, 2010; Schneider, 2014).

Fictitious relatives or pseudo relatives, or relatives who are manipulated and defined as family relationships even though not based on blood or marriage relationships, this model tends to religious and friendship rituals (Ebaugh & Curry, 2000). It even became one of the capitals used by the two groups (local migrants) to incorporate into the local community. Fictitious kinship in migrant populations everywhere has the same function of expanding social networks, including problem-solving solutions.

The ability of ethnic Lampung to redefine kinship through the customary title ritual in the internal scope is indeed related to the concept of a dynamic culture, and the formation of identity is always ongoing and never steady (Goodenough, 2003; King, 1991; Ortner,

2006). The ethnic capacity of Lampung utilizing opportunities with kinship engineering to determine its position in multicultural relations is one of the interesting points in this paper. The analogy of kinship with the customary title ritual to others shows that cultural material can be manipulated according to group needs at some level as the purpose of this paper (Thomas Hylland & Finn, 2013; Woodward, 1999). Based on the description above, by observing the position of Lampung ethnicity in multicultural societies, this research was focused on the commodification of kinship “CUSTOMARY TITLE”, and the research questions were (1) discussing the commodification of kinship strategies and mechanisms legalized by local ethnic culture in Lampung; (2) reveal the implicit meaning of the commodification of kinship.

Methods

The nature of this research was qualitative, by setting the Lampung community (*papadun* and *saibatin*) as subjects so that the perspectives of the two local ethnic groups were obtained from the commodification of kinship. All subjects (informants) had the same opportunity wherever they were. Data was collected by rolling out information on a number of (original) informants to get their perspective on the culture of lifting titles for migrants who used a kinship perspective (Borofsky, 1994). This study also used participatory observation to get a complete picture of the commodification of kinship in multicultural relationships. The research location included the Lampung society dominated by *Papadun* and *Saibatin* communities.

Results

Title/Degree: Identity in the structure of kinship: In the kinship structure of the Lampung community, the terms of designation and vocation were important elements, because in their life cycle the name change would be made by all people especially those who were *Papadun*. Changes in vocations from first names (*juluk-adok*) according to the level and position in the family based on the position of birth would experience a change in vocations. Change the name as customary law was to give and receive the title, it usually did at the time of marriage, as the concept of (Ember & Ember, 2007), that many communities give power and roles to boys, especially the successors of the clan, and also a successor to the economic survival of the extended family.

There were several vocations in the kinship of Lampung ethnic according to their titles and status (*dalom*, *kanjeng*, *stan*, *minak*, *ratu*), which functioned as identifiers between individuals that caused titles to be important. Transitioning a small name to become a title should not be given carelessly, even though the process of traditional ceremonies that were expensive and witnessed by traditional leaders. Not surprisingly, the customary title was still the dream of most ethnic Lampung. The title as a symbol of identity resulted in them competing to get it despite the risk. Even the extreme ways were also done such as selling property, borrowing money, or other ways to win a title/degree.

The complexity and implications of the title gained to the extreme caused the potential for increasing family disputes, structural poverty, and even psychiatric disorders. According to (Groen et al., 2018), there is a relationship between cultural identity and mental health, including the relationship of stress with changes in cultural identity. The title/degree became an inherent identity, but the procedure for obtaining it differed between the two local sub-ethnic variants of Lampung, namely *Saibatin* and *Papadun*.

According to the *Saibatin* tradition, the titles were arranged according to kinship, genealogy, are internal, decisive, could not be transferred or given to others outside the direct kinship line. On the other hand, in *Papadun* society, a title besides being inherited genealogically, it could also be purchased as long as it was economically capable. Those who bought title were usually not the oldest boys. This condition refers to (Sutterlüty, 2006) thought, that power over blood relations as biological inheritance is still maintained and highly trusted by a group of people as practiced by the Saibatin indigenous people, so it is very clear that kinship does have to take into account many things including differences due to *consanguinis* or *afinal* (Bonvillain, 2017).

The commodification of kinship: A formulation in multicultural relations: Awarding the title was a local identity that was displayed to the public to get recognition. The commodification of kinship by being “brothers” was a formulation in multicultural relations. Based on cultural diversity, actually each ethnic group has its own kinship formulation (Edwards, 2013). Interestingly, the title which was a form of ethnic Lampung’s identity was also in demand by immigrants. The interest of migrants in the “titles” became a moment for ethnic Lampung to emerge from immigrant domination, and to take a subtle position. A title was commodified because there was a bargain, and there was a price to pay for a title. The title became a cultural commodity for those who were interested, the formulation of the title changed from sacred to profane because it was more easily given to migrants who were willing provided the conditions could be met.

In addition to the ceremonial material requirements of awarding such as the amount of economic value paid, there were still other conditions such as requirements for men and women, space limits that could be crossed by participants and ceremonial event invitations, even body positions were arranged in such a way and all of them must be obeyed by those who would be given a title and would be attracted to the ritual. Violation of the requirements at the awards ceremony in addition to being reprimanded in front of the general public was also subject to custom fines in the form of money.

Lampung’s local ethnic ability to manage kinship by providing space for outsiders (migrants) to enter with the label “brothers” indicated open contestation in symbolic form, the fulfillment of the needs of existence, recognition, representation of ethnic identity among the multicultural cultural heterogeneity of the multicultural society, and competition between groups marginal with cultural, political and economic dominance. From the ethnic side of immigrants, the new title was the process of migrants becoming local and the implication of

this title was that it was no longer only owned by local ethnic groups whose status was equal (the first male in the family), but the commodification of kinship.

The implementation of a customary title for migrants by turning others into relatives/brothers/guests was seen as a symbol of openness in the ethnic Lampung as a historical journey. Receiving/giving a title with the requirements in multicultural relations was seen as (a) for the ethnic Lampung recognition and appreciation of local culture, (b) for newcomers to the form of thanks for having been given space/place to settle/live together.

The meaning of commodification of kinship in multicultural relations: Constructing identity using mechanisms and ways of working for kinship was the most basic strategy in multicultural relations. The term “brother” had a magical element in bringing a relationship closer. The title recipient was culturally bound to the title giver, became part of their culture and accepted the consequences of the title given along with the rights and obligations as a member of a relative. Recognizing others as “brothers” legalized through the award ceremony of giving the title, could be classified as kinship type fictive kinship, it was a kinship that was not based on blood or marriage but was bound by ethics of mutual respect and courtesy, even though it was not a true form of kinship.

Embracing others through the symbol of the title into the environment of Lampung’s local ethnic traditions was also resistance and reaction in order to create parallels between the recipient group and the minority group (title suppliers). Carrying out the rapture of the appointment of “brothers” was contestation and negotiation using local ethnic cultural capital which in the perspective of symbolic power, the position of the giver is higher than the recipient (Jenkins, 2010). Distributing internal titles through kinship was beneficial for both parties, namely the need to be accepted by local ethnic groups and valued by ethnic migrants for the creation of our-you/self-others/self-other relationships that were in accordance with the principle of cultural reciprocity.

The kinship was the strongest line for achieving integration and harmonization in multicultural relationships. Formally, the kinship was often defined by blood relations, so that blood became a symbol of interrelated family relationships. In the tradition of giving titles that were bound through the idea of kinship, this illustrated family affiliation between Lampung’s local ethnic groups and migrant ethnic groups, as well as forms of local ethnic responses to the dynamics of change.

Discussion and analysis

The commodification of kinship in the granting of customary titles meant equality and balance between local ethnic groups and other groups. Giving the customary title through the kinship mechanism was the exchange and competition for cultural capital. Identity was related to positioning themselves among various groups so that in the formation of identity the ability to take advantage of opportunities was also crucial. This was what was done by ethnic Lampung when carrying out the commodification of kinship by holding ceremonies to

give customary title as commodities.

The kinship played an important role in the structure of Lampung society, because family relationships were formed based on marriage and blood relations, and even the reason men became family heads. Men are considered important so marriage and kinship are an honor that must be at stake (Schultheis et al., 2009). The kinship was the collective property of the local community and the identity of the community was used as the basis for relations in the social system. The kinship is inherited from generation to the next generation through cultural values contained in it (Sungkharat et al., 2010). Once the importance of kinship, especially in maintaining the sustainability of the social structure of society because it could decide who was a relative, which was taboo, and also determined the obligations of members in all religious practices from birth to death in family life.

Pursuing identity with various cultural rituals in Lampung's local ethnic tradition was considered as historical awareness to fight in symbolic form with the aim of meeting the needs of existence. Behind the splendor of cultural symbols built by local Lampung ethnicities for a traditional ritual "making a brother and family" was a reflection of the identity of equality in the multicultural world. The commodification of kinship "being a family member" was resistance that ran naturally so that conflict could be avoided. On the other hand, (migrants) through the "family" metaphor was also a process of exchanging needs between local ethnic groups as producers who gavethe titles to migrants as consumers.

Through exchanges, local ethnic groups regain their identity because in the process of granting titles to ethnic migrants the dignity of being "Lampung people" increases with the inclusion of migrants into local ethnic cultural symbols called cultural incorporation (Sinaga, 2014). When the kinship was engineered for the public, the Lampung ethnic group got a representation of its identity by strengthening its ethnic collectivity so as to create a cultural identity and identity strength.

Conclusion

Kinship with all its elements cannot be separated from social structure, undergoes a long process until finally found space to reconstruct contextually according to the perspective of local ethnicity. The title in the kinship structure is not only owned by local Lampung ethnic groups, but it is owned by the public because it is implemented into a broader domain as a means of competition. Although the title begins with social inequality and unbalanced position in the local culture, but for the sake of self-esteem becomes a trigger to rise from the domination of immigrants, even the title becomes an instrument of cultural harmony in multicultural relations. In the context of multiculturalism, the title of Lampung's local ethnic kinship becomes the identity at stake, because in the title found a compromise of identity that is always modified.

Notes

The title made someone had the right to speak in custom at any traditional ceremony on a local scale, national or even international, the right to provide support, had the right to sit in a customary court (in the *Papadun* chair), without a title someone was only a spectator. The kinship was the strongest line for achieving integration and harmonization in multicultural relationships.

References

- Barth, F. (1969). Ethnic groups and boundaries: The Social Organization of Cultural Difference Little Brown. In: Boston.
- Bonvillain, N. (2017). *Cultural anthropology*. Pearson.
- Borofsky, R. (1994). On the knowledge and knowing of cultural activities. *Assessing cultural anthropology*, 331-347.
- Bourdieu, P. (1979). *Algeria 1960: The disenchantment of the world, the sense of honour, the Kabyle house or the world reversed* (Vol. 1). Cambridge [Eng.]; Cambridge University Press.
- Castells, M. (2011). *The power of identity* (Vol. 14). John Wiley & Sons.
- Corr, R. (2003). Ritual, knowledge, and the politics of identity in Andean festivities. *Ethnology*, 39-54.
- Ebaugh, H. R., & Curry, M. (2000). Fictive kin as social capital in new immigrant communities. *Sociological Perspectives*, 43(2), 189-209.
- Edwards, J. (2013). Donor siblings: Participating in each other's conception. *Journal of Ethnographic Theory*, 3(2), 285-292.
- Ember, C. R., & Ember, M. (2007). Climate, econiche, and sexuality: Influences on sonority in language. *American Anthropologist*, 109(1), 180-185.
- Eriksen, T. H., & Jakoubek, M. (2018). *Ethnic groups and boundaries today: a legacy of fifty years*. Routledge.
- Goodenough, W. H. (2003). In pursuit of culture. *Annual review of Anthropology*, 32(1), 1-12.
- Groen, S. P., Richters, A., Laban, C. J., & Devillé, W. L. (2018). Cultural identity among Afghan and Iraqi traumatized refugees: Towards a conceptual framework for mental health care professionals. *Culture, Medicine*, 42(1), 69-91.
- Haddock, B., & Sutch, P. (2004). *Multiculturalism, identity and rights*. Routledge.
- Hobsbawm, E. J. (2012). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality*. Cambridge University press.
- Hoon, C.Y. (2013). Multicultural citizenship education in Indonesia: The case of a Chinese Christian school. *Journal of Southeast Asian Studies*, 490-510.
- Jenkins, R. (2010). Membaca Pikiran Pierre Bourdieu, diterjemahkan oleh Nurhadi. *Yogyakarta: Kreasi Wacana*.
- John, L., & Comaroff, J. (2010). Ethnicity, inc. *The Hedgehog Review*, 12(1), 89-92.
- Kiang, L., & Fuligni, A. J. (2009). Ethnic identity in context: Variations in ethnic exploration and belonging within parent, same-ethnic peer, and different-ethnic peer relationships. *Journal of Youth Adolescence*, 38(5), 732-743.
- King, A. D. (1991). *Culture, globalization and the world system: Contemporary conditions for the representation of identity* (Vol. 3). U of Minnesota Press.

- Liang, Y. (2014). The causal mechanism of migration behaviors of African immigrants in Guangzhou: from the perspective of cumulative causation theory. *The Journal of Chinese Sociology*, 1(1), 1-25.
- Ortner, S. B. (2006). *Anthropology and social theory: Culture, power, and the acting subject*. Duke University Press.
- Patrick, H. A., & Kumar, V. R. (2012). Managing workplace diversity: Issues and challenges. *Sage Open*, 2(2), 2158244012444615.
- Rapport, N. (2014). *Social and cultural anthropology: The key concepts*. Routledge.
- Rutherford, D. (2000). The white edge of the margin: Textuality and authority in Biak, Irian Jaya, Indonesia. *American ethnologist*, 27(2), 312-339.
- Schneider, D. M. (2014). *American kinship: A cultural account*. University of Chicago Press.
- Schultheis, F., Holder, P., & Wagner, C. (2009). In Algeria: Pierre Bourdieu's photographic fieldwork. *The Sociological Review*, 57(3), 448-470.
- Sinaga, R. M. (2014). Revitalisasi tradisi: Strategi mengubah stigma Kajian piil pesenggiri dalam budaya lampung. *Masyarakat Indonesia*, 40(1), 109-126.
- Sungkharat, U., Doungchan, P., Tongchiou, C., & Tinpang-nga, B. (2010). Local wisdom: the development of community culture and production processes in Thailand. *International Business Economics Research Journal*, 9(11).
- Sutterlüty, F. (2006). The belief in ethnic kinship: A deep symbolic dimension of social inequality. *Ethnography*, 7(2), 179-207.
- Thomas Hylland, E., & Finn, S. N. (2013). *A History of Anthropology*. In: Pluto Press.
- Woodward, K. (1999). Identity and difference. Identities, culture and media. In: Sage



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1978

Derleme makalesi/Compilation article

North Caucasian Poetry at the Turn of The Centuries: End of the 20th Beginning of the 21st Century

20. Yüzyıl Sonlarından 21. Yüzyıl Başlarına Kadarki Süreçte
Kuzey Kafkasya Şiiri"

Izeta Vladimirovna Mamieva*
Rauzat Abdullakhovna Kerimova**
Elmira Tamerlanovna Gutieva***

Abstract

The modern North Caucasian poetry as the phenomenon in the context of the all-Russian literary process is investigated in the article, as well as implementation of the concept of an innovative model of poetic understanding of the world and

Geliş tarihi (Received): 09-06-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 08-10-2021

* Dr., (associate professor) North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies. dzirasga@mail.ru. ORCID 0000-0003-3083-1393

** Dr., Institute for Humanitarian Research. "Federal Research Center" Kabardino-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. k.roza07@mail.ru, ORCID 0000-0003-1964-4511

***Researcher. North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies. gutieva@list.ru. ORCID 0000-0002-7452-6650

the forms of its representation. The synthesis of artistic discoveries generated by the sensations and views of the 21st century man is specified as its characteristic feature, with the priority of the fundamental values and stereotypes established in the popular consciousness, clearly observed in the minds of both the recognized masters and the younger generation of poets.

The ideological and aesthetic principles of the development of reality, the individual and stylistic peculiarities of poetic creativity are highlighted in the article. The analysis of the works of the Balkar, Karachay, Ossetian, Chechen authors enables to introduce into scientific circulation a number of new names; an attempt is made to reproduce a holistic picture of the modern artistic thought of the reviewed region, formed on the basis of the closest interconnections with the ethnonational existence and social cultural dynamics of the Russian society.

As a result of the study, key points in the development of the creative consciousness of North Caucasian authors were identified, the aesthetic-semantic hierarchy, ethnocultural sources and dominants of value-orientation unity in the content and problematics of works were indicated. And the structural features of the poetic text, modified in Russian poetry of the 21 century, in a

comparative aspect with the modern North Caucasian poetic culture are also examined.

Keywords: *traditions and innovations, problem–thematic, genre–style range, ethnocultural, universal*

Öz

Makalede, genel Rusya edebi süreci bağlamında modern Kuzey Kafkas şiiri olgusu irdelenmektedir.

Amaç: şiir kültürünün gelişiminin ana eğilimlerini, geleneklerin sürekliliğinin dinamiklerini ve, diğer şeylerin yanı sıra, belirli bir konu ve sorunlar dizisinin gün-çelleşmesinde kendini gösteren ulusal edebiyatlardaki genel ve özelin diyalektiğini ortaya çıkarmak.

Yöntemler: Karşılaştırmalı-tipolojik, sistemik-bütünsel ve tarihsel-edebî analiz unsurlarını birleştiren entegre bir yaklaşım kullanılmaktadır.

Sonuçlar: 20. yüzyılın sonlarıyla 21. yüzyılın başlarının şiirinin evrimsel yönlerinin incelenmesi, Kuzey Kafkasyalı yazarların yaratıcı bilincinin gelişimindeki bazı önemli noktaları aydınlatmayı ve eserlerinin içerik ve sorunsallarında değersel-yönelimsel birliğin estetik ve anlamsal hiyerarşisini, etnokültürel kökenlerini ve başat öğelerini göstermeyi mümkün kılmıştır. Makalede, dünyanın şiirsel anlayışının yenilikçi bir modeli ve onun temsil biçimleri kavramı uygulanmaktadır. Spesifik bir özellik olarak, 21. yüzyıl insanının duyumları ve görüşlerince üretilen sanatsal keşiflerin sentezi öne çıkmakta, bu arada öncelik popüler bilinçte yerleşik olan ve hem tanınmış ustaların hem de genç nesil şairlerin eserlerinde açıkça izlenebilen temel değerlere ve stereotiplere verilmektedir. Gerçekliğe hakim olmanın ideolojik ve estetik ilkelerine ve şiirsel yaratıcılığın bireysel üslup niteliklerine özellikle dikkat edilmektedir. Bir dizi yeni isim bilimsel dolaşıma dahil edilirken, Karaçay,

Balkar, Oset, Çeçen yazarların metinlerinin analizine dayanarak, Rusya toplumunun etno-ulusal yaşamı ve sosyokültürel dinamikleriyle en sıkı ilişkiler temelinde oluşturulan çağdaş bölgesel sanat düşüncesinin bütünsel bir resminin üretilmesine çalışılmaktadır.

Tartışma: üçlü kuşak değişimi sorunu vurgulanmıştır: edebiyat tarihine “Altmışlılar” olarak giren şiir üstatları - yaratıcı olgunlukları Perestroyka sonrası döneme düşen şairler - edebi sürece 20. yüzyılın sonlarıyla 21. yüzyılın başlarında giren en yeni nesil sanatçılar. Yazarlara göre, üç kuşak grubunun mirasının aşamalı analizi, bölge edebiyatında süreklilik ve yenilikçilik arasındaki ilişkinin özelliklerini ve sanatsal bilincin evrim karakteriyle gelişme perspektiflerini daha net bir şekilde izlemeye olanak vermektedir.

Anahtar sözcükler: *gelenek ve yenilikler, tematik problemler, tür-tarz aralığı, etnokültürel, evrensellik*

Introduction

Studying the developmental specifics of the national literary movements and their poetic incarnations makes it possible to comprehend one of the fundamental laws of the processes of change in the national consciousness, which seems to be one of the urgent problems in the Humanities in the last half century. In the light of the spiritual transformations observed in the modern world, the advancement of the main spheres of cultural activity to the “national periphery” becomes apparent (Kazieva, 2004). The system of literary reflections in the North Caucasus region as an area of interaction between diverse cultures and mentalities, its single information-aesthetic space present particular interest of the research.

In the consideration of various issues regarding North Caucasian poetry, in particular, the formation of the genre component, poetics, stylistics, as well as in the study of the problem of dialectics of continuity, of major relevance are the scientific works of G. Gamzatov, N. Dzhusoyty, A. Musukaeva, U. Panesh, K. Sultanov, Z. Tolgurov, Y. Txagazitov, K. Shazzo and others.

Literature review and research methods

An integrated approach applied in the research combines elements of the comparative-typological, system-holistic, and historical-literary analysis, which provides a detailed investigation of the stated problems, an identification of key aspects in the development of the creative consciousness of the authors of different generations. The analysis of the works of the Balkar, Karachay, Ossetian, Chechen authors enables to introduce into scientific circulation a number of new names; an attempt is made to reproduce a holistic picture of the modern artistic thought of the reviewed region, formed on the basis of the closest interconnections with the ethnonational existence and social cultural dynamics of the Russian society.

Public consciousness underwent global changes, caused by remodeling in the ideological sphere in the late 1990s–2000s, which resulted in rapid revaluation and significant shifts in value orientations.

The development of the science of literature at the modern stage is distinguished by the great interest in the peculiarities in the form and contents of the poetry as a communal information and aesthetic space, the North Caucasian poetry is investigated from this angle in the works of T.Z. Tolgurov. The author applies structural approach to the analysis of informational links in the “national style” paradigm, while undertaking an attempt to classify the figurative series of poetic systems operating in the modern literary culture of the region, considered in the process of their stadial formation, from the perspective of “interaction of information and aesthetic structures of various generation” (Tolgurov, 1996: 4). The work also touches upon the most important issues for writers of the 60-s from the point of view of the development of the traditional poetic school in the situation of the loss of the national physiognomy, which is very relevant today in the aspect of the dialogue of cultures.

The attempt to objectively review all aspects of the historical and literary process is found in the change of the North Caucasian scientific paradigm. A number of the most important problems in the North Caucasian poetry at the end of the 20th century were reflected in the monograph by A. M. Kazieva (Kazieva, 2003). The researcher contributed to the coverage of the previously not discussed topic of Arab-Islamic influences, thus, its “legalization” introduces certain corrections to its interpretation.

Results and discussion

It is noteworthy that, considering the phenomenon of the poetry of the North Caucasus, the researchers highlight its polyethnicity, paying particular attention to the deep mental structures and ethno-psychological characteristics of each ethnic group.

At the same time, the cultural and civilizational interaction of the peoples of the North Caucasus with Russia is traditionally recognized as an important and primary factor in the scientific discourse regarding the concepts of aesthetic and meaningful synthesis. The above-stated does not devalue the need to make adjustments to the assessment of the quality of this interaction at various stages of its existence. It is common knowledge that the writers of the Soviet time were united by the ideological (party) priority orientation of their creativity, and each author had to express first of all the spirit of Soviet patriotism and devotion to the ideas of communism. That is, national identification was not decisive in the development of the North Caucasian literature. The increased attention to external attributes served as pseudo-substitutes of the ethnonational, sometimes contrary to the simple truth that “... portraying the national in literature does not mean embodying national vestiges, ancient customs, morals...” (Guliaev, 1985: 90). The same opinion is expressed by the New Zealand scholar H.M. Posnet, who believes that national literature is developing “inside the world literature” (Posnett, 1886).

At the same time, one should not underestimate the fact that the works of such poetic luminaries as Ossetian I. Dzhanayev (Niger), Avarian R. Gamzatov, Balkarian K. Kuliev and others, were formed on the entirety of concepts and images developed in the depths of Russian aesthetic thought. The desire for an individual lyrical experience, for the use of emotionally saturated and non-clichéd images becomes palpable in their works through the norms of free mastering of cultural concepts and of the objects universal for world literature.

In other words, the individual style of the North Caucasian “pioneers of poetry” was a fusion of Russian classical tradition with the principles of national aesthetic reflection of the world - the unity that most representatives of subsequent generations, completely under the pressure of ideological dogmas of official aesthetics, were already deprived of.

Positive changes in the literary situation are observed in the “thaw” era (mid 1950s –1960s). The preceding unfavorable historical and social processes in the country, caused by mass repressions, actualized peculiar ethnic specificity in the poetry of many regions. In 1943-1967, the literary life of Karachay, Balkars, Chechens, and other peoples exiled to Central Asia was suspended. ^But these same tragic events allowed, starting from the 1960s, to take a fresh look at the established reality, revealing new contradictions, which marked the beginning of the tendency to revise many axiomatic attitudes” (Shamanova–Blingotova, 2017).

Masters of the word gradually begin to move away from the socialist realism style of thinking. The collapse of the Soviet Union (1991) deepened the transformation of the self-consciousness of the creative intelligentsia. The structural reorganization of the ideological space, the dramatic changes in behavioral and cultural stereotypes, the difficulties of establishing a system of aesthetic and moral views that are adapted to the modern environment have a tangible effect in the field of artistic creation. And these very years were the peak of the active search for Russian literature within the postmodernist paradigm of the synthesis of the arts.

The global changes in the political-ideological, spiritual and moral axiological spheres of the society advanced the new goals and trends, which were also delineated in the North Caucasian poetry. The (G. Martin, Ed.) *Perestroika processes*,” as elsewhere in Russia, gave rise to ideological estrangement among the leaders of North Caucasian literature and culture, a split occurred in the writers’ world between the ^neo-Westerners”, adherents of anti-communism, and “traditionalists”, supporters of the socialist way of life. After the collapse of the USSR a generational split among the generation of the «Sixties» – the carriers of the creative power of those years – was already inevitable. Naturally, the transformations have also affected literature, defining its specificity, while the most dynamic development is observed in poetry, in which publicistic style of speech with its inherent means of emotional expression was actualized during this period. The acute polemic of the poems of those years is due to the internal contradictory perception of social change. For instance, in a poetic collection «*Twilight*» by Ossetian poet A. Kodzati (b. 1937), there is a definition of «ideological dominance, tropes of acute satire and sarcasm in the characterization of the ideals of socialism, polemically grotesque anti-communist tone with a touch of malice and mockery are present in the verses of «speaking names”-“*March of the builders of communism*”, “*Dream*”, “*Monologue of Stalin*”, etc. (Mamieva, 2017:137). The author is not satisfied with the process of transformation of public consciousness, with the speed of revision of value criteria (“*Lullaby to the Ossetian people*”); on the other hand, a caricature image of “democracy” (“*Family*”, “*Demons*”) is created in his poems, in them there is an unfeigned preoccupation with the future of the country, a sense of historical deadlock (“*Cursed crows*”, “*The Age of grief and misfortune*”) (Kodzaty 1994).

Many works of the Balkarian poet **A. Bakkuev** (born 1967) were created in this very problem-thematic direction. The civic non-indifference determines the ideological orientation of his work; he is not afraid to be frank and misunderstood by the public when he chooses acute topics of modernity (Kerimova, 2018). In the poem “*Charmed by the Mountains*”, the poet introduces the reader to his concept of life, which is based on a spiritual principle that, in its understanding, raises worldly problems of the society (Bakkuev, 2007: 71). The author accounts for the loss of ideological landmarks in the society while fathoming the problem of the spiritual impoverishment of humanity. In the poem “*My country's collapse*” he speaks about a specific political fact of 1991– the collapse of the mighty Union: “What is strange about your love for your country / Grieve (burn) for its every misfortune?! / I lost both my country and my homeland, – / Who destroyed it – escaped the people’s court” (Bakkuev, 2007: 53).

The end of the 20th century is characterized by the actualization of the religious worldview in the region and in the whole of Russia (Leiderman et al., 2003). Researchers explain this by the striving to fill the spiritual vacuum that has come about in the society due to deideologization and the revision of value priorities, as well as defense reaction, which, according to scientist J. Schrader, reflects the onset of the global crisis (Schrader, 1997).

The growing Islamic trends in the region are reflected in the poetic culture of modern authors. As a result, in the 21st century Karachay-Balkarian poetry, the boundaries of genres, their interpenetration and mutual enrichment are observed. Inter-genre diffusion makes it possible to supplement the traditional core of the genre structure with other varieties of lyric verse. The “genre of forms” is distinguished by the Tilek genre (prayer). Active adaptation of the religious component is inherent in the love lyrics (“*Another Prayer*” by L. Akhmatova, “*Will My Prayers Be Fulfilled?*” by N. Bairamkulov, “*Yes, My Soul, Yes!*” by A. Gazayeva, “*Experiences from Losses*” by D. Rakhayeva and others). In their poems, the authors are increasingly turning to religious vocabulary, telling that the outcome of human destiny depends on the God, and they find a solution to everyday problems in their appeal to Allah asking for a worthy future.

Strengthening the position of Islam, largely caused by the protracted bloody war (the so-called “Chechen campaigns” of 1994–1996 and 1999–2009), is also reflected in Chechen poetry. In conditions when the national world collapses and collapses, the intercession of the heavens remains the last hope of the lyrical hero of **R. Dzhambulatov’s** (born 1943): “My Chechnya is burning again in fire. / <...> And there is no one but Allah / Protector, defender of Chechnya ...” (“When will the Chechens get enough?”) (Kusaev, 2018: 163).

In the Ossetian lyric, the genre of prayer-poem testifies to the actualization of religious-national identity, which arose as a response to criminal bidirectional aggression: in the south of the Republic - from Georgia (1989–1992), in the north - from Ingushetia (autumn 1992). The spiritual meaning as the leading poetic dominant is reflected and explicit in the very names of the collections: “*Holiness*” (1998) Z. Khostikoyeva, “*Day of God*” (1998), “*Goddess of Fire*” (2003) A. Kozati, “*My Dzuar*” (‘Sanctuary’, ‘Deity’) (1994) T. Kokaity.

In general, the regional lyrics of those years, when describing the space-time structure of being, operates mainly with the concepts of “timelessness” and “interworldness”, often

projecting them also on the mega-text nomination (poetic collections “*On the eve of Thunder*” by Z. Khostikoeva, “*Twilight*” by A. Kodzaty, “*Amid two epochs*” by H.-M. Dzutstsati, “*Between the past and the future*”, by U. Yarichev and others).

Around the end of the 1980s a new generation of word masters is beginning to take shape in the region, who had responsibly declared themselves already in the post-perestroika. The focus of these authors, as well as among their predecessors, continues to be the most fundamental concepts: the fatherland, traditions and customs of the ancestors, the mother tongue, nature, the mission of the poet and poetry. But there is an obvious tendency to overcome stereotypes in their comprehension, to move away from ideologically pointed one-dimensionality in assessing the realities of time.

A kind of “bridge” that connected two generations of masters of Ossetian literature can be considered the legacy of **A. Botsiev** (b. 1938), who made his debut in the “thawing years”, but the period of his creative maturity was in the 1990-s. The core idea of his poems is poetry as an opposition to the confusion and disorder of the modern life. This accounts for his high professional demands for his colleagues. These are a requirement of creative originality, frantic service to the muse, the manifestation of the various facets of the poet’s “Ego”, the presence of an internal arbiter in each artist of the word, “reviewing” from the standpoint of honor and conscience the contemporary reality (“*On the way to Parnassus*”, “*Furious*”, etc. .) (Iryston, 2012: 440–445).

The missionary role of the poet, who creates his own image of the world and thus contributes to maintaining orderly arrangement of the existing reality, to the process of expelling destructive chaos from it (“*Poetry is a lake ...*”), is clearly expressed in the lyrics of the Karachay poet **B. Laipanov** (born 1955). The individual and national self-identification of the Poet created by him is distinguished by the researchers as the cornerstone of this image. But the man who sows “star word” to build “the bridge coming from the past” (“*The sun is my shield*”), speaking on behalf of the whole poetic fraternity (“we”) by definition is an internationalist (“*I will call my army to the battle ...*” (Laypanov, 1993: 110).

The semantics and significance structuring the image of the Poet in the Chechen **A. Bisultanov** (b. 1959) contain elements of the philosophical plan. Identifying oneself with a tree loads it with multidimensional concepts. This is the idea of a single organism of the universe, allowing to feel their involvement in the “living world of nature” (Epstein, 1990, p.46), and the metaphor of the poet’s rootedness in his native soil. But this is also the sounding of the idea of the immortal soul of Poetry: “I will stretch to the sun / Branches burned with songs. / I will grow into my land / With my bare feet of roots, / And with my shoulders I will support the world, / Vast and bright, / Earthly nectar will flow, / Stream over my flesh. / And when I bend, / ... And wither under the winds of life, / Someone will make / A sonorous pandur from me, / And then you will hear / My songs again, / My fatherland...” (Bisultanov, 2009).

Masters of the post-perestroika era inherited the experience of their predecessors in terms of saturating poems with social content. But depicting the malice of the day, each of them brings his own accents and highlights his own priorities. Thus, the poetry of black and white contrast, the interpenetration of good and evil as indicators of modern catastrophism (“*On the*

white snow - black trees...”, “*About the black days have come, white nights...*” and others.) (Iryston, 2012: 558–589). **K. Mamukaev** (b. 1956) depicting a lyrical hero in conditions of a borderland crisis resorts to building associative metaphorical series referring to various spheres of human life: ritual and funeral rituals (“gnawing a crust of bread from their wake”), natural phenomena (“a rainbow swept over my legs”) or states (“my tomorrow’s pain was not ripe yet”), etc. They are vivid evidences of the brokenness of the human spirit. The receptions of reification and personification (“hiding [sounding] bells in the armpits of my sick soul’s black alarm) complete the picture of the complex psychological state, most likely personally and socially determined, making the outcome of the “threshold situation” obvious (“*My tomorrow’s black pain was not ripe yet*”) (Ibid, 640).

Symptoms of the congestive society are conveyed in the poetry of their compatriot **E. Skodtaev** (b. 1956) through natural analogies: swamp becomes a metaphor of spiritual stagnation, the hero (“*The Swamp*”) rides into the swamp on the horseback of serene joy, foggy mist at sunset serves an association of the barrenness of life – (“*The Haze*”) (ibid, 653–654). The allegory of the inert society in the Karachay poem by **F. Batchaeva** (b. 1957) is a house with boarded up windows, where “there is neither happiness nor anger”. Instead - cold and «sooty glass, / In the corners - the web”. The poem has a suggestive title – “*Questions to the outgoing century*”. In a cascade of desperate questions posed by the poetess, she also tries to characterize the “road of lies” that devastated souls. She compares the fate of her generation with the «rusty, bent nails». The Balkar poet M. Tabakoev, developing the theme in a similar vein, refers to the metaphor of “sleeping mind”. The people, staying in the “everlasting” dream, are indifferent to the opposition of good and evil, truth and lies. And, while they sleep, “The bloodsucker night thrusts into the stars” (“*The century before dawn. Do not offend the sleeping...*”) (Contemporary... 2017: 74–75).

A whole galaxy of young poets, indisputably sensitive to the traditions of their predecessors, but with their own vision of the world, enters the poetic arena of the North Caucasus at the beginning of the 21st century, in the epoch of the new “edgeness”. Along with the transformation of the form of the world perception, which determines the creation of a new model of artistic thinking, there is a clear dominance of interest in the national picture of the world in the works of this generation of North Caucasian authors. In the hierarchy of priorities, the socio-ideological aspects of life, the depiction of All-Russian historical events (World War II, for example) give way to ethnic values, and they also define the author’s ideal and often the ethno-axiological vector of moral issues (gender, house, folk traditions).

Thus, the thematic unity in the development of the Homeland / House locus unites a number of poets whose lyrics are characterized by turning to “their own roots”, to their national history: (“*Bezengiyskaya River*”, “*Mountains Submit Not*” by D. Rakhayeva, “*My Village*” by L. Akhmatova and others). In the creative interpretation of the Karachay **Sh. Uzenov** (b. 1990), the voice of ethno-historical memory is clothed in the image of King David’s sacred harp, which descends into the souls of “tribesmen” as “the music of heaven”, “Inspiring love for that distant country / Where their forgotten ancestors turned into clay”. (“*The Harp of David*”) (Modern, 2017: 166).

But more often and more willingly the young authors enrich their works with the images of their own national culture: folklore comparisons, elements of ritualism, popular ethical norms, everyday traditions, echoes of epic motifs, examples from their own life, giving them a peculiar mental tinge and idealizing people's lifestyle (verses from of the cycle "*Big Karachay*" by Sh. Bogatyryova, "*Paradise*" by A. Bakkuev, "*I bow to you, mountains*" by N. Bairamkulova, "*Kyazim*" by A. Gazeva, "*Balkar felt carpet*" by L. Akhmatova, "*Karachay, Teberda*" (D. Rakhayeva and others) (Kerimova, 2020). Nostalgic notes on the glorious past of Ossetia, hope for its revival is noted in the creativity of the Ossetian poets of the new wave: "*When it comes*" I. Kumaritova (b. 1978), "*What for do I love Irinston*" by Z. Dogusova (b. 1978) and others. While searching for moral guidelines, neophytes from poetry turn their gaze to the glorious sons of the people (poetry dedication of V. Hasanov, S. Aguzarov, S. Gegkiev, and others) (Arphan, 2018: 32; 36; 114; 120).

The image of native nature is another, consecrated by tradition object of a multilateral understanding of the modern North Caucasian lyrics. The «poetics of nature» reflect various facets of figurative and associative thinking of the Highlanders, brilliant examples of which we find in the works of national classics (K. Khetagurov, S. Gadiyev, Niger, K. Kuliyev and many others.). Creative inherited resource gets new semantics in the works of the modern authors. Thus, in the lyrics of Ossetian authors E. Hokhiev ("*Autumn Song*"), E. Skodtaev (cycle "*Pruned Branches*"), the motive of disharmony in the relationship between man and nature is significant, and tragically colored experiences are described. The boundaries of the seasonal contrasts of the natural world, their identity to the phenomena of human life are in the center of attention of G. Ramonov ("*Time of leaf fall...*", "*We hear the sky*" etc.). Singers of rural life, poetry of labor and nature can be called their colleagues such as B. Kasaev ("*At the hayfield*", "*Autumn*"), T. Doguzov ("*Highland*", "*In the Digorsky Gorge*"), S. Kadzaev ("*The Grass is thick as wool of sheep...*", "*This night crickets dominate...*").

The Balkar poet M. Beppaev breathes a sense of the sublime, beauty and harmony into the idea of nature; in his perception of the tree (and any sprout) is a clamp that connects «heights with depth». Learning this world, the lyrical hero comprehends his own essence: "I peer into existence, into nature, / Trying to comprehend myself" (Beppaev, 1985: 20-21; 45). The images of wood and stone as the personification of the people's life foundations are recognized as the central symbols of the creative work of the Karachay B. Laipanov ("*The Carchi Stone*", "*The Tree*", etc.). Researchers presume, that the poet resorts to a lesser extent to the traditional methods of parallelism of natural phenomena and psychological states of a person, preferring associative connections between them (Shamanova-Blimgotova, 2017).

The withdrawal from direct parallels between landscapes, nature views and human emotions is even more noticeable in the lyrics of the young poets. They are trying to uncover issues of worldview, define life ideals and goals through the medium of pictures of nature, ("*Young Trees*" by D. Rakhayeva, "*Full Moon*" by I. Bayramkulov, "*Bright Night*" by A. Gazeva). The landscape sketches in the works of the Balkarian poetess L. Akhmatova are original, the change of the seasons in them is an indicator of the "switching" of the

emotional state of the lyrical hero. Thus, autumn in the author's perception is a seasonal period, which brings sadness and bleakness, and is meant to ponder about the problems of being ("*Autumn*"). The lyricism and plasticity of the images marked the miniatures of S. Gegkiev ("*The Cherry Tree*", "*Stones and Waves*"), highlighted by anxious, subtle attitude to the creatures of the natural world. Skillfully applying the methods of understanding the dialectic connection between man and nature, poets masterfully reveal the dynamics of the psychological states of the lyrical hero – their contemporary.

Characteristic shifts are observed in the tradition of covering the topic of bilingualism. While the poets of the older generation had a sustained emphasis on the role of the "second native" language, in the works of the young it is already gone. So the classic of Balkar literature, **T. Zumakulova** (b. 1934), in her poem "*Mother tongue and Russian language*" ("*Two languages*" in G.Efremov's translation), distinguishes two title languages for herself: "Two speeches in my heart are like rivers, / They resonate, flow, become one." The poetess reinforces her thought with the aphoristic statement: "If I forget my native language / I am numb; Having lost Russian / I become deaf!" (Modern 2017: 71–73). It is timely to compare this to the position of the representative of the modern poetry **A. Bizikova** (b. 1994). Her lyrical heroine ("*A long journey ...*") grew far from her Fatherland through force of circumstances. "Warmed by parental love", caressed by the nature of another land ("The spring warmed me, The winter froze me not"), she still felt destitute because she was unable to speak her native language ("my tongue could not bask in the sun") (Arfany, 2018: 59).

Thus, the processes of strengthening the ethnocultural component are reflected in the national poetry of the turn of the XX–XXI centuries.

The study of this phenomenon in the all-Russian context has revealed some differences between the Russian and North Caucasian poetic mainstreams.

M. Gasparov's reasoning regarding the "silver" period of Russian poetry acquires particular relevance under current conditions: "This was the time of the widest renewal and restructuring of the entire system of poetic means ... Instead of unifying simplicity, poetry tends to differentiating complexity, instead of imaginary natural form – to conscious unusualness..." (Gasparov, 1984: 206–207). It would not be a mistake to say that something similar is observed in modern literature. A more critical and unfavorable picture is painted by the well-known critic I. Shaytanov, who believes that I. Brodsky was the ultimate figure in modern poetry - with his death in 1996, "the space fractured, the characters curled up in the corners to create their own idea of poetry" (Shaytanov, 2001: 16).

The main problem of metropolitan poets is the complete absence of a guide, a teacher or a predecessor, on whose heritage the younger generation would have leant. The loss of continuity significantly affects the development of creative identity. Young authors do not seek to know each other, their activity develops in the state of vacuum, and each denotes trajectories of movement for himself, the goal of this movement is far from the basic criteria

laid down earlier. These facts negatively affect the comprehensive development of the so-called «High» poetry. The principles of the formation of a new isolated concept of the text show the latent state of “dialogized consciousness” in modern Russian literature, that is, the absence of dialogue in it, as well as the complication of the syllable and expansion (with actual problems) of the thematic area (Bakhtin, 1979).

The current state of the modern literature can be defined as the stage of breaking the chain, or, in the words of the poet S. Sushchy, “in the situation of the end of the classics. The mechanism of replenishment of the Pantheon by contemporary authors is practically disconnected. More precisely, it continues to work, but no longer on the scale of all national poetry, but within the confined limits of its individual segments (creative directions, regional “branches”, sociocultural subcultures), which form their local canons of personalities” (Sushchy, 2015: 223).

At the same time, another problem of the Russian poetry of the 21st century is its codedness, that is, the vagueness of the author’s thought, its initial complexity. Of course, this leads to the «clogging» of the poetic language with elements of everyday lexis and profanity, colloquial speech, and the dense use of alliterations, which account for the stiffness of the poetic text. The expansion of the thematic range is due to the introduction of various into the texts of the non-traditional problems in their classical understanding, such as subcultural influences, psychological and personality problems of a person (often having sexual implications).

One of the brightest representatives of modern Russian poetry are A. Dorofeeva, K. Borodina, Z. Zolotova, etc. The poetesses exhibit a “new lyrical heroine”, or rather they replace it with a “non-lyrical linguistic medium” (Shaitanov, 2007: 87). As I. Shaytanov notes: “The centon palimpsest, which is not connected with anything unrelated, cannot maintain the connection of times ... testifies not to the preservation of culture, but to the senselessness of cultural activity” (Shaitanov, 2007: 30).

The conceptualistic principle of the “liberation” of consciousness is demonstrated by young poets T. Moiseeva, M. Kotov, Yu. Idlis, M. Geide. The authors freely and openly argue the relationship, setting a goal to expose the innermost feelings and sensations. Hence the specificity in their works of introversion, isolation on one’s microcosm, where subjective emotions and impressions prevail over objective reality. The consequence of this is the elimination of genres, irrelevance in the lyrics of the young of the civil and patriotic themes.

Cultural transformations in the country for the most part affected not the periphery, but the center, and the influence of the West here was so aggressive that attempts to preserve the mental-axiological core of the Russian nation were doomed. The process was achieved by a situation of “inaction”, that is, by accepting it. Many scholars give negative predictions filled with anti-globalization sentiments, and apparently some of them are fair, including the impact of this integration on the modern literature.

The situation in the North Caucasus significantly differs, it is the active resistance to the processes of acculturation, which gives hope for the preservation of that ethnocultural

core, which determines the national physiognomy. Nevertheless, many regional scholars, as well as metropolitan, are concerned about the spiritual and moral situation in the region. Literary critic Yu. Thagazitov notes: “Already in the distant past, the self-sufficiency of the fullness of national existence formed the well-known type of “classical” highlander, to which representatives of great cultures paid attention. Today, there are no objective conditions for the “natural” formation and development of the international recreation of traditional culture” (Thagazitov, 2014: 218).

It is difficult not to agree with the given opinion, still it is impossible to bypass the fact that young people are inclined to accept and revive those value components on which more than one generation of their ancestors grew up. The desire of the young for self-identification is connected with the organization of modern national and civic self-consciousness, where the definition of one’s own ethnic and religious identity is of paramount importance. The current aspiration and interest of the part of the youth of the North Caucasus to Islam, the part to Orthodoxy or to the ancient traditional beliefs of the ancestors is the foundation that today accompanies spiritual improvement and moral development, leads to the preservation of national values.

There are few names of the young poets that at present deserve special attention both in the poetic mainstream of Russia and of the North Caucasus. But the situation is really different in that modern metropolitan writers deliberately bypass the traditional canons of Russian poetic culture, sharpening their attention on the principle of vacuum development, on worldly problems, responding to the pressing demands of the time. National authors are trying to take water from the “old well”, the so-called heritage of their predecessors, which indirectly includes Russian classics; learn the experience of their own national literatures, at one time orienting themselves, conditionally speaking, on the poetic language of Pushkin and Tyutchev’s symbolic figurativeness.

However, we did not set ourselves the task of presenting regional poetry as “blossoming” and Russian as “withering”, in terms of the traditional style. Like the metropolitan literary community, the young North Caucasian authors are also diverse in their manifestations, but it is important for them to preserve the ethnic element as the unit of the typological definition of the author’s text; national self-identification is their common goal.

Results

Summarizing what has been said it must be noted, that the phased review of the work of poets of different age groups actively involved in the literary process conducted in the article gives substantial ground to talk about the uninterrupted law of continuity. Modern North Caucasian poetry undoubtedly accumulates in itself the valuable sociocultural experience of several generations. But the national artistic tradition, which the masters of the word are oriented at, is sufficiently open and receptive to assimilating the achievements of world artistic practices and adapting them to their own spiritual and mental needs. In general, the study of the evolutionary aspects of the North Caucasian poetry of the late 20th - early 21st

century allowed to reveal its rather close connection with the socio-political and cultural-historical atmosphere of the era, to highlight a number of key points in the development of the creative consciousness of authors belonging to different national cultures and languages, aesthetic-semantic hierarchy, ethnocultural sources and dominants of value-orientational unity in the content and problematics of their works.

A significant achievement of the reviewed stage of the evolution of North Caucasian poetry was the buildup of poetic and stylistic space. The artistic predilections of classical poets were mainly determined by realistic principles reflecting life. The “thaw” period significantly expanded the stylistic range in which elements of modernist poetics, expression of confessionality, semantics of understated and metaphorical nature of oriental poetry, rhetorical pathos and folklore-song melodiousness coexisted along with the lyrical and romantic stream and elegiac experience; this trend remains vital in the post-Soviet era. The line of development of intellectual-philosophical poetry, the use of traditions of philosophical-allegorical and metaphorical imagery (B. Laipanov, Lula Kuni, E. Kochieva, E. Bogatyryova, and others) seems promising. The stylistic palette of the modern North Caucasian poetry has been supplemented with the stylistics of spiritual verse (A. Bakkuev, M. Tabaksoev, N. Bayramkulov, K. Mamukaev, N. Gogicheva, D. Rakhaeva, Sh. Uzdеноv, etc.), means of surrealist aesthetics are widely used in the works of O. Gibizov, S. Aguzarov.

The younger generation of lyricists has a great instantaneousness of self-expression, they are free from the harsh ideological confrontation so characteristic of their older brothers in the same years. The author's strategies of the new poetry, as already mentioned, are steadily focused on preserving national identity (language, traditions, ethical and aesthetic ideals and ideas, unique in each of its own). Increasing attention to ethnically labeled textual meanings is to some extent associated with the era of global reorganizations that cause a response - the desire to defend the internal, basic components of an ethnos.

Mythologems of the house, the land of the earth (Balkaria / Karachay, Ossetia, Chechnya) - are cross-cutting images in the works of North Caucasian authors; through them, the poets create artistic reality that unites archaic consciousness, historical and social experience with an individual-personal beginning. At the same time, there is a tendency to idealize the way of life of the people, an intensive appeal to ethnocultural material (folklore: rites, everyday traditions, national versions of the epos “Narts”). Of particular note is the fact that in the works of young poets, like their predecessors, there is a tendency towards the actualization of moral issues. The genre-thematic system of the North Caucasian poetry of the post-perestroika period, in line with the national classical tradition, is strongly represented by civil, love, landscape, and philosophical lyrics.

Of course, the difficult political and socio-economic situation in the country created a certain worldview and emotional climate among the representatives of both the new poetic wave and other generation groups.

Conclusion

In the present paper, the problem of generation shift is highlighted - the leading figures of poetry, who entered the history of literature as the "Sixties", those whose creative maturity came in the post-Perestroika era, and the latest generation of the artists of the word, who entered the literary process at the junction of the 20th - 21st centuries. At the same time, a phased analysis of the heritage of the three generational groups makes it possible to more clearly trace the specifics of the relationship of continuity and innovation, the nature of evolution and the prospects for the development of artistic consciousness in a literary region.

As a result of the study, key points in the development of the creative consciousness of North Caucasian authors were identified, the aesthetic-semantic hierarchy, ethnocultural sources and dominants of value-orientation unity in the content and problematics of works were indicated. And the structural features of the poetic text, modified in Russian poetry of the XXI century, in a comparative aspect with the modern North Caucasian poetic culture are also examined.

It is noteworthy, that at the same time the process of personal and creative maturation of the younger generation has undergone serious changes. This is due to the adaptation of information and communication technologies in the society. And here we are talking not only about the transformation of the world perception, but also about the formation of a new model of socialization of the author, which occurs through Internet sites (Poems.ru, Elbrusoid, Stiholov.ru, etc.). Forming a kind of communication environment, such sites provide debutants with the possibility of free publication. As R. Robertson argues correctly, the era of information technology bears many positives for ethnic and sub-ethnic groups, opening up new opportunities for the realization of their ideas in various directions (Robertson 1995: 34). In the aforesaid conditions of freedom of expression - both favorable and complex at the same time - neophyte poets, each in his own way, respond to the challenges of time. Their works are filled with the keenness of a sense of time, emotional and sensual connections. Staying in line with traditional value concepts (love, harmony, faith, good, loyalty to the fatherland, respect for the language and customs of the ancestors), the latest lyrics demonstrate a noticeable update of the subject, the system of images, highlighting the prospect of further development of regional artistic thought.

The noted phenomenon of the problem-thematic and genre-style strategy of the North Caucasian poetry prove significant in the study of the phenomenon of the artistic consciousness of the region.

Recommendations

The results obtained in the article can be used in the study the phenomenon of bilingualism in the NORTH CAUCASUS literature. Theoretical and practical conclusions of this article can contribute to the further research of the problems in the field of cultural studies and NORTH CAUCASUS poetry of the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. It is also possible to use the lecture course on the history of NORTH CAUCASUS poetry and literature of the peoples of the Russian Federation.

References

- Arphan, Ф. (2018) *Galaxy*. Publishing House Дзæуджыхъæу.
- Bakkuev, A. (2007) *Enchantment with mountains. Poetry*. Publishing House Elbrus.
- Bakhtin, M. (1979) *Aesthetics of verbal creativity*. Publishing House Art.
- Beppaev, M. (1985) *Poems. Translation from Balkar*. V. Kostrova, A. Ivushkina. Publishing House Contemporary.
- Gasparov, M. (1984) *Essay on the history of Russian verse*. Publishing House Science.
- Gulyaev, N. (1985) *Theory of literature*. Publishing House Higher School.
- Iriston Poetry. (2012) Чиныгаразæг Хъодзаты Ахсар. Дзæуджыхъæу.
- Kazieva, A. (2003) *Artistic traditions in North Caucasian poetry of the XIX-XX centuries: Ethnocultural factors and context*. Publishing House Science.
- Kerimova, R. (2018) Main motives of A. Bakkuev's lyrics. In: Modern Journal of Language Teaching Methods (MJLTM), 8 (10), 578—583.
- Kerimova R.A., Iskhanova Z.S. (2020) Ethno-religious mentality in modern Karachay-BalkarpPoetry. In: Journal of History Culture and Art Research, 9(2), 337—345.
- Kyodota, A. (2015) *Conversation with time*. Publishing House Дзæуджыхъæу.
- Laipanov, B. (1993) The space of my voice. Vol. I. Poems in translations of Russian poets in 3 volumes, Publishing House Teiri.
- Leiderman, N.; Lipovetsky, M (2003) *Modern Russian literature: 1950-1990. Vol.2*, Moscow: Publishing House Academy.
- Mamieva, I. (2017) *Modern Ossetian poetry: After-life*. In: News SOIGSI, 24 (63), pp. 133-157. DOI: 10.23671 / VNC.
- Posnett, H. (1886) *Comparative literature*. Publishing House Kegan Paul.
- Robertson, R. (1995) *Glocalization: Time-Space and homogeneity-heterogeneity*. In: Featherstone, M., Lash, S. and Robertson, R., Eds. Global Modernities. Sage.
- Suschy, S. (2015) *Modern Russian poetry - The shower stage*. In: PROSŌDIA, 3, 217-226.
- Txagazitov, Y. (2014) *Transformation of ideological, sociopolitical and national-aesthetic consciousness in fiction*. In: News KBNC RAN, 5 (61), pp. 217-223
- Tolgurov, T. (1996) *Informational-aesthetic space of the North Caucasus poetry*. Publishing House El-Fa.

- Tolgurov, T. (2004) *The evolution of tissue imaginative structures in the new-written poetic systems of the North Caucasus*. Publishing House El-Fa.
- Shaitanov, I. (2007) *A matter of taste: A book on modern poetry*. Time.
- Shamanova–Blimgotov, F. (2017) *Karachayan lyric poetry. The evolution of the genre in the historical and literary context*. Publishing House Ilekxa.
- Schrider, Y. (1997) *Law of Lotman in cultural studies*. In: *Information Society: Cultural Studies and Problems*.

Elektronik sources

- Bisultanov, A. *Poetry and war*. Conversation with Chechen lyricist A. Bisultanov (<http://www.nohchipress.info> last contact dat –10.10.2018).
- Kusaev, A. *Writers of Chechnya* // Electronic library of the writers' union of the chechen Republic. (<http://www.chenetbook.info/knigi/xudliteratura/pisatelichechni/index.html> the date of the last appeal was 10/22/2018).



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

Karagöz Sanatçısı Orhan Kurt'la Söyleşi

«İnsanoğlu bazı mesajları vermekte zorlanır. Ya vermekten çekinir, ya vermeyi beceremez. Bir yardımcı, bir araç arar.

En güzel araç Karagöz Hacivat'tır.»

(O. Ak)

Mevlüt Özhan

mevlutozhan@gmail.com - Orcid ID: 0000-0003-3256-9317

Orhan Bey, kısaca kendinizi tanıtır mısınız?

1930 da İstanbul'da doğdum. Babam piyade albayı Sırrı beyefendidir. Babamın mesleği dolayısıyla Anadolu'yu çok gezdik. İlk ve orta tahsilimi değişik yerlerde, yüksek tahsilimi de İstanbul'da tamamladım. Çocukluğumdan beri resim, müzik, el sanatları ve her şeye ilgim vardı. Yani gördüğüm bir şeyi yapmak isterim, yaptığım bir şeyin de en iyisini yapmak için uğraşırım, çaba gösteririm. İlk müzik öğrenmeye başladım. Benim ilk hocam Selanikli Ahmet beyin talebesi Şükrü hocadır. Allah rahmet eylesin. 10 yaşlarında filan idim. Daha sonra tabi müzik cemiyetlerinde çalıştım. İleri Türk Musikisi Konservatuvarı'nda dokuz kurs bitirdim. Elli seneye yakın da İstanbul radyosunda solo okudum, koro çalışmalarına katıldım. Bunların hepsi 1956 ya kadar devam ediyor.

Karagöz sanatına nasıl ilgi duydunuz, kimlerden öğrendiniz?

Tabi benim çocukluk zamanlarımda tek eğlencesi Karagöz'dü. Giderdik kahvelerde filan, yalan yanlış Karagözler seyrederdik.

Oynatanların adını hatırlıyor musunuz.?

Hatırlamıyorum. Ama bana ilk Karagöz'ü öğreten, babamın arkadaşı topçu binbaşı Niyazi beydir. Karagöz oynatırdı. O Karagöz oynatırken ben ona yardaklık yapardım, ço-

cuktum hani, sokulurdum illa bir şey yapayım diye. Oradan öğrenmeye başladım. Çocuklar filan gelince espri olsun diye bana verdi sopaları, o günkü aklımla pata çata güya Karagöz oynatıyordum.

Niyazi Bey sürekli Karagöz oynatıyor muydu?

Hayır hayır, o aile içinde oynatırdı. Topçu binbaşısıydı, o zaman subayların itibarı başkaydı yani onlara karşı davranış çok değişikti. Niyazi bey tasvir de yapardı. Kartondan yapardı, asker postallarını, işte deriyi düzletir, keser biçer onlardan yapardı. İyi tasvirler değildi. Hele bugünkü görüşüme göre önemsenecek tasvirler değildi ama bende ilk ivmeyi, ilk hevesi uyandıran şeylerdi.

Babam Ankara'ya yabancı askerlik şube reisi olarak tayin oldu. Ortaokuldaydım, Hayali Küçük Ali, kardeşimin sünnet düğününe gelip Karagöz oynatmıştı. Onu seyredince hevesim daha çok arttı. İşte birşeyler öğrendim taklit ettim.

Sonra neler yaptınız, başka ustayla tanıştınız mı?

Karagöz' e olan ilgim devam etti ama daha ileriye gidemedim. Ta ki Ragıp Tuğtekin'le tanışıncaya kadar. Ben 1954 te askerden geldim, Sultanahmet'te oturuyorum. Müzikle ilgimi size söyledim, ondört yaşımdan beri de tambur çalarım, tambura aşığım tabi. Sultanahmet'ten yukarı çıkarken bir evin önünden geçiyordum tambur sesi duydum, şöyle merdivenlerden çıktım, basamaklara oturdum, dinlemeye başladım. Birden kapı açıldı “ne yapıyorsun sen burada?” dedi, böyle dağ gibi bir adam. “Şey... efendim ben tambur çalınıyordu onu dinliyorum” dedim. “Niye, ne var yani, neden?” dedi. “Ben de biraz çalarım” dedim. “Ha öyle mi gel bakalım içeri” dedi aldı beni içeri. O yaylı çalardı, mızraplı çalmazdı. Şöyle iki bacağının arasına kıstırır, paçalarını da sıvar, tambur ete değsin de kaymasın diye, amatördü tabi. Tamburu biraz çaldı sonra bana verdi ben çaldım. “Ha sen profesyonelsin” dedi. “Evet hoca ben profesyonelim” dedim. Sonra “Ben Karagöz tasviri yaparım” dedi, işte o zaman hayatımın en büyük hatasını yaptım ve “ben de yaparım” dedim. O gitti içerden Karagöz'lerini aldı getirdi, ben Karagöz'leri görünce şok oldum. Sen de getir dedi. Onun Karagöz'lerinin yanında ben nasıl getirir gösteririm. Sonra Karagöz'le ilgili maceramı anlattım. “Tamam, gel öğren burda” dedi. Böylece Ragıp Tuğtekin'den tasvir yapımını ve Karagöz oynatımını öğrenmeye başladım. İlk önce bir Kürt tasviri yaptırdı, o halâ elimdedir. Allah rahmet eylesin, ona yirmi iki sene çömezlik yaptım. Onun yaşlılığından istifade eden bazı kişilerin yüzünden biraz aramız limoni oldu, ben de ona ruhi baskı yapmamak için elimi, eteğimi çektim.

Biraz Ragıp Tuğtekin' in sanatından söz eder misiniz?

Ragıp Tuğtekin fevkalade büyük bir sanatçıydı. Tasvir yapımı harikaydı. Tasvir yapımında Nazif efendi ve Tecelli beyin devamı idi. En büyük tasvir yapımcıları bana göre bunlar, sanatkârane tasvir yaparlardı. Biliyorsunuz tasvir yapımı naif bir sanattır. Okulu yok, bilmem neyi yok, yani ben senden, sen ondan öğrenirsin. Ama bunu çok fevkalade ilerleten adam Nazif efendidir. Bence Türkiye'nin gelmiş geçmiş en büyük tasvir yapımcısı ve Karagözcüdür. Saray Karagözcüsüydü, tahsilli bir adamdı. Orada imkânları çoktu, orada geliştirdi. Benim elimdeki kalıpların yüzde doksan sekizi Nazif efendinindi. Şimdi... Tecelli Bey, bu

arada hayali Memduh Bey var, yani bunu böyle söylemekle hayali Memduh'u bilmem neyi küçümsüyorum zannetmeyin ama tabi bir okulun sınıfı var değil mi? beşinci sınıfı var dördüncü sınıfı var, bunun gibi. Hocam Ragıp Tuğtekin, Tecelli beyin, Nazif efendi ve Kâtip Salih'in yardırlığını yaptı, çıraklığını yaptı. Benim hocam fevkalade Karagöz oynatmasını bilirdi ama oynatmazdı. Oynatımı zayıftı, Çünkü çok hisli ve duygulu bir adamdı, perdeye doğru konuşurken perdeyi unuttur döner bana anlatırdı. Bütün tekniğini, bütün tefferuatını çok çok iyi bilen bir adamdı.

Ragıp Tuğtekin'in bu kadar güzel tasvir yapmasının sebeplerinden biri ressam ve hattat olmasıdır. Eğer "hat"ta devam etseydi rahmetli hattat Hamit'i bile sollardı, Burada bir hat var, Ragıp hocanın eliyle yazılmıştır. Bir gün bir yere giderken şapkasını giydi paltosunu giydi, ayakkabısını giyerken "Hoca! bana bir yazı yazacaktın ihmal ettin" dedim. "Tamam ver yazalım" dedi. "Gidip gelelim de" dedim. "Yok yok burada şimdi yazalım" dedi. Orada bacak bacak üstüne attı, kâğıdı verdim, dizinde yazdı. Ne yazdı?"Tövbe Ya Rabbi hata râhına gittiklerime, Bilüp ettiklerime, bilmeyüp ettiklerime". Bugün o yazı hat yarışmasında en büyük hattatların arasında derece alır.

Rahmetli hoca fevkalade aceleci telaşçı bir insandı. Yanılıp ta ben ondan bir şey isteyince aramaya kalktı mı Allah... tansiyonu yükselir, kıpkırmızı olur, sinirlenir. Beni iki yüzden fazla evinden kovdu. Çalarım kapıyı açar "haa... gece biraz uyuyamadım, yarın gelersin canım yarın" der kapıyı suratıma kapatır. Bende yapı olarak burnum yere düşse alan bir insan değilim. Gururlu değilim, onurluyum. Ama gider yarım saat dolaşır gelirim kapıyı çalarım, açar"neredesin oğlum be, bir haftadır telefon, telefon yoksun". Beni yarım saat önce kovduğunu unuttu. Ben yirmi iki sene onun evini temizledim, sofrasını kurdum, bulaşığını yıkadım, çömezliğini yaptım. Allah rahmet eylesin, helali hoş olsun. Benim, hakkımı ona helal etmek tabi haddim değil, hakkım ona helaldir ama inşallah oda bana hakkını helal etmiştir. Yalnız şöyle bir şey var, çok zoraki öğrendim ondan. Yani telaşlı olduğu için. Şunu şöyle yap derdi, ben onu tatbik ederken tak elimden alır öyle değil böyledir filan yapardı, ama benim gözüm çok çabuk kapardı. Bütün tekâmülü ondan öğrendim. Bu arada evine bir arkadaş geldi Tacettin Diker, onunla orda tanıştık, derken bir grup olduk onunla.

Tacettin beyle tanıştıktan sonra neler yaptığınızdan söz eder misiniz,

Tacettin Diker iyi bir sanatçıdır. Tanıştıktan sonra 1961 den itibaren birlikte çalışmaya başladık. Biraz tabi sahne tecrübem var benim, uzun yıllarım sahnede geçtiği için birazda arz etme tarafım iyi. İkimizin özelliklerini birleştirdik. Temsil oluyordu gidiyorduk, ben oynatıyordum o yardım ediyordu, o oynatırken ben yardım ediyordum. Karagöz'ün, biliyorsunuz yüzde atmış müziktir, benim müzik tarafım ona çok faydalı oldu Ama asıl Akbank çocuk tiyatrosuna girdiğimiz zaman daha çok birlikte olduk. Yedikule'de bir festival vardı, orada Erol Günaydın bir meddah yaptı, sonra da bizi seyretti çok beğendi "Yav gelin sizi çocuk tiyatrosuna alalım" dedi. Peki dedik ertesi gün randevulaştık gittik, anlaştık ve Akbank Çocuk Tiyatrosu bünyesine girdik. Orada altı sene Karagöz oynattık. O arada tabi pek çok yurt gezisi yaptık, pek çok festivale katıldık.



Orhan Kurt (Akın Kurt arşivi)

Tacettin bey, siz tanışmadan önce Karagöz oynatıyor muydu?

Evet, evet oynatıyordu, iyi ustaydı. Ben Karagöz oynatımındaki tekâmülümün bir çoğunda da ondan faydalandım. Bir de şu var, ben eskiden el kuklası oynatıyordum, sonra bıraktım, sonra yeniden takımlar yaptım. El kuklasında da bir takım usulleri yine ondan öğrendim. Konuşma üslubu ve ritmi güçlüdür, iyi bir Karagözcüdür. Tabi daha sonra ayrıldık. O kendi yoluna ben kendi yoluma. Bir yerde de iyi oldu, neden iyi oldu? bir perdenin arkasına ikimiz sığmıyorduk artık. Hep ben fedakâr davranıyordum, bu durum onu da rahatsız ediyordu. Keşke imkân olsaydı da devam edebilseydik. Tacettin Diker’le çalışırken İstanbul belediyesinde İhsan Hınçer’le tanıştık. Büyük folklorcuydu Allah rahmet eylesin. Otuz üç sene tek başına Türk Folkloru dergisini yayınladı. Bugüne kadar yayımlanan en ciddi folklor dergilerinden biridir, belki de birincisidir. Evet İhsan Hınçer bey beni tanıyor, Tacettin beyi tanıyor sık sık onun odasına gidip konuşuyoruz. Bir gün bana dedi ki “Bak, seni çok seviyorum, sana emrediyorum” dedi. Bak ifadeyi aynen söylüyorum “Sana emrediyorum bu Karagöz’ü bu millete hatırlat, bu sanat çok güzel bir sanat, bu millet bu sanatı unuttu sen bunu hatırlat, sen bunu yapacak güçtesin” dedi.

Bu söz üzerine siz neler yaptınız?

Biliyorsunuz bizim bir Avrupa hayranlığımız var, kendi kendimizi beğenmeyiz. Kültürümüzün de gerektiği yerde olmamasının sebebi bu psikolojik durumumuzdur. Şimdi ben bunu nasıl tanıtırım, ilgilerini çekebilirim diye düşündüm. İlk önce İtalyan Kültür Merkezi'ne gittim. Elimde çanta, dedim “müdür beyle görüşmek istiyorum,” “biz seyyar satıcı almıyoruz” dediler. Beni, taksitle saat satıyorum filan zannettiler. Karagöz oynattığımı anlattım, gittik Müdürle konuştuk. Biz ödeme yapamayız dediler. Ben para istemiyorum dedim, bana salonunuzu verin burada iki oyun oynatayım sizin himayenizde, yani İtalyan Kültür Merkezi organizesiyle olsun.Kabul ettiler, orda iki oyun oynadık. Fevkalade başarılıydı. Orada İtalyanca şarkıları Karagöz'e ilk defa ben soktum. Santaluçia, oselemio filan gibi, Otranto kıyıları gibi. Oradan broşürleri, basılı olan şeyleri aldım Alman Kültür Merkezi'ne gittim.”Ben İtalyan Kültür Merkezi'nde böyle bir çalışma yaptım sizinle de yapmak isterim” dedim. Yani müşteri kızıştırdım. İki oyunda orda oynadım. Ondan sonra Avusturya Kültür Merkezi, Fransız Kültür Merkezi bilmem ne, bütün merkezleri dolaştım. Bu arada Türkler “Allah Allah bu kültür merkezleri bunla ilgileniyor, bunda bir iş var dediler. Hatta hiç unutmuyorum Avusturya kültür merkezinde oynarken Vedat Nedim Tör, Aziz Nesin geldiler seyrettiler. Bu kültür merkezlerinde oynatıp tanıtım yaptım.

Kültür Bakanlığı ile görüşmediniz mi?

Bir gün HAGEM (Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü),Ragıp Tuğtekin'den, Karagöz tasvirleri koleksiyonu almak istedi. Hoca yüz otuz parça tasvir yaptı. Ben, hocayı ve Tacettin'i arabama aldım birlikte Ankara'ya gittik. O zaman HAGEM' in başında Nail Tan bey vardı, teslim ettik.

Oranın ismi o zaman Milli Folklor Araştırma Dairesi idi.

Evet.

Tabi benim büyük şansımıdır Nail Tan beyle tanışmak. Orada şöyle bir konuşma oldu. Nail bey,”Karagöz yapımını filan öğretecek bir kurs açalım” dedi. Sonra İstanbul'da kurs açıldı bizler hocalık yaptık.

Bu kurs kaç yılında yapıldı hatırlıyor musun?

Hatırlamıyorum, notları var ben onları sana vereyim. Güner Sernikli kurs müdürüydü.

Bundan sonra bakanlığın yaptığı bütün kurslarda Karagöz yapım,Karagöz oynatım çıraklık, efendim... tekâmül, müzik bütün kurslarda öğretim görevlisi idim. Ama bugünkü edindiğim tecrübe şu ki bu iş kursla olmuyor. Kursla olmaz, Karagöz'ü öğrenmek için mutlaka usta çırak eğitimi lazım. Bugün Karagöz oynatanlara“ustan kim” diyorum,“benim ustam yok” diyor. Olmaz böyle bir şey.Yani bu işin kurslarla olmayacağını ben anladım. Ama yine de bu kurslarda birçok arkadaşla bir ivme verdik, bir heves verdik.

Orhan bey, Karagöz sanatı uzun süre çalışarak öğrenilecek bir sanat. Çok yönlü bir sanat. Sanatçının; iyi bir aktör, müzisyen, yönetmen, teknisyen, tasarımcı, tasvir yapımcısı hatta organizatör olması gerekiyor. Analiz, yorumlama ve yeni bir şey yaratma yeteneğinin olma-

sı, aynı zamanda okuması, güncel olayları takip etmesi, yorumlayabilmesi gerekiyor. Bütün bunlar uzun sürede kazanılan özellikler.

Biraz önce kursların başarılı olmadığını söylediniz. Bunun bir okulu da yok şu anda, gençler uzun süre birisinin yanında artık çırak veya yordak olarak çalışmıyorlar ve bir bakıyorsunuz bir iki ay çalışma ile Karagöz oynatmaya başlıyorlar. Bu konudaki düşünceleriniz ve önerileriniz neler?

Karagöz sanatçılarındaki özelliklerin bir çoğu Allah vergisi. Bugün Karagöz oynatan bu çocukların yüzde doksanında narsız var, yani ben bu işi öğrendim diyor. Yani Karagöz'ün bu kadar zamanda öğrenilmeyeceğini idrak edememiş insanlar bunlar. Bakın ben altmış küsur senemi verdim, bugün dahi ben kendimde birçok eksik görüyorum. Ama diyeceksin ki; eksikler filan, ama topluma hitap edebilecek seviyeye gelmiş olmak kâfidir. Oradan sonrası senin bileceğin iş, üstüne koyarsın koymazsın. Ama bu çocukların yüzde doksanında bu yok, iki pampam yaptım mı bu iş bitti zannediyorlar, hayır değil. Mutlaka şu anda yaşayan ustalar var, birinden birinin peşine takılacaklar. Mesela bir Metin Özlen var. Bunun yanına bir, iki kişi sokulup, beraber gidip gelip öğrenmeli. Bir Metin Özlen kolay yetişmez. Mesela benim yanımda şimdi Erдің var her oyunuma gidip geliyor. Artık Erдің'in eline sopaları veriyorum.

Size bir şey anlatayım Şinasi daha kursa devam etmemişti. Ben ona gidiyordum oyunlar oynatıyordum. Onun dükkânının önündeki koridorda arka kapıları kapatıp, perdeyi kurup Karagöz oynatıyordum Turistlere. Şinasi' de yanımda oluyordu derken ilgi duydu, öğrenmeye başladı. Bursa'ya gidip geldiğimde bana yordaklık etti, festivallerde diğer arkadaşları izledi, yordaklık etti, kurslara katıldı ve Şinasi öğrendi. Şinasi bunu benden öğrendi. Tabi her Karagözcünün de öğretme kabiliyeti bir değil. Senin gözün öğrenme hırsız olacak çabuk kapacak. Festivallerde çok tecrübelerim oldu. Geleneksel tiyatro festivallerinin tamamına katıldım. İzmir tiyatro festivallerinin tamamına katıldım, Bursa tiyatro festivallerinin tamamına katıldım. Her festival insana bir bilgi, bir tecrübe kazandırıyor.

Peki bu festivallerde sanatçılar birbirlerinden bir şeyler öğreniyorlar mı? Samimice söyle.

Hiçbir şey öğrenmiyorlar.

Neden?

Neden? Birbirlerini seyretmiyorlar? çünkü herkes ben çok biliyorum, iyi biliyorum diyor. Mesela ben yalnız kaldığım zaman, kendi kendime, affedersin, “bu gün yaşayan kaç tane Karagözcü varsa hepsini yan yana koy hepsini sağ cebimden çıkarırım diyorum” ama, birini seyrederken, bir Metin'i seyrederken bir hareketini görüyorum “Aman, bu demektir ki benim öğrenebileceğim şeyler var yani” diye düşünüyorum. Herkesin herkesten mutlaka öğrenebileceği bir şey vardır. Şart olan ne? bir kere dinleyeceksin. Bir kulak ver ne diyor. Hesabına gelen bir şey varsa alırsın, gelmeyen almazsın.

Ben çoğu festivalde oyunları sanatçılarla da birlikte izliyorum genellikle. Bazen de ayrı oturuyorum, perdedeki oyunla birlikte oyunu izleyen sanatçıları da izliyorum ve tepkilerini

görmeye çalışıyorum. Hiç olumlu izlenim bırakmadılar bende. Çünkü hep hata aramak için izliyorlar gibi geldi bana. Hata olabilir, yanlış da olabilir. Bunun dürüst olarak gidilip “usta şu kısmı şöyle yaptınız, acaba şöyle yapsanız daha iyi olmaz mı? bir deneyin bakalım” şeklinde söylemesi gerekmez mi?

Bir arkadaş, ismi lazım değil, benim oyunumu izlemiş ve eleştirilerini yazmış. Orhan Kurt’un oynattığı tasvirler ufakmış, 34 santimetreymiş, salonun altıncı sırasındakilerden sonrakiler bunu görmüyormuş, efendim renkler belli olmuyormuş. Şimdi bu, bu arkadaşın Karagöz hakkında en ufak bir bilgisinin olmadığını gösterir. Madde 1, niye 34 santimetre? neden 38 değil de 34? Çünkü efsane ne der, çarıklarını çıkarmış bir elini Karagöz bir elini Hacivat yapmış. Çarığın altını ölç 34 santimetre. Ben onu altmış santim yapamam mı? Daha boylu poslu yaparsınız. Karagöz vücut diliyle anlatır. Karagöz anti illüzyonist bir sanattır, illüzyon yoktur. Karagöz’de ses ve hareketle karşındakine etki yaparsın. Tasvir biraz ağırca olursa hareketleri de ağır olur. O zaman istediğin etkiyi yapamazsın. Yani 34 santimetreye laf söylemek cehalettir. Çünkü Karagöz Hacivat 34, Himmet 42, Aydınlı efe 44, Bebe Ruhi 31 santimetredir gibi.

İkincisi, Almanya’ya gittim, Ulm şehrinde Ştallhalle diye bir salonda oyun oynayacağım. Tavan yüksekliği 18 m. olan bir salon. Düşünebiliyor musun? bir salon var 60 m., ben perdemo ortaya kurdum, sonra aradım perde nerede? Perdemo bile bulamıyorum. Havzmaistırı çağırdım, ışık dedim, bir kolu çekti hır hır, tüm camlar kapandı. Camlar da 1 metreye 16 metre. Bir baktım havzmaistırı iki kişi çağırdı. Tuttular benim perdeyi ta oraya götürdüler. Herhalde oyun iptal oldu dedim. Bir makine getirdi perdemın önüne koydu, ışıklar söndü ben oynatıyorum, benden aldığı görüntüyü sinema perdesi var 6x18m. sinema perdesine verdi ve benim elimden sopalar düştü. Benim Karagöz’üm oldu 1,60m.boyunda, renkler Allah... ben başladım oynatmaya, oynadım da oynadım. Bir çengi oynadım çengiden fazla ben göbek attım. Şimdi teknolojinin bu günkü durumunda bunu söylemek cehaletten, üstün körü konuşmaktan başka hiçbir şey değildir.

Orhan bey... biraz önce sanatçıların genel durumuyla ilgili konuştuk. Yeni yetişen sanatçılara önerileriniz nedir? Ne yapmaları, nelere dikkat etmeleri gerekir?

Karagöz oyunu karakteri itibarı ile, naif sanat olması nedeniyle usta çırac olarak öğrenilir. Nazari olarak ben kitabı alırım okurum oradan öğrenirim demek yanlıştır. Onun için eğer hakikaten Karagöz’ü öğrenmeye niyeti varsa “ben bunu öğrenip iyisini yapacağım” diyorsa mutlaka bir ustanın peşine takılmalı. Şu an gençlerin büyük şansı var. Mesela kocaa Tacettin Diker hoca var, bir kocaman Metin Özlen usta var, bir Ünver Oral var, bir Orhan Kurt var. Bunların peşine takılıp öğrenmek lâzım. Ben bunu öğrendim dememeli çünkü sonu yok. Ben altmış küsur senedir öğreniyorum, daha da öğrenemedim. Daha ne zaman öğrenirim onu da bilemiyorum, yani sonu yok. Öğrendim dediği yerde insan kalıyor.

Nedir enstrümanları Karagöz oynatmanın. Müzik öğreneceksin en azından, konservatuar mezunu olmaya da ihtiyaç yok. Her insan şarkılar mırıldanır değil mi? Annelerimiz de bulaşık yıkarken şarkı okuyor, şarkıcı mı bunlar, hayır. Karagöz’de de, kendi okuyabildiğin şarkıları tespit edip, onları biraz geliştirip oyunun içine monte edersin. Mesela yaşlı gelirken

“fesleğen ektim gül bitti” yerine “bir bahar akşamı” nı okursan belediye yasak mı yazar? yok canım. Maksat uygun bir şarkı okumak. Şimdi, anakronizm şarttır, yani her zaman müzik yenilenir, eski müzik gider yeni müzik gelir. Bu yeni müzik geldiğine göre sende müziğini yenilemelisin. Fakat öğrenip tatbik etmek şartı ile.

Mesela perde çok önemli bir şey biliyorsunuz. Kem alet ile kemalât olmaz. Bu perdenin en mükemmelini ben yakaladım bugün. Gel bak gör, bakma, etme, verme demiyorum ki, gelene kapım açık. Ben tasvirlerimi Avrupa’ya götüreyim, Yüz tane tasvirin içine koysunlar, hemen bakarlar “Bu Orhan Kurt’un” derler, anlarlar. Niçin, iyisi olduğu için. Her yaptığının iyisini yapmaya çalış, iyisini yapan ustalarında peşinden ayrılma. Mesela benim yanımda Erdinç Demiray var, yirmi senedir benim yanımda. Şimdi baya baya mükemmel el peşrevlerini öğrendi. Geçen gün kayık oyunu oynattım “Ya hoca sen bu kayık oyununu da hiç oynatmamıştın” dedi. Dedim oynattık işte, ne olacak dedim. Kayıklardan iki tanesini verdim ona o oynattı. Giriş çıkışları, iskeleye gelen tasvirleri o şey yaptı. Ben, o bir hata yaptığında düzelttim. Bir tasvir konuşurken insan konuştuğunu onun hareketleri ile ifade edersin. Heykel gibi duran bir adamın konuştuğunu anlatamazsın seyirciye, onlara dikkat etti, onları yapmaya başladı en zor şeyi. Folklor oyunlarını takır takır oynatıyor. Neden çünkü peşimde dolaşıyor. Sen de bir şeyler öğrenmek istiyorsan birilerinin peşine takıl. Ama bazıları gibi ben bunu biliyorum efendim, ben öğrendim, ben yapıyorum dersin olmaz. Fevkalade kötü eleştiriler alırsın, eleştiriyi kale almazsan, haline hareketine dikkat etmezsen ilerletemezsin bu işi.

Karagöz sanatçısı olacak kişinin okuması lazım. Eğitimsiz, diplomasız bir insanın Karagöz oynatması biraz zor olur Mevlüt bey, yani eğitilmiş insanın oynattığı Karagöz mutlaka fark ediliyor.

Karagöz’ün teorisi hakkında da yani tarihi, tipleri, tekniği oyunun genel özellikleri hakkında da bilgi sahibi olması gerekiyor değil mi?

Gayet tabi. Teorisi hakkında bilgisi olması lâzım. Bir de şunu çok iyi bilmeli. Karagöz dört ayaklı bir masadır. Birinci ayağı materyal, ikinci ayağı tasvir ve oynatım, üçüncü ayağı müzik, dördüncü ayağı da artistlik. Bu dört ayaktan bir tanesi olmaz ise olmaz. Materyalin yani tasvirlerin, perden, şunun bunun iyi olmaz ise üç ayaklı masa devrilir.

Müzik olmazsa mutlak sarkar. Bakın Karagöz’de nareke kullanılır değil mi? Kitaplarda der ki delinmiş bir kamyştan zırlı çıkar. Hayır efendim narekeyi kullanan bir adam mükemmel müzik yapar. Ben size onunla rapsodi çalarım. Bunun haricinde narekenin ne zaman kullanılmaya başlandığını pek bilmiyoruz ama çok uzun bir mazisi yok, ondan evvel ne kullanılıyordu acaba. Çok kolay ve çok basit. Gene Allah rahmet eylesin Ragıp hocamın sözü, sipsi.

Sipsi mi kullanılıyordu?

Evet, bakın içerde var, bende sipsi var. Çatlatılmış kamyş denilen işte o. Yani müziği bilen adam onunla da bir iki melodi yapabilir. Hatta nareke yerine sipsi kullanmak bence daha da iyidir, geçerlidir. Çünkü sipsi tam bir müzik aletidir. Mesela nareke de bir ses çıkaracaktır. Oooooo.....narekeyi azınıza getirip bu sesi narekeye verdiniz mi narekeden zırlıtyla birlikte bu ses çıkar. Sonra tef çalmak.

Tefe geçmeden önce nareke konusunda bir şey soracağım. Karagöz sanatı bir komedi sanatı ve nareke de bunun bir parçası. Yani çıkardığı zırlıklı sestten dolayı o da bir komik unsur yaratıyor. Sizin söylediğiniz anlamda tam bir müzik aleti gibi kullanılabilir mi?

Bakın... aslolan bunu çalmayı öğrenmektir. Çalmayı öğrendikten sonra komik unsur olarak kullanmak senin inisiyatifinde. Yani narekeyle müzik yapmayı öğrendin, ondan sonra istediğin gibi onu komik de kullanırsın, normal müzik yapar şekilde de kullanırsın.

Biraz önce özelliklerini saydık ama, Karagöz sanatçısının aynı zamanda diksiyonunun, ses tonunun, ses taklitlerinin çok iyi olması gerekir bence.

Bunlar tabi ince meseleler. Spikerlik yapıyor ne dediğini anlamıyorsun. Kazım diyor, Azarbaycan diyor, Hakkari diyor. Ben Hakkari diye bir yer bilmiyorum, Hakkâri dir benim bildiğim, Kâzım'dır, Azerbaycan'dır. Efendim aksan sirkonfleksi kaldırıyorum. Olabilir ama bu adamlar yaşadığı sürece ben onu kullanacağım. Başka türlü benim onu ifade etmem mümkün değil.

Biraz da tasvir yapıcılığınızdan söz edelim isterseniz.

Tasvir yapımında gelmiş geçmiş en büyük ustaların çok mükemmel bir sentezi olan Ragıp Tuğtekin'in ekolünü devam ettiriyorum. Diyeceksiniz ki sen Ragıp Tuğtekin'den bunu öğrendin ama icazet aldın mı? Şimdi ben icazetimi size okuyorum. Ragıp Tuğtekin'in ifadesi. "Bugüne kadar kendi istediğim gibi bir talebe yetiştirdim. Bu talebenin adı Orhan Kurt tur". Bu söz Kültür Bakanlığı Milli Folklor Dairesi Başkanı Nail Tan'ın, Türk folklor Araştırmaları dergisi için sayın Ragıp Tuğtekin ile yaptığı röportajda yer almaktadır. Buda benim icazetim.

Tasvirleri önceden ham deri ile yapıyorduk. Kazıyoruz kazıyoruz bilmem ne yapıyoruz filan. Arkadaşımızın biri bir cam deri yaptırmış Ankara'da birine. Kime yaptırdın? söylemedi. Ben de Bursa'da Muhsin'i aradım anlattım(Bursada Deri işleme atölyesi olan kişi) . böyle, böyle. Bana cam deri yap dedim. Çünkü eskiler cam deriyle yaparlardı.

Cam deri ile normal işlenmiş deri arasındaki fark ne?

Anlatacağım şimdi deriler arasındaki farkı da. Cam deriyi alırsın, koyar yaparsın. Cam deriyi elinin üstüne koy kıllarını bile görürsün, o kadar mükemmel. Dört sene takip ettim ve Muhsin'e yaptırdım. Muhsin şimdi özel olarak cam deri yapıyor.

Başka bir şey; tasvir yapanlar var, gençler var. Orhan Kurt para kazandı biz de kazanalım diyorlar, haklılar tabi. İyi ama aynı deriyi kullanıyor musun? Evet. Aynı boyayı kullanıyor musun? Evet. Aynı mesaiyi sarf ediyorsun evet, ama birader yumurtayı buraya koyacağına buraya koyuyorsun sen, buraya koyman lazım. Bunun için de ne lazım? Öğrenmen lazım. Gel öğretelim, senden bir maddi menfaat beklemiyorum. Bir tanesi gelmiyor. Bu iş birikim, tecrübe işi, bu iş yılların işidir, emek işi. Ben bu işe tasvir yapımını bilen bir adam olarak başladım. Şimdi bu işte ilim yaptım. Yirmidört saatim okumak yazmak tetkik etmekle geçti.

Yaptığınız tasvirleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bak nasıl değerlendirdiğimi anlatayım. İstanbul'da iki tane yer var onlara veriyorum.. Kapalı çarşı beni tanır bilirler. Mesela kapalı çarşıda satılan tasvirler var. Ali'nin, Veli'nin bilmem kimin, ama daha iyisi Orhan Kurt'un derler, yanlarına adam katarlar evime gönderirler,

ben satışı yaparım onların da yüzdesini veririm kalker giderler. Şu anda dahi aşağı yukarı kırk elli tane koleksiyon siparişim var.

Ankara devlet tiyatrosu Geçmiş Zaman Olur Ki diye bir oyun oynadı Münir Caner bey yönetiyordu. Münir Caner beyle ben İzmir'deki festivalde tanıştım. Tasvirlerimi gördü ve o oyunda kullanmak üzere tasvir sipariş etti. Yani pek çok kişiye kuruma tasvir verdim. Şimdi tasvir yapımında iyi bir yere geldim.

Sergiler açtınız mı, yurtdışındaki müzelerde tasvirleriniz var mı?

Pek çok sergi açtım. Beyoğlu sanat galerisinde açtım, Alman Kültür Merkezinde Karagöz kalıplarıyla ve tasvirlerimle sergi açtım. Yurt içinde ve yurt dışında çok sergiler açtım, hepsini hatırlayamıyorum.

Tasvirlerim çok değişik müzelerde var ve sergileniyor. Mesela Osaka Etnomüzikoloji Müzesi'nde yüz küsur tasvirim var. New Mexico Müzesi'nde yüz kadar tasvirim var. New-castle Müzesi'nde İngiltere'de tasvirlerim var. Almanya'da birçok müzede var. Frankfurt Müzesi'nde var, Berlin Müzesi'nde var. Şahısların koleksiyonlarında var. Benden birisi tasvir almaya kalktığı zaman evvela soruyorum ne yapacaksın?. Eğer bunu teşhir edecekse yani başkaları da göreceksa o zaman seve seve yapıp veriyorum.

Yardımcınız var mı?

Eşim Hayret Kurt var. Bana yardım eden eşimin de çıraklık ve oynatım kursundan iki tane belgesi var. Kırk yıldır bana yordaklık yapmaktadır ve yordaklıkta çok iyi bir yere geldi. Mesela ben Romanya'da bir yarışmaya gittim. Yarışmaya gittiğimden haberim yoktu. Festival diye gittim ama bir yarışmaydı. Orada yarışma nereden başlıyor? Ayakkabınızın rengiyle, çorabınızın rengi birbirini tutuyor mu, oradan başlıyorlar adamı eleştirmeye. 5 tane hakem var. Ben Cazular oyununu oynattım. Cazular oyununda trafik biraz zordur. Bilmeyen bir adamla Cazuları oynatamazsınız. O trafiği tık demeden yapmak lazım. Çünkü salonda 200 kişi vardı, bu 200 kişinin en aşağı 95 tanesi sanatçı idi ve böyle "aa ne güzel" diye seyretmiyorlar, bütün eleştirel mekanizmalarını harekete geçirmişler öyle seyrediyorlar. Eşim orada bana yordaklık etti. Yanımda Ahmet Karakman da vardı. Onunda hakkını inkâr etmem. O da en azından beni zorlayacak bir duruma sokmadı, bana gayet güzel eşlik etti ama yordakım Hayret Kurt'un yardımı bana orda birincilik getirdi. Ondan sonra İstanbul'la geldim, orada aldığım birinciliğinin burada en ufak bir yansıması olmadı. Mevlüt bey benim bunlara hiç ihtiyacım yok, ben Karagöz'ün neferiyim. Bir misyon yüklenmişim ve bu misyonu da bana hocam Ragıp Tuğtekin ve rahmetli İhsan Hınçer yüklemiş. Bu misyonun nasıl bir yük olduğunun idraki içindeyim. Bütün gayretim Karagöz'ü tanıtmak. Orada, birinciliği aldım geldim. Bunun buradaki gazetelere aksetmesini isterdim, tabi istediğim olmadı.

Siz usta olarak, Erdinç Demiray yanımda yetişiyor dediniz. Oynatım ve tasvir yapımıyla ilgili başka yetiştirdiğiniz kimse var mı?

Şimdi söyleyeceğim. Erdinç tasvir yapımıyla uğraşmıyor sadece oynatımla uğraşmıyor. Oğlum Akın kurt, benim hocamın bana söylediği şeyleri söyleyebileceğim bir seviyede. Yani istediğim gibi yetiştirdim tasvir yapımında. Oynatımında manipülasyonu eksik çünkü işi var,

bankada ikinci müdür. Ama “Oynatamıyorum, aman Akın ben gidemiyorum” dersem gelir oynatır, benim yerimi yüzde yüz kapatamıyorsa bile işi problemsiz bitirir.

İlerde oynatmayı düşünüyor mu?

Şu anda bir şey söyleyemiyorum. O işin hengamesi içinde biraz zor. Bir de Murat Hutten var, oynatamıyordu ama tasvirde baya ilerlemişti. Ben bir sergi açtım Orhan Kurt ve talebele-ri diye. Akın’ın tasvirlerini koydum, Murat’ın tasvirlerini koydum. Sabahattin Batur diye bir arkadaş vardı, eski Topkapı Müze müdürü idi, onun dizaynı ile yaptık sergiyi. Çok da güzel sergi idi, günde hilafsız beş, altı yüz kişi sergiyi geziyordu.

Murat tasvir yapmaya devam ediyor mu?

Bilmiyorum ki, herhalde ediyor. Onun da işi var, doktorluğu bilmem ne, yapıyorsa da hobi olarak, bilmiyorum yani.

Ondan başka Bursa’da çocuklar var, mesela Tayfun (Özeren) . Kurslarda ve festivallerde bizleri takip ederek yetiştiriler.

Orhan Bey; Karagöz’ün tekniğinde, oyun konularında ve tiplerinde değişiklik yapılmalı mı, siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Örneklerle anlatmaya çalışacağım. Önce perdeden başlayalım. Perde. Kârı kadim perde. Yav kârı kadim perde kârı kadimde kaldı. Şimdi ben sana bir tane perde kuracağım. Şu duvara bir çivi çak, bu duvara da çak, ger ipi, o böyle sallansın ne kadar rezalet, meşale yak. Mesela ben paravan perdeyi icat ettim. 50 ye 100 parçalardan monte, ortaya beyaz perde, eğimini verdim, 10 cm eğimlidir ki tasviri gayet güzel kavrasın. İkinci bir ayrıntı daha var, geçen gün benim çıraklar perdeyi kuruyorlar, germişler davul gibi, olmadı dedim.”E hoca gayet iyi gerdik”, e olmadı, gayet iyi gerdğin zaman perde tasviri tutmaz. Biraz gevşek olacak ki perde tasviri tutsun da tasvirler flu olmasın. Anlatabiliyorum değil mi ?

Ahşap perdem vardı, beni Almanya’ya yolladınız, havaalanında tarttık elli iki kilo yük. Dedim ki “Orhan bu hamallıkla olmaz, çalıştır kafanı bunu geliştir”. Geliştirdim, bak ondört sene uğraştım bir mekanizma buldum. Benim şimdi alüminyum perdem var dört buçuk dakikada kuruluyor, ağırlığı da onaltı kilo. Eskiler bildiklerini saklarmış değil mi? Ben bu perdeden beş tane arkadaşlar için yaptırttım. Şimdi benim alüminyum perdemi şak açıyorum, işim bitince tak tak kapatıyorum, hop gidiyorum. Ön tarafın kumaşını önceden çengelle yapıyordum. Şimdi kedi dili var, kedi dilini tırrrrt yapıştırıyorum birbirine. Ama o alüminyuma nasıl yapışacak. İki taraflı bant var adam asarsın. Onu buldum onu yaptırdım. Yani bunlar hep deneme, uğraşma, araştırmadır.

Daha pratik oluyor, kurarken çabuk kuruluyor, az yoruluyorsunuz.

Tabi tabi, Mevlüt bey, bugünkü şartlara uygun perde kuracaksın. Uygun oyun oynatacaksın. Ben çoğu zaman bakıyorum salona. Bir Karagöz oynatıyorum, Hayret diyor ki “sen ne yapıyorsun böyle”. Ben ne yapıyorum? Maksadım Karagöz’ü salondakilere beğendirmek ve o Karagöz imajını onlara yerleştirmek.(bir fotoğraf göstererek) Bir oyun oynattım burada Mevlüt bey, bir gör yani. Ana baba günü, 23 Nisanda. Şimdi ben onlara ne oynatayım. Efendim bilmem ne olmuştı, filanca kişi gelmişti, yok ya yok. Değiştii işte konular değişti. Mesela

ben bilgisayar konusunu işliyorum. Mesela matematiği işliyorum. Yav ben yüzbin lira aldım yüzbin daha aldım etti üçyüzellibin diyorum. Çocuklar bağıırıyor ikiyüzbin, ikiyüzbin eder. Şimdi Karagöz çocuklara soruyor diyor ki “yüzbin lira ,yüzbin lira daha ikiyüzbin lira mı eder”, çocuklar “evet... ikiyüzbin lira eder” diyorlar. Bana bak yanlış hesap yapmayın sonra Hacivat’la kavgâ ederiz gibi.

Mesela bilgisayara bilgi sandığı diyorum, Çocuklar bağıırıyorlar “bilgisayar, bilgisayar” diye. “Ha bilgisayar” diyorum “ama bozukmuş”. “Neden bozukmuş” diye soruyor Hacivat, Karagöz’de “Valla aradım aradım hiç bende bilgi yokmuş” diyor, falan filan gibi.

Bugün ne var öğretmenler haftası. Onu işliyorum. Trafik haftası onu işliyorum. 23 Nisan onu işliyorum.

Konulara göre yeni tipler, yeni tasvirler yapıyor musunuz?

Şimdi bakın, yeni tipler derken şunu söyleyeyim. Bazı arkadaşlar isim lazım değil Karagöz’le Hacivat’ı bugünkü kılık kıyafetle çıkıyorlar. O zaman Karagöz Hacivat olmuyor o. O başka bir şey oluyor. Ben onu şöyle hallettim. Bunu kayda geçirmen beni çok memnun eder. Sen de benim ilk şahidimsin. Karagöz’le Hacivat iş arıyorlar. Kayıkçı oluyor, yazıcı oluyor, salıncakçı oluyor, şu oluyor bu oluyor. Mesela Hacivat geliyor, “Bana bak Karagöz iş bulduk” diyor. “Ne işi?”, “oyun koyacağız”, “nereye odun koyacağız?” Bu kaba bir anlatış. Ben Hacivat’ı oyun kuyucu, Karagöz’ü de yardımcı yaparım. Macbeth’i oynatacağız, Karagöz, Macbeth’i tanımaz, “kim o” diye sorar, Hacivat, Macbeth’i anlatır, sonra Karagöz’le Hacivat, Macbeth’i takdim ederler ve perdeden çekilirler. Macbeth oynuyor, kendi kıyafetiyle, kendi kılığıyla. Mesela ne bileyim Cimri’yi oynayacağım ben. Karagöz’le Hacivat takdim eder çekilir, Cimri’yi oynatırım. Bu benim bulduğum bir buluştur, ben buldum, ben tatbik ettim. Karagöz’le Hacivat’a ben bu görevi verdim. Karagöz’le Hacivat oyun koyucudur.

Yani Karagöz’le Hacivat olduğu gibi kalacak, diğer tipler değişebilir diyorsunuz?

Onlar aynı kalacak, çünkü diğer türlü Karagöz olmaz. Oyundaki diğer kişileri kim varsa tamamını oraya getirir oynatırsın, sonucu yine Karagöz’le Hacivat bağlar. Arkasından folklor gelir. Vaktiyle bir arkadaşım “Karagöz’le hep çengi oynatıyorsun, çengi yerine halk oyunu olmaz mı?” diye bana sitem etmişti. O arkadaşın sözüyle, Karagöz’de şimdi benim zeybeğim var, kaşıkçılarım var, Laz ekibim var, Doğu Anadolu ekibim var. Davul zurnayla çıkıyorlar yer yerinden oynuyor.

”Ben bunu yaptım onlar anlamadı” diyemeyiz... Hayır, “ben anlatamadım kabahat benimdir” demeliyiz. Eğer onlara beğendiremedimse suç benimdir. Prensip budur.

Karagöz’e talep ve sevgiyi çoğaltmaya uğraşıyorum. Karagöz’de yok yok. Sınır yok. Edep ve mantık dahilinde, mantıksız iş yok. Mesela Yazıcı oyununda adam geliyor bir mektup yazdırıyor bilmem ne. Şimdi günümüzde bu geçerli mi? değil. Böyle bir şey olabilir mi günümüzde? Eminönü’nde daktilolar vardı onlar bile kalktı oradan. Ama günümüzde ne olabilir?, Hacivat bir turizm bürosu açar, Karagöz büroda, mesela Almanya’ya gidecekler hizmet vermeye uğraşır. Tiryaki gelir, Tiryaki niçin gidecek Avrupa’ya? duymuş orada iş var, işsizlik parası var. Mesela Laz kemençesini dinletmeye gidecek. ”Herkes çalayı, bende kemençe çalarım” işte filan filan.

The Marmara otelinde lions klüplere bir oyun oynayacağım. Allah bilir çoğu zaman ne oynayacağım. Valla bilmiyorum, cd çalışmaya başladı mı arkası gelir. Oyuna başlamadan önce “lions kulüpte Karagöz’ün ne işi var” gibi bir tavır yapıldı. Tepem attı, ne oynayayım, ne oynayayım derken “ne iş yapıyor bu adam” doktor, yanında yirmi, otuz tane de doktor arkadaşı var. Doktor olur da Karagöz doktor olmaz mı? Bal gibi olur. Oyuna başladım, Karagöz hastalandı. Hacivat aldı onu doktora götürmeye, Hacivat Karagöz’e “Benim biraz işim var, sen burada otur ben yarım saat sonra geleceğim” dedi. Karagöz oturdu ve uyudu. Uyumadan önce de “yaa ammada para kazanıyordur bu, vizitesi otuz bin lira, çok para kazanıyordur” dedi ve uyudu. Rüyasında Karagöz doktor oldu. İşte mesela Laz geldi Laz, “Beni muayene et, benim memlekette ninem hastadır” dedi. Doktor Karagöz “Hasta olan ninense, seni niçin muayene edeceğim?”, Laz’ da “Sen beni muayene et bana ilacı yaz, ben alır ona götürürüm” diyor gibilerden eleştiriler yaptım. Orada doktorları eleştirdim ama edep seviyesinde. Doktor geldi dedi ki” doktorları çok yerden yere vurdun Orhan bey”. Yok dedim, bunlar güncel konular.

Mevlüt bey,”Ferhat ile Şirin” i nerde oynatırım ben. Bir ilim toplantısı olur, bu işin ilmini yapanlar, tetkikini yapanlar gelir onlara örnek olarak oynatırım. Mesela bir “Ödüllü”, Bir ”Pehlivanlar” oyunu vardır. Şimdi ben bunu nasıl oynatırım, kime seyrettirebilirim düşünmem gerekir. Ama burada önemli olan fikrimiz ne? Karagöz’e ilgiyi artıracamız, Karagöz’ü sevdireceğiz. Sonra insan bildiğini çok sever. Onların bildiklerini Karagöz oyunu içinde arz etmeye uğraşacağız, benim çabam uğraşım bundan dolayıdır.

Karagöz’deki müzikte nasıl bir iyileştirme yaptınız.

Şimdi Karagöz’de müzik... Karagöz’de, Karagöz’e özel yapılmış bir müzik yoktur. Karagöz müziği diye bir müzik yoktur. Karagöz’de fasıl müzikleri kullanılır. Bu da Karagöz’ü oynatanın müzikteki iktidarı kadar olur. Mesela büyük müzisyenler Karagöz’de besteler okumuşlar, çağrılar okumuşlar, ağır eserler okumuşlar o zaman için iyiydi. Günümüzde ben bir ağır besteyi Karagöz’ün başında okusam kimse buna hoş bakmaz. Ben güncel müziği takip ediyorum, Onun içinden seçiyorum, uygun gördüğümün birini oraya monte ediyorum. Ama salondakilerin en aşağı yüzde ellisinin bu eseri bildiğini ve sevdiğini tahmin edersem oraya monte ediyorum. Bu bir uğraşıdır, tetkik ister.

Burada müzikle ilgili başka bir şey sormak istiyorum. Önceleri Karagözcülerin yanında bir müzik grubu bulunuyormuş. Şimdi müzikler sanatçılar tarafından değil başka sanatçıların söyledikleri şarkılar ses cihazlarıyla veriliyor buna ne diyorsunuz?

Karagöz’de müzisyenler..., Bu müzisyenleri bulundurmak ekonomik güç ister. Bugün ben yanıma beş tane müzisyen alsam onlar benden bir milyar para isterler. Bunu ortaya çıkaran ekonomik güçtür.

Karagözcü müzik bilmiyorsa, iktidarı yoksa o şak diye sırtıyor. Yani Karagözcünün müzik bilmesi ana şart, müzik birinci derecede şart. Şarkıları kendisi söylemeli. Bunlar, bu söylediklerim çalışmakla idmanla bilmem neyle kazanılmayacak şey değil, kazanılır. Müzik kursu veren yerler var, oralarından öğrenilir. Bu gün çoğu arkadaşlar müziği teyle hallediyorlar, kolaylarına geliyor.

Ama biraz da yetenek gerekiyor değilmi?.

Canım senin sesin Hafız Burhan olmazda bilmem ne olur. Sen de sesine göre oku. Karagöz müzikli bir oyundur. Müzik olmaz ise Karagöz olmaz.

Salondaki izleyicilerin yaşı, eğitim düzeyi, müziğin ve oyunun sunumunda etkili oluyor mu?

Gayet tabi. Bakıyorum ekseriyette çocuklar var. Yani yüz kişi var yetmiş çocuk ise ben burada “ah benim servi revanım” ı nasıl okurum. Ne okurum? “Bir dünya bırakın biz çocuklara, ıslanmış olmasın gözyaşlarıyla” şarkısını okurum. Bütün salon benimle okur. Ondan sonra çocukların okul şarkıları var onu okurum. İhtiyar gelirken “Daha dün annemizin kollarında yaşarken” i okuyorum. Bu bir espri oluyor. Yani bir ihtiyar daha dün annemizin kollarında yaşarken şarkısını okuyarak geliyor. Hem espri var, hem beğeni var. Bunun haricinde güncel şarkılar ne ise onu koyuyorum. Mesela Hacivat, Karagöz’ün evinin önüne gelir bir gazel söyler değil mi. Şimdi bugün gazel pek kulaklarda yok, okuyan da yok. Üslup istiyor, zor bir davadır o. Ama ben onu nasıl kamufle ediyorum. “Ya diyorum bu adam gazeli çok sever onun sevdiğini okuyayım. Bana bak kulağınızı tutun bakalım siz de beğenecek misin” filan gibilerden. Yine de ağdalı olmamak şartı ile ona bir gazel okutuyorum. Karagöz, karısına “bana bak, komşuda mevlid var herhalde bir bak bakalım” diyor. Bakıyor ki Hacivat, “kov gitsin diyor”.

Şimdi burada hemen yaş ve eğitimin oyunun sunumuna etkisine bakalım. Oyunun girişinde Hacivat, Karagöz’ü çağırınca Karagöz’ün pencereye takılıp sarkması üzerine “kapana sansar tutuldu” filan filan demesi espri oluyor. Kapanı çocuk bilmiyor. Sansarı da pek o kadar bilmiyor. Takunyayı bilmiyor, çalı süpürgesini bilmiyor. O zaman sen, çocukların bunları bilmediğini dikkate alıp ona göre ifadeler ve kelimeler kullanacaksın. Yani konuştuğun Türkçeyi çocuklar anlayacak. Eski, ağdalı perde gazeli okuyorsun bakıyorlar, “amin” diyecekler. Ama ben ne diyorum “Perde kurdum, ışık yaktım”. Önceden “şem a yaktım” diyordum Hayret eleştirdi. Şimdi onu da değiştirdim.

Perde kurdum, ışık yaktım, aydın olsun perdemiz

Gösterip yüzbin hayal neşe dolsun perdemiz

Karagöz’le Hacivat söyleşirken perdede

Seyredenler neşelensin, neşe dolsun perdemiz

Türkün engin kültüründen bizlere örnek sunar

Küşteri meydanı Türk’tür, Türk’ten olsun perdemiz.

diyorum. Yani bu onların anlayacağı gibi. Mevlüt bey, marifet iltifata tabidir değil mi? Ama iltifat da bilene tabidir.

Mesela bir tane daha yazdım, Karagöz semaisi gibi, bu çok güzel bir perde gazeli oldu. Bak; Şema yandıkça çiçekler güller açsın perdede

Karagöz’le Hacivat neşe saçsın perdede

Küşteri meydanı derler bir hayal deryasıdır

Sürç-i lisan eylesen de affolursun perdede

Seyredip dünyayı ibret almak istersen eğer
Bak ne suret gösterir sahi bu irfan perdede
Emrine uydum senin, ömrümce hayı hak dedim
Ya ilahi sen nasip et kalsın Orhan perdede.

Şimdi burada hayıhak biliyorsunuz besmeledir, Allah'ın adını anıyorum. Çocuklarla oynarken bunu bile okumuyorum. Yani bu bile ağır gelir gibilerden.

Karagöz bir ibret perdesidir. Yani Karagöz'de beğenmediğiniz ne var. Karagöz, Hacivat kavga ediyor. İki arkadaş kavga eder mi?, etmez. Siz beğenmiyor musunuz?, beğenmiyorsanız yapmayacaksınız onu. Mesela birbirlerine kötü söz söylüyorlar. İki insanın birbirine kötü söz söylemesi iyi midir? hayır. Onu yapmayacaksın. Kaba davranıyorlar. Bizim zaten en kötü şeylerimizden biri, milletçe değiştirmemiz gerekli tutumlardan biri odur, kabalığa bayılırız. Bir vurdum, bir kafa attım, dur yahu ne oluyorsun, insansın sen.

Ben on senedir İstanbul Belediyesi Kültür aş. nin hocası olarak oynuyorum. Üç dört sene Atatürk kitaplığında oynadım. İlk oynadığımda sekiz kişi vardı. Oynadığım salon seksen kişilikti. Şimdi bazı günler iki kere oynuyorum. Oradan Muammer Karaca Tiyatrosu'na geldim, aşağı yukarı dört beş sene de orada oynadım. Şimdi Tarık Zafer Tunaya Tiyatrosu'ndayım. Yani tünelde, eski evlendirme dairesinin altında bir salon var, yüzaltı kişilik bir salon. Tam Karagöz oynatmak için harika. Hiçbir reklam yok, bir broşür var göstereceğim. O broşürde ben bile kendimi "aaa..buradaymışım" diye buluyorum. Gayet ufak yazılarla yazılmış. Ama salon doluyor. Açıklama istiyorlar ve ben bazen perdenin arkasına dört beş çocuk alıyorum ellerine de birer tasvir veriyorum. Arkadan perdeyi görsünler. Ne oluyor ne bitiyor görsünler diye.

Burada bir soru sormak istiyorum Orhan bey, biraz önce de söylediniz, oyunlarınızda yedi yaşından yetmiş yaşına kadar izleyici oluyor. Fakat burada zorluk şu, yedi yaşındaki çocuğa oynamak başka, anlatmak başka, yetmiş yaşındakine başka. Dil yönüyle, müzik yönüyle, konu yönüyle. Gerçi siz ve genelde arkadaşlarımız "biz ona göre ayarlıyoruz" diyorsunuz. Fakat ben izlediğimde bu ayarlamaların sağlıklı olmadığını görüyorum. Çünkü o zaman ne yedi yaşındakini memnun edebiliyorsunuz, ne de yetmiş yaşındakini. Böyle durumlarda önce oyunun hangi yaştaki seyirciye uygun olduğunu bildirseniz ona göre seyirci gelse daha iyi olmaz mı?

Şimdi bakın gayet basit, ben bu konuda şöyle yaparım. Her oyunumdan önce çıkar beş dakika Karagöz hakkında bilgi veririm. Şarttır bu, olmazsa olmaz. Ben şimdi bunu anlatırken salonu tetkik ediyorum. Birşeyler söylüyorum, etki tepkiyi hemen orada alıyorum. Yani o salondakileri bir kere tartıyorum, teraziye vuruyorum, çocuklar çoksa diyorum ki burada çocuklar ekseriyette, şimdi çocuk şarkıları okuyacağım. Tabi büyüklerimizde bunu hoş göreceklendir. Yahut size eski şarkılardan şunları şunları örnek olarak okuyacağım. Mesela Salıncak oyununda ihtiyarı çıkartacağız. İhtiyarı gayet komik bir şekilde çıkarmam lazım oraya, salıncakta uyuyacak. Karagöz ona ninni söyleyecek. Ondan sonra, mesela Bebe Ruhi geliyor. Bebe Ruhi para vermemek niyetinde. Onu Yahudi yapardı ama ben Bebe Ruhi'ye verdim o rolü. Bebe Ruhi gelirken ne okuyorum? Ali babanın çiftliğini. Ben bunu okurken bütün çocuklar avaz avaz okuyorlar. Yani onların beğendikleri müzik.

Karagöz’ün eskiden yetişkin oyunu olduğu, fakat günümüzde çocuklara oynandığı, çocuk oyunu olduğu söyleniyor. Bu konuda sizin düşünceniz nedir?

Karagöz çocuk oyunu değil. Karagöz büyüklere bir oyun idi. Mesela Ferhat ile Şirin bir aşk masalı, eee.. bu çocuk oyunu mu? Karagöz’de çocuklara yönelik bir tek oyun vardır salıncak oyunu. Ben geçen gün kayık oynattım. Kayık oyununu çocuklara yönelik nasıl oynatırım? Kayıkla, denizle ilgili birtakım espriler yaptım. Kayık oyununu anneler gününe bağladım, o gün anneler günüydü. Onların seveceği bir şekilde getirdim.

Şimdi iki insan mesaj alış verişi ihtiyacındadır. Deminden beri yaptığımız nedir. Sen benden mesaj alıyorsun, ben sana mesaj veriyorum. Şimdi demin söylediğim gibi insanoğlu bazı mesajları vermekte zorlanır. Ya vermekten çekinir, ya vermeyi beceremez. Bir yardımcı, bir araç arar. En güzel araç Karagöz Hacıvat’tır. Bursa’da sergi açmıştım, İngilizleri gördüm, davet ettim geldiler. Altı yedi tane profesör. Onlara Karagöz oynadım sergide. Bir de yanlarında yedi yaşında bir kız çocuğu var. Ben de oynatayım dedi, ben de verdim.. Mevlüt bey, onbeş dakika İngilizce Karagöz oynattı kız. Ve ne dedi “ben de artık büyük bir insanım” dedi. “İstediyimi söyleyebilirim” dedi. “Ben büyüdüm, ben çiçeklerin sesini duyuyorum, kokusunu değil” dedi. O kadar duygusal bir hale getirdi konuyu ve benliğini kazandı. Karagöz benlik kazandıran bir oyundur. İşte bunları anlatmaya çalışıyorum.

Bazı zamanlar oyunu ciddiye alıymıymış gibi oynatıyorsun. Genelde güzel Karagöz oynatıyorsun. Ama bazen hiç ciddiye almadan oyuna çıkıyorsun, dalga geçiyorsun oyunla, bunu niçin yapıyorsun?

Şimdi bak İzmir’deki festivalde otelle oyun oynattığımız yerin mesafesini düşün. Oradan oraya onyediy dakikada geldim. Dökülüyordum, kemiklerim yere dökülüyordu. Taksi bulamadım yürüyerek geldim. (Eşi Hayret hanım; “O an canı istemiyor, Canı istemiyor o an, kötü tarafı vardır ya, ona “yap dersin yapmaz, onun içinden gelecek”.

Aslında taksi, yürüme bahane, yani olay sanatçının konsantre olup olamaması olayı. Birkaç yerde rastladım sizin bu durumunuza.

Olamadım yani, olamadım işte. Ama bunu tek senden duydum. Yani senden başka bana kimse böyle bir şey demedi.(Eşi;“Bildiğiniz için, tanıdığınız için Karagöz’ünü, olayı). Bak ben bir şey söyleyeyim. Bütün huylarım berbatır da bir iyi tarafım hatayı kabul ederim. Sen söylediğinde yok ya o öyle değil demedim.

Demedin. Biliyorsunuz eleştiri sanatta gerekli birşey.

(Eşi;“Sevgi ayrı kusur ayrı.O festival açılış töreninde filan çıkmak istemiyor. O kendine has oyuna çıkıyor. Mesela ben geçen gün de söyledim, belediyenin oyununda perdenin arkası dolu, konuşmaya gelenler, ders almaya gelenler, izahat almaya gelenler. “Ay Orhan dedim, çıkmadan yoruluyorsun. Konsantreni bozuyorlar senin. Alma bunları”)

Yunanlılar Karagöz’ü bizden aldılar ve sahiplendiler görüşü hakkındaki düşünceleriniz neler?

Yaptığımız hatalardan biri Yunanlılar Karagöz’ü bizden çaldı iddiası. Birader nasıl çaldı? Sen çantanı yolun ortasına koyarsan tabi çalarlar, o zaman hırsız mı kabahatli sen mi? Sen

niye Karagöz'üne sahip çıkmadın. Kırk senedir iteliyorum onu, bunu uyanın diye, uyanın büyük bir sanat bu, her şey var içinde. Ben adamın ismini unutuyorum, Yüz Opera diye bir kitap yazdı, Galatasaray muhallebicesinde oturuyoruz Tuncay (Tanboğa), Nevzat (Açıkgöz), Tacı (Tacettin Diker), İhsan baba (İhsan Dizdar) ve ben. Biz konuşurken oradan bir adam bana laf attı. "Karagöz'le opera oynayın da göreyim" dedi. Kalktım gittim yanına "Sizin operayla ilginiz ne" diye sordum, ismini söyledi, anladım o kitabın yazarı. Oynayalım dedim, gelin oynayalım. Gittik, bana plağı koydu. Ben de opera okuyacak gerdanlı bir kadın tasviri var, bir tane de çelebi tasviri var, açık başlı, şey lavanten. İkisini oynattım. Yani Karagöz'le oynatılmayacak bir şey yok, her şey oynatılır ama deminki söylediğim formülü uygulamak şartıyla. Şimdi bir arkadaşımız, yine isim söylemeyim, Karagöz'ü normal kılık kıyafetle yaptı, sünnet oyununu oynadı. Normal kıyafetle olmaz, o Karagöz olmaz. Karagöz'ü bozmaya bizim hem hakkımız yok, hem doğru da değil. Elimizle kendi bindiğimiz dalı kesmiş oluruz. Mesela "Deli Dumrul"da, Deli Dumrul köprüden geçenlerden haraç alıyor. Vermezse dövüyor öyle alıyor. Şimdi Karagöz görüyor "Vay anasını adam para alıyor" diyor. Karagöz'de gidiyor adam dövmeye ama dayak yeyip kaçıyor filan gibi bu şekilde adapte olur.

Yunanlılarda gölge oyunu Karagiozis televizyonlarda sık gösteriliyor, yurtdışında iyi tanıtılıyor, önemli uluslararası organizasyonlarında Karagiozis gösteriliyor. Biz bunları yapamıyoruz galiba, nedeni ne olabilir.

Nedeni şu. Yunanlılar, Yunanlı, biz Türk değiliz. Yani kültürümüze sahip değiliz. İki şey anlatacağım size. Bizim arkadaşlarımız yılda iki oyun oynatırlar, Hadziç yılda ikiyüzden fazla oyun oynatıyor. Düşünebiliyor musun rakamı. Selanik'e gittiğim zaman Hadziç Selanik dışında Bahçeköy diye bir yer var oraya götürdü bizi. Orda bir festival var. Çocuk oyunları festivali. Burada bir teessüfümü belirteyim; festivalde bütün dünya çocukları vardı ama Türk çocukları yoktu. Neyse.. Böyle ağaçlık çamlık bir yer, bir platform var zeminde, böyle yüksek müksek değil, beton dökmüşler orda oynuyorlar. Hadziç, Karagiozis oynatmak için perde kurmaya kalktı. Hayret'e "saat onbir otuz kim seyrediyor bu saatte, yazık oldu Hadziç'e" dedim, üzülüm. Aşağı yukarı dört beş bin kişi vardı, Hadziç bir oyun oynadı. Onbir otuzda başladı, saat yarıya kadar oynattı. Ortalık yıkıldı. Bir Allah'ın kulu kalkıp gitmedi. Niye?, benim malım diyor da ondan. Biz yeterince sahip çıkmıyoruz.

Orhan bey bu sanatın yaşatılması için çeşitli kurumlar, kuruluşlar, kişiler çalışma yapıyorlar, sizler sanatçılar olarak çabalyorsunuz. Efendim Kültür Bakanlığı kendi olanakları çerçevesinde çalışıyor. UNIMA Türkiye Milli Merkezi kurulduğu 1990 yılından bu bu zamana kadar ciddi çalışmalar yaptı. Bunları yeterli buluyor musunuz, daha neler yapılabilir, neler yapılmalı bu konuda.

Şimdi bakın bu konuda sanatçılara yakın olan, derdini dinleyen, dinlemeye çalışan yani çare olamasa bile çareler nedir diye düşünen tek kuruluş var UNIMA. Tek UNIMA, kendi adıma konuşuyorum.

Şimdi... Ben gidiyorum şahsi nüfusumu, şahsi karizmamı, efendim konuşmamı, ısrarımı ortaya koyarak birtakım şeyler yaratmaya çalışıyorum. Mesela Büyükkçekmece belediyesinde bir Ramazan oyun oynadım. Çağırdılar, o zaman ihtiyaçları vardı beş oyun oynadım, benden

sonra Erdinç oynadı. O sene bu iş bitti. Ertesi sene beni çağırmadılar, bazı arkadaşlar benim aldığım paranın onda birine gittiler oraya, onda birine gittiler ama bir gece oynattılar, saat onbir de de perdelerini filan sokağa attılar, kovdular onları. Ben fena halde üzüldüm, ondan sonra yine beni çağırdılar. Bakın öyle arkadaşlarımız var ki bir festival olacak çağırıcaksın da senede iki kere sopaları eline alacak. Bu adamın tekâmül etmesine, bu adamın bu işi devam ettirmesine imkân var mı? Yok tabi ki. Karagöz oynamak saz çalmak gibidir, sazını çalmazsan iki ayda elin yabancılaşır, eski yaptığın mahareti gösteremezsin.

Ayrıca gelir olmayınca heveste olmuyor. Buna bir çare bulmalı, bu atla deve değil. Mesela Kültür Bakanlığı'nda bir topluluk kuruldu (Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğu), eğer buraya kadrolar verilse idi o zaman bu arkadaş bilecek ki ben filanca yerde görevliyim. Gidecek orda görev yapacak. Mali sıkıntısı olmayan adamın ufkı açılır. Benim karnım aç, benden sen fikir istiyorsun, benden fikir çıkmaz ki. Mutlaka bizden başlamak üzere, yani biz örnek olmak üzere devletin bize mutlaka bir yer vermesi lazım. Mesela Bakırköy'de bir kütüphane var, neydi kütüphanenin adı? üç kat kütüphane, yayla gibi bomboş kaç senedir, yirmi senedir boş, yazık değil mi ya. "Orhan kurt sen burada görevlisin" deseler. Ben bakana o gün sizin yanınızda söyledim. "Bakanım bana maaş verin ayda bir lira" dedim. "Neden" dedi "ben bakanlığın adamıyım, memuruyum, benim maaşım var" diyebilmeliyim. Anlatı-bildim değil mi? Benimle beraber arkadaşların yüzde sekseni bu fikirde. Mutlaka, mutlaka bize böyle boş yerlerde görev vermeliler. Mesela Atatürk kitaplığı, orda bir salon var bomboş duruyor, seksen kişilik. Karagöz için mükemmel salon, niye duruyor?

Bak... ben İstanbul Kültür A.Ş.de,şimdi firma değişti başka birileri aldı, on senedir devam ediyorum, on senedir vallahi, halkın sevgisiyle yürüyor bu iş. Aldığım atla deve bir para değil. Ben ite kaka devam ediyorum. Tacettin bey bankada ite kaka devam ediyor. Pekiyi Metin ne yapacak? Ünver ne yapacak. Bunların mutlaka bu tarafının tamamlanması şart. Kurumlar, kurumlar bu işlerle ilgili değil. Anlatabiliyorum değil mi? Yani bütün bunlar sıkıntılarımızın kilit noktaları. Parasız bir iş olmaz. Mesela gittin gördün Metin Özlen'i, nasıl durumu değil mi? Ben bunu bağıra bağıra her yerde söylüyorum; Bir Metin Özlen giderse yerine koyamayız Mevlüt bey, vallahi bak koyamayız. Bir Ünver Oral, bir Tacettin Diker giderse yerlerine koyamayız.

Karagöz'de müstehcenlik konusundaki düşüncenizi sorabilir miyim?

Şimdi şöyle anlatayım; Osmanlı döneminde Yunanlı, Yahudi ve Ermeni Karagözcüler Karagöz oynatıyordu. Bu Karagözcüler dil biliyor, lisan biliyor. Avrupa'dan İstanbul'a gelen kişiler, lisan bildiği için önce bunlara gidiyor. Bunlarda oynatırken müstehcene kaçıyorlar. Burada iki düşünce var; bir kıskançlıktan dolayı Türk Karagöz'ünü kötülemek için, iki onların ilgisini daha çok çekerim diye müstehcene kaçıyorlar. Müstehcenlik sana bağlı bir şey. Sen yaparsan olur yapmazsan olmaz. Aslolan şudur, ben demin başta söyledim, Karagöz eşittir edep ve mantık. Edep ve mantık deyince müstehcenlik gidiyor, abuk sabukluk gidiyor çünkü mantık var işin işinde. Şimdi bir ecnebi yazar"ben Karagöz kahvesine gittim, oraya bir Türk geldi yanında da on dört yaşında kızı vardı" diyor. Bak iyi dikkat et,"Karagözcü perdede falluslu Karagöz oynattı, ben dedim ki bu kız çocuğuna bunu niye seyrettiriyorsun?

o bana “Olsun bunu hayatta nasıl olsa öğrenecek” dedi diyor. Şimdi buradaki yanlışlar; Karagöz kahvesine kız giremez. Asla, asla. Hiçbir Türk on dört yaşındaki kızını alıp kahveye gitmez. Hiçbir Türk ve Müslüman on dört yaşındaki kızını alıp kahveye gidip müstehcen şeyler izlettirmez. Bu nedir? bu yakıştırmadır, kulaktan dolmadır.

Peki Karagöz oyununda siyasi eleştiri olur mu?

Anlatayım...Karagöz nasıl tekamül eder, nasıl çağdaşlaşır. Karagöz çağdaşlaşmaz. Karagözcü çağdaşlaşır. Anlatabildim değil mi?. Ben çağı yakalarım, meselelerini sosyal, siyasal yorumlarım. Karagöz’de siyaset vardır ama nasıl siyaset, filanca parti feşmekanca parti değil. Bakın ben size bir şey anlatayım. Ben Atatürk Kültür Merkezi’nde oyun oynatıyorum. Bedreddin Dalan ile Naci Ekşi geldiler. Bedreddin Dalan İstanbul Belediye Başkanı, Naci Ekşi Bakırköy belediye başkanı. Şimdi ben siyaset yapacağım ne yapayım?

K. - Yahu Hacıvat, ben buraya gelirken bir yağmur yağdı, bir yağmur yağdı.

H. - Aman kaç birader ıslanacağız.

K. - Yav kaçayım ama oraya PTT çukur açmış, çukur suyla dolmuş,

H. - Eeee.

K. - O çukura dalan dalana, dalan dalana. Bilmem nereye kaçmak istedim oraya da belediye çukur açmış.

H. - Eee...

K. - Orada da çukura dalan dalana, dalan dalana birader.

H. - Eeee... sonra?

K. - Sonrası Bakırköy’e kaçtım.

H. - Eee...

K. - Orada da hava bi ekşi, bi ekşi, bi ekşi.

dedim. Bir sene sonra Naci Ekşi bütün fabrikalara filtre taktırdı. Bakırköy’ün ekşi havası kalmadı. İşte Karagöz’ün gücü anlatabildim değil mi?

Fransızlar “Yazı yazan adamın eline vuracaksın yazı bozulmayacak” diyor. Şakanın dozajı bu. Eleştirinin de dozajı bu.

Verdiğiniz değerli bilgiler için teşekkür ederim Orhan bey. Umarım genç sanatçılar, söylediklerinizi dikkate alıp uygulamaya çalışırlar, ilgili kurum ve kuruluşlar da Karagöz’ü yaşatmak, tanıtmak ve gelecek nesillere aktarmak için üzerlerine düşen görevi daha iyi yerine getirirler.

Bu söyleşi 12 Mayıs 2004 tarihinde Karagöz sanatçısı, tasvir yapım ustası Orhan Kurt’un Merter’deki evinde yapılmıştır.



Orhan Kurt- Gösteri sonrası çocuklarla (Akın Kurt arşivi)



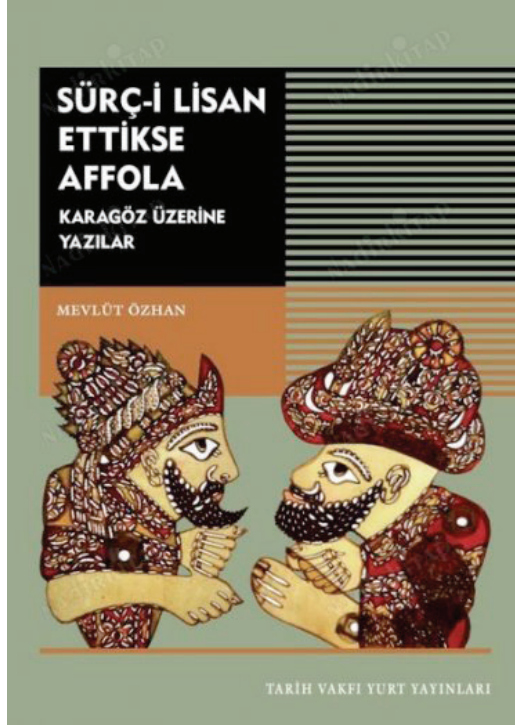
folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review

Türk Gölge Oyunu Perdesinde Mevlüt Özhan İzleri İstanbul 2020, Tarih Vakfı Yurt Yayınları

ISBN: 978-9753333764

Nail Tan*



* KTB E. HAGEM Genel Müdürü, Halk Bilimci.

Türk gölge oyunu Karagöz’le birlikte “Geleneksel Türk Tiyatrosu”na hem derlemeci, araştırmacı hem de devlet görevlisi, yönetici olarak en çok hizmet edenler arasında Mevlüt Özhan adı mutlaka sayılır. Az bilenlere, bilmeyenlere onu tanıtarak son kitabını değerlendirmeye geçmek istiyoruz.

1953 yılında Kırşehir Kızılcaköy’de doğdu. İlkokulu köyünde, ortaokul ve ilköğretmen okulunu Kırşehir’de okudu. Yüksek öğrenimini AÜ DTCF Tiyatro Bölümü’nde tamamladı. Kültür Bakanlığı İzmir Kültür Müdürlüğünde devlet memuriyetine başladı (1978). Dört yıl sonra aynı müdürlükte folklor araştırmacısı kadrosuna atandı (1982). İsteği üzerine KTB Millî Folklor Araştırma Dairesi/MİFAD merkez kadrosuna geçti (1984). 1985’te MİFAD Halk Edebiyatı ve Tiyatrosu Şube Müdürlüğüne, 1993’te HAGEM/Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü/HAGEM Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğu Müdürlüğüne atandı. HAGEM’de Genel Müdür Yardımcılığı yaparak (1999-2004) emekliye ayrıldı. Emeklilik döneminde kuruluşunda görev aldığı UNIMA (Uluslararası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği) Türkiye Millî Merkezinin 1995-2014 yılları arasında yaklaşık yirmi yıl yönetim kurulu başkanlığı görevinde bulundu. Başkanlıktan ayrılarak İzmir’e yerleşti.

Mevlüt Özhan, gerek KB/KTB’deki görevleri gerekse UNIMA Başkanlığı sırasında; geleneksel Türk tiyatrosunun derlenmesi, araştırılması, arşivlenmesi, müzelerinin kurulması ve tanıtılması konularında en çok çalışan, hizmet verenlerden biri oldu. Bu hizmetlerinden önemli bir bölümünü tanıtacağımız kitabında bulacaksınız. Hizmetleri dolayısıyla yurt içinde ve dışında çeşitli ödüller alan Özhan’ın önceki kitapları şunlardır: *Çocuk Oyunlarımız* (1990), *Yaşayan Halk Ozanları Antolojisi* (Komisyon, 1992), *Türkiye’de Çocuk Oyunları Kültürü* (1997), *Türk Cumhuriyetlerinde Çocuk Oyunları* (Malik Muradoğlu ile 1997), *The Traditional Turkish Theater* (Komisyon, 2002), *Gagavuz Halk Kültürü* (Komisyon, 2002), *Çocuk Oyun ve Oyuncak Terimleri Sözlüğü* (2005), *Kukla ve Gölge Tiyatrosu* (2010), *Kırşehir Köy Seyirlik Oyunları* (2011),

Mevlüt Özhan, UNIMA Yönetim Kurulu Başkanlığı görevinden ayrıldıktan sonra yerleştiği İzmir’de boş durmadı. Gölge oyunu Karagöz’le ilgili yazılarını biraraya getirerek araştırmacıları kütüphane kütüphane dolaşmaktan kurtardı. Kitabının tam künyesi şöyle:

Mevlüt Özhan; *Sürç-i Lisan Ettikse Affola/Karagöz Üzerine Yazılar*, İstanbul 2020, 232 s. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kitabın Ön Söz’ünde yazar kitabı hazırlayış amacını ve içeriğini altını çizdiğimiz şu cümlelerle açıklıyor:

“UNESCO tarafından 2009 yılında, ülkemizin somut olmayan kültürel mirası kabul edilerek Dünya Somut Olmayan Kültürel Miras Listesine alınan Karagöz’e verilen destek yeterli miydi sorusunun yanıtını bu kitapta bulacaksınız.

Ulusal ve uluslararası kongre ve sempozyumlarda sunduğum bildiriler, yazdığım inceleme yazıları; Karagöz’ün doğuşundan günümüze gelişine kadarki süreçteki tekniği, oyun biçimi, olaylara bakışı, oyun tip ve kişilerindeki değişimi, yaşatılması konusundaki çabalar, bu çabaların yeterliliği, yaşatılıp yaşatılamayacağı konusundaki görüşleri içermektedir. Bazı makaleler Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun bütünüyle ilgili olmasına karşın içerik olarak Karagöz’e ağırlıklı yer verdiği için kitaba dâhil edilmiştir.”

Kitabın arka kapağında ise içerikle ilgili şu açıklamayı görmekteyiz:

“Karagöz yüzyıllarca yaşatılmış ve bugün de yaşatılmaya çalışılan bir kültür değerimizdir; kendini yenilediği sürece kabul görür ve varlığını sürdürebilir. Yenileme, günün koşullarına ve sosyal gelişmelere göre değişimi kapsar. Karagöz de bir kültür ürünü olduğuna göre ya kendini yenileyerek varlığını sürdürecektir ya da statik yapısıyla kalıp unutulup yok olacaktır. Bu yenilenmeyi; konuyla ilgili kurumların desteklerini, sanatçıların bilim insanı ve uzmanların birlikte çalışmaları biçimlendirecek ve sağlayacaktır. Bu kitapta Karagöz’ün bütün yönleriyle ele alınarak değerlendirilmesi hedeflenmiş; araştırılması, geliştirilmesi ve yaşatılması konusunda yapılanlar ve yapılamayanlar anlatılarak bundan sonrası için bir ışık tutulmaya çalışılmıştır.”

Kitapta yer alan bildiri, makale, kitap-olay değerlendirmeleri sırasıyla şunlar:

1. Kültürel Miras Olarak Karagöz (s.1-44)
2. Karagöz’ün Dünya Gölge Tiyatrolarına Etkisi (s.45-52)
3. Karagöz’de Çok Kültürlülük (s.53-60)
4. Gaziantep’te Karagöz (s.61-70)
5. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Ahilik (s.71-78)
6. UNIMA Türkiye Millî Merkezi’nin Karagöz Konusundaki Çalışmaları (s.79-96)
7. Cumhuriyet Döneminin Büyük Karagöz Sanatçısı Hayalî Küçük Ali (s.97-114)
8. Karagöz’de Müstehcenlik (s.115-126)
9. Karagöz Sanatçısı Olmak (s.127-134)
10. Geleneksel Türk Tiyatrosu Yaşatılıyor mu? (s.135-164)
11. Geleneksel Türk Tiyatrosu Müzeciliğinin Önemi (s.165-168)
12. Bir Topluluğun Öyküsü (s.169-174)
13. Yerellik Bağlamındaki Geleneksel Tiyatroların Küreselleşme Süreci Karşısındaki Konumu (s.175-182)
14. Geleneksel Tiyatroda Ağaç Motifi (s.183-194)
15. Bir Anı Kitabının Düşündürdükleri (s.195-202)

Kitap zengin *Kaynakça* bölümü ve Mevlüt Özhan’ın Karagöz çalışmalarıyla ilgili fotoğraf ve gazete kesikleriyle sona ermekte.

Mevlüt Özhan’ın kitapta yer alan yazılarını iki grupta değerlendirmek mümkün.

1. DTCF Tiyatro Bölümü mezunu olması, Prof.Dr. Metin And, Prof.Dr. Özdemir Nutku gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu alanındaki öğretim üyelerinden ders alarak yetişmesi dolayısıyla yazdığı araştırma ürünü makale, bildiriler (1,2,3,5,7,8,9,13,14,15).
2. Kültür/Kültür ve Turizm Bakanlığı ile UNIMA’daki görevleri dolayısıyla yaşadığı tecrübe ve kazandığı bilgiyi aktaran arşivsel makale, bildiriler (4,6,10,11,12).

Kitapta yer alan her iki gruptaki makale ve bildiriler büyük emek ürünü. Ancak Mevlüt Özhan’ın aldığı eğitim ve yaşadığı tecrübe sonucu yazılabilecek türden... Millî Folklor

Araştırma Dairesi ve Halk Kùltürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğündeki Başkan ve Genel Müdürlüğüm sırasında (1979-1984, 1997-1998) birlikte görev yaptığımız yine UNIMA serüveninde kuruluştan itibaren hizmet ettiğimiz için yazılanların, verilen bilgilerin değerini ancak ben, Hayrettin İvgin meslektaşımız takdir edebilir. Birinci gruptaki yazıların konuları üzerinde kalem oynatanlar oldu, olacak ama uygulamanın içinden geldikten sonra bazı gerçekleri ancak o zaman böyle net yazmak mümkün olabiliyor. İkinci gruptaki yazıları ise Mevlüt Bey’den başka yazabilecek bir kişi yoktur. Türkiye’de geleneksel Türk tiyatrosu çalışmalarının tarihçesini yazacak olanlar için onun yazdıkları her bakımdan bir belge niteliğindedir.

Türkiye’de devlet teşkilatında genellikle üç tür yönetici görülür:

1. Görevinin ehli olup mesleği sevip isteyerek yapanlar. Bunlar görevin maaşını, yan ödemesini düşünmeyip devlete, millete hizmet için çalışırlar. Emekli olduklarında da STK veya meslek kuruluşlarında çalışmalarını sürdürürler. Bu gruptakiler ne yazık ki mevcut yöneticilerin %10-20’si durumundadır. Yine de bu sayılarıyla devleti ayakta tutmayı sağlarlar. Mevlüt Özhan işte bu grup yöneticilerden.
2. Yöneticilik görevini maaş için yapıp emekliye ayrılınca köşesine çekilen veya kahve kùltürü alanında uzmanlaşanlar.
3. Torpille göreve atananlar: Bu gruptakiler bazen çoğunluğu oluşturabiliyor. İktidar değişikliği ile görevden alınacaklarını bildiklerinden çok seyahat edip, görevin nimetlerinden azami yararlanıp hizmeti ikinci planda tutanlardır bunlar.

Mevlüt Özhan’la 21 Temmuz 2021 tarihinde bir telefon görüşmesi yaparak kitapla ilgili merak ettiğimiz bazı konularda bilgi edindik. İlk merak ettiğimiz konu, bu tür kitaplarda (derleme yazılarda) sıklıkla gördüğümüz, yazıların yayımlandığı dergi, kitapların neden gösterilmediğiydi. Sorumuza verdiği cevapta; 8,9,12 ve 15 numaralı yazıların kitap dolayısıyla ilk kez yayımlandığını, diğerlerinin ise gözden geçirilip bazı ekler ve düzeltmelerin yapılarak geliştirildiğini söyledi. Bu durumda, her yazı için kaynak göstermemekte haklıydı. *Kaynakça*’da hangi yazıların ilk şekillerinin yayımlandığı kaynaklar zaten belirtilmişti.

Mevlüt Özhan her kùltür adamının (âdeminin anlamında) akademisyenin, araştırmacının yapması gereken önemli bir hizmeti; dergi ve kitaplarda dağınık bir durumda yer alan makale, bildirilerinden bir bölümünü, belli bir konu etrafındakileri bir araya getirip ilgililerin yararına sunmuş, kitaplıklara kazandırmıştır. Her kim Karagöz/Türk gölge oyunu konusunda bir inceleme yapmaya, yazmaya kalkıştırsa özellikle de Türkiye’deki gölge oyunu çalışmalarının tarihçesini merak ederse Metin And, Cevdet Kudret, Nurettin Sevin’le birlikte Mevlüt Özhan’ın bu kitabına da bakmak zorundadır diye düşünüyoruz. Bu satırları asla dost, arkadaş, meslektaş duygusuyla yazmıyoruz. Böyle bir anlayışla kaleme alsaydık yazımızı, son cümlemiz mutlaka “Sürç-i lisan ettikse affola” olurdu...



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review*

Zimmerman, J. (2021). Women and Other Monsters: Building a New Mythology (Birinci Baskı). Boston: Beacon Press.

ISBN: 978-0807054932. 224 S.

Batı kültürünü şekillendiren ve bu süreçte yüzyıllardır insanların düşünme ve yaşama tarzlarını yoğun olarak etkileyen mitolojik hikayelerin erkek-egemen bir karaktere sahip olduğu, kadın düşmanı ve ırkçı özellikler barındırdığı ifade edilebilir mi? Eğer metinlerde işlenen böylesi bağnaz ve hoşgörüsüz bakış açıları antik mitlerde olduğu kadar günümüzde de mevcutsa, geçmişten modern hayatımıza sızan ve onu ele geçiren bu ayrımcı tavırlara karşı nasıl mücadele edebiliriz? Hem birer modern okuyucu, hem de dünya vatandaşları olarak, varolan problemli ve dışlayıcı mitolojiyi nasıl daha kapsayıcı ve çoğulcu hale getirebiliriz? Hatta mevcut ayrımcı mitolojiye alternatif yeni bir mitoloji inşa etmek mümkün müdür? 2021 yılında Amerikan yazar ve editör Jess Zimmerman tarafından yayınlanan *Kadınlar ve Öteki Canavarlar: Yeni Bir Mitoloji İnşa Etmek (Women and Other Monsters: Building a New Mythology)* kitabı tam da bu gibi soruları 21. yüzyıldan ve yazarın öznel deneyimlerinden hareketle cevaplandırmayı hedefliyor.

Eserin temel tezi şu: yaklaşık M.Ö. 6. yüzyıl ile M.S. 6. yüzyıl arasında kadını canavarlaştıran bir anlayış Batı kültürünün içine işledi. Bu misojinist (kadın düşmanı) ve hatta beyaz kadını daha makbul gören ırkçı ve erkek-egemen anlayış, kadını bireysel ve toplumsal olarak sınırlandıran ayrımcı bir düşünce sistemini güçlendirdi. Yukarıdaki sorulara yanıt ararken yazar Jess Zimmerman sıradışı bir anlatı tekniği kullanır. Oniki bölümden oluşan kitap her bölümde önce antik mitolojik hikayelerden seçmeler anlatılır, daha sonra bu hikayeleri beyaz

* Bu kitap tanıtım yazısı Hüseyin Ekrem Ulus tarafından hazırlanmıştır (Ege Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, Dr. Öğretim Görevlisi, huseyin.ekrem.ulus@ege.edu.tr ORCID 0000-0002-0310-6455).

genç bir Amerikalı kadın yazarın yani Zimmerman'ın kendi hayatından anı ve deneyimlerle iç içe geçirilerek, antik ve modern sorunlar mitler aracılığıyla okuyuculara aktarılır.

Eserde, Batı edebiyatında *memoir* (anı) türü olarak tanımlanabilecek anlatıyla mitolojik hikayeleri iç içe aktarılır, ve bu anlatı tarzı aynı zamanda kitabın politik görüşü ve iddiasıyla örtüşür. Zimmerman, modern hakim ideolojinin temelinde yatan erkek bakış açısının aslında bilginin kriterlerini kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirdiğini ve kendi çıkarlarına hizmet etmeyen görüşleri bilime aykırı (*unscientific*) ve büyüsel (*occult*) olarak tasnif ettiğini yazar (Bölüm 7). Nasıl kadınlar ilk çağda canavar ve ortaçağda cadı suçlamasıyla toplumsal alandan uzaklaştırılmışsa, modern epistemolojik bağlamda benzer şekilde kadının kendisini toplumsal alanda ifade etme fırsatlarını kısıtlamaktadır.

Bu sorunu ele alırken Zimmerman mitolojik hikayelere eleştirel olarak yaklaşır; objektif ve/veya bilimsel bir anlatı tarzı kullanmak yerine, bireysel deneyimlerine dayanan bir anlatı tarzını benimser. Bu bağlamda yazar, kendi zamansallığının (21. yy.) ve de tikel ve ayrıcalıklı konumunun (yani *Amerika'nın zengin kuzeydoğu bölgesinde yaşayan beyaz ve eğitilmiş bir kadın* olmasının) bilinciyle yazdığını sık sık vurgular. Bu anlatı tarzı eserin hem formunu hem içeriğini belirler ve böylece güçlü bir mitoloji eleştirisi ortaya koymasını sağlar.

Kitabın bir başka önemli tezi de mitolojik hikayeleri zamansal olarak, farklı tarihsel ve kültürel koşullar altında farklı şekillerde okuduğumuz iddiasıdır. Daha somut olarak ifade etmek gerekirse, yazara göre Antik dönem ile Rönesans'ta mit yaratımı ve alımlanması nasıl farklıysa, 19. ve 21. yüzyıl için de aynı durum geçerlidir. Örneğin, Antikite'de mitik kadın karakterler sivri dişleri, yılanı dilleri ve pençeleriyle tam bir canavar olarak resmedilirken, 19. yüzyılda artık kadınsılığın ön plana çıktığı, cinsel çekiciliğin entrikacılıkla iç içe geçtiği bir kadın imgesi daha belirgin hale geldi. Yani Antikiteden 19. yüzyıla uzanan süreçte canavarlar dişlerini, pençeleri, uzun dillerini görece kaybeder ve yerini kadın bedeninin cinsel cazibesine bırakır. Ama Zimmerman'ın dikkat çektiği gibi bu noktada erkek egemen zihniyetin kadına bakışında büyük bir değişiklik gerçekleşmez. Hatta eski zihniyetin çok daha güçlü şekilde ortaya çıktığı iddia edilebilir, zira çekici ve baştan çıkarıcı kadın bedeni, artık canavar özelliklerini gizlemekte ve böylece daha tehlikeli hale gelmektedir. Buradan hareketle Zimmerman modern mitolojide her kadının daha insani görünen cinsel çekicilik vasıtasıyla aslında halen bir canavar olarak tasvir edildiğini vurgular.

Zimmerman'ın mitlerin dönemsel olarak farklı okunduğu iddiası elbette haklı ve doğru bir okuma olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda eserin, mitik hikayelerin perspektiflerini değiştirerek toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış açısı geliştiren ve 21. yüzyılda iyice güçlenen bir mitografi geleneğinin devamı olduğunu ifade edebiliriz. Zimmerman'ın da eserinde doğrudan atıfta bulunduğu Margaret Atwood ve Madeline Miller gibi yazarlar bu geleneğin temsilcileri olarak gösterilebilir. Zimmerman'ın eseri tıpkı Atwood ve Miller'ın eserleri gibi, modern kültürü Antik mitler üzerinden inceler ve perspektif değiştirme tekniğiyle mitik hikayelerin ideolojik maskesini düşürerek eleştirel bir tutum benimser.

Eserin birinci bölümü (Sister Monsters/Canavar Kızkardeşler), artık mitlerin ve bizim mitoloji okumalarımızın misojinist, patriyarkal, beyaz ve Batı-merkezli olmak zorunda olma-

dığını okuyucuya hatırlatır. Bu durum, Atwood ve Miller gibi yazarların sürdürmekte olduğu *yeni ve eleştirel mit yazımının* yani *mythmaking* geleneğinin gittikçe güçleneceğine de işaret eder. İkinci bölüm (How to Turn a Man to Stone/ Bir Erkeği Taşa Çevirmek) ise beyaz kadın imgesinin ırkçı boyutlarını tartışır. Üçüncü bölüm (Voracious/Obur) fiziksel zayıflık-şişmanlık anlatıları üzerinden kadının nasıl pasifleştirildiğini tartışır. Örneğin eser, Antik karakter obur Charybdis gibi kadın mitik canavarlara yüklenen yeme ve yok etme arzusu ile modern kadının aç kalarak zayıflama arzusunu yan yana getirir. Yazara göre zayıflık üzerinden tesis edilen modern dişil güzellik ideali ile oburluk üzerinden tesis edilen canavar kadın imgesi özünde kadını pasifleştirmek bakımından aynıdır. Başka deyişle, oburluk kadar zayıflık da aynı erkek egemen zihniyetin farklı yansımalarıdır.

Zimmerman dördüncü bölümde (Dogs Below The Waist/Belinin Alt Kısmı Köpeklerden Oluşan Kadın Canavar) ataerkil bakışın (male gaze) kadın bedenini nasıl bir *canavar* ya da *cinsel bir obje* olarak gördüğünü; erkeğin kadın bedenine karşı iştahla nefret arasında sıkışıp kaldığını örnekler üzerinden tartışır. Beşinci bölüm (Singing for Bread/Ekmek için Şarkı Söylemek) Ciguapa, Patasula veya Iara, Geyik Kadın, Succubus ve Sirenler gibi mitleri modern dönem rock müzik klipleriyle karşılaştırarak kadın bedeninin erkeğin fantazisinde halen baştan çıkarıcı bir nesne olarak nasıl tasavvur edildiğini gösterir. Zimmerman'a göre bu hikayelerin ortak bir özelliği vardır. O da erkeğin kadına aslında hiçbir zaman gerçekten bakmamış olmasıdır. Örneğin Sirenlerin hikayesinde erkeğin iki seçeneği vardır: ya Sirenleri dinlememek ya da onlara hiç bakmamak. Kadınlar bu hikayelerde her zaman baştan çıkarıcı ve yokedici canavarlar olarak tasvir edildikleri için, onların hikayeleri Zimmerman'a göre kadın bakış açısıyla yeniden yazılmayı beklemektedir.

Altıncı bölüm (The Snatchers/Kapkaççılar) *Harpy* adı verilen yarı kartal yarı kadın mitolojik karakterleri yine Antikite ve modern yaşamı karşılaştırarak inceler. Bu bölümün ana tezi özetle şudur: Virgil eserlerinde *Harpy* denilen kadın canavarları kadınsı yüzlere, yırtıcı pençelere ve saldırgan iştahlara sahip varlıklar olarak resmeder. Bu noktada Zimmerman sözü konusu kadın canavarların dolayısıyla bütün kadınların güzel yüzlerine rağmen aslında birer canavar olarak resmedildiklerini düşünür. Ancak Zimmerman bu fikrini daha da derinleştirir. Yazara göre *Harpy* miti şunu gösterir: Erkeklerin toplumsal yaşamda yer edinme arzuları, hırs ve rekabet gibi olumlu kavramlarla açıklanırken, kadınların benzer talepleri onlara yüklenen canavar gibi olumsuz imgelerle değerlendirilir ve kadınlar bu yolla dışlanır. Bu bağlamda Zimmerman, ABD başkanlık seçimlerinde Donald Trump'ın rakibi Hillary Clinton'ın *Harpy* olarak adlandırılmasını veya edebiyat dünyasında neyin yayınlanıp neyin yayınlanmayacağına karar veren editörlerin ağırlıklı olarak hala erkek-egemen zihniyete sahip olmasını örnek olarak gösterir.

Kitabın belki de en başarılı kısmı olan yedinci bölüm (That's What You Think/Sen Öyle San) Amerikalı yazar Muriel Rukeyser'ın Oedipus mitini yeniden yazımını konu edinir. Burada bir dişil mitik-karakter olarak bilge Sfenks'in Oedipus mitinde aktarıldan daha fazlasını bildiği ve bu yüzden ironik şekilde Oedipus'un en baştan kaybetmeye mahkum olduğu anlatılır. Buna göre Sfenks hakikati Oedipus ve diğer erkeklerden saklar. Oedipus Sfenks'in bilmecesinin cevabını bulana kadar, ve hatta cevap verdikten sonra bile

bu sır aslında tam olarak çözülemez. Zira bilindiği üzere Oedipus'un bilmeceye verdiği cevap "insandır" (man). Rukeyser tam da bu cevaba odaklanır. Rukeyser'e göre Oedipus'un cevabı "man" kelimesiyle insana değil, aslında erkeğe işaret eder. Oedipus bu ifadeyle aslında tüm insanları kastettiğini söylediğinde, aldığı cevap şudur: "sen öyle san." Her ne kadar bilmece cevaplandıktan sonra Sfenks bir dişi karakter olarak ortadan kalksa ve erkek karakter Oedipus kazanmış görünse de, "sen öyle san" ifadesi, Oedipus'u trajik bir sonun beklediğini ifade eder. Böylece bu karşılaşmada kazanan Oedipus değil, bilge Sfenks'tir, yani erkek değil kadındır.

Benzer bir mitik yeniden okuma yöntemi kitabın sekizinci bölümünde de (Social Justice Warriors/"Sözde Sosyal Adalet Savaşçıları") takip edilebilir. *Eumenides* tragedyasında Orestes'in aklanması ve gazap tanrıçalarının (Furies) etkisizleştirilmesi ile kadınların öfkesinin sistematik olarak bastırılması arasında ilişki kurulur. Dokuzuncu bölüm (Deep Houses/ Derin Evler), Chimera mitindeki gibi (aslan başlı, keçi bedenli ve yılan kuyruklu dişi canavar) kadınların kabul edilemez olarak görülen özelliklerinin kesilip ortadan kaldırılmaya çalışıldığı durumlar anlatılır. Oysa Zimmerman'a göre kadınların erkek tarafından yok edilmeye çalışılan bu özellikleri korunmalıdır. Zira ancak bu yolla kadınlar toplumsal alanda daha etkin olarak yer edinme imkânına kavuşabilirler. Onuncu bölümde eser (Shark, Snake, Swarm/Köpekbalığı, Yılan, Arı Kümesi), modern dönemde kürtaşı yasaklamayı hedefleyen *ProLife* siyasi hareketini kendi çocuklarını yiyen Lamia miti üzerinden inceler. Böylece yazar okuyucuya çocuklarını yiyen anne karakteriyle kadına kürtaşı yasaklayan bir siyasi hareket arasındaki ilişkiyi gösterir.

Kitabın son bölümü (Come Back Twice As Hard/İki Kat Daha Güçlü Şekilde Dönmek) Hydra ve Herkül hikayesi aracılığıyla "intersectionality" (kadınların kadın olmalarının dışında sınıf ve ırk gibi unsurlar vasıtasıyla da baskı altına alınması) kavramı üzerinden, kadınların daha da derin ayrımcılıklara uğradığını öne sürer. Bu soruna çözüm olarak da kadınların tüm etnik, kültürel ve sosyal farklılıkların bilincinde olarak daha güçlü bir dayanışma ağı kurması ve adeta ve çok başlı Hydra gibi farklı düşünen ve hisseden ama aynı gövdeye sahip bir direniş noktası oluşturması gerektiğini düşünür.

Eserin epilog (sonsöz) kısmı, kitabın başlığında yöneltile soruya bilinçli olarak kışkırtıcı bir cevap veriyor: Antik ve modern dönemin bütün mitik hikayelerinin tekrar tekrar yeniden yazılarak başka bakış açılarıyla üretilebileceğini ifade eden Zimmerman, bu yeniden yaratma sürecinin de en iyi şekilde canavarlar tarafından yapabileceğini iddia eder ("nobody redacts like a monster"). Buna göre, kadınların tarihsel olarak *canavarlık* olarak yaftalanan bütün özelliklerini kucaklaması gerektiği ısrarla vurgulanır ("that each of us has the capacity to be not only a monster but a mother of monsters. We can birth from our own bodies every one of men's worst fears.").

Bu tür iddialarıyla, her ne kadar erkeklik ve erkeklik halleri konusunda fazla genelleme bir tavra sahip olsa da, eserin misojeni, erkek-egemen zihniyet ve ırkçılık konularında haklı ve önemli eleştiriler getirdiği açıktır. Zimmerman Antik ve modern dönemde misojeni problemini ele alırken canavar kadın-baskıcı erkek dikotomisine eleştirel yaklaşır; ne var ki

modern dünyada kadının “canavarlık” özelliklerinin yüceltilmesi gerektiğini söylediğinde eleştirdiği dikotomik bakış açısını tersinden yeniden üretir.

Daha açık ifade edersek, mitolojide kadın imgesinin yarattığı ayrımcılığı açığa çıkarmak konusunda yepyeni perspektifler sunmayı amaçlayan Zimmerman, bu amaçla uyum içinde imgesel canavarlıkları yüceltmek yerine, daha çoğulcu ve her türlü dikotomik ilişkiye daha mesafeli, eleştirel bir yaklaşım geliştirebilirdi. Oysa Zimmerman dikotomik dili yeni bir mitoloji yaratabilmek için bir çıkış yolu olarak görmektedir. Ancak bu dikotomik dilin beraberinde getirebileceği sorunları sorgulama konusu yapmamaktadır.

Sonuç olarak, Zimmerman’ın önerdiği çözüm yolları tartışmalı olsa da, *Women and Other Monsters: Building a New Mythology* adlı eser, 21. yüzyılda güçlenen ve önümüzdeki yıllarda daha da güçlenmesi muhtemel görülen *mitolojik hikayeleri eleştirel olarak yeniden okuma geleneğinin* önemli bir örneğini oluşturur. Bu bakımdan Zimmerman’ın eseri mitoloji, folklor, kadınlık ve erkeklik meseleleri ve modernleşme süreçleriyle ilgilenen tüm okurların ilgisini çekecek yeni bir perspektif sunmaktadır.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review*

Çevik, Doğanay (Ed.) (2020) *Benim Sanat Hikâyem: İzmir’de Yaşayan Geleneksel El Sanatları ve Sanatçıları*. Çev. Ed. Nesrin Ermiş Pavlis, İzmir: KAV Yayınları. ISBN: 978-975-01702-0-1, 183 sayfa.

Kültürel mirasın bir parçası olan el sanatları geleneği, dokumacılık, çömlekçilik, demircilik, çini, cam işlemeciliği, bakırcılık, keçecilik, semercilik, örgücülük gibi oldukça geniş bir yelpazede icra alanı bulmaktadır. Bu icra alanları, icracıları ile birlikte kültürel mirasın yaratım ve aktarımında etkin bir alan ortaya koymaktadır. Türkiye’nin kültürel mirasında önemli bir yeri olan el sanatları geleneği, konunun farklı alanlardaki uzmanları tarafından çok sayıda incelemeye tabi tutulmuştur. Folklor perspektifinden ele alındığında ise hem sanatın kendisi hem de sanatı icra eden ve çoğunlukla geleneksel yöntemlerle aktarımını sağlayan ustalarının önemi tartışılmazdır. Ancak yapılan çalışmaların çoğu sanatı yaratan ve aktaran ustaların varlığını neredeyse yok sayarak sanat eserine veya sanat dairesine¹ odaklanarak eseri icracısından bağımsız bir ürün olarak ele almaktadır. Son dönem çalışmalarında ise bu yaklaşımdan uzaklaşılarak sanat eseri kadar sanatçıların kendi yaşam öyküleri ve sanat hikâyelerinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

Geleneksel el sanatlarını icra edenleri dikkate alan çalışmalardan biri *Benim Sanat Hikâyem* “İzmir’de Yaşayan Geleneksel El Sanatları ve Sanatçıları” adlı e-kitaptır. UNESCO SOKÜM Sözleşmesine akredite vakıflardan biri olan Kültürel Araştırmalar Vakfı’nın (KAV) “El Sanatları Araştırma Programı” kapsamında yürüttüğü projelerden biri olarak hayata geçirdiği bu dijital arşiv, vakıf başkanı Doğanay Çevik editörlüğünde

* Bu kitap tanıtımı Nükte Sevim Derdiçok tarafından hazırlanmıştır (Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı doktora programı öğrencisi, nuktederdicok@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3020-3226)

hazırlanmıştır. Kültürel Araştırmalar Vakfı, halk bilimi uzmanları ve antropologlar öncülüğünde 2002 yılından beri faaliyetlerini yürütmektedir. Vakıf, çalışmalarını somut olmayan kültürel miras öğelerini (sözlü gelenekler ve anlatımlar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar ile el sanatları geleneği) bilgi, uygulama ve materyal olarak tespit ederek belgelendirme, bunları sivil toplum ve akademik çevre gibi konunun ilgilisi ve uzmanları ile paylaşma, eğitimin temel basamağı olan okul öncesi ve ilk gençlik dönemine yönelik çeşitli faaliyetlerle genç kuşakta kültürel miras bilinci oluşturma amaçları ile gerçekleştirmektedir. Bahsedilen bu amaçlar doğrultusunda vakıf bünyesinde mutfak kültürü, oyuncak, el sanatları ve ritüel araştırma programları oluşturulmuş, vakfın faaliyetleri bu araştırma programları kapsamında şekillendirilmiştir. İncelemeye tabi tutulan *Benim Sanat Hikayem* başlıklı dijital kaynak ise yukarıda bahsedilen araştırma programları içerisinde el sanatları alanının bir ürünüdür. Kültürel Araştırmalar Vakfı'nın El Sanatları Araştırma Programı herhangi bir el sanatı unsurunu kullanılan malzeme, teknik, araç-gereç, aktarılan bilgi, beceri, gelenek, sanata ait ritüel ve uygulama, sunum, pazarlama, saklama teknik ve yöntemleri, geleneksel tasarım, yeniden modelleme, icracı, icracının yetiştiği ortam, usta-çırak ilişkisi, sanatın sürdürülebilirliği ve kullanımı gibi özellikleri ile bir bütün olarak değerlendirme ve inceleme önceliği taşımaktadır. Vakfın söz konusu program özelindeki önceliklerine bağlı olarak *Benim Sanat Hikayem*'de belirli el sanatları alanlarından ustaların kendi sanat yolculuklarına tanıklık etmek ve bu sayede sadece sanat eserleri değil; onları yaratan ve aktaran ustaların yetiştiği sosyal çevreyi öğrenmek mümkündür. Geleneksel el sanatları söz konusu olduğunda üretim aşamasının kilidi olan bilgi ve beceriyi kültürel aktarım süreci içerisinde devreden geleneğin taşıyıcılarının vakıf için özel ve önemli bir yere sahip olduğu ifade edilmektedir. Bu sebeple söz konusu dijital arşiv, İzmir'de aktarımı sürdürülen el sanatları geleneği unsurlarını yaratan ustaların biricik yaşam hikâyeleri ve sanat yolculuklarını kendi dillerinden ifade etme şansı tanınarak bir araya getirmiştir.

Covid-19 Pandemi sürecinden herkes gibi olumsuz etkilenen sanatçıları desteklemek ve onlara sanatlarını ifade etme alanı sağlamak amacıyla hazırlanan bu çalışma, konunun uzmanları veya konuyla ilgili olan herkesin, böylesi zor bir dönemde, rahat ulaşabilmesi için dijital bir kaynak olarak sunulmuştur. Pandemi sürecinde sanatçıların kendilerini ifade etme mekânlarından biri olan sergilerin hayata geçirilememesi, sergi, fuar, festival gibi sanatçıların etkin oldukları organizasyonların düzenlenememesi ve geçimini sanatları ile kazanan ustaların ekonomik olarak da sıkıntı yaşamaları sebebiyle eserlerini ilgilileri ile buluşturamayan sanatçılara söz hakkı verme amacıyla oluşturulan bu kaynak, sanatçıların tanınırlıklarına da katkı sağlamaktadır. Öyle ki bu zorlu süreçte ilgilileri ile buluşma konusunda sıkıntı çeken sanatçılara kendilerini ifade etme ve günümüzün en etkili mecralarından olan elektronik ortam üzerinden daha geniş kitlelere ulaşma imkânı tanımak için kaynak, dijital ortam üzerinden yayımlanmıştır. Kültürel Araştırmalar Vakfı tarafından tüm kültür ürünlerini dijital ortamda arşivlemek ve konunun ilgililerine sunmak amacıyla hayata geçirilen Folk-Portal sitesi üzerinden *Benim Sanat Hikayem*'e ulaşmak mümkündür.² Aynı zamanda uluslararası bir yayın olma özelliği taşıyan bu e-kitap, Nesrin Ermiş Pavlis'in çeviri editörlüğünde İngilizce

dilinde de yayımlanmıştır.³ Kitabın İngilizce çeviri editörlüğünü yapan Nesrin Ermiş Pavlis de İzmir’de yaşayan bir parşömen ustasıdır; yaşam öyküsü ve sanat yolculuğu eser içerisinde yer almaktadır.

Kitap içerisinde yer alan ve farklı sanat alanlarında usta olan kişilerin ortak özelliği, İzmir’de yaşıyor ve sanatlarını İzmir’de icra ediyor olmalarıdır. Kitapta, İzmir’in Balçova, Bergama, Bornova, Çeşme, Çiğli, Güzelbahçe, Karşıyaka, Kemalpaşa, Konak, Menderes, Menemen, Seferihisar, Selçuk ve Tire ilçelerinden 40 sanatçı, kendi sanat hikâyelerini anlatmaktadır. KAV tarafından yürütülen “El Sanatları Araştırma Programı” kapsamında İzmir’de el sanatları geleneğini sürdürenlere yönelik olarak bir duyuru yapılmış ve bu çalışma içerisinde yer almak isteyen ustalardan kendi sanat hikâyeleri ve ustası oldukları sanat geleneğini anlatan metinler ile çalışmalarından örnek görseller istenerek sanatçılara bu uzun yolculuklarını kendi dillerinden anlatma imkânı verilmiştir. Sanatçılardan istenen yaşam öyküleri ve sanat yolculukları, ‘Geleneğin Ustaları’ adlı bir sosyal medya grubu oluşturularak dijital platform üzerinden derlenmiştir. Kitap editörünün belirttiği üzere, sanatçıların kendi cümleleriyle anlattıkları sanat hikâyelerine oldukça az müdahale edilmiştir (s. 7).

Bahsedilen dijital arşiv içerisindeki 40 sanatçı, isimlerinin alfabetik sıralamasıyla kitapta yer almakta; sanatçının fotoğrafı ve ismi ile hangi geleneksel el sanatı dairesi içerisinde yer aldığı bilgisinden sonra kendi cümleleriyle bizlere aktardığı sanat yolculuğu ve hemen arkasından da çalışmalarından örneklerin görselleri sunulmaktadır. Kendi aktarımları ile bizlere sunulan ustalara ait yaşam öyküleri ile sanat hikâyeleri, doğup büyüdüğü yer, eğitim süreçleri, sanatı nerede, hangi ustadan ve hangi koşullarda, nasıl öğrendikleri, çıraklık dönemlerinde yaşadıkları önemli olaylar, kendi sanat alanlarıyla ilgili geleneksel bilgileri ve kişisel deneyim anlatıları, kullandıkları malzeme ve teknikler, sanatın geçmişi, şimdisi ve geleceği ile ilgili kıyaslamalar, sanat yolculuklarındaki dönüm noktaları ve başarıları ile elde ettikleri ödüller, sanatlarıyla ilgili gelecek planları, hedefleri ve hayalleri, bu sanatı öğrenmek ve öğretmek isteme nedenleri, usta olma maceraları, yetiştirdikleri çıraklar, açtıkları atölyeler, sanata kattıkları yenilikler, katıldıkları sergi, festival, fuar gibi etkinlikler, sanatlarının güncel durumu ve sürdürülebilirliği, kimlerden ve nelerden etkilendikleri gibi bilgileri içermektedir.

Kitap içerisinde yer alan sanatçıların 24’ü kadın, 16’sı erkektir. Keçecilik, tezhip ve minyatür, çini sanatlarından 3; tel sarma, halı dokuma, yorgancılık, nazar boncuğu ve telkârî sanatlarından 2; çömlek, sim sırma, işleme, taş işleme, kitle bebek, bıçakçılık, ebru, değerli taş kesim, çalgı yapım, ahşap oyuncak, karatabaklık, sedefkarlık, sepetçilik, parşömen, iğne oyası, alevde sıcak cam, semercilik, kazaziye, Maraş işi, nalbantlık, bakır tel işleme, gümüş işleme ve camardı sanatlarından ise 1’er temsilci, kendi sanat hikâyelerini aktarmışlardır.

Benim Sanat Hikâyem’de sanat yolculuklarına tanık olduğumuz ustalar; Ahmet Taşhomcu (çömlek sanatı), Arzu Lal (sim sırma sanatı), Ayfer Güleç (keçecilik sanatı), Aysel Altınay (tel sarma sanatı), Ayşe Burcu Özkan (tezhip ve minyatür sanatı), Bahar Tosun (çini sanatı), Birsan Cemile Gürel (halı dokuma sanatı), Birsan Gördüren (işleme sanatı), Dursun Köroğlu (taş işleme sanatı), Ebru Akkaş Camkıran (çini sanatı), Emine Polat (kitle bebek sanatı), Fatih Genel (bıçakçılık sanatı), Fatma Sarıbaş (ebru sanatı), Figen Gürsoy (minyatür sanatı),

Gülay Atıcı Ertan (değerli taş kesim sanatı), Günsel Altınay (tel sarma sanatı), Haldun Acara (keçecilik sanatı), İbrahim Şahbaz (yorgancılık sanatı), İlyas Yeşilbal (keçecilik sanatı), İrfan Alkur (çalgi yapım sanatı), İrfan Uğurlu (ahşap oyuncak sanatı), İsmail Araç (karatabaklık sanatı), Kadriye Yakar (halı dokuma sanatı), Mahmut Sür (nazar boncuğu sanatı), Mehmet Ağca (sedefkarlık ve telkâri sanatı), Murat Kayan (nazar boncuğu sanatı), Mustafa Pancar (sepetçilik sanatı), Nesrin Ermiş Pavlis (parşömen sanatı), Nigar Yertan (iğne oyası ustası), Özlem Ercan (alevde sıcak cam sanatı), Özlem Gemici (çini sanatı), Ramazan Kavaz (semercilik sanatı), Remziye Erdem Acay (kazaziye ve telkâri sanatı), Remziye Kaynak (Maraş işi sanatı), Reşat Honca (yorgancılık sanatı), Rüştü Nalbant (nalbantlık sanatı), Selin Uğur Fidancı (tezhip ve minyatür sanatı), Sema Kansu (bakır tel işleme sanatı), Tülin İçözü (gümüş işleme sanatı) ve Zeynep Esra Tuğcu (camardı sanatı)’dur.

Halk bilgisi ürünlerinin çoğu belli bir gelenek içerisinde yaratılmaktadır; söz konusu ürünlerin geleneğe bağlı olma özelliği mevcuttur. Halk bilgisi ürünleri bireyin ve ait oldukları halk grubunun geleneğini hem üretmekte hem de o geleneğe bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, bir taraftan bizzat o geleneğin kendisini temsil ederlerken diğer taraftan da onun bizzat nasıl olması gerektiğine karar vermiş olurlar. Gelenek onlara, onlar da geleneğe şekil ve biçim verirler. Söz konusu geleneksel yapının ‘yaşatılarak korunması’ için genç kuşağa aktarımının sağlanması gerekmektedir. Bu aktarım ise, geleneksel el sanatları söz konusu olduğunda ‘usta-çırak ilişkisi’ yöntemidir. Yukarıda sıralanan ve bu dijital arşiv içerisinde kendi anlatımı ile yer alan ustaların sanat yolculuklarının bilinmesi ve fark edilmesi, söz konusu sanat alanlarının İzmir ili özelinde yaşatıldığı, aktarımının devam ettirildiği ve ilgilileri için ustaya çırak olmaya kapı aralayabileceği anlamına da gelmektedir. Ayrıca bahsedilen ustaların kendi çıraklık dönemlerinde yaşadıklarını ve tecrübelerini kişisel deneyim anlatıları aracılığıyla aktarmaları da yeni dönem çırakları için bir tavsiye niteliğinde ele alınabilir.

Kültürel bilgi ve ögeyi yaratan ve aktaran(lar)ın dikkate alınmaması, söz konusu ustaların benzersiz yaşam öykülerinin bazen kısaca ve yüzeysel olarak geçilmesi, günümüz halk bilimi ve el sanatları geleneği çalışmaları için oldukça önemli bir sorundur. Halk biliminin inceleme konularından biri olan el sanatları geleneği bağlamında söylemek gerekirse yaratılan eserler, kendisini yaratan veya üreten sanatçılardan bağımsız olarak düşünülemez. Sanat eseri, sanatçısından ve onun içinde yetiştiği sosyal çevre ve şartlar olarak özetlenebilecek bağlamsal özelliklerden arındırılmış olmadığı ve olmaması gerektiği için herhangi bir eseri veya bir sanat dairesini ele alırken de esere çekilen dikkatin aynı veya fazlası, ustasına ve biricik olan yaşam öyküsüne de gösterilmelidir. Bahsedilen bu alansal soruna bir çözüm ve örnek niteliğinde olan *Benim Sanat Hikayem*, ustaların yolculuklarını kendi kalemlerinden dile getirmeleri bakımından da rehber oluşturabilecek bir kaynaktır.

Benim Sanat Hikayem, sanatçılara kendilerini ifade etme ve birbirlerinin sanat alanları hakkında fikir sahibi olma şansı tanıması; sanatçıların icra ettikleri geleneksel el sanatları aracılığıyla somut olmayan kültürel miraslarıyla ilgili farkındalıklarının artması; ustaların tanınırlıklarına katkı sağlaması ve sanatı öğrenmek isteyen veya araştırmacı konumundaki konunun ilgililerine bir kapı aralaması bakımından önemli bir kaynaktır. Ayrıca bu çalışma,

projenin İzmir ile sınırlandırılması ve yukarıda ifade edilen ilçelerin çoğunun İzmir kent merkezi dairesi içerisinde sayılması sebebiyle sanatçıların ve icra ettikleri sanat alanlarının kent kültürüne hizmet edip etmediği meselesini de gözler önüne sermektedir. Kitap içerisinde yer alan çoğu sanatçının sanatlarını kent merkezinde sürdürmesi ve bu durumun hem kent kültürüne hem de kent kimliğine işaret etmesi meselesi, kitap içerisinde değinilmeyen bir konu olmasına rağmen, çizdiği sınırlar ile sanatçıların hem kent kültüründen beslendiği hem de sanatları ve aktarımları ile kent kültürünü besledikleri açıktır. Kitap, bunun gibi farklı perspektifler ve görme biçimleri ile konuya yaklaşacaklar için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Son olarak, kitap editörü ve Kültürel Araştırmalar Vakfı Başkanı Doğanay Çevik ile Benim Sanat Hikâyem hakkında tarafımızca yapılan görüşmeden bir bölüme yer vermek uygun olacaktır:

“Covid-19 Pandemi sürecinde, her yıl yapılan birçok sanatsal buluşma, sergi, fuar ve festivalin ertelenmesi nedeniyle, sanatçılarımız hem eserlerini satamadılar hem de kendi sanat çevreleriyle ve halkla bir araya gelemediklerinden yüz yüze bir iletişim imkanı bulamadılar. KAV olarak; ‘Benim Sanat Hikayem’ kapsamında, gönüllülük temelinde oluşturmaya çalıştığımız dijital platformda, bu buluşmalara, karşılıklı iletişime ve sanatçılarımızın tanınırlıklarına küçük bir katkı sağlamayı hedefledik. Her sanat alanının birbirini beslediğini ve bir diğerinden beslendiğini düşünüyoruz. Bu anlamda, farklı el sanatı alanlarının aynı platformda bir araya gelmesi, sanatçılarımızın diğer sanat alanlarıyla ilgili farkındalıklarını artıran bir ortam oluşturdu. Birbirlerini, sanat alanlarını daha yakından tanıdılar. Çalışmada, sanatçıların kendi sanatsal üretimleriyle kendilerini ifade etme biçimlerinin yanında, kendi cümleleriyle kendilerini anlatmaları yolunu seçtik. Çalışmamızın içeriği İzmir il genelinde sınırlı olduğundan, ‘Benim Sanat Hikayem’ için öncelikle İzmir’de yerleşik olan ve el sanatları geleneğini sürdürenlere yönelik uzun soluklu bir çalışma için duyuru yaptık. Çalışmamıza katılmak isteyen sanatçılarla yola çıkarak, öncelikle ‘Geleneğin Ustaları’ başlıklı bir sosyal medya grubu oluşturduk. Pandemi koşullarının kısıtlılığı içerisinde, hiç yüz yüze görüşmeden, yalnızca internet üzerinden e-posta, sosyal medya ve telefon aracılığıyla iletişim sağladık. Yüz yüze görüşememe bir dezavantaj gibi görünse de tüm görüşme, talep ve itirazların sosyal medya grubunda paylaşılmış olmasının şeffaf, pratik ve kalıcı bir iletişim ortamı sağladığını düşünüyorum. Sanatçılarımızdan kişisel sanat hikayeleri ve dahil oldukları el sanatı geleneğini kendi dillerinden anlatan metinler ve eserleriyle ilgili görseller istedik. Genel bir format oluşturmuş olsak da amacımız sanatçının kendisini doğrudan tanımlaması olduğundan, sanatçılarımızın ifadelerine (belirgin imla hataları, tekrarlar gibi) olabildiğince müdahale etmedik. Çalışmada yer alan görsellerle ilgili olarak sanatçılarımıza ‘kendilerini en çok yansıtan’ görselleri paylaşmalarını tavsiye ettik. Görsellerde seçim yapma durumuyla karşılaştığımızda karşılıklı görüşerek en iyi sonucu bulmaya çalıştık. Çalışmayı -özellikle sanatçılarımızdan gelen taleple- basılı bir yayın olarak da paylaşmayı düşünüyoruz.”²⁴

Notlar

1. Sanat dairesi ifadesi, geleneksel el sanatları içerisine konumlandırılan her bir sanat başlığı ve bu başlığa ait her türlü bilgi ve beceriyi tanımlayacak şekilde kullanılmıştır.
2. <https://kultur.org.tr/portfolio/benimsanathikayem/> linki ile *Benim Sanat Hikayem*'e ulaşabilirsiniz.
3. Yayının İngilizcesi için bkz.: <https://kultur.org.tr/en/portfolio/my-art-story/>
4. İfadeler, kitap editörü ve Kültürel Araştırmalar Vakfı Başkanı Doğanay Çevik ile 26 Temmuz 2021 tarihinde tarafımızca yapılan görüşmeye aittir.



folk/ed. Derg, 2021; 27(4)-108. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Review*

Storr, Will (2020 [2018]) *Selfie Tutkusu: Kendimizle Neden Bu Kadar İlgiliyiz?* (Çev. Ö. Onan) İstanbul, Türkiye: Doğan Kitap.

ISBN: 978-605-09-7894-0, 373 sayfa.

Will Storr, kendisini, çalışmaları *The Guardian*, *The New Yorker* ve *The New York Times*'te yayımlanmış ödüllü bir gazeteci ve ödüllü bir yazar olarak tanımlamaktadır. Storr, sekiz kitap yazmış olsa da web sitesinde kariyerinin köşe taşları olarak kabul ettiği beşine yer vermektedir. Storr'un bu eğilimi, kendisinden "biri roman olmak üzere eleştirmenlerce beğenilen beş kitabın yazarı" olarak bahsetmesinden anlaşılmaktadır.

Bu beş kitaptan ilki olan *Will Storr Vs. The Supernatural: One Man's Search For The Truth About Ghosts*'da (2007) metafizik dünyanın peşine düşen yazar, romanı *The Hunger and the Howling of Killian Lone*'de (2013) ataları da aşçı yetenekli bir aşçının, mutfakta kendini geliştirmek üzere çalışırken, atalarından birinin yiyeceklerin akli dengelerini bozabilecek kadar lezzetli tariflerini ve yine bu atasının bu sebeple bir cadı avına kurban gittiğini fark etmesinin ardından yaşadıklarını anlatmaktadır. *The Heretics: Adventures with the Enemies of Science*'de (2014) ki bu kitap *The Unpersuadables* adıyla da yayımlanmıştır, bazı insanların neden bilime inanmadığını sorgularken; bu incelemenin konusu olan ve 2020 yılında *Selfie Tutkusu: Kendimizle Neden Bu Kadar İlgiliyiz?* adıyla Türkçeye çevrilen *Selfie: How the West Became Self-Obsessed and What It's Doing To Us*'ta (2018) benlik algısının Batı medeniyetindeki değişiminin izini sürmüş ve bunu kısmen de olsa selfie, yani özçekim feno-

* Bu kitap tanıtım yazısı, Erdem Akın Temel tarafından hazırlanmıştır (Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve Görsel Çalışmalar yüksek lisans programı mezunu ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi, erdemakintemel@gmail.com ORCID 0000-0002-8309-3374)

meni üzerinden açıklamıştır. Yazarın son kitabı, *Science of Storytelling*'de (2019) ise antik çağlardan bu yana anlatılagelen hikâyelerin neden başarılı oldukları ve başarılı hikâyeye anlatıcılarının anlatıları nasıl şekillendirdikleri üzerinde durulmuştur.

Selfie Tutkusu'nun orijinali 1843'ten beri faal olan İngiliz yayınevi Pan Macmillan'ın alt markası Picador etiketiyle çıkmış; Türkiye'deyse Doğan Kitap'ın popüler bilim konulu kitaplarını içeren LOGOS serisi içerisinde basılmış ve yayımlanmıştır. Pan Macmillan, web sitesinde Birleşik Krallık'ın en büyük genel yayınevlerinden biri olduğunu vurgulamaktadır. Doğan Kitap'ın her ne kadar 1990'lı yıllarda kurulmuş olsa da ülkenin en yaygın kitabevi ağlarından birine ve ülkenin en yüksek tirajlı gazetelerinden ve en yüksek reytingli televizyon kanallarından bazılarına sahip bir medya holdinginin bileşeni olarak Türkiye'de benzer bir konuma sahip olduğunun da altı çizilmelidir. Ayrıca, orijinali 416 sayfa olan kitabın Türkçe çevrisi 373 sayfa iken çeviri Doğan Kitap adına Özge Onan tarafından oldukça başarılı bir şekilde kotarılmıştır.

Kitabın orijinal isminde Batı medeniyetinde insanların benlik algılarının değişmesinin konu edildiği “Batı neden kendisine takıntılı hale geldi ve bunun bize etkileri neler” sorusu ile açıkça ortaya konulmaktayken, Türkçe çevirinin başlığında bu sorunun yerine “kendimizle neden bu kadar ilgiliyiz” sorusunun sorulması kitabın içeriğinin selfie, yani özçekim fenomeni ile ilgili olduğu algısına yol açabilmektedir. Oysa, içerik göz önünde bulundurulduğunda, kitabın selfie fenomenini merkeze almak gibi bir derdi olmadığı görülmekte, dolayısıyla bu kelimenin bir pazarlama stratejisine dayalı bir “buzzword” olarak kullanıldığı düşüncesini akıllara getirmektedir.

Storr, anlatısını sekiz parçaya bölmüştür. İlk bölümde, intihar olgusu üzerinden insanın mükemmellik algısı ve bu algının sosyal ortamlarda nasıl şekillendiğine değinmekte, başarısızlık hissi ve sosyal beklentileri karşılayamama durumunda benliğin yıkımının intihara giden yolun taşlarını nasıl döşediğini özellikle bir intihar vakası üzerinden açıklayıp kendisinde de “sosyal mükemmeliyetçiliğin” varlığını sorgulamaktadır. Kitabın orijinalinde her bir bölüm Book One, Two, Three vb. (Kitap Bir, İki, Üç vb.) şeklinde isimlendirilirken, bu bölüme yazar Book Zero, yani Kitap Sıfır ismini vermeyi uygun bulmuş; fakat Türkçe çeviride böyle bir isimlendirmeye gidilmemiştir. Tüm bölümler bir sayı ile ifade edilirken Ölen Benlik (İng. The Dying Self) adındaki bu bölüm numaralandırılmamıştır. Sıfır sayısının kullanılması yazarın amacının bu bölüm ile tüm kitabın temelini oluşturmak olduğunu düşündürse de şayet amaç bu ise pek de başarılı olduğu söylenemez. Fakat, bu bölüm, *Selfie Tutkusu*'nun Storr'un diğer kitapları ile ortak bir noktası olduğunu ortaya koymaktadır: Storr, kendisini çalışmalarının merkezine yerleştirmekten ve yolculuklarını aktarmaktan keyif almaktadır.

Bölüm içerisinde insanların olabildiğince başarılı olmaya çalışmalarına ve kendilerini hep daha yüksek mevkilere layık görmelerine rağmen ulaşamadıklarında yaşadıkları kırılğanlığı “narsistik mükemmeliyetçilik” olarak tanımlayan Storr, kendisini de hiçbir şeye yetemeyeceğini düşünen insanların yaşadığı “nevrotik mükemmeliyetçilik” kategorisine dahil ediyor. Halbuki başarılı, göz önünde bulunmayı seven ve bunun için çaba harcayan bir yazar olarak ilk kategoriye daha yakın duruyor.

Aynı bölümde, insanın mükemmellik algısının iç ve dış etmenler kaynaklı olarak şekillendiğinden bahsederken, teknolojinin, özellikle de sosyal medya ve akıllı telefonların insan davranışı üzerindeki etkisine de değiniyor. “Bir mükemmeliyetçilik çağında yaşıyoruz ve bizi öldüren fikir, mükemmellik” (s.34) diyor Storr ve sosyal medyanın “mükemmeliyetçi sunum” olanağı sağlayarak, insanların hayatları ne kadar sallantıda olursa olsun bunu dışarı yansıtmadıklarına, mükemmellik parıltısını korumaya çalıştıklarına ve oluşan mükemmellik algılarından dolayı “kronik tatminsizliğin” pençesine düşebildiklerini aktarıyor.

Türkçe çevirinin ilk bölümünde, insanın hiyerarşik düzen ihtiyacına ve hatta bazılarının hiyerarşinin tepesine çıkma isteğine değiniliyor. Bu bölümde okuyucuya aktarılan en önemli kavram “kabilesel benlik”; zira Storr, insanın on binlerce yıllık evrimine rağmen kabilesel benliğinin kontrolü altında olduğu ve yüksek statüye gereksinim duyduğu iddiasıyla insanın gen dizilimi olarak en yakın olduğu hayvanlardan şempanzeler üzerinden anlatı kurmayı tercih ediyor. Şempanzelerin hiyerarşide önemli bir statü elde edebilmek için iş birliklerine girişmeleri, şöhretlerini korumaya çalışmaları, hangi şartlarda şiddete başvurdukları gibi konulara değinen Storr, John adlı bir bar fedaisinin şiddet yanlısı bir insandan itikadı yüksek birine dönüşmesi hikâyesinde benzer izleri arıyor. İki anlatıda da şöhretin statüye etkisine dair emareleri seriyor; bir de dedikodunun, kişinin kendisini yargılaması üzerinden benliğini şekillendirici etkisini ortaya çıkarıyor. Benliğin bir hikâye kurucusu ve anlatıcısı olmasını, benliğin geçmişteki ya da gelecekteki duygu, düşünce ve eylemleri meşrulaştırması üzerinden anlatan Storr, benliğin tek başına var olmak yerine kültürden olabildiğince etkilendiğine dair kanıtları da serpiştirdiği bu bölümle kitabın temelini, yani benliğin ve bugün insanların kendilerine dönen ilgilerinin benliğin kültürle olan ilişkisinden kaynaklandığı düşüncesini inşa ediyor.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde özgün benliğin ve kişinin potansiyelinin açığa çıkarılmasına dair çalışmalara yer verilse de Storr böylece, henüz anlatısının başında düşüncelerinin özgün benliklerin varlığından bahsedilemeyeceği fikrine doğru meylettüğünün işaretlerini veriyor. Örneğin, gelişim psikoloğu Profesör Bruce Hood ile diyalogunda Hood, benliğin, kişinin kendi beyni tarafından, kişisel hikâyenin anlamlandırılması ve toplumla gereken uyumun yakalanarak kişinin hiyerarşide yer alabilmesi için yaratılan bir kandırmaca olduğunu aktarıyor (s.145). Hood, bu bakış açısını Charles Horton Cooley’in “looking glass self” tanımından yola çıkarak kurarken (s.146; Hood, 2012, s.71), kitabında konuyla ilgili pek çok anekdota da yer veriyor. Örneğin, benliğin cinsiyet algısının tamamıyla kişinin etrafındaki insanların davranışına bağlı olduğunu ortaya koyuyor (Hood, 2012, s.96).

Storr, kitabın tüm bölümlerinde kendi benliği ile ilgili sorular sorarak, bu sorulara yanıtlar ararken; söz gelimi ilk bölümde kendi kişiliği üzerinden intihara meyyali olup olmadığını açıklarken ikinci bölümü kilo takıntısı ve ideal görüntü hakkında kişisel bir anekdotu ile açıyor.

Antik Yunan’da var olan görünüşü güzel olanın ahlakının da iyi olması düşüncesinin, Akdeniz üzerinden Yunan medeniyetinin taşınması ile temeli atılan Batı medeniyetine de yerleştiğini ve Aristoteles’in insanın gelişebilen “politik bir hayvan” olması fikrinin günü-

müz “mükemmeliyet çağıının” çıkış noktası olduğunu belirten yazar, Doğu medeniyetinde benzer bir anlayışın olmadığı konusunda Konfüçyüs’ün üstün insanın rekabet yerine denge ve uyuma yönelen bir bilince sahip olduğuna dair düşüncelerini sıraladıktan ve bireycilikten ziyade kolektif eyleme verilen öneme vurgu yaptıktan sonra geçtiğimiz yüzyılda Batı dünyasında benlik algısının şekillenmesine dair olanları anlatmak üzere anlatısına devam ediyor.

Kitabın içerisine serpiştirilmiş olan hikâyeler ki bunların bir kısmı yazarın kendi sorgulamalarına ve deneyimlerine eğilmekte, zaman zaman okuyucuyu kitabın akışından koparmakta. Üçüncü bölümün başında sunulan, Storr’un bir manastırda geçirdiği günlerde kurduğu diyalogları ve sorgulamalarını aktaran hikâye bunlardan biri. Bu bölüm, dinde benliğin yeri ve şekillendirici etkileri ile kültürel öğrenmenin açıklanmasına ayrılmış. Hristiyanlığın insanın günahkâr bir doğaya sahip olduğu, Hz. İsa’nın insanların günahlarının bedelini ödemek üzere öldüğü düşüncesi ve özsaygının azaltılmaya çalışması bu bölüme damga vuran noktalar.

Storr, dördüncü bölümün hemen başında en tutarlı argümanını sunuyor: Endüstri Devrimi ile köylerden kentlere göçmeye başlayan insanlık, kimliklere bağlı gelecek tahayyüllerinden, geçmişin gelecek üzerindeki tahakkümünün büyük ölçüde kalkmasıyla kişisel gelişime dayalı ve hedef odaklı bir yaşam biçimini benimsedi. Kişisel gelişim fikrinin doğduğu bu dönem, Büyük Buhran ve İkinci Dünya Savaşı sonrası özellikle ABD ekonomisine yapılan müdahaleler sonucu Büyük Baskı Dönemi’nin doğurdu ve bu sonuç, Amerika’da benlik anlayışının ciddi bir dönüşüm geçirmesine yol açtı.

Storr, bu dönüşümü, kitabının 4, 5 ve 6. bölümlerinde kurduğu, süreklilik arz eden bir anlatı ile açıklıyor. Carl Rogers’ın, insanın hayvani özünün aslında iyi olduğu düşüncesiyle koşulsuz olumlu yaklaşımı önceleyen hümanistik felsefe akımını başlatması, sağlıklı insanların da özlerindeki potansiyele ulaşabilmeleri amacıyla psikolojik destek alabilecekleri fikrini doğurmuş ve güçlendirmişti. Bu fikrin esas alındığı ve bir tür kamp olarak tanımlanabilecek Esalen Enstitüsü’nün kuruluşu, yazara göre Batı benliğindeki değişimin kapısını aralayan en önemli adımlardan biri.

Yazar, Esalen Enstitüsü’nün, kurucularından Michael Murphy’nin “bir bilinç devrimi” olarak nitelendirdiği topluma yayılan etkisinin anahtarı olarak Rogers dışında iki isme daha işaret ediyor: İnsanları kendileri ile yüzleşmeye zorlayan Fritz Perls ve Rogers’ın varisi olarak tanımlanan, toplumun insanın potansiyelini ve kendini gerçekleştirdiğinde ulaştığı halet-i ruhiye olan ‘neşeyi’ baskıladığını iddia eden Will Schutz.

Will Storr, bu isimlerin yaklaşımlarından bahsedip sorgularken ve Esalen’de yaşadıklarına dair uzun açıklamalara girişiyor. Ardından, rekabet içerisinde olsalar da insanın potansiyelini ortaya çıkarmasını hedef alan bu psikolojik yaklaşımların tüm dünyada teknolojik gelişimin merkezi kabul edilen Silikon Vadisi’ne olan etkisini anlatmaya başlamak üzere, coğrafi yakınlığa da dikkat çekerek, San Francisco gözlemlerine doğru devam ediyor. Tabii bu akış içerisinde Esalen’den etkilenen insanlar olarak Guguk Kuşu’nun yazarı, Beat akımı sonrası bir edebiyat ikonu olan Ken Kesey’den, bir kült lideri ve seri katil olan Charles Manson’a kadar pek çok isme de değinmeden geçmiyor. Bu noktada, Esalen’in hâlâ pek çok Silikon Vadisi yöneticisinin uğrak yeri olduğunu atlamamak gerek (Marantz, 2019).

Anekdotları ileri gitmeyen ve anlatıya pek de katkısı olmayan birkaç isme değinilmesinin yanı sıra, Storr'un direkt etkilerinden bahsettiği ve kitabında geniş yer ayırdığı bazı isimler de ver: Örneğin, özellikle *Hayatın Kaynağı* ve *Atlas Silkindi* gibi adlı eserleriyle edebiyatta bireyciliğin en önemli temsilcisi olan Ayn Rand, bu dönüşümün önemli karakterlerinden biri.

Toplumun özsaygı kazanması için eyalet tarafından fonlanan bir proje oluşturan ve zamanla bu projesini yürürlüğe sokmayı başaran Eyalet Meclisi üyesi John Vasconcellos'un, özellikle de medya üzerinden toplumda yarattığı değişimi inceleyen araştırmacılarından biri olan Roy Baumeister, özsaygı akımı ile çalışmalara karşı çıkarken, tam aksi yönde sonuçlar ortaya koyuyor: Yüksek özsaygılı bireyler yetiştirmeye çalışan eğitim sisteminin, çocukları hayatın doğal bazı yönleri ile karşı karşıya kalmaktan alıkoyduğunu ve insanların sebepsiz yere özsaygılarının yükselmesinin Amerika'da bir narsisizm salgınına yol açtığını vurguluyordu. Storr, özsaygı ve narsisizmin arttığını geçen süre içerisinde yaşanan irili ufaklı pek çok olay üzerinden anlatmaya çalışırken, dijital dünyaya da adım adım yaklaşıyor.

Kitabın altıncı bölümü "Dijital Benlik" başlığını taşıyor ve neredeyse tamamen Silikon Vadisi ve dünyadaki teknolojik gelişmelere ayrılmış durumda. Doug Engelbart'ın kişisel bilgisayarı tanıtmasına dair bir anekdot ile başlayan bu bölüm, henüz başındayken Web 2.0'ın adlandırılmasında ve yayılmasında önemli katkıları olan Tim O'Reilly'nin, Web 2.0'ın aslında Esalen'de konuşulanların bir yansıması olduğu söylemiyle zirveye çıkıyor. Storr, bu atıfla 90'lı ve 2000'li yıllarda yaşanan teknoloji devriminin kaynağı olarak 60'lı yılların bilinç devrimine işaret ediyor. Devamında, Steve Jobs, Peter Thiel, Elon Musk gibi bireycilik anlatısının zirve noktasındaki isimlere değinip Silikon Vadisi'ndeki çeşitli insanlarla "kurucu" mitini inceliyor ki bu mit sürekli kendini geliştirerek mesleğinin zirvesine çıkmayı hedefleyen insanları anlatmakta. Son olarak, CJ adlı, özçekim tutkunu bir genç kızın hikâyesini uzun uzadıya anlatan Storr, bu hikâyeden de yola çıkarak, neoliberal ekonominin rekabetçi ortamında daha kolay yol alabilmenin mükemmelleşmek ile olacağı anlayışının ve sosyal medyanın yarattığı yankı odalarının insanların benlik algılarını narsisizme yönelttiğini söylemekte.

Kitabın son bölümü ise "Mükemmeliyetçilik çağında nasıl hayatta kalabiliriz?" başlığını taşıyor. Bu bölümün girişinde uzun uzadıya anlatılan, DNA sentezleme temelli teknolojiler üreten Cambrian Genomics adlı şirketin kurucusu Austen Heinz'in hikâyesi mükemmeliyetçilik, kurucu miti, benliğin oluşumu, dedikodunun ve hiyerarşisinin insan yaşantısına etkisi gibi kitabın tüm temalarını içinde bulunduran bir hikâye iken; Storr, son bölümde tüm bu sorgulamalardan elde ettiklerinin özetini okuyucuya sunduktan sonra başarının, bireyciliğin, kurucu mitinin günümüzdeki en önemli temsilcisi olan Elon Musk'ın, şirketi SpaceX ile bir NASA uydusunu yörüngeye yerleştirmek amacıyla yaptığı bir roket fırlatmayı izlemek ile ilgili bir anısını anlatarak, kitabına noktayı koyuyor.

Selfie Tutkusu'nun konuyla ilgili kişilere yeni kapılar açacağı aşikâr. Fakat, kitabın alana katkısını açıklamak için Storr'un da ironik bir önseme (foreshadowing) yaparcasına kullandığı bir Baumeister alıntısına bakılmalı. Baumeister, özsaygı konusunda çalışmaları ile adından söz ettiren, bir dönem Ayn Rand ile de çalışmış olan Nathaniel Brand'in bir kitabı ile

ilgili şu sözleri kullanıyor: “Hayal kırıklığına uğradığımı hatırlıyorum. Bir sürü hikâye anlatıyordu, kitabı okumak eğlenceliydi ama ben bilimsel bir şeyler arıyordum” (s.222). Neyse ki Storr, “Yöntem üzerine bir not” başlıklı açıklamasında bir gazeteci olarak bilgi alanının geniş, fakat bilgilerinin sığ olduğunu kabul edip genellikle ikincil kaynaklardan yararlandığını ve uzmanlardan olabildiğince destek almaya çalıştığını söylüyor.

Kaynaklar

- Hood, B. (2012). *The Self Illusion: How the Social Brain Creates Identity*. New York, NY: Oxford University Press, Inc.
- Marantz, A. (2019, August 19). Silicon Valley’s Crisis of Conscience. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/26/silicon-valleys-crisis-of-conscience> adresinden erişilmiştir.
- Storr, W. (2020). *Selfie Tutkusu: Kendimizle Neden Bu Kadar İlgiliyiz?*. (Çev. Ö. Onan) İstanbul, Türkiye: Doğan Kitap. (Orijinal yayın tarihi, 2018)



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr