

folklor/edebiyat

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

ISSN 1300-7491

Cilt 22, Sayı 86, 2016/2

86

PETER WEİSS'DEKİ MİTİK DİRENME EYLEMİNİN HALK EDEBİYATIMIZDAKİ ORTAK YANLARI

KÜLTÜR VE SEMBOLLER BAĞLAMINDA ANADOLU SÖYLENCERİNİN KİŞİLER ÜZERİNDEKİ ALGI FARKLILIKLARININ TASARIM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ VE BİR ATÖLYE UYGULAMASI

**İMGE METAFOR, ALEGORİ ÜÇLÜ SARMALINDA BİR SİNE-ANTHROPOLOGUE:
THEODOROS ANGELOPOULOS**

TÜRK ATASÖZLERİNDE ÇATIŞMA NEDENLERİ

"CEZA SÖMÜRGESİ" VE OTORİTERYANİZME KAFKAESK BİR YAKLAŞIM

BİZ VE CESUR YENİ DÜNYA'DA İLKELCİLİK

SÖZLÜ, YAZILI VE ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMLARINDA BİLMECEDEN BULMACA VE BİLGİ YARIŞMASINA DÖNÜŞÜM

TÜRK-ARAP MÜZİĞİNDE ETKİLEŞİM VE MÜŞTEREK UNSURLAR

BİR TÜTÜN KÖYÜNDE TARIMSAL DÖNÜŞÜM VE KADIN EMEĞİ

**BELGESEL SİNEMANIN 3 BOYUTLU OLARAK DANSLA KARŞILAŞMASI:
WIM WENDERS'İN PİNA BELGESELİNDE MECRALARARASILIK**

TÜRK MİTOLOJİSİNDE ESKATOLOJİ MİTLERİ

MELAYÊ CİZİRÎ VE DİWAN OKUMA GELENEĞİ

CICERO'NUN ESERLERİNDE DENİZCİLİK KAYNAKLI EĞRETİLEMELER

**ŞEHRE UZAK BİRBİRİNE YAKIN:
TOKİ YAPRACIK TOPLU KONUTLARINDA SOSYAL YAPI**

**KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE KÜLTÜREL MELEZLEŞME ÖRNEĞİ OLARAK
YEMEK KANALLARI VE PROGRAMLARI**

BİRİNCİ TEKİL ŞAHIS BELGESELLERİ; "BEN"İN KENDİNE BAKIŞI

folklor/edebiyat

folklore/literature

halkbilim • antropoloji • iletişim • sosyoloji • tarih • müzik • dil ve edebiyat dergisi

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

ISSN 1300-7491

CİLT: 22

SAYI: 86

2016/2



Sahibi

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ'ne adına

Prof. Dr. Halil Nadiri

(Rektör)

Yayın Yönetmeni

Prof. Dr. Metin Karadağ

Yayın Koordinatörü

Metin Turan

(mturan@ciu.edu.tr, folklorededyat@ciu.edu.tr)

Türkçe Düzelti: Dr. Kafiye Yinanç

İngilizce Düzelti: Doç. Dr. Ersin Teres

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL

Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 TL * Yıllık (Postalama ücreti dahil) : 60 TL

Avrupa için Sayısı: 15 EURO * Yıllık Abone Bedeli(Postalama ücreti dahil): 60 EURO

Amerika için Sayısı: 20 \$ * Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$

Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin (New Island Education LTD.) Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki

TR49 0006 4000 0016 8180 1303 26 no'lu TL hesabına,

TR27 0006 4000 0026 8020 0013 71 no'lu Euro hesabına veya

TR70 0006 4000 0026 8020 0102 00 no'lu Dolar hesabına yatırılarak,

dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar *MLA Folklore Bibliyography*, *ULAKBİM* ve

Türkologischer Anzeiger Viyana tarafından taranmaktadır.

Baskı: Sarıyıldız Matbaası, İVOKSANAğaç İşleri Sanayi Sitesi, 523. Sokak No: 31 Ostim / Ankara Tel: 0312- 395 99 94

yerel süreli yayın

FOLKLOR EDEBİYAT ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Genel Yayın Kuralları:

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

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

Hakem Değerlendirmesi:

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

Yazım Dili

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

Yazım ve Basım Koşulları:

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

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

İlk sayfa yazım sırası:

- 1)Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)
- 2) Makale başlığı (sola dayalı)
- 3) Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4)Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 150 sözcükten az olmamak üzere Türkçe ve İngilizce özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Türkçe dışındaki makaleler için ÖZET başlığı altında genişçe bir Türkçe özet verilmeli ve aynı kural-lara uyulmalıdır. Çeviri ve kitap tanıtım, değerlendirme yazıları hariç, özet bölümü olmayan yazılar, yayımlanmaz.
- 5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)
- 6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (*) işareti ile
- 7) Varsa, makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile
- 8) Varsa, çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (***) işareti ile gösterilmelidir.

Dipnotlar ve Kaynakça

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

FOLKLORE LİTERATURE
QUARTERLY CULTURAL JOURNAL

Editorial Principals

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

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

Referees' Evaluation of Papers

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

The Language

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

Writing and Edition Rules

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

The first page should be written as follows:

1. Names and surnames are written in upper left hand corner (left aligned)
2. The Title (left aligned)
3. Translator name for translated papers (right aligned)
4. For original papers in Turkish, the paper should include an abstract in Turkish and English briefly and laconically expressing the subject in minimum 150 words. The translation of paper's title should be given under the title of abstract. After that, the abstract should be taken place. A detailed Turkish abstract should be given for the papers in the other languages. The papers which do not have a abstract will not be published.
5. Leaving one line empty after the body of abstract, there should be key words, minimum 3 and maximum 5 words.
6. Explanation about the author (with *)
7. If there is, explanation about the paper (with **), for translation explanation about the source text (with **)
8. If there is, explanation about the translator (with ***)

Footnotes and Bibliography

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

Yayın Kurulu / Editorial Boards

- Prof. Dr. Kubilay Aktulum (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. N.Serpil Altuntek (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Apaydın (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Suavi Aydın (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Başgöz (ODTÜ)
Prof. Dr. Dilek Batıslam (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Mutlu Binark (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Bernt Brendemon (Finlandiya)
Prof. Dr. Peyami Çelikcan (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Erdal Cengiz (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayten Er (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Yıldırım Erdener (ABD)
Prof. Dr. Cengiz Ertem (Ufuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuna Ertem (Atılım Üniversitesi)
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Asya Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Bahadır Gülmez (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. V. Doğan Günay (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Umay Günay (YÖDAK-KKTC)
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa Habıbbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)
Prof. Dr. Tuğrul Inal (Ufuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen Karaca (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Şahin Karasar (Maltepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşim Karpuz (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayla Kaşoğlu (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Asker Kartarı (Kadir Has Üniversitesi)
Prof. Dr. Kurtuluş Kayaalı (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Aynur Koçak (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Jaklin Kornfilt (ABD)
Prof. Dr. Sabahattin Küçük (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkan Manav (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Eunhyung Oh (Güney Kore)
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Oral (Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Konya Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hayrettin Rayman (Bozok Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Yusuf Sarıgöl (Bükreş Üniversitesi, Romanya)
Prof. Dr. Hikmet Seçim (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Medine Sivri (Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Babahan Muhammed Şerif (Özbekistan)
Prof. Dr. Veysel Sönmez (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Taşğın (Konya Üniversitesi)
Prof. Dr. Ümit Fafo Telatar (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Songül Taş (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz Tosun (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin Türk (Ardahan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Turan	7-8
PETER WEISS'DEKİ MİTİK DİRENME EYLEMİNİN HALK EDEBİYATIMIZDAKİ ORTAK YANLARI REFLECTIONS OF OUR FOLK LITERATURE AND FOLK CULTURE OF PETER WEISS'S MYTHOLOGICAL ANTI-DESPOTISM AND QUEST	
Metin Karadağ	9-28
KÜLTÜR VE SEMBOLLER BAĞLAMINDA ANADOLU SÖYLENCELERİNİN KİŞİLER ÜZERİNDEKİ ALGI FARKLILIKLARININ TASARIM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ VE BİR ATÖLYE UYGULAMASI REVIEW OF PERCEPTION DIVERSITIES OF ANATOLIAN MYTHS ON PEOPLE IN TERMS OF DESIGN IN THE CONTEXT OF CULTURE AND SYMBOLS AND AN APPLICATION OF WORKSHOP	
Banu Bulduk	29-44
İMGE, METAFOR, ALEGORİ ÜÇLÜ SARMALINDA BİR SİNE-ANTHROPOLOGUE: THEODOROS ANGELOPOULOS A CINE-ANTHROPOLOGUE WITHIN THE TRIPLE HELIX OF IMAGE, METAPHOR AND ALLEGORY: THEODOROS ANGELOPOULOS	
Şebnem Pala Güzel.....	45-58
TÜRK ATASÖZLERİNDE ÇATIŞMA NEDENLERİ CAUSES OF CONFLICTS IN TURKISH PROVERBS	
Nihal Mamatoğlu-Rasim Özgür Dönmez-Seçil Keskin- Burcu Dönmez Albayrak	59-76
"CEZA SÖMÜRGESİ" VE OTORİTERYANİZME KAFKAESK BİR YAKLAŞIM "PENAL COLONY" AND THE KAFKAESK APPROACH TO AUTHORITARIANISM	
Medine Sivri- Fulya Çelik	77-92
BİZ VE CESUR YENİ DÜNYA'DA İLKELCİLİK PRIMITIVISM IN WE AND BRAVE NEW WORLD	
Hakan Çörekçioğlu	93-108
SÖZLÜ, YAZILI VE ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMLARINDA BİLMECEDEN BULMACA VE BİLGİ YARIŞMASINA DÖNÜŞÜM IN THE ORAL, WRITTEN AND ELECTRONIC CULTURE ENVIRONMENT, TRANSFORMATION FROM RIDDLE TO CROSSWORD AND QUIZ SHOW	
Mehmet Çevik	109-126

TÜRK-ARAP MÜZİĞİNDE ETKİLEŞİM VE MÜŞTEREK UNSURLAR
**THE COMMON ELEMENTS AND INTERACTION BETWEEN
TURKISH-ARABIC MUSIC CULTURES**

Arif Demir 127-140

BİR TÛTÛN KÖYÜNDE TARIMSAL DÖNÜŞÛM VE KADIN EMEĞİ
AGRARIAN TRANSFORMATION IN A TOBACCO-GROWING VILLAGE AND WOMEN'S LABOR

Faik Gür 141-156

BELGESEL SİNEMANIN 3 BOYUTLU OLARAK DANSLA KARŞILAŞMASI:
WIM WENDERS'İN PİNA BELGESELİNDE MECRALARARASILIK
**AN ENCOUNTER OF DOCUMENTARY WITH DANCE IN 3D:
INTERMEDIALITY IN WIM WENDERS' PİNA DOCUMENTARY**

Ersan Ocak 157-166

TÜRK MİTOLOJİSİNDE ESKATOLOJİ MİTLERİ
ESCHATOLOGY MYTHS IN TURKIC MYTHOLOGY

Onur Alp Kayabaşı 167-180

MELAYÊ CİZİRÎ VE DİWAN OKUMA GELENEĞİ
MELAYÊ CİZİRÎ IN THE TRADITION OF DİWAN RECITATION

Serdar Şengül 181-202

CİCERO'NUN ESERLERİNDE DENİZCİLİK KAYNAKLI EĞRETİLEMELER
**CICERO'S METAPHORS BEING DERIVED FROM NAVIGATION AND
ASPECTS OF THE SEA**

Çağatay Aşkit 203-220

ŞEHRE UZAK BİRBİRİNE YAKIN: TOKİ YAPRACIK TOPLU KONUTLARINDA SOSYAL YAPI
**FAR FROM THE CITY CLOSE TO EACHOTHER:
SOCİAL STRUCTURE IN THE TOKİ YAPRACIK HOUSES**

Çiçek Coşkun 221-236

KÜRESELLEŞME SÛRECİNDE KÛLTÛREL MELEZLEŞME ÖRNEĞİ OLARAK YEMEK KANALLARI VE PROGRAMLARI
**FOOD CHANNELS AND PROGRAMS AS AN INSTANCE OF CULTURAL
HYBRIDIZATION IN THE PROCESS OF GLOBALIZATION**

İlkay Kanık 237-258

BİRİNCİ TEKİL ŞAHİS BELGESELLERİ; "BEN"İN KENDİNE BAKIŞI
FIRST PERSON DOCUMENTARIES; THE GAZE OF THE EGO TO HERSELF

Nihan Gider Işıkman 259-271

folklor/edebiyat'tan

folklor/edebiyat ailesi, değerli bir üyesi ni, **Prof. Dr. Erman Artun**'u yitirmenin üzüntüsünü yaşıyor.

Erman Artun, sözcüğün bütün anlamıyla bir 'öğretmen'di. Hangi yaştan ve meslekten olursa olsun, içerisinde bulunduğu topluluğun kaynaşması konusunda adım atan, pratik fikirleri olan ve bunları hayata geçirmede öncülük eden özellikleriyle belleklerde her daim yerini koruyacaktır.

Geçen sayımızın ilk yazısı Erman Artun'a aitti ve ne ilginçtir bu son yazısıyla hoca ölüm temasını ele alıyordu. Işıklar içinde uyusun. Çalışmaları her daim bizlere yol gösterecektir.

*

Dergimizin bu sayısı da yine zengin ve geniş bir konu çeşitliliği ile dikkatinize sunuluyor.

Otorite kavramı, çatışmalarla dolu insanlık tarihinin en önemli argümanlarından birini oluşturmaktadır. Mitik dönemde mutlak güce sahip olan olağanüstü otorite, hegemonyasına paydaş kişi veya grup oluşmasına izin vermeyerek türlü çatışma zeminlerinin oluşmasına da sebep olmuştur. **Dr. Metin Karadağ**, *Direnişin Estetiği* adlı romanıyla dünya edebiyatında saygın bir yere sahip olan Peter Weis'in Avrupa despotizmine karşı çıkış ve özgürlük arayışını, Türk halk edebiyatının özellikle göçebe kültür içerisinde boyvermiş ürün-

lerinden yola çıkarak ortak yanlarını; grafik sanatçısı **Dr. Banu Bulduk** ise kültürel mirasın belirgin göstergelerini oluşturan söylencelerden hareketle bireylerin öğrenme koşulları göz önünde bulundurularak Anadolu söylencelerini algılama duyarlıklarının değişkenliğini incelemekteler.

Türk kültüründe çatışma nedenlerini analize çalışan psikolog **Dr. Nihal Mamatoğlu**, **Dr. Rasim Özgür Dönmez** ve doktora öğrencileri **Seçil Keskin** ile **Burcu Dönmez Albayrak** atasözlerinden yola çıkarak yapmış oldukları çalışmada, yerleşik yargının; genel kabul gören 'halis-muhlis' bir toplumsal iklimden ziyade, problem yaratacak unsurların açıkça ortada olduğuna inanılan ilginç sonuçlara varmaktadır. Buysa, farklı disiplinlerin kültürel kimliğe dair belirleyenlere ulaşmada halk yaratılarından elde edebilecekleri verilerin zenginliğini ifade etmede somut bir gösterge olmaktadır. **Dr. Şebnem Pala Güzel** ise 'Reel politığın siyaseti güç temelinde şekillendirdiği, hegemonun iç ve dış siyaseti kendi çıkarlarına göre belirlediği; her türlü çıkarın etik değerleri galebe çaldığı bir ortamda sanat sığınılacak bir liman gibi görünüyor.' saptamasını yaparak genellikle üçlemeleriyle tanınan Angelopoulos (1935-2012) sineması üzerinden güncel olanın sanatsal boyutunu *cine-anthropologie* sorunsalı ekseninde tartışıyor.

Dr. Medine Sivri ve **Fulya Çelik**, en belirgin tariflemeyi, özne ve nesne arasındaki sınırların silinmesi olarak yapabileceğimiz; aydınlanmacı aklını her şeye bir açıklama getirebileceği inancının çöktüğü, akıldışı, sezgisel boyutun gerçekliğe ulaşmada devreye girdiği bir dönemde (1919-1932) ürünler veren Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* adlı öyküsünden yola çıkarak, modern toplumun en önemli bileşenlerin-

den bürokratik/hiyerarşik ilişki açmazını, sosyopsikolojik ve otobiyografik bir yaklaşımla; **Dr. Hakan Çörekçiöglu** ise Arthur O. Levojoy ve George Boas'ın ilkelci düşünme tarzıyla ilgili kavramsal ayrımlardan hareketle, Yevgeni Zamyatin'in *My* ve Aldous Huxley'in *Brove New World* adlı eserlerinde ilkelciliği karşılaştırmalı olarak inceliyorlar.

Türk kültüründe ilk yazılı örneklerine 14. Yüzyılda rastlanan soru-cevap prensibine dayanan geleneksel sözlü kültür ürünü bilmecelelerin sözlü kültür ortamından, yazılı ve elektronik kültür ortamına geçiş sürecini **Dr. Mehmet Çevik**; Türk-Arap müziğinde etkileşim ve ortak unsurları **Dr. Arif Demir**; tanıklık ve deneyimleri üzerinden kendine mahsus üslubu ile İç Ege yöresindeki bir tütün köyünde, tarımsal dönüşümdeki kadın emeğini ise **Dr. Faik Gür** ele alıp tartışıyor.

Folklor ve antropoloji sahasında, alan araştırmalarının giderek azaldığı veya alan araştırmalarına dayalı makalelerin sınırlı olduğu bir sürecin varlığından söz edilebilir. Antropolog, **Dr. Serdar Şengül**, Doğu ve Güneydoğu'da varlığını illegal yollarla sürdürülegelen medreslerde, Arapçaya dayalı dini ilimlerin yanı sıra adını 16. yüzyıl âlim ve mutasavvıflarından Melayê Cizîrî'nin Diwan'ını okunmaktan alan geleneği; **Dr. Çağatay Akşit** ise İ.Ö. 1. Yüzyılın Roma sözbiliminde, felsefe ve siyasetinde çok önemli bir kişilik olan Cicero'nun eserlerinde denizcilik kaynaklı eğretilmeleri; **Dr. Ersan Ocağ** ise 'filmler üzerine yazmak da, filmler üzerine yazılmış metinleri okumak da, sinemanın gereği zor' diye bir belirlemede bulunarak daha zor olanı, okurun yazılanları 'üç

boyutlu' olarak tahayyül etmesi üzerinden Wem Wenders'in *Pina* belgeselinde mecralararasılığın irdeliyor.

Evrenin, dünyanın ve insanoğlunun nasıl yaratıldığı kadar, bunların sonunun nasıl olacağı sorusu, kişi aklını bin yıllardır meşgul eden önemli olgulardan biridir. Böyle olduğu için de kişiöglu mitlere, mitolojik kurgu ve yaratmalara gereksinme duymuş ve bunları kurgulamıştır. **Dr. Onur Alp Kayabaşı**, mitolojinin bir türü olan eskatoloji mitleri üzerinde durarak, Türk mitolojisindeki örneklerini ele alıyor.

Karikatürize edilmiş bir kavram olsa da, '*Türkiye'nin son çeyrek yüzyıla kadar toprak örtüsünün maki, sonrasında ise TOKİ*' olduğu mizahi yakıştırması, sosyal doku ile ilgili bir dolu olguyu da yansıtır niteliktedir. **Dr. Çiçek Coşkun**, Türkiye'deki kırsalın kente taşınması sürecini ele aldığı makalesinde, yakın zamanda inşa edilen ve 'farklı sosyal sınıflardan gelen insanların benzer muhitlerde oturması saptamasına' dayanarak TOKİ Ankara Yapracık konutlarındaki ailelerle ayrıntılı görüşmelerini; **Dr. İlkay Kanık** ise kültürel melezleşmenin bir örneği olarak, yemek kanalları ve programlarını; **Dr. Nihan Gider Işıkman** ise internetin ve teknolojinin kullanılabilir olmasıyla birlikte doğrudan 'ben' diye söze başlayan belgeselciler gerçekliğinden hareketle birinci tekil şahıs bellesellerini tartışıyor.

Yeni folklor /edebiyat'larda buluşmak dileğiyle.

Metin Turan

PETER WEISS'DEKİ MİTİK DİRENME EYLEMİNİN HALK EDEBİYATIMIZDAKİ ORTAK YANLARI*

Metin Karadağ**

“Savaşların yegâne amacı kralların egemenliğinin kanıtlanmasıydı”.
(Direnmenin Estetiği s. 16)

I. Direnmenin özü, geçmişe bakış

İlgili bilim adamlarının hemen hepsi, insanın ortaya çıktığı başlangıç dönemlerinden beri, bireydeki mekanik devinimlerin yanı sıra, ruhsal yapılanmada merak ve korku içgüdülerinin varlığı konusunda hemfikir olmuşlardır. Var oluşun temel dinamiği olan yaşamı sürdürme ve korunma güdülerini, insanı çevresiyle (doğasıyla) sürekli mücadele ortamına sürüklemiştir. Doğaya egemen olma, doğadan kaynaklanan tehlikelere karşı savunma ve giderek doğadan yararlanma amaçlarından kaynaklanan çabalar bütünü, tarihsel dönüşüm ve gelişimlerin de uzun soluklu öyküsüdür. Çatışma ortamlarındaki yüksek gerilimli şiddet üretimlerinin yanı sıra, utkunun doğurduğu mutluluklar da milyonlarca yılın çok da bilemediğimiz damgalarıyla doludur. Şiddet ve baskının, doğasal temelleri üzerinde duran düşünürler, zaman içinde şiddetin yönetsel ergele ittifakından çıkan baskının bireylerden kitlelere uzanan acı ve kederlerin de kaynağı olduğunu ortaya koymuşlardır. *“Şiddetin en tehlikeli, en acımasız biçimi, (...) yıldırma, korkutma, sindirme, direncini kırma özellikleriyle kendini gösteren şiddettir. Tarihte örneğine sık rastladığımız dikta yönetimlerinde, baskı, zulüm,*

* KIBATEK “Doğu Edebiyatında Batı, Batı edebiyatında Doğu”- Krakow 25-30 Haziran 2015 için hazırlanan ancak sunulamayan ve kısmen değiştirilmiş olan bildiri metnidir. M.K.

** Prof. Dr., Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, mkaradag@ciu.edu.tr

kıyım ve işkence ile, bilinçli 'şiddetin en şiddetli biçimi'nin uygulandığını görüyoruz. Zaman zaman 'terör' adını da verdiğimiz bu şiddet biçiminde, insanlar belli inançlar doğrultusunda korkutulup, yıldırılarak, bu inançlara direnmelerinin önu kesilmeye çalışılmaktadır " (İnam). Doğayı anlama, tanıma çabalarının kimi süreçlerde insana coşku, haz, mutluluk duyguları sunduğunu ama o süreçteki yenilgi ve umarsızlıkların ise anlatılarla belleklerde yer ettiği görülür. Mitik düşünce süreçlerinde, korku ve korunma içgüdülerinden kaynaklanan primitif tapınma biçimleri ortaya çıkar. Doğadan aldıklarını beyninin üretim merkezlerinde simgesel kurgulara taşıyan birey, tıpkı doğadaki gibi kendi ürettiklerinde de yarar-zarar ya da iyi-kötü ikilemini türlü amaçlarla dizgeleştirmeye, kalıplaştırarak kuşaktan kuşağa aktarmaya başlar. Zamanla bu anlatımları, tıpkı doğa öğelerinde olduğu gibi kendi çıkarları doğrultusunda kullanan ya da güçlerini "ötekilere" özümsetmek için silah haline getiren kişi, kaya resimlerinden, büyüsel ve tabusal yaratılardan yola çıkarak küme, sistem ve inançları yaratır. Mitolojinin -örneğin- Olimp Dağı'nın tanrıları, ölümsüzleri olanca haşmetleri ve sınırsız güçleriyle "zevk u sefa" içindeyken, Korint'te, Babil'de, Assuan'da ve Karakum'daki "ötekiler" kimi zaman yücedekilere hizmet ve çoğu zaman da teslimiyet içindeydiler. Ancak dinazorun görkemli cesameti ve gücü karşısında yılmayıp ayakta kalan, yetinmeyip galebe çalan birey, "efendilerin" ulaşılamazlıklarına karşı, sebep ve sonuçları gelişimin doğal seyrine koşut olarak direnişin bayrağını açıp tarih boyunca farklı sahneler ve sonuçlarla ayakta kalmanın tarihini yazar. İsa'dan yüzlerce yıl önce yaşamış Callimachus'un, "İyi bir insan, hiç ölmez" sözü, öncül iyilerin tarihsel yorumu gibidir.

Ortadoğudan yola çıkarsak bu direniş adamlarının ilklerinden **Gilgameş**'i görürüz. Direnmenin hedefinde tanrıların tekelinde olan ölümsüzlüğü arayış, mutlak güce direnişin ayak sesleridir. Ölümsüzlük tutkusuyla eylemlerini özdeşleştirenlerden hangisi daha eskidir bilemeyiz ama Gilgameş ile Sisifos'u bu konuda kardeş saymak, abartı sayılmaz. Yeraltı tanrısından ölümsüzlüğün çaresini bulamayan Gilgameş, yazgısına boyun eğmeden ölüme direnmenin epik şaheserini insanlığa armağan eder. İnsanların birlik halinde her türlü güce karşı koyarak mücadele etmeleri halinde zafere ulaşacakları mesajını veren Gilgameş, "iki katlı ip kopmaz" diyerek duygusal ve zihinsel enerjilerin eylemle birleşmesinde, direnişin kutsallığını ortaya koyar (Çığ, 80). Yüzyıllar sonra Goethe "Hayat, ölümsüzlüğümüzün çocukluğudur" derken Gilgameş'i aklından geçirmiş olmalıdır. "Hemen her ülkede bilinen, kültürlerarası ve metinlerarası bir unsur durumuna gelmiş olan bu destan, edebiyat dışında sanatın diğer alanlarında sürekli olarak yeniden yazılmış, dolayısıyla da biçimsel ve içeriksel dönüşümlere uğratılmıştır (Aktulum, 68-69).

Gilgameş ile birlikte andığımız **Sisifos**'un yazgısı, da mutlak güçle mücadelenin evrenselleşmiş görkemli sembolüdür. Ölümsüzlük konusunda Gilgameş ile yazgı birliği içinde görünen Sisifos, tanrıların kendisine verdiği ceza gereğince sırtına aldığı kocaman kayayı dik bir dağa taşımaya mecburdur. Ama doruğa her vardığında kaya tekrar dağın dibine yuvarlanmaktadır. Tanrılara ve haksız düzene isyan eden Sisifos, olanca zorluklara karşın eyleminde direnişin mutluluğunu yaşar. Albert Camus "Sisifos Söyleni" adı eserinde "dünyada yaşanacak tutkuların bedeli olarak" yorumladığı Sisifos söylencesini, saçma (absurd) tezinin de çıkış noktası olarak görür ve Sisifos'un sırtındaki kayayı, dünyanın yükü olarak kendi omuzlarında hisseder. "Saçmalık varoluşta, insanın dünyadaki varlığında içkindir. Ve direnç, bu dirence bağlı olarak gerçekleşen özgürlük, saçmanın başkaldırıya, varoluşun öz'e dönüştüğü yerde, yani insanın alinyazısını aştığı eylem alanında ortaya koyar kendini. Camus kayayı tepeye çıkarmak için Sisifos'un bir kez daha ovaya inişini betimlerken,

alinyazısını dirençle aşmaya çalışan insanın özgürlük çabasını dile getirir: Önemli olan, tüm saçmalığına karşın yaşamı sürdürmek, kayaya, dolayısıyla Tanrılara yenilmemektir. Sırtındaki kayadan daha güçlü olmalıdır Sizifos. Alinyazısını yüklenerek, çarptırıldığı cezayı emeğe dönüştürmek, böylece Tanrılara başkaldırmakla yükümlüdür. Birey olmanın önkoşuludur bu. ‘Sizifos’u tepenin yamacında bırakıyorum, diye yazar Camus, insan ne yapsa taşıdığı yükten kurtulamaz. Ama Sizifos’un kişiliğinde kayaları yerinden oynatarak Tanrılara başkaldıran insanın çabasını buluyoruz. (...) Kayayı tepeye doğru çıkarmak için gösterdiği çaba insanoğlunun yüreğini tümüyle doldurmaya yeter de artar bile. Sizifos’u mutlu düşünmeliyiz” (Gürsel, 385). Sisifos’un Tanrılara başkaldırısı ve dayanılmaz acılara karşın mutluluğu duyumsaması ya da araması, ölüme ve ölüm meleği Azrail’e kafa tutan Deli Dumrul’un eylemiyle özdeşlik taşımaktadır, kanımızca. Sisifos motifinin düşünsel boyutları üzerinde duran Semih Gümüş, “*intiharın da bir başkaldırı dili*” olduğu yönünde ilginç metinlerarası göndermelerde bulunmaktadır (Gümüş, 25-26).

Mitolojinin direniş sembollerinden **Prometheus** da sınırsız gücü olan tanrılardan ateşi kaçırma motifyle, yüzyıllar boyu insanlığın bu konudaki esin kaynağı olmuştur. Ateş Tanrısı Hephahistos’un ocağından bir kıvılcım çalarak halka götüren kahramanımızın cezası da Kafkas dağlarında zincire vurularak ciğerlerinin hergün kartallar tarafından parçalanmasıdır. Tanrılar parçalanmış ciğerleri her sabah yenileyerek işkenceyi sürekli kılarlar. İnsana iletilen ve aklın simgesi olan ateş, ilerlemenin ve özgürlüğün de göstergesidir. Amacından ve eyleminden asla vazgeçmeyecek olan Prometheus’un, direnişin diğer kahramanı Herakles tarafından kurtarılması da öykünün bir başka dikkat çeken noktasıdır. Kelime olarak “erken kavrayan, önce kavrayan/ anlayan” demek olan Prometheus, mitolojide başkaldırının ilk öncüsü olarak kabul görür (Demirer 2015-1). Yüzyıllar sonra dünya şiirinde ustalar arasında kabul edilen Arthur Rimbaud’un, “*Ozan gerçekten ateş hırsızdır*” deyişi, ozanla Prometheus arasında eylem ve düşünce ortaklığını dile getirmektedir. Bu bitimsiz mücadele, Andre Malraux tarafından “*Tüm sanat, insanlığın yazgısına karşı bir başkaldırıdır*” diye yorumlanırken, daha sonraları B. Brecht, “*Gerçekçi sanat, savaşçı sanattır*” der.

Mitik dönemlerin motifleri üzerine kurulan tragediyaların en önemli isimlerinden biri olan Sofokles’in (İÖ. 496-406) dünya edebiyatlarında kimilerine göre ilk direniş örneği sayılan eseri **Antigone** adlı tragedyası, zalim kral Kreon’un şiddet ve baskıya dayalı yönetimine daha doğrusu zulmüne karşı bireyin özgürlüğü ve haklarını konu edinir. Kreon tarafından haksızca mahkûm edilen Antigone, hayatı pahasına sevgi merkezli bireysel hakları ve eşitlikçi hukuk dizgesini savunur. Antigone’nin direnişi, izleyen zamanlarda ceberrut devlet-zalim yönetici kavramlarıyla savaşımın örneği olmuştur.

Tutsaklık ve köleliğin, özgürlüğe giden yolları direniş ve başkaldırıyla açmasının ilk örneklerinden biri de **Spartaküs**’ün deneyimidir. Trakyalı bir köle olan Spartaküs, 77 köle arkadaşıyla birlikte tutsaklığa başkaldırarak ezilenlerin direniş şarkılarını sonsuzluğa taşır. Ona yürekten inananlar Spartaküs’ün savaş meydanlarında ölmediğini, tanrılar tarafından gökyüzüne taşındığını savundular. “*Köle ayaklanmalarının ilki, Spartaküs’ün önderliğinde yapılmı olmadığı gibi, sonuncusu da değildir. Ancak en etkilisi ve Roma tarihinde en çok iz bırakmış olduğu için, ‘köle ayaklanmaları’ denilince akla hemen Spartaküs olayı gelir*” (Demirer 2015-2).

Aztek mitolojisindeki Tata ve karısı Nene de tanrılardan izinsiz ateş yaktıkları için onların

gazabına uğrayarak cezalandırılırlar. Söylencenin devamındaki olaylarla, Gilgamesh'teki tufan motiflerinin benzerlikleri de ayrı bir dikkat noktasıdır.

Doğu epikleri arasında önemli bir yere sahip olan Firdevsi'nin Şehname'sinde de **Dahhak**'ın zulmüne direnişin öyküsünü görürüz. Konunun sınırlılığı, uzakdoğudan, kadim Hind'den, eski Mısır'dan, Avrupa'ya, kimilerine göre insanlığın başladığı Afrika ve Yeni Dünya'ya dek dört bir yandaki benzer figür ve motiflere yer verme olanağımız bulunmamaktadır. Ancak insanlığın uzun yolculuğunda baskıcı, zalim güçlere, olağanüstülüklerle şiddet ve baskılara kafa tutan, sonradan geleceklere aydınlıklar bırakmak isteyen önder nitelikteki kahramanların öykülerine dünyanın her yerinde rastlayabiliriz.

Eski Yunan'da mitolojik motiflerine değindiğimiz **direnmenin felsefesine** yönelik bir veri bulunmamaktadır. Roma kültürü için de aynı durum sözkonusudur. Felsefe tarihleri salt Ciceron'un "zalimlerin öldürülmesini" onaylamasından söz ederler. Direnişin kökleri üzerine uğraşanlar, modern anlamdaki felsefik yorumları Thomas Aquinas'a kadar indirebilmektedirler. Daha sonraları "felsefesini başkaldırı üzerine kurgulayan ve "yoksayıcılığın peygamberi" kabul edilen Nietzsche; 'Tanrıyı yoksuyoruz, Tanrının sorumluluğunu yoksuyoruz, ancak böyle kurtaracağız dünyayı' diyerek en baskın otoriteye karşı tavrını koymuştur, 1800'lerin ikinci yarısında" (Korkmaz).

Ortak (anonim) sayılan ürünlerin tarihte kalmalarından sonra, imza taşıyan edebî eserlerin yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde direniş ya da başkaldırının roman formatı içindeki evrensel tipik örneğine ve felsefi yaklaşımların belki de ilk kez kurgulandığı esere geçebiliriz: "Edebiyatın ilk bilge delisidir Don Kişot. Delilik dünyaya karşı tavrıdır. 'Deliliğe Övgü'nün yazarı Erasmus'un Engizisyon tarafından yasaklanmış öğretisi ile yetişen Cervantes, yasalara, dogmalara karşı direniş ve başkaldırısını yel değirmenleriyle savaşan bir delide cisimlendirirken romanın ve modern insanın rotasını çizmiştir. Herbert Marcuse, 'Karşı Devrim ve İsyân' adlı incelemesinde romanın serüvenini şöyle özetleyecektir; Modern kurmaca(nın) ruhu gerçekte, bir kez daha ciddiye alınan, gerçek bir içerik kazanan şövalyelik ruhudur" (Türkeş). Cervantes'in modern çağa geçişteki bunalımları aktaran bu dünya klasiğinde inançtan usa, epikten felsefeye geçişte rotayı şaşırın çağın insanı sergilenir.

Salt kendi ülkesiyle değil, neredeyse tüm yeryüzündeki ezilmiş, baskı altında tutulmuş insanların acılarını yüreğinde hep duyumsamış ve kalemine yansıtmış olan Nazım Hikmet, romantik, ama mücadelesinde kararlı, aklı yüreğinde çarpan Mancha'lı Don Quijote için şunları söylemişti:

"Ölümsüz gençliğin şövalyesi ellisinde uydu yüreğinde çarpan aklına, bir Temmuz sabahı fethine çıktı güzelin, doğrunun ve haklının: önünde mağrur, aptal devleriyle dünya altındamahzun, fakat kahraman Rosinant'ı. Bilirim, hele bir düşmeyegör hasretin hâlisine, hele bir de tam okka dört yüz dirhemse yürek, yolu yok, Don Kişot'um benim, yolu yok, yel değirmenleriyle dövüşülecek."

"Don Quijote, bir ortaçağ romanı parodisi. Ortaçağ romanından kaynaklandığı ölçüde de, hem çağdaş romanın, hem de çağdaş fantasti edebiyatının öncüsü olma şerefini taşıyor. Ama aynı zamanda psikanalitik bir "vaka öyküsü" olarak da okunabilir. Bir edebî tür olarak fantasti, tarihsel açıdan bakıldığında, psikanalizi önceliyor" (Somay).

Modern edebiyatın imza taşıyan direniş ve başkaldırları örneklerinden **Taras Bulba** bu alanda öncül yapı özelliklerine sahiptir. “*Nikolay Vasilyeviç Gogol, Rus edebiyatının temel taşlarından biri olarak, kaleminin soluğu içinde böyle bir isyana hiç ara vermeden, hatta şiddetini hiç azaltmadan devam ederek başarıyla sürdürmüştür hayatını. Bu edebi hayatın yapıtaşlarından biri de, yazarın Taras Bulba adlı romanıdır. Taras Bulba 'da bir özgür ruh arayışı hâkim. Egemene karşı bir başkaldırı destanı; bir edebi provokasyon.. tüm zamanlar için geçerli olabilecek bir emperyal sistem karşıtlığı hâkim*“ (Barışta).

Günümüz edebiyatına doğru geldikçe anlatılardaki direniş ve başkaldırının nitelik, işlev ve etkileri konusundaki görüş ve yorumlar, farklı boyutlara taşınmaya başlanmıştır. Örneğin:

“*Carlos Fuentes'e göre 'tutkunun kaynağı ne olursa olsun, bütün büyük romanlarda başarısızlığa mahkum olsa bile mücadele etmekten vaz geçmeyen, bizi de mücadeleye davet eden kahramanların hikâyeleri vardır. Aslında içeriğinden bağımsız olarak yazma eyleminin kendisi bile bir direniş noktasıdır.' Adorno'ya göre sanat, baskının ve iktidarın bütüncü karakterine bütüncü bir yabancılaşmayla cevap verir: Sanat ve edebiyatın yabancılaşma yoluyla gerçekleştirdiği direniş sadece yapıtta somutlanmaz. Sanat ve edebiyat yapıtlarının alımlanma biçimi, basitçe söylersek kitap okuma eyleminin kendisi aynı yabancılaşmanın ve direnişin parçasıdır:(...) İnadına yaşamak artık bir direniş noktasıdır.*” (Türkeş).

II. Direnmenin Estetiği'nde Herakles ve direnişin boyut ve yorumlanması

Yayınlandığı andan itibaren olanca karmaşıklığı ve devasa boyutuna karşın Batı dünyasında kült haline gelen ve oradaki güçler hegemonyasına karşı duruşun bir çeşit destanını yansıtan **Direnmenin Estetiği**, emek/sermaye sarmalında eserin leit-motifi olan Herakles figüründen hareketle, tüm Avrupa'nın sömürü ve baskı eylemlerine başkaldırısının evrensel epiği konumunda kabul edilmektedir. Nehir roman karakterindeki eser; belgesel, otobiyografik, kurmacadan kaynaklanan ütöpik boyutu, çok katmanlı antik ve güncel kaynaklar arasındaki gezintileriyle metinlerarasılığın hemen belirlendiği, hem katı bir gerçekçiliğin hem de gerçeküstücülüğün bulunduğu görkemli bir anlatı şaheseridir. Esere değer katan boyutlardan bir diğeri ise, anlatı tekniklerinin yanı sıra estetik ve sanat tarihi kitabı niteliğini taşıyor olmasıdır.

Önemli bir ressam kimliğini de taşıyan Weiss'in estetik anlayışında bireyin direnişindeki yüksek bilinç düzeyi ve politik örgütlenmelerdeki ortaklık ve özveri kavramları ön plana çıkar.

“*Romanın ayrıntısına geçmeden önce Weiss'in estetik anlayışını kısaca tartışmak romanı anlamak bağlamında aydınlatıcı olacaktır. Bu açıdan estetik ve direnmenin nasıl bir bağlantısı olabilir? Weiss'in estetik anlayışı, estetiğin gelenekseli, bir başka deyişle güzelin öğretisi, armoni, şekillenmişlik ve sonlanmışlık değil, aksine insan mücadelesine tekabül eden, siyasi mücadeleyi ve kültürel değişimi içinde barındıran daha yüksek bir bilinçlilik düzeyi, yani direnmenin oluşturduğu sanat ve kültür kavramlarını içerir. Bu yüzden Weiss, 'biz edebiyata, sanata, hangi biçimde olursa olsun ifadeye girişi, politik örgütlenmeyle eşzamanlı ele geçirmeliyiz' demektedir. Dolayısıyla bu estetik sadece*

sanatsal kategorileri kapsamaz, toplumsal ve siyasal birikimleri de içerir. Weiss'in romanında hem tarihsel ve siyasal olaylar, hem de sanat eserleri üzerinden Antik toplumdaki başlayarak- geçmişte yaşanmış dehşet, acılar ve direniş belleklere işlenir. Bu vahşete, sınıflı toplumların şiddet yapılarına, insanın insan üzerindeki tahakkümüne karşı Weiss çözüm olarak sanat, bilim ve emeğin gücünü önerir” (Gödenli).

Romanın hem çevirmenleri hem de farklı eleştirmenlerce göreceli olarak benimsenmiş olan ortak yanları arasında Herakles figüründen yola çıkarak insanlığın baskı, sömürü, şiddet/ despotizm kavramlarına direnişinin irdelenmesi çıkış noktasıdır. Yazar, insanlığın ortak yazgısını somut olaylar çerçevesinde İspanya İç savaşı, Alman faşizminin yarattığı yıkım ve Avrupa'nın diğer köklü acılarından somut yaklaşımlarla örneklendirirken kuramsal ve sosyo- politik arayışları da ihmal etmez. Çevirmenlerin Ön Söz'de belirttikleri gibi P. Weiss'in despotizme karşı “direnme”yi eserin adında kullandıktan sonra bir daha hiç anmaması, “direnme”nin dokusunu, okurlarının istencine bırakmasından kaynaklanmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında, ajitasyondan irak, tartışmacı ve eleştirel bir biçimin romanı, kuramsallıktan kurtarıp ayakları sağlamca yere basan bir kurmacanın zerafetine ve ustalığına kavuşturduğunu söylemek mümkündür. Doğu Almanya'da Heinrich Mann edebiyat ödülü, Batı Almanya'da Lessing ödülü ile ancak ölümünden sonra verilen Georg Bücher ödülü sahibi olan Peter Weis, bilineni yeniden ve farklı bir açıdan okumayı önerirken, okuyucuyu da gerçek mekân ve zamanlarda tasarladığı kurgusuyla tarihsel bir yeniden okumaya, geçmişle yüzleşmeye davet etmektedir.

Türkçe'ye çevirisi beş yılda tamamlanan bu görkemli eserin mitolojik Herakles tipinden hareket ederek 20. Yüzyılın politik ve tarihsel gelişimini irdelemesi, mitik/epik verilerin daha sonraki zamanlarda yarattıkları sonuç ve ürünleri görmemiz ve bunlar arasındaki bağlantıları gözlemlememiz açılarından da ilginç bir serüveni ortaya koymaktadır.

“Estetik sorunların politik kökenli olduğunu” savunan Weiss, bu romanda toplumcu gerçekçilik odağından bakarak antik toplumdaki (Bergama'dan kaçırılarak Berlin'e konuşlandırılmış Zeus sunağından) hareketle 20. Yüzyıl Avrupa'sının düşünsel ve politik kökenlerini irdelemektedir. Eserde sanatın tarihsel arka planı emek-sömürü merkezli arayışlarla tartışılırken gerçekçiliğin çağdaş algılanmasına zemin hazırlanmaktadır. “Direnmenin Estetiği'nde sanat eserleri direniş sürecini ve momentlerini aynı anda içinde barındıran, bunları belleklere kazıyan eserler olarak okunur. Bu bağlamda romanda Mnemosyne (bellek) 'sanatların anası' olarak adlandırılır. Buradan bakıldığında bellek, yüzey üzerinde kazılı duran izler alanı değil, bu izleri bırakan insan etkinlikleridir” (Göbenli).

Yazarlığının yanı sıra sanat yaşamına başladığı dönemde saygın bir ressam, daha sonraları dokümanter-deneyisel film yönetmenliği kimliklerini de taşıyan Peter Weiss, yaşamında önemli bir yere, işleve sahip olan ve “benim psikolojik manzaramda bir figür” diyerek çok önemseydiği Hermann Hesse'den aldığı teşvik ve desteklerle resim ve edebiyat çalışmalarını sürdürmüştür. Bu ilişkiler çerçevesinde Avrupa resim çevrelerinde de yer eden Weiss, sanat ve edebiyatın bireyin bilinçlenmesinde önemli etkenler olduğunu, yazarın da sanatın sezgi gücünden yararlanarak gerçeği bulma çabasında yardımcı olacağı kanısındadır. 1960-1970 yılları arasında salt politik tiyatro ve edebiyata eğilen yazar, 1970'ten (öl.10 Mayıs 1982) ölümüne kadar geçen sürede, özgün baskısında üç cilt olan *Direnmenin Estetiği*'ni yazmıştır.

“Bu romanı yüzyılın sanat eseri yapan kuşkusuz okura bu gerçekliği hem politik ve toplumsal olaylar ekseninde, hem de sanat eserlerinden yola çıkarak kavratmasında yatar. En başta resim sanatı (Géricault, Dürer, Bruegel, Goya, Picasso’nun resimleri) ve edebiyat eserleri (Kafka’nın Şato’su, Dante’nin İlahi Komedya’sı gibi) olmak üzere bunlar sınıfsal bir bakış açısıyla yorumlanırken aynı zamanda bir bilinçlenme ve siyasallaşma aracı olarak devreye sokulur” (Göbenli).

Antik Yunan’dan yola çıkarak binlerce yıllık süreçte mazinin verilerini halin anlaşılması ve geleceğin kestirilmesi için irdeleyen Weiss’in diyalektiği, sloganlaştırmadan irak, kurguya dayalı somut bir sergilemedir: “Weiss, bu romanın içerisinde insanlık tarihini konu alan yaklaşık iki binbeşyüz yıllık bir zaman diliminde geçen baskının ve kurtuluşun diyalektik uygulamasına dikkat çekmektedir. Bu diyalektik doğrudan ilgili olan sanat eserinin kendisinden çıkartılmalıdır. Bu da okur açısından; ‘düşünerek görmeyi öğrenmenin’ (cogitare videre) nesnel prensibi olarak tüm romana yerleşmektedir” (Martin Vialon, 2006 Aktaran Büyükgenç s.84).

İnsanlığın despotizme ve her türlü baskılara karşı çıkışının ele alındığı bu görkemli epik anlatının çıkış noktasında mitolojinin ünlü evrensel tipi Herakles’ten yola çıkan P. Weiss, bireysel eylemin merkezci kıvılcımını İspanyol iç savaşına taşıyarak toplumsallaşmaya yönelik direnişin öyküsüne girer.

“Faşist Berlin ortasında üç komünist Bergama abidesini yorumlarken aslında kendi buldukları koşullarla dolaylı olarak bağlantı kurarlar. Faşizme karşı zor olan bir direnişe geçmişlerdir ve bu direniş tehdit altındadır. Bergama heykelleriyle paralellik şöyledir: Bergama en önemli eseri olan Zeus Sunağı Pergamon Krallığı’nın Galatlarla yaptığı savaşta ‘başarı’nın anısına inşa edilmiş, yapının dış frizlerinde yer alan tanrılarla Gigantlar arasındaki mitolojik anlatım yüksek kabartmalar olarak işlenmiştir. [...] Üç kahraman bu eserin sınıf mücadelesince kasıtlı yaratılmış bir eser olduğunu kavrar. Dolayısıyla, Bergama heykellerinin mirasını, roman kahramanlarının şimdiki zamanında Naziler devralmıştır. [...] Ayrıca Weiss’in ‘ezilenler’ mitosu hiçbir zaman sorgulanmaz; çünkü mitos yukarıdan gelir, ‘mitos hükmedenlerin ses organıdır’ (Weiss, 211) derken, mitolojilerin işlevini sorgulama Herakles aracılığıyla gerçekleştirilir.” (Büyükgenç, 38).

Herakles figürünün mitik güç sembolü olması, daha sonraki yüzyıllarda hayranlık merkezi olmuşsa da, tarihin doğal akışı içindeki gelişmeler, bireysel kurtacıların geçmişte kaldığını kanıtlamıştır. “Romanın 3 kahramanının frizi tartışırken odaklandıkları noktalardan biri de Herakles’in rolüdür. Zeus ile Alkmene’nin oğlu olan Herakles bir yarı tanrıdır. Müthiş kuvveti, akıl almaz cesareti ve insanların koruyucusu olma hasletiyle Herakles frizde resmedilen öykünün merkezindeki karakterlerden biridir. Öte yandan frizde Herakles doğrudan tasvir edilmez. Herakles orada gibidir; anlatılan hikâyenin önemli unsurlarından biridir, ama insanlığın bu büyük kurtarıcısı aslında orada yoktur. Bu bilmece romanın sonunda açıklığa kavuşur. Yıllar geçmiş, direnişçilerin çoğu sürgünde, çatışmada ya da idam sehpasında öldürülmüştür. Herakles’in gelmeyeceği, belki de var olmadığı belli olmuştur. Romanın sonunu açıkça ifade eder: kurtuluş Herakles’te değildir “ (Aytekin).

Mitolojide gücün sembolü olarak tanınan Zeus'un prenses Alkmene'den oğlu Herakles, Zeus'un baş eşi olan Hera'nın düşmanlığı ile hayata merhaba der, Hera'nın üstüne saldırdığı iki büyük yılanı öldürerek kahramanlar sahnesinde yerini alır. Kreon'un kızı Megara ile evlenip çoluk çocuk sahibi olması da Hera'nın nefretini dindirmemiştir. Sonunda Hera, Herakles'i delirtir. Büyüler sonucunda karısını ve çocuklarını yakarak öldüren Herakles, akli başına gelince vicdan azabının acılarıyla kıvranmaya başlar. Kâhinler kendisine verilecek 12 görevi yerine getirdiğinde bu azaptan kurtulabileceğini bildirirler. Türlü vahşi hayvanları öldürmek, altın elmayı ele geçirmek, yeraltı dünyasının bekçi köpeği olan Kerberos'u dünyaya çıkarmak gibi birbirinden zorlu ve tehlikeli görevleri başarıyla yerine getiren Herakles, özgürlüğe ve huzura kavuşunca Deianira adlı kadınla evlenir. Ancak makûs talih ağlarını örmüştür; kıskanç karısının giydirdiği zehirli bir elbise yüzünden dayanılmaz acılara düşen Herakles kurtulmak için odun yığınlarına yatarak isteği üzerine arkadaşı tarafından yakılır. Babası Zeuss, Herakles'in ölümsüzlüğe eren ruhunu Olimpos'a götürür. Fizik ve moral gücün simgesi olan Herakles, olanaksız görünen sınav ve görevleri olağanüstü eylemlerle başarmış olması nedeniyle daha sonraki dönemlerde güç, direnç, başkaldırı ve bireysel özgürlükler kapsamında örnek model, öncü, sembol tip olarak algılanmıştır. Öte yandan aklın ve kurnazlığın sembolü Prometheus'u zincire vurulduğu Kafkas dağlarından yarı tanrı ama ölümlü Herakles'in kurtarması, mutlak güç ve despotizme kafa tutmada insanlığa adanmış iki ayrı örnek tipin varlığını ortaya koymuştur. Herakles ile birlikte mücadele bayrağını açan Prometheus'un *“Zeus tahtından düşmedikçe benim işkencelerimin sonu yoktur”* deyişi, büyük insanlık için özgürlük ve direniş destanlarının başlangıcı sayılmaktadır. *“Pergamon (Bergama MK) kentinden sökülerek burada, müzede yeniden kurulan, bir zamanlar renkli yüzeyi ve işlenmiş metalleriyle Ege semalarının ışığını yansıtmış olan sunak”* (Weiss 18) ta yer alan ve *“Gigantlarla savaşmak üzere tanrılarla işbirliği yapan yegâne ölümlü Herakles'in boynunda post olarak taşıdığı aslanpençesiyle”* yer alan sebatkâr uğraşları cesaretiyle canavarları bertaraf edebilecek fani kurtarıcı (Weiss 17) Herakles'i arayan romanın üç ana kahramanı bu figürden yola çıkarak İyon devletlerinin sınıfsal yapılarının irdeelenmesine giriş yaparlar: *“Pergamon, Bizans İmparatorluğu'nun yükselmesiyle birlikte yok olup gitmeden önceki parlak dönemlerini yaşıyordu, bilginleri, okulları, kütüphaneleriyle ünlüydü, tabaklanmış, inceltilmiş, perdahlanmış dana derisinden elde edilen parlak kâğıtlarıysa edebî yaratıcılıklarla bilimsel araştırmaları kalıcı kılıyordu.* (Pergamonlular, Mısır'ın kâğıt ambargosu uygulaması üzerine kendi yöntemleriyle kâğıt elde ettiler –parşömen kelimesinin kaynağının da buradan geldiği biliniyor. Çevirenlerin notu). (Weiss 19). Ancak bu görkemli görüntünün altında her türlü varsıllığın merkezinde olan asil seçkinlerle *“İyon devletinin okuması yazması olmayan asıl taşıyıcılarına düşen, ayrıcalıklı küçük bir gruba zenginlik sağlamak, seçkinlerin ihtiyaç duyduğu boş zamanı sağlamak ibaretti. Göksel dünyayı temsil edenler onlar için erişilmezdi, ama dizleri üstüne çökmüş, bu hayvansılaşmış yaratıklarda kendilerini görebiliyorlardı. Kaba sabalıklarıyla, aşağılanmışlıkları ve ezilmişlikleriyle bu yaratıklar, kendilerine benziyorlardı. Bugünkü bakış açımızla sadece bizler değil, belki o dönemin köleleri arasında da birileri, hiç dile getirilmeler de kanatlı tanrıları ve kapıya dayanmış olan tehdit edici gücün imhasını, iyinin kötüyü karşı mücadelesi olarak değil de sınıf mücadelesi olarak anlamışlardı* (Weiss 19).

Eserin çıkış noktası olarak gördüğümüz çok tanrılı dönemlerde filizlenmiş mutlak gücün sembolü seçkinlerle, emeğin yaratıcıları arasındaki çatışma ve insanlık tarihi boyunca

sürecek olan çelişkiler yumağı, anlatı boyunca tarihsel gerçekliklerle “geçmiş bakan ama geleceğe yönelik bakışı da özgürlükler bağlamında irdeleyen” bir yaklaşımla sergilenir. (Bu arada romanda, Bergama sunağının Almanlar tarafından tartışmalı bir biçimde Berlin’e “götürülmesi” de benzer bir şaheser olan Mysia’nın çakıllar altında kalan zenginlikleri anımsatılarak haklı gösterilir Weiss 19).

Direnişin Estetiği’nde Herakles’in öyküsünü izlemeyi sürdürelim: “Zeus’un karısı ve kız kardeşi Hera, Tanrıların babasından gebe kalan ve doğum sancıları içinde kıvranan Alkmene’ye Herakles’in doğumunu geciktirme işkencesi çektirmişti. Bunun geri dönülmez çatışmayı başlatan kopuş olduğunu, çünkü Alkmene’nin karnında, varolana karşı başkaldırının prototipini taşıdığını ve gelenekseli ayakta tutmak isteyenlerin türlü dolaplar çevirdiği” (Weiss 23) biçimindeki satırlar başkaldırıya, sömürüye isyanın, insanlık tarihindeki uzun soluklu başlangıç manifestosudur. Zeus’un anne karnındaki Herakles’in dünyanın yeni hâkimi olacağı yönündeki tanrılara müjdesi, Hera’da korkular yaratmış, onun tüm engellemelerine karşın dünyaya gelen Herakles, okula başladığında “tek özgürlüğün sanattaki özgürlük olduğunu anlatmaya çalışan öğretmeni Linos’u... boğmuş ve silahsız bir güzelliğin kaba şiddet karşısında nasıl da dayanaksız olduğunu kanıtlamıştı (Weiss 24). Efendilerin kurumsallığına isyanla, başkaldırı eylemlerine geçen Herakles, “akrabası olan ve onunla dans, müzik şarkı ve edebiyat konularında ona gösteri yapmaya çalışan Mnemosyne kızlarını da dövmüştü (...) sokaklarda söylenen şarkıları, hanlardan gelen tiz kaval seslerini, cırlak tulum ezgilerine ve trompetlerin gürültüsünü tercih ediyordu. Musaların tiksindiği kenar mahallelerde gezip dolanarak kulübelerde ve bodrum katlarında yuvalanan yoksulluğu tanıdı, yukarıdaki kalelerde et, sebze ve meyve bolluğundan geçilmezken ve şarap fıçlarıyla hazine sandıkları hiç boşalmazken, bağlanan vergilerle aç kalıp iliğine kadar sömürülenler hep uşaklar, hizmetçiler, sindirilmiş ayaktakımı, gündelikçiler ve küçük esnaftı (Weiss 24-25). Bu eşit ve adil olmayan düzeni gözlemleyen Herakles, Kral Kreon ve saray ahalisinin bunca yoksulluklar ve acılar varken yaşamın tüm nimetlerine el koyan, halkı türlü hile, şiddet ve şantaj yollarıyla zorla çalıştırıp sömürülenlere karşı mücadele için yanına bir grup adam toplar. Ellerindeki üretim gücünün farkına şaşkınlıkla varan kölelerle eylemini başlatan Herakles, Thebai kentini ele geçirecek vali Erginos’u katleder. Durumun vahametini sezinen mutlak gücün temsilcisi Kreon ve diğer tanrılar istemeden Herakles’i kutladılar. “Hatta Kreon kızı Megara’ı Herakles ile evlendirerek halka yiyecek içecek dağıtmış, ülkede üç gün üç gece şölen ilan etmiş ve bazı çalışma kamplarının kapılarını açmıştı (Weiss 25). Kral ve soylular artık Herakles ve adamlarının saygınlığını kabul etmiş ve kimi yenilikler yapmışlardı. Ancak kendini karısı Megara’nın cazibesine ve cilvelerine kaptıran Herakles, büründüğü ipek giysileri içinde zevk, sefa içindeyken gücün mekanizmaları, kendi çıkarları doğrultusunda çalışmaya başlar; altındaki toprağın kaymaya başladığını fark ettiğinde ise, artık yapayalnız bir adama dönüşür. “Tek bir dikkatsizlik ânı bile kazanılan her şeyi kayetmeye yetebilirdi, oysa Herakles aylarca hatta yıllarca kılını kıpırdatmadan oturmuş, düşman da bu boşluktan yararlanmıştı. Anı saldırıların tekrarlanmaması için devlet eskisinden daha hazırlıklıydı. Saray yazarları da bilgilerine bilgiler katmış ve sokak dilini kullanarak Herakles’in yoksulları nasıl aldattığını, palavracılığını, kendini nasıl şişirdiğini anlatan alaycı şiirler yazmışlardı (Weiss 26). Durumun vahametini geç de olsa algılayan Herakles “ihmallerini ve ülkenin değişen durumunu kavramıştı (...) Hera’nın yardımıyla Eurystheus tarafından ayakta tutulan bu sistemi alt etmeyi denemeliydi (26). Üst üste zorlu ve olanaksız görülen kimi başarılarından

sonra tekrar yıldızı parlayan Herakles'i soylular kendi hizmetkârları olarak göstermeye çalışırken, “yoksullar da onu kendilerinden sayıyor ve sahipleniyorlardı” (27). Herakles'in ölenemez yükselişi, halkın umutlarının merkezine tekrar gelmesi asilleri korkutur. “Soyluların güvenliğinin altı oyulmuştu bir defa, hiçbir dua ve hiçbir seferberlik halkta hürmetkârlık uyandırmayı sağlayamazdı artık (28). İşkence ve tutuklamalar sınır tanımadan yoğunlaştırılır. Kahramanın dönüşünde yazgı, tekrar eski parlak dönemlerin görüntülerini sergilemeye başlar. Hiçbir faninin yanına bile yaklaşamayacağı yeraltı dünyasının canavar köpeği Kerberos'u “zavallı bir çomara” dönüştüren Herakles, “pazaryerindeki uşaklara, hizmetçilere, gündelikçilere, zanaatçılara, akın akın gelen çiftçilere, balıkçılara ve işsiz güçsüz ayaktakımına” ayrıca kafese kapattığı bir kartalı da gururla gösterir. “Zorba ve baskıcı sistemin yarattığı bir söylenceden ibaret” (28) olan bu kartalın görevi asilere, gözüpeklere, uyanmışlara işkence etmek, karşı koyanların ciğerini parçalamak”tı (28). Artık Thebai ve Miken'de adaletin önu açıldığından yenilik isteyenlerin yarası daha fazla deşilemeyecekti. Bu bölümde yeraltı cezalarının ve sonsuz tutsaklıkların sembolü olan Kerberos ile emekçi kitlelerin sindirilmesi ve gerektiğinde ortadan kaldırılmalarında görevli olan kartal metaforlarının, ilerleyen her çağda değişen kimlik, işlev ve eylemlerle yineleneyeği, örnek olaylarla roman boyunca ortaya konulur. Herakles'in eylemi ile simgeleşen başkaldırı ve depotizme isyanın aktarılan örneklerle köktenci bir biçimde çözümlenmediğini vurgulayan P. Weiss'e göre “Herakles, artık herşeyi ancak köleler açısından düşünebilirdi. Bütün büyüli sözlere karşı çıkılabileceğini, efsanevi canavarların alt edilebileceğini açıkça göstermişti, o bunu başarmış bir faniydi. Onun öğrencilik dönemi bitmişti artık, bundan sonra yapacakları köklü değişimlere yol açabilirdi” (29). Emeğin örgütsüz ve bilinçsiz süreçlerinin her zaman yenilgilere yol açacağıın göstergesi olarak Herakles, kendisine giydirilen Nessos'un zehirli gömleğiyle acıdan çıldırarak kendini Oite Dağı'nda yanmakta olan odun yığımlarının üstüne atar. Romanın ilerleyen bölümlerinde (271-276. sayfalar arası) yazar anlatının üç temel kahramanından biri olan Heilmann aracılığıyla Herakles'in tipolojik ve eylemsel konumunu oldukça olumsuz sayılabilecek bir bakış açısıyla yeniden eleştirir.

Bu mitolojik figür ve izlek, yaşandığı ve yaşatıldığı çağ ve mekâna bağlı kalmayıp değişik zaman dilimlerinde ve farklı coğrafyalarda yaygınlık kazanmıştır. “Eskiden beri zorluklara, sıkıntılı durumlara karşı ataklığıyla tanınan Herakles'in ismi Sicilya'ya ve Güney İtalya'ya giren Helenler'in simgesi oldu, orada da kalmayıp Kyrenaika, Korsika ve Galya kıyılarına kadar uzanan Helenler Massalia'yı –bugünkü Marsilya'yı- en önemli ticaret noktası haline getirdiler. Herakles efsanesi dalga dalga yayıldı, önce Peloponnesos'ta doğdu, sonra Trakya'yı, Girit'i ve Karadeniz'i sardı, kısa sürede Balear Adaları'na, İspanya'ya kadar indi” (275). Herakles, Phokaialı denizciler aracılığıyla Anadolu'ya ulaşır. Bergama antik kentinin yapımından önce denizciler, karaya çıktıkları yere ona atfen Hemeroskopeion adını verip dağın tepelerine Artemis Tapınağını inşa ettiler (276). Bu, Osmanlılar döneminde Almanların türlü hile ve desiselerle taş, taş söküp Berlin'e taşıdıkları ve Weiss'in romanındaki öncül motif olan ünlü tapınaktır.

Mitolojik dönemlerin renkli, gizemli ve büyüleyici ortamlarında emek-sömürü ilişkilerini göstergelerden yararlanarak aktaran Herakles öyküsü, tarihsel süreç boyunca farklı coğrafyalarda çok benzer yinelenmelerle günümüze kadar gelmiştir.

Direnmenin Estetiği'nde dile getirilen antik Yunan kökenli binlerce yıllık despotizm,

başkaldırı ve sömürü sistematığının çeşitli yansımalarını, Türk kültüründeki halk anlatmalarının epik oylumlarında irdelemeye geçebiliriz.

III. Türk Halk kültürü ve anlatılarında Direniş Yansımaları

Halkbilimsel bir ürünün “*sırf benzeşiklik düzleminde sorgulamaya kalkışmanın son derece yanıltıcı olacağını*” (Aktulum, 10) göz önüne alarak, farklı zamanların, değişen coğrafyaların çıkış motifleri üzerinde önemli ölçülerde değişikliklerle eşsöylemler ve eşmetinler doğurmasının, halkbilimsel sürecin doğal sonucu olduğunu vurgulamamız gerekir. Bu noktadaki asıl sorun, sözlü gelenekte özgün yapısıyla var olmuş ürünlerin metinleşme süreçlerinde kapalı bir dizgeselleşmeye dönüşmesidir. Yeni kuşak Halkbilimi araştırmacılarının metinlerarasılık görüngüsü içinde yöntembilimsel çalışmalara yönelmesi, Batı’da oldukça yoğunlaşmış birikimlere ulaşmamız açısından umut verici bir tablo sergilemektedir (Aktulum 12). Bu başlık altındaki konu için “*Bir öykünün, masalın, efsanenin, mitin yeni versiyonlarının oluşturulmasının, yeniden kullanılmasının ya da ‘okunmasının’ özde bir metinlerarasılık sürecinde anlamı belirleyen vazgeçilmez bir unsur olduğu*” (Aktulum 33) görüşüne katıldığımızı özellikle belirtmek isteriz.

Konumuzun Türk halk edebiyatı anlatı türlerindeki yansıma ve yorumlarını, Orta Asya steplerinde oluşmuş ama Kuzey Doğu Anadolu yaylalarında yazıya geçmiş olarak kabul ettiğimiz **Dede Korkut** anlatmalarından başlatacağız. 12 hikâyeden oluşan bu anlatmaların beşincisi Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’dur. Anlatının temelinde, bir kuru çayın üzerine köprü yaptırıp geçenden otuz üç, geçmeyenden kırk akça alan Deli Dumrul’un bir yahşı yiğidin Azrail tarafından canının alınmasına başkaldırısı ve bunun üzerine Azrail’in Dumrul’u öldürmek istemesi bulunmaktadır. Antik Şamanistik inanç ve kültürlerin İslamî etki ve gücüne karşın belli oranlarda izler taşıdığı Dede Korkut anlatmalarının bu boyunda, ölüm yazgısına karşı çıkışın göçebe düşüncesi içindeki algılanması ve yorumlanması sergilenir. Anlatı, “*Pagan- çok tanrılı ve anacıl Türk’ün, tek tanrılı ve babacıl İslamiyet’le buluşmasını, yaşanan zorlanmaların sembolik düzeyde aktarmış olması*” (Saydam, 18) ölüm gibi insanlığın ezeli iç korkusuna karşı direnişi ortaya koymuştur. Ölüm meleği Azrail’i can(lar) aldığı için karşıtı olarak gören Dumrul, O’na meydan okuyarak yazgısına direncin eylemini başlatır. Anlatıda kahramanın adında bulunan “deli” nitelemesi ve aşkın bir biçimde özellikle vurgulanan büyükenmecî (narsist) karakter yapısı, toplumsal çıkar ya da bireyin hak ve özgürlüklerini arayış ülküsünü kuşkusuz ortadan kaldırmaktadır. Ancak mitolojik dönemlerin zalim/gaddar ilah ve ilahelerine başkaldıran kahramanların yerini bu anlatıda tanrıyı tanımamaktan kaynaklanan göçebe Türkmen’in ironik eylemi almıştır. Eyleminin karşılığı olarak ölümle cezalandırılacağını ve kurtulamayacağını anlayan bozkırın yiğidi, kurtuluşu yakınlarının özverisinde arar. Mutlak güç karşısında teslimiyetin başka bir benzeri de Kırgız kültürüne ait **Er Manas** Destanı’nda karşımıza çıkmaktadır. Bir savaşta yaralanan Manas, daha önceki tanrılık iddiasından vazgeçerek pişmanlığını dile getirir (İnan, 1991).

Dede Korkut anlatılarındaki ilahî mutlak güçten olağanüstü doğa güçlerine başkaldırı ve mücadeleye geçişte gördüğümüz ürün ise, Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü boydur. Yunan Mitoloji’sindeki Kiklop (Cyclops, Polyphemus-‘Polifem’) tipleriyle benzerlikleri üzerinde durulan (Sakaoğlu, 81) **Tepegöz**, dünya halk edebiyatlarında çokça gördüğümüz savunmasız,

zayıf halk kitlelerine zulüm ve acılar çektiren evrensel bir tiptir. İnsanla perinin ilişkisinden doğan Tepegöz, halka zulüm ve ölümler getiren bir canavar olarak sunulur. İnsanların olağanüstü güçlere kurban verilmesi motifi mitolojik kökenleriyle oldukça yaygındır. Yunan mitolojisinde Atinalılar Minotor adlı öküz başlı canavara yedi genç kız ve erkeği kurban vermek zorundaydılar (Koşar). Tepegöz anlatısında kurbanlar, haraçlar artık dayanılmaz hale gelir, üstelik Basat Bey'in kardeşi Uruz da Tepegöz tarafından tutsak edilir. Anlatı mantığı bağlamındaki türlü maceralardan sonra Basat, Tepegöz'ü öldürerek Oğuz boyunu özgürlüğe kavuşturur. Tepegöz'ün nitelikleri, Basat'ın onunla mücadelesindeki çeşitli eylem ve yöntemlerin daha eski anlatılarla koşutluğu konusuna dikkat çeken kaynaklar bulunmaktadır (Saydam, 1997). Hatta yüzyıllar sonra kaleme alınan kimi yorumlarda da bu anlatının evrensel yeniden yaratımları konusunda yaklaşım ve yorumlar dikkat çekmektedir. Örneğin *“Tolkien Dede Korkut Okudu mu? Tepegöz ve Sauron”* adlı yazıda Tolkien'in ünlü eseri *Yüzüklerin Efendisi* adlı romanında peri annesi tarafından Tepegöz'e verilen ve yenilmezlik, ölümsüzlük kazandıran sihirli yüzük motifinin, Tolkien tarafından leitmotif olarak kullanıldığı ileri sürülür (Sarpkaya). Dede Korkut'taki yüzüğün sahibi olan perinin yerini, Tolkien'de Elf almıştır. Romanda tek gözlü olarak betimlenen cismanî bir yaratılmış değil, tek gözlü Hüküm Dağı (Amon Amarth) bulunmaktadır. Tepegöz ile Sauron'un dağlara hükmetmeleri, düzene uymayıp halka zulüm ve şiddet uygulamaları da ortak noktalar arasındadır. *“Tepegöz ve Sauron'un bu düzene uyamayıp karanlığa geçişi aslında semantik anlamda tam olarak bir karşıtlık/dualizm sembolüdür. Ak-kara, iyi-kötü, düzen-kaos gibi karşıtlıklar ilkesinden hareketle Tepegöz ve Sauron'un bir tür kaos sembolü olduğu söylenebilir. İkisi de savaş, yıkım, kıtlık ve yoklukla; genel anlamda ölümlerle alakalıdır. Buldukları diyara ve halka ölüm getirirler. Bu şekilde de ikisi de düzen-kaos-tekrar düzen sürecinde kaos sembolü olarak içinde buldukları olay örgüsünde yer alırlar”* (Sarpkaya).

Şiddete, haksızlığa, baskı ve sömürüye başkaldırışın; her türlü olumsuzluklara karşın mutlak güce direnişin epik aktarımında -genişçe bir yorumlamayla- evrensel kimlikli nitelendirebileceğimiz ürünlerimizden biri de **Köroğlu** destanıdır. Orta Asya bozkırlarından Kuzey Doğu Anadolu, şimdiki Azerbaycan, Gürcistan topraklarına kadar uzanan geniş bir coğrafyada bilinen, söylenen, yazılan ve okunan Köroğlu destanı, son yıllarda metinlerarası çalışmalarda da ele alınarak evrensel boyutlarıyla irdelenmiştir (Gürsel, 176-190). Destanın oluşumu, kahramanın gelişim süreçleri ve eylemin özü, insanlığın baskı ve zulme karşı çıkışının ortak çizgisini ortaya koyar. İskitlerden beri Anadolu'da *yiğitleme*, bir anlatı türüdür (Binyazar, 228). Liriklerden başlayan bu gelenek, giderek halk edebiyatının gelişim süreçleri içinde anlatı bütünlüklerine ulaşmıştır. *“Belgelerden anlaşıldığına göre, Anadolu halkı, konulan ağır vergilere, zulme karşı, padişahlık yönetimine başkaldırmıştır. Osmanlı döneminde halk genellikle bir vergi aracı, orduya asker deposudur. İstanbul, bu vergilerle bolluk içinde yaşar. Anadolu halkının hiçbir derdine el atılmaz. Bundan dolayı da, Anadolu'da kıpırdanmalar olmuştur. Köroğlu'nun tarihsel kişiliğini bu bağlamda düşünmek gerekir. Haksızlığa karşı direndiği için Köroğlu'nun ünü Bağdat'ı, Azerbaycan'ı, Özbekistan'ı, Türkmenistan'ı tutmuştur. Ününün bunca yayılmasında onun yalnızca bir başkaldırıcı sayılmayıp, toplumda sosyal adaleti sağlayan bir öncü olmasının etkisi büyüktür* (Binyazar, 229). Köroğlu anlatmalarının Maraş kolunu irdeleyen Haydar Avcı, “sosyal isyancı” olarak nitelendirdiği kahramanın değerleri üzerinde durarak; *“...bu değerler sosyal isyancıların kişiliklerini, yaşam felsefesini belirleyen en önemli değerlerdir. Aynı zamanda Anadolu'da*

çağlar boyunca var olan sosyal isyancıların öykülerine yansıyan çehrelerdir” der (Avcı, 27). Köroğlu’nda simgeleşmiş işlev ve devinimlerin evrenselliği konusunda, alanımızın duayenlerinden Prof.Dr. İlhan Başgöz’ün değerlendirmesi de dikkat çekicidir: “(...) *Bu Köroğlu yalnız bir kişilik değil. Uluslararası sosyolojik bir tip. Bunu antropoloji bilginleri (social bandits) sosyal eşkiya veya soylu eşkiya diye tarif ediyorlar. Bu eşkiya nerede benzer koşullar varsa Avrupa’da, Asya’da, Rusya’da, Amerika’da orada da ortaya çıkıyor. Böyle bir eşkiya 12. Yüzyılın İngilteresinde yaşamış. (...) Robin Hood denilen soylu eşkiya işte ok gibi ortaya çıkmış.(...) Başka ülkelerde de zaman zaman böyle soylu eşkiyalar çıkmış. (...) 18. Yüzyılda Karpatlar bölgesinde böyle bir eşkiya türemiş. Adı Oreksa Roll’muş. 1850’den sonra Sicilya toprağı sosyal eşkiya üretmeye başlamış. Bunların en ünlüsü Angela Cüka.”* (Başgöz, 20-21) Daha sonra Anadolu’da ortaya çıkan efelerle ilgili oluşumları yorumlayan Başgöz, farklı coğrafyalardaki yönetsel ergin yarattığı haksızlık ve zulme karşı direnişin kitlesel değil, bireysel başkaldırı tipolojisini ortaya koyduğunu, bunun en ilkel modeline de “*Sochin Protest*” denildiğini belirtir (Başgöz, 23). Köroğlu’nun eylemi üzerindeki araştırmaların genelde E.J. Hobsbawm’un *Bandits* adlı eserindeki sınıflama kapsamında değerlendirildiği görülür. Bu bağlamda Köroğlu’nun Kore kültüründeki benzeriyle yapılmış bir araştırma da, evrenselliğin uzak ilişkilerini göstermek açısından dikkat çekicidir (Nan). Bu karşılaştırmalar da göstermektedir ki; “*Joseph Campbell’in, farklı kültürlerde görülen ortak kahraman öykülerini irdelediği yapıtı Kahramanın Sonsuz Yolculuğu’nda kolayca görülebileceği gibi, kurtarıcının geçtiği tüm aşamalar farklı coğrafyalarda yaşanıyor olsa bile daima aynıdır”* (Özden). Köroğlu anlatmalarında mistik amaç ve aksiyonu ön plana çıkaran araştırmaların yanı sıra, konumuzla bağlantısını açık bir biçimde vurgulayanlar da bulunmaktadır:

“Osmanlı’nın Robin Hood’udur; zenginden alıp, fakire veren... Haşim Nezihi Okay’in ifadesiyle, ‘Köroğlu, XVI. yüzyılda Osmanlı devletinin Anadolu’da sürdürdüğü bozuk düzene, baskı ve haksızlık rejimine, ağa ve derebeyi üstünlüğüne karşı Anadolu halkının direnme gücünün sembolüdür. Her türlü haksızlığın sürdürüldüğü, fakir fukara halkın nasibinin sadece ezilmek olduğu bir devirde Köroğlu’nun ve Dadaloğlu’nun koşmaları; beylerin, ağaların ve sarayın suratına indirilmiş birer şamardır. ‘Buna kavga derler, bey ne, paşa ne?’ diyen Köroğlu sarayın ve onun düzenine karşı halkın kinini ne güzel anlatır. ‘İncitmeyin fukarayı, fakiri’ demekle de fakir halkın bu bozuk düzene karşı koruyuculuğunu üstüne almış görünür” (Demirer, 2015-1).

Halk edebiyatımızda söylene niteliğindeki dışarı anlatı türünde yansımaları olmamakla birlikte, halk kültürü bağlamında direniş ve başkaldırıdan söz edildiğinde **Şeyh Bedrettin**’i anmadan geçmek mümkün değildir. Tüm insanların eşit ve değerli olduklarını; varıl-yoksul kavramlarının yeryüzünden silinmesi gerektiğini savunan bu Anadolu bilgesi, salt sözel çerçevede kalmamış, eylemiyle direniş ve başkaldırının ilk öncülerinden biri olmuştur. “*Nedim Gürsel’in, ‘Tarihsel maddecilik açısından ele alındığında, Şeyh Bedreddin ayaklanmasının dinsel-ideolojik niteliği sınıf savaşımının özgül biçimlerinden biri olarak yorumlanmalıdır. Belli bir tarihsel dönemdeki ekonomik ve toplumsal koşulların doğal sonucudur bu,’ diye tarif ettiği Şeyh Bedreddin (1358-1420) ayaklanması, Anadolu’nun ilk komünal ayaklanması diyebileceğimiz bir isyandır”* (Demirer 2015-1). Robin Hood ve Köroğlu gibi şiddet ve baskıya başkaldıranların eylemlerinin izleyen zamanlarda, “*varlığında kendini adil ve refah yaşamdan uzaklaştıran unsurları ortadan kaldırma iradesi yatan”*

insanın iç evreninde yer etmesi, sürekli yeniden varoluşlarla farklı uzam ve yerlemlerde karşımıza çıkmaktadır (Aylanç).

Anadolu kırsal kesim insanının belleğinde yer etmiş olan Koroğlu misyonunun hak-adalet mekanizmaları, Şeyh Bedrettin olayında inançla da desteklenmiş yeni bir boyut olarak sahneye çıkar.

“Şeyh Bedreddin Destanı’ndaki muhalifyön, halk edebiyatı geleneğindeki Koroğlu ve Pir Sultan kimlikleriyle öne çıkan protest nitelikli anlatılarla etkileşim içindedir. Metinde, muhalif söylem düzleminde halk anlatılarıyla kurulan ilişkiyi ortaya koymak için toplumsal eşkıyalık kavramı temel alınabilir” (Akdik, 96).

Şeyh Bedrettin’in eylemini sona erdirmek için kendisine bağlanan 1000 akça aylığı tersleyip inanç ve eylemlerini yoldaşlarıyla sürdürmesi, sultanın mahkemesinde yargılanıp Serez’de idam edilmesiyle sonlanır. “Şeyh-ül İslâm’ın idamı konusunda verdiği karar ‘malı haramdır amma bunun kanı helâldır’ sözü üzerine Şeyh Bedreddin şu yanıtı verir: -Mademki bu kerre mağlubuz/ netsek, neylesek zaid./ Gayrı uzatman sözü./ Mademki fetva bize aid/ verin ki basak bağına mühürümüzü...” (Demirer, 2015-1) diyerek Osmanlı tarihinde ve dünya siyasetbiliminde özel bir yer edinerek can verir. Yüzyıllar sonra başkaldırı ve faşizme direnişin büyük ustası Nazım Hikmet, görkemli yapıtlarından Simavna Kadısı Şeyh Bedrettin Destanı adlı eserinde trajik sonu şöyle aktaracaktır:

*Yağmur çiseliyor,
korkarak
yavaş sesle
bir ihanet konuşması gibi.*

*Yağmur çiseliyor,
beyaz ve çıplak mürted ayaklarının
ıslak ve karanlık toprağın üstünde koşması gibi.*

*Yağmur çiseliyor,
Serezin esnaf çarşısında,
bir bakırcı dükkânının karşısında
Bedreddinin bir ağaca asılı.*

*Yağmur çiseliyor.
Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir.
Ve yağmurda ıslanan
yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin
çırılçıplak etidir.*

*Yağmur çiseliyor.
Serez çarşısı dilsiz,
Serez çarşısı kör.
Havada konuşmamanın, görmemenin kahrolası hüznü
Ve Serez çarşısı kapatmış elleriyle yüzünü.*

Yağmur çiseliyor.

“Şeyh Bedreddin Destanı'nda folklorun iktidar karşısındaki muhalif yönü üzerinden halk edebiyatıyla ilişki kurulmuştur. Metindeki halk anlatılarından ödünçlenen motif ve ifadeler, sosyalist hareketin Anadolu'daki ilk temsilcisi olan bir toplumsal eşkiya mitinin yaratılmasına hizmet etmektedir. Nâzım'ın Bedreddin'i Marksist bir halk kahramanı olarak kurgulamasında sözlü kültür içinden gelenek icadına gidildiği gözlemlenmektedir. Bedreddin miti merkeze alınarak, yazının egemen olduğu tarih anlayışına karşı bir sözlü kültür ve toplumsal bellek algısı öne çıkarılmıştır” (Akdik, 113).

IV. Sonuç

Mitolojik bir motiften yola çıkarak insanın baskı, şiddet ve sömürü düzeneklerine karşı çıkmasının Avrupa merkezli öyküsünü tarihsel gerçeklik temelinde ama kurgunun da büyüsel çekiciliğinde ortaya koyan Peter Weiss'in Direnmenin Estetiği adlı başyapıtı, başta Avrupa olmak üzere dünyanın her yerinde önemli yankılar uyandırmış; roman hakkında çeşitli yorumlar, eleştiriler, araştırmalar yapılmıştır. Weiss, bireyden başlattığı baskı ve şiddete direncin uzun soluklu öyküsünü, halkların toplumsal mücadelelerine ulaştırır. “Weiss, direnişin politik konsepsiyonunun temel esasını insani eylemin kökeninde aramaktadır. Böylece, burada sanatta varoluşçu bir ifade arzusu gören belirli bir estetik ile karşılaşmaktadır. Estetik ve politikanın sahip oldukları tek ortak köken burada işaretlenmektedir. Bu anlayış çerçevesinde; estetik ve politika bu tür bir tehdide karşı gösterdikleri direniş performansı açısından aynı haklara sahiptirler. Weiss'a göre; sanat ve estetik etkileri açısından politikadan daha köktencidirler” (Büyükgöç 95). Romanın çevirmenlerinin önsözünde vurgulandığı gibi “Kaynağını tarihsel gerçeklikten alan roman, gerçekliği aşan metinlerarası ya da söylemlerarası bir yapı kuruyor; gerçekliği (...) bir yandan yansıtıyor ama öte yandan onları kendine özgü bir biçimde yan yana, karşı karşıya getirmekle gerçekliği yeniden üretiyor. Böyle olunca romanın 'hakikati', bir hakikat vaad etmesinde değil, söylemler ve karşı söylemlerin diyalektiğinden doğan görecelikte beliriyor” (Weiss 6).

Weiss'in yapıtındaki tezler, düşünce ve estetik yaklaşımlarla geleneksel kültürün verileri arasında kuşkusuz ilintisiz noktalar da ortaya koymaktadır. Ancak varoluş mücadelesini tarihin her döneminde büyük özveri ve ölçümsüz çabalarla sürdürmüş olan bireyin ortak yazgısını bu eserlerde ortak çizgide ya da en azından benzer motif, tip ve eylemler bütünü içinde görmemek de mümkün değildir. Estetik ve sanat kuramlarıyla yoğun ilişkileri ve özellikle yetkin bir ressam kişiliğiyle Avrupa siyaset tarihinin geniş oylumlu serüvenini aktaran Weiss'in temel mesajı olan bireylere yönelik olarak başlatılmış şiddet ve baskıya direnmenin asil ve saygı çeken ırası, evrensel ortaklıkları aramızın temel sebebi olmuştur.

Türk halk anlatı geleneğinde oldukça eskilere giden başkaldırı ve direnme eylemlerine dayalı örneklerin evrensel boyutlara ulaşması konusunda, bu yazının dar kapsamında sınırlı örneklerle değinmeye çalıştığımız Batı ve Doğu'daki benzer ürünler kadar yaygınlık ve evrensellik kazanamadığımızı görmekteyiz. Ancak Dede Korkut anlatılarında ilk izlerini gördüğümüz bu izleğin tarihin her döneminde ortak yaratının temel motiflerinden biri olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu çalışmada değinemediğimiz Anadolu'daki uzun

soluklu **Celalî isyanları**, **Baba İshak** harekâtı, **Pir Sultan Abdal**'dan **Dadaloğlu**'na uzanan eylemlerle doğmuş şiirin haykırışı öncesinde hak-haksızlık çatışmasından kaynaklanmış ve zamanın gereği ulusal mücadelenin sivil merkezli direnişinin de sembolü olmuş **efe/seymen** anlatı ve yansımaları da bu bağlamda rahatlıkla yer alabilecek özellik ve boyutlardadır. Diğer kültürlerden aldığımız örneklerle, kendi ürünlerimiz arasında gerek motif ortaklığı, gerekse kahraman tip analiz verilerindeki koşutluklar, örneklendirmeye ihtiyaç duymayacak kadar belirgindir.

Dünyanın her tarafında belirsiz zamanlarda başlamış olan despotizme ve her türlü sömürüye karşı hareketlerin temelinde bulunan çıkış noktasının mitik dönemlerde, bireyselliklere dayanması, gelişimin doğal bir seyri gibi görünmektedir. Sisifos'un tanrıya ve düzene isyanındaki haykırış, Deli Dumlul'un Azrail'e meydan okumasına ulaşıırken; Gılgameş'in ölümsüzlük arayışları Köroğlu destanında yüzyıllar sonra benzer yapılanmalarla karşımıza çıkmaktadır. Sisifos'un dayanılmaz işkenceler altındaki bitimsiz eylemini selamlayan Camus, yüzyıllar sonra "*Başkaldırıyorum, o halde varız*" diyecektir (Kayaş). Bir başka yerde de başkaldırının çelişkisi üzerinde duran Camus, "*Başkaldırma bir şey yaratamadığından ötürü açık bir şekilde olumsuz olduğu halde, insanda her zaman savunulması gereken öğeleri ortaya çıkardığından ötürü de derin bir şekilde olumludur*" diyerek başkaldırının insanlık tarihi içindeki konumunu vurgular (Alıntılaman Gümüş, 61).

Peter Weis'in *Direnmenin Estetiği*'nde Herakles ile yola çıkan anlayışın İspanya'daki özgürlük mücadelesinden Avrupa'daki baskıcı rejim ve yönetimlere ulaşan çizgisinde, insan olmanın evrensel erdeminin yer aldığını görmekteyiz. Göklere, yeryüzüne, okyanuslara hâkim mutlak güçlere direnen, başkaldıran bireyin öyküsü, mitik motif ve figürlerden evrensel edebiyatın sınırsız evrenine geçerken Herakles'in, Gılgameş'in, Köroğlu'nun ruhlarını da günümüze taşıdı.

"Özgürlük talebi, hak arayışı ve adalet duygusu yaratıyor bireyin öfkesini, isyanını ve direnişini. 19. yüzyıl romanını doruklara taşıyan, Victor Hugo'nun 'Sefiller'ine, Flaubert'in 'Madam Bovary'sine, Zola'nın 'Germinal'ine enerjisini veren işte bu üç kavramdır. 20. yüzyıl açıldığında roman sanatı onların yolunu izlemiş Avrupa'nın toplumsal çalkantısını, direniş ve isyanlarını eksiksiz biçimde kaydetmiştir. Gözlemci olarak değil, yazar da direniş öznesidir. Mesela 'Dünyayı Sarsan On Gün'ü yazarken devrimcilerle birlikte Kışlık Saray'a girmişti John Reed. Boris Pasternak bolşevik değildi ama kitlelerin coşkusu ve devrimi 'Dr. Jivago' ile selamlamıştı. Fuçuk ölümü beklerken hücrelerinde yazmıştı 'Darağacından Notlar'ını. Malraux 'Umut'u, Hemingway 'Çanlar Kimin İçin Çalıyor'u İspanya'da cepheleyken -yaşananlar unutulmasın diye- kaleme almışlardı. Maksim Gorki'nin 'Ana'sı, Solohov'un 'Durgun Akardı Don'u, Barbusse'un 'Ateş'i, Ehrenburg'un 'Dipten Gelen Dalga'sı, Ostrovski'nin 'Ve Çeliğe Su Verildi'si, Sartre'in 'Özgürlüğün Yolu' üçlemesi, Vasili Grossman'ın 'Yaşam ve Yazgısı, Anna Seghers'in 2Ölümler Genç Kalır'ı, Boris Lvovic Vasilyev'in 'Sakindi Oranın Şafakları'ı hep birinci dereceden tanıklıklardı" (Türkeş).

Edebiyatın baskı/şiddete direnişinin öyküsü, zaman içinde anonimlikten bireyselliğe geçişte romanımızda da hatırı sayılır yansımalarla karşımıza çıkmıştır. "*Nitekim Türk romanında direniş teması Nâzım Hikmet'in açtığı yoldan ilerleyen dar bir solcu yazar*

çevresinin 1930'lerden sonra kaleme aldıkları -Sadri Ertem'in 'Çıkrıklar Durunca'(1931), Kemal Ahmet'in 'Sokakta Harp Var'(1932), Sabiha Sertel'in 'Çitra Roy ile Babası'(1937), Sabahattin Ali'nin 'Kuyucaklı Yusuf'(1937), Ahmed Sevengil'in "Köyün Yolu'(1938) ve Reşat Enis Aygen'in 'Afrodit Buhranından Bir Kadın'(1939)- romanlarla başla"(yan) (Türkeş, 5) verimlilik, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir ile açılan vadiden "Erdal Öz'ün 'Yaralımsın'(1974), Vedat Türkalı'nın 'Bir Gün Tek Başına'(1975), Sevgi Soysal'ın 'Şafak'(1975), Yılmaz Güney'in 'Salpa'(1975), Füzûzan'ın '47liler' romanları"na ulaştı (Türkeş, 5).

İnsanlık tarihi, baskı ve şiddete direnişin, dünyanın her tarafında yaşamın temel dinamikleri biçiminde ortaya çıkışının öyküleriyle doludur. Eni konu hesap kitap yapmadan, çoğu kez içgüdüünün gizil gücüyle şiddet ve baskıya karşı koyan birey istenci, bilinçlenme süreçlerindeki evrensel örnekleri olan gerçek modele dayalı verilerden, kurgunun büyüğü yaratıcılığındaki ürünlere dönüşmüştür. Bu ortak ya da bireysel ürünler, üzerlerine ekleneceklerle birlikte geleceğimizi kuracak; belki de yarınlarımız için umut kaynaklarımızı hep diri kılabacak önemli hazinelerimiz olacaklardır.

M. Foucault'nun "iktidar her yerededir, direniş de" deyişini insanın özünde yatan cevherin, insanlık onurunu korumak, yarınlara devretmek konusunda olağanüstü güç ve birikime sahip olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- A Lee, Nan "Köroğlu Destanı ve Honggilidong Hikâyesi Üzerine Benzerlik ve Farklılıklar Açısından Karşılaştırmalı Bir Çalışma".www. dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/842/10657.pdf
- Akdik, Hazel Melek (2011) Kuvâyı Milliye ve Şeyh Bedrettin Destanı'nda Halk Edebiyatının Dönüşümü. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi. Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2013) Folklor ve Metinlerarasılık. Çizgi. Konya.
- Avcı, Haydar (1994) Köroğlu ayaklanması, İst.
- Aylanç, Mihrican (2013) "Kıbrıs Türk Romanında Dağa Çıkışın Görünümü: Binbir Tepeler" XXV. Uluslararası Kıbatak Edebiyat Sempozyumu /"Edebiyatta Dağ" Bildiriler Kitabı. 159-174.
- Aytekin, E.Attila (2014) Direnmenin Estetiği'nden Haziran'a: Herakles Yok, Deccal Yok, Halk Var! <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/e-attila-aytekin/direnmenin-estetiginden-hazirana-herakles-yok-deccal-yok-halk-var-92253>
- Barışta, Pakize "Gogol ve Taras Bulba yeniden..." <http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/pakize-barista/gogol-ve-taras-bulba-yeniden/16310/>
- Başgöz, İlhan (2009) "Halkın Köroğlu'su Tarihin Köroğlu'su"Uluslararası Köroğlu Bolu Tarihi ve Kültür Sempozyumu Bildirileri. s. 20.
- Binyazar, Adnan (2003) Halk Anlatıları. Can. İst.
- Büyükgenç, Bahar (2007) Peter Weiss'ın Direnmenin Estetiği Romanı Üzerinde Görsel Okuma Kılavuzu. Çukurova Üniversitesi. Basılmamış yüksek lisans tezi.
- Çığ, Muazzez İlmiye (2004) Gilgames, (4.baskı) İstanbul.

- Demirer, Temel (2015-1) “Direniş ve İsyân(lar)ın Anadolu’cası. http://www.duyarsiz.org/makale/direnis-ve-isyandarın-adolucasi-1_m242.html
- Demirer, Temel (2015-2) “Direniştten Sanat Notlarına” <http://www.mesop.net/osd/?app=izcrl&archiv=39&izseq=izartikel&artid=1239>
- Koşar, Emel (2015) “Geçmişe Açılan Kapı: Gelecek Günlerin Şarabı”. Varlık dergisi. Sayı 1292. Mayıs 2015. İst.
- Gödenli, Mediha (2006) “Direndenin Estetiğine Güven- Karşılaştırmalı Edebiyat Bağlamında Peter Weiss ve Vedat Türkali.” <http://www.insanokur.org/direnmenin-estetigine-guven-karsilastirmali-edebiyat-baglaminda-peter-weiss-ve-vedat-turkali-mediha-gobenli/>
- Gümüş, Semih (2007) Başkaldırı ve Roman.İst.
- Gürsel, Nedim (1997) Başkaldıran Edebiyat (YKY) İst.
- İnam, Ahmet “Şiddeti Anlamak”. <http://www.phil.metu.edu.tr/ahmet-inam/siddeti-anlamak.htm>
- İnan, A. (1991) Makaleler ce İncelemeler II. Ankara.
- Kaçalin, Mustafa S. (2006) Oğuzların diliyle Dedem Korkudun Kitabı-Kitabevi-İst.
- Korkmaz, Aslı Zeynep “Yaşar Kemal’de ‘Baskaldırı ve Baskaldırı’ Üzerine” www.nds.k12.tr/IMG/doc/asli_korkmaz-nds-yasar_kemal-baskaldiri.doc
- Kuyaş, Nilüfer (2013) “Baskaldıran Adam: Albert Camus’nün Şeysi” <http://t24.com.tr/haber/baskaldıran-adam- albert-camusnun-seysi,246581>.
- Mirik, Çağlar (2012) “Antigone Mitik Bir Kahraman mı Sadece?” <http://www.insanokur.org/antigone-mitolojik-bir-kahraman-mi-sadece-caglar-mirik>.
- Öncül, Kürşat (2011) Eski Türk Kültürü ve Halk Edebiyatında Baskaldırı Kavramı. Elazığ.
- Özden, Kemalettin (2003) “ V for Vendetta’da Mitolojik Öğeler, Simgeler ve Ritler”. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi elektronik Dergisi. Mart. 191-214.
- Sakaoğlu, Saim (1998) Dede Korkut Kitabı, incelemeler-Derlemeler- aktarmalar I. Konya.
- Sarpkaya, Seçkin (2014) “Tolkien, Dede Korkut Okudu mu? Tepegöz ve Sauron” <http://ftp.net/makaleler/tolkien-dede-korkut-okudu-mu>
-
- Saydam, M.Bilgin (1997) Deli Dumlul’un Bilinci.Metis, İstanbul.
- Somay, Bülent, “Frodo Baggings’in Mordor Yolculuğu.” <http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00413>
- Tezcan, Semih (2001) Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar, YKY, İst.
- Türkeş, Ömer(2013) “Direniş Kitapları –Don Kişot İçin Okuma Rehberi” <http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak...>
- Weiss, Peter (2005) Direndenin Estetiği (çev. Çağlar Tanyeri- Turgay Kurultay) YKY İst.
- Yıldırım, Dursun (1998) Köroğlu Anlatmalarının Orta Asya Rivayetleri- Türk Bitiği, s. 169. Ankara.

Öz

Peter Weiss'deki Mitik Direnme Eyleminin Halk Edebiyatımızdaki Ortak Yanları

Peter Weiss'in Dünya Edebiyatı'nda saygın bir yeri olan ünlü romanı "Direnişin Estetiği"nde Avrupa'nın despotizme karşı çıkışı ve özgürlük arayışı, Yunan Mitolojisi'ndeki Herakles figürüyle başlatılır. İlahî ve sınırsız güce başkaldırı, kölelikle mücadelenin ve özgürlüğe ulaşmanın ilk adımlarıdır. Mitik dönemlerde mutlak güce sahip olan olağanüstü otorite, hiçbir zaman hegemonyasına ortak/paydaş kişi veya gruplara izin vermemiştir. Mutlak gücü koruma ve sürdürme arzusu, alt tabakalara yönelik şiddeti doğurmuştur. Aşırı baskı ve şiddetin muhatabı olan mazlum kitleler, tarihsel akış içinde kendilerine çıkış ya da kurtuluş yolunu açacak kendi kahramanlarını doğurmuştur. Weiss'in eseri, Avrupa bütününde bu idealin sosyo-politik bağlamdaki kurama dayalı kurgusal anlatımını içermektedir. Antik Yunan'dan İspanya'daki iç savaşa, İtalyan ve Alman faşizminin siyasal ve tarihsel analizini kurgusal bir yapı içinde veren Weiss, daha sonra Avrupa genelindeki sosyalist düşüncenin tarihsel katmanlarını sergiler. Bu yapısıyla eser, Avrupa'da şiddet ve baskıya karşı çıkan kitlelerin bir epic başyapıtıdır. Tarihsel koşullar, toplumsal yapıların farklılığa hatta bireysel özelliklerin önemli değişkenlikler göstermesine karşın Türk Halk Edebiyatı anlatmalarında da göçebe kültürü içinde sömürü ve despotizme karşı verilen mücadelelerin çeşitli yansıma ve örneklerini görmekteyiz. Dünya edebiyatında da başlangıçtan beri sömürü, şiddet ve baskıya karşı direnişin soylu eylemlerini aktaran oylumlu yapıtlar bulunmaktadır. Çalışmamız, bu iki farklı edebî tür ve anlayışın örtüşen yönlerini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Peter Weiss, Direnmenin Estetiği, Halk Edebiyatında Direnme, Başkaldırı.

Abstract

Reflections of our Folk Literature and folk culture of Peter Weiss's Mythological Anti-despotism and Quest

Peter Weiss's *Aesthetics of Resistance*, a well-known novel in the world literature, is initiated with the figure of the Heracles in Greek mythology to explain the European's anti-despotism and quest for freedom. Uprising to the divinity and the power of infinite and fighting against the slavery are the first steps to achieve freedom. During the mythical periods, extraordinary authority never allowed the sharing of power and freedom within its hegemony. The desire to protect and sustain its absolute power has led to violence among the lower class. Oppressed masses faced with extreme oppression and violence have created their own heroes to open a path of emancipation throughout the flow of history. Weiss's novel includes the theoretical fictional narrative which is focused on this particular socio-political context. Weiss also depicts the political and historical analyses of fascism from Ancient Greece to the Spanish Civil War and to Italian and German fascism by unveiling the historical layers of

socialist thought in Europe. This novel, with its structure, is considered to be an epic masterpiece of people who rebelled against violence and repression in Europe. Although important variations among individual features, differences in the social structure, and historical conditions are reflected, we also see various considerations and examples of the struggles against exploitation and despotism in nomadic culture that are depicted in Turkish Folk Literature. Since the beginning of world literature, there have been effective works that transfer the resistance against violence, repression, and noble actions.

Peter Weis's *Aesthetics of Resistance* encompasses the fictional narrative based on the socio-political aspects of these propositions in the whole Europe. Examining the narrative of Turkish folk literature and folk culture, we can see many different reflections and examples of the struggles against the exploitation and despotism in the nomadic culture. This study will focus on the overlapping aspects of these two different literary genres.

Keywords: Peter Weiss, Aesthetics of Resistance, resistance of folk literature, contumacy.

KÜLTÜR VE SEMBOLLER BAĞLAMINDA ANADOLU SÖYLENCELERİNİN KİŞİLER ÜZERİNDEKİ ALGI FARKLILIKLARININ TASARIM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ VE BİR ATÖLYE UYGULAMASI

Banu Bulduk*

1. Giriş

Eskiçağlardan günümüze değin söylenegelen Anadolu hikâyeleri/anlatıları, doğaüstü olayların, varlıkların ve değişimlerin anlatılarak geçmişe dair gerçeklik payı taşıyan bilgiler içerdiği, bu nedenle tarihsel belge niteliği taşıdığı bilinmektedir. Öyle ki, kültürün meydana gelişini etkileyen ve ulus kimliğini oluşturan etmenlerden sayılmaktadır. Bu bağlamda Türk Tarih araştırmacısı Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'in mitoloji tanımına yer vermek yerinde olur. Ögel, mitolojiyi "belirli bir kavme ait efsaneleri inceleyen bir ilim dalı" olarak tanımlar. Aynı zamanda mitolojiyi bir kavme ait efsane ve masalın ele alınışı ile değil, bütün efsane ve inanışların ele alınışıyla sonuca ulaşan bir ilim olduğundan söz eder (1993: 7). Yazının keşfedilmesi ile tarih bilimi sözlü (yazısız) ve yazılı tarih olarak birbirinden ayrılmış, yazısız tarih döneminin kaynakları arasına sözlü kaynaklar olan mitoloji yerleşmiştir. Bu durum, mitoloji kaynaklarının kültür aktarımı ve yer değişimi sırasında biçimsel anlamda değişiklik gösterebildiğine işaret etmektedir. Bir yönden de kişiden kişiye aktarımı gerçekleştirilirken abartıya ve değişikliğe uğrayabilen Anadolu anlatıları, bireylerin görsel ve işitsel belleğinin el verdiği ölçüde zihninde anlam bul-

* Arş.Gör.Dr. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü.

maktadır. Görsel bir ifade yönteminin bu durumu belirginleştirebileceği düşüncesinden hareketle, bu makale kapsamında aynı ve farklı Anadolu anlatılarının resimlenmesi ve görsel bir dil kazandırılması üzerine bir atölye çalışması yapılmaktadır. Söz konusu süreç içerisinde bireylerin biçimleri, nesnelere ve sözcükleri biçimlendirme şekillerinin değişkenliği belirlenmekte ve kültürel yansımaların bireysel algı farklılıklarına etkisi incelenmektedir. Bu noktada kültür kavramı, algı ve görsel düşünme biçimlerinin ele alınması yerinde olur.

2. Kültür ve Bireysel Algı Farklılıkları

Kültür kavramı, belirli bir topluma özgü, öğrenilmiş davranışlar bütünü olarak tanımlanabilmektedir. Öğrenilenler, ülkenin toplumsal değerlerini oluşturan kültürel öğeleri olarak tanımlanabilir. Öyle ki, toplumun içinde yaşadığı coğrafyaya göre şekillenmesi, var olması ve varlığını sürdürmesi, kültürün belirli davranış kalıplarını özümsemesine, çevresiyle benzer davranışlar kazanmasına sebep olmaktadır (Aydın, 2014: 45). Alman felsefeci ve toplumbilimci Theodor W. Adorno, kültür kavramını çelişkili bir metaya benzetmekte, değiş tokuş yasasına bağlılığını değiştirilemez olması ile tanımlamaktadır (Adorno, 2014: 100). Kazanılan alışkanlıkların, öğrenilen gelenek ve göreneklerin kolaylıkla değiştirilemeyen davranışlar olduğu bu durumun sonucu olarak ifade edilebilir. "...insanın ve içinde yaşadığı koşulların birlikte yarattığı yaşam bilgisi" olarak da tanımlanan kültür, insanı yaratan / biçimlendiren bir olgu olarak ifade edilebilir (Aydın, 2014: 23). Görsel kültür ise "içinde yaşadığımız çağın iletişim ağı içinde görsel imgelerin etkin gücünün ve bu gücün insanlar üzerinde yarattığı etkinin ve birikimin adıdır." Öyle ki toplumun bireylerinin kültürel kimliğini görsel imgeler yoluyla belirleyen, iletişim görevi olan ve işlevsel amacı etkin *her nesne* olarak tanımlanır. (Kırışoğlu, 2009: s. 44). Bu nedenle Kırışoğlu, bir toplumun kültürel kimlik oluşturmada görsel kültür kavramının etkin rol üstlenen öge olduğundan söz etmektedir. Özümsemiş ve öğrenilmiş toplum aidiyetinin göstergeleri olan kültürel öğeler ise, kültürlerin sürdürülebilmesi ve kültürel bir neslin devamlılığının sağlanması anlamında önem teşkil eder. Kullanımının ve işlevinin görsel belleğe benzetilebileceği *kültürel hafıza* kavramı, bireyin aileden ve içinde bulunduğu çevresinden görerek, işiterek ya da yaşayarak edindiği, nesilden nesillere istemli ya da istemsiz aktarımın sağlandığı, bilgilerin işlendiği ve saklandığı depo olarak tanımlanabilir. Nasıl ki hatırlamak ya da betimlemek istenilen sahneler görsel bellekten çağırılarak hayata işlenebiliyor ya da görselleştirilebiliyorsa, *kültürel hafıza* öğelerini de bireyler davranışlarıyla yaşamlarına taşımakta, sürdürülen alışkanlıklar olarak gelecek nesillere aktarmaktadır. Toplum içerisinde yaşayan bireyler olarak içinde bulunduğumuz toplumu oluşturduğumuz gerçeği, bireysel kültür birikimleri edinmiş olmaktan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle bireysel farklılıkların bütünselliği değiştirdiğinden hareketle, parçadan bütüne birey, toplum ve ülke kültürünün iç içe geçmiş bir yapıda şekillendiği söylenebilir.

Algı değişkenlikleri, algı yaratma ve aktarma becerileri, kişilerin düşünme, algılama biçimlerini de şekillendiren kültürden etkilenir. Aydın'a göre, "her kültür, gerçeklik üzerine kendi simgeler ağını örür ve böylece bireylerin her biri, bu gerçekliği kültürün sağ-

ladığı simgeler aracılığı ile kavramaya çalışır”. Diğer bir ifadeyle, “bizim için gerçeklik, ancak kültürün onayladığı, erişmemizi istediği ve olanak sağladığı gerçekliktir.” (Aydın, 2014: 25). Bu durum simgesel bir sistem olarak tanımlanan kültür kavramının simgesel bir aktarım yolu ile iletilen bir olgu olduğuna işaret eder. Simgenin kültür aktarımında kullanılması, imgelerin biçimsel açıdan değerlendirildiği başlık altında detaylandırılmaktadır. Bu makale kapsamında aynı ya da farklı Anadolu anlatılarının içerisinde geçen simgesel vurguları, bireylerin algılama ve yorumlama biçimleri değerlendirilmektedir. Keza aynı hikâyenin farklı ülke kültüre sahip bireylerce işlenmesi, atölye uygulamalarının değerlendirilmesinde farklı sonuçları gösterebilirdi. Ancak aynı kültüre ait bireylerin uygulamalarının değerlendirmesi, bu makalenin sınırlılığı içerisinde.

3. Biçimsel Yaklaşım

Soyut düşünme ve kavramları anlamlandırma, iletişim becerilerinden sayılabilen öğelerdir. Öyle ki dil, kültür ögesi olarak düşüncelerin iletilmesini ve kişinin düşünce biçimi geliştirip aktarmasını sağlayan bir aracı rolü üstlenir. Kavramların dil aracılığı ile ifade bulması, insanların simge kullanımını ve soyut düşüncenin biçimlendirildiği simgesel bir dil geliştirmesini sağlar. “Bir imge, bir içeriğin ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçiyorsa sadece bir *gösterge* olarak hizmet eder”. (Arnheim, 2009: 158). Başka bir ifadeyle Arnheim, göstergelerin betimlemenin gerektirdiği koşullardan daha farklı başka koşullardan kaynaklanan, ayırt edici nitelikte görsel özellikler taşıdıklarından bahsetmekte, gördükleri gibi görünmelerinin sebebini bu duruma bağlamaktadır (2009: 158). Öyle ki, anlatımların içerisinde yer alan sözcüklerin betimlenmesi ya da sözcükleri çağrıştıran imgelerin tasarımda kullanılması bu duruma örnek gösterilebilir. Kavram kelimesinden bahsetmek gerekirse, kavramlar bireylerin düşünce sistemini düzenleyen ve dış dünyasını kolaylıkla öğrenme ve hatırlama sağlayan özelliكتedir. “...bireyin son derece karmaşık ve ayrıntılı algısal yaşantısını özetler, soyutlaştırır...” (Cüceloğlu, 2013: 216). Aynı zamanda kavramlar birbirleriyle ilişkili bir yapı inşa eder. Bu nedenle Cüceloğlu, bir kavramın kapsamına giren her nesne ve olaya o kavramın örneği adını verir. Ağaç kavramının örneğinin bir kimse için *meşe ağacı* olabileceği gibi diğer bir kimse için *çam ağacı* olabilir. Algısal yaşantıların, söz konusu örnekleri farklılaştırdığı bir gerçektir.

“Bir imge, simgenin kendisinden daha yüksek bir soyutluk düzeyindeki şeyleri betimliyorsa bir *simge* olarak davranır.” (Arnheim, 2009: 160). “...örneğin bir imge köpek kavramının ne olduğunu göstermek için bir köpeği gösterirse, bir şeyin yerine geçerek, bir *simge* olur...” (2009: 160). Sembollerin algılanışındaki ve oluşumundaki belirleyici gücün *bilinç* olduğu, dolayısıyla bilinçten sembolün de algının da ayrı tutulamayacağı, sembol, algı ve bilinç kavramlarının iç içe örüldüğünü desteklemektedir (Köktürk, 2014: 55). Bu nedenle bilincin bireylerde algı farklılıkları yaratması, kişilere göre değişken bir yapı ile biçimlenmesi bu çalışmanın başlangıç noktasını oluşturur. İletişim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan kültür kavramı, simgeler aracılığı ile biçim bulur. Öyle ki, simgelerin nesnelerin kavramlarını temsil etmesi, kişilerin soyut düşünme kapasitelerini etkilemesi ile ilişkilidir (Aydın, 2014: 26). Bu durumda Aydın, kültürün kişileri hem öz-

gürleştirdiği hem de sınırladığından söz etmektedir. “İnsanın eylem özgürlüğünü yasalar ve yaptırımlarla dışarıdan, alışkanlıklar ve bilinç yolu ile içeriden sınırlar”. (2014: 27). Aynı zamanda kültür, insanları tanıyabilme ya da olaylara karşı nasıl bir tutum geliştireceklerini tahmin edebilmede yardımcı olur. Bu durum, aynı kültüre sahip insanların olayları/durumları/nesneleri anlamlandırmalarını tahmin edebilmeleriyle ilgilidir. Bu nedenle, antropologlar kültür etkileşimi ve aktarımı konusunda kültür ve kişilik araştırmalarını psikoloji ile bütünleştirerek geliştirirler. Aynı zamanda kültürün kişilik gelişiminde ve kavramların bireylerin bilişsel belleğinde şekillenmesinde etkili olduğu bu duruma eklenebilir.

Bu araştırma makalesinde de kültür bileşenlerinin bireylerin algı duyarlılıklarını/farklılıklarını etkilediği, aynı kültüre ait bireylerin aynı konu üzerinde benzer düşünce geliştirip geliştiremedikleri ve kişilik biçimlenmesi çerçevesinde tasarım olgusunun geliştirilmesi ele alınmaktadır. Değerlendirme uygulamaları, tasarım ilkeleri, biçimsel analiz, kavram biçimlendirme/anlamlandırma ve görselleştirme açısından ele alınmaktadır. Uygulama çalışmalarının biçimsel yönden değerlendirilmesi, bireylerin hikâyelerdeki seçtikleri simgeleri resimlemeleriyle ele alınır. Aynı hikâyeden farklı vurgu noktaları belirlemek, tasarımın ele alınışında ve düzenlenmesinde rol oynar. Öyle ki, resimlemelerde üzerinde durulan ve vurgulanan sahneler, biçimler ve nesnelere, tasarım uygulamalarında *Tasarım İlkeleri* çerçevesinde işlenir. Boşluk ve doluluk ilişkisi, şekil ve zemin ilişkisi, bütünlük ve *Gestalt İlkeleri* çerçevesinde algıyı kolaylaştırma düzenlemeleri, nokta, çizgi, düzlem ve biçim algılaması, büyüklük ve vurgu, hiyerarşi (baskınlık), denge ve renk olan tasarım ilkeleri (White, 2011: 81), tasarım öğelerinin yüzey üzerinde bilinçli düzenlenmesini kapsar. Uygulama çalışmalarının değerlendirilmesi aşamasında söz konusu ilkeler göz önünde tutulmaktadır.

4. Atölye Uygulamaları

Hikâyelerin/anlatıların kişiden kişiye göre algı ve yorumlama farklılıklarının incelenmesi ve değerlendirilmesi amacıyla bir atölye çalışması gerçekleştirilmektedir. Atölyede grafik tasarım eğitimi almakta olan ve çizim yeteneği gelişmiş öğrenciler bulunmaktadır. Öğrencilere Türk mitolojisi ve Anadolu motiflerini barındıran anlatılar/hikâyeler rastgele dağıtılmaktadır. İki farklı gruba aynı hikâyeler verilmiş, bazı hikâyeler birden fazla kişi tarafından ele alınmıştır. Bu durum aynı hikâyenin farklı bireyler tarafından nasıl algılanıp yorumlanacağını ifade etmektedir. Görsel kültür kavramı, *nesnel* ifade edilebilen bir yapıda örülmemiştir. Tıpkı sanat ve tasarım gibi görsel kültür terimi de farklı toplumlarda, farklı zaman ve yerlerde evrimleşen ve dönüşen görsel işaretlerin yorumlanabilmesini sağlayan şifreler olarak oluşur (Barnard, 2010: 164). Kültürel kimliği oluşturan da bu örüntülerdir. Algılama ve yorumlama sürecinde bireyi etkileyen iç ve dış etkenler, bireyleri etkileyen uyarıcı görevi görürler (Cüceloğlu, 2013: 125). Cüceloğlu'na göre her bir örüntünün insan belleğinde yerleşmiş bir kalıbı bulunmaktadır. *Kalıba vurma* ve *özellik analizi* yöntemleriyle soyut ya da somut nesnelere, çağrışımlar ve ilişkilendirme yöntemiyle hatırlanır. Bir diğer algılama ve öğrenme yöntemi ise bilişsel algılama ve öğrenme olarak ifade edilebilir. Bireyin algılama, hatırlama ve düşünme

gibi bilişsel süreçleri çağrışım ilkeleri çerçevesinde açıklanabilir (2013: 125, 162). Bu süreç belleğin geliştirilmesi, bilgilerin bellekte depolanmaya başlaması ve kodlanması aşamasında kalıcı hale gelmektedir. Bu durumda *neyi nasıl öğrendiğimizin, nasıl hatırlayacağımızla ilgilidir* denebilir. Bu nedenle hayal etme, depolama, detaylandırma, kümeleme, kodlama, bağlama, örgütleme (organize etme), kişinin uzun süreli bellek geliştirme sürecinin aşamalarındandır (2013: 179-193). Bu nedenle ortak hikâye, belirli kavramlar üzerine oturur. Uygulama çalışmasının değerlendirilmesi aşamasında sözü edilen kavramlar sembol olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Genel öğrenme deneyimi çerçevesinde öğrencilerin ortak kavramları nasıl betimledikleri irdelenmekte, bireysel algı ve yorumlama farklılıkları kavramlar üzerinden değerlendirilmektedir.

Birden fazla kişi tarafından ele alınan anlatılardan birisi *Ağrı Dağı Efsanesidir*. Efsane, üç farklı öğrenci tarafından ele alınmıştır. Nuh'un Gemisi'nin Ağrı Dağı'nda olduğu bu söylence ile dile getirilmektedir. Söylenceye göre, Tanrı, insanların kötüleşmesinden kaynaklı Nuh'tan bir gemi yapmasını istemekte, töreden sapanları sular içinde yok edeceğini söylemektedir. Yeryüzünün bütün yaratıklarından Tanrıya inananlar biri erkek biri dişi olmak üzere birer çift gemiye bindirilir. Şeytanın eşeği kandırması, yılanın da şeytani kandırması ile üçünün de gemiye binmesi hikâye içerisinde betimlenmektedir. Ve Nuh, eşini, oğullarını ve onların da eşlerini alarak geminin kapısını kapatır. Yanlarına her canlıya yetecek kadar da yiyecek almıştır. Yedi gün sonra bir yağmur yağar ve sel kırk gün kırk gece sürer. Yeryüzündeki canlılardan tufandan tek kurtulanlar Nuh'un gemisindeki canlılardır. Sular alçalmaya başlayınca Nuh gemisiyle dolaşırken gemisi için bir dağ arar ve onu kabul eden tek dağ Ağrı Dağı'dır. Böylece Nuh'un Gemisi Ağrı Dağı'nın zirvesine oturmuştur. Söylencede okuyuculara çeşitli detaylar ve betimlemeler de verilmektedir. Güvercinin haberci olma özelliği, Nuh'un onu yeryüzüne haber getirmede kullanması ile ilişkilendirilmiştir. Aynı hikâyede yer alan Ağrı Dağı'nın Kaf Dağı ile mücadelesi, küçük kız kardeşinin Küçük Ağrı Dağı olduğu ve dağların kişiselleştirilmesi, Ağrı Dağı'nın kişilik betimlemesi söylencede sözcüklerle ifade edilmektedir. Hikâyenin vurgu noktası ve ele alınacak ayrıntı öğrencilerin hikâyeyi yorumlamaları ile ilişkilidir. Öyle ki sembollerini ele alış şekilleri de bu açıdan farklılaşmaktadır. Bu bağlamda hikâyede geçen başlıca semboller açıklanmaya çalışılmaktadır.

4.1. Hikâyede Yer Alan Semboller

Dağ, dünyanın merkezinde olduğu inancı, yükseklikleriyle tanrıların varlıklarını gösterdiği kutsal yerler olarak cennete doğru uzanan mekânların simgesi olarak bilinmektedir (Sözeri, 2014: 75). Anadolu halk inanışlarında çok sayıda kahramanlık öykülerinde dağ kavramı işlenmektedir. Bunlardan Kaf Dağı, Kafkas sıradağları ile aynı anlamda kullanılmakta, dünyanın merkezinde olması ile bilinmekte ve masalsi bir atmosferde ele alınmaktadır (Boratav, 2012: 53). Aynı zamanda düşsel canlıların yaşaması ve etrafının sularla çevrili olması ile bilinmektedir (Karakurt, 2011: 114). Bir diğer kişiselleştirilmiş dağ motifi ise Ağrı Dağı'dır. Ağrı Dağı, Nuh Tufanı ile ilgili efsanelerde işlenmekte, Nuh'un Gemisi'nin bu dağın zirvesinde battığına inanılmaktadır. Zirvesine çıkılması mümkün olmadığı inancı ise, dağa efsanevi/ulaşılmaz bir nitelik kazandırmış-

tır. Dağların, yeryüzünün temel direkleri olduğu inancı (Sözeri, 2014: 79) ile kutsal simgelere dönüşmüş olmaları ise olağan olmaktadır.

Nuh, “Eski Ahit’te ve Kuran’ın birçok yerinde Tanrı’nın elçisi ve Tufanın ana figürü olarak yer alan kişi” olarak bilinmektedir (Boratav, 2012: 106). Boratav’a göre Türk aktarımlarında *Nuh*, denizcilerin ve gemi yapımcılarının koruyucusu olarak da bilinmektedir (2012: 107). Ağrı Dağı efsanelerinde işlenen bir figür olarak tufan olayı ile bütünleştirilmiş bir motif olmaktadır.

Nuh’un Gemisi, Boratav’a göre “hem ritüel bir yemeğin hem de gönüllü katılımı İslam’ın 10. Ayı Muharrem’de aynı ad altında kutlanan Aşure Bayramıyla ilişkilendirilerek açıklanan” Türk mitolojisinde bir simge olmaktadır (2012: 108). Ağrı Dağı ile *Nuh’un Gemisi* bağlantısı, dağın zirvesinde geminin olduğu inancı ile kurulmaktadır. Ahşap işlemleri ve örüntüsüyle betimlenen bir simge olarak gösteren olmaktadır. Bu bağlamda simgesel anlamda biçimsel analiz, bireyin kelimeyi beraber öğrendiği diğer kelime ile hatırlaması durumu ortaya çıkmaktadır.

Hayvanlar (Nuh’un Gemisindeki Hayvanlar), Anadolu anlatılarında efsane ve fabl türlerinde hayvan hikâyeleri sıklıkla işlenmektedir. Birçok hayvan, farklı inanışlarla bütünleşen rol ile varsıllaşmakta, hareketleri ve özellikleriyle anlatılarda kullanılmaktadır. Örnek vermek gerekirse, etinin yenmesine rağmen tavşan ile karşılaşmanın kötü bir durumun habercisi olduğuna, kedinin etinin yenmemesine rağmen peygamberi yılanan kurtarmış olması ile dört ayağı üstüne düştüğüne, geyiğin de doğaüstü güçlerle donatılmış bir diğer kült hayvanı olduğuna inanılırdı. (Boratav, 2012: 73). At ise, Köroğlu’nun hikâyesinde yer aldığı gibi kanatlı beyaz bir savaş atı olan, ölümsüz olduğuna inanılan mucizevi bir figür olarak kullanılmaktadır. Eşek ise dik kafalı bir hayvan olarak işlenmekte, *Nuh’un Gemisi*’ne şeytanın binmesi ile anlatılırdı. Öyle ki şeytan bir eşek ile *Nuh’un Gemisi*’ne biner. Şeytan görünmez olarak eşeğe binmesi yaygın olarak anlatılma şeklidir. Ancak eşek gemiye binmek istemez. *Nuh* ise şeytanın özelliği olan “lanetli” küfürüyle bağırır. Şeytan bu yolla *Nuh’un Gemisi*’ne çıkmış olur (Boratav, 2012: 75, 76). Boratav’a göre yılan ise, *Nuh* efsanesine dayanan inanışla canavara eş görülen, *Nuh’un Gemisi*’nin çatlaklarını tıkaması ile Tanrı onu “en lezzetli etle” -insan etiyle- beslenmesine izin verdiği bir simge olmuştur (2012: 77), (Sözeri, 2014: 307). Ancak kullanım yerlerine göre simgeler çeşitli anlam taşırlar. Örneğin, şehveti simgelediği levhalar ile insan nefsinin zehirli ve yakıcı olabileceği, kendisini bile bir akrep gibi yok edebileceği düşüncesi, yılanın insanın iki bacakları arasında resmedilmesiyle ifade edilmektedir (Sözeri, 2014: 305). 19.yy.da bazı halı ve kilimlerde kullanılan çeşitli yılan motifleri de, “insan belleğindeki ilk evren doğum bilgi ve simgesi olarak dokumalarımızda; mutluluk ve bereket simgesi olarak yer alır”. (Sözeri, 2014: 321). Böylelikle figürlerin yerel anlatımlarda anlam farklılığı yaşayarak öğrenildiği ve bireylerde farklı çağrışım yapmaları rastlanır bir durum olmaktadır. *Nuh’un Gemisi*’nde yer alan hayvanlar âlemi ise, hepsinin her canlı türünün olduğu ve çift olarak bulunduğu topluluktan oluşur.

Oğuz, “mübarek, kutlu ayrıca yetenekli, bilgili demektir” Oğuz Han, Türklerin atası olan bir kahraman olarak tanımlanır. Gücü simgeleyen boynuzlu bir tacı olduğu bilinir (Karakurt, 2011: 160).

Zirvelerine ulaşılması zor hatta imkânsız olarak Anadolu hikâyelerinde sıklıkla işlenerek yer alan dağ kavramı, Ağrı Dağı Efsaneleri, Kaf Dağı efsaneleri vb. içerisinde dağ motifi olan hikâyeler, öğrencilere dağıtılmıştır. Öncelikle hikâyeleri, sınıf içerisinde okumaları, önemi buldukları ya da vurgulamaları gerektiği yerleri belirlemeleri istenmiştir.

4.2. Uygulama Çalışmalarının Değerlendirilmesi

Atölye uygulaması, *Ağrı Dağı Efsanesi* adlı anlatının resimlenmesi üzerinde şekillenmektedir. Efsanede yer alan birden fazla anlatım/söylence, bireylerin konuları ele alış şekillerinin çeşitlendirmiştir. Efsanenin içeriğine yukarıda yer verildiği gibi Nuh, Nuh’un Gemisi, Hayvanlar Âlemi, Tanrı, Dağ ve Tufan efsanesinden belirli simgesel kavramlardır. Ancak kişilerden sınırlı sayfada tüm hikâyeyi resmetmeleri istenmiş, böylelikle ele alacakları olay ve nesnelere sınırlandırılmıştır. Yöntem belirlenmiş olup, içeriği oluşturma bireylere bırakılmaktadır. Örnekleri ele almak gerekirse, üç farklı kişinin *Ağrı Dağı Efsanesi* betimlemesine yer verilmektedir. Bu süreçte öğrencilere dağıtılan metin aynıdır. Bu durum, içeriği aynı olan metinlerde *sözcüklerle betimleme dilinin* kişiler üzerinde yorumlama farklılığı yaratmasına engel olma kaygısından ötürüdür. İki atölye oluşturulmuş ve resimlemeler iki farklı atölyede farklı şekillerde bir grafik ürüne dönüştürülmüştür. Bu nedenle tasarımların sayfa düzenlemeleri ve boyutları farklı ölçüdedir.

İlk atölyede basın yayın (editoryal) resimleme yöntemiyle efsaneyi bir ürüne dönüştürmek istenmiş, diğer atölyede de tasarım uygulamalarının katlanabilir arkalı önlü bir grafik ürüne dönüştürülmesi istenmiştir. 359-MS adlı öğrenci, ilk atölye uygulaması kapsamında hikâye resimlemesini gerçekleştirmiştir (Görsel 1). Tasarımda hem görsel öge olan resimleme, hem de metin ögesi olan yazı bir arada kullanılmıştır. İki ögenin bir arada kullanılması, tasarım öğrencisinin edindiği tasarım bilinci çerçevesinde biçim bulmaktadır. 359-MS adlı öğrenci, efsanede öncelikle tanrı kavramını, tufanın oluşunu ve Nuh’un Gemisi’ni etkileyerek süreci belirleyen büyük bir güç olarak betimlemiştir. Bilinen soyut bir kavramı kişi formunda ele almakta, bilgisayarın klavyesine basan ve oluşuma biçimlendirme (format) yapmak üzere müdahale eden bir kişileştirme formuyla ele almaktadır. Nuh’un Gemisi, bu güç ile dalgalar üzerine hareketlenmektedir. Gemi içerisindeki her türden çift olarak bulunan hayvanlar yer almaktadır. Hikâye içerisinde ele alınan kuş kavramı, gemiden uzaklaşmakta, bilinen haberci kimliği ile işlendiği, gagasında bulunan haber iletmede kullandığı nesne ile belirginleşmektedir. Tanrı kavramının resimleme genelinde baskın ifadesi, sembolik anlamda gücü temsil etmektedir.

AĞRI DAĞI EFSANESİ

Derler ki, "Nuh'un gemisi Ağrı Dağı'nda."

Siz ister inanın, ister inanmayın, bu şeytani, Ağrı Dağı'nın buzunu eritene kadar durmadan akan, gürültülü değin gelmiş, bir de çokaktarmca, tonlarımlara ulaştırılmıştır.

Kutsal kitapların yardımıyla göre, Nuh çağında, insanlar o dedi kütüğü, tövresinde suya ki, Tanrı efendisi, "Ya arıyam adam, hayvanlar, sürüngenler ve gökleri kuşlarına topaşa türlerinde silinmiş, insan kütüğü ki, onları yaratmışım pişman oldum" dedi.

Nuh, o zaman değin, ayağı yakaı yitir eli yitir, obanın değin yola çağırma, ama onlar Nuh'a idrarsınlar, bildiklerinden dönmüyorlar, işkenceleri işkenciler, göğü tutulmuş ve de bulmaları adına namlarlar. Tövece bonams, tövresizlik almış, yarıntığı, Nuh, sey fodye, onları yola götürmek. Tanrı'nı ikna etmiş, ama karkan olmuş. O zaman Nuh, Tanrı'ya yakardı, "Sen getir onları değin yola" dedi.

Tanrı, Nuh'un yakarcasına işleri ve onları: "Ey Nuh," dedi, "bir gemi yap. Tövede çıkımlar için başlı döneceksin. Onları seninle yola götüreceğim."

Nuh, o güne değin gemi yapmıştı ki yapıp. Tanrı, "Gemi-nin nasıl yapılmışını beni sana söyletim, şu başla sen," dedi. Böylece Nuh, gemisini yapmıştı, gitti.

Derler ki Nuh, gemiyi yapıyor, tavukları emilenemiyor. Gemisi-bicimini, tavuğa besetiyor. Gemisi ağrı da Hıfıd'ında, ama bannu abnolar obulmuş şeytollerle de vardı. "Nuh gemisini dut alıcından yapmış" da derler.

Her neyse, Gemisini yapmış çok uzun sürdü. Kutsal kitapların kimi kork yitir, kimi döri yitir yitir. Değin büyüküküğü konusunda da şeytellerle değinler: "Uzunluğu değin, genişliği değin, yüksekliği değin, arandı," değinler de ökar. Aradı, bir etin parmak ucundan önce küküne değin olan uzunluğu derler. Buna göre, Nuh'un gemisini, büyükükü gemilerden bile büyük obulmuş yapıyor.

Nuh, emide marangozlu aracı, demirden yapıyor, oba halkı onu takılıyor, "Ya Nuh," değinler, "sen yapıcağı bırakın, marangoz oban çıkar." Nuh, onları, yakında yeryüzünü bacak sularından alıcıyor, ama, alıcıyor kim?

Tanrı, Nuh'a, "Tevazuda su kayıyınına bil ki sular kabarcak, yeryüzünü bacak" demiş. "Tevazuda sudi Anadolü'de "Tandır" değinler. Bir çeşit fındak, tandır.

Nuh, gemisini yapıp bitince, su abnamsı diye gemisini her bir suunu zifile olmuş. Ve de suları kabarcakla vakti bekletmeye başlar. Nuh'un "Tevaz"ı

Hava'dan kalması, değin derler, tutulmuş.



Vakit eritip de tenemda su koymaya başlıyınca, Tanrı'ya insanlarla yeryüzünü bütün yaratılardan biri olarak, bir diğ olmak üzere birer etti. Tanrı'nın büyükükü ile gelip Nuh'un gemisine bindiler.

Nuh'un gemisine ilk binen yaratığın karacısı obulmuş söylenir. En son da epeğ binmiş. Nuh, gemiyi binmesi için epeğ binmiş tutmuş, epeğ değmiş. Çok alıcılmış Nuh, ama epeğ on ayıklardan dirmemekte kalmış, Nuh çekilince geri geri değilirmiş. Sonunda Nuh dıymamış, "Hay aksi şeytan hay, binmekten biner" diye bağlanmış. Bunun üzerine epeğ gevşemiş ve gemiyi binmiş.



"Epeğ için dirmeyi" dersene. Epeğün kuyruğuna şeytan yapmış, gerisin geri çekiyormuş da oğum," derler. Epeğle birlikte şeytan da gemiyi bindiği şeytane. Nuh, gemisinde şeytan gitmiş. "Ey Tanrı efendim, senin ne işin var burada? Çik gemiden Döye bağlanmış. O zaman şeytan gitmiş."

"Ya Nuh," demiş, "sen gittin dedim, ben de senin sözüne tump girdim. Şimdi diye kayıyınan ben!" Nuh, epeğle şeytoldüğü sözü hatırlamış biriden.

İşte, şeytan nufundan kurtulmuş böyle olmuş. Yoksa Nuh, onu gemisine almıştı, insanlar onun kütüklerinden kurtar-cakmış. Epeğün o ünlü inadında da o vakitten kalma obulmuş söylenir.

Derler ki, "Nuh, gemisine yitine da almıyacaktı, ama onu şeytan soktu işin." "Şeytan yitine işin yitine seni!" dermiş. Tanrı, Cennetin Adanı ile Havva'yı, şeytan, bir de yitine koymuş. Yitine, daha önce da Cennetin kütükünü olan şeytan Cennet gemisine yitine emmiş, yitine, onu değilirmiş araması saklanmış olan şeytandir, değin der kutsal kitaplar.

İşte şeytan, yitine Nuh'un gemisine, kendisini Cennet sokmasına karkatı elarık olmuş. Yoksa Nuh, onu da gemisine almıyacaktı.

Şeytaneleri şeytane şeytane bulgüne ulaştırılanlar şeytandine göre, kurt kaç, böcek böcek, uçan kaçan, sürünen yarıyine, ne varmış, gemiyi bindikten sonra Nuh, karacısı, obulmuş Ham, Sam ve Yafes ve onları karılardan da aldı, bereke yeteri kadar da yitine obulmuş, gemisini kaplıyormuş kaptarı. Derler ki, "Nuh, o vakit işin yitine işin."

"Yağ kondusunu ola, buaktan öküzi nasıl biter" dersene. Nuh, gün sonra bir yağmur aldı ki sanırsın gün yarıda da sular çağlayınlar gibi almaya başladı, her yıl bir sel, kork gün kork güne sürdü. Yeryüzünde kalan bütün canlı yaratıklar,

Nuh'un bir ardu değin yola götürmedikleri insanlar, boğalardı, Nuh'un gemisi, yeryüzünü kaplayan sular ortasında, oradan oraya sürüklenip deryeydi. Tufandan iş kurtulmuş, bu gemi-yi ve gömükdü. Gün günü kovulmuş, aradan yitir etti gün geldi. Sular alıcımaya, yavaş yavaş çekilmeye başladı.

Görsel 1. (359-MS) / Merve Sayar adlı öğrencinin Ağrı Dağı Efsanesi adlı hikâyenin resimlenmiş sayfa tasarımı ön sayfa görüntüsü, 2013.

Efsanenin devamında ise, Ağrı Dağı efsanelerinden Büyük ve Küçük Ağrı Dağı ve Kaf Dağı motiflerinin kişileştirilmiş savaşçı betimlemeleri görülmektedir (Görsel 2). Ağrı Dağı'nın dağların en büyüğü ve ulaşılmazı olduğu iletimi, sayfanın solunda yer alan Ağrı Dağı sembolünün elinde asa ve başında taç ile resimlenmesi ile ifade edilmektedir. Sembollerin analizinde taç göstereni, "...başına takanı hükümdarların (göksel veya dünyevi) ya da yücelmenin sembolü olarak sosyal, dünyevi ya da manevi en üst otoriteyi temsil edebilir". (Gibson, 2013, s. 21). Anadolu anlatımlarında dağların sultanı olduğu vurgusu, resimlemede kişiyi etkileyen uyaran olmuştur. Kaf Dağı ile Ağrı Dağı'nın tartışması ise hikâye anlatımında cansız bir nesneyi konuşurma ve kişileştirme sanatı olan *intak* ile anlatılmaktadır. Öyle ki 359-MS adlı öğrenci, kişileştirme sanatını resimlemelerinde dağları canlandırma yöntemiyle ifade etmiştir. Savaşçı dağ ekibinin başlarında miğfer ve ellerinde kalkan ile resimlenmesi, yüzlerinde duyu ve mimikleri ile tartışma anının betimlenmesi, bu duruma örnek gösterilebilir.



Görsel 3. (459-İHU) / İbrahim Hakkı Uslu adlı öğrencinin *Ağrı Dağı Efsanesi* adlı hikâyenin resimleme görüntüsü, 2013.

459-İHU adlı öğrencinin *Ağrı Dağı Efsanesi* yorumlamasında, dikkat çeken bir diğer sembol ise eşek motifidir. Eşek, genel olarak kabul edilen görüşe göre “karanlığın ve şeytana eğilimin simgesi” olma anlamını taşımaktadır. Şeytanın Nuh’un gemisine eşeğin kuyruğuna tutunarak girmesi, bu durum ile ilişkilendirilebilir (Sözeri, 2014: 88). İnatçılığı ve dik kafalılığı ile anlatılarda yer alan eşek figürü, özellikle şeytanın eşeği kandırıp gemiye binmesiyle anlatılmaktadır. Bu açıdan resimlemede ele alınan vurgu, eşeğin inatçılığı olmuştur. Söylenceye göre Nuh’un gemisine ilk binen hayvanı karnıca, son binen hayvanı ise eşek olduğu ifade edilmektedir. Bu kompozisyonda öğrenci, iki sembolü bir arada kullanarak anlatımı vurgulamak ve dikkati söz konusu detaya çekmek istemektedir. Aynı hikâyede farklı noktaları ele almak ve yorumlamak, bireysel farklılığın, ilginin ve algı ve yorumlama duyarlılığının göstergesi olarak ifade edilebilir.

Bir diğer efsane betimlemesi, 459-OA adlı öğrencinin çalışmasıdır (Görsel 4). Puslu ve bulutlu bir atmosferde betimlenen sahnede, efsanenin tufan olayının ve sonrasında resimlendiği görülmüştür. Bu sahenin baskın sembolü Nuh’tur. Nuh, tanrının elçisi ve tufanın ana karakteri olarak bilinmektedir. Bu çalışmada Nuh, sayfanın solunda elinde asası ile resimlenmiştir. Beyaz aksakallı bir bilge olarak betimlendiği ve zirvede ayakta durduğu görülmüştür. Öyle ki tufandan kurtulanların Nuh ve gemisinde yer alan hayvanlar olduğu bilinmektedir. Bulutlu bir mekânda nesnelere konumlandırılması, Ağrı Dağı’nın

tirmiştir. Öyle ki temel gelişim sürecinde biyolojik ve çevresel etkenlerin her bireyde sürekli etkileşim halinde olması nedeniyle, bireylerin algı oluşturma biçimleri değişiklik gösterir. Kavram oluşturma sürecinde de kavramların birbirleriyle ilişkileri, öğrenmede aşamalı ve bütünlük bir yapı oluşturur (Cüceloğlu, 2012: 215). Bu nedenle bireylerdeki algısal ve çevresel yaşantı farklılıklarının, resimlemelerde kişiselleştiği ve özgün bir dil ile ifade edildiği gözlenmiştir. Algı duyarlılıklarının kişiden kişiye göre farklılaşması ise, öğrenilmiş kavramların, anlatılan hikâyeyi (Anadolu söylencesini) imgeleme (hayal etme) sürecinde gelişmiştir. Nesnel bir değerlendirme süreci elde edebilmek için, öğrencilere aynı metin dağıtılmış ve süreç algıyı etkileyen dış etkenlerden arındırılmıştır. Anadolu anlatılarında yer alan ve geçmişten günümüze anlatılan sembollerin, kişilerin öğrendiği anlamlar ve dinlediği anlatımlar ile resimlemelerde yer alması beklenen bir durum olmuştur. Uygulamalardan elde edilen sonuç, kültürel sembollerin anlamlarını bireylerin çağrıştırmaya, imgeleme ve hatırlama sürecinde belleklerine işlendikleri haliyle betimlemeleri/çağrımalarıdır. Ağrı Dağının zirvesinde bulunan bulutların şapka/duvak biçimi, Nuh'un gemisinden uçan güvercinin ya da gemiye binmemekte inat eden eşeğin taşıdığı anlamı ve hikâyenin içeriği ile ilişkili olarak ele alınması; Oğuz'un at üzerinde dörtlü gelişi ile at sembolünün Oğuz kahramanının kişiliği ile bütünleştirilmesi, canavar kavramının her iki örnekte de farklı biçimlenmiş olması bu duruma örnek gösterilebilir.

Topluma ait ortak bir öğrenme birikimi olarak tanımlanabilen kültür kavramı, kişilerin dil, davranış, konuşma ve yaşama biçimlerini şekillendiren bir olgu olarak tanımlanabilmekteydi. Söz konusu grubun davranışsal ve zihinsel oluşumunu etkilemesi ve toplum bireyleri tarafından nesilden nesile kültür öğelerinin paylaşılması ile eğitim sistemi toplumsal bir düzenleme çerçevesinde işlenebilir (Aydın, 2014: 5). Bu nedenle bu araştırma makalesinde kültür öğelerinin *öğrenilmiş* biçimlerinin Anadolu söylencelerinden hareketle kişiler üzerindeki yorumlama farklılıkları ve benzerlikleri üzerinde durulmuştur. Kavramların simgesel dönüşümü ve kişisel imgeleme farklılıkları ile öznel resimleme dili görsel ifade biçimi ile anlatılmıştır. Bireylerin yaşadıkları topluma ait öğeleri ve kültürel sembolleri resimlemelerine yansıtmaları, öğrenme biçimlerine göre değişiklik gösterdiği düşüncesini pekiştirmiştir. Anadolu anlatılarını kişilerin imgeleme (hayal etme ve resimleme) farklılıklarının kültürel ve çevresel etken, görsel kültür, öğrenme deneyimi ve anlatıları dinledikleri ve öğrendikleri şekillerine göre değişiklik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2014). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arnheim, Rudolf. (2009). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, Mustafa. (2014). *Toplum Kültür Eğitim*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Barnard, Malcolm. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Boratav, Pertev, N. (2012). *Türk Mitolojisi Oğuzların - Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Cüceloğlu, Doğan. (2013). *İnsan ve Davranışı. Psikolojinin Temel Kavramları*. (27.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gibson, Clare. (2013). *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Karakurt, Deniz. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü*. Birinci Baskı. [Elektronik Sürüm]. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf>
- Kırıçoğlu, Olcay Tekin. (2009). *Sanat Kültür Yaratıcılık Görsel Sanatlar ve Kültür Eğitimi - Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Köktürk, Milay. (2014). *Kültür ve Sembol. Bir Cassirer İncelemesi*. Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık.
- Ögel, Bahaeddin. (1993). *Türk Mitolojisi I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2001). *Türk Mitolojisi*. (Cilt 2). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sözeri, Tankut. (2014). *Mistik / Gizli Simgeler Gelenek ve Kavramlar*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- White, Alexander, W. (2011). *The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture, and Type*. (2. Baskı). New York: Allworth Press.

Öz

Kültür ve Semboller Bağlamında Anadolu Söylencelerinin Kişiler Üzerindeki Algı Farklılıklarının Tasarım Açısından Değerlendirilmesi ve Bir Atölye Uygulaması

Anadolu söylenceleri, ülkelerin kültür mirasının belirgin göstergeleri olarak tanımlanan kaynak niteliğindeki eserlerdir. Kültürlerarası iletişimin kurulması bağlamında geçmişten geleceğe uzanan bir köprü olarak tanımlanabilen söz konusu Anadolu söylenceleri, masalları, hikâyeleri vb. eserleri, kültürlerin üst üste yerleşmesi ve örülmesiyle şekillenmekte, nesilden nesillere aktarılırken yeniden yapılanmaktadır. Keza, Anadolu anlatılarının tarihsel bir belge niteliği taşımaları, gerçeklik payı taşımalarından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle söz konusu anlatıların bir ülkenin kültür tarihinin bileşenlerinden olduğu söylenebilir. Öyle ki anlatıların kişilerin yaşadıkları ülkelerin yapısal örüntüsüne göre şekillendiği de ifade edilebilir bir gerçektir. Bu makale kapsamında bireylerin, öğrenme koşulları göz önünde tutularak Anadolu söylencelerini algılama duyarlılıklarının değişkenliği incelenmektedir. Yöntem, Anadolu mitolojilerinin farklı bireylere göre ifade ediliş biçimlerinin incelenmesi amacıyla tasarım

öğrencilerinden oluşturulan bir grup öğrenci ile atölye çalışması gerçekleştirilmesi ile oluşturulur. Aynı ya da farklı efsanelerin kişilerin yorumlama ve kâğıda yansıtma biçimlerindeki değişkenliğinin gözlemlendiği atölye çalışmasında, uygulamalardaki farklılıklar, işaretler ve semboller tasarımı değerlendirme açısından / kültür ve sembol bağlamında incelenmektedir. Algı ve yorumlama farklılıklarının nedeni, bilinen ve bilinmeyen anlatıların yorumlanış şekilleri ve yaratıcılık süreci bu makale kapsamında değerlendirilmektedir. Araştırma sonucunda, öğrenilmiş simgelerin ve sembollerin kişiler üzerindeki anlam farklılıklarının tasarımlara yansımaları ile belirginleşmektedir. Sonuç olarak, öğrenme ve bilgiyi kodlama farklılıklarının kültürel bağlamda kişiden kişiye göre değişiklik gösterdiği açıktır.

Anahtar Sözcükler: Anadolu Söylenceleri, Algı, Kültür, Sembol, Tasarım Değerlendirme.

Abstract

Review of Perception Diversities of Anatolian Myths on People in Terms of Design in the Context of Culture and Symbols and an Application of Workshop

Anatolian myths are works having the quality of resource which are defined as the distinct indicators of the countries' cultural heritage. In the scope of establishing intercultural communication, Anatolian myths, tales, stories, etc. which can be defined as a bridge reaching out from the past to future are being restructured while they are settled over and over, formed by being intertwined and transmitted from generation to generation. So and so, it is because there is some truth in them that the Anatolian myths have the quality of a historical document. Thus, it can be said that these myths are the components of the cultural history of a country. So much so that, it is an expressible fact that the people in the myths are shaped by the structural patterns of the countries they live. Within the context of this article, by considering the learning conditions of the individuals, the variability of the perception sensitivities of the Anatolian myths are being examined. The method is created by carrying out a workshop with a group of students consisting of design students with the aim of examining expression forms of Anatolian myths upon different individuals. In the workshop which the forms of interpreting and writing the same or different myths are observed, the differences in applications, signs and symbols are examined in the context of culture and symbol / in terms of design review. The causes of the differences in the perception and interpretation, interpretation forms of known and unknown myths and creativity process are reviewed in the scope of this article. As a result, the research is becomes clear as the meaning differences of learned signs and symbols on people reflect on the designs. As a result, it is clear that differences in learning and coding of information varies from people to people.

Keywords: Anatolian Myths, Perception, Culture, Symbol, Design Review.

İMGE, METAFOR, ALEGORİ ÜÇLÜ SARMALINDA BİR SİNE-ANTHROPOLOGUE: THEODOROS ANGELOPOULOS

Şebnem Pala Güzel*

PROLOG

...benim için film çekmek gözünüzle, kulağınızla, bedeninizle yazmaktır. Onun içine girmek- aynı anda görünmez olmak ve var olmaktır- geleneksel sinemada bunu yapamazsınız.

Jean Rouch**

*Sanat, bir kez daha insanmerkezci ve yanılardan çok soruları var.****

Angelopoulos

Türkiye ve Yunanistan'ın göç bağlamında yollarının yaklaşık bir yüzyıl sonra yeniden kesişmesi Balkanlar ve Akdeniz'in tarih boyunca kültürel ve politik açıdan istikrarsızlığının kaynaklarını yeniden sorgulamayı ve anlamlandırmayı gerekli kılıyor. Reel politiğin siyaseti güç temelinde şekillendirdiği, hegemonun siyaseti belirlediği, her türlü çıkarın etik değerlere galebe çaldığı bir ortamda sanat sığınılacak bir liman gibi görünüyor. Her gün onlarca göçmenin sınırları aşmaya çalıştığı, yasal korunaklı sınırları geçemediklerinde kendilerini doğal bir sınır olan denizle test ettikleri bu dönemde yönetmen Angelopoulos'un yeniden akla gelmesi kaçınılmaz.

* Doç.Dr., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi,

** Rouch'un Tylor'la (2003:129) yaptığı söyleşiden

*** Angelopoulos'un Grodent'le söyleşisinden (Fainaru, 2001:49)

Bu yazının çıkış noktasını, Angelopoulos'un* geniş plan çekimleri ve uzun sekanslara sahip sinema metinleri oluşturuyor. Yönetmenin her bir metnindeki her bir sahne, özenle oluşturulmuş fotografik ve epik üsluba ve ona özgü bir biçimsel estetiğe kapı aralarken, parçaları oldukları metinlerden oluşan bütünü, içerisinde göçün olduğu antropolojik içerimleri de dâhil olmak üzere çokatmanlı bir okumanın olanaklı olduğu yazarlı metinlere dönüştürür. Yazının birinci savı Angelopoulos'un imge üzerine düşünen ve özgül bir poetika üretmiş, kitlesiyle imge dolayımıyla iletişim kuran bir göç anlatıcısı olduğudur. Angelopoulos, anlatılarını imge, metafor ve alegorinin üçlü sarmalıyla dokuyan bir anlatıcıdır. Yazının bir başka savı Angelopoulos'un anlatı poetikasının tözünde göçle sarıp sarmalanmış insan olduğudur. Bu durum onun metinlerine antropolojik bir ton, hatta derinlik eklemektedir. Angelopoulos'un ürettiği her metinde bir yerden başka bir yere dönüşü olmayan bir yolculuk vurgusu hâkimdir. Bu savlardan hareketle yazının temel iddiası ise Angelopoulos'un *cine-anthropologie* peşinde bir antropolog olup olmadığıdır. Yazı, bu soruya sinema temelli bir karşılığın izini sürerken göç kavramını ilişkin antropolojik açıdan daha derin bir anlama hedefini de sürdürmektedir.

Yazı bunu yaparken, daha çok inşacı bir ontoloji ile metinselci ve yorumsamacı bir epistemolojiye yaslanıyor. Bu haliyle çalışma, Angelopoulos'un kendi filmleri ve söyleşileri aracılığıyla kendisiyle söyleşmesi, Angelopoulos'un metinlerinden etkilendiği *auteur*lerle söyleşmesi ve bu metnin yazarının Angelopoulos'la söyleşmesi gibi kabul edilmelidir. Bu söyleşmeyi Yunan tragediyalarından esinle yapıtlarını ortaya koyan Angelopoulos'un sinema yolculuğunun *cine-anthropologie* yolculuğuna dönüşmesindeki kerterizler için buldurucu bir çerçeve çizdiğini düşündüğüm, Aristoteles'in olasılık ve zorunluluk yasalarına göre işleyen "eylemin taklidi (*mimesis of action*)" olarak tanımladığı tragedya bölümlenmeleri- olay örgüsü (*plot*) karakterler (*characters*), ifade (*diction*), fikir (*thought*), manzara (*spectacle*), şarkı (*Song*)** ekseninde dile getirmeyi hedefliyorum.

Olay Örgüsü

Angelopoulos'un *oeuvres*inin beslendiği kaynakları değerlendirirken antropolog ve sinemacı Rouch, Vertov, Godart, Tarkovski'yi kerteriz alıyorum. Kuşkusuz Rouch dışında adı anılan yönetmenlerin antropoloji ile doğrudan bir ilişkisi olmasa bile, söz konusu yönetmenleri antropolojiye farklı bir bakış açısı kazandırmak derin gizilleri olduğunu iddia etmek yanlış olmaz.

* Angelopoulos (1935-2012) genellikle üçlemeleriyle tanınmıştır: "Yunan Tarihi Üçlemesi" Meres Tou '36 (1972; '36 Günleri) O Thiasos (1975, Kumpanya); Oi Kynighoi (1977, Avcılar) "Sessizlik Üçlemesi" Taxidi sta Kythira (1984, Kitera'ya Yolculuk), O Melissokomos (1986, Arıcı) ; Topio stin Omichli (1988, Sisli Manzara) "Modern Yunanistan Üçlemesi" Trilogia I: To Livadi pou dakryzi (2004, Ağlayan Çayır) ; Trilogia II: I skoni tou Hronou (2009, Zamanın Tozu) ve tamamlanmayan L'altro mare (2012, Öteki Deniz). Bu filmlerinin müziklerini Eleni Karaindrou bestelemiş; görüntü yönetmenliğini Yorgos Arvanitis, senaryolarını da Tonino Guerra yazmıştır.

** "... olay örgüsü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur; karakterler ikinci sırada gelir. ... Düşünce, üçüncü sırada gelir. Bir durumun gerektirdiği sözleri, uygun sözleri bulma yetisidir. Karakter, bir seçimi gösteren şeydir; kararsız kaldığı durumlarda, yapılan ya da kaçınılan bir seçimi açığa vuran şeydir (bu nedenle konuşan kişinin yaptığı ya da kaçındığı bir seçimi açığa vurmaya sözlerde karakter dışavurumu yoktur). Düşünceyse, bir şeyin var olup olmadığını kanıtlamaya çalışan sözlerdir ya da ileri sürülen yerleşik bir kanıdır. Dille ilişkili dördüncü öge, ifadedir. İfadeden bir şeyin sözcükler aracılığıyla aktarılmasını anlaşılar. Öteki ögeler arasında şarkı, tragedyanın ön önemli çeşnisidir. Manzara gelince, işin çekici bir yanını oluştursa da aslında yabancıdır bu sanata; şiir sanatı için en az gerekli olanıdır. Tragedya, etkisini yarımsız, oyuncusuz da gösterebilir. Ve gösterinin düzenlenmesi, ozanın sanatından çok, dekorunun sanatını ilgilendirir." (Aristotle, 1902:27,29,32).

Angelopoulos, film çalışmalarının katmanlarında izler bırakan Fransız Yeni Dalga akımı* ile üniversiteyken karşılaşır. “Detektif öyküleri, müzikaller, toplumsal dram ve melodramlarla bunların farklı anlatı tarzları” özellikle Angelopoulos ve onu gibi savaş sonra kuşağı oldukça etkilemiştir. (O’Grady, 2001:67). 1950lerde patlak verdiğinde Yeni Dalga’nın kendisi için farklı bir seçeneğin keşif olduğu söyleyen Angelopoulos’u “gerçekten etkileyen film Godard’ın Soluksuz’u (Serseri Aşıklar” olmuştur (O’Grady, 2001:67). *Breathless* (A bout de souffle; 1960) Godart’ın *Yeni Dalga* akımına dayalı farklı anlatı tarzı ve atlamalı çekimleri denediği ilk uzun metrajlı filmidir. Film, günümüz izleyicisi için sıradan bir film gibi görünebilir. Otomobil çalmış ve bir polisi öldürmüş Michel Poiccard (Jean-Paul Belmendo) ile Paris’te gazetecilik yapan Patricia (Jean Seberg) arasındaki tekinsiz ilişkiye odaklı film, kadının adamı polise ihbar etmesi ve polisin onu vurmaya çalışmasıyla kapanır. Ancak Angelopoulos’un filme olan beğenisinin kaynağının, Godart’ın geleneksel montaj biçimini reddetmesi ve Brecht’in yaklaşımının sinemaya uygulanmasına duyduğu yakınlık olduğu açıktır.

Aslında Angelopoulos, Godart’ın Jean-Pierre Gorin ile birlikte başlattığı Dziga Vertov grubundan da etkilenmişse de bu arayüzde bir başka figür Jean Rouch daha belirgindir. Jean Rouch’un yaklaşımı, *Yeni Dalga* sonrasında Godart’ı da oldukça etkilemiş bir yönetmen olan Dziga Vertov’un *Kino-Pravda* kuramından ve Robert Flaherty’nin alan araştırması yöntemleriyle gerçekleştirdiği filmlerinden esinle ortaya koyduğu bir belgesel film yapımı biçimini içerir. Rouch küçük yaşta, Robert Flaherty’nin, Kanada’nın Kuzey Quebec bölgesinde yaşayan Inuit halkının özellikle Cunayou, Allakariallak, Nyla’nın aktif katılımıyla çektiği filmi Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1922) filminden etkilenmiştir. Dziga Vertov’un teatral sahnelemenin karşısında gerçek yaşamın filmleştirilmesi, düşünömsellik ve filmsel hakikatin inşası konusundaki görüşlerinden etkilenerek bu bireşimi Edgar Morin’le birlikte *Cinema verite* (gerçek sinema) olarak adlandırmışsa da (Ruby, 2003:111); daha sonra Mario Ruspoli tarafından önerilen *cinéma-direct* (*direkt/doğrudan sinema*) adını benimsemiştir (Feld, 2005:14)

Vertov’un sinegöze atfettiği işlev, gerçek yaşamın canlı temsili ve yeni duygulanımların kaynağı olması gerektiğidir:

Artistik drama sinema salonlarındaki programlarda haber filmleri kadar yer kaplamalı, programın geri kalanı ise, bilimde, eğitimde ve gündelik yaşamdaki sinegöz işleriyle doldurulmalı. Sinema dramı sınırları gıdıklar; Sinegöz görmenizi sağlar. Sine dram gözü ve beyni tatlı bir sisle örter. Sinegöz gözleri açar, görüşü netleştirir. Sinedram boğazı düğümler, Sinegöz yüzünüze taze bir bahar esintisi, çayır ve ormanların serbestçe yayılmasını, yaşamın soluğunu getirir (Vertov,1984:48).

Sinemaya yönelik gerçekçi damarını Vertov’a borçlu olan Rouch’un amacı, “doğal durumdaki kamera ile olduğu haliyle insanları çekmek ve anı yakalamaktır (Rouch:2003:32). Rouch’a göre sinema, gerçek ve hayali dünya arasında düşünce sistemlerinin bilimi olan etnografi bir kavramsal evrenden diğerine kalıcı bir geçittir; “Etnograf ve film yapıcısı olarak belgesel ve kurmaca arasında sınır yoktur”(Stoller, 1996:77).

Dünyadaki belgesel literatüründe var olan en önemli isimlerden biri olan Rouch’un bilimle temellendirilmiş etnografiyle sanatsal anlatıyı kaynaştırma çabası içindeki belgeseller

* *Nouvelle Vague* (*Yeni Dalga*), Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol yönetmenlerin katılımıyla geleneksel sinemaya farklı bir biçim ve içerik getirmeye çalışan akımın adıdır Yeni Dalga sonrasında Godart Jean-Pierre Gorin ile, Dziga Vertov’dan esinle sınıf çatışmasını ekseninde farklı kurgu ve montaj tekniklerini işe koştukları Dziga Vertov grubunu kurmuştur.

olduğu; bu sanat ve bilim çevrimsel estetik bireşimin etno-kurmaca olarak hayata geçirildiği (Stoller, 2005:123) düşünülürken kendisinin Batı Afrika’da kabilenin tarihini ve soykürünü sözle müzikle anlatan ve kabilenin kültürel kimliğinin aktarılmasına önemli yere sahip *griot*lara benzetilmesi(Stoller, 1992) boşuna değildir.

Afrika’nın çeşitli bölgelerinde belgesel çeken Rouch, sömürgecilikten bağımsızlığa kadar giden süreçte kabile yaşamını ve hayal gücünü temsil eden, beden istilası, toplumsal yaşam ve göçle ilgili açılımlara sahip çok sayıda çalışmaya imza atmıştır. Özellikle *cinema direct* akımının köşe taşlarında sayılan Jaguar, Moi, un Noir ve Paris’de yazdan bir günü anlatan *Chronique d’un ete*, “gerçeklik ve kurmaca, gerçeklik ve rüya arasındaki çizgiyi belirsizleştirmektedir” (Stoller, 2005:128). Tıpkı Flaubert, Proust, Joyce gibi yazarların yapıtlarındaki “yeni bir gerçekçiliği”nden etkilenen Rouch gibi Angelopoluos da Sonsuzluk ve Bir Gün ve Ulysses’in Bakışı gibi metinlerinde Homeros’un Odyseia destanı ve Joyce’un Ulysses metinleriyle metinlerarası düzlemde bir bağ kurarak kahramanlarının içsesleriyle metinlerin içvrenindeki farklı gerçeklikler arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır.

Rouch (1973/2003:46), kırk üç yıl önce günümüz teknolojisini öngörmüş, taşınabilir kamera, kurgu ve anlık geribildirimle yapılacak film sürecinin, şimdiye kadar kameranın arkasında olanların kamera önüne geçerek gerçekleştireceği bir sürece dönüşeceği öngörüsünden hareketle Vertov ve Flaherty’nin ortak rüyasının gerçekleşeceğini tahmin etmiştir. Bu durumda antropologların gözlemin denetimini tekellerine alamayacaklarını, belki de sıradan insanların, onların kendi kültürlerinin gözlemleyip kaydedileceğini ve bu yolla da etnografik filmin *antropolojiyi paylaşmamıza* yardım edeceğini söylemiştir. Dolayısıyla, Angelopoulos birlikte çalıştığı (Fainaru,2001:viii) Rouch’un öngörüsünü kendi özyaşamından unsurları ve deneyimleri filmlerine serpiştirerek tersine çevirerek yapmaktadır.

Karakterler

Angelopoulos’un filmlerinde farklı tarihsel bağlamlara iliştilirilmiş kahramanların göç ek-seninde yaptıkları yolculuklarda yaşadıkları duygu durumları merkeze alır. Ancak bu karakterler, kendini bilen, kendi kendisiyle söyleşen ve hesaplaşan failer olmaktan çok, oluşmakta olan bir oluşun parçasıdır ve bu haliyle bütünlüklerini korumaya çalışmazlar. Dolayısıyla da bu süreçte daha belli belirsizdirler; sisler içinde ve hüzünlü bir yolculuğa çıkarlar. Bir bakıma Angelopoulos bir yönetmen olarak kendi geçmişinin açmazları ve düş kırıklıkları ve pişmanlıklarıyla örmektedir.

Angelopoulos için sinemanın kendisi bir yolculuk olduğu gibi, “onun özyaşamına ilişkin bütün yolculukları da içerir. Konu seçiminden karakter adlarına kadar birçok unsur filmle-rindeki anlatı katmanlarına yerleştirilmiştir. Bu durum “Sinema beni dünyamdır” tümcesini metaforik düzlemde alıp, gerçeklik düzlemine getirir. Angelopoulos filmlerinde tek bir sahnede görünmeyi tercih eden Hitchcock ve Godart gibi beğendiği diğer yönetmenlerden farklı olarak filmin içvrenindeki bir katmanda metonimik bir biçimde de olsa *in absentia* varoluşu tercih eder. Bu onun için hem kendi hem de yazar olarak ölümünü aşma girişimi sayılabilir. Bu kendi deyimiyle “ülkesinin tarihi bağlamında kişisel tarihin” (Grodent, 2001:49) anlatıldığı “kişisel” sinemaya giriştir.

“Filmlerimin benim üniversitelerim olduğunu her zaman söylerim. Filmlerimden çok şey öğrendim. Onlar benim kişisel bagajım. Psikanalitik seanslarım (Grodent, 2001:48).

Kitara’ya Yolculuk’un (1983) tekniği için Grodent, biri ana diğeri yan olan iki hikaye;

ikincisinin birinciyi desteklediği bazen de ona zıtlık oluşturduğu bir kontrpuan tekniği olarak tanımlar.

Angelopolos'un filmlerinin "...film hem gerçekçi hem gerçeküstücü (yaşlı adamın sistelik çaldığı sekans) bir hikaye olarak okunabilir, üstelik bir hayal oyunu haline gelmeden Ayrıca bu gerçeklik bazen kurmacadan daha tuhaftır. Spiros'la fiziksel ve ahlaki benzerliği sebebiyle yaşlı adam karakterini seçtiğim aktör olan Manos Katrakis, çekim bittikten sonra öldü. Tıpkı oynadığı karakter gibi devrimde hayatta kalmış ve siyasi görüşleri yüzünden hapse girmişti. Sanırım ölecek doğru yeri arıyordu ve film ona bu fırsatı verdi. Tuhaftır onun rakibini oynayan aktör de aynı sıralarda hayata veda etti. Gerçek hayatta ise tamamen karşı çizgideki siyasal partidendi. Sanki geçmişin iki yüzü gerçekten aynı zaman diliminde ortadan kayboluyormuş gibi" (Grodent,2001:51).

Yunan edebiyatı ve Yunan tragedyasının Angelopoulos'u etkilediği ve onu çağcıl bir epik türetmeye yönelttiği oldukça nettir:

Benim sinemam psikolojik değil epiktir. ;öyküdeki kişi, psikanalize tabi tutulmadan tarihsel bağlam yerleştirilir. Karakterlerim epik sinemanın unsurlarını benimserler. Homeros'da Odysseus kurnaz bir hilekardır, Achilleus yüreklidir, arkadaşlarına sadıktır ve bu karakterin özellikleri asla değişmez. Karakterleri hayattakinden daha büyük olan Brecht'de de böyledir; onlar tarihin ya da fikirlerin taşıyıcısıdır. Benim karakterlerim çözümlenmezler.. Bergman'ınkiler gibi acı da çekmezler. Çok daha insancıldır. Kayıp şeyleri ararlar, arzu ile gerçek arasındaki kopuşta kaybolmuş şeylerin peşindedirler. Çok eski olmayan bir zamanda dünya tarihi arzuya dayanıyordu.; dünyayı şöyle yada böyle değiştirme arzusuna. Şimdi yüz yılın sonuna geldiğimizde arzu edilenlerin hiç gerçekleşmediğini ve bunun benim açıklayamadığım sebeplerden kaynaklandığını anlıyoruz. Belki de zamanında kullanılan yöntemlerle temel değişiklikler gerçekleştirmek mümkün değildi; her ne olursa olsun bize kalan başarısızlıklarımız, hiç gerçekleşmeyen hayallerimizin düş kırıklığının külleri oldu. Benim son üç filmim bu küllerin tadını yansıtır, kovalanacak arzuları geleceğe bırakır. (O'Grady, 2001:69).

Otobiyografinin tür olarak yaşanan çağa ve gerçek deneyimlerine yönelmesi Angelopoulos'u belli açılardan belge değeri taşıyan bir hibrit bir türe yöneltir:

Angelopoulos dile getirdiği olaylar bazında Ulysses'in Bakışı filminin otobiyografik olduğunu reddetse de filmin ruhen otobiyografik olduğunu kabul eder. (Keitel filmin tanıtım kitapçığında A olarak adlandırılır). Filmlerim Balkanlar, sinema, insanlık durumuna ilişkin sorularım hakkındadır. İç savaşın ne olduğunu bilirim- Örneğin babam iç savaşta ölüme mahkum edildi, sonunda idam edilmedi ama ailemin birbirine düşmesine neden oldu- Ben siyasal analizci değilim.Şu tarafın iyi berikinin kötü olduğunu söyleyemem. Ben yalnızca hangi tarafta olsalar da savaşın çılgınlığının sonuçlarından muzdarip insanlar hakkında konuşurum. (Andrew,2001:91).

Ulis'in Bakışı'nda kahraman, belgesel damardan film çeken Manaki kardeşlerdir, belgesel Angelopoulos'un da ilgisini çeken bir türdür, çünkü 1900lerde Balkanları dolaşp gördükleri her şeyi filme çekerken, ulusal ideolojik farklılıkların altını çizen yeni ulus devletlerden farklı olarak kültürel benzerliklere odaklanmaktadırlar. "A, kayıp Manaki filmlerini bularak kendi sinema bakışına masumiyeti geri döndürebilecektir" (Andrew,2001:91).

Rouch, ana damar görsel antropolojinin dışarıdaki gerçekliği temsil ediyormuş gibi yapan etnografi olmaksızın, etnografik deneyimin aynı zamandallığını vurgulamayı, doğaçlamayı, yazarlık konumunu paylaşmayı ve kendi sinematografik gerçekliğini yaratmayı tercih

etmektedir (Colleyn,2005:114). Yine belgeselcinin tutumunun, varlığının veya yokluğunun estetik ve etik düzeylerde önemli içerimlerinin olduğunun farkındadır. Kendi tarzı etkileşimcidir; bu süreçte yapımcı ve ‘oyuncular’ hep birlikte orada olmanın sonucuna katlanırlar. Yansız gözlem geleneği ile karşılaştırıldığında etnografik film tarihinde Rouch’la birlikte ilk kez edimsel bir eyleme cüret edilmektedir (Colleyn,2005:114).

Tıpkı Rouch gibi Angelopoulos’da bu edimsel eylemi anlatı içinde anlatı, rüya içinde rüya yöntemi olan sonsuzluk çağrışımlarıyla *mise en abyme* yle anlatıyı çerçeveleyerek gerçekleştirilmekte; yaşamın gerçekliği ile anlatının gerçekliği, kendi yönetmenliği ile anlatıdaki yönetmen düzleminde kendi kendisinin film anlatısı içindeki varlığını vurguladığı sinematografik gerçekliği hayata geçirmektedir. Rouch’un evreninde rüyalar filme, filmler rüyaya dönüşmekte, düşünce eylem ve duygu iç içe geçmektedir (Stoller, 2005:126) Angelopoulos evreninde de sinemanın hayatın aynası olduğu ya da sinemanın bir rüyaya dalmak olduğu metaforunun izi sürülmektedir. Bu metaforların zeminde oluşan sonsuzluk çağrışımı hem adlandırma düzeyinde hem de anlam üretim sürecinde çok katmanlılığın üretimine katkıda bulunmaktadır.

İfade

Görsel antropolojinin bir damarı olan cine- anthropologie türü sayılan etnokurmaca belgeselmiş gibi görünse de Stoller’in(2005:128) deyişiyle doğaçlama ve kışkırtıcılık unsurlarını bir araya getirir. Nesnelliğin imkânsızlığının farkına varan Rouch, belgeselin mütemmim cüzü olan ciddiliği de terk ederek, filmin ilk izleyeni olarak önce kendini sonra da izleyiciyi büyülemek istemektedir (Ginsburg,2005:113). Buna koşut olarak izleyiciye tuhaf gelebilecek sahneler çekmektedir. Ancak bu sahnelerin muhtelif Afrika topluluklarının yaşam dünyalarına ilişkin bilgi taşıyan metaforlar olarak işlediğini anlayan izleyicinin karmaşık gereksinimlerini karşılayabilecektir (Ginsburg,2005:113). Bu haliyle Rouch, diyalogu metnin ötesine de uzatarak alandaki habercinin arkadaş, dost ve başlıca izleyici olarak tanıdığı “müşterek antropoloji” (*anthropologie partag’ee,*) fikrini yaratır (Ruby, 2005:112)

Tıpkı, yapımcı, konu, kurmaca ve gerçeklik, Afrika ve Avrupa, pratik ve poetik, dünyevi büyüsel, izleyici ve sosyal dünya arasındaki sınırları bulanıklaştıran (Ruby, 2005:111) Rouch gibi Angelopoulos da bir ifade biçimi olarak sinema anlatısını etnokurmacaya yaklaştırır. Özellikle Yunan kültürü ve tarihinde yaşayan kırılmalar eşliğinde sıradan insanların yaşamlarına odaklanır. Rouch’un Vertov’dan esinle, kameranın *sinegözünün* insanlarda *sine-transa* geçebilecekleri bir dönüşüme sebep olduğu iddiasındadır; öyle ki bu dönüşüm içinde izleyici filmin ya da yapımcının ulaşamadığı boşlukları dolduracak ve kamera kapandıktan sonra bilinçli bir biçimde *sine-insanları* oluşturacaklardır (Ruby,2005:112). Bu durumda hem alanda inceleme yapan hem de incelenen etnografik araştırmanın vazgeçilmez unsuru halini alacaktır (Ruby,2005:112). .

Bir kez sanatla bilimin, belgeselle kurmacanın sınırlarını esnettiğinizde sinema dili de olası tüm türlerle arayüz oluşturabilir; sineinsanları da her anlatı türünün hem faili hem de anlatıcısı haline getirebilir. Nitekim Angelopoulos’un sıradan insanları, arka planda kronolojik tarihin akışı içinde bir yerden başka bir yere sıklıkla zorunlu bir yolculuğa itilen, yaşama dair travma ve düş kırıklıkları içinde var olmaya var kalmaya çalışırlar. Farklı bağlamları oluşturan tarihsel katmanlarda- Antik çağdaki Yunanistan, diğeri de 20.yüzyıldaki Yunanistan-farklı dönemler için farklı türleri bir araya getirerek sine-insanları bunları aktif bir biçimde

okumaya davet eder. Antikçağ katmanının içine mitolojik içerimleriyle tür olarak tragedya, çağımızdaki katmanın içine de Brect'in epik tiyatrosu- dolayısıyla, filmin gerçekliği ile kendi gerçekliği arasında bir salınım gerçekleştirir.

Angelopoulos'un temel sorunu bu damara bir başka kılcal açmak ve "acıların yüzeyde görünen ve hissedilenden daha içsel ve derin katmanları"nı dile getirmenin bir yolunu bulmaktır. çünkü "gerçek fiziki sürgün kavramının yansıra bir de içsel bir sürgün kavramı da vardır (Grodent, 2001:44). Bu sürgün yalnızca filmin çevrenindeki karakterlerde değil, benzeri bir duyguyu özdeşünümsel olarak yaşantılayan sine-insanlarda da canlanacaktır. Bu arayış Angelopoulos'u belgesel değil antropolojik ve tarihsel derinlikleri olan filmlere yönlendirmiştir.

Fikir

Angelopoulos Yunanistan tarihini sürekli bir sürgün halinin tezahürü olan göçlerden oluştuğu fikrini metaforik bir dille anlatılarına taşırken bunu özellikle zaman mekanı esneterek yapar. Angelopoulos filmlerindeki kahramanlarıyla anlatı katmanları arasında yola çıkarken Yunanistan tarihindeki hemen hemen her göç uğrağında durup, yaşanan acı, öfke ve travmaya odaklanır. Kendi deyimiyle "mekânı açıp kapatan devingen bir zaman koreografisi" ona geçmiş, şimdi ve gelecek de ona "kendi soluğu olan" yaşayan kareler çekme fırsatı verir. Bir bakıma bu sürece müdahale etmemek için sekans çekimini tercih etmektedir. (O'Grady, 2001:72)

Angelopoulos, Ulis'in Bakış'ında zamansallığa ilişkin düzçizgisellik beklentilerini çok yönlü sarmallık ya da çetrefilli bir döngüsellik biçimlerine doğru esnetmektedir. Anlatının kahramanları "kendilerini yönsüz bir mekânda kısırılmış bulurlar; kendilerini, karakterlerinin değişmezliğini ya da ve Aristotelesçi olmayan muammalı bir poetik güzellik içerisindeki duygularının merkezini kaybederler."; bu durum onların kendilerini tarihsel varlıklara dönüştürüyor, tam da kendi içinde var oldukları tarihi değılliyormuş izlenimini verebilir (Karralis,2006:255).

Angelopoulos, Ciment'in, Taviani Kardeşler, Denys Arcand gibi yönetmenlerin tarihsel anlatımlardan çok bireysel hikâyelere döndüğü ifadesine yönelik olarak şunları söylemektedir:

"Belki şimdi tarih sessiz olduğu için .Bizler de kendi içimize dalıp cevaplar arıyoruz., zira sessizlikte yaşamak çok güçtür. Tarihsel gelişme olmadı mı insan kendine döner; tarihsel devamlılığı kesintiye uğratan bu kriz bağlamında bu devamlılığı canlı tutmakta aktif rol alan bizim kuşağımız açısından bu çok hazindir, ifade etmesi çok güç bir düş kırıklığıdır (Ciment,2001:58)

Dolayısıyla göç, mültecilik ve her türlü sürgün hemen her filmde baskın duygu durumu- na eşlik eder. Nitekim yaptıkları söyleşide Grodent sorar "Yaşlı adam neden üçüncü sürgünden söz ediyor?" Angelopolulos, yanıtını tarihsel bir perspektiften özetler:

Birincisi Yunanlıların Mustafa Kemal karşısındaki yenilgilerinin ardından gelen 1922 felaketi (hasta yaşlı kadın filmde buna değiniyor. İkincisi iç savaştan sonraydı. Üçüncüsü de bu ağır ağır yaklaşan ölüm, ana müzik temasının ortasında trompetin çaldığı 'sessizlik çağrısı'. (Grodent,2001:51). Kitara'ya Yolculuk da yolculuk, son yolculuğun, ölümün metaforudur.

Bir tarih anlatıcısı titizliğiyle Angelopoulos, metinlerarası düzlemde kendi filmlerine göndermeler yaparak kendi anlatı dağarcığını bütünleştirirken, devamlılığını da korumaktadır:

“Ben geçmişin, benim sinema yönetmeni olarak işimin günümüze sürüklenmiş geçmişim olduğunu düşünürüm. Filmin sonundaki ağaç Kitara’ya yolculuktaki ağaçtır. Bu filmde çocuklar bir film görüntüsünden geçerler sonunda onlara bir umut vereceğine inandığım farklı bir görüntüye ulaşmak için. Sinema benim dünyamdır ve bütün seyahatlerimi kapsar. Ben hep beni büyüleyecek gizli küçük ütopyalar ararım. Filmlerim aracılığıyla çıktığım bu seyahatlerin gerekli olduğuna inanmak için elimden geleni yapmaktayım. (Toubiana& Strauss, 2001: 64).

Manzara

Filmlerinde çok uzun plân-sekanslar kullandığını, Paris’te okuduğu IDHEC sinema okulundan bu sebeple atıldığını (Fainaru,2001:128) söyleyen Angelopoulos, “kurgu sineması”na sıcak bakmadığını, duyguları çok öne çıkardığı ve ritmi bozduğu için araya sık sık yakın plânların eklendiği kurgu anlayışını “sinir bozucu” ve yapay bulduğunu söyleyecektir (Fainaru, 2001:32). Ona göre bu baş döndürücü hızlı tempolu kurguda “ölü zaman” denilen şey de ortadan kalkmaktadır. Oysa Angelopoulos’un “müzikal dinlenme” olarak adlandırdığı ve ancak uzun plânlarla elde edilebilecek bu “ölü zaman”, etki oluşturabilmek için çok gereklidir (Fainaru, 2001:32).

Bu ölü zamanlar kendine özgü bir sinema dili geliştirmesine fırsat vermektedir:

“Benim özel sinema dilimin zaman boyutunu genişletme temeline dayanmasının sebebi budur. Herhangi bir kareye girmeden aktör ile manzara arasındaki ilişkileri öğrenme zamanını vermelidir. Bu yüzden Tarkovsky’nin Stalker’ını severim, Nostaljisini daha az severim, Kurban’ıysa hiç sevmem. Bence Kutsal üçlü- yani aktör, manzara ve kamera –Stalker’de kusursuzdur (2001:64).

Ölü zamanlarda özellikle seyirci kendi kendine bırakılmakta ve özdüşünümsel bir periyodu kullanabilmektedir. Bir bakıma Rouch gibi Angelopoulos da hareketli imgenin zaman ve mekana özgü yaratıcı olanaklarını kendi sinematografisini farklılaştırmak için kullanmıştır:

Günümüz sinemasında ölü zaman denen şey –suskunluklar ve aralar- artık gereksizleşmiştir. Bir sahne ile diğeri arasındaki bu tanımlanamayan zaman ortadan kaybolmuştur. Bence sessizlik bile adeta müzikal olmalıdır, kesimle ya da ölü karelerle yapılmayıp karenin içinde yer almalıdır. Ben törensel bir unsuru yansıtmak için uzun çekimde hızlı ve yavaş iç ritimler kullandım. Megalexandros bu törensel unsuru belirli bir zamanlamayla tamamlaması gereken tiyatroya bir jest biçimi içeren bir Bizans ayini yapısındadır. Filmlerim için sık sık koreografi terimi kullanılmıştır. Doğrusu yüzlerin koreografisi olamayacağından ben bu adı veremem. Mekanı bir akordeon gibi açıp kapatan sürekli bir hareketle zaman koreografisi yapılabilir ancak. (O’Grady,2001:73)

Sinema metni içindeki unsurlarla mobilize edilen uzun sekanslarda zaman kipi genellikle manzara ile canlı hala getirilir. Bu süreçte iç dış karşıtlığı iç içe geçer.

“Ben doğal bir manzarayı hayalimde gördüğüm bir iç manzaraya dönüştürme ihtiyacı hissedirim hep. Evleri yeniden badanalarım, kimi zaman yerlerini bile değiştiririm. Daha önce hiç orada olmayan köprüler inşa ederim.”(Fainaru, 2001:xiii).

Filmlerdeki ölü zamanı müzikteki eslere benzeten Angelopoulos, (Casetti,2001:26) bunların izleyicinin tüm sekansı anlamlandırması için gerekli olduğunu düşünmektedir. Bu durumu şöyle açıklar:

Benim uzun çekimi, sekans çekimini tercih etmem genelde paralel montaj dediğim şeyi

reddetmemden kaynaklanır. Tarihsel sebeplerle ben Eisentein gibi bu tür montajı seçen insanların eserlerini makul karşılarım, ancak bu benim sinema anlayışıma uymaz. Benim gözümde herbir kare kendi soluğu olan canlı bir şeydir. (O'Grady,2001:72)

Ayrıca, yönetmenin filmografisinde sisin kullanılmadığı tek bir metin bile görmek olanaksızdır. Sis simgesel olarak göçle benzerlikler taşır. Göçün sınırları belirsizdir. Koşulları önceden belirlenmek istense bile sonuçlarını öngörmek o kadar kolay değildir. İster zorunlu ister gönüllü olsun göç asla eski duruma geri dönmemektir. Dolayısıyla belirsizlik ve tekinsizlik içerir. Sis de bu nitelikleri paylaşır. Sis de görmek bulanıklaşır, Uzaklık yakınlık algısı bozular. Aydınlık karanlık, gece gündüz ayrımı belirsizleşir. Sisde yalnız silüetler vardır. Sisine nereye hangi yoğunlukta yayılacağını öngöremezsiniz tıpkı göçün coğrafi yayılım ve yoğunluğunu tahmin edemeyeceğiniz gibi.

Angelopoulos'un poetikasında manzaranın önemi özellikle Sisli Manzara'la Ağlayan Çayırda belirgindir. Manzara ve alegori iç içe geçmiştir. Nitekim Ağlayan Çayırda kendisine sürekli seslenen filmin kahraman Eleni'ye kocasının bir II. Dünya Savaşı sırasında Pasifik'de bir çatışmada ölmeden önce yazdığı mektup, anlatı içindeki kendi gerçekliklerini metaforik bir dille anlatırken, Odessa'dan sürülen Rumların sürgünlük hallerinin alegorisi olur:

Dün gece rüyamda birlikte nehrin kaynağını bulmak için yola çıktığımızı gördüm. Yaşlı bir adam yol gösteriyordu. İlerledikçe nehir küçüldü ve küçük derelere bölündü. Aniden çok yukarılarda karla kaplı dağların üstünde Yaşlı adam bize yaban otlarının bittiği gölgeli ve nemli bir toprağı işaret etti. Her çim yaprağı bir parça çiğ tutuyordu. Ve hepsi bir süre sonra çiğ damlasını yumuşak toprağı bırakıyordu. Bu çayır dedi yaşlı adam nehrin kaynağıdır. Sen uzandın ve ıslak çimlere dokundun, elini kaldırdığında birkaç damla yuvarlandı. Ve gözyaşları gibi toprağı düştü.

Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün'de tıpkı siste suyun havada asılı kalması gibi, sınır kapısında asılı kalan mülteciler arasında bir koşutluk kurarak, tarihin matlığında geleceğini öngöremeyen, mültecilikte asılı kalmış insanın ve mülteciliğin yarattığı travmanın alegorisini resmetmektedir. Öte yandan sis, sıcak ve soğuk havanın karşılaşmasının bir sonucudur. Sonsuzluk ve Bir Gün'de iki farklı kimliğin ve kuşağın karşılaşması söz konusudur. Bu karşılaşma sıcak soğuk gibi ben öteki biz onları karşı karşıya gelir. Sis bir sınır belki de bir araftalık imler. Uzun plan çekimlerinde ufku olmayan kapalı bir atmosfer dolayımıyla bir sınır oluşturur. Ağlayan Çayır'da güneş hiç görünmez; sürekli yağmur ve kasvetli bir atmosfer filmin her anına eşlik eder. Öyle ki anlatı karakterleri o mat atmosferin içinde sıkışık kalmışlardır.

Ne ki Angelopoulos'un sineması dramatik eylemler içinde karakterler yaratmaya heveslenmez. Karakterleri, tarihsel vicdanlarıyla yüzleşen insanlardır; bu yüzden kendi varlıkları tarafından kuşatılmışlardır, ne oldukları ve ne olmuş oldukları arandaki sınır çizgisindedirler. Hep başka bir yerde ya da aksi bir durumdadır; yüzleri kendilerini buldukları gerçekten uzaklaştıklarını yansıtır. Şiddetli bir tarihsel rahatsızlık yaşarlar, patolojik bir yabancılaşma değildir; sanki Heraklitos'un nehrinin anlaşılmasız akışında yuvalarını arayan amfibi yaratıklar gibidirler.(Karalis,2006:255)

Sınır olarak sis alegorisi, sınırın metaforlarla dile getirilmesini olanaklı hale getirir; metafor ve alegori ise dile getirilmeyeni düşünmeyi kolaylaştırır. Ulus devletin metonimik tanımlayıcısı olarak sınır insanlık durumuna aykırıdır. Ulus devletin baskı, belirsizlik ve sa-

vaş ortamından kaçış ölümün göze alınabileceği bir yolculuktur. Göçmen için, mülteci için, yersizyurtsuz için doğanın engelleri siyasetin engellerinden daha kolay aşılabilir gelecektir ucunda ölüm bile olsa.

Sisin gerçekliği perdeleyen niteliği anlatımın gerçekliğini rüyaya dönüştürmeyi sağlayacak bir zemin de sağlar. Sis, rüya gibi belirsiz hale gelen zaman akışını ve imgeselliği temsil eder. Yine de sis sınırları aşmanın ihtimalinin de alegorisidir. Sis, acı ve sürgün sisin dağıldığı noktada bambaşka bir hava durumuyla karşılaşabilirsiniz. Bu haliyle Angelopoulos sisi bu amaçlı kullanır. Uzun fasılasız sis sahneleri hemen hemen her filminde onun kronotopunu belirleyen başat bir unsurdur tıpkı müzik gibi. Bu iki aracı Angelopoulos'un metinlerinden çıkarıldığında onun filmlerinin simgesel ve derin anlamını yakalamak oldukça güç olurdu.

Şarkı

Sıklıkla sinema ve müzik ilişkisi daha çok müziğin ikincil bir unsur olarak görülmesiyle özetlenebilir. Oysa özellikle Tarkovsky'nin görüşleri müzik ve sinema anlatısı arasındaki karşılıklı etkileşimin altını çizmesi bakımından önemlidir:

...müzik filme alınan malzemeye yazarın deneyiminden doğan lirik bir nota kazandırır. Otobiyografik bir ayna, örneğin müzik yaşamın ve yazarın ruhsal deneyiminin maddi bir parçası ve böylelikle filmin lirik kahramanının dünyasında hayati bir unsur olarak lanse edilir. (Tarkovsky,1983: 158). Yönetmenin müziği kullanarak izleyicinin duygularını belirli bir yöne sevketmesini, görsel imgeyi algılama yelpazelerini genişletmelerini olanaklı kılar. Nesnenin anlamı değişmemiştir, ancak nesnenin kendisi yeni bir görünüş kazanmıştır. İzleyici onu müziğin ayrılmaz olduğu yeni bir kendiliğin parçası olarak görür-en azından seyirciyi böyle görebilme fırsatı verilir. Algı derinleşmiştir. (Tarkovsky,1983: 158).

“Sonsuzluk ve Birgün’ün basın tanıtım kitapçığında yer alan söyleşide “Bir dinletideki orkestra enstrümanları gibi saplantılarım da filmlerime girip çıkarlar. Yeniden girmek için sadece bir süreliğine sessiz kalırlar. Saplantılarımızla iş görmeye mahkûmuz. Biz sadece film yaparız. Sadece bir tek kitap yazarız. Bu aynı tema üzerine fûğ ve çeşitlemelerden ibarettir. (akt. Fainaru, 2001:VX))

Karaindrou, filmlerde ana duyguyu taşıyacak müzikal bri dil oluşturur. Bir müzik *auri* olarak Karaindrou, Rouc’un kameradan uzakta kalan *sine-gözü*, *sine transa* geçirip Angelopoulos’un poetikası eşliğinde yaratıcı bir edimselliğe sevkeden bir gizil taşımaktadır. Angelopoulos “Karaindrou beste yaparken benim filmimi çekerken konuştuğum dilin aynıını konuşur. Onun besteleri filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun müziği olmasa film de var olmaz. (Fainaru, 2001: 139)

Asla ekranda olan bitenin sığ bir temsili olmadığını, izleyiciyi imgeyi benim istediğim gibi görmeye zorlamak için çevresinde gösterilen diğer şeyler arasında bir tür duygusal bir *aura* olarak hissedildiğini umut etmek istiyorum. Benim için sinemada müzik her durumda yankılanan dünyamızın doğal bir parçası insan hayatının bir parçasıdır. Enstrümental müzik artistik olarak o kadar özerktir ki,filmin içinde onun organik bir parçası haline gelecek kadar kaybolması çok zordur. Bu nedenle kullanımı sürekli bir uyuşma ölçüsü gerektirecektir çünkü her zaman örnekleyici/tanımlayıcıdır. Ayrıca elektronik müziğin tam da sesin içine girmek için gerekli kapasitesi var. Diğer seslerin ardına gizlenebilir. Ve belli belirsiz kalabilir,tıpkı doğanın sesi gibi, belli belirsiz ima gibi. Sanki biri nefes alıyormuş gibi olabilir. (Tarkovsky,1983:163)

Karaindrou'nun müziğinin poliritmiyle Angelopolulos'un anlatılarının polifonik yapısı sis ve göç alegorisıyla iç içe geçerek üçlemelerin farklı anlatıları için yer yer yerel ezgilerin de karıştığı bir dizge oluşturur Karaindrou bunu üçlemelerin her bir metni için yapar. Angelopoulos ise bunu imge ve anlatı dolayımıyla yapar. Bu durum, her iki metnin polifonik ve çokkatmanlı olmasını sağlayan çokkatmanlı başka anlatıya dönüştürür. Her film birbirinden bağımsız ama birbirlerine bağlı olan bir dizge oluştursa da Karaindrou'nun müziği onları bütünlüklü bir poetikanın parçası haline getirmektedir.

Müzik ve dans direnmenin alegorisidir. Ağlayan Çayır'da beyaz çarşafar arasında bir akordeoncu/buzukici/ ana temayı çalmaktadır. Akordeon, gitarist, klarnetçi, trompetçi, sonra darbukacı tüm orkestra bu temayı çalar, en son kemancı çalar ve tüm orkestra denizin kıyısında bir ara gelirler. Ufuk yine yoktur ama yüzleri gülmektedir. Aniden müzisyenler kaçırlar. Beyaz çarşafar arasından kemancı Nikos belirir. Bir komünist olan Nikos vurulmuştur. Geleceğe yönelik umudun, özgürlüğün barışın metaforik düzlemdeki tek göstergesi sayılabilecek olan beyaz çarşafara Nikos'un kanı bulaşır. Bir bakıma müziğin ve dansın direnişiyle birlikte özgürlük ve barış olanağı da sona ermiştir.

Başka bir deyişle, alegorik katmanlaşmanın taşıyıcısı anlam kavram düzleminde yolculuk metaforu ve imgesel olarak sistir. Sis göç kadar yarattığı acılar ve travmanın görünmezliğinin de alegorisidir. Angelopoulos'un öznel deneyimi bu katmanlaşma içinde yerini müzik ve sis ile alır. Angelopoulos bir yönetmen olarak çokkatmanlı çoksesli anlatılarında tıpkı kendi sesi gibi özerk olan diğer seslere okurun sesi de dâhil olmak üzere hükmetmemiş metinlerini yaratıcı okumaya yatkın metinler haline getirmiştir. Her metinde *in absentia* Angelopoulos'un öznelliği müzik ve ses dolayımıyla oradadır. Gerçekliği katmanlaştırmayı sağlayan sis ve müziği kullanılması sayesinde Angelopoulos, kendi metaforlarıyla donattığı dilin gerçekliğine/evrenine girmemizi sağlar. Birbiri arasında geçişin ani olduğu zaman katmanları ve birbirinden kopuk diyaloglar arasındaki geometrik ilişkiyi yer yer ölü zamanlarla birlikte müzik sağlar. Anlatılarda geçmiş bugün ve gelecek birbirine bağlıdır, insanlar yaptıkları eylemlerle kendilerine kâh iyi kâh kötü bir gelecek oluşturlar.

EPILOG

Angelopoulos, yaşadığı sürece belki de kendi metinleri hakkında çok şey söyleme fırsatı bulmuş yönetmenlerden biridir. Bu durum metinlerini bu pozisyondan değerlendirmeyi belki de kolaylaştırmıyor, zorlaştırıyor. Angelopoulos'un söyleşilerindeki Angelopoulos ile filmlelerinde Angelopoulos birbirine karışıyor. Okur, 'yazar ölmeden önce' metinlerarası dağarcığı da okuma süreçlerine katmak zorunda kalıyor.

Fainaru'ya göre (2001:xii)“Sessizlik Üçlemesi” Kitera'ya Yolculuk (1984), Arıcı (1986), Sisli Manzaralar (1988) üçlemesinde sırasıyla tarihin sessizliği, sevginin sessizliği, Tanrının sessizliğini anşatır, Angelopoulos'un en çarpıcı yönü görsel üslubuysa tema seçimleri ya da kendi adlandırmasıyla “saplantıları” da kolayca ayırt edilebilir. Bir baba figürü arayışı, babanın varlığı ya da yokluğunun önemi, metaforik bir kavram olarak ve bir referans noktası olarak baba; Yakın Yunan ve Balkan tarihinin baskın önemi ve bu tarihin dünyanın o bölgesinde yaşayanlar üzerinde bıraktığı etki; önemli tarihsel olayları yansıtan küçük hikaye kırıntıları, kişisel ve tarihsel hakikat yeniden yaratma girişimi, karakterlerinin tümünün giriştiği yolculuklar, sınırlar, sürgün kavramı, yuva diyebilecekleri bir yer arayan yerinden yurdundan edilmiş kişiler ve ebedi dönüşün travması (Fainaru,2001:xiv).

Filmlerinin ana teması sıklıkla bir sürgünün yurda dönüşü ve ülkeyi yeniden keşfetmesi üzerinedir. “Nostos bizim kültürel geleneğimizin bir parçasıdır. Tabiatları gereği seyyahırlar ve ayak bastıkları her yerde bir koloni kurarlar. (Groden,2001:43). Bir bakıma, hem karakter hem de izleyici olanlar her zaman ve yerde kendilerini mülteci olarak gördükleri bir hikâyenin oyuncusudurlar.

Rouch’un postmodernite tartışmalarından çok önce bilim, sanat, teknoloji ve şiiri geleneksel inançlar, bilimsel yöntem ve önsözleri birleştirme çabası nasıl bir meydan okumaysa (Wanono,2005:117), Angelopoulos’un tarih ve mitoloji katmanlarına yerleştiği epik anlatıları ve trajik kahramanlarıyla bir yerli (native) antropolog edasıyla kendi ülkesi hakkında kendi yarattığı simge ve imge dili türetme çabası da aynı ölçüde bir meydan okumadır. Kameranın önü ve arkasındaki yaratılan temsil ve hakikat iddialarının yerine gerçek ve hayali dünya arasındaki sınırı yeni bir dil türeterek aşmak ve sanatla bu alanı doldurmak daha derinlikli bir anlamaya yönelik belki de ilk adım sayılabilir. Ancak, yaratıcı ve edimsel eylemi Rouch’un terimiyle yapımcıdan, Anagelopoulos’un terimiyle yönetmenden, izleyici genişleterek okuru çokyönlü okumaya teşvik edecek böylesi her türlü açık metni ethnokurmaca pratiğine dâhil etmek, tarafların “müşterek antropoloji” pratiğine gönüllü katılımlarıyla mümkündür.

Dünyada imgelem ve onun yaratıcı eylemi yeni bir siyaset türetilmesi arzusunun dile getiren Angeopoulos, “yeni bir iletişim biçimi” kurulmasında yanadır (Horton,2001:83). Ancak Angelopoulos için “Tarih şimdi suskun. Suskunluk içinde yaşamak zor geldiğinde hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz” (Fainaru:2001:xii). Bu nedenle tıpkı Rouch gibi Angelopoulos’un soruşturma zeminini ve araçlarını sanatta araması boşuna değildir. Çünkü ona göre “çürüten dünyaya belkide en son direniş formudur sinema (...) sınırlar, dil ve kültürlerin karışması, yurtsuz istenmeyen mültecilerle uğraşarak den yeni bir hümanizma yeni bir yol” (Horton, 2001:86) bulunmalıdır. Bu durumda Rouch gibi Angelopoulos da yaratıcı imgelemin türettiği bir soykütüğü üzerine söyleşebilecek bir Yunanistan *griotu* giziline sahip olduğu açıktır.

“Siyaset geçmiş taahhütlerine sırt dönmüş sinik bir oyun. Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana geri dönmek değil, en azından insanı merkeze oturtan bir hikâyeye dönmemiz gerekir. Bu psikolojiye dönüş değil, epiğin genellemelerinden sinemacının kendisini ve sanatını sorguladığı çok daha kişisel bir sinemaya geçiştir.(Groden,2001:49)

Sonuçta, Angelopoulos Benjamin’in izinden giderek “geçmişini tarihsel olarak dile getirmek o geçmişini ‘gerçekte nasıl olduysa öyle’ bilmek değil”, tehlike anında parıldayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek” (Benjamin,1995:35) üzere yola koyulmaktadır. Onun filmleri de mülteci ve göç anlatıları gibi “geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider”ken,. “geçmiş ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere bir an için parıldadığında bir görüntü olarak (Benjamin, 1995:35) yakalama çabasıdır. Sonuç olarak “bir kez olmuş bir şeyin tarih açısından yitip gitmiş sayılamayacağı gerçeği”nden (Benjamin, 1995: 35) hareketle, hem kendi yaşamı hem de metinleriyle Angelopoulos bize geçmişin acıları travmalarının ona özgü sinematografik temsili dolayısıyla *burada ve şimdi* ve gelecekteki travmalarla yüzleşebilme fırsatı sunan, “müşterek antropoloji”nin pratiğine dâhil olabilecek önemli bir soruşturma tarzı miras bırakmıştır. Müşterek antropoloji perspektifinden yapılacak bilim ve sanatla bütünleşik *sineantropoloji* yeni bir estetik ve etik dili mobilize eden olanaklar dünyasını keşfedecek *sinegöze* sahip *sine-insanların* söyleşebilecekleri bir zemini de olanaklı hale getirecektir.

KAYNAKÇA

- Andrew, Geoff. 2001. The Time of His Life: Eternity and a Day (Angelopoulos: Interviews8ed. Dan Fainaru içinde: 113-116) Jackson: University of Mississippi.
- Aristotle (Ed. S.H. Butcher). 1902. The Poetics of Aristotle. London.:Macmillan.
- Benjamin, Walter.1995. Pasajlar (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ciment, Michel. 2001. Talking about The Beekeeper(Angelopoulos: Interviews8ed.Dan Fainaru içinde:53-59) Jackson: University of Mississippi.
- Colleyn Jean Paul 2005 Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time American Anthropologist, Vol. 107, No. 1:112-115.
- Fainaru, Dan.2001. Angelopoulos: Interviews. Jackson: University of Mississippi.
- Feld Steven. 2003. Editor's Introduction. Cine- Ethnography. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Feld Steven 2005Remembering Rouch American Anthropologist • Vol. 107, No. 1:126-127
- Ginsburg Faye. 2005*Dans le bain avec Rouch: A Reminiscence* American Anthropologist, Vol. 107, No. 1:109-111
- Grodent, Michel. 2001. A Withered Apple: Voyage to Cythera (Angelopoulos: Interviews8ed. Dan Fainaru içinde:39-52) Jackson: University of Mississippi.
- Karalis Vrasidas. 2006.Disjunctive Aesthetics of Myth and Empathy in Theo Angelopoulos' Ulysses Gaze. Literature and Aesthetics 16(2): 252-268.
- O'grady. 2001. Angelopoulos's Philosophy of Film (Angelopoulos: Interviews8ed.Dan Fainaru içinde: 66-74) Jackson: University of Mississippi.
- Rouch, Jean. 1973/2003. The Camera and Man. Cine-Ethnography (ed. Steven Feld içinde syf. 29-46) Minneapolis: Minnesota University Press
- Ruby Jay 2005 Jean Rouch: Hidden and Revealed American Anthropologist • Vol. 107, No. 1 • March 2005
- Stoller, Paul 1992 The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch. Chicago: University of Chicago Press
- Stoller, Paul. 1996. Regarding Rouch: The Recasting of West African Colonial Culture (Cinema, Colonialism and Postcolonialism, Perspectives from the French and Francophone World(ed. Dina Sherzer) içinde: 65-76)). Austin: The University of Texas Press.
- Stoller, Paul. 2005 The Work Must Go On: A Tribute to Jean Rouch. American Anthropologist • Vol. 107, No. 1:122-126
- Tarkovsky, Andrei. 1989. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. (Trans. by Kitty Hunter- Blair) Austin: University of Texas Pres
- Toubiana Serge& Frederic STRAUSS. .2001./. Angelopoulos: Interviews8ed.Dan Fainaru içinde: 59-65) Jackson: University of Mississippi.
- Tylor, Lucien. 2003. A life on the Edge of Film and Anthropology (Interview with Jean Rouch, Cine-Ethnography (ed. Steven Feld içinde: 129-146) Minneapolis: Minnesota University Press.
- Vertov. Dziga .1984. Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov (ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien) Berkeley: University of California Press.
- Wanono Nadine 2005. *Au vent de l'e' ventuel: Following the Winds of Chance* American Anthropologist, Vol. 107, No. 1: 116-117.

Öz

**İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir *Sine-Anthropologue*:
Theodors Angelopoulos**

Antroposen döneminin zor zamanlardan geçiyoruz Her gün onlarca göçmen sınırları yasal olmayan yollardan aşmaya çalışıyor, yasal korunaklı sınırları geçemediklerinde kendilerini doğal bir sınır olan denizle test ediyorlar. Yunanistan ve Türkiye'nin göç bağlamında yollarının yeniden kesiştiği bu dönemde Angelopoulos'un yeniden akla gelmesi kaçınılmaz. Reel politiğin siyaseti güç temelinde şekillendirdiği, hegemonun iç ve dış siyaseti kendi çıkarlarına göre belirlediği; her türlü çıkarın etik değerleri galebe çaldığı bir ortamda sanat sığınılacak bir liman gibi görünüyor. Bu yazının çıkış noktasını Angelopoulos'un sinema metinleri oluşturuyor. Yönetmenin metinlerindeki her sahne, her sekans özenle oluşturulmuş fotoğrafik ve simgesel üslubunun ve ona özgü sinematografik estetiğin habercisidir; bu onun metinlerini çokatmanlı bir okumanın olanaklı olduğu yazınsal metinlere dönüştürür. Yazının savlarından biri Angelopoulos'un otobiyografik göndermeleri olan özgül bir imge poetikasına sahip olduğudur. Angelopoulos, sinemanın olanaklarını, tarih ve göçle harmanladığı kendi özgül poetikasını birleştirerek, simgesel, metaforik ve alegorik yeni bir soruşturma kipliğinin öncüsü olmuştur. Dolayısıyla yazı, Angelopoulos göç, sis ve alegori üçlü sarmalındaki poetikasını özdüşünümsel ve epik bir *cine-anthropologie*'ye tercüme ettiği iddiasının izini sürmektedir.

Anahtar Kelimeler:Göç, sinema Angelopoulos, sine-antropoloji, Rouch.

Abstract

**A *Cine-Anthropologue* Within The triple helix of İmge,
Metaphor and Allegory: Theodors Angelopoulos**

We are passing through rough times in the Anthropocene epoc. Everyday thousands of migrants are trying to cross the border illegally; if they fail to cross the legally protected borders, later they test themselves with the natural borders especially with the sea. As within the context of migration the paths of Turkey and Greece has crossed once again, indispensably Angelopoulos' name springs to mind. In such a situation where *Realpolitik* has shaped the politics on the power basis; the hegemon determines both internal, external and public policy according to its own interests; the ethical values are circumvented by all kinds of interest, art is still a safe harbor. The paper takes its starting point in the narratives of Angelopoulos' cinema. Each sequence in the scenes in his narratives heralds conscientious and elevated photographic and symbolic style and cinematographic aesthetics and thus transforms into a writerly texts where multilayered reception becomes possible. Angelopoulos fuses the possibilities of cinema with his idiosyncratic poetics immingled with history and migration and becomes the vanguard of a modality of symbolic and metaphoric and allegoric interrogation. Accordingly the paper traces the claim that Angelopoulos translated his idiosyncratic poetics within the triple helix of image, metaphor and allegory into a self-reflexive and epic *cine-anthropologie*.

Keywords: Migration, cinema Angelopoulos, cine-antropology, Rouch.

TÜRK ATASÖZLERİNDE ÇATIŞMA NEDENLERİ*

Nihal Mamatoğlu, Rasim Özgür Dönmez**

Seçil Keskin, Burcu Dönmez Albayrak***

Giriş

Bu çalışma atasözleri üzerinden Türk kültüründe çatışma nedenlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Atasözü kültürün önemli bir parçası, anonim özellik taşıyan, tarihsel olarak miras kaldığı kabul edilen ve ortak düşünce, tutum ve davranış bütünü oluşturan kısa, özlü, kalıplaşmış sözler olarak tanımlanmaktadır (Korkmaz, 2007, s.27). Bir başka deyişle atasözü, önceki nesillerin “uzun denemelere dayanan hükümlerini, genel kural, bilgece düşünce veya öğüt olarak düstur haline getiren ve kalıplaşmış söz biçimleri bulunan, herkeşce benimsenmiş özlü sözler” olarak da tanımlanmaktadır (Topaloğlu, 1989, s.32).

Atasözleri ve kültür arasındaki ilişki Saussure’cu bir yaklaşımla gösteren -gösterilen ilişkisi içinde değerlendirilebilir. Saussure’e (Culler, 1976, s.19) göre “Dil bir göstergeler dizgesidir” ve anlam üretimi dile bağlıdır. Düşünceleri ifade etmek amacıyla kullanıldıklarında sesler, imgeler, yazılı sözcükler, resimler, fotoğraflar vb. dilde gösterge işlevi görürler ve dilin düşünceleri iletmek için bir dizgenin ya da uyulaşımın parçası olması gerekir. Saussure, göstergeyi iki ögeye ayırarak çözümler buna göre, ilk öge aldığı biçimle (sözcük, imge, fotoğraf vb.) zihnimizde uyandırdığı kavrama karşılık gelen gösteren, ikinci öge ise bu biçimin çağrıştırdığı düşünce ya da kavrama karşılık gelen

*Bu çalışma TUBİTAK tarafından desteklenen “Türk Kültüründe Çatışma ve Müzakere” başlıklı 113K548 numaralı SOBAG 1001 projesinden elde edilen veriden üretilmiştir.

**Prof. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

*** Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doktora Öğrencisi.

gösterilendir. Bu manada atasözleri sözcük dizimi ve zihinde yarattığı imge ile (gösteren) atasözünü üreten toplumun zaman içinde tecrübe ettiği ve öğütlediği davranış, norm ve değerlere (gösterilen) yani kültüre işaret eder denilebilir.

Kültür belli bir alan içinde aynı dili ve diyalektiği paylaşan insanlar arasında paylaşılan değerler sistemidir (Tirandis, 1994). Köknel (1981, s.18), insanın ürettiği tüm nesnelere, kültürün maddi yönü; din, inançlar, gelenek, görenek, tutumlar, beklentiler gibi topluma biçim veren ürünleri kültürün manevi yönü olarak tanımlanmaktadır. Kültürün maddi ve manevi yönünün sağlıklı işleyebilmesi, kültürün uygulanabilmesi, aktarılabilmesi ve geliştirilebilmesi için üzerinde uzlaşmış belirli bir iletişimsel dizgenin yani toplumca kabul edilmiş ortak bir dilin olması gerekir (Özkan ve Gündoğdu, 2011). Bu noktada dil ve kültür arasındaki ilişkinin birbirini beslediği söylenebilir öyle ki; dil iletişimsel süreçte kültürün nesilden nesile taşınmasını sağlarken aynı zamanda kültür, dilin sözcüğüne katkıda bulunma işlevini içerisinde barındırır (Özkan ve Gündoğdu, 2011). Özetle dil bir toplumun kültürel hafızasıdır.

Köksal (2003), bir toplumun dili ve geleneklerinin “hiçbir zaman unutulmama” özelliği açısından birbiriyle bütünleştiklerini ifade eder. Kısa, geleneksel; uyaklı, benzer, karşıt anlamlı, eş sesli vb. farklı dizimlerle akılda kalıcı olma özelliğine sahip atasözleri ve deyimler, ortaya çıktıkları kültürü anlamak için sıkça başvurulan önemli bir kaynaktır. Kültür toplumsal yaşamda bireysel ve kurumsal işlevlere yön veren bir etkiye sahiptir. Bu bağlamda, atasözleri; bir kültürün bireysel ve kurumsal işlevlerini anlamamızda bize yardımcı kodlar olarak görülebilir. Bu çalışmada, Türk atasözlerinin çatışma kavramı açısından incelenmesi; Türk kültüründe çatışmanın nasıl tanımlandığını nelerin çatışma nedeni olarak görüldüğünü, çatışmalı durumlarda sonraki nesillere nelerin öğütlediğini anlayarak ortaya koymak açısından yararlı olacaktır.

Kültür Boyutları

Farklı kültürleri birbirleriyle karşılaştıran çok sayıda çalışmada; kullanılan kültür boyutları; yüksek yaygınlık, affetme, durumsallık, yaygınlık, özel olma (Trompenaars, 1993), karmaşıklık, sıkılık ve kolektivist ve/veya bireysellik (Triandis, 1994) olarak sıralanabilir. Kültürel farklılıklar incelenirken en çok Hofstede’in (1968; 1972; 2001) kültür boyutlarını tanımlayan çalışmaları temel alınmaktadır. Bu boyutlar güç mesafesi (power distance), belirsizlikten kaçınma (uncertainty avoidance), bireycilik (individualism) ve erkeksilik (masculinity) olarak adlandırılır. Yüksek güç mesafesi olan kültürlerde yönetici ile ast, nüfuz sahibi ile nüfuz sahibi olmayan birbirlerinin eşit durumda olmadığını kabul eder. Bireycilik boyutu; ilgili kültürde grubun yararı ya da ilgilerinin bireyin ilgi veya yararlarından ne kadar öncelikli olarak ele alındığı ve önemsendiği üzerinde durmaktadır. Grubu öne çıkaran kültürler toplulukçu, bireyi öne çıkaran kültürler bireyci kültür olarak adlandırılırlar. Belirsizlikten kaçınma boyutu, açık olmayan, yordanamayan durumlardan kaçınma çabalarını ifade eder. Erkeksilik boyutu ise; cinsiyetler arası farklılık miktarının yüksek olduğu kültürleri erkeksi, düşük olduğu kültürleri kadınsı olarak tanımlar.

Türkiye çalışmaları Hofstede’in bulgularına benzer olarak Türk kültürünün daha çok toplulukçu ve güç mesafesi yüksek kültürlerin özelliklerini gösterdiğini ortaya koymak-

tadır (Agee ve Kabasakal, 1993; Göregenli, 1997; İmamoğlu ve Küller, 1993; Kozan ve Ergin, 1998, Mamatoğlu, 2008; Tezer, 1999).

Bu çalışmada “kişinin ya da grubun hedeflerine ulaşma eylemlerinin kişi ya da grup tarafından engellenmesi veya engellenmeye çalışılması ile başlayan bir süreç olarak tanımlanan” (Thomas, 1992) ve kültürden kültüre farklılık gösteren (Foster, 1992; Litchy, 1997) çatışma kavramı ile ilişkili atasözlerini ulusal kültür açısından değerlendirmeler yapılarak incelenmektedir.

Yöntem

Atasözü çalışılmalarında iki yol izlenmektedir (Coffin ve Cohen, 1966). İlki “klasik atasözü” çalışmalarıyla; atasözlerinin anlamsal içeriği, tanımlamaları ve işlevi analiz edilir. Bu tip çalışmalarda atasözleri tematik ve stil olarak sınıflandırılarak var olan olay veya olguyla ilişki kurulması sağlanmaya çalışılır (Coffin ve Cohen, 1966). İkinci olarak “bilişsel atasözü” çalışmalarında; insanların atasözleri hakkındaki perspektifleri, atasözlerinden ne anladıkları ve atasözlerinin somut toplumsal işlevleri analiz edilir (Lakoff ve Turner, 1989). Bu çalışma, klasik atasözü çalışmalarında ortaya çıkan içerikle Türk kültüründe çatışmaya neden olduğu düşünülen durumların doğasını anlamayı hedeflemektedir.

Bu bağlamda bu çalışmada Ömer Asım Aksoy’un (Ö.A.A.) Türk Atasözleri Sözlüğü (2013) temel alınmıştır. İki bağımsız yargıcı sözlükte yer alan 2667 atasözünü çatışma kavramı açısından değerlendirerek, iki bağımsız liste oluşturmuştur. Daha sonra dört araştırmacı bir araya gelerek iki liste üzerinden 557 atasözünün, tematik incelemeye alınması üzerinde fikir birliğine varmıştır. Atasözleri üzerinden önce dört araştırmacı tarafından ayrı ayrı kodlama ve farklı temalar altında toplama çalışması yapılmıştır. Daha sonra bu dört ayrı çalışma bir araştırmacı tarafından değerlendirilmiş; kodlamalar ile temalar arasındaki ilişki yanında temalar arası ilişkiler de gözden geçirilerek çalışmaya son hali verilmiştir. Burada, çatışma ile ilgili 557 atasözünden çatışma nedenlerini konu alan 91 tanesine yer verilmektedir.

İlerleyen bölümlerde Türk atasözlerinin çatışmanın doğasını nasıl tanımladığı ve çatışma nedeni olarak işaret ettiği yedi temel başlık ele alınmaktadır. Bu çalışmada “*Kurda konuk (komşu) giden, köpeğini yanında götürür*” ve “*Kurtla görüşürsen köpeğini yarıdan ayırma.*” atasözlerinde olduğu gibi Ö.A.A.’un Türk Atasözleri Sözlüğü’nde birden fazla kullanımı (varyantı) olan atasözlerinden sadece birine yer verilmektedir

ÇATIŞMANIN DOĞASI

Çatışma Kaçınılmazdır

Türk atasözleri incelendiğinde çatışmanın toplum hayatı için doğal bir süreç olduğuna inanıldığı görülür. Bu temel düşünce, çatışmanın bir ihtiyaçtan doğduğuna ve sükûnetin sağlanmasının ancak çatışma sonunda mümkün olabileceğine işaret eder. “*Su bulanmayınca durulmaz.*” (Aksoy, 2013, s. 433) atasözü, farklı görüşlerin tartışılması, konunun eksik ve yanlış yönlerinin üzerinde durulması ve türlü çekişmelerden sonra yeni düşüncelerin üretimi ile ortak bir çözüme ulaşılabilmesine iyi bir örnektir.

Gergin Ortamlar Çatışma Üretir

Türk atasözleri bazı ortamların kendiliğinden çatışma üretebileceğine işaret eder. “Deniz kenarında dalga eksik olmaz.” (Aksoy, 2013, s.234), “Perşembenin gelişi çarşambadan bellidir.” (Aksoy, 2013, s. 414) atasözlerinde olduğu gibi ilişkilerin gergin olduğu, farklı seslerin çok duyulduğu ortamlar böyle ortamlara örnek olarak verilebilir.

Küçük Tehlikeler

“Az ateş çok odun yakar.” (Aksoy, 2013, s. 170) atasözü; önemsenip tedbir alınmayan tehlikeler önü alınmaz çatışmalara neden olacağını düşündürmektedir.

ÇATIŞMA NEDENLERİ

Türk atasözleri incelendiğinde çatışma nedenlerinin; “toplum hassasiyetleri”, “paylaşım adaleti”, “kişilerarası ilişkiler”, “kişilik özellikleri”, “iletişim”, “karşılıklılık ilkesi” ve “güç dengesi” olmak üzere yedi temel başlıkta ele alınabileceği görülmektedir.

Toplum Hassasiyetleri

Her kültür kendi içinde geleneksel, ailevi, dini, milli, siyasi pek çok norm ve değer barındırır. Yapılan atasözleri incelemesi sonunda Türk kültürünün toplulukçu yapısının; temel değerlere ebediyen sahip çıkılması gerektiğine, toplumsal değerlere saygısızlığın çeşitli sorunlara yol açabileceğine işaret ettiği görülmektedir. Türk atasözlerinin toplum hassasiyetine yaptığı vurgu içinde yer alan konular, aynı zamanda birer öğüt niteliği de taşımaktadır. Bu genel öğütler ve nedenler şöyle sıralanabilir; “toplumun değerleriyle çelişen tutum içinde olmamak”, “yanlış da olsa toplum huzuru için bazı olumsuzlukları görmezden gelmek”, “deneyimlerin dışına çıkmamak”, “çoğunluğun görüş ve duruşu dışına çıkmamak.”

Toplum Değerleriyle Çelişen Tutumlar

İlk olarak toplumun her türlü manevi değeriyle çelişen tutumlar ve manevi değerlere özensiz davranışların potansiyel çatışma nedeni olduğu üzerinde durulabilir. Türk atasözleri, “Cami duvarına işeyen itin ölümü yakındır” (Aksoy, 2013, s. 210) atasözünde olduğu gibi, özellikle kamunun benimsediği değerleri lekeleyen kişilerin toplum tarafından dışlanacağı ve cezalandırılarak kötü bir duruma sokulacağına dikkat çekilmektedir. Bu anlamda “Caminin (mescidin) mumunu yiyen kedinin gözü kör olur” (Aksoy, 2013, s. 210) atasözünde olduğu gibi, bir kamu kurumunun malına hıyanet eden, el uzatan veya kendisini büyüten, yetiştiren, besleyen kimseye nankörlük eden kişinin başının dertten kurtulmayacağı düşünülür.

Yine, toplumsal uyuma işaret eden “İp inceldiği yerden kopar” (Aksoy, 2013, s. 328) (Bu atasözü güç ilişkileri bölümünde yineleneyecektir.) atasözü; bir toplumun, hassas olduğu konularda birbirine düşürülürse zayıf düşeceğini, kendi içinde çatışmalar yaşayıp dağılacağını anlatmaktadır. Bu duruma toplum hayatı içinde din, mezhep, siyasi düşünce yaşam tarzı gibi konular örnek olarak verilebilir. Sonuç olarak toplum hayatını tehlikeye atan çatışmalar, en çürük, en zayıf yerinden patlak verecektir.

Olumsuzluklara Göz Yummak

Türk atasözleri toplum hayatı ve uyuma verdiği önemi daha da ileri götürerek; toplumsal huzur için bazı şeyleri görmezden gelmek gerektiğini ifade etmektedir. Örneğin “*Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar*” (Aksoy, 2013, s. 244) atasözünde ifade edilen, toplumsal yaşam içinde görmezden gelinen küçük ikiyüzlülükleri, çıkarları; sözünü esirgmeden kime dokunduğunu önemsemen söyleyen kişinin, diğerlerinin husumetini üzerine çekeceğidir. Böylece kişinin içinde yaşadığı toplulukla sorunlar yaşamaya başlayacağı, o kişiye bulunduğu ortamda istenmediğinin hissettirileceği ve ilişkilerin dışında bırakılmaya çalışılacağı anlatılmaktadır. Benzer atasözleri aşağıda verilmektedir.

“*Doğru söyleyenin bir ayağı üzengide gerek.*” (Aksoy, 2013, s. 244).

“*Doğru söyleyenin tepesi delik olur.*” (Aksoy, 2013, s. 244)

Deneyimlerin Dışına Çıkmamak

Türk atasözleri, kişinin çevresiyle fazla ilgili olmasının ve merakının, öngöremeyeceği riskler barındırdığına inanıldığını göstermektedir. Türk kültürünün toplulukçu yönelimi, “*Her deliğe (taşın altına) elini sokma, ya yılan çıkar ya çıyan*” (Aksoy, 2013, s. 307) atasözünde olduğu gibi, toplumun iyi bildiği ve çok iyi tecrübe ettiği alanlara girilmesini salık vermekte, yeni ve farklı uğraşlara girmesinin problem olacağına işaret etmektedir.

Benzer şekilde Türk atasözleri toplumun ön kabullerine sadık kalmayı, çoğunluğun uyum gösterdiği kural ve kaidelerle yaşamayı öğütlemektedir. Örneğin “*Sürüden ayrılanı kurt kapar*” (Aksoy, 2013, s. 435) atasözü; toplumun genel bakış açısı ve duruşunun dışına çıkan kimsenin yalnız ve savunmasız kalacağını, yeni ve tek başına başa çıkamayacağı tehlikeli durumlarla karşı karşıya kalacağına işaret ederek bireysel tercihlerin terk edilmesini öğütlemektedir.

Paylaşım Adaleti

Türk atasözleri, “*Biri yer biri bakar, kıyamet ondan kopar*” (Aksoy, 2013, s. 197) atasözünde olduğu gibi toplum içinde kaynakların paylaşımında adil olunması gerektiğine; paylaşım adaletinin sağlanamadığı durumlarda kişilerarası çatışmaların çıkma olasılığının artacağına işaret etmektedir. Böyle durumlarda, kişinin beklentilerine kavuşması, toplum içindeki payını alabilmesi “*Ağlamayan çocuğa meme vermezler*” (Aksoy, 2013, s. 122) atasözünde olduğu gibi, çıkardığı çatışmaya bağlı olacaktır. Çünkü haklar fiilen mücadele etmeyene öylece verilmez.

Ayrıca, “*Çok söyleme arsız edersin, aç bırakma (parasız koyma, çok saklama) hırsız (yüzsüz) edersin. (Yüz verme arsız olur, az verme hırsız olur)*” (Aksoy, 2013, s. 224). (Bu atasözü kişiler arası ilişkiler bölümünde yinelenecektir.) atasözünde olduğu gibi, kıt kaynağın paylaşımında adil pay alamayarak yoksun bırakılan kişilerin içinde bulunduğu şartlar ve bu şartların hissettirdiği olumsuz duygular, kişiyi yaşantısı ve çevresindekiler ile ilgili olarak kötü düşünmeye itecektir. Bu genel olumsuz çerçeve kişinin tutarsız, toplum tarafından onaylanmayan, toplum huzurunu kaçıran davranışlara yönelmesine neden olacaktır.

Paylaşım adaletsizliği karşısında ortaya çıkan yoksunluk; “*kötü mizaç*”, “*kuralsızlık*”, “*yakın çevre*” ve “*gücün aşılması*” alt başlıklarıyla tartışılabilir.

Yoksunluk ve Kötü Mizaç

Türk atasözleri özellikle toplum içinde hakları verilmeyen kişilerin bir de kötü yaradılışlı -belki de gördüğü kötü muamele nedeniyle kötü tabiatı benimseyen- kişilerin yaşadığı olumsuzluğu gidermek için; “*Aç domuz darıdan çıkmaz*” (Aksoy, 2013, s. 110). (Bu atasözü kişilik özellikleri bölümünde yinelenecektir.) atasözünde olduğu gibi, kime ya da neye zarar vereceğini düşünmeden hareket ederek çok daha büyük problemler ortaya çıkaracağına işaret etmektedir.

Yoksunluk ve Kuralsızlık

Türk atasözleri açlık ve isteklerinden mahrum bırakmak şeklinde ortaya çıkan adaletsizliğin, kişiyi kontrolsüz, kırıcı ve yıkıcı davranışlara sürükleyebileceğinin altını çizmektedir. “*Açın imanı olmaz*” (Aksoy, 2013, s. 111) atasözü; açlığın kişiyi tutum ve davranışlarında insafsızlığa, ahlak, toplum ya da din kurallarını tanımamaya, toplum değerlerini ihlal etmeye yönlendirdiğine işaret etmektedir.

Yoksunluk ve Yakın Çevre

“*Aç, yanından kaç.*” (Aksoy, 2013, s.114), “*Aç ile eceli gelen söyleşir.*” (Aksoy, 2013, s. 112) ve “*Aç kurt yavrusunu yer.*” (Aksoy, 2013, s. 113) atasözlerinde olduğu gibi; açlık ve hayatta kalma mücadelesi, kişinin gözünü öyle bir döndürür ki; hayatta kalabilmek için yakın çevresindekilere fiziksel zarar verebilecek kontrol dışı davranışlara yönelmesine, hatta en sevdiklerine zarar vermeye kadar işi götürebilir.

Yoksunluk ve Gücün Aşılması

“*Aç köpek fırını (-ı fırın damı, duvarı) deler (yıklar)*” (Aksoy, 2013, s. 112) ve “*Aç kurt aslana saldırır*” (Aksoy, 2013, s. 113) atasözleri, ihtiyaç sahibinin hayatta kalabilmek için; gücünü aşan engellerle ve ölümü pahasına savaşı göze alabileceğinin altını çizmektedir.

Paylaşım adaletsizliğinin yarattığı yoksunluk ile başa çıkmak için ortaya konan tutum ve davranışlar incelendiğinde; özellikle toplum düzeniyle ilgili hassasiyetleri yüksek olan toplulukçu kültürler için zaman zaman toplum hayatını tehdit eden, uyumu bozabilecek, kuralsızlığa kadar gidebilen durumlara dikkat çekildiği görülmektedir.

Kişilerarası İlişkiler

Türk atasözleri, kişilerarası ilişkilerde “*kişisel hassasiyet alanları*”, “*menfaat ilişkileri*”, “*vefasızlık*” “*güç dengesizliği*”, “*aşırılıklar*”, “*aşırı eleştiri*”, “*yetki alanlarının ihlali*”, “*kadın erkek ilişkileri*” ve *iletişim*” “ alt başlıklarının. çatışma potansiyeli taşıdığına işaret etmektedir. Burada kişilerarası ilişkilerde kurulan “*iletişim*” in kendi başına, ayrıca ele alınacak büyük bir başlık olarak ortaya çıktığını ifade etmek gerekir.

Kişisel Hassasiyetler

Türk atasözleri bir nedenle mağdur olmuş, canı yanmış kişilere düşüncesiz ve anlayışsız davranışlarda bulunmanın yeni ve olumsuz durumların ortaya çıkmasına neden olacağına işaret eder. “*Açık yaraya tuz ekilmez.*” (Aksoy, 2013, s. 111), “*Acıkan ne olsa*

yer, acıyan ne olsa söyler (acıkan ne yemez, acıyan ne demez).” (Aksoy, 2013, s. 108) atasözlerinde olduğu gibi; kişisel hassasiyetleri olan kişiler, yaşadıkları acının üzüntüsü ve etkisiyle düşüncesiz davranışlar karşısında çok kırıncı olabilirler.

Ortak Menfaatlerin Sonlanması

Diğer yandan kişiler arası ilişkilerde ortak menfaatler ilişkilerin sorunsuz gitmesini sağlarken; ortak menfaatlerin bittiği yerde çatışma olasılığının arttığı da atasözlerinden anlaşılmaktadır. “*Abdalın dostluğu köy görününceye kadar*” (Aksoy, 2013, s. 106) atasözü bu duruma örnektir.

İyiliklerin Nankörlükle Karşılık Bulması

Türk atasözlerinde kişilerarası ilişkilerde çatışmaların kaynağını, “*Besle kargayı oysun gözünü.*” (Aksoy, 2013, s. 185) ve “*Merhametten maraz doğar (hasıl olur).*” (Aksoy, 2013, s. 389) atasözlerinde olduğu gibi, vaktiyle acınıp iyilik yapılan kişilerin oluşturduğuna dikkat çekilmektedir. Özellikle iyilik eden kişiye gösterilen vefasızlık ve ihanet; kimi zaman yapılan iyiliği kötüye kullanmak kimi zaman iyilik edenin başını derde sokmak şeklinde ortaya çıkabilir.

Güç Dengesizliği

Kişilerarası ilişkilerde, güç dengesinin eşit olmadığı durumlar bir başka çatışma nedenidir. Güçlü tarafın, çekinen zayıf tarafın üstüne çok gitmesi, korkan kişinin kendini can havliyle savunması ve gücünü aşsa bile “*Kediyi sıkıştırırsan üstüne atılır.*” (Aksoy, 2013, s. 356) atasözünde olduğu gibi karşı tarafa var gücüyle saldırmasıyla sonuçlanacaktır.

Hoşgörü Sınırı

Türk atasözleri “*Bir hatır, iki hatır, üçüncüde vur yadır.*” (Aksoy, 2013, s. 196) atasözünde olduğu gibi; kişiler arası ilişkilerde hoşgörüyü sınır çizmekte, aşırılığa kaçılması ve haddin aşılması durumunda sert tepkilerin ortaya çıkmasının uzak ihtimal olmadığını ifade etmektedir.

Benzer şekilde; “*Açtırma kutuyu söyletme kötüyü.*” (Aksoy, 2013, s. 113) atasözünde olduğu gibi ilişkide bulunulan kişiyi aşırı derecede kızdırarak tahrik etmek, kızdırılanın ne var ne yok, konuşulmaması gereken konuları bile ortaya dökmesiyle karşılık bulabilir.

Yıkıcı Eleştiri

Ailesi ve/veya çevresi tarafından her davranışı kınanan, her yaptığında kusur aranan, doğal ihtiyaçları karşılanmayan kişi, kendisinin beğenilmediği ve istenmediği fikrine kapılır. Bu olumsuz çerçeve kişiyi yaşantısı ve çevresindekiler ile ilgili olarak kötü düşünmeye iter. Nihayetinde içinde bulunduğu şartlar kişiye, toplum gözünde kaybedilecek bir şeyi olmadığı hissini verir. Böylece “*Çok söyleme arsız edersin, aç bırakma (parasız koyma, çok saklama) hırsız (yüzsüz) edersin. (Yüz verme arsız olur, az verme hırsız olur)*” (Aksoy, 2013, s. 224) atasözlerinde olduğu gibi; onaylanmayan, toplum huzurunu kaçıran davranışlara yönelmesine neden olur.

Yetki Alanları

Bir topluluğu oluşturan kişiler arasında bu bir iş yerinde de olabilir; bireylerin yetki ve yetenek, alanları birbirinde farklıdır. Böyle durumlarda her birey neleri yapabileceğini neleri yapamayacağını bilerek, yetki alanında olmayan işlere kalkışmamalıdır. Yetki ve beceri dışı işler kendi başına karmaşanın çıkmasına neden olabilir. “*Buğday Hicaz’a giderken arpaya “ince yufkaya karışma” demiş*” (Aksoy, 2013, s. 207) atasözü yetki alanlarının ihlalinin önüne geçmek için verilen çabayı göstermektedir. Yetki alanı “*plansız kalabalık*” ve “*izinsiz işler*” alt başlıkları ile tartışılabilir.

a. Plansız Kalabalık

Birlikte iş yapmak üzere yetki alanları iyi belirlenmemiş, dinlemeyi bilmeden, bilgi sahibi olmadan konuşan, görüş ileri süren çok sayıda insanın plansız bir araya gelmesi, yükselen fikirler üzerinde karar vermenin ve iş bölümü yapmanın güçleşmesine, ortaya ürün çıkarmanın zorlaşmasına neden olur. “*Nerde çokluk orda bokluk*” (Aksoy, 2013, s. 396), “*Horozu çok olan köyün sabahı geç olur.*” (Aksoy, 2013, s. 316) atasözleri bu çatışma nedenine örnek oluşturabilir.

b. İzinsiz İşler

Yetki alanları ile ilgili benzer bir durum, kişilerarası ilişkilerde izin alınarak yapılması gereken işler olduğunda da ortaya çıkar. Örneğin, “*Destursuz bağa girilmez (gireni sopa ile kovarlar) (girenin yediği sopayı Mevla bilir)*” (Aksoy, 2013, s. 238) atasözünde söz konusu edilen izin alanı; bir başkasının sahip olduğu işe girmek, bir başkasının malını kullanmak, ortak ve izin gerektiren kullanım alanlarını izinsiz kullanmak şeklinde ortaya çıkabilir.

Kadın Erkek İlişkileri

Kişiler arası ilişkiler başlığı altında ele alınabilecek son başlık kadın erkek ilişkilidir. Aslında “*Güzel kanda kavga anda*” (Aksoy, 2013, s. 298) atasözünde olduğu gibi kadın ile erkek arasında bir ilişki ve çatışma durumundan ziyade, güzel bir kadının, ona sahip olmak isteyen erkekler arasında çatışma nedeni olabileceği üzerinde durulmaktadır. Ayrıca kadın, “*Erkeğin şeytanı kadın(karı). (kadın erkeğin şeytanıdır)*” (Aksoy, 2013, s. 269) atasözünde olduğu gibi; erkeklerin yoldan çıkmasının ve çatışmalı durumlar yaşamasının nedeni olarak görülmektedir. Son olarak, “*Bir evde dü zen varsa düzen olmaz o evde*” (Aksoy, 2013, s. 195) (bu atasözü güç dengesi başlığı altında yinelenenektir.) atasözü aynı evde birden fazla kadın varlığını da çatışma nedeni olarak göstermektedir. Burada kadınların geçimsizliğine, birbirleriyle rekabet merakına ve güç mücadelesine dikkat çekilerek ev içinde çatışma kaynağı olabileceklerine işaret edilmektedir.

Kişilerarası ilişkiler başlığı altında ele alınan konuların ulusal kültürün; birlikte yaşama uyum, toplumu oluşturan bireylere vefa beklentileriyle uyumlu toplulukçu yapısı yanında, hiyerarşiyi bozmama, sınırlarını aşmama yetki alanlarının dışına çıkmama beklentileriyle uyumlu güç mesafesi yüksek profiliyle uyumlu olduğu söylenebilir.

Kişilik Özellikleri

Türk atasözlerinin toplum hayatı bireylerin “genel kişilik özellikleri” ve ilişki içinde “karşılıklı kişilik özellikleri” nin de çatışmalara neden olabileceğini ortaya koymaktadır.

Çatışma Potansiyeli Taşıyan Genel Kişilik Özellikleri,

Türk atasözlerinde çatışma potansiyeli taşıdığına inanılan kişilik özellikleri; “inançsızlık”, “toplum normlarına uyumsuzluk”, “hırs”, “saldırganlık”, “kötü yaradılış” şeklinde sıralanabilir.

a. İnançsızlık

Türk atasözleri, “Kork Allah’tan kokmayandan” (Aksoy, 2013, s. 369) atasözünde olduğu gibi, genel olarak manevi değerlere sahip olmayan, Allah inancı olmayan kişilerin sürekli çatışma potansiyeli taşıdığına dikkat çeker. Türk atasözlerine göre; inanç ve Allah korkusu, insanları taşkınlıklardan alıkoyar ve davranışlarına sınır çizer. Allah korkusu ve inancın olmadığı durumlarda hesap verme kaygısı olmayan insanlar kolayca kötülük yapabilir ya da en azından toplum içinde çatışmalı durumlar yaratabilirler.

b. Normlara Uyumsuzluk

“Deli ile çıkma yola, başına getirir bela” (Aksoy, 2013, s. 231), “Deliye taş atma, başını yarar (başına taş yağdırır)” (Aksoy, 2013, s. 232) atasözlerinde, kavrayış sorunları olan, kural tanımayan, toplum normlarına uymayan, davranışlarında denge bulunmayan bir mizaca sahip kişilerin arkadaşlık, evlilik ya da iş hayatında yol arkadaşlarının başına çeşitli dertler açabileceği dile getirilmektedir.

c. Hırs

Hırslı kişiler aşırılıklara yakın durarak; kabul edilmesi zor olumsuz davranışlara yönelir, çevrelerindeki insanlara zarar vermeye başlarlar. Aşağıdaki atasözlerinde anlatıldığı üzere hırs ve aşırılık yüklü davranışlar en çok söz konusu kişiye zarar verebilecek çatışmalı durumların ortaya çıkmasına neden olur.

“Arayan Mevla’sını da bulur, belasını da.” (Aksoy, 2013, s. 150).

“Serkeş öküz(son) soluğu kasap dükkânında alır.” (Aksoy, 2013, s. 425).

“Haddini bilmeyene bildirirler.” (Aksoy, 2013, s. 299).

“Harmanı yakarım diyen, orağa yetişmemiş.” (Aksoy, 2013, s. 302).

“Deli deli akarı, bura bura tıkarlar.” (Aksoy, 2013, s. 231).

d. Saldırgan

Kişinin “Yırtıcı (alıcı) kuşun ömrü az olur” (Aksoy, 2013, s. 476), atasözünde olduğu gibi saldırgan, “Kurda konuk (komşu) giden, köpeğini yanında götürür” (Aksoy, 2013, s. 377) atasözünde olduğu gibi güven vermeyen aşırı kimliği; çevrelerindeki insanlar için sürekli tehdit oluşturarak yeni çatışma ve olumsuzlukların ortaya çıkmasına neden olur.

e. Kötü Yaradılışlı

Türk atasözleri “*Aç domuz darıdan çıkmaz*” (Aksoy, 2013, s. 110) atasözünde olduğu gibi, kötü yaradılışlı kişilere yapılabilecek haksızlıkların misliyle karşılık bulacağına, böyle kişilerin yoksunluğunu gidermek için kime, neye zarar verdiğini düşünmeyeceğine inanıldığını göstermektedir.

Karşılıklı Kişilik Özellikleri

Karşılıklı kişilik özellikleri başlığı altında “*zıt*”, ve “*benzer*” kişilik özellikleri üzerinde durulmaktadır.

a. Zıt Kişilikler

“*Ateşle barut (barutla ateş) bir yerde durmaz (olmaz)*” (Aksoy, 2013, s. 161) atasözünde olduğu gibi birbirine zıt kişilik özelliklerine sahip kimselerin uyum içinde bulunmaları veya çalışmaları zordur. Böyle zıt karakterler ilişki içinde her an kıvılcım alma ve çatışma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Benzer şekilde, dünya görüşleri, düşünceleri, istekleri ve kişilikleri farklı olan iki kişi aynı ortamda veya işte bir arada bulunmakta zorluk yaşar. “*İki baş bir kazanda kaynamaz*” (Aksoy, 2013, s. 321), “*İki koç kafası bir kazanda kaynamaz*” (Aksoy, 2013, s. 323) atasözlerinde olduğu gibi; böyle kimseler birlikte yapılacak iş üzerinde ortak karara varamazlar.

Öte yandan güç dengesinin kurulamadığı, güçlü ile güçsüz, saldırgan ile yumuşak mizaçlı, zarar verme potansiyeli olan ile zarar görebilecek olan zıt karakterdeki kişiler de çatışma riski ile karşı karşıyadır. Bu duruma aşağıdaki atasözleri örnek olarak verilebilir.

“*Kurtla Koyun kılıçla oyun olmaz.*” (Aksoy, 2013, s. 379).

“*Çömlek taşa dokunursa vay çömleğin haline.*” (Aksoy, 2013, s. 225).

a. Benzer Kişilikler

Diğer yandan, tıpkı birbirine zıt karakter özelliklerinde olduğu gibi, birbirine benzer kişiliklere sahip insanlar da kendi aralarında çatışma potansiyeli taşır. Bu durum görece olumsuz algılanan benzer kişilik özelliklerine sahip kişiler arasında yaşanır. Örneğin benzer rahat ve başına buyruk tavırlara sahip kişilerin “*İki at bir kazığa bağlanmaz*” (Aksoy, 2013, s. 321) atasözünde olduğu gibi takım halinde çalışamayacaklarına dikkat çekilmektedir. “*Çingene çingeneye çatmadıkça kasnak boynuna geçmez*” (Aksoy, 2013, s. 219) atasözü ise; kavga etme potansiyeli yüksek, saldırgan veya rezillik çıkarma eğilimi olan kişilerin, birbirlerine müdahale ederek çatışma ortamını yaratabileceğini anlatır. Yine ilişkilerinde ve işlerinde çıkar hesabını önde tutan, hile ve kurnazlıkta benzer kişilerin, ortak bir iş üzerinde çalışması durumunda birbirlerini aldatmak ve atlatmak için bütün hünelerini harcayacakları düşünülmektedir. “*İki cambaz bir iptе oynamaz*” (Aksoy, 2013, s. 321) atasözünde olduğu gibi, bu rekabet durumu hilebaz taraflar için olduğu kadar toplum hayatı için de tehlikelidir.

Genel olarak çatışma potansiyeli yüksek kişilik özellikleri değerlendirildiğinde; yapılan tanımlamaların çoğunun, Türk kültürünün toplulukçu yapısının onaylamadığı bireyci ve güç mesafesi yüksek kültürlerin endişe duyduğu, düzeni tehdit eden, uyumu bozan özellikler olduğu söylenebilir.

İletişim

Türk atasözleri, toplum hayatını düzenleyen iletişimin önemine dikkat çekerek; “*Bir söz bin büyüye bedeldir*” (Aksoy, 2013, s. 199) atasözünde olduğu gibi sözlerin neredeyse sihir kadar gizemli ve güçlü bir etkisi olabileceği üzerinde durmaktadır. İletişim başlığı altında; “*üslup*”, “*ölçsüzlük*”, “*üçüncü şahıslar*”, “*yönetenlerin veya yönetilenlerin dili*” alt başlıkları sayılabilir.

Üslup

İlk olarak üslubun, iletişim sürecinde kullanılan sözlerin “*Acı (kötü) söz insanı (adamı) dininden çıkar (tatlı söz yılanı ininden çıkarır), (tatlı dil yılanı deliğinden çıkar)*” (Aksoy, 2013, s. 109) atasözünde olduğu gibi insanlar üzerindeki etkisinden söz etmekte yarar vardır. Buna göre, akıllıca söylenmiş sözler karşıdaki kişiyi ikna edip, yumuşatarak çatışmaların sonlanmasını, işlerin olumlu yola girmesini sağlarken; düşünmeden edilen sözler karşıdakini sınırlendirip, ilişkilerde yeni çatışmaların sonu gelmeyen ve daha büyük problemlerin çıkmasına neden olur.

Ölçsüzlük

Türk atasözlerinde “*Bülbülün çektiği dili belası (-dır)*” (Aksoy, 2013, s. 209) atasözünde olduğu gibi; sözel iletişimde aşırılığa kaçmanın, üzerinde çok düşünmeden ve kontrol etmeden olduğu gibi konuşuvermenin kişinin kendisi için yeni çatışmalar yaratacağına inanılmaktadır. Benzer şekilde, “*İstediğini söyleyen istemediğini işitir*” (Aksoy, 2013, s. 329) atasözünde olduğu gibi, ağır ve hakaret içeren ölçsüz sözler benzer olumsuz sözlerle karşılık bulur ve çatışma durumu sürer gider.

Üçüncü Şahıslar

Türk atasözleri “*Düğünü okuyucu boklar*” (Aksoy, 2013, s. 250) atasözünde olduğu gibi; karşılıklı ilişkiler yolunda giderken, tarafların ilişkisi içinde doğrudan yer almayan üçüncü kişilerin, ettiği sözlerle yanlış anlamalara yol açarak ilişkileri zora sokabileceğini ifade etmektedir. Kimi zaman, söz konusu üçüncü kişiler bir tarafın iyi niyetle söylediği sözleri, yanlış yorumlayarak ya da diğer tarafa taşıyarak yanlış anlamalara ve düşmanlıklara neden olabilir. “*Bir fit bin büyü yerini tutar (yerine geçer)*” (Aksoy, 2013, s. 196) atasözü, üçüncü şahısların arada yaptığı laf taşıyıcılık ve dedikodunun ne kadar güçlü algılandığını ortaya koymaktadır. Benzer atasözleri aşağıda verilmektedir.

“*Bir söz ara bozar, bir söz ara düzer.*” (Aksoy, 2013, s. 199).

“*Bir söz yola getirir, bir söz yoldan çıkarır.*” (Aksoy, 2013, s. 200).

“*Söz var ara bozar, söz var ara düzer.*” (Aksoy, 2013, s. 432).

Yönetenlerin ve Yönetilenlerin Dili

İletişim başlığı altında son olarak toplum içindeki konumları itibarıyla nüfuz ve etki açısından birbirlerinden farklı kişilerin kurdukları ilişkide kullandıkları dil ve sözlerin önlenebilen çatışmalar yarattığı üzerinde durulabilir. “*Söz var dağa çıkarır, söz var, dağları indirir.*” (Aksoy, 2013, s. 432) atasözünde olduğu gibi yüksek bir sosyal statüsü olan kişinin daha düşük statüde birine yaklaşırken kullandığı dilin yeni düşmanlıklar ve

çatışmalar yaratacağı gözler önüne serilmektedir. Buna göre, toplum önderlerinin ettiği sözler, kamu düzeni açısından oldukça önemlidir. Toplumu galeyana getiren, hassasiyetlerine dokunan sözler toplum huzurunun kaçmasına kişilerin ve sosyal grupların düzen bozucu tutum ve davranışlara yönelmesine neden olabilir.

“Söz var, iş bitirir; söz var baş yitirir” (Aksoy, 2013, s. 432) ve “Tatlı söz can azığı, acı söz baş kazığı” (Aksoy, 2013, s. 444) atasözlerinde olduğu gibi düşük sosyal konumda olan kişinin ettiği sözlerde ve üslubunda dikkatsizliği; otoriteyi rahatsız ederek o kişinin geri dönüşü olmayacak şekilde cezalandırılmasına neden olabilir.

İletişim başlığı altında işlenen konulara bakıldığında toplumu oluşturan bireylerin toplulukçu ve güç mesafesi yüksek kültürlerin beklentilerine uygun olarak; yüksek tonda ve iddialı sözlerden uzak durmayı, kendilerinden statü olarak yukarıda kişilerle saygı sınırını aşmadan konuşma özeni içinde olmayı, statüsü aşağıda kişileri isyana sürükleyecek söylemlerden kaçınmayı öğütlediği görülmektedir.

Güç Dengesi

Güç dengesi, “çok başlılık”, “gücün nasıl kullandığı”, “yönetim zafiyeti”, “güce yakın olmak” alt başlıkları ile ele alınabilir.

Çok Başlılık

Türk atasözleri özellikle toplum hayatı içinde güç dengelerinin önemine dikkat çekerek, güç dengesi bozulduğunda çatışmanın kaçınılmaz olduğunun altını çizer. “Bir çöplükte iki horoz ötmez”, “İki aslan bir posta sığmaz” (Aksoy, 2013, s. 320), “Bir evde dü zen varsa düzen olmaz o evde.” (Aksoy, 2013, s. 195) atasözünde olduğu gibi daha çok merkezi güce vurgu yapan Türk atasözleri, toplum yönetiminde çok başlılığın sürekli çatışmalı bir ortam yaratacağına işaret eder.

Gücün Nasıl Kullandığı

Türk atasözleri incelendiğinde, “Balık baştan kokar” (Aksoy, 2013, s. 178) atasözünde ifade edildiği gibi; toplum içinde çıkan çatışmaların bir kısmının nedeninin toplumu yönetmekle sorumlu liderlerin genel tutum ve davranışlarından kaynaklandığına inanıldığı görülmektedir. Toplumda baştakilerin tutumu olumsuz ise; onları kendilerine örnek alan topluluk üyeleri de benzer yanlışlıklar yaparak ve olumsuzluklar yaşatarak yeni çatışmalara neden olabilirler.

Ayrıca toplum idaresinde liderler sahip oldukları gücü zorbalık, kanunsuzluk şeklinde ortaya koyarlarsa; ne din ne de yasa emirleri yürütülebilir. “Zor kapıdan girerse, şerait bacadan çıkar” (Aksoy, 2013, s. 485), “Zor oyunu bozar” (Aksoy, 2013, s. 485) atasözlerinde olduğu gibi, bir ülkede zorba bir yönetim iş başına gelirse, o ülkede daha önce yürürlükte olan yasalar ortadan kalkar; zorbalığın hükümleri yürürlüğe girer. Bu durum o toplum için sürekli çatışma ve karmaşa anlamı taşır.

Yönetim Zafiyeti

Türk atasözleri aynı bir yapının malzemesinin çürüdüğü kısmından çöktüğü gibi; bir toplumun da yönetim kademesinde meydana gelen acizlikler ve çaresizlikten çökebileceğini ifade eder. “İp inceldiği yerden kopar” (Aksoy, 2013, s. 328) atasözü bu duruma iyi bir örnektir.

Güce Yakın Olmak

“*Ağası güçlü olanın kulu asi olur.*” (Aksoy, 2013, s. 120) atasözü, güçlü bir liderin güç illüzyonu yarattığına, o toplumun veya lidere yakın kişilerin, bu etkiyle her çatışmada kazanacaklarına inanarak, daha fevri ve çatışmaya meydan verecek davranışlar içinde olabildiklerine işaret etmektedir.

Güç dengesi başlığı altında ele alınan çatışma nedenlerine bakıldığında güç mesafesi yüksek kültürlerde olduğu gibi; toplum düzeninin bir tek merkezi yönetici ile sağlanmaya çalışıldığı, güç dengesinin birden fazla lider ortaya çıktığında bozulacağına inanıldığı, lidere yakın kişilerin gücü arkalarına aldıklarına inanarak kendilerinde daha fazla çatışma çıkarma ehliyeti gördükleri, yönetim zafiyetlerinin ve yöneticinin diğerlerine yanlış örnek olabilecek tavırlarının potansiyel çatışma tehdidi olarak algılandığı görülmektedir. Ancak merkezi otorite onaylanıp kabul görse de; salık verilen, toplum içinde düzeni zor kullanarak sağlama yoluna gidilmemesidir. Tek bir otoriteyi benimseyen kültürler için bile gücün sınırsız ve zorlayıcı kullanımı yeni ve önu alınmaz çatışmaların habercisidir.

Karşılıklılık İlkesi

Türk atasözleri “*Şimşek çakmadan gök gürlemez*” (Aksoy, 2013, s. 438) atasözünde işaret edildiği gibi; öncesi olmayan, kendini hiç belli etmeyen bir durumun kendiliğinden ortaya çıkmadığını anlatmaktadır. Çoğu çatışmalı durum asıl çatışmayı tetikleyen daha önce yaşanmış çatışmaların bir sonucudur. Burada temel düşünce, toplum hayatı içinde bir başkasının kötülüğünü düşünmenin, dilemenin ve zararına çalışmanın yaratacağı çatışmalı durumun bir şekilde karşılık bularak hem kötü düşünceli kişiye zarar vereceği hem de yeni çatışmalar doğuracağıdır. Aşağıdaki atasözleri bu beklentiye örnektir.

“*Ava giden avlanır.*” (Aksoy, 2013, s. 165).

“*Herkesin ettiği yoluna gelir.*” (Aksoy, 2013, s. 310).

“*Kişi (herkes) ektiğini biçer.*” (Aksoy, 2013, s. 365).

“*Ne ekersen onu biçersin. (herkes ektiğini biçer)(eken biçer, konan göçer).*” (Aksoy, 2013, s. 395).

“*Rüzgâr eken fırtına biçer.*” (Aksoy, 2013, s. 416).

Türk atasözleri karşılıklılık ilkesinin; “*Mağdurun verdiği karşılık*” ile ya da “*ilahi adalet*” yoluyla işlediğini ifade ederken, toplum hayatı içinde başkalarına zarar verecek davranışlardan kaçınmayı öğütlemektedir.

Mağdurun Verdiği Karşılık

Kişisel çıkarlarını başkalarına zarar vermekte arayan kimse, o zarara kendisi de uğrar. Çünkü zamanla böyle kimselerin şerrinden korunmak için insanlar karşı önlemler alırlar. Öyle ki; “*Kazma elin kuyusunu kazarlar kuyunu.*” (Aksoy, 2013, s. 353), “*Çalma elin kapısını, çalarlar kapını.*” (Aksoy, 2013, s. 216), “*Ne dilersen eşine, o gelir başına.*” (Aksoy, 2013, s. 395), atasözlerinde olduğu gibi, bazen bir söz ya da eylemle yapılan kötülük, daha büyük bir çatışmayla karşılık bulur ve kötülük eden en büyük zarara kendisi uğrar.

İlahi Adalet

Türk atasözlerine göre, başkalarına kötülük eden kişi; cezasız kalmaz, ilahi adalet (Allah, kader) zarara uğrayanın bir nevi hakkını teslim etmek üzere; zarar verene veya yakınlarına benzer olumsuzlukları yaşatarak bir karşılık verecektir. Bu duruma aşağıdaki atasözleri örnek olarak verilebilir.

“*Etme bulma dünyası.*” (Aksoy, 2013, s. 277).

“*Etme bulursun, inleme (inleye inleye) ölürsün.*” (Aksoy, 2013, s. 277).

“*Kimsenin ettiği yanına kalmaz.*” (Aksoy, 2013, s. 365).

Türk atasözleri ilahi adaletin tecellisinde, “*mazlumlar*” ın ve “*kötülük edenlerin yakınları*” nın durumunu mercek altına almaktadır. Örneğin; “*Alma mazlumun ahını çıkar aheste aheste.*” (Aksoy, 2013, s. 142) atasözü masumlara yapılan kötülüklerin, mutlaka kader veya ilahi adalet tarafından karşılık bulacağına inanıldığını göstermektedir. Yine “*Mazlumun ahı indirir şahı*” (Aksoy, 2013, s. 388) atasözü, masumlara yaşatılan çatışmaların, sosyal konum itibarıyla kendisinden daha güçlü kişiler tarafından bile yapılsa mutlaka karşılık bulacağını, güç odaklarının konumlarını sarsacak büyüklükte problem olarak geri döneceğini anlatmaktadır. Türk atasözleri ilahi adalet ve kader hakkında daha da ileri giderek; kötülük edenin yeni çatışmaları, kişinin kendisine olmasa da sevdiklerine ve değer verdiklerine taşıyabileceğine işaret etmektedir. Bu duruma aşağıdaki atasözleri örnek olarak verilebilir.

“*Üveye etme, özünde bulursun; geline etme, kızında bulursun.*” (Aksoy, 2013, s. 456).

“*Keçinin meşeye ettiğini küllü derisinden çıkarır.*” (Aksoy, 2013, s. 354).

“*Keçinin sumağa (meşeye) ettiğini sumak keçiyeye edecek.*” (Aksoy, 2013, s. 354).

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada Türk kültüründe nelerin çatışma nedeni olarak görüldüğü; Türk atasözleri üzerinden, toplulukçu ve güç mesafesi yüksek ulusal kültür tanımlaması çerçevesi ile ele alınmıştır. Yukarıdaki tartışmalar ışığında Türk kültüründe; çatışma nedenleri olarak görülen durumların aynı zamanda çatışmalı konularla ilgili olarak toplumu uyaran birer öğüt niteliği taşıdığı düşünülebilir.

Ancak özellikle toplum hassasiyetleri başlığı altında değerlendirilen üç öğüte eleştiri getirilebilir. İlk olarak toplumda karmaşa yaşanmaması ahengin bozulmaması için; olumsuzlukları görmezden gelmeyi öğütleyen “*Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar*” atasözü; açık seçik yanlışların çözümsüz kalmasında bir sakınca görmemektedir. Oysa toplumun kendi yanlışlarına eleştiri getirebilmesi, öz değerlendirmesini yapabilmesi; o toplumun ve o toplumu oluşturan bireylerin sorunlarını çözmesine yardımcı olur. Bu şekilde toplumun refahı ve mutluluğunun önü açılabilir.

İkinci olarak, “*Sürüden ayrılanı kurt kapar*” atasözünde olduğu gibi toplum ahengini korumak ve bireysel olarak zarar görmemek için genele uymak nasihat edilirken; birey olarak var olmanın önüne geçildiği görülmektedir. Bu durum kişinin bireysel tercihlerde bulunmasını engellemekte; kendisini ilgilendiren eğitim, iş hayatı, evlilik gibi çok önemli konularda özgür olarak hareket etmesini kısıtlamaktadır.

Bireyselliği ve buna bağlı merak ve yenilikçiliği kısıtlayan bir başka atasözü “*Her deliğe (taşın altına) elini sokma, ya yılan çıkar ya çıyan*” atasözüdür. Merak yaratıcı

düşüncenin önünü açan anahtar kavramdır. Türk toplumunda çocuk yetiştirilirken aşırı korumacı tavır içinde olmak ve onların meraklarının önüne geçmek yaratıcı düşünceye ket vurabilecek bir durumdur. Oysa merak yanında özellikle doğa, yaşam ve çevrede olup bitenlere ilgi göstermek; bireyin farklı ve yeni durumları anlamasını ve kendini farklı koşullara uydurmasını sağlarken, bilimsel keşiflerin de önünü açabilecek değerli deneyimlerdir.

Türk atasözlerinin toplum hassasiyetleri ile ilgili eleştirilen üç öğüdü; toplulukçu yapısıyla öne çıkan kültürlerin bireyselliği kötü ve düzen bozucu görmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak sırf çatışma çıkabilir gerekçesiyle; yanlışları görmezden gelmek, özgür iradenin ve bireysel seçimlerin önüne geçmek, keşif ruhuna aykırı olarak merakı özendirmemek; bireylere ve bireylerin bir arada yaşadığı topluma çağa ayak uyduramamak anlamında zarar verebilir. Bu yeni çatışmalı durumlar için en önemli teskin edici açıklama yine Türk atasözlerinden ilhamla yapılabilir. “*Su bulanmayınca durulmaz*” yani toplum hayatı içinde çatışma doğal ve hatta kaçınılmazdır. Ayrıca yeni düşüncelerin üretimi ve olumlu çözümler için çatışma gereklidir.

Öte yandan bir eleştiri de kişilerarası ilişkilerde kadına nasıl bakıldığı konusunda getirilebilir. Türk atasözlerinde “*Güzel kanda kavga anda*” atasözünde olduğu gibi çatışma nedeni olarak güzel bir kadının görülmesi kadının nesneleştirilmesine işaret etmektedir. Öte yandan kadının “*Erkeğin şeytani kadın(karı). (kadın erkeğin şeytanıdır)*” atasözünde olduğu gibi erkeklerin yoldan çıkmasına ve çatışmalı durumlar yaşamasının bir nedeni olarak görülmesi kadınla ilgili önyargılı ve ayrımcı bir tutuma işaret etmektedir. Son olarak, “*Bir evde dü zen varsa düzen olmaz o evde*” atasözü kadınların geçimsizliğine, birbirleriyle rekabet merakına ve güç mücadelesine dikkat çekilerek bu ayrımcı tutumu devam ettirmektedir.

Kaynakça

- Agee, M. L. ve Kabasakal H. (1993). Exploring Conflict Resolution Styles: A Study of Turkish and American University Business Students. *International Journal of Social Economics*, 20(9).
- Aksoy, Ö. A. (2013). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İnkılap Kitapevi.
- Coffin, T. ve Cohen H. (1996). *Proverbs in Folklore in America*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Culler, J. (1975). Defining Narrative Units. R.Fowler (Ed.). *Style and Structure in Literature: Essay in New Stylistic*. New York: Cornell University Press.
- Foster, D. A. (1992). *Bargaining across borders: How to negotiate business successfully anywhere in the world*. New York: McGraw-Hill.
- Göregenli, M. (1997). Individualist-Collectivist Tendencies in a Turkish Sample. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 28 (6), 787-794.

- Green, T. (1992). "Riddle" Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments (A communications-Centered Handbook). R. Bauman (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Hofstede, G. (1972). The Colors of Clars. *Columbia Journal of World Business*, 7(5).
- Hofstede, G. (2001). *Culture's Consequences, Second Edition: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations*. Thousand Oaks CA: Sage.
- Hofstede, G. (1968), *The Game of Budget Control*.
- İmamoğlu, O. ve diğerleri (1993). The Social psychological worlds of Swedes and Turks in and around retirement. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 24.
- Korkmaz, R. (2007). *Romanda Mekânın Poetiği, Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*, Külahlıoğlu İslam A. ve Eker S. (Ed.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kozan, K ve Ergin C. (1998). Preference for third party help in conflict management in the United States and Turkey An Experimental Study. *Journal of Conflict Management*, 29(4).
- Köknel, Ö. (1981). *Cumhuriyet Gençliği ve Sorunları*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Köksal, A. (2003). *Dil ile Ekin*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Lakoff, G. Ve Turner M. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lituchy, T. (1997). Negotiations between Japanese and Americans: The effects of collectivism on integrative outcomes. *Canadian Journal of Administrative Sciences*. 14(4).
- Mamatoğlu, N. (2008). Effects on Organizational Context (Culture and Climate) from Implementing a 360-Degree Feedback System. *European Journal of Work and Organizational Psychology*, 17(4).
- Özkan, B. Ve Gündoğdu, A. E. (2001). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkçede Atasözleri ve Deyimler. *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(3).
- Tezer, E. (1999). The Functionality of Conflict Behaviors and the Popularity of Those Who Engage in Them. *Adolescence*, 34(134).
- Topaloğlu, A. (1989). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Triandis, H.C. (1994). *Culture and Social Behaviour*, New York: McGraw-Hill,
- Trompenaars, F. (1993). *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*, London: The Economist Books,

Öz

Türk Atasözlerinde Çatışma Nedenleri

Bu çalışmanın temel amacı Türk Atasözleri üzerinden Türk kültüründe çatışma nedenlerini analiz etmektir. Bu amaçla; klasik atasözü çalışması gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın sonunda ilk olarak Türk kültüründe çatışmanın doğal bir süreç olarak algılandığı sonucuna ulaşılmıştır. Öyle ki; çatışma yaratıcı düşünce üretimi ve problemlerin çözümü için gerekli görülmektedir. Yine Türk kültüründe çoğunlukla problem yaratacak durumların açıkça ortada olduğuna inanıldığı görülmüştür. Özellikle küçük ve önemsiz görülen çatışmaların tedbir alınmadığında daha büyük problemlere neden olacağı algısının hakim olduğu bulunmuştur. Araştırma sonunda Türk kültüründe çatışma nedenlerinin 7 genel başlıkta değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır. İlk olarak; Türk kültüründe; dini, ahlaki, ailevi vb. değerler konusunda toplum hassasiyetlerine özen göstermemenin çatışmaların temel nedeni olarak algılandığı bulunmuştur. Ayrıca, kaynakların paylaşımında yaşanan adaletsizlik çatışmalara davetiye çıkaran bir başka nedendir. Öte yandan, kişiler arası ilişkiler çatışma nedenleri arasında genel bir başka başlık olarak ortaya çıkmakta; ilişkilerdeki özensizlik, güç dengesizliği, ortak çıkarların sona ermesi gibi pek çok durum bu başlık altında ele alınmaktadır. Bundan başka; inançsızlık, saldırganlık, aşırılık gibi bazı kişilik özelliklerinin, ilişki içinde birbirinin zıttı ya da olumsuz anlamda birbirinin benzeri kişilik özelliklerinin özellikle çatışma nedeni olarak görüldüğünün altı çizilmektedir. Buna ek olarak, kişilerin iletişim tazı, kullanılan dil ve üçüncü şahısların yanlış yönlendirmeleri bir başka çatışma nedeni büyük başlığı olarak iletişime işaret etmektedir. Türk atasözleri daha önce yaşanan çatışmaların bir karşılık bulma ve ilahi adalet beklentisi içinde yeni çatışmalara neden olduğuna işaret etmektedir. Son olarak özellikle liderlerin güç paylaşımı ve gücünü nasıl kullandığı bir çatışma nedeni olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada tüm çatışma nedenleri Türkiye kültürün toplulukçu ve güç mesafesi yüksek bir kültür olma özellikleriyle tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çatışma, ulusal kültür, atasözü, güç kültürü, toplulukçu kültür

Abstract

Causes of Conflicts in Turkish Proverbs

The main objective of this study is to analyze the causes of conflicts in Turkish culture through Turkish proverbs. In this regard classic proverb study has been done in this study. At the end of the study, it was first reached the conclusion that conflict in Turkish culture is perceived as a natural process. Such that; conflict is considered necessary for creative thinking production and problem solving. Once again, in Turkish culture it was seen the situations that create problems are believed clearly obvious. It was found the dominant perception that when precautions are not taken, especially small and unimportant

conflicts will lead to bigger problems. 7 general causes of conflicts have been found in Turkish proverbs. They can be named as social sensitivity issues, distributional justice, interpersonal relationships, personality, communication, reactions to previous conflicts and power balance. Each causes of conflict heading have been discussed in the light of literature. First of all, in Turkish culture, it was found that inattention to social sensibility about religious, moral, family values was perceived as basic reason of conflicts. Also, injustice in sharing resources is another reason that causes conflicts. On the other hand, interpersonal relations are emerging as general title among conflict reasons; plenty of situations like negligence in relationships, power imbalances, end of common interests are discussed under this heading. Furthermore, it was underlined that personality traits like disbelief, aggression, intensesness; opposite personality traits of each other or similar personality traits of each other in the negative meaning in relation are especially seen as reason of conflict. In addition, people's mode of communication, the language used and third parties misleads are refers to another conflict reason major title as communication. It has been found that the cultural properties of Turkish proverbs about conflicts consistent with the characteristics of being power distant and collective culture like the results of Turkey's national culture studies. In this study it has been also focused on the causes of conflicts in relation to advice given by the Turkish proverbs. Finally, in some cases the criticism have been carried out as causes of conflicts in the Turkish proverbs.

Keywords: conflict, national culture, proverb, power culture, collective culture

“CEZA SÖMÜRGESİ” VE OTORİTERYANİZME KAFKAESK BİR YAKLAŞIM

Medine Sivri* - Fulya Çelik**

Giriş

20. yüzyılda bilimde ve teknolojide yaşanan gelişmeler ve bu durumun sosyo-politik açılımları insanı anlam veremediği bir dünyada yaşamaya zorunlu kılar. Zira, bilgi ile bilgiyi hayata olumlu bir şekilde geçirmek için gerekli olan bilinç yeterince geliştirilemez. Bu köprü eksik kaldığından, insanlık adına büyük acılar yaşanmaya başlanır. Varoluşçuluk, saçmalık felsefesi, dadacılık ve ardı sıra gelen gerçeküstücülük akımı da bu durumun edebiyat ve felsefede bir yansıması olarak ortaya çıkar. Modern toplumsal hayatın bir getirisi olarak, her şey gibi yazarın da gerçeklik algısı değişime uğrar. Madde egemenliği altında yazar, iç dünyasına ve içinde yaşadığı dünyaya karşı bir mücadeleye girer. Bu savaşta gerçekçilerden devraldığı gerçeklik aynasını elinden düşüren modern yazar, bir taraftan kendi bütünlüğünü yitirip parçalı bir kişiliğe bürünürken; diğer bir taraftan çatlayan aynasından gerçeklik olgusunu kendi bakış açısıyla yansıtmaya çalışır.

Modern edebiyatın en önemli yazarlarından biri olan Kafka, dış dünyadan ödünç aldığı gerçekçi unsurlarla iç dünyasını harmanlayarak özgün ve çok boyutlu gerçeklik betimlemeleri sunar. Kendine özgü biçemi ve eserlerinde sürekli işlediği yabancılaşma olgusu, iletişimsizlik, yalnızlık, korku, bunalım, değersizlik duygusu, özgüven eksikliği, bürokrasi ve hiyerarşinin insanı birey olarak hiçe sayması gibi konularla modern

*Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Öğretim Üyesi.

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doktora Öğrencisi.

toplumsal hayatın panoramasını çizer. Grotesk bir atmosferde kurguladığı eserlerinden *Ceza Sömürgesi*'nde de en sık işlediği konulardan biri olan bireyin bürokrasi ve hiyerarşi karşısındaki çaresizliğini ve madde egemenliğinin maddeye tapan (meta fetişist) birey üzerindeki etkilerini ele alır.

Bu bağlamda çalışmada, 20. yüzyıl edebiyatının yetiştirdiği büyük anlatı ustalarından biri olan Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* adlı öyküsü kafkaesk* unsurlar çerçevesinde, otoriteryan kişilik tipi ve kitle psikolojisi ile ilişkili olarak sosyo-psikolojik ve **otobiyografik** bir yaklaşımla incelenmeye çalışılacaktır.

“Ceza Sömürgesi” ve Otoriteryanizme Kafkaesk Bir Yaklaşım

Ceza Sömürgesi adlı öykü Fransızca konuşulan bir sömürgece geçer. Araştırma gezisinde bulunan bir adam bu sömürgece özel bir makine ile yerine getirilen infazlardan birine şahit olur. Aslında simgesel olarak, söz konusu makine sistemin kendisini temsil ederken; dişlileri de insanı öğüten bir araçtır. Eski bir asker olan mahkûm, büyüğüne saygısızlık ve hakaret suçuyla idama mahkûm edilir. Sömürgecinin eski komutanının tasarladığı ve yaptığı, suçluyu vücuduna suçunu kazıdıktan ve 12 saat boyunca acı çektiirdikten sonra öldüren bir makine düzeneği öykünün temel konusunu oluşturur.

Öyküdeki kişilerin mesleki konumlarına bakıldığında, Kafka'nın rastlantıdan uzak, bilinçli bir seçimle eserinde yer alan kişileri kurguladığı görülür. Mahkûm olan da, cezayı uygulayan makineyi yapan da nihayetinde bir askerdir. Askerlik, hiyerarşik sistemin en katı uygulandığı birimlerden biridir. Bu durum hiyerarşik ilişkiyi, hiyerarşik ilişki de emir-komuta zincirini beraberinde getirir. Emir-komuta zinciri ise itaatkârlık, kesin kuralcılık ve aşırı disiplin yoluyla uygulamaya konulur. Böylece, sistem kendi kendini yok eden mekanizmalar üretir.

Ceza Sömürgesi'nde “[k]afkaesk”liği “korku, güvensizlik, hayal kırıklığı, yabancılaşma, bürokratik bir şekilde organize olmuş [...] güçlere karşı acz, terör, dehşet, karamsarlık, suçluluk, çaresizlik, yargılanmak, çözümsüzlük, anlamsızlık ve absürdite” (Arman: 2002, 209) gibi durumlarla bir bütün halinde sunan Kafka, modern toplumsal hayatın getirilerini madde tapıncı (meta fetişizm) ekseninde, bürokratik ve hiyerarşik düzenin adaletsizliğiyle sosyo-psikolojik ve otobiyografik bir boğuntu içerisinde sergiler.

Toplumsalı yakalayan bireysel bakış açısıyla Kafka, farklı ortamlarda ve konumlarda bulunan memurların ve insanların yaşadıkları olayları eserlerine yansıtarken bürokratik ve hiyerarşik adaletsizliğin açmazını da simgesel bir düzlemde dile getirir. Kafka, bürokrasiye ve hiyerarşiye olan yaklaşımıyla geçmişten, feodal dönemden günümüze taşınan ve modernitenin yeni koşullarıyla daha da güçlenen modern toplumsal düzenin eziciliğine ve adaletsizliğine karşı olduğunun ipuçlarını verir. Eskiden, feodal ve köleci toplumlarda ezilen ve acı çeken insan, bir nebze de olsa doğal yaşamda bu acılarını dindirme olanağı bulurken, modern yaşamın doğurduğu ortam, insanı hem doğadan hem de kendi doğasından uzaklaştırır ve sıkıntılarını daha da çoğaltır. Başta beslenme,

* Modern edebiyatın avangard bir yazarı olarak Kafka, kendine özgü biçimiyle eserler kaleme alır. Kafka'nın eserlerini belli bir edebiyat akımına dâhil etmek zor olduğundan, yazarın biçimine ve işlediği konulara açıklık getirmek için kafkaesk (Kafka'ya özgü veya Kafkavari) kavramı ortaya çıkar. Edebiyatçılar ve edebiyat eleştirmenleri söz konusu kavramın anlamıyla içeriği üzerine yoğunlaşırlar.

barınma ve eğitim olmak üzere doğal yaşamdaki her türlü işleyiş yerini mekanik yaşamın uygulamalarına bırakır. Kafka, modernitenin insanı mekanikleştirmesine ve insani değerleri yozlaştırmasına karşıdır.

Ceza Sömürgesi'nde bürokratik ve hiyerarşik ilişkilerin madde egemenliğini ve mekanik yaşamı ön plana çıkararak insani ilişkileri göz ardı etmesinin yanı sıra devasa bir makinenin insanlar üzerindeki acımasız hükmü gözler önüne serilir. Bir "*vahşet tiyatrosu*" (Gündüz: 2011, 90) sergileyen bu makine mahkûmların kanıyla onların bedenlerine işledikleri suçları yazar.

Beklenti Ufkunun Kırılması

Kafka, anlatımlarında alışılan dünya düzeni sürüp giderken, birden bire sıradanlığın dışına çıkarak okuyucuyu alışılmamış bir durumla karşı karşıya getirir. Bu durum *Ceza Sömürgesi*'nde de görülür. Öykü, "[s]ubaş, "Eşsiz bir alet" dedi yolcuya; ve kendisine hiç de yabancı olmayan makineyi hayran bir eda ile süzdü" (Kafka: 2011, 21) cümlesiyle başlar. "*Tamamen simgesel, ağırlıksız bir yerde yitip gittiğimizi sandığımızda, Kafka bizi tanıdık görünüşlerini ve düşüncelerini hemen (ve minnetle) fark ettiğimiz bir dünyaya geri götürür*" (Haves: 2010, 233). Bu bağlamda Kafka, öyküde madde egemenliğinin büyümesine kapılan insanı, ani bir farkındalık yaratarak okura anlatmaya çalışır. Makinenin ceza organı olarak vazife göreceğinin sinyallerini eserinin yukarıda da alıntılanan ilk cümlesiyle vermeye başlar.

Kafka, sıra dışı durumların kanıksanmış acımasız gerçekliğini sessiz çılgınlığıyla anlatmaya çalışır. "*Onun anlatımındaki en ilginç nokta bozukluklar karşısında hayrete düşmemenin hayret verici olmasıdır*" (Salihoğlu: 1983, 46). Bu bağlamda, okurun beklenti ufkunda bir kırılma gerçekleştiren Kafka, eserin alımlanışı-algılanışı konusunda okurdaki temel ve alışılmalı beklentiyi alt üst eder.

Apokaliptik (Kıyametimsi) Durum*

Kafka, eserlerinde apokaliptik, yani kıyametimsi durumları ön plana çıkarır. Madde egemenliği, insanın benliğini ve ahlaki değerlerini silerek, bütün güzelliklerini yok ettiği bir dünyada geriye sadece insanlık suçunu bırakır. İnsan, işlediği suçlar ile birlikte daha bu dünyada bir mahşer yeri oluşturur. Öykünün geçtiği ceza sömürgesi de böyle bir yerdir.

Bu küçük, kumlu vadide, dört yanı yalçın kayalıklarla çevrili bu çukurda, subaydan, yolcudan ve saç başı dağılmış, ağzı açık aptalın biri olan mahkûmdan; bir de, mahkûmun ayaklarına, bileklerine ve boynuna geçirilmiş ve birleştirici halkalarla tutturulmuş zircirlerin

* Sanatçı, bireysel dünyasını sarmalayan toplumsal sorunları ya da yaşadığı içsel gerilimleri karamsar bir söylemle dışa vurarak bunalım üzerine odaklanan bir anlatım tarzıyla kıyametimsi bir durum yaratır. Dış dünya karşısındaki güvensizlik ve değer yitimi, sanatçıyı kendi iç dünyasının karmaşıklığı ve kasvetiyle şekillenen bir mekân tasarımına yönlendirir. Anlaşılması zor, simgeler içeren bir dille mevcut karamsar bakışını ifade ederek, dünyanın sonu olarak nitelendirilen kıyamet gününü içinde bulunduğumuz ya da çok yakında dâhil olacağımız bir durum olarak betimler. Bu bağlamda, birden bire cennetten cehenneme ya da korunaklı düzlüklerden uçurumun kenarına atlayarak kendi yazdığı kıyamet senaryolarını gerçekleştirir.

bağlı olduğu ağır bir zinciri elinde tutan askerden başka, kimsecikler yoktu[r] (Kafka: a.g.e., 21).

Genel olarak, Kafka'nın iç dünyasını dışa vurmak için yaptığı karamsarlık, yıkıntı ve umutsuzluk yüklü soyut iç mekân betimlemeleri, *Ceza Sömürgesi*'nde “küçücük, kumlu vadide”, “dört yanı yalçın kayalıklarla çevrili bu çukurda”, “ağız açık aptalın biri” ve “ağır bir zinciri elinde tutan askerden başka” gibi sözcük öbekleriyle aynı olumsuzluklarla somut düzlemdeki dış mekâna taşınarak mahşer yeri tanımlamasına uyum sağlar. Kafka, mekân betimlemesiyle bir cehennem, adeta gayya çukurunu çağırıştırır. Yazar, hayallerle bezenmiş sahte, tozpembe bir dünyaya itiraz eder. Gerçeklerle örülü dünya algısını “*korkudan gelen grotesk mizahı*” (Salihoğlu: a.g.m., 44) ile bütünleştirerek “ütopyaya hayır” der.

Her ütopya birilerinin cenneti olabileceken; diğerlerinin de cehennem tasarımı olabilir aslında. Ütopya, tasarımsal olma özelliği ile ele alınan duruma ve durumu ele alan kişinin tasarımına göre içerik açısından olumlu ya da olumsuz anlamda farklılıklar gösterir. Dış dünyanın toplumsal sorunlarıyla, iç dünyasında yaşadığı karmaşanın yarattığı kıyamet okyanusunun derinliklerinde boğulmadan hayatta kalmaya çalışan Kafka gibi bir yazarın ütopyası da doğal olarak kasvetle yüklü, cehenneme yakın bir ütopyadır. Bu bağlamda, Kafka gerçekçiliği olmayan bir ütopya algısına karşı çıktığı için “ütopyaya hayır” der.

Adorno, “otoriteryan kişilik”^e dair çözümlerinde ütopya algısına karşı bir duruş sergileyerek kitle psikolojisi ve madde egemenliği altında ezilen insan tipinin ayrıntılı bir açılımını sunar ve ütopyaya (düşülkeye)^{**} karşı çıkar, çünkü Adorno'ya göre;

[...] hiçbir ütopya söz konusu değildir ve -şu da eklenebilir- hiçbir ütopya söz konusu olmamalıdır. İnsan “gerçekçi” olmalıdır. Ne var ki, bu gerçeklik nosyonu nesnel, olgusal içgörü temelinde yargılama ve hesaplama zorunluluğuna değil, daha çok, baştan beri insanın, birey ve onun niyetleri karşısında, var olanın ezici üstünlüğünü kabullendiğini; her tür temel iyileştirme konusunda boyun eğme anlamına gelen bir uyumluluğu savunduğunu; hayal olarak nitelendirilebilecek her şeyi bir yana bıraktığını ve kendisini toplumsal makinenin bir uzantısı olarak yeniden şekillendirdiğini varsaymaya gönderme yapmaktadır (Adorno: 2011, 180-181).

Adorno, ütopyaya karşı çıkışının atıf noktasına, gerçekçi olunması konusunda bir durum tespiti yerleştirir. İnsanların ütopya algısındaki cennet gibi bir dünya tasarımının

* Theodor W. Adorno'nun *Otoriteryen Kişilik Üstüne* olarak çevrilen, ancak özgün adı *The Authoritarian Personality* olan eserinde geçen “otoriteryen” sözcüğünün, sözcüğün İngilizce kökenine de bakıldığında otoriteryen yerine otoriteryan olarak yazılması, Türkçenin ses yapısına daha uygun olduğu için çalışmada “otoriteryan” ifadesi tercih edilmiştir.

** Yunancada yer anlamına gelen topos kelimesinin başına eklenen olumsuzluk edatıyla elde edilen ütopya ya da ütopia kelimesi “düşülke” olarak Türkçeleştirilebilir.

madde egemenliği ile birlikte cehennem tasarımına dönüştürüldüğünü düşündüğü ve insanın makinenin bir uzantısı olarak bu cehenneme sonsuz tutsaklığına itiraz ettiği için ütopyaya karşı çıkar, çünkü söz konusu ütopyada insan, düşlediği toplumsal düzende diğer insanlarla barış içinde huzurla yaşamanın aksine, Hobbes'in de dediği gibi kendi kendisinin kurdu olur.

Bu bağlamda Kafka'nın, *Ceza Sömürgesi*'nde yarattığı mahşer yeri ile simgesel bir düzlemde tıpkı Adorno gibi “*ütopyaya hayır*” (Adorno: a.g.e., 180) dediği düşünülebilir. Her ikisinin de ortak noktası insan gerçekliğidir. İnsanların içinde buldukları adaletsiz düzene karşı bir farkındalık yaratarak toplumsal uyanışı sağlamayı amaçlarlar. Bu doğrultuda, Kafka ve Adorno'nun bakış açılarında bir bütünlük sağladıkları söylenebilir.

Öyküdeki mahşer yeri, Kafka'nın modern toplum ve madde egemenliğine dair içsel gerilimleri, duygulanımları, umutsuzlukları ve bunalımlarının simgesel ve imgesel bir mekâna dönüştürülmüş halidir. Kafka, *Ceza Sömürgesi*'nde kurguladığı mahşer yeri ile boyun eğerek uyumu sağlayan güçsüz ile kendisini toplumsal makinenin bir uzantısı olarak var eden sözde gücünün modern ahlak ve toplum anlayışına göre bir değer gibi kanıksanan kötülüğünü gözler önüne serer. Genel olarak denilebilir ki: “*Kafka'nın kahramanlarının başına gelen, kolektif bir derttir*” (Aytaç: 2005, 224) ve yazar, insanı insan yapan duyarlılık bilinciyle kendisini bu sorunun çözülmesi konusunda sorumlu hisseder, ancak somut bir çözüm önerisi de sunamaz.

Otoriteryan Kişilik

Öyküdeki mahkûm, serbest bırakılsa bile kaçmayacak, idam saatinde çağırılırsa hemen dönecek “*uysal bir köpek*” (Kafka: a.g.e., 21) olarak tanımlanır. Mahkûm, şartlanma ve öğrenilmiş çaresizlikle Pavlov'un köpeği gibi hareket eder. Bu duruma kitle psikolojisi açısından yaklaşıldığında, bir taraftan hayvan-oluş eserindeki başatlığı sürdürürken; diğer taraftan makine, öykünün hareketlendirici unsurunu oluşturan sosyo-politik düzenlemeleri somut bir düzlemde alegorik bir yaklaşımla gözler önüne serer (bkz. Deleuze-Guattari: 2001, 59). İnsanların nesneye indirgendiği sömürgeci kapitalist bir dünyada Kafka, *Ceza Sömürgesi* adlı öyküsünde kişilerini groteskleştirir ve mahkûmu subay karşısında güdülenmiş bir hayvan gibi betimler;

[...] bir canlı üzerinde tam ve kesin denetim sağlama dürtüsü [...] sadizmin özünü oluşturur. [...] Sadizmin gözlenebilen tüm değişik türleri tek bir temel dürtüye dayanır: Başka birisinin üzerinde tam bir egemenlik kurmak, onu isteklerimizin çaresiz nesnesi durumuna sokmak, onun tanrısı olmak, onunla istediğimiz gibi oynayabilmek. O insanı aşağılamak, tutsak etmek asıl amaca giden yollardır; asıl amaçsa o insana acı çektirmektir; çünkü kendisini savunma gücünü yitirmiş bir insan üzerinde ona zorla acı çektirmekten daha büyük bir egemenlik yoktur (Fromm(c): 1994, 25).

Mahkûm ve subay arasındaki ilişkiye bu açıdan yaklaşıldığında, subayın, tabuları ayakta tutan ve kuralları koşulsuzca yerine getiren üst benliğini ikinci plana atarak, bilinçaltını ön plana çıkardığı görülür. Eski bir asker olan mahkûm, “[k]endi içindeki, insan hayatının temel olarak içerdiği, arzu, korku ya da huzursuzluk gibi eyleme yönelik gelip

geçici dürtüleri bastırır; bunlarla en iyi, varlıklarını kendi kendisine bile itiraf etmeyecek savaştır” (Canetti: 1998, 310), yani üst benliğine itaatkâr kalarak subayın komutlarını harfiyen uygulamaya devam eder. Haz temeline dayanan isteklerin çıkış noktasını oluşturan bilinçaltı, kafkaesk unsurlar olan tutsaklık-işkence bağlamında ve ezen-ezilen ilişkisi çerçevesinde ele alındığında, mutlak güç karşısında koşulsuz bir biçimde koşullanan güçsüz karşımıza çıkar. Kendisini anlamsız, edilgen bir kadere teslim eder. Bu bağlamda, mahkûmun kişiliği, Frankfurt Okulu’nun araştırdığı otoriteryan kişilik tipiyle de paralellik gösterir.

Otoriteryan sendromda “[...] bireyin otoriteye ve onun psikolojik aracısı olan üstbenliğe ilişkin tutumu irrasyonel bir görünüm alır. Özne, ancak, itaat ve boyun eğme[kt]en haz alarak, kendi toplumsal uyumuna ulaşır” (Adorno: a.g.e., 292). Bu durumda hem mazoşistik hem de sadistik eğilimler ortaya çıkar. Sistemi ve otoriteyi içselleştiren mahkûm kaçabileceğini, sistemin dışına çıkabileceğini hayal bile edemeyecek kadar sinik bir kişilik çizdiği için mazoşistik eğilimler gösterirken; mahkûm üzerinde egemenlik kurmak, onun efendisi olmak, onu aşağılamak ve tutsak etmek isteyen subay ise mahkûma acı çektirmek arzusuyla sadistik bir eğilim gösterir. Kafka, sistemin ayrılmaz bir parçası olan hiyerarşinin gücü ile birey olarak insanın güçsüzlüğünü ve koşullanmış çaresizliğini *Ceza Sömürgesi*’nde bir kez daha gözler önüne serer.

Bu durum aynı zamanda, bireysel ve toplumsal sorunların karşısında duyarlılık gösteren bir şairin iç sıkıntısını yaşayan Baudelaire’nin “Albatros” şiirinde, özgürlüğün simgesi olan ve şairin kendisiyle özdeşleştirdiği albatros kuşunun gemideki tayfalar, yani toplum tarafından işkenceye maruz bırakılarak, özgürlüğün yine insanlar tarafından yok edilmeye çalışıldığı bir döneme götürür bizi. Albatros kuşlarına nasıl acı çektirilirse, *Ceza Sömürgesi*’ndeki mahkûma da albatros kuşları gibi acı çektirilir. Burada ise insan, yaralı özgürlüğü temsil eder. Düzen, toplumun insani değerleri yozlaştırılarak, ezen-ezilen ilişkisi bağlamında, ezenin çıkarları doğrultusunda bozguna uğrattılır ve özgürlük insan eliyle yeniden yara alır. Baudelaire gibi Kafka da, modernleşmenin bir getirisi olarak, insani değerlerin yozlaşması ile mekanik yaşama yönelen insanın kötü koşullarda -insani değerlerden uzak- yaşamasını ve bu değişimlere toplumsal açıdan tepki gösterilmemesini eleştirir.

Otobiyografik açıdan bakıldığında ise, mahkûmun çift yönlü simgesel bir boyutunun olduğu dikkat çeker. Toplumsal çerçevede değerlendirildiğinde, ezen-ezilen ilişkisini yansıtırken; bireysel açıdan ele alındığında Kafka’nın babasıyla olan ilişkisini, mahkûm ve subay arasındaki ilişkiye benzetmek mümkündür. Kafka için babası dev gibi bir adam, en güçlü otoritedir (bkz. Kafka: 2014, 16). Benliği ile birlikte bütün düşünceleri babasının baskısı altındadır. “[S]öylediklerini *doğrudan Tanrı buyruğu sayıyor; bunları hiç unutmuyordum*” (Kafka: a.g.e., 23) diyen Kafka, mahkûmun subayı ilahlaştırması gibi babasını otorite anlamında gözünde ilahlaştırır. Kafka’nın babası da tıpkı subay gibi sadistik eğilimler göstererek Kafka’nın psikolojik çerçevedeki mazoşistik eğilimlerinin kaynağı olur. Bu bağlamda Kafka, üçe ayırdığı dünyayı şöyle ifade eder:

Birincisi, yalnız benim için konan, ama benim nedense bir türlü uya-

madığım yasaların egemen olduğu ve içinde köle gibi yaşadığım dünya; ikincisi, benimkine sonsuz uzaklıkta bulunup senin yaşadığın ve hükmetmeler, sağa sola buyruklar vermeler ve verilen buyrukların yerine getirilmeyişine kızıp içerlemelerle vakit geçirdiğin dünya ve nihayet başkalarının buyruklardan ve buyruklara uymalardan bağımsız, mutlu yaşayıp gittiği bir üçüncü dünya (Kafka: a.g.e., 24-25).

Babasının yarattığı baskı dünyası Kafka'nın kendisini sürekli bir yüzkarası olarak hissetmesine ve bu yüzden kendisini suçlayarak psikolojik açıdan mazoşistik davranışlar sergilemesine neden olur. Kafka'nın özgüven eksikliğinin yanı sıra, değersizlik duygusuyla bütünleşen sinik bir kişiliğe bürünmüş hali, babası Hermann Kafka'nın eseridir. Babasının Kafka'yı daha çok duygusal istismar yoluyla benlik duygusuna yönelik suçlamalarla kişilik açısından zedelediği görülür. Hermann Kafka'nın duygusal istismarın en bilinen yöntemleri olarak sayılabilecek çocuğu aşağılama, yalnız bırakma, yalıtma, ayırma, korkutma, yıldırma, tehdit etme, sık eleştirme, yaşının üzerinde sorumluluklar bekleme, değer vermeme, önemsememe, küçük düşürme, alaylı konuşma, lakap takma, aşırı baskı ve otorite kurma şeklindeki (bkz. Sivri: 2003, 86) yollara sıklıkla başvurduğu söylenebilir.

Kafka'nın psikolojik çerçevedeki mazoşistik eğilimlerinin bedenine yansımaları da söz konusudur. İri ve dev gibi görünen babasının otoritesi karşısında Kafka'nın ince ve sıksa bedeni, yazarın baba otoritesine karşı tepkisinin somut düzlemde bir yansıması yorumunda bulunmak yanlış olmasa gerek. Kafka: *"Güçten nefret ettiği, ama kendini onu alt edecek durumda da görmediği için giderek küçülerek güçlüyle arasındaki uzaklığı büyütme yoluna gider"* (Canetti: 2000, 108-109; akt. Sarı: 2009, 137). Babası Hermann Kafka'yı da hayatındaki en güçlü otorite olarak gördüğü için zayıflığına zayıflık katarak, hem babasından -onun görüş alanından- uzaklaşır hem de kendi yöntemlerine göre onunla bir mücadeleye girer. Bu mücadele ise, sürekli küçülerek sessiz bir kaçış niteliğinde gerçekleşir.

Kayıtsızlık, İletişimsizliğin Bir Sonucu Olarak Yabancılaşma ve Boşuna Çabalayış

Modern toplumda insanın insanı kurtaracağı düşüncesindeki yanlış Kafka'nın eserlerinde her zaman görülen bir gerçeklik durumudur. Madde egemenliğinin insanı robotlaştırdığı, sadece iş gücüne ve itaatine yönelik çalışmaktan ibaret kıldığı *Ceza Sömürgesi*'nde mahkûmu infaz yerine götürecek olan askerın kayıtsızlığı, subay, asker ve mahkûm üçgenindeki iletişimsizlik ve mahkûmun çabalarının boşunalığı bu bağlamda dikkat çeker. Askerin *"[b]aşı öne sarkık, mahkûmun zincirini bileğine dolayarak, tüfeğine dayanmış, hiçbir şeye kulak astığı yoktu[r]. [...], ne askerın, ne mahkûmun bir tek Fransızca kelime bilmediği muhakkaktı[r]. Böyle olduğu halde, mahkûmun, subayın izahatını takip etmeye uğraşması dikkate değer bir şeydi[r]"* (Kafka: a.g.e.; 23-24).

Eski bir asker olan mahkûm, yasaya istemeden karşı gelen ya da bu yasayı farkında olmadan çiğneyen biridir. Kafka'nın eserlerinde iktidarın ya da toplumsal yapıyı şekillendiren unsurların dilini bilmeyen, bu nedenle de iletişim kuramayanların sistem tarafından yok edilmesi, *Ceza Sömürgesi*'nde görülen bir başka kafkaesk unsurdur. Mahkûm, öyküdeki iktidarın dilini bilmediği için iletişim konusunda tek taraflı bir sıkıntı yaşar. Subay tarafından dikkate alınmayacağını bildiği ve onun konuştuğu dili anlamadığı halde iletişim kurmak için çabalar.

Kayıtsızlık, iletişimsizliğin neden olduğu yabancılaşma ve sistem karşısındaki çabaların boşunluğu gibi kafkaesk unsurların bir arada bulunduğu yukarıdaki alıntıda, iletişimin özü olan etki ve iletişim süreçleri kesilerek yerine sömürü sisteminin dayattığı hiyerarşinin anarşizmi getirilir.

Söz konusu kafkaesk durum, Kafka'nın babasıyla yaşadığı iletişimsizlik sorununu çağrıştırmasının yanı sıra, simgesel açıdan toplumsal bir anlama da sahiptir. Dil, bir milleti oluşturan temel unsurlardan biri olarak öncelikle bir toplumun, sonrasında ise bireyin aidiyet duygusunun pekişmesi açısından büyük bir önem taşır. Camus ve Adorno'nun işaret ettiği gibi: "Anadili insanın anavatanıdır. Anadili işgal edilmişse vatani da işgal edilmiş demektir."

Öyküdeki mahkûm Fransız değildir. Anadilini bilir, ancak subayın konuştuğu dil anadili değildir. Subay ise mahkûmun dilini bilse de konuşmaz. Bu durum aynı zamanda, kültür emperyalizminin dil yoluyla gerçekleştirilmesinin kurgusal düzlemde dolaylı bir aktarımı olarak *Ceza Sömürgesi*'nde karşımıza çıkar.

Sisteme Yönelik Eleştiri

Eserlerinde daima sisteme yönelik eleştiride bulunan Kafka, *Ceza Sömürgesi*'nde de bu duyarlılığını ihmal etmez. Yolcu ve subay arasında mahkûmun yargılanmasına dair geçen karşılıklı konuşmalarda sisteme yönelik eleştirisinin izlerine rastlanır. Yolcunun, "[g]iydiği hükümden haberi yok mu bu adamın?" sorusu üzerine subay: "Hayır", "[...] Ona bunu bildirmekte mana yok." [...] "Nasıl olsa gövdesiyle öğrenecek." (Kafka: a.g.e., 27) yanıtını verir. Alıntidan da anlaşılacağı üzere, yasa "nesnesi bilinmeyen, boş ve içeriksiz saf biçim olarak" (Deleuze-Guattari: a.g.e., 65) sunulur. Mahkûmun ceza sömürgesinde kendisini savunması için hiçbir şansı yoktur. Yolcunun, "siz bunları doğru buluyor musunuz?", [...], "ama hüküm giydiğini biliyordur, şüphesiz?" gibi soruları ve "[a]ma kendisini savunması için ona fırsat verilmiş olması lazım" şeklinde, adaletsizliğe karşı duruşuyla sistemin işleyişindeki bozukluğa ve adaletsizliğe doğrudan gönderme yapan Kafka, *Ceza Sömürgesi*'ndeki yolcu kimliğiyle hem hukuk alanında gördüğü doktora eğitiminin (bkz. Litowitz: 2002, 108) vermiş olduğu duyarlılığı taşır, hem de gözü dönmüş, ürkütücü bir sistem karşısında ne yapacağını bilemeyen modern yazara örnek teşkil eder.

Yazar, ikili doğasını eşit ölçüde ele alarak yaratmış olduğu dünyayı ve bu dünyanın kapitalist sistemin ağırlığı ve adaletsizliği altında ezilen insanının güçsüzlüğünü bir ikilem içerisinde gözler önüne serer. Ancak, Hawes'e göre "*Ceza Sömürgesi*'ndeki liberal

aklı “bilim yolcusu” gayet iyi bilir ki burada bir şeyler yolunda gitmemektedir ama eyleme geçmenin getireceği sorumluluktan korkar ve zaten kendisine düşen Beyaz Liberalin Görevinden kaçır. Ve o bile elinde olmadan “eski günlerin gücü”nü hisseder” (Hawes: 2010, 234-235). Hawes’in bu yorumu ise, bir taraftan Kafka’nın modern insanın sözcüklerle portresini çizerken; diğer taraftan onun pasifliği ve sorumluluk almaksızın her şeyden kaçır kurtulma isteğini yansıtmısıyla ilgilidir.

Aynı zamanda bu durum, devrimci birey ile liberal birey arasındaki farkı gözler önüne serer. Devrimci, bedel ödeyerek, toplumun iyiliği için düzeni değiştirmeyi amaçlar. Nazım Hikmet gibi “ben yanmazsam, sen yanmazsan, biz yanmazsak, nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa” diyerek “biz” bilinciyle hareket ederken; liberal birey ise “ben” bilinciyle, sadece kendi özgürlüğü ve insanlık durumu için mücadele verir.

“Suçtan şüphe edilmez” (Kafka: a.g.e., 27) ilkesine katı bir şekilde bağlı olan subaya göre mahkûma bir açıklamada bulunmanın anlamı ve gereği yoktur. Cezasını vücuduna yazılınca öğreneceği için açıklanması gereksizdir. “Demek ki yasa yalnızca bir hüküm içinde bildirilebilir ve hüküm de ancak bir ceza içinde öğrenilebilir” (Deleuze-Guattari: a.g.e., 65). Sadece görev sırasında uyuyakalmış olsa da, mahkûmun suçlu ya da masum olması subay için önemsizdir. Burada, Orta Çağ’ın engizisyon mahkemelerini hatırlatan bir durum söz konusudur. İnsan, sistemin yarattığı kirliliği ve adaletsizliği, yaşamında haksız yere birebir deneyimlemekle yükümlü kılınır.

“Suç problemi, hem de belli bir hatadan doğan suç değil, genel suç problemi Kafka’yı hep meşgul e[der]” (Aytaç: a.g.e., 282), çünkü Kafka, çocukluğunda babası tarafından sürekli olarak cezalandırılmasının yanı sıra, suçluluk duygusuyla da babası tarafından aşağılanmaya layık görülür. “İki suçlama, iki suçluluk duygusu ve iki infaz arasındaki benzerlik, Kafka’nın eserlerindeki aile içi “totalitarizmle” büyük toplumsal sanrılarındaki totalitarizmi birbirine bağlayan sürekliliği ele verir” (Kundera: 2014, 109). Bu bağlamda, Kafka, kendi hayatından yola çıkarak toplumsal alandaki suç probleminin kaynağına ulaşmaya çalışır. Otobiyografik izler taşıyan *Ceza Sömürgesi* gibi bir eserinin yanı sıra, suç kavramını irdelediği *Dava* gibi bir romanına da hayat verir.

Subay, bir taraftan yolcuya üniforma aşkını ve vatana olan bağlılığını (bkz. Kafka: a.g.e., 22) anlatırken; diğer taraftan infaz makinesini hayranlıkla ve tüm detaylarıyla açıklamaya çalışır. Yolcunun bu durum karşısındaki yaklaşımı Kafka’nın askerlere karşı tutumuyla paralellik gösterir. Kafka, I. Dünya Savaşı’nın başlamasının ardından günlüğüne şöyle bir not düşer: “Vatanseverlerin yürüyüşü... Bu yürüyüşler savaşa eşlik eden en iğrenç belirtilerden biridir... Ben kötü kötü bakarak oracıkta dikiliyorum.” Bunun üzerine Wagenbach, “[...] iki ay sonra yazılan *Cezalılar Kolonisi*’ndeki o tuhaf idam geleneğine ilişkin bilgi edinen turistin gözlerindeki de aynı kötü bakıştır ya da - o aşırı özsuçlamayı bir yana bırakırsak- aynı tarafsız, serinkanlı, nesnel bakıştır bu” (Wagenbach: 1997, 126) yorumuyla Kafka’nın savaşa ve askere karşı tutumunun yansımalarını *Ceza Sömürgesi*’nde bulabileceğimizin ipuçlarını verir. Bu anlamda Kafka öyküde mahkûmun yanı sıra kendisini yolcuyla özdeşleştirir.

Madde Egemenliğinin Büyüsüne Kapılan İnsan

Makineye duyulan hayranlık aslında sisteme duyulan hayranlığın dolaylı bir anlatımıdır. Subay, kendisine verilen infaz görevini yerine getirmekten gurur duyar. Onun için bu makine ve bu sistem olmadan yaşamının bir anlamı yoktur. Subayın iş ahlakı ve anlayışı Marx'ın “yabancılaşmış emek” kavramı ile ilişkilendirildiğinde kendi türü hakkında bilincinin fazlasıyla değiştiği ve gerçek hayatını bile bir araç olarak görmeye başladığı (bkz. Fromm(a): 1992, 136) yadsınamaz bir gerçektir. “[Ş]u pisliğe bakın, ahıra döndü makine” (Kafka: a.g.e., 35) derken sinirden titreyen elleriyle makinenin mahkûmun ağzına tıkanan keçe tıkacı yüzünden kusmuklarla kirlenen halini gösterir. Yolcu ise “[u]suldeki adaletsizlik, hükümdeki insaniyetsizlik” (Kafka: a.g.e., 35) yüzünden kendisini bir anlamda rahatsız hisseder. *Ceza Sömürgesi*'nde modern insanın maddeye egemen olmak isterken; madde egemenliğine boyun eğmesi kaçınılmaz bir durum olarak karşımıza çıkar. Horkheimer'in de dediği gibi “[i]nsanın eşya üzerinde iktidar kurma isteği ne kadar yoğun olursa, eşyanın onun üzerindeki tahakkümü de o kadar ağır olur ve insan da gerçek bireysel özelliklerinden o kadar uzaklaşır; zihni giderek bir biçimsel akıl otomatına dönüşür” (Horkheimer: 1994, 146). Subay, maddenin büyüüne kendisini o kadar kaptırır ki; adeta bir akıl tutulması yaşar. Zihni, var olan insani duygularını yok ederek mekanikleşmeye başlar. İnsan ve makine ayrımında, makineye insan muamelesi yaparken; insana, topluma zararlı bir yaratık olarak tiksintiyle yaklaşır. Subayın makineye verdiği değer ve onu insan ile özdeş kılması modern zamanın ürünü olarak yorumlanan madde tapıncının bir yansımasıdır.

İnfaz Makinesi

Ceza Sömürgesi'nde yasanın ne olduğunu bilen yoktur, ancak makinenin iğneleri bir taraftan mahkûmu işkence cezasına çarptırırken; diğer taraftan yasayı tanımayan mahkûmun bedenine hükmü kazır:

Adam yüzükoyun uzandığı zaman, yatak titremeye başlayınca, tırmık, gövdesinin üzerine doğru indirilir. O, -iğneleri, adamın derisine neredeyse degecek bir halde- kendi kendisini ayar eder; ve temas başlar başlamaz, çelik şerit gerilip sert bir kuşak haline gelir. Derken hükmün ifası başlar. [...] Tırmık tam bir düzenle yapar işini; titrerken, sivri uçları, yatağın titreşimiyle gövdenin derisine saplanır. Asıl hükmün yerine getirilişi seyredilebilsin diye, Tırmık camdan yapılmıştır (Kafka: a.g.e., 29).

Kafka, “[a]sıl gerçek, oldum olası gerçektir” (Janouch: 1966, 86) derken, insan yaşamının aslında gerçek olmaması gereken bu niteliği karşısında hayrete ve çaresizliğe düşse de, ayrıntılarda yakaladığı gerçeğe yakınlığı ve sahiciliği net bir şekilde ortaya koyar. ““Gerçek dışı”nın “gerçek”, psikolojik durumların ayrıntılarıyla gösterilebilen gerçekler karşısındaki egemenliğini son sınırına kadar zorlar” (Haves: a.g.e., 232),

ancak bu sınırı asla aşamaz. Psikoloji ve gerçeklik arasındaki gerilimden yararlanarak *Ceza Sömürgesi*'nde yaşananların gerçek olup olmadığı konusunda okuru olasılık ve imkânsızlık arasında ikileme bırakmayı tercih eder. Abartılı ve acımasız bir gerçekliği (?) gözler önüne serer.

Soyut bir mekanizmanın somut makinesel bir düzlemde yansıtılması ile ortaya çıkan infaz makinesi “[...] ancak kendileri için değer taşıyan ve sınırsız bir içkinlik alanında -yasa yapımına karşı adalet alanı[nda]- yolunu çizen gerçek düzenlemelere karşı” (Deleuze-Guattari: a.g.e., 124) hareket eder. Öyküde alegorik bir düzlemle ilintili olarak ortaya çıkan imgeler infaz makinesine dair birtakım anlamlarla yüklüdür. “*İmge, [...] bir yanıyla reel gerçeğin parçasıyken öteki yanıyla kurmaca dünyanın malıdır*” (Ecevit: 2014, 51). Bu bağlamda *Ceza Sömürgesi*'ndeki infaz makinesi, hem soyut hem de somut gerçeklik kategorisinde okurun karşısına çıkar. Bozuk bir makine olarak (bkz. Kafka: a.g.e., 34) somut düzlemde sistemin tekdüzeliğini ve işleyişindeki aksaklığı göstermeye çalışırken; soyut düzlemde otoriteryanizm ekseninde faşist arzuların hedonik bir tavırla bütünleşerek vücut bulmuş halini yansıtır ya da tam tersi örtük olarak, sorunun yine insan tarafından üretilen bir alternatifle çözülebileceği iletisini verir çünkü makine insan yapımıdır ve sistem gibi o da bozulabilir. Sistemin kaynağı insan olduğu için, tıpkı bozulan makineyi olduğu gibi, yozlaşmış sistemi iyileştirme konusunda da insan çare üretebilir.

Kitle İnsanı

Daha önce de değindiğimiz gibi, subayın gözünde makine o kadar değerlidir ki, makinenin çalışması ile ilgili bilgileri komutanın vermesi gerektiğine, eski komutanın böyle yaptığını dile getirerek, ancak yeni komutanın bu görevini ihmal ettiğine inanır. Yeni komutan, yukarıda da ifade edildiği üzere, sistemin kaynağı olan insanın, bozulan sisteme yönelik çözüm önerisi olarak çare üretebileceğini doğrular bir umut niteliğindedir.

Makine sistemi temsil eder. Subay, Erich Fromm'un da *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum* adlı eserinde ele aldığı, beyinlerini iktidara, siyasal bir lidere teslim eden, bu liderin kendi düşüncelerini dile getirdiğine inanan, ona ait düşünceleri de kendi düşünceleriymiş gibi benimseyen ve kendi elleri ile ürettiklerine taptıkları için putperestlere benzetilen modern zaman insanları (bkz. Fromm(b): 1992, 68) ile bire bir örtüşür. Subayın makineye olan düşkünlüğü ve eski komutanına bağlılığı, günümüz insanının madde karşısındaki edilgenliği ve üstün güçler karşısındaki acizliğinin *Ceza Sömürgesi*'nde kurgulanmış bir gösterimi olarak değerlendirilebilir.

Öyküde bu şekilde tasvir edilen subay, Le Bon'un betimlediği kitle insanına çok benzer. Kitle insanı, kulluk anlayışını özümseyen, lider olarak sunulan kişiye körü körüne bağlanan bir psikolojiyle sürüye koşulsuzca uyum sağlar. Subay da, kitle içerisinde yer alan kişi gibi görevine bağlıdır, hatta o görevi hayatının anlamı kabul eder. Freud'un, Le Bon'un *Kitle Psikolojisi* adlı eserinden hareketle tanımladığı kitle insanı da “[k]endisine telkin edilen belli davranışları gerçekleştirmek için karşı durulmaz

bir içgüdüsel zorlamayla harekete geçer” (Freud: 1996, 15). Subay, liderine katı bir şekilde bağlı, şimdiki yaşamayan bir kişilik, geçmişte gördüğü güzel günlerin duyguları ile yaşayan, geleceği de o günlerin tekrarı olabilir diye seven birisidir. Kitle içerisinde var olduğuna inanan, ancak kitlenin onun bireyselliğini yok ettiğinin farkında olmayan bir kişiliktir. Bu kişilik tipi aynı zamanda Erich Hoffer’in kitle insanı diye tanımladığı insan tipidir (bkz. Hoffer: 2005). Kitle toplumunun tipik bir özelliği olan, insan gücünün yerine makine gücünün geçmesi ve kitle insanında akıldan çok, duygu ve düşüncelerin bir lidere bağlılığının ön plana çıkması subayda gözlemlenen bir durumdur. “[...] *duygu ve düşüncelerin telkin ve bulaşım (sirayet) sonucu aynı yöne yönelişi, telkinle alınan direktifleri vakit geçirmeden gerçekleştirme eğilimi, yani bireyin artık kendisi olmaktan çıkıp istem gücünden (iradeden) yoksun bir otomat durumuna girişi*” (Freud: a.g.e., 15) öyküdeki subayın tavırlarıyla bütünleşir.

Dediğini yaptıran baskın karakter, yani komutan yok olduğunda ise subay, eski sistemle varlığını değerli gördüğü için eski sistemin kalkacağını anladığı anda kendisini yok eder. “*Tam o sırada, -adeta elinde olmadan-, cesedin yüzüne bak[an] [yolcu], [...] makinede başkalarının bulunduğu şeyi [adaleti] bulamayan subay[ı], [...], durgun ve inanç dolu bakışlarıyla, hayattaki ifadenin tıpkısı[yla]*” (Kafka: a.g.e., 52) yerde kanlar içinde bırakır. Makine ile tek bir vücut haline gelen subay pragmatik gerçekliğin baskısı altında, kendisini tükenmekte olan sistemin içindeki işlevi ile özdeşleştirdiğinden, yeni sisteme yönelik dürtüleri bastırmaya çalışsa da başaramadığı için, eski düzene yönelik tekinsiz bir özlem ve yeni sisteme karşı anlaşılabilir bir öfke ile hayatına son verir “*Makinenin adaletine ve çalışmasına olan inançla; memur makineyi başlattıktan sonra kendini makinenin yargısının mihrabı üzerinde kurban eder*” (Gündüz: a.g.m., 90). Böylece, her düşüncenin içinde zıttını barındırdığı ve hiçbir sistemin sonsuza kadar var olamayacağı gerçeği gözler önüne serilir.

Öykünün sonunda, askerinin ve serbest bırakılan mahkûmun sistemin dışında, onlar için kararları veren birilerinin olmadığı bir durumu tasavvur edemedikleri ortaya çıkar. Eric Hoffer’in betimlediği kitle insanı gerçeği bir kez daha gözler önüne serilir. Mahkûm ve ölen subayın verdiği emirlerle kendini var edebilen asker, lider olarak yolcunun peşine takılırlar. “[...] *yolcu daha rıhtımın basamaklarını yarılamadan, arkasından koşu koşu gelir[ler]. Belki son dakikada kendilerini de götürmesi için onu zorlamak ist[erler]*” (Kafka: a.g.e., 54). İzleyecekleri biri olmadan yaşama imkânları yokmuşçasına korkak ve çaresiz davranırlar.

Sistemle mücadele edilebilir, ancak alternatifi üretilmeden ve insan buna hazırlanmadan bu durum imkânsızdır, böyle bir şey gerçekleşse bile, bir önceki sistemin ardılı niteliğinde bir düzenle karşı karşıya gelinmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu yüzden, insanların kendi hayatlarını idam ettirebilmeleri için, bağımsız bir birey olduklarını onlara inandırabilecek bir eğitim sisteminin öncelikli olarak yerleştirilmesi gerekir çünkü bireyi yaratan ve ona birey olma bilincini aşıl原因an eğitimidir. Ancak, daha önce de değindiğimiz gibi ve alıntıda da anlaşılacağı üzere Kafka’nın böyle bir çözüm önerisi sunmadığı bir kez daha görülür.

Başlarında bir efendi olmadan yaşayamayacaklarına inanan mahkûm ve asker

uysal bir sürünün parçası gibidirler. İtaate karşı derin bir susamışlık içerisinde, ortaya çıkıp da kendisini onların efendisi, yöneticisi olarak ilan edecek herkese içgüdüsel bir boyun eğişle karşılık vermeye hazırdırlar (bkz. Freud: a.g.e., 21). Dışlanmaktan ve yalnız kalmaktan korkan insan psikolojisinin ön planda olduğu yukarıdaki alıntıda aynı zamanda bir başkası tarafından onaylanma arzusu açığa çıkar. Kendine özgü bir yaşam kurmak yerine, bir lidere bağlılık bağımlılık haline gelerek asker ve mahkûm ekseninde iflah olmaz bir takıntı oluşturur. Bu tür kof figürleri Kafka'nın bütün eserlerinde görmek mümkündür. Ancak bu durum, Kafka'nın babasıyla yaşadığı ikili ilişkisinde de çok net olarak görülür. Yazar da, babası tarafından sürekli olarak bir onaylanma ihtiyacı hisseder.

Sonuç

Başta Frankfurt Okulu olmak üzere, Adorno, Horkheimer ve Fromm gibi önemli isimlerin katkılarıyla şekillenen otoriteryanizm kavramı, içinde yaşadığı modern toplumun ve dünyanın sorunlarıyla yakından ilgilenen Kafka ile birlikte *Ceza Sömürgesi*'nde kurgusal olanın olanaklarıyla, ancak gerçeği de göz ardı etmeden alegorik bir düzlemde madde egemenliği, kayıtsızlık, iletişimsizliğin bir sonucu olarak yabancılaşma, boşuna çabalayış, bürokratik ve hiyerarşik düzenin açmazı, korku, çaresizlik, çözümsüzlük ve anlamsız bir kadere teslim olma gibi kafkaesk unsurlar çerçevesinde ve otobiyografik yaklaşımlar dâhilinde yeniden şekillendirilir. Ancak, yine bu bağlamda, modernitenin getirileri olan dünya görüşlerinde, varoluşçuluğun varlığı yaptıklarıyla değerli kılması, bu yönde bir çıkış yolu sunması, saçmalık felsefesinde de aynı şekilde insana, bağlanım yoluyla seçme şansı tanınması bir çözüm önerisi olarak nitelendirilebilirken, Kafka, söz konusu dünya görüşlerinin tersine ve onlardan farklı olarak somut bir çözüm önerisi sunmak yerine, sadece durum tespitinde bulunur.

Ceza Sömürgesi, otoriteryanizm ekseninde modern toplumda insanın insanı kurtaracağı düşüncesindeki yanılgı, insanın maddenin büyümesine kapılarak kendisine yabancılaşması, güdümlü madde tapınıcı ile kendi türünü yadırgaması, iletişimsizlik, bürokratik ve hiyerarşik düzenin eziciliği altında hissedilen korku ile güvensizlik, dehşet, suçluluk, çaresizlik, çözümsüzlük ve anlamsızlık duygularını bir bütün kılarak modern toplum insanının kitle psikolojisi içerisindeki açmazını derin bir anlatım örgüsü ile sunar. Makinenin bir yargı organı olarak vazife görmesi ise madde egemenliğindeki bireyin topluma yabancılaşması ve canlıdan çok bir nesne olarak işlev görmesini farklı bir açıdan gündeme getirir.

Yolcunun adalet arayışına rağmen edilgenliği ve subaya karşı soğuk tavrı gerçek hayatını eserlerinde yaşayan Kafka'nın kişiliği hakkında ipuçları verir. Kafka hiçbir işini tamamlamamaz, okulunu, aşk hayatını, mesleğini ve daha pek çok şeyini yarıda bırakır. Babasının otoritesi altında ezilen ve bu durumdan kaynaklanan özgüven eksikliğiyle hiçlik duygusunu her zaman yaşayan Kafka, bu duyguyu aşabilmek için babası tarafından onaylanmak istese de bunu hiçbir zaman başaramaz. Otobiyografik bir yaklaşımla bakıldığında bu durum, Kafka'nın eserinde kurguladığı kişiliklerin kendi kişiliği ve babasının kişiliğiyle benzer özellikler gösterdiği sonucuyla birlikte, devlet

ve devletin ayrılmaz bir parçası olan orduya karşı bakış açısını da ezen-ezilen ilişkisi çerçevesinde gözler önüne serer.

Sosyal ve bireysel psikoloji açısından değerlendirildiğinde, *Ceza Sömürgesi* adlı öyküde otoriteryan kişilik hem subay hem de mahkûm açısından iki farklı çerçevede sunulur, bireysel ve toplumsal düzlemde hayat bulur. Subay ve mahkûm bireysel olarak Kafka ile babasını temsil ederken; toplumsal bağlamda hiyerarşik düzenin acımasızlığına ve adaletsizliğine göndermede bulunur.

Subay, yargı makinesi ve eski komutanı söz konusu olduğunda üst benliğe yönelik eğilimlerinin devamlılığını esas kılarken; eski bir asker olan mahkûmla ilişkisi devreye girdiğinde bilinçaltı yönelimlerini ön plana çıkarır. Mahkûmsa, üst benliğine bağlılığını katı bir şekilde sürdürerek alt-üst ilişkisinde kendisine biçilen rolü koşulsuzca oynamaya devam eder.

Alegorik bir yöntemle, insani duyguları uygarlığın neden olduğu düş kırıklıklarıyla bir arada sunmayı başarabilen bir yazar olarak Kafka'nın özgünlüğü tartışılmaz bir gerçektir. Anlatı örgüsünü karşıtlıklarla oluşturan Kafka, eserlerinde insan yaşamını dört bir yandan sararak tehlike altında tutan gizli ve baskıcı güçlerin adalet anlayışıyla mücadeleye girer. Özgür istenci ile giriştiği çabaların boşunluğu ise *Ceza Sömürgesi*'nde olduğu gibi hemen her eserinde dikkat çeker.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). *Otoritaryen Kişilik Üstüne*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Say Yayınları.
- Arman, A. (2002). “İmge Kavramının Sorunsalı Üzerine. Flaubert ve Kafka - “Bovarizm” ve “Kafkaesklik”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 42, Sayı 1-2, ss. 197-209.
- Aytaç, Gürsel. (2005). *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Ankara: Babil Yayıncılık.
- Canetti, E. (1998). *Kitle ve İktidar*, Çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. - Felix Guattari. (2001). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Freud, S. (1996). *Kitle Psikolojisi*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fromm, E. (1992) (a). *Marx'ın İnsan Anlayışı*, Çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, E. (1992) (b). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*, Çev. Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1994) (c). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, Çev. Yurdanur Salman-Nalan İçten, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gündüz, U. (2011). “Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine...”, *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, ss. 83-95.

- Hawes, J. (2010). *Hayatınızı mahvetmeden önce neden KAFKA okumalısınız?*, Çev. Suğra Öncü, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hoffer, Eric. (2005). *Kesin İnançlılar*, Çev. Erkil Günür, İstanbul: İm Yayınevi.
- Horkheimer, M. (1994). *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Janouch, G. (1966). *Kafka İle Konuşmalar*, Çev. A. Turan Oflazoğlu, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kafka, F. (2011). *Ceza Sömürgesi*, Çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kafka, F. (2014). *Babama Mektup*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kundera, M. (2014). *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Litowitz, D. E. (2002). “Franz Kafka’s Outsider Jurisprudence”, *Law & Social Inquiry*, Volume 27, Issue 1, pp. 103-137.
- Salihoğlu, H. (1983). “Doğumunun 100. Yılında Kafka’nın Güncelliği”, *Hacettepe Üniversitesi Fakültesi Dergisi*, Özel Sayı, ss. 39-46.
- Sarı, A. (2009). *Kafkaesk Anorexia*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Sivri, M. (2002). “Kafka’nın “Babama Mektubu” ve Susanna Tamaro’nun “Öyle Bir Çocukluk (Tek Ses İçin)” Adlı Öyküsünde Kötü Tanımlanmış Çocukların Dramı ve Şiddetin Kaynağı”, ss. 81-98, Çocuk Edebiyatına Ve Çocuk Hekimliğine Yansıyan Şiddet *Sempozuyumu*, (2003), Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- Wagenbach, K. (1997). *Franz Kafka Yaşamöyküsü*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.

Öz

“Ceza Sömürgesi” ve Otoriteryanizme Kafkaesk Bir Bakış

Edebiyat tarihi açısından yeni nesnelcilik akımına dâhil edilen Franz Kafka, aydınlanmacı aklın her şeye bir açıklama getirebileceği inancının çöktüğü, akıldışı, sezgisel boyutun gerçekliğe ulaşmada devreye girdiği bir dönemde eserler verir. 1919-1932 yıllarını kapsayan bu dönemde I. Dünya Savaşı’nın sonuçları, endüstri, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, ekonomik düzenin de insanlar üzerindeki etkisiyle insanın madde egemenliği altında ezilerek kitle insanına dönüşmesi kurgusal düzlemde Kafka’nın eserlerinde yeniden hayat bulur. Özne ve nesne arasındaki sınırlar silinir. Gerçeklik bir bütün olmaktan çıkarak ayrıntılara önem kazandırır. Bu bağlamda çalışma kapsamında, modern edebiyat akımının öncü ismi Kafka’nın *Ceza Sömürgesi* adlı öyküsünden yola çıkarak modern toplumun en önemli bileşenlerinden bürokratik/hiyerarşik ilişki açmazı ve insanın madde egemenliği altında ezilerek otoriteryan bir kişiliğe dönüşmesi kafkaesk unsurlar çerçevesinde sosyo-psikolojik ve otobiyografik bir yaklaşımla incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kafkaesk unsurlar, madde egemenliği, otoriteryan kişilik - kitle insanı.

Abstract

“Penal Colony” and The Kafkaeskque Approach to Authoritarianism

In terms of literary history Franz Kafka is included in the new objectivism. He writes in a term that the destruction of the belief of enlightened mind could solve everything and irrational and intuitive dimension take the place of mind reaching the reality. In this term, including 1919-1932, the outcomes of the World War I, developments in the field of industry, science and technology, the impact of the economic structure on people and man's being crushed under the domination of matter and for this reason turning into mass people are aroused again in the works of Kafka on fictional platform. The boundaries between subject and object are erased. The reality gets into pieces and details become important.

In this study, proceeding from Kafka's story called *Penal Colony*, who is the pioneer of the modern literary movement, bureaucratic/hierarchical dilemma of the most important component of modern society, man's being crushed under the domination of matter and turning into authoritarian personality will be tried to analyze in the context of kafkaeskque elements with socio-psychological and autobiographical approach.

Keywords: Kafkaeskque elements, the domination of matter, authoritarian personality - mass people.

BİZ VE CESUR YENİ DÜNYA'DA İLKELCİLİK

Hakan Çörekçioğlu*

Giriş: İkelcilik ve Türleri

Geriye dönük (retrospektif) bir düşünme tarzı olarak ikelcilik (primitivism) hem edebi hem de felsefi düzlemde Batı tarihine hakim olan eğilimlerden biridir. Antikite'nin altın çağ anlatılarından Helenistik dönemin ahlaksal öğretilerine, Rönesans'ın Antikite'ye dönüş hareketinden 19. yüzyılın romantik doğa söylemlerine ve nihayet 20. yüzyılın distopya edebiyatına kadar uzun bir tarihsel süreçte ikelci düşüncenin izini sürmek mümkündür. Bu tarihsel örneklerin de gösterdiği gibi ikelcilik geriye dönük karakteriyle özellikle kültürel kriz dönemlerinde canlanır; zira kriz anları mevcut durumdan hoşnutsuzluğun, yaşanan koşullara duyulan memnuniyetsizliğin kristalleştiği dönemlerdir. İkelci düşüncede bu memnuniyetsizlik ileriye dönük (prospektif) düşünme tarzında rastladığımız şekliyle geleceğe, henüz gerçekleşmemiş olana yönelme arzusuyla değil, yaşanmış olan veya yaşanmış olduğu düşünülen bir geçmişe geri dönme arzusuyla birleşir. Böylece ikelci düşünme tarzı, geçmişte daha iyi ve daha mutlu bir yaşamın var olduğu inancına veya var sayımına dayanır. Ancak ikelcilik gerek tarihsel görünüşleri bakımından gerekse doğa, doğal durum, pastoral ve soylu vahşi gibi temel kavramları bakımından çok yönlü ve karmaşık bir fenomendir. Bu bağlamda Arthur Lovejoy ve George Boas'ın ünlü kavramsal ayrımları ikelciliğin farklı görünüşlerini teorik bir çerçeveye yerleştirmek açısından oldukça önemlidir. Söz konusu yazarlar kronolojik ikelcilik ve kültürel ikelcilik adı altında ikelci düşüncenin iki türü arasında ayrım yaparlar (Lovejoy ve Boas, 1997; Boas, 1968).

Kronolojik ikelcilikte, adından da anlaşılacağı üzere, esas önemli olan şey zamana

* Doç. Dr. Hakan Çörekçioğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bl. Öğretim Üyesi.
hakancor@yahoo.com

ve tarihe yüklenen anlamdır. Bu tür ilkelcilikte şimdinin geçmişe göre bir yozlaşma olduğu fikrinden hareketle kökensele olanın (başlangıcın) veya geçmişin şimdiden daha iyi olduğuna inanılır. Buna göre şimdide canlandırılmak ve geleceğe aktarılmak istenen şey zamansal süreçte adım adım kaybedilmiş olduğu düşünülen şeydir. Böylece yitirilmiş olanın yeniden keşfini amaçlayan kronolojik ilkelcilikte hayal gücü ve düşünme geçmişte yaşanan belli bir tarihsel döneme yoğunlaşır. Lovejoy ve Boas'a göre kronolojik ilkelcilik "insan yaşamının en mükemmel olduğu veya genel olarak dünyanın en iyi olduğu bir zamanı" konu edinen "bir tür tarih felsefesidir" (Lovejoy ve Boas, 1997, s. 1).

Kültürel ilkelcilikte ise zamandan ziyade mekan ve o mekanın içinde şekillenen yaşam ön plandadır. Bu bağlamda kültürel ilkelcilik "uygar insanın bizzat uygarlığa karşı beslediği hoşnutsuzluğun bir ürünü" (A.g.e., s. 7) olarak ortaya çıkar. Bu hoşnutsuzluk geçmişte belli bir yerde var olan veya var olduğu varsayılan belli bir yaşam tarzının idealize edilmesiyle sonuçlanır. Buna göre kültürel ilkelcilikte "görece daha gelişmiş ve karmaşıklaşmış kültürel koşullar altında yaşayan insanlar, daha basit ve daha az sofistike bir yaşamın ... daha arzu edilebilir bir yaşam olduğuna" inanırlar (A.g.e., s. 7). Aslında kültürel ilkelcilikte idealize edilen yaşam tarzı daha ziyade doğal yaşam veya doğal yaşama yakın pastoral yaşam tarzlarıdır. Böylece doğanın kültürden, içgüdünün ve duygunun akıldan, doğal insanın uygar insandan daha iyi olduğu, dolayısıyla doğal veya pastoral yaşam tarzının uygar yaşamdan daha mutluluk verici olduğu varsayılır. Boas ve Lovejoy'un araştırmalarının gösterdiği gibi, daha iyi olduğu kabul edilen yaşam "tarihin başlangıçlarında veya döngüsünde" (A.g.e., s. 8) var olan bir yaşam olarak tasarlandığında, kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelcilik iç içe geçer. Ancak bu kaynaşma zorunlu olarak ortaya çıkan bir şey değildir. Zira Boas'ın belirttiği gibi, ilkelci düşünme tarzının bazı versiyonlarında, tarihin başlangıçlarındaki doğal yaşamın iyi bir yaşam olduğu kabul edilmesine rağmen uygar insanın ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalacağı düşünülebilir; başka versiyonlarında ise uygar kurumların tümünden ortadan kaldırılması gerektiği savunulmasına rağmen ilkel insanın da uygar insan gibi sosyal ve ahlaki kurumların etkisi altında kaldığı iddia edilebilir. Boas ilkelciliğin bu karmaşık yapısını şu şekilde özetler: "Mantıksal olarak hem kronolojik hem kültürel ilkelci olunabilir; ama kronolojik olan kültürel ilkelci olmayabilir, kültürel ilkelci olan da kronolojik olmayabilir veya ne biri ne de diğeri olunur" (Boas, 1968, s. 577- 578).

İkelciliğin karmaşık yapısını güçlendiren başka bir faktör hem kronolojik hem kültürel ilkelciliğin iki farklı şekle bürünmesidir. Lovejoy ve Boas bunları yumuşak ilkelcilik (soft primitivism) ve sert ilkelcilik (hard primitivism) olarak kavramsallaştırırlar. Onlara göre ilkelciliğin bu türevleri doğa (ve doğal olan) kavramına yüklenen farklı anlamların birer sonucu olarak ortaya çıkar (Lovejoy ve Boas, 1997, s. 10-11; Boas, 1968, s. 578).

Yumuşak ilkelcilikte doğa insana dost ve cömert bir varlık alanı olarak tasarlanır. Doğal yaşam aylak bir yaşam tarzıdır, zira doğanın ılımlı koşulları – ılıman iklim, toprağın verimliliği, vahşi hayvanların bulunmayışı gibi – insana rahat ve güvenli bir ortam sağlar. ılımlı iklim aynı zamanda insanın yumuşak bir karaktere sahip olmasıyla sonuçlanır. Böylece yumuşak ilkelci tasavvurda doğadan kaynaklanan bolluk çatışmayı devre dışı bırakır ve insanları daha uyumlu ve ahlaklı kılar. Sert ilkelcilikte ise durum belli ölçüde tersine döner. Burada doğal yaşam sert iklim koşulları altında zor ve basit bir yaşam tarzı olarak tasarlanır. Buna göre doğal insanın karakter bakımından da daha katı ve mücadeleci olduğu; ancak doğayla girdiği bu mücadelenin onu özgür, dolayısıyla mutlu bir

varlık haline getirdiği düşünülür. Erwin Panofsky'nin belirttiği gibi, yumuşak ilkelcilik ile sert ilkelcilik arasındaki ayrımı belki de en iyi romalı şairler Ovidius ve Vergilius'un *Arkadya* betimlemeleri özetler: Vergilius Arkadyalıların efsanevi flüt çalma yeteneğini öne çıkartarak onları ılımlı bir iklimde ve bereketli topraklarda yaşayan, aşka ve sevgiye bolca vakit ayıran aylaklar olarak tanımlarken, Ovidius Arkadyalıları zorlu yaşam koşulları altında yaşayan ilkel ama mutlu insanlar olarak betimler (Panofsky, 1955, s. 288-289). Daha realist düzlemde Antik Yunan'da yerleşik Etiyopyalıların yaşam tarzına ilişkin betimlemeler yumuşak ilkelciliğin, göçebe İskitlerin yaşam tarzına ilişkin betimlemeler ise sert ilkelciliğin bir örneğini temsil eder. 16. ve 17. yüzyılın hayal gücünde ise Etiyopyalıların yerini pasifik adalarında yaşayan yerlilerin, İskitlerin yerini ise Kızılderililerin aldığı bilinmektedir (Boas, 1968, s. 591-594, Horrikan, 1998, s. 52-56).

Buraya kadar ilkelciliği olumlu düzlemde açıkladık; ancak şu da var ki, ilkelci düşünme tarzı ve onun öğeleri Batı metinlerine aynı zamanda olumsuz düzlemde de nüfuz etmiştir. Bununla kast ettiğimiz şey, ilkelci düşüncenin öğelerinin diyalektik bir tarzda karşı-ikelci (anti-primitivism) düşünceye yön vermiş olmasıdır (Lovejoy ve Boas, 1997, s. 1-3, 11). Başka türlü ifade edersek ilkelcilik olumlu düzlemde vahşi insanın ve ilkel toplumların uygar insandan ve uygarlıktan üstünlüğünü savunmak için olduğu kadar, olumsuz düzlemde vahşi insanı ve ilkel toplumları yermek, dolayısıyla kültürün ve uygar insanın üstünlüğünü göstermek için kullanılabilir. Bu bağlamda bir ve aynı metinde ilkelci ve karşı-ikelci öğelerin birbiri içine geçtiği gözlemlenebilir. Bu durumun en tipik örneklerinden biri, Huxley'nin distopyasını incelerken daha ayrıntılı ele alacağımız, Shakespeare'in *The Tempest* (Fırtına) adlı eseridir. Burada Montaigne'in ilkelciliği ile Shakespeare'in karşı-ikelciliği bir arada bulunur ve diyalektik bir ilişkiye girerek bir kültür savusuna veya mevcut kültürün kültürel düzlemde eleştirilmesine dönüşür.

İster olumlu ister olumsuz düzlemde olsun ilkelciliğin Batı edebiyatında ve felsefesinde temel işlevi eleştiridir. Başka deyişle bütün versiyonları ve türleriyle ilkelci düşünme tarzı, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, mevcut duruma yönelik bir eleştiri içerir. Panofsky ilkelciliğin "bir karşı-tasarım" (Panofsky, 1955, s. 297) olarak ortaya çıktığını belirtirken tam da bu duruma dikkat çeker. Buna göre ilkelciliğin doğa ve ilkel insan gibi kavramları bir norm haline gelerek, olana karşı olması gerekeni ifade etmek için kullanılır. Bu normatif düzlemde ilkelcilik mevcut durumu doğa ve doğal yaşam tarzlarına referansla değerlendirip yargılayabileceğimiz bir ölçüte dönüşür. Ancak yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi ilkelciliğin karmaşık yapısında söz konusu normatif işlev, bireysel üretim düzleminde ve farklı tarihsel ve kültürel koşullar altında farklı görümlere bürünebilir. Bu bağlamda doğa ve vahşi insan, kültürcü görüşe sahip bir yazarın elinde olumsuz bir ölçüt olarak kullanılırken, aynı kavramlar doğacı bir görüşe sahip olan ve uygarlığın özgürlüğe ve ahlaka zarar verdiğini düşünen bir başka yazarın elinde olumlu bir ölçüt olarak kullanılabilir.

İkelciliğin bir eleştiri ölçütü olarak kullanılması 20. yüzyılın kültürel krizine bir tepki olarak gelişen distopya edebiyatına da damgasını vurur. Aydınlanma'dan itibaren bilim ve teknoloji alanında üstün başarılarla imza atan Batı uygarlığı, 20. yüzyılın başında bilimsel destekli totalitarizm teşebbüslerini ve yüksek teknoloji ürünü silahlarla yapılan iki büyük dünya savaşını deneyimler. Aydınlanmanın ütopyacı vaatleri ve edebi ütopyada kristalleşen hayalleri somut bir distopya durumuyla sonuçlanır. Distopya edebiyatı işte böyle bir kültürel kriz ortamının ürünüdür. Bu açıdan ilkelcilik distopya edebiyatına modern bilimsel söyleme ve Aydınlanmacı akla yöneltilen bir karşı-söylem olarak nüfuz eder. Gor-

man Beauchamp'ın iddia ettiği gibi, edebi distopyada yeniden canlanan ilkelci söylem, “ütopyanın katı ve indirgeyici akılcılığına” (Beauchamp, 1997, s. 88-89) bir tepkidir ve bu akılcılığı eleştirmeye yarayan bir ölçüttür.

İşte bu çalışmada amacımız 20. yüzyılın bilimsel kültürüne karşı yazılmış iki büyük distopyada, yani Yevgeni Zamyatin'in 1921 tarihli *Mıy* (Biz) ile Aldous Huxley'nin 1932 tarihli *Brave New World* (Cesur Yeni Dünya) adlı romanlarındaki ilkelci öğeleri açığa çıkarmak ve bu iki eserde ilkelciliğin kullanım tarzını karşılaştırmaktır. Şimdiden bir saptama yapmamız gerekirse, ilkelci düşünce her iki metinde önemli bir yer işgal etmesine rağmen yazarların niyetine bağlı olarak farklı tarzlarda işlenir. Zamyatin'in metni daha ilkelci bir düzlemde yer alırken, Huxley'nin metni karşı-ikelci düzleme yerleşir, daha doğrusu Huxley ilkelci öğeleri karşı-ikelci bir söylem üretmek için kullanır.

Yukarıda çizmeye çalıştığımız kavramsal çerçevenin ışığında söz konusu metinleri incelemeye başlamadan önce bir hususu belirtmemiz gerekmektedir. Çalışmamız, söz konusu metinleri bütünsel düzlemde karşılaştırmak amacını taşımamaktadır; buradaki amacımız her iki metinde yer alan ilkelci anlatıyı ve ilkelci öğeleri açığa çıkarmak ve karşılaştırmalı olarak analiz etmektir. Bu doğrultuda *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya*'nın ana temaları konumuza hizmet ettiği ölçüde ele alınacaktır.

Biz: Mephi Anlatısı

20. yüzyılın ilk büyük distopyası olarak kabul edilen Zamyatin'in *Biz*'i bir yandan Sovyet totalitarizmine öte yandan teknokratik toplum mühendisliğine karşı yazılmış bir özgürlük savunusudur. Bu savunuyu ortaya koyarken eser yapısal düzlemde üç temel kısma ayrılır. Her kısım başkarakter D-503'ün farklı bilinç düzeyleri üzerinden aktarılır. Birinci kısım D-503'ün devletin sadık bir birimi olarak vatandaşlık bilincine; ikinci kısım D-503'ün “kayıp yarısını” (Zamyatin, 1999, s. 163; 1988, s. 113) yani kendi doğal yönünü keşfettiği eleştirel bilincine ve nihayet üçüncü kısım ise devrimci bilincine ayrılır (Çörekçioglu, 2011, s. 98-111). Buna göre birinci kısım Tek Devlet olarak adlandırılan ve bir ütopya olarak sunulan uygar dünyanın, ikincisi Mephi olarak adlandırılan doğal dünyaya yapılan yolculuğun ve nihayet üçüncü aşama ise Tek Devlet'e karşı girişilen mücadelenin anlatısını içerir. Metnin bu üç aşamalı yapısı içinde ilkelci söylem ikinci kısımda yer alır. Mephi anlatısının işlevi, birinci kısımdaki Tek Devlet anlatısını, yani kültürel olanı doğaya ve doğal olana gönderimle eleştirmektir.

Tek Devlet, romanın başlangıcında, doğadan tamamen yalıtılmış bir kültür ortamı, mükemmel bir ütopya olarak betimlenir. Tek Devlet Mephi'den ve orada yaşayan ilkel insanlardan uzun duvarlarla ayrılmıştır. Duvar sembolüyle Zamyatin bir yandan uygarlık tarafından çizilen kültür ve doğa dikotomisine, diğer yandan doğanın ve doğal olanın ötekileştirilip şeytanlaştırılmasını vurgular. Zaten Mephi, Mephistopheles'in kısaltılmışıdır. Böylece metin kökeni Antik Yunan'a kadar giden, ama daha çok Aydınlanmacı araçsal akıl anlayışına dayanan doğa ve kültür dikotomisi zemininde bir dizi dikotomik bölünme tesis eder. Bu dikotomilerden biri mavi ile yeşil renk arasında kurulur. Romanda kültürü sembolize eden mavi renk ile doğayı sembolize eden yeşil renk, Tek Devlet ile Mephi arasındaki karşıtlığa tekabül eder. Zira Tek Devlet gökyüzünün mavisini yansıtan cam bir kubbeye örtülüdür. Camdan yansıyan “bu gökyüzü, tek bir bulut tarafından bile lekelenmemiş bu mavi” Tek Devlet'in “steril” (Zamyatin, 1999, s. 3; 1988, s.14) dünyasını temsil

eder. Şehrin temel mimari malzemesi, 18. yüzyılın sanayi devriminin simgesi olan cam ve demirdir. Sokaklar ve caddeler geometrik simetri ilkesine uygun olarak düzenlenmiştir. Aynı simetrik düzen Tek Devlet'in sosyal yaşamına da yansır. D-503 bu düzeni şu şekilde açıklar: "Her sabah Biz, bizim oluşturduğumuz milyonlar aynı saatte ve aynı dakikada ... tek bir beden halinde uyanırız. Aynı saatte milyon başlı bir birlik halinde çalışmaya başlarız ve milyon başlı bir birlik halinde paydos ederiz" (A.g.e., s. 12; 1988, s. 19).

Tek Devlet'te özel ve kamusal yaşam tamamen devletin kontrolü altındadır. Çalışma saatlerinden boş zamana, cinsel birleşme saatlerinden rutin işlere kadar her şey zaman çizelgeleriyle düzenlenmiştir. Bu durum D-503'ün kelimeleriyle şu şekilde ifade edilir: "Zaman çizelgesinin belirlediği şekilde aynı saniyede kaşıklarımızı ağzımıza götürür ve aynı saniyede yürüyüşe çıkarız" (A.g.e., s. 12; 1988, s. 19-20). Böylece Tek Devlet'te sosyal örgütlenme matematiksel kesinlik ilkesi zemininde hiçbir sapmaya izin vermeyecek şekilde düzenlenir. Zira matematik Tek Devlet'in tek ve en üstün bilimidir. Üstelik burada vatandaşlık bile sayısal bir birime dönüşür, isimlerin yerini sayılar alır. Sonuç olarak toplum matematiksel yasalara göre işleyen büyük bir makine haline gelir. Bu şekilde kurgulanan Tek Devlet anlatısıyla Zamyatin genel olarak Aydınlanmacı toplum mühendisliğine özel olarak kendi yaşadığı dönemde Bogdanov ve Lenin gibi Bolşeviklerin Sovyet toplumunu modernleştirme çabalarını eleştirir. Bu bağlamda metnin temel hiciv konusu Taylorizmdir. Bilindiği gibi Lenin 1918 yılında yazdığı üç denemesinde Taylorizmi över ve onun örgütlenme ilkesini Sovyet ekonomisine uygulamayı önerir (Mattelardt, 2005; McCarthy, 1984).

Taylorizm bir iş örgütlenmesi yöntemidir ama Tek Devlet'te aynı zamanda bir sosyal örgütlenme modeli haline gelir. Taylorizmin uzmanlaşma, makineleşme, standartlaşma ve merkezi yönetime dayalı hiyerarşik iş bölümü Tek Devlet'in makineleşmiş yaşam tarzına yansır. Romanın başlangıçlarında, henüz Mephi ile tanışmamış olan ve kendisini Tek Devlet'in sadık bir vatandaşı olarak betimleyen D-503, Taylor'ı şu şekilde betimler: "Taylor kuşkusuz eskilerin en zekisidir. Bir dahi. Yönteminin yaşamın her alanını, günün yirmi dört saatini kapsamadığı doğrudur" (Zamyatin, 1999, s. 33; 1988, s. 33) ama Tek Devlet Taylor'ın modelini günün yirmi dört saatine yayarak eksik kalan şeyi tamamlar. Toplum "Taylor'ın sistemine göre düzenli, hızlı bir ritimle hareket eden, dev bir makinenin manivelaları gibi eğilen, doğrulan ve dönen" (A.g.e., s. 82; 1988, s. 64) insanlardan oluşur.

Kurumları ve işleyişi bir makine olarak kurgulanan Tek Devlet karşısında Mephi anlatısı bir karşı-söylem oluşturur. Tek Devlet anlatısı boyunca doğaya ve doğal olana ilişkin betimlemeler karşı-ilkelcidir (örneğin sadık sayı/vatandaş D-503 kıllı ellerinden utanır). Ancak Mephi anlatısına geçtiğimizde durum değişir; zira metin ilkelciliği eleştirel bir norm olarak kullanmaya başlar.

Mephi anlatısı D-503'ün Mephi'yle bağlantılı gizli bir devrimci teşkilatın üyesi olan kadın karakter E-330'a aşık olmasıyla ve onunla birlikte Mephi'ye kaçak bir yolculuğa çıkmasıyla başlar. Mephi'ye ilk ulaştığında kelimenin tam anlamıyla doğayı deneyimleyen D-503, bu deneyimini şu şekilde özetler: "Adım atamıyordum, çünkü ayaklarımın altı düzgün bir yüzey değildi ... yeşil, yumuşak, hareketli ve canlı bir şeydi." (A.g.e., s. 108; 1988, s.155). Burada yukarıda değindiğimiz mavi ve yeşil arasında kurulan dikotomi asfalt ve toprak dikotomisiyle güçlendirilir. Tek devletin düzen ve simetri ilkesinin tam karşıtını oluşturan Mephi, farklılığın ve çeşitliliğin mekanıdır. Daha doğrusu kültürün ve

uygarlığın sınıflandırıcı ve kategorize edici işlevinin uygulanmadığı bir dönemin, kültür öncesi zamanın yeridir; sınırsız ve dizginlenmemiş arzuların ve tutkuların mekanıdır. Bu ise akıl ile duygu arasında çizilen başka bir dikotomiye işaret eder.

Bu şekilde betimlenen Mephi anlatısının ilkelci bir karakter taşıdığı açıktır ama bu anlatı spesifik düzlemde kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelciliğin ütopyik bir bileşimini oluşturur. Zira Mephi anlatısı boyunca doğal dünya, Tek Devlet'e karşı eleştirel mesafe kazanan D-503 tarafından Tek Devlet'in geçmişinde bıraktığı daha mutlu bir yaşam olarak algılanır. D-503 doğal dünyada bulunduğu bu mutluluğu kaybettiği bir aşka, eski sevgiliyle olan bir "aşk kucaklaşmasına" (A.g.e, 1999, s. 157; 1988, s.109) benzetir. Öte yandan kültürel ilkelcilik düzleminde Mephi doğal yaşamı simgeler. Zira buradaki vahşi yaşam uygar yaşamdan daha iyi, daha soylu, en önemlisi özgür bir yaşam olarak tanımlanır. Tek devletin sosyal düzeninde makinenin bir dişlisi olduğunun bilincine varan D-503, bu doğal mekanda bireysel özgürlüğün mutluluk verici deneyimini yaşar: "Bu bendim, ayrı bir varlıktım, bir dünyaydım. Bütünün bir bileşeni olmaktan çıkıp bir birim haline geldim." (A.g.e., s. 157; 1988, s. 109).

Kronolojik ve kültürel ilkelciliğin bir bileşimi olan Mephi anlatısı daha spesifik düzlemde bu bileşimi katı ilkelcilik biçiminde işler. Bu yönüyle Mephi, Ovidius'un ki gibi bir *Arkadya*'yı simgeler. Mephi, kültürün yaşamı kolaylaştırıcı etkisinden uzak, zorlu yaşam koşulları altında yaşayan ilkelerin, başka deyişle cesur, soylu ve özgür vahşilerin mekanıdır. Bunun en açık göstergesi metinde dolaylı olarak İskitlere yapılan göndermedir. Ancak bu noktayı biraz açmamız gerekmektedir.

Zamyatin'in yaşadığı dönemde Rusya'da ilkelci düşüncenin en önemli temsilcileri kendilerini İskitler olarak adlandıran romantik-idealist şairlerdi. Dönemin Rusya'sında modernleşme ve endüstrileşme karşıtı olan bu hareket, romantik bir doğa anlayışı zemininde insanın doğal ve bireysel özgürlüğünü öne çıkartarak kültürel dayatmalara meydan okur (McCarthy, 1984, s. 122, 126). Bolşevik Devrim'den sonra dağılan bu grup Zamyatin'in 1918 tarihli "İskitler?" adlı denemesinin konusunu oluşturur. Bu denemede göçebe İskitler, tinsel özgürleşme taraftarı "romantik" devrimciler (Zamyatin, 1970, s. 21-23) olarak betimlenir ve kültürün yerleşik düzeni ile göçebenin özgürlüğü arasında kurulan bir dikotomi bağlamında incelenir (Çörekçioğlu, 2011, s.107). Böylece Zamyatin "İskitler?"de ilkelci düşünceye özgü yozlaşmış uygar insan ve soylu vahşi dikotomisini kullanır. Nitekim aynı denemede İskitler "Vahşi at sırtında bozkırda" nedensiz ve yönelimsiz "koşturan bir barbar" olarak tanımlanır. (Zamyatin, 1970, s. 21). Bu tanım, Mephi halkını betimleyen D-503'ün kelimelerinde, *Biz*'e şu şekilde yansır: "Göğüslerine kadar otlara gömülmüş, kuyruklarını savurarak dörtlüğe koşan bir at sürüsü ve sırtlarında kızıl, beyaz ve kuzguni siyah yaratıklar." (Zamyatin, 1999, s. 202; 1988, s. 137).

Bu betimlemedeki "kızıl, beyaz ve kuzguni siyah yaratıklar" ifadesi, Tek Devlet'teki tek tip insanların tersine doğanın çeşitliliğine ve doğadan kaynaklanan farklılıklara işaret eder; öte yandan "göğüslerine kadar otlara gömülmüş dörtlüğe koşan atlar" ifadesi, doğadaki zorlu yaşam koşullarına ama buna rağmen vahşi insanın sahip olduğu bireysel özgürlüğe gönderme yapar.

Ancak metin ilkelciliği ve doğaya geri dönüşü kültürün ve uygarlığın yarattığı baskıdan kurtulmanın yolu olarak görmez. *Biz* romantik bir tarzda doğaya geri dönüş çağrısında bulunmaz. Zira metnin kurgusu ne geçmişin altın çağını fundamentalist akımlarda

olduğu gibi şimdiye taşımaya çalışır; ne de Rus şairler (İskitler) gibi vahşinin dizginlenmemiş özgürlüğünü daha mutlu bir yaşam için yegâne alternatif olarak sunar. Bunun romandaki en açık göstergesi kadın karakter E-330 tarafından D-503'ün teklifine verilen cevaptır. D-503 âşık olduğu E-330'a Mephi'ye kaçıp orada aşklarını özgürce yaşamayı teklif eder. Bu teklif kadın karakter tarafından reddedilir (A.g.e., s. 63; 1988, s. 113). Romanın daha sonraki kurgusundan bildiğimiz gibi (Integral adlı uzay gemisinin kaçırılması ve Tek Devlet'e karşı ayaklanma gibi) bu reddin ifade ettiği şey şudur: Mephi'ye hakim olan özgürlük sadece bireysel düzlemde doğal yaşamı seçmekle, tinsel bir devrimle değil; ancak kültürel ve politik bir devrimle gerçekleşebilir. Başka deyişle devrim sadece nedensiz ve yönelsiz bireysel bir özgürleşme meselesi değildir, o aynı zamanda toplumsal ve politik bir özgürleşmeyi merkeze almalıdır. Kısacası özgürlük Tek Devlet'te, yani kültürel alanda gerçekleşmelidir (Çörekçioğlu, 2011, s. 107-108). Böylece *Biz*'de doğayı temsil eden kadın karakterle birlikte ilkelci düşünce, kültürü yeniden yapılandırmak için bir ölçüt, bir norm olarak kullanılır. Buna göre ilkelci yönüyle Mephi anlatısı mevcut söylemi hedef alan bir karşı-söylemdir. Onun eleştiri konusu olan mevcut durum, özel olarak Sovyet totalitarizmi genel olarak toplum mühendisliğine dayanan modernleşme süreçleridir. Benzer bir eleştiri çabası *Cesur Yeni Dünya* için de geçerlidir; ancak *Cesur Yeni Dünya* ilkelci söylemi *Biz*'den çok daha karmaşık bir biçimde kullanır.

Cesur Yeni Dünya: Malpais Anlatısı

Aynı türün bir örneği olarak *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya* gerek iki mekan kurgusu bakımından gerekse yapısal özellikleri bakımından benzerlikler taşır. *Biz*'deki Tek Devlet ve Mephi anlatısı *Cesur Yeni Dünya*'da yerini Londra merkezli Dünya Devleti'ne ve ayrılmış bölgelerden (reservation) biri olan Malpais'e bırakır. Yapısal düzlemde ise *Cesur Yeni Dünya* tıpkı *Biz* gibi üç aşamalı bir kurguya sahiptir. Birinci kısım Dünya Devleti'nin bilimsel, sosyal ve kültürel yapısına; ikinci kısım ise Londralı Bernard ve Lenina'nın Malpais'e yani doğal-pastoral dünyaya yaptığı turistik geziye ayrılır. Nihayet üçüncü kısmın teması Bernard ve Lenina ile birlikte Dünya Devleti'ne gelen Malpaisli Vahşi John'un deneyimleri; John'un Londra'daki uygar dünyaya eleştirel yaklaşımı, başkaldırı çabası ve de başarısızlığıdır.

Bu yapısal düzende Malpais, tıpkı Mephi anlatısı gibi, romandaki ilkelci söylemi temsil eder. Ancak ilkelci söylemin *Cesur Yeni Dünya*'daki kullanımı, karmaşık ve çok katmanlıdır. Zira aşağıda göstermeye çalışacağımız gibi, Huxley ilkelciliği karşı-ikelciliği üreten bir tarzda kullanır. Bu durumu anlamak için öncelikle Dünya Devleti anlatısını kısaca hatırlamamız gerekmektedir.

Dünya Devleti, tıpkı Tek Devlet gibi bilimsel bir toplumdur. Ancak Tek Devlet'in sosyo-kültürel temelini matematik ve onun uygulamalı alanı olan mühendislik oluştururken, Dünya Devleti'nde biyoloji ve psikoloji bilimiyle, onların teknolojik uygulamaları yani manipülatif klonlama, koşullandırma ve hipnopedya (uykuda öğrenme) merkeze geçer. Ve nasıl Taylor Tek Devlet'in bilimsel totalitarizminin fikir babası ise Taylor'ın takipçisi ve seri üretimin kurucusu olan Henry Ford da Dünya Devleti'nin kurucu babası, hatta Dünya Devleti'nin tanrısıdır. Böylece her iki metin de biri makineleşme diğeri koşullandırma vasıtasıyla insanın insanlığından yoksun bırakıldığı bir gelecek kurgusu, bir kültür eleştirisi olarak ortaya çıkar. *Cesur Yeni Dünya*'da söz konusu insanlıktan çıkarma işleminin en açık sembolü kuluçka merkezleridir.

Dünya Devleti'nin totalitarizmi, Tek Devlet'in katı ve dayatmacı yasalarından farklı olarak, bir dizi koşullandırma teknikleri ve süreçleriyle, tabiri caizse daha yumuşak araçlarla tesis edilir. Koşullandırmanın ilk aşaması kuluçka merkezlerinde manipülatif klonlamayla yapılan seri insan üretimidir. Bu üretim vasıtasıyla insanların bedensel ve zihinsel özellikleri, toplumun üçlü hiyerarşik yapısına (yönetici, bürokrat-memur ve işçi) uygun düşecek tarzda önceden belirlenir. Böylece her insan kendisine uygun olarak üretildiği sınıfa uygun biyolojik ve zihinsel yapıya sahip olur. Kuluçka merkezi müdürünün kelimeleriyle söylersek, “tüm şartlandırmaların amacı ... insanlara kaçınılmaz toplumsal yazgılarını sevdirmektir.” (Huxley, 2007, s. 63; 2010, s. 39). İkinci aşama bebeklik ve çocukluk döneminde uygulanan psikolojik koşullandırma ve hipnopedyadır. Bu iki koşullandırma tekniğinin hedefi Dünya Devleti'nin hiyerarşik düzenine uygun insan yaratımını güçlendirmektir. Örneğin fabrikasyon ürünü embriyonlar bebeklik aşamasına geldiğinde, elektrik şoku ve şiddetli gürültüyle kitaplara ve çiçeklere karşı şartlandırılırlar; böylece bebeklerin kitaplardan ve doğadan nefret etmeleri sağlanır: Bu bebeklerin “refleksleri değiştirilemez bir şekilde şartlandırılır. Hayatları boyunca kitaplardan ve botanikten korunmuş” (A.g.e., 2007, s. 68; 2010, s. 45) olurlar. Benzer biçimde çocukluk aşamasında uygulanan hipnopedya da Dünya Devleti'nin kurucu fikirlerine uygun vatandaşlar üretmek için kullanılır. Söz konusu “fikirler çocuğun zihninin tümünü kaplayıncaya” (A.g.e., 2007 s. 74; 2010, s. 53) kadar bu teknik uygulanır. Hipnopedyanın amacı zihni her türlü yargılama ve eleştiri işlevinden arındırmaktır. Nihayet son aşama kültürel koşullandırmadır. Bu, bir dizi stratejiyle başarılı. Kültürel koşullandırmanın hedefi yukarıda bahsettiğimiz genetik ve psikolojik koşullandırmayı daha üst dereceden güvence altına almak ve yetişkinler arasında ortaya çıkabilecek her türlü sapmaya karşı tetikte olmaktır; böylece düzenin devamlılığını korumak amaçlanır. Dünya Devleti'nin kültürel koşullandırma stratejileri şunlardır: Evliliği ve aile kurumunu değerden düşürmek, aşk ilişkisini anlamsızlaştırmak, insanları “herkesin herkese ait olduğu” (A.g.e., s. 88; 2010, s.71) sınırsız bir cinsel özgürlüğe teşvik etmek, aşırı ve lüks tüketim propagandası yapmak, aşırı bireyselleşmeye karşı cinsel içerikli tapınma ayinleri düzenlemek, günlük kaygılara karşı insanlara resmi uyuşturucuyu (soma) sağlamak ve nihayet sanal sinema ve reklam yoluyla resmi ideolojiyi aşılacak.

Dünya Devleti'nin totaliter yapısının temelinde işte bu tür koşullandırma teknikleri ve süreçleri yatar. Theodor Adorno, Huxley'nin distopyasında “dünyanın hayalî düzlemde metaya dönüşmesini” ileri burjuva kapitalist düzenin bir öngörüsü olarak inceler (Adorno, 1963, s. 97). Benzer şekilde Margaret Atwood da *Cesur Yeni Dünya*'yı, günümüzün büyük alışveriş merkezlerinde somutlaştığı şekliyle, liberal pazar ekonomisinin uyguladığı bir totalitarizm öngörüsü olarak yorumlar (Atwood, 2007, s. 7). Bu tür totalitarizm doğrudan baskı ve şiddet uygulayarak değil, daha ziyade ideolojik yanılsama üreterek tesis edilir. Nitekim *Cesur Yeni Dünya*'da, *Biz*'de kurgulanan tarzda devlet baskısına ve şiddete rastlanmaz. Romandan bildiğimiz gibi, *Biz*'de Tek Devlet bir yandan tek bilim, tek gazete ve tek tip eğitim yoluyla resmi dünya görüşünü dayatarak, öte yandan Mephi ayaklanmasına karşı gaz odaları, yüksek gerilim hattı ve silahlı mücadele gibi yöntemlere başvurarak doğrudan şiddet uygular. Oysa *Cesur Yeni Dünya*'da Dünya Devleti tarafından uygulanan tahakküm doğrudan şiddete değil, yapısal şiddete dayanır. Yapısal şiddet aslında doğrudan şiddetten daha etkilidir ve özgürlük üzerinde yarattığı sonuçlar bakımından daha tehlikelidir. Zira Dünya Devleti'nin genleri ve hazları koşullandırılmış vatandaşları yapısal şiddeti hissetmezler; sistemin kendi tercihleri olduğunu ve olması gerekenin zaten gerçekleşmiş

olduğunu düşünürler. Bu tür totalitarizmi kurgularken Huxley sadece modern bilimin teknolojik uygulamalarına yönelik öngörülerine değil, aynı zamanda karşı-ilkelci bir görüşe dayanır. Söz konusu görüş, romanın Malpais anlatısına nüfuz eder. Bu noktada artık esas inceleme konumuz olan Malpais anlatısına geçebiliriz.

Cesur Yeni Dünya'da ilkelci anlatı Dünya Devleti'nin iki vatandaşı Lenina ve Bernard'ın ayrılmış bölgelerden (reservation) biri olan Malpais'e turistik gezisiyle başlar. Bu yolculuk, tıpkı D-503'ün Mephi'ye yolculuğu gibi kültürel alandan çıkışı simgeler. Ancak Mephi'ye doğal bir yaşam hakimken Malpais kısmen pastoral kısmen geleneksel ve belli ölçüde kurumsallaşmış bir yaşam alanıdır. Aslında burada bir anlamda kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelciliğin *Biz*'de olduğu gibi iç içe geçtiğini söyleyebiliriz; zira Malpais Dünya Devleti'nin geçmişte bıraktığı bir yaşamı temsil eder. Ancak Huxley'nin Malpais kurgusunda kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelciliğin kaynaşması karşı-ilkelci bir tarzda işlenir. Bu bakımdan Malpais kurgusu *Biz*'in Mephi kurgusundan farklıdır. Karakterlerin Malpais'teki deneyimleri, D-503'ün Mephi'deki deneyiminin tersine olumlu bir işlev taşımaz. Bernard'ın Malpais'teki yaşama ilişkin olumlu olarak nitelendirilebilecek ifadeleri kararsız ve çekingendir, Lenina'nın ifadeleri ise tamamen olumsuzdur. Zaten romanda Malpais anlatısına hakim olan karakter Lenina'dır ve merkezi işgal eden onun deneyimleridir. Lenina Malpais'te, Dünya Devleti'nde rastlamadığı evlilik, annelik, çocuk emzirme, yaşlılık, hastalık gibi şeylerden tiksindir. Anlatı boyunca bu gibi şeyler ayrılmış bölge müdürünün kelimeleriyle "mutlak vahşilerin ... itici alışkanlıkları ve gelenekleri" (Huxley, 2007, s. 139-140; 2010, s.143-144) olarak betimlenir. Bu tür olumsuz değerlendirmeler kültür ile doğa arasında kurulan bir dizi dikotomiyle güçlendirilir: Temizlik ve kirlilik, zenginlik ve yoksulluk, bolluk ve kıtlık, sağlık ve hastalık. Uygarlık ile temizliği eşleştiren Lenina "temizliğin Ford'dan geldiğini" (A.g.e., s. 145; 2010, s. 151) söyler.

Ancak Malpais anlatısının en can alıcı sahnesi Lenina'nın Malpais'te tanıklık ettiği ayindir. Bu sahnede Huxley'nin romanına nüfuz eden karşı-ilkelcilik olanca açıklığıyla ortaya çıkar. Malpais'teki ayinde çalınan davulları Lenina, Dünya Devleti'ndeki "orgy-porgy"* adı verilen cinsel içerikli dayanışma ayinlerine benzetir. Şimdi Dünya Devleti'nde dayanışma ayinleri düzenli aralıklarla gruplar halinde, uyuşturucu alınıp müzik eşliğinde yapılır ve de erotik öğeler taşır. Bu ayinlerin amacı bireyin Dünya Devleti'nin kurucu babası Ford'un şahsında, bütün içinde erimesi ve böylece devletin hiyerarşik düzenini içselleştirmesidir. Bu yönüyle dayanışma ayinleri Hristiyanlığın komünyon ayinine benzer. Bilindiği gibi komünyon ayini İsa Peygamber'in tanrısal şahsında kutsal cemaate katılmayı simgeler. Ancak Dünya Devleti'ndeki dayanışma ayini, komünyon ayininin daha diyonizyak ama kesinlikle profanlaşmış biçimidir. Zira Romanda betimlendiği şekliyle davullar eşliğinde yapılan dayanışma ayininin nakaratı şu şekildedir: "Toplu seks-poplu seks, Ford'la neşelen, Öp kızları birleşsinler, Oğlan kızla huzur bulur, Toplu seks-poplu seks uçurur" (A.g.e., s. 124; Huxley, 2010, s. 121).

Lenina Malpais'teki ayine tanıklık ettiğinde monoloğu şu şekildedir: "Toplu seks poplu seks diye fısıldadı kendi kendine. Bu davullar da aynı ritimle çalıyordu" (A.g.e., s. 148; 2010, s. 155). Lenina Malpais'te her şeyi garip bulmasına rağmen, bu gösteriyi hiçbir

* *Orgy-porgy* Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya* kurgusunda diyonizyak tapınma ayinlerine verdiği isimdir. Ümit Tosun çevirisinde "toplu seks-poplu seks" olarak, Ender Gürol çevirisinde ise "cümbüş-mümbüş" olarak Türkçeye aktarılmıştır. Bkz. Huxley, A. (1964). *Cesur Yeni Dünya* (Ender Gürol Çev.), İstanbul: Varlık Yayınevi.

şekilde yadırgamaz: “Garip evet, bu yer kesinlikle garipti; müzik, giysiler, guatr hastaları, cilt hastalıkları ve yaşlı insanlar da garipti ama özellikle bu gösteride hiçbir şey garip görünmüyordu” (A.g.e., s. 148; 2010, s. 156).

Şimdi Lenina’nın bu ayini tanıdık bulması, uygar yaşamın köklerinin ilkel yaşama, insan doğasının derinliklerine kök saldığını gösterir. Böylece Huxley bir distopya olarak kurguladığı Dünya Devleti’nin temellerini, yani distopik kültür öngörüsünü, ilkel yaşama ve insan doğasının derinliklerine dayandırır. Böylece distopik Dünya Devleti kurgusuyla Huxley, uygar yaşamın ilkel yaşamdan daha ilkel olabileceğini göstermek ister. Huxley burada sadece kurgusal bir perspektiften veya hayal gücünden hareket etmez, aynı zamanda kendi çağında yapılan antropolojik araştırmalara dayanır. Jerome Meckier’in “Brave New World and the Anthropologists” (Cesur Yeni Dünya ve Antropologlar) adlı makalesinde ayrıntılı bir şekilde gösterdiği gibi, Bronislaw Malinowski, Lévy Brühl ve Margaret Mead gibi antropologlar Huxley’nin *Cesur Yeni Dünya* kurgusunun esin kaynaklarıdır. Örneğin Dünya Devleti anlatısında kurgulanan sınırsız cinsel özgürlük Malinowski’nin Malezyalılar üstüne yaptığı araştırmalardan esinlenir. Elbette Malinowski’nin araştırmalarının gösterdiği gibi Malezyalılar arasında cinsel özgürlük insan doğasına kök salan geleneklerin bir sonucudur, ama Dünya Devleti’nde politik amaçlar doğrultusunda manipüle edilen bir şey haline gelir. Benzer şekilde aşk gibi romantik duyguların, sadakat ve sevgi gibi insani değerlerin Dünya Devleti kurgusunda uğradığı değer kaybı, Meckier’in açığa çıkardığı gibi, Mead’ın Samoa kabilesi üstüne araştırmalarına dayanır. Zira Samoalılar romantik aşkı ve sadakati sadece günlük veya haftalık şeyler olarak değerlendirirken, yaşam boyu bağlılık ve ölümsüz aşkı alay konusu teşkil eden şeyler olarak görürler (Meckier, 2006, s. 227-230).

Şimdi eğer Meckier’in gösterdiği gibi Huxley’nin kurgusu antropologların ilkel toplumlar üstüne incelemelerinden esinlenmişse ve de Adorno ve Atwood’un iddia ettiği gibi *Cesur Yeni Dünya* kapitalist-liberal toplumun geleceğine ilişkin bir öngörü ise, o zaman şunu söyleyebiliriz: Liberal toplumlar cinsel arzuları serbest bırakarak, hazzı bilimsel ve kültürel manipülasyon teknikleriyle bir baskı aracı haline getirirler. Başka deyişle sadece cinsel hazların değil her türlü hazzın doyumunu (lüks tüketim gibi) toplumsal durağanlığı gerçekleştirmenin bir yolu olarak kullanırlar. Huxley’nin *Cesur Yeni Dünya*’sı bu durumun distopya formunda ifade edilen en aşırı ucunu temsil eder. Bu durum *Biz*’de (ve benzer şekilde Orwell’in *1984*’ünde)** işlendiği şekliyle romantik aşkın veya cinselliğin totaliter baskıya başkaldırma potansiyeline *Cesur Yeni Dünya*’da rastlamıyor olmamızın nedenidir.

O halde, tekrar edersek, Huxley için insan doğasına içkin hazların, tutku ve arzuların manipülasyonuna dayanan bir uygarlık, ilkel toplumlardan daha ilkel olacaktır. Bu bağlamda Huxley’nin nihai görüşü şudur: Doğa ve doğal yaşam tarzları veya insanın doğal arzuları ve tutkuları ilkelci bir tarzda, uygarlığı eleştirmek ve kurtarmak için bir alternatif olamaz. Başka deyişle doğa mevcut durumu kendisine referansla eleştirebileceğimiz bir norm olarak kullanılamaz. Bu noktada *Cesur Yeni Dünya* kendine has bir stratejiyle ve kendine has ilkelciliğiyle geçmiş bir norm olarak kullanır; ama bu geçmiş doğal yaşam değil, eski bir kültürel gelenek ve o geleneğin bir temsilcisidir: Rönesans ve Shakespeare. Gorman Beauchamp bu durumu Huxley’nin “Shakespeareci stratejisi” (Beauchamp,

* *1984*’de Winston ve Julia, aşkı ve cinsel ilişkiyi Okyanusya’nın totaliter sistemine bir başkaldırı olarak tanımlarlar; zira Okyanusya’da sadece üreme amaçlı ilişkiye izin verilir (Bkz. George Orwell, 1976, s. 818; 821-822).

1991, s. 61-62) olarak adlandırır.

Cesur Yeni Dünya'dan bildiğimiz gibi Lenina ve Bernard Malpais'te vahşi John ile tanışır ve John'u Londra'ya getirirler. John aslında kelimenin tam anlamıyla bir Malpaisli değildir. Malpais'te bir turistik gezide kaybolan Dünya Devleti vatandaşı Linda'nın, yine bir dünya devleti vatandaşıdan olma yasak oğludur. John Malpais'te doğar ve buranın gelenekleriyle büyür ama bir yabancı olduğu için Malpais toplumunda dışlanır. John okumayı Malpais'te tesadüfen bulduğu Shakespeare'in eserlerinden öğrenir. Vahşi John Lenina ve Bernard'la ilk karşılaştığında kültür ve uygarlıktan büyülenir ve Shakespeare'in *Fırtına*'sındaki Miranda'nın sözlerini tekrarlar: "Ah cesur yeni dünya."

Bilindiği gibi Shakespeare'in *Fırtına* adlı oyunu, kardeşinin hileleriyle tahtını kaybeden ve kızı Miranda ile bir adaya kaçan eski Milano dükü ve aynı zamanda bir büyücü olan Prospero'nun hikyesidir. Miranda, John'a benzer bir tarzda, babası ve vahşi Caliban'la birlikte kültürden ve uygar insanlardan uzakta büyür ve adaya gelen uygar insanlarla karşılaştığında ilk sözleri şu olur: "Ne harika, Ah ne güzel yaratıklar var burada, insanoğlu ne de hoşmuş, Ah cesur yeni dünya" (Shakespeare, 2006, s. 125; 2000, s. 115). İşte John'un uygar insanlarla ilk karşılaştığında alıntı yaptığı sözler bunlardır (Huxley, 2007, s. 172; 2010, s. 88). Elbette tıpkı Shakespeare gibi, Huxley de bu ifadeleri ironik bir tarzda kullanır. Zira *Fırtına*'dan da biliyoruz ki Miranda'nın karşılaştığı uygar insanlar aslında babasının tahtını hileyle elinden alan, iktidar hırsıyla kötülüğe batmış tiplerdir.

John Dünya Devleti'nde yaşadıkça Miranda'yla paylaştığı iyimserliğini yavaş yavaş kaybeder ve Dünya Devleti'nde aile sevgisi, sadakat ve aşk gibi duyguların ve inancın uğradığı değer kaybını eleştirmeye başlar. Şimdi ilk bakışta John'un soylu vahşi olarak bu gibi değerleri Malpais toplumunda bulduğu ve Huxley'nin vahşi soylu karakteriyle doğayı ve pastoral yaşamı bir norm olarak kullandığı düşünülebilir. Ancak John'un eleştirel yaklaşımının kökeninde Malpais gelenekleri yatmaz, zira John orada dışlanmış ve Malpais halkının tutucu gelenekleri yüzünden John ve annesi ciddi fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalmıştır. O halde Malpais en az Dünya Devleti kadar kötüdür. Bu nedenle John'a Dünya Devleti'ne karşı eleştirel mesafeyi kazandıran şey Malpais'teki yaşam değil, Shakespeare'in eserleridir**.

John Dünya Devleti'nde Shakespeare'in yasaklanmış olduğunu öğrenir. Bu yasağın nedenini yönetici sınıftan Mond şu şekilde ifade eder: "Çünkü eski, asıl nedeni bu. Biz burada eski şeyleri hiç kullanmayız ... Özellikle güzelseler. Güzellik cezbedicidir. Biz insanların eski şeylere kapılmalarını istemeyiz. Yeni şeylerden hoşlanmalarını isteriz" (A.g.e., s. 244; 2010, s. 283).

Böylece Huxley vahşi John'un Shakespeareci söylemiyle modernitenin yapılanma aşamasına denk gelen Rönesans kültürüne dönerek bir modern kültür eleştirisi ortaya koyar. Bu eleştiri Huxley'nin karşı-ilkelci pozisyonuna işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda *Cesur Yeni Dünya*'yı karşı-ilkelci bir söyleme dönüştürür. Bunu anlamının belki de en iyi yolu, *Cesur Yeni Dünya*'nın ismini kendisinden ödünç aldığı *Fırtına*'ya biraz detaylı olarak bakmaktır.

Fırtına ilkelci söylem ile karşı-ilkelci söylemin iç içe geçtiği, daha doğru bir ifadeyle ilkelciliğin karşı-ilkelciliği ürettiği bir metindir. Oyunda ilkelci söylemi, karakter Gonzalo'nun ideal devlet betimlemesi oluştururken, karşı-ilkelci söylem vahşi Caliban

* *Cesur Yeni Dünya*'da Shakespeare'e yapılan göndermelerin bir dökümü için bkz. Reiff., 2010, s. 90-95.

karakterinde ve Prospero'nun oyunun sonunda yaptığı tercihte gizlidir. *Fırtına*'nın ilkelci söyleminden başlarsak, Gonzalo kendi ideal devletini şu şekilde betimler: "İdeal devletimde her şeyi ters uygulardım ... hiç kimse çalışmazdı, bütün erkekler aylak olurdu, kadınlar da ama herkes saf ve temiz olurdu ... çalışıp çabalama olmadan insana gerekli olan her şeyi doğa üretti" (Shakespeare, 2006 s. 52-53; 2000, s. 53-54).

Bilindiği üzere Gonzalo'nun bu ifadeleriyle Shakespeare, Rönesans'ta ilkelci düşüncenin en önemli temsilcilerinden olan Montaigne'e ve onun "Des Cannibales" (Yamyamlar Üstüne) adlı denemesine gönderme yapar (Harrison, 1940, Wells, 1970). Söz konusu denemesinde Montaigne ilkel insanın çalışmadan uzak aylak yaşamını ve saflığını yüceltmekle yetinmez; daha derin düzlemde Avrupa Hristiyan kültürüne karşı bir eleştiri ortaya koyar. O, Avrupalıların yabancıları barbar olarak adlandırma hakkına sahip olmadığını, böyle bir nitelendirmenin kibirden kaynaklandığını, üstelik Hristiyan Avrupa uygarlığının barbarlık konusunda vahşileri aştığını iddia eder. Montaigne'e göre özellikle Kuzey Amerika yerlileri barbar sıfatına layık olabilecek hiçbir şeye sahip değildirler (Montaigne, 1993, s. 108-109). Hristiyan-merkezci dünya görüşüne getirdiği bu eleştirilerden hareketle Montaigne, soylu vahşinin uygar insandan daha onurlu, daha erdemli ve daha özgür olduğunu iddia eder ve son derece ilkelci bir tarzda vahşinin bütün bu özelliklerinin doğadan kaynaklandığını, zira onun doğanın saf bir ürünü olduğunu savunur. Vahşiler "doğanın kendi kendine ve kendi olağan süreçleriyle ürettiği yabancı meyveler kadar" (A.g.e., 1993, s. 109) doğaldırlar. Böylece Montaigne "Yamyamlar Üstüne"de uygarlığın yozlaştırıcı etkisine gönderme yaparak ilkelci düşüncüyü kültürü eleştirmek için bir norm olarak kullanır.

Ancak Gonzalo'nun Montaigneci söylemine karşı *Fırtına*'daki vahşi Caliban karakteri bilindiği gibi soylu ve erdemli olmaktan çok uzaktır. Nitekim Shakespeare vahşi Caliban'ı kirlî, pis kokan, hain, düzenbaz, şehvet ve alkol düşkünü, hatta tecavüzcü olarak resmeder. Elbette Caliban'ın bu hale gelmesine neden olan şeyin kültürel baskı, yani Prospero'nun Caliban üzerine uyguladığı tahakküm olduğu ileri sürülebilir. Ancak *Fırtına*'yı bu şekilde sömürgecilik üzerinden okumak, Robin H. Wells'in iddia ettiği gibi, "tarihsel yanlış" (anakronizm) içerir. Nitekim Wells'e göre, "*Fırtına* ticari sömürü üstüne ya da yerli halka boyun eğdirerek yeni bir uygarlık kurmak üstüne yazılmış bir eser değildir. O eski olan bir şeyi yeniden canlandırmak üstünerdir ... Prospero'nun eski politik düşmanlıkları diplomatik bir evlilikle barıştırma çabası üstünerdir" (Wells, 1970, s.103).

Fırtına'dan bildiğimiz gibi, Prospero ne adaya gelenlerle hain planlar hazırlayan Caliban'dan ne de tahtını elinden alan kardeşinden intikam almayı değil, tam tersine erdemli bir şekilde onları affetmeyi tercih eder. O halde diyebiliriz ki, Caliban karakteri aslında Shakespeare için insanın kötü doğasının ilkel köklerini temsil eder. Başka deyişle uygar insanın – yani hain planlarıyla kardeşi Prospero'nun elinden dükalığını alan Antonio ve ona yardım eden diğerlerinin kötülüğünün arkaik temellerini simgeler. Bu açıdan *Fırtına*'nın kültürü eleştirmek için nihai çözümü doğaya ve doğal insana geri dönmek değildir; tersine insanın doğal yönlerine kök salan kültürel kötülüğü yine kültürel olan bir şeyle aşmak üzerinedir. Bu çözüm, Wells'in iddia ettiği gibi Rönesans hümanizminin temel amacını paylaşmak yani insan doğasının kötü karakterini ahlaki eğitim ve ahlaki bir politik düzen yoluyla değiştirmek anlamına gelir (A.g.e., s. 102-104). Zira bilindiği üzere Rönesans humanizmi antik ideallere dayalı bir eğitim ve öğretim programından (bkz. Kristeller, 1961, s. 1-23), başka deyişle kültürel bir yenilenme projesinden ibarettir.

Bu durumda, vahşi John'un Shakespeare'in eserlerinden hareketle Dünya Devleti'ne

yaptığı eleştiriler, doğal olana veya Malpais yaşamına geri dönüş çağrısında bulunmaz; tersine kültürel yozlaşmanın yine kültür vasıtasıyla – sanat, felsefe ve din – aşılabileceğini vurgular. Nitekim Huxley “Science and Civilization” (Bilim ve Uygarlık) adlı yazısında bilimin ahlaki açıdan tarafsız olduğunu, modern kültürün tesis ettiği bilimsel ve teknolojik baskı sisteminin bilimin kendisinden değil, onu kullananların niyetlerinden kaynaklandığı iddia eder (Huxley, 1995, s. 107-108). Bu durumda bilimsel dünya görüşünün yol açtığı olumsuzlukla baş etmenin yolu doğaya geri dönmek değil, bilim ve teknolojiyi daha hümanist amaçlar doğrultusunda kullanmaktır. Bu nedenle söz konusu yazısında Huxley “bilim için biricik reçete daha az bilim değil, daha fazla bilimdir” (A.g.e., s. 106) diye iddia etmekte bir an bile tereddüt etmez ve böylece kültürel bilinçlenmenin önemine dikkat çeker. O halde *Cesur Yeni Dünya*’da John’un Shakespeare’e yaptığı göndermeler bilimsel tekniklerle yozlaşmış bir kültürün yine kültür vasıtasıyla kurtarılabilceğini ifade eder. Ama John Dünya Devleti’nde, bu cesur yeni dünyada, Shakespeare’i anlayabilecek birini bulamaz ve önce kırsala kaçmayı sonra intihar etmeyi tercih eder. Bu, daha sonra Huxley’nin bizzat kendisi tarafından da öz-eleştiri konusu yapıldığı üzere**, romanın karşı-ilkelci örgüsüyle amaçladığı şeye ihanet eder ve *Cesur Yeni Dünya*’nın oldukça kötümser bir şekilde son bulmasına neden olur.

Sonuç

Distopya edebiyatının iki büyük örneği olarak *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya* ilkelci düşüncenin distopik düzlemde iki farklı kullanım tarzını örneklendirir. *Biz*’de ilkelcilik kültür ve uygarlığın baskıcı yönlerine karşı eleştirel bir norm olarak kullanılır. Buna karşılık *Cesur Yeni Dünya*’daki ilkelci öğeler karşı-ilkelciliği üretir; böylece Huxley’nin elinde karşı-ilkelcilik insan doğasının ve kültürün arkaik yönlerini eleştiren bir norma dönüşür. Bu bağlamda *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya* arasındaki ayrım ilkelciliği ve karşı-ilkelciliği eleştirel bir ölçüt olarak almak arasındaki ayrıma karşılık gelir. Bununla birlikte her iki metinde de ilkelciliğe için geriye dönük düşünme tarzı başat unsurlardan biridir. *Biz* romantik bir doğa söylemi bağlamında insanın kültür öncesi geçmişini temel gönderim noktası olarak alırken, *Cesur Yeni Dünya*, Shakespeare üzerinden, modern kültürün yapılanma aşaması olan Rönesans dönemine geri döner. Ancak geriye dönük düşünme tarzı *Cesur Yeni Dünya* için olduğu kadar *Biz* için de saf doğaya geri dönüş çağrısına dönüşmez. Elbette bu durum Huxley’nin metni açısından bizzat metnin karşı-ilkelciliğinin bir sonucudur. Zamyatin’in metni açısından ise doğal olan ile kültürel olanı uzlaştırma çabasının bir ürünüdür. Bu bağlamda kültürel baskıdan, mevcut ve olası totaliter sistemlerden kurtulmak için *Biz*’in alternatifi doğa ile kültürü, *pathos* ile *logos*’u bizzat kültürel alanda uzlaştırmak, *Cesur Yeni Dünya*’ninki ise, tüm kötümser sonucuna rağmen, kültürü yine kültürel olan üzerinden eleştirmek ve dönüştürmektir. Bu doğrultuda totalitarizme karşı Zamyatin’in metni insanın doğal yönüyle barışık bir kültürün inşasına, Huxley’nin metni ise hümanist bir bilinçle üretilen bilimsel, sanatsal ve felsefi kültür ürünlerine, bunların kötülüğü dönüştürücü gücüne işaret eder. Bu durum Zamyatin’in çözümünü daha politik, Huxley’nin çözümünü ise daha ahlaki kılar.

* Huxley, *Cesur Yeni Dünya*’ya 1946 yılında yazdığı önsözde, vahşi John’a Malpais ve Dünya Devleti arasında sıkışıp kalmak yerine üçüncü bir alternatif, intihar yerine yeni bir yaşam imkanı sunmadığı için pişmanlığını dile getirir (Bkz. Huxley, 2007, s.43; 2010, s. 6).

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1963). Aldous Huxley und Utopie. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (s. 92-117). München: DTV.
- Atwood, M. (2007). Introduction, *Brave New World* (s. 6-15). London: Vintage Books.
- Beauchamp, G. (1977). Cultural Primitivism as Norm in the Dystopian Novel. *Extrapolation*, 19 (1), 88-96.
- Beauchamp, G., (1991). The Shakespearean Strategy of Brave New World. *Utopian Studies*, 4, 60-64.
- Boas, G. (1968). Primitivism. P. P. Wiener (Ed.). *Dictionary of the History of Ideas III* (s. 577-598). New York: Charles Scribner's Sohn. Erişim: 25.11.2015, www.xtf.lib.virginia.edu.
- Çorekçioğlu, H. (2011). Zamyatin'ı ve Biz'i Okumak: Doğa ve Kültür Geriliminden Geleceğe Bakış. *Felsefelogos*, 41, 93-113.
- Harrison, T. P. (1940). Aspects of Primitivism in Shakespeare and Spenser. *Studies in English*, 20, 39-71.
- Horigan, S. (1998). *Nature and Culture in Western Discourses*. London: Routledge.
- Huxley, A. (1995). Science and Civilization. D. Bradshaw (Ed.). *The Hidden Huxley* (s. 105-114). Eastbourne: Anthony Rowe.
- Huxley, A. (2007). *Brave New World*. London: Vintage Books.
- Huxley A. (2010). *Cesur Yeni Dünya* (Ü. Tosun, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Huxley, A. (1964). *Cesur Yeni Dünya* (E. Gürol, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kristeller, P. O. (1961). *Renaissance Thought*, New York: Harper & Row.
- Lovejoy, A. ve Boas, G. (1997). *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. London: John Hopkins Press.
- McCarthy, P. A. (1994). Zamyatin and the Nightmare of Technology. *Science Fiction Studies*, 11, 122-129.
- Mattelardt, A. (2005). *Gezegensel Ütopya Tarihi* (Ş. Çiltaş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meckier, J. (2006). Brave New World and the Anthropologists: Primitivism in A. F. P. Firchow ve B. Nugel (Ed.). *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas: a Collection of Essays by Joreme Meckier* (s. 225-240). Münster: Lit Verlag.
- Montaigne, M. d. (1993). On Cannibals (J. M. Cohen). *Essays* (s. 105-118). London: Penguin Books.
- Orwell, G. (1976), *Nineteen Eighty-Four*, *George Orwell Omnibus: Complete Novels* (s. 741-924). London: Secker and Warburg.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual Arts*. USA: Anchor Books.
- Reiff, R. H. (2010). *Aldous Huxley: Brave New World*. New York: Marshall Cavendish.
- Shakespeare, W. (2006). *The Tempest*, New York: Yale University.
- Shakespeare, W. (2000). *Fırtına* (B. Bozkurt, Çev., 3. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Wells, R. H. (2005). *Shakespeare's Humanism*. Cambridge: Cambridge University.
- Zamyatin, Y. (1970). Scythians? (M. Ginsburg, Çev.). M. Ginsburg (Ed.). *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin* (s. 21-33). Chicago: University of Chicago Press.
- Zamyatin, Y. (1999). *We* (M. Ginsburg, Çev.). New York: Harpercollins.
- Zamyatin, Y. (1988). *Biz* (F. Tülek, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Öz

Biz ve Cesur Yeni Dünya'da İlkencilik

Bu çalışmanın amacı, Arthur O. Lovejoy ve George Boas'ın ilkelci düşünme tarzıyla ilgili kavramsal ayrımlarından hareketle, Yevgeni Zamyatin'in *My* (Biz) ve Aldous Huxley'in *Brave New World* (Cesur Yeni Dünya) adlı eserlerinde ilkelciliği karşılaştırmalı olarak incelemektir. Edebi ve felsefi ilkelcilik Batının düşünce tarihine içkin olan bir eğilimdir ve farklı versiyonlarıyla 20. Yüzyılın distopya edebiyatına damgasını vurur. İkelci söylem, *Biz*'in Mephi anlatısında, *Cesur Yeni Dünya*'nın ise Malpais anlatısında ortaya çıkar. Ütopyacı kurguya özgü yolculuk teması bağlamında Mephi ve Malpais kültürel alandan doğaya geri dönüşü ifade eder. Her iki anlatı da katı ilkelci bir içeriğe sahiptir ama bu ilkelcilik Mephi anlatısında olumlu düzlemde Malpais anlatısında ise olumsuz düzlemde kurgulanır. Bu farklılığa rağmen, ilkelci düşünme tarzı her iki metinde de mevcut duruma karşı eleştirel bir norm olarak kullanılır. Böylece *Biz ve Cesur Yeni Dünya*'da ilkelci söylem, bilimsel ve teknokratik totalitarizme yapılan eleştirinin hareket noktası haline gelir. Ancak her iki metinde de ilkelcilik doğaya geri dönüş çağrısına dönüşmez. *Biz* ilkelci söylemi olumlu düzlemde kullanarak doğa ve kültür sentezinin imkanına işaret eder. Böylece Zamyatin'in romanı insan doğasının farklı yönlerinin, yani *pathos* ile *logos*'un uzlaştırıldığı bir kültürel düzeni olumlar. Buna karşılık Huxley'nin romanı ilkelciği negatif düzlemde kullanarak yani karşı ilkelci söylemi üreterek bir kültür savunusu içerir. Böylece *Cesur Yeni Dünya*, eski bir geleneğe ve onun temsilcisine, yani Rönesans ve Shakespeare'e geri dönerek, kültürel kötülüğe karşı ahlaki bilinçlenmeyi olumlar. Buna göre *Biz*'in alternatif kültürel düzeni, doğal olan ile kültürel olanın birliğine dayanırken, *Cesur Yeni Dünya*'nın alternatifi, kültürü yine kültürel olanın yardımıyla yeniden düzenlemektir.

Anahtar Kelimeler: distopya, karşı-ikelcilik, Shakespeare, kültür, soylu vahşi.

Abstract

Primitivism in We and Brave New World

With reference to the conceptual distinctions on the primitivist way of thinking by Arthur O. Lovejoy and George Boas, the aim of this article is to make a comparative analysis of primitivist thought in *My* (We) of Yevgeny Zamyatin and *Brave New World* of Aldous Huxley. Literary and philosophical primitivism is an immanent tendency in the history of Western thought, and, with its various versions, it leaves its mark on literary dystopia in the twentieth century. Primitivist discourse appears in *We* within the narrative of Mephi, as well as in *Brave New World*'s narrative of Malpais. In the context of the theme of travel peculiar to utopian fiction, Mephi and Malpais represent return to nature from civilization. Both narratives have hard primitivist content, but this primitivism is fictionalised positively in the Mephi narrative, whereas it is negative in Malpais. In spite of this disparity, the

primitivist way of thinking is employed in both texts as a critical norm against the current state. Thus, the primitivist discourse in *We* and in *Brave New World* turns into a starting point of the criticism against scientific and technocratic totalitarianism. However, this primitivist discourse does not transform into a call of return to nature in both texts. *We* indicates the possibility of a synthesis between nature and culture by employing primitivism positively. Thus Zamyatin's novel affirms a cultural order in which different aspects of human nature, that is, *pathos* and *logos*, are reconciled with each other. Conversely, Huxley's novel includes a defence of culture by employing primitivism negatively, namely by developing an anti-primitivist discourse. Thus, returning to an ancient tradition and its prominent representative, Renaissance and Shakespeare, *Brave New World* affirms the moral consciousness against cultural evil. Accordingly, the alternative cultural order of *We* relies on the reunion of the natural and the cultural, but the alternative of *Brave New World* is the reformation of culture still with aid of the cultural.

Keywords: dystopia, anti-primitivism, Shakespeare, culture, noble savage.

SÖZLÜ, YAZILI VE ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMLARINDA BİLMECEDEN BULMACA VE BİLGİ YARIŞMASINA DÖNÜŞÜM

Mehmet Çevik*

Giriş

Biyolojik, psikolojik ve sosyolojik bir varlık olan “insan”ın inşa ettiği “kültür” kavramı, hem çok boyutlu olması hem de farklı bakış açılarına sahip birçok bilim disiplininin inceleme alanına girmesi bakımından geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Bu nedenle kültür, herkesin fikir birliğine vardığı tartışmasız bir tanıma sahip değildir (Gans 2005: 21). Bununla birlikte, genel olarak “İnsan topluluklarına kimliklerini veren ve onları birbirlerinden ayırt eden özelliklerin toplamı” (Mutlu 2004: 193) şeklinde tanımlanan kültür kavramı, sosyal bilimlerde, “insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi” (Marshall 1999: 442) ifade eder.

Kültürün toplumsallık boyutu, “iletişim” kavramıyla yakın bir ilişki içinde olmasına yol açmaktadır; “çünkü toplumsal olan her şey gibi kültür de iletişime dayalıdır” (Sağlam ve Yüce 2004: 124). Bu bakımdan, aslında kendisi de kültürün bir parçası olan iletişimin seyri, kültürün seyrinde de büyük oranda belirleyici olmaktadır. Bu belirleyicilik, özellikle kültürün değişim süreçlerindeki gücüyle dikkat çekici niteliktedir. Çünkü her kültür, bugünkü kadar hızlı ve kitlesel olmasa da, çeşitli nedenlere bağlı olarak er ya da geç değişir (Haviland 2002: 84, 469). Ancak burada söz konusu tüm nedenlerin ortaya çıkmasında ve aktarılıp yayılmasında etkili olan, insanlar arasındaki iletişim ve bu iletişimle şekillenen düşünme biçimidir. Nitekim değişimin günümüzdeki baş döndürücü hızı da, iletişim araç ve biçimlerinde yaşanan değişimlerle yakından ilişkilidir. Bu çerçevede, çağımız kültüründe her şeyin büyük bir hızla değiştiğine dikkat çeken Barry San-

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

ders (1999: 142), değişimin etkilerinin öncelikle kitlesel iletişim gücüne sahip popüler medya araçlarında, moda, müzik ve filmlerde görüldüğünü belirtir. Ancak moda, müzik ve filmlerin de popüler medya araçlarıyla yayıldığı düşünülürse, günümüzde, değişimi ilk hisseden ve kitlesel değişime yön veren ortamın medya araçları olduğu söylenebilir.

Kültürdeki değişim, insanın düşünme biçimindeki değişimin hem bir sebebi hem de bir sonucudur. Düşünme biçimindeki değişimde ise araç ve ortam anlamında iletişim biçimindeki değişim etkili olur*. Konuyu, sözlü şiir sanatı bağlamında edebiyat bilimi açısından ele alan Edward R. Haymes, şu belirlemelerde bulunur:

Her yeni iletişim vasıtası insan bilincinde kesin bir değişikliği de beraberinde getiriyor. [...] Sözlüden yazılıya, yazılıdan basılıya, basılıdan radyoya, radyodan televizyona hüküm süren medyanın tarihi evrimi, diğer teknik kabiliyetlerin gelişimini önemli bir derecede etkilemekte ve insanın düşünce tarzında da buna uygun bir değişikliğe sebep olmaktadır. (Haymes 2010: 11)

Haymes'in dikkat çektiği düşünce tarzındaki değişimin temel sebebi, medya ve iletişim araçlarındaki değişimdir. Bu araçlara, bugün çok daha kuşatıcı ve kapsayıcı olan bilgisayar ve internet teknolojilerini de eklemek gerekir. Çünkü iletişim teknolojilerinde meydana gelen gelişmeler, toplumsal iletişimde yeni bir alan olan interneti ortaya çıkarmış ve internet birçok değişim ve dönüşümün itici gücü olmuştur (Dağtaş ve Yıldırım 2015: 151). Bugün diğer tüm iletişim araçlarını bünyesinde barındıran bir teknoloji olan internet; iletişim, kültür ve değişim konularında apayrı bir öneme sahiptir. Ancak Türkiye ölçeğinde, etki ve yaygınlık bakımından temel kitle iletişim aracı hâlâ -ancak şimdilik- televizyondur**. Bu çerçevede, iletişim ve elektronik alanlarındaki hızlı ve hayalleri zorlayan gelişmelerin, insanların gündelik yaşamları üzerinde etkili olmaya devam ettiğini belirten Nebi Özdemir (2005: 244-245), “Son yıllardaki Türk sosyokültürel yaşamındaki değişimlerin en temel dinamiklerinin başında televizyon gelmektedir.” değerlendirmesini yapar.

Kültürün, doğası gereği daima değişime açık olduğunu ve onun üreticisi olan insanın, her zaman çağın gereklerine göre daha pratik ve kullanışlı olanı tercih ettiğini belirten Şeref Boyraz (2009: 92), bu çerçevede şu belirlemelerde bulunur:

“İnsanoğlunun tabiata ilave ettiği her şey” biçiminde de tarif edilebilen kültürel unsurlar, malumdur ki herhangi bir ihtiyacı görmeleri için ortaya çıkarılırlar ve o ihtiyacı gördükleri müddetçe de yaşamlarını sürdürürler. Ancak bunlar daima aynı vaziyette kalmazlar, değişen şartlar çerçevesinde birtakım değişim ve dönüşümlere maruz kalırlar. Maruz kaldıkları bu değişim ve dönüşümün şekli, hızı, miktarı ve yönü toplum yapısındaki farklılaşmanın da ipuçlarını

* İletişim araç ve biçimlerindeki gelişmenin kültürde değişmeye yol açmasının temelinde, aslında teknolojik ilerlemenin işleyiş mantığındaki değişim yatar. Şöyle ki önceleri tamamen kas gücünün yerini tutma yolunda ilerleyen teknoloji, iletişim alanındaki gelişmelerle meydana gelen enformasyon toplumunda, beyin ve zihin gücünün işlevini üstlenmekte; böylece de enformasyon genel anlamda kültürün, özel anlamda da düşüncenin yerini almaktadır (Güneş 2001: 144-145).

** Türkiye’de ilk denemeleri 1950’lerde başlayan ancak gerçek anlamda düzenli yayına 1960’ların sonlarında geçen ve 1990’dan itibaren özel kanalların açılışına kadar TRT’nin tekelinde bulunan televizyon (Kocabaşoğlu 1980: 8-9; Özdemir 2008: 212), bugün artık, birçoğunda birden çok olmak üzere hemen her evde bulunmaktadır. Buna bağlı olarak da, çeşitli kültürel etkinliklerin yerini alan televizyon, “hanelerin tam orta yerine demir atan bir tüketim alanı” hâline gelmiş durumdadır (Arun 2010: 189).

vermektedir. Diğer bir deyişle kültürel unsurlardaki değişim ve dönüşüm dinamiklerinin izini sürmek, halk denilen organizasyonun zaman içerisinde çizmiş olduğu rotanın yönünü takip etmek demektir aynı zamanda. (Boyraz 2009: 87)

Boyraz'ın burada dikkat çektiği kültürel unsurlardaki değişim, son yıllardaki gibi, güncel olarak takip etmenin dahi zorlaştığı büyük bir hızla gerçekleşmeye de tarih boyunca tüm toplumlar ve tüm kültür ortamları için geçerli olmuştur. Kültürün en önemli bileşenlerinden olan gelenekler de, insanlık tarihinin yaşadığı üç kültür sürecinde -sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında- değerlendirildiğinde, farklı sosyokültürel bağlamlarda, yeni yapılanmalarda ortaya çıkmaktadır (Koçak 2005: 273). Bir kültür bünyesindeki gelenekler ya da diğer unsurlar, kültürdeki değişimlerin mahiyetine bağlı olarak elbette zamanla değişime uğrar. Ancak kültürde, düşünme ve yaşama biçimlerini derinden etkileyen radikal değişiklikler meydana geldiğinde çeşitli kültür unsurları ve gelenekler değişimin gerisinde kalabilmektedir. Böyle bir durumda söz konusu kültür unsurları ve gelenekler, giderdikleri ihtiyaçlar açısından daha cazip ve pratik bulunan yeni ve güçlü alternatiflerle karşılaştıklarında, yerlerini yavaş yavaş bu alternatiflere bırakırlar. Böylece, bir kültür unsuru, işlevsel anlamda yerine ikame edilen başka bir kültür unsuruna dönüşür. Bu bağlamda Türk sözlü kültürünün köklü yapılarından biri olan bilmece geleneği de, hem soru-cevap prensibine dayanan işleyişi hem de eğlenme, bilgilenme ve üstünlük sağlama gibi işlevleri açısından yerini, yazılı kültür ortamında “bulmaca”ya, elektronik kültür ortamında da “bilgi yarışması”na bırakmış gibi görünmektedir.

1. Sözlü Kültür Ortamı ve Bilmece

İnsanlık duygu, düşünce, deneyim ve bilgilerini diğerleriyle paylaşmak üzere tarih boyunca çeşitli iletişim zeminleri ve araçları geliştirip kullanmıştır. Bu araçların en kapsayıcı olanı, insanlığın başlangıçtan bugüne tüm zamanlarında varlığını koruyan ve farklı iletişim zeminlerinde farklı biçimlerde ifadesini bulan “dil”dir. Ancak dil, sese dayanan bir olgudur ve “esas olarak iletişime hâkim olan dil ve dili duyuran tane tane seslerdir”; bu bakımdan da dilin özünü ses dünyası oluşturur ve dil, yazıyla bir mekâna bağlansa hatta işaret dili olarak jest ve mimiklerle işletilse bile, temel itibarıyla sözlü bir yapıdır (Ong 1999: 18-19). Dilin temeldeki sözlü yapısı ve başlangıcından beri sese/söze dayalı bir iletişim biçiminin aracı olması, insanlık tarihi boyunca süregelen “sözlü kültür ortamı”nın da ortaya çıkıp gelişmesinde hareket noktası olmuştur.

Her kültür ortamı, iç dinamikleri çerçevesinde kendi unsurlarının yaratılacağı ve bunların, işlevselliklerini korudukları sürece, kültürün üreticisi ve taşıyıcısı durumundaki insanlar vasıtasıyla yaşatılacağı bir zemin tesis eder. Kültürün diğer tüm unsurlarıyla birlikte edebî ürünler ve gelenekler de, böyle bir zeminin sunduğu imkânlar çerçevesinde inşa edilip varlık gösterirler. Bu bağlamda, genel olarak “İnsanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortam” (Çobanoğlu 2000: 124) şeklinde tanımlanan sözlü kültür ortamının da, Türk kültürü özelinde ortaya çıkardığı ürünlerden birini “bilmece” oluşturmaktadır. Ancak özellikle sosyal bilimlerin alanındaki birçok kavram gibi bilmece-nin de tüm araştırmacıların fikir birliğine varacağı tam bir tanımını yapmak pek mümkün değildir (Başgöz ve Tietze 1999: 1-2). Aslında, çok önemli yayınlar yapılmış olmasına rağmen bilmeceyle ilgili çalışmaların henüz tatmin edici bir düzeye ulaşamamış olduğu (Sakaoğlu 1995: 491; Duymaz 2006: 470) gerçeği, sıkıntı ya da eksikliğin sadece tanım

konusunda olmadığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Şükrü Elçin, tanım aktarılan hemen her araştırmada atıf yapılan çalışmasında, bilmeceyi şöyle tanımlar:

Bilmeceler; tabiat unsurları ile bu unsurlara bağlı hâdiseleri; insan, hayvan ve bitki gibi canlıları; eşyayı; akıl, zekâ veya güzellik nev'inden mücerred kavramlarla dinî konu ve motifleri vb. kapalı bir şekilde yakın-uzak münâsebetler ve çağrışımlarla düşünce, muhâkeme ve dikkatimize aksettirerek bulmayı hedef tutan kalıplaşmış sözlerdir. (Elçin 1993: 607)

Elçin'in bu tanımından da hareketle, bilmecelerin soru-cevap esasına dayandığı rahatlıkla söylenebilir. Bu soru ve cevabının da nasıl şekilleneceği, ne zaman kullanılacağı ve ne gibi işlevler yükleneceği, bilmecenin meydana getirildiği ve kullanıldığı kültüre göre belirlenmektedir. Nitekim bilmeceler, onları üreten insanların -yaşadıkları coğrafyadan inanç dünyalarına ve günlük yaşamlarına varıncaya kadar birçok bileşenle ortaya çıkan- kültürleri içinde şekillenir ve bu kültürden derin izler taşır (Önal 1997: 83). Bu çerçevede ilk yazılı örneklerine, 14. yüzyılda Aşağı Volga bölgesindeki Kumanlar (Kıpçak Türkleri) arasında Hıristiyanlığı yaymaya çalışan misyoner papazlarca kaleme alınmış Codex Cumanicus'ta rastlanan (Tekin 1978: 590) Türk bilmeceleri de, doğal olarak Türk kültür evreninde şekillenmiştir. Bu evren içindeki şekillenme sürecinde bilmece, halk edebiyatının diğer türleriyle* de yakın bir ilişki içinde olmuştur. Bu bağlamda, kısa bir forma sahip olmalarının da katkısıyla bilmeceler, “Bağımsız bir tür olmalarının yanında masallarda, destanlarda, âşık atışmalarında ve halk edebiyatının diğer pek çok türünün içinde” (Karadavut 2006: 481) yer alabilmiştir. Bu iç içelik çerçevesinde, örneğin bilmece ve masalın aynı metin içinde yer aldığı “bilmecemsi masallar” (Alptekin 2006: 334) ya da yine soru-cevap esasına dayanan “bilmeceli oyun çeşitleri” (Boratav 1997: 109) de bulunmaktadır.

Bilmecelerin çeşitli oyunlarda ve eğlenmek üzere kullanılması, bu türün sadece bir eğlence vasıtası gibi algılanmasına yol açsa da aslında bilmece, eski çağlarda toplum yaşamında çok ciddi ve önemli işlevleri bulunan bir türdür (Başgöz 1986: 251; Boratav 1997: 113-115). Ancak günümüze doğru yaklaşıldıkça bu işlevlerini kaybeden bilmeceler neredeyse sadece çocuklara yönelik eğlencelik bir türe dönüşmüştür. Bununla birlikte bilmecelerin, kitle iletişim araçlarının olmadığı ya da yaygınlaşmadığı dönemlerde belirli bir geleneğe bağlı kalınarak büyükler tarafından kullanıldığı da bilinmektedir (Türkyılmaz 2009: 46). Türkiye ölçeğinde bilmeceler, radyo ve televizyon gibi araçların hemen her eve girmediği 1980 öncesi yıllara kadar, özellikle de kırsal kesimlerde geleneksel olarak yaşatılmıştır (Kaya 2004: 472). Ancak bugün, yazı ve daha yoğun bir şekilde elektroniğe dayalı iletişim biçimlerinin günlük yaşam üzerinde belirleyici olduğu günümüz kültür ortamında bilmeceler, eğlence aracı olma işlevini de yitirme ve tamamen kaybolma noktasına gelmiştir. Bu anlamda bilmecelerin hayat bulduğu kültür ortamının değişip kaybolması, bu türün artık işlevselliğini kaybedip hayatımızdan çıkmaya yüz tutmasının önemli nedenlerinden birini oluşturmaktadır (Karademir 2010: 9). Tüm bunlara rağmen bilmece, bugün bile, çocukların özellikle dil ve zihinsel becerilerini geliştirmeye yönelik eğitim süreçlerinde önemli bir materyal olarak da kullanılabilir**.

* Bilmecelerin Türk halk edebiyatı bünyesindeki diğer türlerle ilişkisi için bkz.: İçel 2010: 23-36.

** Bilmecelerin dil-düşünce bağlamında eğitimdeki yeri ve önemiyle ilgili tespit ve değerlendirmeleri için bkz: Balta 2013.

2. Yazılı Kültür Ortamı ve Bulmaca

Yazının icadı ve zamanla yaygınlaşması, insanlığın bugüne ve geleceğe uzanan gelişim çizgisindeki en önemli kırılma noktalarından biridir. Matbaanın gelişimiyle derinlik kazanan bu kırılma, sonraki yıllarda icat edilecek tüm teknolojilerin de zeminini oluşturur. Ancak “teknoloji” denince makinelerin ve gelişmiş elektronik sistemlerin akla geldiği günümüzde yazı, bir teknoloji gibi algılanmamaktadır. Bu algılama biçimine karşı çıkan Walter Ong (1999: 101), yazının teknoloji olduğunu vurgular. Ong’a göre, günümüz insanı matbaa ve bilgisayarı kolaylıkla teknoloji olarak nitelendirmesine rağmen yazıyı teknoloji olarak görme konusunda zorlanmaktadır. Aslında bu durum, günümüz insanının, yazıyı tamamen içselleştirmiş ve benliğinin ayrılmaz bir parçası hâline getirmiş olmasından kaynaklanır. Ancak yazı, özellikle de alfabeli yazı, önemli bir teknolojidir. Dahası yazı, matbaa ve bilgisayar teknolojilerine göre çok daha zorlayıcıdır. Çünkü yazı, özünde sözlü, yani konuşmaya dayalı olan kelimeyi görsel mekâna yerleştirmiştir. Dolayısıyla hem matbaa hem de bilgisayar, dinamik sesi suskun mekâna indiren ve kelimeyi yaşanan andan koparan yazının açtığı yolda ilerlemişlerdir yalnızca (Ong, 1999: 101, 146). Bu çerçevede, zamanla kendi kültür ortamını da meydana getirmiş olan yazı, en başta tamamen sözlü kültür ortamında yaşayan insanın, bugün yaşamını büyük oranda kuşatmış olan elektronik kültür ortamına geçişinin de temel basamağıdır.

Menkıbelerin sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına geçişini değerlendirdiği bir çalışmasında Aynur Koçak, yazılı kültür ortamıyla ilgili şu belirlemelerde bulunur:

Yazılı kültür ortamı sözlü kültür ortamının devam ettiği dönemlerde yazının icadıyla ortaya çıkan ve iletişim malzemesinin birtakım ses değerleri yüklenen sembollerle ifade edilmesi ve iletişim malzemesinin papirüs, deri, taş, tahta ve kâğıt gibi yüzeylere yazılmasıyla doğmuştur. [...] Sözden yazıya geçişte olduğu gibi, yazının benimsenmesinde ve kullanım şekillerinde de aşamalar görülür. Bir teknoloji olan yazı, toplumların hayatına girerken önce el yazması, zamanla taş basması ve en son matbaa ile karşılaşır. (Koçak 2005: 277)

Koçak’ın on yıl önceki bir çalışmasından aktarılan bu belirlemelere, yazının, günümüzün elektronik kültür ortamındaki bilgisayar ve internet teknolojileri sayesinde artık matbaayı da aşan yeni bir zemin bulduğu da eklenebilir. Bu çerçevede, Koçak’ın da belirttiği gibi, insanın genel anlamda yazılı kültür ortamına geçişi ve bu ortamdaki gelişmesi tek vasıtayla ve birdenbire olmamıştır. İnsanın yazı kullanmaya başlamasının en fazla beş bin yıl geriye gidebildiğini belirten Özkul Çobanoğlu (2000: 123-124), “yazılı kültür” kavramıyla asıl kastedilenin, çok sınırlı kullanılan ve sözlü kültür ortamının etkisinden kurtulmamış olan yazılı yapının değil; özellikle matbaanın yaygın olarak kullanımıyla ortaya çıkan ve insanın düşünme şeklini etkileyen yazılı kültür olduğunu ifade eder. Bu çerçevede, yazının önceleri çok sınırlı sayıdaki uzman gruplarca kullanıldığını, ancak zamanla yaygınlaştığını belirten Raymond Williams (1993: 93), yazı öncesi toplumların ve marjinal yazılı toplumların “sözel” edebiyatının çok karmaşık aşamaları izleyerek yazıya geçtiğini ve dahası bu kültür içinde yol alarak geliştiğini ifade eder. Williams, bu süreci şöyle değerlendirir:

Yazı, (i) sözel anlatımın ve geleneğin hâlâ önde geldiği toplumlardaki destekleme ve kaydetme işlevinden, (ii) bu işlevin, sözel gösterimi sağlamak için

yazılı anlatımla kaynaştığı bir aşamadan ve (iii) sadece okunmak için yazılmış anlatımın yer aldığı bir ilerideki aşamadan geçerek, (iv) bütün anlatımların adeta sessizce okunduğu ve en azından bu nedenle de “edebiyat” şeklinde genelleştirildiği daha sonraki ve çok bildik bir aşamaya geçmiştir. (Williams 1993: 93)

Williams’ın işaret ettiği çizgide gelişim gösteren yazılı kültürün hareket noktasını oluşturan “yazı”, çeşitli açılardan eleştirilere de konu olmuştur. Örneğin Platon ve onun aktarımlarıyla Sokrates’in yazıyla ilgili düşüncelerine değinen Ong (1999: 98), “Platon yine Sokrates’in ağzından yazının belleği çürüttüğünü söyler. Yazıya alışan unutkan olur, kendi öz kaynaklarından yararlanacağına dış kaynaklara bağımlı kalır ve öz kaynaklarını yitirir. Yazı, zihni zayıflatır.” değerlendirmelerini aktarır. Bununla birlikte, haklılık payı oldukça yüksek olan bu eleştirilerin bile ancak yazı aracılığıyla bugüne ulaşabildiği düşünülürse; yazının, aslında bir mekâna bağlayarak somutlaştırdığı sözün yerini almış olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu hâliyle yazı, bireysel belleği tembelleştirip zayıflatırken toplumsal belleği güçlendirmektedir.

Yazının, sözü mekâna bağlama özelliği, daha önce sözlü kültür ortamında karşılanan birtakım ihtiyaçların zamanla yazılı kültür ortamında da karşılanmasının önünü açmıştır. Bu çerçevede bir taraftan sözlü kültür materyalleri olduğu gibi yazıya aktarılırken diğer taraftan da, benzer ihtiyaçları karşılamak üzere, bunlara alternatif olacak yeni formlar ve materyaller ortaya çıkarılmıştır. Elbette yazının icadıyla başlayan bu süreç, yazı kullanımının arttığı günümüze doğru yaklaşıldıkça yoğunlaşmıştır. Bu çerçevede, Türkiye ölçeğinde sözlü kültür ortamındaki bilmecelerin de işlevi, yazılı kültür ortamının kitle iletişim araçları olan gazete ve dergilerin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan bulmacalara aktarılmıştır. Başka bir deyişle, sözel olarak sorulan ve aynı şekilde cevaplanan bilmecenin, en azından soru-cevap mantığı ve eğlenerek bilgilenme işlevi; yazılı kültürün sözlü kültüre baskın geldiği ortam ve şartlarda, yazılı olarak sorulup cevaplanan bulmacaya yüklenmiştir.

Bulmacalar genel olarak gazete, dergi ve müstakil bulmaca kitaplarında yer alır. Dolayısıyla bulmacanın yer aldığı ortam, hem hazırlayanı hem de çözeni için okuryazar olma önkoşulunu taşır. Bu hâliyle bulmaca, “yazı” ile ilişkilidir ve tam anlamıyla bir yazılı kültür ortamı ürünüdür.

Türkçe Sözlük’te (1998: 355), “Çeşitli biçimlerde düzenlenen ve düşündürerek, aratarak buldurmaya amaç edinen oyun” şeklinde açıklanan bulmaca, yapı ve tür açısından oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir (Tikbaş 2011: 15-21). Ancak en çok bilinen ve hemen her gazetede yer alabileni, “kare bulmaca” ve “çengel bulmaca” olarak bilinen türleridir. Bu anlamda, bugün bilinen şekliyle ilk örneği 1913’te New York’ta gazeteci Arthur Wayne tarafından geliştirilmiş olan bulmaca, 1920’lerden itibaren tüm dünyaya yayılır (Swift 2015: 188-189)*. Türkiye’de de bulmaca ilk kez, 1925 yılında Resimli Mecmua’nın dördüncü sayısındaki “Bilmeceler ve Zevkli Düşünceler Sahifesi”nde yer alır (Tikbaş 2011: 10-13). Bugün ise günlük gazetelerin hemen hepsi, ya sayfaları arasında ya da yayın eki olarak bulmacaya yer vermektedir.

Bulmacayı, hazırlanmasından yayınlanmasına önemli bir “endüstri” olarak değerlendiren Olivia Swift (2015: 181); bulmacaların, gazete ve benzeri materyallerin satın

* Bulmacanın dünyada ve Türkiye’deki tarihî gelişimi, biçim ve tür özellikleri, işlevleri vb. konularda geniş bilgi için bkz.: Tikbaş 2011.

alınmasında güdüleyici bir etkisinin olduğunu belirtir. Swift ayrıca, “Üstelik bulmacalar, sadece basit bir yayın sattırma aracı değildir; yayının kültürel yapısının reklamını da ortaya koymaktadır.” (2015: 181) diyerek bulmacanın ideolojiyle ilişkisine vurgu yapar. Bu çerçevede Türkiye’de de bazı gazetelerin, yayın politikalarını da şekillendiren ideolojik duruşlarını, yayınladıkları bulmacalara çok belirgin bir şekilde yansıtıkları görülmektedir (Dursun 2009). Bu durum bulmacaları, bir eğlenme ve bilgilenme aracı olmanın ötesinde, ideolojik bir aygıtta da dönüştürmektedir.

Başlı başına bir yazılı kültür ürünü durumundaki gazetede doğup yaygınlaşmış olan ve bugün de hemen her gazetede yayımlanan bulmaca, teknolojik gelişmelere paralel bir şekilde önce televizyonlarda (Tıkbaş 2011: 42-43), ardından da bulmaca sitesi ve forumları olarak internet ortamında yer almıştır. Bu çerçevede, esas itibarıyla yazıya dayanan bulmaca, yine bu karakterini koruyarak elektronik kültür ortamında da kendine yer bulabilmektedir.

3. Elektronik Kültür Ortamı ve Bilgi Yarışması

İletişim biçim ve araçlarındaki değişimler, kültürü meydana getiren unsurların üretim, taşınma ve tüketim gibi süreçlerini de doğal olarak etkiler ve bunların, şartlara göre değişmesine, başka bir forma dönüşmesine ya da tamamen ortadan kaybolmasına neden olur. Üretilen her yeni iletişim teknolojisi, bir taraftan önceki teknolojilerin oturtulduğu zeminden, kullanıma sunduğu kültürel pratiklerden ve bu pratiklere bağlı alışkanlıklardan yararlanırken diğer taraftan da varlığını pekiştiren yeni birtakım üretim, tüketim ve kullanım pratikleri de geliştirmektedir (Binark 2015: 10). Bu anlamda elektronik kültür ortamı da, doğal olarak hem kendisinden önce ortaya çıkmış olan sözlü ve yazılı kültür ortamlarının imkânlarını kullanır hem de kendine özgü pratiklerini geliştirir.

Her türlü elektronik cihazı içeren elektronik kültür ortamı, Türkiye’de, 1900’lü yılların başında gramofonla başlar ve ilerleyen yıllarda radyo, pikap-plak, kasetçalar-kaset, televizyon gibi teknolojilerle gelişerek devam eder (Çobanoğlu 2000: 152-158). Ancak günümüzün bilgisayar ve özellikle internet gibi çok daha gelişmiş teknolojileri ve bunlarla desteklenen cep telefonu gibi yenilikleri, elektronik kültürü apayrı bir boyuta taşımıştır. Bu bakımdan gramfondan itibaren plak, kaset ve CD gibi araçlarla tek yönlü ve sabitleşmiş, ya da ilk dönem radyo ve televizyonları gibi çok sınırlı düzeyde geribildirimi olan bir iletişim şekline sahip teknolojiler ile özellikle internet ve cep telefonu sayesinde rahatlıkla interaktif hâle gelebilen ve anında değişime imkân sunan günümüz teknolojisini aynı elektronik kültür dairesinde ele almak tartışmaya açık bir konudur. Örneğin bu konuya dikkat çeken Mete Taşlıova (2014: 81), âşıklık geleneğinin elektronik ortama taşınmasıyla ilgili bir çalışmada, cep telefonu ve internet kullanılarak interaktif hâle getirilen televizyon yayınları için elektronik yerine “dijital platform” ifadesini tercih etmektedir. Bu anlamda, günümüz televizyonlarında sunulan pek çok program türü gibi, özellikle telefon bağlantısı veya kısa mesajla yayına televizyon izleyicisinin de dâhil edilebildiği bilgi yarışmalarını da, elektronik kültür ortamı içinde dijital platform ürünü olarak değerlendirmek mümkündür.

Televizyon, günümüzde kültürü aktif olarak üreten ve bu konuda belirleyici olan bir güçtür, ancak aynı zamanda içinde bulunduğu kültür çevresinin de bir ögesidir (Aytaç 2002: 150). Başka bir deyişle televizyon, çeşitli kaynaklardan beslenerek ürettiği kültü-

rü geniş kitlelere taşır ve bunu yaparken, kendisinin de bir parçası olduğu kültüre yön verir. Bu anlamda, Türkiye’de elektronik kültür ortamının en yaygın ve etkili aracı olan televizyonlar, “yayın hayatına başlamalarıyla birlikte Türk insanının yaşamını, değiştirmeye ve yeniden biçimlendirmeye başlamıştır” (Özdemir 2005: 245). Ancak televizyon, her ne kadar elektronik kültür türünü olsa da, kendisinden önce oluşmuş yazılı ve sözlü kültürden de doğal olarak kopmuş değildir. Nitekim sözlü ortam, yazılı ortam sonrası uğradığı tüm değişimlere rağmen ortadan kalkmayıp devam etmiştir (Yıldırım 1998: 95) ve bu nedenle yazılı kültür kaynakları, sözlü kültürle ilişkileri nedeniyle, sözlü kültür biliminin inceleme alanına girebilmiştir (Çobanoğlu 1999: 66). Bu durum, doğal olarak elektronik kültür ortamı için de geçerlidir. Yani hem sözlü kültür hem de yazılı kültür, elektronik kültür ortamı içinde değişip dönüşerek ve yeni formlar içine girerek de olsa varlığını korumuştur. Bu anlamda, Türk sözlü kültüründeki bilmecelerin ve onların yazılı kültürdeki yansımaları niteliğinde olan bulmacaların, elektronik kültür ortamındaki iz düşümünü de bilgi yarışmaları oluşturmaktadır.

Günümüz televizyonlarında, soru-cevap esasına dayanan yarışma programlarının ilk örnekleri 1920’li yıllarda Amerika’da ortaya çıkar ve 1950’lerden itibaren de televizyona taşınarak yeni bir türe dönüşür (Anderson 1978’den akt. Dursun ve Evirgen 2014: 134-135). Türkiye’de ise televizyonda yayınlanan ilk bilgi yarışması, 1950’lerden itibaren deneme yayınları yaparak çok kısıtlı bir kitleye ulaşan İTÜ-TV’de, Halit Kıvanç ile Vural Tekeli’nin sunuculuğunda 1963’te yayınlanan ve aslında bir liseler arası bilgi yarışması olan “Talih Kuşu” programıdır (İSMMMO 2010: 118). Ancak özellikle yaygınlık ve etki açısından gerçek anlamda ilk bilgi yarışması ise yine Halit Kıvanç’ın sunuculuğunda 1969-1973 yılları arasında yayınlanan “Bildiklerimiz, Gördüklerimiz, Duyduklarımız” adlı programdır (Kıvanç 2002: 83-87). İlk örneklerinde yarışmacılara daha entelektüel soruların yöneltildiği ve kazananlara mütevazı ödülleri verildiği bilgi yarışmaları, ilerleyen yıllarda, değişen sosyokültürel ortamla birlikte büyük bir değişim yaşar. Özellikle 1980’li yıllarda toplumsal düzlemde gerçekleşen liberalleşme süreciyle birlikte yarışma programları; türsel melezleşmeye maruz kalır, eğitici ve bilgilendirici işlevi magazin-eğlence dünyasına yönelik olarak yeniden yapılandırılır ve böylece entelektüel bilgi yerine gündelik bilgiyi ölçerken izleyicide yarattığı heyecandan beslenen bir “televizyon şovu”na dönüşür (Dursun ve Evirgen 2014: 126-127, 140). Bu şovların başarısı, 2000’li yıllardan itibaren, benzer ad ve formatlarla birbirlerini taklit de edebilen çok sayıda yarışma programının ekranlarda yer almasına yol açar (Sekmen 2010: 82-83). Ayrıca, ekranlarda yer alan bilgi yarışmaları ya da benzer niteliklerde başka yarışmalar, bugün elektronik kültürün en önemli ortamı olan internette de bireysel kullanıcıların hizmetine sunulmaktadır. Kullanıcılar, çeşitli sitelerde yer alan bu yarışmaları çevrimiçi olarak ya da akıllı telefon ve benzeri elektronik cihazlara indirerek cevaplayabilmekte ve böylece kendilerini sinayip eğlenebilmektedir.

4. Bilmecedan Bulmaca ve Bilgi Yarışmasına Dönüşüm

Bilmecedan bulmaca ve bilgi yarışmasına dönüşüm, aslında türsel bir değişim değil kültür ortamlarındaki değişimlerin bir sonucudur. Bu çerçevede, sonradan gelişen yazılı ve elektronik kültür ortamları sözlü kültürü de etkisi altına almış ve sözlü kültür bünyesindeki çeşitli edebî türlerin yüzeysel de olsa işlevlerini üstlenebilecek yeni içerikler meydana

getirerek birtakım dönüşümlere neden olmuştur. Bununla birlikte Türkiye’de, 21. yüzyıl- da olunmasına rağmen okuryazar oranının hâlâ %100’e ulaşamadığı (TÜİK 2015), ancak önemli bir kısmında birden çok olmak üzere hemen her evde televizyonun bulunduğu (Arun 2010: 189) düşünülürse, elektronik kültürün yazılı kültüre göre daha baskın olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu anlamda bireysel ve toplumsal yapıdaki değişimlere bağlı olarak iyi ya da kötü “vakit geçirme”nin temel aracı hâline getirilen televizyon ve internet merkezli medya kültürü, sözlü edebiyatın bütün türlerinin hatta sözlü kültür ortamında geliştirilen sosyal ilişkilerin bile yerini alma noktasındadır (Çevik 2014: 188-120). Bu çerçevede sözlü kültür ürünü olan bilmecenin de işlevsel anlamda yerini yazılı kültürde bulmacaya, elektronik kültürde de bilgi yarışmasına bıraktığı söylenebilir.

Bilmecenin bulmaca ve bilgi yarışmasıyla ilişkisi ya da bilmecenin, yerini bulmaca ve bilgi yarışmasına bıraktığı düşüncesi bu üç türün işleyiş prensibi ve işlevlerinin yakınlığından kaynaklanmaktadır. Şöyle ki bilmece, temelde soru-cevap prensibine dayanır ve eğlenme, boş zamanı değerlendirme, bilgilenme, cevaplayan açısından kendini sınama ve başkalarına üstünlük sağlama gibi işlevlere sahiptir. Bu anlamda bulmaca çözmek ve televizyon başında bilgi yarışması izlemek de benzer bir prensibe ve işlevlere sahiptir. Bu çerçevede, daha 1979 yılında yayımlanan çalışmalarında -gelişmekte olan elektronik kültür ortamının etkisiyle- bilmecelerin yavaş yavaş kaybolduğuna değinen Âmil Çelebioğlu ve Yusuf Ziya Öksüz (1979: 8), “Millî kültürümüzün her sâhası gibi, bir hikmetler hazînesi olan bilmecelerimiz de maalesef, kadir-bilmezliğimizin bir neticesi olarak târihe mâl olmak üzeredir.” tespitini yapar. Çelebioğlu ve Öksüz ayrıca Ahmet Uysal’ın 1975’te yayımlanan bir çalışmasındaki fıkralarla ilgili önemli tespitlerinin bilmeceler için de geçerli olduğunu belirtir. Uysal’ın söz konusu tespitleri şöyledir:

Radio ve televizyon gibi kitle yayın araçlarının memleketimizde hızla gelişmeye başlaması ve yavaş yavaş yurdun her yanına ulaşması karşısında, diğer folklor türünleri gibi fıkralarımız da yavaş yavaş âile, arkadaş ve kahve sohbetlerinin bir özelliği olmaktan çıkacaktır. Çünkü halkımız da Amerikalı ve Avrupalıların yıllarca evvel olduğu gibi, konuşma zevkini kaybetmiş pasif seyirciler durumuna girmeleri bir zaman meselesidir. Bunun gecikmesini hatta hiç olmasını dilerken televizyona sâhip olan köy kahvelerinde tatlı sohbetlerin yerini bir ekrana dikilmiş donuk gözlerin aldığını ve mahallî kültürün bir kitle kültürü tarafından silinip süpürülmekte olduğunu görmemek ve bunun karşısında üzülmemek imkânsızdır. (Uysal 1975: 177’den akt. Çelebioğlu ve Öksüz 1979: 16)

Uysal’ın bu çok önemli öngörülleri, Çelebioğlu ve Öksüz’ün de belirttiği gibi bilmeceler için de geçerlidir; hatta artık 2010’lu yılları yaşadığımız günümüzde, fıkralardan daha çok bilmeceler için tamamen gerçekleşmiş durumdadır. Benzer tespitleri, üstelik bilmece-bulmaca-bilgi yarışması çizgisinde, yaklaşık 20 yıl önce Altan Alperen de yapar. Bilmecelerin hızla kaybolduğunu kaydeden Alperen, bu folklorik ve edebî türe sahip çıkılması gerektiğini vurgular ve şu tespitlerde bulunur:

Günümüzde gazetelerde ve çeşitli dergilerde okuyucunun vaktini hoşça geçirmesi, boş zamanlarını değerlendirmesi için, resimlerle, kelimelerle, rakamlarla düzenlenen oyunlar, bilmecelerin zeka ve bilgi oyununa dönüşmesinden doğmuştur. Fakat bu tip bilmecelere bulmaca adı verilir. [...] [K]itap ve gazete

gibi yayın araçlarının her yana kolaylıkla dağılması, radyo televizyon gibi uygunluk araçlarının geniş halk kitlelerine yayılması gibi nedenlerle halk zekası ve düşüncesinin ürünü olan folklor maddeleri unutulmağa ve terk edilmeğe başlamıştır. [...] Günümüzde basın-yayın araçlarında bilmece türü yerini bulmacaya ve bilgi yarışmalarına bırakmıştır. [...] Çağımızın bilimcesi sayılan bu bilgi yarışmaları ne yazık ki toplumun kültürünü değil, bireylerin genel kültürünü (ansiklopedik bilgiyi) yansıtmaktadır. (Alperen 1996: 118-119, 125)

Alperen'in de bu tespitlerinde işaret ettiği üzere, bilimceden bulmaca ve bilgi yarışmasına dönüşüm, teknolojik gelişmelere bağlı birtakım sosyal ve kültürel değişimlerle ilgilidir. Kültür ortamlarında meydana gelen değişimler, sözlü kültürdeki bilimcenin yerine yazılı kültürde bulmacanın, elektronik kültürde de televizyonlarda sunulan bilgi yarışmalarının ikame edilmesine yol açmıştır. Bilimceden bulmaca ve bilgi yarışmasına doğru yaşanan söz konusu dönüşüm, bu üç tür ve üretilip yaşatıldıkları kültür ortamlarıyla ilişkileri çeşitli açılardan karşılaştırılarak daha net anlaşılabilir. Bu çerçevede bilimce, bulmaca ve bilgi yarışması birkaç maddede şu şekilde karşılaştırılabilir:

1. Bilmece, bulmaca ve bilgi yarışmasının karşılaştırılmasında dikkat edilmesi gereken en önemli özellik, bu türlerin farklı kültür ortamlarına ait olmasıdır. Çünkü karşılaştırma yapılırken ortaya çıkan tüm ölçüt ve özellikler, türlerin ait olduğu kültür ortamlarının genel karakteristiği çerçevesinde şekillenmektedir. Bu çerçevede bilimce sözlü; gazete, dergi ya da müstakil kitaplarda karşılaşılan bulmaca yazılı; televizyonlarda sunulan bilgi yarışması ise elektronik kültür ortamının ürünüdür. Ancak bulmacaların ait olduğu yazılı kültür ortamı, bu ürünlerin en baştan beri yer aldığı gazete ve dergi yayıncılığıyla; bilgi yarışmalarının ait olduğu elektronik kültür ortamı ise televizyon yayıncılığıyla ilgilidir. Bu bağlamda bilimce-bulmaca ve sözlü-yazılı kültür ilişkisi Türk kültürü özelinde ayrıca ele alındığında, sözlü kültürdeki bilimcenin yazılı kültürdeki karşılığı sayılabilecek muamma ve lügazların da göz önünde bulundurulması gerekir. Nitekim Esma Şimşek de, bilimcilerle ilgili tasnifinde muamma ve lügazı, "Bilmece Yerine Söylenen Şiirler" başlığı altında değerlendirir (Şimşek 2003: 235). Bugün sözünü ettiğimiz bulmacalardan çok daha önce, hem Âşık şiirinde (Onay 1996: 379-387) hem de Divan şiirinde (Dilçin 1997: 489-490) yer alan ve bir bakıma bilimce işlevi yüklenen muamma ve lügazlar da, özellikle Divan şiiri kapsamında yazılı olarak ortaya konmuşlardır. Ancak sözlü kültür ortamındaki bilimcenin yaygınlığı karşısında, ilgilenmek için okuryazar ve eğitilmiş olma önkoşulunu gerektiren Divan şiiri muamma ve lügazları, her ne kadar yazılı kültür ürünleri olsalar da, en azından hedef kitle açısından bilimcenin yazılı kültür ortamındaki karşılığı olarak düşünülemezler. Bu anlamda bilimce-muamma/lügaz ilişkisine kıyasla bilimce-bulmaca arasında daha güçlü bir korelasyon bulunmaktadır.

Kültür ortamlarının ortaya çıkma ve gelişme seyrinin "sözlü-yazılı-elektronik" şeklinde bir kronoloji izlediği göz önünde bulundurulursa, bilimce-bilgi yarışması ilişkisinin de bulmacadan bağımsız bir şekilde ele alınması pek mümkün görünmemektedir. Çünkü bulmacaların Amerika'da yazılı/basılı medya organları olan gazete ve dergilerde ortaya çıkıp gelişmesi gibi, bilgi yarışmaları da, yine Amerika'da radyolarda başlamış olmakla birlikte, kitlesel etki ve yaygınlık açısından görsel medyanın, başka bir deyişle televizyon kültürünün ürünüdür. Bu bakımdan bulmacanın bilimce yerine, bilgi yarış-

masının ise bilmeceyle birlikte bulmacanın yerine ikame edildiğini düşünmek daha gerçekçi olacaktır. Nitekim Fadime Tikbaş (2011: 3) da bulmacalarla ilgili yüksek lisans tezinde; bulmacaların, televizyonlarda bilgi yarışmasına dönüştüğüne dikkat çekmektedir.

Bilmece-bulmaca-bilgi yarışması arasındaki ilişkinin anlaşılması için sözlü-yazılı-elektronik kültür ilişkisindeki seyirin ve ortaya koyduğu değişikliklerin dikkatlice irdelenmesi gerekir. Bu çerçevede, teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan yeni elektronik medya ile bellek dışı kaydın, dolayısıyla da yapay belleğin mümkün olduğu bir çağa girildiğini belirten Jan Assmann (2015: 17), bunun, matbaa ve ondan önce yazının keşfine eşdeğerde bir kültürel devrim anlamına geldiğini ifade eder. Yazı, kâğıt ve matbaanın icadıyla “medeniyet” tanımı ve algısının da değiştiğine dikkat çeken Nebi Özdemir (2008: 35-36) ise, bu gelişmelerle toplumların yazılı kültür temelinde yeniden kurgulanmaya başladığını, böylece ilerleyen yıllar için elektronik, dijital ve sanal kültür çağlarının kapısının da aralandığını belirtir. Özdemir (2008: 36) ayrıca, “Bu dönüşüm, kültür ortamlarının, kümelerinin, kurumlarının, araçlarının, anlayışlarının ve aktörlerinin farklılaşması anlamına da gelmektedir.” değerlendirmesini yapar. Bu anlamda elektronik kültür ortamına geçişte belirleyici bir konumu olan yazılı kültür, elektronik ortamın şekillenmesinde de etkili olmuş ve hem kendisini hem de sözlü kültürden kendisine aktarılan birikimi elektronik kültüre taşımıştır. Elektronik ortamın içeriğini tabii ki başlı başına yazılı kültür ürünleri oluşturmaz. Bu içeriğin oluşumunda ve sunumunda, elbette sözlü kültür de doğrudan doğruya etkilidir. Ancak konuya bilmece, bulmaca ve bilgi yarışması özelinde bakıldığında; bilmece, bilgi yarışmasına daha çok bulmaca üzerinden aktarıldığı söylenebilir.

2. Bilmece Türk halk edebiyatı dairesinde, kısa hacimli de olsa bir edebî türdür. Başka bir ifadeyle, bilmece edebî bir üründür. Bu bakımdan bilmece, sanatsal bir yönü, estetik bir boyutu vardır. Oysa ne bulmaca ne de bilgi yarışması sanatsal, estetik bir boyuta sahiptir. Bulmacanın okurları, bilgi yarışmasının da izleyicileri bilgilendirme ve eğlendirerek iyi vakit geçirmelerini sağlama gibi tüketiciye yönelik amaçlar taşıdıkları düşünülse de; aslında bu ürünler, tüketicinin değil üreticinin asli amacına hizmet eden birer araçtan başka bir şey değildir. Çünkü bulmacanın üreticisi, okurun ilgisinden istifade ederek basılı yayını satma amacındayken bilgi yarışmasının üreticisi de izleyicinin ilgisinden istifade ederek programı izletme amacındadır. Nitekim, aslında birer ticari kuruluş olan gazete ve televizyon gibi kitle iletişim araçları, okurun ya da izleyicinin ilgisini toplamak ve bu ilgiyi reklamcılara satmak (McQuail ve Windahl 2005: 76) şeklinde genel bir amaca sahiptir. Bu anlamda basılı ürünlerdeki bulmacaların varlığı, “tiraj”; televizyonlardaki bilgi yarışmalarının varlığı da “rating” kavramıyla yakından ilişkilidir. Bu durum da, bilmece, bulmaca ve bilgi yarışmasının birer edebî ürün olmasına karşılık bulmaca ve bilgi yarışmasının gerçekte ticari değere sahip birer meta olduğunu ortaya koymaktadır.

3. Bilmece gerçek anlamda sözlü kültür ürünüdür. Geleneksel olarak varlığını ortaya koyabilmek için biri soran, biri de cevaplayan olmak üzere en az iki kişiye ihtiyaç duyar. Bu hâliyle bilmece sormak ve cevaplamak, sosyal bir eylemdir. Bulmaca çözmek ve televizyonda bilgi yarışması izlemek ise temelde bireysel eylemlerdir ve kişiyi yalnızlaştırıcı niteliktedir. Nitekim bulmaca çözen ya da televizyonda bilgi yarışması izleyen kişi,

bu eylemleri gerçekleştirebilmek için aynı ortamı paylaşacağı ikinci bir kişiye ihtiyaç duymaz. Bu çerçevede bulmaca çözmene "yalnızlığa/tek başınalığa bağlı doğası"ndan söz eden Olivia Swift (2015: 174), bulmaca karelerinin oluşturduğu çubuklu düzenin, Frankfurt Okulu eleştirel teorisyenlerinden Theodor Adorno'nun tanımladığı Kültür Endüstrisi'nin hapishanesini temsil ettiği görüşündedir (Swift 2015: 173).

Benzer bir durum, televizyon kültürünün metası olan bilgi yarışmaları için de söz konusudur. Gerçi bilgi yarışmalarının çekildiği televizyon stüdyolarında soruyu programın sunucusu sorar, yarışmacı veya yarışmacılar da cevaplar. Bilgi yarışması, bu hâliyle sosyal ve sözlü bir iletişim ortamında gerçekleşiyor gibi görünse de esas itibarıyla durum böyle değildir. Çünkü yarışma, yarışmacı ya da izleyici olarak stüdyo ortamında bulunanlar için değil, televizyon karşısında programı izleyecek kitleler için çekilmektedir. Bu da, pasif durumda ekran başında bilgi yarışması izlemenin, özünde sosyal bir eylem olmadığı anlamına gelmektedir. Bununla birlikte bilgi yarışması, elektronik kültür ürünü olmasına rağmen, özellikle basılı bir materyal hâlindeki bulmacaya kıyasla sınırlı da olsa bir sözellik içerir. Bu çerçevede John Fiske (1992: 265) televizyonlardaki yarışma programlarının sözlü kültüre dayandığını ve bu durumun onlara, izleyiciyle güçlü bir etkileşim kurma imkânı tanıdığını belirtir. Ancak genel olarak televizyon kültürünü "yanılsama" hatta "yalan" şeklinde ele alan Barry Sanders (1999: 45) ise, şu değerlendirmeyi yapar: "Televizyon, sözellikten binlerce adım uzaktadır; bu kutu, bize içinde birbiriyle özgür ve kolayca dökülen sözlerle sohbet eden gerçek insanlar varmış yanılsamasını sunar. [...] Gerçek sözellik açısından televizyon yayınları sessel ve görsel bir yalan olmanın ötesine geçemez". Buna rağmen geniş kitlelerin kültürel kaynak olarak televizyon yayınlarına bağlı olduğuna değinen David Morley ve Kevin Robins (2011: 102), bu kitlelerin, eğlenme ya da bilgilenme açısından gereksinimlerini az ya da çok bu kaynak aracılığıyla giderdiğini belirtir. Bu durumun büyük oranda geçerli olduğu Türkiye'de de, "abartılı" bir orana sahip olan televizyon izleme eylemi, televizyon kanallarının sayısı ve programların yapısı nedeniyle de "televizyon bağımlılığını" sürekli kılmaya yönelik bir hâldedir (Taşlıova 2011: 127). Bu bakımdan gerçek bir bağımlılığa dönüşebilen televizyonda bilgi yarışması izleme eylemi de sosyal değil, bireysel bir eylem olma özelliğindedir.

Sosyallik-bireysellik konusunda dikkat edilmesi gereken başka bir nokta da, bilmececin aksine bulmaca ve bilgi yarışmasının insana değil; madde, meta ve teknolojiye bağımlı olmasıdır. Bu anlamda bulmaca çözmek için en basit şekliyle bulmacanın basılı olduğu bir kâğıda ve kaleme ihtiyaç vardır. Bilgi yarışması izlemek için de elektrik, televizyon, bilgisayar, internet vb. teknolojik araçlar gereklidir. Bu açıdan, en azından ikinci bir insanın varlığına bağımlı olan bilmece geleneği, doğası gereği sosyal bir nitelik taşıırken; bulmaca çözmek ve bilgi yarışması izlemek, insanın ve sözel iletişimin yerini almış olan madde ve teknolojiye bağımlılığı nedeniyle özünde bireysel niteliktedir.

4. Bilmece, bulmaca ve bilgi yarışmasının üçünün de işleyişi soru-cevap prensibine dayanır. Böyle olmakla birlikte bilmece, bu prensip açısından da birkaç yönüyle diğer iki türden ayrılır. Birincisi, bilmece başlı başına bir sorudan oluşur. Yani tek bir soru bilmeceyi meydana getirir. Ancak klasik anlamda bulmaca ve bilgi yarışması birer sorudan oluşmaz. Bir soru, bulmaca ve bilgi yarışmasının sadece küçük bir parçasıdır. Ö-

neğın, çok bilinen ve cevabı “sabun” olan “Bilmece bildirmece el üstünde kaydırmaca” ifadesi başlı başına bir bilmecedir. Ancak “Kazakistan’ın başkenti (neresidir?)” ifadesi tek başına bulmaca ya da bilgi yarışmasını meydana getirmez. Bununla birlikte cevabı sırasıyla “ateş, rüzgâr, toprak, gök gürültüsü” olan ve altı dizeden meydana gelen “Biz dört kardeşiz/Birimiz yer doymaz/Birimiz koşar yorulmaz/Birisi içerde durmaz/Birisi şarkı söyler/Sesi hoş gelmez” (Çelebioğlu ve Öksüz 1979: 244) örneğinde olduğu gibi bazı bilmeceler birden çok cevabı sorgulayabilmektedir. Ancak böyle bir örnek bile, tek seferde sorulup cevaplandırıldığı için, bilmecenin bir soruluk genel yapısını değiştirmez.

Soru-cevap açısından bakıldığında bilmeceleri, bulmaca ve bilgi yarışmasından ayrılan ikinci özellik, soruların genel karakteriyle ilgilidir. Bu çerçevede bilmecenin sorusu ansiklopedik bir bilgi değildir. Aslında bilmece, kişiyi, verdiği ipuçlarından oluşan çağrışımlar aracılığıyla cevaba götürür. Bu bakımdan bilmece, hafızayı olduğu kadar analitik düşünme becerisini de zorlayıcı ve geliştirici niteliktedir. Oysa bulmaca ve bilgi yarışmasında popüler ya da ansiklopedik bilgiler sorulur. Sorulan soru, muhatapın daha önce hiç karşılaşmadığı bir konudaysa ve belleğinde cevaba dair net bir bilgi yoksa, muhatap ya soruyu cevaplayamamakta ya kendince bir akıl yürütüp tahminde bulunmakta ya da bazı bilgi yarışmalarında olduğu gibi soru çoktan seçmeli ise cevaba dair hiçbir fikri olmasa bile bu seçeneklerden birini seçmektedir. Ayrıca bulmaca çözen ya da televizyonda bilgi yarışması izleyen kişi, cevabını bilmediği bir soruyla karşılaştığında, sözlük ve özellikle de internet kullanarak cevaba kolayca ulaşabilmektedir. Oysa geleneksel olarak kendisine bilmece sorulan kişi, sözlü kültür ortamında bulunduğundan, cevaba ulaşmak için bu tür kaynaklar kullanamamaktadır.

Soru-cevap konusundaki üçüncü bir ayrım da, muhatap açısından sadece cevabın değil aynı zamanda sorunun da önemli olup olmamasıyla ilgilidir. Bu çerçevede, bilmece sorulan kişi için cevabı bulmak kadar sorunun kendisi de önemlidir. Çünkü aynı soruyu, farklı bir ortam ve zamanda kendisi de başkalarına bilmece olarak yöneltebilecektir. Bu, bilmecenin dolaşımında olması ve cevaplamak üzere kendisine yöneltilen kişiler tarafından sözlü gelenekte yine bilmece olarak taşınması anlamına gelir. Dolayısıyla geleneksel ortamda bilmecelerle karşılaşan herkes, yeni bilmecelerin üretilmesi ve mevcut olanların taşınması konusunda aktiftir. Oysa bulmaca çözen ya da bilgi yarışması izleyen kişi için aslolan cevaptır. Bu kişiler soruya değil, cevaba odaklanır. Kişinin, bulmaca ya da bilgi yarışmasında karşılaştığı soru da bir şekilde ilgisini çekmiş olsa ve bunu yine soru olarak başkalarına yöneltse bile, yaptığı iş sadece bir soru sormak olacaktır. Bu anlamda söz konusu kişinin soracağı bir ya da birkaç soru, bulmacayı ya da bilgi yarışmasını sözlü kültürde taşıdığı anlamına gelmez. Başka bir deyişle, cevabı öğrenilen bir bilmecenin başkalarına sorulması yine bilmece kullanmaktır. Ancak bulmaca ya da bilgi yarışmasından öğrenilen bir sorunun başkalarına sorulması bulmaca oluşturmak ya da bilgi yarışması yapmak anlamına gelmez. Bu anlamda geleneksel olarak bilmecenin muhatapı, soruyla da ilgilendiği için taşıyıcı olarak da aktiftir; oysa bulmaca çözen ve özellikle de bilgi yarışması izleyen kişiler ise bu anlamda pasiftir. Söz konusu aktif-pasif olma durumu, bu türlerin “yarışma, diğerine üstünlük sağlama” boyutları için de geçerlidir. Şöyle ki, bilmece cevaplamak, sözlü kültür ortamında gerçekleştirilen sosyal bir eylem olduğu için, cevabın bilinmemesi durumunda kişiyi zor durumda bırakacak niteliktedir. Oysa bulmaca çözmek ve bilgi yarışması izlemek, tek başına yapılabilen eylemler oldu-

ğu için, zor durumda kalmak ya da mahcup olmak ihtimalleri açısından bilmeceye göre daha risksiz eylemlerdir. Bu özellik de bilmece çözeni daha aktif bir noktaya taşıırken, bulmaca çözeni ya da bilgi yarışması izleyeni tamamen pasif bir noktaya taşımaktadır.

5. Bugün her ne kadar zayıflamış olsa da, Türk kültüründe yüzyıllarca yaşatılmış olan bilmece geleneği millî ve yerel bir karakterdedir. Yazılı ve elektronik kültür ortamlarının ürünleri olan bulmaca ve bilgi yarışması ise format olarak 20. yüzyılda ithal edilmiş ve ancak yazılı ve elektronik kültürün gelişmesiyle birlikte son yıllarda yaygınlaşmış türlerdir. Elbette hem bulmacada hem de bilgi yarışmasında millî kültür çerçevesinde sorular da yer alabilir. Ancak burada bilmece, bulmaca ve bilgi yarışması için asıl önemli olan, sorunun millî kültürle ilgili olması değil; bir bütün olarak türün, millî kültür bünyesinde yoğunlup yoğunlunmasıdır. Bu anlamda bilmece, deyimlerde olduğu gibi sözcük sözcük başka bir dile çevrildiğinde anlamını kaybedecektir. Oysa bulmaca ve bilgi yarışmalarında karşılaşılan sorular genel olarak daha formel ve evrensel nitelikte olduğu için sözcük sözcük çevrildiği başka dillerde de anlamlı olacaktır. Bu bakımdan bilmece, millî kültürün, görünenin de ötesinde bilinçaltı bir süreç olarak aktarımında önemli bir araç durumundayken bulmaca ve bilgi yarışması, en azından mevcut yaygın örnekleriyle, böyle bir özelliğe sahip değildir.

Sonuç

Türk kültüründe, sözlü ortam yaratmaları olan ve Anonim Halk edebiyatı bünyesinde üretilmiş kısa hacimli edebî eserler niteliği taşıyan bilmeceler, halk kültüründe yakın zamanlara kadar canlı bir şekilde yaşatılmış ve böylece yüzyılların birikimini yansıtan köklü bir gelenek oluşturmuştur. Ancak bu gelenek, Türkiye’de 20. yüzyılın özellikle ortalarından itibaren gelişme göstermeye başlayan önce yazılı, ardından da elektronik kültür ortamlarının ortaya koyduğu alternatif kültür modelleri nedeniyle, halk edebiyatının birçok türü ve geleneği gibi, zayıflamaya başlamış ve 2010’lu yılları yaşadığımız günümüzde, geleneksel varlık alanı anlamında tamamen yok olma noktasına gelmiştir.

Bilmece, temelde soru-cevap prensibine dayanır ve kişilerin sosyal bir bağlamda eğlenme, bilgilenme ve yarışma psikolojisiyle diğerlerine karşı üstünlük sağlama gibi ihtiyaçlarını karşılar. Böylece, kişilerin bir bakıma nitelikli vakit geçirmelerinin aracı olarak işlevsellik kazanan bilmece; bu işlevini -işleyiş prensiplerinin ve karşıladıkları ihtiyaçların benzerliği dolayısıyla- yazılı kültür ortamında bulmacaya, elektronik kültür ortamında da bilgi yarışmasına bırakmış durumdadır. Başka bir deyişle, sözlü kültür ürünü olan bilmecenin yerine yazılı kültür ortamında bulmaca, elektronik kültür ortamında da bilgi yarışması ikame edilmiştir. Bu nedenle, özellikle elektronik kültürün yaygınlaşmış sözlü ve yazılı kültürü tam anlamıyla etkisi altına almaya başladığı 1980’li yıllara kadar, organik bir ilişki çerçevesinde soran ve cevaplayan taraflar olarak bilmece geleneğini yaşatan kişiler, bugün artık mekanik bir ilişki kurdukları bulmacaları çözmekte ve/veya televizyon karşısında tamamen pasif bir hâlde bilgi yarışması izlemektedir. Böyle olmakla birlikte bulmaca ve bilgi yarışmasının, tüm yönleriyle bilmecenin işlevlerini yerine getirdiğini söylemek pek mümkün değildir. Çünkü her ne kadar yüzeysel olarak benzer özellikler taşısalar da bilmece, bulmaca ve bilgi yarışması; farklı kültür ortamları

rının çok farklı özellikler taşıyan üç farklı ürünüdür. Nitekim yukarıda da karşılaştırıldığı üzere bilmece, aslında bulmaca ve bilgi yarışmasından birçok yönüyle farklılık göstermektedir. Özellikle bilmecenin sosyal boyutu karşısında bulmaca çözenin ve bilgi yarışması izlemenin bireyselliğe dayanan ve bu nedenle yalnızlaştırıcı niteliğe sahip olan yapısı; bilmecenin, bulmaca ve bilgi yarışmasına göre çok daha işlevsel bir tür olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, bugün artık bulmaca çözmeye ve bilgi yarışması izleme eylemlerinin, sözlü kültür ortamında sorulup cevaplanan bilmece geleneğine göre günlük yaşamda çok daha fazla yer aldığı rahatlıkla söylenebilir. Ancak aslında bu durum, genel olarak sözlü kültür ortamının geleneksel yapısındaki gerilemenin, buna karşılık yazılı ve özellikle de elektronik kültür ortamındaki ilerlemenin bilmece-bulmaca-bilgi yarışması düzleminde dışı vurulan somut bir yansımasıdır.

Kaynakça

- Alperen, Altan (1996). “Folklor ve Edebiyatın Unutulan Unsuru: Bilmeceler”. *Millî Folklor*, IV, 31-32: 117-125.
- Alptekin, Ali Berat (2006). “Türk Masallarında Karşılaştığımız Bilmecemsi Unsurlar”. *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na Armağan*, (Haz.: Ali Berat Alptekin), Konya: Kömen-SOTA Yayınları, 334-361.
- Anderson, Kent (1978). *Television Fraud/The History and Implications of the Quiz Show Scandals*. USA: Greenwood Press Inc.
- Arun, Özgür (2010). “Türkiye’de Televizyon Alanının Sosyal Yapısı ve Televizyon Alanında Kültürel Tüketim Pratikleri”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. (Çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı.
- Aytaç, Gürsel (2002). *Edebiyat ve Medya-Kitaptan Ekran Edebiyat*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Balta, Elif Emine (2013). “Bilmecelerin Dil-Düşünce Bağlamında Eğitimdeki Yeri ve Önemi”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, VIII, 1: 891-899.
- Başgöz, İlhan ve A. Tietze (1999). *Türk Halkının Bilmeceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Başgöz, İlhan (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam.
- Binark, Mutlu (2015). “Yeni Medya Özel Sayısı Hakkında: Neden?”. *Folklor/Edebiyat*, XXI, 83: 9-18.
- Boratav, Pertev Naili (1997). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.
- Boyraz, Şeref (2009). “‘Okuntu’dan Davetiyeye Bir Dönüşümün Anatomisi”. *Millî Folklor*, XI, 84: 87-96.
- Çelebioğlu, Âmil ve Y. Z. Öksüz (1979). *Türk Bilmeceler Hazinesi*. İstanbul: Ülker.
- Çevik, Mehmet (2014). “Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikâyeciliği”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, IX, 12: 113-123.
- Çobanoğlu, Özkul (1999). “Sözlü Kültürden Yazılı Kültür Ortamına Geçiş Bağlamında Erken Dönem Osmanlı Tarihlerinden Aşıkpaşazâde’nin Epik Karakteri Üzerine Tespitler”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Osmanlı Devleti’nin Kuruluşunun 700. Yılı Özel Sayısı, 65-82.
- Çobanoğlu, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ.
- Dağtaş, Erdal ve O. Yıldırım (2015). “İnternet ve Sosyal Ağlar Dolaylı Gündelik Yaşam Pratikleri: Anadolu Üniversitesi Öğrencileri Üzerine Mikro Alan Araştırması”. *Folklor/Edebiyat*,

XXI, 83: 149-180.

- Dilçin, Cem (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dursun, Onur ve D. Evirgen (2014). “Bilginin Popüler Kültür-Popüler Kültürün Bilgi Aracı Olarak Kullanıldığı Bir Alan: Yarışma Programları”. *Global Media Journal*, IV, 8: 125-153.
- Dursun, Onur (2009). “Medyada (Basın) Eğlenceyle Sunulan İdeoloji *Anadolu’da Vakit* Gazetesinin Bulmacası Üzerine Bir Analiz”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 37: 65-87.
- Duymaz, Ali (2006). “Afganistan Özbeklerinin Bilmeceleri ile Anadolu Sahası Bilmecelerinin Ortak Yapı Özellikleri Üzerine”. *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu’na Armağan*, (Haz.: Ali Berat Alptekin), Konya: Kömen-SOTA Yayınları, 470-480.
- Elçin, Şükrü (1993). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ.
- Fiske, John (1992). *Television Culture*. London: Routledge.
- Gans, Herbert J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (Çev.: Emine Onaran İncirlioğlu), İstanbul: Yapı Kredi.
- Güneş, Sadık (2001). *Medya ve Kültür*. Ankara: Vadi.
- Haviland, William A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. (Çev.: Hüsamettin İnaç ve Seda Çiftçi) İstanbul: Kaknüs.
- Haymes, Edward R. (2010). *Sözlü Destan/Sözlü Şiir Araştırmasına Bir Giriş*. (Çev.: Ali Çelik), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- İçel, Hatice (2010). *Türk Bilmecelerinin Şiirsel Yapısı*. Ankara: Akçağ.
- İSMMM [İstanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası] (2010). “Hayaller Yarışıyor”. *2009 Yılı Oda Faaliyet Raporu*, Şubat 2010, E-kitap 51: 103-119. <http://www.istanbulsmmmodasi.org.tr/yayinlar.asp?Gid=3> Erişim: 07.09.2015.
- Karadavut, Zekeriya (2006). “Kırgız Bilmeceleri”. *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu’na Armağan*, (Haz.: Ali Berat Alptekin), Konya: Kömen-SOTA Yayınları, 481-514.
- Karademir, Fevzi (2010). *Türk Halk Bilmeceleri/Yapı-Dil-Üslup Özellikleri*. Gaziantep: Lazer Ofset.
- Kaya, Doğan (2004). *Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ.
- Kıvanç, Halit (2002). *Telesafir/“Bizde TV Böyle Başladı”*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kocabaşoğlu, Uygur (1980). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Koçak, Aynur (2005). “Sözlü Kültür Ortamından Elektronik Kültür Ortamına Menkıbeler: Mehmed Emin Tokadi Örneği”. *Hacı Bektaş Velî*, 35: 273-284.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev.: O. Akınhay ve D. Kömürçü), Ankara: Bilim ve Sanat.
- McQuail, Denis ve S. Windahl (2005). *İletişim Modelleri*. (Çev.: Konca Yumlu) Ankara: İmge Kitabevi.
- Morley, David ve K. Robins (2011). *Kimlik Mekânları*. (Çev.: Emrehan Zeybekoğlu), İstanbul: Ayrıntı.
- Mutlu, Erol (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Onay, Ahmet Talât (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i*. (Haz.: Cemal Kurnaz), Ankara: Akçağ.
- Ong, Walter J. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis.
- Önal, Mehmet Naci (1997). “Dobruca Türkleri’nin Bilmeceleri”. *Folklor/Edebiyat*, II, 10: 83-107.
- Özdemir, Nebi (2005). *Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Özdemir, Nebi (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel.
- Sağlam, Musa Yaşar ve T. Yüce (2004). “Cola Turka Örnekleminde Reklam Bildirimlerinde Kültürel Ögeler”. *Türkbilgi*, 2004/7: 114-124.
- Sakaoğlu, Saim (1995). “Azerbaycan ve Anadolu Sahası Bilmecelerinde Görülen Yapı Ortaklıkları Üzerine”. *İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür

- Bakanlığı, 491-499.
- Sanders, Barry (1999). *Öküzün A'sı/Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Elektronik Kültürün Yükselişi*. (Çev.: Şehnaz Tahir), İstanbul: Ayrıntı.
- Sekmen, Muhsine (2010). "Küreselleşme ve Değerler Bağlamında Televizyon Yarışma Programlarının Bir Analizi". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Swift, Olivia (2015). "Halkın Bulmacaları: Kare Bulmacalar ve Bilgi Politikaları". (Çev.: Onur Dursun), *İleti-ş-im, Haziran*, 22: 173-192.
- Şimşek, Esmâ (2003). "Bilmeceler". *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı-Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. 3, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 222-250.
- Taşlıova, M. Mete (2011). "Televizyon Folkloru: Alan Araştırmasında Televizyon Tekniği ve Elektronik Turist Rehberliği". *Türkbilgi*, 22: 121-136.
- Taşlıova, M. Mete (2014). "Stüdyoya Taşınan Âşıklık veya 'Stüdyo Tipi' Âşıklığa Doğru: Sözlü <Doğal> ve Dijital <Elektronik> İcra Yapıları Üzerinde Mukayese". *Türkbilgi*, 27: 79-104.
- Tekin, Talât (1978). "Avrupalılar ve Türkçenin Latin Harfleriyle Yazımı". *Türk Dili*, Kasım, Yazı Devrimi [Özel Sayısı], XXXVIII, 326: 590-594.
- Tikbaş, Fadime (2011). "Kültür, Eğitim ve Kültür Ekonomisi Kapsamında Bulmacaların İşlevleri". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TÜİK (2015). "İstatistiklerle Kadın 2014". *TÜİK Haber Bülteni*, 18619. E-erişim: <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18619> 15.09.2015
- Türkçe Sözlük* (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkyılmaz, Dilek (2009). "Ortak Sır Kalıplarımız: Türk Dünyası Bilmeceleri Üzerine". *Millî Folklor*, X, 81: 40-53.
- Uysal, Ahmet (1975). "Behlül Dâna Fıkralarının Türk Halk Edebiyatındaki Yeri". *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı Belleten 1974*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 177-189.
- Williams, Raymond (1993). *Kültür*. (Çev.: Suavi Aydın), Ankara: İmge Kitabevi.
- Yıldırım, Dursun (1998). *Türk Bitiği-Araştırma/İnceleme Yazıları*. Ankara: Akçağ.

Öz

Sözlü, Yazılı ve Elektronik Kültür Ortamlarında Bilmecedan Bulmaca ve Bilgi Yarışmasına Dönüşüm

Kültür ürünleri, çeşitli nedenlere bağlı olarak zamanla değişime uğrar. Bu değişim biçim, içerik, icra ve işlev gibi oldukça geniş bir yelpazede meydana gelebilir. Aslında değişim, zamana yayılmış bir süreçtir ve bu süreç, bir kültür ögesinin yeni formlarda varlığını devam ettirmesi ya da tamamen yok olmasıyla sonuçlanabilir. Bu konuda en önemli özellik, söz konusu kültür ögesinin işlevselliğini devam ettirip ettiremediğidir. Başka bir deyişle, herhangi bir kültür ögesi, artık işlevini tamamlamışsa ve yerine geçecek daha güçlü bir alternatifle karşılaşmışsa, değişme ya da yok olma sürecine girmiş demektir. Bu açıdan toplumların sözlü kültür ortamından, önce yazılı, ardından da elektronik kültür ortamına geçişleri birçok kültürel ürünün değişip dönüşmesine hız kazandırmıştır. Türk kültüründe, özellikle işlev açısından değişim ya da dönüşüme uğrayan kültür ürünlerinden birini bilmece

oluşturur. Bilmece, soru-cevap prensibine dayanan geleneksel bir sözlü kültür ürünüdür. Türk kültüründe ilk yazılı örneklerine 14. yüzyılda rastlanan bu ürün, kişileri eğlendirme, düşündürme ve bilgilendirme gibi genel işlevlere sahiptir. Sözlü kültür ortamında yüzyıllarca yaşatılmış olan bilmece, bu işlevlerini yazılı kültür ortamında bulmacaya, elektronik kültür ortamında da bilgi yarışmasına bırakmış durumdadır. Bu çalışmada bilmece, bulmaca ve bilgi yarışması kavramları sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları içinde kısaca değerlendirilmiş ve bilmece türü, bulmaca ve bilgi yarışması türleriyle karşılaştırılmıştır. Böylece kültürel değişim bağlamında bilmecedan bulmaca ve bilgi yarışmasına dönüşüm konusu tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: bilmece, bulmaca, bilgi yarışması, dönüşüm, sözlü/yazılı/elektronik kültür ortamı.

Abstract

In the Oral, Written and Electronic Culture Environment, Transformation from Riddle to Crossword and Quiz Show

Cultural products are subject to change over time depending on various reasons. This change can occur in a wide range such as form, content, performance, and function. Indeed, change is an extended process and this process of change may end up with the sustainance of a cultural element in a new form or its absolute disappearance. The most important point in this sense is whether the functionality of certain culture element continues or not. In other words, if any element culture has completed its function and encountered a more powerful alternative to replace it, it is already in the process of change or disappearance. In this respect, the transition of societies from oral culture first to written and then to electronic cultural stag has accelerated the change and transformation of many cultural products. In Turkish culture, the one of the culture products which are subject to change or transformation in particularly functionality is the riddle. Riddle based on the question-answer principle is a traditional oral culture work. This work seen its first written examples in Turkish culture in the 14th century has general functions such as to entertain, to make think and to inform people. Riddle, which had been lived for centuries in the oral culture environment, left these functions to the crossword in the written culture environment and quiz show in the electronic culture environment. In this study, riddles, crossword and quiz show concepts were briefly reviewed in oral, written and electronic culture environment and riddle genre was compared with crossword and quiz show genres. Thus, in the context of cultural transformation, transformation issue from riddle to crossword and quiz show has been tried to discuss.

Keywords: riddle, crossword, quiz show, transformation, oral/written/electronic culture environment.

TÜRK-ARAP MÜZİĞİNDE ETKİLEŞİM VE MÜŞTEREK UNSURLAR*

Arif Demir**

Giriş

Müzik, başlangıçtan günümüze kadar bütün toplumlarda hep var olmuştur. Hemen her toplum kendi yaşam biçimlerine, değerlerine, inanç ve törelerine uygun müzikler üretmişlerdir. Kendi çalgılarını, melodilerini, ritmelerini oluşturmuşlardır.

Dünya müzikleri arasındaki etkileşim, kaçınılmaz bir durumdur. Bu etkileşim, üstelik sadece baskın olan kültür ve medeniyetin etkisi ile de değildir. Güzel ve orijinal olan bütün müzikler diğerlerini etkilemektedir. Büyük bir geçmişe sahip olan Türk ve Arap müziği geçmişte birbirlerini etkiledikleri gibi günümüzde de bu etkileşim devam etmektedir.

Türklerle Araplar arasındaki tarihi ve dini etkileşim XIII. yüzyıl itibarı başlamıştır. Müzikal etkileşim ise yani Türk müziğindeki enstrüman, sözlü ve sözsüz formların Arap dünyasına yayılmaya başlaması kısmen XIII. yüzyılda Mevlevi tarikatı aracılığıyla gerçekleşmiştir. Önemli müellif ve bestekârları bünyesinde barındıran Mevlevi tarikatı; Suriye, Irak ve Kuzey Afrika'nın çeşitli bölgelerine yayılmıştır. Böylelikle Osmanlı saray, askeri ve Sûfi tekkelerinde kullanılan formlar ile Arap müziği bu tarihlerden itibaren kaynaşmaya başlamıştır. Din, dil, tarih ve kültürel anlamda pek çok ortak

* Bu makale, 12-15 Mayıs 2013 tarihinde Ürdün/Amman'da yapılan Uluslararası Türk-Arap Müşterek Değerler ve Kültürel Etkileşim Sempozyumu'nda sunulan bildiriye dayalı olarak hazırlanmıştır.

** Yrd. Doç.Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Bölümü Öğretim Üyesi, arif_demir@hotmail.com

paydası bulunan Türk ve Arap medeniyetin müziklerinde de pek çok müşterek unsur bulunmaktadır.

Türk Müziği Ve Tarihsel Gelişimi

Türk müziği; saray, tekke ve medreselerden destek göyerek tarihi süreç içerisinde tek sesli olarak gelişen, yenilenen, kendine öz makam, usûl ve tekniğe sahip sesli ve sözlü müziktir (Öztuna, 1976:346). Türk müziği, usüllü ya da usulsüz olarak bir makama bağlı olarak çalılıp söylenen, insan sesine ağırlık veren ve nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir müziktir. Yine Türk müziği bir medeniyet müziği olarak askeri, dini-tasavvufi çevrelerde müesseseseleşmiş, çeşitli etno-kültürel unsurların katılmasıyla renklenmiş ve zenginleşmiş büyük bir sentez sanatıdır (Tanrıkorur, 2003:15).

Türkler, nazarî ve icra yönüyle özel bir mevkîye sâhip olan müziklerini gittikleri yerlere taşımışlar ve geliştirmişlerdir (Yekta, 1986:24). Bugün Türklerle ilgisi olan tüm ulusların müziklerinde Türk müziğinin etkisini görmek mümkündür. Batılı bir çok bestecinin eserlerinde Türk motiflerinin izleri açıkça görülmektedir. Türk müziği etkisine sadece Batı'da değil Asya, Orta Doğu ve Afrika'nın bir bölümünde de rastlamak mümkündür. Türkler, *kemençe (ıklığ), tar, pipa, kopuz, saz, davul, kudüm, kös* vb. müzik aletlerinin gelişmesine de öncülük etmişlerdir (Akdoğan, 2009:37).

Tarihin en eski medeniyetlerinden birini kurmuş olan eski Türklerin, dînî amaçlarla ve belirli zamanlarda bazı törenler yaptıkları, bu törenlerde veya cenazelerin ardından tertiplenen Yuğ adını verdikleri dînî mahiyetteki törenlerinde müzikîye yer verdikleri bilinmektedir (Özkan, 1987:17). Türklerin hayat ve medeniyetlerini ortaya çıkaran kazılar neticesinde, Türklerle ait çalgıları ve müzikli törenleri gösteren pek çok resimler bulunmaktadır (Atasoy, 1993:4).

Mûsikî kelimesi, Grekçe *mousike* kelimesinden gelmektedir. Araplar bu kelimenin yerine ğina kelimesini kullanmışlardır. IX. yüzyıl başından itibaren Grekçe'den yapılan tercümelerin etkisiyle *mûsikî* kelimesi, daha sonra tasavvufun etkisiyle de bir dönem *semâ* kelimesi kullanılmıştır.

Mûsikî nazariyatına ilişkin eser veren ve eserleri günümüze ulaşan Kindî (ö.260/879), Fârâbî (873-950), *İbn-i Sînâ* (980-1037) ve Safiyyuddîn Türk müzikî tarihi açısından çok önemli müelliflerdir. Bu önemli müzikî üstadların eserleri, kendilerinden sonraki müelliflerin de temel başvuru kaynaklarından olmuştur (Farmer, 1929:96; Turabi, 1999:336). İslâmiyet'in etkisini en fazla gösterdiği yeni bir oluşum ve gelişim süreci olan XIII. ve XIV. asırlar, müzikîde Mevlana ve Yunus'un etkisiyle Tekke müzikîsinin çok hızlı bir gelişme gösterdiği dönemdir. XV. yüzyıl, bilim ve sanata üst düzeyde değer veren Osmanlı sultanları sayesinde özellikle müzik alanında da bir çok nazariyatçının yetiştiği bir dönemdir. XVI. yüzyılda Türk müziği daha çok bestecilik alanında gelişme gösterse de XVII. yüzyıl besteciliğin en çok geliştiği dönemlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Türk müziğinin Batı'ya yönelmeye başladığı dönem, XVIII. yüzyıldır. Ancak XIX. yüzyılda Batı tesiri, müzikte kendini her alanda hissettirmiştir. Örneğin, 1826'da II. Mahmut *Mehterhane*'yi de kapatmış ve *Mızıka-i Hümayun* adı altında yalnızca Batı

müziği eğitimi verilen bir müessese kurmuştur. XIX. yüzyılın özellikle ikinci yarısı, dînî müziğin yavaş yavaş kaybolduğu zaman dilimidir(Say, 1998:26). Türk müziğinde en önemli kırılmaların yaşandığı bu yüzyılda Batı müzik anlayışı içinde yetişen müzisyenler, Türk müziğine düşman olmaya başlamış ve ne yazık ki bu etki günümüze kadar gelmiştir. Türk müziği için bir şeyler yapabilme gayreti amacıyla *Dâru'l- Elhân Mûsikî Cemiyeti* bu dönemde kurulsada ancak çok geçmeden Batı müziği bölümü açılmış ve Türk müziği ise kaldırılmıştır(Akkaş, 1987:6).

Türk müziğine olan ilgisizlik maalesef XX. yüzyılda da uzun bir zaman devam etmiştir. Cumhuriyet döneminde bir dönem radyolardan da yasaklanan Türk müziği, nerdeyse resmî öğretimden kaldırılmış bunun yerine okullarda Batı tarzı müzik eğitimi verilmiştir. Günümüzde ise Türk müziği konservatuarları ve TRT başta olmak üzere devlet destekli Türk müziği icraları ve icracı yetiştirmeye yönelik diğer kurumlar dışında kişisel ya da sivil toplum örgütleri kanalıyla günlük yaşamımızın içerisinde Türk Halk müziği, Klasik Türk müziği, Çağdaş Türk müziği ve dini müzik olarak devam etmektedir.

Bugün Türk müziği denilince sadece günümüz Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan ve ana dili Türkçe olan insanların yaptığı müzik gelmemelidir. Çünkü geçmişte imparatorluk sınırları içinde olup günümüzde Türkiye topraklarının dışında kalan Musul, Kerkük, Rumeli ya da Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Tacikistan, Türkistan gibi ve Türklerin buldukları diğer yerlerde de Türk müziği icra edilmektedir. Örneğin Azerbaycan'da Türk Müziği, Anadolu Türk Müziği kadar geniş, zengin ve köklüdür. Klâsik Türk Müziğinde kullanılan makamların ve usûllerin çoğu Azerbaycan'da kullanılmaktadır. Yine Kerkük'teki müziklerinde Türkiye'deki Klâsik ve Halk müziğinden esasta hiçbir farkı yoktur. Rumeli'de halen zevkle icra edilen sirtolar, longalar ve diğer formlar da Türk müziğinin uzantılarını gözler önüne sermektedir.

Arap Müziği Ve Tarihsel Gelişimi

Arap müziği, İslamiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki bölümde incelenmektedir. İslamiyet öncesi Arap müziği hakkında günümüze çok az bir bilgi ulaşırsa da İslam öncesinde göçebe hayatı yaşayan Arapların güzel sanatların şiir dalında üstün bir seviyeye ulaştığı bilinen bir gerçektir. Arapların İslam öncesinde göçebe hayatları esnasında monoton geçen yaşamlarını renklendirmek ve deve kervanlarını yürütmek amacıyla, basit ezgilerden oluşan şarkılar söyledikleri bilinmektedir(Zeydan, 1928:5).

Arapların en eski vokal müzik formu *hudâ*, develerin adımlarından çıkan seslerin oluşturduğu ritmik bir yapıdan oluşmaktadır. Araplar ayrıca bir şiirin ezgiyle söylenmesine ise *gınâ* adını vermişlerdir(İsfehânî, 1888). İslam öncesi şarkılarının makamsal yapıları ve besteleri çok sade olan Arapların vokal (sözlü müzik) müzikleri gelişmiştir. Bu dönemde şarkıcıya özellikle kadın şarkıcılara önem verilmiş ve el üstünde tutulmuşlardır. İslamiyet sonrası dönemde ise, müzik daha çok erkek şarkıcılar tarafından icra edilmiş ve kadın şarkıcıların önemi azalmıştır.

Arap müzik geleneği, İslamiyetin ilk dönemlerinde büyük bir gelişme göstermeye başlamıştır. İslâm'ın başlangıcından itibaren müzik tartışılır bir konu olmaya başlasada müziğin Araplar arasında uygulanışı genelde Kur'an tilâveti ile kendini göstermeye başlamıştır. İslâm'ın ilk yıllarında Kur'an, şarkıya benzemeyen hüznü bir tarzda, sade bir

elhan (melodi) ile okunmuştur(Okiç:19). Hz. Muhammed (sav) ve dört halife döneminde yalnız Kuran Kıraati ile sınırlı kalan müzik, Emevî ve Abbasiler döneminde gittikçe yaygınlaşarak özellikle eğlence müziği tarzında gelişmiştir. Daha sonraki yıllarda yapılan müzik ise eski sadeliğinden uzaklaşarak daha sanatlı bir nitelik kazanmıştır.

İlk Arap devleti olan Emevîler zamanında Şam ve Bağdat, sanat ve bilimin merkezi haline gelmiştir. Özellikle sanatsal müzik anlayışı, Emevî halifeliği zamanında (661-750) gelişmeye başlamış, Emevî Sarayı bir müzik merkezi olmuştur. Bu dönemde icra edilen eğlence müziği, *mugannî* adı verilen erkekler tarafından icra edilmiştir. Zamanın en önemli müzisyenleri, İran müziğinin daha popüler olması nedeniyle İran'a giderek orada yeni melodiler ve müzik bilgileri öğrenmişlerdir.

Arapların ilk müzik ekoli Endülüs müzik okulu olup İshak el-Mevsuli ve İbrahim El-Mehdi bu dönem Arap müziğinin ilk büyük nazariyatçıları ve bestecileridir. Bu dönemde Endülüs, Arap müziğinin merkezi durumuna gelmiştir. İshak el-Mevsuli'nin öğrencisi ve Endülüs müzik okulunu kuran Ziryap, Endülüs'ün Kurtuba şehrine yerleşmiş ve İslâm aleminin ilk müzik konservatuvarını kurmuştur. XI. yüzyıldan itibaren Arap İmparatorluğu zayıflamaya başlamış, 1258 Moğol istilasıyla bir sanat ve kültür merkezi olan Bağdat yıkılmış ve müzik duraklama devrine geçmiştir. Bu dönem, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun parlak çağları olması nedeniyle Arapların Türk müziğiyle tanışıp kaynaştığı bir dönemdir.

Uzun süre Osmanlı İmparatorluğu hakimiyetinde kalan Araplar, XIX. yüzyıl başlarından itibaren müzikte yeni bir gelişim sürecine girmişlerdir. Özellikle II. Dünya savaşından sonra Mısır'da oluşan milliyetçilik akımıyla besteciler Batı müziği ve Arap müziği sentezleriyle yeni bir müzik türü oluşturmaya başlamışlardır. Modern müzik dönemi adı verilen bu yeni dönemde müzikteki eksiklikler müzikolog ve teorisyenler arasındaki tartışılmak üzere Kahire'de Arap müziği konulu 1932 yılında bir kongre organize edilmiştir. Arap ve Avrupa'nın büyük müzik otoritelerinin katıldığı bu kongrede Arap sanatı ve müziği tartışılmıştır. Uluslararası bir nitelik taşıyan kongreye müzik dünyasından Bella Bartok, Paul Hindemith, Alois Habin ve Henri Rabavd gibi besteciler; Emile Voillermoz ve Erich Moritz von Hornbostel, Robert Lachmann, Curt Sachs ve Egon Welesz gibi müzik eleştirmenleri ve Henry George Farmer, Elexis Chottin ve Baron Rodolphe'd Erlenger gibi müzikologlar katılmıştır. Türkiye'den de Mehmet Rauf Yekta Bey ve Mesut Cemil Bey'in dahil olduğu icracılar davet edilmişlerdir.

Kongrede Arap müziği, Batı müziği ile karşılaştırılmış ve modernleşme yolunda Rus Okulu ve Rus Beşleri örnek olarak seçilmiştir. Arap müziğinde bir dönüm noktası olan bu kongre sonrasında daha sonraki yıllarda çeşitli müzik okulları, akademi ve üniversiteler kurularak Arap geleneksel formları Batı tekniğiyle birleştirilmiştir. Bu kongre, bu yönüyle Arap müziğinde modern dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Arap dünyasının duayeni Muhammed Abdu'l-Vahap (1917-1991)'in öncülüğünü yaptığı bu yeni sistemde Farid el-Attar ve ses sanatından dolayı tüm Arap ülkelerinde tanınan ve yeni icranın öncüsü olan Ümmü Gülsüm (1904-1975)'de önemli rol oynamıştır. Ümmü Gülsüm ulusal geleneklerini koruyarak Arap müziğine büyük katkı sağlamıştır. Bugün Arap müziği, popüler müziğin vazgeçilmez bir kültürü durumuna gelerek Dünya müziğinde (world music) yer edinmeye başlamış ve saygın bir konuma ulaşmıştır.

Türk Ve Arap Müziğinde Kullanılan Nota, Ses Sistemi, Makam Ve Usüller

Türk Müziğinde *ebced* adı verilen nota sistemi kullanılmıştır. Ebced notası, alfabetik ve seslerin harflerle gösterildiği bir sistemdir. Kindî'nin kromatik diziyi göstermek için seçtiği işaretler Arap alfabesinin ilk 12 harfidir. Bu nota sisteminde her bir harf, parmakların müzik aletlerinde hangi perdeye basılması gerektiğini göstermektedir. Türk nazariyatçıları *ebced* notasını geliştirerek özellikle XIII-XV. yüzyıllarda eserlerinde bu notayı kullanmışlardır(Öztuna: 97). Arap müzik müellifleri de Türk müziğinde olduğu gibi IX. ve X. yüzyıllardan başlayarak kaleme aldıkları eserlerde *ebced* notasını kullanmışlardır.

Türk müziğinde başlangıçta kullanılan ses sistemi, 17 aralıklı ses sistemidir. Safiyyuddîn'in ortaya koyduğu ve geliştirdiği bir oktavi 17 eşit olmayan parçaya ayırarak bu sistem uzunca bir dönem kullanılmıştır(Bardakçı, 1986:55;Tura, 1988:115). Türk müziğinde bir sekizli'de 24 eşit olmayan aralığın ortaya koyulması ise Cumhuriyet döneminde olmuştur. Karışık süslemeler ve varyasyonlarla melodide bir incelik sergileyen Arap müziğinde melodi kavramı, genellikle modalite (makam) ile ilişkilidir. Doğaçlamanın önemli bir yer tuttuğu makam düzeninde her bir makam bir diziyeye, belirli notalara ve melodik hareket kalıplarına dayanmaktadır. Arap makamları 24 seslik ses dizisine dayansa da Batı nota sisteminin yerleşmesi sayesinde diyez ve bemol gibi ekstra semboller yaygınca kullanılmaktadır.

Türk müziği ile ilgili kaynaklarda 550'den fazla makam ismi zikredilmesine rağmen, bu makamlardan en çok kullanılanları 100'ü aşmamıştır. Bu makamlardan 160 kadarı hakkında kaynaklarda bilgi verilmekte ve ancak 50 kadarı günümüzde kullanılmaktadır(Oransay, 1976:131;Özbek, 1981:476). Makamlar ve sınıflandırılması konusunda geçmişte farklı görüş ve değişik uygulamalar olsa da günümüzde Türk müziğinde makamlar ana makam, birleşik makam ve göçürülmüş makamlar olmak üzere üç kategoride ele alınmaktadır.

Arap müziğinde ise genellikle bileşik formlar baskındır. Bu formlar, aynı melodik makamı paylaşan enstrümantal ve vokal bölümlerin birleştirilmesine dayanır. Vaslah, muvaşşah ve mavvaal öne çıkan formlardır. Türk ve Arap müziğinde kullanılan formlardan bazıları şunlardır: *Amel, Basît, Darbeyn, Gınâ, Hevâyî, Kulli'd-Durub, Kulli'n-Nagam, Longa, Maval, Muhasebe, Murassa', Nash, Nebet-i Mürettebet, Neşid-i Arab, Nakş, Neşk, Teşviye, Pişrev, Savt, Sinat, Vasla*(Bardakçı, 1986: 62-93).

Türk müziğinde usül (ritm) konusu klâsik nazariyat kitaplarında îkâ' ya da *edvâru 'l-îkâ'* olarak ele alınmıştır. Geçmişte Türk müziğinde kullanılan usüller sakilü'l-evvel, sakilü's-sâni gibi değişik isimlerle anılsa da günümüzde en çok kullanılan üsüllerden bazıları şunlardır: **İki zamanlı** *Nim Sofyan*, üç zamanlı *Semai*, dört zamanlı *Sofyan*, beş zamanlı *Türk Aksağı*, altı zamanlı *Yürük Semai*, yedi zamanlı *Devr-i Hindi* ve *Devr-i Turan*, Sekiz zamanlı *Düyek* ve *Müsemmen*, dokuz zamanlı *Aksak* ve *Rast Aksağı* ve on zamanlı *Curcuna*.

Arap müziğinde çeşitli kompozisyonlarda kullanılan ve yaygın olarak îka adıyla bilinen usüller müzik toplulukları içerisinde tablah (darbuka) ve rikk (tef) gibi ritim sazlarla icra edilmektedir. Her bir usulun kendine özgü bir adı ve ikiden yirmidörde ya da daha fazlasına kadar değişen sayıda bir vuruş kalıbı vardır. Arap müziğinde en

çok kullanılan ritimler şunlardır: *Sakîl* (5/8 lik bir ritim), İkinci sakîl(6/8 lik bir ritim), *Makhûrî*($\frac{3}{4}$ lük bir ritim), *Hafîf el-Sakîl*(2/4 lük ikili bir ritim), *Remel*(7/8'lik bir ritim), *Hafîf el-Remel*(Vals), *Hafîf el-Hafîf*(3/8'lik bir ritim) ve *Hazec*(2/4'lük bir ritim)'tir.

Türk Müziğinde Kullanılan Arapça Terimler

Türk müziğinde terim konusu önemli bir konudur. Zira Türk müziğinde Türkçe terimlerin dışında çok sayıda yabancı terim kullanılmıştır. Özellikle ilim ve edebiyat dilinde Osmanlı Devletinde Arapça ve Farsça kelimeler rağbet görmüştür. Bu durum büyük bir alana yayılan Osmanlı Devleti'nin adı geçen dilleri zaten kullanıyor olan fethedilmiş bölgelerin varlığından kaynaklanmaktadır. Zira fetih bölgelerinde yaşayan halkın bu dilleri kullanıyor olması, dilin İmparatorluk içi akışına da ayrıca önemli katkılar sağlamıştır. Nitekim Türkçe'ye yalnız Arap ve Acem dillerinden değil Yunanca, Latince, Fransızca, İtalyanca ve özellikle Balkan dillerinden pek çok kelime girmiştir. Bu yeni kelimeler aslında çoğu zaman geniş bir ifade kolaylığı da sağlamıştır. Yani Türk müziği, Arap ve Acem asıllı kelimelerle yapılmış meslek terimleriyle zenginleşmiştir. Türkler, yeni bir makam, usûl veya musiki aletleri yaptıkları zaman bunlara Arap ya da Acem asıllı kelimeler vermelerinde herhangi bir sakınca görmemişlerdir. Örneğin makamlardan *Ferahfeza*, *Evcara* ve *Suzidil*, usûllerden *Devrikebir*, *Darbı fetih* ve *Zincir* usûlleri ve yine enstrümanlardan *Kudüm*, *Kemençe* ve *Girift* gibi enstrüman isimleri Arapça ve Farsça olmalarına rağmen Türk müziğine aittir. Bununla birlikte Türkçeden diğer dillere geçmiş pek çok teknik müzik terimi vardır. Geçmişte ve günümüzde kullanılan Arapça müzik terimlerden bazıları şunlardır:

Nağme, Lahn, mûsikî, mûsikâr, mutrîb, makam, âvâze, şube, terkiib, îka, mülâyim, mütenâfir, bud, bakiye, mücenneb, tanîni, zü'l-erbâ, zü'l-hams, zü'l-küll, dâire, veted, âvâz, eb'âdu'l-mûsikıyye, eb'âdun, ellezî bi'l-erba', te'lîf, cem'u'l-eb'âd, cânibu'l-enf, hadd, hâşiye-i suğrâ, hâşiye-i uzmâ, desâtîn, sebbâbe.

Türk Ve Arap Müziğinde Kullanılan Müşterek Müzik Aletleri

Türkler ve Araplar kullandıkları müzik aletlerinden büyük bir kısmını kendileri icat edip geliştirmişken bu aletlerden bazıları ise Orta Asya, İran ve Batı ile etkileşimden kaynaklanmaktadır. Osmanlı dönemi boyunca müziğin icrasında kullanılan müzik aletlerinin çoğu Osmanlı coğrafyasının ortak çalgılarıdır. XVIII. yüzyıldan itibaren ise Batı müziğine ait müzik aletleri Türk ve Arap müziğine dahil olmuştur. Bu değişimde devlet yöneticilerinin katkısı büyük olmuştur. Örneğin Sultan IV. Murad bir ozanı huzuruna çağırıp tanburasıyla türküler söyletmiş; Sultan III. Selim tanbur, keman, ney, santur ve miskal ile fasıllar çaldırılmış; Sultan II. Abdülhamid ise piyano, keman, viyolonsel ve flütten oluşan bir gruptan Batı müziği eserleri dinlemiştir. Özellikle Osmanlı Devletinde mehterin kaldırılması ve Batı müziğinin teşvik edilmesi ile Osmanlı çalgı tarihinde Batı tarzı müzik aletlerinin kullanımı artmıştır. Günümüz Türk ve Arap müziğinde kanun, ud, ney ve batı kemani kent orkestralarının çoğunda bulunmaktadır. Yaylı çalgılar genellikle solo vokale eşlik ederken nefesli çalgılar genellikle açık havada çalınmaktadır.

Türk müziğinde kullanılan telli müzik aletleri tanbur, tanbura, çögür, kopuz, seshane,

ud, lavta, sestar, berbat, rebab, gitar, mandolin, kanun, çeng, santur, kemançe, kemençe, keman ve viyola'dır. Üflemeli müzik aletleri; ney, miskal, zurna, boru, flüt; vurmali müzik aletleri ise daire, nakkare, davul, kös ve zil'dir.

Arap müziğinde kullanılan vurmali müzik aletleri; daire, darbuka, nakkâre (derili), kalal, tar, dendur(Gengu), kargabu, ganga ve tindi'dir. Üflemeli müzik aletleri; zokra, mizmar, magruna, gasba, gaita, argul, ney ve miskal'dir. Telli müzik aletleri ise genbri, rebab, santur, kanun, ud, tanbur, lavta, keman ve santur'dur. **Türk ve Arap müziğinde kullanılan müsterek müzik aletleri ise şunlardır:**

Tanbûr; Ortadoğu ve Orta Asya müzikleri tarihinde en sık rastlanan müzik aletlerinden biridir. Uzun saplı çırpma telli çalgıların ortak adı olarak nitelenen *tanbûr* (*tunbûr*) kelimesine Arap literatüründe VII. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır(Farmer, 2000:624). Halen Arap, İran ve Orta Asya coğrafyasında bu çalgı tipinin bazı örnekleri *tanbur* olarak adlandırılmaya devam etmektedir(Ögel, 2000:149).

Geniş bir coğrafyada halen yaygın olarak kullanılan *ud* Türklerde XVII. yüzyıla kadar itibarlı bir yere sahip olmuş, ancak daha sonraki dönemlerde etkisini kaybetmiştir(Sachs, 1968:160). *Ud*, XIX. yüzyılın ikinci yarısında muhtemelen o dönemde belli bir popüleritesi olan Arap müziğinin etkisiyle *lavta* ile birlikte yeniden fasıl müziğindeki yerini almış ve tekrar müziğin temel çalgılarından biri konumuna yükselmiştir (Özergin, 1970:5671; Turabi, 2005, :97). *Lavta*, Araplar vasıtasıyla Avrupa'ya geçen *ud*'un burada üç yüzyıldan fazla bir süre büyük ragbet gören bir varyantıdır(Sachs, 1968:254).

Doğu müziklerinin çoğunda çalınmış olan ve Avrupa'ya da geçip çeşitli varyantları ortaya çıkan *santura* ile raks müziğinde çenge eşlik eden *kanun* sazına Osmanlı kaynaklarında XV. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. *Santura* XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha popüler hale gelmişken; mandal tertibatı ve akord yöntemi değişen *kanun* ile XIX. yüzyılda Arap müziği icra edilmeye başlanmıştır (And, 2000:199; Ögel, 2000:365).

Osmanlı döneminde XVIII. yüzyıla kadar tek yaylı çalgı olarak kullanılmış ve daha sonra yerini kemana bırakmış olan *kemançe* (*rebab*), XIX. yüzyılda Arap müziği etkisiyle tekrar tanınmıştır(Ögel, 2000:269; Gazimihal, 1958:23)

Fasıl müziğinin en önemli çalgılarından biri olarak bütün Osmanlı tarihi boyunca üflenmiş olan *ney* varlığını günümüze kadar korumuştur. Kökeni milattan önceki dönemlere kadar uzanan ney İslam coğrafyasında en yaygın nefesli çalgılardan birisi olmuştur(Sachs, 1968:247; Farmer, 1993:208).

Çesitli varyantları ile birlikte Ortadoğu müzikleri tarihindeki en yaygın vurmali çalgılarından olan *daire* ve *nakkâre*, Türklerin ve Arapların en eski ve yaygın çalgılarından birisidir. Selçuklular döneminde Anadolu'da kullanılmış ve Osmanlı dönemi boyunca da en çok kullanılan ritm çalgısı olarak bugüne kadar varlığını sürdürmüştür(Sachs, 1968:246). Tek tarafına deri gerilmiş ve etrafına beş çift zil takılmış bir kasnaktan ibaret olan *daire*ler son dönemde görülen küçük Arap defleri hariç genellikle aynı boydadır(Özcan, 1994:85).

XIX. yüzyılda Batı müziği ile birlikte gelen *keman*, *viyola*, *viyolonsel*, *kontrabas*, *piyano*, *org*, *flüt*, *klarinet*, *fagot*, *obua*, *saksofon*, *bariton*, *bas*, *büglü*, *kornet*, *korno*, *trombon*, *trompet*, *tuba*, *gitar*, *mandolin*, *harp*, *viyolonsel*, *kontrabas*, *harmonium*,

pikkolo, trampet, kapelkinöz gibi müzik aletleri de Türk ve Arap müziğinde kullanılan Batı tarzı ortak müzik aletleridir(Sachs, 1968:39; Gazimihal, 1939:45).

Türk ve Arap Müziğinde Etkileşim

Türk-Arap müziğinin etkileşiminin başladığı yıllar Osmanlı İmparatorluğunun Suriye, Filistin, Irak, Arabistan kıyıları ve Kuzey Afrika'yı hâkimiyeti altına aldığı dönemlerdir. Bu etkileşim; Halep, Şam ve Kahire gibi büyük merkezlerde oldukça belirgin bir vaziyette gerçekleşmiştir. Enstrümental ve sözlü formlarla dans formlarının Arap dünyasına yayılması kısmen XIII. yüzyılda önemli bestekar ve müzik müelliflerini barındıran ve müzikteki üretkenliği ile bilinen Mevlevi tarikatı ile olmuştur. Türkler ve Arapların birlikteliğinin bin yılı çoktan aştığı günümüzde müzik, iki toplum arasında var olan kültürel etkileşimlerin en belirgin örneklerinden biridir.

Türk ve Arap müziği üzerinde en önemli etki, şüphesiz Batılılaşma hareketlerinin yoğun olarak yaşandığı XIX. yüzyıldır. Özellikle XX. yüzyılda Araplar da Türkler de olduğu gibi Batı müziğini güzel sanatların bir dalı olarak kabul etmişlerdir. Günümüzde pek çok Türk ve Arap şehirlerinde Batı müziği, konservatuar eliyle öğretilmektedir.

Türk müziği programlarının TRT radyolarında yasaklandığı ve Klasik Batı müziğinin halka zorla benimsetilmesine çalışıldığı yıllarda Türklerin Arap radyolarını dinlediği günler etkileşimin en yoğun olduğu yıllar olmuştur. Arap müziğinin filmler ve radyolarla Türkiye'ye etkisi, Türkiye'de müzik zevkinde yeni bir şekillenme ve yeni bir yönelimi beraberinde getirmiştir. Arabesk adı verilen müziğin ortaya çıkış zamanı da aslında tam bu yıllara rastlamaktadır. Bu dönemde başta İbrahim Tatlıses olmak üzere pek çok sanatçı Türkçe okunan Arap şarkıları üretmişlerdir.

Türklerle Araplar Arasındaki Müşterek Din Bağı Açısından Din-Müzik İlişkisi

Müzik, tarih boyunca kişiler ve toplumlar üzerinde oldukça etkili olmuş ve toplumları hemen her alanında derinden etkilemiş bir olgudur. Nitekim Konfüçyüs, kişiler ve toplumlar üzerindeki müziğin etkisinin tahmin edilenden daha fazla olduğunu iddia etmektedir. O'na göre, bir milletin mutlu ve ahlaklı bir şekilde idare edilip edilmediğini anlamak için o memleketin müziğini dinlemek gerekmektedir. Konfüçyüs'e göre müzik devlet kurmakta ve devlet yıkmaktadır. (İçli, 1988, s.221-222).

Müzik tarihi ile dinler tarihi karşılıklı olarak incelendiğinde müziğin gelişiminde din olgusunun etkisi tartışılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Neredeyse bütün toplularda insanların tanrılarına yakarışlarını müzikli eğlencelerle, ibadetlerini de bazı ritüellerle yaptıkları bilinmektedir. Hatta toplumların birbirleriyle etkileşimi sayesinde benzer çalgılar ve benzer melodiler ürettikleri gözden kaçmamaktadır. Yine Hristiyanlık, Musevilik ve İslam gibi semavi dinlere mensup insanların kendi müzik anlayışlarını oluşturarak, din adamlarının müziği dinin içine adapte etmeye çalıştıkları aşıkardır. Özellikle Hristiyanların başından beri müziği dinin emrine sundukları bilinen bir gerçektir.

Araplarla Türklerin din ve müzik tarihleri birbirine geçmiş durumdadır. Her iki medeniyetin birbiri ile olan en büyük bağı şüphesiz ki din bağıdır. İslamiyet son din olarak gelip Hz. Muhammed(sav)'in 622'de peygamber olmasıyla başlayan süreç

aslında her iki toplumun tanışıp kaynaşmasına ve bu sayede pek çok müşterek unsurun oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Türklerin müslüman olması ve Osmanlı kültüründeki din müziği çalışmalarıyla birlikte İslam ibadetlerinde müziğin kullanımı artmıştır. Müzikte yeni formların, eserlerin ortaya çıkması daha çok müslüman Türkler tarafından gerçekleştirilmiştir. Türklerin İslamla buluşmalarının ardından ürettikleri müzik, belki de müzik tarihinin gördüğü en büyük sıçramalardan biri olmuştur. Bu durum aslında günümüz Batı müziği ve Ortadoğu'nun geleneksel müzikleri adına da önemli bir milattır (Say, 1998:9). Araplar, Abbasiler dönemine kadar fetih politikalarını hızla devam ettirdiklerinden dolayı aslında İslam müziğinin oluşması ve gelişmesi için yeterli bir altyapı oluşturamamıştır. Ancak Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra, özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde köklü bir müzik müktesebatı oluşmuştur.

Türkler İslam dini ile tanıştıktan sonra müziğe çok önem vermişlerdir. Camilerde, çeşitli tarikat toplantılarında ve tekkelerde ibadet ve zikir esnasında çeşitli vesilelerle dinî müzik icra etmişlerdir. *Mevlid*, *Regâib*, *Mi'rac*, *Berat*, *Kadir*, *Ramazan* ve *Kurban* gibi bazı mübârek **gün ve gecelerde yapılan müzik sayesinde** Osmanlılarda zengin bir müzik kültürü oluşmuştur. **Özellikle** Ramazan ayında yapılan çeşitli dua, ibadet ve merasimler esnasındaki dinî müzik icraları üst düzeyde gerçekleşmiştir. Zira bu ayda icra edilen *ayinler*, *tevşihler*, *naatlar*, *münacatlar*, *salâlar*, *ilâhilerle* birlikte *Sakal-ı şerif*, *Sürre alayı* ve *mevlid törenler* sayesinde önemli pek çok dini müzik formu vücuda getirilmiştir. *Cumhur müezzinliği*, *tekbir*, *tesbih*, *tevşih*, *temcid*, *salat*, *münâcât*, *mahfel sürmesi*, *miraciyye* ve *na'î* Türklerin dünya müzik müktesebatına katmış olduğu önemli formlardandır (Akdoğan, 93).

Osmanlıların ilk dönemlerinde, önce câmi müziği gelişse de sonraki yıllarda ise tekke müziği kurulan tekkeler eliyle gelişmiştir (Özalp, 2000:111). Başta Mevlevîlik ve Bektaşîlik olmak üzere pek çok tarikat sayesinde gelişen Tekke müziği, özellikle Anadolu'da çok önemli bir konuma ulaşmıştır. Tekke müziğinin önemli oranda yükünü çeken Mevlevîlik'teki *sema* ve Bektaşîlik'teki *semah* sayesinde de *durak*, *cumhûr durak*, *cumhûr ilâhî*, *şuğul*, *savt*, *kaside*, *mehdiye*, *hicviye*, *mersiye* ve *nefes* gibi tekke müziğinin önemli formları oluşmuştur. Örneğin, İslam beldeleri içinde en çok okunan Buhûrizâde Mustafa İtrî'nin bestelediği *Tekbir* ile Hatib Zâkirî Hasan Efendi'nin bestelediği *Salât-ı Ümmiyye* Türklere aittir.

Türk müziği Ortadoğunun geleneksel müziklerinin yanında Batı müziği ile de etkileşim içerisinde olmuştur. Türk müziğinin klasik batı müziği üzerindeki etkileri şüphesiz 17. yüzyılda görülmeye başlamıştır. Özellikle mehter müziğindeki vurmali karakteri batılı bestecileri etkilemiştir. Giysileri, yürüyüşü, vurmali çalgıları ve ritmik ezgileriyle mehter, batı orkestrasının dikkatini çekmiştir.

Mozart'ın La minör piyano sonatının son bölümündeki "Alla Turca" marşı, Keman Türk Konçertosu, Saray Kıskaçlıkları, Le Geloise del seraglio balesi, Kahire Kazı ve Zaide Operası gibi eserleri Türk müziğinin etkileri ile yapılan eserlerdir. Mozart'ın dışında 18 ve 19. yüzyılda da Beethoven, Handel, Vivaldi, Rameu, Johann Adolf Hasse, Gluck, Haydn, Weber, Rossini, Verdi, Bizet, Boris Asief, Leo Fall gibi pek çok müzisyen Türk motiflerini eserlerinde kullanmışlardır. Öyleki Johann Straus'un valsleri de Mevlevî müziğinin manevî havasını taşımaktadır.

Türk ve Arap Müziğinde Müsterek Mûsikî: Dînî Müzik

Müzik, İslam toplumlarında sürekli tartışıla gelen bir konu olmuştur. Bazı alimlere göre müzik haram kabul edilirken, bazılarına göre ise mübah sayılmıştır. En temel öğeleri ses ve ölçü olan mûsikîyi âlimlerin büyük kısmı, Allah tarafından insanların ruh ve bedenlerine yerleştirilen birer nimet olarak kabul etmişlerdir. Çünkü ses ve nağmeler de Allah'ın kullarına verdiği nimetlerdendir. İslam âlimleri mûsikînin lehinde ve aleyhinde Kur'an-ı Kerim'de açıkça bir hüküm bulunmadığı hususunda ittifak etseler de özellikle müzik aletleri hususunda olumsuz fikir beyan eden alimler de vardır (Uludağ, 1992:162; Demir, 2001:3).

Mûsikînin ibadetlerde kullanıldığı ilk faaliyetler Hz. Peygamber döneminde, *Kur'an-ı Kerim* ve *ezan* gibi dînî formlarda ortaya çıkmıştır. *Kur'an-ı Kerim*, kutsal kitaptaki metinlerin, doğaçlama ve bestesiz olarak makamsal teknik usullerden bağımsızca icra edilen bir cami müziği formudur. "*Kur'an-ı Kerim'i güzel sesle okuyunuz. Zira güzel ses Kur'an'ın güzelliğini artırır,*" "*Güzel ses insanoğluna Allah'ın bir lütfudur*" (Buhari, VIII:214) ve *Kur'an-ı seslerinizle süsleyiniz.*" (Ebu Davud, I:338) gibi hadisler ışığında Kur'an kıraatının nağme, hoş sadâ ve güzel seslerle süslenmesi gerektiğini anlayan müslümanlar insanın kendi tabii sesi ile Kur'an okumasını genel olarak câiz görmüşlerdir. Hz. Peygamberin kendisinin bizzat bulunduğu meclislerde güzel sesli olan arkadaşlarından Ebu Musa'ya Kur'an-ı Kerim (Buhâri: 31), Bilal-i Habeşi'ye de ezan okutturduğu bilinmektedir (Ebu Dâvud, Edeb: 4985). Yine Resulullah (sav), musikinin (vokal müzik) dini amaçlı olarak kullanılmasını teşvik ettiği bilinmektedir.

Hz. Muhammed tarafından ilk defa Hz. Bilal'e Medine'de okutulan *ezân*, günde beş kez namaz öncesinde okunan ve her vakte göre farklı makamlarda icra edilen bir formdur (Kalender, 1996:56). Metni hemen hemen ezân ile aynı, ondan çok daha alçak sesle okunan *kâmet* ise ibadetin başladığını haber veren formdur.

Câmide icra edilen, gerek ibâdet sırasında gerekse ibâdet öncesi ve sonrasında çoğu zaman irticalî (doğaçlama) olarak yapılan ses müziğine *câmi müziği* denilmektedir. Câmi mûsikîsi sahasında eser veren bestekârların ilhamlarını ses sanatına dökerek ortaya çıkan bu müzikte sözler Arapça olmakla birlikte, icralar tek sesli ve tek kişilik icra için tasarlanmıştır (Tanrıkorur, 2003:47). Yine besteli olan eserlerin koro şeklinde icra edildiği *cumhur müezzinliği* adı verilen formlar da vardır. Hiçbir çalgının kullanılmadığı bu müzikte, makamsal kısıtlama olmadığı gibi Din dışı müzikte kullanılan hemen her makam bu müzik türünde kullanılmaktadır.

İslam Peygamberi Hz. Muhammed (sav)'in hayatından kesitleri konu alan şiirlerin makama uygun bestelenmesi ve icra edilmesiyle oluşan *mevlid*, özellikle Osmanlı'da çok yaygın ve önemli bir form ve aynı zamanda sosyal bir aktivitedir. Dini şiirler ve müziğin birbiriyle içiçe geçtiği mevlid törenleri Araplar arasında pek uygulanmasa da Osmanlı'da sıklıkla uygulanmış günümüzde de Türkiye'de uygulanmaya devam etmektedir (Köprülü, 1991).

Tekbîr, hicri takvime göre kutsal kabul edilen dini günlerde bayramlarda, hac ziyaretlerinde, cenazelerde hemen her yerde okunmaktadır. Tekbîr, segâh makamında Buhurizade Mustafa İtri tarafından bestelenmiştir. Sübhânallah lafiyla başlayan Arapça tesbîh cümlelerinin ilâhî formunda bestelenmesinden meydana gelen *Tesbih*,

Türkler tarafından toplu icra edilmektedir(Ezgi,67). Tesbîh'le aynı olup *dua*, *âyete'l-kürsî*, *tesbihler ve ilahi'den* oluşan *Mahfel sürmesi* de cami müziği formlarının önemlilerindendir(Ezgi,75).

Mi'râciyye, günümüze yalnızca Osman Dede'nin bestelediği örneğin bilindiği, Peygamber'in bir mucizesinin (Miraç) anlatıldığı şiirlerin bestelenmesinden meydana gelmiş cami müziği formudur. Türk müziğinin en uzun eseri ve birçok makam geçkisinin yapıldığı bir formu olan miraciyye, şeyh Mehmed Nasûhî Efendi tarafından yazılmış Osman Dede tarafından 6 bölüm halinde bestelemiştir(Akdoğan, 2010: 93).

Mevlid ve Mi'râciyye'nin aralarını süsleyen ve topluca icra edilen *tevşih* ile Hz. Muhammed'i övmek için yazılmış *na'îler* de dini müzik formlarıdır. Ayrıca Hz. Peygamber'in ölümünün ardından okunan bir tür dua olan *salat*'ların *sabah salâti*, *cuma salâti*, *bayram salâti*, *cenâze salâti* ve *salât-ı ümmiyye* gibi çeşitleri de hemen hemen tüm makamlardan yapılmıştır(Ezgi, 63). Yine Ramazan aylarında sahurdan sonra, kandillerde ise sabaha yakın müezzinlerin oluşturduğu korolar tarafından minarelerde okunan Arapça sözlerden oluşan *temcîd* ile bunları takiben okunan *münâcâtlar* da cami müziği formlarındandır(Akdoğan, 2010:80).

Türk ve Arap müziğinde ortak olan **ilahiler** ise, konusu Allah ve Hz. Muhammed sevgisi olan şiirlerin kendine has bir üslupla bestelenmesidir(Akdoğan, 2010:65). Bir veya birkaç kişi tarafından cami ve tekkelerde, muhtelif dinî toplantılarda okunan ilahiler daha çok ağır başlı ve mistik özelliği bulunan makamlarca bestelenmişlerdir.

İslâmiyetin ilk dönemlerinde önce câmi müziği gelişmiştir. Daha sonraki yıllarda ise tasavvuf müziği, kurulan tekkeler eliyle gelişmiştir. Tasavvuf müziği, İslâm dini çerçevesi içinde kurulmuş olan birçok tarikatta ağır ve yürük usûllerle bestelenmiş eserlerin bütününden oluşan müziktir(Özalp, 2000:111). Mevlevîlik ve Bektaşîlik ile gelişen Tasavvuf müziği, özellikle Anadolu'da çok önemli bir konuma ulaşmıştır.

Tasavvuf müziğinde bestecilerin oluşturdukları çeşitli formlar vardır. Tasavvuf müziğinin merkezinde yer alan Mevlevîlik'in *sema* törenleri esnasında okunan eserler önemli yer tutmaktadır. Semâ törenlerinin en büyüklerine *mevlevî âyini* denir. Bu ayinlerde okunan bestelerin sözleri çoğu zaman Mevlana'nın eserlerinden seçilmişlerdir.

Zikir arasındaki duraksamalardan adını alan *durak*, tasavvuf şairlerinin şiirlerinden seçilmiş Hz. Allah'ın büyüklüğü ve vasıflarını konu edinmiş şiirlerin bestelenmesiyle oluşmuş bir formdur(Akdoğan, 2010:110). Durakların koro halinde okunanlara *cumhûr durak*, koro halinde okunan ilahilere ise *cumhûr ilâhî* denir(Öztuna, 1990: I/232). Yine bir ilâhî çeşidi olan, metinleri Arapça ama bestecileri Türk olan eserlere ise **şuğul** denmiştir. *Savt* ise basit, ağır ve küçük müzik cümlelerinin tekrarlanmasıyla oluşturulmuş bir ilâhî formu benzeridir(Akdoğan, 2010:113). Bir divân edebiyatı şiir biçimi olan *kaside*, Hz. Allah'a yakarmak amacıyla ve bağışlanmayı dilemek gayesiyle yazılırsa *münacat*, Hz. peygamber'i övmek amacıyla yazılırsa *na'î*, bir kimseyi övmek ve erdemlerini anlatmak amacıyla yazılırsa *mehdiye*, bir kimseyi yermek amacıyla yazılırsa *hicviye* ve bir kimsenin ölümünden duyulan üzüntüyü belirtirse *mersiye* adını almıştır. Bektaşî şairlerinin bestelediği ve Bektaşî tekkelerine özgü bir form olan *nefes*'ler ise hece ölçüsüyle yazılmış şiirlerin *semâh* adı verilen ayinlerde icra edilmek için bestelenmişlerdir(Akdoğan, 2010:118).

Sonuç

Türklerin ve Arapların kendilerine özgü bir müzikleri hep olmuştur. Başlangıçta yani diğer milletlerin müzikleriyle karışmadığı dönemlerde yerellik gösteren bu müzikler daha sonra ise içinde yaşadığı coğrafi çevrenin de etkisiyle daha büyük bir sosyal yapıya dönüşmüşlerdir. Aslında bu durum sadece Türk ve Arap müziği için değil diğer bütün kültür ve medeniyet dünyası için geçerlidir.

Pek çok yönüyle müşterek olan Türkler ve Arapların müzik anlayışları; tarihî, sosyal ve kültürel gelişim süreçleri içerisinde İslam öncesi ve sonrası şeklinde iki ana dönemde ele alınarak incelenmektedir. İslam öncesi dönemlerinde her iki toplumun kendine has müzik anlayışları olmalarına mukabil İslâm'ın kabulü sonrasındaki dönem de ise bu iki kadim kültür arasında hemen her konuda olduğu gibi müzik alanında da ortak pek çok unsur oluşmuştur. İslâm'ı yaşama ve yayma gibi pek çok ortak hedefleri olan bu iki kültür bilimsel ve sanatsal anlamda da daima birbirlerini etkilemişlerdir. Bugün geniş bir coğrafyada farklı pek çok toplumdaki oluşan Araplar ile Türkler arasında, makam ve enstrüman seçimi yönüyle farklılıklar olsa da müzikal anlamda pek çok birlikteliğin sağlandığı ortadadır.

Zengin makam ve ritm yapısına sahip Türk - Arap müziği, tek sesli bir yapıya sahiptir. Arap müziğindeki makamlar, klasik Türk müziğindeki makamlar kadar çok çeşitli ve zengin olmasa da vurmaları ve nefesli çalgıların çeşitli olarak fazlalığı dikkat çekmektedir. Arap ve Türk müziğinde benzer hattâ hemen hemen aynı özellikleri gösteren pek çok makama rastlanılmaktadır. Bunlar arasındaki tek fark, bu makamların ve makamları oluşturan dizilerin değişik adlarla anılıyor olmasıdır.

Türk ve Arap müziğinin karakteri aslında askeri, tekke ve eğlence uygulamalarının dışında bir toplu icra müziği değildir. Çünkü koro Türk ve Arap müziğinin asli karakterine zıt bir uygulamadır. Koro geleneği her iki toplumda Batı özentisi sayesinde ortaya çıkan bir durumdur. Batı müziğinde kilise veya opera korolarına benzer saz heyetleri ve orkestra şefleri Türk müziğine Mesut Cemil'in hocası Ali Rifat Bey, Arap müziğine ise 1932 Mısır'daki Müzik Kongresi sayesinde gelmiştir.

Teori, sistem ve terminoloji açısından Arap ve Türk müziği sistemleri büyük oranda örtüşmektedirler. Kuran'ın insanların arasındaki her türlü ayrımı kaldıran “*iman sahipleri kardeşler*” (Kuran 49/1) düsturu ile İslami kültür dairesine bağlı bu iki toplumun müziğinde başta muhteva olmak üzere makam, form, usul ve enstrüman olarak pek çok müşterek unsur bulunmaktadır. Özellikle İslam sonrası müzik olan dini müzikte kullanılan formlar ve temalar neredeyse aynıdır.

Her iki toplum arasındaki tarihi, siyasi, iktisadi ve kültürel etkileşimler o derece derinleşmiştir ki, sadece müzik değil hemen her alanda bu etkileşim kendini açıkça hissettirmektedir. Önemli olan birlik ve ortak değerler etrafında yeniden birleşebilmektir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, Bayram, (2010), *Örneklerle Türk Din Musikisinde Formlar*, Ankara, Bilge Yay., Bayram, (2009), *Fethullah Şirvânî ve Musiki Risalesi Mecelletü'n fi'l-Mûsikâ*, Ankara, Bilge Yayıncılık.
- Akdoğan, Bayram, "Din Görevlilerine Mûsikî Eğitimi Verilmesi Konusunda Örnek Bir Metot", *A.Ü.İ.F. Dergisi*, c. XLIII, Ankara.
- Akkaş, Salih, (1987), *Türk Müziği Tarihi ve Dönemleri*, Ankara, GÜMEF Yayınları.
- And, Metin, (2000), *40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri Senlikleri*, İstanbul.
- Arel, Sadettin, (1948), *Mûsikî Terimleri*, Mûsikî Mecmuası.
- Atasoy, Mustafa Cahit, (1993), *Türk Mûsikîsi Tarihi Ders Notları*, İstanbul, İ.T.Ü.
- Bardakçı, Murat, (1986), *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Buhari, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmâil, (1979), *Sahihül-Buhari*, İstanbul.
- Demir, Arif, (2001), *İslam Tasavvuf Kültüründe Mûsikî Dinleme Adâbı*, Ankara, Y. L. Tezi.
- Ebu Dâvud, Süleyman b. Es-Sicislani, (1969), *Sünen-i Ebi Davud*, Edeb, Beyrut, Dar'ü İhyai't- Turasi'l-Arabi.
- Ezgi, Suphi Dr., (1993), *Ameli ve Nazari Türk Mûsikîsi*, İstanbul, Milli Mecmua Matbaası.
- Farmer, Henry George, (2000), *Tunbûr*, The Encyclopaedia of Islam, E. J. Brill, Leiden.
- Gazimihal**, Mahmut R., (1958), *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara, Ses Yay.
- İçli, Selahattin, 'İnsanın Vasıf Dokusunun Geliştirilmesinde Müziğin İşlevi', *1.Müzik Kongresi Bildirisi*, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 1988.
- Kalender, Ruhi, (1996), *İmam Hatip Liseleri İçin ders geçme ve Kredi Sistemine Göre Hazırlanmış Dinî Mûsikî- I*, Ankara, Kalem Yayınları.
- Köprülü, Fuad, (1991), *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, DİB Yayınları.
- Okiç, M. Tayyib, (1963), *Kurân-ı Kerîm'in Üslûb ve Kıraatı*, Ankara, Ünivesitesi Basımevi.
- Oransay, Gültekin, (1976), *Müzik Tarihi*, (Yaykur II. Sınıf), Ankara, s. 131.
- Ögel, Bahâeddin, (1991), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin, (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M. Nazmi, (2000), *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, Mehmet, (1981), *Folklor ve Türkülerimiz*, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Özcan, Nuri, (1994), "Def," Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c.9, 85.
- Özergin, M. Kemal, (1970) "18. Yüzyıla Ait Bir Çalgı Adları Cedveli" *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 252, 5669-71.
- Özkan, İsmail Hakkı, (1987), *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûlleri*, İstanbul, Ötüken Yay.
- Öztuna, Yılmaz, (1969), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, İstanbul, MEB Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz, (1976), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II*, İstanbul, MEB Yayınları.
- Sachs, Curt, (1968), *The History of Musical Instruments*, W. W. Norton & Comp. New York.
- Say, Ahmet, (1988), *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul, Borusan Kültür ve Sanat Yayınları
- Tanrıkorur, Cincüçen, (2003), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul, Dergah Yayınları.
- Tura, Yalçın, (1988), *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Turabi, Ahmet Hakkı, (2005), *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, İstanbul, Rağbet Yayınları.
- Uludağ, Süleyman, (1922), *İslam Açısından Mûsikî ve Semâ'*, İstanbul, Dergah Yayınları.
- Yekta, Rauf, (1986), *Türk Mûsikîsi*, İstanbul.
- Zeydan, Corci, (1928), *İslam Medeniyeti Tarihi*, İstanbul.

Öz

Türk-Arap Müziğinde Etkileşim ve Müşterek Unsurlar

Türklerle Araplar arasındaki tarihi ve dini etkileşim XIII. yüzyıl itibarıyla başlasa da müzikal anlamda etkileşim ilk olarak XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşmiştir. Orta Asya, Anadolu, İran ve Ortadoğu'dan çeşitli müzikal öğeleri müzik müktesebâtına katmış olan Türk müziği ile Arap müziği yaklaşık dört asırdır fiilen etkileşim halindedir. Teori ve terminoloji açısından büyük oranda örtüşen Arap ve Türk müziği sisteminde özellikle melodi, makam ve usuller büyük oranda benzeşmektedir. Her iki toplumun İslam öncesi müziklerinde büyük farklılıklar gözlemlense de İslam sonrası müziklerde pek çok benzerlikler gözlemlenmektedir. Özellikle cami müziğinde kullanılan formlar ve temalar ortaktır. Günümüzde gerek Araplar ve gerekse de Türklerin daha gelişmiş ve zengin bir müzik alt yapısına sahip oldukları bilinmektedir. Bu makalede; Türk-Arap müziğinin kısa tarihçesi, geçirdiği safhalar ve kırılma dönemleri, diğer müziklerle etkileşimi ele alınacaktır. Ayrıca Türk-Arap müziğinde müşterek formlar, ortak temalar, makamlar, usuller, enstrümanlar vb. konular ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Arap Müziği, Etkileşim, Nota, Ses, Ritim.

Abstract

The Common Elements and Interaction Between Turkish-Arabic Music Cultures

Although the historical and religious interaction between Turks and Arabs started with the XIII. Century, the beginning point of a musical interaction only goes back to the first quarter of the XVI. Century. Therefore, Turkish Music which has acquired many musical elements from Central Asia, Anatolia, İran and Middle East and Arabic Music has been interacting nearly for the last four centuries. Arabic and Turkish Music systems have substantial parallelisms especially in the senses of melodies, makam and usûl structures. In spite of the various differences in the pre-Islamic musical traditions of the two societies, they have many similarities in the post-Islamic period. Especially the forms and themes that have been used in Cami Music can be considered as common. In this study; a brief history of Turkish-Arabic Music will be discussed including the stylistic periods, the instants of critical changes and the interaction between the other musical cultures. Besides, the common forms, themes, instruments and makam-usûl structures in Turkish-Arabic Music will be concentrated.

Keywords: Turkish Music, Arabic Music, Interaction, Note, Sound, Rhythm

BİR TÜTÜN KÖYÜNDE TARIMSAL DÖNÜŞÜM VE KADIN EMEĞİ”

Faik Gür*

Giriş

15. yüzyılda yerleşik hayata geçen bir Ege köyünde hayatımın bir kısmı geçmiştir. 13 yaşıma kadar İzmir’den bu köye neredeyse her yaz düzenli olarak gittim. 2000li yıllarda 90’ını aşmış büyükbabam çok uzun yıllarını şehirde geçirmiş olmasına rağmen köydeki iki katlı ham mermerden yapılmış 120 yıllık taş evinden hiç çıkmak istemezdi. 1994 yılında bu büyük taş evde ODTÜ’den çoğu sosyoloji bölümü öğrencisi olan araştırmacılarla 17 gün kaldım, tarımsal dönüşümün kültürel dışı vurumu üzerine bir çalışma yapmak için. O çalışmayla birlikte başlayan merak hiç bir zaman bitmedi ve alanla kırsal alan sosyolojisi içinden farklı sorunsallaştırmalar bağlamında ilişkim hiç bir zaman kesilmedi. Neredeyse her sene alanla ilgili bilgi toplamaya devam ettim. Bu, biraz da doğal olarak geliyordu. Örneğin, çeşitli şehirlerde yaşayan ve bu köyden 1960larda göç etmiş tanıdıklarla bir vesile ile karşılaştığımda hemen sorular sormaya başlıyor ve not tutuyordum. Genç nesilden birinin o eski zamanları sorup soruşturmasının onlara heyecan verici geldiğini görmüştüm. O nedenle bu çalışmanın konusu olan köyü “alan” sözcüğü içinde anarken biraz garipsiyorum. Neyse ki kendimi içeriden ve dışarıdan olma konumunda tutarak notlarımla yalnız kaldığımda sosyoloji ve sosyolojik tarihin içine girebiliyor ve ne zaman bir sorum olsa açık telefonu birisine ulaşabiliyordum. Cep telefonları kullanıma girdikten sonra bu yoğunlaşarak devam etmeye başladı. Ortalama

* Yrd. Doç., Özyeğin Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Öğretim Üyesi.

üç senede bir alanı ziyaret ettim. Böylece 1994'ten bu yana kesintisiz bir şekilde bilgi toplamam mümkün oldu ama özellikle son 10 yılda köy nüfusunun neredeyse yarı yarıya azalması görüşmeleri sıklaştırarak devam etmeme ve sürece bakmama neden oldu.

Bu bilgileri çeşitli vesilelerle akademik sunuş haline getirdim. Boğaziçi Üniversitesi'nde, Texas Austin Üniversitesi antropoloji ve tarih bölümlerinde, İTÜ İnsan ve Toplum Bilimleri ve Ege Üniversitesi Ekonomi bölümünde çalışmanın farklı yönlerini sunma şansı buldum. 2016 Ağustos ayında Kanada'da toplanacak 14. Dünya Kırsal Alan Sosyoloji Kongresine bu bilgilerden ortaya çıkan ve toprak mülkiyeti genel başlığı altına alınabilecek bir sunuşum kabul edildi. Özyeğin Üniversitesi Vakfının tarımsal kalkınma çalışmalarının akademik danışmanlığına gelince çalışma, vakfin 2009-2013 Tatvan'da ve 5 yıldır Kilis'te devam eden tarımsal kalkınma projeleri çerçevesinde bir karşılaştırma noktası olarak belirdi. Aynı zamanda Manisa'da çeşitli dernek ve kuruluşların yürüttüğü Yunt Dağı kalkınma projesi çerçevesinde İç ve Kıyı Ege'yi tarımsal yapılar açısından karşılaştırma imkanı buldum bu çalışma yoluyla. Yıllarca toplanan bilgiler bu sayede operasyonel bir hale dönüştü.

Bu yazıda bu bilgi setinin hiç kullanılmayan bir tarafına tarımsal dönüşümün toplumsal boyutu ve kadının rolüne değineceğim. Konu üzerine bu yazıyı yazmaya beni iten var olan bilgi setinin kendi adına konuşacak kadar açık olmasıydı. Verilere baktığınızda kadınların sesi hep orada duruyordu. “Yabancı” birine konuşur gibi değil de “içeriden” birine açık bir şekilde konuşulması tuttuğum notları daha canlı hale getirmişti. 150 hanelik köyde konuşmadığım hane kalmadı. Onlarca fokus grup çalışması, erkek ve kadınlarla ayrı ayrı onlarca mülakat yaptım. Köyden göç etmiş başka şehirlerde yaşayanlarla karşılaşmalarında köye ilişkin konular kesintisiz konuşulan konular arasında oldu. Meseleyi anlayacak derinliğe ulaştığımda yani sorulara verilen yanıtlar aynışmaya başladığında araştırmacı pozisyonundan çıkmak istedim ancak bu mümkün olmadı ve mümkün olmayacak gibi görünüyor. Tarım ve tarımsal yapılara ilişkin ne zaman yeni tartışmalar çıksa ilk aklıma gelen bu tartışmalar açısından köy ve bölgesinin ne anlama geldiğini sorgulamak oluyor.

İşte “orda” Bizim Köy

Görece kurak bir arazisi vardır bu köyün ama bu topraklarda 1960lardan günümüze en iyi kalite şark tütünü üretilmektedir. Sulama ihtiyacı duyan pamuk gibi bitkiler köy topraklarında geçimlik düzeyi ve nakit ihtiyacını karşılamının ötesinde bir öneme sahip olmamıştır. Söke ya da Adana ovalarının pamuk üretimi burada görülmez. Köyün 7 km açığından geçen Banaz çayının etrafında verimli ama küçük araziler mevcuttur. Bu alanlarda daha çok bağcılık ve sebzeçilik yapılmaktadır. Geçimlik ve nakit ihtiyacı dışında bunların da bir önemi bulunmamaktadır. Köy tütün öncesi haliyle Akşit ve Keyder tipolojisinde C tipi köye iyi bir örnek oluşturmaktadır (Akşit ve Keyder, 1981). Sınırlı birikim olanakları tütün üretiminde uzmanlaşma ile aşılmıştır ancak kota uygulaması ve tekelin özelleştirilmesi son 15 yılda tütün üretimini cazip olmaktan çıkarmıştır (Aydın:2010:171-172).

1960ların başında köylülerin ortak çabası ile tütün üretim hakkı sağlanmış, bir dönümlük denemelerden sonra kısa sürede ulusal pazarla en güçlü bağı kuracak kapasiteye

ulaşmıştır. Tütünle birlikte köyden nüfus çıkışı durmuş ve bir denge oluşmuştur. Bu denge tütün üretiminin zorlaştığı son 15 yıla kadar devam etmiştir. Devletin tütün alım garantisi deyim yerindeyse köyün boşalmasını engellemiştir. Aynı şekilde son 15 yılda devletin tamamen olmasa da aradan çıkması son yüzyılda köy nüfusunun hiç olmadığı kadar azalmasına neden olmuştur.

1970lere gelindiğinde köy, tütün üretiminde uzmanlaşmış bir köy haline gelmiştir. 1980lerde köy topraklarının çoğunun tütün üretimine ayrıldığını görüyoruz. Diğer ürünler de geçimlik düzeyde kalmış ya da nakit ihtiyacı için küçük ölçekli bir düzeye çekilmiştir. Traktör gibi modern teknoloji kullanımı bu dönemde üst düzeye çıkmaya başlamış, dönüm başı tütün üretimi hızla artmıştır. Modern teknoloji ve işleme tekniklerindeki gelişim dönüm başı üretimi iki katına çıkarmıştır. Üretimin ilk başladığı 1960ların başı ile köylülerin yaptığı karşılaştırma bunu göstermektedir. Böylece haneler birikim yapmaya başlamış ve bu birikim de tütüne yatırım olarak geri dönmüştür. 1990larda 150 hanelik köydeki traktör sayısı 70'e ulaşmıştır.

Bu1980-1995 arasındaki yıllar metalaşma sürecinin artarak yoğunlaştığı yıllardır. Tarımsal yapıları anlamak için kullanılan ürün kompozisyonu, göç, sermaye birikimi, teknoloji, üretim biçimi ve emek kullanma biçimleri gibi kategorileri tütün üretimi belirlemiştir. Bu belirlenim 2000li yıllara kadar devam etmiş ve köydeki hayat tarzını değiştirmiştir.

En önemli gelişmelerden biri örneğin toprak mülkiyetinin önemini görece yitirmiş olmasıdır. 5 köyle aynı tarımsal topografya içinde yer alan köydeki hanelerin tütün üretimini artırmak için toprak açmak gibi bir eğilime girmediği görülmektedir. Tütün emek yoğun olduğu için yarıcılık gibi işletme biçimlerine uygun değildir. Köyün diğer komşu köylerle paylaştığı toplam 7000 dönümlük küçük ovada tütün üretimi için toprak kiralamak hiç bir zaman zor olmamıştır. Dolayısıyla emek en önemli kategori haline gelmiştir. 1995 yılı verilerine göre köyde toprak kirasının dönüm başı 30 dolar olduğunu, 600 dolar da gelir elde edildiğini tespit ediyoruz. Burada tüm girdiler çıktığında A Grad tütün veren bir dönüm arazinin yaklaşık 350-400 dolar arasında gelir getirdiğini de tespit ediyoruz.

Toprağın diğer girdiler karşılaştırıldığında en kolay elde edilebilen üretim aracı olmasında köyden göç edenlerin arazilerini satmaması, eş dost ve tanıdıklara “boş duracağına” vermesi de etkili olmuştur. Artık köyle hiçbir bağlantısı kalmayan ailelerin tarlalarını sattığına tanık oluyoruz. Satılmak istense de iyi kalite bir dönüm tütün tarlası 2015-2016 yılında en yüksek 6000 TL'den satılmıştır. Satmak isteyenlerin “toprak para” etmiyor sözü bunu göstermektedir. Kısaca köyde toprak kirasının artmasını engelleyen bir ortam olduğu açıktır. 2015-2016 sezonunda bir dönüm toprak kirasının 100 TL olarak belirlendiğini öğreniyoruz. Ayrıca üretici sayısının azalması sonucu hane başına düşen tütün üretimine uygun toprak miktarının artması, farklı ürüne geçişlerin zorlukları da 1990lara göre kira miktarlarının çok değişmemiş olmasında bir etkidir. Kısaca emek yoğun tütün üretimi, kısıtlı arazisi olan bir C tipi köyde toprağı hanenin yeniden üretiminde baş köşeye koymuyor. Toprak elbette tütüne ek olarak farklı ürünlerde teknoloji yoğun üretim yapabilen haneler için birikim yapmanın en önemli yollarından biridir (Keyder, 1983:272).

Elbette tütünde uzmanlaşma sadece toprak değerini değiştirmemiştir. Bütünsel bir etki olarak kültürden ekonomiye kadar haneler ve köyler arası ilişkileri belirlemiştir. Tarımın mekanizasyonundan göçe, göçten tarımsal alt yapı özelliklerine, haneler arası ilişkilerin yeniden kurulmasına, kültürel ve sembolik öğelere kadar geniş bir yelpazeyi etkilemiştir. Bu çalışmada tüm bu yelpazenin içinde tarımda kadın emeğinin süreçte nasıl görüldüğünü anlatacağım. Kadın emeği, emek yoğun tütün üretimi ve bunun üzerinden birikim imkanlarını artırmak için en önemli kategoridir. Ekonomik ve biyolojik yeniden üretimin merkezindedir.

Bu süreçte yani metalaşma ve kadın emeği konusu, Sirman'ın (1988a, 1988b) Söke pamuk köyleri için söylediği haneyi aşan, hane dışına çıkan bir güç alanının oluşmasına ve bu alanda Kandiyoti'nin (1984, 1991) belirttiği ata-erklilikle pazarlığın yapılmasına imkan sağlamaktadır. Bu alanın varlığı ataerklilik bir işbölümünün etkisiz olduğu anlamına gelmiyor. Konu üzerine en toparlayıcı ve yol gösterici makalelerden birini kaleme alan Ecevit'in (1993, 1994) belirttiği üzere kadın emeği küçük üreticiliğin üretim ve yeniden üretimi için vazgeçilmez öneme sahiptir ve tarımsal yapılarla kadının toplumsal konumu bütünsel bir çerçeve içinde değerlendirilmelidir. Bu bütünsellik kadının tarımsal üretimdeki yerini belirlemeyi gerektirir. Tarımda kadının hangi koşullarda, nasıl çalıştığını tespit etmek tarımsal yapılarla karşılaşmayı tespit etmek demektir. Emek kullanma biçimleri ve yukarıda bahsettiğimiz diğer kategoriler bu konuda bize yardımcı olacak en önemli araçlardır. Böylece kadının hane içi ve dışı arasındaki alanda hangi koşullarda ve nasıl yer aldığını görmüş oluyoruz.

Bu araştırmada tütün üretiminde uzmanlaşma ile gerçekleşen metalaşma sürecine ilişkin bir çok bilgi elde edildiğini belirtmiştim. Bu yazı tütünde uzmanlaşmanın yaşandığı ve köy ekonomisinin en egemen gelir kaynağı haline geldiği 1980-2000ler arasına yoğunlaşmaktadır. 1990ların ikinci yarısındaki kota uygulaması ile başlayarak 2001 tütün yasası ile derinleşen üretim sürecinden çekilme -Türkiye genelinde neo-liberal tarım politikalarının etkisi çerçevesinde (Aydın:2010)-tütünün köydeki bu konumunu yitirmesine neden olmuştur. Yazının temel amacı tütün yoluyla metalaşmanın yoğunlaştığı yılları öne çıkarmak olduğundan köyün son 15 yılına gerekli yerlerde sadece değinilmekle yetineceğim.

Metalaşma ya da metalaşmama: bütün mesele bu*

2000lere kadar tütün dışında köydeki diğer üretim etkinliklerinin köy ekonomisi üzerinde sınırlı bir etkisi olmuştur. Kadınların çoğunlukla sorumlu olduğu geçimlik düzey tütünle birlikte meta alanın egemenliğine girmiştir. Köy içinde geçimlik düzeyin bir ticari faaliyete elvermeyecek küçüklükte olduğunu tespit ediyoruz. Haneler birbirlerinden alabilecekleri farklı bir şey üretmemektedir. Süt, yumurta, sebze meyve köydeki nerdeyse tüm hanelerde bulunan ürünlerdir ama ekstra emek ihtiyacı doğuracak bir potansiyele sahip değildir. 1980lerden bu yana metalaşma yoğunlaştıkça geçimlik düzeyin sınırlarının giderek daraldığını ve köy bakkallarında eskiden görülmeyen

* Burada metalaşma terimini Bernstein (2009:130)'nın şu tarifi çerçevesinde kullanıyorum: "Metalaşma, piyasa ilişkilerinin içinde, onun disiplinine ve zorunluluklarına tabii olarak, üretim ve yeniden toplumsal üretim araçlarının üretildiği ve bunun için gerekli girdilerin piyasadan satın alındığı bir süreçtir."

tavuk ve yumurta gibi ürünlerin satıldığını görüyoruz. Bu çerçevede hanelerin geçimlik düzey için yaptığı emek organizasyonun farklı bir alana bütün üretimine kaydırıldığına tanık oluyoruz. Bir kaç hanede küçük baş hayvan sürüleri mevcuttur. Bu haneler bu konularda uzmanlaşmış hanelerdir ve emek organizasyonunu bu uzmanlaşmaya göre yapmaktadırlar. Bunu dışındaki tüm haneler geçimlik düzeyin daralması ile aile emeğini tütüne göre örgütlemiştir.

Bu sürecin en iyi tanıklarından biri köyün çobanlarından Ali'dir: "Köyde eskiden (1970ler öncesinde) 40 koyun ve keçi sürüsü, iki inek sürüsü vardı. Kimse artık sürü istemiyor. Tütün beni bitirdi." Ali bu şekilde yakınırken bu görüşmenin yapıldığı 1995 yılında köyde sadece 2 sürünün kaldığını görüyoruz. 2000lere gelindiğinde ise sadece bir sürünün kaldığını öğreniyoruz ve o sürünün de son 15 yılda kaybolduğunu. Bu sürünün varlığını devam ettirmesinde sürücülükte uzmanlaşmış bir ailenin mallarını dışarıya satması ile elde ettiği kar oranlarının etkili olduğunu tespit ediyoruz ama son 15 yılda bunun da sürdürülemez olduğunu görüyoruz çünkü ailenin genç kuşağı bu işlerle uğraşmaktan vazgeçip yakın şehirlerde işçi olmayı tercih etmiştir.

1990larda Köyde çok az ailede kalan sürüler elbette köy içi pazarında satış imkanı da sağlamaktaydı. Özellikle kurban bayramlarından önce köy içinde hareketli bir pazar kurulmaktaydı. Bu durum eş dost akrabaları alıcı ve üretici pozisyonuna yerleştirmekte dolayısıyla köy içinde eskiden var olmayan bir değişim ilişkisini zorlamaktaydı. Köylerde herkes birbirini tanıdığı için metalaşma sonucu ortaya çıkan bu süreç köy içindeki ilişkileri dönüştürme açısından yapısal öneme sahiptir.

Bu durumu biraz daha açıklamak için köydeki üç bakkalda satılmakta olan malların niteliğine bakabiliriz. 1990lara kadar bakkallarda sadece köyde üretilmeyen mallar satılmaktaydı. Çay, şeker, sigara, büskivi ve sabun gibi köy dışından gelen ürünler satılmaktaydı ve bununla ilgili herhangi bir sorun bulunmamaktaydı. Köylülerin metalaşma ile birlikte örneğin köyde artık pek üretilmeyen tavuk gibi ürünleri bakkallarda görmesi başlarda şaşırtıcı gelse de bütün üretimi için gerekli emek organizasyonunun genişliği bu garipsemeyi ortadan kaldırmıştır. Aynı çerçevede "Pazar ekmeği" denilen fırın ekmeği çok eskiden beri köyde satılmaktaydı. Haftada bir gelen bu ekmeğin kamyonları 1990larda her gün köye servis yapmaya ve bir süre sonra düzenli olarak köyde ekmeğin satılmaya başlamıştır. Burada önemli olan köyde üretilen temel ihtiyaçların pazardan sağlanma oranının hızla artmış olmasıdır. 1990larda bakkalların verisiye defterleri geçimlik düzeyin bazı unsurlarını içermeye ve hanelerin yeniden üretiminde rol almaya başlamıştır.

Köy içinde üretilen ve üretilmeyen mal ayrımı metalaşma ve değişimi anlamak açısından bize fırsat sunmaktadır. Metalaşmanın yoğunlaşmasından önce akrabalara satışın ahlaki bulunmadığı bir sosyal algı vardır. Değişim elbette vardır ancak para karşılığı değil mal karşılığıdır ve/veya hediye olarak gerçekleşmektedir. Buradaki öncelik kullanım değerinin gözetilmesidir. Geçimlik düzeyin fazlasını değiştirmek ve dağıtmak James Scott'un (1976) tabiriyle bir çeşit bir "moral economy" alanı anlamına gelmekte ve sosyal ilişkileri metalaşmadan uzak tutmakta etkili bir alan oluşturmaktaydı. Bu süreç 1990larla birlikte çözülmeye başlamıştır. Kavun gibi görece kritik olmayan ürünlerde hala bu tür değişimlere rastlansa bile artık bir "moral economy"den bahsetmek pek mümkün değildir. 1990larda para değişiminin asıl unsuru haline gelmiştir. Diğer bir

değişle üretim sürecini etkileyen her şey hesaplanır hale gelmiştir (Keyder ve Yenal, 2013:21) Aşağıda akrabasını ziyaret eden ve yakın bir şehirde oturan Ömer'in tanıklığı köyde akrabalar arasında yaşanan genel bir sorun olarak sıklaşmaya başlamıştır.

“Dedem ve ebem sofada otururken yeğeninden bahsediyordu. Yeğenin elmaları toplamak için daha fazla para istediğini söylüyordu. Sonradan Annemden öğrendiğime göre dedem az para öneriyormuş. Yeğeni de bunun için daha fazla istiyormuş. Ya da yardım etmek istemiyormuş.”

1980lerin sonunda gerçekleşmiş bu olay ve benzerlerine 1995te araştırmacı olarak gidip baktığımda metalaşma sürecinin yoğunlaşmasının etkilerini ve sermayenin egemenliğinin sınırlarını gördüğümü anladım. Görüşme yaptığım yaşlı kadın ve erkeklerin hemen hepsi bu ve durumdan şikayet ediyordu. Açık bir şekilde yaşlılarla diğerleri arasında bir beklenti farklılığı vardı. Giderek bu tür konuların beklenti olmaktan çıktığına tanık oldum. Çeşitli şehirlerde hala köyde toprakları olanların hem de köyde kalan yaşlıların bu beklentiden vazgeçtiklerini gördüm. Son 15 yılda da konu tamamen gündemden çıktı. Bunun iki ayrı nedeni olduğunu tespit ettim. Öncelikle artık köyde metalaşma öncesinde üretici durumunda olan bir nüfus kalmamıştır. Çoğu hayata veda etmiştir. İkincisi 1960larda köyden Almanya göçen topraksız bir köylünün 1990dan itibaren köyden toprak almasıdır. 2015 itibariyle tüm vadideki toplam 7000 dönüm arazinin %40ını elinde bulunduran bu köylü toprak almaya devam etmektedir. Miras yoluyla bölünen ve köyle hiçbir akrabası kalmayanların topraklarını satmak için teklif götürdüğü ilk kişi bu köylüdür. Kimi özellikleri itibariyle kapitalist çiftçi kimi özellikleri itibariyle feodal bey özelliği gösteren bu köylü aynı zamanda köyün en yaşlılarındanır artık. Yaşlılarla gençler arasındaki ilişki açısından önemli bir çerçeve çizmektedir. Aynı zamanda metalaşmanın toprakla olan ilişkisinin sınırlarını da bu açıdan belirlemektedir. Gerektiğinde “karşılıksız” toprak veren bir “ağa” gibi davranmaktadır. Bu çerçevede Özüğurlu'nun (2011:115-116) “küçük köylülüğün sermaye kapanı” içinde olduğu, sermaye ile ilişkisini derinleştirdikçe varlığını devam ettirebileceği yaklaşımında ileri sürdüğü “küçük köylülüğün geri çekilecek ya da savunabilecek alanın kalmadığı” tespitine bu köy bağlamında uymayan farklı bir alanın ortaya çıktığını görüyoruz. Bu ağa üreticiye sanki son bir “kaçış” alanı sunmakta ve hanelerin yeniden üretiminde rol almaktadır. Piyasa ile haneler arasına piyasa adına girmemektedir. Elbette bu benzer tarımsal yapılara sahip köylerde genel bir durumdan ziyade bu köye özgü bir durumu işaret etmektedir. Özüğurlu'nun “Sermaye Kapanı” yaklaşımı Anadolu'daki birçok köyün dönüşümünü bu açıdan tespit eden doğru bir yaklaşımdır. Köydeki genç hanelerin meta ilişkilerini daha fazla yansıtır hali bu kapanın bu köyde de oluştuğunu göstermektedir.

2000ler öncesi metalaşmanın yoğunlaştığı zamanlarda eski hanelerin geleneklere bağlı kalmak istemesi ile genç hanelerin daha meta ilişkilerini yansıtır durumunu henüz ailesinden ayrılıp hane kurmuş Nadir'in hikayesinde açık bir şekilde görüyoruz. 1990ların başında yenice evlenmiş olan Nadir'in ailesiyle problemleri vardı. Bunları görüşmelerde anlatırdı sık sık. Bu konun üzerine gitmeye karar verince Uysalı daha çok dinlemeye başladım. Nadir'in eşi ile annesinin iyi anlaşmadığını bu sebeple evden ayrılmak zorunda kaldıklarını öğrendim. 1990larda hala gelinlerin koca evinde kalması

devam eden bir durumdu. Nadir'in baba evinden "erken" ayrılması köy açısından önemli bir örnekti. Büyükbabamın bunu sertçe eleştirdiğini hatırlıyorum. Yaşlı insanları geride bıraktığına sinirlenerek şunları telaffuz etmişti:

"Evin başı kocadır. Bu Kitabın emri. Nadir babasına karşı çıktı. Karısını dizginleyemedi" Bu arada büyükannem devreye girdi ve: "Fadime (Nadir'in annesi) çok iyi bir kadın. Bunu hak etmiyor. Bu gençler...büyüklerine hiç saygı kalmamış".

Burada olan gelinin koca evinde kalmasının doğru ve ahlaki olduğu ile diğeri arasındaki çarpışmadır. Türkiye genelinde görebileceğimiz bu çatışma esasen kadının rolü ve toplumdaki yeri konusunda bize bilgi sunmaktadır. Gelin evlenmeden önce kendi evinde annesinin, gelin gittiği evde de kayınvalidesinin egemenliği altındadır. Kadından, kendi evinde annesine ve erkek kardeşlerine ve babasına, gelin gittiği evde ise kayınvalidesi, kocası ve kayınpederine bakmakla yükümlü bir rol sergilemesi beklenmektedir. Bu ataerkil aile yapısının Nadir örneğinde farklı bir mecraya girdiğini de görüyoruz.

Nadir'in de katıldığı geç evlilerden oluşan bir grupla yaptığım fokus grup çalışmasında köydeki birçok yeni evlinin bir yılı doldurmadan kendi evlerine geçtiklerini öğreniyorum. 1990larla birlikte Evlenip aileden kısa zamanda ayrılma ya da doğrudan eve çıkma yaygınlaşmaya başlamış olduğunu fark ediyorum. Sohbeta katılan Nihat, Mehmet, Zafer ve Süleyman hepsi erkenden evlerini ayıran yeni haneler ama baba evine de çok uzak durmamaya özen gösterdiklerini söylüyorlar. Bunun nedeni de aileden doğrudan yardım görebilmek. Böylece evden ayrılma çok yakın olduğu sürece onlar açısından talep edilebilen bir şey ve gelinle baba evi arasında denge kurmak için bir geçiş gibi görülüyor. Büyükler açısından ise bu kolay kabul edilebilecek bir durum gibi görünmüyor. Uysal kendisinin nasıl ayrıldığını anlatırken bu noktaları aydınlatıyor ve diğerleri buna katılıyor:

"Evi ayırdıktan sonra babam bana bir sene konuşmadı. Bir süre sonra herkes durumu kabul etti. Babam her yıl buğday kaldırmak (hasat) için ona yardım etmemi istedi. Karşılığında benim evimin yıllık buğday ihtiyacını verdi. Bu benim için iyi. Şimdi buğdaya para vermiyorum."

Burada çok yakın aile arasında emek-mal değişimi söz konusu. Yani aynı evdeyken emeğin kullanım sınırını çizen aile içi ilişkilerdir. Karşılığı ise babamın gelir dağıtımına bağlıdır. Bu değişimde ise köy içinde "normal" sayılabilecek bir değişim söz konusu. Böylece metalaşma aile akraba ilişkilerinin ve köyün üretim ve tüketim faaliyetlerinin geleneksel organizasyon biçimini çözerken bağımsız haneler bir taraftan metalaşma sürecinin yeniden üretimini genişletmekte diğer taraftan geleneksel yapıları mümkün olduğunca kullanmaktadır. Ev ayırma bu kesişmenin en gözle görülen yeridir. Hane kendini "ayrı bir ev" olarak gördüğünde artık küçük üretici olarak köy içinde görece bağımsızlaşmaktadır. Burada bu talebi ortaya koyan genç gelinlerdir. 2000lere doğru gerçekleşen yeni evliliklerde "ayrı ev" evliliğin bir koşuluna dönüşmüştür. Yeni hane ekonomik etkinliğe doğrudan giren bir hanedir. Köy bütününe ona yardımcı ya da engel olması "substantivist" süreçlerin haklılığını ortaya koymaktadır (Keyder, 1983). Ancak bu substantivist süreçler metalaşma ile birlikte farklılaşmaktadır. Hanenin işletmesini geliştirmesi için gerekli yardım belirsiz bir formdan belirli bir forma geçmiştir. Tarımsal

teknolojik gelişim için gerekli birikimin olup olmaması değil ölçülüp ölçülememesi kriter haline dönüşmüş görünmektedir. Hane emek organizasyonu onu buna dayatan tütünün üretim süreci ile hesap içinde gerçekleştirmekte ve yeni hanenin tutunma çabasında kesinleşmiş hesaplar önemsenmektedir. Böylece toplumsal ve tarımsal dönüşümü açıklayan gelişmeler, sosyal alanın (Social Context) dönüşümünde görülebilmektedir. Sosyal alanın değişmesi köyün bir bütün olarak etkisini yitirdiği anlamına gelmez. İşlevinin değiştiği anlamına gelir. Tarımsal yapıların emek kullanma biçimi gibi kurucu öğeleri hala bu alanda belirlenmektedir. İş bölümü bu çerçevede bize bilgi sunmaktadır.

İş Bölümü: “Ödek”

Köydeki iş bölümü toplumsal cinsiyet üzerinden belirlenmektedir. Kurban bayramlarında ilk günün herhangi bir hanedeki gidişatı bu konuda bize bilgi sunmaktadır. Kurbanı erkekler keser. Bilgi büyük babadan küçük erkek toruna doğru akar. Süreçler bu şekilde öğrenilir. Kadınlar kurban etini köylülerin deyişiyle “onarmakla” görevlidir: kesmek, doğramak ve temizlemek. Bu tür seremonilerde iş bölümü dinsel kurallara bağlanmıştır. En azından hayvanın kesilmesi kesinlikle buna bağlanmıştır ve kadın fiili olarak kurban kesemez algısı mevcuttur. Kur’an’da böyle bir yönlendirme olmadığı halde köyde bu bilgi bir kural olarak yerleşmiştir. Bu kabul aynı zamanda köyde İslam adına ortada olan bilgilerin yeni nesillere aktarılmasının erkekler tarafından yapıldığını göstermektedir. Kadınlar da kendi aralarında mevlüt gibi etkinliklerde bu aktarımları gerçekleştirse de bu alan erkeklerin egemenliğindedir. Kadınların İslami bilgi konusundaki durumuna ışık tutmak için çocukken köyde yaşayan Mehmet’in şu hikayesini örnek olarak vermekte fayda var:

“Bir gün evde tavuk pişirilecekti. Babam, dedem, amcam, evde hiç erkek yoktu. O zamanlar 10 yaşındayım. Annem ve yengem tavuğu nasıl keseceklerini tartışıyorlardı. İslami kurallara göre nasıl yapılacağı üzerine bir tartışma yapıyorlardı. Sonunda bana döndüler ve benim kesmem gerektiğini söylediler. Sünnet olmuş 10 yaşında bir erkek çocuk olduğum için kurala uygun bulundu. Bir bıçakla yanıma geldiler. Benden tavuğu kesmemi istediler. Yapamayacağımı haykırdığımı hatırlıyorum. Annem hadi beraber yapalım dedi. Ben elini tutayım sen de bıçağı tut. Bıçağı senin tutman lazım ve duayı da senin okuman lazım diye ekledi ve o şekilde de oldu.”

Carol Delaney’in (1991) bahsettiği üzere burada İslam, bir bakış açısı veriyor ve bu bakış açısı anlam dünyasını belirleyen kavramları belirliyor. Delaney’e göre İslam yaradılış teorisi sunuyor. Tohum ve toprak bu çerçevede belirginleşiyor. Diğer monoteist dinlerle ortak olan bu durum tohumu erkek ve toprağı kadın olarak kategorize ediyor. Tohum “yaratıcı” bir güç dolayısıyla erkek yaratıcı bir güç konumuna geliyor. Bu güç ona Allah tarafından veriliyor. Kadınsa sadece toprak, öznelerin üretilmesi için hammadde. Burada Delaney’in kaçırıldığı konu ise erkeğe aynı zamanda hayatı sonlandırma hakkının verilmesidir. Kur’an’da kadının kurban kesemeyeceğine ilişkin bir ibare mevcut değildir. O sebeple bu mesele “Folk İslam” içinde şekillenmiştir. Tavuk kesmek gibi gündelik hayatın planlanmamış ve sık tekrar edebilecek faaliyetleri bu açıdan yöreden

yöreye, köyden köye, aileden aileye ve hatta kişiden kişiye değişmektedir. Kurban bayramında ise bu farklılık ortadan kalmakta ve erkek öznenin egemenlik alanı kesin kurallara bağlanmaktadır. Hayatı sonlandırmak ve yapmak bu çerçevede erkeğe verilen rol tüm Anadolu kırsal yapısında görülen ve “Folk İslam” içinde meşrulaştırılan ortak bir özelliktir ve bu da iş bölümünün meşrulaştırılmasında kullanılmaktadır. Bu işbölümü hiyerarşik erkek ve kadın ayrımını operasyonel hale getirmektedir. Bu da köydeki en yaygın sosyal ilişkinin oluşması ve “doğal” söylemi içinde ev içi emek ve biyolojik yeniden üretimle eklenmesi anlamına gelir. Böylece üretim sürecini belirleyen ve etkileyen koşullar yani yeniden üretimin koşulları ataerkillik içinde yapısal hale dönüşür.

Dinsel yapıların iş bölümü üzerindeki etkilerini ve belirli konularda iş bölümünü nasıl belirlediğini gördük. Burada kadınlar “pasif “bir konumda bulunuyorlar. Bu elbette her alanda pasif oldukları anlamına gelmiyor. Köydeki sosyal hayatın en önemli unsurlarından biri olan dini olmayan törenler gerek kadına özgü olanlar ya da genele özgü ama kadının içinde özel alanları olanlar bu açıdan bakılması gereken yerlerdir. Evlilik törenleri, sürecin yönetilmesi, takıların alınması gibi alanlar kadınlar tarafından yönetilmektedir. Hanelerin köy içindeki konumunu görmek açısından bu ilişkiler önemlidir. Kadınlar bu ilişkiler üzerinden sosyal güç geliştirmektedir. Bu, bir çok Anadolu köyünde ortak bir durumdur. Köydeki bir gelinin hayat hikayesi bu ortaklığın ne kadar genelleşmiş bir ortaklık olduğu konusunda bize bilgi sunmaktadır. Tütün üretimi emek yoğun olduğu için evlilik aynı zamanda emek girdisi anlamına gelmektedir. 1990lardan itibaren bu süreç çözülmeye başlamış ve gelinin damadın evine yerleşmesi dönemi sona ermiştir.

Örnek olarak vereceğimiz hikaye gelinin tütün üreten bir haneye yerleşmesinin hikayesidir. Ayşe hanım 1968 yılında köyün en hızlı tütün toplayan genç kızlarından biridir. Ahmet’le evlenmiş ve kayınvalidesinin evine geçmiştir. Köyün bir ucundan diğerine taşınmıştır. “baba evi” ile “koca evi” 1 km mesafededir. Ayşe hanım tütün üretiminin köy ekonomisini belirlemeye başladığı bir zamanda bu evliliği yapmıştır. Düğünde Ahmet’in babası Ayşe hanıma altın takmıştır. Köy tarafından bu takıların dikkatle takip edildiği açıktır. Kim ne takıyor kayınpeder ne takıyor. Takı törenleri ailelerin saygınlık alıştırması yaptıkları en önemli anlardır. Ayşe hanım düğünde bu takıları almıştır. Ancak düğünden sonra kayınpeder bunların ödünç alındığını ve kısa sürede ona geri verileceğini söyleyerek altınları geri almıştır. Aradan yıllar geçmesine rağmen bu altınların geri ödenmediğini belirten Ayşe hanım durumun tüm köy tarafından bilindiğini şu sözlerle ifade etmektedir: “Köydeki herkes bunları kınadı... Kayınvalidemde sıkılma yok.” Ayşe hanımın bu durumu köyde mülakat yaptığım bir çok kişiden duyduğum benzer hikayelerden sadece biridir. Ayşe hanımın bu hikayelerden ayıran kısa bir süre sonra şehirde iş bulan kocasıyla köyden çıkacağını düşünmüş olmasıdır ama bu gerçekleşmemiştir. Ahmet bey kısa süre sonra şehre taşınmış ancak eşini yanına almamıştır. Böylece Ayşe hanım Ahmet’in ailesine bakmaya başlamış ve hanenin yeniden üretiminde tam zamanlı rol almaya başlamıştır.

“Temizlik yapardım. Yemek pişirirdim. Tarlada çalışırdım. Gebeyken tarlada çalıştırdılar. Misafirler için yemek pişirdim. Kaynanam hiç sağ ol demezdi. Çok var. Hep kötü davrandı. El kızıydım. Kayınbabam kötü değildi...İki üç sene sonra köyden ayrıldım. Yazları köyde kışları şehirde...

Hala oradan beni çekiştiriyor. Ahmet'e sen git gör, daha görmem dedim. Senin ailen dedim. Kaynanam diğer gelinlerine de böyle yapardı... Köye gidersem babamı anamı ziyaret ederim onlara gitmem. 20 yıl olmuş. Ahmet dedi git yaşlı insanlar ziyaret et sevaptır. 5 akrabamı aldım gittim. Hoş geldin demedi. Çay servis edecektim izin vermedi. Sonra bir daha onları görmedim. Ahmet'e anlattım, inanmadı...Bir daha görmedim..."

Ayşe hanımın yaşadığı bu çatışma köy genelinde neredeyse her kadından dinlediğim hikayelerin bir benzeridir. Olumlu örnek olarak gösterilen gelin kaynana ilişkileri de vardır. Bu çatışma Türkiye toplumunun yabancı olduğu bir çatışma değildir. Tütün gibi emek yoğun ürünlerin olduğu köy toplumsal yapılarında geniş aile gelini emek üzerinden değerlendirmektedir. Tütün öncesi de elbette bu durum söz konusudur. Tütünle birlikte emek ihtiyacı üst düzeye çıkmış ve bu köyde uzmanlaşmanın ilk 20 yılında bu çatışmalar da üst düzeye çıkmıştır. Bu çatışmalar, zamanla köyde düğün geleneklerini zorlayan bir forma dönüşmüştür. Kentle bağlantısı artan köyün eğer köyde kalacaksa gelin açısından ayrı bir evde olmak koca evinin babasına karşı verilmiş bir mücadele değil annesine karşı verilmiş bir mücadeledir. Kadınlar bu mücadele alanında etkileri güçlendirmek için taktikler ve stratejiler geliştirmektedir. Yeni hane kurmada toprak kritik önemini yitirdiği ve emek en önemli girdi olduğu için bu mücadele açısından rasyonel bir zemin mevcuttur. Böylece metalaşma ve ortaya çıkan bu sorunlar köydeki düğün geleneklerini değişime zorlayan en önemli etken olmuştur.

1995 yılında köye bir düğün evinin yapılması bu değişimin en önemli işaretlerindenidir. Düğün evi köyün ortak malı olarak ama aynı zamanda köyde gelin kalacaklar açısından saygınlık alanın kente göre artırılması anlamına gelmektedir. Bu dönemde Anadolu genelinde köy kadınlarının şehir ziyaretlerinin arttığına dair tespit ile örtüşen bir gelişmedir bu. 1992 yılında 19 iç Anadolu köyünde yapılan bu yöndeki çalışma köydeki kadınların köy-şehir arası ziyaretlerinin hiç olmadığı kadar arttığını göstermektedir (Boratav, 2004:80). Aynı çerçevede köyde dayanıklı tüketim malları artışı da bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu sadece sanayinin tüketici arayışı değil kent-köy ilişkisinin saygınlık alanı içinden etkilediği bir talebin de oluşmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Artık yeni kurulan evlerde dayanıklı tüketim mallarının tamamı mevcuttur. İç Anadolu'nun 19 köyünde yapılan çalışmanın da bunu destekleyen veriler sunması şaşırtıcı değildir (Boratav, 120-121). Gerçi Boratav'ın çalışması köy için gelir farklılıkları ile bunun değiştiğini belirtmektedir ancak kent ve köy arasında aynı konuda bir eşitleme sürecinin de başladığını söylemektedir (Boratav, 121).*

Düğün evi, metalaşma, dayanıklı tüketim mallarının artışı ve kent-köy ayrımını yarattığı saygınlık alanındaki etkileşimler köydeki toplumsal formasyonun değişimini göstermektedir. Geleneksel örgütlenme biçimleri çözülmekte ve genç gelinler talepte bulunmaktadır. Hem Ayşe hanımın hem ona benzer köydeki diğer tüm hikayeler birleştiği nokta köydeki kadınların bir döngüsel süreçten geçtiğidir. Kandiyoti'nin dediği gibi (1988) bu süreç ataerkillikle pazarlık alanı açmaktadır. Genç yaşlarda boyun eğmek ama

* Bu durumu destekleyen Ege bölgesinde 12 köyden oluşan bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışma Boratavın bu kitabında bahsettiği gibi verilere eklenememiştir. İlgili çalışmanın raporları için bkz. Boratav, K., Mehmet Ecevit vd, (1994a ve 1994b).

bu olurken güç biriktirmek ve yaşlandığında bu gücü kullanmak. Genç gelinler gücün nasıl kazanılacağını anneleri ve kayınvalideleri ile girdiği çatışmadan öğreniyorlar. Köydeki bir çok hikayede genç gelinlerin bağımsızlık arayışının kayınvalide tarafından yönlendirilen kocaları aracılığıyla yapıldığını tespit ediyoruz. Şiddet unsurunun da işin içine girebildiği bu sık rastlanan duruma karşı gelinlerin kendi baba erkek kardeş ve annelerini kullanarak bir pazarlık ortamı yarattığını da tespit ediyoruz.

Burada Anadolu kırsalında ortak olan bir duruma dikkat çekmekte fayda var. Gelinin, baba evine geri gelişi her iki aile içinde saygınlık sorunu yaratan bir olaydır. Dolayısıyla gelinleri farklı çözüm yollarına açık hale getiren bir toplumsal algı durumu mevcuttur. Kendi yaşlıları ile bir ilişki içinde bulunmak ve bu ilişkileri genişletmek. Aynı zamanda kadınlar arasında bir nesil farkını yaratan bir sosyallığe gitmektedir bu durum. Bu sosyallikler yaşanan benzer sorunların paylaşıldığı görüşmelerle pekiştirilmektedir. Böylece kadınlar üretimle hane arasında bir bağlantı alanı oluşturmakta ve bunu etkin bir şekilde kullanmaya çalışmaktadır. Ama bu aynı zamanda hanenin varlığını devam ettirmesi için gerekli örneğin ek emek ihtiyacı gibi konuları da çözmeleri için fırsat sunmaktadır. Dolayısıyla kadın, erkek karşısında işlevsel bir alan yaratmaktadır. Bu işlevsellik devam ettiği sürece kurulan bu yapılar varlığını devam ettirmektedir.

Gelinlerin kendi aralarında kurdukları bu yardımlaşma ilişkileri sosyal alan yaratımı emek kullanımı konusunda da etkili olmaktadır. Gündelik hayatın rutini içindeki yardımlaşma ile tarlaya emek olarak sunulan yardımlaşma farklı iki meseledir. Komşular ekmek yapmaktan kadın rolü olarak tanımlanmış evi içi emeğini paylaşmaya kadar bir çok konuda yardımlaşmaktadırlar. Bu tür yardımlaşmaların iktisadi etki sınırı genel olarak geçimlik düzeyin canlı tutulmasına yaramaktadır. Kadınlar bu alandaki yardımlaşmalarını metalaşma sürecinin emek ihtiyacını karşılamak için bir ön bilgi alanı olarak görmektedir. Hanelerin emek değişiminde bu bilgiler kullanılmaktadır. Elbette erkeklerinde kendi aralarında bağlantıları vardır ve bir çok çalışmada bunun örneklerini izleyebiliyoruz. Tütün üretimi çok emek yoğun olduğundan kadınların daha iyi iş ürettiğine ilişkin genel köy algısı kadınların kendi aralarında kurdukları yardımlaşma ilişkilerini daha etkin hale sokmaktadır. Köyde “ödek” olarak bilinen emek değişimi bunu görebileceğimiz en iyi emek organizasyonudur.

Ödek, ödemek sözcüğünden türetilmiş bir kelime. Ödek acil emek ihtiyacının olduğu bir zamanda haneler arasında emek değişimi olarak bilinmektedir. Topografyanın farklı bölgelerindeki tarlalarda ürün olgunlaşmasında ortaya çıkan 1-2 günlük farklılıkları kullanarak ücretsiz emek kullanmak için hanelerin işbirliğine gitmesidir. Ücretli emek yerine haneler bu şekilde emek miktarını maksimize etmektedirler. Tütün üretimi ile birlikte bu durum daha da yoğunlaşmıştır. Tütün 3 döngüde toplanan bir üründür. Üç orta ve dip olmak üzere bitki 3 olgunlaşma aşamasına sahiptir ve toplama, olgunlaşma gerçekleştikçe yapılır. Tarlalar bu çerçevede gezilir. Önce dip olgunlaşır sonra orta ve en son uç. Kimi tarlalarda dip bittiğinde orta olgunlaşmamışsa bekleme yapılır. İşte burada ortaya çıkan zaman farkı bu aileleri ödek kurumunu kullanmaya teşvik eder. Sadece hasatta değil ama tütünün dikim aşamasında da bu emek organizasyonun olduğu görülmektedir.

Bu köyde tütünün üretim süreci kısaca şöyledir: Şubat ayında tütün ocakları kurulur.

Ocaklara ya fide ekilir ya da fide yetiştirilir. Son dönemlerde hazır fideler gelmektedir Salihli Manisa hattından. Bu ocaklarda fideler büyüyünce tarlara dikim yapılır. İşte bu dikim süreci hızlı olmak zorundadır. Burada haneler bir birlerin tarlalarına bu fideleri ekme sırasında yardım etmektedir. Burada da işbirliği kadınların yarattığı alan üzerinden haneler arasındaki ilişkileri yoğunlaştırmaktadır. Nisan ve Mayıs ortası tütün dikimi biter ve haziran sonu hasat başlar, Eylül başı biter. Kışın da satış yapılır.

Bu üretim sürecinin kimi aşamaları hanenin kendi emeğini yoğunlaştırması anlamına gelmektedir. Bunun yetmediği yerde emek açığı iki şekilde çözülmektedir. Bir dışarıdan komşu köylerden gündelikçi getirmek. Özellikle tütüne uygun olmayan topraklara sahip köylerden. Son 1990larda bu yönde bir artış olduğu tespit edilmiştir. Dışarıdan gelen gündelikçilerin yevmiyelerinde erkek ve kadın olarak iki kategori uygulanmaktadır. Kadınlar erkeklerin yarısı kadar ücret almaktadır. Bunun için erkeklerin sunduğu gerekçe “kadının erkek kadar güçlü” olmadığıdır. Ancak bu sadece dikim için geçerli bir ayırmadır. Tütün toplamada bir eşitlik söz konusudur. Erkelere göre dikim fiziki güç isteyen en önemli aşamadır. Kadınlar ise kendilerinin “erkekler kadar iyi olduğunu” söylemektedir.

Diğer emek kullanma biçimi bu noktada yukarıda bahsettiğimiz ödektir. Açıkça maliyeti düşüren önemli bir alandır ödek. Tütünde uzmanlaşma artıkça ödek mekanizmasının genç haneler arasında yaygınlığını devam ettirdiği tespit edilmiştir. Teknolojinin genişlemesi ile burada ortaya çıkan ihtiyaçlar yeni kurulan haneler için önemli olmaya devam etmektedir ama eskiler için bu farklılaşmaktadır. Ya ücretli emek ya da teknolojiye yatırım eski haneler arasında tercih edilen bir çözüm yolu olmuştur.

Ödek kadınları güçlendiren bir kurum olagelmıştır. Kadınlar iktisadi süreçle doğrudan bağlantıya girmiş ve sosyal alanlarını genişleterek belirleyici olma yönünde kapı açmıştır. İktisadi ve sosyal alan arasındaki bu ilişki kadını örgütlenme açısından önemli bir pozisyona sokmuştur. Metalaşma artan ihtiyaçları ve iktisadi alanla sosyal alan arasında kadını kurucu halini güçlendirmiştir.

Ödek kurumunun hanenin varlığında önemli bir nokta olduğu açık. Ödek aynı zamanda metalaşma sürecinin hızını kesen bir etken. Ama bu her hane için değil elbette. Aile akraba arkadaş alanına giren bir ekonomik etkinlikten bahsediyoruz. Metalaşma emek ihtiyacını artırırken kimi haneler birikim olanaklarını artırmak için üretim alanını da artırmaktadır. Teknoloji küçük yapraklı elle toplanan tütünde bir yere kadar ilerleyebilmektedir. Sonuçta makine ile toplama gerçekleşmediği için emek metalaşmanın bu köyde en önemli girdisi olmaya devam etmiştir son zamanlara kadar. Bu da birikim arayışındaki kimi aileleri daha çok çocuk yapma yoluna itmiştir. Tarlası çok olan ailenin ödek değişimi yapması zor görünmektedir. Daha küçük topraklı haneler arasında bu daha sık gerçekleşmektedir. Örneğin köyün en çok çocuklu ailesi Veysel ve eşi 7 çocuğa sahiptir. Veysel köydeki en çok tütün üreten hanedir. 30 dönüme varan ekimler gerçekleştirmiş bu ailenin başka ailelerle ödek ilişkisine girmesi kapasite gereği kolay değildir. Kendi tarlasında zaten tüm emeği kullanmaktadır. Ürünün olgunlaşmasında oluşan tarlalar arası zaman farklılığı zaten kendi tarlalarında gerçekleştiğinden ödek bu tür aileler için imkansız hale gelmektedir. Bu açığı kapatmanın yolu ya ücretli emek ya da biyolojik yeniden üretim olarak kendini göstermektedir. Veysel 1980-1990

arasında hayatta kalan 7 çocuk yapmıştır. Karl Kautsky'nin (1988) tespit ettiği gibi biyolojik döngü tütün gibi emek yoğun üretime dayalı küçük köylülük için belirleyici bir pozisyondadır. Aile bireyleri büyüdükçe ve yeni haneler kurdukça ailenin üretim kapasitesi azalmaktadır.

Ödek geçimlik düzeyin tutturulması için önemli bir araç olarak görünmektedir. Bu açıdan birikim düzeyi zayıf aileler arasında ve ayrı eve çıkan yeni haneler arasında daha sık görünmektedir. Fadime genç bir gelin olarak ani bir kararla eşyle birlikte kayınpederinin evinden çıktıktan sonra yakın arkadaşlarıyla ödek yaptığını ve hanenin nakit ihtiyacını azalttığını belirtmektedir.

Ödek meselesini daha iyi anlamak için teknolojik değişime de bakmamız gerekiyor. Emek yoğun tütünde tütün kalitesi açısından teknolojik bir sınır vardır. Tütün dikme makinesinin iyi iş yapmadığı köyde genel kabul gören bir tespiti 1995te. O zamanlar Tütün dikimi için ayrıca köyde hala beygirin kullanılması ilginçtir. Beygir bir şekilde makinenin veremediği derinliği toprakta açabilmekteydi. O sebeple traktör sayısındaki artış beygir sayında bir azalmaya kısmen neden olmuştu. Ancak son 2015 itibariyle kırım dışında tüm süreç mekanize olmuştur.

1994te ilk denemesi yapılan tütün dikim makinesi son yıllarda öne çıkmıştır. Tütün gözden düşse bile nüfusu yarı yarıya azalan köyde üretim yapan hanelerin tamamı makine kullanmaktadır. Makineye 5 kişi oturmakta ve eskiden en az bir iş günü süren bir dönüm arazinin dikimi şimdi aynı sürede 5 dönüme çıkmıştır. Dikim genelde kadınlar tarafından yapılmaktadır. Aracın arkasına oturan kadınlar makineyi fideyle beslemekte ve dikimi gerçekleştirmektedir. Araç erkek tarafından kullanılmaktadır.

Köyün metalaşma tarihinde teknolojinin kendini en iyi gösterdiği ürün buğday üretimidir. 1990larda Anadolu'nun bir çok buğday üretilen bölgesinde gerçekleşen bu dönüşüm bu köyü de etkilemiştir. Orak, tırpan ve biçerdöver köydeki buğday hasadında kullanılan üç araçtır. Biçerdöverden önce buğday üretimi emek yoğunudur. Buğdayın sapından ayrılması da aynı çerçevede önce düvenle yapılmış, sonra patoza geçilmiştir. 1970ler patozun yaygınlaşmaya başladığı yıllardır. Sonra biçerdöver hem toplamayı hem de sap sam ayırmayı birleştirip buğdayı teknoloji yoğun bir ürüne dönüştürmüştür. 1990larda biçerdöver tüm eski teknolojileri tüm haneler için ortadan kaldırmıştır.

Emek yoğun olduğu dönemde buğday için de hanelerin ödek kullandığı belirtilmektedir. Biçerdöver aynı zamanda buğday için kullanılan ödek mekanizmasını ortadan kaldırmıştır. Buğdaydaki teknolojik gelişme kadına bir alan bırakmıştır ama tütünle bu boşluk doldurulmuştur. Hatta daha ileri giderek kadının buğday üzerinden oluşturduğu hane dışı alanı önce daha da büyütülmüştür, yeni üretim organizasyonundaki farklılığın yarattığı yeni görevler çerçevesinde.

Kadın hem evde hem dışarıda daha çok çalışır hale gelmiştir. Hane daha fazla birikim yapmaya başlamıştır. Kadının tüm yıla dağılan aile rolleri devam ederken ayrıca tütün gibi çok emek yoğun olan ve yaz aylarının tamamını kapsayan bir ürün devreye girmiştir. Sadece buğday üreten örneğin Polatlı köylerine ya da Konya ovası köyleri ile karşılaştırıldığında tarımda mekanizasyonun tütün söz konusu olduğunda kadını üretim sürecinin dışına çıkarmadığını, aksine yükünü artırdığını görmekteyiz. Metalaşma ile

birlikte kadının kontrolündeki geçimlik alanın ürünlerinin hızla ortadan kalması bu alana harcanan emeğin tütüne kaydırılması anlamına geldiğinden kadın üretim sürecinin merkezinde yer almaya devam etmiştir. Bu da kadının hane ile hane dışı arasında kalan alanı genişletmesine imkan vermiştir.

Sonuç

Köydeki metalaşmanın yoğunlaştığı 1980-2000 yılları arasına emek kullanma biçimleri açısından baktığımızda kadının üretim sürecinin her aşamasında bulunduğunu görüyoruz. Burada iş bölümü ataerkil bir çerçeve içinde oluşturulmuş olsa da kadın dinsel ya da dinsel olmayan törenler, yardımlaşma ilişkileri ve ödek kurumu aracılığı ile kendine bir alan açmış durumdadır. Tütünle bu alan özellikle genç haneler için vazgeçilmez hale dönüşmüştür.

Mekanizasyon ödek sürecini çeşitli ürünlerde ortadan kaldırırken tütünde varlığını devam ettirmiştir. Bu hanelerin kadınları kendi aralarında sadece sosyal alanı genişletmekle kalmamış bu alanı ekonomi alanına taşımıştır. Ödek kadının karar verme süreçlerinde kurucu öge olarak katıldığı bir emek değişim süreci olmuştur. Genç hanelerdeki kadınlar bu alanı kullanarak karar mekanizmalarında etkili olmuş ve düğün geleneklerinin dönüşümünde aktif rol oynamıştır. Evlilikler, bayramlar etrafında ortaya çıkan sosyal alanlarda kadın karar vericidir. Ataerkil kurgu bu alanlardaki işleri kadın işi olarak meşrulaştırmıştır. Kadınlar bu alanlardaki gücünü kullanarak, kadın emeğini merkezine alan emek yoğun tütün üretim sürecinin karar mekanizmalarının kadının elini görece güçlendirmiştir. Gündelik ev işlerinden farklı bir alanda, erkek egemen alanda, onun kontrolünde olan teknoloji, girdiler ve devletle ve pazarla ilişkiler konusunda erkeğe ortak olabileceği bir pozisyon mevcuttur. Bu elbette her aşamada olabildiği anlamına gelmemektedir ancak ataerkil yapıyla pazarlık alanı kesinlikle mevcuttur. Ayrıca devletin tütün ekme hakkını kadınlara da tanımış olması kadının elini güçlendiren bir gelişmedir. Erkek hanenin reisi olarak görülür ancak devlet evli olmasa bile 18 yaşını doldurmuş kadınlara tütün ekme hakkını tanımıştır. 18 yaşını doldurmuş ve köyde en az 4 yıldır yaşan herkes bu izne sahip olabilmektedir. Gerektiğinde bu hakkı kullanmasını isteyen baba, koca gibi erkek özneler olsa bile. Bu, genç çiftlerin pazarlık payını artırmıştır. Kadın aile döngüsü içinde bu hakkını kimi zaman kullanmakta, kimi zaman kullanmamaktadır. Kadının ataerkillikle pazarlığı baba evinde başlamakta, gelin gittiği evde devam etmekte ve sonra kendi kurduğu evde yaş ilerledikçe artırmaktadır.

Bu çalışma kısaca şunu göstermektedir: Bu İç Ege köyünde kadın ataerkillikle mücadele etmek için çeşitli olanaklara sahiptir. Üretim organizasyonunda sorun çözücü bir pozisyonda olmaları, toprağın değerinin kritik konumunu yitirmesi ve emeğin en önemli girdi olması, emek kullanma biçimlerinde etkin rol almaları, sadece emek vererek değil emeği organize ederek bunu yapmaları, kadının konumunu güçlendiren unsurlardır. Bu emek yoğun tütün üretimine bağlı metalaşma ile güçlenmiş bir alandır. Bu nedenle, ataerkilliğin iş bölümündeki gücü düşünüldüğünde bile (Aydın:1986, White: 1994) kadının rolü “tam egemenlik” altında ele alınmamalıdır.

Kaynakça

- Akşit B., & Keyder, Ç. (1981). Kırsal Dönüşüm Tipolojisi. *Yeni İmece*, 1(1), 8-13.
- Aydın, Z. (1986). *Underdeveloped and Rural Structures in South-Eastern Turkey*. London: Itaca Press
- Aydın, Z. (2010). Neo-liberal Transformation of Turkish Agriculture. *Journal of Agrarian Change*. 10(2), 149-187.
- Boratav, K. (2004). İstanbul ve Anadolu'dan Sınıf Profilleri. İmge yayınları
- Boratav, K., Mehmet Ecevit vd, (1994a) Ege Bölgesinde Tarımın Sosyo-ekonomik Yapısı, Destekleme Politikaları ve Tariş. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği
- Boratav, K., Mehmet Ecevit vd, (1994b) Tariş'e bağlı birlik ve kooperatiflerin delege ve yönetim kurulu üyelerinin toplumsal profili. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği
- Delaney, C. L. (1991) *The seed and the soil: gender and cosmology in Turkish village society*. Berkeley: University of California Press
- Ecevit, M. (1993). Rural Women and the Small Peasant Economy. *Turkish Public Administration Annual*. (17-19), 87-99.
- Ecevit, M. (1994). Tarımda Kadının Toplumsal Konumu: Bazı Kavramsal İlişkiler. *Amme İdaresi*, (2), 89-106.
- Henry, B. (2009). *Tarımsal dönüşümün sınıfsal dinamikleri*. Çev.: Oya Köymen. İstanbul: Yordam Kitap
- Kandiyoti, D.(1988). Bargaining with Patriarchy. *Gender and Society*, 2 (3), 274-290.
- Kandiyoti, D. (1984). Rural Transformation in Turkey and its implication for women's status. *Women on the move-Contemporary Changes in Family and Society* içinde (ss.17-29). Paris: United Nations.
- Kandiyoti, D. (1991). Islam and patriarchy: A comparative Perspective. Keddie & Baron içinde (Eds), *Women in the Middle Eastern History*. Yale University Press
- Kautsky, K. (1988). *The Agrarian Question, Vol 1*. London: Zwan
- Keyder, Ç. (1988). Türkiye Tarımında Küçük Meta Üretimini Yerleşmesi. Şevket P., Toprak Z.(Eds.) içinde, *Türkiye'de Tarımsal Yapılar*; Ankara: Yurt Yayınları
- Keyder, Ç. (1983). Paths of Rural Transformation in Turkey. *Journal of Peasant Studies*. 11(1), 34-49.
- Keyder, Ç., & Zafer Y. (2013). *Bildiğimiz Tarımın Sonu: Küresel İktidar ve köylülük*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Metin, Ö.(2011). *Küçük Köylülüğe Sermaye Kapanı*. Nota Bene Yayınları
- Scott, J. C. (1976). *The Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*. New Haven and London: Yale University Press
- Sirman, N. (1988a). Pamuk Üretiminde Aile İşletmeleri. Şevket P., Toprak Z.(Eds.) içinde, *Türkiye'de Tarımsal Yapılar*; Ankara: Yurt Yayınları
- Sirman N. (1988b). *Peasants and Family Farms: The Position of Households in Cotton Production in a Village of Western Turkey*. Unpublished doctoral dissertation, University of College London, London.
- White, J. B. (1994) *Money makes us relatives : women's labor in urban Turkey*. Austin, TX: University of Texas Press

Öz

Bir Tütün Köyünde Tarımsal Dönüşüm ve Kadın Emegi

Orta büyüklükte bir Türk köyünde büyüdüm. Köy, İç Ege yöresindeydi. Yöre toprağı görece verimsiz ve çorak olmakla birlikte 1960'lerden itibaren en iyi kalite tütün üretilmekteydi. Sulama sistemleri olmadığı için pamuk ve benzeri ürünlerin yetiştirilmesine toprak uygun değildi. Ancak Banaz Çayı kıyısında bulunan bir miktar verimli ve sulanabilir arazide üzüm ve bazı sebzeler yetiştirilebiliyordu. Üretimi 2000 yılında sınırlanana kadar tütün dışındaki tüm tarımsal üretim faaliyetlerinin köy ekonomisi üzerindeki etkisi hayli sınırlıydı. 1980 ve 1990lardaki tütün üretiminde uzmanlaşma, köyün ekonomik faaliyetlerindeki metalaşma süreçlerini yoğunlaştırdı. Örneğin, köyün geçimlik düzeyi meta düzeyine dönüştü. Geçimlik düzeyindeki mal ve hizmetlerin çoğu metalaştı. Süt, yumurta ve ekmek gibi bu alana ait ürünler köy bakkalında satılır oldu. Bu makalede, köydeki metalaşma süreçlerindeki emek ve hizmet arzının çoğunlukla ataerkil düzenin etkisinde örgütlenen kadın emeğine bağlı olduğunu ileri sürüyorum. Mevcut yapıya karşın kadınların, karşılıklı emek değişimi ve kadın yardımlaşma toplantıları gibi yollarla sosyal alanı nasıl kullandıklarını, varlıklarını nasıl güçlendirdiklerini ve karar verme süreçlerinde nasıl yer aldıklarını inceliyorum.

Anahtar Kelimeler: Tütün, tarım, kadın emegi, iş bölümü, metalaşma, toplumsal dönüşüm, köy

Abstract

Agrarian Transformation in A Tobacco-Growing Village And Women's Labor

I grew up in a medium-sized Turkish Village, situated in the interior Aegean region of Western Turkey, which has relatively infertile and arid land on which villagers have been producing best quality tobacco since the 1960s. The land is not suitable for most other crops, such as cotton, which require an irrigation system. The village has some fertile and wet land near Banaz River, a small river that enables some families to grow vegetables and grapes. Apart from tobacco, until its production was restricted in the 2000s, other productive activities had a very limited impact on the village economy. Specialization in tobacco production in the 1980s and 1990s resulted in the intensification of the processes of commodification within the village. The subsistence sphere of the village, for instance, has been transformed to the commodity sphere. Many aspects of subsistence goods and activities have been transformed into commodities. Milk, eggs, and bread, for instance, have become available in the village market. In this article I argue that the supply of labor and service in such processes in the village depend on women's labor organized by patriarchal relationships.

However, women use social spaces, reciprocal labor exchanges, and women's helping parties to empower their existence and create room to be active in decision making processes.

Keywords: tobacco, agriculture, women's labor, division of labor, commodification, societal change, village.

BELGESEL SİNEMANIN 3 BOYUTLU OLARAK DANSLA KARŞILAŞMASI: WIM WENDERS'İN PİNA BELGESELİNDE MECRALARARASILIK

Ersan Ocak*

GİRİŞ

Filmler üzerine yazmak da, filmler üzerine yazılmış metinleri okumak da, sinemanın doğası gereği zordur. Bu yazı açısından daha da zorlayıcı olan, okurun yazılanları üç boyutlu (3B) **olarak tahayyül etmesi ve stereografik biçim ve hacimde zihnine yansıtması gerekliliğidir. Ayrıca, Wim Wenders'in "Pina" filmini yaparken kurduğu 3B dünya, yalnızca film sahnelerinin stereografik etkileri üzerinden değil, aynı zamanda yarattıkları deneyimlerin potansiyel duygulanımları açısından da kavranmaya çalışılmalıdır.

Eğer okuyucu Pina belgesel filmini 3B olarak deneyimleme şansına sahip olamadıysa, halen filmin resmi websitesinden iki boyutlu fragmanını seyredebilir (<http://www.pina-film.de/en/trailer.html>). Filmin fragmanı, filmde seçilmiş sahnelerin üzerinde, sade bir grafik anlayışla düzenlenmiş, üç sorunun belirmesi ile başlar: Bu DANS mı? Bu TİYATRO mu? Ya da sadece HAYAT mı? Bir anlamda, seyirci fragmanı izlerken, en başından, daha filmin bütününe görmeden, kendine iç sesiyle bu soruları yöneltmiş olur. Sonra, ekranda, büyük harflerle "aşk, özgürlük, mücadele, özlem, sevinç, umutsuzluk, yeniden birleşme, güzellik, güç" yazıları, bunlara karşılık gelen sahnelerin üzerinde sırasıyla belirir ve kaybolur. Son olarak, Pina Bausch'un ünlü mottosu ekrana yansır ve bir süre ekranda kalır: "Dans edin, dans edin, aksi takdirde hepimiz kaybolacağız." Bu film yirminci yüzyılda, batıda yetişmiş en önemli çağdaş dans, fiziksel tiyatro koreograflarından Pina Bausch üzerine Wim Wenders tarafından yapılmıştır. 3B olarak tasarlanan film, bir yandan Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu üzerine biyografik

* Yrd. Doç. Dr., Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi..

** Makalenin bundan sonrasında, "üç boyutlu" ifadesi için 3B kısaltması kullanılacaktır.

bir belgesel, diğ er yandan “ağı t” biçiminde bir “dans filmi”dir (Wagner, 2011: 68). Filmin üç boyutlu bütünü deneyimlendiğ inde, final sahnesinde, Pina Bausch yıllarca dans ettiğ i ve koreografiler yaptığ ı Pina Bausch Wuppertal Dans Tiyatrosu sahnelerinin siyah arka fonunda, iki boyutlu olarak, bir hayalet gibi belirir ve el sallarken yavaşça silinerek kaybolur. Bu esnada Bausch’un ünlü mottosunu kendi sesinden duyarız: “Dans edin, dans edin, aksi takdirde hepimiz kaybolacağız.”

Fragmanın başında beliren üç soru, Pina Bausch ve Dans Tiyatrosu’na dair yapılmış bu 3B belgesel filmin mecralararası niteliğ ini ve yapısını, bir iddia olarak, açıkça ortaya koyar. Başka bir açıdan değ erlendirirsek, fragmanı izleyen filmin potansiyel seyircisine, filmin mecralararası niteliğ i ve yapısına dair bir söz verilmiş olur; eğ er seyirci bu fragmandan etkilenerek filme gidecek olursa, 3B olarak, dans-tiyatro-sinema aralıklarında işleyen bir film deneyimleyecektir. Bu makalede, bir adım daha ileri giderek, Wim Wenders’in yaptığ ı bu 3B belgesel filmin dans-tiyatro-sinema aralıklarını aşarak, resim-heykel-mimariyi de iş e katan bir mecralararasılık barındırdığı iddia edilecektir.

Wenders’e göre, stereografi denilen bu 3B sinematografi olmaksızın, Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu üzerine yapılan film layığıyla gerçekleştirilemez. Yani, Pina Bausch’un özgün dans-tiyatro koreografilerinin ve bunların farklı mekânlarda dansçılar tarafından gerçekleştirilen performanslarının yarattığı duygulanımlar ve düşüncelerin sinema perdesine yansıtılması ancak 3B dijital teknolojilerle yapılan stereografik imaj üretimi ve montajı ile mümkündür. Filmin resmi websitesi içinde, “projenin gelişimi” başlığı altında, 3B dijital sinema teknolojilerinin gerekliliğ i açıklanmaktadır. Wenders bu teknolojilere kavuşmak ve bunları kullanarak aklındaki gibi bir film yapabilmek için tam yirmi yıl beklemek durumunda kalmıştır...

Wim Wenders, Bausch’un işlerinin bir retrospektifi vesilesiyle, Wuppertal Dans Tiyatrosu tarafından, 1985 yılında, Venedik’te oynanan “Cafe Müller” eserini ilk defa burada seyrettiğ inde derinden etkilenmiş ve duygulanmıştır. İki sanatçının tanışmasından uzun süreli bir dostluk doğmuş ve zamanla ortak bir film projesi oluşmuştur. Ama, iki boyutlu sinema mecrasının sınırlı olanakları nedeniyle uzun süre bu plan gerçekleştirilemez: Wenders, Pina Bausch’un hareketler, jestler, konuşma ve müziğ in alaşımından oluşan biricik sanatını sinemaya uygun biçimde tercüme etmenin henüz bir yolunu bulamadığı hissetmektedir. Yıllar içerisinde, ortak film projesi dostça bir ritüeli ortaya çıkarmış, iki sanatçının birbirlerine proje hakkında plânlarını hatırlatmalarıyla süregiden bir şaka biçimini almıştır: “Ne zaman?” “Nasıl yapabileceğimi bildiğ im an...”

İrlandalı rock grubu U2 dijital olarak üretilmiş üç boyutlu “U2-3D” adlı konser filmlerini Cannes’da sunduklarında, o özel an artık gelmiştir. Wenders hemen anlamıştır ki: “Üç boyutlu projemiz mümkün olabilirdi! Sadece bu yolla, mekân boyutunu dahil ederek, Pina’nın Dans Tiyatrosu’nu uygun biçimde perdeye getirmeye cüret edebilirdim.” Wenders sistematik biçimde yeni nesil dijital 3B sinemayı takip etmeye başladı ve 2008 yılında, Pina Bausch’la birlikte ortak hayallerini gerçekleştirmeyi gözden geçirdiler. Wim Wenders’le birlikte Pina Bausch, repertuarından «Café Müller», «Le Sacre du printemps», «Vollmond» ve “Kontakthof” eserlerini seçti ve 2009/2010 sezonuna ekledi. (<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>, the development of the project)

1985 yılında tanışan Pina Bausch ve Wim Wenders’in, yaşadıkları zamanın çok ötesinde ortak hayaller kurabilmeleri, bu iki sanatçının temel ortak özelliğ i olan yenilikçiliklerinden kaynaklanıyor. Kendi sanatsal alanlarının varolan sınırlarının kendilerine yetmemesi, onları sürekli olarak bu sınırları zorlamaya ve aşmaya yöneltiyor.

Bunun bir sonucu olarak, çok disiplinli çalışmaya açık ve hali hazırda disiplinler ötesi sanatsal işler yapmış olmaları böyle bir hayali kurmalarını mümkün kılıyor. Böylelikle, iki boyutlu sinema mecrasının biçimleri ve teknik konvansiyonlarının, Pina Bausch'un biricik sanatını sinemaya aktarmaya yetmeyeceğini fark eden Wenders, sürekli olarak bunu nasıl yapabileceğine dair arayışını sürdürüyor. Sonunda, yeni bir mecra olarak 3B dijital sinemanın gelişmesiyle bunu yapmak mümkün hale geliyor...

Mekân Boyutunu Dahil Ederek Dansın 3B Sinemaya Dönüştürülmesi

Yukarıda belirtildiği gibi, Wenders şöyle der: “Sadece bu yolla, mekân boyutunu dahil ederek, Pina'nın Dans Tiyatrosu'nu uygun biçimde ekrana getirmeye cüret edebilirdim” (<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>, the development of the project). Burada, üzerine gitmemiz ve anlamaya çalışmamız gereken, Wenders'in “mekân boyutunu dahil ederek” ifadesi. Ne demek “mekân boyutunu dahil ederek”? Sinemanın ortaya çıkışından beri mekân boyutu hep olmuştur. Sinemanın mekânı kuruşu ve kullanım biçimi, batı resminin temel konvansiyonlarından biri olan perspektifin, optik olarak üretilmesi yoluyla yaratılan bir derinlik illüzyonuyla işler. İşte, tam bu noktada, 3B sinemanın ayırcı özelliği ortaya çıkar: iki boyutlu sinema, mekânı, batı resminde olageldiği üzere, perspektiften yararlanarak perdenin gerisine doğru oluşan bir derinlik illüzyonu olarak kurarken, 3B sinema iki boyutlu sinemanın bu derinlik illüzyonunu ters yönde genişletir. Yani, perde ekseninden sinema salonuna doğru oluşan “tersine perspektifi”^{*} de işe dahil eder. Böylelikle, 3B sinema, sadece perde yüzeyi ve gerisinde derinlemesine oluşan bir sinematografik dünya ile yetinmez, perde yüzeyinden sinema salonuna doğru genişleyen ikinci bir perspektif alanını stereografik illüzyonla işe dahil eder. Bu, Pina filmi özelinde söyleyecek olursak, filmin açılışında gördüğümüz Wuppertal Dans Tiyatrosu'na girdiğimiz ikinci sahnede, söz konusu tiyatro salonunun 3B Pina filmi seyrettiğimiz sinema salonunun üstüne doğru genişlemesi ve bu salonu stereografik bir illüzyonla işgal etmesi, kaplaması; bizi kuşatması ve içine alması demektir. Bu bağlamda, Pina filmine baktığımızda, Brigitta Wagner'in belirttiği gibi, “Wenders, Herzog'dan çok daha güçlü biçimde, kurmaca olmayan sinemada görsel alana yeni bir derinlik katılmasında, estetik potansiyeli daha iyi kavramış görünüyor” (Wagner, 2011: 68).

3B sinemanın doğrusal perspektifi perde ekseninde ters yöne genişletmesinin kökenlerini, yine Batı resim tarihi içinde, Barok resim geleneğinde bulabiliriz. Barok resimde resmedilen mekân, pozlanan sahne, çerçevenin dışına akma eğilimi içindedir. İzleyicisinin olduğu fiziksel mekâna doğru yayılarak çerçevesinden sıyrılmaya, izleyicisini resmedilen sahne içine dahil etmeye, kuşatmaya çalışır. Yani, tarihsel olarak, üç boyutlu mekâna yayılmaya, seyircisini kuşatmaya eğilimli bir temsil anlayışı uzun zamandır var. Öte yandan, tarihsel olarak, resimden sonra ortaya çıkan yeni mecralar olarak fotoğraf ve sinema, Barok resmin imkânlılığını hissettirdiği, bir anlamda öngördüğü, çift yönlü doğrusal perspektif yayılımını ve izleyiciyi kendi mekânında kuşatma imkânını

* “Tersine perspektif” olarak adlandırdığım olgu Pavel Florenski'nin “tersten perspektif” kavramını akla getirebilir ama başka bir şeye işaret eder. Florenski'nin “tersten perspektif” kavramı, özellikle resim sanatı içinde gerçeklik ve temsil meseleleri üzerine oldukça önemli eleştirel bir kavramdır. Florenski, bu kavramlaştırma ile, sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkiye, tinsel bir açıdan yaklaşarak, Batı'da geliştirilen doğrusal perspektifin tartışılmazlığını sorgular. Bu makalede, “tersine perspektif” ile, Florenski'nin bu derin tartışmasının dışında, 3B sinemada görüntü üretimi ve montajı açısından daha mekanik bir meseleye, “kuşatıcı mecra” (*immersive media*) meselesine işaret etmeye çalışıyorum.

başlangıçta pek dikkate almamışlardır. Fotoğrafla gerçeğin olduğu gibi temsil edilebilme kapasitesine ve doğrusal perspektifin mükemmel şekilde derinlemesine kuruluşuna duyulan hayranlık öne çıkarken; sinema, hareketi gerçekçi biçimde kaydedebilme ve gösterebilmenin büyümesine kapılmıştır. Sinemanın, basitçe derinlemesine doğrusal perspektif illüzyonunun etkisinden sıyrılarak, zamanın ve mekânın sinemaya seyirciyi kuşatacak biçimde yeniden dahil edilmesi uzun zaman alacaktır. Bu aşamada, zamanın ve mekânın, kuşatıcı biçimde sinemaya dahil edilmesi açısından 3B sinemanın tarihsel gelişimine bakmakta fayda var.

Her nasılsa, 3B sinemanın tarihsel gelişiminin arkasındaki nedenler çoğunlukla çok basit biçimde açıklanır. Daha çok pazar başarısı ve teknolojik gelişme tabanlı bu basit açıklamaya indirgenerek 3B sinemanın tarihi şöyle kurgulanır: 3B sinemanın ilk ortaya çıkışı 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geriye gitse de, üretim sürecinden başlayarak filmin gösterimi dahil ortaya çıkan yüksek maliyetler ve standart bir formatın oluşmaması nedeniyle, sinema sanayi içinde, uzunca bir süre, bir niş pazar olarak kalmıştır. 3B sinema, ikinci kere, 1950’lerde yeniden belirir. Aynı yıllarda, televizyon setlerinin hızla evlerin oturma odalarına girmesiyle ortaya çıkan ve giderek artan seyirci kaybı, sinema sanayi üzerinde ciddi bir baskı yaratmıştır. Sinemanın bir yenileşme ile buna cevap vermesi gerekmiştir ve bu bağlamda 3B sinema yeniden denir. Ama 3B sinemanın ikinci dalgasında da, tek tük başarılı filmler olsa da, genel bir başarı sağlanamaz. 1980’lerde bir kez daha yeniden denenilen 3B sinema, 1990’larda IMAX salonlarda bir canlılık yaratmayı başarır. 3B sinemanın üçüncü dalgasının oluşma nedeni olarak da, “ev sinema sistemleri, video oyunlar, yasal olan talep-üzerine-video yayınları ve yasadışı olarak İnternet üzerinde dosya paylaşımlarını kapsayan eğlence elektronikleri”nin hızlı gelişimi ve yayılımı gösterilir (Mendiburu, 2009: 6). 2000’li yıllarda daha da başarılı hale gelen 3B filmler, 2009 Aralık ve 2010 Ocak aylarında üç boyutlu *Avatar* filminin küresel başarısıyla, sinemada daha yerleşik bir hal almış gibi görünmektedir (http://en.wikipedia.org/wiki/3D_film). Sonuç olarak, sinema tarihi içinde, 3B sinemanın üç dalgalı gelişiminin nedenlerine dair yaygın, ortak anlayış, belli dönemlerde ortaya çıkan yeni görsel-işitsel eğlence teknolojilerinin sinema pazarını daraltmasına ve seyirci sayılarını düşürmesine tepki olarak, sinema teknolojisinde yapılan önemli yenileşimlerden biri olarak görülmesidir. Diğer bir deyişle, 3B sinema, iki boyutlu sinema sanayinin zaman zaman ekonomik krize düşmesine tepki ve çözüm olarak sinema sanayinin teknolojik yenileşim alanı olarak görülmüştür. Bu ekonomik krize teknolojik yenileşimle tepki verme temelli ‘gelişmeci’ açıklama oldukça ikna edici olsa da, bizim vakamızda olduğu üzere, bugün giderek artan sayıda 3B sanat filmi üretiliyor olmasını açıklamak için yeterli değildir. Rosalind Krauss’un eleştirel biçimde ifade ettiği gibi “yeniye rahatça kabul ettirmek aşına kılınması ile mümkündür. Bu da, yeninin, geçmişin biçimleri içinden, yavaş yavaş evrildiğini göstererek yapılır” (30). Bu makalede, Krauss’un bu eleştirisi dikkate alınarak, günümüz 3B belgesel sanat sinemasının önemli örneklerinden biri olan Pina filmi “mecralarası” bir yaklaşımla kavranmaya çalışılmaktadır.

Aslında, Wenders’in, mekân boyutunu sinemasına kuşatıcı biçimde dahil ederek, Pina Bausch Dans Tiyatro’sunu uygun biçimde perdeye aktarabileceğini kavramasıyla mecralararası bir yaklaşım zaten şart hale geliyor. Çünkü, Wenders, ancak mekânı kuşatıcı biçimde sinemasına dahil edebilirse, Pina Basuch Dans Tiyatrosu’nun görsel, performatif ve mekânsal bileşenlerle kurulan ve edebi anlatıyı genellikle dışarda bırakan dünyasını yeniden üretebilir. Seyircinin Wuppertal Dans Tiyatrosu’nda bir eseri seyredirken

deneyimlediğine benzer bir deneyimi bu sefer sinematik olarak yeniden üretebilir ve sinema salonundaki seyircinin benzer duygulanımlar yaşamasını sağlayabilir. Bu anlamda, Wim Wenders, 3B dijital sinema teknolojisini kullanarak Pina Bausch'un hareketler, jestler, konuşma ve müziğin alışımlı olan sanatını sinemaya aktaramaya karar verdiğiğinde, Pina Bausch'un "sınır aşmaya eyilimli" tavrını da sinemaya aktarabileceğini fark etmiş olmalı. Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun set tasarımcısı Peter Pabst'a göre, Pina Bausch'un koreografi anlayışının önemli bir bileşeni "sahne ile seyirci arasındaki sınırın aşılması," bu sınırın sürekli ihlal edilmesidir. (<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>) Wenders'in önemli keşfi ise, bu sınır ihlali halini 3B sinema ile seyircisine geçirebileceğini hissetmiş olması...

Öte yandan, Wenders'in farkında olduğu ve filmi tasarlayıp yaparken çok dikkat ettiği bir başka husus, 3B sinemanın plastiğinin sahneyi sürekli işgal altında tutarak Pina Bausch'un dansının önüne geçmesine de izin vermemek gerekliliği idi. 3B sinema plastiğinin etkileyici niteliğini sürekli öne çıkaran bir film, daha çok atraksiyon sinemasının bir parçası olacak, büyümlü ama yüzeysel bir cazibeyle seyircisinin gözünü bağlarken, Pina'nın mecralararası, sınırlar aşan sanat pratiğini gözden kaçmasına sebep olurdu. Bu nedenle, üçüncü boyuta duyulan ihtiyaca rağmen, Wenders'in seyircisine 3B sinema plastiğini unutturması, hatta görünmez kılması gerekiyordu. Böylelikle, Pina'nın sanatı daha açık ve belirgin biçimde sinema seyircisine geçecekti. (<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>)

Bir kere de tersinden söyleyecek olursak, iki boyutlu bir Pina filmiyle, Pina Bausch Dans Tiyatrosu'nun mekân ve zaman boyutu kuşatıcı biçimde sinemaya dahil edilemez. Pina Bausch eselerinin üzerine kurulu olduğu performatif, görsel ve mekânsal anlatıların fikir ve duygulanımları açığa çıkardığı zaman aralıklarının gerçek anlamda aktarılması ve hissedilmesi seyirci için mümkün olmaz, eserlerin aktarımı sürekli olarak eksik kalır. Bu durumda, Pina filmi analiz edip okurken, Pina Bausch'un eserlerinin mecralararası niteliklerini göz önünde tutarak, görsel, performatif, mekânsal sanat disiplinlerinin temel kavramlarını ve terimlerini 3B sinemanın kuşatıcı mekân ve zaman tabanlı doğasını anlamak için kullanmalıyız. Yani, 3B Pina filminin okumasını mecralararası bir genişletmeyle, resim-fotoğraf, dans-tiyatro ve heykel-mimari aralıklarında okumaya çalışmalıyız. Böyle bir okumanın, öncelikle, edebi anlatı alanının sınırlarını zorlayacağı aşikar...

Mecralararası Bir Anlatı Olarak 3B Pina Filmi

Sinema, icat edildiği günden bu yana, edebi anlatının hegemonyası altında olagelmıştır. Aslında, daha başlangıç döneminde, bir çok avangart sanatçı (ki çoğu sinema alanı dışındaki sanat alanlarında çalışan sanatçılardır) edebi anlatı dışında, sinemanın kendi ifade kipinin veya mecralararası ifade kiplerinin arayışında olmuş, bu bağlamda deneysel filmler yapmışlardır. Anadamar ticari sinema ise, gereksindiği büyük sermayenin risk almıyan, pazar-başarısı-garantici tavrıyla, ideolojik olarak, edebi olmayan anlatı biçimlerinden uzak durmuştur. Diğer yandan, anadamar ticari sinemanın, edebi anlatıya dayalı filmler üretirken, farklı mecralara dayalı resim-fotoğraf, dans-tiyatro, heykel-mimari disiplinlerinden yararlanmadığını söyleyemeyiz. Tam tersine, bu sanat disiplinlerini pazar başarısı için sömürüp, bütünlüklü edebi anlatıları sinematografik olarak başarılı biçimde yeniden üretebilmek için araçsallaştırdığını ve kendi mecrasına kattığını söyleyebiliriz. Yani, anadamar ticari sinema, mecralararası bir yaklaşımdan çok, diğer mecralarda işleyen sanat alanlarının tekniklerini ve ürünlerini,

kendi mecrasına, edebi bir anlatıya hizmet edecek biçimde devşirmiş ve indirgeyerek kullanmıştır. Bu bağlamda, 3B sinemanın neredeyse bir yüzyıl boyunca gerçek anlamda başarıya ulaşamamasının temel nedenlerinden birinin bu faydacı, araçsal, indergemeci yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz.

Sinema dışındaki sanat alanları, yirminci yüzyılda, özellikle de postmodern dönemleri ve halleri içinde, kendi mecraları dışındaki mecralardan da yararlanabilir olmuşlardır. Yani, resim, fotoğraf gibi görsel sanatlar, dans, tiyatro gibi performans sanatları, heykel gibi plastik sanatlar, kendi mecralarına kapanarak, salt kendi mecralarına özel ve kendi mecralarında mümkün bir temsil biçimi veya dil geliştirme arayışından kurtularak; kendi mecralarından farklı mecralarla ilişki içine girmeyi becermiş, böylelikle yepyeni ifade kipleri geliştirmişlerdir. Bu duruma örnek olarak, heykeli ele alalım. Heykel, klasik dönemi içinde, esasen anımsatıcı (anmaya yarayan) bir temsil düzeni içinde gelişmiştir. Belirli bir yerde, mahalde, kaide üzerine dikilen heykel, o yerin, mahalın anlamı veya kullanımı üzerine sembolik olarak konuşur (Krauss, 1979: 33). Modernist aşamasında heykel, işlevsel olarak yersizleşir, mahalsizleşir ve büyük oranda kendi kendine referans veren (özgöndergesel) bir hâl alır (Krauss, 1979: 34). Postmodern aşamada ise, Krauss'un ifadesiyle,

... pratiği verili mecrayla olan ilişkisi içinde tanımlanmaktan ziyade— heykel—bir set kültürel terim üzerindeki mantıki operasyonlarla ilişkisi içinde, herhangi bir mecraya—fotoğraf, kitaplar, duvarlardaki çizgiler, aynalar ve heykelin kendisi—kullanılabilir. Böylece, bu yeni saha, hem sanatçı için keşifte bulunabileceği ve yavaş yavaş kaplayabileceği genişletilmiş ve fakat sonlu sayıda ilişkili pozisyonlar seti sağlar, hem de işin örgütlenmesi için belli bir mecranın koşullarını dayatmasını engeller (Krauss, 1979: 42-43).

Judith Collins'e göre, modernizm resmi, heykelin üzerinde bir yere koyarak, öncelemiştir ve “modernizm çöktüğünde, vurgu resimden heykele kaymıştır. O zamana kadar heykel, renkli yüzey fikrini herşeyin önünde tutan ve baskın biçimde resme ait olan estetik kavrayışın gölgesinde kalmıştır” (Collins, 2007: 2). Buna paralel biçimde, sinemada da öncelikle resme vurgu yapan bir sanat tarihi anlayışı ve oradan alınan bilgi birikiminden faydalanılmış, sinema estetiği öncelikli olarak “renkli yüzey” fikrine dayalı resimden beslenmiştir. 3B sinemanın gelişiminde bile heykel sanatıyla bir ilişkilenebilirliği gidilmesi pek akla gelmemiştir.

Bu noktada, şunu iddia edebiliriz: Bir 3B sanat filmi olarak Wim Wenders'in “Pina” filmi,—genel olarak sinema, özel olarak belgesel sinema içinde—edebi olmayan bir anlatı arayışında olması; diğer sanat disiplinleriyle kurduğu açık işbirliği; ve belirgin mecralararası niteliğiyle farklılığını ortaya koyar. Pina filminde, performans sanatları alanının yirminci yüzyıldaki gelişimi içinde olduğu gibi, edebi metnin hegemonyasının kırılmasına benzer bir kırılma görürüz. Performans sanatlarında, geleneksel olarak, performans sanatçısı “zaten varolan edebi bir metnin yorumcusu olarak” görülmüştür (Carlson, 1996: 92). Bu geleneksel anlayış avangart sanatçılar tarafından reddedilmiş, daha deneysel bir yaklaşımla, performans sanatçısı “bir edimin veya eylemin yaratıcısı” olarak ele alınmıştır (Carlson, 1996: 92). Marvin Carlson'un ifade ettiği biçimde,

Bu durum (fütürizmde çoktan görüldüğü gibi) üründen sürece, yaratılmış nesneden yaratma edimine doğru olan kayma ile yakından ilgilidir. Neredeyse aynı oranda çok önemli olan şey, geleneksel sınırların yıkılmasıdır—plastik sanatlarla performans sanatları arasındaki; yüksek sanatlar olarak kabul edilen tiyatro, bale, müzik ve resimle,

popüler formlar olan sirk, vodvil, varyete arasındaki; ve hatta sanatla yaşamın kendisi arasındaki (1996: 92-93).

Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu üzerine yapılmış Pina filmi, içeriği, konusu kadar 3B sinema içinde geliştirdiği stereografik biçimlerle, yukarıda Carlson'un ifade ettiği performans sanatlarındaki kırılma ve kaymayı esas alır. Böylelikle, bu 3B belgesel sanat filmi, basitçe diyaloglar yoluyla bir metnin görsel alana tercüme edilmesinden çok, mekân, zaman, beden, performans, müzik vb. bileşenlerinin, mecralarası stereografik senteziyle, bir duygulanımlar sineması ortaya çıkarır.

Duygulanımlar sineması deyince genellikle ve öncelikle kurmaca sinema akla gelir. Oysa, Pina filmi başta olmak üzere, şimdiye değin üretilen 3B sanat filmlerinin çoğu kurmaca olmayan alanda, belgesel türünde üretilmiştir. Burada, esasen dikkat edilmesi gereken, zamanımızda giderek sinema içinde bu temel tür ayrımını aşan, kurmaca ve belgeselin iç içe geçtiği örneklerin yaygınlaşmasıdır. Bu anlamda, ancak Wenders gibi, sinemayı, kurmaca ve belgesel türlerinin ikisinin birden içinden eşzamanlı olarak düşünebilen, tasarlayabilen bir yönetmen 3B sanat sinemasının kurucu örneği olan Pina gibi bir filmi üretebilirdi. Wenders şöyle der: "Her film aynı zamanda kendisinin ve yapıma biçiminin belgeselidir" (1991: 8).

Elsaesser'e göre, sahneler ve karakterler "3B sinemada, (2B sinemada) kişilerin yürüdüğü veya konuştuğu açı-karşı açı çekimlerinden daha iyi çalışmaktadır" ve bu nedenledir ki "Wenders ve Herzog ilk 3B film atılımlarında, dansı (Pina, 2011) ve mağara çizimlerini (Cave of Forgotten Dreams, 2011) seçmekle akıllılık etmişlerdir" (Elsaesser, 2013: 236-237). Yani, Wenders'in ve Herzog'un başı çektiği 3B belgesel film örneklerinde görüldüğü üzere, 3B sinema tersine perpspektifi de kullanarak, özelde mekânı sinemaya dahil ederek sinemasal alanı genişletmekle kalmıyor, genel olarak, sinemasal gerçekliğin de daha güçlü biçimde yeniden üretilmesini sağlıyor. Wenders'in Pina filmi bu anlamda ele aldığımızda, dansın kurucu unsurları olan beden hareketlerinin, mekânsal düzenleme içinde, zaman boyutunun da katılmasıyla, seyircisine, iki boyutlu sinemaya göre, gerçeğe daha yakın bir deneyim yaşattığını söyleyebiliriz. Nick James de, bu konuda, Wenders ve Herzog'un 3B filmleri üzerine şöyle diyor:

"Bir seyirci olarak, kamera tarafından, Bausch'un Wuppertal dans topluluğunun üstüne, ardına ve ortasına konumlandırılmak, bedensiz bir şekilde sahneler içinde dolanırken, daha cismani bir ruha sahip olmak gibi." Herzog'un mağara filmi seyrederkense, "hayvanların betimlenmesindeki muazzam hareket hissini Chauvet-Pont-d'Arc mağarasının duvarlarındaki kıvrımların aktarımına bağlı olduğunu duyumsuyoruz (...) bu iki film, birlikte, üç boyutluluğun en iyi kullanımlarının, hayali şeylerdence, gerçekte olan şeyleri bize sunmakta olacağını ortaya koyuyor." (aktaran Elsaesser, 2013: 237)

Sonuç olarak, 3B sinemada seyircinin deneyimi içinde, gerçeklik beklentisi, iki boyutlu sinemayı aşıyor. Zaten, iki boyutlu sinemada, konvansiyonel olarak, filmin üretimi de, tüketimi de daha fantaziye dair, daha rüyasal, hayali şeylerin seyredilmesi üzerine kurulmuştur. Bu eğilimle üretilen filmler de, film çalışmaları alanında, çoğunlukla psikanalitik bir gelenek içinde değerlendirilmiş, analiz edilmişlerdir. Kurmaca olarak yapılan 3B sinemada da bu konvansiyonel anlayış uzun süredir sürdürülmeye çalışılıyor. Oysa, 3B sanat sinemasının kurmaca olmayan alanda ürettiği filmlerde, yönetmen filmi tasarlarken ve yaparken, stereografik olarak gerçekliği, mekân, zaman, hareket,

performans ve anlatı bileşenleriyle, gerçekte olduğu halini stereografik bir genişlemiş dille yeniden üretme gayretine giriyor. Seyirci de, 3B belgesel filmi izleyeceği sinema salonuna, kuşatıcı bir mekân-zaman içine dahil olarak, Pina filminde olduğu gibi, dansçıların hareketlerini ve ürettikleri performatif anlatıyı çok farklı açılardan, içinde olarak deneyimlemeye gidiyor. O olayın bir parçası olma duygulanımı için bu filmleri deneyimliyor.

SONUÇ

Wenders'ın Pina filmi, 3B belgesel sanat filminin ilk modellerinden biri olarak ele alındığında, özellikle belgesel sinema adına güçlü yeni beklentiler yaratmaktadır. Öncelikle, bu filmin üç boyutluluğunun bir koşul gibi ortaya koyduğu “mecralararası” bir anlayışın belgesel sinemayı dönüştürerek yaygınlaşacağı öngörülebilir. Böylelikle, belgesel film yönetmenlerinin yeni bir bakış biçimi, tasarım anlayışı, daha disiplinler arası bir kavrayışla sinemayı ele almaları yaygınlaşacaktır. Buradaki en önemli kırılmanın anlatı biçimlerinde açığa çıkması beklenmelidir. 2B sinemada, tarihsel olarak, mecraya özel (*medium specific*) bir anlayışla, sadece sinemaya ait optik bir dil geliştirme çabasına girilmiştir. Sinematografi denilen bu mecraya özel dil içinde genellikle, kurmaca alanda, edebi anlatının aktarımı öne çıkmıştır. 3B sinemanın gerçeği yeniden üretirken kuşatıcı biçimde mekânı ve zamanı, hareket ve performansla buluşturma gücü, kurmaca olmayan alanı öne çıkarmış, sanat sineması yapan yönetmenlerin bu alanda atılımlarda bulunmaları yaygınlaşmıştır. Bir sonuç olarak, 3B sinema ile sanatsal olarak kurmaca olmayan alanda bir genişleme olması beklenebilir.

Pina filminin 3B tasarımında dikkat çeken başka bir ayırıcı nitelik, mecralararası yaklaşım içinde, mekânın ve zamanın kuşatıcı bir deneyim olarak yeniden üretilmesiyle, sinemanın şimdiye kadar görece az ilişkilendirildiği mimari ve heykel alanlarıyla birlikte daha çok düşünülmesi ve ele alınması gerektiğidir. Burada, mekânın zamanla, hareketin performansla birlikte işe dahil edilmesiyle, mimarinin ve heykelin üç boyutluluğa dair tarihsel ve eleştirel olarak geliştirdikleri yaklaşımların sinemayla ilişkisinin yeniden gözden geçirilmesi söz konusudur. Sinemanın optik aygıtının ötesinde, mimari ve heykelden dokunsal nitelikler kazanması önemli bir girdi oluştururken, hem kuramsal hem pratik anlamda önemli bir tartışma alanı açmaktadır. Stereografik yaklaşım, sinemanın diğer sanat alanlarıyla olan ilişkiseliliğini genişletirken, yeniden ürettiği 3B dünyada seyirciyi içine çekerek kuşatmaktadır. Bu yeni ilişkisellikler, sinemanın hep ilişkilendirildiği sanat alanlarıyla olan ilişkiselliklerini de yeniden gözden geçirmesini gerektirmektedir. Örneğin, 3B sinemanın gayrimaddi biçimde seyircisini kuşatıcı varoluşu, Barok resimde öngörülmüş, bir hamle olarak gerçekleştirilmeye çalışıldıysa da, egemen Kartezyen perspektife dair güçlü bir düşünsel eleştiri düzeyinde kalmıştır. Martin Jay'ın Buci-Glucksmann'a referansla söylediği gibi, “barok kendinin farkında olarak, yüzeyle derinde olanın çelişkilerini şenlikli biçimde açığa çıkarır, görsel mekanların çokluğunu uyumlu bir öze indirgemeye dair yapılacak herhangi bir teşebbüsü küçümser, hor görür. (...) Aslında, barok görsel deneyimi, maddesel olana dair muazzam farkındalığıyla, Kartezyen perspektifçi rakibinin mutlak gözmerkezciliğine düşmesini engelleyecek, güçlü dokunsal niteliklere sahiptir” (Jay, 1988: 17).

Pina filminin seyircisine güçlü bir duygulanımla deneyimlettiği, gözmerkezci bir dünya algısını aşarak, mekânın, zamanın kuşatıcılığı içinde hareketin, performansın anlatıyı “hayatın kendisi” olarak sunması, 3B sanat sinemasının stereografiyle daha

uzun bir yolunun olacağına işaret etmektedir. Günümüz insanının ve toplumlarının, postmodern gerçeklik krizinde, hayatın kendisini, mecralararası genişletilmiş bir sanat pratiğinde deneyimleyebilmeleri önümüze çok sayıda çetin, gerçek soru çıkaracak gibi görünüyor.

KAYNAKÇA

- Carlson, Marvin (1996). *Performance: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge.
- Collins, Judith (2007). *Sculpture Today*. London & New York: Phaeton Press.
- Elsaesser, Thomas (2013). "The 'Return' of 3D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century". *Critical Inquiry*, Vol. 39, 217- 246.
- Florenski, Pavel (2001). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jay, Martin (1988). "Scopic Regimes of Modernity". Hal Foster (Ed.) *Vision and Visuality* (3-23). Washington: Bay Press.
- Krauss, Rosalind (1979). "Sculpture in the Expanded Field"
- Mendiburu, Bernard (2009). *3D Movie Making: Stereoscopic Digital Cinema from Script to Screen*. London: Elsevier & Focal Press.
- Wagner, Brigitta B. (2011). "From 3D to Mumblecore" *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 4, 68-72.
- Wenders, Wim (1991). *The Logic of Images*. London & Boston: Faber and Faber.

3B SANAT FİMLERİ

- Wim Wenders, "Pina" (2011)
- Werner Herzog, "Cave of Forgotten Dreams" (2011)
- Jean Luc Godard, "Goodbye to Language" (2014)
- Karim Ainouz, Michael Glawoger, Michael Madsen, Margreth Olin, Robert Redford, and Wim Wenders, "Cathedrals of Culture" (2014)
- Peter Greenaway, Jean-Luc Godard and Edgar Pera, "3x3D" (2013)

Öz

Belgesel Sinemanın 3 Boyutlu Olarak Dansla Karşılaşması: Wim Wenders'in Pina Belgeselinde Mecralararasılık

Üç boyutlu sinema teknolojisi daha çok popüler sinemanın yararlandığı bir film yapımı ve gösterimi teknolojisi olagelmıştır. Diğer yandan, günümüzde, "stereografi" (*stereography*) adı verilen 3B (üç boyutlu) sinematografinin yaratıcı kullanımı giderek sanat sineması yönetmenleri arasında yaygınlaşıyor. Wim Wenders, Werner Herzog, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway gibi sanat sinemasının usta yönetmenleri peş peşe stereografik üç boyutlu filmler yapıyorlar. Bu filmlere bakıldığında, iki ortak nitelik öne çıkıyor. İlk olarak,

bu usta yönetmenlerin stereografiden yararlanarak daha çok kurmaca-olmayan, belgesel sanat filmleri yaptıklarını görüyoruz. İkinci olarak da, bu 3B belgesel sanat filmlerinin mecralararası (*intermedial*) niteliği açık biçimde kendini hissettiriyor. Bu makalede, Wim Wenders'in "Pina" adlı, 2011 yapımı, 3B belgesel sanat filmi odağa alınarak yukarıda ifade edilen temel iki nitelik tartışmaya açılacak. Bir yandan, 3B belgesel sanat sinemasının bir parçası olarak Pina filminin (belgesel) sinema içindeki yeri tartışılırken, diğer yandan, bu filmin mecralararası nitelikleri mekân, zaman, hareket, performans, dans, beden, ve sinema arasındaki ilişkisellikler ve etkileşimler üzerinden ele alınacak. Bu bağlamda, Pina filminde, 3B sinemanın mekânı genişleterek filmi seyrettiğimiz salona dahil etmesi, filmin salonu işgal etmesi ve kaplamasının ne demek olduğu tartışılacak. Bu mekânsal genişlemeyle birlikte edebi anlatının dışında, mecralararası bir anlatının nasıl mümkün olduğu açıklanmaya çalışılacak. Sonuç olarak, Pina filminin edebi olmayan bir anlatı arayışında olması; diğer sanat disiplinleriyle kurduğu açık işbirliği; ve ayırt edici mecralararası niteliği tartışılacak.

Anahtar Kelimeler: 3B (Üç Boyutlu) Sinema, Stereografi, Belgesel, Mecralararasılık, Pina

>

Abstract

An Encounter of Documentary With Dance in 3D: Intermediality in Wim Wenders' Pina Documentary

3D cinema technology has mostly been utilised by popular cinema in its production and screening. On the other side, today, the creative use of 3D cinematography that is called "stereography" becomes widespread in arthouse filmmaking by directors such as Wim Wenders, Werner Herzog, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, etc. When we look at these 3D arthouse films, there are basically two common characteristics. First, it is interesting that most of these arthouse 3D films are in the genre of non-fiction, i.e. documentary. And secondly, it is also interesting that the intermedial nature of cinema becomes more obvious in these 3D arthouse documentaries. In this article, two basic common characteristics of 3D arthouse documentary cinema, which are mentioned above, will be discussed through Wim Wenders' film Pina (2011). On one side, as one of the leading examples of 3D arthouse documentary cinema, Pina movie will be discussed with its different position in (documentary) cinema. On the other side, intermedial characteristics of the "Pina" movie will be explained. The interaction and interrelationships between and among space, time, movement, performance, dance, and cinema will be elaborated in its stereographic design. In this context, the expansion of space in 3D cinema, which occupies the movie theatre, will be discussed with its meaning and consequences. With this expansion of space, an intermedial narrative becomes possible, which is non-literary. In conclusion, Pina movie with its seeking for non-literary narrative; its open collaboration with other art disciplines; and distinctive intermedial qualities will be exposed.

Keywords: 3D Cinema, Stereography, Documentary, Intermediality, Pina

TÜRK MİTOLOJİSİNDE ESKATOLOJİ MİTLERİ

Onur Alp Kayabaşı*

Yunanca “masal, hikâye” anlamlarına gelen *mythos* kelimesiyle, “söz” manasına gelen *logos* kelimelerinin birleşmesinden doğan (Can, t.y.: 1) mitolojiyle ilgili olarak, “*ilkel veya arkaik ilmî düşüncelerin ilk denemelerini, sözlü kültür dâhilinde bile olsa, kuşaktan kuşağa aktarmaya çalıştığından ilk bilimdir, kozmik bilgilerin sembolleşmiş kaynağıdır, denilebilir. Toplumda kutsal olarak nitelendirilen güçlerle ilişkiyi sağlayacak bir düzen oluşturduğu için aynı zamanda mitoloji ilk ideolojidir*” (Bayat, 2007a: 12) yorumu yapılabilir.

Mitleri masal ya da sıradan bir hikâyeden ayıran temel özellik, bu metinlerde anlatılanların kutsal olması veya kutsal kabul edilmesidir. “*Mit, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir. Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, ‘başlangıçtaki’ masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, doğüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani kozmos olsun; isterse onun yalnızca bir parçası (sözelimi bir ada, bir tür bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Demek ki mit, her zaman bir yaratılışın öyküsüdür. Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl var olmaya başladığı anlatılır*” (Eliade, 1993: 13).

Her milletin kendi mitolojik dünyalarının diğer milletlerin mitolojik anlatmalarıyla benzerlik ve ortak özellikler göstermesi, bilim adamlarını, mitleri insanlığın ortak

* Yrd.Doç.Dr., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Aksaray/Türkiye, onuralpkayabasi@hotmail.com

bilinçaltından çıkan ve evrensellik gösteren bir tür olarak görmelerine sevk etmiştir***. Ancak mitlerin ait oldukları milletlerin yaşama bakış açılarını, hayattan beklentilerini; doğayı, çevresini ve insanı nasıl anladıklarını ifade etme aracı olmaları; ait oldukları milletin sosyokültürel değerlerini, dinsel yapısını, folklorik öğelerini ve edebi birikimlerini, dinsel inançlarını yansıtmaları, kısacası bir bütün halinde milletlerin kültürel kimliğini temsil etmesi; mitin kültürden, dinden, gelenekten bağımsız düşünülmemesi (Çınaroğlu, 2008: 28) ve “mitolojinin bizleri çepeçevre saran yaşanılan bir geçmişin dilde, ritüelde ve tasvirlerde gerçekleşen diyalektiği olması, her halkın milli tefekkürünün, milli psikolojisinin, kendine has özelliklerinin ilk ve temel kaynağı” (Bayat, 2007b: 15) olması sebebiyle de mitlerin milli bir özellik taşıdıkları da unutulmamalıdır.

Mitlerin Tasnifi

Mitin, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılara göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliği olması (Eliade, 1993: 13) bilim adamları tarafından mitlerin tasnifi noktasında farklı sınıflandırmaların yapılmasına sebep olmuştur**. Cengiz Batuk, kozmogoni mitlerine, antropogoni mitlerini de eklediği gibi, Hooke da tasnifine kült mitleri ve prestij mitlerini eklemiştir. Bayat ise, kült mitlerine tasnifinde yer vermemekle beraber; takvim mitleri, türeyiş mitleri, totem mitleri gibi eklemeler yapmıştır. Tökel’in sınıflandırması ise bu sınıflandırmalardan farklıdır. Bu mitlerden teogoni mitleri ile kozmogoni mitleri genellikle iç içe girmiştir. İnsanoğlu evrenin, dünyanın ve kendisinin nasıl yaratıldığını anlamak için tanrılara veya tanrısal güce sahip unsurlara başvurmuştur. Bununla birlikte dünyanın sonunu ifade etmek için de tanrı ya da tanrıların, yaratılışlarında kendilerine sunulan dünyayı bozdukları için insanı cezalandırmasını anlatan Eskatoloji mitleri ile Teogoni mitleri de çoğu zaman birbirleriyle iç içe girmektedir (Çınaroğlu, 2008: 37-38).

Ritüel mitleri, köken mitleri, totem mitleri, teogoni ve antropogoni mitleri, kozmogoni mitleri, eskatoloji mitleri kutsalla iç içedirler ve bu kutsallığı sembollerle, doğaüstü olay ve olgularla anlatmaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. Kutsalla iç içe olan ritüel, köken, teogoni, kozmogoni mitleri; evrenin, dünyanın, insanın yaratılışını, Tanrı ve tanrıları yaşamın başlangıcını ve bir şeyin kökenini anlatan olayları ifade etmektedirler. Genel olarak var oluşu anlatan bu mitler bu yönleriyle, eskatoloji mitleriyle zıt kutupları oluşturmaktadırlar (Çınaroğlu, 2008: 25-26). Çünkü eskatoloji mitleri, diğer mitler gibi kötüden iyiye ya da yokluktan varlığa gidişi (kaostan-kozmasa) değil, her şeyin iyiden kötüye doğru gidişini veya varlıktan yokluğa gidişi (kozmostan-kaosa) anlatan mitlerdir ve bunların sonunda, evrenin ve insanlığın bir *yok oluşla* karşı karşıya kalacağını anlatmaktadırlar. Bu yok oluşla birlikte insanların elinde günahkâr ve yaşanamaz bir yer haline gelen dünya mit aracılığıyla (kutsalla) yeniden yaratılarak yenilenecek ve ilk haline geri dönecektir. Eliade bu durumu, “*gerçek anlamda yeni bir şeyin başlayabilmesi için eski çevrimin kalıntı ve yıkıntılarının tümüyle yok olması gerekir; bir başka deyişle, mutlak bir başlangıç elde etmek istenirse, bir dünyanın sonunun kesin olması gerekir; yeni*

* bk. Batuk, 2003:25; Hooke, 2015: 20-21; Budda, 2003: 108-109; Rosenberg, 2006:18; Fromm, 2003:18-19.

** Mitlerin sınıflandırılmasıyla ilgili geniş bilgi için bk. Batuk, 2003: 36-48; Tökel, 2000: 17; Bayat, 2007a; Hooke, 2015: 14- 20.

yaratılış, bu dünya kesin olarak ortadan kaldırılmadıkça gerçekleşemez. Burada artık, yozlaşmış olan şeyin yeniden canlandırılması değil; ama yeniden tümüyle yaratılabilmesi amacıyla eski dünyanın yok edilmesi söz konusudur” (1993: 52) diyerek açıklamaktadır. Anlaşılacağı üzere mitlerin tasnifi onların birbirlerinden bağımsız olmalarıyla değil sadece neyi ne kadar anlattıklarıyla yani işlevlerinin ne olduğuyla ilgilidir.

Eskatoloji Mitleri Mitolojinin Neresinde?

Toplumların hayatında önemli bir yer tutan mitolojilerin; belirli görüş, duygu ve inançlar aracılığıyla toplumlarda oluşan bilincin, bu evrenin ürpertici ve bağlayıcı sınırlarını toplumun olduğu gibi kabul etmesini sağlamak; oluşan bilinci kendini besleyen kaynakların gücüne yani mitlere inandırarak bu durumu açıklayıcı bütüncül bir imge geliştirmek ve ahlaki bir düzeni korumak gibi işlevleri vardır. Böylece mit, bireyi coğrafya ve tarihle sınırlandırılmış toplumun gereksinimlerine göre biçimlendirebilmektedir. *Böylelikle birey toplumsal olanın organı haline gelir; zihni ve duyguları aynı anda koştur bir mitolojiyle damgalanır. Ve bundan sonra olayların başlangıcı ve sonu doğa değil toplumdur* (Campbell, 2003: 14-15). Yeniden doğuş öğretisi olarak da görülebilecek eskatoloji mitleri, tarihin sınırlarının ötesine taşınabilen anlamlara olanak tanımış, zamanın ve anlamın artıklarını düzenlemiş, mit içerisindeki nesnelliklerde sürekli olarak bir sonraki yeniden doğuş ile yer değiştirmiştir; entelektüel mücadeleler ise sonsuzluk ve amaçsızlığın sürekli olarak çözünmesi ile ortaya konulmuştur (Bull, 2005:10). Toplumların bütün entelektüel teşebbüsleri incelendiğinde de ortak paydanın dünya üzerinde daima bir düzen tesis etmek olduğu görülmekte, bunun da insan zihninin temel düzen ihtiyacını temsil ettiği varsayılmaktadır; çünkü evrende bir düzen vardır ve evren bir kaos değildir (Levi-Strauss, 2013: 46). Evrenin bir parçası olan insan zihninin de toplumların varlığını sürdürmek için bu düzeni sağlamaya çalışması doğaldır. Mitin işlevi ise bilgide değil eylemlerde ortaya çıkmaktadır, bu eylemler direkt olarak ait olduğu toplumun varlığını devam ettirmesinde asıl ve temel olanla ilgili önem taşıyan eylemlerdir (Hooke, 2015: 15). Toplumlara, bozdukları ahlak ve düzenlerinin cezası da artık yaratıcı tarafından bu ahlaki ve toplumsal alanda yani dünyada eylemsel olarak verilecek ve saf, temiz bir yeni yaşam alanı meydana getirilecektir. Bu durumun da en yaygın anlatımları eskatoloji mitleridir.

Eskatoloji terimi, Yunanca “*eschatos*” (son) ve “*eschata*” (en son şeyler) kelimelerinden türetilmiştir. Bu anlamda eskatoloji; son şeylerin ya da daha doğru bir biçimde, bilinen dünyamızın kendisiyle sona ulaştığı olayların anlatımı, bu dünyanın sonunun ve onun yıkılışının yani son şeylerle ilgili doktrinlerdir (Bultmann, 2006: 29; Batuk, 2003: 48; Bultmann, 2013: 175). Eskatoloji, sadece dünyanın sonunu değil, bu sona ait olan bütün oluşları ve olayları da kapsayan bilim dalıdır. Eskatolojide en önemli şey, evrenin, dünyanın ve yaşamın sonuna dair insanlarda oluşan inançların mitsel yönüdür. Demektir ki evrenin, dünyanın ve yaşamın sonu geldiğinde ortaya çıkacak olan olaylar ile kıyamet ve öte dünya mitleri, eskatoloji mitlerinin konusunu oluşturmaktadır (Çınaroğlu, 2008: 42).

Tarihi bütünlük içerisinde, insanlık var olduğundan beri kendisiyle birlikte evreni,

dünyayı tanıma ve açıklama çabası içerisine girmiştir. İnsanoğlunun bu çabası onu sadece bir var oluşun değil aynı zamanda var oluşla birlikte bir yok oluşun da olması gerektiği düşüncesine sevk etmiştir. Çünkü her şey zıttıyla kaimdir, her sebep bir sonuca, her sonuç da başka bir olayın sebebine yol açmaktadır; bu sebeple insanoğlunun zihninde her zaman bir son fikri var olagelmıştır. Ancak dünyanın bir sonunun olması gerektiği düşüncesi kendi kendini kanıtlayabilecek bir durum değildir. Sonuç ya da amacı olmayan bir dünya düşüncesi de mantıksal olarak uygun değildir. Sonu olmayan bir süreci kavramak zordur ve ebedi amaçsızlık düşüncesi hayal gücünün ötesinde bir durumdur. Pratik olarak dünyanın en azından bir sonunun olması gerekmektedir (Bull, 2005: 9). Ancak bu son zamansal, soyut bir son değil; fiziki, somut bir sondur; *insan zihni zamanın sonu düşüncesini kavrayamaz çünkü zihnin aracı zamandır, sonsuzluğu zaman terimiyle elinde tutmaktadır* bu sebeple, sonsuz zaman içerisinde oluşan eskatoloji mitleri zamanın sonunu değil sonsuz zaman içerisinde yeni bir dünyayı ortaya koymaktadır (Shaffer, 2005: 142-145).

Eskatolojik mitlerin en bilineni, Yaratıcının (kutsalın) insanlığı büyük bir sel felaketi sonucunda dünyayı (yaşanılan bölgeyi) sular altında bırakarak ağır bir şekilde cezalandırmasını anlatan tufan mitleridir. Bu mitlerin genel olarak konusunu insanların yoldan çıkmaları, dünyayı yaşanılacak bir yer olmaktan çıkarmaları neticesinde insanlara Yaratıcının öfkelenerek topluca cezalandırmak istemesi sonucunda insanlığın su aracılığıyla yok edilmesidir. Böylece su, dünyanın, dolayısıyla da insanlığın temizlenmesini ve arınarak çıkmasını sağlayacaktır (Çınaroğlu, 2008: 44). Ancak bu yok ediş insanları tamamen ortadan kaldırma şeklinde olmamakta; Yaratıcının seçmiş olduğu kişi/kişiler yok oluştan kurtulmakta, böylelikle yaşamın yeniden başlaması ve devamı sağlanmaktadır. Tufan, ister ölümlülerin yanlış davranışlarına tanrısal bir ceza ister geçici bir tanrısal kapris olsun, tanrının ya da ilgili tanrıların doğasıyla ilgilidir çünkü Tanrı bir şeyin yok olmasını değil, her şeyin tövbeye ulaşmasını isteyendir (Rosenberg, 2006: 54; Bultmann, 2006:41).

Mitolojinin bir türü olan eskatoloji, kuşkusuz kutsal olanla iç içedir. Dünyanın yaratılışı mitleri gibi dünyanın sonu mitleri de insanlar için kutsaldır. İlkel insanların inançlarından, ilahi dinlere kadar hemen her din ve inanç, dünyanın bir sonu olacağını söylemektedir. Eskatoloji mitleri, dinlerin bu söylemlerinin sözel ortamda nasıl kendisini gösterdiğini açıklamaktadır. Çünkü mitler kendilerini en açık şekilde sözlü ortamda gösterebilmektedirler (Çınaroğlu, 2008: 51). *Mit kendi üslûbunu kendisi yaratmaktadır; bu üslûbun esas göstergesi de sözdür. Söz mutlak hâkimdir. Bu söz aelade, şimdiki gibi cümlelerin içinde eriyip giden söz değildir. Söz her şeyi içinde toplayabilen, gereğinde canlandıran, şahit gösterilen ve aynı zamanda da cezalandıran veya hür bırakan bir güce sahiptir. Bu güç etik-ahlâkî seviyeden başlar ve fizikî mahiyet kazanmaya kadar yükselir* (Abdullah, 1997: 53- 54). Evrenin, dünyanın ve insanoğlunun nasıl yaratıldığı kadar, bunların sonunun nasıl olacağı da mitlerin önemli bir konusunu oluşturmaktadır. Ancak, dünyanın ve insan uygarlığının yok oluşu mitleri, tufanla ilgili mitlerin yanı sıra yangınlar, depremler, salgın hastalıklar ve yaşlanmış olan dünyanın bir yenilenmeye ihtiyaç duyması vb. gibi kozmik boyutlardaki felaketlerle insanlığın yok olmasını anlatan mitler de eskatoloji mitlerinin kapsamında yer almaktadır (Eliade, 1993: 57).

Türklerde Eskatoloji Mitleri

Eskatoloji mitleriyle ilgili düşünceler Türk mitolojisinde araştırmacılar tarafından üzerinde farklı görüşlerin olduğu, bir ittifak oluşturulamadığı bir alandır. Bunun sebebi olarak eskatoloji mitlerine dair elde bulunan malzemelerin yetersizliği gösterilebilir. Çünkü konuyla ilgili malzemelerin yetersizliği, araştırmacıları bu alanda tekrara götürmekte, bu sebeple de araştırmacılar çalışmalarında bu konuyu ya yüzeysel olarak geçmekte ya da hiç değinmemektedirler (Çınaroğlu,2008: 170). Ancak Türklerde; ölüm sonrasında gökyüzünde iyi ruhların, yeraltında kötü ruhların bulunduğu yani ölümden sonra da bir yaşamın olduğu, tek Tanrılı inancın hüküm sürdüğü, edebi ürünlerinde de dünyanın sonuyla ilgili tasavvurların varlığı bilinmekteyken eskatoloji mitlerinin yok veya çok zayıf sayılmasındansa Türklerin bu konuyla az ilgilendiklerini düşünmek daha doğru olabilir.

“Resmi Türk yazıtlarında eskatolojik düşünce, göğün üzerimize çökmesi, milletin mahvolması gibi algılanmaktadır. Kül Tigin yazıtlarında da eskatolojik düşünce, milletin yok olması şeklinde varlığını korumuştur: “Türk Oguz begleri budun eşidin. Üze Tenri basmasar; asra yir telinmeser Türk budun ilinin törünün kem artadı” eskatolojik anlamda göğün basması, yerin delinmesi kıyameti kopması anlamına gelir. Milletin mahvından duyulan endişe de bundan dolaydır.” (Bayat, 2007b:126- 127). “Korkut Ata’nın sözlerinde de konar-göçer milletin psikolojisi açısından kıyamet alametleri belirlenmiştir. Burada da büyükle küçüğün, anayla kızın, babayla oğlun arasındaki saygının kalktığı, saygı ve hürmetin kalmadığı, yiğitlerin kadınlara benzediği ve dedikoducu olduğu bildirilir” (Bayat, 2003: 81- 82). “Türk mitolojik düşüncesine göre, sunulan kutsal kurbanlar, kalgançı çakın gelmesini önler durumdadır. Nitekim kurban sunmakla, insanlar Tanrı ile kopan bağı yenilemek amacı gütmüşlerdir. Oğuz düşüncesinde savaş ve kardeş kıyımı, kıyamet olarak değerlendirilir. Nitekim, Dede Korkut Oğuznâmelerinde, zamanın ilerlemesiyle Oğuz toplumunun giderek bozulması, değer yargularının değişmesi gözükmektedir. Bu kutsal kurban, Dede Korkut Kitabında epik bir şekilde takdim edilmiştir. Özellikle kitabın sonuncu boyu, savaşın kıyamet, kurbanın da kıyameti önlemek anlamında olması açısından değerlidir” (Bayat, 2007b: 127).

Türklerin ilk dönemlerindeki tasavvurlarında dünyanın sonuyla ilgili düşüncelerin net bir şekilde yer almadığıyla ilgili bilgiler de mevcuttur. *“Evrenin yaratılışında olduğu gibi ve hatta ondan daha da çok, dünyanın sonu meselesiyle ilgili olarak geleneksel Türk dininin, özellikle ilk dönemlerinde herhangi açık bir bilgi yahut mitolojiye rastlanmamaktadır. Bu bakımdan da denilebilir ki, eski Türkler kıyamet meselesine kozmogoni meselesinden daha az ilgi duymuşlardır. Her ne kadar Orhun Kitabeleri’nde göğün ve yerin yıkılıp çökmesi ve mevcut hayat düzeninin bozulması hususlarına imalar mevcutsa da bunların sistematik bir nihai çöküş efsanesine veya akidesine henüz dönüşmediği görülmektedir.” (Günay-Güngör, 2009: 92). Bununla birlikte Roux da Türkler arasında kıyametle ilgili bir tanıma rastlamadığından, kesin bir son anlamı taşımayan, sadece dünyanın olası bir yok oluşuna gönderme yapan birkaç anlatmanın*

olduğundan bahsetmekte, Türklerin kozmogonik mitlere oranla eskatolojik mitlerle daha az ilgilendikleri sonucunu çıkarmaktadır (2002: 113). Görüldüğü üzere Günay, Güngör ve Roux kozmogonik mitlerin Türkler arasında daha yaygın oluşu, eskatolojik mitlerin kozmogonik mitler kadar yaygın olmadığı üzerinde dursalar da bu durumun nedenleri üzerinde bir görüş belirtmemektedirler. Türklerde eskatoloji mitlerinin varlığıyla ilgili en zengin bilgi Orhun Yazıtlarında görülmektedir. Araştırmacılar, Orhun Yazıtları dışında eskatoloji mitlerine ilişkin bilgilerin varlığından da bahsetmektedirler ve bu mitlerin Budizm, Hıristiyanlık ve İslamiyet'in etkisiyle şekillendiğini söylemektedirler. *“Özellikle Rus araştırmacıların, Altay Türkleri ile ilgili olarak kıyamet inancı konusunda yaptıkları tespitler, eskatoloji mitleriyle ilgili inançların senkretik karakterini de net bir biçimde ortaya koymaktadır. Altaylılar, kıyamet gününe ‘kalgançı çak’ adını vermekte, bu inanca göre, zamanla yeryüzünde insanların sayısının azalacağı ve kötülüklerin yayılacağı, cehennem ilahı Erlik’in yeryüzüne yaklaşacağı, iyi tanrı Ülgen’in unutulacağı, iyi tanrılarla kötülerin savaşacağı ve sonunda tek başına Ülgen’in kalacağı ve Haşr’ı başlatacağı tasavvur edilmekte; iyi kötü zıtlaşması, Ülgen ile Erlik’i burada bir defa daha karşı karşıya koymak suretiyle kendini göstermektedir. Öte yandan, Türklerde kıyamet karşılığı olarak ‘ulug kün’ teriminin de sonraki dönemlere ait olduğu anlaşılmaktadır”* (Günay-Güngör, 2009: 93). Tuba’daki bir Kırgız yazıtında yer alan *“Benim göğüm, bizim üzerimize yıkıl”* ifadesinde olduğu gibi, Orhun Yazıtlarında da görülen göğün aşağıya doğru yıkılması ve dünyanın yok olması düşüncesi uzun bir dönem Türkler arasında görülmüş; bu düşünce İslamiyet’e de taşınmıştır. En azından dünyanın yok olması göğü destekleyen dağın yıkılması, yerin yarılması gibi unsurlarla sık sık Dede Korkut Destanlarında karşımıza çıkmaktadır (Roux, 2002: 113-114).

İnan, Altaylı Şamanların bu dünyanın sonunun olduğuna ve bu sonun bir gün geleceğine inandıklarını, bu güne de *“Kalacak olan çağ”* anlamında *“Kalgançı Çak”* dediklerini söylemektedir. *“Kalkançı çak”* tasavvurunda, zaman geçtikçe insanlar azacak, günah işlemekten çekinmeyecek, kötülük ve fenalık çoğalacaktır. İyi Tanrı Ülgen bu günahlı topluluktan uzaklaşacak, yeraltındaki Erlik, yeryüzüne yaklaşacak, yardımcılarında Karaş, ondan önce yeryüzüne çıkacaktır. İnsanlar, Ülgen’i unutacaklardır. İnsanları kazanmak için kötü tanrılarla iyi tanrılar savaşacak; Erlik ve yardımcılarını Karaş ile Kerey, insanları karanlık dünyalarına, Ülgen ve yardımcılarını Mangdı-şire, Maydere aydınlığa, iyiliğe çekmek için mücadele edeceklerdir. Her iki taraftan ölenler olacak. Nihayet tek başına Ülgen kalacaktır. Ülgen, *“ölüler kalkınız!”* diye bağıracak ve bütün ölümler dirilecektir (İnan, 2000: 24).

İnan, W. Radloff ve V. İ. Verbitskiy tarafından *“kalkançı çak”*’ı tasvir eden iki manzum rivayet tespit edildiğini, bunlardan birinin Teleütlere, diğerinin ise Telengitlere ait olduğunu belirtmektedir. Teleütlere ait *“kalkançı çak”* miti şu şekildedir:

“Kalkançı çak geldiği zaman gök, demir; yer, sarı bakır olur. Hanlar hanlara saldırır; uluslar birbirine kötülük düşünür; katı taşlar ufalır; sert ağaçlar kırılır. Kişi bir dirsek (arşın) kadar küçük olur. Başparmak kadar erkek olur. Erlerin dizgini kısa olur (güçlülerin elinde oyuncak olurlar). Ayak takımı

* Kalkançı Çak hakkında daha geniş bilgi için bkz. Dilek, 2014: 94.

bey olur. Baba çocuğunu, çocuk babasını tanımaz (saymaz). Yaban soğanı pahalı olur. At başı kadar altına bir kap yemek verilmez. Ayakaltında altın bulunur, onu alacak kimse bulunmaz.” (İnan, 2000: 24; Çağatay, 1977: 7) .

Telengitlere ait mit de şöyledir:

“Kalgançı çak geldiği, kara yer ateşle kaplandığı zaman, büyük hakan ata tanrı (Kayra Kaan ya da Kuday) kulaklarını tıkar; o çağda dünya bozulur; yer ve insan nesli mahv olur. Fitne fesat saçan gaddar rüzgâr, insanları heyecanlandırır. Töre bozulur, tepeler çalkalanır; demir üzeninin dibi delinir. Çuvaldızın deliği yırtılır. Ulus bozulur. Kara böcek (gibi insan) kanatlanır; gözlerine kan dolar; kara su kanla karışık akar. Yer uğuldar, dağlar sallanır; çukurlar – hendekler yıkılır, gök gürler; kenarı açılır; deniz çalkalanır; dibi görünür, yerin altı üstüne gelir; yosunlar öğütülüp kül (toz) olur; gök sallanıp eteği açılır; deniz dalgalanıp dibi görünür; deniz dibinden dokuz parça kara taş çıkar, dokuztaş, dokuz yerinden yarıılır. Her taştan dokuz çemberli dokuz sandık çıkar, her sandıktan demir atlı dokuz kişi çıkar, bu kişilerden ikisi başkan olur. Bunların bindikleri atlar, ‘Vuruşkan ulu sarı’ (adlı) olur; ön ayakları kılıçlı, kuyrukları kamalı olur, ağaca rastlarsa ağacı keser, canlıya çarparsa canlıyı mahveder; il güne rahat olmaz. Ay ve güneş aydınlık vermez, ışısız olur. Ağaçlar kökünden kopar, baba çocuğundan ayrılır; bitkiler mahv olur; nesli kurur; analar sevgililerinden ayrılır; dul kalır; yerde ‘köngül’ denilen bir zehirli ot biter, kökünden sarı çekirge çıkar; hayvanlara çarparsa hayvanların, insanlara çarparsa insanların kanlarını sömürür. İşte o zaman Şal-Yime (Tanrı) haykırır:

-Bu yana bak, Mangdı-şire yardım et, “köngül” otunu mahvedemedim. “Köngül” otunun kökünde konur yılan var.”

Mangdı-şire’den ün çıkmaz. Ondan yardım olmadıktan sonra, Şal-Yime yine haykırır:

-“Büyük Hakan halkını bıraktı, cins aygır sürüsünü bıraktı, yer alt üst oldu, sular kurudu, yakalı giyimlerin yakası parçalandı, idare edilen yurt başsız kaldı, kuşlar yuvalarını, geyikler duraklarını (barınaklarını), kadınlar yavrularını bıraktı.”

Maytere’den ses çıkmaz.

Bundan sonra, Erlik’e tabi kahramanlardan Karaş ile Kerey yeryüzüne çıkacaklar; onlar çıkınca Ülgen’in kahramanları Mangdı-şire ile Maytere bunlarla savaşmak üzere gökten yere inerler. Maytere’nin kanı ateş olarak yeryüzünü kaplar. İşte o zaman kalgançı çak olur” (İnan: 2000: 25; Çağatay, 1977: 7-10).

Bayat, semavi dinlerin etkisiyle Türklerde kıyamet mitlerinin şekillendiği fikrindedir.

İslamiyet’i kabul eden Türklerin eskatolojik anlayışları, Müslümanlıkla iç içe senkretik bir biçimde yaşamıştır anlaşılın şu ki, eski Türkler; dünyanın sonu ile alakalı düşünceleri ya fazla önemsememiş ya da bununla ilgili mitler bize senkretik bir şekilde ulaştırmıştır. Dünyanın sonu hakkındaki mitler;

tıpkı dünyanın oluşumu hakkındaki mitler gibi tasavvura ve tahminlere dayanmaktadır. Bütün varyantlarda az veya çok derecede semavi dinlerin etkisi de görülmektedir. Ancak her ne kadar evrensel dinlerin tarihi veya doğrusal zaman kavramı etkiliyse de mitolojik veya döngüsel zaman açıkça hissedilir. Nitekim mitolojik zaman anlayışında yaratılış bir noktada başlar, belli devirlerden sonra kıyametle sona erer. Dünyanın sonunu yaklaştıran kozmik felaketler bir kural olarak, ahlakın bozulmasıyla sonuçlanan bir olgunun vermiş olduğu durumdur. Kozmik felaket sürekli olarak insanları, sonun yaklaştığı konusunda uyarmaktadır. Gelecekteki kıyametin önlenmesi için, yaşanmış dünyayı yenilemesi konusunda uyarır bununla birlikte kıyametten sonra yaratılış yeniden başlar. Türk kalgançı çak'ının tasvirinde de döngüsel zamanın söz konusu olduğu görülmektedir o halde kalgançı çak, kıyametten sonra oluşan yeni zamana atıfta bulunan bir terimdir (Bayat, 2007b: 123-128).

Dünyanın yenilenmesi ile ilgili uyarılar kendisini en belirgin biçimde Tufan mitlerinde göstermektedir; bu sebeple kıyamet mitleri ile tufan mitleri arasındaki ilişki net bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Küçük kıyamet olarak görebileceğimiz tufan mitleri de bir kıyamet mitidir ve diğer kıyamet mitleriyle aynı inanç sistemi üzerine kurulmuşlardır. Bu sebeple tufan mitlerini eskatoloji mitlerinin bir parçası olarak görmek gerekmektedir (Çınaroğlu, 2008: 175). Tufan mitleriyle eskatoloji mitleri arasındaki temel fark, tufan mitlerinde dünyanın değil, insanların seçilmiş kişiler dışında yok edilmesi ve nesillerin aynı dünyada yaşamlarını sürdürdükleri görülürken; Eskatoloji mitlerinde ise insan nesliyle birlikte dünya da yok edilmekte, nesillerin yeniden yaratılan dünyada yaşamlarını devam ettirdikleri görülmektedir.

Tufan Mitleri

Altay Türkleri dünyanın yaşadığı dönemlere *Üç Aygul* demektedirler. Onlara göre yeryüzü yaratıldığından beri araları biner yıl olan üç dönem yaşamıştır ve her döneme *aygul* adını verirler. *Aygul* kelime anlamı olarak çağ, dönem, felaket, yıkım demektir. Bu üç dönem, yeryüzünü büyük bir ateşin kapladığı ve yer altındaki sarı toprağın bu ateşten kalan küllerin olduğuna inanılan adına *ot aygul (ateş dönemi)* denen ilk dönem; yeryüzünde şiddetli fırtınaların yaşandığı *cotkon-salkındu aygul (rüzgârlı, fırtınalı dönem)* denilen ikinci dönem; kırk iki gün süren ve *suu aygul (su dönemi)* denilen, her yeri suların bastığı, dağların zirvelerine kadar yeryüzünün sularla kaplandığı üçüncü dönemdir. Yeryüzü bugün üçüncü dönemini yaşamaktadır, Altaylılar adına *toş aygul (buz dönemi)* dedikleri ve yeryüzüyle birlikte bütün canlıların donacağına inandıkları dönemi beklemektedirler (Dilek, 2014: 193).

Üzerinde yaşadığımız yeri Altaylılar "*Çın Cer (hakiki yer)*" diye adlandıırlar. Bu yerin altında ebedî karanlığın hüküm sürdüğü bir yer vardır ki burasına *altıngı oroon (alttaki mahal)* yahut *alıs yer (uzak yer)* denir. Hakiki yer bugün ikinci devresini yaşamaktadır ve bu devre Altaylılara göre Tufandan (Yayık) sonra başlamıştır*. Tufan'a

* Yeni araştırmalar *çın cer*'in yaşadığımız dünya değil Erlik'in yaşadığına ve ölen kişinin ruhunun gideceğine inanılan yer, karanlık öbür dünya; *altıngı oroon*'un da *çın cer*'le aynı anlamda kesin olmamakla birlikte dokuz kattan oluştuğuna inanılan, Erlik ve ona bağlı ruhların bulunduğu yeraltı ülkesi olduğunu göstermektedir. Bkz. Dilek, 2014:

Altaylılar çayık demektedirler ve hakkında şu miti anlatmaktadırlar:

Tufan olacağını ilk olarak demir boynuzlu, gök (tüylü) bir teke (temür müüslü kök-teke) haber vermişti. Gök teke yedi gün yeryüzünü dolaştı ve bağırdı:

*Yedi gün zelzele oldu,
Yedi gün dağlar ateş püskürdü.
Yedi gün yağmur yağdı
Yedi gün fırtına oldu ve dolu yağdı
Yedi gün kar yağdı.*

Bundan sonra müthiş soğuk oldu. Yedi aziz kardeş vardı. Bunlar tufan olacağını bildiler. Bu kardeşlerin büyüğüne Erlik diğer birine de Ülgen denirdi. Ülgen ilahi kudret sahibi olup nomçı (kitap ehli) adını almıştı. Yedi kardeş gemi yaptılar. Her cins hayvandan bu gemiye birer çift aldılar. Tufan çekildikten sonra Ülgen gemiden bir horoz (taka) salıverdi. Sonra bir kaz salıverdi. Kaz gemiye dönmedi. Üçüncü defa olarak Ülgen bir Kuzgun (kuskun) salıverdi. Kuzgun da gemiye dönmedi, çünkü bir leş bulup yemeye başlamıştı... Yedi aziz kardeş gemiden çıktılar... (İnan, 1998: 418-419).

Verbitsky, Potanin ve Anohin tarafından da Altay Türkleri arasında tufan efsaneleri derlenmiştir. Verbitsky'nin derlemesinde bu kez Tanrı olarak karşımıza çıkan Ülgen, bir tufan olacağını, o zamanın meşhur bir insanı olan Nama'ya bildirir. Ülgen, ondan bir gemi yapmasını, ailesini ve hayvanları bu gemiye almasını söyler. Eski Ahit'e çok benzeyen bu mitte, tıpkı Nuh'un olduğu gibi Nama'nın da üç çocuğunun olduğu görülmektedir. Yine tıpkı Tevrat'ta olduğu gibi, bu hikâyede de tufanın oluşmasında sadece seller değil, taşan yeryüzü kaynakları da etkili olmaktadır. Gemi Çomgoday ve Tuluttu dağlarında karaya oturur. Burada da kuşların dışarıya salınma sırası, Gılgamış Destanı'nı andırmaktadır. Önce kuzgunu, sonra kargayı, ardından saksığanı, en son olarak da güvercini gönderir. Güvercin, Nuh'a olduğu gibi, Nama'ya da müjdeli haberi getirmiştir. Enlil'in Ziusudra'ya veya Utanpistim'e ebedi hayat bahışladığı gibi, Ülgen de Nama'ya ebedi hayat bahışlamış ve Nama, "yayaçı" (yaratıcı) ve Yayık (tufan) Han adıyla tanrılar arasına geçmiş tir. Potanin tarafından tespit edilen Uryanha (Tuba) tufan miti ise Verbitsky'e göre daha mitolojiktir. Yer bir kurbağa üzerindedir ve eski bir zamanda bu kurbağa hareket etmiş ve tufan olmuştur. Yeryüzünün büyük denizi Ulu Talay, dalgalanmış, kaynar gibi olmuştur. Tufanı önceden sezen bir ihtiyar, demir çivili bir sal yapmış, bununla insan neslini ve hayvanları kurtarmıştır. Anohin tarafından tespit edilen tufan mitosunda da tufan olacağını yine demir boynuzlu gök teke (temür müüslü kök-teke) haber vermiştir. Bu teke yedi gün dünya etrafında dolaşmış, yedi gün deprem olmuş, yedi gün fırtına kopmuş, yağmur, dolu ve kar yağmıştır. Tufan olacağını bilen Ülgen ve altı kardeşi bir gemi yaparak insan ve hayvan neslini kurtarmışlardır (İnan, 2000: 22- 23; Çınaroğlu, 2008:155).

Pek çok Türk destanında tufanda adı geçen kuşlara rastlanılmaktadır. Destanda yer

alan kuşlarla tufan metinlerinde yer alan kuşlar arasındaki bu paralellikler mitlerin, çok sonra teşekkül etmiş olan destan ve efsane metinlerindeki yansımaları ve mitlerle diğer halk anlatmalarını meydana getiren Türk halkının çeşitli kuşlar hakkındaki telakki ve inanışlarının kaynaklarını ortaya koymaktadır. Türk inanış sistemi, tufanla ilgili bu efsane vasıtasıyla saksagan, kuzgun ve karganın neden leş yiyerek, güvercinin ise neden insanlarla birlikte ve onlara sadık bir kuş olarak yaşadığını açıklamaya çalışmıştır. Kısacası, adı geçen kuşların karakter özellikleriyle hayat tarzlarının menşei, tufan olayına dayandırılmaktadır (Aça, 1999: 54-57). Eskatoloji mitlerinden tufan anlatısında karşımıza çıkan kayın ağacı da Türk mitolojisinin önemli sembollerindedir. Nuh tufanı sırasında Nama'nın gönderdiği güvercin suların kurduğunun bir ispatı olarak kayın dalıyla gemiye dönmektedir. Güvercinin getirdiği kayın dalı ile ilgili bölümde kayın ağacının önemi ve diğer ağaçlardan farkı görülmektedir; ayrıca tufan metninde yenedünya kayın ağacının olduğu yerde kurulmuştur (Ergun, 2004: 204).

Altay Türkleriyle ilgili olarak diğer bir tufan metni ise şöyledir:

Çok çok eski çağlarda yeryüzü düzmüş derler. Yeryüzü böylece dururken sel çıkmış. Fakat dağların başına kadar yükselememiş. Sular çekilmeyince yaşlılar, yedi yaşındaki sarı bir kız çocuğunun kurban edilmesi gerektiğini söylemişler. Kız çocuğu kurban edildikten sonra sular çekilmiş. Korbon nehri gürüldeyerek akmış. Sular çekildikten sonra ortaya çıkan vadilere isimler verilmiş: Kasp, Oroktoy ve diğerleri. Bu tufanın yalan olduğunu söyleyenler Koroti ve Korbon nehirlerinin başında tufandan kalan salın demirlerini görmeliler (Yamayeva-Şincin 1994: 43).

Bu mitte görülmektedir ki yeni oluşan saf ve temiz dünyada kutsalın (yaratıcı) rızasını almak için ona saf ve temiz bir kurban sunulmaktadır. İnsan kurbanı Türk kültüründe görülmesi de bu mitin anaerkil dönemden ataerkil döneme geçiş sürecinde oluştuğunun ipuçlarını vermektedir. Çünkü anaerkil toplumlarda hayat veren Tanrıça'ya (yaratıcı) erkek kurbanlar verilirken bu mitte kutsal için (yaratıcı) kız/kadın kurban edilmiştir, ataerkil dönemde ise kutsal için verilen kurbanlar genellikle hayvanlardır*. Altaylılar arasında anlatılan bir başka tufan mitinde ise bir karı koca ve yeraltından gelen mitik bir figür ile ilgilidir: Selin olacağını bilen erkek bir kayık yapar, bir gün evde erkek yokken yeraltından birisi çıkarak kadının yanına gelir. Erkek, eşine çıkacak sel için kayık yaptığını söylerken yeraltından çıkan kişi bunu duyar ve kayığın altını deler. Erkek kayığı tamir ederek sel çıktığında sekiz kişiden oluşan ailesi kayığa bindirerek kurtarır. Kırk gün süren sel sonunda yanına aldığı bitkilerin tohumlarını ekerek yeniden yetiştirir (Dilek, 2014: 62-63). Altaylar arasında anlatılan tufan mitleri kadar açık unsurlar taşınmasalar da Türkler arasında başka tufan mitleri de anlatılmaktadır.

Turan'ın, Holmberg'den aktardığına göre; Sel felaketinden önce Burhan bir kişiye kendisine kocaman bir gemi yapmasını söyler. Bu kişi de ormana gider ve günlerini gemi yapmakla geçirir. Karısı onun gece gündüz meşgul olmasından meraklanır ve ne yaptığını öğrenmeye çalışır. Ancak kocası yaptığı işi gizli tuttuğundan dolayı karısına ormanda

*Daha geniş bilgi için bk. Rosenberg, 2006: 22-26; Fromm, 2003: 194-218.

odun kestiğini söyler. Adam evde yokken Shitkur adlı şeytan kadına gelip kocasının kendisine yalan söylediğini aslında ormanda büyük bir gemi yapmakta olduğunu söyler. Sonra da kadını kendisine yardım etmesi için ikna eder. Kocan seni gemiye binmek için davet ettiği zaman gemiye binme, o kızıp sana vurduğu zaman bana niçin vuruyorsun de. Bundan sonra sen gemiye binerken bende bineceğim. Kısa bir süre sonra büyük bir sel felaketi bütün dünyayı tehdit eder. Gemi yapımcısı, ailesini gemiye çağırır. Ancak kadın şeytanın kendisine öğrettiklerini uygular ve sonunda şeytanla birlikte gemiye binerler. Burhan'ın yardımıyla bütün hayvanlar da gemiye biner. Şeytan gemiye girdikten sonra fare kılığına girer ve geminin altını kemirmeye başlar ancak Burhan, fareyi yakalaması için kediyi yaratır. Sel çok büyük olduğu için hayvanlar kralı da dâhil bütün hayvanlar boğulur. Başka efsanelere göre selde boğulmaktan kurtulan tek hayvan mamuttur. Bir başka mit de Sagaylar arasında anlatılmaktadır. Bu mitte de gemi yapımcısının adı Noj olarak verilmektedir. Şeytan Noj'un karısından onun ormanda ne yaptığını öğrenir. Sonra da Noj'un gündüz yaptığını gece yok etmeye çalışır. Böylece tufan başladığında gemi tamamlanmamıştır. Tanrı, Noj'a demirden bir gemi gönderir. Bu gemiyle Noj, ailesi ve hayvanlar kurtulur (Turan, 2006: 165- 166). Sagaylarda görülen Noj'a Altaylar arasında Nooy adıyla tesadüf edilir. Hakkında anlatılan bir efsane şöyledir: Çok eski zamanlarda Nooy adlı bir kişi yaşamış. Yeryüzünde ağaç ve taşların olduğu zamanlarda büyük bir sel çıkmış. Nooy büyük bir gemi yapmış. Gemiye insanlarla birlikte hayvanlardan da alıp Sebi dağına başına çıkararak canlarını kurtarmışlar. Bugün Nooy olarak bilinen boy, işte bu tufandan sağ kalanlardan oluşan boydur. Bu boy, Nooy Mayman, Nooy Kıpçak, Nooy Todoş gibi boylara da ayrılır (Yamayeva-Şincin 1994: 45)

Samoyetlerde anlatılan bir tufan mitiyse şöyledir:

Yedi kişi bir kayığa binerek tufandan kurtulur. Fakat tufanın ardından görülen korkunç bir kuraklık sonucu bu yedi kişiden beşi ölür. Arta kalan ikisi bir kızla bir oğlan, fare yiyerek ölmekten kurtulurlar. Böylece bu iki kişiyle insan soyu yeniden başlamış olur.

Aynı bölgede anlatılan bir başka tufan öyküsüne göre de:

Yedi gün, yedi gece, sürekli olarak yükselen sularla oradan oraya savrulan insanlar ve hayvanlar sularda rastladıkları bir ağaç parçasına tutunarak boğulmaktan kurtulurlar; sonra da kuzeyden esen bir rüzgârla çeşitli yerlere dağılırlar böylece çeşitli dinler ve halklar oluşur (Örnek, 1995: 207).

Türkler arasında dünyanın sonuyla ilgili yaygın olarak tufan mitleri anlatılmış olmakla birlikte yangınlara da yer verilmektedir. Örnek'in, Paulson'dan aktardığına göre, Baykal Tunguzlarında konuyla ilgili bir efsanede; yedi yıl sürecek bir yangın ortalığı kavurup yeryüzünü bir deniz haline getirecektir. Bu felaket sırasında bir kartala tutunan bir kızla bir oğlan göğe doğru uçarak ölümden kurtulacaktır. Kartalla bir süre gökyüzünde dolaştıktan sonra yeryüzüne inecekler; derken bu iki kişiden insanlık türeyecektir. Ve yine Örnek'in, İbid'den aktardığına göre, Yurak Samoyatları arasında da şöyle bir öykü vardır: Kutsal bir yerde yedi dallı bir akkayın ağacı yetişmiş. Kurban kesmek için herkes oraya göçmüş. Günlerden bir gün ağacın kökleri (yedi köklüymüş ağaç) çürümeye başlamış ve sonunda ağaç devrilmiş. O zaman ağacın kökünden kan akmaya başlamış; ama bu kan de bir ateşmiş. Bu ateş giderek kutsal bir suya dönüşmüş...

Ve kutsal su tüm ırmakları taşırılmış... Felaketten kurtulmak için, insanlar bir sal yaparak, içine de her çeşitten birer hayvan almışlar (Örnek, 1995: 209- 210).

Sonuç

Geleneksel toplumlar kutsal olanın rehberliği altında kendilerine bir dünya kurmaktadır. Kurdukları bu dünya kutsal olanın koyduğu kurallar üzerine varlığını devam ettirmekte, bu dünya üzerinde yaşayan insanlar da inanış, düşünüş ve uygulamalarıyla kuralları geliştirip olgunlaştırarak yaşamları içerisine öncelikle sözlü ortamda daha sonraki dönemlerde ise yazılı olarak sokmaktadır. Sözlü ortamda oluşturdukları kutsala ait olan bu ürünleri aktarmanın en iyi yoluyla oluşturdukları mitlerdir, çünkü mitler kendilerini en açık şekilde sözlü ortamda gösterebilmektedirler. Düşünce sistemlerinde yer alan her bir ürün onları kutsala bağlayan zincirin birer halkalarıdır. Kendilerini kutsala bağlayan bu halkalarda meydana gelen bozulmalar veya kopmalar onların kutsalla olan bağlarını zayıflatarak ondan uzaklaştırmaktadır. Bu uzaklaşma neticesinde de yaşanan dünyanın bir sonu olacaktır. Evrenin, dünyanın ve insanoğlunun nasıl yaratıldığı kadar, bunların sonunun nasıl olacağı da mitlerin önemli bir konusunu oluşturmaktadır. Mitolojinin bir türü olan eskatoloji de kuşkusuz kutsal olanla iç içedir bu sebeple dünyanın yaratılışı ile ilgili mitler gibi dünyanın sonu ile ilgili mitler de insanlar için kutsaldır. Makalede verilen eskatoloji örnekleri içerisinde yer alan 7, 9, kayın ağacı, Teke (geyik), Ülgen, Erlik vb. unsurlar bunun en çarpıcı ispatıdır.

İster sözlü anlatılarda yer alan Altay, Teleüt, Telengitlere ait eskatoloji mitlerinde; isterse daha yakın dönemlerde olduğu ve semavi dinlerden etkilendiği düşünülen ve daha az mitolojik özellikler gösteren ancak eskatoloji mitleri içerisinde değerlendirilen tufan mitlerinde olsun hep kutsalın insanoğluna vermiş olduğu ceza söz konusudur. Verilen bu cezaların bir kısmında insanoğluluyla birlikte dünyanın da yok edilerek yeniden bir yaratma söz konusuken, bir kısmında ise sadece insanoğlunun yok edildiği (kutsal tarafından seçilenler hariç) sonunda geri kalanlarla yaşamın aynı dünyada devam ettirildiği görülmektedir. Bununla birlikte yazılı dönem içerisinde yer alan Orhun Abideleri ve Dede Korkut Destanları içerisinde de eskatoloji mitlerine ait inançların varlığını metinlerde hissettirmesi eskatolojiye ait inanışın Türkler arasında ne kadar derin izler bıraktığını göstermesi bakımından önemlidir.

Kaynakça

- Abdullah, Kemal (1997), *Gizli Dede Korkut* (çev. Ali Duymaz), İstanbul.
Aça, Mehmet (1999), Tufan'ın Kuşları ve Kozı Körpeş-Bayan Sulu Destanındaki Bazı Kuşlar,
Milli Folklor, 6 (42),s 53-57.
Batuk, Cengiz (2003), *Tarihin Sonunu Beklemek*, İstanbul.
Bayat, Fuzuli (2007a), *Mitolojiye Giriş*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
Bayat, Fuzuli (2007b), *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*, İstanbul.

- Bayat, Fuzuli (2003), *Korkut Ata Mitolojiden Gerçekliğe Dede Korkut*, Ankara.
- Budda, Hilmi Ömer (2003), *Kurban ve Tufan Üzerine Makaleler (haz. B.Z. Çoban)*, İstanbul.
- Bull, Malcolm (2005), *Kıyamet Teorileri ve Dünyanın Sonları (ed. Malcolm Bull; çev. İbrahim Şener)*, İstanbul.
- Bultmann, Rudolf (2006), *Tarih ve Eskatoloji Sonsuzluğun Mevcudiyeti (çev. Emir Kuşcu)*, İstanbul.
- Bultmann, Rudolf (2013), *Rudolf Bultmann: Mitoloji ve Hermenötik Sorunu (çev. C.Batuk; E. Kuşcu)*, Ankara.
- Campbell, Joseph (2003), *Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri (çev. Kudret Emiroğlu)*, Ankara.
- Can, Şefik (t.y.), *Klasik Yunan Mitolojisi* (4. Basım), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Çağatay, Saadet (1977), “Altay Türklerinde Kıyamet Anlayışı”, Ankara Üniversitesi *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, cilt 7, s.1-12, Ankara.
- Çınaroğlu, Menderes (2008), *Türk Kültüründe Eskatoloji Mitlerine Dair Bir İnceleme*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dilek, İbrahim (2014), *Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü*, Ankara.
- Eliade, Mircea (1993), *Mitlerin Özellikleri (çev. Sema Rifat)*, İstanbul.
- Ergun, Pervin (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara.
- Fromm, Erich (2003), *Rüyalar, Masallar, Mitoslar Sembol Dilinin Çözümlemesi (çev. K.H. Ökten)*, İstanbul.
- Günay, Ünver-Güngör, Harun (2009), *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi*, İstanbul.
- Hooke, Samuel Henry (2015), *Ortadoğu Mitolojisi Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hristiyan Mitosları (çev. Alâeddin Şenel)*, Ankara.
- İnan, Abdülkadir (1998), *Makaleler ve İncelemeler-I*, Ankara.
- İnan, Abdülkadir (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara.
- Levi-Strauss, Claude (2013), *Mit ve Anlam (çev. G.Y. Demir)*, İstanbul.
- Örnek, Sedat Veyis (1995), *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul.
- Rosenberg, Donna (2006), *Dünya Mitolojisi, Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, Ankara.
- Roux, Jean Paul (2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini (çev. Aykut Kazancıgil)*, İstanbul.
- Shaffer, Elinor (2005), *Kıyamet Teorileri ve Dünyanın Sonları (ed. Malcolm Bull; çev. İbrahim Şener)*, İstanbul.
- Tökel, Dursun Ali (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, Ankara.
- Turan, Ahsen (2006), “Türk Kültüründe Tufanla İlgili Anlatılar”, *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri (hazl. Öcal Oğuz- Tuba Saltık Özkan)*, Ankara.
- Yamayeva E.E.-Şincin İ.B. (1994), *Altay Kep Kuuçındar*, Gorno Altaysk.

Öz

Türk Mitolojisinde Eskatoloji Mitleri

İnsanlar için, anlattıkları kutsal olan ya da kutsal kabul edilen mitler insanların ihtiyaçları sonucunda ortaya çıkmaktadırlar. Evrenin, dünyanın ve insanoğlunun nasıl yaratıldığı kadar, bunların sonunun nasıl olacağı da mitlerin önemli bir konusunu oluşturmaktadır. Mitolojinin bir türü olan eskatoloji de kuşkusuz kutsal olanla iç içedir, bu sebeple dünyanın yaratılışı ile ilgili mitler gibi dünyanın sonu ile ilgili mitler de insanlar için kutsaldır. Bu durumun da en yaygın anlatımları eskatoloji mitleridir. Dünyanın yenilenmesi ile ilgili uyarılar kendisini en belirgin biçimde Tufan mitlerinde göstermektedir bu sebeple eskatoloji mitleri ile tufan mitleri arasındaki ilişki net bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Geleneksel toplumlar kutsal olanın rehberliği altında kendilerine bir dünya kurmaktadır. Kurdukları bu dünya kutsal olanın koyduğu kurallar üzerine varlığını devam ettirmekte, bu dünya üzerinde yaşayan insanlar da inanış, düşünüş ve uygulamalarıyla kuralları geliştirip olgunlaştırarak yaşamları içerisine öncelikle sözlü ortamda daha sonraki dönemlerde ise yazılı olarak sokmaktadırlar. Toplumlara, bozdukları bu kuralların cezası da yaratıcı tarafından ahlaki ve toplumsal alanda yani dünyada verilecektir. Bu makalede Türklerin dünyanın sonuyla ilgili tasavvurlarını mitolojilerine nasıl yansıttıkları, eskatoloji mitlerinin konusu, Türk eskatoloji mitlerinin mitoloji içerisindeki yeri ve Türk eskatoloji mitlerine bağlı olarak Türk tufan mitlerinden örnekler verilmiş ve incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Mit, Mitoloji, Eskatoloji, Tufan.

Abstract

Eschatology Myths in Turkic Mythology

Myths which are sacred or admitted as sacred for humans arise from the needs of people. The end of the universe, World and humans is as important part of the myths as the creation of these. Eschatology Myths are also intertwined with the holy one so the myths related to the end of the World are also sacred for the people like the myths about the creation of the World. The most common narratives of this case is Eschatology Myths. The warnings related to the regeneration of the World show themselves clearly in the Cataclysm Myths. For this reason the relationship between Eschatology Myths and Cataclysm Myths make itself felt strongly. Traditional societies create a World for themselves under the guidance of the holy one. The World they established continue to exist under the rules laid down by the holy one. The people living on this World develops these rules by their beliefs, thinking and applications. First of all they put these rules into their lives as oral environment, and then as a writings at a later period. Communities broke those rules will get their punishment by the creator in moral and social fields meaning on this World. In this article how Turks reflected their imagination of the end of the World in their myths, subjects of the eschatology myths, the place of the Turk Eschatology Myths in Mythology and the examples taken from the Turk Cataclysm Myths depending the Turk Eschatology Myths are given and studied.

Keywords: Myth, Mythology, Eschatology, Cataclysm

MELAYÊ CİZİRÎ VE DÎWAN OKUMA GELENEĞİ

Serdar Şengül*

Doğu ve güneydoğu Türkiye’de varlığını illegal olarak devam ettiren medreselerde** Perşembe günleri öğleden sonra başlayan tatil zamanlarında *meleler**** ve *feqîler***** makam- lı bir şekilde şiir okurlar. Makamlı okuma için seçilen şiirlerin büyük çoğunluğu, 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşadığı kabul edilen âlim ve mu- tasavvıf *Melayê Cizîrî*’nin**** *Dîwan*’ından seçilmektedir. Bu nedenle bu okuma eylemini tanımlamak için *beyt okumak*, *kaside okumak* tabirlerinin yanı sıra *Dîwan okumak* tabiri de kullanılır. Medreselerde *Dîwan* okunması bölgedeki medreselerin ayırt edici özellik- lerinden biri haline gelmiştir. Bu yazı, *Melayê Cizîrî* ve *Dîwan*’ının medreselerde bir ge- lenek oluşturacak şekilde makamlı okunma biçimini antropolojik bir okumaya tabi tut- mayı amaçlamaktadır. Medrese eğitiminin temel nitelikleri ile *Melayê Cizîrî*’nin yaşamı ve *Dîwan*’ı göz önünde bulundurulduğunda *Dîwan*’ın medrese çevrelerinde alımlanma

* Mardin Artuklu Üniversitesi, Antropoloji Bölümü.

** Türkiye cumhuriyetinin kuruluşundan bir yıl sonra 3 Mart 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu’yla yürürlüğe konuldu ve söz konusu kanunla birlikte medreseler, sufi tekke ve zaviyeleri resmi olarak yasaklandı. Buna rağmen medreseler özellikle güneydoğu Türkiye’de varlıklarını illegal bir şekilde de olsa devam ettirdiler. Bu konuyu ayrıntılı bir şekilde *Bilgi, Toplum, İktidar: Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesi ile Karşılaşma Sürecinde Doğu Medreseleri* başlıklı doktora tezimde ayrıntılı olarak inceledim.

*** *Mele*, Kürtçe’de medresede okuyup icazet alan kişiye verilen addır.

**** *Feqî*, medrese öğrencisine verilen addır. Arapça hukukçu anlamına gelen fakih kelimesinin Kürtçeleştirilmiş formudur.

***** Kürtçe tamlama kaidelerine göre oluşturulmuş *Melayê Cizîrî* ismi Türkçe’ye *Cizre*’li *Mele* şeklinde çevrilebilir. Asıl adı Ahmed’dir.

[reception] ve eda edilme [perform] biçimi İslâm'ın evrensel ve tikel ifade tarzlarının kurumsal bir şekle kavuşturulmasında varlığını bugün de devam ettiren krizin göstergesi ve ara çözümü olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda yazı, mutasavvıf bir şairin Arap diline dayalı bir müfredata ve fıkıh ehli* yetiştirmek üzere vücuda getirilmiş bir kurum olan medresenin sembolü haline gelip, tasavvufi istiarelerle dolu *Dîwan*'ın tasavvuf konusuna çok sıcak bakmayan medrese âlimleri ve öğrencileri tarafından bu denli benimsenip, makamlı** bir şekilde okunmasını anlama amacı taşımaktadır. Böyle bir çalışma, medrese, tekke, ilim ve tasavvuf ilişkisinde meta-tarihsel genellemelerden ziyade yerel özelliklerin ve tarihlerin ne tür özgül anlayış ve uygulamalar ortaya çıkarabileceğini göstermesi açısından konuya ilişkin literatüre antropoloji disiplini içerisinde bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Yazı, İslâm'ın anlaşılma ve hayata geçirilme biçimine dair kurumsal arayışların sonucunda ortaya çıkan medrese ve tarikatın teşekkül ve gelişimine dair kısa bir tarihsel değerlendirmeye başlayacaktır. Ardından Mela'nın*** içinde yetiştiği tarihsel koşullara değinilecek ve bu koşulların *Dîwan*'ın ortaya konulma ve sonraki dönemlerde medrese ve tasavvuf ehli tarafından algılanma biçimine etkisi tartışılacaktır.

Yazı için Diyarbakır, Mardin, Bitlis ve Cizre'de farklı medreselerde *Dîwan* okuyan medrese hocaları ve öğrencileriyle bir dizi görüşme gerçekleştirilmiştir. *Dîwan*'ın medrese âlimleri tarafından okunma biçimini daha iyi anlayabilmek amacıyla hem sesi ve makamıyla hem de *Dîwan*'ı yorumlama biçimiyle tanınan bir medrese âlimiyle birlikte üç ay boyunca haftanın beş günü, günde iki saat *Dîwan* okuması gerçekleştirilmiştir. Yazıda, alan araştırmaları boyunca elde edilen veriler konuya ilişkin literatür taramasıyla ilişki içinde değerlendirilmiştir.

Antropolojik Perspektiften Medrese ve Tarikat İlişkisi

Müslüman toplumlarda ortaya çıkan eğitim kurumları uzun bir tarihsel süreç içerisinde belirli siyasal, ekonomik ve toplumsal şartlar altında şekillenmiştir. Medrese ve tarikat bu kurumlardan en önemlileri olup farklı tarihsel ve coğrafi koşullarda farklı biçimler alarak varlıklarını günümüze kadar devam ettirmişlerdir. Medreselerin fakih/hukukçu yetiştirmek amacıyla fıkıh ilmini öğretmek üzere kuruldukları yönünde genel bir kabul vardır.**** Böylesi bir amaç medreselerin hem toplumsal ve siyasal fonksiyonunu hem de müfredatı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Kur'anı Kerim'i ve Hadis literatürünü anlamak üzere Arap dili ve grameri ile bu temel metinlerden hüküm çıkarma yön-

* İslâm hukuku alanında uzmanlaşmış ve İslâm hukukuna dayalı hüküm (fetva) vermeye ehil kimseler.

** Genelde fıkıh mezheplerinin özde de Şafi fıkıh mezhebinin müzikal icra konusunda takındıkları menfi tutum göz önünde bulundurulduğunda fakih yetiştiren bir kurumda okuyan ve ders veren insanların müzikal icrasının nasıl bir anlam ifade ettiği analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu konudaki tartışmalar için şu kaynaklara bakılabilir: Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*, İstanbul: Kabalcı, 2004; Ahmet Şahin Ak, *Türk Din Musikisi&Cami ve Tekke Musikisi*, Ankara: Akçağ, 2. Baskı, 2011; Pehlül Düzenli, *İslâm Kültür Tarihinde Musiki*, İstanbul: Kayhan, 2. Baskı, 2014. Uğur Alkan, *Türklerde Ezan ve Salâ Musikisi Uygulamaları (Günümüz Örnekleriyle)*, İstanbul: Parafiks, 2015. Erdoğan Ateş, *Türk din Musikisi: Cami ve Tekke Musikisi Türleri, Din Musikisi Tarihi, Tanımlar ve Örnek Eserler*, İstanbul: Rağbet, 2015.

*** Melayê Cizîrî'nin en yaygın olarak kullanılan lakabıdır.

**** Bu konuda özellikle George Makdisî'nin İslâm dünyasında dini ilimler ile beşeri/humaniter ilimlerin yükseliş ve gerileyişini Hıristiyan Batı dünyası ile karşılaştırmalı bir şekilde ele aldığı *Ortaçağ'da Yüksek Öğretim: İslâm Dünyası ve Hıristiyan Batı*, İstanbul: Gelenek, 2004; *İslâm'ın Klasik Çağında ve Hıristiyan Batı'da Beşerî Bilimler*, İstanbul: Klasik, 2009 adlı iki çalışmasına bakılabilir.

temlerine ilişkin fıkıh usulü dersleri medrese müfredatının ana gövdesini oluşturmuştur. İyi yetişmiş bir medrese âliminden beklenen Arap dili ve gramerini ana kaynaklar olarak kabul edilen Kur'an ve Hadis'ten hüküm çıkarabilecek ve kendinden önce oluşturulmuş Arapça fıkıh usulü metinleri ve fetva mecmualarını okuyup kullanacak derecede felsefi ve semantik incelikleriyle öğrenmesi olmuştur. Medreselerdeki eğitim genel olarak ilim tahsili olarak adlandırılmış, ilimden anlaşılan ise "alet ilimleri" denilen gramer ilimleri ile hukuk ilmi başta olmak üzere tefsir ve hadis ilimleri olmuştur.

Tasavvufî anlayış ve bunun kurumsal bir ifadeye kavuşturulduğu tarikat örgütlenmeleri; hankâh, dergâh ve tekke tarzında inşa edilmiş mekânlar dinî anlayış ve ifade biçimlerinin şekillendiği bir diğer ana damar olmuştur. Medrese ve tarikat arasındaki ilişkiler genelde bu iki kurumun farklılaştığı noktaları ortaya koymak bağlamında ele alınır. En önemli iki farklılık pedagojik amaç ve buna dayalı müfredat ile bu kurumlara tabi olan insanların sınıfsal ve sosyal karakteri noktasında kendini gösterir. Medreseler genel bir eğitim kurumu olmayıp dinde uzmanlaşmış bir grup yetiştirmek üzere tasarlanmış özel bir eğitim kurumudur ve müfredatı da bu amaca uygun bir biçimde oluşturulmuştur.* Tarikatlar ise dinde uzmanlaşmış bir kesim yetiştirmekten ziyade kişinin tanrıya ulaşmak, tanrıyı bilmek, onun emir ve yasaklarına uygun bir hayat sürebilmek amacıyla duygu ve düşüncelerini olgunlaştırma amacıyla bir tarikat büyüğünün rehberliğinde girdiği kurum ve izlediği yol şeklinde tanımlanabilir. Bu anlamda tarikatlara giren insanlar farklı meslekî gruplardan ve zümrelerden olabilir ayrı bir meslek grubu oluşturmazlar.

Medrese talebeleri ile karşılaştırıldığında daha geniş bir takipçi kitlesine sahip olan tarikatların halkla ve sosyal hayatla daha doğrudan ilişkilerinin olması tarikat çevrelerinde daha yerel dini anlayış ve uygulamaların şekillendiği yönünde bir kabulün ortaya çıkmasına neden olmuştur. İçinde şekillendiği toplumun sosyal hayatıyla bu yakın ilişki tarikatları ve bunların örgütlendiği mekânlar olarak tekke ve dergâhları dini duygu ve düşüncenin ifade edilmesinde söz ve yazının dışında farklı ifade araçlarının da bu kurumlarda kendine yer bulması sonucunu doğurmuştur. Mûsikî ve raks bu ifade araçlarından en yaygın olanlarından ikisidir. Bu anlayış çerçevesinde İslâm ve Müslümanlar üzerine gerçekleştirilmiş antropolojik çalışmalar dikkatlerini İslâm'ın kutsal metinlerde ve bunların ortodoks yorumlarında sabitlenmiş anlamlarının üretim merkezi olan medreseler ve ulemeden ziyade, yerel İslâm anlayış ve ifade tarzlarının vücuda geldiği mekânlar olarak tarikat ve tekkeler üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Bununla birlikte medrese ve tarikatların teşekkül süreci ile sosyal ve siyasal fonksiyonları tarih dışı bir şekilde basmakalıp olarak birini teolojinin diğerini antropolojinin nesnesi kılarak açıklayabilmekten daha karmaşık bir niteliğe sahiptir.**

Medrese ve tarikatların teşekkülü konusunda yapılacak çalışmalarda İslâm'ın Hicaz yarımadası dışında yayılma sürecinin dinamiklerine yakından bakmak büyük bir önem taşımaktadır. İslam tarih yazıcılığında fetih olarak adlandırılan bu yayılma süreci dini bir söylem üzerinden Müslüman olmayanların Müslümanlaşma süreci olarak adlandırılrsa da sancıları bugün de devam eden daha büyük bir alt üst oluş, yıkım ve yeniden inşa sürecine neden olmuştur. Bir siyasal model olarak İslâmî yönetimin Arapları ve Arap olmayan halkları ortak bir Müslüman kimliği etrafında örgütleyebilmesi ancak bu amaca uygun

* George Makdisi'nin sözü edilen çalışmalarında bu süreç ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

** İslam antropolojisi çalışmalarına hakim olan yönetsel sorunlar "İslam Antropolojisi Çalışmalarında Yöntem Tartışmaları" *Toplum ve Bilim*, 136, sf. 146-171, başlıklı makalede detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

bir siyasi, idari, iktisadi ve askeri örgütlenme modeli temelinde gerçekleştirilebilirdi. Emevilerin Arap olan ve olmayan Müslümanlar arasında yaptığı ayırım ve buna dayalı olarak izlediği Arap milliyetçisi politikalar böylesi modelin geliştirilmesi önündeki en büyük engeldi ve devletin yıkılışındaki en önemli etmenlerden biri oldu. Abbasilerin ortak bir İslam kültürü yaratmayı da amaçlayan merkezi bir imparatorluk kurma girişimleri onuncu yüzyıla gelindiğinde Türk, Kürt, Fars hanedan ailelerinin kendi devletlerini kurmalarıyla çöküntüye uğradı.

Askeri, siyasî ve idari alanda ifadesini bulan egemenliğin birden çok merkez arasında bölünmesi tüm bu bölünmüşlük içinde bütün Müslümanları bağlayacak evrensel bir İslâm anlayışının hangi kurumsal ve söylemsel araçlarla gerçekleştirileceği sorusunu ortaya çıkardı. Yerel devletler bir taraftan birbirleriyle yaptıkları savaşlarda egemenlik alanlarını birbirleri aleyhine genişletmeye çalışırken diğer taraftan yönettikleri tebaa nezdinde bir meşruiyet kazanmak ve onları yönetimin ihtiyaçları doğrultusunda yönlendirebilmek amacıyla kendi egemenlik alanlarında medrese ve tarikatları yeniden yapılandırma yönünde bir siyaset geliştirdiler (Safi, 2006; Ocak, 2003; Lapidus, 2001). Bu politikanın koşulladığı gelişmelerden biri medrese ve tarikatların bu iktidar mücadeleleri içinde hem iktidar çevreleri hem de yönetilen kesimle ilişkilerinin, içinde bulunulan tarihsel ve coğrafi duruma bağlı olarak dinamik bir karakter kazanmasıydı. Bu kurumlar, yönetimin ideolojik aygıtları olabildikleri gibi yönetenlere karşı verilen mücadelelerin örgütlendikleri merkezler ve bu mücadelelerin öncü gücü de olabiliyorlardı (Safi, 2006).

Bu bağlamda onuncu ve on birinci yüzyıldan itibaren Türk ve Fars yöneticiler arasında din ve dil içe karşı meşruiyetin ve dışa karşı egemenliğin bir aracı ve alamet-i farikası olarak görülmeye başlanmıştır. Farsçanın ve Türkçenin Arapçanın yanında edebiyat ve din dili olarak kurumsallaştırılmaya çalışılmasının ardındaki etmenlerden bir tanesi yönetici ailelerin İslâm'ı kendi egemenlik bölgelerindeki halklara onların dilinde anlatılmasına duyulan ihtiyaçtı. İki önemli iktidar alanı olarak dil ve din yöneticilerin halkın dini yöneticilerin istedikleri şekilde anlamalarına hizmet etmeleri açısından büyük bir öneme sahip olmuştur.

Bu tarihsel arka plana dayalı olarak medreseler Arap diline ve bu dil üzerinde şekillenen İslâmî ilimlere dayalı bir müfredata sahip olsalar da onları kurduran ve himaye eden hanedan ailelerinin konuştuğu dillerde edebî ve ilmi üretim yapmanın da merkezleri haline gelmişlerdir. Felsefî yönü ağır basan klasik Türk ve Fars edebiyatları büyük kent merkezlerinde saraya bağlı medreselerde yetişen medrese âlimleri tarafından meydana getirilmiştir (Köprülü, 2015; Şentürk&Kartal, 2014). Bu üretim süreci medrese âlimlerini tasavvufî ilimler ve terminoloji ile halk kitleleri arasında var olan mitolojik ve kıssaya dayalı hikâyelerle tanıştırdı bunları İslâmî bir dil içinde yeniden yorumlama ve ifade çabası içine sokmuştur. Buna mukabil olarak birçok tasavvuf şeyhi dini anlayış ve uygulamalarının İslâm'ın özüne aykırı olmadığını gösterebilmek amacıyla İslâmî ilimler alanında uzmanlaşmışlardır. Tasavvufî çevreler ve tarikat mahfilleri anadile dayalı zikir, dua ve yakarışların şiir formunda ifade edildiği mekânlar olarak da öne çıkmışlardır. Anadilin tasavvufî eserler üzerinden kutsiyet kazanma sürecini İran edebiyatı örneğinde inceleyen Pürcevadi (1999) Ahmed Gazali'den başlayarak Attâr ve Hâfız'a kadar Fars arif ve şairlerinin İranlıların Muhammedî vahyi tecrübe etme biçimlerini kendi dillerinde ifade ederek Farsçayı kutsal bir dil haline getirme sürecini analiz eder (15-48).

Bununla birlikte tasavvufî eğitim ağırlıklı olarak tarikat çevrelerinde ve İslâmî ilimlere dayalı eğitim de medreselerde verilmeye devam etmiştir. Anlayış yakınlaşmaları kendini yeni ve farklı kurumların inşası şeklinde gösterememiştir.

İslâm düşünce tarihi, medrese çevrelerinde tedris edilen ilmî anlayışla kayıtlı kalmak istemediği için medreseyi terk eden önemli bazı ilmî şahsiyetlerin hikâyeleriyle doludur. Mevlâna Celadeddin Rûmî'nin bir medrese âlimiyken Kalenderi bir derviş olan Şems Tebrizî ile tanışıklığı sonucunda medreseyi ve ilim tedrisini bir kenara bırakarak tasavvufa yönelmesi ve tasavvufî tecrübesini şiirsel bir dille, müzikal bir tarzda hatta dans eşliğinde ifade etmesi en önemli örnektir. Mevlâna örneğinde göze çarpan nokta tasavvufî bir yönelime sahip olduğu andan itibaren kurum olarak medrese dışına çıkmış olmasıdır. *Mesnevisi* kendisinden sonra kurulan Mevlevihanelerde okutulmuş, Mevlevihaneler hem makamlı bir şekilde *Mesnevi* okuyan mesnevihanların hem de sema yapan semazenlerin mekânı olmuştur. Mevlâna'dan sonra Molla Câmî ve Hâfız gibi güçlü bir medrese eğitime sahip olan şahsiyetler şiir üzerinden tasavvufa yönelmişler ve müzikal icra ile uğraşmışlardır (Algar 2013; Averi, 2010). Tasavvufî şiir medrese eğitimli kişiler tarafından meydana getirilse de şiirlerin terennüm edildiği ve makamlı olarak okunduğu yerler medrese dışında özellikle tekke, dergâh ve hankâh gibi yerler olmuştur (Kara, 1990; Keyanî, 2013).

Bu arka plan üzerinden Melayê Cizîrî ve Dîwan'ının medreselerde meceler ve feqiler tarafından makamlı bir şekilde okunma sürecine daha yakından bakılabilir.

Emirlikler Döneminde Medreseler ve Klasik Kürt Edebiyatı

Türkler ve Farslar dışında İslamiyetin Hicaz yarımadası dışında yayılmasından etkilenen bir diğer topluluk da Kürtler olmuştur. Farslar ve Türkler'e benzer şekilde Kürtler de İslamiyet dinini benimsediklerinde eski dinlerini ve bu dini ifade etmekte kullandıkları dillerini büyük oranda terk etmek durumunda kalmışlardır. Abbasi İmparatorluğunun zayıflayarak Türk, Fars ve Kürt hanedan ailelerinin Merwaniler, Şeddadiler, Revadiler, Hasanvehyiler ve Eyyubiler ismiyle devletler kurduklarını Kürt hanedan alileri üzerine bir tarih kitabı olan Şerefname'den okumak mümkün (Şerefname, 2013). Bununla birlikte şu ana kadar yapılan araştırmalar neticesinde Kürt dilinin araştırmamıza konu olan Kurmanci lehçesinde on beşinci yüzyıla kadar eser verilmediği görülmektedir. Fars ve Osmanlı saharındaki benzer bir şekilde ana dile dayalı edebi üretim 16. yüzyılın ilk çeyreğinde İran Safevi Devletine karşı Osmanlı İmparatorluğu ile Kürt Emirlikleri arasında gerçekleştirilen ve özellikle Cizre, Bitlis, Van ve Hakkari merkezli Emirliklerin otonom bir statü kazanmaları sonucunda ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde bağımsız hükümet statüsünde olan Cizre, Hakkari, Bitlis ve Müküs Emaratlerinin hakimiyeti altında olan bölgelerde bu emaretlerin başındaki Mîrler tarafından kurulan ve himaye edilen medreselerde* ilmi faaliyetlerin yanı sıra edebi faaliyetlerin geliştiği

* İsimlerinde de anlaşılacağı üzere Mîrler tarafından kurulan medreselerin önde gelenleri şunlardır:

Cizre'de Medresa Sor [Kırmızı Medrese]

Eruh'ta Tanze Medresesi

Hizan'da Davudiye Medresesi

Müks'te [Van-Bahçesaray] Mîr Hesên Welî Medresesi

Şirvan'da Zeynel Bey Medresesi

Lice'de Vakıf Ehmed Bey Medresesi

Hoşab'ta İlim Medresesi

görülmektedir. Edebi ve ilmi faaliyetler medreselerde bilim dili olan Arapça'nın yanı sıra Kürtçe gerçekleştirilmeye başlamıştır.

Onaltıncı yüzyılda mîrler tarafından kurulan bu medreselerin ilk Kürtçe eser veren şairleri yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Mir Ye'qubê Zirkî ve Eliyê Herirî'dir (Adak, 179). Medreseler asıl ürünlerini yüzyılın ikinci yarısından itibaren vermeye başlamışlardır. Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısı ve on yedinci yüzyılın ilk yarısında yaşamış iki önemli medrese âlimi ve şairi çalışmamıza konu olan Melayê Cizîrî ve Feqiyê Teyran'dır. Melayê Cizîrî klasik tarzda bir divanı Kürtçe olarak meydana getiren ilk kişi olması sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Medrese eğitimini Cizre, Hakkari, İmadiye ve Diyarbakır'da görenek Diyarbakır'da Mele Taha adında bir âlimden icazet aldığına inanılmaktadır (Adak, 195).* Bu dönemin bir diğer önemli şairi olan Feqiyê Teyran asıl adı Muhammed olup Müks'te dünyaya gelmiş ve ünvanının da iaşret ettiği üzere medrese eğitimi almıştır. Feqiyê Teyran Mela** gibi ğazelleriyle değil mesnevi tarzında yazdığı şiirleriyle meşhur olmuştur. Nasıl ki Melayê Cizîrî ilk Kürtçe divan yazarıysa Feqi Teyran'ın da ilk defa mesnevi tarzında tasavvufî manzumlar yazan kişi olduğu kabul edilmektedir (214). Feqiyê Teyran Attâr'ın *Mantkü't Tayr* kitabına da konu olan *Şeyh Senan* hikayesini Kürtçe yazmıştır. Bunun dışında *Bersîsê Abid*, *Zembîlfiroş*, *Kela Dimdimê* gibi sözlü edebiyatta var olan eserleri manzum şekilde yazılı olarak ifade etmiştir. Bir sonraki yüzyılda hem Kürtçe ürün veren şair sayısında hem de edebi türlerde bir artış meydana gelmiştir. Bu yüzyılın en önemli şairi olan Ehmedê Xanî de bir medrese âlimidir. *Mem û Zîn* adlı mesnevi tarzındaki eseri klasik Kürt edebiyatının en önemli örneklerinden biri sayılmaktadır. Bu eser dışında medrese öğrencileri için hazırlanmış *Nûbihara Biçukan* adlı ilk Kürtçe sözlük ve yine medrese öğrencileri için hazırlanmış ilk Kürtçe dini eser olan *Eqîda İmanê* adı manzum bir kitap yazmıştır.*** *Eqîda İmanê* adlı çalışmanın önemli bir özelliği bir çok dini ıstılahı Kürtçeleştirmenin yanı sıra Tanrı'nın sıfatlarının Arapça olarak bırakıldığı Türkçe gibi bir çok dilden farklı olarak Kürtçeleştirilmiş olmasıdır (Adak, 229).

On yedinci yüzyıl sadece şiir alanında değil nesir alanında da Kürtçe eser verilme-ye başlanan bir yüzyıl olmuştur. Eliyê Teremaxî adlı Müks'lü bir medrese âlimi *Serfa Kurmancî* adlı bir gramer kitabı yazmıştır (Adak, 240-241). On sekizinci yüzyılda ya-

Derzîn'de [Siirt] Şaqli Bey Medresesi

Girdikan'da [Siirt-Çevrimtepe] Nasır Bey Medresesi

Beyazid'da Sinaniye Medresesi

Bitlis'te Kamiliye [Melik Kamil Eyüb'e nispeten] Medresesi

Haci Bey Medresesi [Mevlana Muhammed Zikrî-Lice]

İdrisiye Medresesi [Bitlis]

İhlasiye Medresesi [Bitlis]

Şerefiye Medresesi [Bitlis] (Adak, 2013, 177-178).

* Melayê Cizîrî'nin hayatıyla ilgili olarak anlatılanlar menkıbelere dayanmaktadır. Devlet arşivlerinde ne orada okuduğuna ve ders verdiği inanan Medresa Sor'a [Kırmızı Medrese] ne de aldığı icazete dair bir belge bulunmamaktadır. Kırmızı Medreseyi ve yerel hafızada hatırlanma biçimini "Tarih Kültür Hafıza Bağlamında Cizre Kırmızı Medrese" başlıklı makalede ayrıntılı bir şekilde ele aldım. O dönemden bugüne hiçbir yazılı belgenin kalmamış olması bölgenin yaşadığı tarihsel tecrübeyle yakından ilişkilidir. Yıkıma dayalı bu tarihsel tecrübe makalenin ilerleyen kısımlarında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacağı üzere bu dönemin kişi ve olaylarının popüler hafızada yaşatılma biçimini de doğrudan etkilemiştir.

** Melayê Cizîrî'nin en yaygın lakabıdır. Bundan sonra bu isimle anılacaktır.

*** Her iki eser Türkçe çeviri ve tahlil ile birlikte Kadri Yıldırım tarafından hazırlanmış ve Avesta yayınları tarafından basılmıştır.

şamış iki önemli isimden biri olan Melayê Batê Kürtçe ilk Kürtçe mevlüt olarak kabul edilen *Mewludname*'yi yazmıştır (246). Yine bu dönemde Harisî Bitlisi tarafından Kürtçe *Leyl û Mecnun* [Leyla ile Mecnun] ve Selimê Silêman tarafından *Yusiv û Zêlix*a [Yusuf ve Züleyha] kaleme alınmıştır. Bu yüzyılda Mela Yünisê Helqetînî adlı bir medrese âlimi Ehmedê Xanî ve Eliyê Teremaxî'ye benzer şekilde medrese öğrencilerinin Arapça öğrenmesini kolaylaştırmak amacıyla eser kaleme almıştır (Adak, 275). Teremaxînin yazdığı eser sarf/morfoloji alanındayken Helqetînî *Zuruf* ve *Terkib* adlı eserlerini nahiv/sentaks alanında vermiştir (Adak, 276).

Bütüm bu gelişmeler sonucunda medreselerde bir taraftan Arapça dili ağırlıklı olmak üzere ilmi faaliyetler devam ederken, medrese âlimleri öncülüğünde, özellikle bunlar arasında tasavvufa ve şiire yatkın olanlar arasında Kürt dilinde felsefi-tasavvufî bir ekol gelişmiş ve bu yönlü eserler verilmiştir. Medresenin bu edebi eserlerin üretim mekânı olarak sembolize olmasının nedenlerinden biri bu tarihsel tecrübedir. Felsefi tasavvuf Kürtçe şiir formunda tarikat ehli insanlar tarafından değil medrese ehli âlimler tarafından geliştirilmiştir. Bu durum medrese ehli âlimlerin Mela'yı alımlama biçimlerini şekillendiren etmenlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı İdari Sisteminde Medreseler, Taikatlar ve Kürt Edebiyatı

Osmanlı İmparatorluğunun merkezileşme politikaları sonucunda Kürt Emîrliklerinin ortadan kaldırılması klasik Kürt edebiyatının üretildiği merkezler olan medreselerin Mîrlik himayesinden mahrum kalarak ortadan kalkmalarına ya da ciddi anlamda zayıflamalarına neden olmuştur.* 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bölgede ya doğrudan Osmanlı İmparatorluğu tarafından açılan okullar ya da bölgede etkinlikleri giderek artan Nakşibendi tarikatine bağlı şeyhler tarafından açılan medreseler boy göstermiştir.**

Osmanlı İmparatorluğu tarafından açılan modern okullarda eğitim dili Türkçe olurken şeyhler tarafından kurulan ve himaye edilen medreselerde hem ilim anlayışı dönüşüme uğramış hem de Kürtçe edebi üretimde mahiyet değişikliği yaşanmıştır.*** Bu dönemde yazılan şiirler genel olarak bağlı olunana tarikat şeyhi için kaleme alınmış medhiye ve mersiyeler tarzında olmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı merkezileşmesine paralel olarak kent merkezlerinde merkezi idarenin kurumları kurulurken medreseler kırsal kesime çekilmişler ve bunun sonucunda köyler irili ufaklı bir çok medreseye ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Medreselerin köy yerlerine taşınması hem fiziki mekanlarında hem de siyasi iktidar ve toplumla kurdukları ilişkilerde dönüşümlere yol açmıştır. Medrese eğitimi mîrlikler döneminde olduğu gibi bu eğitim için inşa edilmiş müstakil yapılarda değil, öğrencilerin ders görmesi amacıyla camilere bitişik hücre adı verilen küçük odalarda, maddi imkansızlıklara yasaklamaların da eşlik ettiği yer ve dönemlerde mağaralarda ve samanlıklarda gerçekleştirildi.****

* Bu süreç ayrıntılı bir şekilde *Bilgi, Toplum, İktidar: Osmanlı Cumhuriyet Medreseleri ile Karşılaşma Sürecinde Doğu Medreseleri* başlıklı doktora tezimde ele alınmıştır.

** Burada hem Cizre ve Kırmızı Medrese makaleme hem de Nakşibendi makaleme atıf yapabilirim.

*** Halidî Nakşibendiliğin medreselerdeki ilim anlayışına etkisini Ümit Kurt ve Güney Çeğin tarafından derlenen *Kıyam ve Kıtâl: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Devletin Kuruluşu ve Kolektif Şiddet* kitabı içinde yer alan "Hâlidî-Nakşibendilik ve Medreselerde İlim Anlayışının Dönüşümü" başlıklı makalede ele aldım.

**** Saha araştırmaları sırasında özellikle Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte doğu ve güneydoğu Türkiye'de yer alan medreselerde eğitimin yasaklamalar ve imkânsızlıklar nedeniyle ne tür zorluklarla devam ettirildiği anlatılırken

Modernleşme sürecinde medrese eğitiminin yaşadığı irtifa kaybı Mîrlik döneminin idealleştirilerek hatırlanması sonucunu doğurmuştur. Melayê Cizîrî'nin medreselerde okunma biçimi temelini hem on altı ve on yedinci yüzyıllarda medresenin ve medrese âlimlerinin ilmi ve edebi üretimde yerine getirdikleri rolden hem de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayıp günümüze değin devam eden Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin bu üretim sürecini akamete uğratan dinamiklerinden alır. Bir sonraki bölümde bu konu ayrıntılı olarak ele alınacaktır. İlk olarak Melayê Cizîrî'nin hayatına ilişkin anlatılara ve *Dîwan*'ına biraz daha yakından bakılacak ardından saha çalışması merkeze alınarak *Dîwan*'ın medrese çevrelerinde okunma biçimi analiz edilecektir.

Melayê Cizîrî ve Dîwanı

Yazımıza örnek teşkil eden kişi Cizre'de bulunan Kırmızı medresede ders verdiği ve burada defnedilmiş olduğu söylenen Melayê Cizirî'nin asıl adı Ahmed'dir. Şiirlerinde bu ismi de kullanmaktadır. Kaynaklara bakılırsa kendisi 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılın ilk yarısı arasında yaşamış bir kişidir (Adak, 186-193). Mele unvanı klasik medrese eğitimi gördüğünü göstermektedir. Cizre'de bulunan Kırmızı Medrese'de ders verdiği inandırılmaktadır. İlimin doruğundayken bir rivayete göre hac ziyareti sonrasında bir başka rivayet göre ise bir kadına olan aşkıdan dolayı medrese eğitimini bırakarak tasavvufa ve mistik şiire yönelmiştir. Tasavvuf çevrelerinde Şeyh-el Cezeri olarak anılsa da en çok *Mela* unvanıyla bilinmektedir ve kendisi de *Dîwan*ında kedisinden *Mela* olarak söz etmektedir. Menkıbelerden hangisine inanılırsa inanılsın konu açısından önemli olan nokta iyi bir medrese âlimiyken medreseyi terk ederek tasavvufa ve mistik şiire yönelmiş olmasıdır. Bu noktada Gazalî, Mevlâna Celadeddin, Hâfız, Attâr, Molla Câmi, Molla Sadra ve bazı diğer tasavvufi şahsiyetler arasındaki benzerlik göze çarparacaktır.

Hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Bazı bilgiler *Dîwan*'ından yola çıkarak elde edilmeye çalışılmış diğer bilgiler ise tamamıyla halk arasında yaygınlaşmış olan menkıbelere dayanmaktadır. Melayê Cizîrî halk arasında büyük bir evliya olarak kabul edilip, hakkında en fazla menkıbe anlatılan şahsiyetlerin başında gelmektedir. Hakkında bu kadar çok menkıbe anlatılmış olması sadece medrese çevrelerinde değil popüler hafızada da önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Bu rivayetlerin önemli bir kısmı Mela'nın mecazi aşktan ilahi aşka yükselişi ve aşk ateşiyle yaşadığı manevi dönüşümler sonunda sahip olduğu kerametler ile ilgilidir. Rivayetlerde dile getirilen kerametlerden biri Mela'nın kendi şiirlerini makamlı bir şekilde okuması ve okuma sırasında büyük aşka kapılıp *cezbe düşerek** vücudunun ateş gibi olup sırtını dayadığı dağı kor haline getirmesidir. Rivayetin devamında bunu fark eden kadınların Mela'nın kasidelerini söylediği dağın yamaçlarına gidip kor haline gelmiş dağın yamaçlarında ekmeklerini pişirdikleri anlatılır.**

Rivayetlerde, Mela'nın bizatihi kendi şiirlerini makamlı bir şekilde okuduğu ve bu okuma sırasında vücudunun sahip olduğu aşkın etkisiyle koca bir dağı ısıtacak kadar

eğitimin samanlıklarda ve mağaralarda yürütülmüş olması en sık tekrarlanan temalardan biri olarak ortaya çıkmıştır.
* Cezbe, Allah'ın kulu kendine çekip yaklaşması anlamında tasavvufi bir terimdir (Yılmaz 1993, 7, 504). Bu anlamda cezbe hali kişinin Allah ile yakınlaşma anında kişinin kendinden geçerek akli melekelere ortadan kalktığı farklı bir hal olarak betimlenir.

** Bu menkıbenin farklı versiyonları vardır. Bazılarında sırtını yasladığı yerin *Medresa Sor* [Kırmızı Medrese] içinde yer alan bir kuyu taşı bazı diğerlerinde Cizre içinde bir taş olduğu belirtilir.

ınsındığına inanılması konumuz açısından önemli çerçeve sunmaktadır. Makamlı şiir okuma konusunda yaygın olarak anlatılan bir diğer menkıbe ise Mela'nın şiirlerini kendisiyle aynı makamda ve aynı aşkla okuyan biri olduğu vakit mezarından doğrularak o kişiyle birlikte şiir okuyacağını söylediğidir. Bu nedenle birçok medrese hocası ve talebesi Mela'nın Medrese Sor'da bitişik türbede olduğuna inanılan* mezarı başına gelerek yüksek sesle ve makamla *Dîwan*'ından şiirler okurlar. Bu duruma alan araştırması sırasında kendim de şahit oldum.**

Şiirlerini makamlı bir şekilde okuma, Mela'nın kendisini aynı aşk geleneğine bağladığı Molla Câmi ve Hafız ile bir benzerlik teşkil etmektedir.*** Molla Câmi'nin de âlimlerin sufiler tarafından alaylı bir şekilde *qil û qal* (dedi-denildi) şeklinde tarif edilen tartışmalarından kurtulmak amacıyla kendini musikiye verdiği ve Herat'taki ilk yıllarında musikiyle uğraşıp şarkı icra edip enstrüman çaldığı söylenmektedir (Algar, 2013, 18). Benzer bir şekilde Hafız'ın büyük bir şair olmanın yanı sıra şiirlerini makamlı okuyan bir şarkıcı olduğu söylenmektedir (Avery, 2010, xvii).

Dîwan

Melayê Cizîrî'nin Kürtçe'nin Kurmanci lehçesinde yazılmış olan *Dîwan*ı klasik edebiyatın divan tertibine uygun bir şekilde gazel, kaside, rubai, terkîp ve muşerelerden**** oluşmuş bir divandır. Klasik divan edebiyatında kullanılan bir çok mazmun ve mistik alegori kendisinin *Dîwan*ında da bulunmaktadır (Alkış, 2014; Turan, 2010). *Dîwan*'da başta Hafız olmak üzere, Sa'dî Şirazî, Molla Câmi, Sühreverdi Maktul, Hallac-ı Mansur, İbn Arabî ve İhvan-ı Safa etkisi görülür.***** Söz konusu kişi ve ekoller medrese ehlinin olumlu bir görüşe sahip olmadığı isimler olup Hallac-ı Mansur ve Sühreverdi Maktul gibi bazıları hakkında ulemanın verdiği ölüm fetvaları da bulunmaktadır.

Dîwan'da en önemli tema aşktır ve bu yönüyle *Dîwan* lirik ve coşkun bir söyleyiş tarzına sahiptir. Mela, ilahî aşk üzerine yazdığı dizelerde evrenin ilahi sırları üzerindeki perdelerin Allah'ın ihsanıyla kaldırıldığını ve varlık alemini Allah'ın nuruyla temaşa edip, Allah'ın kendisine bahşettiği aşkla dolu kalp gözüyle alemini seyredip, dilinden dökülen dizelerin Ruhu'l Kudus olan Cebraîl tarafından kendisine ilham edilmiş icazlı

* Melayê Cizîrî'nin halkın ziyaretgahı haline gelen türbesindeki mezarın ona ait olup olmadığı konusunda net bir bilgiye sahip değiliz. Cizre'de yürüttüğüm saha çalışması sırasında sandukanın altında bulunan mezar taşının kırılmış olduğunu tespit ettik. Kentte görüşme yaptığımız yaşlı kişiler türbede bulunan mezarların kırıldığını ve mezar taşlarının yerlerinin değiştirildiğini aktardılar. Melayê Cizîrî'nin mezar taşı kendi gözleriyle gördüklerini ancak daha sonra resmi görevlilerce kırılmış olup bugün türbede yer alan hangi mezarın ona ait olduğunun bilinmediğini ifade ettiler. Daha ayrıntılı bilgi için "Tarih, Kültür, Hafıza Bağlamında Cizre Kırmızı Medrese" makalesine bakılabilir.

** Medrese eğitiminin bir kısmını Cizre'de sürdürmüş dedem Mele Muhammed de Mela'nın mezarından çıkıp kendisiyle kaside okuyacağı umuduyla defalarca türbesine giderek kaside okuduğundan söz etmişti. Ancak Mela'nın ruhu bir kez olsun tecelli etmemiş. Dedem bu durumu kendisindeki aşk eksikliğine ve makamının zayıflığına bağlıyordu.

*** Kalem hakkımızda neler yazdığını bilir misin ezelde? Sonunda kötüyü çıkardı adımızı/Sadi ile Cami'nin aşktaki şöhreti gibi âleme ifşa eyledi bizi//Şiraz'ın kutbu Hafız'dan anladıysan bu sırrı eğer Mela/Ney ile sazın avazıyla kanatlanıp ulaşırsın semaya. Mele Amedê Cizîrî, *Dîwan (Metnê Kirdî & Türkçe Tercümesi)*, İstanbul, Nübihar, 2008, s. 234-235.

**** Karşılıklı şiir söyleme.

***** *Dîwan*ın içeriğinin felsefi bir analizi için Halid Muhammed Cemil'in *Melayê Cizîrî Sevgi ve Güzelliliğın Şairi* adlı çalışmaya bakılabilir. Bir doktora tezi olan çalışma *Dîwan*'daki felsefi ve tasavvufi temaları anlamak için iyi bir giriş niteliğindedir. Bu konuda yapılan bir başka akademik çalışma ise M. Nesim Doru tarafından gerçekleştirilen *Melayê Cizîrî: Felsefi ve Tasavvufi Görüşleri* başlıklı çalışmadır.

[mucizeli] sözler olduğunu belirtmektedir:

Allah ji nûra sermedî yek qetreyek da Ahmedî
Şîrînî û remzek we dî medhûşî ma hetta ebed

[Sermedî nurundan Allah bir lem'a verdi Ahmed'e
Öyle bir remiz ve tatlılık gördü ki medhuş kaldı öylece] (Cizîrî, 2008, 320-321)

Ji 'înayet nezerê xas e ku her mesre'e û beytek
Allah Allah ji çi nûr e di seraya me lebaleb

[Şiirimizin her mısraı, her beyti Allah'ın has bir inayetidir bize
Çünkü şî'rimiz ab-ı hayat dolu bardaklardır lebaleb] (2008, 258-259).

Mînnet ji Xwedayê ku bi 'ebdê xwe Melayî
Iksîra xemê 'işqê, ne dînar û direm da

[Şükürler olsun Allah'a ki kulu olan Mela'yi
Aşk iksiriyle sarhoş etmiş vermemiş ona altınla gümüş sevgisini] (2008, 56-57)

Destê Cibrîlî hilavêtî ji bejna te nîqabê
Bi yeqîn qaf e li rojê were der sîne nîqabê

[Kaldırıp atı örtüyü üstünden Cibril kendi eliyle
Kafdağı nasıl örtüyorsa güneşi, öyle örtülüydü güneş yüzün] (2008, 118-119)

Mulhimê xeybê we îmlâ dikirit
Meded û feyzê ji Rûhilqudus î
[Gaybı ilham eden Allah böyle icra eder hükmünü
Ruhulkudus'ten gelir meded ve feyzimiz] (2008, 107).

Mela'nın ilhamını doğrudan Allah'tan aldığı ve kendi dilinden konuşanın *Ruhu'l-Kudus* olduğunu belirtmesi konumuz açısından özel bir öneme sahiptir. Bu beyitler, Pürcevâdî'nin (1999) Fars şairlerin Arabî vahiy denizinden çıkardıkları incileri Farisî bir kapta ifade etmelerine (15-48) benzer bir şekilde Kürtçe bir kapta ifade etmesi şeklinde yorumlanabilir. İ'câzlı* şiir söyleme divan şiiri estetiğinde önemli bir yer tutar (Mengi, 2010, 178). Mengi, "Divan Estetiği Açısından İ'câz" başlıklı makalesinde "İ'câz'ın şiir estetiği ile bağlantılı anlam kazanması Kur'an üzerine yapılan çalışmalarla ortaya çıktığını; Kur'an'la bağlantısı, dolayısıyla bir tefsir terimi olarak İ'câzu'l Kur'an da, Kur'an'ın, sözleri, içeriği, üslubu ve şiirselliğiyle insanı Kur'an'a benzer getirmekten,

* Arapça olup acz kökünden gelen i'câz; mucizeyle daha doğrusu mucize göstererek aciz kılmakla bağlantılı bir kelime olup şiir terimi olarak şairin şaşırtacak güzellikte, incelikte ve zekice şiir söyleyerekdinleyeni şaşırtması, kendine hayran bırakması diye bilinir (Mengi, 2010, 171-172).

onun benzerini düşünmekten aciz bırakması, engellemesi” anlamına geldiğini belirtir (173). Mengi, şiirin ilham ve keşif yoluyla vücuda getirilmesi ile i’câzlı olması arasındaki bağlantıyı şu şekilde açıklar:

“Divan şiiri geleneğine göre, şaire sanat gücünü sağlayan şairin doğuştan getirdiği yetenektir. Yetenek, dad-ı Hak, yani Allah vergisidir. Şairin işi, yeteneğiyle yarattığı ama İslam estetiğinde kabul gördüğü üzere-daha doğrusu keşfettiği sanatıyla- marifet göstermek, marifetiyle çevresini etkilemek; renklendirmek ve canlandırmaktır... Şiir, divan şairi için istidat, ilham, icat ya da keşif işidir... Şiirin doğuşu istidada ve keşfe dayandırılınca zaten fizikötesiyle, olağanüstüyle yüce ve kutsal olanla bağlantılıdır. Bilindiği gibi gelecekte özellikle mesnevi yazma geleneğinde çoğu zaman hâtif yani gaipten gelen sesle işe başlanır. Hâtif ya da hâtif-i gaiip ise belli ki ilhamdır (182). Kısacası şiir başta da son da mucizeyle vardır; zaten ilham da mucizenin parçasıdır ya da şiir mucizeden gelir (183).

Bu anlamda Mela ve *Dîwan*’ı ilahi sırların ve Allah aşkının Allah’ın ilham etmesiyle Kürtçe dile getirildiği ve böylelikle Kürt dilinin kutsallaştırıldığı sembolik bir örnek durumundadır. Mela’nın dilinde ilham yoluyla Kürtçe dilen Allah’ın kendisidir. Yani Allah kalbe ilham verme yoluyla Kürtçe de konuşmaktadır. Bu yönüyle Mela’nın *Dîwan*’ı din dilinin Kürtçeleştiği bir örnek durumundadır.

Mela’nın *Dîwan*’ının bir diğer özelliği derinlikli bir felsefi tasavvuf niteliğini haiz olmasıdır. İbn Arabî’nin Vahdetü’l Vücut felsefesi, İbn Sina ve Sühreverdî’nin İşraq felsefeleri, Antik Yunan felsefesine ait kişi ve ıstılahlar şiirlerinde yer almaktadır. Böylesi bir felsefi yetkinlik onun ilahi ilhama mazhar aşk ehli biri olduğu kadar derin bir ilmi ve felsefi eğitim ve bilgiye sahip âlim ve filozof bir kişi olduğunun delili olarak da görülür.

Hostayê ‘işqê dil hevot ser ta qedem hingî disot
Remza enelheq her digot bawer bikin Mensûr e dil

Dil Ka’be ye mewla ye lê narê Kelîm îsa ye lê
Bangê enellah daye lê hem Ke’be û hem Tûr e dil
[İstila etti gönlü aşk üstadı yanıp tutuştu o anda baştan aşağı
Tekrarlamakta ene’l-hak remzini inan şimdi Mansurdur gönül

Kabesidir mewlanın gönül, ateşidir Kelîm Musa’nın gönül
“Enellah” sesi duyulur onda, hem Kâbe hem Tûr’dur gönül] (2008, 404-405)

...
Ne bi qanûn ku îşaret bi şifaê bikirit
Ez hilakê xwe di ‘işqê bi necatê nadim*

[Kanun ile şifaya işaret etmese eğer sevgili
Aşk yolundaki helakı kurtuluşa değişmem] (408-409).

Dîwan’daki bu felsefi ve ilmi boyut Mela’nın tarikat çevrelerinden ziyade medrese çevrelerinde gördüğü rağbetin nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle Mela hem ilmi ve edebî bir zirveyi temsil eder hem de bunların Kürtçe ifade edilebileceğine dair bir örneği. Saha araştırmalarının verileri analiz edilirken bu noktaya tekrar dönülecektir.

* Bu dizide geçen kanun, işaret, şifa ve necat İbn-i Sina’nın dört kitabının adıdır.

Bir sonraki bölümde saha araştırmalarına dayalı olarak Mela'nın medrese çevrelerinde algılanma ve okunma tarzına daha yakından bakılacaktır.

Dîwan ve Medrese Ehli

Melayê Cizîri Diwan'ın medrese âlimleri arasında neden bu kadar değer gördüğü ve makamlı okuma için daha çok *Dîwan*'ın tercih edildiğini anlayabilmek için bir dizi saha araştırması gerçekleştirdim. Saha araştırması iki etapta oldu. İlk etapta sesi ve *Dîwan* okuma makamı çok beğenilen ve *Dîwan* üzerine çalışma da yürütmüş bir *meleyle* üç ay boyunca haftanın belli günleri bir araya gelerek *Dîwan* okuduk. Bu üç aylık *Dîwan* okuma sürecinin ardından Diyarbakır ve Cizre'de bazı *mele*, *şeyh* ve *feqîlerle* Melayê Cizîri, *Dîwan*'ı ve makamlı *Dîwan* okuma geleneği üzerine bir dizi görüşme gerçekleştirdim. Diyarbakır'daki üç aylık *Dîwan* okuma deneyimim sonraki saha araştırmalarında doğru soruları formüle etmeme büyük katkı sundu.

“Mela Derin Bir Adamdır Hem de Çok Derin...”

Birlikte *Dîwan* okuması gerçekleştirdiğimiz Mela Sadık* Diyarbakır ve Van'da farklı *seydaların* yanında okuyarak medrese eğitimini tamamlamıştı. Diyarbakır'da doktora çalışmam için alan araştırması yürüttüğüm sırada bir caminin imam odası olarak kullanılan bölümünde bir grup *mele* ile gerçekleştirdiğim görüşme sırasında konuşmaların klasik Kürt edebiyatı ve Melayê Cizîri'ye gelmesi üzerine cemaat kendisine dönüp “Mele Sadık, bize Mela'dan bir kaside oku da kalbimizin, kulağımızın pası gitsin” demişti. O da eline kulağına götürüp makamlı bir şekilde Mela'nın bir şiirini okumuştur. Orada bulunan *meleler* büyük bir huşu ve zevk içinde okunan kasideyi dinlemişlerdi. Doktora çalışması sırasında müteaddit defalar görüşme gerçekleştirdiğim Mela Sadiq'la ilişkimiz doktora çalışması sonrasında da devam etti. Tarih ve edebiyata özel bir ilgisi vardı. Klasik Kürt ve Fars edebiyatını medrese eğitimi gördüğü yıllarda çalışmıştı. Hafız'ın divanını ve Sa'di'nin eserlerini çalışmıştı. Kendisiyle zaman zaman Diyarbakır'ın Sur ilçesinde bulunan “dini kitap” satan kitapçıların dolaşırdık. Bu kitapçılar genelde bir pasajın içinde bulunup dışarıdan fark edilmeyen ve sadece müdavimlerinin bildiği kitapçılar olup medrese kitapları satan yerlerdi. Arap dili eğitimi için temel olan *Sarf* ve *Nahiv* kitapları dışında, fıkıh, hadis, tefsir, akaid ve tarih kitapları satılırdı. Satılan kitapların çoğu Arapça olmakla birlikte bazen açıktan bazense müşterisine özel olarak verilmek üzere Kürtçe tarih ve edebiyat kitapları da bulundurulurdu. Kürtçe kitapların başında Mela'nın *Dîwan*'ı gelirdi. Bunun yanı sıra Hafız'ın, Sa'di'nin ve Attar'ın Farsça kitaplarını bulmak da mümkündü. Suriçi'ndeki kitapçıları gezdiğimiz bir gün bana “Eğer Ortadoğu'nun ve İslâm dünyasının antropolojisini yapmak istiyorsan mutlaka Ehmedê Xani'yi, Mela'yı, Sa'di'yi, Attar'ı ve Hâfız'ı oku. Çünkü bu adamlar İslâm dünyasındaki ama özellikle de Ortadoğu'da insanları, adetleri, gelenekleri anlamının en iyi yolunu sunarlar sana. Onlar da kendi dönemlerinin antropologlarıdır” demişti gülümseyerek.

Mela ve *Dîwan*'ını ile *Dîwan*'ın okunma biçimini antropolojik bir yöntemle çalışmaya karar verdiğim zaman bu kararımı Mele Sadık ile paylaşıp kendisinin görüşlerini ve bu konuda bana yardımcı olup olamayacağını sordum. Mele Sadık derin bir nefes alıp, gözlerini kısıp bir süre sessiz kaldıktan sonra “Bu iyi bir fikir olabilir, ben de

* Alan araştırması etiği gereği bazı isimler görüşme yapılan kişilerin isteği doğrultusunda değiştirilerek verilmiştir.

elimden gelen yardımı sunmaya çalışırım; ancak dikkat et ‘Mela derin bir adamdır hem de çok derin (vurgu bana ait)’” diyerek karşılık verdi. Mela’nın derinliğini bir medrese âlimiyle birlikte keşfetmek amacıyla kendisine *Dîwan*’ı birlikte okumayı teklif ettim, kendisi de kabul etti. Üç ay süresince Suriçinde bulunan bazalt taşlarından örülmüş avlulu bir Diyarbakır evinin bir odasında birlikte *Dîwan* okuduk.

Yöntem olarak önce *Dîwan*’dan bir şiir okuyorduk ardından kelimeleri ve ıstılahları günümüz diline çevirerek düz bir tercüme yapıyorduk. Sonrasında Mele Sadık okuduğumuz şiirde geçen kavram, yer ve kişi isimleri üzerinden şiiri yorumluyordu. Okuduğumuz şiirlerde gönderme yapılan farklı felsefi, tasavvufi ve ilmi ekolleri hem Mela’nın ilmi derinliğini hem de yaşadığı dönemde medreselerde tahsil edilen ve bugün ortadan kalkmış olan yüksek ilim ve felsefi seviyesinin bir göstergesi olarak değerlendiriyordu. *Diwan* tasavvufi bir mahiyete sahip olsa bile bu tasavvufi temaların ele alınma ve ifade edilme biçimi ancak sağlam bir medrese eğitimi almış, dini ilimlerde derinleşmiş biri tarafından yazılabilecek bir mahiyete sahipti. Zaten Mela’nın kendine örnek aldığı Molla Câmî, Hâfız, Sa’dî gibi şairler de köklü bir medrese eğitimi almışlardı. Bu nedenle sofular değil âlimler ona sahip çıkmışlardı. Mele Sadık ilmi alt yapının gerekliliğini Mevlâna-Şems ilişkisini örnek göstererek şu şekilde açıklamıştı:

Şems bir kalenderî dervîşti. Bir âlemi seyre dalabiliyordu ama onu ifade edecek ilmi gücü yoktu. Bu ilmi güç ancak ilmi bir eğitim aracılığıyla elde edilebilirdi. O da Mevlâna’nın elinden tuttu aynı âlemi seyre götürdü. Mevlâna gördükleri karşısında büyük hayrete kapıldı ve bunları yazmaya başladı. Mevlâna âlim olmasaydı bunları yazamazdı. Tıpkı İbn Arabî’nin, Hâfız’ın ve Molla Camî’nin mistik tecrübeyi felsefi ve şiirsel bir dille ifade edebilmelerini olanaklı kılan şeyin onların almış olduğu medrese eğitimi ve bu eğitim sırasında hasıl ettikleri ilim olması gibi.

Mele Sadık’a kendisinin Melayê Cizîrî’ye olan ilgisinin nereden geldiğini ve *Dîwan*’ı şerh etmeyi nasıl öğrendiğini sorduğumda bunun bir hocasının özel ilgisinden kaynaklandığını söyledi. Hocasıyla birlikte ders okudukları saatler dışında Mela’nın *Dîwan*’ı okurlarmış. Medrese müfredatının Arap dili grameri ve İslâmî ilimler üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde Mela’nın *Dîwan*’ının ders olarak okutulması bir zorunluluk olarak görünmese de medrese çevrelerinde görmüş olduğu saygınlık sıra kitapları [*kitebên rêzê*] dışında okunan ve tetkik edilen bir kitap olması gerektiği beklentisini yaratır. Mele Sadık’a bölge medreselerinde tasavvufî metinlerin okutulup okutulmadığını sorduğumda “ancak sıra kitapları tamamlandıktan sonra Sa’dî’nin *Gülîstan*’ı ve Attar’ın *Pendname*’sinin ahlakî olgunlaşmayı sağlamak amacıyla okunduğunu” söyledi ancak Mela’nın *Dîwan*’ı bu tarz okunan tasavvufî metinler arasında bulunmuyordu.

Bu noktada Mela’nın *Dîwan*’ının neden sadece tatil zamanlarında ve makamlı bir şekilde okutulduğunu sorduğumda sonraki saha çalışmaları için ön açıcı olacak şu cevabı verdi:

Medrese ilimleri Arapça’dır. Bunları öğrenmek zorundayız yoksa düzgün ibare okuyamaz ve ibarelere doğru anlama veremeyiz.* Bunun için uzun bir eğitim gerekir. Arap dili ve grameri ve bunlara dayalı dini ilimler tahsil etmek için medrese müfredatında yer alan sıra kitapları** [*kitebên rêzê*] da denilen kitaplar okunur. Bir medrese âliminden

* İbare okumak ve doğru anlam vermek terim olarak Arapça bir cümleyi doğru bir şekilde okuyup anlam vermek anlamında kullanılmaktadır.

** Bu kitaplar genelde Arap dili ve grameri üzerine olan kitaplardır.

beklenen bu kitaplar üzerinde ders verecek düzeyde ihtisaslaşmaktı. Bunun haricindeki ilimleri ve kitapları okumak ayrı bir ihtisaslaşma gerektirirdi. Bu durum hem bu ilimlere ilişkin okuyacak kitap hem de bunları okutacak bir *seyda** bulmayı gerektirir. Bunların sayısı ise zaman içerisinde giderek azalmıştır. Mela da bir medrese hocasıydı ama yazdığı *Dîwan*'a bakınca sadece Arap dili ve gramerini ve buna dayalı dini ilimleri okumadığını görüyorsun. Güçlü bir ilmi, felsefi ve edebi bilgisi vardır. Bunları mutlaka bir yerlerde tahsil etmiş olmalı. Bugün Mela'yı medresede okutamazsın çünkü çok az hoca onun *Dîwan*'ını ilmi olarak çalışmıştır. İkincisi ise *Dîwan* Kürtçe'dir ve Kürtçe yasaktır. Benim öğrenciliğimde bile *Dîwan*'ın yazılı nüshasına ulaşmak zordu ve yasaklı olduğu için yazılı nüshayı bulundurmamak büyük suç sayılıyordu. Belki de bu nedenle *meleler* ve *feqîler Dîwan*'ı ezberleyip zihinlerinde muhafaza ederek ses yoluyla yaygınlaştırdılar.

Mele Sadık'ın değerlendirmesi alan araştırması sırasında sürekli olarak ifade edilen iki kabule dayanıyor. Bir tanesi tarihsel bir karşılaştırmaya dayalı olarak *Dîwan*'ın ortaya çıkarıldığı dönem ile içinde bulunulan dönem arasında ilmi anlamda yaşanan irtifa kaybıdır. Diğeri de Mela'nın yaşadığı dönemde yasak olmak bir yana ilmi ve edebi üretimde kullanılan Kürtçe'nin modernleşme sürecinde yasaklı dil statüsüne koyulmasıdır. Bu durumda Kürtçe yazılı bir *Dîwan*'ı anlamak ve bir çalışma programının parçası yapmak için gerekli olan ilmi ve dilsel donanım edinilememektedir.

Diyarbakır'da görüşme yaptığım İsmail adlı bir diğeri *mele Dîwan*'ın sözlü olarak ve makamlı bir şekilde okunmasını şöyle açıklamıştı:

Mela'nın sözlü aktarımının nedenlerinden biri de Kürtçe eğitimin olmamasıdır. Seviyorlar, dinliyorlar ama okuyamıyorlar çünkü Kürtçe alfabeyi bilmiyorlar ve okumaya alışmamışlar. Arapça okuyabiliyor ama Kürtçe okuyamıyor çünkü medresede eğitimi yok. Eğer ilgisi yoksa bilmiyor, ilgisi varsa ilgili olan *seydanın* yanına gidip okuyor.

Diyarbakır'da farklı *melelerle* yürüttüğüm alan araştırması 16. yüzyıldan 20.yüzyıla medrese eğitiminin değişen karakterini gösterecek niteliğe sahip veriler çıkardılar ortaya. Görüşem yaptığım *meleler*, güçlü bir medrese eğitimi almakla birlikte sonradan medreseyi terk ederek tasavvufi bir yol tutan Mela'nın medrese çevrelerinde çok sevilmesine hatta bu medreselerin ilmi ve edebi seviyesinin sembolü olarak görülmesine rağmen ilmi olarak çalışılmayıp sadece sözlü olarak okunduğuna yönelik sorularıma ana hatlarıyla aşağıya alacağım tarzda cevaplar verdiler:

Medreselerde özellikle son yüz yıldır sarf ve nahiv [Arap grameri] okutuluyor. Doğru düzgün tefsir, hadis ilmi bile yok. Dolayısıyla Mela'yı ortaya çıkaran ilim de Mela'yı okuyup yorumlayabilecek ilim de gelişmiyor... Bu nedenle müderrisler Arapça'yı mükemmel biliyordu, ama köylü Kürtçesi dışında Kürtçe bilmiyordu, çünkü çalışılmıyordu. Yine de Kürt dilinde bir âlim tarafından verilmiş harikulade bir eser olduğu için sahipleniyordu onu...

Din âlimleri tarafından kurulmuş derneklerden birinde gerçekleştirdiğim bir görüşmede dernekte bulunan kişilerden biri kırk elli yıl kadar önce babasının *Weyşiqanê Jorîn* [Yukarı Veysikan]** köyünde öğrencilerine *Dîwan* okuttuğunu söyledi. Öğrencilerine sıra kitapları dışında *Dîwan*'ı da okuyup öğrenmelerini tembih ediyormuş. Lice ve Hazro'nun geçmişte ilçe merkezleri olmasına rağmen bugün köy statüsünde olan

* Ders verme ehliyeti olan *melelere seyda* denilmektedir. Efendi anlamına gelen Arapça seyid kelimesinin Kürtçeleşmiş formudur.

** Silvan'a bağlı bir köy

Handûf, *Riclik* gibi köylerinde kırk elli yıl öncesine kadar da bazı *seydaların Dîwan*'ı okuttukları anlatıldı ve ardından bunların giderek azaldığı ve medreselerde Arap dili ve gramerinin ağırlığının giderek arttığı vurgulandı. Medrese eğitiminin sadece Arap dili ve gramerini öğrenilmesine indirgenmesi bölge medreselerinin yaşadığı ilmi irtifa kaybının önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirildi. Medrese âlimleri, yasaklı oldukları için resmi gelir kaynaklarından ve diploma niteliğinde verdikleri icazetleri mezunları için yasal iş olanakları yaratmaktan yoksun olan medreselerin bırakın ilmi faaliyet yürütmeyi bütün enerjilerini ayakta kalmak için harcadıklarını bu nedenle dinî, felsefî, edebî ilimleri çalışmaya güçlerinin ve zamanlarının kalmadığını belirttiler.

Medrese çevreleri kadar tarikat çevrelerinin Mela'ya yaklaşımı da konunun anlaşılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Mela medresede eğitim görüp, medrese hocalığı yapmasına rağmen sonuçta medreseyi terk etmiş, herhangi bir tarikata girip bir şeyhe bağlandığına dair bir bilgi bulunmasa da, kendini ilahî aşka ve bunun ifade aracı olarak da tasavvuf ve şiire vermişti. Doğal olarak Mela'nın medrese çevrelerinden daha ziyade tasavvuf ve tarikat çevrelerinde revaçta olması ve benimsenmesi beklenebilir. Bu konuda önce birlikte *Dîwan* okuduğum Mele Sadık ardından Diyarbakır'da görüşme gerçekleştirdiğim *melelerin* değerlendirmelerini aktaracağım. Birlikte *Dîwan* okuduğumuz Mele Sadık Mela'nın tasavvuf ehli olmakla birlikte tarikat ehli olmadığını ve dünyevi herhangi bir şeyhe intisab etmediğini [bağlanmadığını] ifade etmişti. Mela ekol olarak felsefî tasavvufa bağlıydı oysa 19. yüzyıldan itibaren Kürtler arasında tasavvuf Hâlidî-Nakşibendî şeyhler ve bunların tarikat kurumları aracılığıyla yaygınlık kazandı. Hâlidî-Nakşibendîlik felsefî tasavvufa sıcak bakmıyordu ve şeriatın zahirine aykırı tasavvufî anlayışlar konusunda oldukça temkinli bir yaklaşıma sahipti. Buna ek olarak Nakşibendî şeyhlerinin devletle geliştirdikleri himaye ilişkisinin niteliğine göre de Kürtçe *Dîwan* yazmış birine karşı sergilenen tutum değişiklik gösterebiliyordu.

Görüşme yaptığım diğer *meleler* tarikat çevrelerindeki şiir algısına dikkat çekerek şöyle bir değerlendirmede bulundular:

Tarikat çevrelerinde şeyhin meclisinde kaside tarzında makamlı şiir okunur ancak burada makamlı okuma için seçilen şiirlerde “Sen bizim canımızsın, Sen bizim ruhumuzsun, Bizim mürşidimizsin” şeklinde tarikatın şeyhine methiyeler dizilir ve şeyhin kerameti anlatılır. Ancak medresede durum farklıdır. Mela Allah aşkından Allah'ın nurundan söz eder. Medresede övgü şeyhe değil Allah'adır. Medrese hocaları şeyh kasideleri okunduğunda deliye dönerler ve okuyanları “Mela okuyun, Feqî okuyun şeklinde uyarırlar.

Alan araştırması tarikat çevrelerinin Mela'ya yaklaşımının yere ve zamana göre değişiklik gösterdiğini ortaya çıkarmıştır. Kendisi de tasavvuf alanında akademik çalışmalar yürüten ve dedeleri şeyh olan Cizreli bir akademisyenle yaptığımız görüşmede tasavvufî çevrelerin Mela'ya ve *Dîwan*'ına yaklaşımını sorduğumda:

Babam ve dedelerim bundan yüz yıl öncesine kadar Cizre'de *Dîwanhanlar* bulunduğunu anlatmışlardı. Bunlar özellikle *Dîwan*'ı ezberler ve makamlı bir şekilde okurlarmış. Ancak bu gelenek yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. Bu tedrici ortadan kalkma durumu toplumsal ve siyasal şartların değişmesiyle açıklanmalıdır, yani imkânsızlık ve serbestinin olmaması. *Dîwan*, değer verilmediğinden değil imkân olmadığından giderek daha az okunmaktadır...

Bugün de bölgede etkinliğini sürdüren şeyh ailelerinden birine mensup bir kişiye ailenin kurduğu medreselerde Mela'nın *Dîwan*'ının okutulup okutulmadığını sorduğumda aile büyüklerinden Mela ile ilgili şöyle bir değerlendirme duyduğunu aktarmıştı: "O'nun yaptığı iş keskin kılıç üzerinde pehlivanlık yapmak gibidir, dikkatli olmazsan başın gider." Mela'nın *Dîwan*'ında ifade edilen felsefi tasavvufun akidevî konularda sağlam temeli olmayan sıradan halk kitlesini yoldan çıkarabileceği korkusuyla tarikat mahfillerinde sadece şeyhlerin özel meclislerinde okunduğu yapılan başka bir değerlendirmeydi. Tüm bu değerlendirmeler *Dîwan*'ının medrese ve tarikat ehli kesimler tarafından değerlendirilme ve performe edilme biçimlerinin daha geniş bir siyasal ve tarihsel bağlama oturtulması gerektiği yönündeki yönlemsel tercihini yerindeliğini göstermektedir.

Diyarbakır'da gerçekleştirdiğim görüşmelerin ardından Cizre'ye giderek kentte bulunan şeyh ve *melele*lerle bir dizi görüşme gerçekleştirdim. Cizre Mela'nın türbesinin ve ders verdiği inanan medresenin yanı sıra Mela'ya ilişkin bir çok menkıbenin kentin sokaklarında hâlâ yankılanmakta olduğu yerd. Mela'ya ilişkin hafızanın hâlâ bu kadar canlı ve güçlü olduğu alan araştırmaları sırasında kendini gösteren en önemli olgulardan biriydi.

Mela Babdır... Başlangıçtır

Cizre'de yürüttüğüm alan araştırması sırasında kentteki şeyh âilelerinden birine mensup olup bir camiye bitişik hücrede medrese eğitimi veren Şeyh Ali* ile *Dîwan* ve *Dîwan* okuma geleneği üzerine bir dizi görüşme gerçekleştirdim. Bir tarikat şeyhi olmakla birlikte medresede eğitimi de veriyor olması nedeniyle hem tarikat hem medrese çevrelerinin yaklaşımlarına yakından tanıklık edecek birisi haline getiriyordu onu. Medrese hocalarına yönelttiğim soruları Şeyh Ali'ye de yönelterek medrese tarikat çevrelerinde *Dîwan*'ı öğretmek için özel bir eğitim verilip verilmediğini sordum. Cevaben "Özel bir öğretmeni yoktur. *Feqî*ler birbirinden öğrenirdi. Bu kendiliğinden olurdu. Birbirlerinden dinlerlerdi *Dîwan*'ı ve dinleye dinleye ezberlerlerdi" değerlendirmesinde bulundu. Peki *Dîwan feqî*ler tarafından neden bu kadar çok seviliyordu diye sorduğumda şu yanıtı verdi: "Bu mıntıkada İslâm tasavvufur tasavvuf da İslâm'dır, mutasavvıf ve Müslüman aynı şeydir" cevabını verdi. Neden böyle olduğunu sorduğumda da Hz. Muhammed ve Ebubekir'den yola çıkarak "Sahih İslâm'ın tasavvufi anlayış olduğunu" söyledi.

Kentte bulunduğum süre zarfından görüşme yaptığım Mele Şerîn de benzer bir değerlendirmede bulunarak "tasavvufî anlayışın Şarkî, İranî bir özellik olup bu bölgenin dindarlık anlayışında Allah'a ulaşma, Allah'la bir olma düşüncesinin hep var olduğu o nedenle de İslâmiyet'i kabulle birlikte dini bu tasavvufi çerçevede yaşadıkları ve tecrübe ettikleri" değerlendirmesinde bulunmuştu. Bu değerlendirmeler bölge insanının *Dîwan*'da dile getirilen dindarlık anlayışına yatkınlığına dair bir açıklama çerçevesi sunsa da medrese ehli çevrelerin ilmi olarak tasavvufa ilişkin geliştirdiği tutuma dair bir bilgi vermemektedir.

Sorularımı *Dîwan* üzerine yoğunlaştırdığımda Şeyh Ali, *Dîwan*'ın sadece edebi bir eser değil, beyan, mecaz, istiare, belagat gibi temel edebi ilimlerin yanı sıra, dini ilimlerden felsefeye, tıptan astronomiye birçok ilmi ihtiva eden bunlarla ilgili bilgiler veren, adeta bütün ilimleri kendinde cem eden bir kitap olarak görüldüğünü belirtti ve *Dîwan*'ın

* Alan araştırması etiği gereği isimler değiştirilerek verilmiştir.

bütün bu ilimlere dayalı bir nevi Kur'an tefsiri olarak değerlendirilebileceğini söyledi. Bu oldukça dikkat çekici bir değerlendirmeydi çünkü Mevlâna da *Mesnevi*'nin girişinde kitabının bir nevi Kur'an tefsiri olduğunu belirtiyor. *Dîwan*'ın Kur'an tefsiri olarak görülmesi sahip olduğu yerin önemini ve bölgedeki dini anlayışın niteliğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Şeyh Ali devamla *Diwan*'da ilmi özelliklerden dolayı ilim ehli tarafından çok kıymet gördüğünü ancak *Dîwan*'ın sadece ilmi özelliklerine indirgenecek bir eser olmadığını belirtti. *Dîwan* bundan çok daha fazlasıydı. İçinde var olan ve Allah aşkını en yüksek noktada işleyen şiirleriyle *Dîwan* zikir ehli için de bir hazine niteliğindediydi. "Biz kendimiz, Mela'yı okuduğumuz divanları zikir meclisi de sayıyoruz. *Dîwan* okumak hem zikirdir hem ibadettir, her şeydir." Değerlendirmesinde bulundu.

Şeyh Ali'ye tarikat çevrelerinin medrese ehliyle karşılaştırıldığında Mela'ya karşı daha temkinli yaklaştığı gözleminde bulunduğumu söylediğimde şu cevabı verdi:

Mela ilim ve aşkın zirvesidir. Bir kere hiç şeyh makamı ne olursa olsun Mela'yı karşısına alamaz. Şeyhliği ve âlimliği sorgulanır. Benim de, babalarım ve dedelerimin de mensubu olduğu Nakşibendî şeyhleri ona bir şey ekleyemezler. Hepimizin yaptığı onu anlamaya çalışmaktır. Cizre'li Şeyh Seyda *Dîwan*'ı çok severdi ve müderrisleri olan Seyid Eliyê Findıkî ve Mahmut Bilge'ye *Dîwan*ı şerh etmek teklifinde bulunmuş. Üçü o gece bir şiiri şerh etmişler yani mana vermişler sabah da bir araya gelmişler ve karşılaştırmışlar. En çok Mahmut Bilge'nin şerhini beğendiklerinden onun devam etmesini istemişler. Ama sonra Mahmut Bilge birkaç defa yazdıklarının tamamını nehre atmak zorunda kalmış korkudan. Yani ilgisizlik değil korku ve imkansızlık vardı.

Şeyh Ali'den Mela'nın nasıl bir eğitim yoluyla bu tür bir zirveyi yakaladığını kimlerden eğitim aldığını sorduğumda Mela'nın sembolik önemini gösterecek bir cevap verdi:

O'nun maddi bir üstadı yoktur. O başlangıçtır. Asıldır. Babdır*. Vezin odur. Ekmek ve su gibidir. Tadı bir şeye benzemez, sadece kendine benzer. Biz öğrencilere *nasaranın*** babı nedir dediğimizde cevap vermez çünkü kendisi babdır. Mela da böyledir işte. Onda her şey vardır. Herkes kendi hissesine göre bir şey alır. Kimi aşk kimi zevk kimi ilim. Bu nedenle ehli ilim kendini Mela'ya bağlar. Çünkü o buradan çıkmıştır ve buraya aittir. Burayı, buradaki aşkı, ilmi temsil ediyor. Mela bu anlamda ilim ehlinin hem başlangıcı oluyor hem de varlığıyla onu sembolize ediyor, vücuda gelmiş hali olarak görülüyor. Yani Mela'nın *Diwan*ın sayesinde hem ilim ehli hem de aşk ve mana ehli olmanız mümkündür.

Peki, *Dîwan*'ı Mela'yı medreseden çekersek geriye ne kalır diye sorduğumda "Tatsız tuzsuz bir şey olur. Ben gitmem şahsen o medreseye. *Dîwan* sadece edebiyat değildir ki, *Dîwan* ilimdir de" cevabını vermişti.

Şeyh Ali Mela'nın bu kadar benimsenmesinde Cizreli olmasının da bir önemli bir rolü olduğunu belirterek: "Cizre, Botan Beyliğinin başkenti olarak görülüyor. Nasıl ki Şam, Bağdat uleması çok meşhursa Cizre uleması da öyledir. Çünkü başkenttir, zenginlik ve serbesti vardır" değerlendirmesinde bulundu. Burada Mela üzerinden kendini ifade eden başka bir özlemin ifadesi kendini göstermektedir. Mela Kürtlerin hem ilimde ve tasavvufta, hem de mamur ve özgür olmada zirve oldukları bir dönemi sembolize edi-

* Arapça gramerinde altı kök fiilden her birine verilen addır. Bütün diğer fiiller fiil üretiminde ölçü de olan bu altı fiilden birinden türetilir.

** Medrese öğrencilerinin Arapça öğreniminde okudukları ilk kitap olan *Emsile*'de yer alan ve yardım etti anlamını taşıyan ilk fiil babıdır.

yor. *Dîwan*'da adı geçen ama artık bugün medreselerde okutulmayan bir çok ilim örnek gösterilerek tarihsel bir karşılaştırma yapılmaktadır. Mela'nın *Dîwan*'ının makamlı bir şekilde söylenip hem dinlenilerek geniş kitlelere ulaşması tam da bu özlem ve hayalin yaşatılması ve sonraki kuşaklara aktarılması olarak değerlendirilebilir.

Hem Şeyh Ali'ye hem de Mele Şêrîn'e *Dîwan* okumanın medreselerde giderek azaldığı gözlemimi aktardığımda gözlemimin doğru olduğunu belirttiler. Onlara göre *Dîwan*'ın medreselerden yavaş yavaş çekiliyor olması bir yönüyle teknolojik gelişmelerle ilgiliydi. Televizyon, internet gibi araçlar insanların manevi yoğunlaşmasını engelliyordu. "Aşk devrimci gibi görünse de mutaassıp bir duygudur" demişti Mele Şêrîn ve "Ezilenlerin, özlemlerini gerçekleştiremeyenlerin duygusudur, hep bir istek bir iştiyaktır. Kürtler bu nedenle Mela'nın dizelerinde dile gelen aşkı çok benimsediler ve ilmi olarak incelemek yerine feryat figan okumayı ve dinleyerek kendilerinden geçmeyi tercih ettiler. Ama şimdi bu taassup da ortadan kalkıyor. Aşk medreseden çekiliyor geriye kuru bir *nasara-yensuru** kalıyor" diyerek sözünü tamamlamıştı.

Şeyh Ali ve Mele Şêrîn'le yapmış olduğum görüşme konu açısından önemli bir noktayı ortaya çıkarmıştı. Mürit irşat etmeyi amaçlayan tarikat çevrelerinde şeyh-mürit ilişkisi, şeyhe bağlılık, tarikatın nefis tezkiyesi ve kalbin temizlenmesi için uygun gördüğü *virde* ve *zikirler*** şeriatin zahirine aykırı bir çok unsur barındıran felsefi bir *Dîwan*'dan daha gerekli görülüyordu. Bu nedenle Cizre gibi yerlerde medrese kurup himaye eden şeyhler yerel yönetici olma vasıflarına da uygun bir şekilde Melayê Cizîrî ve *Dîwan*'ına Kürt dili ve tasavvufunun zirve eserlerinden biri olarak değer verip bunları *Dîwan*hanlara okutup ezberletseler de tarikat çevrelerinde makamlı okuma için seçilen şiirler genelde bağlı bulunulan tarikat şeyhini ve önceki tarikat büyüklerini metheden ya da ölümleri ardından yazılan mersiyelerden oluşuyordu. Bir diğer şiir türü ise dinleyene dünyanın geçiciliğini, kabir azabının şiddetini anlatan, zühd ve takvayı salık veren şiirlerdi.

Medrese çevreleri tarikat çevrelerini *kesb* yani çalışmayla elde edilen ilim yerine Allah'ın inayetine mazhar olmaktan kaynaklı ilhama dayalı, bu nedenle ilmin idrak sınırları dışında olduğu için suüstümale açık *vehbi* bilgiyi ile bunun tecessüm etmiş hali şeyhleri eleştirirler de Mela'yı ve tasavvufi *Dîwan*'ını bu eleştirinin sınırları dışında bırakıyorlardı. Her şeyden önce Mela ilim sahibiydi ve sahip olduğu ilmi derinlikle, kalbine doğan ilahî aşkı ifade etmek için ilmi bir dil yerine tasavvufi şiirsel bir dil seçip bu ifade biçimine olanak tanımayan medreseyi terk etmişti. Bununla birlikte sahip olduğu ilahi aşkı dile getirecek kavramsal ve ilmi altyapıyı ona medrese bahşetmişti. Bu nedenle ne medresenin içinde kalabilmişti ne de dışına çıkabilmişti. Bu ne içeride ne dışarıda olma durumu bir tercihten ziyade çalışmanın başında ifade edilen İslâm'ın evrensel ve tikel; akîl ve kalbî; sözel ve performatif anlayış ve ifade biçimleri arasında başlangıçtan beri var olan ve kendini sadece ilim ve dindarlık anlayışlarının değil bunların kurumsal ifadelerinde de gösteren bölünmeden kaynaklanıyordu. Mela'nın ilahî aşkı ifade etmek için ilim tedris ettiği medreseden çıkması; sembol olarak görüldüğü medreselerin sadece avlusunda sese dayalı olarak makamlı bir şekilde ifade edilebilmesi; Tarikat çevrelerinin *Dîwan*'ın sahip olduğu felsefi içerikten dolayı sadece özel şeyh meclislerinde okunmasına izin vermesi bu bölünmüşlüğün Kürt medreseleri bağlamında ortaya çıkardığı geçici çözümleri ama bunun yanı sıra nihai çözümsüzlüğü göstermektedir.

* Yardım etti-yardım ediyor anlamına gelen Arapça fiil çekimini örnekleyen bir tümce.

** Dua ve hatırlamalar.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada medrese eğitimi almış mutasavvıf bir âlimin Kürt medreselerinde okunma biçimi tarihsel bir perspektiften alan araştırmasına dayalı olarak analiz edilmeye çalışıldı. Melayê Cizîrî'nin tasavvufi bir mahiyete sahip olan Kürtçe *Dîwan*'ının medrese ehli çevrelerde büyük bir saygı görmesi ve makamlı bir şekilde okunarak yaygınlaştırılması dinî bilginin anlaşılması, üretilmesi ve performe edilmesinde farklı dil, estetik ve kültürel arka planların; siyasi, sınıfsal, etnik temelli ayrımların herhangi bir tikel din yorumunun iktidar ilişkileri içerisinde evrenselleştirilmesini imkânsız kılması şeklinde değerlendirilebilir.

Alan araştırması Melayê Cizîrî'nin *Dîwan*'ını inşa ettiği tarihsel dönem ile Kürt toplumunun modernleşmeyi tecrübe etme tarzının *Dîwan*'ın alımlanma ve okunma biçimi üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymuştur. Mela'nın ilmi anlamda 'dipsiz bir deniz' ve 'kök/başlangıç' olarak sembolleştirilmesi Kürt medrese âlimlerinin Mela ve eseri üzerinden Kürt medreselerini ve ilim adamlarını tarihsel olarak konumlandırma çabalarının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte bu konumlandırma çabası medreselerin İslâm tarihinde kurumsallaşma biçiminin fiziki ve epistemolojik sınırlarıyla yüzleşerek şekillenmek durumunda kalır.

Dîwan'ın atfedilen yüksek ilmî ve felsefî payeye rağmen ilmî bir çalışmanın konusu olmak yerine makamlı bir şekilde, tatil günlerinde, medreselerin avlusunda okuma ve dinleme şeklinde performe edilmesi bu fiziki ve epistemolojik sınırların tezahürü şeklinde değerlendirilebilir. Medrese hocaları ve öğrencileri Mela'nın yüksek edebi ve felsefi nitelikler taşıyan *Dîwan*'ını kendisi aracılığıyla iletileceği bir kurumsal ve entelektüel ortam yokluğunda halk arasında ancak makamlı okuma tarzında yayabilmişlerdir. Makamlı okuma ve dinleme anlamın birebir metnin sözel ifadelerine bağlı olmaksızın üretilip çoğaltılabileceği bir medium (araç) sunmuştur.

Çalışma bu sınırların bir yönüyle İslâm dünyasında ilmi kurumların teşekkül süreciyle ilgili daha genel bir bağlamda şekillendiğini ama esas olarak Kürtler'in İslâm'ı tecrübe etme ve ifade etme biçimlerinin bir tezahürü olarak ortaya çıktığını göstermiştir. *Dîwan* okumak İslam dünyasında ilim, estetik, dini duyuş ve ifade tarzlarının çeşitliğinin ve dinamik karakterinin tekke ve medrese olarak ifade edilen kurumsal biçimlere sığmayacağını ve tarih dışı tipolojilerle çalışılmayacağını gösteren bir çalışma olma umudunu taşımaktadır.

Kaynakça

- Abu-Lughod, Lila. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Adak, Abdurrahman. *Destpêka Edebiyata Kurî ya Klasik*. İstanbul: Nûbihar, 2013.
- Ak, Ahmet Şahin *Türk Din Musikisi&Câmi ve Tekke Musikisi*, Ankara: Akçağ, 2011.
- Akdoğan, Bayram *Mevlevîlik ve Mûsikî (Er-Risâletü't-Tenzîhiyye fî Şe'ni'l-Mevleviyye)*. İstanbul: Rağbet, 2009.
- Akün, Ömer Faruk. *Dîwan Edebiyatı*. İstanbul: İSAM, 2014.
- Algar, Hamid. *Jami*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

- Alkış, Abdurrahim. *Melayê Cızirinin Dîwanında Tasavvufî Mazmunlar*. İstanbul: Nûbihar, 2014.
- Avery, P. "Foreword: Hafiz of Shiraz" Leonard Lewisohn (ed) *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry*, London, I.B. Tauris, 2010.
- Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say, 2. Baskı, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- Caton, Steven C. "The Peaks of Yemen I Summon" *Poetry as Cultural Practise in a Northern Yemeni Tribe*, Berkeley: University of California Press, 1990
- Cizîrî, Mela Ahmedê *Dîwan* çev. Osman Tunç, İstanbul: Nûbihar, 2009.
- Çelebi, Asaf Halet. *Mevlâna ve Mevlevilik*. Ankara: Hece, 2006.
- Çiçek, Yakup. *Risale-i Hâliidiye, Mevd-i Talid, Şemsü's-Şumus*. İstanbul: Sey-Tac Yayınları, 2004.
- Doru, Nesim *Melayê Cizîrî: Felsefî ve Tasavvufî Görüşleri*, İstanbul: Nûbihar, 2012
- Düzenli, Pehlül. *İslâm Kültür Tarihinde Musiki*. İstanbul: Kayıhan, 2014.
- Ez-Zıvıngî, Ahmed İbn Molla Muhammed, *el-İkdu'l-Cevheri fi Şerhi Dîwani's Şeyhi'l-Cezeri 2 Cilt*, Kamışlı, ts.
- Erkal, Abdulkadir. *Dîwan Şiirinin Poetikası (17. Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik, 2009.
- Feridüddin Attâr. *Mantuk Al-Tayr*. İstanbul: İş Bankası, 2014.
- Hassanpour, Amir. *Kürdistan'da Dil ve Milliyetçilik 1918-1985*. İstanbul: Avesta, 2005.
- İbn Haldun. *Mukaddime 2 Cilt*. İstanbul: Dergâh, ???.
- Gazâlî, Ahmed. *Âşıkların Halleri-Sevânih'u-l Uşşâk*. İstanbul: Hece, 2012.
- Gilbert, Rouget *Music and Trance A Theory of the Relations Between Music and Possessions* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Hâfiz*. İstanbul: Kapı, 2013.
- Gözütok, Şakir *İslâm'ın Altın Çağında İlim* İstanbul: Nesil, 2012
- . *İlk Dönem İslâm Eğitim Tarihi*, İstanbul:Fecr, 2002.
- Ildırar, Mehmet. *İşaretler*. İstanbul: Seytac Yayınları, 2006.
- James, Wendy *Törenselsel Hayvan: Yeni Bir Antropoloji Portresi*. Çev. Sevda Çalışkan. İstanbul: İş Bankası, 2013
- Kahraman, Abdullah (ed) *İhvân-ı Safâ Risâleleri Cilt I*, İstanbul: Ayrıntı, 2012.
- Kara, Mustafa. *Din Hayat Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler*. İstanbul: Dergâh, 3. Baskı 1990.
- Karamustafa, Ahmet. *Tanrı'nın Kural Tanımaz Kulları*. İstanbul: Yapı Kredi, 2011, 3. Baskı.
- Kılıç, Erol Mahmut. *Sûfî ve Şiir: Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası* İstanbul: İnsan, 2009.
- . *Tasavvuf Düşüncesi*. İstanbul: Sufi, 2014.
- . *Anadolu'nun Ruhü*. İstanbul: Sufi, 3. baskı, 2013.
- . *Tasavvuf'a Giriş*. İstanbul: Sufi, 2014.
- Köprülü, M. Fuad. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ, 9. Baskı, 2003
- Köprülü, M. Fuad. *Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Alfa, 2015.
- Kreyenbroek, Philip G. "Kürdistan'da Din ve Mezhepler" Philip Kreyenbroek&Christine Allison (ed). *Kürt Kimliği ve Kültürü*. İstanbul: Avesta, 2008, s. 131-166.
- Kurdo, Qanatê. *Tarix û Edebiyata Kurdi*. Ankara: Öz-Ge, 1992.
- Mahmûd-ı Şebüsterî. *Gülşen-i Râz*. İstanbul: İş Bankası, 2011.
- Makdisi, George *Ortaçağ'da Yüksek Öğretim: İslâm Dünyası ve Hıristiyan Batı*. İstanbul:

- Gelenek, 2004.
- . *İslâm'ın Klasik Çağında ve Hıristiyan Batı'da Beşerî Bilimler*. İstanbul: Klasik, 2007.
- Mengi, Mine. *Dîwan Şiirinin Arka Bahçesi*. Ankara: Akçağ, 2010.
- Mewlânâ Hâlid-i Şirvanî Ölekî (der). *Minah: Ğavs-ı Hizânî'den Hikmetler*. İstanbul: Se-merkand, 2012.
- Muhammed, Halid Cemil *Melayê Cizîrî: Sevgi ve Güzelliğin Şairi* çev. Ümit Demirhan. İstanbul: Hivda, 2008.
- Nikitin, Bazil. *Kürtler: Sosyolojik ve Tarihi İnceleme Cilt 1-2*. İstanbul: Deng, 1994.
- Okudan, Rifat. *Sühreverdi Maktul ve İsrakiliğin Dili*. Fakülte Kitabevi, 2006.
- Okuyucu, Cihan. *Dîwan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: Kapı, 2013.
- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: İletişim, 18. Baskı 2004.
- Özervarlı, M. Sait "Molla Cezerî" DİA, İst., 2005, c.30, s.241-243.
- Pala, İskender. *Akademik Dîwan Şiiri Araştırmaları*, İstanbul: Kapı, ???
- . *Ansiklopedik Dîwan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı, ???.
- Pürcevadi, Nasrullah&Zerrinkub, Abdülhüseyn *Mevlâna'nın Dünyası* Ankara: Birleşik, 2007.
- Pürcevadi, Nasrullah. *Can Esintisi, İslâm Şiir Metafiziği*. İstanbul: İnsan, 1999.
- . *Gökyüzünde Ayın Görüntüsü*. İstanbul: İnsan, 1999.
- Şengül, S. "İslam Antropolojisi Çalışmalarında Yöntem Tartışmaları" *Toplum ve Bilim*, Mart, 2016, 136, sf. 146-171.
- Şengül, S. "Tarih, Kültür Hafıza Bağlamında Cizre Kırmızı Medrese, *Kebikeç*, Haziran 2014, 37, sf. 57-78.
- Şengül, S. "Hâlidî-Nakşibendilik ve Medreselerde İlim Anlayışının Dönüşümü" Güney Çeğin&Ümit Kurt (der.) *Kıyam ve Kital: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Devletin İnşası ve Kolektif Şiddet*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015, sf. 321-360.
- Şerefhan Bitlisî. *Şerefname: Kürt Tarihi (1. Cilt)*. İstanbul: Nûbihar, 2013.
- Yesribi, Seyyid Yahya. *İrfan Felsefesi*. İstanbul: İnsan, 2010.
- . *Kalender ve Kale*. İstanbul: İnsan, 2010.
- Yıldırım, Kadri. *Dîroka Zimanê Kurdî yê Nivîskî û Perwerdehiya di Konseptê Medreseyê de*. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, 2005.
- . "Werger û Şiroveya Dîwana Melayê Cizîrî (Melay-i Cizîrî Dîwan'ının Tercüme ve Şerhi)" *War Araştırma-İnceleme Dergisi*, Sayı 14, Bahar 2004, s. 112-142.
- . "Werger û Şiroveya Dîwana Melayê Cizîrî-II (Melay-i Cizîrî Dîwan'ının Tercüme ve Şerhi-II). *War Araştırma-İnceleme Dergisi*, Sayı 16, Sonbahar 2004, s. 171-184.
- . *Ehmedê Xanî Külliyyatı: Nûbehara Biçukan Analiz ve Şerhi*, İstanbul: Avesta, 2008.
- . *Ehmedê Xanî Külliyyatı: Eqîda İmanê Analiz ve Şerhi*, İstanbul: Avesta, 2008.
- . *Ehmedê Xanî Külliyyatı: Mem û Zin Çeviri ve Kavramsal Tahlili*, İstanbul: Avesta, 2010.
- . *Ehmedê Xanî Külliyyatı: Dîwan Analiz ve Şerhi*, İstanbul: Avesta, 2014.
- . *Feqiyê Teyran Dîwanı Çeviri ve Analizi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014.
- Yılmaz, Hasan K. "Cezbe" *TDV*, Cilt 7, sf. 504, 1993.
- Yöyler Celadeddin, *Şiroveya Dîwana Melayê Cizîrî*, İstanbul: İstanbul Kürt Enstitüsü Yayınları, 2006.
- Zima V., Peter. *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Ankara: Hece, 2. Baskı, 2006.

Öz

Melayê Cizîrî ve Diwan Okuma Geleneği

Medrese öğrencileri ve hocaları doğu ve güneydoğu Türkiye’de yer alan medreselerin avlusunda on altıncı yüzyıl âlim ve mutasavvıfı Melayê Cizîrî’nin *Dîwan*’ını makamlı bir şekilde okumaktadırlar. Arapçaya dayalı dinî ilimlerin yanı sıra *Dîwan* okumak bu medreselerde bir gelenek oluşturarak bu medreselerin sembolik gösterenlerinden biri haline gelmişlerdir. İslâm geleneğinde medrese-tekke, dini-tasavvufî ilimler ayrılığı düşünüldüğünde *Dîwan*’ın medreselerde sahip olduğu yer açıklanması gereken bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Bu makale sûfî bir şairin ve *Dîwan*’ının hangi tarihsel ve kültürel dinamiklerin neticesinde bölge medreselerinin sembolü haline geldiğini ve makamlı bir şekilde okunduğunu antropolojik bir perspektiften incelemeyi amaçlamaktadır. Müslümanların tarihi boyunca iki temel eğilim İslâm’ın anlaşılmasında ve hayata geçirilmesinde başat olmuştur. Bunlardan birisi medrese ve burada tedris edilen Arapça dinî ilimlere dayalı evrenselci eğilimdir. Diğeri ise İslâm’ın yerel estetik beğenilerine göre şekillenen daha tikel ve yerel bir eğilimdir. Bununla birlikte bu iki eğilim, birbirinden izole edilmiş olmayıp bir diğerrinin sınırını sürekli olarak aşmış, ara form ve kurumlar meydana getirmeye çalışmışlardır. Bir medrese âlimi ve sûfî şair tarafından yazılan ve medrese mensupları tarafından makamlı bir şekilde medreselerin avlusunda okunan *Dîwan*, İslam tarihinde inşa edilmiş fiziki ve epistemolojik sınırların aşındırıldığı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Medrese, tekke, tasavvuf, divan okuma.

Abstract

Melayê Cizîrî in the Tradition of Dîwan Recitation

Madrasa scholars and students read *Dîwan* written by a sixteenth century scholar and sufi poet Melayê Cizîrî in a melodic way at the courtyards of madrasas located in the east and southeast Turkey. Alongside the religious sciences based on Arabic language *Dîwan* reading constitutes a tradition in these madrasas and became the symbolic signifier of them. Considering the madrasa-tekke and religious-sufic sciences split in Muslim tradition the place which *Dîwan* occupies at these madrasas needed to be explained. This essay aims to explore the historical and cultural dynamics which makes a sufic poet and his *Dîwan* as symbol for the madrasas from an anthropological perspective. There have been two main tendencies throughout Muslim history one of which is universalistic tendencies based on the madrasa and the Arabic religious sciences studied there. The other is local and particularistic understanding of Islam and performing it according to local aesthetic inclination. However, these two dynamics has never been isolated from each other and have transcended their boundaries in different ways created intermediate forms. *Dîwan*, written by a madrasa scholar and sufi poet, composed of sufic poems, read and musically performed by madrasa scholars at the courtyards of madrasas seems to erase the physical and epistemological boundaries established throughout the history.

Keywords: Madrasa, tekke, Islamic sufism, reading qeside

CİCERO'NUN ESERLERİNDE DENİZCİLİK KAYNAKLI EĞRETİLEMELER

Çağatay Aşkit*

Klasik Yunancada bir yerden başka bir yere taşımak anlamına gelen *metapherein* fiilinden türemiş olan *metaphora* sözcüğü, Latinceye yine aynı anlama gelen *transferre* fiilinden türetilen *translatio* sözcüğü ile aktarılmıştır. Türkçede geçici kullanımı işaret eden eğretileme ve ödünç alınmayı gösteren istiare sözcükleriyle karşılanmıştır. Benzerlik ilişkisi olan iki sözcükten birini, aralarındaki karşılaştırmaya yarayan ifadeleri kaldırarak diğerinin yerine kullanma sanatı olarak tanımlanmıştır. Aristoteles *Poetika* yapıtında, bu sanattan bahsederken (1457b.7-32), bunun bir sözcüğe kendi anlamı dışında bir anlam verilmesi olduğunu belirtir. Bu anlam aktarması dört biçimde olur. 1) Cinsten türe (*genos»eidos*). Burada Homeros'ta geçen (*Odysseia* 1.185) “gemim burada duruyor” tümcesini örnek verir. Verdiği örnekte kullanılan durmak (*histemi*) fiili cinstir, durmanın bir türü olan demir almak (*hormeîn*) yerine kullanılmıştır. 2) Türden cinse (*eidos»genos*). Bunun için yine Homeros'tan “Odysseus sayısız işler başardı” tümcesini örnek verir (*Ilias* 2.272). Burada kullandığı ve Yunancada tek bir sözcükle söylenebilecek en yüksek rakam olan *murios* sıfatı çok anlamına gelen *pollos* sıfatının bir türüdür ve burada onun yerine kullanılmıştır. 3) Türden türe (*eidos»eidos*) Buna Empedokles'te geçen “bakırla ruhunu çekerek” tümcesini örnek verir. Burada bir sıvıyı çekmek anlamına gelen *aruein* fiili kesmek anlamına gelen *temnein* yerine kullanılmıştır. Her ikisi de ortadan kaldırmak anlamına gelen *aphairein* fiilinin bir türüdür. (4) Benzetme, karşılaştırma yoluyla (*kata*

* Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi DTCF Öğretim Üyesi.

to analogon). Bu gruba giren eğretileme örneklerinden biri, yaşlılık ve hayat arasındaki ilişkinin, akşam ve gün arasındaki ilişkiyle karşılaştırılmasıdır. Empedokles'ten verdiği örnek, “yaşlılık hayatın akşamıdır” biçiminde bir eğretileme kullanımıdır. Ancak verilen diğer örnekler de bakıldığında, anlam aktarması olarak Aristoteles'in bahsettiği *metaphora*, günümüzdekinden çok daha geniş bir anlamı, eğretileme yanında düz değişmece (*metonymia*) ve kapsamlamayı (*synekdoche*) da içermektedir. *Tekhne Rhetorike* adlı yapıtında (1405a.8-12), eğretilemenin biçime başka hiçbir sanatın başaramayacağı ölçüde üç nitelik kazandıracağını söyler: Açıklık, çekicilik, farklılık. Ona göre, bu sanatı doğru kullanmayı öğrenmek zordur, daha çok yetenekle ilgilidir. Eğretilemelerin belirttikleri şeyle uyumlu olmasına dikkat edilmelidir.

İÖ 360-280 yılları arasında yaşamış Yunan hatip Phaleronlu Demetrius, *Peri Hermeneias* adlı eserinin 78-88 bölümleri arasında bu sanata ayırmıştır. Ona göre *metaphora*, düzyazıyı çekici ve etkili kılan en önemli unsurdur. Sözcüklerin aynı alandan ve gerçek benzerliğe dayanarak seçilmesi gerekir. Bir şeyleri yöneten komutan, gemi kaptanı ve araba sürücüsü arasındaki ilişkiden yola çıkarak, bir komutana “kent kaptanı” denilmesi gibi (78). Bir *metaphora* çok belirgin olduğunda onu genişletip benzetmeye çevirmek daha iyi ve güvenlidir (80). Bazı kavramlar *metaphora* ile normalde olduğundan daha açık ve daha anlaşılır biçimde ifade edilebilir. Homeros'un *Ilias* destanında (XIII.339) mızrakların çarpıştıkları zaman çıkardıkları o kısık ve sürekli tınıdan yola çıkarak “ürperen savaş” terimini kullanması buna örnektir (82). Göze batmayan, belirgin olmayan *metaphora* en iyisidir (89). Kimi zaman kullanıla kullanıla dile yerleşmiştir. Bu nedenle artık o durumu ifade etmek için normal bir terime gerek kalmamıştır. “Badem gözlü” sözü buna örnektir (87).

İÖ 1. yüzyılda yazılmış, ancak yazarı belli olmayan *Rhetorica ad Herennium* yapıtının IV. kitabında söz ve anlam sanatları aktarılır. Söz sanatları arasında sayılan *metaphora* için Latince *translatio* terimini kullanılır (IV.xiv.45). Bu sanatın belli başlı dört amacı olduğu belirtilir. İfadeye canlılık katmak, kısıklık kazandırmak, açık-saçık, argo ifadelerden kaçınmak ve bir konuyu olduğundan daha önemli göstermek. Her bir amaç için verdiği örnek cümlelerde* fiillerin eğretileme sanatıyla ifade edildiği görülmektedir. Örneğin bir konuyu olduğundan daha büyük gösterme amacıyla kullanılan eğretilmeye verdiği örnekte “*nullius maeror et calamitas istius explere inimicitias et nefariam crudelitatem saturare potuit.*” (Hiçbir acı, hiçbir felaket bu adamın düşmanlığını dindiremedi, o iğrenç zalimliğini doyuramadı.) Buradaki masterlar, (*explere*: doldurmak ve *saturare* doyurmak) gerçek anlamlarından çıkıp yanındaki sözcüklerle birlikte mecaz anlamlarda kullanılmışlardır. Örneklerde farklı olan açık saçık, argo ifadeye yer vermemek için kullanılan eğretilemedir. “*Cuius mater cotidianis nuptiis delectetur.*” (Annesi günlük evliliklerden hoşlanır). Burada kullanılan *cotidianis nuptiis* (günlük evlilik) eğretilemesi, düşüncenin argo sözcük kullanmadan ifade edilmesini sağlamıştır.

* Örnek cümleler ve çevirileri için bkz. Dürüşken Ç. (1996). “Rhetorica Ad Herennium’da Sözcük ve Anlam Sanatları”, Lucerna: Klasik Filoloji Araştırmaları: 12-30

Cicero da *metaphora* için *translatio* terimini kullanır. *De oratore* yapıtında (3.152) bir konuşmacının kelime dağarcığına katkı yaparak, üslubunu güzelleştirip, zenginleştirilebileceği üç tür sözcük olduğunu söyler. Nadir kullanılan sözcükler, yeni sözcükler ve eğretilmeler. Yapıtının 155-165. bölümleri arasında bu konuya ayırmıştır. Cicero'nun bu konudaki görüşleri özetle şöyledir: eğretilmelerin kullanım alanı oldukça geniştir. Giysilerin önceleri ihtiyaçtan, yani soğuktan korunmak amacıyla icat edilip sonradan birer süs ve saygınlık belirtisi olarak kullanılmaya başlaması gibi, eğretilme de önceleri yok-sunluktan ortaya çıkmış, ancak beğenildiği için kullanımı yaygınlaşmıştır. Hatta köylüler bile “kadeh parlatmak” vb. eğretilmeleri kullanır olmuşlardır. Çünkü uygun bir karşılığı bulmanın zor olduğu bir durum, eğretilme yoluyla ifade edildiğinde, anlaşılması istenen durum, bir başkasıyla kurduğu benzerlikten yararlanarak açıklanır (3.155). Bu eğretilmeler, elde olmayan başka bir yerden ödünç alındığı sözcüklerdir (3.156.) Eğretilmeler benzerliğin kısa, tek bir sözcüğe indirgenmiş biçimidir. Bu sözcük sanki kendi yerindeymiş gibi başka bir yere koyulur. Farkına varılırsa beğeni kazanır, öte yandan benzerlik yoksa hoş gitmez, reddedilir (3.157). Bazı durumlarda kısalık (*brevitas*) özelliği de eğretilme yoluyla sağlanır. “*Si telum manu fugit*” (eğer kargı elimden kaçarsa) tümcesinde olduğu gibi. Silahın istem dışı elden çıkmasını, tek bir sözcüğe eğretilme yapmadan daha öz bir biçimde ifade etmek mümkün değildir (3.158). İnsanlar gerçek anlamında kullanılanlara oranla eğretilme sözcükleri daha çok beğenirler. Hatta ifadeye uygun gerçek anlamlı çok sayıda sözcüğün var olduğu durumlarda bile, eğer iyi kurgulanmış bir eğretilme varsa, insanlar bunu tercih etmektedirler (3.159). Bunun nedenleri şu seçeneklerden biri olabilir: a) Belirgin/belli olan şeyleri atlayıp daha zor olanı seçmenin bir zekâ işareti görülmesi, b) dinleyicinin düşüncelerinin yanlış yola girmeden başka bir şeye yönlentmesi, c) bir konunun ve ona benzer ne varsa tümünün tek sözcüklerle ifade edilmesi, d) güzel olması koşuluyla her eğretilmenin doğrudan duyulara, özellikle de en keskin duyular olan görme duyularına yönelmesidir (3.160). Çünkü görme duyusunu kullanan eğretilmeler, diğer duyulara yönelenlere oranla çok daha canlıdır. Fark edip görmemizin mümkün olmadığı şeylerin aklımızın görüş alanına girmesini sağlarlar. Zira yeryüzünde başka durumlarda kullanmamızın mümkün olmadığı, benzetme yapılamayacak yapıda hiçbir söz ya da söz grubu yoktur. Her şeyden benzerlik çıkarılabilir. Bu gerçekten yola çıkarak benzerlik içeren tek bir sözcüğün eğretilme yapılması konuşmaya ışıltı katar. (3.161). Eğretilmede kaçınılması gereken bazı şeyler vardır. Bunlardan ilki benzerlik bulunmamasıdır (3.162). İkinci olarak benzetmenin zorlama olmamasına dikkat edilmelidir. Çünkü aklımız duyduklarımızdan çok gördüklerimize daha kolay meyler. Eğretilme kullanımının belki de en üstün, en güzel biçimi doğrudan duyularımıza yönelmesidir. Bunun dışında benzetmenin akıllara getirebileceği her tür çirkinlikten sakınılmalıdır (3.163). Örneğin Africanus'un ölümünden “devleti iğdiş etti” (*castratam rem publicam*) diye bahsedilmesi ya da Glaucia'ya “senatonun safrası” (*stercus* curiae*) denmesi arzu edilir bir kullanım değildir. Burada her ne kadar benzerlik olsa da, her iki kullanımda da benzerlik, çirkin bir durumu ifade etmektedir. Büyütme amaçlı ya da kü-

* Latince metinde geçen *stercus* “dışkı” anlamına gelmektedir. Ancak Türkçede istenmeyen, yük olan şey için kullanılan “safra” sözcüğü daha uygun düşmektedir.

çültme amaçlı eğretilene kullanımından da kaçınılmalıdır*. Ayrıca eğretilenin yerine kullanılan sözcükten daha dar anlamlı bir sözcük olması da arzu edilen bir şey değildir (3.164). Kullanılacak olan eğretilenin biraz sert olduğu düşünülüyorsa, onu bir giriş sözcüğüyle yumuşatmak mümkündür. Örneğin eski zamanlarda biri çıkıp da “Marcus Cato öldüğünde senato yetim kaldı” derse, bu biraz sert bir ifade olabilir. Bunun yerine “bence senato yetim kaldı” dediği takdirde eğretilene bir nebze olsun yumuşayacaktır. Cicero eğretilene hakkındaki sözlerini şu güzel tanımla bitirir (3.165):

“..etenim verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non inrupisse, atque ut precario, non vi, venisse videatur.”

“Kısacası, eğretilene biraz utangaç olmalıdır, öyle ki sanki kendisine ait olmayan bir yere zorla girmemiş, ama yerleştirilmiş gibi, oraya silah zoruyla değil, ricayla gelmiş gibi görünmelidir.”

İS 1. yüzyılda yaşamış olan Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoriae* adlı eserinde, eğretilmeyi söz sanatları içinde en çok kullanılanı ve en güzeli olarak niteleyen ve örnekler verir (8.6.4-18)**. Ona göre, eğitimsiz insanların bile farkında olmadan kullandığı doğal bir sanat olan eğretilene, bir konuşmayı farklı kılar ve güzelleştirir. Doğru kullanıldığında sıradan olması ve beğenilmemesi mümkün değildir. Sözcüklerin değişmesi ve ödünç alınması dile zenginlik katar. Bir durumu ifade ederken, onu anlaşılır kılmaya ve süslü bir biçimde aktarmaya yarar. Bu iki amaca ulaşmayan eğretileneler başarısızdır. Süsleme konusunda çok başarılı bulunduğu eğretileneler için Cicero'nun Milo savunmasından örnekler verir. Bunlar, Cicero'nun 34. ve 35. bölümlerde bölümde ezeli düşmanı Clodius için kullandığı “*fontem gloriae*” (saygınlık kaynağı-pınarı) ve “*segetem ac materiem suae gloriae*” (saygınlık tarlası (kaynağı) ve aracı) ifadeleridir. Bununla birlikte Quintilianus yapıtının başka bir yerinde zorlama eğretilenelere konuşmanın giriş kısmında yer verilmemesi gerektiğini belirtir (IV.i.58).

Eskiçağ yazarlarının eğretilenin tanımı ve amacına ilişkin yazdıklarına değindikten sonra çalışmanın ana konusuna, yani Cicero'nun denizcilik alanından sözcükleri başka alana aktarmasına geçebiliriz. Devlet yönetiminde, siyasal yaşamda, toplum içinde kargaşa olan zamanlar, çoğu zaman doğa olayı olan fırtına, sert rüzgâr, sel sözcüğünün eğretilene olarak bu alana aktarılmasıyla tanımlanır. Cicero'nun bu alanda en sevdiği sözcüklerden biri, gerçek anlamı fırtına, kasırga olan *procella*, diğeri ise gerçek anlamı zaman, hava, mevsim olan *tempestas* sözcüğüdür. Bazı eserlerinde Cicero'nun yalnızca *procella* sözcüğünü kullandığı görülür: Örneğin Catilina söylevinde (4.4): “*Quare, patres conscripti, incumbite ad salutem rei publicae, circumspicite omnes procellas, quae independent*”**** ya da Sicilya valisi Verres'i suçladığı konuşmasında (1.3.8): “*quoniam cri-*

* Cicero burada *Rhetorica ad Herennium*'un yazarından farklı bir görüş dile getirmektedir.

** Fabius Quintilianus'un *Institutiones Oratoriae* eserinde geçtiği biçimiyle *metaphora*'nın kullanım amaçları, yapılışı ve Romalı ozanlardan örnekler için bkz. Telatar, F. (2007). “Metaphora ve Metonymia'nın Latincedeki Tanımı ve Kullanımları”, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, sayı 125: 75-83.

*** “Bu nedenle, sayın senatörler, kendinizi devletin esenliğine adayın, onu tehdit edebilecek her türlü fırtınaya karşı çevrenize dikkatle bakın.”

minum vim subterfugere nullo modo poterat, procellam temporis devitaret.” Bazılarında ise yalnızca *tempestatas* sözcüğüne yer vermiştir. Örneğin, “*ego numquam timui, cum in illa rei publicae tempestate versarer.*”^{***} Aşağı yukarı aynı eğretileme başka bir söylevde de görülmektedir (*Pro Plancio* 86): “*...quae fuerit in re publica tempestatas illa quis nescit?*”^{***} Bu iki sözcük Cicero’nun eserlerinde genelde birlikte kullanılmaktadır. Örneğin sürgüne gitmesinden önce kendisini uyarın İÖ 60 yılı *consul*’ü Metellus Celer’in sözlerini aktardığı bir eserinde (*Pro Caelio* 59): “*...quanta impenderet procella mihi, quanta tempestatas civitati.*”^{****} Bu ikili eğretileme *De Haruspicum Responsis* adlı yapıtında da görülmektedir (4): “*Tum, inquam, tum vidi ac multo ante prospexi quanta tempestatas excitaretur, quanta impenderet procella rei publicae.*”^{*****} Anlatımı daha da etkili kılmak istediğinde bu ikili eğretilemenin yanına bir üçüncüsünü de eklemiştir. Örneğin Milo savunmasında, müvekkilinin de Cato ile benzer bir süreçten geçmesi gerektiğini aktarırken, siyasal ortamın yıkıcı etkilerini ifade etmek için sıkça kullandığı fırtına ve sert rüzgâr eğretilmelerine, seli de eklemiştir (*Mil.*5): “*Equidem ceteras tempestatas et procellas in illis dum taxat fluctibus contionum semper putavi Miloni esse subeundas...*”^{*****} Bu örneklerden anlaşılabilirce üzere, gerçek anlamları doğa olaylarını ifade eden sözcükler, bunun dışına çıkartılarak, mecaz olarak devleti ya da bireyleri tehdit eden siyasal olaylar ve ortamın bozukluğunu aktarmak için kullanılmıştır. Quintilianus eserinde, Cicero’nun bu tümcesini karma *allegoria* sanatına örnek göstermiştir (8.6.48). Çünkü *tempestatas* ve *procella* sözcüklerinin bulunduğu tümcede aktarıldıkları alanı çağrıştıracak hiçbir sözcük yoktur. Ancak *fluctibus* sözcüğünün yer aldığı tümcede, aktarıldığı alan olan halk toplantısı (*contio*) sözcüğüne de yer verilmiştir. Quintilianus’un bu cümleyi başka bir sanat olan *allegoria* olarak adlandırmasına karşın, çalışmamızda örnek olarak bu tür cümlelere yer vermemizin nedeni, Cicero’nun *Orator* yapıtında (94) açıkladığı şu düşüncedir: “Çok sayıda eğretileme birbiri ardına sıralandığında, başka bir konuşma biçimi ortaya çıkar. Dolayısıyla Yunanlar bu türe *allegoria* derler. İsim bakımından haklıdır, ancak bunların hepsine *metaphora* diyen Aristoteles’in tanımı daha iyidir.”

Bir duygunun şiddetini ifade etmek için genelde ateş ile ilgili sözcüklere eğretileme olarak yer veren Cicero’da farklı bir kullanım dikkati çekmektedir. *Tempestatas* ve *procella* sözcüklerini kıskançlık, gözden düşme duygularını ifade eden *invidia* sözcüğüyle birlikte kullanmıştır. Türkçedeki “öfke seli” deyimindeki gibi çoğunlukla bu duygunun yoğunluğunu ifade etmiştir. Catilina söylevinde olduğu gibi (1.22): “*Tametsi video, ... quantatempestatasinvidiaenobisimpendeat*”^{*****} ya da üveybabasını zehirlemekle suçlanan atlı sınıfı üyesi Cluentius’u savunduğu konuşmasındaki gibi: (*Pro Cluentio* 94): “*...tem-*

* “Çünkü suçlamaların gücünden kurtulması mümkün değildi, ancak dönemin sert rüzgârlarından sakınabilirdi.”

** “Devletin o fırtınalı döneminde oraya buraya savrulurken, asla korkuya kapılmadım.”

*** “Devlette nasıl bir fırtına olduğunu kim bilmiyordu?”

**** “Beni ne kadar sert rüzgârların tehdit ettiğini, toplumun ne kadar büyük fırtına ile yüz yüze olduğunu söylüyordu.”

***** “O zaman konuştum, işte o zaman fark ettim ve ne kadar büyük bir fırtınanın koparılmak üzere olduğunu, sert rüzgârların devleti tehdit ettiğini çok önceden gördüm”

***** “Gerçekten, Milo’nun diğer fırtınaları ve sert esen rüzgârları aşması ya da en azından halk toplantılarının oluşturduğu dalgalara dayanması gerektiğini düşünmüştür.”

***** “Ne büyük bir kıskançlık rüzgârının bizi tehdit ettiğini görsem de...”

pus hoc tranquillum atque placatum, illud omnibus invidiae tempestatibus concitatum.”^{*} Aynı savunmanın devamında kıskançlık yoğunluğunu betimlemek için *tempestas* yerine *procella* sözcüğünü eğretilime olarak kullanmıştır (Cluen.153): “...vitam illam tranquillam et quietam, remotam a *procellis invidiarum* et huiusce modi iudiciorum sequi maluisse.”^{**} Piso söylevinde (89) ise *tempestas* sözcüğü duygu yoğunluğunu ifade etmek için değil, sürekli yakınmaları dinlemenin bıktırıcı ve yıkıcı etkisini betimlemek amacıyla kullanılmıştır: “...quod, cum concursum plorantium ac *tempestatem querellarum ferre non posses, in oppidum devium Beroeam profugisti?*”^{***} Son olarak fırtınanın yıkıcı etkisiyle, kişilerin belirli konulardaki zarar verici etkisi benzetilerek kişiler için *tempestas* sözcüğüne yer verdiği görülmektedir. Örneğin siyasal alandaki azılı rakibi P. Clodius için hastalık, çılgınlık gibi eğretilimelerin yanında, onun toplumdaki yıkıcı etkisini dinleyicinin zihninde canlandırmak için kullandığı “*tempestatem rei publicae*”^{****} eğretilmesi de dikkat çekicidir (In Vatinius 33). Aynı Clodius için, sürgüne gittikten sonra kamulaştırılan evini geri almak için rahip kurulu önünde kendini savunduğu *De Domo Sua* yapıtında (137), şunları söyler: “*tu, procella patriae, turbo ac tempestas pacis atque otii*...”^{*****} Burada Cicero’nun fırtına, kasırğa ve hortum sözcüklerini rakibini tanımlamak için kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte tümcede görüleceği üzere *turbo* sözcüğü de denizcilik alanından siyasal yaşama aktarılan sözcüklerden biridir. Denizcilik alanındaki gerçek anlamı hortum, kasırğa olan bu sözcük siyasal yaşama aktarıldığında devleti tehdit eden yıkıma sürükleyecek unsurlar yerine kullanılmıştır. Örneğin Sestius savunmasında bu unsur İÖ 58 yılı consul’leri Gabinius ve Piso’dur (*Pro Sestio* 25): “...*illi soli essent praeter furiosum illum tribunum duo rei publicae turbines*”^{*****} Cicero’nun *turbines* ve *tribunus* arasında sözcük oyunu (*paronomasia*) da yaptığı bu tümcede kasırğa anlamına gelen *turbines* sözcüğü eğretilimdir. Kasırğanın denizde yarattığı etki ile ikisinin devlette yaratacağı etki karşılaştırılmaktadır. Piso savunmasında ise kendisini siper ettiği devleti tehdit eden siyasi girdaplardır (In Pisonem 20): “*qui in maximis turbinihus ... gubernassem*”^{*****} Bu tümcede de *turbo* sözcüğü gerçek anlamı dışında, devletin karşılaştığı son derece büyük tehlike yerine kullanılarak eğretilime sanatını oluşturmaktadır. *Turbo* sözcüğünün eğretilime olarak kullanımına ilişkin Cicero’da belirleyebildiğimiz örnekler bunlardır. Öte yandan *procella*, özellikle de *tempestas* sözcüğünün Cicero’da kullanımı çok yaygındır. Belirlediklerimiz şunlardır:

Tempestas: *Epistuale ad Familiares* 4.3.1, 9.6.4; *ad Atticum* 7.13.2; 8.3.2, 9.9.4, 10.4.5; *Pro Plancio* 11, 13, 94 ve 96; *Pro Balbo* 61; *De Domo Sua* 11, 68, 108; *Pro Cluentio* 96, 138; *Pro Sulla* 40, 59; *Pro Murena* 4, 36, 81; *De Re Publica* 1.1, 1.7, 2.11, *Pro*

* “[çinde bulunduğumuz dönem sakin ve dingin, ancak o her tür kıskançlık rüzgârının bir araya geldiği bir zamandı.”

** “Huzurlu ve dingin, kıskançlık fırtınalarından ve bu tür yargılamalardan uzak bir yaşamı yeğlediklerini [söyl-ediler].”

*** “Ricacıların başına üşüşmesine ve şikâyet dalgasına katlanamadığında, niçin yol üzerinde olmayan Beroea kasabasına kaçtın?”

**** Kelimesi kelimesine “devleti tehdit eden kasırğa” anlamındaki bu eğretilime, Türkçeye “devletin başının belası” olarak aktarılabilir.

***** “Sen, bu vatanın baş belası, barışı ve huzuru tehdit eden bir kasırğa ve fırtına olan sen”

***** “o çılgın halk temsilcisi dışında onlar tek başlarına devletin iki kasırğasıydı.”

***** “En büyük kasırğalarda dümendeki kişi olarak”

Sestio 20, 46, 61, 73 101, 138, 140; *In Catilinam* 2.15; *Tusculanae Disputationes* 5.2.5; *Philippicae* 7.7, 10.11; *In Verrem* 1.96, 2.2.91; *De Provinciis Consularibus* 18, 43; *Pro Ligario* 34; *Pro Caelio* 79. **Procella**: *De Domo Sua* 24; *In Pisonem* 21.

Denizcilik alanından alınan ve Cicero'nun eğretileme haznesinde hatırı sayılır bir yer tutan kelimelerden biri de *fluctus* sözcüğüdür. Gerçek anlamı dalga olan bu sözcüğün tıpkı *tempestas* ve *procella* gibi çoğunlukla siyasal yaşama aktarıldığı görülmektedir. Denizdeki dalgaların yıkıcılığı nedeniyle oluşturduğu tehlike, insanı sarsan etkisi ile siyasal yaşamın sarsıntıları ve tehlikeleri arasında ilişki kurularak yapılan bir eğretilemedir. Fırtına ve kasırga eğretilmelerini açıklarken Milo savunmasından (5) verdiğimiz örnekte, dalga sözcüğü halk toplantılarının yıkıcı etkisini açıklamak için yer verilmişti. Zira aynı söylevde, halk toplantısı sonucu galeyana gelen halkın meclis binasını nasıl ateşe verdiği ya da mahkemenin yapılacağı gün nasıl kargaşa çıkardıkları da aktarılmaktadır. Bu yıkıcı etkiyi durdurmanın ne kadar zor olduğunu Cicero *Pro Flacco* söylevinde (57) yine *fluctus* eğretilmesiyle şöyle açıklar:

“*hic, in hac gravissima et moderatissima civitate, cum est forum plenum iudiciorum, plenum magistratum, plenum optimorum virorum et civium, cum speculatur atque obidet rostra vindex temeritatis et moderatrix officii curia, tamen quantos fluctus excitari contionum videtis!*”

“Burada, bu önemli ve itidal sahibi toplumda bile, forum, kurulan mahkemelerle, yöneticilerle, son derece seçkin insanlarla ve yurttaşlarla doluyken, üstelik düşüncesizce hareket edenleri cezalandıran, görevleri denetleyen Senato binası, *rostra**'yı kuşatıp gözetlediği halde, yine de halk toplantılarının ne büyük dalgalar yarattığını görüyorsunuz.”

Cicero, kendi deyimiyle *consul* olarak görev yaptıktan sonra bile, tüm zamanını halk toplantılarının yarattığı bu dalgalarla mücadele etmeye ayırmış (*obiecimus eis fluctibus*), bu dalgaların kendi üzerine çekerek toplumu felaketten kurtarmıştır (*De Oratore* 1.3). Öte yandan dostu olan halk temsilcisi Sestius lehine yaptığı konuşmada (7), devlete yönelik bir dalga nedeniyle Sestius'un sürgüne gittiğini (*fluctibus rei publicae expulsus*) söylemiştir. Devlete yönelik bir dalgadır bu, zira aynı söylevin 99. bölümünde bazı başbozukların kendilerine bir elebaşı, heveslerini ve kusurlarını kavrayan liderler bulduklarında, devlette huzursuzluk yarattığını belirtmiştir (*in re publica fluctus excitantur*). Cicero burada örnek verilen cümlelerin hepsinde gerçek anlamı denizdeki dalga olan *fluctus* sözcüğünü eğretileme olarak kullanmıştır. Öte yandan Latince dalga anlamına gelen unda sözcüğünü *fluctus* kadar yoğun kullanmadığı görülmektedir. *De Re Publica* eserinde, Marcus Porcius Cato'nun, yaşlılığında evinde sakince ve huzur içinde yaşamak yerine, toplumdaki karmaşaya göğüs germeyi yeğlediğini aktarırken, dalga için (*unda*) sözcüğünü eğretileme olarak kullanmayı yeğlemiştir (1.1): “*cum cogeret eum necessitas nulla, in his undis et tempestatibus ad summam senectutem maluit iactari quam in illa*

* Halk meclisi toplantılarında temsilcinin konuşma yaptığı kürsü.

tranquillitate atque otio iucundissime vivere.”^{*} Dostu Plancius’u savunduğu konuşmada seçimlerde insan davranışını dalgaya hatta gelgite benzetirken unda sözcüğünü kullanmıştır (*Pro Plancio* 15): “*Si campus atque illae undae comitiorum, ut mare profundum et immensum, sic effervescunt quodam quasi aestu ut ad alios accedant, ab aliis autem recedant*”^{***}. Cicero’nun *fluctus* sözcüğüne eğretileme olarak yer verdiği diğer yapıtları şunlardır:

Fluctus: *Epistulae ad Quintum* 1.1.4; *Ad Atticum* 1.18.8, 7.11.3, 8.3.5; *Ad Familiares* 9.16.6; *Pro Sestio* 20 ve 73; *In Pisonem* 20 ve 72; *Pro Flacco* 63; *De Provinciis Consularibus* 39; *De Haruspicum Responsis* 48; *Philippicae* 13.20.

Denizde dalga anlamına gelen sözcüklerin yanı sıra gelgit, denizin kabarması anlamına gelen *aestus* sözcüğüne de kısaca değinelim. Denizcilik alanındaki gelgit ve denizin kabarması ile insanın zihin durumu arasında benzerlik kurulmuştur. Dolayısıyla bu sözcük insanın zihin durumunu açıklamak için aktarıldığında bir duygunun, düşüncenin içine çekilmeyi, kapılmayı belirtir. Örneğin *Brutus* eserinde (282), iyi eğitim görmüş, son derece umut vadeden bir genç olarak tanıttığı P. Licinius Crassus’un askeri kariyeri tercih etmesinden bahsederken: “*Sed hunc quoque absorbit aestus quidam insolitae adulescentibus gloriae.*” (Ancak gençlere hiç uymayan, şöhret tutkusunun yarattığı gelgit onu da içine çekti.) Bu tümcede geçen ve Türkçeye aktarırken birkaç sözcükle açıklamak zorunda kaldığımız *aestus gloriae* eğretilemesi bir gencin içinde kabaran, büyüyen ünlü olma, şan, şeref ve şöhrete ulaşma duygusunu iki sözcükle ifade etmeyi başarmıştır. Eğretilemenin ifadede kısalık sağlamasına güzel bir örnektir. *De Legibus* eserindeki *aestus consuetudinis* eğretilemesi ise alışkanlığın zihinde yarattığı tereddüt ve şaşkınlığı ifade etmektedir. Buradaki *aestus* eğretilemesini Türkçeye gelgit yerine girdap sözcüğünü kullanarak aktarmak daha uygun görünmektedir (2.9): “*Sed antequam ad populares leges venias, vim istius caelestis legis explana si placet, ne aestus nos consuetudinis absorbeat et ad sermonis morem usitati trahat.*”^{****} Cicero’nun *De Oratore* yapıtında (3.145), konuşma biçeminde süslülük ve uygunluk konusundan bahsederken yer verdiği *aestus* eğretilemesi, insanın düşüncelere dalıp gitmesini ifade etmek için kullanılmıştır: “*quo cum ingressus esses, repente te quasi quidam aestus ingenii tui procul a terra abripuit atque in altum a conspectu paene omnium abstraxit.*”^{****} *Aestus* sözcüğünün aktarıldığı alanlardan biri de siyasal yaşamdır. Yukarıda *unda* (dalga) sözcüğünü açıklarken değindiğimiz örnekteki gibi, insanların seçim sırasındaki karar değişikliklerini ifade etmek için kullanılmıştır. Quintilianus’un eserinde karma *allegoria* olarak sınıflandırdığı şu tümce de örnek verilebilir (*Pro Murena* 35): “*quod fretum, quem Euripum, tot motus,*

* “Herhangi bir mecburiyeti olmamasına karşın, sakinçe ve huzur içinde son derece tatlı bir yaşam sürmektense, yaşlılığının sonuna değin bu dalgalara ve fırtınalara göğüs germeyi yeğledi.”

** “Eğer seçim meydanı ve o seçim dalgası, gelgitle kabarıp alçalan uçsuz bucaksız derin deniz gibi, insanları bir o partiye bir bu partiye yöneltiyorsa...”

*** “ancak halka ilişkin yasalara geçmeden önce, ilahi dediğin yasanın gücünü lütfen açıkla ki, alışanlık girdabına kapılıp, gündelik konuşma geleneğine sürüklenmeyelim.”

**** “O konuya girince, zihnin sanki gelgite yakalanmış gibi, seni aniden yeryüzünden alıp uzaklara götürdü ve gözlerden uzak derin bir denize sürükledi.”

*tantas, tam varias habere creditis agitationes, commutationes, fluctus, quantas perturbationes et quantos aestus habet ratio comitiorum? ”**

Denizcilik alanından gelen eğretilmelerden biri de denizde her şeyi yutan girdap ve denizin dibini, dipsiz kuyuyu ifade eden *gurges* ve *vorago* sözcükleridir. Cicero'nun genellikle bir arada yer verdiği bu sözcükler, insanlarla ilgili kullanıldığında o kişinin herhangi bir konudaki savurganlığını ifade etmektedir. Örneğin Sestius savunmasında *consul* olduğu dönemde mücadele ettiğini belirttiği (111): “*Quid? tu meo periculo, gurges ac vorago patrimonii, helluabare...? ” Philippicae* adlı eserinde (11.10), Antonius'un yanında gördüğü kardeşi hakkında konuşurken de aynı eğretilmeye yer verir: “*primum Lucium fratrem....., quem gurgitem, quam voraginem!*”**** *De domo Sua* eserinde P. Clodius'a seslenirken *gurges* sözcüğünü, girdabın o her şeyi yutan anlamına daha yakın bir biçimde kullanır (124): “*cur ille gurges, helluatus tecum simul rei publicae sanguine...*”***** Sicilya valisi Verres'e karşı yaptığı konuşmada (2.3.23) ise sözbilimin önemli bir yapıtaşı olan karakter ve yaşam biçimini betimlerken kullanır. Burada Verres'in önemli adamı Apronius'u tarif etmektedir: “*immensa aliqua vorago est aut gurges vitiorum turpitudinumque omnium.*”***** Burada kullandığı *vorago* ve *gurges* eğretilmeleri, Apronius'un günah ve suç sayılabilecek davranışları hiç çekinmeden, savurgan bir biçimde sergilediğidir. Denizde karşılaşılan güçlükler arasında gemiyi batma tehlikesiyle karşı karşıya bırakacak kayalıklar da bulunmaktadır. Latince denizdeki kayalık, kaya çıkıntısı, resif anlamına gelen *scopulus* sözcüğü başka alana aktarıldığında, bu benzerlik nedeniyle gerçek anlamı dışında tehlikeyi, güçlüğü ifade etmiştir. Örneğin Caelius savunmasında (51) bu güçlük üzerinde konuşulan konulardır: “*Sed quoniam emersisse iam e vadis et scopulos praetervecta videtur oratio mea, perfacilis mihi reliquus cursus ostenditur.*”***** Burada sığ su anlamına gelen *vadum* ve *scopulus* sözcükleri Cicero'nun üzerinde konuşmuş olduğu konuların zorluğunu ifade etmek için kullandığı eğretilmelerdir. Piso söylevinde ise devlet gemisi için tehlike ve tehdit İÖ 58 yılı *consul*'leri Gabinius ve Piso'dur (*In Pisonem* 41): “*...vos, geminae voragines scopulique rei publicae...*”***** Bu tümcede de girdap ve resifin bir gemi için oluşturduğu tehdit ile iki *consul*'ün devlet için ne kadar tehlikeli oldukları arasında benzerlik kurulmuş, gemi için tehdit olarak görülen unsurlar doğrudan kişilerin yerine kullanılmıştır. Bu sözcükler gerçek anlamları dışında Cicero'nun şu yapıtlarında da görülmektedirler:

Vorago: *In Pisonem* 41; *De Oratore* 3.163

Gurges: *In Pisonem* 41 ve 42 (*ingurgitare*); *Pro Sestio* 93; *De Oratore* 2.224; *Philippicae* 2.65 (*ingurgitare*)

Scopulus: *Pro Rabirio* 25; *Divinatio in Caecilium* 35 (*scopulosus*); *Pro Tullio* 33; *De Oratore* 3.163

* Seçimlerin kargaşası ve gelgitleri hesaba katıldığında, onunki gibi bir arbedenin o denli büyük ve çeşitli çalkantıların, değişimlerin ve dalgaların yaşandığı bir boğaz, bir kanal olduğuna inanıyor musun?

** “Ne yani? Seni müsrif, seni mirasyedi! Ben risk altındayken iştahın kabardı değil mi?”

*** Öncelikle kardeşi Lucius... aman tanrım ne müsrif bir adam, nasıl bir mirasyedi!”

**** “O müsrif niçin senin yanında devletin kanyla beslenmeye doymadı...”

***** “Devasa bir girdaptır o adam ya da her türden günahta, çirkinlikte müsriftir.”

***** “Öte yandan konuşmam sığ sulardan kurtulmuş, sarp kayalıkları başarıyla aşmış gördüğü için, kalan yol bence daha kolay.”

***** “Devleti için bir girdap, sarp kayalık kadar tehlikeli olan siz...”

Denizcilik alanından siyasal alana aktarılan sözcükler arasında en yaygın olanı hemen hemen her dilde ve kültürde kendine yer edinen gemi-devlet ilişkisidir. Latin edebiyatında bu eğretileninin en güzel örneklerinden biri ozan Q.Horatius Flaccus'un *ode*'sidir (I.14)*. Cicero, zorlukların ortasında kalan devlet ile fırtınalı bir denizdeki gemi arasındaki benzerlikten yola çıkarak gemi sözcüğünü gerçek anlamı dışında devlet için kullanmıştır. Örneğin İÖ 56 yılında halk temsilcisi Publius Sestius'u savunduğu konuşmasında denizcilik alanından gelen birçok eğretileninin yanında gemi sözcüğünü de kullanır (*Pro Sestio* 46)**: “*Cum vero in hanc rei publicae navem, ereptis senatui gubernaculis fluitantem in alto tempestatibus seditionum ac discordiarum.*”*** İÖ 59 yılında dostu Atticus'a yazdığı bir mektupta devlette rol almak için çok istekli olduğunu söylerken yine aynı eğretilenini kullanır (*Epistulae ad Atticum* 2.7.4): “*quod iam pridem gubernare me taedebat, ...; nunc vero cum cogar exire de navi non abiectis sed ereptis gubernaculis, cupio istorum naufragia ex terra intueri.*”**** Denizcilik kaynaklı eğretilmelerle dolu olan bu cümlede dümeni elinde tutmak, devlet yönetimine yön vermek yerine, gemiden inmek, yönetimden ayrılmak yerine, enkaz haline gelmek ise yönetimi elinden alanların başarısız olmaları yerine kullanılan eğretilmelerdir. Bu tümcede geçen ve gerçek anlamı gemi enkazı olan *naufragium* sözcüğünün eğretilme olarak aktarıldığı alanlar daha geniştir. Ancak aktarıldığı alanların hemen hemen tamamında, gemi enkazının harap ve yıkık-dökük durumunun, aktarılan nesne ya da kişiyle özdeşleştiği görülmektedir. Başka bir deyişle dinleyicinin-okuyucunun zihninde canlanması istenen etki böyledir. Örneğin İÖ 57-56 yıllarındaki gergin siyasal ortamdan, toplumun bölünmüşlüğünden bahsederken yaptığı enkaz eğretilmesi toplumun içinde bulunduğu ruhsal çöküşü ifade etmektedir (*In Pisonem* 9): “*... verbo numquam significaris sententiam tuam tantis in naufragiis civitatis.*”***** *De Domo Sua* konuşmasında ise (129), P. Clodius'un halk temsilciliğinin devleti enkaza çevirdiğini ifade etmek için yine *naufragium* sözcüğünü eğretilme olarak kullanmıştır: “*quod si tibi tum in illo rei publicae naufragio omnia in mentem venire potuissent*”***** *Orationes Philippicae* eserinde, Antonius'u suçlarken denizcilik alanından gelen *naufragium* ve *gubernare* sözcüklerini bir arada kullanır (*Philippicae* 2.92): “*Constituta res publica videbatur aliis, mihi vero nullo modo, qui omnia te gubernante naufragia metuebam.*”*****

Gemi enkazı anlamına gelen *naufragium* sözcüğünün eğretilme olarak aktarıldığı diğer bir alan da kişilerin finansal durumudur. Malını-mülkünü, aile servetini ya da baba mirasını kaybeden kişiler ile deniz kazasında her şeyini yitirenler arasında kurulan ben-

* Bu güzel ode'nin çevirisi ve yorumları için bkz. Uzel,T.(1994). *İambus'lar, lirik şiirler, satura'lar, mektup'lar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

** Sestius savunmasındaki gemi-devlet eğretilmesi hakkında detaylı bilgi için bkz. May, J M. (1980) “The image of the ship of state in Cicero's pro Sestio” *Maia* NS 3: 259-264

***“Şüphesiz senato dümeninden alındıktan sonra, anlaşmazlık ve ayaklanmaların yarattığı fırtınalar nedeniyle derin denizde bir aşağı bir yukarı batmadan yüzmeye çalışan şu devlet gemisine...”

**** “Artık dümeni elimde tutmaktan yoruluyordum..., oysa şu anda, dümen isteğim dışında elimden alındığı için gemiden inmek zorunda kalınca,tek isteğim onların enkaz haline gelmelerini karardan seyretmek.”

***** Toplumun berbat bir enkaza döndüğü bu durumda senin düşünceni açıklayacak tek bir sözcük asla bulunamazdı

***** “Mademki, devletin enkaza döndüğü o dönemdeki her şeyi hatırlamak mümkün...”

***** “Diğerleri devlet kuruldu zannediyordu, ama bana hiç de öyle gelmiyordu çünkü sen dümendeyken, her şeyin enkaza dönmesinden korkuyordum.”

zerlikten yola çıkarak *naufragium* sözcüğü servetini yitirenlerin harap durumunu belirtmek için kullanılır. Örneğin Cicero'nun ilk söylevleri arasında yer alan Amerialı Roscius savunmasında, diktatör Sulla'nın komutanı Chrysogonus'u, bu köylü çocuğun mirasına el koymakla suçlarken şöyle demiştir (*Pro Roscio Amerino* 147): “*Nisi hoc indignum putas, quod vestitum sedere in iudicio vides quem tu e patrimonio tamquam e naufragio nudum expulisti.*” Burada *naufragium* sözcüğünün kullanımını tam bir eğretilenim olarak adlandırmak zordur. Ancak iki alan arasındaki benzerliği açık bir biçimde ortaya koyması bakımından güzel bir örnektir. Öte yandan Verres'e karşı verdiği söylevdeki şu eğretilenim daha belirgindir (2.5.131): “*nihil est quod multorum naufragia fortunae colligas.*”^{***} Sürgünden dönmesi için çok çaba harcayan P. Lentulus Spinther'e yazdığı mektupta, sürgün döneminde başına gelenleri aktarırken, aynı eğretilenime kendi aile serveti için de kullanmıştır (*Epistulae ad Familiares* 1.9.5): “*...in iis ipsis rebus, quae quamquam erant mihi propter rei familiaris naufragia necessariae, tamen a me minimi putabantur.*”^{****} Söylevlerinden bazılarında başkalarının başına gelen felaketi açıklamak için yer verdiği *naufragium* sözcüğü, bu cümlede sürgününde evine el konulmasının, işlerinin bozulmasının kendi üzerinde yarattığı etkiyi ifade etmektedir. Cicero, gemi ve gemi enkazı eğretilenimine şu yapıtlarında da yer vermiştir:

Navis: *Epistulae ad Atticum* 7.3.5, 15.11.3 (*navigium*), ; *De Domo Sua* 24, *In Pisonem* 20, *Pro Balbo* 61 (*navigium*), *Pro Rabirio* 25

Naufragium: *De Provinciis Consularibus* 7; *De Inventione* 1.4, *Tusculanae Disputationes* 5.9.25, *Epistulae ad Familiares* 4.13.2, 13.5.2, 16.27.1, *In Verrem* 2.5.98, *Philippicae* 11.36, 12.9, 13.3 *Pro Sulla* 14.41 (*naufragus*), *In Catilinam* 1.30 ve 2.24; *De Re Publica* 1.28; *Epistulae ad Atticum* 3.15.7; *Pro Sestio* 15; *Pro Rabirio* 25, *De Domo Sua* 137.

Devlet yönetimi ile gemi dümeni arasındaki benzerlikten yola çıkarak gerçek anlamı dümen olan *gubernaculum* ve dümeni kullanma olan *gubernatio* sözcükleri de siyasal yaşama aktarılan eğretilenimlerdir.^{****} Bu alanda devlet yönetimini ifade etmişlerdir. Örneğin Cicero'nun Antonius'a karşı verdiği söylevlerden birinde (*Philippicae* 2.113): “*Habet populus Romanus, ad quos gubernacula rei publicae deferat.*”^{*****} Ya da ilk söylevlerinden olan Roscius Amerinus savunmasında (51): *homines qui omni tempore ad gubernacula rei publicae sedere debebant tamen in agris quoque colendis aliquantum operae temporisque consumpserint.*^{*****} Evini geri almak için mücadele ettiği *De Domo Sua* söylevinde (130): “*Tempus illud erat tranquillum et in libertate populi et gubernatione positum*

* “Tıpkı bir gemi enkazını yağmalar gibi baba mirasını soyup soğana çevirdiğin şu adamı burada mahkemede giyinmiş bir biçimde görmenin seni öfkelenendirdiğini düşünüyorsan o başka.”

** Başkalarına ait enkazları toplamanla ilgili bir şey yok”

*** “Her ne kadar aile servetimin enkaza dönmesi nedeniyle benim için zorunlu olsa da, yine de hiç önem vermediğim o konularda...”

**** Bkz. Wood (1988). *Cicero's Social and Political Thought*. Berkeley: University of California Press: s.133

***** “Roma halkının devletin dümenini teslim edeceği kişiler vardır.”

***** “Her an devletin dümeninde oturması gerektiği halde, yine de toprakla uğraşmak için az da olsa zaman ve çaba harcamış olan insanlar”

senatus.”^{*} Fırtınada gemiye yön vermek ve zor zamanlarda devleti yönetmek arasında kurulan benzerlikten yola çıkarak gerçek anlamı gemiye yön vermek olan *gubernare* fiili devleti yönetmek yerine kullanılmıştır: Örneğin *De Re Publica* (3.47) : “*si enim sapientia est quae gubernet rem publicam*”^{***} ya da *De Officiis* yapıtındaki gibi (2.74) “*omnes, qui rem publicam gubernabunt.*”^{****} Gubernare fiili devlet yönetimi dışında pek çok alanda da yön vermek anlamında kullanılmıştır. Örneğin *De Finibus* eserinde (2.43) yaşamına yön vermek (*vita gubernari*) ya da dostu Atticus’a yazdığı bir mektuptaki gibi (6.1.2) evi çekip çevirmek (*domus gubernatur*) biçiminde yer verilmiştir.

Gemiye yön veren serdümen, kılavuz anlamına gelen *gubernator* sözcüğü de benzerlik nedeniyle denizcilik alanından ödünç alınıp diğer alanlara aktarılan sözcüklerden biridir. Bu benzerlik devlete yön veren kişi ile görüldüğünde, yönetici yerine kullanılmaktadır. Örneğin Rabirius Perduellio lehine atlı sınıfı önünde verdiği söylevdeki gibi (*Pro Rabirio Perduellionis* 26): “*custodes gubernatoresque rei publicae...*”^{****} Sestius savunmasında da benzer bir örnek yer alır (*Pro Sestio* 98): “*quid est igitur propositum his rei publicae gubernatoribus quod intueri et quo cursum suum derigere debeant?*”^{*****} Gubernaculum, gubernare, gubernatio ve gubernator sözcükleri eğretilene olarak şu eserlerde de kullanılmıştır:

Gubernaculum: *Pro Murena* 74; *De Inventione* 1.4; *Pro Sestio* 20, 46 ve 99; *De Divinatione* 2.3; *De Domo Sua* 24; *De Oratore* 1. 46 ve 214, *Epistulae ad Brutum* 2.1.2 *Ad Atticum* 2.7.4, *Ad Familiares* 16.27.1

Gubernator ve gubernatio: *De re publica* 1.2, 2.51; *Epistulae ad Quintum* 1.1.5; *Epistulae ad Familiares* 10.1; *De Oratore* 3.131; *In Vatinius* 36.

Gubernare: *Pro Plancio* 13; *Pro Sestio* 97; *Pro Rabirio* 5; *De Provinciis Consularibus* 7; *In Pisonem* 20; *Epistulae ad Atticum* 2.7.4, 2.9.3, 4.18.2, 6.3.3, 7.3.5, 8.4.1, 10.8.6, 13.25.2, 14.11.2, 15.9.1, 16.2.2; *Ad Familiares* 1.9.21, 2.7.1 ve 2.17.1; *De Re Publica* 1.45 ve 52, *De Officiis* 1.77 ve 1.115, 2.77; *Pro Sulla* 78; *De Haruspicum Responsis* 19 ve 41; *Philippicae* 1.35, 2.92, 5.26, 7.7, 10.19; *Pro Roscio Amerino* 131; *Pro Murena* 83; *De Natura Deorum* 1.7, 1.52, 1.100, 2.15, 2.73; *Pro Cluentio* 147; *In Verrem* 5.34, *Pro Plancio* 13, *Epistulae ad Brutum* 1.10.3.

Cicero’nun diğerlerine oranla daha az yer verdiği denizcilik kökenli eğretilmelerin bir kısmını geminin parçaları ya da çeşitli bölümleri oluşturur. Örneğin gemilerin alt bölümünde biriken pis sintine suyu anlamına gelen *sentina* sözcüğü ile istenmeyen, kirli, olarak görülen şeyler arasında benzerlikten yola çıkarak sıkıntı veren bir şey anlamında devlete aktarılmıştır. Eğretilene kullanıldığında *sentina* sözcüğü Türkçede, sıkıntı veren bir kimse ya da şeyden kurtulmak anlamına gelen safra atmak deyimine karşılık

* “Sözünü ettiğim zaman, özgürlüğün halkta, yönetimin de senatoda olduğu huzurlu bir dönemdi.”

** “Çünkü devleti yöneten bilgelik olursa...”

*** “Devleti yönetecek olan herkes...”

**** “Devletimizin bekçileri ve yöneticileri (kaptanları)...”

***** “O halde devlet dümenindeki bu kişilerin amacı nedir? Yoldan sapmamak için neyi göz önünde bulundurmaları zorundadırlar?”

gelmektedir. Catilina söylevinde (2.7) devlete karşı komplo kurmakla suçladığı Catilina ve yandaşlarını nitelemek için kullandığı sözcük budur: “*O fortunatam rem publicam, si quidem hanc sentinam urbis eiecerit!*”^{**} Öte yandan *De Lege Agraria* yapıtında, suçladığı halk temsilcisi Publius Servilius Rullus’un toplumda saygınlığı olan insanlar için bu sözcüğü kullanmasını eleştirmiştir: “...*quasi de aliqua sentina ac non de optimorum civium genere loqueretur*”^{***}.

Denizcilik alanından gelen eğretilmelerden biri de yelken anlamına gelen *velum* sözcüğüdür. Bu sözcük yanına gelen fillerle birlikte asıl anlamından çıkıp başka düşünceleri ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Örneğin *vela dare* deyiimi. Yelken açmak, hatta yelkeni rüzgârla doldurmak anlamına gelen bu deyim, bir konu üzerinde tartışmak söz konusu olduğunda, gerçek anlamından tamamen koparılıp bir konunun zorluğuna, karmaşıklığına takılmadan, aldırış etmeden devam etmeyi ifade etmek için kullanılmıştır. Örneğin Cicero, *Orator* yapıtında (75), konuşma biçemlerinin^{***} tartışılmasına başlar-ken bu eğretilmeyi kullanır:

“*sequitur ut cuiusque generis nota quaeratur et formula: magnum opus et arduum, ut saepe iam diximus; sed ingredientibus considerandum fuit quid ageremus, nunc quidem iam quocumque feremur danda nimirum vela sunt.*”

“Sırada her bir türün örneklerinin ve düzeninin araştırılması var. Daha önce birçok kez dile getirdiğim gibi, bu zor ve zahmetli bir iştir. Ancak bu işin içine girerken, ne yapacağımızı düşünmeliydik. O halde artık bizi nereye götüreceğine bakmadan yelken açmalıyız.”

Velum sözcüğünün bu tür kullanımının örnekleri *Tusculanae Disputationes* eserinde yer almaktadır (4.4.9). Cicero burada *velum* sözcüğüyle birlikte *dare* yerine *facere* fiilini kullanır. Bununla birlikte denizcilikten alınan başka bir eyleme kürek çekmek anlamına gelen *remigare* fiiline de yer verir: “*utrum igitur mavis, statimne nos vela facere an quasi e portu egrediendis paululum remigare.*” (O halde hangisini tercih edersin? Hemen yelkenleri şişirelim mi yoksa limandan ayrılan birinin yaptığı gibi biraz kürek mi çekelim? Metnin devamından anlaşıldığı kadarıyla (4.5.9), Cicero’nun buradaki eğretilme kullanımında, tercih konusu olan şey, ele alınacak konunun zorluklara aldırmadan, detaylara boğulmadan hemen mi tartışılacağı, yoksa önce detaylı bir biçimde ele alınıp, derinlemesine mi tartışmak olduğudur. Dolayısıyla buradaki *vela facere* ve *remigare* (kürek çekmek) fiillerinin gerçek anlamlarının dışında, eğretilme olarak kullanıldıkları söylenebilir. Benzer kullanım Cicero’nun şu yapıtlarında da görülmektedir:

Velum: *Epistulae ad Atticum* 1.16.2; *Tusculanae Disputationes* 3.11.25, 4.14.33, 1.48.119; *De Oratore* 2.187; *De Lege Agraria* 1.27 (*velificari*); *Epistulae ad Familiares* 8.10.2.

* “Ey talihli devlet! Elbette kentteki şu safrayı atıp kurtulmak koşuluyla.”

** “Sanki toplumun en saygın kişileriyle ilgili değil de, atılması gereken bir safrayla ilgili konuşuyor.”

*** bkz. Özaktürk, Fatma Gül (2000). “Eski Yunan ve Roma’da Söz Söyleme Sanatının Üç Biçemi: Attike, Asia ve Rodos”, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. 40, S. 1-2, Ankara: 219-230. Cicero’da biçem için bkz. Albrecht, M. (2003). *Cicero’s Style: A synopsis*. Leiden: Brill.

Başka alanlara aktarılıp eğretilen olarak kullanılan gemi bölümlerinden biri de geminin arka bölümü, pupa anlamına gelen *puppis* ve dümen yekesi anlamına gelen *clavus* sözcükleridir. Cicero bu iki sözcüğü İÖ 46 yılında dostu L.Papirius Paetus'a gönderdiği bir mektupta birleştirmiştir (*Epistulae ad Familiares* 9.15.3): “*Catulum mihi narras et illa tempora. quid simile? ne mi quidem ipsi tunc placebat diutius abesse ab rei publicae custodia; sedebamus enim in puppi et clavum tenebamus; nunc autem vix est in sentina locus.*” Burada Cicero'nun değindiği Q.Lutatus Catulus İÖ 78 yılı *consul*'üdür. Cicero'nun *consul* olduğu İÖ 63 yılında Catilina ve yandaşlarıyla giriştiği mücadeleye destek vermiş, onu vatanın babası anlamına gelen *pater patriae* unvanıyla selamlamıştır. Dolayısıyla Cicero'nun bu tümcede bahsettiği dönem İÖ 63 ve Catulus'un yaşamını yitirdiği İÖ 60 arası dönemdir. Cicero bu dönemde siyasal yaşamdaki rolünü denizcilik alanından kaynaklı eğretilmelerle betimler. Geminin pupasında oturmak devletin yönetim kademesinde yer almak, dümen yekesini elinde tutmak, devletin yönetimini elinde tutup ona yön vermek, sistinede kendine zar zor yer bulmak ise artık devlette önemli görevlerden uzak tutulmak anlamında kullanılan eğretilmelerdir.

Cicero'nun eserlerinde çok görülen eğretilmelerden biri de gerçek anlamı liman olan, ancak mecaz olarak kullanıldığında, her türlü kötü durumda kaçılacak bir sığınak, dinginlik ve huzur bulunacak yer anlamına gelen *portus* sözcüğüdür. Cicero'nun bu sözcüğü birçok alana aktardığı görülmektedir. Halk toplantılarının toplumda yarattığı kargaşa ve karışıklıkta, herkesin yabancı ulusların bile sığınak, güvenli liman olarak gördüğü senato: Örneğin İÖ 56 yılında senatoda, Iulius Caesar'ın Gallia eyaletindeki görev süresinin uzatılmasını desteklediği konuşmasında (*De Provinciis Consularibus* 38): “*Sed homines, ..., saepe ex hoc portu se in illos fluctus prope necessario contulerunt.*” Burada *portus* sözcüğü senato, yine denizcilik alanından gelen *fluctus* sözcüğü ise halk toplantılarının yarattığı dalga yerine kullanılmıştır. *Portus* sözcüğünün senato yerine kullanıldığı ve diğer uluslar için bir sığınak, danışma yerini ifade etmesine *De Officiis* eserindeki şu tümce örnek verilebilir (2.26): “*regum, populorum, nationum portus erat et refugium senatus...*” İÖ 52 yılında verdiği Milo söylevindeki (90) şu tümce diğer bir örnektir: “[*Curiam*] *templum sanctitatis, amplitudinis, mentis, consili publici, caput urbis, aram sociorum, portum omnium gentium...*” Kimi zaman da siyasal olarak kendisini tehlikede hisseden birine dokunulmazlık sağlayacak bir görevdir. Sestius savunması 18. bölümde P. Clodius'un köşeye sıkışınca yaptığı söylediği gibi: “*in tribunatus portum perfugerat.*” *Portus* sözcüğü bazı eserlerde yaşam boyu süren sıkıntılı ve acı verici siyasal uğraşın sonunda arzu edilen ama gerçekleşmeyen, bireysel işlere ayrılacak zamanın verdiği huzur yerine kullanılmıştır. (*Epistulae ad Atticum* 4.6.2): “*quid si cessare libeat*

* “Bana Catulus'dan ve o dönemden bahsetmişsin. Nasıl bir benzerlik var anlayamadım? Gerçekten de o dönemde uzun süre devlet himayesinden uzak olmak benim de hiç hoşuma gitmiyordu. Çünkü o zamanlar geminin pupasında oturuyordum ve dümen yekesi elimdeydi. Oysa şu an sistinede kendime zar zor yer buluyorum.”

** “Ama insanlar, çoğu kez bu limandan ayrılıp, zorunlu olarak o dalgalara atıldılar.”

*** “Senato krallar, halklar ve uluslar için bir liman, bir sığınaktı.”

**** “Kutsallığın, görkemin, düşüncenin ve devlet siyasetinin tapınağı, kentin en önemli yeri, müttefiklerin sunağı, tüm milletlerin sığınağı. [meclis binasını]”

***** “Halk temsilciliği limanına sığındı.”

et in otii portum confugere?”^{*} ya da Brutus eserinde belirttiği gibi (2.8) “*tempore aetas nostra perfuncta rebus amplissimis tamquam in portum confugere deberet non inertiae neque desidia, sed oti moderati atque honesti...*”^{**} Bazı eserlerde bu liman, günlük yaşamın sıkıntılarından kaçıp saklanacak bir sığınak olan felsefidir. *Epistulae ad Familiares* adlı yapıtındaki gibi (7.30.2): “*quae quidem ego non ferrem, nisi me in philosophiam portum contulissem.*”^{***} Bazılarında ise, bedeninin yaşam yolculuğunun son durağı olan mezardır bu liman (*Tusculanae Disputationes* 1.44.107, 5.40.117; *De Senectute* 71). Portus sözcüğü eğretilme biçiminde Cicero’nun şu eserlerinde de görülür:

Portus: *Tusculanae Disputationes* 1.48.118, 5.2.5.; *De Inventione* 1.4; *Epistulae ad Familiares* 5.15.3; 13.66.2; *Pro Roscio Amerino* 79; *Pro Sestio* 99; *Pro Tullio* 33; *De Oratore* 1.255, 3.7; *Pro Sulla* 41; *In Verrem* 2.5.153; *Pro Cluentio* 7.

Hem denizcilikten hem de oyunlardan^{****} diğer alanlara aktarılan bir sözcük olan *cursus*’un, denizcilik alanındaki gerçek anlamı rota, yön, izlenmesi gereken yol demektir. Cicero, *De Provinciis Consularibus* eserinde (38), senatoyu terk edip halkçıların arasına katılanlar hakkında konuşurken bu sözcüğü şöyle kullanır: “*qui si ex illa iactatione cursuque populari bene gesta re publica referunt aspectum in curiam.*”^{*****} Bu tümcede *cursus* denizcilik alanından siyasal yaşama aktarılmış ve orada izlenen yol anlamında kullanılmıştır. Bazı eserlerinde ise belirli bir zamanı içeren kavramla, örneğin yaşam sözcüğüyle birlikte yer alır. *De Domo Sua* yapıtında yaşam serüveni hayat akışı, seyir anlamındadır (86): “*etsi optabilis est cursum vitae conficere sine dolore et sine iniuria...*”^{*****} *Brutus* yapıtında ise avukat Hortensius’un mesleğinde gittiği yolu ifade etmektedir (324): “*qui non satis diu vixerit Hortensius tamen hunc cursum confecerit.*”^{*****} Bazı tümcelerde olayların akışını, yönünü ya da sonucunu belirtmektedir. Örneğin *De Oratore* yapıtında sesin alçaltılıp yükseltilecek kullanımından bahsederken (3.227): “*Haec varietas et hic per omnis sonos vocis cursus et se tuebitur et actioni adferet suavitatem.*”^{*****} *Cursus* sözcüğünün burada belirtilen anlamlarda kullanıldığı diğer yapıtlar şunlardır:

Cursus: *Pro Sestio* 20, 47, 98, 99, 101, 144; *Pro Balbo* 61; *De Re Publica* 1.3, 1.45, 1.64; *Tusculanae Disputationes* 3.1.2, 4.14.33; *Pro Caelio* 39, 51; *In Catilinam* 2.14, 4.17; *De Officiis* 1.11, 1.117, 1.119; *Philippicae* 2.47, 5.48, 8.11; *Pro Plancio* 52; *In Vatinius* 16; *Pro Milone* 95; *Post Reditum ad Quirites* 1; *Epistulae ad Familiares* 1.9.17,

* “Ne olurdu sanki kamu yaşamını bırakmayı ve emeklilik limanına sığınmayı seçseydim?”

** “Elde edilen büyük başarıların ardından, ne tembellik ne de üşengeçlik, aksine onurlu ve düzenli inziva (otium) limanına sığınmamız gereken bir yaşta...”

*** “Felsefe limanına sığınmasam, bunlara gerçekten katlanamazdım.”

**** Oyunlar söz konusu olduğunda gerçek anlamı koşmaktır. Burada yalnızca denizcilik alanından aktarılan eğretilmelere yer verilecektir.

***** Bu kişiler, halka yaranma yolunu seçip, oraya buraya çatarak kamu yaşamında başarı kazandıktan sonra, yeniden senatoya gözlerini dikerlerse...”

***** “Yaşam seyrini acı ve haksızlık olmadan tamamlamak daha arzu edilir bir şey olsa da...”

***** “Hortensius yeterince uzun yaşamadı, ama yine de seyrini tamamladı.”

***** “Bu çeşitlilik ve sesin her bir tonu kullanarak çıkması, hem kendini koruyacak hem de konuşma tarzına çekicilik katacaktır.”

4.2.3, 6.4.4, 8.11.2, 13.29.5; *De Oratore* 1.1, 2.82; *Orator* 4, 97, 198, 222; *Brutus* 233, 325; *De Divinatione* 1.127.

Cicero'nun eserlerinde denizcilik kökenli eğretilmeleri ele aldığımız bu çalışmada son olarak Piso söylevinden söz konusu eğretilmelerin birçoğunu içeren bir bölümü verelim (*In Pisonem* 20-21):

“*neque tam fui timidus ut, qui in maximis turbinibus ac fluctibus rei publicae navem gubernassem salvamque in portu conlocassem, frontis tuae nubeculam aut conlegae tui contaminatum spiritum pertimescerem. Alios ego vidi ventos, alias prospexi animo procellas, aliis impendentibus tempestatibus non cessi sed bis unum me pro omnium salute obtuli...*”

“Son derece büyük kasırgalar ve dalgalar arasında devlet gemisine yön vermiş ve onu sağ salim limana ulaştırmış biri olarak, alın çatındaki bulutçuktan (kaşını çatmandan) ya da görevdeşinin kokan nefesinden korkuya kapılacak kadar ürkek değildim. Ben başka rüzgârlar da gördüm, başka fırtınaları erkenden fark ettim, tehlike arz eden diğer kasırgalara boyun eğmedim, aksine herkesin esenliği için yalnızca kendimi feda ettim.”

Cicero'nun eserlerindeki denizcilikle ilgili *cursus*, *tempesta*, *gubernare*, *portus*, *fluctus* ve *gubernaculum* sözcüklerinin en sık kullandığı eğretilmeler olduğu görülmüştür. Denizcilik alanından gelen sözcüklerin kullanım yoğunluğu bakımından *Pro Sestio*, *Pro Plancio* ve *In Pisonem* söylevleri dikkat çekmektedir. Çalışma konusu olan eğretilmeler gerçek anlamları dışında kullanıldıklarında, aktarıldıkları alanlar değişiklik göstermekle birlikte, kamu yaşamı bunlar arasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu alandaki eğretilmelerin birçoğunun Cicero'dan önce de kullanıldığı göz önüne alındığında, onun bunlara yer vermedeki ilk amacı, aktarmak istediği düşüncüyü en kısa ve en etkili biçimde sunmasına olanak sağlamasıdır. Özellikle siyasi içerikli söylevlerinde bu amaç ön plana çıkmış görünmektedir. Öte yandan çalışma sonucunda dikkat çeken diğer bir nokta ise şudur: Bu eğretilmeler, onun başarılarını sunuş biçiminde sanki bir tür ezberin tekrarı gibidir. O, gemiye yön veren serdümandır. Onun için önemli olan gemidir ve tehlike arz eden dev dalgalara, fırtınalara, kasırgalara, girdap ve hortumlara rağmen, dümene sıkı sıkı yapışmış, gemisini güvenli bir limana yanaştırmayı başarmıştır. Kendisinden güçlü bir serdüman ortaya çıktığında, belki dümandan ayrı kalmayı yeğlediği belki de gemiden inmek zorunda bırakıldığı için, felsefe limanına sığınmıştır. Ancak pupa da durup, gemiye yön verme özlemini hep içinde yaşatmıştır.

Kaynakça

- Albrecht, M. . (2003). *Cicero's Style: A synopsis*. Leiden: Brill.
- Dürüşken Ç. (1996). "Rhetorica Ad Herennium'da Sözcük ve Anlam Sanatları", Lucerna: Klasik Filoloji Araştırmaları: 12-30
- May, J. M. (1980). "The image of the ship of state in Cicero's pro Sestio" *Maia* NS 3: 259-64
- Özaktürk, Fatma Gül (2000). "Eski Yunan ve Roma'da Söz Söyleme Sanatının Üç Biçemi: Attike, Asia ve Rodos", A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. 40, sayı 1-2 :. 219-230.
- Telatar, Ümit Fafo (2007). "Metaphora ve Metonymia'nın Latince'deki Tanımı ve Kullanımları" *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, sayı 125: 75-83
- Uzel, T. (1994). *İambus'lar; Lirik şiirler; Satıra'lar; Mektup'lar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Wood, N. (1988). *Cicero's Social and Political Thought*. Berkeley: University of California Press.

Öz

Cicero'nun Eserlerinde Denizcilik Kaynaklı Eğretilmeler

Metaphora sözcüğü klasik Yunancada *meta* ön ekini alan ve bir yerden başka bir yere taşımak anlamına gelen *pherein* filinden türemiştir. Latinceye ise yine aynı anlama gelen *transferre* filinden türeyen *translatio* terimi ile aktarılmıştır. Türkçede geçici kullanımı işaret eden eğretilme ve ödünç alınmayı gösteren istiare sözcükleriyle karşılanmıştır. Bu çalışmada *metaphora* ve *translatio* karşılığı olarak eğretilme sözcüğü kullanılacaktır. Eğretilme benzerlik ilişkisi olan iki sözcükten birini gerçek anlamının dışında diğer sözcüğün yerine kullanmak olarak tanımlanır. Eğretilme kaynağı ise sözcüğün ödünç alındığı alanı belirtmektedir. Her dilde ve kültürde olduğu gibi Latince'de de geniş bir kullanım alanı bulunmaktadır. Denizcilik, tarım ve hayvancılık, doğa olayları, kölelik, askerlik, oyunlar, avcılık, ateş ve ışıkla ilgili sözcükler Latincenin başlıca eğretilme kaynakları arasındadır. Latin ozanları ve yazarları bu alandan ödünç aldıkları sözcükleri diğer alanlarda başka bir sözcüğün yerine kullanmışlardır. İÖ 1. yüzyılın Roma sözbiliminde, felsefesinde ve siyasetinde çok önemli bir kişilik olan Marcus Tullius Cicero eserlerinde bu alanların yanı sıra denizcilikle ilgili sözcükleri eğretilme olarak sıklıkla kullanmıştır. Bu çalışmada ilk olarak eğretilmenin tanımı ve kullanım amaçlarına ilişkin kuramsal bilgiler eskiçağda retorik üzerine yazmış yazarların yapıtlarından derlenecek ve aktarılacaktır. Daha sonra Cicero'nun eserleri üzerine yoğunlaşılacak, yayınladığı mahkeme konuşmaları ve söylevleri, felsefi içerikli eserleri, son olarak da dostlarına ve çevresine yazmış olduğu mektuplar taranacaktır. Bu eserlerde görülen denizcilik kaynaklı eğretilmeler, aktarılan sözcükler temelinde gruplandırılıp de-

ğerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu yöntemle Cicero'nun birçok eserinde dağınık bir biçimde yer alan denizcilik kökenli eğretilmelerin bir araya geldiğinde ne ifade ettiği sorgulana- caktır. Söz konusu sözcüklerin sayısı göz önüne alındığında, her birini açıklamak yerine, en güzel örnekler eserlerinden seçilip irdelenecektir. Aynı ya da benzer biçimde kullanıldıkları tespit edilen diğerleri ise, ilgili sözcüklere ayrılan bölümlerin altında, Cicero'nun eserlerinde geçtiği yerlerle birlikte listelenecektir. Latincedeki her eğretilmeyi Türkçeye aynı biçimde karşılamak zordur ve bazen açıklama yapmak ya da tek sözcüğü birkaç kelimeyle çevirmek gerekmektedir. Bu durumun Latincedeki eğretilmenin güzelliğinin gözden kaçmasına ne- den olacağı endişesiyle örnek cümleler metin içinde Latince olarak bırakılmış, çevirileri ise dipnotlarda verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Eskiçağ, metaphor, eğretilme, Cicero, söz sanatı, sözbilim

Abstract

Cicero's Metaphors Being Derived from Navigation and Aspects of the Sea

Metaphor is derived from the ancient Greek verb *metapherein* which means to carry across or to transfer. Ancient Roman authors used the word *translatio* derived from verb *trans-ferre*. Metaphor is a word or phrase which belongs properly to one subject, but transferred to another on the grounds of similarity or comparison between them. The area from which the proper word is borrowed is denoted by source of the metaphor. Like any other literatures, metaphors are also widely used in Latin literature. The commonest metaphors of Latin poets and writers are derived from navigation and aspects of the sea, farming, breeding animals, slavery, military, fire and flame, hunting and circus games. All these sources, especially navigation and aspects of the sea, are frequently seen in works of Marcus Tullius Cicero, the most significant character of Roman rhetoric, philosophy and politics in 1st BC. In this study, the theories on the definition and purposes of metaphor in ancient rhetorical treatises will be summarized initially, then will be focused on Cicero's works which includes his judicial and deliberative speeches, philosophical treatises and his letters. The metaphors derived from navigation will be detected and categorized on the basis of borrowed words. The aim of this study is to recollect this kind of metaphors as a corpus which scattered among his works. Each category will be commented by selecting exemplary phrases and the rest which bears the same meaning will be listed below. Exemplary phrases are in Latin in the main text, translations in footnotes.

Keywords: figures of speech, metaphor, Cicero, navigation, rhetoric

ŞEHRE UZAK BİRBİRİNE YAKIN: TOKİ YAPRACIK TOPLU KONUTLARINDA SOSYAL YAPI

Çiçek Coşkun*

Giriş

Türkiye 1950’li yıllardan itibaren hızlı ve büyük bir sosyal değişim sürecine girmiştir. 1950’lerde başlayan köyden kente göç sürecinin ardından Türkiye’nin kentsel yapısı bugünkü halini almıştır. Bu süreç içerisinde ortaya çıkan konut problemleri, işsizlik ve kentleşme meseleleri, üzerinde durulan ve yasal düzenlemeler yapılan önemli konulardır. Sosyal değişim süreci içerisinde kentlerdeki sosyal yapı değişirken, benzer sosyo-ekonomik sınıflardan gelen insanlar aynı ya da birbirine benzer muhitlerde yaşamayı tercih etmişlerdir. Böylece üst ve alt sınıflardan insanların bir arada yaşadığı geleneksel mahalle yapısı ortadan kalkmıştır. Fakat özellikle son yıllarda kamunun konut edindirme politikaları neticesinde, Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı (TOKİ) tarafından şehir merkezinden uzakta toplu konutlar inşa edilmektedir. Bu konutlarda farklı sosyal sınıflardan ve iş kollarından gelen insanlar yaşamaktadırlar.

Bu çalışma, şehir merkezinden uzakta oluşları nedeniyle fiyat açısından avantajlı oldukları için, TOKİ toplu konutlarında farklı sosyal sınıflardan insanların bir arada yaşamakta olduğu ve böylece ortaya geleneksel mahalle yapısında olduğu gibi farklı sosyal sınıflardan insanların bir arada yaşadığı bir sosyal yapı çıkabileceği düşüncesinden yola çıkmaktadır. Bu amaçla 2015 yılı içerisinde, Ankara’da bulunan TOKİ Yapracık** Toplu Konutları’nda yaşayan 27 aile ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır.

Çalışma üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda Türkiye’nin sosyal değişim sürecinde

* Yrd. Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

** “TOKİ Yapracık Toplu Konutları”, çalışmanın devamında “Yapracık” şeklinde kullanılacaktır.

ortaya çıkan kentsel planlama, konut sorunu ve konut politikaları incelenecektir. İkinci kısımda, sosyal tabakalaşmanın kuramsal çerçevesi çizilecek ve bu çerçeveye bağlı kalınarak büyük kentlerdeki sosyal tabakalaşma ve sınıfsal yapılar incelenecektir. Çalışmada sosyal tabakalaşma ve sosyal sınıf kavramları Marx, Weber ve İşlevselci yaklaşımın kavram setleri üzerinden ele alınmaktadır. Son olarak da çalışmada derinlemesine görüşme yoluyla elde edilen veriler analiz edilmeye çalışılacaktır.

Sosyal Değişim Sürecinde Kentler ve Konut

Bildiğimiz üzere Türkiye Cumhuriyeti ulus devlet modeline dayalı, Batı'yı esas alan bir modernite projesi üzerine kurulmuştur. "Böyle bir modernite projesi, gerçekte bir kentsel gelişme projesidir ve bu projenin başarısı, büyük ölçüde, başarılı bir kentsel gelişmenin gerçekleştirilmiş olmasına bağlıdır," (Tekeli, 1998:1). Bu amaçla kentlerin gelişmesi için kent planlaması çalışmaları yapılmış, bu kapsamda başarılı mimarlara kent planlamaları yaptırılmış*, yarışmalar açılmış ve kanunlar çıkarılmıştır**. Ancak 1950 sonrasında başlayan köyden kente göç***, kentlerde büyük gecekonduların oluşmasına yol açmıştır. Türkiye'deki sosyal değişim ve kentleşme sürecini ve konut**** politikalarını Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'ye kadar ve 1950 sonrası olmak üzere iki bölümde inceleyebiliriz.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan modernleşme süreci kentlerin yapılarını değiştirmeye başlamıştı. Nüfus artışının da etkisiyle değişen kentlerde Avrupa ülkelerindeki kurumsal yapılar benzer kurumlar kurularak, belediye başkanlığı başlatıldı (Tekeli, 1998: 3). Ayrıca, ilk kentsel planlama çalışmaları da bu dönemde yapılmıştır. İstanbul ile başlayan bu planlama süreci 1850'li yıllardan sonra imparatorluğun diğer kentlerinde de uygulamaya koyulmuştur (Tekeli, 1998: 3). İyi düzenlemiş bir kent yaşamının getireceği çağdaş toplum görüntüsü Cumhuriyet yöneticilerinin ana amaçlarından birisi olduğu için, Cumhuriyet'in kurulmasının ardından kentsel çalışmalar devam etmiştir. Bu dönemde 1580 sayılı Belediye Kanunu (1930), Belediyeler Yapı ve Yollar Kanunu (1933), Belediyeler İmar Heyeti Kanunu (1935) gibi kanunlar çıkarılarak, kentlerin imarı ve yapısı yasal olarak düzenlendi (Batur, 1998: 214). Bütün bunlar ile İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerde planlı bir büyümenin sağlanması amaçlanmıştı. Bu çalışmanın yapıldığı Ankara'ya baktığımızda, modernleşme projesinin kentte dikkatle uygulanmaya çalışıldığını görürüz****. Kentin modernleşmesi amacıyla kurulan

* Örneğin İstanbul'da Beyoğlu, Üsküdar ve Kadıköy'ün nazım imar planlarını yapan Lörcher ve Ankara'nın planlarını yapan Jansen bu mimarlar arasında sayılabilir.

** Kent planlaması ve yasal düzenlemeler hakkında detaylı çalışmalar için bkz. Tekeli, İ (1998). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde. (Derl.) Sey, Yıldız. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 1-24; Tekeli, İ (2001). *Modernite Açılırken Kent Planlaması*. Ankara: İmge Kitabevi.

*** Aslında ilk göçler 1940'lerde başlamıştır. Şenyapılı'ya göre (1998: 302) gecekonduların başında belirli bir yoğunlukla yer bulması 1947 yılında olmuştur. 1950 sonrasında ise köyden kente göç iyice hızlanmıştır. Çalışmada bu süreç dikkate alınarak 1950 öncesi ve sonrası şeklinde bir dönemleme yapılmıştır.

**** Konut sorunu sosyolojinin en eski çalışma konularından birisidir. Bu konudaki bir ilk çalışma için bkz. Engels, F. (1970). *The Housing Question*. Moscow: Progress Publishers. Türkçe baskısı için, Engels, Friedrich. *Konut Sorunu*. (Çev.) Özdural, G. Ankara: Sol Yayınları.

***** İstanbul'un kentsel planlaması hakkında bir çalışma için bkz. Tapan, M (1998). İstanbul'un Kentsel Planlamasının Tarihsel Gelişimi ve Planlama Eylemleri. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde. (Derl.) Sey, Yıldız. İstanbul:

kurumların yanı sıra, 1927 yılında Ankara İmar Planı yarışması açılmış ve yarışmayı kazanan Prof. Dr. H. Jansen'in planı 1932 yılında onaylanarak uygulamaya konulmuştur (Yavuz, 1981: 26)*. Bu esnada şehrin nüfusu çok büyük bir hızla artmaktaydı. Bu artışın etkisi ile Ankara'da konut sorunları ve arazi spekülasyonları ortaya çıkmıştır (Batuman, 2013: 579).

1950 sonrası ise Türkiye için hızlı bir sosyal değişim dönemidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yeni bir dönemin başlangıcıydı. Savaş sonrasında hükümet modernleşme sürecinin devamı için ekonomik ve siyasi alanlarda Batıya uyum çalışmalarına hız vermişti. 1946 yılında tek parti dönemi sona erdi; 1950'de ise Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) seçim yoluyla devrili Demokrat Parti (DP) iktidara geldi. Uluslararası konjonktürle daha iyi bir uyum içinde olmak isteyen DP iktidarı, Marshall Planı çerçevesinde Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nden yardım aldı. Bu yardım çerçevesinde tarımda modernleşme sağlanacak ve Türkiye modern bir tarım ülkesi haline getirilecekti**. Böylece tarımda makineleşme ve iyileştirme çalışmaları başladı. Traktörün tarıma girmesi ile kırsal alanda açığa çıkan iş gücü fazlası, İkinci Dünya Savaşı sonrasında artan nüfus, yine Marshall yardımı çerçevesinde yeni yolların açılması ve asfaltlanması gibi sebeplerle kırsal alanlardan kentlere doğru göç başladı. Önceleri şehrin iş merkezlerine yakın, ama üzerinde imar bulunmayan arazilere yapılan gecekondu, ilerleyen yıllarda büyük mahallelere dönüşmüşlerdir. Başlangıçta şehre yeni gelenlerin bir süre sonra geri döneceği düşünülmüş; ama zaman geçtikte bu yeni yapının kalıcı olduğu anlaşılmıştır. 1927'de %16.4 olan kentli nüfus, 1950'de %18.5'e, 1960'ta ise %25.9'a çıkmıştır (Keleş ve Danielson, 1985: 28). 1966 yılında ilk gecekondu yasası çıkarılarak, gecekondu varlığı devlet tarafından resmen kabul edilmiştir (Erman, 2004). Bu süreçte hem kentlerin nüfusu artmış, hem de artan bir biçimde konut sorunu ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde, artan konut ihtiyacı için çeşitli çözümler düşünülmüştür. Bu çözümler arasında Charles Abrams'ın hazırladığı raporda, kent planlamasının yetersizliklerine dikkat çekilmiş ve planlamanın disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınması gerektiği belirtilmiştir (Tekeli, 1998: 14). 1960'lı yıllara gelindiğinde ise konutların yap-satçı bir anlayışla inşa edilip satıldıklarını görürüz. 1961 Anayasasının getirdiği değişikliklerin de etkisiyle, 1960larda kooperatifler yoluyla konut arzı başlatılmıştır. Toplu Konut ise bir çözüm yolu olarak 1967 yılındaki İkinci Beş Yıllık Plan'da önerilmiştir (Tekeli, 1998: 15-17). 1970'lerde ise toplu konut sunum biçimleri gelişmiştir. Fakat bu çalışmalar kamunun konut sorununa kalıcı bir çözüm getirmesini sağlayamamış, yap-satçı konut sistemi devam etmiştir.

Kamusal toplu konut sisteminin tarihçesine bakarsak, ülkede yaşanan büyük depremlerin neticesinde devletin konut ve yapı sektörüne yardımcı olması düşüncesinin bir sonucu olduklarını görürüz (TOKİ, 2015). Bunu takiben 1930 yılında Belediyeler Kanunu çıkarılmış ve Ankara Belediyesi ile işbirliği yapılarak memurlara konut

Tarih Vakfı Yayınları, s. 75-88

* 1938 yılında Prof. Dr.H. Jansen'in anlaşması yenilenmedi ve planın uygulanmasında sorunlar çıktı. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Yavuz, F. (1981). Başkent Ankara ve Jansen. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 7. Sayı 1, s. 25-33

** Marshall Planı hakkında daha detaylı bir çalışma için bkz. Armaoğlu, F (1991). *Belgelerle Türk Amerikan Münasebetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.165-180

sağlanması için Bahçelievler Konut Yapı Kooperatifi kurulmuştur. 1939 Erzincan depreminin ardından konut sorununun çok daha ciddi boyutlarda olduğu anlaşılmış ve 1940'larda Emlak Bank Yapı Ltd. Şirketi kurularak, Ankara'daki Saraçoğlu mahallesi inşa edilmiştir (TOKİ, 2015). Fakat bu faaliyetler, ilerleyen yıllarda etkili bir biçimde sürdürülememiş, 1950'li yıllardan itibaren hızla artan gecekondulaşma ve nüfus, kentlerin plansız bir biçimde büyümelerine neden olmuştur. Yukarıda da belirtildiği üzere, toplu konut bir çözüm yolu olarak İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda önerilmiştir. Toplu Konut İdaresi'nin bir devlet kurumu olarak kurulması 1984 yılında yürürlüğe giren 2985 sayılı Toplu Konut Kanunu ile olmuştur. Kurum, adı geçen kanun ve özerk Toplu Konut Fonu'na haiz, Genel İdare dışında Toplu Konut ve Kamu Ortaklığı İdaresi Başkanlığı adı ile kurulmuştur (TOKİ, 2015). Ancak, 1999 Marmara Depremine kadar geçen süre içinde kurum çok da etkin çalışmamıştır. Depremle birlikte ortaya çıkan konut problemi, kamunun konut yapımında görevlerini ve eksikliklerini ortaya çıkarmıştır. 2000'li yıllardan sonra gündeme gelen "Planlı Kentleşme ve Konut Seferberliği" ve ardından kurumun 2004 yılında doğrudan Başbakanlığa bağlanması ile TOKİ bugünkü yapısına ulaşmıştır (TOKİ, 2015).

Bu noktada sosyal tabakalaşma ve sosyal sınıf kavramlarını incelemekte fayda vardır.

Sosyal Sınıflar ve Tabakalaşma

Klasik dönemde Marx ve Weber'in ele aldığı sosyal tabakalaşma tüm toplumlarda görülür*. Klasik sosyal tabakalaşma** kuramlarına baktığımızda ise karşımıza çatışmacı ve işlevselci kuramlar çıkar. Son olarak Bourdieu'yu da anmak gereklidir.

Marx'a göre "sosyal sınıf", bir grubun üretim araçlarına, yani kişilerin geçimlerini sağlayabilmek için kullandıkları araçlara eşit uzaklıkta olmasıdır (Poulantzas,1982:101; Kalaycıoğlu, 2002: 305). Marx sosyal sınıfı ekonomik faktörler üzerinden tanımlamaktadır: Buna göre bütün toplumlar bir şekilde sosyal sınıflardan oluşmaktadır. Bir sınıf mülkiyet haklarını ve ekonomik kontrolü elinde bulundururken, diğer sınıf mülkiyet sahibi değildir ve söz hakkı bulunmamaktadır (Poulantzas,1982; Saunders, 1989:5; Kalaycıoğlu, 2002: 305). Bu durum da bir sömürü düzeni ve çatışma yaratır. Bunu aşabilmek için de bir sınıf bilincinin oluşması ve mücadele gereklidir***.

Weber'in sosyal tabakalaşma kuramına baktığımızda ise, onun da sosyal sınıfların ekonomik faktörler üzerinden belirlendiğini kabul ettiğini görürüz. Ancak Weber, "ekonomik faktörlerin sadece üretim araçlarına uzaklık üzerinden değil, vasıflılık derecesi, kişilerin arasındaki bilgi-beceri farklılaşması gibi çok çeşitli faktörlere göre de belirlendiğini söylemektedir" (Kalaycıoğlu, 2002:307). Ayrıca Weber'e göre bir sosyal grubun diğer sosyal gruplarla ilişkisini ya da onlardan farkını belirleyen üç durum vardır.

* Toplumsal tabakalaşma bir kavram olarak Fransız Devrimi ile gündeme gelmiştir (Kalaycıoğlu, 2002: 297)

** Sosyal tabakalaşma sistemlerini tarihsel olarak, Kölelik Sistemi, Kast Sistemi, Mevkiye Bağlı olan Sistem ve Sosyal Sınıflar olarak sınıflandırabiliriz (Kalaycıoğlu,2002: 299). Bu çalışmada sosyal tabakalaşmadan bahsedilirken sosyal sınıflar kast edilmektedir.

*** Marxism ve Sosyal Tabakalaşma üzerinde daha detaylı bir çalışma için bkz. Smelser, N. J. (Ed). (1973). *Karl Marx on Society and Social Change: With Selections by Friedrich Engels*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Birincisi, sosyal sınıftır. Weber'e göre sosyal sınıflar benzer ekonomik konumlara sahip olan sosyal gruplardır (Swedberg, 2005: 38). Bu açıdan bakıldığında sınıfı belirleyen faktör ekonomik konumdur. İkinci durum ise sosyal statüdür. Sınıfların tersine statü grupları normal topluluklardır ve sınırları daha belirsizdir. “Sınıf durumu’nun ekonomiye bağlı olarak belirlenmesinin tersine, statü durumu, saygınlığın toplumda belirli, olumlu ya da olumsuz olarak takdir edilmesi ile belirlenir. Bu saygınlık sınıf kavramı ile birleşebilir; sınıfsal ayrımlar statü ayrımları ile çeşitli şekillerde bağlantılıdır (Weber, 2009: 186-187). Buna göre toplumsal saygınlığa göre belirlenen sosyal statü, bir grubun diğerinden üstün görülmesine neden olabilir (Saunders, 1989: 20). Üçüncüsü ise siyasi partiler ve onların sağladığı siyasi güçtür. Bir partiye, derneğe ya da kuruluşa üye olmak kişilere bazı ayrıcalıklar sağlar (Kalaycıoğlu, 2002: 309)*.

İşlevselci yaklaşıma göre ise, toplumu bir arada tutan ve kurumlarının sağlıklı bir biçimde işlemesini sağlayan temel normlar ve değerler bulunmaktadır. Davis ve Moore, sosyal tabakalaşmanın toplum için olumlu katkıları olduğu düşüncesi üzerine çalışmışlardır. Onlara göre, sosyal tabakalaşma sisteminde bir konumun işlevsel önemi ne kadar büyükse, toplum tarafından o konuma ulaşılabilmesi için daha çok çaba gösterilir. Böylece, kaynakların eşitsiz dağıldığı bir toplumda her birey ulaşabileceği en önemli pozisyona gelebilmek ister ve bunun için daha iyi ve daha çok çalışır. Sonuç olarak da daha verimli işleyen bir toplumsal sistem ortaya çıkar (Davis and Moore, 1945: 242-249). Bu açıdan bakıldığında da, işlevselci yaklaşım açısından sosyal tabakalaşma, topluma olumlu katkıları olan kavramlardan birisidir.

Bourdieu ise günümüzde sosyal sınıfların belirlenmesinde “yaşam tarzı, tüketim, hobiler, boş zaman alışkanlıkları gibi farklı zevklere hitap edebilen konuların çalışılması gerektiği üzerinde durmakta ve ekonomik kapital, sosyal kapital, kültürel kapital ve sembolik kapital gibi dört yeni değişkenin... sınıf analizlerinde kullanılması gerektiğini savunmaktadır.” (Kalaycıoğlu, 2002: 311)**.

Bu kuramsal yaklaşımlara baktığımızda, her kuramın sosyal tabakaların var oluş nedenlerini ve yapılarını incelediğini görmekteyiz. Bu da, bütün toplumlarda sosyal tabakalaşma sistemlerinin var olduğunu ve birbirine benzer ekonomik koşullara, statülere, siyasi görüşlere ve sosyo-kültürel yaşam tarzlarına sahip bireylerin aynı sosyal sınıflar içerisinde değerlendirildiği görüşüne varmamızı sağlamaktadır.

Bütün bunlar ışığında çalışmamızın konusuna dönersek, günümüzde aynı ya da benzer sosyal sınıftan gelen insanların benzer yaşam şekillerine sahip olduklarını ve şehirlerde birbirine yakın-benzer muhitlerde ve konutlarda oturduklarını söyleyebiliriz. Geleneksel mahalle yapısında ise farklı sosyal sınıflardan gelen insanlar aynı mahallelerde yaşıyorlardı. Birbirlerini yakından tanıdıkları bu yaşam biçiminde, mahalle halkı ortak yaşamlarını ilgilendiren birçok konuda da birbirlerine bağlıydı (Ergenç, 1984: 69-78). Ekonomik açıdan zengin ya da fakir olmaları bu yaşam biçimine dâhil olmalarında belirleyici bir sebep değildi. Bu yapı modernleşme süreci ile değişikliğe uğramıştır. Artık büyük şehirlerde kişilerin yaşadıkları yerler ve aynı komşuluk çevresinde yer alıp almamaları sosyal sınıfa göre değişmektedir (Ayata ve Ayata, 2000: 152).

* Weber’in sosyal tabakalaşma görüşlerinin Marx’ın görüşlerinden farkları için bkz. Saunders, 1989: 20-23

** Bkz. Bourdieu, P. (1989). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.

Kıray'a göre (1998: 138) "Her toplumda konut, o toplumun sağladığı teknoloji kadar, hayat kazanma yolları, servet biriktirebilme çapı, üretim ve çalışma düzenine bağlı olarak kendisine yer seçer, diğer konutlarla, sokaklarla ilişkisini düzenler." Modern dünyada konutların şehir içindeki yerleşimi de sosyal tabakalaşma ile ilgilidir. Kıray'a göre (1998: 11);

Bugünkü modern sınıai şehirlerin ortasında merkezi iç mıntıkası terimi ile anılan ve şehre asıl rengini veren bir kısım mevcuttur. Bu kısmın etrafında işyerleri ile konutların karışık halde bulunduğu bir geçiş mıntıkası, onu takiben bir ucuz konut mıntıkası, sonra orta sınıf konut mıntıkları, en dışarıda da ağır sanayi mıntıkları ile zengin konut mıntıkları şehri sarar. Bu sıralanış, yani konut mıntıklarından tamamen farklılaşmış iş ve sanayi mıntıkları, bunlara ilaveten toplumun sosyal tabakalaşmasını tam olarak yansıtan kendi içinde farklılaşmış konut her modern şehirde mutlaka görülür. Üstelik bu mıntıkların birbirine karşı görelî durumları da her zaman sabittir. Mamafih bilfiil hayatta, her şehrin topografyası, tarihi, suyolları, önceden inşa edilmiş demiryolları bu düzene müdahale edip tadil edici rol oynayabilir. Yalnız bunların hiçbirisi mıntıklar arasındaki fonksiyonel ilintileri kökünden zorlayamaz, bozamaz ve bu düzen her zaman bu ilintileri taşımakta devam eder.

1950 sonrası dönemde Türkiye'deki büyük şehirlerin çoğunda bu yapı görülür. Böyle bir şehir yapısında sosyal sınıflar önemli rol oynamaktadır. Örneğın çalışmamızın da konusu olan Ankara'da, 1990'lı yıllarda, "eğitim, gelir ve meslek faktörlerini dikkate alarak tanımlanan sosyo-ekonomik katmanlar kentin mekânsal ayrışma sisteminin temelini oluşturmaktaydı" (Ayata ve Ayata, 2000: 170). Maddî durumu daha iyi olan orta ve üst-orta sınıf aileler kentin dışına, kendi sosyal sınıflarından insanlarla görüşüp, istemedikleri kişileri yaşamlarından çıkarabilecekleri uydu kentlere taşıyor; kentler böylece "sınıflar ve kültürler arasında tahayyül edilen farkların sosyal ve mekânsal sınırlar olarak yerleştiğı birçok yerel muhite bölünüyordu" (Ayata, 2005: 37). Ayata ve Ayata'nın (2000: 154) çalışmasının yapıldığı dönemde (1993 yılı), kamunun konut edindirmede ağırlıklı bir konuma hiçbir zaman gelememiş olduğu belirtilmektedir. Bu durumda da konut edinmede temel kaynak her zaman pazar mekanizması olmuştur. Böylece aynı/ benzer sosyal sınıflar aynı/yakın pazar payına sahip konutlara ulaşabildikleri için, şehir içinde semtler/bölgeler arasında sınıfsal farklar ortaya çıkmıştır.

Fakat yukarıda da belirttiğimiz gibi 2000'li yıllardan sonra kamu konut inşasında daha aktif hale gelmiştir. Şehrin gecekondü alanlarında, kentsel dönüşüm alanı ilan edilen alanlarda ve daha önce yerleşim olmayan bölgelerde konut inşası başlamıştır. Özellikle şehir merkezinden uzakta inşa edilen toplu konutlarda hem satış hem de kira fiyatları oldukça avantajlıdır. Böylece farklı sosyal sınıflardan insanlar bu toplu konutlardan ev almaya ya da bu konutlarda kiracı olmaya başlamışlardır. Bu durumda da, aynı ya da benzer sosyal sınıftan gelen insanların benzer yaşam şekillerine sahip oldukları ve şehirlerde birbirine yakın-benzer muhitlerde ve konutlarda oturdukları savı, şehir merkezinden uzakta kamu tarafından inşa edilmiş bu toplu konutlar için geçerliliğini yitirmektedir. Bu toplu konutlarda farklı sosyal sınıflardan gelen insanların oluşturduğu bir sosyal yapı vardır. Çalışmanın amacı da bu sosyal yapıyı incelemektir.

Ankara Yapracık Konutları

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu çalışmada kullanılan veriler 2015 yılı içerisinde Ankara’da bulunan TOKİ Yapracık* Toplu Konutlarında oturmakta olan 27 aile ile derinlemesine görüşülerek yürütülen alan çalışmasından elde edilmiştir**. Görüşülen ailelerden 13’ü konut sahibi, 14’ü ise kiracıdır. Bu ailelerin çalıştıkları iş kollarına ve meslek profillerine bakıldığında garson, bakım onarım teknisyeni, tornacı, bilgisayar mühendisi, bankacı, kreş müdürü, bürokrat, öğretmen, memur, memur emeklisi, akademisyen, güzellik uzmanı, gündelikçi gibi meslek gruplarında çalıştıkları ortaya çıkmıştır. Bu ailelere haneye giren toplam aylık gelir sorulduğunda ise asgari ücret ile 8,000 TL arasında değişen cevaplar alınmıştır. Hem ev sahibi hem de kiracı ailelerin büyük kısmı çeşitli sebeplerle Ankara dışından geldiklerini ifade etmişlerdir. Üniversitede okumak için gelip kalanlar ve iş bulup çalışmak için gelenler çoğunluktadır. Hem ev sahibi hem de kiracı olanların eğitim düzeyleri ortaokul, lise, üniversite ve yüksek lisans mezunu şeklinde değişiklik göstermektedir. Bu noktada, eğitim düzeyinin ev sahibi olmaktan belirleyici bir kavram olmadığını, ama Weber’in belirttiği gibi statü belirleyici bir kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Konut Mülkiyeti ve Konutun Kullanımı

14 etaptan oluşan Yapracık’taki konutların iç yapısına bakıldığında, dört oda bir salon (4+1), üç oda bir salon (3+1) ve iki oda bir salon (2+1) şeklinde konut tiplerinin bulunduğu görülmüştür. Metrekareye göre satış ve kira fiyatları değişen konutlarda, görüştüğümüz ailelerden bir kısmı kiracı, bir kısmı ev sahibi olarak oturmaktadır. Sosyo-ekonomik farklılıkların konut boyutuna yansıdığını, ev sahibi olan kişilerin gelir düzeyine göre 4+1, 3+1 veya 2+1 şeklindeki konutları satın aldıklarını, kiracıların ise genelde 3+1 ve 2+1 şeklindeki konutlarda oturduklarını belirtebiliriz.

Bu konutların iç mekân kullanımına daha dikkatli bakarsak, katılımcıların konutlarını tanımlanırken “4+1”, “3+1”, “üç oda bir salon” gibi ifadeleri kullanmasından yola çıkarak, apartman katının hala tanım olarak neredeyse “salonu olan konut tipi” (Ayata ve Ayata, 2000: 155) anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Apartman hayatının yaygınlaşmaya başladığı dönemde orta sınıfı alt tabakalardan ayıran üç oda bir salon anlayışındaki apartman dairesi, ev kelimesi anlamında kullanılmaya başlanmıştı (Ayata, 1988; Öncü, 1999). Bu kullanımın hala geçerli olduğunu belirtebiliriz. Öte yandan, 1980’li ve 1990’lı yıllarda yapılan araştırmalarda (Ayata, 1988; Ayata ve Ayata, 2000), salonun apartman dairelerinde oturan aileler tarafından gündelik hayat içerisinde pek de yaygın olarak kullanılmadığı, gösterişçi tüketimin bir ögesi olarak iyi döşenmeye çalışılıp, misafirler geldiğinde kullanıma açıldığı sonuçları ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada ise katılımcıların büyük çoğunluğu salonlarını gündelik hayatlarında yaygın olarak kullanmakta olduklarını belirtmişlerdir. Bu noktadan hareketle, alt-orta ve orta

* Toki Yapracık Konutları hakkında detaylı bilgi için bkz. www.toki.gov.tr. Yapracık toplu konutlarına Ankara-Eskişehir yolunun 29. kilometresinde bulunan yol ayırımından geçilerek ulaşılabilir.

** Çalışmada yapılan genellemeler ve varılan sonuçlar, söz konusu alan çalışmasına dayanılarak yapılmıştır. Elbette ki başka bir alan çalışmasında başka sonuçlar ortaya çıkabilecektir.

sınıf ailelerde artık salonun evin bütün kullanım alanına dâhil edilmeye başlandığını ifade etmek mümkündür.

Diğer odaların kullanımına ve kullanılan eşyalara bakıldığında ise, hem mülkiyet sahibi hem de kiracı olan ailelerden çocuğu olanların en az bir odalarını çocuk odası ve bir odayı da yatak odası (ebeveynler için) yaptıklarını, konutların büyük çoğunluğunda da, oturma odası ve/veya yatak odası takımlarının bulunduğu görülmüştür. Günün yaşam koşullarına adapte olmak ihtiyacı bütün toplumlarda görülen bir durumdur. Günümüzde çoğu aile bunu var olan tüketim kültürüne adapte olmaya çalışarak yapmaktadır. Benzer durumun görüldüğü Yaprıcık'taki aileler de kendi bütçelerine uygun koşullarda, günün tüketim alışkanlıklarına ve moda biçimlerine uygun şekilde mobilya ve ev eşyası almışlardır.

Bütün bunlar ışığında, konutların ailelerin gelir düzeyine göre satın alındığını ya da kiralandığını, konutlardaki bütün odaların aktif bir biçimde kullanıldığını ve ailelerin evlerine eşya alırken günün tüketim kültürüne farklı düzeylerde de olsa dâhil olduklarını söylemek mümkündür.

Komşuluk İlişkileri

Harvey'e göre (2002: 163), yerel topluluk "farklı değer dizgelerinin, özlemlerin ve beklentilerin içinden çıkacağı bir toplumsal ortam sağlar." Bu noktada komşuluk birimi toplumsallaşma deneyimlerinin başlıca kaynağıdır (Newson ve Newson, 1970 aktaran Harvey, 2002: 163). Öte yandan, büyük şehir hayatında komşuluğun önemi ve toplumdaki kontrol etkisi gittikçe azalmaktadır.

Bu durum Türkiye'nin büyük şehirlerinde de görülmektedir. Şehir merkezinden uzakta yaşamak isteyen orta, üst-orta sınıfların taşındıkları uydu kentlerde mahalle havası, komşuluk ilişkileri geleneksel anlamıyla yaşanmamaktadır (Ayata, 2005). Bireyselliğin daha etkili olduğu, herkesin daha işinde gücünde olduğu bu yaşam tarzı bu uydu kentlerde yaşayan aileler tarafından tercih edilmektedir (Ayata, 2005).

Şehir merkezinden ve yakın yerleşim yerlerinden oldukça uzakta olan Yaprıcık'a baktığımızda ise ortaya farklı bir tablo çıkmaktadır. 2000'li yıllardan itibaren Ankara şehrinin daha da büyümesi ile oluşan yeni uydu kentler ve kamu tarafından yaptırılan toplu konutlar şehrin mimari ve sosyal yapısını etkilemiştir. Bu süreçte Yaprıcık Konutları gibi şehir merkezinden çok uzağa toplu konutlar inşa edilmiştir. Görüşme yapılan ailelerden hem konut sahibi hem de kiracı olan aileler, bu uzaklığın etkisiyle komşuluk ilişkilerinin Yaprıcık'ta devam etmekte olduğunu, insanların birbirlerini tanıdığını ifade etmektedir:

"Belki de şehirden çok uzakta yaşadığımız için, insanlar birbirlerine daha çok ihtiyaç duyuyor. O nedenle burada komşuluk ilişkilerinin olduğunu söyleyebilirim. Ben apartmanda oturan çoğu kişiyi tanıyorum ve onlarla görüşüyorum mesela."

Yaprıcık'ta kişiler yeni taşınanlardan, birbirlerinden ve birbirlerinin yaşantılarından haberdardır:

"Buraya birisi taşındı mı, hemen tüm bina öğrenir. Kimmiş, ne iş yapıyormuş. Herkes her şeyi bilir. Çok fazla yerleşim yok ya, yeni gelen hemen fark ediliyor. Birbirlerine sorarak da öğreniyorlar."

Yapracık'taki komşuluk ilişkilerini sosyalleşme ihtiyacına da bağlayabiliriz. Emekli, ev hanımı ya da aynı yaşlarda çocuğu olanlar birbirleriyle görüştiklerini; birbirlerinin evlerine gidip geldiklerini; güzel havalarda apartmanların önünde/yakınında bulunan çocuk oyun alanlarını buluşma alanı olarak kullandıklarını; çay, kek gibi şeyler hazırlayarak bir araya geldiklerini ifade etmişlerdir. Apartmanda oturan veya yeni taşınan kimseyle ilgilenme, yardımcı olma, bayramlarda ziyaret etme yakın ilişkilerin ortaya çıkmasını ve pekişmesini sağlamaktadır (Ayata ve Ayata, 2000: 159). Günümüzde kent içinde varlıklarını sürdürmek isteyen insanlar bazı “dayanışma adacıkları” oluşturmaktadır (Öğdül, 1999). Yapracık'ta sürdürülen komşuluk ilişkisi de, şehirden çok uzakta yaşayan insanlar için bir tür dayanışma ilişkisidir.

İnsanların birbirlerinin özel hayatlarından ve gündelik yaşamlarında haberdar olma derecesine baktığımızda ise, Yapracık'ta geleneksel anlamda sıkı sıkıya bir komşuluk ilişkisi olmadığını, insanların birbirlerinin özel hayatlarından ve gündelik yaşamlarındaki detaylardan çok da haberdar olmadıklarını ve sohbet konularının daha genel geçer olduğunu söyleyebiliriz. Simmel'e göre (2010) bir grubun sayısal, uzamsal ve hayatın içeriği bakımından büyümesi ölçüsünde, kendi içsel birliği ve diğer insanlara karşı olan sınırlandırmaları karşılıklı etkileşimlerin ve bağlantıların etkisiyle yumuşar. Bununla eş zamanlı olarak da birey ilk sınırlandırmaların ötesinde bir hareket özgürlüğü kazanır. Yapracık'ta görülen komşuluk ilişkileri de bu duruma uymaktadır. Bireyler birbirlerinden ve birbirlerinin yaşamlarından haberdardır, birbirleriyle sosyalleşmekte ve birbirlerine gerektiğinde yardım etmektedirler. Bu anlamda bir gruplaşma söz konusudur. Ancak, birbirlerinin sınırlarının farkındadırlar ve komşuluk ilişkilerini çok kişiselleştirmeden sürdürmektedirler. Bu anlamda sınırları yeniden çizilmiş bir komşuluk ilişkisi ortaya çıkmıştır.

Ekonomik Faktörler

Araştırmada ailelere Yapracık'ta yaşamlarına neden olan sosyo-ekonomik faktörler de sorulmuştur. Görüşülen ailelerden en uzun süredir oturanlar 3 yıldan beri, en kısa süredir oturanlar da 1,5 yıldan beri Yapracık'ta yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Bu toplu konutlardan nasıl haberdar oldukları sorulduğuna ise, ev sahibi olanlar TOKİ'nin kurumsal satışları sırasında iş yerlerine gelen duyurular, iş arkadaşları ve yakın çevreleri sayesinde haberdar olduklarını ifade etmişlerdir. Kiracı olanlar da iş arkadaşları veya yakın çevreleri sayesinde ve yaşamak için kiralardan ucuz olduğu bir yer araştırırken haberdar olduklarını belirtmişlerdir. Öte yandan, görüşülen ailelerden ev sahibi olanlar evi TOKİ'den, kurumun belirlediği taksitlendirme üzerinden satın aldıklarını ifade etmişlerdir. Bu ailelerden 7'si daha sonra banka kredisi çekerek TOKİ'ye olan borçlarını kapattıklarını ve şu anda banka kredisi ödemekte olduklarını belirtmiştir. Bir aile ise evi bir başkasından devralarak, şu anda TOKİ'ye ödeme yapmakta olduğunu söylemiştir. Kiracılar ise ayda 250-300 TL arasında kira ödemekte olduklarını, bu fiyatın kendileri için çok avantajlı olduğunu belirtmişlerdir.

Türkiye'de konut/mülk sahibi olmak, bir tür gelecek sigortası olarak görülmektedir. Ayrıca aileler çocuklarına konut/mülk miras bırakarak onların geleceklelerini de bir anlamda garanti altına almak istemişlerdir. Bu nedenle, Türkiye'de konutların

yapısını, buldukları semti ve içlerinde yaşayan ailelerin sosyo-ekonomik yapılarını şekillendiren faktörler arasında bu ‘geleceği garanti altına alma’ isteğinin de olduğunu söylemek mümkündür. Orta sınıf aileler ilk tercih olarak uygun fiyatlı, zorlanmadan ödeyebilecekleri konutları satın alma eğilimindedirler. Araştırmada ailelere Yapracık’tan konut satın alma sebepleri sorulduğunda, hepsi yatırım amaçlı olduğunu ve ileride çocuklarına bırakacakları bir ev alma isteğini belirtmişlerdir. Çoğu da yakın bir gelecekte evi satmayı düşünmemektedirler:

“Satılır mı, daha taksitleri bitmedi. İlerde isterse oğlum satar.”

“Satmam herhalde. Buradan taşınacak bile kiraya veririm. İlerde ne olacağı belli olmaz.”

Ev sahibi ailelere neden Yapracık’ta yaşadıkları sorulduğunda ise, hem başka bir evin kirasını ödeyip hem de bu konutun taksitlerini ödemenin maddi olarak zorlayıcı olacağını, bu nedenle Yapracık’ta oturduklarını belirtmişlerdir*.

Araştırmadan çıkan sonuçlara göre, ev satın alınmasını belirleyen faktörler arasında gelir düzeyi ve medeni durum etkili olmaktadır. Gelir, ailenin konut sahipliği üzerinde etkili olan bir faktördür (Hood, 1999: 43). Başka bir araştırmada ise bireylerin gelirlerinin belirsiz ve az olduğu durumlarda ev sahibi olmayı erteledikleri ortaya çıkmıştır (Attanasio ve diğerleri, 2012: 1). Öte yandan, kişilerin yaşamlarındaki değişikliklere (evlilik, boşanma, göç vb), kişisel kaynaklarına (maddi kaynaklar, bilgi, sosyal, politik vs) bağlı olarak konut sahibi olma istekleri ve zamanları değişiklik göstermektedir. (Ergöz Karahan, 2009: 90). Ayrıca, “cinsiyet, çocuk sahibi olma, yaş, hane halkı büyüklüğü ve yapısının konut hareketliliği ve seçimlere etkisi vardır” (Ergöz Karahan, 2009: 90). Yapracık’ta görüşülen ev sahibi ailelerin çoğunluğu da, belirli bir gelir düzeyine ulaştıktan, evlenip çocuk sahibi olduktan ya da emekli olduktan sonra ev sahibi olma yoluna gittiklerini, Yapracık’tan ev satın almanın ödeme kolaylığı nedeniyle onlar için avantajlı olduğunu ifade eden orta sınıf ailelerdir. Bu durum, hayatın belli bir döneminden sonra yukarıda belirttiğimiz geleceği garanti altına alma isteğinin de bir göstergesidir.

Kıracı ailelere bakıldığında ise, haneye giren aylık gelir miktarlarına göre genelde alt ve alt-orta sınıf aileler oldukları görülmektedir. Yapracık’ta yaşamayı tercih etme nedenleri arasında ilk olarak konutların çok ucuz ve yeni yapılmış olmasını belirtmişlerdir:

“Bu paraya şehirden ev tutmak imkânsız. Tek göz oda bile zor yani. Bir de burada evler yeni. Senden önce kimse oturmamış. Yepyeni eve girip oturuyorsun.”

Bir diğer neden ise Yapracık konutlarını “nezih” olarak tanımlamalarıdır. Konutlar şehirden uzakta olsa bile, çevrenin güvenli, yaşayan insanların kibar ve nezih insanlar oldukları belirtilmiştir:

“Sessiz sakin burası. Nezih hem de, bir saygı var birbirine. Herkes iş gücü sahibi.”

Kıracı ailelerden bir kısmı, yukarıda da belirttiğimiz gibi, iş bulup çalışmak için Ankara’ya gelmiş, Yapracık konutlarını da ucuz, yeni, nezih ve güvenli olması sebebiyle tercih etmişlerdir. Bir kısmı ise tayinleri çıkarak Ankara’ya gelmiş olanlardır. Bir süre sonra başka bir yere tayinleri çıkabileceği için, yukarıdaki sebeplere ek olarak şehir merkezindeki bir konutta yaşayarak daha fazla masraf yapmak istemediklerini

* Elbette ki Yapracık’ta oturmayan, evlerini kiraya vermiş olan veya boş tutan ev sahipleri de bulunmaktadır. Araştırma kapsamında Yapracık’ta ev sahibi olup içinde oturan ailelerle görüşülmüştür.

belirtmişlerdir. Kiracı olan ve konut sahibi olmayan ailelerin aylık giderleri arasındaki en büyük masrafın kira gideri olduğu (TÜİK, 2015) düşünülürse, Yapracık'ta kiracı olan ailelerin bu durumda ne kadar avantajlı oldukları ortaya çıkar.

Sonuç olarak "...apartman, modern sanayi toplumlarının yeni belirmiş orta tabakalarının, işçi ve memurların konutudur, onlarla beraber doğmuştur" (Kıray, 1998: 139). Bu genelleme Yapracık'ta hem ev sahipleri hem de kiracılar için geçerlidir. Orta sınıfa mensup ev sahipleri ve alt, alt-orta sınıfa mensup kiracılar, şehrin yaşadığı sosyal değişimler sürecinde kendileri için sosyo-ekonomik yönden en avantajlı olan konut edinme ve kiralama biçimini tercih etmişlerdir.

Konut dışı mekânlar

Lefebvre (1991) sosyal ve mekânsal olanı bir arada görmekte ve mekânın üretimi sürecine yeni toplumsal ilişkilerin de üretildiğini belirtmektedir. Sosyal ve mekânsal olan birbirinin parçasıdır. Bu durum, konut dışı mekânlar için de geçerlidir. Yeni taşınılan bir yerde kamusal ve ortak kullanım alanlarının varlığı, yeni toplumsal ilişkiler üretecektir.

Yapracıkta konut dışı mekânlar olarak apartmanların etrafındaki araç park yerleri, çocuk parkları, market, aile sağlık merkezi, pazar, benzinlik, kreş, okul ve şehre ulaşım başlıklarını sayabiliriz.

Yapracık'ta her apartmanın altında park yerleri mevcuttur. Görüşülen aileler araçlarını park etme sıkıntısı yaşamadıklarını, bir misafirleri geldiği zaman onların da araçlarını park edebilecekleri kadar alan olduğunu belirtmişlerdir. Kimsenin belirli bir park yeri olmadığını, herkesin boş bulduğu yere park ettiğini de eklemişlerdir. Ayrıca, 14 etaptan oluşan Yapracık'ta, her etapta birkaç tane çocuk parkı bulunmaktadır. Oyun çağında çocuğu bulunan aileler çocuklarını bu parklara götürdüklerini söylemişlerdir. Etrafında banklar bulunan bu parklar aynı zamanda aileler için de bir sosyalleşme alanı oluşturmaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, ev hanımları ya da emekliler, güzel havalarda bu parklarda bir araya gelip sohbet ettiklerini belirtmişlerdir.

Yaşanılan yerden duyulan memnuniyet, konutun kendisi, komşular, konutun bulunduğu muhit ve çeşitli hizmetlere erişebilirlikle ilgilidir (Amerigo ve Aragones, 1997: 49-50). Sadece konutun kendisi ya da iyi komşuluk ilişkileri olması bu nedenle bir sonuca varmak için yeterli değildir. Konutun bulunduğu muhit ve orada ulaşılabilen hizmetler de önem arz etmektedir. Yapracık, yeni yapılaşmanın olduğu bir bölge olduğu için bütün hizmetler henüz bölgeye ulaşmamıştır. Görüşülen ailelerin büyük çoğunluğu, yaşamakta oldukları yerden memnun olduklarını, sakin, nezih bir yer olduğunu, ama şehre uzaklığın ve yakınlarda pek çok hizmetin bulunmayışının bir problem olduğundan bahsetmektedir:

"Acilen eczaneye gitmen gerekse mesela, yok yakında. Ya da ne bileyim terziye götürmen gereken kıyafetin filan oldu, bir dert yani. Acil bir şey olsa Allah korusun, yandık."

Bölgede yakın zamanda bir süpermarket ve aile sağlık merkezi açılmış, haftanın bir günü de pazar kurulmaya başlanmıştır. Görüşülen bütün aileler bu gelişmelerden son derece memnun olduklarını ifade etmişlerdir. Ailelere market alışverişlerini nerelerden yaptıkları sorulduğunda ise, önceden iş yerlerine yakın olan marketlerden alışveriş

yapmakta olduklarını, şimdi ise Yapracık'ta açılan marketi de kullandıklarını ifade etmişlerdir. Aynı şekilde haftalık kurulan pazardan da memnun olduklarını, her zaman taze meyve sebze bulabildiklerini belirtmişlerdir.

“Pazara uzak yerlerden bile gelenler var. Sebze meyve taze oluyor. Her hafta gidemesek de iki haftada bir filan gidiyoruz.”

Market ve pazar yeri bazı etaplara uzak bir konumdadır. Bu nedenle herkes aynı kolaylıkla markete ve pazara ulaşmamakta, araçlarını ya da toplu taşıma kullanarak ulaşımını sağlamaktadırlar. Yine de bölgeye böyle hizmetlerin gelmiş olması, görüşülen bütün aileleri memnun etmiştir. Aile sağlık merkezinin açılmış olması ise, en yakın hastanenin oldukça uzak olduğu bir yerde yaşadıkları için, çok iyi karşılanmıştır. Kendilerini sağlık sorunları anlamında daha güvende hissettiklerini belirtmişlerdir.

“Önceden Turkuaz'daki (Ankara Eskişehir Yolu'nun karşı tarafında bulunan TOKİ toplu konutları) aile sağlık merkezine bağlıydık. Zor oluyordu gidip gelmek, şimdi iyi oldu buraya gelince.”

Bu noktada hem ev sahibi olan, hem de kiracı olan ailelerin gıda ve ihtiyaç alışverişleri ile sağlık hizmetlerini ortak kullanmakta olduklarını belirtmemiz mümkündür.

Benzinliğin açılması ise aracı olan aileleri memnun etmiştir. Daha önceden iş yerlerine geliş-gidiş yolları üzerindeki yerlerden benzin/gaz alırken, şimdi daha yakın bir yerde benzinlik olmasından memnun olduklarını ifade etmişlerdir.

Yapracık'ta bir özel kreş bulunmaktadır. Görüşülen ailelerden okul öncesi çağında çocuğu olan az sayıda aile vardır. Ev sahibi olan ailelerden sadece birisi, çocuğunun henüz bebeklik çağında olduğunu ve kendi annesinin çocuğa bakmakta olduğunu, çocuğu biraz daha büyüyünce bu kreşe vermeyi düşündüğünü belirtmiştir. Diğer aileler ise okul öncesi yaşta olan çocuklarına ya kendilerinin ya da aileden birinin bakmakta olduğunu, yakın zamanda bir kreşe göndermeyi düşünmediklerini ifade etmişlerdir.

Yapracık'ta ayrıca Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı ilköğretim, orta öğretim ve lise okulları da bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında etrafta yeterli sayıda eğitim kurumu olduğunu belirtmemiz mümkündür. Kamuya ait olan bu eğitim kurumlarının varlığı görüşülen aileleri memnun etmiştir. Okula gidecek yaşta çocuğu bulunan aileler, çocuklarını Yapracık'taki eğitim kurumlarına göndermekte olduklarını belirtmişlerdir. Ev sahibi olan iki aile ise çocuklarını şehirdeki özel bir eğitim kurumuna göndermekte olduklarını, gerekçe olarak da Yapracık'taki eğitim sisteminin henüz tam oturmadığını düşündüklerini ifade etmişlerdir. Öte yandan, çocuklarını özel bir eğitim kurumuna göndermenin maddi güç ile bağlantılı olduğu düşünülürse, her ailenin böyle bir karar alamayacağı son derece açıktır. Marx'ın tabakalaşma kuramına uygun bir şekilde, eğitim maalesef ki ekonomik güç ile bağlantılı olabilmektedir.

Son olarak, görüşülen ailelere iş yerlerine ve şehre nasıl ulaştıkları sorulduğunda, araçları olanlar araçları ile olmayanlar ise toplu taşıma kullanarak ulaştıklarını ifade etmişlerdir. Yapracık'ta belediyenin sağladığı otobüs hizmeti mevcuttur. Otobüsler, Çayyolu'ndaki Koru metro durağına kadar gitmektedirler. Şehir merkezine ulaşabilmek için burada aktarma yaparak metro kullanmak gerekmektedir. Görüşülen ailelerden araçları olmayanlar, bu yolla şehre ulaştıklarını belirtmişlerdir. İş yerlerine ne kadar sürede vardıklarını sorduğumuzda ise, aracı olanlar yarım saat ile bir saat arasında, aracı

olmayanlar ise 50 dakika ile iki saat arasında değişen süreler vermişlerdir. Öte yandan aracı olanlar da zaman zaman toplu taşıma kullandıklarını ifade etmişlerdir. Şehre olan bu uzaklık, görüşülen ailelere göre Yapracık'ın dezavantajlarından birisidir. Fakat Yapracık'ı yaşamak için ekonomik yapan da şehre olan bu uzaklıktır. Ayrıca uzaklığa bir süre sonra alışıldığını, Yapracık'ın artık kendilerine o kadar uzak gelmediğini belirten aileler de olmuştur.

Sonuç olarak, Yapracık'ta konut dışı mekânları herkes ortaklaşa kullanmakta, ekonomik durum, eğitim ya da statü bu kullanımda bir fark yaratmamaktadır.

Sonuç

Türkiye'de sosyal değişim süreci 1950'li ve 1980'li yıllar arasında kırsal alanlardan şehirlere yapılan göçlerle hızlanmıştır. Bu sürecin sonucunda bugünkü toplumsal yapı oluşmuştur. 1990'lı yıllardan itibaren ise, şehrin orta ve orta-üst sınıfları uydu kentlere taşınmaya başlamıştır. Aynı ya da yakın sosyal sınıflardan gelen insanlar aynı/benzer semtlerde yaşamaya başlamışlardır. Böylece farklı sosyal sınıflardan insanların bir arada yaşadığı geleneksel mahalle yapısı ortadan kalkmıştır. Bu süreçte konut kullanımı, komşuluk ilişkileri ve yaşam tarzları insanların birbirlerini yakından tanıdığı ve ortak bir yaşam biçimi benimsediği geleneksel mahalle yapısındaki biçiminden uzaklaşmıştır. Apartman dairelerinin kullanış biçimi, salonun misafir odası olarak benimsendiği ve az kullanıldığı bir hal almıştır. Komşuluk ilişkileri daha az ve sınırlı hale gelmiştir. Yaşam tarzının da buna göre biçimlendiği bu yapıda, kişiler kendileriyle aynı ya da yakın sosyal sınıflardan gelen insanlarla aynı yerde yaşamayı özellikle tercih eder olmuşlardır.

Apartmanlarda yaşayan kişilerin gittikçe arttığı ama konut probleminin hep var olduğu bu süreçte, uzun süre yap-sat usulüyle devam eden konut sektörü, 2000'li yıllarda kamunun konut yapımına hız vermesi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Kentsel dönüşüm alanlarının yanı sıra, daha önce yerleşim olmayan şehir merkezinden uzak alanlara da toplu konutlar yapılmaya başlanmıştır. Çalışma, bu konutların şehir merkezinden uzak ve daha önce yerleşim alanı olmayan bölgelere yapılmış olanlarında, ait olunan sosyal sınıfın yaşanılacak yeri belirlemede ana etken olmadığı düşüncesinden yola çıkmıştır.

Bu toplu konutlardan daha önce yerleşim olmayan Yapracık'ta yapılan çalışma dört alt başlık halinde incelenmiştir: Konut Mülkiyeti ve Konutun Kullanımı, Komşuluk İlişkileri, Ekonomik Faktörler ve Konut Dışı Mekânlar.

Bütün bunlar ışığında, Yapracık'ta gelir düzeyleri farklı olan ev sahibi ve kiracı ailelerin bir arada yaşamakta olduklarını, konutların içindeki odaları fiyatları farklı da olsa benzer işleve sahip eşyalarla döşediklerini ve konutun bütün odalarını aktif biçimde kullandıklarını söyleyebiliriz. Ayrıca, şehir merkezinden uzakta yaşamının etkisiyle, büyük şehir merkezlerinde artık eskisi kadar görülmeyen komşuluk ilişkilerinin Yapracık'ta görüldüğünü, ailelerin birbirleriyle özel hayatlarının detaylarına çok girmeden komşuluk yaptıklarını ifade edebiliriz. Bu noktada sosyo-ekonomik faktörlerin komşuluk ilişkileri üzerinde bir etkisi olmadığını da belirtebiliriz. Yapracık'ta görülen bu yapı konutların satın alma ve kiralama fiyatlarının çok avantajlı olması nedeniyle orta sınıf aileleri buradan konut satın almaya, alt sınıf aileleri ise buradan ev kiralamaya yöneltmesinin bir sonucudur. Burada oluşan toplumsal ilişkiler, konut dışı mekânlarda

da görülmektedir. Ev sahibi ve kiracı aileler konut dışı mekânları ortak bir biçimde kullanmaktadır. Lefebvre (1991)'nin belirttiği gibi mekân toplumsal bir üründür ve mekân üretilirken aynı zamanda yeni toplumsal ilişkiler de üretilir. Bu durum Yapracık'ta da görülmektedir.

Sonuç olarak Yapracık'ta sosyal sınıfa dayalı olmayan bir yerleşim ve yaşam biçimi vardır. Bu durum elbette ki geleneksel mahalle hayatına bir dönüş olarak algılanmamalıdır. Fakat sosyal sınıfa dayalı olmayan yerleşim ve yaşam biçimi Yapracık konutlarında da görülmektedir. Farklı sosyal sınıflardan insanlar, yukarıda incelediğimiz sebeplerden ötürü burada yaşamayı seçmişlerdir ve böylece Yapracık'ta sosyal sınıf farklılığının şehir merkezine yakın yaşam alanlarında olduğu kadar net olmadığı bir yaşam biçimi oluşmuştur.

Kaynakça

- Amerigo, Maria ve Aragonés, Juan. I. (1997). A Theoretical and Methodological Approach to the Study of Residential Satisfaction. *Journal of Environmental Psychology*, Vol. 17, s. 47-57.
- Attanasio, O. Bottazzi, R., Lowd, H. Nesheima, L. ve Wakefield, M. (2012) Modelling the Demand for Housing Over the Life Cycle. *Review of Economic Dynamics*, Vol.15, s. 1-18.
- Ayata, S. (1988). “Kentsel Orta Sınıf Ailelerde Statü Yarışması ve Salon Kullanımı”, *Toplum ve Bilim*, Vol. 42, s. 5-25
- Ayata Sencer ve Ayşe Ayata (2000). Toplumsal Tabakalaşma, Mekânsal Ayrışma ve Kent Kültürü. *Mübeccel Kıray İçin Yazılar* içinde. (Derl.) Atacan, Fulya ve diğerleri. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 151-173
- Ayata S. (2005). Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı. *Kültür Fragmanları* içinde (Derl.) Kandiyoti, Deniz ve Saktanber, Ayşe. İstanbul: Metis Yayınları, s. 37-56.
- Armaoğlu, F. (1991). *Belgelerle Türk Amerikan Münasebetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Batuman, B. (2013). City Profile: Ankara. *Cities*, Vol. 31, s. 578-590
- Batur, A. (1998). 1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde (Derl.) Sey, Yıldız. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 209-234
- Bourdieu, P. (1989). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge
- Davis, K. ve Moore, W. E. (1945). Some Principles of Stratification. *American Sociological Review*. Vol. 10, s. 242-249
- Engels, F. (1970). *The Housing Question*. Moscow: Progress Publishers
- Ergenç, Ö. (1994). Osmanlı Şehrinde ‘Mahalle’nin İşlev ve Nitelikleri Üzerine. *Osmanlı Araştırmaları IV*, (Derl.) İnalçık, Halil; Göyünç, Nejat ve Lowry, Heath W. İstanbul: Enderun Kitabevi, s. 69-78
- Erman, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında ‘Öteki’ Olarak Gecekondu Kurguları/ Representations of the Gecekondu Inhabitant as ‘Other’ in Gecekondu Studies. *European Journal of Turkish Studies*, Social Sciences on Contemporary Turkey. Erişim: <https://ejts.revues.org/85#ftn2>, 29.09.2015
- Ergöz Karahan, E. (2009). Konut Talebinin Modellenmesi ve Konut Kariyeri Kavramı.

- İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, Vol.8, s. 79-105.
- Harvey, D. (2002). Sınıfsal Yapı ve Mekânsal Farklılaşma Kuramı. *20. Yüzyıl Kenti* içinde. (Derl.) Duru, B. ve Alkan A. Ankara: İmge Yayınevi, s.147-172.
- Hood, J.K. (1999). The Determinants of Home Ownership: An Application of the Human Capital Investment Theory to the Home Ownership Decision. *The Park Place Economist*. Vol. 8, s. 41-49.
- Kalaycıoğlu, S. (2002). Toplumsal Tabakalaşma. *Sosyolojiye Giriş* içinde. (Derl.) Sezal, İhsan. Ankara: Martı Kitap ve Yayınevi, s. 295-316
- Keleş, R. Ve Danielson, M. N. (1985). *The Politics of Rapid Urbanization; Government and Growth in Modern Turkey*. New York: Holmes & Meier
- Keller, S. (1968). *The Urban Neighborhood: A Sociological Perspective*. New York: Random House
- Kıray, M. B. (1998). *Kentleşme Yazıları*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. London: Blackwell Publishers
- Öğdül, H. G. (1999) *Konut Alanlarının İyileştirilmesinde Toplumsal Bağların Rolü*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora tezi
- Öncü, A. (1999). İdeal Ev Mitolojisi Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı. *Birikim*. Sayı. 123, s. 26-34
- Poulantzas, N. (1982). On Social Classes. *Classes, Power and Conflict: Classical and Contemporary Debates* içinde. (Eds.) Giddens, Anthony ve Held, David. London and Basingstoke: The Macmillan Press, p. 101-111
- Saunders, P. (1989). *Social Class and Stratification*. London and New York: Routledge
- Şenyapılı, T. (1998). Cumhuriyet'in 75. Yılı Gecekonduunun 50. Yılı. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde. (Derl.) Sey, Yıldız. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 301-316
- Simmel, G. (2010). The Metropolis and Mental Life. *The Blackwell City Reader* içinde. (Eds.) Bridge, Gary and Watson, Sophie. West Sussex: Wiley-Blackwell, s. 103-110
- Smelser, N. J. (Ed). (1973). *Karl Marx on Society and Social Change: With Selections by Friedrich Engels*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Swedberg, R. (2005). *The Max Weber Dictionary: Key Words and Central Concepts*. California: Stanford University Press
- Tapan, M. (1998). İstanbul'un Kentsel Planlamasının Tarihsel Gelişimi ve Planlama Eylemleri. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde (Derl.) Sey, Yıldız. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 75-88
- T.C. Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı (TOKİ). Erişim: <http://toki.gov.tr/kurulus-ve-tarihce>. 2 Eylül 2015
- Tekeli, İ. (1998). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde (Derl.) Sey, Yıldız. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s.1-24
- Tekeli, İ. (2001). *Modernite Aşılırken Kent Planlaması*. Ankara: İmge Kitabevi
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), Hanehalkı Tüketim Harcamasının Dağılımı, Erişim: <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist>, 15 Eylül 2015
- Yavuz, F. (1981). Başkent Ankara ve Jansen. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 7. Sayı 1, s. 25-33
- Weber, M. (2009). *From Max Weber: Essays in Sociology*. (Eds) Gerth, H.H. and Mills C.W. London and New York: Routledge

Öz

Şehre Uzak Birbirine Yakın: TOKİ Yapracık Toplu Konutlarında Sosyal Yapı

Ulus devlet modeline dayalı, Batı'yı esas alan bir modernleşme süreci Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu günden beri temel hedeflerinden birisidir. Bu süreçte özellikle kentlerin modern bir yapıya kavuşmaları çok önemsenmiştir. 1950li yıllardan itibaren hızlanan kırsal alanlardan kente göç, sosyal değişim sürecini hızlandırmıştır. Bu sürecin sonunda bugünkü sosyal yapı oluşmuştur. Daha önceleri geleneksel mahalle hayatında farklı sosyal sınıflardan gelen insanlar bir arada yaşarlarken bu yapı değişime uğramıştır. Aynı sosyal sınıflardan gelen insanlar aynı/benzer muhitlerde oturmayı tercih eder olmuşlardır. Fakat özellikle son yıllarda kamunun konut edindirme projelerinin neticesinde bu yapıda da değişiklikler olmaya başlamıştır. Bu çalışmanın amacı, şehir merkezinden uzakta oluşları nedeniyle fiyat açısından avantajlı oldukları için, Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı (TOKİ) toplu konutlarında farklı sosyal sınıflardan insanların bir arada yaşamakta olduğu ve böylece ortaya farklı sınıflardan gelen insanların bir arada yaşadığı bir sosyal yapı çıkabileceği düşüncesini araştırmaktır. Bu amaçla TOKİ Ankara Yapracık konutlarında oturan aileler ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sosyal değişim, Sosyal Yapı, Sosyal Sınıf, Toplu Konut

Abstract

Far From The City Close to Eachoter: Social Structure in The TOKİ Yapracık Houses

Nation-State and Western based modernization process is one of the main aims since the foundation of Turkish Republic. In this process, modernization of cities was considered very important. Starting from the 1950s, a big migration process from rural areas to urban areas started in Turkey. This situation accelerated the social change process. Present social structure of the country emerged with the effect of this social change process. While people from different social classes were living together during the traditional neighborhood life, this social structure changed. People from the same social classes preferred living in same/similar places. But, this structure also started to change in recent years with the effect of government's housing projects. Aim of this study is to examine the opinion that people from different social classes are living in Housing Development Administration of Turkey's (TOKİ) cluster housing areas because of their economical price advantages since their location is very far away from the city center and thus, a social structure where people from different social classes are living together may emerge. Throughout this aim, in-depth interviews were done with families living in TOKİ Ankara Yapracık houses.

Keywords: Social Change, Social Structure, Social Class, Cluster Housing

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE KÜLTÜREL MELEZLEŞME ÖRNEĞİ OLARAK YEMEK KANALLARI VE PROGRAMLARI

İlkay Kanık*

KÜRESELLEŞME VE YEMEK KÜLTÜRÜ

Küreselleşme, bütün dünyayı etkisi altına alan karşılaşmalar, etkileşimler, değişimler ve yeniden yapılanmalar süreçleri olarak tanımlanabilir. Zamanın ve mekânın da yeniden tanımlandığı bu etkileşim ve değişim sürecinin dışında olmak, gün geçtikçe, özellikle iletişim araçlarının gelişimi ve hızla etkinliğinin yayılması ile zorlaşmaktadır. Küreselleşme sürecindeki karşılaşmalar, etkileşimler ve yeniden üretimler, bütün dünyanın ekonomik, sosyal, siyasal yapılanmasını etkisi altına almıştır. Yine bu süreçte, ulus devlet sınırları klasik anlamda geçerliliğini sürdürse de, ulus aşırı yeni toplumsal düzenlemelerin, hem toplumları, hem de bireyleri biçimlendirdiği bir dönemdir. Diana Crane, kültürel küreselleşmenin hızla yayılması ve etkisinin artmasının karşısında, nasıl ulusal ve yerel kültürlerin, varlıklarını hatırlatırcasına, yanıt verdiğiinden bahseder. Bu yanıt verme, kendini ifade etme ve koruma refleksi içinde gerçekleşir. Crane, aynı zamanda ulusal ve yerel kültürlerin, kendilerini, küreselleştirme sürecine sokma istekleri olduğundan bahseder(Crane,2002,1-17). Küreselleşmenin tasvir edilmesinde en çok kullanılan örneklerden birisi de gıda üretim ve tüketiminin küreselleşmesidir. Bu yüzden, ulus veya coğrafi sınırlarla tanımlanan, bölgenin beslenme sürecini anlamlandıran yemek kültürü

* Yrd. Doç. Dr. , Gastronomi ve Mutfak Sanatları, Beykent Üniversitesi,

de, küreselleşme süreci ile birlikte önemli bir değişim ve dönüşüm içerisine girmiştir. Beslenme alanında küresel markaların bütün dünyada hızla yaygınlaşması, bu markaların ulusal sınırları tanımayan bir akışkanlıkla adeta dünyanın mutfağı ve restorandı haline dönüşmesi, gıda metalarının dünya pazarında mevsimsiz bir şekilde tüketilmeye başlanması, küreselleşmenin etkileridir. McDonalddlaşma küreselleşmesinin ve yemek tüketiminin tek tipleşmesinin prototip örneği olarak verilir (Ritzer, 1998). Küreselleşmenin, homojenleşme, benzeşme tehdidi karşısında, ulusal ve yerel değerlerin, hem kendilerini koruma, hem de kim olduklarını keşfetme refleksi yaratması, bu değerlerin keşfedilmesine dair merakları ve çabaları da artırmıştır. Çünkü küreselleşmenin olumsuz etkileri sorgulandığında sıklıkla karşımıza çıkan tanımlama homojenleşme, benzeşme olmuştur. Bu benzeşmenin de, özellikle Batılılaşma ve Amerikanlaşma olarak tanımlandığını görürüz. Evrensel değerlere sahip olursa da Batı ve Amerika etkisinin öneminin altı çizilir. Çünkü Batı kültürünün değerleri hızla kitle iletişim araçları sayesinde yaygınlaşmaktadır (Ritzer, 2011, s. 94-95). Ekonomik, sosyal ve politik etkileşimlerde, Batı merkezli bir benzeşme olduğu düşünülse de diğer kültürlerde benzer şekilde bu etkileşimin parçası olmuşlardır. Özellikle 1980 'lerden itibaren bütün dünyayı etkisi altına alan neoliberal ideoloji, Dünyayı sermayenin coğrafyası haline çevirmiştir. Sermaye rahatlıkla, üretim sürecini tamamlamak için avantajlı gördüğü coğrafyalara kaymaya başlamıştır (Klein, 2000). Bu durum küresel sermaye için ekonomik olarak işgücü, hammadde, karlılık gibi avantajlı durumlar yaratmıştır (Ritzer, s.130-163). Gıda maddeleri de hızla, ulaşım araçlarının elverişliliğinin artması ile beraber, bütün dünyada hareketliliğini artırmış ve aynı zamanda bütün dünyayı da, pazar olarak görmüştür. Bir taraftan da reklam sektörü, sınır tanımayan çalışmalar ve çabalarla, gıda üreticileri ve tüketicilerini bir araya getiren popüler tüketim değerleri ve ikonları yaratmaktadır. Özellikle eğlence, tüketim ve eğitim ilişkisi sayesinde medya ürünleri, beslenmeyi ihtiyaçtan çok bir moda haline getirerek, küresel markaların popülaritesini artırmaktadır. (Kellner, 2010, s. 42-47).

Marchall McLuhan'ın, *küresel köy* (McLuhan, Fiore, 2005) olarak atfettiği dünyada, benzeşme ve farklılaşmalar beraber şekillenmektedir. Küreselleşme süreci, bir taraftan benzer norm ve davranışların ortaya çıkmasına neden olurken, bir taraftan da adeta bir refleks gibi toplumların kendi özgün farklılıklarını keşfetmelerini de teşvik etmektedir. Arkasından ise bu farklılıkların korunması ve başka kültürlerle tanıtılması gelmektedir. Bu noktada bilgi teknolojilerinin bilgileri hızlı bir şekilde dolaşıma sokması, farklı kültürlerin birbirleriyle karşılaşmasına ve sonuçta kendine özgün melez kültürlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yerel ve küresel olanın ayrımı bu noktada geçirendir. Küresel ekonominin pazarlama ideolojisi, "*küresel düşün, yerel davran*" şeklinde biçimlenirken, küresel markalar, yerel değerleri önemseyerek farklı coğrafyalarda aidiyet ilişkilerini o coğrafyanın sakinleri ile kurarlar. Diğer taraftan, yerel değerlere dair farkındalığın artması sayesinde, küresel pazar, yerel markalar için cezbedici bir hale dönüşmüştür. Yerel markalar yayılma isteklerini, küresel markaların izinden giderek gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar.

KONU, AMAÇ, SINIRLILIKLAR VE YÖNTEM

Bu çalışmanın konusu, Türkiye örneği üzerinden, yemek temalı kanalların ve programların küresel etkiler sonucu yaşadığı değişimdir. Televizyonlarda yayınlanan yemek temalı programlar, ülke sınırlarını aşarak ve başka ülkelerde yerel değerle özdeşleşerek, melez programlar haline gelmektedir. Aynı zamanda, uluslararası yayın pazarına giren bu kanallar ve programlar, akışkan bir şekilde ülkelerden içeriye sızarken, aynı zamanda gittiği ülkelerde yeni yerel yemek kanallarının ortaya çıkmasına, var olan yemek programlarının ise değişime uğramasına neden olmaktadır. Türkiye'deki televizyon sektöründe, yemek kanalları ve yemek programlarının küreselleşmeden nasıl etkilendiği üzerine bir değerlendirme bir çalışması şimdiye kadar yapılmamıştır. Bu yüzden bu çalışma, yemek programları ve yemek kanallarının genel analizini içeren bir çalışma olacaktır. Konu kapsamında inceleme alanına girebilecek birçok yemek kanalı ve yemek programı vardır. Çalışmanın sınırlılıkları da bu yüzden çalışmanın amacına uygun seçilen kanallar ve programlarla belirlenmiştir. Çalışmada niteliksel söylev (discourse) analizi tekniği kullanılmıştır. Sayısal verilerin elde edilmesinde karşılaşılan güçlük nedeniyle, bu çalışma kapsamında ele alınan kanal ve programlara genel, niteliksel bir söylev analizinin yapılması tercih edilmiştir. Genel analiz için çok fazla programın çalışmaya dâhil edilmesinden dolayı, bu çalışma detaylı bir inceleme çalışması değildir. Küreselleşmenin etkisinin daha da anlaşılmasını sağlamak amacıyla aynı zamanda çalışma içinde, Amerika ve Türkiye yemek medyasının yaşadığı dönüşüm tarihsel ve karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

KÜLTÜREL MELEZLEŞME VE KÜYERELLEŞME

Kültürel melezeleşme, küreselleşme tartışmaları içerisinde, küreselleşmenin etkilerine olumlu bakan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, kültürlerin karşılaşması ve karışmasının, şartların elverişliliği sayesinde, yeni, benzersiz yerel kültürlerin ortaya çıkmasına neden olacağını savunur. Aynı zamanda bu durum, küreselleşme etkisi ile şekillenen yaratıcı yeni süreçlerin ortaya çıktığının da kanıtıdır. Küreselleşmenin neden olduğu homojenleşme, en önemli küreselleşme eleştirilerinden bir tanesidir. Bu eleştirinin karşısında, aksine, küreselleşmenin olumlu etkisini savunanlardan, örneğin Roland Robertson, küresel- yerelleşmenin, kültürel heterojenleşmeye neden olduğundan bahseder. Robertson aynı zamanda, “*Çoğulculuk, uyum sağlama, yenilenme, hareket kabiliyetine sahip olma*” konusunda beceriye ve güce sahip yerelliklerin, yaratıcı gücüne vurgu yapar. George Ritzer, küyerelleşme(glocalization) kavramını şöyle açıklar: “*Küresel ve yerel olanın, farklı coğrafi alanlarda benzersiz sonuçlar doğuracak şekilde birbirlerinin içerisine girmesi şeklinde tanımlanabilir.*” Diğer taraftan, melezeleşme, küresel ve yerel olanın dünyanın her bir bölgesinde benzersiz kaşımı iken, bu karışımın nasıl olacağı öngörülemez. Ritzer, melezeleşmenin şaşkınlık verici şekilde çoğaldığı ve günlük hayatta tüketilerek sıradanlaştığından bahseder. Örneğin, Amerikalılar için, “Çin böreği”, “Yahudi pizzası” gibi ürünlerin günlük tüketilen, sıradan ürünler haline dönüşmesini örnek verir (Ritzer, 2011, s. 272-273).

Bir başka açıdan değerlendirildiğinde ise, küreselleşme sürecinde homojenleşme var

olsa da, bu homojenleşmenin içeriği, öngörülemez bir biçimde farklı etkileşimleri de kendisine dâhil eder. Amerikan merkezli fast food(ayaküstü) yiyeceklerin hızla yayılması ve tüketilmesi aynı zamanda, ulusal sınırların içerisinde alışık olunan yemek kültürlerin dışında, farklı kültürlerle aşinalık sağlamıştır. Bu aşinalık daha sonra, Batı kaynaklı yaygın kültürler dışında, daha farklı kültürlerin de, ulusal sınırların içine kolaylıkla sızdığını ve farklı melezleşme alanları yarattığını görebiliyoruz. Örneğin, Amerikan ve Batı merkezli yeme alternatiflerinin(hamburger, pizza) dışında, Çin, Japon(suji), İran, Hindistan, Tayland (Çin Büfe, SushiCo, Asuman İran Restoranı, Taj-Mahal Indian Restaurant, Pera Thai)* yemeklerinin de hızla bu küresel pazarda yayılmaya başladığını görürüz

YEMEK ENDÜSTRİSİNİN KÜRESELLEŞMESİ VE ALINAN KÜRESEL HAZ

Haz ve fayda arasında bir ilişki vardır. İnsan haz aldığı şeyi kültür olarak biçimlendirir (Bodley, 2011, s. 315). Haz verici olan, arzularımıza ve düşüncelerimize göre şekillenir. Yemeğe dair imgeleri kitle iletişim araçları içerisinde izlemek, ilk tepki olarak belki acıktırma hissini uyandırır. Bir taraftan acıkılırken, imgelerin kitle iletişim araçlarındaki insanları eğlendiren ve şaşırtan bir format ile sunumları, yeme içme alternatiflerinin de parçası olduğu yeni hayat tarzları ile tanışılmasını da sağlar. Aynı zamanda, kültürlerle tat yoluyla bir etkileşim içinde olmak, farklı kültürler ile daha güvenli bir karşılaşma fırsatı da verir. Kitle iletişim araçlarından aktarılan yemek ile ilgili imgeler, modern insanı toplumsal yapının bir parçası yaparken, tüketimin sürekliliğini de, tüketime anlamlar atfederek başarır. Böylece tüketilenden daha fazla haz ve doyum sağlanabilmektedir. Yer ve içerken, düşünsel anlamda sindirim, fiziki sindirime tüketim kültürünün içinde eşlik eder.

Haz almak kavramı felsefi olarak değerlendirildiğinde, “insanın bütün eylemlerinde acıdan kaçıp, ulaştığı son nokta” olarak ifade edilebilir. Sokrates’in öğrencisi olan Kireneli Aristippos’un, Kirene okulunda getirdiği felsefi yaklaşım öğretisi ile haz alma amacı hedonizm olarak da ifade edilmiştir. Hissedilen hazzın sürekliliği ve acının yokluğu da, bu öğretiye göre mutluluk hissini vermektedir. Aristippos’a göre, hayatta olmamızın genel ve temel amacı hazza ulaşmaktır. Hazzı Platon, doğal bir eksikliğin, yoksunluğun var olması ve sonra bu doğal yoksunluğun tatmin edilmesi, doyurulması olarak ifade eder (Encyclopaedia Britannica, 1988, s.513). Yemek faaliyetleri üretimden tüketime kadar toplumsal yapıyı biçimlendiren bir çimento gibidir. Modern hayatın içinde, üretiminden, işlenmesine, hazırlanmasından ve dağıtımına kadar yiyecek-içecek sektörüne bağlıyızdır. Bu sektörün piyasadaki hizmet ve ürünlerinin pazarlanması gerçekleşirken, bedensel varlığın sürdürülmesini sağlayan yemekten alınan haz, çok kullanılan bir olgudur. Yemek yemek, toplumsal yapının içinde bireylerin, açlık hissinden(eksikliğinden) uzaklaşarak, ortak haz alımıyla gerçekleşen, yaşamımızı devam ettirmemizi sağlayan vazgeçilmez bir ihtiyaçtır. Bu haz alımı, cinsellikten farklı olarak, daha az toplumsal kontrole tabii olduğu ve hatta bir meta olarak tüketim kültürünün içinde her geçen gün daha da teşvik edildiği için, vaat ettiği doyumla her geçen gün daha da popülerleşmektedir. Yemek, artık hayatta kalmamız için yapmamız gereken elzem bir ihtiyaç değildir. Yemek artık, içinde haz alma duygusu ile

*Örnek olarak, İstanbul’da, farklı ülke mutfaklarını sunan restoranlar.

toplumsal yapı ve ilişkileri şekillendiren, küresel ekonomisi olan, yeni metasal bir değerdir. Bu konuya eleştirel olarak bakan Jean Baudrillard ise, haz'ın zorlanması kavramından bahseder. Tüketici-insanın kendisini haz almak zorunda hissetmektedir. Günümüzde, yemeğin ve mutfağın da bu haz-zorunlu dünyada, önemli deneyim alanlarından birisi olduğundan vurgular (Baudrillard, 2004, s. 93-94).

Elias Canetti sofrada birbirimize dışlarımızı gösterip birbirimizi yemediğimizi, önümüzdeki yemeğimizi yemeyi tercih ettiğimizi söyler(Canetti, 2006, s. 223). Acıdan kaçınarak birlikte yemememiz ve birlikte doyduğumuz ilişkilere anlamlar yüklememiz bizi toplumsallaştırır. İlk önce görsel olarak modern insana ulaşan kültürel yemek ürünleri, üretiminden, hazırlanması ve tüketimine kadar yemek kültürümüzün biçimlendirdiği bütün toplumsal ilişkileri farklı boyutları ile temsil etmektedir. Helene Shugart'ın belirttiği gibi yemek, küreselleşmiş popüler kültürün içerisinde ötekini güvenli bir şekilde deneyimlememizi sağlar(Shugart, 2008). Özellikle, sanayileşme, şehirleşme, küreselleşme gibi süreçler, beslenme ihtiyacının kitlelerin ihtiyacını karşılayacak şekilde organize olmasına neden olmuştur. Böylece yemek endüstrisi küreselleşmiş ve dolayısıyla yemek tüketimini de küreselleştirmiştir. Bunun sonucunda yemek, küresel popüler kültürün içinde ürettiği anlamların gücü ile bir endüstri haline dönüşmüş ve *yemek turizmi* diye bir alan ortaya çıkmıştır(Stanley, 2015). Bu turizm, yemek medyasının araçları ile üretilen yemek fantezisinin bir parçasına dönüşmüştür. Kitle iletişim araçlarında ki yemeğe dair programlar, farklı yemek kültürleri ile karşılaşma olanağı sunar ve kozmopolitan, evrensel düşünceleri benimseyen, kendisini dünya vatandaşı olarak gören ve farklılıkları deneyimlemeye açık bireylere ulaşmayı hedefler.

Gastro medyayı oluşturan; televizyon programları, yarışma programları, filmler, belgeseller, gazetelerde çıkan haberler, yemek kitapları, dergilerde yapılan röportajlar ve haberler, radyoda yemek kültür programları, yeni medya ve elektronik yayınlar, videolar, bloglar, yemek fotoğrafları, restoran değerlendirmeleri, sosyal paylaşım ağlarındaki gruplara kadar, yemek kültürünün küreselleşmesini sağlayan anlatılar üretirler. Bu anlatıların içeriği, hem dünya kültürünü anlatırken, aynı zamanda yerel olanı melez formatlarda, yaratıcı bir şekilde yeniden üretir. Küresel markaların bütün dünyayı homojenleştiren etkisi, kendi farklılığını fark eden yerel kültürlerin de kendilerini ifade etmek istemeleri arzusunu ve çabasını ortaya çıkartır. Sonuçta küreselleşmenin sonucunda ortaya çıkan benzeşmeler, farklılaşmalar dinamiği, modern toplum içinde tükettikleri ile kendilerini var eden bireylere, neyi, nasıl, nasıl, nerede, kiminle tüketeceği konusunda yönlendirici bilgiler verir. Kelci Matwick ve Keri Matwick, televizyondaki yemek programlarını inceledikleri araştırmalarında, dünyadaki yemek kanallarının artışına, seyirci yoğunluğuna dikkat çekerler. Amerika'da, sadece yemek ile ilgili programlar gösteren Food Network ve Cooking Channel kanalı 100 milyon fazla eve ulaşmaktadır. Benzer şekilde, birçok ülkede yemek içerikli kanalların ve programların sayısında önemli bir artış olmuştur. Sadece yemek programları gösteren kanallardan bazıları Fransa'da Cuisine TV, Avustralya'da Lifestyle Food, Food Channel ve İngiltere'de Food Network UK gibi kanallar bunlara örnek olarak gösterilebilir(Matwick, 2015, s.314). Bu örneklerden anlaşılacağı gibi yemeği merkezine alan iletişim mecraları çeşitlenmekte ve dünyanın

birçok bölgesini etkisi altına almakta, yemeğe dair iletilen mesajlar küreselleşme sürecini de biçimlendirmektedir.

YEMEK PROGRAMLARININ GELİŞİMİ

Kathleen Collins, bir tür olarak televizyondaki yemek programlarının uzun süre var olmasının en önemli nedenlerinden bir tanesinin, seyircinin yaşam biçimlerini yansıtması ve yaşam kalitelerine katkıda bulunarak fayda üretmesi olduğunu söyler. Diğer bir önemli nedeni ise, yemek programlarının düşük maliyetli olması sayesinde, bu programların televizyon ekranlarında farklı formatlarda yer alabilmeleridir. Collins çalışmasında, Amerika Birleşik Devletleri'nde, televizyonda yemek ile ilgili programların 20 ve 21. yüzyılda yaşadığı değişimi içerik, tarz olarak sınıflandırıp incelemiştir. Collins, Amerika Birleşik Devletlerinde yemek programlarının ilk defa radyoda başladığından bahseder. Betty Crocker, bu ilk programcılardan bir tanesidir. Televizyon yayınların başladığı yıllar olan 1940'lar, aynı zamanda yemek programlarının televizyonda başladığı yıllar olmuştur. Collins, televizyondaki yemek programlarının tarihsel olarak nasıl evrildiklerine üç döneme ayırarak inceler: Birinci dönem erken dönemdir. Bu dönem, 1945- 1962 yılları arasındaki döneme karşılık gelir. İkinci dönem ise, orta dönem, 1963 ve 1992 yılları arasındadır. Modern dönem ise, Food Network'un açıldığı yıl olan 1993'den, günümüze kadar ki dönemi kapsar (Collins, 2009, s.7-8). Erken dönemde yapılan programlar, daha çok ev ekonomisi uzmanları ve beslenme uzmanlarının yaptığı programlardır. İki tane isim bu tarz yemek programlarının dışına çıkmıştır. James Beard ve Dione Lucas yaptıkları yemek programlarında yemeğe akılcı veya bilimsel yaklaşmak yerine, yemekten haz almayı ön plana çıkararak programlarını biçimlendirdiler. Yemek onların için daha çok sanattır. Collins'in ifade ettiği gibi, 1950'lerde televizyondaki yemek programlarında yapılan şey aslında evde yemek yapanlara yardım amacı güden programlar olmasıdır. Çünkü bahsedilen dönemde, günlük hayatın içinde toplumsal cinsiyete göre iş ayrımı esastır. Kadın olmayı tanımlayıcı görevlerin en başında, ev idaresi ve mutfak alanını en iyi şekilde yönetmek gelmektedir. Diğer taraftan, farklı, yemeğin macera ile birleştiği, yine de domestik olmaya devam eden programlar ekranlarda gösterilmeye başlar. Dönem damgasını vuracak isim Julia Child ortak yazarı olduğu kitabı *Mastering The Art of French Cooking 1961*'de yayınlanmıştır. Yemek programları konusunda bir efsane olan Julia Child'ın ilk yemek programı *The French Chef*, 1963'de gösterilmeye başlar (Collins, s.2-3). Julia Child, programlarında, yemek, sanat (Fransız mutfağı) ve yapılabirlik ilişkisini kurar. Child aslında, Collins'in vurguladığı gibi, Amerikan ev yemekleri ile, daha sofistike olan Fransız yemeklerinin ortak uyarlamalarını hazırlamaktır. Dönemsel olarak incelendiğinde, televizyonda yemek programı dendiğinde, Julia Child'ın bir efsane, dönemin ikonu olduğu görülür. Child'ın, Amerikalıların boş zamanlarında yemek yapmaktan zevk almalarını sağlamak gibi bir gayesi vardır. Eğlence formatı içinde, yemek yapmaktan zevk alma hissini ekranlardan seyirciye aktarması sayesinde Child, televizyonlarda kendisini izleyenlerin hatıralarında yer almış ve popüleritesini artırmıştır. Child, denildiğinde ilk akla gelen tanımlamalardan birisi, onun sakinliği, mütevazılığı, aynı zamanda, çok titiz ve ayrıntı düşkünü olmayan, rahat tavırları olmuştur. Nasıl kendi

mutfağında insan yemek hazırlarken, parmak sosun içine daldırılır, kaşıkla tadına bakılır ve malzemeler dökülür saçılır ve yine gelişi güzellikle karıştırılır ise, Child, tam da televizyon mutfağında bunları yaparak büyük sempati kazanmıştır. (Collins, s.76). Yine altmışlı yılların sonunda, bir diğer önemli televizyon karakteri Graham Kerr'dir. Kerr'nin *The Galloping Gourmet* programı, mizah güldürü ve yemeğin bir araya geldiği bir programdır. Yemek öğretmek gibi bir amacı yoktur. Önemli olan, seyirciyi güldürmektir. 1970'ler, yemeğe dair görsel kültür ürünlerinde, gurme kavramının yerleştiği dönemdir. Bu dönem, yemekten ve içmeden zevk almanın önemsenerek, değer haline geldiği ve yemek kültürüne sahip olmanın bireylerde ayrıcalık hissettirmeye başladığı döneme karşılık gelir. Kajun mutfağının anlatan programı ile 70'lerde televizyonda yerini alan Justin Wilson'ın, aynı konu ile ilgili yemek kitapları da çıkar. 1980'lerin televizyon programcısı Jeff Smith, *Frugal Gourmet* programı gösterilmeye başlar ve birçok yemek kitabını da basar. Artık insanlar dışarıda yemek için paralar harcamaya başlamış, dışarıda yemenin ekonomisi gün geçtikçe gelişmiştir. Restoran dünyası canlanmaya ve güçlenmeye başlamıştır. Yeni konsept restoran çeşitleri piyasaya girer. Hazır yemekler, mikrodalga fırınlar, restoranlarda *houte cousine*(seçkin, yüksek, sanatsal mutfak) deneyimlerine kadar günlük hayatın içinde yemek yeme eyleminin önemli değişim dönüşüm yaşadığı döneme geçilmiştir. 80'ler, 90'lardan sonra ki dönemde ise, yemek programlarının hayat tarzlarını ifade eden formatlara dönüşmeye başladığı dönemdir. Özellikle 90'lar, *Food Network*'ün kablolu yayına başlamasıyla ve sonrasında hayat tarzlarının ifade bulduğu farklı formatlarda yemek programları ortaya çıkmaya başlamıştır(Collins, s.2-9). Artık şeflerin profilleri de değişmiştir. Çekici ve genç şefler, bu konuda profesyonel olmayan, yemek yapmayı öğretmeyi misyon üstlenmiş kişilerin yerine geçer. Aynı zamanda, yapılan yemeklerde değişir. Daha özel malzemelerle ve daha hoş sunumlarla yemek yapanlar, eski, ev tarzı yemek yapanların yerini alır. Emeril Lagasse gibi, halkın ruhundan anlayıp yemek yapmanın inceliklerini samimiyetle paylaşması, mizah ve güldürüyü gösterisine eklemesi Lagasse'yi, şef televizyon starı haline getirdi. Lagasse, stüdyo ortamında seyirci ile de karşılıklı iletişime geçerek, müziği de ekleyerek, yemek yapmanın her bir ayrıntısını, gösteri haline dönüştürmüştür. *Marta Steward*, 1990'larda starlaşır. *Rachel Ray*, *Bobby Flay*, *Giada De Laurentis* and *Paula Deen* gibi ünlü televizyon şefleri eğlence- yemek programları hazırlamaktadırlar. Bu kişiler bir yıldız gibi, dergiler, kitaplar, radyo programlar aracılığı ile sık sık kendilerini takip eden kitlelerin karşısına çıkarlar. Böylece herkes tarafından tanınan popüler kişiler haline gelirler. Daha sonra ise, reality show programlarının bir karşımı olan *Top Chef* gibi programlar ortaya çıkar. Eğlencenin, heyecanın farklı formlarının bir araya getirildiği, *Ready, Set, Cook* gibi veya Japon uygulaması *Iron Chef* gibi örnekler, bütün dünyada popülaritesi arttığından ve dünyanın farklı ülkelerinde bu programların yerel melez örnekleri de yapılmaya başlar(Weisberg, 2003, s.116).

Türkiye'de yemek medyasının gelişimine bakıldığında, bu gelişimin Türkiye ekonomisinin gelişimi ile bir paralellik gösterdiği görülür. Türkiye'nin, özellikle 80'lerden sonra, neo-liberal ekonomiye dâhil olması, uluslararası markaların Türkiye pazarına hızla girmeye başlamaları yeni bir tüketim kültürü anlayışının oluşmasına neden

olmuştur (Çetin, 2015, s.1-14). Bu yeni kültürün oluşmasında etkili olan özel televizyonların yayına başlaması ve uluslararası hem yazılı, hem de görsel, çeşitli diğer medya ürünlerinin de Türkiye pazarına girmeleri, Türkiye gastro ekonomisini önemli bir değişime uğratmıştır. Aynı zamanda, yeme- içme ilgili ürün ve hizmetlerin pazarlama iletişimlerinde etkin bir rol oynayan gastro medya ürünlerinde de önemli bir değişim yaşanmıştır. Global ürün ve hizmetlerin, Türkiye pazarına girmeye başlamasına ve bu ürün ve hizmetlerin tanıtım faaliyetlerinin de artmasına neden olmuştur. Televizyon programlarına özel olarak bakıldığında, bu programların hem sayısının ve izleyicinin, 1990'dan sonra artmaya başladığı gözlenir. 2000' ler de ise yemeğin ana tema olduğu yeni program çeşitlilikleri ortaya çıkmaya başlasa da, özellikle 2000'lerin sonlarından itibaren ve 2010'lu yıllarda ise çok daha yoğun olarak bu program çeşitlilikleri, küresel etkilerin de biçimlendirmesi ile birlikte, yeni formatlarda programlar haline gelmişlerdir. Bu süreç içerisinde gelişen ve dönüşen, ulusal ve uluslararası yeme- içme ve mutfak araç gereçleri markalarının sponsor olduğu yemek temalı televizyon programları genel olarak değerlendirildiğinde; yemek- eğitim, yemek- yaşam tarzı, yemek- yarışma, yemek- gezi, yemek- tanıtım, yemek- sohbet, eğlence içerikleri bazen yalnız, bazen de birbiri ile karışmaları sonucunda biçimlenmektedir. Aynı zamanda, yemek programlarının evirilerek popülerleşmesinin sonucunda, yemek yapan ve sunan yıldız televizyon şefleri de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Televizyonlarda yayınlanan yemek içerikli programların genel bir analizi yapıldığında, farklı program formatlarıyla karşılaşılır. Bunlardan birincisi, Türkiye'de oldukça popüler olan kadın kuşağı programları ve programın akışı içinde yer alan yemek yapma etkinlikleridir. Bu programların içinde yemek yapan televizyon şeflerinin genellikle profesyonel yeme-içme sektöründe olan veya yeme-içme alanına meraklı olup kendilerini bu konuda geliştirmiş kişilerdir. Ümit Usta(Ümit Ömer Sevinç) kadın programlarının içinde yemek yapan aynı zamanda profesyonel şef olan, en eski yemek programı yıldızıdır. Daha sonra yemek programlarına ilginin artması ile birlikte yemeğin merkeze çekildiği ve müziğin, farklı alanlarda konukların dâhil olduğu, yemek ve kadın programları melezleşmesi ile şekillenmiş, seyircinin de dâhil olduğu program formatlarına dönüşmüştür. Ümit Usta'nın ortaya koyduğu program formatı daha sonra yine kadın kuşağı programlarının içinde yemek yapma bölümü, başka şef televizyon yıldızları ortaya çıkarmıştır. Bir diğer yemek programı formatı ise tiyatro sanatçısı Gülriz Sururi'nin "A La Luna"(1993) programının öncülük ettiği, yemek yapmak ve konuk ağırlamayı içeren, seyircinin olmadığı daha kısa süren programlardır. Bu programlar, eğlence ve yemeği bir araya getirmiş yemek sohbet programlardandır. Bu programları sunanlar, daha çok ünlü ve yemek kültürüne ilgi duyan ünlülerdir. Bu programlardan bazıları; manken- sunucu Ebru Şallı'nın "Ebrunun Mutfağı", sinema sanatçısı Serra Yılmaz'nın "Temel İçgüdü" dür. Gastronomi alanının daha da popülerleşmesi ile birlikte, bir başka format daha zamanla ortaya çıkar. Profesyonel şeflerin sektörde yıldızlaşması ve medyatik değerinin artması ile beraber bu şeflerin tek başlarına yemek yaptıkları veya sohbet-yemek programları başlamıştır. Bütçeye uygun ekonomik farklı yemeklerin yapılması bu programların amaçlayan, Oktay Usta(Aymelek) "Yeşil Elma" programları

örnek olarak verilebilir. Ayşe Tüter “ *Lezzet Sofrası*”, Emine Beder “ *1001 Püf Noktası*”, “ *Mutfak Aşkı*” programları ise stüdyoda çekilen, seyircisiz, yemek- eğitim programlarıdır ve bazen de yıldız televizyon şefine, yemekle ilgili olmayan bir sunucu eşlik eder. Bir başka, benzeri çok fazla olmayan televizyon program tarzı ise, Mehmet Gürs gibi lokanta sahibi profesyonellerin yaptığı “ *Lokantadan Eve*” programları ise lokanta profesyonelliği, sağlık, lezzet, toplumsal duyarlılık gibi unsurları bir araya getiren daha sofistike yemek içerikli programlardır. Bütün bu programlara paralel, gezi-tanıtım- eğitim programları ortaya çıkmıştır. Yerel değerleri görünür kılarak, yerel yemek kültürüne değer katan programlar yapılmaya başlanmıştır. Mehmet Yasin(*Yol Üstü Durakları*), Vedat Milör(*Tadı Damağımda*) programları gezi- tanıtım amaçlı programlardır. Turgay Başyayla(Davetsiz Misafir), Nursel Ergin(Nursel’in Mutfağı) programları gezi programlarına, yerel malzemelerle yemek yapma bilgisini de, eklenerek yapılan televizyon programlarıdır. Uluslararası formatların satın alındığı ilk programlar yemek yarışma programlarıdır. *Yemekteyiz*, *Master Şef Türkiye*, *Ver Fırına*, *Şeflerin Düellosu* gibi programlar bunlar arasındadır. Özellikle 2010’lardan itibaren ise özellikle, genç modern, eğlenceli yıldız şeflerin programları hem ulusal farklı program türleri yayınlanan kanallarda hem de yemek kanallarında yayınlanmaya başlamıştır. Bu yeni nesil yıldız televizyon şefleri, Arda Türkmen, Refika Birgül, Maksut Aşkar, Yağız İzgül, Duygu Tuğcu, uluslararası programların etkisinin hissedildiği melez yemek programlar yapmaya başlamışlardır. Yeni nesil televizyon şefleri, diğer ulusal kanallarda yayın yaparken, aynı zamanda *24 Kitchen*, *Planet Mutfak*, *Turmax Gurme*, gibi 24 saat yayın yapan yemek kanallarında da program yapmaktadırlar.

YEMEK PROGRAMLARININ KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Yemek hazırlama programları genelde stüdyo ortamında, bazen günlük hayatın stüdyo formatına dönüştürüldüğü yemeklerin, malzemelerin tanıtılmasından hazırlanıp pişirilmesi ve sunulmasına kadar ki süreci kapsayan programlardır. Bu programların sunucusu olan kişi, ünlü ve tanınmış bir şefler olabildiği gibi başka konularda ünlenmiş yemek konularına ilgi duyan kişiler veya sıradan tamamen yemeğe ilgisi ile program yapmaya başlamış kişilerde olabilmektedir. Bu kişiler seyirciye, yemeğin nasıl hazırlanacağı konusunda kendi tarzları ile bilgi aktarırlar. Burada programlar hazırlanırken, farklı yöntemler seçilebilir. Örneğin, yemeğin nasıl hazırladığının aşamaları gösteren programlar olduğu gibi, aynı zamanda katılımcıların yarıştırlarak daha fazla eğlence içeriği olan programlarda yapılmaktadır. Yemek programlarında konu olan yemeklerin de, farklı nitelikleri vardır. En sık karşılaşılan nitelik, hazırlaması kolay yemekler olmalarıdır. Bu özellik hatta televizyon programlarının da adı olabilmektedir. Şehirli, profesyonel, modern insanın yemeğe ayıracağı zamanın öngörülerek hazırlandığı bu programlar, modern toplumlarda zaman kavramının öneminden dolayı ön plana çıkarlar. Bu programlar, 30 dakikada hazırlanacak yemekler seçilerek ve bunların pratik yöntemleri gösterilerek seyircinin zamanla yarışına katkıda bulunurlar. Aynı zamanda, her geçen gün sağlıklı beslenilip beslenilmediğine dair kaygıların artması ve çevre duyarlılığının gün geçtikçe daha da önem kazanması, hazırlanan yemeklerin niteliğini de değiştirmektedir. Yemeğe

her eklenen malzemenin faydasını bilmek isteyen seyirciyi tatmin eden tariflerin olduğu programlar, ilgi çekici programlar haline gelmektedir. Diğer taraftan yemek kültürünün ve kültürel mirasının önem kazanması, farklı ülke yemeklerini tüketmenin kozmopolitan kimliğin bir parçası haline gelmesi de yemek programlarında yemeklerin niteliğini değiştirmektedir. Yemek artık yaşam tarzının ifadesinin önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Yemek yemek günlük hayatımızın içinde sıklıkla gerçekleştirdiğimiz hayati bir faaliyet olması, bizim kolaylıkla yemeğe dair deneyim sahibi olmamızı sağlar (Fetini, 2009). Diğer taraftan, bu deneyimin sosyalleşme içinde olduğumuz insanlar ile paylaşımına açık, popüler bir konu olması, yemek programlarına artan ilginin nedenleri arasında gösterilebilir. Kullanım ve memnuniyet teorisi, özellikle medyayı tüketenlerin beklentileri ve arzularını gerçekleştirmesi ölçüsünde medyayı tükettiklerini iddia eder. Alan M. Rubin, seyircinin motivasyonu, tüketimi ile memnun olması arasında güçlü bir bağ olduğunu söyler. Medyanın insanları nasıl kullanıldığı sorusu yerine insanların medyayı nasıl kullandığı sorusu sorulmaya başlandığını iddia eder (Rubin, 2009). Bu durumda şöyle bir önerme de bulunulabilir: Yemek programları, beklentileri karşılayarak ve memnuniyet sağlamaktadır ki, farklı formatlarda çeşitlenerek, kitle iletişim araçlarında gösterilmeye devam etmektedir. Julia Child'ın programlarında, seyircinin, eğlenirken öğrenme fırsatını yakalaması, kullanım ve memnuniyet teorisine bir örnek olarak verilebilir. Child'ı yemek televizyon tarihinde bu kadar ön plan çıkartan farklılığı, insanların özellikle eğlenirken çok daha iyi öğrendiklerini fark etmesidir. (Malene, 2011, s.8-11).

Başkaları yemek yaparken seyretmekten haz almanın, eğlence formunu kendiliğinden bu programlara kazandırdığını varsaysak da, farklı çalışmalar bu popülerliğin başka nedenlerine ışık tutar. Robin L. Nabi ve arkadaşları, neden insanların kurgu veya realite televizyon programları izlediklerini sorusunun cevabını çalışmalarında ortaya koymaya çalışır. Nabi, insanların, yeni, beklenmedik, gerçeğe yakın bir kurgu seyretmekten hoşlandıklarından bahseder. Programların içerisinde aktarılan, röntgenlemek, gözetlemek ve merak seyircinin parçası yapılan eylem ve duygulardır. Özellikle yarışma programlarında ve benzer programlarda, diğerlerini yargılamaya fırsat verilmesi, meydan okuma, sonuca dair belirsizlik halinin devamı gibi durumlarla şekillenen duygu birikimlerinin yarışmacılara ve seyircilere aktarılması, bu programları daha da izlenir kılmaktadır. Genel olarak endişe üretmesi, aynı zamanda sürekli bir belirsizlik yaşatması ve sonucun ertelenmesi, programı seyredenin duygu halinin ortaya çıkarmasına neden olmaktadır. Nabi ve arkadaşları, bu programların gözetleme, röntgencilik etme fırsatını seyirciye sunduğundan ve ayrıca endişe üretmek, diğerlerini eleştirmeyi sağlayarak, seyirci ilgisini ve tatminini artırdığından bahseder. Bu programlar öğrenme ve bilgilendirmeyi de formatlarına dâhil ederler. Programların türlerine göre izleyicilere hissettirdiği fayda ve ortaya çıkardığı duygular üzerinden değerlendiren bu çalışma, aynı zamanda şu sonuçlara ulaşır: Realite-drama karışım programları, gözetleme ve diğerlerini yargılama fırsatları sunar. İstenmeyen bir sonucun olma ihtimali ve şüphesi, dramatik bir meydan okuma ve erteleme özellikle bu programlarda kullanılır. Bu durumlar, sürpriz, mutluluk, acıma, rahatlama, hoşlanmama gibi duyguların ortaya çıkmasına neden olur. Romantik-Realite programlar ve oyun-yarışma programlarında ortak olarak başkalarını yargılama ve değerlendirmenin verdiği mem-

nuniyeti seyirciye hissettirir. Dramatik meydan okuma, olumsuz ve istenmeyen sonuçlar ve endişe merak birçok olumlu duygunun seyircide ortaya çıkmasına neden olur. Yetenek programlarında ise başkalarını yargılama, onlar ile para sosyal ilişkiler* kurma fırsatı verir. Endişe, şüphe, merak, heyecan, etkilenme, mutlu, olma, rahatlatma, şaşırma duygularını ortaya çıkartır. En yoğun yaşanan duygu ise merak ve şüphedir. Yetenek yarışmalarında seyircinin hissettiği eğlenme ve memnuniyet özellikle seyirciye hissettirilen mutluluk hissi ile zenginleştirilmiştir. Bilgi programlarında ise para sosyal ilişkiler, diğerlerini gözetleme, kendinin farkına varma, öğrenme, şüphe, pozitif duyguları hissetme gibi duygular hissetme faydalar sunar. Bu duyguların arasında acıma, merhamet yoktur. Bilgi programları özellikle, kendinin farkında olma duygusunu yoğun olarak hissettirir. (Nabi, Stitt, Halford, Finnerty, 2006, s. 434-440). Yemek programları da, yemek yapmayı öğrenmenin faydası yanında, bahsedilen programların melez formunda programlar üretmek ve kültürlere göre de çeşitlenerek, seyircinin birçok duyguyu hissetmesini sağlamaktadır.

YEMEK PROGRAMLARI ÜRETTİĞİ HAYAT TARZLARI

Küreselleşmenin homojenleştiren etkisi ulus devletlerin sınırlarından geçerek, beklentileri ilgileri memnuniyetleri ve faydaları da benzer hale getirmiştir. Küreselleşen dünyada yaşam biçimleri benzeşen kozmopolitan bireylerin artması ile birlikte, benzer formatta yemek programları da popülerleşmektedir. Hem yemek programlarının hem de yemek kanallarının hedef kitleleri kimdir? Örneğin yemek yapmayı bilmeyen ve öğrenmek isteyenler yani yeni başlayanlar, erkekler, çocuklarını daha iyi beslemek isteyen anneler, yemeklerini baş döndüren ziyafete çevirmek isteyen herkes, profesyoneller, şefler, menülerini zenginleştirmek isteyen restoran sahipleri bunlar arasında gösterilebilir. Şefliğin değer kazanması ile birlikte, şeflerin yemeklerini tüketmenin sanatsal bir etkinlik gibi algılanması onların yaptıkları işlerin televizyonda seyredilmesini de değerli hale getirmektedir. Maddi bedelini ödeyerek, restoranlarda yemeklerini yedikleri yıldız şefler, hem sınırlarını televizyon ekranlarında hiçbir karşılık beklemeden paylaşarak, hem de seyirciyi eğlendirerek, güzel vakit geçirtmektedirler.

Boş zaman faaliyetlerinde veya özel zamanlarda yemeğin yaşam tarzlarını ifade eden bir parça haline dönüşmesi bu programlara ilginin sürmesini sağlamaktadır. İngiltere, Amerika merkezli yemek kanalları, yemek programlarının Türkiye’de yayına girmesi ve popüler hale gelmesi örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda bu yemek programlarını yapanlar, bir hayat tarzı danışmanları olarak, yemek alışkanlıklarını ve tercihlerini tanımlayan bir kimliğin oluşmasını da sağlarlar. (Ketchum, 2005). Diğer taraftan bu programların entelektüel ve kültürel olarak çok daha sofistike bir derinleşmeyi de sağlayan eğitimsel bir yönü de vardır (Malene, s.8-11). Yemek konulu programlar sayesinde, yemek ile hayatın sanatsal bir form alması önerilerinde bulunulurken, tüketim kültürünün içinde bir tarz sahibi olmanın biçimleri de aktarılır. Televizyon şefleri, televizyon dışında, dergilerinde, yemek kitaplarında, gazetelerde veya internet yayınlarında önerdikleri ve temsilcisi oldukları hayat tarzı biçimlerinden bahsediler.

*Taraflardan birinin diğeri ile ilgili çok şey bildiği, ancak diğerrinin öbür taraf ile ilgili hiçbir şey bilmediği ilişki şekli demektir. Medya aracılığı ile kurulan tek yönlü hayranlık ilişkisi örnek olarak gösterilebilir.

Yemek programlarının etkisi düşünülürken, hem toplumu değiştirdiği, hem de toplumun yemek programlarını değiştirdiğinden bahsedilebilir(Coolins, s.9). Bu programlar genellikle önceden hazırlanıp yayına verilen programlardır. Göz alıcı dekor ve malzemelerle, hem bir o kadar kolay, hem bir o kadar zor görünen yemek yapma eylemini gerçekleştirir. Yemeğin malzemelerinin tanıtılmasından pişirilmesine kadar ki sürece, yemek yeme bölümü de eklenerek, hoş sofralarda bu yemekler, televizyon karşısındaki seyirciye sunulmaktadır. David Bell ve Gill Valentine, yemek tüketiminin toplumsal boyutlarına farklı açılardan baktıkları çalışmalarında, yemek tüketim biçimlerinin toplum olmanın gücünü elinde bulundurduğundan bahseder. Yemeğe dair alışkanlıkların paylaşımı ve bu alışkanlığın toplumun bireyleri tarafından ritüel olarak tekrarlanması, o toplumu birbirine bağlayacaktır(Bell, Valentine, 1997, s. 109). Bu noktada denilebilir ki, bu programlar, yemeğin hazırlanması aşamasında mutfaklarda, sonrasında ise kameranın karşısında kurulan sofralarda, izleyiciyi de konuk haline getirerek, toplumla kurduğu bağı güçlendirir.

KÜRESELLEŞEN, MELEZLEŐEN GASTRO MEDYA VE ÜRÜNLERİ

Bu çalışmanın konusu olan yemek temalı kanallar ve programların, Türkiye örneğinde, küresel ve yerel arasında nasıl etkileşimsel bir değişim ve dönüşüm yaşıdığı, araştırma evreninden seçilen, evreni temsil etme özelliği olan, kanal ve programların niteliksel söylev analizleri yapılarak değerlendirilecektir.

FOOD NETWORK

Orijinal adı, *Television Food Network* sadece yemek programları yapan bir kanal olarak, 1993 de, yayınlarına başladı. İlk yayına girdiğinde, 3 milyon evde seyredilirken, 2002'ye geldiğinde ise 60 milyon insanın izlediği bir kanal haline geldi (Weisberg, s.116). 2010 geldiğinde 100 milyondan fazla aile *Food Network*'ü izlemektedir. Şimdi ise, 150 ülkede bu kanal yayınlanmaktadır. Food Network yemeğin ana konu olduğu eğitici ve eğlendirici programlar hazırlar ve sunar. (Malene, s.10). Food Network, *foodie* denilen yemek içmekten zevk alan, iyi yemekten hoşlananların takip ettiği, gün geçtikçe kendisini yeni yemek formatları ile geliştiren, hayat tarzları üreten bir kanal olmuştur.

Bu kanaldaki programlar zaman içinde şekillenirken, geleneksel yemek programlarının içine, canlı müzikler eklendi ve seyirciler bu yemek pişirme gösterilerine dâhil edildi. Aynı zamanda, oyunlar, yarışmalar, seyahatler, gurme gezileri, yeni yemek maceraları bu programların yeni formatlarını şekillendirdi(Collins, s.5). Bu programlardaki programlar, küreselleşmiş dünyanın, bir tat kadar yakın olduğu hissini yaratmaktadır. Türkiye'de ise *Food Network*, 2013'den bu yana D-martta yayın yapmaktadır. *Çıplak Ayaklı Kontes: Köklere Dönüş*, *Iron Chef America*, *Doğra*, *Mutfak Türkiye*'de programlardan bazılarıdır. Bu programlar aynı zamanda Amerika'da gösterilen programlardır.

24 KITCHEN

24 Kitchen, 2012 Türkiye’de yayınlanmaya başlayan ilk yemek temalı uluslararası kanaldır. *Fox International Channels*’a ait olan bu kanal farklı ülkelerde yayınlar yapan ve o ülkelerin şeflerini ve onların programlarını da kanal yayınları içine dâhil ederek küresel yapıda varlığını sürdürmektedir. *Jamie ile Hesaplı Mutfak*, *Lezzet Sanatı*, *Kiran ile Kenya Hikâyeleri*, *Jamie’nin 30 Dakikalık Yemekleri*, *Lorraine ile Hızlı ve Taze Yemekler*, *Yemek Aşkına*, *Şimdi Ne Yemeli: Sonbahar*, *Jamie’nin 15 Dakikalık Yemekleri*, *Rudolph’un Fırını*, *Lezzet Durakları*, *Anthony Bourdain: Rezervasyona Gerek Yok*, *Aydınlatıcı Yemekler*, *Baharat Yolculuğu*, *James Martin ile İngiltere’nin Yemek Haritası*, *Jamie ile Görkemli Yılbaşı Lezzetleri*, *Lezzet Sanatı*, *Yemek Aşkına*, programları yayınlanan programlar arasındadır. Aynı zamanda Gabriele Sponza’nın “*Yemek Aşkına*”, Maksut Aşkar’ın “*Lezzet sanatı*” programında, Türk mutfağının geleneksel reçetelerinin yeni nesil yorumu temalı programlarda yer alır.

PLANET MUTFAK

Türkiye’de 2013’de, 24 saat yemek programları yayınına başlayan ilk Türk kanalıdır. İhraç programları olmayan, Türkiye’den şeflerin ve yemek meraklısı amatörlerin programlar hazırlayarak yayına sunduğu bir kanaldır. Planet Mutfak kendisini, “*mutfakta iyi olmak isteyenlere yardımcı olacak, iyi vakit geçirmenizi sağlayacak*” bir kanal olarak tanıtır. Aynı zamanda sağlıklı beslenmek isteyenleri ve çocukları hedef alan programlarla temasını, hedef kitlesini geliştirmeye çabalar. Genel olarak kanal: *Bir Vejetaryenin Not Defteri*, *Evdeki Şef*, *Yemek Hazır*, *Damanın Dünyası*, *İtalyan İşi*, *Yol Üstü Lezzetler*, *Mutfakta Tek Başına*, *Elif İle Kaynasın Tencereler*, *Pasta Canavarı*, *Hayatın Tadı*, *Babür Gür İle Sağlıklı Yaşam* gibi programları içerir. Bu programların çoğu uluslararası yemek kanallarındaki yemek programlarına benzer programlardır. Danilo Zanna’nın, Türkçe sunduğu İtalyan Şef programı “*Türk ve İtalyan lezzetlerini mutfağında birleştirerek tariflerini sizlerle paylaşıyor*” tanıtımından anlaşılacağı gibi, İtalyan ve Türkiye’ye ait malzemeler ve tarifleri esnekleştirip karıştırdığı melez tatlar ortaya çıktığı programlardan bir tanesidir.

RACHEL RAY İLE 30 DAKİKALIK YEMEKLER

Rachael Ray’in “*30 Minute Meals*” 2001 den bu yayınlanan yemek programıdır. 1999’da aynı adlı yemek kitabı yayınlanır ve daha sonra ise televizyon programlarına başlar. Rachael Ray’in yemek programları 15 yıldır yayınlanmaktadır. Bu program *Food Network*’un yayında olduğu diğer ülkelerde gösterilmektedir. Ray, gerçek hayatta profesyonel bir şef olmamıştır. Buna rağmen televizyonda yemek programları yapması eleştirilse de, tamamen amatör bir ilgiyle başarılı bir şekilde bunu sürdürür. Ray, bu eleştiriler karşısında kendisi de, şef olmadığını belirtir. Hatta böyle bir iddiası da yoktur. Ekran karşısında yemek yaparken döküp saçsa da, bunu hiç önemsemeden, hızlı ve becerikli bir şekilde yemeklerini hazırlar. Eğlence, pratiklik, lezzet ve doğallık ilişkisi içerisinde program konseptini belirler. Adeta, sıradan bir insanın nasıl harika lezzetler

çıkılabileceğinin örneği gibidir. Ray'ın, yemek kitapları yanında, popüler olan dergisi *Everyday With Rachael Ray* de vardır. Bir marka haline gelen Racheal Ray, mutfak ürünlerini de piyasaya sürmüştür. Ray, Amerika'da ve programın yayınlandığı dünyanın birçok bölgesinde yeme içme modalarına yön vermektedir.

JAMİE OLİVER İLE 30 DAKİKA

Jamie Oliver, günümüzde şeflerin arasında en çok kazanan ve belki de en ünlüsü olmuştur. Birçok programı vardır. *Jamie's 15-Minute Meals*, *Jamie's Comfort Food*, *Jamie's Money Saving Meals*, adlarında dört programı yemek kanalları aracılığı ile dünyanın birçok bölgesinde yayınlanmaktadır. Türkiye'de gösterilmekte olan, İngiltere'de, 2010'dan bu yana Channel 4 yayınlanan program, *Jamie Oliver 30 dakika*'da ev yapımı, kolaylıkla bulunacaklar malzemelerle yemekler hazırlar. Zaman unsuru, Jamie'nin yemekleri için belirleyicidir. Kanalın tanıtımında da, 30 dakikada bir yemeğin tamamıyla pişirilmesi ve bunu yaparken kullanılacak ipuçlarını vereceğini vaat eder. Yemek hazırlarken kendisi bir şef olsa da, kolaylıkla hazırlanma hissi uyandıracak o pratikliği aktarmaya çalışır. Üç veya dört çeşit yemek hazırlar. Bunlar farklılaşabildiği gibi, ana yemekler, atıştırmalıklar, bazen salata, bazen özel içki ve tatlı gibi günlük hayatın içinde kolaylıkla hazırlanabilecek yemek çeşitleridir. Her bir yemek aşamasını, malzemelerde dâhil olmak üzere, rahatlıkla herhangi bir mutfakta uygulayabilecekleri yöntemleri göstererek anlatır.

MUZİCE LEZZETLER, REFİKA'DAN HIZLI TARİFLER

Refika Birgül'ün *Mucize Lezzetler* programı 2011 den itibaren yayınlanmaktadır. Refika Birgül, 2010 yılında, *Refika'nin Mutfağı / Cooking New Istanbul Style*, kitabını çıkarır. Refika kendisini ne yaptığını tanıtırken, yemekle kurduğu sıcak bir ilişki olduğundan, yemek üzerine bir eğitim almamasına rağmen sevgisi ile bu alana girmiş ve yerel, geleneksel malzemeleri kullanarak yeni farklı tarifler ürettiğinden bahseder. Bu tariflerden bazıları: “*Her Şeyden Salata Yapmak*”, “*Kavun Balık Suşi*”, “*Biber Kayığında Uyuyan Kıyım*”, “*Acı, Ekşili, Tatlı Dolma*”, “*Baklava Yufkasında Çıtır Pide*” dir. Aynı zamanda Refika'dan tarifleri pratik bölümlere ayırır: “*Vaktimiz Yok Atıştıralım*” “*Diyerek: Yabancı Damat Avokado*”, “*Bizim Gelin Çökelek*”, “*Soğanlı Sirkeli Patates*”. “Her şeyden bir şey yapalım”: “*Türk Suşi*”, “*Turşu Sulu Ayran*” “*Nar İçmiş Armutlu Roka Salata*”. *Ziyafetler Çekelim*: “*Yedikule Dürüm*”, “*Türlü Tajin, Sakin Pilav*” “*Rafkaca İskender Kebap*”, “*Soyalı Ballı Bonfile*”. *Çay İçelim Keyif Yapalım*: “*Cevizli Katmer*” “*Tavada Yufka Böreği*”. *Tatlı Yiyelim Tatlı Konuşalım*: “*Altı Üstü Şeftali*”, “*Çikolatalı Lokumlu Isırmalık*”, “*Hurma Uyumması*” gibi bölümlere ayırır. *Refika'dan Hızlı Tarifler* bir diğer televizyon programıdır. Konsepti yine süre önemsenerek, kısa sürede, lezzetli, bilindik malzemelerle hazırlanan yaratıcı yemeklerdir. Programlarında Refika, “*mahallenizin fırınından alıp hazırlayabileceğiniz yufka tarifleri, bahçeden kopardığınız fesleğenin eklenmesi, pazardan bulabileceğiniz malzemeler*” gibi ifadelerle yemeğin hazırlanılmasındaki zorluk ve sofistike durumu ortadan kaldırır ve hem ulaşılabilir hem eğlenceli hale getirir.

ARDA'NIN MUTFAĞI

Arta Türkmen, üniversitede mutfak eğitimi almamış olsa da, gerçek hayatta restoran sahibi olan şefliği profesyonel olarak yapan bir televizyon şefidir. Arda'nın Mutfağı, 2010 yılından bu yana yayınlanmakta olan bir programdır. Arda, “*Yemek benim için bir keyif ve keyif aldığım için yemek yapıyorum*” diyerek programını tanıtır. Yemek yapmaktan keyif alanlara seslendiğini özellikle belirtir. “*Keşfet, pişir, ye*” programında kullandığı slogandır. Genellikle üç veya dört yemek hazırlamaktadır. Yemeğin hazırlanma aşamasını, tekrarlayarak, çok açık ve net bir şekilde anlatır. Yine ipuçları verir. Şeflerin sahip olduğu bilgileri paylaşır. Örneğin limonun dış kısmının rendelenmesi sadece koku için değildir aynı zamanda “asidik” olduğu için önemlidir. “Sıradan yemekleri sıra dışı dokunuşlarla yapıyoruz” diyerek programını tasvir eder. Elin lezzeti yemeğin içine girmeli güzelce elinizle yoğun der. Evde kendinize yemek yaparken keyif alacağınız, sizi çok fazla yormayan, bittiği zamanda yerken yüzünüze tebessüm konduracak güzel tarifler vermeye çalışıyorum, diyerek yaptığı işi tanımlar: “*Siz bunu istediğiniz gibi uygulayabilirsiniz, istediğiniz gibi şekillendirebilirsiniz*”. Hazırlanma aşamasının bitiminde, yaptığı yemekleri afiyetle yer. Arda yemekleri kolay ve lezzetli hale getirmek gibi bir misyon üstlenmiştir. Arda da, yemek yaparken zaman unsurunu önemser. Yaptığı yemekler, belli bir zaman aralığı içinde, birçok çeşidin yapılabileceği pratikliktedir.

COME DİNE WITH ME

Come Dine With Me, ilk defa İngiltere’de, *Channel 4*, 2005 te yayınlanır. Yarışmada dört kişi yarışır. Yarışmacılar, başlangıç yemeği, ana yemek ve tatlı hazırlarlar. Bu yemekleri, evlerinde ağırladıkları diğer dört kişiye sunarlar. Yemekler yenirken, kendilerinden ve yemek olarak nelerden hoşlandıkları ve hoşlanmadıklarından bahsederler. Aynı zamanda, ev sahibinin hazırladığı yemekten hoşlanıp hoşlanmadıklarını belirtirler. Yalnız başına değerlendirme ve puan verme şansları vardır. Birden ona kadar puan verebilirler. Yarışmanın sonunda kazanan kişi para ödülünü alır. Yarışmanın başlangıcından sonuna kadar, görünmeyen ama durumu yorumlayan ve yönlendiren hep bir ses vardır. Alaycı ve iğneleyici bu ses, yemek yapanları ve yemeğe gelenleri karşılar, değerlendirmelerde bulunur, sorular sorar. Bu ses, yarışmacıları yönlendirerek birbirlerini değerlendirmelerini sağlar. 2005’den bu yana devam eden program, İngiltere’de halen aynı kanalda yayınlanmaktadır. Bu programın dünyanın birçok farklı bölgesinde farklı formatları hazırlanmıştır. İngiltere patentli bu program, dünyada 36 ülkede, yerelleşerek televizyonlarda gösterilmektedir. Uluslararası formatları genel hatları ile benzese de, kültürlere göre yarışmanın formatı değişmektedir. (Sherwin, 2013). Kate Jackson, bu yemek temalı yarışma programının dünyanın birçok ülkesinde başarılı olmasının nedeninin basit olduğunu söyler. “*Birbirini tanımayan dört kişiyi yemekte bir araya getiriyorsunuz. Biraz baskı, birisi yemek yapıyor ve diğeri beğenilmek istiyor. Diğer taraftan, gizliden gizliye, diğer yarışmacıları çaktırmadan bir miktar aşağılamak, aynı zamanda tam gerginleşmeye hazır insanları kışkırtarak saldırıya geçmelerine neden olmak gibi programın içinde hareket olmasını sağlayan dışarıdan müdahaleler var. Profesyonel iç sesin bunu alaycı bir şekilde yönetiyor olması, başarısını daha artırıyor.*” Aynı zamanda,

kişilerin farklı ve enteresan kişiler olmaları programı daha da eğlenceli hale getirmektedir (Jackson, 2012).

YEMEKTEYİZ

Yemekteyiz yemek temalı yarışma programı, Türkiye’de, 2008 den, 2015 e kadar, Show TV, FOX, Kanal D gibi farklı ulusal kanallarda yayınlanmıştır. “*Lezzet için pişir; kazanmak için savaş sloganı*” ile yemekteyiz programı birbirini tanımayan, sıradan beş kişinin bir araya gelerek, ev sahibi olan kişinin geriye kalan dört kişiyi hazırladığı yemekleri ikram ederek ağırladığı, bir yarışma formatı olarak televizyonlarda gösterilmiştir. İngiltere orijinal formatında olduğu gibi, giriş yemeği, ana yemek ve tatlı sunumu yapılan yemeklerdir. Türkiye versiyonunda ise yapılan yemek sayısı artmaktadır. Ayrıca, alışverişten, mutfakta yemek hazırlanmasına kadar ki süre oldukça uzun tutulmaktadır. Bütün ayrıntılar aktarılmaktadır. Yarışmacılar on üzerinden diğer yarışmacılara puanlar verirler. Neden puan verdiklerini veya vermediklerini kameralara açıklarlar. Kazanan bütün yarışmacılar misafirlerini ağırladıktan sonra kazanılan puanların toplamı ile belli olur. Beşinci günün sonunda en çok puanı alan yarışmacı vaat edilen para ödülünü kazanır. İngiltere’dekine benzer iç ses yine vardır. Bu sunuculuk görevini yerine getiren iç ses, yarışmacılara sorduğu yönlendirici sorularla birbirine karşı oldukça eleştirel olmalarını sağlar. Türkiye örneğinde, misafir ağırlama geleneği ile ağırlandığın evi ve yemekleri değerlendirme formatı bir araya getirildiğinden birçok tepkiler ve eleştiriler almış, hem de çok uzun süre seyirciyi ekran başında tutmayı başarmıştır (Taraf Gazetesi, 2009).

MASTER ŞEF

Master Şef (Master Chef), Franc Roddam tarafından üretilip daha sonra başka ülkelere ihraç edilen çok popüler bir yemek yarışma programı, ilk defa İngiltere’de 1990’da yayında gösterilmeye başlamıştır. 2000’de *Master Chef USA* yayına başlar. 2005’de formatı yenilenen program, farklı çeşitleri ile televizyon ekranlarında gösterilmeye devam eder. Gardon Ramsay’in sunduğu, iyice popülerleşen *Master Şef* formatı 2010’da yayınlanmaya başlar. Bu yarışma programı, hem Amerikan versiyonunu uluslararası gösterime sokmuş, hem de yerel *Master Şef* yarışmalarının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Şu anda dünyadaki en başarılı yemek yarışma programı olarak gösterilmektedir. Dünyada, bütün kıtalar dâhil olmak üzere, 52 ülkede, o ülkeye has jüriler ile yayında olan bir yarışma programıdır. Yarışmada, kazananın belirlenmesi kadar, kaybedenin de, neden kaybettiğinin adil bir jüri tarafından belirlenmesi gerekir. Her ülkede genel akış benzer olmakla beraber, bölgenin kabulünü sağlayacak biçim ve içeriklerle program tekrar hazırlanır. Master şef yarışma programının bu kadar sınırları aşan başarısı ise, kültürel çeşitliliğe adapte olabilecek bir esnekliğinin olmasıdır. Örneğin İtalya gibi örneklerinde, yemek hazırlanıyorken, yerel ürünlerin kullanılıyor olması bu örneklerden bir tanesidir. Ayrıca başarılı olduğu ülkelerde de, değişik formatlara açık olması, örneğin çocukların yarıştırılması (*Master Chef Junior*), yarışmanın popülaritesini hep yükseklerde tutmasını sağlamıştır. Ünlülerin *Master Şef* programı yine en popüler programlardan bir tanesidir.

MASTER ŞEF TÜRKİYE

Master Şef Türkiye, 2010 yılında Türkiye de televizyonlarda yer almıştır. Batuhan Zeynioğlu Piatti, Murat Bozok, Erol Kaynar'ın juri olduğu yarışma programı, bir sezondan sonra devam etmemiştir. "13 hafta boyunca Show TV ekranlarında yemek pişirme sanatının en gizli detaylarına şahit olacaksınız. Tahmininizin ötesinde bir baskıya maruz kalacak ama beş yıldızlı yemekler pişirmeyi öğreneceksiniz. Türkiye'nin en iyi şefleriyle yan yana yemek pişirme şansını yakalayacaksınız. Mutfak hayallerinizin gerçeğe dönüşmesine yalnızca haftalar kaldı... Bu hayatınızda pişirdiğiniz en önemli yemek olacak. Bütün dünya sizi izliyormuşçasına pişirin. Şimdi Master Şef Türkiye önlükleri sırayla sahiplerini bulsun..." program tanıtımı ile başlayan yarışma özellikle jürilerinin tavırları ile çok medya da konuşulmuş ve eleştirilmiştir. Yemeklerin içeriğine bakıldığında yarışmacılar, Türk yemeklerini yeni ve yaratıcı uygulamaları ile *beğendili tavuk külbastı* örneğinde olduğu gibi, *sebze eşliğinde jambonlu tavuk sarma*, *sebzeli beef stroganoff*, *Neriman bonfile* gibi uyarlanmış yeni uluslararası yemek tarifleri de kullanılarak hazırlanmışlar ve jürinin beğenisine yemeklerini sunmuşlardır.

IRON ŞEF

Iron Şef (Iron Chef)'in orijinali, bir Japon televizyon yemek pişirme yarışmasıdır. Bu yarışmanın yapımcısı, Fuji televizyonudur. İlk defa Ekim 1993'de gösterime giren bu yarışma programında, akış şu şekildedir: İlk önce sunucu yarışmacıların kim olduğunu, geçmişlerini, yapacakları yemeklerin malzemelerin ve kendisini tanıtır. Yarışmanın akışı ise, tamamen sürpriz malzemelerle hazırladıkları yemekleri, değerlendirmeleri için şef jürisine sunmaları ve onların da bu yemekleri değerlendirmeleri ile gerçekleşmektedir. Sürpriz ana malzemeyi kullanarak ve zaman ile yarışılarak yemek çeşitleri hazırlanır. Yemek pişirme bölgesine, *mutfak stadyumu* denir. Aynı zamanda yarışmacıların ve jüri üyelerinin bazılarının, geleneksel kıyafetlerle ile yarışmaya katıldığı görülür. Yarışma adeta, postmodern simülasyon gösterisi gibidir. *Iron Şef*, uzak doğunun dövüş sanatları formu ve yemek hazırlamanın, melez bir tarzda, modern bir yarışmanın içerisinde bir araya gelişi biçimlendirilmiştir. Japonya'da çıkmış bu yarışma, tersine küreselleşerek, başka ülkelerde de, o ülkenin kültürü ile çeşitlenerek, dünyanın birçok ülkesinde ki, televizyon yayımlarında gösterilmeye başlanmıştır. Örneğin Amerika'da, Kanada'da, Avustralya'da, İngiltere'de, Tayland'da, Vietnam'da, Endonezya'da, bu Japon yemek yarışma programının yerli uygulamaları gösterilmektedir.

Kamera, araştırma kapsamında ele alınan programlarda hazırlanan tabakların hepsini, farklı açılardan seyirciye gösterdiği gibi, yakın çekimi özellikle kullanır. Yine bu programlarda ortak bir başka bir başka durum ise, yemek yenirken hissedilen tat ve haz bütün doğallığıyla, yarışmacılar, jüriler, sunucular, konuklar tarafından, kamera karşısında seyirciler ile paylaşılır.

DEĞERLENDİRME

Açlık, yemek, doymak ve haz ilişkisi evrenseldir. Yemeği seyretmek, yemeğe baş-

lamadan, açlık eksikliğinin ortadan kalmasından önce, yani haz almadan önce, başlayan görsel bir doyum anıdır. Küresel yemek temalı programlarının içeriklerinde de sıklıkla kullanılan, açlık hissini giderecek olan yemek yapanı seyretmenin verdiği haz, eğlenirken öğrenme duygusunun verdiği fayda ilişkisi, Türkiye’de ki yemek programlarında da kullanılmaktadır. Bu format, Türkiye örneğinde görüldüğü gibi, küresel yemek kanalları ve programlarının bütün dünyada hızla popülerliğini artırması ile gittiği ülkede yerel izleyici kitlelerinin oluşmasında etkili olmuştur. Ayrıca, yemek programlarını sunanların görüntüsünde de, özellikle küresel yemek programlarının Türkiye’de yayına başlaması ile önemli bir değişim olmuştur. Günümüzde, erkeklerde genç, farklı, seksi, dinamik, eğlenceli, kadınlarda yine, genç, eğlenceli, seksi, biraz domestik olmak bu kişilerin kamera önüne geçmelerinde avantaj sağlamıştır. Televizyon programlarının küreselleşme sürecinde yaşadığı bir başka değişimde kameranın yemeğe yaklaşımının değişimidir. Yemeğin görselliğinin estetik bir dille aktarılması, görsel haz ve cinsellik çağrışımları kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Bu durum literatüre, yemek pornosu “food porn” adı altında geçmiştir. Kameranın kullanım biçimi ile yemeğin kamera karşısındaki sunumunu oldukça değiştirmiştir. Görüntüyü tamamlayan renklerin, sesin, ışığın kullanımı da, adeta yıldız haline dönüşen yemeklere ulaşmak isteyenlerin sayısını artırmayı amaçlamaktadır. Yemeğin görselliğinin kamera ile ilişkisi gibi, bu programları sunanların yemekten aldıkları hazzı hiç çekinmeden göstermeleri de, yemeğin ekranlarda temsil biçimlerinin değiştiğinin göstergesidir.

James L. Watson ve Melissa L. Caldwell, *The Cultural Politics of Food and Eating* kitabında 2000’lerde, Mc Donald’s, Kentucky Fried Chicken(KFC), Coca-Cola’nın küresel karşıtı hareketlerin başlıca hedefi olduğundan bahseder(Watson, Caldwell, 2005, s. 2-3). Bahsedilen bu gıda markaları da dâhil olmak üzere, küresel markalara tepki göstermek, küreselleşme karşıtı toplumsal hareketlerin önemli bir eylem alanıdır. Diğer taraftan televizyonlarda, küresel yemek kanallarının ve programlarının dünyadaki yemek kültürlerinin farklılıklarını evlere kadar getiren yemek-eğlence formatlarını seyreden izleyicisinin sayısı ise (bu kanalların ve programların yayınlandığı ülkeler düşünülduğünde) her geçen gün biraz daha artmaktadır. Bu durumda, küresel medya ürünlerine ilgi ve küreselleşmenin uzlaşma alanı nasıl yaratılmıştır? Bu sorunun cevabı farklı açılardan değerlendirilebilir. Birincisi, küresel yemek kanalları ve programlarının gittiği bölgelere göre esnek bir şekilde uyum göstermeleridir. Özellikle, uluslararası yemek kanallarının gittiği bölgenin özelliklerine ve yemek kültürüne göre, var olan programlarına yenilerini eklemeleri, bu kabulü hızlandırmıştır. Uluslararası kanalların ve programların, dünyanın farklı bölgelerinde izlenmesinde, yemek programlarında kültürel farklılığın ulusal ve yerel sınırları aşan bir şekilde, gastro gösteri haline gelmesi de, ikinci nedendir. Bu çalışmanın örnekleminin içinde ele alınan uluslararası ve ulusal programların karşılıklı analizinde görüldüğü gibi, yapılan yemekler farklı olsa da, insanların yemek programlarından hissettiği fayda-haz ilişkisi, hissedilen ve yaşanan eğlenme, heyecan, öğrenme ilişkisi ile şekillenmiştir. Bu durum, yemek temalı programların küresel başarısının elde edilmesinde etkili bir faktör olduğu, bütün dünyada hızla izleyici sayısını artırması ile kanıtlanabilir. (Collins, s.188-192). Türkiye’de, 90’larda başlayan, daha çok ise iki bin-

lerde sayıları artan, eğlenme, öğrenmeyi ve heyecanı bir araya getiren yemek temalı programlar, medya takip ajanslarının verdiği reyting verilerinden de rahatlıkla görülebileceği gibi, dönemsel olarak, bazen ilk 50 bazen de ilk 100, en çok izlenen programlar arasına girmişlerdir. (Medya Tava, 2016).

Küresel yemek pazarı ve bu pazarda görsel anlatıların önemli bir kısmını ihtiva eden görsel yemek endüstrisi, televizyon programları sayesinde başka coğrafyalarda gösterilirken veya benzer özelliklerde kültürel olarak melezleşmiş yeni yerel programların ortaya çıkmasına neden olurken, yaygınlaşarak güçlenmektedir. Yemek kanallarının hızla, hem dünyada, hem Türkiye’de sayılarının artması, medya etki alanlarını da benzer düzeyde artırmaktadır. Türkiye örneğinde de, uluslararası kanallar, Food Network, 24 Kitchen Türkiye’de yayına başlarken, hemen akabinde, Planet Mutfak, Turkmax Gurme açılmıştır. Örneğimizde seçtiğimiz yemek temalı Türk kanalı Planet Mutfak, bu iki uluslararası kanalın yaptığını yaparak, yemekle ilgili görsel anlatım formatlarına benzer yerel formatlarla ürünler vermeye başlamıştır. Programların içeriği karşılıklı değerlendirildiğinde, bütün dünyada çok popüler olan yemek yıldızları ve onların televizyon programları da, *Rachael Ray ile 30 Dakikalık Yemekler*, *Jamie Oliver ile 30 Dakika* küresel seyirciler yaratmışlar, ama diğer taraftan yerel yemek yıldızlarının ve programlarının formatını ve tarzını belirleyen bir etki alanı da oluşturmuşlardır. Refika Birgül’ün *Refika’dan Hızlı Tarifler* ve *Mucize Lezzetler*’i, Arda Türkmen’in *Arda’nın Mutfağı* programları bunlara örnektir. Yemek yarışma programları, realite televizyon programları ve yarışma programlarının karışımı melez programlar olarak nitelendirilebilir. Bu programlar bütün dünyada orijinalleri ve yerel örnekleri ile fenomen haline gelmişlerdir. 36 ülkede gösterimde olan *Come Dine With Me* yarışma programı, birbirini tanımayan dört insanı bir araya getirir ve yarışmacılar kendi evlerinde yaptıkları yemekleri diğerleri ile paylaşırlar ve üstelik birbirlerini değerlendirirler. Bu basit yarışma konsepti, dünyanın dört bir yanına ihraç edilerek, gittiği coğrafyalarda kültürel çeşitliliğe uygun, yerel dokunuşlarla şekillenmiş yarışma programı haline dönüşmüştür. Türkiye örneğinde, *Yemekteyiz* programı, ülke uyarlamasındaki başarı ile 2008’den 2015 yılına kadar yayında kalmış olan bir yarışma programı olmuştur. *Master Şef* yarışma programı, hemen hemen bütün kıtalarda, 52 ülkede formatları yerel olarak biçimlenmiş dünyanın bir numaralı yarışma programlarından bir tanesidir. Türkiye’de *Master Şef Türkiye* olarak yayınlanmış ama bir sezonun arkasından devamı gelmemiştir. Bu program, Türkiye’de şef olmanın değerini ve popüleritesini artırmıştır. Küyerelleşme, kültürel melezleşme olarak ise yerel tariflerin yeni formlarının *beğendili tavuk külbastı* ve uluslararası tariflerin *sebzeli beef stroganoff*, seyirciler tarafından yeteneklerini sergilerken yaptıkları yemeklerdir. Bir başka çalışma kapsamında, halen bütün Dünyada bir fenomen olan bu yarışmanın, Türkiye’de neden devam etmediği araştırılabilir. Küyerelleşme bölümünde belirtildiği gibi, küreselleşme tartışmaları içerisinde, özellikle küresel kültür hegemonyası eleştirilerine karşılık verilen, yerel olanın küresel olmaya çalışması çabalarının da mümkün olacağı savunmaları vardır. *Iron Şef* yarışma programı buna örnek olarak verilebilir. Japonya’dan çıkmış olan yarışma, şu anda dünyanın birçok ülkesinde, küresel hegemonya kurduğu söylenen ülkelerde de dâhil olmak üzere, Iron Şef Amerika, Iron Şef İngiltere

re, Iron Şef Avustralya yerel formatlarıyla televizyonda gösterilmektedir. Sonuç olarak denilebilir ki, televizyondaki yemek programlarının, açlık eksikliğini gidermek için bir fayda sunuluyor olması, bu temel ihtiyacı hissedenleri kolaylıkla izleyici yapmaktadır. Aynı zamanda bu programlara eğlence ve heyecanın eklenmesi ile üretilen görsel haz, yemek temalı kanal ve programların ulusal ve yerel sınırları aşarak bütün dünyaya hızla yayılmasını sağlamış ve küresel etki yaratmıştır. Bu çalışma, konuyu genel anlamda analiz eden bir çalışma olmuştur. Bundan sonraki çalışmalarda, konu ile ilgili ayrıntılı analizlerin yapılarak, küresel ve yerel, kanal ve programların toplum üzerinde ürettiği farklı boyutta etkilerin neler olduğunun araştırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, Jean (2004). *Tüketim Toplumu*. Çev.Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin. İstanbul: Metis Yayınları
- Bell, David; Gill Valentine(1997). *Consuming Geographies: We are what we eat*, London, New York: Routledge
- Bodley, John H. (2011). *Cultural Anthropology: Tribes, States, and the Global System*, New York: Alta Mira Press
- Canetti, Elias (2006). *Kitle ve İktidar*, Çev. Gülşat Aygen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Cetin, Kumru Berfin Emre, Islamic Lifestyle and Emine Beder's TV Cookery Show Kitchen Love, *European Journal of Cultural Studies*, September 22, 2015, doi: 10.1177/1367549415603379
- Collins; Kathleen (2009), *Watching What We Eat*, New York: Continuum Publishing
- Crane, Diana. (2002). Culture and Globalization. Edit. Diana Crane, Nubuko Kawashima, Ken'ichi Kawasaki, *Global Culture* (s. 1-2). New York: Routledge
- Encyclopaedia Britannica*(1988). Haz Maddesi, 10. Cilt. İstanbul:Ana Yayıncılık
- Fetini, Alyssa (2009). *The Evaluation of TV Cooking*, Mayıs,2009 , Alıntılanma tarihi 17-1-2016 <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1898153,00.html>
- Kate Jackson(2 Şubat, 2012), *Is Come Dine With Me the bitchiest show on the box?*, Alıntılanma tarihi 17-1-2016, <http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/is-come-dine-with-me-the-bitchiest-show-on-the-box-303433>
- Kellner, Douglas (2010).*Medya Gösterisi*. Çev. Zeynep Paşalı. İstanbul: Açılım Kitapları
- Ketchum, Cheri. The Essence of Cooking Shows(2005): How the Food Network Constructs Consumer Fantasies, *Journal of Communication Inquiry*, 29:3 (July 2005): 217-234
- Klein, Naomi, 2000, No Logo, Great Britain:Flamingo
- Malene, Devon M. (2011), *Accessorizing with Food.: Cooking Shows and Cultural Values* (Yayınlanmamış Master Tezi)
- Matwick,Kelci; Keri Matwick (2015). Inquiry in television cooking shows, *Discourse & Communication*. Vol. 9(3) 313– 330
- McLuhan, Marchall, Quentin Fiore(2005), *The Medium is the Massege*,Corte Madera: Gingko Press

- Medya Tava, Rating Tablosu, <http://www.medyatava.com/rating/2016-02-10>, Erişim Tarihi: 2 Şubat, 2016
- Nabi, R. L.; Carmen R. Stitt, Jeff Halford & Keli L. Finnerty. (2006). Emotional and Cognitive Predictors of the Enjoyment of Reality-Based and Fictional Television Programming: An Elaboration of the Uses and Gratifications Perspective. *Media Psychology*, s. 441-444. Issue 8.
- Ritzer, George (2011). *Küresel Dünya*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ritzer, George (1998). *The McDonaldization Thesis*, London: Sage Publication
- Rubin, Alan M. (2009), Uses- and- Gratifications Perspective On Media Effects, Edit. Jennings Bryant and Mary Beth Oliver, *Media Effects*, New York: Routledge
- Sherwin, Adam (7 Ekim 2013), *Not bad for a small island that no one listens to: British TV exports hit £1.2bn*, Alıntılanma tarihi 17-1-2016, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/not-bad-for-a-small-island-that-no-one-listens-to-british-tv-exports-hit-12bn-8864779.html>
- Shugart, Helene A. (2008), Sumptuous Texts: Consuming “Otherness” in the Food Film Genre, *Critical Studies in Media Communication* Vol. 25, No. 1, March 2008, pp. 68_90
- Stanley, John; Linda Stanley (2015). *Food Tourism*. London: Cabi
- Watson, James L. Melissa L. Caldwell (2005), Introduction, edit. James L. Watson, Melissa L. Caldwell. *The Cultural Politics of Food and Eating*, Oxford: Blackwell Publishing
- Weisberg, Doris (2003). Art, Food In, Slomon H. Katz, Editor in Chief, *Encyclopedia of Food and Culture*, Volume 1, New York: Charles Scribner’s Sons, Gale Group, Thomson
- Taraf Gazetesi (2009), Tekerek Tuğba, “Yemekteyiz Ama Hala Aciz”, Alıntılanma tarihi 2 Şubat, 2016, <http://arsiv.taraf.com.tr/haber-yemekteyiz-ama-hala-aciz-26008/>

Öz

Küreselleşme Sürecinde Kültürel Melezme Örneği Olarak Yemek Kanalları ve Programları

Küreselleşme, farklı kültürlerin karşılaşmasını sağlayan ortamların oluşması ile birlikte şekillenmektedir. Böylece küresel ve yerel olanın benzersiz birliktelikler içine girerek farklı sonuçlar doğurduğu küreselleşen dünyada, televizyonlarda yayınlanan birçok yemek programı, uluslararası örneklerinin etkisi altında, kültürel melezleşmenin bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Televizyonun yayına başladığı ilk dönemden itibaren yemek programları vardır. Beslenmenin günlük faaliyetler içinde öneminden dolayı, yemek ile ilgili konular, televizyon gibi günlük hayatın içinde önemli yer kaplayan eğlence aracına da konu olmuştur. 1990’lar ve özellikle 2000’lerden itibaren ise yemek programlarına dair ilginin iyice artması, yemeğe dair görsel kültürel ürünlerin sayısını da bir o kadar artırmıştır. Yemek programlarının birbirlerinden etkilenmesi ve aynı zamanda çok popüler olan bazı programlarında o ülkelerden çıkarak başka ülkelerde yerel değerle özdeşleşerek melez programlar haline gelmesine, aynı

zamanda ülkede üretilen bazı programların içeriğini de değişmesine neden olmuştur. *Food Network*, *24 Kitchen* gibi uluslararası yemek kanalları, *Planet Mutfak* gibi yerel kanalın, *Rachael Ray*, *Jamie Oliver* uluslararası televizyon şeflerinin ürettikleri televizyon programları, *Refika Birgül*, *Arda Türkmen* gibi Türkiyeli televizyon şeflerinin programlarının kültürel melezleşmenin örnekleri olarak gösterilebilir. Bir İngiliz yapımı yarışma programı olan *Come Dine with Me*'nin, Türkiye versiyonu *Yemekteyiz* yarışma programı, aynı zamanda uluslararası bir yemek yarışma programı fenomeni haline dönüşen *Master Chef*'in, Türkiye versiyonu *Master Chef Türkiye*, adlı yarışma programı, küreselleşme sürecinde ortaya çıkan melez televizyon programlarıdır.

Anahtar Kelimeler: Televizyon, Küreselleşme, Melezleşme, Yemek Programları, Yemek Kanalları

Abstract

Food Channels and Programs as an Instance of Cultural Hybridization in The Process of Globalization

Globalization is shaped by the encounter of different cultures. The unique interactions of global and local results in the process of globalization. Culinary programs on TV channels emerge as a result of and take their inspiration from the cultural hybridization that takes place within the context of globalization. Culinary programs on TV is as old as the television itself. Because nutrition is a basic need for human life food programs also serves as an instrument of popular culture and entertainment. Parallel to the rise of interest in culinary programs in the 1990s and especially 2000s the interest in visual cultural artifacts also increased. Popular culinary programs in certain countries affected change in the content of such programs in others. This change in content happened by cultural interactions and hybridization. International TV channels such as Food Network, 24 Kitchen, local TV channels such as Planet Mutfak, culinary programs of celebrity chefs such as Rachael Jay, and Jamie Oliver, and TV programs of Turkish chefs such as Refika Birgül and Arda Türkmen can be shown as an instance of cultural hybridization. Other instances of such cultural hybridization culinary TV programs include the Turkish version of Come Dine With Me, Yemekteyiz and again the Turkish version of phenomenal Master Chef, Master Chef Türkiye.

Keywords: Television, Globalization, Hybridization, Food Shows, Food Channels

BİRİNCİ TEKİL ŞAHIS BELGESELLERİ; “BEN”İN KENDİNE BAKIŞI

Nihan Gider Işıkman*

Giriş

Sinema dilinin temel aracı görüntü, sözcüklere yer bırakmayan, görüldüğü gibi algılanan bir gerçeklik olarak kabul edilir. Oysa görünen gerçek değildir. Diğer anlatıların ve kitle iletişim araçlarının yaptığı gibi, film de yalan söyleyip, gerçeği saptırabilir. Tüm filmsel anlatılar, montajlanmış, gerçeği birebir yansıtamayan bir nitelik taşır. Sözel ve görsel anlatılar arasındaki fark, görüntünün içindeki doğal gerçeklik gücü, kanıtsallık yer aldığı için yanılsamayı daha etkili kılmıştır.

Sinema, belge filmlerle başlayan ilk yıllarından beri gerçeği mekanik olarak yeniden üreten bir araç olarak görülmüştür. İster kurmaca olmayan bir türde çalışılıyor olsun, ister kurmaca, yani ister gerçek yaşamdan yerinde ve zamanında yapılan çekimlerle bir film üretilsin ya da kurmaca bir evren yaratılmış olsun, sonuçta film eylemi ile yapılan bir söz söyleme, öykü anlatma, bir mesajı paylaşmadır. Christian Metz (1982: 44), her filmin bir kurmaca olduğunu söylerken, Bill Nichols (2001:1) ise her filmin bir belgesel olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla anlatıda gerçeğin sunumu açısından türler arasında net bir ayrımın yapılamaması sinema tarihi içinde pek çok farklı anlatımsal arayışa yol açmıştır.

Birinci tekil şahıs anlatısı da bu arayışların bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Kişinin kendini, kendi bakış açısından dünyayı anlatması edebiyat, resim, gösteri sanatları

*Yrd. Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara.

gibi çok daha uzun geçmişe sahip sanat formlarına dayanmaktadır. Farklı sanat formlarındaki örnekler özelinde de bakıldığında otobiyografik anlatıların gözler önüne serdiği gerçeğin dışsal bir gerçeklikten çok içsel bir gerçeklik olduğunu söylemek mümkündür, dolayısıyla sinema üzerinden düşünüldüğünde de Metz ve Nicholls'un tanımlamalarına bir alternatif olarak Lebow'un (2012: 2) tüm filmlerin bir birinci tekil şahıs anlatısı olduğunu ileri sürmesi anlamlıdır. Çünkü Renov'un (2008: 48) da belirttiği gibi görüntüler dünyasında kişiler sadece ne yaptıklarıyla değil, kendilerini, dünyayı nasıl gösterdikleriyle de kimlik kazanmaktadırlar. Kimlik inşası, sosyal ilişkilerin bir yansıması, değişken, çoklu, çoğu zaman birbiriyle çatışan kimliklerin bir bütünü olarak düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs anlatılarındaki 'ben'in aslında bir "biz"i yansıttığı söylenebilir ki bu da her filmin aslında bir birinci tekil şahıs anlatısı olarak düşünülmesi tezini doğrular.

Belgesellerde ele alınan konulara ve konu çerçevesinde yer verilen kişilere baktığımızda sadece kamera aracılığıyla yakalanmış bir görüntünün söz konusu olmadığını, tersine, çok sayıda bakışın veya bakış açısının kesiştiği dinamik bir alan olduğu söylenebilir. Belgeselci bir olay, zaman dilimi ya da kavram hakkındaki görüşlerini, ürettiği belgesel yoluyla yansıtmaya çalışır. Filmdeki konu ile ilgili kişiler birey olarak yeniden sunulan gerçekliğin içinde var olmaktadır. İzleyici bir birey olarak, gerek aynı belgeseli farklı açılardan izleyerek, gerekse aynı konunun farklı açılarını bir araya getirerek, okuduklarını, duyduklarını, gördüklerini yorumlar. Bu kesişme noktası, karmaşık ve çok boyutlu bir nesne yaratarak, hem filmde yer alan kişi/kişiler açısından, hem belgeselci açısından, hem de belgeseli izleyenler açısından çeşitli farklı kimliklerin araştırılıp, tartışılmasına imkan tanır.

Belgeselci insanların hayatlarına girer, umut ve korkuları, sevgi ve nefretleri önüne serilir ve o bunları yeniden yapılandırarak ekranlara taşır. Bu çerçevede filmde yer alan konu ile ilgili kişilerin çoklu yapısı ortaya çıkar. Filmin dışında, kendi öz varoluşuyla var olan kişi, belgeselci ile ilişkisi sonucu yapılandırılan kişi, izleyici ile ilişkisi sonucu yapılandırılan kişi. Kameranın varlığı kişilerin kendi farkındalıklarını da artırır, kendilerine yabancılaşarak gerçeğin dolayımındaki kırılmalardan biri meydana gelir. "Kişi kendi gerçekliğini gizleyerek, toplumsal ve bireysel psikolojik etkenler çerçevesinde kendisinden beklenen ya da kendisinden beklendiğini sandığı farklı bir gerçeklik sunar." (Kutay, 2006: 88). Konu ile ilgili kişilerle, belgeselci ilişkisinin yanı sıra, izleyici ile nasıl bir ilişki kurduğu da, çoklu yapıda etkilidir. Belgeselde yer alan kişi ile izleyici arasındaki yaşam, mesafe "yakın" olduğunda, ilişki düzeyine bağlı olarak doğru algı düzeyi de artıp azalabilmektedir.

Belgeselin çok boyutlu yapısı kapsamında birinci tekil şahıs belgesellerini ele almak, günümüz teknolojisinin sinema anlatısında öz temsillerin üretimini daha mümkün kılması çerçevesinde değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle, son dönemde izleyici ile buluşmuş bu tarz filmleri örneklendirerek analiz etmek, belgesel anlatısının sosyal, kültürel, politik, teknolojik gelişmeler bağlamından sürekli değişen dönüşen iletişimsel potansiyelini daha iyi değerlendirmek açısından yerinde olacaktır.

Dijital Çağın Aynası Birinci Tekil Şahıs Belgeselleri

Dijital çağ olarak adlandırabileceğimiz dönemde, görsel-sesli kaydın yapılabileceği ekipmanlar çok daha küçük, hafif, ucuz dolayısıyla ulaşılabılır hale gelmiştir. Aynı şekilde, bunların montajlanarak yayına hazır hale getirilmesi de dijital sistemlerin olanaklarıyla çok daha kolaylaşmıştır. Ayrıca, görüntü ve ses kalitesinde herhangi bir kayıp olmadan kolaylıkla kopyalayabilme, DVD, internet yayıncılığı gibi olanaklar, dağıtım, izleyiciye ulaşma imkânı sağlamaktadır. Dolayısıyla, bireylerin medyada yer alacak yerinden sunumları açısından düşündüğümüzde, günümüz iletişim teknolojileri, temsillerin oluşturulmasını, dağıtımını ve tüketimini daha geniş bir kesim için olanaklı kılmaktadır. İşte bu noktada birinci tekil şahıs belgeselleri, önemli bir yapım biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir film yapımının herkes tarafından gerçekleştirilebileceği esasına dayanarak, bireylerin kendi filmlerinin yapımında aktif rol üstlenmesi sayesinde, yaratıcı bir çalışma ile hikâyelerin anlatılmasından, problemlerin dile getirilmesine ve aşılmasına ya da farklı bireylerin karşılaşmasına dek, belgeseli etkin bir araç olarak kabul etmek gerekir. Birinci tekil şahıs belgeselleriyle belgeselciler çekiminden montajına dek, kendi filmlerini yapmakta, neyin önemli olup olmadığı ya da doğru olup olmadığı hakkında kendi kararlarını vermektedirler. Dolayısıyla kendi yeniden sunumları üzerinde söz sahibi olmakta, kendi özel alanlarının sınırlarını belirlemektedirler. Ana akım medyada mercek altına alınan ünlülerin günlük hayatlarının yanı sıra sosyal medyada sıradan insanın detaylarını ele alan video paylaşımları, *bloglar* gibi anlatıların hızlı artışı, kamusal alan ve özel alanın sınırlarının gittikçe belirsizleşmesini doğurmaktadır. Joshua Meyrowitz (1986), televizyonu bu noktada etkin bir araç olarak tanımlarken son yıllarda gittikçe yaygınlık kazanan *realityshow* olarak adlandırılan, bir gerçeklik vaadiyle sıradan insanların günlük hayatlarının adeta gözetleme duygusunun tatmini üzere ekranlara taşındığı yapımlar olarak değerlendirilmelidir. Böylelikle, günlük, sıradan insanın hayatı hiç olmadığı kadar görünürlük kazandıkça sosyal etkileşim hiç olmadığı kadar artmakta ve küresel bir ölçek kazanmaktadır.

Filme konu olan kişilerin yeniden sunumlarının kendi kontrolleri çerçevesinde oluşmasını sağlayan birinci tekil şahıs belgeselleri, izleyici açısından ele alındığında da, birilerinin başkaları adına konuşmasındansa, gerçek kişilerin kendi hikâyelerini kendi yorumlarıyla anlattığını bilmek, belgesel gerçek ilişkisini daha az sorunlu bir noktaya çekmektedir. Ancak bu katılımlı çalışmaları da temsil açısından ideal bir yöntem olarak yorumlamak eksik olacaktır, çünkü yine belgeselci belirlediği yapı çerçevesinde etkinliğini sürdürmektedir. Birinci tekil şahıs belgesellerinde belgeselcinin kendi öz sunumu üzerinde bilerek ya da farkında olmadan uygulayabileceği otosansür de göz ardı edilmemelidir.

Son yıllarda internetin görsel, işitsel, yazılı malzemenin dolaşıma sokulmasında önemli bir rol oynamaya başlamasıyla birlikte pek çok yeni türün ortaya çıktığı, hatta sinema, televizyon ve basılı malzemeler gibi geleneksel araçları bile etkilediği, dönüştürdüğü görülmektedir. Belgesel açısından “eski –yeni” etkileşiminde öncelikle geleneksel

belgesel anlatısı yapısı içerisinde yeni medyanın teknik olanaklarının yapım ve dağıtım amacıyla kullanımından bahsetmek gerekir ki bu dijital kameralar ve farklı mobil cihazlarla kolaylıkla çekim, montaj ve dağıtım yapılabiliyor olmasıdır. İkinci aşama ise internetin katılımcı kültürünün, kişisel ifade olanakları ile belgesel anlatısını dönüştürmesidir. Gerçeğin sunumu açısından yeni medya belgesellerinin belgesel anlatısına katkıları tam da bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Geleneksel belgesel anlatısında belgeselciler kişilerin temsillerini üretirken, kişilerin kendi temsillerini üretmekle ilgilenebilecekleri, yapabilirlikleri göz ardı edilmiştir. Gelişen teknolojilerle birlikte bizzat bireyler kendi temsillerini üretebilir hale geldikçe, belgeselci ve konu/birey arasındaki sınırlar yok olmaya başlamıştır.

Belgesellerin yayın olanakları çerçevesinde de düşündüğümüzde yeni medya belgeselleri, herhangi bir yerdeki herhangi bir kişinin medya dosyalarını indirip, herhangi bir kişi ile rahatça paylaşabilmesi sayesinde küresel bir dağıtım ağına sahiptir. İnternetteki ‘resmi’ yasaklama girişimlerinin çoğu zaman nasıl sonuçsuz kalabildiğinin örnekleri bu dağıtım ağını sansür karşısında ciddi bir alternatif güç olarak ele almayı gerektirmektedir. Süre kısıtlamaları, amatörlük değerlendirmeleriyle ana akım medyada, televizyon ve sinemada yer bulamayacak yapımlar da izleyici ile bu dağıtım ağı üzerinden rahatlıkla buluşabilmektedir. Belgesel anlatısı sosyal katılımın etkin bir arenası haline gelebilmektedir (Birchall, 2008: 278).

Birinci tekil şahıs anlatısı, gün be gün artan bir oranda farklı formlarda, farklı mecralarda yer bulmayı sürdürdükçe, kendi türsel özellikleri de belirginleşmeye başlamaktadır. Sadece birinci tekil şahsın tanıklığının anlatıda yer alması değil, izleyiciyi bizzat anlatıcının tanıklığına ortak etmesi temeldir. Genel olarak doğrudan bir argüman ileri sürmezken, izleyiciden beklenen anlatıcının gerçekliğinin farkına varması ve kendi gerçekliğine dahil etmesidir (Aufderheide, 1997). İster bir itirafname yapısında ister bir günlük ya da sosyal aktivist bir birinci tekil şahıs gazeteciliği örneği, belgeselcinin başkalarının adına anlatıyı oluşturması karşısında, belgeselcinin bizzat anlatıcının konusu olduğu birinci tekil şahıs belgeselleri, öznelliklerindeki açıklıklarıyla ayrışmaktadırlar.

Bu özelliğin hem belgeselci hem de izleyicide nasıl karşılık bulduğunu netleştirmek adına başvurabilecek kaynaklardan biri de Christian Metz’in (1982: 46) “film bir aynadır” metaforu olacaktır. Ayna metaforu çerçevesinde sinema tarihine paralel bir şekilde, internet çağında da artan bir oranda insanların gözlerini görüntülerden alamamasını, başkalarının sözlerine kulak kabartmadan duramamasını, film izlemekten alınan hazzı açıklamak mümkün olabilmektedir. Metz, Lacan’ın “ayna evresi” ile seyircinin özdeşleşme süreçlerini açıklamaktadır. Lacan’a göre, doğumdan sonra bir süre, çocuk kendisi ile çevresi arasında ayırım yapacak durumda değildir. Annesi ve çevresindeki diğer nesnelere kendi bedeni arasında fark yoktur. Kendini arayan çocuk libidosunu narsisizm bağlamında kendisini temsil eder gördüğü her şeye yükler. Daha sonraki altıncı ve sekizinci aylar arasında, bebek bir aynada gördüğü görüntüsü aracılığı ile bedeninin bütünselliğini ve bir varlık olarak kendini kavrar. Ayna evresi ‘ben’ in ilk eklemelişidir

(Aktaran Güçhan, 1992: 102). İşte Metz (1982: 46), seyircinin film izlerken o ilkel hazzı yeniden yaşadığını öne sürerek ayna işlevini açıklar. Metz, yönetmen, seyirci ve filme konu olan kişiler arasındaki özdeşleşme üzerinden ayna etkisini kurarken, fark yönetmenin ve seyircinin kendi bedeninin yansımalarının perdede olmamasıdır. Birinci tekil şahıs belgesellerinde bizzat belgeselci filmin de konusu olduğu için perde/ekran aynanın yerini daha net bir şekilde alabilmektedir. Belgeselci hem kamerayla özdeşleştiği hem de görüntülerin kaynağını oluşturduğu için artık perde/ekran ona kendisini yansıtan bir ayna olmaktadır.

Neden Birinci Tekil Şahıs Belgeselleri?

Belgesellerin, genel insani durumları ele aldığı, özellikle de bireysel eylemleri, ilişkileri, duyguları özelden genele varacak bir şekilde işlediği söylendiğinde, belgeselin mesajını en güçlü şekilde taşıyan unsurlar da filmin karakterleri olmaktadır. Karakterler, dolayısıyla da özdeşlik kurulabilecek insan hikâyeleri üzerine kurulmuş belgesellerin izleyici üzerindeki etkisi daha fazladır. İzleyici onlara ne olduğunu, hayatlarının nasıl değiştiğini, nasıl dönüştüklerini görmek istemekte, karakterlere merhamet duyarak ya da onlarla empati kurarak karakterlere dolayısıyla belgesele de bağlanmaktadır (Cizek, 2005:80). Karakterler üzerine kurulmuş filmler açısından en az yaratıcı olan yöntem olarak görülen, ‘konuşan kafalar’ olarak da adlandırılan röportajlar dahi bir iletişim kurma çabası olarak düşünüldüğünde değerlidir. Sadece bu iletişim niyeti bile belgeselin gücünü oluşturabilir. Belgesel görselinde, konuşmacının kendi öz sunumuna dair taşıdığı izler, konuşma stili, ses tonu ve temposu, duraklamaları, tereddütleri, yüz ifadeleri, beden dili, jestleri, duygu ve düşüncelerine dair izler taşımaktadır. Birinci tekil şahıs belgesellerinde bizzat belgeselcinin filmin karakteri olması göz önünde bulundurulduğunda sadece röportajlardaki iletişim kurma çabasının çok ötesinde bir niyet ortadır. Temsil her daim belgesel anlatısının temel sorunlarından biri olagelmekle birlikte, birinci tekil şahıs belgesellerinde belgeselcinin iletişim kurmak adına gösterdiği niyet, en özel detayları bile paylaşmak konusundaki tutumu, öz temsillerin halihazırda orada bekliyor olması önemli bir kaynaktır. Öz temsillerin de kurgusallığı akılda tutulmakla birlikte, kamera önündeki kişilerin kendilerinin nasıl görülmek ya da sunulmak istediklerine dair taşıdıkları veriler de kıymetlidir.

Özeline kamusal alana taşındığı böylesi bir yapıda, neden birinci tekil şahıs belgeselleri diye sorulduğunda, birinci tekil şahıs belgesellerinde filmi yapmak için yola koyulmadan önce çok güçlü bir motivasyonun olmasının gerekliliğini, Berke Baş “ihtiyaç” olarak tanımlamaktadır (Hızlı, 2010:334). Belgeselcilerin ihtiyaçlarını yapımlar üzerinden görebilmek mümkündür. *David Holtzman’ın Günlüğü* (Yön. JimMcBride, 1967)* filminde Kit Carson, “Hayatımı filme alırsam onu daha iyi anlayabileceğimi düşündüm” demektedir. Tıpkı Carson gibi ihtiyaçlarını dile getiren pek çok belgeselci hem dünyadaki yerlerinin ne olduğunu daha iyi anlayabilmek hem de bu keşif sürecinin kaydını

* *David Holtzman’ın Günlüğü* (Yön. JimMcBride, 1967) <https://vimeo.com/117733608> (Erişim tarihi 15.12.2015)

tutabilmek adına birinci tekil şahıs belgesellerini giderek artan bir sayıda bir araç olarak kullanmaktadır. Kimi zaman ağır bir hastalığın seyri, kimi zaman büyük bir ailevi kriz, kimi zaman sosyal kimliği keşif yolculuğu filme alınırken kamera sadece bir kayıt cihazı olmaktan çıkıp gerçekliği kurmada önemli bir yardımcı halini alabilmektedir. Böylelikle Aufderheide'nin (1997) de vurguladığı gibi özel ve kamusal alan sınırları belirginleşirken, bireysel tecrübeler de sosyal bir bağlam kazanmaktadır. Dolayısıyla birinci tekil şahıs belgesellerinin konusunun ille de bir kişi hakkında olması gerektiğini, bir mahalleye, bir topluluğa, bir olay ya da olguya kişisel bir bakışın da olabileceğini vurgulamak gerekir. Belgeselci merkezde ya da kenardan, durup kendi etrafındakilere bakmakta, dolayısıyla doğrudan "ben" diye söze başlamadan, yaşadığı toplumun, ailesinin hikâyelerine bakışını ya da tamamen kişisel olarak deneyimlediği şeyleri aktarabilmektedir.

Hangi sebeple ortaya çıkarsa çıksın taşıdığı öznelikle belgesel yapma çabası kamusal alanda bilinmeyen duyulmayan, ilgi gösterilmeyen bir konuyu görünür kılma çabası olarak da okunmalıdır. Belgeselin başından beri bir amaçsallık içinde tanımlana gelmesi, sinema gerçek gibi akımların sosyal meseleler üzerindeki öznel ifadeleri ortaya çıkarmaya odaklanması çerçevesinde düşünüldüğünde (Aufderheide, 1997), ana akım medyanın ticari ya da politik, her neden kaynaklanırsa kaynaklansın ilgi alanı dışında kalmış alanlara da, kasten ya da kasıtlı olmadan, el atmaktadırlar. Gerçekliğin kurulmasında görsel medyanın gücü düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs belgeselleri formunda şekillenen ve daha önce de değinildiği üzere teknolojik gelişmeler sayesinde kitlelere ulaşılabilirlik kazanan anlatılar sosyal adaletin sağlanmasındaki araçlardan biri olarak da değerlendirilebilirler. Çünkü, genellikle kayıt dışı kalan, sıradan insanların tecrübeleri, olgu ve olayların nasıl yorumlanacağında, geleceğe nasıl taşınacağında büyük rol oynayabilmektedir. Tabi bu noktada bir bireysel anlatının toplumsal bellekte yer alabilmesi için tarihsel ve duygusal bir tepki uyandırıyor, görünüşte birbirinden ayrı olayları neden-sonuç ilişkisi içinde bütünlüyor olması gerekliliğini vurgulamak yerinde olur. Chirwa, toplumsal belleğin, bireysel ve toplumsal düzeyde uzlaşma, iyileşme ve yeniden yapılanmanın bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiğini tam da buradan yola çıkarak açıklar. Çünkü toplumun bireyleri arasında oluşan duygusal dayanışma psikolojik bir terapi işlevi görmektedir (Chirwa, 1997: 482). Belgeseller de bireysel belleğin kamusal alana taşınma zemini olarak bu çerçevede değerlendirildiğinde, sundukları tanıklıkların inanılabilirliği tartışılır olsa bile, o tanıklığın doğurduğu duygusal etki bile göz ardı edilemeyecek değerdedir. Özellikle de filmler içinden çıktıkları toplumlara geri döndüklerinde yarattıkları etki, kimi zaman da kendilerinin yıllardır anlatmak, ifade etmek istedikleri ile karşılaşmaları sonucu, kamusal farkındalığın artması, güven kazanarak kendini daha güçlü hissetme ve örgütlenme olabilmektedir.

Birinci tekil şahıs belgesellerinin yapım biçimine odaklanıldığında da konu paralelinde kişisel arşiv malzemelerinin, fotoğrafların, mektupların, evlerde o konuya ait ne

varsa izleyici ile paylaşıldığını görmek mümkündür. Bu da izleyici ile kurulan birebir ilişkiyi güçlendirmekte, bu ilişki, bazı anlatımsal kural ve sınırlamaların da kalkmasında etkili olmaktadır. Artan oranda röportaj, kişisel çekimler, olay anında çekimler, sallanan kamera, doğaçlama konuşmalar gibi tekniklerin kullanılması, bir yandan da ‘gerçeği’ izliyor olma etkisini de güçlendirmektedir (Birchall, 2008: 283).Bireyin farklı kültürlerdeki yapılanışı, son derece öznel, özelin kamusal alana taşındığı birinci tekil şahıs belgesellerinin yapım biçimlerini de temelden etkileyebilmektedir. Otobiyografi kültürünün yerleşmediği toplumlarda, filmin her aşamasında zorluklar yaşanabilmektedir. Bireyin toplumla çatışmasının ya da aile içi çatışmaların çıkışı bizzat belgeselin yapım süreci olabilmektedir. Esasında birinci tekil şahıs anlatılarının temelde güçlerini aldıkları temel noktalardan biri de tam da bu çatışmalardır. Aufderheide (1997) birinci tekil şahıs belgeselcilerinin kameralarını çoğu zaman normalde sorulamayacak soruların önünü açan bir araç olarak da kullanabildiklerini belirtmektedir. Belgeselcinin konuşabilme yönündeki ihtiyacı temel bir itici güç olarak, yapım sürecini, konuya odaklanmanın belleği uyardırmadaki etkisi de, herhangi bir film ekibi ya da kamera orada olmasa ortaya çıkmayacak konuların, davranışların keşfedilmesini, dolayısıyla son derece değerli kayıtların oluşturulmasını sağlayabilmektedir. Bu noktada belleğin oyunları, karakterin sadece neyi nasıl hatırlamak istiyorsa öyle hatırlayabileceği ya da nasıl anlatmak istiyorsa öyle anlatabileceği tabi ki göz ardı edilemez, ancak bu, çelişki ve eksik içerse de bu anlatıların önemsiz, değersiz olduğu anlamına da gelmez.

Tek Başına Dans, Diyar ve Benim Kanserim

Birinci tekil şahıs belgeseli olarak ele alınabilecek güncel ve güçlü yapımlardan biri *Tek Başına Dans* (Yön. Biene Pilavcı, 2014)* belgeselidir. Eski VHS kayıtları, solmuş, kırışmış aile fotoğrafları ve küçük bir kızın günlükleriyle, bir ailenin geçmişinin izlerini günümüze taşımaktadır belgesel. Aile içi şiddet üzerine temellenen film “Yaşanan şiddet bizi nereye getirdi ve nereye götürecektir” sorusuna tüm aile bireylerinin yanı sıra izleyici ile de birlikte cevap arama çağrısıdır. Yönetmen Biene Pilavcı, 12 yaşında gördüğü şiddetin çok fazla olduğuna karar vermiş, sosyal hizmetler aracılığıyla bir çocuk yurduna yerleşmiştir. Sonra 33 yaşında, yaşanan ama hiç dile getirilmeyenlerin zehriyle yola devam etmek istemediğini anladığı bir zamanda, kamerasıyla ailesine geri dönmüştür. Biene Pilavcı bir yandan iletişimsizliğin ve şiddetin çocuklarda bıraktığı yaraların peşinde çok kırılğan bir yolculuğa çıkarken, bir yandan da şifanın cesaretle ilişkisinin adını koymaktadır.

Ancak bir belgeselle konuyu çok daha yakın ve gerçekçi anlatabileceğini düşünen yönetmen Biene Pilavcı (Yüksel, 2014), filmi yapmaktaki amacını verdiği bir diğer röportajda, “Ben böyle gerçek filmleri seyirci olarak arıyordum, seyretmek istiyordum. Bu filmi de öyle yaptım. Bu film benim son noktamdı. Kendime yardım edebilme ih-

* *Tek Başına Dans* ile ilgili detaylı bilgi için <https://de-de.facebook.com/Alleine-Tanzen-145584718836624/>

tiyacımdı. Başka hiçbir şey işe yaramazken bu film benim terapim oldu.”* sözleriyle ifade etmektedir. Pilavcı, kardeşlerinin filme dâhil olmaya ikna olmalarını da “Onlar da benim gibi birşeyler anlatmaya çalışıyorlar. Kendilerini ifade etmek istiyorlar. Onlardan aynı zamanda manevi yardım istememi büyük bir iltifat olarak kabul ettiler.”(Ülkütekin, 2014) diye açıklamaktadır.

Film boyunca Pilavcı'nın sürekli açık olan kamerası özel denilebilecek her alana girerek, utanmadan, sakınmadan, gözünü kırpmadan o güne kadar hep etrafından dolanılan acının, üstüne üstüne gitmektedir. Kameranın etkisiyle annesini ve tüm diğer aile fertlerini çok zorlayan sorular sorabilmekte, herkesin geçmişiyle yüzleşmesini istemektedir. Filmin bir bölümünde, aile, bir düşün için Yunanistan'da bir araya gelirler ve aile tam anlamıyla birbirine girer ki Biene Pilavcı hala çekim yapmaya devam etmektedir. Ortalık yatıştıktan sonra annesi Biene'ye, “Başka çekecek şey bulamadın mı?” diye sorar. İşte bu noktada bir birinci tekil şahıs belgeselcisinin en büyük çelişkisi Biene Pilavcı için başlar. “Ailemin acılarını filmim için kullanıyor muyum?” diye sorar. Bu soruya verdiği yanıt filmin ta kendisidir ve bir röportajında da şöyle vurgular “Seyirci bu filmde birşeyler çıkardığı an bence buna değer gibi geliyor.”(Ülkütekin, 2014).

Bir ailevi sorunu, aile bireylerinden birinin öznelliğinde, kamusal alana taşıyan belgesel ilk etkilerini de öncelikle ele aldığı aile özelinde vermektedir. Pilavcı'nın belgeseli, aile için de bir terapi işlevi gördüğünü bizzat Biene Pilavcı “En dikkat çekici şey ise ailemin kendilerini izlerken bu kadar sert olmalarına şaşırılmalarıydı. Ben kendim hakkında çok şeyler öğrendim. Bunun dışında kardeşim Ali ona yaklaşmama izin verdi. Geçen gün ikimiz onun yeni evini boyadık mesela, havadan sudan konuştuk onunla, çok keyifliydi.”sözleriyle ifade eder. (Yüksel, 2014) Bu bağlamda film amacına ulaşır, çeşitli festival ve gösterimlerle ulaştığı izleyici ve ana akım medyada uyandırdığı yaygın etki üzerinden yaratacağı etki artıdır. Belgeseller özellikle izleyici ile buluştuğunda belki onların da yıllardır anlatmak, ifade etmek istedikleri ile karşılaşmaları sonucu, kamusal farkındalığın artmasını, güven kazanarak kendini daha güçlü hissetmeyi ve örgütlenmeyi sağlayabilmektedir. Herhangi bir izleyicinin sadece tanıklıkları dinlemesi, tanıklarla karşılaşması bile onu gördüklerine, duyduklarına, bildiklerine eleştirel yaklaşmaya itebilir. Gösterimler sonrasında, söyleşilerde kurulan yüz yüze iletişim, online gösterim sayfalarında ve sosyal medyada yer alan izleyici yorumları bizzat süregiden bilinç oluşumunun bir parçası haline gelmektedir. Filmler yeni filmlere ilham vermekte, farklı bireyler kendi ailelerine bakmakta, film bir zincirleme reaksiyonun tetikleyicisi olmaktadır.

Anlatısının gücünü ve etkililiğini birinci tekil şahıs belgeseli olmaktan alan bir diğer yapım *Diyar* (Yön. Devrim Akkaya, 2014)**da suskunlukların üzerine giden önemli bir örnektir. Bir birinci şahıs belgeseli olarak yönetmen kendi ailesi içinde yaşananlara bakmakta, tamamen kişisel deneyimleri ile konuya yaklaşmaktadır. Akkaya, İstanbul'da oturan bir yoga eğitmenidir. Göç, çocuk ölümleri, cinayet ve reddedilme gibi travmala-

* <http://e-gazete.anadolu.edu.tr/ayrinti.php?no=13901>(Erişim tarihi 18.12.2015)

** *Diyar* ile ilgili detaylı bilgi için <https://www.facebook.com/pages/D%C4%B0YAR/411469228923786> ve <http://diyar.ahestefilm.com/>

rın gelecek kuşaklar üzerindeki etkilerini araştıran “aile dizimi” çalışmasına katılır. Aile dizimi yöntemi, ailenin kuşaklar boyu birbirine görünmez bir bağla, çok daha derinden bağlı olduğu anlayışına dayanır, kuşaklar öncesinde yaşanan bir tecrübenin bugüne yansıdığını, aktarıldığını hatta geçmişte giderilemeyen, tedavisinden kaçılan acıların yükünün bugüne devredildiğini iddia eder. Akkaya, bu çalışma sonrası, hissettiği yalnızlık ve aidiyetsizlik duygusu, kendi ailesini kurmak konusunda gösterdiği direncin nedenleri üzerine düşünürken 1915’te evlat edinilmiş olan Ermeni büyük dedesi gelir aklına. Ailesiyle bunu paylaştığında, büyük dedesi Yusuf’un mezarının kimsesizler mezarlığında, bilinmeyen bir yerde olduğunu öğrenir. Hem büyük dedesi Yusuf’un hikâyesinin hem de kayıp mezarının peşine düşer. Aile bireylerinin belleklerindeki ile O, tarihi olayları yaşayan sıradan insanın, Ermeni büyük dedenin hikâyesi o olayların, nasıl hatırlanacağını etkiler. Aileden bir bireyin büyük dedenin hatırası önünde bu saygıyla eğilme girişimi, bir yandan da tüm aile içinde unutmama-hatırlama pratiklerinin nasıl işlediğini gözler önüne sermektedir. Konuşmakta ve mezarlığın izini sürmekte resmi tarihin beyinlerde oluşturduğu sınırlarla pek de istekli olmayan, dede ve akranı akrabalar karşısında yeni kuşaklar, baba, kardeşler ve Devrim Akkaya’nın kendisi kimlikleri ve tarihi gerçeklerin kendi aileleri üzerindeki izlerini sürmekte kararlılık gösterirler. Bu karakterlerle belgesel resmi tarihle bağdaşmasa da yakın tarihin yeniden değerlendirilmesine yönelik bir nitelik kazanır. Filmde, iletişimin temel araçlarından dil bile geçmişle bugün arasındaki kopukluğu sergileyen bir araç olarak simgesellik taşır. Kürtçe ve Türkçe konuşan ailede Ermenice, unutulmuş, hiç öğretilmemiş bir dil olarak büyük dedenin kimliğini nasıl yaşadığının izlerini bugüne taşır. Ermeni dedesinin acısı “geçmiş” bir acı değil, üç nesil sonra bugünü ve geleceği şekillendirmeye devam eden bir acıdır ve Kürt, Alevi bir aile olarak ülkedeki azınlık kimliklerinin pek çoğunu taşıyan bu aile özelinde farklı temsiliyetler de kazanarak, başka acıların ve suskunlukların da daha oluşmadan önlenmesine katkı sağlayabilir.

Hızla ilerleyen bir tipte göğüs kanserine yakalanan yönetmen Meral Uslu da, belgeseli *Benim Kanserim* (Yön. Meral Uslu, 2015)* ile izleyiciyi tedavi sürecinin bir parçası haline getirmektedir. Film boyunca kameranın karşısında olan doktor, terapist ve hemşirelerle öznel kamera aracılığıyla bizzat izleyici karşı karşıya kalmakta, adeta tedavi sürecini izleyici yaşamaktadır. Konu ve izleyici arasındaki özdeşleşmeyi son derece güçlendiren bir anlatım aracı olarak işleyen kameranın bu kullanımı, belgeselci açılarından da bir anlamda kendine dışardan bakabilmesinin bir aracı olarak da işlemektedir. Film Uslu’nun bedeni üzerine odaklanmaktadır. Ona ihanet eden ve O’nun artık güvenmediği bedeni üzerine. Özellikle de bedeni, hastalığı özelinde de göğüsleri filmin görseelliği aracılığıyla özel alan olmaktan çıkmakta, nesneleşmektedir. Ses de çok önemli bir anlatım aracı olarak işlemekte, bir yandan kamera önündekilere öznel kullanım paralelinde bizzat izleyici adına sorular sormakta, bir yandan da Uslu’nun kontrol edemediği duygularının, korkularının, gözyaşlarının izleyici tarafından birebir yaşanmasını ve hissedilmesini sağlamaktadır. Filmin ağırlıklı bölümünde Uslu sesi ile beden bulmaktadır. ‘Neden ben

* *Benim Kanserim* filmi ile ilgili detaylı bilgi için <https://www.facebook.com/MijnKanker/> ve <http://www.cemmedia.nl>

göğüs kanseri oldum?” sorusuyla başlayan süreçte film, belgeselci için bir terapinin de aracı olur. Kendisine, yaşadığı zorlu sürece yabancılaşmasını da sağlar. Zaten birinci tekil şahıs belgeselleri adına filmin en güçlü görseli, filmin kapanış sekansında görülen, Meral Uslu'nun elinde kamerası ile ayna karşısında yeni bedenine baktığı çekimde, kamera aracılığıyla konulan bu mesafenin noktalanışının vurgulanmasıdır. Uzun zorlu bir tedavi ve terapi sürecinin bu sadece ilk ayağı, film bitmiştir. Hayat devam etmektedir.

Sonuç

Bireysel yaşamışlıkların ve tecrübelerin kamusal kazanabilmesi için aktarılması gereklidir. Toplumsal hayata dâhil olduktan sonra bireysellikten çıkıp, farklı hayatlara dokunabilmesi mümkün olabilmektedir. Örneklerle de görüldüğü üzere, belgeseller işte bu nedenle de bireysel yaşamışlıkların yok olup gitmesi karşısındaki önemli bir çaba olarak değerlendirilmelidir. Her bir yeni belgesel, yeni filmlere ilham vermekte, bireyler kendi ailelerine bakarak, sırlarını dökerek, toplumu, yaşamışların farklı anlamları üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Bu noktada belgeselciden öte izleyiciler de kendi paylarına düşen sorumluluğu üstlenerek eleştirelilikle, empati kurarak, sadece izleme edimiyle gerçekleştirdiği tanıklığın, süregiden bir ortak bilincin oluşumunun bir parçası haline gelmesini ve gerçekliklerin yeniden ve yeniden değerlendirilmesini sağlayabilirler. Bu noktada birinci tekil şahıs belgesellerinin açık öznellikleriyle en önemli katkıları diğer formlardaki öznelliği de sorguluyor olmalarıdır.

Türkiye sinema tarihine baktığımızda da, ana akım karşısında belgesel sinema, ağır sansür koşullarında ve ticari dolaşımın desteklerinden uzak, kendine bir yer bulmaya çalışmıştır. Özellikle 2000'lerle birlikte dijital teknolojinin yaygınlık kazanması, sayısı her geçen gün artan festivallerle, internetle farklı yapımlara ve beraberinde sinema yazınına ulaşabilme olanaklarının artması, dolayısıyla sinema okur-yazarlığının artması sonucunda sinema özelde de belgeseller etkin bir ifade aracı olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Bu noktada, Türkiye sinemasında daha yerel, farklı dillerde, farklı kültürleri yansıtan, farklı ideolojilere dayanan, farklı kimlikleri temsil edebilen belgesellerin sayısının gün be gün artması, birinci tekil şahıs belgesellerinin de artan bir yaygınlıkta üretilebilmesi temel bir beklenti olarak tespit edilebilir. Bu en temelinde devletin ya da resmi ideolojinin ya da televizyonların bireyleri yansıttığı imgelerle değil, bireylerin kendi imgelerini üreterek, kendi hikayelerini aktararak yeni bir bilinç, tarih oluşturabilmeleri açısından değerlendirilmelidir. Tekil bireylerin, ailelerin içinde kalmış küçük hikâyeleri de duymakla ancak belki bir şeyler konuşulmaya, tartışılmaya başlanabilir. Küçük seslerin de duyulabilir olması açısından sinema artık çok daha etkili bir araç halini almaktadır.

Kaynakça

- Aufderheide, P. (1997). "Public intimacy: The Development of First-person Documentary". *Afterimage*, 25 (1), s.16.
- Birchall, D. (2008). "Online Documentary." *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Thomas Austin, Wilma de Jong (Der.) içinde Maidenhead/New York: McGrawHill, 278-84.
- Chirwa, W.(1997). *Collective Memory and The Process of Reconciliation and Reconstruction, Development in Practice*, 7:4, s.479-482.
- Cizek, K. (2005). *Storytelling for Advocacy: Conceptualization and Preproduction. Video for Change: A Guide for Advocacy and Activism*, s.74-121.
- Güçhan, G. (1992). C. Metz'in Göstergibilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: *Bez Bebek. Kurgu*, 10, s.101-117.
- Hızlı, G., Ertürk, Ş, Mater Ç. (2010). *Sinema Söyleşileri 2009*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kutay, U. (2006). "Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek". Yüksek Lisans Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema*, London: The McMillan Press.
- Meyrowitz, J. (1986). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press.
- Ülkütekin, D. (2014). "Anne, Ablama Bıçağı Nasıl Fırlattın?" http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/39437/Anne_ablama_bicagi_nasil_firlattin.html (Erişim tarihi 18.12.2015)
- Renov, M. (2008). "First-person Films. Some Theses on Self-inscription." *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Thomas Austin, Wilma de Jong (Der.) içinde Maidenhead/New York: McGrawHill.39-50.
- Yüksel, U. (2014). "Bize bunu nasıl yapabildin baba?" <http://www.radikal.com.tr/hayat/bize-bunu-nasil-yapabildin-baba-1177977/> (Erişim tarihi 18.12.2015)

Öz

Birinci Tekil Şahıs Belgeselleri; “Ben”in Kendine Bakışı

Son yıllarda internetin görsel, işitsel, yazılı malzemenin dolaşıma sokulmasında önemli bir rol oynamaya başlamasıyla birlikte pek çok yeni türün ortaya çıktığı, hatta sinema, televizyon ve basılı malzemeler gibi geleneksel medyumları bile etkilediği, dönüştürdüğü görülmüştür. Geleneksel belgesel anlatısında belgeselciler kişilerin temsillerini üretirken, kişilerin kendi temsillerini üretmekle ilgilenebilecekleri, yapabilirlikleri göz ardı edilmiştir. Gelişen teknolojilerle birlikte bizzat bireyler kendi temsillerini üretebilir hale geldikçe, belgeselci ve konu/birey arasındaki sınırlar yok olmaya başlamıştır. Birinci tekil şahıs belgesellerinde, belgeselci merkezde ya da kenardan, durup kendi etrafındakiyle bakmakta, dolayısıyla doğrudan “ben” diye söze başlamadan, yaşadığı toplumda, ailesinde yaşanmış hikâyelere bakışını ya da tamamen kişisel olarak deneyimlediği şeyleri aktarabilmektedir. Belgeselci hem kamerayla özdeşleştiği hem de görüntülerin kaynağını oluşturduğu için artık perde/ekran ona kendisini yansıtan bir ayna olmaktadır. İster bir itirafname yapısında ister bir günlük ya da sosyal aktivist bir birinci tekil şahıs gazeteciliği örneği, belgeselcinin başkalarının adına anlatıyı oluşturması karşısında, belgeselcinin bizzat anlatının konusu olduğu birinci tekil şahıs belgeselleri, özelliklerindeki açıklıklarıyla ayrılmaktadırlar. Toplumsal kültürel, siyasi ve teknolojik değişmelerin etkisiyle sürekli dönüşen belgesellerin iletişim gizilinin daha iyi kavranabilmesi için, günümüz dijital teknolojisinin sinema anlatısında öz temsillerin üretimini daha mümkün kılması çerçevesinde birinci tekil şahıs belgesellerinin belgeselci, izleyici, filme konu olan kişilerden oluşan çok katmanlı anlatı yapısının billurlaştırılması önemlidir. Başka bir deyişle, son dönemde izleyici ile buluşmuş bu tarz filmleri örneklendirerek analiz etmek, birinci tekil şahıs belgesellerinin hâkim bir anlatı biçimi olma potansiyeli somutlaştırmak açısından yerinde olacaktır. Gerçekliğin kurulmasında görsel medyanın gücü düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs belgeselleri formunda şekillenen ve teknolojik gelişmeler sayesinde kitlelere ulaşabilirlik kazanan anlatılar, sosyal katılımın etkin bir alanı olarak, sosyal adaletin sağlanmasındaki araçlardan biri olarak da değerlendirilebilirler. Çünkü genellikle görünmez duyulmaz olan sıradan insanların yaşamları ve tecrübeleri, olgu ve olayların nasıl yorumlanacağına, geleceğe nasıl taşınacağına büyük rol oynayabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: birinci tekil şahıs belgeseli, temsil, öznellik, ayna,

Abstract

First Person Documentaries; The Gaze of The Ego To Herself

As internet started to take an important role on the circulation of the audio visual and written material, it is seen that new forms are starting to appear as well as it effects

traditional mediums like cinema, television and print media. In traditional documentary narrative, while documentarists produce representations of individuals it was completely ignored that they may be interested of producing their self-representations. As it is more possible and common with the help of new technologies that people produce their self-representations, the boundaries between the documentarist and the subject/individual began to disappear. In the first person documentaries, documentarist may be in the center or may be looking from a distance to her own surrounding, so may not start the sentence with the word "I". She may narrate stories from the society, from her own family with a personal point of view or directly may narrate her own life experiences. In this manner, as she may be identified as the camera as well as the source of the images it may be said that the screen functions as a mirror. Whether it is in a manner of confession, a diary or a social activist first person journalism, it is obviously subjective than the narrative form of documentarist telling something on behalf of someone else. Just to better understand the communicative potential of documentaries which are transforming continuously with the effects of social, cultural, political and technological changes, it is important to crystallize the narrative layers of documentarist, subject and audience, within the framework of recent advancements in digital technology enabling and facilitating self-representation practices in the film narrative. In other words, the exemplification and analysis of most recent and strong films which have met the audience would be pertinent to concretize the potential of first person documentaries as a prevalent narrative form. As it is obvious that visual media has a strong effect on the establishment of reality in the society, first person documentaries reaching masses easily with the help of the new technologies must be accepted as an important arena of social involvement, as well as an instrument of social justice. Because, the lives and experiences of ordinary people, mostly unheard and unseen, may have strong influence on the way how the facts and events are to be interpreted and be carried into the future.

Keywords: first person documentary, representation, subjectivity, mirror