

HALKBİLİM
FOLKLORE

PSİKOLOJİ
PSYCHOLOGY

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

SOSYOLOJİ
SOCIOLOGY

TARİH
HISTORY

DİL
LANGUAGE

EDEBİYAT
LITERATURE

89

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore / literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 23,
Sayı - No. 89
2017/1

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 DOI kaydı:10.22559 CİLT: 23 SAYI: 89 2017/1



Sahibi

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

Yayın Yönetmeni

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

Yayın Koordinatörü

Metin Turan
(mturan@ciu.edu.tr)

Yayın -Medya Editörleri

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz-Doç. Dr. Meryem Bulut-Doç. Dr. Süheyla Sarıtaş

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

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 Bibliography*, *ULAKBİM* ve

Türkologischer Anzeiger Viyana tarafından taranmaktadır.

Baskı Hazırlık: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti. 312. 425 39 20, Ankara

Baskı: Başkent Kışe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/C, Tel: 431 54 90 Kızılay-Ankara

yerel süreli yayın

FOLKLOR EDEBİYAT

ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

YAZARLAR İÇİN...

Kapsam

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

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

Genel İlkeler

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

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

Bilimsel-Akademik İlkeler

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

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

Değerlendirme Süreci

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltilmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Yazı, Yayın Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme

sürecinde, “kör hakem” işleyişi uygulanır. Hakem raporlarının çelişkili durumlarında yazı, üçüncü hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Yayın Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Yazım Kuralları

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

İlk sayfa düzeni:

1- Yazar adı (sol köşe, sola dayalı)

2- Makale başlığı (sola dayalı)

3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe özet. Makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra özet metin yerleştirilir. İngilizce makalelerde en az 250 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir.

5- Önce makale dilinde, ardından özet dilinde 5-6 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.

6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

- Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (*) işaretiyle
- Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile,
- Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

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

<http://dergipark.gov.tr/uploads/files/4d53/3a73/0e3c/572f7df1cee3c.pdf>

İletişim

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

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

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

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

Belgegeçer: (392) 671 11 65

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

FOLKLORE LITERATURE
QUARTERLY CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

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

General Principles

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

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

Scientific - Academic Principles

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

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

Peer Review Process

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving

approval from the Publication Committee and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Articles sent to the journal are not returned.

Instructions for Authors

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

First page design:

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

2- Article title (aligned left)

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

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

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

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

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

Other Writing and Presentation Rules

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

Contact Us

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

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

CIU Faculty of Arts and Sciences Deanship

Haspolat Kavşağı – Lefkosa, KKTC

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

Fax: (392) 671 11 65

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

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. 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. Selma Köksal Çekiç (Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin Ekici (Ege 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. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Asya Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Gökbel (Ahi Evran 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 (GAÜ)
Prof. Dr. Abdulkadir Güner (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa Habibbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)
Prof. Dr. Birsan 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 Kayalı (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. Eunkyung Oh (Güney Kore)
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara 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. Veyssel Sönmez (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Esma Şimşek (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Taşgün (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	9-10
ALAGEYİK EFSANESİ İLE KOCOÇAŞ DESTANINDA ORTAK UNSURLAR COMMON ELEMENTS IN THE LEGEND ALAGEYİK AND KOCOÇAŞ EPICS	
Şule Gezer	11-29
BATI ANADOLU POLİSLERİNİN (KENT DEVLETLERİNİN) JEOPOLİTİĞİ VE OLUŞUMU WEST ANATOLI POLICE (THE CITY STATES OF) GEOPOLITICS AND FORMATION	
Ahmet Gözlü	31-40
4 MAYIS HAREKETİ ve ÇİN EDEBİYATINDA MODERNLEŞME: MODERN ÇİN EDEBİYATININ ÖNCÜSÜ ZHU ZİQİNG ve UNUTULMAZ ESERİ "BEİYİNG" AY FOURTH MOVEMENT AND MODERN CHINESE LITERATURE: ZHU ZI QING, THE PIONEER OF MODERN CHINESE LITERATURE AND HIS MEMORABLE WORK "BEIYING"	
Gonca Ünal Chiang	41-58
TÜRK DÜNYASINDA ÇALGISAL MÜSİKİ VE KÜĞLER INSTRUMENTAL MUSIC (KÜĞ) OF THE TURKIC WORLD	
Feza Tansuğ	59-66
GILGAMIŞ DESTANI VE TİTANLARIN SAVAŞINDA KAHRAMANIN YOLCULUĞU HERO'S JOURNEY IN THE EPIC OF GILGAMESH AND THE CLASH OF THE TITANS	
Serdar Gürçay	67-90
HALE SEVAL'İN KIRILGAN KULELER ADLI ÖYKÜ KİTABININ EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ ANALYSIS OF HALE SEVAL'S STORY BOOK KIRILGAN KULELER FROM THE POINT OF T HE SOCIOLOGY OF LITERATURE	
Türkân Erdoğan	91-110
TOPLUMSAL BELLEK BAĞLAMINDA SARIKAMIŞ HAREKATI'NIN TÜRK ROMANINA YANSIMASI REFLECTION OF SARIKAMIŞ OPERATION ON THE TURKISH NOVEL WITH REGARDS TO SOCIAL MEMORY	
Mustafa Aydemir - Nusret Yılmaz	111-130

SANDIK VE ÇEYİZ KÜLTÜRÜNE MÜZEOGRAFİK(MÜZE İŞLEMLERİ) AÇIDAN YAKLAŞMAK

APPROACHING THE DOWRY CULTURE IN TERMS OF MUSEOGRAPHY

Sema Demir 131-145

AVRO-AMERİKAN HEGEMONYASI ve “AVRUPALI BİR YÖNETMEN” OLARAK LARS VON TRIER.

EURO-AMERICAN HEGEMONY AND LARS VON TRIER AS A ‘EUROPEAN DIRECTOR’

Selma Köksal - Özlem Denli 147-178

TÜRK DİLLERİ – BİR AİLE PORTRESİNİN ANA HATLARI

Claus Schönig - Çev.: Özlem Yiğitoğlu 179-203

KİTAP TANITIM

Buse Kadioğlu..... 205- 208

folklor/edebiyat'tan

22 yıl önce Sayın Metin Turan'ın yayım hayatına kazandırdığı ve büyük özverilerle bugüne kadar varlığını sürdüren folklor/edebiyat dergisi, 57. Sayısından beri Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin bir yayın organı olarak bilim/kültür dünyasına katkılarını sürdürme çabaları içindedir. Bu sayıdan itibaren yeni bir kapak dizaynı ile başlatılan bazı yenilikler ve yayım dizgeselliği, 90. Sayıyla birlikte daha farklı ve güncel akademik yayın ilke ve özelliklerine uygun bazı değişiklikleri yazar ve okurlara sunacaktır. Dergideki makaleler bu sayıdan başlayarak uluslar arası tanınırlığın ve tescilin belgesi sayılan DOI (Dijital Nesne Tanımlayıcı/Digital Object Identifier) kayıtlarıyla yer alacaktır. Dergimiz, yayın alanını halk bilimi, dil-edebiyat, antropoloji, sosyoloji, psikoloji, iletişim ve tarih dallarıyla sınırlandırarak yoğunlaştırılmış bir akademik merkez olma hedefini ön plana almıştır. 90. sayımızla yeni bir Akademik Danışma Kurulu (editorial board) oluşturulacak; makale iletişimi ve değerlendirilmesi süreçleri tümüyle akademik kanallardan, evrensel ölçüt ve uygulamalar kapsamında gerçekleştirilecektir. Türkiye'de TÜBİTAK-ULAKBİM merkezli DergiPark Açık Dergi Sistemleri (ADS) [Open Journal Systems (OJS)]nin işleyiş ve koşullarına uyum ve gerekli kayıtlar gerçekleştirilirken, evrensel bağlamdaki ölçütler de dergimizin hedefleri arasına girmiştir:

Bilimde etki faktörünün -Impact Factor (IF) ortaya çıkmasından sonra dergi etki faktörünün -Journal Impact Factor (JIF)- kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, tüm dünyada araştırmaya dayalı üretimlerde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Etki faktörüne ek olarak (Google Scholar, CrossRef, SCOPUS, SciFinder, AGRIS, Index Copernicus, BIOSIS vb) gündemde olanların dışında benzeri diğer faktörler de usage factor, hit rates, y factor, prestige factor, h-index, immediacy index vb) dergi niteliklerini belirleme konusunda işlevsel hale gelmiştir. Tüm bu çağdaş gelişim ve süreçler dergimizin yeni kimliğinde de zorunlu; tüm yazar ve okurlarımızın da destekleyeceklerini umduğumuz uygulamaları gündeme getirmiştir.

Bu amaçla makalelerin özgünlük ve bilimsellikleri konusunda çağdaş yazılım ve denetim süreçlerine geçilmiş; Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi akademik birimlerinin işbirliğiyle öndenetim çalışma grupları ve yazarlarla iletişimde hızlı ve işlevsel bir sistematik oluşturulmuştur. Bu işleyişin sürekliliği ve değerli yazarlarımızın desteği, çok kısa bir süre içinde hedeflediğimiz amaçlarımıza ulaşmamızda dergimize umut ve güç kazandıracaktır.

Bu amaç ve belirlediğimiz hedefler için yola çıkarken derginin bugünlere gelmesinde emeklerini esirgememiş olanlara içtenlikle teşekkür ediyor; yeni ilke ve kurallar kapsamında tüm araştırmacılarımızı, bilim insanlarımızı dergimiz çatısı altında buluşmaya davet ediyoruz.

Saygılarımızla...

ALAGEYİK EFSANESİ İLE KOCOÇAŞ DESTANINDA ORTAK UNSURLAR

Şule Gezer*

Giriş

Edebiyat bir ulusun yaşam tarzını, hayat tasavvurunu, inanç değerlerini özetle kültürünü yansıtır. Sözlü olsun, yazılı olsun her edebî üretim, içinden çıktığı ulusun aynasıdır. Edebiyat ürünleri, bir ulusun oluşturduğu kültürel değerleri gelecek kuşaklara aktarma adına adeta bir kalıp veya kap hükmündedir. Hammaddesi dil olan bu kap sayesinde atalar, atilere miras bıraktıkları kültürü aktarırlar. Malzemesi dil olan sözlü ve yazılı edebiyat ürünleri dilden dile, kuşaktan kuşağa aktarıldıkça ortak kültürün oluşmasını sağlar (Sakaoğlu 1998: 435-444, Durbilmez 2013a: 101-112). Aynı dil ve kültüre mensup Türk boyları farklı coğrafyalara dağılmış olsa bile ortak kültür unsurları yaşamaya devam eder (Alptekin 1997: 22-33, Duymaz 2006: 470-480, Durbilmez 2003: 154-176).

Dili aracı kılarak aynı kültürün nüvelerini farklı coğrafyalara taşıyan kardeş boylar arasında içerik açısından benzer anlatıların ortaya konulduğu görülmektedir. Çünkü hikâye ve roman yazarlarının bir kısmı sözlü kültür ürünlerinden yararlanarak çağdaş eserler yazmakta, sözlü gelenekten aldıkları kültür ürünlerini bağlam dönüşümüne uğratarak yazılı kültüre eklemektedir**. “Bağlam dönüşümüne bağlı olarak ortaya çıkan me-

* Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Dili Okutmanı (sulegezer45@gmail.com), Sivas.

** Bu konuda ilginç bir örnek de Tataristanlı yazar Alimcan İbrahimov’un “Tatar Hatını Niler Kürmiy” adlı romanıdır. İbrahimov’un bu eserinde sözlü kültür unsurlarından belirgin bir şekilde yararlanılarak çağdaş bir eser ortaya çıkarılmıştır. Tatar sözlü kültüründen yararlanılarak hazırlanan bu eserdeki kültür unsurları diğer Türk boyları ile karşılaştırıldığında da ortak kültür unsurlarının varlığı belirgin olarak görülmektedir. Bu hususlara dikkat çeken bir çalışma için bkz. Durbilmez 2013b: 1-34.

tinde biçim ve anlam (işlev) dönüşümleri de oluşur. Bu dönüştürümler sonucu oluşan metin yenilenerek yinelenir. Yenilenerek yinelenen metin de çeşitlenmiştir.” (Durbilmez 2015: 166). *Çünkü “Bu yeniden anlatma veya yeniden yapma esnasında değişme meydana gelir, çeşitlilik her sefer işin içine katılır” (akt. Oğuz vd. 2006: 85). “Çeşitlenmede bağlam, biçim ve işlev dönüştürmeleri de bulunmaktadır.”* (Durbilmez 2015: 166). Aktulum’un da belirttiği gibi “Bağlam değişikliği söz konusu bir ürünün anlamını, hatta metnini de etkiler” (2013: 34). Sözlü kültür ürünlerini bağlam değişikliğine uğratarak eserlerinde yeni bir anlayışla işleyen yazarlardan biri de Yaşar Kemal’dir. Örneğin Yaşar Kemal tarafından yazılan Alageyik Efsanesi (İlk Basım: 1967), Anadolu’da anlatılan bir efsaneyi (Seyidoğlu 1985) konu edinir. Yaşar Kemal, sözlü anlatıdaki alt metni, yazılı anlatıda bir ana metin olarak sunmuştur. Burada sözlü bir metnin dil ve üslup açısından yeniden şekillenerek yazılı metne dönüştürülmesi metinler arası bir geçişimi ortaya koymaktadır. O halde halkın anlattığı “Ala Geyik Efsanesi” ile Yaşar Kemal’in bir yazar duyarlılığıyla kaleme aldığı ‘Ala Geyik Efsanesi’ metinler arası aktarımın örneğidir.

“Yazılı iki metin arasındaki ilişkiler nasıl metinler arasılık açısından inceleniyorsa, sözlü ortamda dinlenen bir eserle yeniden oluşturulan başka eserler arasındaki ilişkileri de bu kuramlar açısından incelemek mümkündür. Bilindiği gibi, sözlü edebiyattan kaydedilen “metin” bütünün bir parçasıdır. Sözlü edebiyat kaynaklı metni bağlamından kopuk olarak ele almak doğru bir yaklaşım değildir.” (Durbilmez 2015:169). Bu açıdan değerlendirildiğinde Yaşar Kemal’in halkın anlattığı efsanenin temel motif ve epizotlarına dokunmadan dil ve anlatımını, kurgusunu geliştirerek şekillendirdiği Ala Geyik Efsanesi adlı eseri bahsi geçen halk anlatısının bir çeşitlenmesi olarak değerlendirmek de yanlış olmayacaktır. Çünkü “Sözlü edebiyat geleneği içinde icra edilen bir ürünün her bir aktarımını “çeşitlenme” olarak kabul edeceksek yazıya aktarılan metni de çeşitlenmelerden biri saymak durumundayız.” (Durbilmez 2015:170).

Yaşar Kemal, halk arasında anlatılan ve içerisinde Türk milletinin hayat tasavvurunu yansıtan inançları barındıran bu anlatıyı, bireysel yaratımın sağladığı imkânlarla yeniden kurgulayarak metinlerarasılık/ söylemlerarasılık yoluyla sözlü bir folklorik ürünü yazılı ortama taşımış hem yenilenip modernleşmesini hem de unutulmamasını sağlamıştır. Bu şekilde unutulmaktan kurtulan folklorik ürünler millî kültürün temelini oluşturmakta ve kültürel sürekliliğe zemin hazırlamaktadır. Böylece anlatı geleneğinin oluşturduğu bir ait olma ve kültürel devamlılık (Artun 2005: 314) sağlanmıştır. Ziya Gökalp’ın kaleminde masallaşan alageyik, Yaşar Kemal’in kaleminde efsaneleşir. Necati Cumalı’nın Yaralı Geyik(1981) oyununda sahneye aktarılan bu anlatı daha sonra ikincil sözlü kültür ortamı (Ong 1995) araçlarından televizyonda film olarak sunulmuştur. Alageyik, 1959’da Atıf Yılmaz’ın ve 1969’da Süreyya Duru’nun yönettikleri Alageyik filmleri ve Ali Can Meydan’ın 2011’de yönettiği kısa animasyonlu Alageyik Efsanesi ile geniş kitlelere ulaşmıştır.

Yaşar Kemal tarafından kaleme alınan Ala Geyik Efsanesi ile Kırgız Türklerine ait olan ve sözlü ortamda üretilip sonradan yazıya geçirilen Kococaş Destanı arasında bü-

yük benzerlikler bulunmaktadır. Kococaş destanı arkaik bir destandır. Destanın Alımkul Üsönbayev, Sulayman Konokbayev ve Tölömuş Ceentayev çeşitlenmelerinden oluşan üç benzer metni vardır. Destan Türkiye’de ilk olarak Nerin Köse tarafından (1998); ardından Fikret Türkmen, Gülsine Uzun ve Baki Bora Hança tarafından aktarılarak yayımlanmıştır (2007).

Bu makale, aynı kültürü farklı coğrafyalarda çağa ve içinde bulundukları bağlama uyarlayarak yaşayan iki kardeş topluluğun ortaya koyduğu Alageyik Efsanesi ile Kococaş Destanı’nı karşılaştırmalı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

ALAGEYİK EFSANESİ İLE KOCOCAŞ DESTANINDA ORTAK UNSURLAR

Yaşar Kemal’in kaleme aldığı Ala Geyik Efsane’sinde av tutkunluğu yüzünden geyiğin lanetine uğrayıp kayada asılı kalarak ölen Halil’in hikâyesi anlatılır. Kococaş destanında da avcılığıyla ün salmış Kococaş’ın mitolojik bir varlık olan Sur Eçki’yle mücadelesi ve onun lanetine uğrayışı anlatılmaktadır. Destan birçok arkaik unsurları içeriğinde barındırmakta; keçinin konuşması ve lanetlemesi, Kococaş’ın oğlunun keçinin kızıyla evlenmesi gibi olaylar destanı zaman zaman masalsı bir anlatıma götürmektedir. Destanda ele alınan bu olağanüstülük içerisinde belli bir tarihsel sürece işaret edildiği görülmektedir. Destanda Kırgızların boylar halinde yaşadığı dönemin izleri vardır. Destanda yer alan arkaik inançlar, ilkel insanın evreni yorumlama şeklinin bir neticesidir. Doğayla baş başa olan ilkel insan güçlü doğa karşısında yaşamını sürdürürebilmek için doğanın bazı unsurlarına olağanüstü güçler atfetmiş ve bunu inanç haline getirmiştir. Kırgızların avcılıkla geçindiği ilkel döneme işaret eden destanda totemist ve animist unsurlar yer almaktadır. Destanın konusunu Kococaş ile Sur Eçki’nin yani insanla doğanın mücadelesi oluşturur ve burada doğa olağanüstü özellikleriyle karşımıza çıkar. Bu mücadele destanın sonunda Moldocaş ile Sur Eçki’nin anlaşmaya varmasıyla son bulur ancak yenilen yine insandır. Moldocaş, Sur Eçki’nin kızını almak zorunda kalır.

Her iki anlatı da Türklerin avcılık ve toplayıcılık kültürünü idrak ettiği dönemin inanç değerlerini yansıtmaktadır ve merkezde bu dönemden kalma geyik kültüne dair inanç vardır. Metinleri daha iyi kavramak adına metinlerin çıkış noktasını oluşturan geyik/ kayberen kültü üzerinde durmakta fayda vardır.

Avcılık, bozkır ulusu olan Türkler için en önemli geçim kaynaklarından biridir. Avcılık sadece geçim kaynağı olmakla kalmamış belli bir kültürü ve inanç dünyasını da ortaya çıkarmıştır. ”Çeşitli inanç, itikat ve geleneklerle kült haline getirilen avcılık, Türk toplum hayatı üzerinde de önemli etkilerde bulunmuştur.»(Tavkul 2001: 36)

Avcılık kültürünün oluşturduğu inanç dünyası belli kurallara uymayı ve bazı durumlardan sakınmayı gerektirmektedir. Örneğin ihtiyaç olmadığı halde bir hayvanı öldürmek cezayı gerektiren bir davranıştır. Bu cezayı toplum vermese de av kültürünün oluşturduğu inanca göre doğaüstü varlıklar verecektir. Bu doğaüstü varlıklardan biri de av ruhudur.

Çoğunlukla bir hayvan ya da hayvana dönüşebilen bir insan şeklinde tasavvur edilen bu iyenin, hatalı davranışı cezalandıracağına inanılmaktadır. Av ruhu/orman ruhu daha çok geyikle ilişkilendirilmektedir ve bu bağlamda geyik üzerine birçok inanç ortaya çıkmaktadır.

Geyik kutsal bir hayvan olarak kabul edilmiş, saflığın ve masumiyetin temsili olarak görülmüştür. (Artun 2005:248) Av ruhunun geyik üzerinde ormanı dolaşıp avcılarını gözetlediğine ve onların kurallara uyup uymadıklarını kontrol ettiğine, kurallara uymayanı ise cezalandırdığına inanılmaktadır.

“Şorların inancına göre süratli koşan maral üzerinde gezen av iyesi av hayvanlarını korur, kendisini memnun eden avcılara bol av verdiği gibi darıldığında da ormanları yakar, av hayvanlarını kaçıır, avcılara uyuz hastalığı gönderir.” (İnan 2000: 46)

Bu inançlardan birisi de geyiğin ölümsüz olduğudur. Dağın zirvelerinde yaşayan geyik ölümsüzlüğü yakalamıştır.

“Dağın en zirvesine çıkabilen geyik/dağ keçisi, dağın zirvesinde biten ölümsüzlük otunu (Türkçe:sıgun otı) yiyerek, orada ölümsüz olup ölümsüzlük timsali sayılıyordu.” (Esin 2003: 218).

Ölümsüzlüğü yakalayan ve avın sahibi olduğuna inanılan geyiğin belli görevleri vardır. *“Türk mitolojisinde geyik avcılardan avı saklar, av hayvanlarını korur, yurdun vatanın sınırını bekler. Bu da geyiğin av hayvanlarının koruyucusu olması fikrini kuvvetlendirir.”* (Bayat 2012: 203). Olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılan geyik kutsaldır, bu düşünce İrk Bitig’de de *sıgun keyik*’in gök tanrısına mensup kutsal bir hayvan sayıldığı ifadesiyle yer almaktadır (Tekin 2013). Bu bakımdan geyik Türk inancında kutsal ve büyü bir varlıktır. *“Türk mitolojisinde geyik, dağların, vadilerin ve sarp kayaların görünüp kaybolan sihirli ve en güzel bir hayvandır. Büyüleyen insanı hayale kaptıran ve ulaşılamayan bir hayvandır.”* (Ögel 2014:129).

Kutsal olan bu varlık avcıların en büyük yardımcısıdır, onlara yol gösterir ve onları korur. Kamlık inancında da geyik koruyucu ruh olarak kabul edilmektedir. *“Alageyik yeryüzünün ruhudur. (...) Şaman dualarında geyik tanrısal bir mahiyet arz eder. Moğollar ve Tatarlar geyiği kurtarıcı, yol gösterici olarak kabul eder.”* (Kalafat 2012:145)

Geyik yol göstererek kişiyi yönlendirmekte, tehlikelerden korumaktadır. Dede Korkut Hikâyelerinde Bamsı Beyrek, daha önce hiç görmediği nişanlısına geyiği takip ederek ulaşır. Anadolu’da geyiğin yol göstericilik fonksiyonuna yönelik inanç, İslamiyet’in de etkisiyle dinî bir hüviyet kazanmış, Bektaşî Veli, Geyikli Baba gibi birçok evliyanın geyik şekline girerek insanlara rehberlik ettiğine yönelik menkıbeler anlatılmıştır. (Artun 2014: 2008) Geyiğe merkeb-i evliya derler, atasözü de bu inancın halk dilindeki yansımasıdır. Anadolu’da geyik üzerine anlatılan anlatılarda geyiğin yol göstericiliğinin yanı sıra analık fonksiyonu da vardır. Çaresizlikten terk edilen çocukları geyik emzirerek onların yaşamasını sağlar. *“Giresun yöresine ait “Ana Geyik” efsanesinde, annesi tarafından bir ağacın kovuğunda terk edilen çocuğun dişi bir geyik tarafından beslendiğini ve “Yaylaoğulları” sülalesinin bu çocuğun neslinden geldiği anlatılmaktadır.”* (Şimşek

1995: 17-18). Benzer bir inanç Kırgız Türklerinde de vardır. Kırgız Türklerinin Munluk ve Zarlık destanında da dağa bırakılan iki çocuğu kayberen olan geyik büyütür. Cengiz Aytmatov'un Beyaz Gemi romanındaki 'maral ana' da bu inancın yansımasıdır.

Sosyal hayatta bu denli önemi bulunan geyiğin avlanması ise uğursuzluk sayılmış, geyiğin lanetine uğrayan avcının iflah olmayacağına inanılmıştır. *"Geyik kutsal olmasının yanı sıra kutsal olduğu için kendisine kötülük yapana uğursuzluk getirebileceğine inanılan bir hayvandır."* (Uçar 2014:135). Anadolu'da geyik avlamanın günah olduğu, geyiği avlayanın felakete uğrayacağı yönündeki bu inanç hâlâ devam etmektedir. Kırgız Türklerinde de kutsal sayılan geyiğin avlanmasının uğursuzluk getirdiğine inanıldığı görülmektedir. İyi ruhlar arasında yer alan kayberen geyik Kırgız Türkleri için av ruhu olmasının yanı sıra hayvan ana rolüyle kutsallığını arttırmaktadır. *"Kırgızlarda da 'geyiğin avlanması her şeyden önce Kırgızların dini inançlarına ve milli kültürlerine ihanet' olarak görülür."* (Nemutlu 2008: 499) Avcılık kültüründen hayvancılık kültürüne geçiş sırasında geyik, eski önemini yitirmiş ulusun bilinçaltında oluşturduğu kutsallık özelliğini diğer hayvanlarla paylaşmış, çoğu zaman yerini kurt gibi yırtıcı hayvanlara bırakmıştır. (Dalkesen 2015: 60)

Burada geyik yerine anılan hayvanlardan biri de ona benzeyen keçi olmuştur. Keçi de geyik gibi boynuza sahiptir ve bu boynuzlar hayat ağacını hatırlatmaktadır. Ayrıca ağaçtan türemeye yönelik inançları da çağırıştırır. Halk anlatılarında da geyik ve keçi zaman zaman yer değiştirmekte bazen aynı anlatıda ikisi birbirinin yerine kullanılmaktadır. Türklerin avcılık kültürünün içerisinde yer alan geyik kültü, milli bilinçaltının temel unsurlarından birisidir ve bu külte ait inançlar yazılı/sözlü anlatılarda varlığını korumaktadır. Farklı coğrafyalara yayılan Türk boyları bu inancı yeni coğrafyalarına taşıyıp, mevcut kültürel yapının özellikleri ile yoğurup yeniden şekillendirerek canlı tutmuşlardır.

Yaşar Kemal'in Alageyik Efsanesi bu inancın Anadolu'da yeniden yeşermiş dalıdır. Benzer bir şekilde Kırgız Türkleri de bu inancın Kococaş Destanı ile milli hafızalarında canlı kalmalarını sağlamıştır. Her iki anlatıda da avcılığa düşkün olan kahramanın lanete uğramasıyla yaşadığı kötü son ele alınmıştır ve geyik/kayberen kültüne olan inanç öne çıkarılmıştır. Her ne kadar Kococaş Destanı'nda geyik yerine dağ keçisi geçse de yukarıda ifade edildiği gibi her ikisi de aynı inanç dünyasının unsurlarıdır. Kırgızlar için geyiğin, soyun devamlılığını sağlayan kutsal ana olarak kabul edilmesi muhtemeldir ki anlatıda dağ keçisinin, geyik yerine geçmesini sağlamıştır. Ele alınan iki anlatı da bir avcının hikâyesidir. Alageyik Efsanesi'nde Halil'in avcılığa düşkün bir genç olduğu anlatılmaktadır. O kadar ki sevdiği kız kendisine 'Beni mi seviyorsun, avı mı?' dediğinde Halil kararsız kalmıştır. Halil, avcılıkta da geyik avına düşkündür, tüfeğinin üzerine çok sevdiği geyikleri nakşetmiştir.

"Duydum ki şimdi de gece gündüz geyik ardındaymış. Aylarca gider geyik avından gelmezmiş." (Kemal 2008:165)

Ava tutkun olan Halil, geyik avına çıktığında günlerce köye gelmez, ömrünün çoğunu dağda geyik avlayarak geçirir.

“Halil bugün tek başına doludizgin Karakuşun kayasına doğru gidiyordu. Belki bir hafta avdan dönmez. Heybesi şişkindi. Ben Halil’i göre göre her huyunu anladım. Heybesi böyle şişkin olunca, Halil bir haftadan aşağı avdan dönmez. Bir ay gittiği de olur.”(Kemal 2008:166)

Halil’in ava tutkunluğu tüm köylü tarafından bilinmektedir. Yakınları onun geyik avına olan bu tutkunluğunun bir felakete uğramasına neden olacağını düşünerek kaygılanmaktadır.

“Halil’in işi betardi. O, ava tutkundu. Delicesine tutkundu. Onun işi gücü buydu. Delikanlılar gibi düğüne derneğe gitmez, ava giderdi. Nişanlısını bile unutturdu av dince. Onun bu tutkusundan korkuyorlardı.”(Kemal 2008:165)

Halil gibi Kococaş da av tutkunu bir gençtir. Obasında usta avcı olarak nam salan Kococaş için en büyük zevk av yapmaktır. Onun tutkusu kayberen yani dağ keçisi avıdır. Attığını vuran, keskin bir avcı olan Kococaş, insan çıkamayacak kayalarda dolaşıp günlerce av yapmaktadır.

“Mergen boldu Kococaş (Avcı oldu Kococaş)

Bir atadan calgız baş (Bir babasının biricik oğlu)

Kızığı kıyın mılıktın (Zevki büyük tüfeğin)

Aylına kelbey bir ayça (Bir aydır köyüne gelmiyor)

Tünöğü bolgon aska taş (Tüneği olmuş kayalıklar)” (Köse 1998:195)

Kococaş da Halil gibi ava çıktığı zaman uzun süre dönmez, dağlarda vakit geçirir. Bir evin bir oğlu olan Kococaş’ın bu av tutkusu ailesini kaygılandırmaktadır. Ailesi, evlenme yaşı geldiği halde dağlarda avcılıkla gün geçiren ve altı ayda bir köye uğrayan Kococaş’ın bu tutkusunun ona felaket getireceğinden korkmaktadır.

“Bizdin elde kaldı dep (Bizim memlekette kaldı diye)

Karıptın calgız balası (Karıp’ın biricik evladı)

Aylga kelbeyt altı ayça (Köyüne gelmiyor altı aydır)

Cürgönü zoonun arası (Dolaştığı yer kayaların arası)

Oşol mergen kelse dep (Şu avcı gelse diye)” (Köse 1998:201)

Her iki avcı da avcılığının yararlarını köylülerine gösterirler. Onlar sayesinde köylüleri etle beslenir. Köyde avcılığıyla meşhur olan Halil, tüm köye ziyafet vererek köylüyü sevindirir. Halil, köylünün umududur ve tüm köylü onu sever.

“Köy, köy oldu olalı şölenin böyle büyüğünü görmemiştir. Göremez. Bugüne kadar hiç kimse bu kadar geyiği köye indirememiştir. Bütün köy doycak artacak bile. (...) Halil büyük avlarda yakardı ancak bu ateşi. Köylü bilirdi ki Halil köye şölenlik vurmuş ve köylü sevinirdi.”(Kemal 2008:185)

Kococaş da yirmi evli obası için bir umuttur, onun avcılığı sayesinde aç kalmazlar. Kococaş tüm obaya yetecek kadar avı, tek başına getirir. Obası Kococaş’ın avdan döneceği günü sevinçle bekler.

“Maga dese cüz bolsun (Yüz tane bile olsa)

Biröön koyboy terüüçü (Birini sağ koymazdı)

Atıp salıp kiyikti. (Vuruverince geyiği)

Aylına kabar berüüçü (Kablesine haber verirdi)

Mergendiktin paydasın (Avcılığın faydasını)

Cıyırma üy Kıtay körüüçü (Yirmi evlik Kıtay görürdü)” (Köse 1998:195)

Bir avcı için en önemli şey silahtır. Silahın kullanışlı olması ve görünüşünün güzelliği avcıyı kendisine bağlar. Halil’in silahı bölgedeki en güzel tüfek olarak tanıtılır ve anlatıda yer alacak öneme sahiptir.

“Halil’in çakmaklı tüfeği bu bölgede yapılmış en güzel, en dayanıklı tüfektir. Tüfeğin üstünde geyik resimleri vardı. Bu resimler sedeftendi. Tüfeğin kundağı oymalıydı. Kundağa dağ çiçekleri işlenmişti. “(Kemal 2008:167)”

Benzer bir şekilde Kococaş’ın silahı da destanda övülerek anlatılmaktadır. Özel olarak yaptırılan bu silahın adı bile vardır. Kococaş arkadaşı gibi gördüğü silahına ‘Ak Baraň’ adını vermiştir. Her bir parçasını özenerek süsletmiş, en iyi malzemeleri kullanmıştır. Kendisi öldükten sonra miras diye oğluna bıraktığı tek varlığı da bu silahıdır.

Ak Baraňday miltıktı (Ak Baraň gibi tüfeği)

Adamzat izdep tappagan (İnsanoğlu arayıp da bulamazmış)

Kara conun oydurup (Kara kabzasını oydurup)

Kızıl altın çaptagan (Kızıl altın kaktırmış)

Maşaluu miltık bolso da (Ağır tüfek olsa da)

Bardeñkeden bat atıp (Bardenkeden hemen fırlayıp)

Başınan tütün artpagan (Ağzından duman çıkmazmış)

Sungandan kayta tartpagan (Ağzından geri tepmezmiş.) (Köse 1998:231)

Tüfeğine bu kadar düşkün olan Halil ve Kococaş, av deyince her şeyi unuttur ve günlerce dağda avlanır. Bu sebeple köyde olan bitenden de habersizdirler. Dağın en ücra köşelerine giden, en sarp kayalıklarına çıkan bu avcıları bulmak da oldukça güçtür. Kendileriyle ilgili bir haberi onlara ulaştırmak isteyen köylülerinin onların gelmesini beklemekten başka çaresi yoktur.

Halil, bir gün yine ava gider ve günlerce dönmez. Halil’in nişanlısı Zeynep’e göz diken Karaca Ali, onun yokluğunu fırsat bilerek kaba güçle kız tarafını nişandan caydırır ve Zeynep’e nişan takar. Halil tüm bunlardan habersiz dağda avlanmaktadır. Onu aramaya çıkan gençler bulamazlar ve çaresiz kendisinin köye dönmesini beklerler.

“Halil o gün bugündür bir daha gözükmemiş, dağdan inmemişti. Bugünle Halil’in dağa gittiğine on beş gün oluyordu. Köylü, herkes meraktaydı.” (Kemal 2008:184)

Kococaş da avlanmaya gittiğinde uzun süre köye dönmemektedir, yine böyle bir zamanda Karakoco biricik kızı Zulayka’yı evlendirmek için bir yarışma tertip ettiğini duyur-

rur. Köydeki ve çevre köylerdeki tüm delikanlılar yarışmaya katılır; ancak hiçbiri başarılı olmadığından Zulayka'nın gönlünü çalamaz. Yarışmaya bir tek Kococaş katılmamıştır. Ailesi ve köylüsü Kococaş'ın dengi olan Zulayka'yı almasını istemektedir; ancak Kococaş avdardır ve günlerdir köye uğramamıştır. Sonunda babası Karıpbay oğlunun dengi olan kızı varıp alsın diye oğlunu aramaya çıkar; ama aradığı hiçbir yerde onu bulamaz.

“Kız çakırtat degen son (Kız davet ediyor dedikten sonra)

Karıpbay turup kep aytat (Karıpbay kalkıp şöyle söyler)

Kargaday calgız Kococaş, (Küçük Kococaş tek başına)

Kayda cüröt dep aytat (Nerede dolaşır diye söyler)

Aylında balam bolgondo (Çocuğum köyünde olsaydı)

Barbayt belen al menen (Hemen gitmez miydi onunla)

Ömürü öttü talaada (Ömrü geçti bozkırda)

Aylga bir kelbegen (Köye bir kere bile gelmeden)

Balasın estep Karıpbay (Çocuğunu hatırlayıp Karıpbay)

Tappadı izdep cergeden (Aradığı hiçbir yerde bulamadı) “(Köse 1998:195)

Avcıların bu av düşkünlükleri yakınlarını kaygılandırmaktadır. Ava düşkünlüğün sonunun iyi olmadığını atalardan da duyan yakınları avcıları vazgeçirmek için uğraşırlar.

Halil'in annesi geyik avının uğursuzluk getireceğini bunun geçmişten beri bilinen bir gerçek olduğunu, geyiğin lanetine uğramanın bedelinin ağır olacağını söyler ve oğlunu avdan vazgeçirmeye çalışır.

“Ey oğul oğul. Gel vaz geç şu geyik avından. Yuva yıkanının yuvası olmaz. İflah olmazsın. Sonu iyi gelmez. Gel vaz geç. Bak baban da bu yüzden iflah olmadı. Ne yapacaksın bunca geyik postunu. Yüreğim razı değil. Atalar geyik avı tekin değil demiş. Bugün olmazsa; yarın bir iş gelir geyik avlayanın başına. Kurbanın olam oğul, terk et bu işi.” (Kemal 2008: 158)

Sadece anası değil nişanlısı Zeynep de bu durumdan rahatsızdır, nişanlısının başına bir iş geleceğini sezmektedir ve onu avdan vazgeçirmeye çalışmaktadır.

“Atalar demiş ki... Geyik avı iyi değil. Bugün değilse yarın başına bir hal gelir. Yüreğim diyor ki iyi değil. Sonra kız başını kaldırdı: ‘Halil’, dedi. Gel bu işi yapma! Kıyma geyiklere. Eskiler diyor ki iyi değil bu! Geyik avlayan iflah olmaz, diyorlar.’ dedi. “ (Kemal 2008:162)

Zeynep, Halil'in lanete uğrayacağını, en sonunda avcılık yüzünden öleceğini düşünür ve onu bu konuda uyarır. Avcılık yüzünden yuvalarının yıkılacağını, dul kalacağını söyleyerek Halil'i vazgeçirmeye çalışır.

“Bu işleri hep senin geyik avcılığın başıma getirdi. Vazgel bu işten... Kurban olayım vazgel bu işten de söndürme yuvamızı. Korkuyorum. Anan da korkuyor. Sultan karı da korkuyor. Gel etme bu işi. Tövbe de.” (Kemal 2008:195)

Zulayka da tıptı Zeynep gibi avcılığın uğursuzluğuna inanmaktadır ve Kococaş

kendisine talip olarak geldiğinde bu ömrü kısa avcıyla evlenip evlenmeme konusunda tereddüt yaşar. Evlendikten sonra ise Kococaş'ın avcılıktan vazgeçmesini ister. Onunla uzun uzun konuşup avcılığın lanete uğrama sebebi olduğunu anlatarak onu ikna etmeye çalışır.

Tübü multık payda emes (Tüfeğin sonu iyi değildir)

Kötörgön sendey kişige (Senin gibi taşıyan birine)

Cügürüp cürüp al ketet (Kuvveti giderek tükenir)

Zıyan ketet küçüñö (Zarar gelir gücüne) (Köse 1998:248)

Her iki anlatıda da avcılar kendilerine yapılan uyarıları dikkate alır, ava düşkün olsalar da bir süreliğine avdan vazgeçerler. Esasen kendileri de avcılığın felaket getirdiğine geyik/kayberen avının lanete uğrama sebebi olduğuna dair eskilerden kalma hikâyeler dinlemişlerdir ve bu onları tedirgin etmektedir. Bu sebeple tutkuları olan avcılıktan kısa süreliğine de olsa vazgeçmeyi denerler.

Alageyik Efsanesi'nin kahramanı Halil, annesinin ve nişanlısının baskılarına dayanamaz, işin içine köyün bilge yaşlısı Sultan kadın da girince avcılığı bırakıp kendisine başka uğraşlar bulmaya çalışır.

“Şimdi geyik avcısı Halil değil de tahta nakışçısı Halil olmuştı. Günde bir dibek bir bardak yapıyordu.” (Kemal 2008:197)

Kococaş da Zulayka ile evlendikten sonra onun ısrarlarını dikkate alıp avcılıktan vazgeçer, eşiyle vakit geçirip avcılığı aklından çıkarır.

“Een cakka çıkpayt Kococaş (Hiçbir tarafa çıkmıyor Kococaş)

Een örgöösü tikken üy (Diktiği düşün çadırı hareketsiz)

(...)

Atıp cürgöy multığın (Vurup avladığı tüfeğini)

Kococaş mergen unuttu.(Unuttu avcı Kococaş)” (Köse 1998:238)

Her iki anlatıda da avcılığın uğursuzluğuna dair düş görme motifi bulunmaktadır. Alageyik Efsanesinde Zeynep, Halil ile ilgili bir uğursuz düş görür lakin onu dillendiremez.

“Kız ‘Halil, Halil! Düşümde gördüm,’ dedi. ‘Düşümde gördüm ki...’” (Kemal 2008:163)

Kococaş Destanı'nda ise Kococaş'ın kendisi avcılığa dair bir düş görür. Düşünde kaybereni görür. Üç kere üst üste gördüğü bu düş onun için sıkı ve düşünüyorması için eşi Zulayka'ya anlatır*.

“Bir künü catıp Kococaş (Birgün yatıp Kococaş)

Töşöktön çoçup uygonup (Yataktan ürkererek uyanıp)

* Üç sayısının mitolojik kökenleri ve Türk boyları arasındaki ortak kültür unsurlarından biri olarak kullanılması konusunda bilgi için bkz. Durbilmez 2007: 177-190, Durbilmez 2008: 340-352, Durbilmez 2010: 245-257, (Durbilmez 2011: 77-93).

Bir acayıp tüş kördü (Tuhaf bir rüya gördü)

Bir körgön çok bul tüştü (Bu rüyayı bir kere değil)

Udaa- mudaa üç kördü (Arka arkaya üç kere gördü.)

Calgan körgön tüş emes (Gördüğü rüya yalan değildi)

Canına kıyın küç kördü (Kendine çok uğursuz saydı) “(Köse 1998:239)

Bir süreliğine avdan vazgeçen avcılar sonunda geyiğin cazibesine dayanamazlar Av-
cıların av tutkusu onların peşini asla bırakmaz. Her iki avcı için av bir tutku olduğundan
sevdiklerinin sözünü dinlemeden tutkularına doğru koşarlar.

Halil, ava gitmeden önce mutlaka nişanlısı Zeynep’i görmeye gider. Bir gün Zeynep,
Halil’i ava gitmekten vazgeçirmek ister ama Halil onu asla dinlemez. Zeynep’in üzülmeye-
si bile onun bu tutkusundan vazgeçmesini sağlamamıştır.

*“Gerisini getiremedi. Ellerini yüzüne kapattı, orada pınarın başında öylece kaldı.
Halil onu kaldırdı. Sonra da atına atladı gitti”*(Kemal 2008:163

Benzer şekilde Kococaş da Zulayka’nın yalvarmalarına rağmen avının peşinden gi-
der.

“Zulayka ’nın sözünö (Zulayka ’nın sözüne)

Kayrılıp mergen kalbastan (Avcı dönüp bakmadan)

Anın tilin albastan (Onun sözünü dinlemeden)

Atıp cürgön cerim dep (Avlanıp yaşadığım yer diye)

Ala-Toonu bet alıp (Ala-Too ’ya yönelip)

Attanıp mergen cönödü (Avcı ata binip gitti) “(Köse 1998:273)

Her iki anlatıda da geyiğin/kayberenin avcıyı kandırarak peşinden koşturması söz
konusudur. Alageyik Efsanesi’nde Halil’in avda olduğunu öğrenen Karaca Ali onu dağ-
da öldürmek istemektedir. Halil tam kendilerine yaklaşıırken bir geyik onu başka yöne
çeker. Geyiği gören Halil onun peşine düşer ve böylece Karaca Ali’nin hedefi olmak-
tan kurtulur. Burada geyiğin kurtarıcı/yol gösterici rolü öne çıkmaktadır. Geyiğin peşine
düşen Halil, onu tam yakalayacak gibi olur ama geyik bir anda kendisinden uzaklaşır.
Böylece Halil akşama kadar geyiğin peşinde koşar, sonunda onu avlayamaz.

*“‘Bu geyik, geyiklerin kurnazı’ dedi kendi kendine. ‘Böyle bir geyiğe hiç rast gelme-
dim, bu nasıl geyik.’ (...) Halil hem gidiyor, hem düşünüyordu. Bugün akşama kadar bu
geyiğin ardından yürümüş, nerelere kadar çıkmıştı. Buralara şimdiye kadar hiçbir insan
ayağı değmemişti.(...) Halil’in yüreğinde öfke, ihtiras vardı. Sabahtan akşama kadar
bir geyiğin ardına düşmüş, bunca kurşun çalmış, birini bile geyiğe değdirememişti. “*
(Kemal, 2008:173-174)

Benzer bir şekilde Kococaş da Sur Eçki’nin peşinden gider. Topal keçi olup Kococaş’ı
peşine takan Sur Eçki, bir türlü yakalanmaz. Kococaş günlerce onun peşinden koşar, in-
san ayağının değmediği kayalıklarda kayberen keçiye kovalar ama onu yakalayamaz.

“Eçki da kaytbay özünön (Keçi de dönmüyor sözünden)

Aldına keldi deyt (Karşısına geldi diyor)

Kana mergen atçı dep (Haydi avcı vursana, diye)

Kaykayıp turup berdi deyt (Göğsünü gerip duruverdi diyor)

Tütünün baştan arıtpay (Dumanını ağzından temizlemeden)

Türdüü kılıp şıkaalap (Çeşitli şekillere girip nişan alıp)

Tiygize albay eçkige (Değiremeden keçiyeye)

Oku darısı tügönüp (Oku, barutu tükenip)

Oturdu mergen keçkire (Avcı geç vakte kadar oturdu) “(Köse 1998:318)

Avcılar avın peşinden gider, sevdikleri de onların peşinden. Avın lanetine uğramalarından korktukları avcıları vazgeçirmek için onlar da her türlü sıkıntıyı göze alıp dağın yolunu tutarlar.

Alageyik Efsanesi’nde Zeynep, nişanlısı Halil’in ava gitmesinin uğursuzluk getireceğine, en sonunda Halil’in lanete uğrayacağına inanmaktadır. Üstelik yan köydeki Karaca Ali, Halil’i öldürmek için ava çıkacağı günü gözlemektedir. Tüm bunları bilen Zeynep, ava giden Halil’i döndürmek için kendisi de onun peşinden gider, çektiği onca zorluk sonunda bir geyiği takip ederek Halil’i bulur. Burada yine geyiğin yardımseverliği ve yol göstericiliğine yönelik inanç öne çıkarılmaktadır.

“Zeynep onun atını bırakacağı yere, şu yukarıdan keseden de gideceğini biliyordu. Ama bu yol, bu kese yol sarptı. Öylesine sarptı ki geyik bile sekemez derler ya, öylesine sarptı. Zeynep bunu da biliyordu. Ama Halil’e yetişmesi onu bu yoldan alıkoyması gerekti. Onu kurtarması gerekti. Sarp kayalara tırmanıyordu. Hiç olmazsa oraya Halil’le birlikte varmalıydı. Önünde düz bir kaya vardı. Duvar gibi önüne gerilmişti. Ona tırmanıyordu. Tırmanıyor, bir türlü tutunamıyordu. Elleri, dizleri sıyrılmıştı. Ama çıkması gerekti bu kayaya. Yoksa Halil’e yetişemeyecekti.(...) Bir zaman sonra oyuktan çıktı ya, kendisinde de hayır kalmamıştı. Dizleri, elleri kan içindeydi. Halsizlikten sarhoşlar gibi yalpalyordu. Kendini bıraksa düşüp oracıkta kalacaktı. Orayı geçince büyük yaşlı ağaçları olan bir ormanlığa düştü. Ormandan korktu ama gene koşuyordu.” (Kemal 2008:207)

Benzer bir şekilde Sur Eçki’nin peşine düşüp haftalarca dönmeyen Kococaş’ı rüyasında gören Zulayka, erkek giyimi kuşanıp Kococaş’ın peşinden gider. Günlerce süren sıkıntılı yolculuktan sonra eşini bulur ve onu vazgeçirmeye çalışır.

“Kurdaşına acırap (Sevdiğinden ayrılıp)

Zulayka tüşkön calınga (Ateşe düşmüş Zulayka)

Ayal da bolso kamdanıp (Kadında olsa davranıp)

Alganın izdep baaruga (Eşinin peşinden gitmek üzere)

Kay cerden izdep tabam dep (Arayıp da nerelerden bulayım, diye)

Kamındı Zulay baram dep (Hazırlandı Zulay, gideyim diye)

(...)

Can cürbögön koo menen (İnsan geçemeyecek oyuklardan)

El cürbös een talaada (Kimsenin yürümediği ıssız kırlardan)

Ekçiler cürgön col menen (Keçilerin gittiği yollardan)

Tamanı kara çor bolup (Tabanı kapkara nasır olup)

Taalayına şor konup (Talihi tersine dönüp)

Tamtığı kalbay kiyimdin (Sağlam yeri kalmıyor kıyafetinin)

(...)

Kee kündörü Zulayka (Zulayka bazı günler)

Oturup kaldı basalbay (Yürüyemeden yığılıp kaldı)'' (Köse 1998:335-340)

Yukarıda da belirtildiği gibi Türk düşünce dünyasında geyik avlamanın uğursuzluk getireceğine kuvvetli bir inanç mevcuttur. Olağanüstü özellikleri bulunan geyiğin avlanması bir bela sebebi sayılmaktadır ve kutsala el uzatma olarak algılanmaktadır. Bu inanç ele alınan iki metinde de kuvvetle ön plana çıkarılır. Her iki metinde de daha baştan itibaren kutsala dokunmanın getireceği belaya işaret edilir ve metinlerin sonuna doğru bu kaygı doruk noktasına ulaşır. Alageyik Efsanesi'nde Halil'i avdan döndürmek için onun peşinden giden Zeynep'e bir dişi geyik yol göstermiştir. Zeynep onun sayesinde, onu takip ederek Halil'i bulur. Halil'le konuşurken bu geyik yavrularıyla onların karşısına çıkar. Halil, anasına yavru geyik vurmayacağına dair söz vermiş olsa da dayanamaz ve yavruları öldürür, geyik ise kaçmayı başarır. Bunun üzerine Zeynep, geyiğin lanetine uğrayacaklarını ve muhakkak başlarına bir uğursuzluk geleceğini söyler.

“Zeynep ağlıyordu. ‘Kim bilir başımıza neler gelecek! Geyik kuzusu öldürülür mü? Kim bilir başımıza... Görüyorsun neler geldi! Bundan sonra neler gelecek!’” (Kemal, 2008:210)

Kococaş Destanı'nda ise gelecek olan uğursuzluğu bizzat geyiğin yerine geçen kayberen keçi söyler. Sur Eçki adındaki bu kayberen keçi, insan gibi konuşarak ölen tekesinin ve yavrularının intikamını alacağını bildirir.

“Alasañ cok, dooñ cok (Bana ne dersin karşılığını alırsın)

Atıp baarın kırdıñız (Vurup hepsini öldürdünüz)

Akırı senin men dagı (Sonunda ben de senin)

Camandığıñ surarmın (Kötülüklerinin hesabını sorarım) “(Köse 1998:284)

Avcıların kutsal ruh taşıyan geyiğe/kayberene yaptıkları bu yanlış, sonunda onların ceza görmelerine neden olacaktır. Her iki metinde de baştan beri sezdirilmeye çalışılan kötü son, metinlerin sonlarına doğru görünmeye başlar. Alageyik Efsanesi'nde sevdiği kıza kavuşan Halil, düğün gecesinde bir geyik sesi duyar. Bu aslında onun düşmanı olan Karaca Ali'nin oyunudur, geyik taklidi yaparak Halil'i dağa çekip vurmayı planlamışlar-

dır. Geyik sesini duyan Halil dayanamaz ve tüfeğini alıp Zeynep'i bırakarak dağa doğru koşar. Kendisine pusu kuran Karaca Ali ve adamlarıyla karşılaşır, onları öldürdükten sonra evine döneceği sıra bir geyik görür. Halil bu geyiği tanımıştır, yavrularını öldürdüğü geyiktir. Halil, öfkelenip onu da vurmak ister ama geyik bir şekilde kendini kurtarır, Halil'i peşinden koşturur. Sonunda bir uçurum kenarına gelir, Halil geyiği öldürdüğünü sanıp yanına yaklaşınca geyik bir tekmede onu kayalıklardan aşağı savurur. Halil, sarp bir kayaya asılıp kalır.

“Geyiği tanımıştı o dişi geyiği. Homurdandı: Bütün bu işleri sen getirdin başıma, dedi. Hınçla geyiğin üstüne doğru yürümeye başladı. Geyiğe doğru ilerliyor, geyik yerinden kıılmıyordu. Halil bu geyiğin huyunu bellediği için daha ilerlemedi. Nişan aldı kurşunu sıktı. Bu geyiğin huyunu bilirdi. Onun nice böyle yuvarlandığını görmüştü, inanmıyordu ya... Gene de geyiğin düştüğü yere gitmekten kendini alamadı. Vardı ki ne görsün geyik, yerde debelenip durur. (...) Halil belinden bıçağını çıkardı. Debelenmekte olan geyiğin üstüne bir bacağı koydu. Geyiği boğazlamaya başladı. Daha canlı olan geyik bir ayağıyla vurunca... Halil tam uçurumun karşısındaydı. Bir ayağıyla vurunca uçurumdan aşağı yuvarlandı. Uçurum uçsuz bucaksızdı. Alt yanı görünmüyordu. Karanlık, uzak bir koyaktı. Kayanın yüzü cilalanmış gibi düzdü. Cilalanmış gibi düz yerden aşağı doğru uçan Halil kayanın orta yerindeki bir kayaya takıldı. “ (Kemal 2008:221)

Benzer bir şekilde Kococaş da Sur Eçki'nin peşine düşer, ettiği yemin gereği onu kurşunla öldürmeyecektir. Bu sebeple yakalamak için onun peşinden gider, yakalanıverecekmiş gibi olan keçi uzun süre Kococaş'ı peşinden koşturur. Sonunda bir kayanın tepesine çıkarır, bu kaya keçinin duasıyla birden bire yükselir. Kococaş, kayada asılı kalır.

“Sur Eçki oylop cürdü eken (Sur Eçki öylece yürür imiş)

Abletim aksanı (Abletim Kayasına)

Közgüdöy tunuk caltırıp (Temiz bir ayna gibi parlayıp)

Turgan eken askası (Durmaktaymış kayası)

Aksanı eçki bet alıp (Keçi kayaya doğru yönelip)

Sekirip taşka çıktı emi (Sekerek taşta çıktı şimdi.)

Eçkidey taşta cürüügö (Taşta keçi gibi yürümekte)

Kococaş mergen mıktı emi (Avcı Kococaş ustalaştı şimdi)

Öydölöp çıgıp barganda (Tırmanarak çıkıp vardığında)

Ortolop aska kalganda (Kayanın ortasına geldiğinde)

Kayberendin Sur Eçki (Kayberenin Sur Eçki)

Karangı tuman saldı deyt (Kara duman saldı diyor)

Kayda ketip kalganın (Nereye gidiverdiğini)

Kococaş körböy kaldı deyt (Kococaş göremedi, diyor)

(...)

Mergendin turgan askası (Avcının bulunduğu kaya)

Meltiregen zoo bolup (Parlayan bir taş olup)

Asmanga cakin tireldi (Gökyüzüne doğru yükseldi)” (Köse 1998:356-359)

Kayada kalan avcılar köylüleri kurtarmaya gelir; ancak bu mümkün olmaz. Geyiğin/kayberenin lanetine uğrayan avcılar acı bir sonla kayada can verirler. Gerdek gecesi, karısını bırakıp geyik peşine düşen Halil, dönmeyince köylüleri merak edip onu aramaya çıkar. Sonunda iniltilerini duyup Halil’i kayada bulurlar. Onu kurtarmak için uğraşırlar; ancak başaramazlar.

“Sonra ta aşâğılardan bir inilti duydular. Baktılar Halil uçurumun çıkıntısında hayal meyal görülüyordu. İnceden de bir inilti geliyordu. Gittiler köyden uzun kendirler getirdiler. Halil’e sarkıttılar, beline bağla da çekelim dediler. Halil’in ipe dokunacak hali bile yoktu. İniltisi gittikçe artıyordu. Bağlayamayınca Halil:

‘Siz varın, gidin.’ Dedi. ‘Ben gelemem’ dedi. Beline ipi bağlayıp da uçuruma inip Halil’i çıkarmaya kimse cesaret edemiyordu. “ (Kemal 2008:221)

Benzer bir şekilde Sur Eçki’nin peşine düşen Kococaş’tan bir haber gelmeyince babası Karıpbay oğlunu aramaya çıkar. Sonunda onu Abletim kayasının zirvesinde bulur. Çaresiz oğlunu oradan indirmek için ayla döner ve halkını yardıma çağırır. Tüm halk toplanır; önce merdiven yapıp indirmeye çalışırlar, sonra ip kullanırlar ama başarılı olamazlar.

“Ulaştırıp çıgaçtı (Ağaçları birleştirip)

Arkan menen tañışıp (Urgan ile bağlayıp)

Ceter beken uşu dep (Yeter mi diye)

Araketti kılışıp (Bu şekilde çalışıp)

Alıp berip askaga (Kayalığa götürüp)

Mergendi karay sunuşup (Avcıya doğru uzatmışlar)

(...)

Şatıdan ayla tügönüp (Merdivenden çare kalmayıp)

Şatıdan bular tüñüldü (Merdivenden bunlar vazgeçti)

(...)

Arkan salsa cetpedi (Urgan uzatsa da yetmedi)

Areketi tökönüp (Yapılacak bir şey kalmayıp)

Aylanın caman ketkeni (Güçleri iyice tükenmişti.)” (Köse 1998:380-382)

Uzun uğraşlar sonucu kurtarılamayan avcılar sevdiklerine vasiyetlerini bildirip son nefeslerini verirler. Alageyik Efsanesi’nde Halil, kurtulamayacağını anlayınca köylüleriyle vedalaşır ve Zeynep için vasiyetini söyler.

“Zeynep’e söyleyin, muradına ersin’ diye inledi, sonra ses soluk kesildi.”(Kemal 2008:221)

Zeynep Halil'in öldüğünü anlayınca kendini kayadan atar, Halil'in olduğu kayaya takılıp onun yanında can verir.

Kayada kalan Kococaş da tüm çabalara rağmen kurtulamaz en sonunda halkı ona lanete uğradığını söyler. Kococaş halkıyla vedalaşıp Zulayka ve ailesi için vasiyetini bildirir ve kendini kayadan atar.

“Beşenede baktın çok (Alın yazın kara imiş)

Bersentim dep çıtırba (Evladım diye feryat etme)

Dayındarmın özündü (Haber veririm seni)

Tuuganın Kıtay uruuga (Soydaşın Kıtay kabilesine)

Tüşüp barar ayla çok (İnip gelmeye çare yok)

Turamın taştın kırında (Dururum taşın kenarında)

Artığım menin Zulayka (Benim canım Zulayka)

Akılın bar kişi eleñ (Akli başında insansın)

Başkaga Zulay burulba (Zulay, başkasına gönül verme) “(Köse 1998:387)

Görüldüğü gibi her iki metin de benzer epizotlara sahiptir ve belli bir inanç dünyası etrafında şekillenmiştir. Türk dünyasının ortak inanç sisteminin bir unsuru olan geyik/kayberen inancı her iki metnin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

SONUÇ

Her iki metinde de temel epizot yapısı, motifler ve başkahramanların özellikleri aynıdır. Kococaş ve Halil avcılığa tutkunluk derecesinde meraklı avcılardır. Avcılık konusunda nam salmış olan bu iki avcı ömürlerinin çoğunu dağda av peşinde koşmakla geçirmişlerdir. İki avcı da kendisine özel olarak hazırlatıp süslettikleri bir av tüfeğine sahiptir ve bu tüfek bazen onların zihninde sevgiliden önce gelmektedir. Kococaş da Halil de köylüsünü avcılık maharetleri sayesinde aç bırakmazlar, bu sebeple iki avcı da köylülerinin umudu olmuştur. Hayatlarını avcılığa adanmış olan Kococaş ve Halil evlenecekleri kadınları da avcılık yüzünden kaybetme tehlikesi atlatmışlardır. Her iki avcının ailesi de avcılar için kaygılanmaktadır çünkü her iki avcı da öldürülmesi tabu sayılan ve mitik inanışlarda av ruhu olarak görülen geyik/kayberen avına düşkündür. Geyik avının bela getireceğine dair inanış avcıların yakınlarını kaygılandırmaktadır. Kococaş'ın eşi Zulayka da Halil'in nişanlısı Zeynep de sevdiklerini beladan kurtarmak için zahmet çekip onların peşinden giderek onları vazgeçirmeye çalışmışlardır. Kococaş ve Halil de geyiğin peşine düşüp giderek belaya uğrayan avcıların hikâyelerini büyüklerden duymuşlardır. Her iki avcı sevdiklerinin ricası üzerine bir süre avı bırakıp kendisine başka meşguliyetler bulsa da sonunda av tutkuları galip gelmiştir. Her iki metinde de kötü sonu haber veren rüya motifinin yer aldığı görülmektedir. Bu rüya olay görgüsünün sonunda gerçeğe dönüşmüştür. Av tutkusunu yenemeyip geyiğin peşinden giden avcılar kutsal ruh taşıdığına inanılan geyiğin yavrularını öldürüp ondan kargış alır. Bu şekilde lanete

uğrayan Kococaş ve Halil sonunda ana geyiğin tuzağına düşüp kayada asılı kalırlar. Her iki metinde avcılarının asılı kaldıkları kayaların tasviri bile aşağı yukarı aynıdır. Dik ve ayna gibi ışıldayan bir kayaya asılı kalan avcılar köylüleri kurtarmaya gelir ancak bütün çabalar boşunadır. Avcıların kutsal sayılan geyikten kargış alması onların lanetlenmesine sebep olmuştur. Kurtarılamayacaklarını anlayan Kococaş ve Halil köylülerine, eşlerine vasiyetini söyleyip kayada can verirler.

Ala Geyik Efsanesi ve Kococaş destanı Türklerin avcılık/ toplayıcılık döneminde etkili olan geyik kültüne bağlı inanışlar etrafında teşekkül eden metinlerdir. Bu iki metni şekillendiren ortak inanç dünyası her iki metinde de benzer motif ve epizotların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Av ruhuna dokunmanın felaket getireceğine dair inanış iki metnin olay örgüsünün çıkış noktasını oluşturmuştur.

Kococaş destanı ile Anadolu’da anlatılan ve Yaşar Kemal’in kaleminde romanlaşan Alageyik efsanesi arasında büyük benzerliklerin bulunması tesadüfî bir durum değildir. Karşılaştırmalı çalışmalar yapıldıkça başka benzerliklerin de bulunduğu ortaya çıkarılacaktır. Örneğin Manas destanında bulunan kimi motiflerin Türkiye Türklerinin halk kültürüne yansımış olduğunun tespit edilmesi (Durbilmez 2003: 154-176) de Kırgızistan Türkleriyle Türkiye Türkleri arasında sağlam bir kültür birliği olduğunu gösterir. Aynı şekilde, Anadolu’daki pek çok yer adının Orta Asya’da bulunması da konar-göçer Türklerin Anadolu’ya gelirken kültürlerini de beraberinde getirdiklerini göstermesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır (Durbilmez- Tekin 2014).

Bu benzerlikleri ortaya çıkaran şey, ortak inanç sistemi ve hayat tasavvurudur. Orta Asya kökenli olan bu inanç ve değerler; Türk dünyasını oluşturan Türk boylarının ortak hayat tasavvurunu, inanç dünyasını ve yaşam tarzını ortaya koyması bakımından önemlidir. Tıpkı bir ağacın dalları gibi aynı gövdeye bağlı bulunan Türk boylarının üretimleri olan bu anlatılar, geçmişten günümüze özünü koruyup farklı coğrafyalarda, modern kültür içerisinde yenilenerek ortak düşüncenin devamlılığını sağlamaktadır. Bu anlatılar sayesinde; temel değerler asırlar öncesinden günümüze taşınmakta ve böylece kökü mazide olan atiler yetişmekte, aynı köke bağlı bulunan kardeş boylar arasındaki duygu ve düşünce birliği pekişmektedir.

KAYNAKÇA

- Akmataliyev, Abdıldacan ve KIRBAŞEV Keneş: (2007). *Kırgız Destanları 3Kococaş Destanı*, Fikret Türkmen, Baki Bora Hança, Gülsine Uzun (Akt.), Ankara, TDK Yayınları.
- Aktulum, Kubilay: (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Konya, Çizgi Yayınları.
- Alptekin, Ali Berat (1997). “Kazakistan’da Anlatılmakta Olan Dede Korkut ile İlgili Efsaneler”. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi/Halk Edebiyatı Sektör Bildirileri I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 23-33
- Artun, Erman (2005). *Türk Halk Bilimi*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Artun, Erman (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü: Terimler-Motifler-*

- Kavramlar, Adana, Karahan Kitabevi.
- Bayat, Fuzuli: (2012). *Türk Mitolojik Sistemi 2*, Ankara, Ötüken Yayınları.
- Beydili, Celal: (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Ankara, Yurt Kitap Yayın.
- Dalkesen, Nilgün: (2015). “Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Kültüründe Geyik Kültü”, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi/ International and Quarterly Journal of Cultural Studies*, 106 (Yaz), s. 58-69.
- Durbilmez, Bayram: (2003). “Manas Destanındaki Kimi Motiflerin Türk Halk Kültüründeki Yansımaları”, *Halkbilimi Araştırmaları-Forschungen für Volkerkunde*, 2. Kitap. İstanbul-Aachen/ Almanya, s. 154-176.
- Durbilmez, Bayram: (2007). “Kırım Türk Halk Anlatılarında Sayı Simgeciliği”, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 10 / 76, s. 177-190.
- Durbilmez, Bayram: (2008). “Nahçıvan Türk Halk İnanışlarında Mitolojik Sayılar / Mythological Numbers in Nakhchivan- Turkish Folk Beliefs ”, *Turkish Studies*, 3/ 7, s.340-352.
- Durbilmez, Bayram: (2010). “Romanya Sözlü Türk Edebiyatı Ürünlerinde Mitolojik Sayılar”, *Folklor/ Edebiyat*, 16/ 64, s. 245-257.
- Durbilmez, Bayram: (2011). “Batı Trakya Türk Halk Kültüründe Mitolojik Sayılar”, *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, 3/1, s. 77-93.
- Durbilmez, Bayram: (2013a). “Halk Bilimi Araştırmalarının 100. Yılında: “Halk Bilimi” ile “Edebiyat”ın Ortak Alanları ve “Halk Edebiyatı” Üzerine Bir Değerlendirme”, *Millî Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 12/ 99, s. 101-112.
- Durbilmez, Bayram: (2013b). “Tatar Hatını Niler Kürmiy’de Evlenme Kültürü”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, (207), s. 1-34.
- Durbilmez, Bayram ve TEKİN, Fatma: (2014), “Nevşehir Yöresi Yerleşim Adları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Folklor / Edebiyat*, 20 / 77.
- Durbilmez, Bayram: (2015). “Eflâtun Cem Güney’in ‘Dede Korkut Masalları’na Metinler Arası Bir Yaklaşım: ‘Kan Turalı’ Örneği / Eflâtun Cem Güney’s Tales Of Dede Korkut”, *Millî Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 27/ 108 (Kış), s. 165-179.
- Duymaz, Ali (2006). “Afganistan Özbeklerinin Bilmeceleri ile Anadolu Sahası Bilmecelerinin Ortak Yapı özellikleri üzerine”, *Prof. Dr. Saim Sakaoglu’na Armağan*, s. 470-480.
- Esin, Emel: (2003). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir: (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara, TTK Yayınları.
- Kalafat, Yaşar: (2012). *Türk Kültürlü Halklarda Mitler*, Ankara, Berikan Yayınevi.
- Kemal, Yaşar: (2008). *Üç Anadolu Efsanesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Köse, Nerin: (1998). *Kococaş Destanı*, Ankara, Millî Folklor Yayınları.
- Nemutlu, Özlem: “Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Av Teması”. *Turkish Studies*, Volume 3/7, s. 495-507.
- Oğuz, Öcal vd. : (2006). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Ankara, Geleneksel Yayıncılık.
- Ong, Walter J. : (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür / Sözün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin: (2014). *Türk Mitolojisi 1-2*, Ankara, TTK Yayınları.

- Sakaoğlu, Saim (1998). “Altay Türkiye Türklerinin Bilmecelerinde Tabiat Olaylarının ziya-
retinde anlatılması”TDED C. XXVIII, s. 435-444.
- Seyidoğlu, Bilge (1985). Erzurum Efsaneleri, Erzurum’da Belli Yerlere Bağlı Olarak Der-
lenmiş Efsaneler Üzerinde Bir inceleme, Ankara: Ank. Ün. Basımevi.
- Şimşek, Esmâ: (1995). “Giresun ve Çevresinde Anlatılmakta Olan “Ana Geyik” Efsanesin-
de Mitolojik Unsurlar”, *Millî Folklor Dergisi* 26 (Yaz), s. 17-22.
- Tavkul, Ufuk: (2001). “Karaçay-Malkar Kültüründe Avcılık ve Av Tanrısı Apsatı”, *Kırım
Dergisi*, (9/34), s. 36-41.
- Tekin, Talat: (2013). *İrk Bitig*, Ankara, TDK Yayınları.
- Türkmen, Fikret, Gülsine UZUN, Baki Bora HANÇA, *Kırgız Destanları III-Kocacaş Des-
tanı*, Ankara, TDK Yayınları.
- Uçar, Zofie: (2014) (2014). “Türk Kültüründe Geyik ve Geyikli Baba Üzerine Gözlemler”.
Kültür Evreni 21(Yaz), s. 129-145.

ÖZET

ALAGEYİK EFSANESİ İLE KOCOÇAŞ DESTANINDA ORTAK UNSURLAR

Edebiyat ürünleri toplumların geçmişten günümüze kadar gelen değer yargılarını, hayat tasavvurlarını ve inanç dünyalarını içeriğinde barındırır. Bu bakımdan edebiyat ürünleri kültür aktarımını sağlayan bir araçtır. Geçmiş döneme ait bir inanç, yaşam biçimi bazen mevcut sosyal ortama aktararak yinelenir. Bu durumda edebî anlatılar, içerik olarak eski edebî üretimlerle bağlantılıdır ve onlardan izler taşır. Bu geçişi sağlayan ise bir ulusun ortak bilinçaltıdır, değerler aktarımın meydana getirdiği bir düşünsel organik bağdır. Bu bağ sayesinde geçmişte var olan bir anlatının benzeri modern kültürde yenilenmiş olarak yeniden ortaya çıkar. Bunun yanı sıra ortak geçmişe sahip olan ve aynı kültürün mensubu olan kardeş topluluklar birbirlerinden farklı coğrafyada, farklı zamanlarda aynı inanç unsurlarını ve motifleri taşıyan benzer anlatılar ortaya koyabilmektedir.

Bu çalışmada ortak geçmişi olan ve aynı kültüre, Türk kültürüne, sahip olan iki kardeş topluluğa ait iki anlatı ortak motifler açısından değerlendirilecektir. Bu anlatılardan biri Yaşar Kemal’in bir halk anlatısını edebî boyuta taşıdığı Alageyik Efsanesi adlı eseri, diğeri ise Kırgız Türklerine ait olan ve sözlü ortamda teşekkül eden Kococaş Destanı’dır. Türklerin avcılık ve toplayıcılık dönemine ait inançlarının merkezde yer aldığı bu anlatılar, bu dönemde öne çıkan geyik/kayberen kültü etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda her iki anlatıda da yer alan ortak epizot ve motifler tespit edilmiştir. Bu ortaklığı sağlayan her iki Türk boyunun da kültürel anlamda aynı kaynaktan doğmaları, aynı kültürün farklı coğrafyalardaki görüngüleri olmalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Karşılaştırmalı Edebiyat, Metinler arasılık, Geyik Kültü, Alageyik Efsanesi, Kococaş Destanı.

ABSTRACT

COMMON ELEMENTS IN THE LEGEND ALAGEYİK AND KOCOÇAŞ EPICS

Literature from the past up to the present day from the value judgments of the society, the perception of life and their beliefs in their world hosts the content. In this regard, literature is a tool that enables the transfer of Culture. That belong to the past period, a belief, a way of life, sometimes when it is transferred to the current social environment is repeated. In this case, literary narratives, as a literary production have been associated with the old content, and carry traces of them. These texts provides the transition between the collective consciousness of a nation that is under the transfer of intellectual values caused by an organic bond. This bond that exists in modern culture as renewed in the past through a narrative similar occurs again. In addition, has a common background and the same culture at different times in different regions from each other, brothers who are members of communities of faith bearing the same motifs and similar elements of narratives can reveal.

In this study, a common history and culture, Turkish culture, with the two brothers belonging to the community two of the common motif of narrative texts. will be evaluated in terms of. One dimension of this narrative that carries the legend of a folk literary narrative of Yaşar Kemal entitled The fallow deer, and the other that belongs to the Kyrgyz Turks and Kococas that are present in the oral environment is epic. Beliefs that the Turks belong to the period of hunting and gathering, which is located in the center of this narrative, this period featured in the deer/is centered around the cult of the loser. In this context, narratives and motifs that are common to both episodes have been identified. This partnership in which both of Turkish tribes in the cultural sense, born from the same source, the same culture in different geographies of the phenomena that they are.

KeywordsComparative Literature, Intertextuality, Gazelle Cult, Alageyik Legend, Kococaş Epos.

BATI ANADOLU POLİSLERİNİN (KENT DEVLETLERİNİN) JEOPOLİTİĞİ VE OLUŞUMU

Ahmet Gözlü*

Giriş

Mezopotamya'nın sulak ovalarına ilk yerleşenlerin, dağınık göçebe avcı-toplayıcı gruplar olduğu biliniyor. Yaklaşık 7500 yıl önce önemli sayıda insan ekinlerini ekiyor, arazilerini suluyordu. O dönemde yerleşkeler küçüktü ve ovaların bataklıklarla birleştiği, balık ve avlağın daha rahat bulunabildiği güneyde kümelenmişti (Reader 2004: 43). Su kaynakları bir alanda yerleşkelerin kurulup gelişmelerinde önemli etkenlerden biridir. Bu etki kurak ve yarı kurak bölgelerde kendini daha çok hissettirmektedir (Alparslan ve Uğur 2012:110). Yerleşkeleri analiz etmenin yollarından bir tanesi, enerji, su ve materyalin tümünü hesaba katarak insan tarafından değiştirilmiş çeşitli süreçleri hesaba katmaktır (Tümertekin ve Özgüç 2011: 45).

Sümerler için kent dünyanın merkeziydi. Yaratıcı Marduk ilk kent Eridu'yu, mevsimsel göletlerin ve alüvyonlu ovanın değişken su yolları üzerinde kupkuru duran tümseklerin üzerine kurmuştur. Kentler aslen dengesiz bir doğal ortamda sabit istikrar noktalarıydı ve insanoğlunu kendisine hizmet etmek üzere yaratan tanrıların eviydi (Reader 2004: 42). Mezopotamya'nın eski kentleri nehir sularının kontrol altına alınması ve fırtına hasarlarının telafi edilmesi amacı güden seferberlik merkeziyken, Ege kentlerinde

* Yrd.Doç.Dr. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Öğretim Üyesi.

bu tür geniş çaplı işbirliğini ve birliği gerektirecek herhangi bir şeye rastlanmıyordu; arazinin kendisi insan tarafından yapılacak değişikliklere pek izin vermiyordu (Mumford 2007: 157).

Ege coğrafyasında Yunan polislerinin (kent-devletlerinin) ortaya çıkışının çok kuvvetli bir mekansal boyutu vardır. Bu, birçok yerleşimi kapsayan bir arazi birimi içinde bir topluluğun oluşmasını ve gelişmesini içermektedir (Rihl ve Wilson 2000: 59). Bu noktada jeopolitik, kenti anlamada, kent merkezlerinden başka taraflara yönelmenin, onun yerine arazilere bakmanın bir imkan sunabileceğini vurgulamaktadır. Arazisel boyut polis organizasyonunun, öncelikle en temel ve en ihmal edilmiş ögesidir (Snodgrass 2000: 10).

Jeopolitik Bir Dinamik Olarak Topografik Yapı

İnsanoğlunun eski çağlarda doğaya ve onun ortaya koyduğu koşullara büyük ölçüde tutsak olması çeşitli yapıda uygarlıkların doğup gelişmesine yol açmıştır. Doğaya bağlı kalmak ve ona uymak eski çağlarda yeryüzünün her bölümünde görülen bir olgudur. Anadolu yarımadasında oturanlar da onun gösterdiği koşullara uymak zorunda kalmışlardır. (Akurgal 2000a: XIV).

Bu bağlamda kentlerin ilk çoğaldıkları yerler olan nehir vadilerinin ötesinden, Ege'nin kayalık topoğrafyalarına geldiğimizde, ilk önce ortamdaki farklılığın temel kent kurumlarındaki farklılıktan daha çarpıcı olduğunu fark ederiz. Gerek coğrafi koşullar gerek insani amaçlar kentin dış biçiminde irili ufaklı bir çok değişiklik meydana getirmiştir. Burada her yerde olduğu gibi toprak, iklim, jeolojik oluşumlar, bütün bölgesel matris insanların ekonomik faaliyetlerine, genel hayat görüşlerine, hatta yerleşik halkın sağlığı üzerine damgasını vurmuştur (Mumford 2007: 156). Anadolu'nun batı bölümü düzensiz bir anakara kütesidir. Batı kıyıları çizgisinde iyice içlere uzanan girintiler vardır ve buralarda çok sayıda liman bulunur; ancak Lykia'da ve güney Karia'da iç bölgeler engebeli ve çetinken, kuzeyde dağlar daha alçaktır, denize bir miktar daha mesafelidir. Bu kesimde dağlar denize inmeyip arada ovalar bırakır ve aralarında hem uzun hem geniş ırmak vadileri dizilir. Bu vadiler ülkenin içindeki uzak yörelere bile kolayca ulaşım olanağı sağlar (Cadoux 2003: 21).

Gediz, Küçük Menderes ve Büyük Menderes nehirlerinin bulundukları kesimde meydana çıkan ve Muğla, Denizli, Afyon, Uşak, Simav, Manisa ve Aydın şehirleri arasındaki geniş bir bölgenin esas temel yapısını teşkil eden eski arazi "Batı Anadolu Masifi" (levha, temel arazi) olarak da anılmıştır. Masifin yüksek kısımlarında, yerine göre 1500 – 2000 m. yükseltide yaylalar, ayrıca bunların da üstünde 2300 metreyi geçen tek tek dağlar bulunur. Çoğunlukla masif üzerindeki hâkim yaylaların yükseltileri 800 – 1000 m. civarında görünmektedir (Yalçınlar 1996: 3). Batı Anadolu'nun sıradağları birbirine paralel olarak kıyılardan içerilere doğru uzanmakta ve aralarında Kaikos (Bakırçay), Hermos (Gediz), Kaistros (Küçük Menderes) ve Maiandros (Büyük Menderes) gibi büyük ırmaklar tarafından sulanan ve kıyılara kadar uzanan geniş ve verimli vadileri kapsamaktadır. Bu coğrafi durum bir taraftan çeşitli vadilerde kurulan şehirlerin arala-

rında ilişki kurmalarını güçleştirmiş, buna karşılık bu şehirlerin iç bölgelerle kültürel ve ekonomik ilişkilerde bulunmalarını kolaylaştırmıştır. Fakat bu kıyıların gerisinde güçlü bir devlet kurulunca bu devlet daima vadiler yoluyla denize ulaşmak çarelerini aramış, bundan ötürü bu vadilerdeki kentlerin bağımsızlığı için büyük bir tehlike olmuştur (Mansel 1993: 3).

Menderes ve Gediz batıya, Ege Denizi kıyısındaki derin körfezlere doğru akarlar. İkisi arasındaki Küçük Menderes, kuzeylerinde ise Bakırçay uzanır. Dördünden hiçbirinin teknelerin gidişine elverişli değildir, üstelik bunların hepsi, aktıkları körfezleri kum dolusuyla doldurmaya eğilimlidir; ama içinden aktıkları vadiler bereketlidir ve ağızlarında bu bölgenin en önemli kentlerinden dördü bulunmaktadır. Miletos, Büyük Menderes ağzının karşısında; Ephesos, Küçük Menderes ağzı yakınındadır; Bakırçay'ın aşağı (denize yakın) bölümünden uzak olmayan bir yerde Bergama, Gediz'in ağzından uzak olmayan bir yerde de Smyrna (İzmir) bulunmaktadır (Cadoux 2003: 21-22).

Arkaplan

Polis (kent-devleti) sözcüğü, hem kent merkezi hem de bir kent merkezinin hakimiyetiyle karakterize edilen devlet şekli anlamına gelmektedir (Wallace-Hadrill 2000: X). Polisler ve onların öncülleri, bir arada yan yana var olmuş küçük topluluklardı. Genellikle aynı dili konuşmuşlar, aynı tanrılara ibadet etmişler ve bir halk olarak aynı gelenekleri paylaşmışlardı; aralarındaki etkileşim nisbeten sık olmuş olmalıdır (Rihl ve Wilson 2000: 62).

Ege Bölgesi'ndeki ilk kentlerin doğuşunu Girit'e kadar götürebiliriz. Girit'in bereketli kıyı ovaları neolitik tarıma destek oluyor, tepelerde yetişen kestane, üzüm, incir, zeytin, ovalık arazinin hububatı ve deniz balığıyla bütünlenen bir yiyecek kaynağı sunuyordu. Child'a göre bu ilk topluluklar birbirinden ayrı topluluklardı; ortak bir denetim sistemine bağlı değildiler. Homojen bir kültür oluşturacak şekilde sahilde kaynaşmamışlardı. Bu toplulukların üretim nesnelerinin tekbiçimliliği onların tek bir ekonomik sistemin üyeleri olduklarını göstermektedir (Mumford 2007: 158).

Saray-merkezli ekonomilerle tanımlanmış olan Miken uygarlığı polis dünyasından öncedir. Mikenlerde olasılıkla bir 'ptolis' sözcüğü vardı, ancak bu klasik polis ile aynı çağrışımlara sahip değildi. Öncül olan Miken dünyası küçük kentlerin dünyasıydı. (Ancak polislerin değil). Sarayların M.Ö. 1200 yıllarında yıkılmalarını takiben, Miken kültürü kademeli olarak ortadan kalkmıştı. Anıtsal mimarlık, yazı ve yeniden-dağıtıcı bir merkez olarak saray M.Ö. 1100' lerde tümüyle yok olmuştur (Morris 2000 :27).

Böylece Karanlık Çağ (M.Ö. 1100 – 800) adı verilen bir dönem başladı. Karanlık Çağ yerleşkelerini çalışmak kolay değildir. Esas yerleşkelerin pek çoğu sonraki yerleşkelerin altında derinde yatmaktadır veya tahrip edilmiştir ve ulaşılabilir olan pek azı hâlâ çok az bilinmektedir. M.Ö. 1200 – 750 arasındaki döneme ait hiçbir metin günümüze ulaşmamıştır ve en erken kaynağımız Homeros'u yorumlamak da zordur (Morris 2000 :27-29).

Polislerin Oluşumu

Miken medeniyeti, Ege Göçleri çerçevesinde Yunanistan'ın kuzeyinden gelen Dorlar tarafından M.Ö. 1200- 1150 yılları civarında yıkılmıştı (Tekin 1998 :41). M.Ö. 1150'lerde Miken kalelerinin tahribinin başlamasıyla, kısmen Dorlar'ın önünden kaçan Akhalar tarafından, kısmen de Dorlar tarafından Ege adaları, Anadolu'nun batı kıyıları ve Kıbrıs adası işgal edilmiştir. Miletos, Priene ve Ephesos M.Ö. 11. yüzyılın ikinci yarısında Batı Anadolu'daki ilk Yunan yerleşim merkezleri olmuşlardır (İplikçioğlu 1994: 15-16).

Yunanlıların gelişi konusundaki öyküler bize çeşitli boy adları vermektedir. Dorlar, İoniahlılar ve Aioller belli başlı boylardır (Blunt 1984: 2). Bu süreçte çeşitli Yunan boylarından göçmenlerin, kıyıları egemen güçlü bir Anadolu devletinin olmayışından yararlanarak (Umar 1999: 229) Küçük Asya'nın farklı bölümlerine yerleştiler. Ege adaları ve Batı Anadolu kıyıları orta bölümüne İonlar, Kuzeybatı Anadolu, Lesbos ve Kıbrıs'a Aioller, Güneybatı Anadolu kıyıları, Ege Denizi'nin güneyindeki adalar ve Girit'e Dorlar yerleştiler (İplikçioğlu 1990 :16). Gerek İonia gerek Aiolia ilk zamanlar tarım bölgeleriydiler. Aiol ve İonların ekser hallerde deniz kıyılarında ve yarımadalar üzerinde ele geçirdikleri ya da yeniden kurdukları kentler Ön Asya'dan gelen büyük ticaret yollarının sonuna rastladığından çok gelişmiş, aynı zamanda pek eski bir geleneğe sahip Anadolu kültürlerinin feyizli etkisi altında kalarak yüksek bir uygarlığın merkezi olmuştur (Mansel 1999: 90). İonların kent yaşamına düşkün ve kültürel düzeylerinin yükselmesi eski Yunanlıların tarihsel evriminde önemli bir faktör olmuştur (Cook 753: 1982).

Bu koşullar altında M.Ö.10. yüzyıl gibi erken bir tarihte İonia'da özgün bir yönetim ve üretim biçimi olarak Polis'in temelleri atıldı. Göçerler tarafından İonia'ya getirilen monarşik yönetim biçimi, yani krallık rejimi, daha M.Ö. 10. yüzyıldan başlayarak etkinliğini kaybetmeye başladığı halde, Ege'nin başka yerlerinde M.Ö.700 yıllarına kadar varlığını sürdürdü (Aktüre 2003: 163).

Eski Yunan yazılı kayıtlarından elde edilen veriler, kralların idare ettiği İon ve Aiol kentlerindeki toplulukların orta sınıf ve aristokratlardan oluştuğunu söylemektedir. İliada ve Odysseia destanlarında anlatıldığına göre asiller kral ile birlikte yaşıyor, savaş çıktığında cenk arabaları, süvarileri ve savaşçıları ile kralın yanı başında bulunuyorlardı (Akurgal 2000b: 14). Zaman içinde toprağın mülkiyetine sahip olan aristokratlar bulundukları coğrafyadan kaynaklanan iç ve dış dinamiklere tepki olarak oligarşik bir yönetim biçimi olan Polis'i geliştirdiler. Böylece M.Ö. 8. yüzyılda ortaya çıkan Polisler (kent-devletleri) sosyo-ekonomik bakımdan birbirinden farklılaşmamış, belirli bir coğrafyada yaşayan, aşağı yukarı kendine yeterli 'OİKOS' ların oluşturduğu bir vatandaş topluluğuydu (Aktüre 2003: 162-163).

Oikos o dönem toplum yaşamının ayrılmaz bir parçasıydı. Polis, oikoslardan (aile malikaneleri) oluşan bir topluluktur. Aile malikanesinin sahipliği, polisin kurucularının birinin soyundan geçiyor ve yurttaşlık haklarını da yanında getiriyordu. Polis ortak ailelerin bir birliği olarak doğmuştu. Bu ailelerden her biri, kentin kurucularından birinin kalıt bıraktığı bir toprak parçasının değişmez sahibiydi. O toprak parçası aileyle aynı zamanda oluşmuştu. Aile üzerinde yaşadığı toprağa bağlıydı. Polislerde doğuştan gelen malikanelerin başka-

sına bırakılması yasadışı sayılmaktaydı. (Thomson 1991: 30-32).

Homeros'ta Miken ve Miken sonrası uygarlığa ait sarayların, kentlerin parlayıp sönen resimleri nasıl izlenebilirse, Hesiodos'un *İşler ve Günler*'inde de Ege polislerinin içinde büyüüp geliştiği köy kültürünün arka planı öylece keşfedilebilir (Mumford 2007: 164).

Hesiodos'un (M.Ö. 8. yüzyıl) *İşler ve Günler*'inin büyük bölümü toprak hayatıyla ilgilidir ve mahsülün nasıl işleneceği, neresinin biçileceği, harmanın ne zaman kaldırılacağı, yılın bereketsiz dönemlerinin nasıl değerlendirileceği gibi konularda öneriler içerir. Hâlâ tartışma konusu olsa da, aristokratların hayvan sürülerine ayrılan geniş otlaklarının yerini, Hesiodos'un belirttiği daha yoğun ekilip biçilebilir çiftlik arazilerinin almasıyla yaşanmaya başlayan tarımsal dönüşümün, nüfus artışından kaynaklandığına ilişkin bazı kayıtlar vardır (Freeman 2003: 113).

Ortalama bir Yunan polisindeki yaşamın, büyük bir köydeki yaşam ile pek çok ortak şeylerinin olduğunu söylemek uygun düşecektir (Morris 2000: 38). Yunan polislerinin ortaya çıkışına dair herhangi bir çalışma, belirsizde olsa, polisin bir tanımını gerektirir (Rihll ve Wilson 2000: 68). Yunanca bir kelime olarak polis, hem kent merkezi, hem de bir kent merkezinin hakimiyetiyle karakterize edilen devlet şekli anlamına gelmektedir (Wallace-Hadrill 2000: X). Pek çok tarihçi için "polisin doğuşu" deyimi hem "kentin doğuşu", hem de "devletin doğuşu" ile eşanlamlıdır (Morris 2000: 25).

Polisin kökenine ait ileri sürülen tezler tartışmalı olup (Gates 2003: 196) henüz elde ki kayıtlar sorunun çözümü için yeterli olamamaktadır. Biçimlendikleri dönemde Yunan kentleri çevrelerindeki kırsal alanlarla ve köylerle olan bağlarını asla yitirmediler. Güçlü bir sınıfsal veya mesleki ayrıma sahip olmayan köyün demokratik uygulamaları, topluluğun kararları birlikte alması alışkanlığını besliyordu. Polislerin köyle arasındaki bu eski bağı sürdürme, kabilesel ve ailevi bağları koruma tavrı, çalkantılı günlerde Yunan polisi için bir güç kaynağı oluşturmaktaydı. Köy hayatının kökleri öylesine derindi ki, bir akının yerinden ettiği kurbanlar bile bazen kentlerin yıkılışına rağmen ayakta kalmayı başarabiliyordu. Yunan kenti, tipik bir biçimde, bir synoikism, yani bir köyler birliğiydi. Bazen bu köyler demokratik bir eylemle bir araya gelir, bazen de tıpkı Atina örneğinde olduğu gibi, kral zorlamasıyla bir araya getirilirdi (Mumford 2000: 165-168).

Polis oluşumu, polisin doğmuş olduğu bölgedeki farklı ön koşullara göre değişecektir. Yunan dünyasının herhangi bir kısmındaki bu ön koşullar hakkında çok az şey biliyoruz (Snodgrass 2000: 4). Yunanlılar polis oluşumunu, önceden dağınık olan hanelerin veya küçük hane kümelerinin bir araya getirilmesi, Synoikismos olarak açıklıyorlardı. Mantıklı olarak arkeologlar da bu birleşmenin izleri için polislerin merkezlerine bakıyorlardı. Ege'de şimdi bunun gibi bir avuç erken surla çevrilmiş yerleşke oluşmuştu (Wallace-Hadrill 2000: XII).

İşte bu suretle Eskiçağ tarihinde ilk kez yepyeni bir devlet şekliyle karşılaşıyoruz. Yunan polislerinin ortaya çıkması sonunda idarenin belirli bir kentte toplanması, kabile teşkilatında olduğundan daha sürekli ve daha geniş yetkili bir hükümet meydana gelmesini ve ilk zamanlar hükümetin başında bulunan kralın, daha sonraları ise aristokratların devlet işlerini daha kolay yürütmesini mümkün kılmıştır (Mansel 1999 :103).

M.Ö. 10. yüzyıl gibi erken bir tarihte İonia'da özgün bir yönetim biçimi olarak Polis'in temelleri atıldı (Aktüre 2003: 163). Böylece süreç içinde M.Ö. 8. yüzyıl ile 6. yüzyıl arasında Ege'de yeni bir kentsel kumaş dokunmaya başlandı. Bu, alfabenin bulunuşunun ve M.Ö. 650 sıralarında madeni paranın kullanılmaya başlamasının damgasını vurduğu bir dönemdi. Bu, aynı zamanda iktidarın kaleden demokratik köy kökenli topluluklara geçişinin ve Hesiodos'un gerek *İşler ve Günler*'de, gerekse *Theogonia*'da şahitlik ettiği gibi, köyün yeni bir özbinic ve kozmik kavrayış düzeyine yükselişinin yaşandığı dönemdi (Mumford 2007 :162).

İlk İon ve Aioli polisleri tarım, hayvancılık ve şarapla geçinen yerleşimlerdi. M.Ö. 8. yüzyılda Homeros'un İliada'sının ortaya çıktığı dönemde Sisam, Miletos, Ephesos, Erytrai ve Smyrna (İzmir) gibi polisler önemli gelişmelere sahne oldular. Bu devirde mimarlıkta ilerlemeler olduğu gibi adı geçen polislerde doğu dünyasından gelen sanat eserleri bollukla ele geçmiştir (Akurgal 2000a: 202). Batı Anadolu kıyılarında ve kıyıya yakın adalarda bu erken evrede ortaya çıkan polis sayısı 60'tır (Aktüre 2003: 36). Herodotos'ta İon polisleri Miletos, Myus, Priene, Ephesos, Kolophon, Lebedos, Teos, Klazomenai, Phokaia, Samos, Khios ve Erytrai olarak; Aiolia polisleri ise Kyme, Larissa, Neontheikos, Temnos, Killa, Notion, Aigiroessa, Pitane, Aigaia, Myrina, Gryneia, şeklinde verilmektedir (Herodot : I, 142).

Aiolia kentlerinin halkları politik alanda önemli bir rol oynamamış, yalnız şiir ve müzikte oldukça büyük varlık göstermiştir. Buna karşın İonia polisleri politik ve kültürel alanda misli görülmemiş ilerlemeler kaydetmiş, polis (kent-devleti) sözcüğünün anlamı ilk kez burada ortaya çıkmış, hatta M.Ö. 8. yüzyıl başlarında İonların istilasına uğrayan Smyrna da dahil olmak üzere, 12 İon polisi "Panionion" adını taşıyan dinî ve politik nitelikte bir konfederasyon kurmuştur. Bu birlik sayesinde İon kültürü başka Yunan kültürleri arasında en yüksek aşamasına ulaşmış ve M.Ö. 5. yüzyıla kadar her bakımdan Yunanistan kültüründen üstün olmuştur (Mansel 1999: 90-92). Bütün bunlara ek olarak Batı Anadolu'da polislerin oluşum sürecinde ilk polisin nerede ve ne zaman ortaya çıktığı noktasında spesifik bir soru sorulabilir. Bölgede ilk polisin Smyrna olduğuna dair genel bir uzlaşma vardır. Smyrna ya da bugünkü adıyla anılan Bayraklı Höyüğü'nde yapılan kazılarda bulunan seramiklerden bir kısmının oldukça erken bir döneme, M.Ö. 1050-950 yıllarına ait olduğu düşünülmektedir. M.Ö. 850 yılları gibi erken bir tarihte çevresi surla çevrilen kentin, M.Ö. 9. yüzyıl ortalarında, diğer İonia kentlerinden daha erken bir tarihte mekansal gelişimini tamamladığını görüyoruz. Bu güne kadar ortaya çıkarılan bulgular Smyrna örneğinin bütün Ege yerleşkeleri içinde özgün bir "İlk Örnek" niteliği taşıdığını göstermektedir (Aktüre 2003: 153-155).

Anlaşılabileceği gibi politik bir ünite (devlet) olarak polisler, M.Ö. I. binyılın başlarından itibaren yeni bir siyasal otorite ve toplum anlayışının modeli olmuşlardır. Gelişim evresinde Yunan polisini diğer kentlerden ayıran, içinde süregelen yaşamın hiçbir parçasının gözden uzak olmamasıydı (Mumford 2007: 210). Polis, kent merkezi ve civar arazilerden oluşuyor, vatandaşlar da hem kentte hem de civar arazilerde yaşıyorlardı (Gates 2003: 196-197). Ege peyzajında, birlikten yoksun, parçalanmış tarihsel görüntü

veren Yunanlılar için polis, Yunan topluluklarının kültürel, dinî ve politik yaşamlarında bir mekansal ve sosyo-politik kalıp işlevini yüklenmiştir (Ferguson ve Bruun 1964:26). Bu kalıp Yunan medeniyetini ve onların politik gelişimini anlamak için bir anahtar sunmaktadır (Trevor 1973: 74).

Belli bir alanı işgal etmiş fertlerin birliği olarak (Jeffery 1976 :39) polisin otoritesi, dikkate değer bir ölçüde, birey olarak vatandaşların yükümlülüklerini yerine getirme isteklerine dayalıydı ve vatandaşların kendilerinin dışında bir güç oluşturmuyordu (Morris 2000: 46). Çeşitli coğrafyalara dağılmış polislerin vatandaşları Yunan hayaline sadakati her zaman korudular (Cook 1982 : 752).

Modern demokratik teorelin tarihsel tezlerini besleyen polis organizasyonunda bütün özgür vatandaşlar eşit hak ve sorumluluklara sahiptiler (Starr 1982: 34). Yunan polis gelişimi, kentin Mezopotamya ve Mısır'daki özgün modelinden farklılaşan ve gelecek vadeden birçok kurumsal yeniliğin ortaya çıkmasını sağladı. İki yüzyıl içinde Yunanlılar, insanın doğası ve potansiyelleri hakkında, Mısırlıların ve Sümerlilerin iki binyıl içinde keşfettiğinden daha fazlasını keşfettiler (Mumford 2007: 162-163).

M.Ö. 3000 yıllarından beri Mısırlıların ve Mezopotamyalıların elinde bulunan kültür liderliği, bu dönemde Batı Anadolu'ya geçti. Başta Miletos olmak üzere İon kentleri, Doğu'nun 2500 yıllık deneyim ve birikiminden yararlanarak yepyeni bir dünya görüşü yarattılar. Bu atılımlar Batı Anadolu'yu bütün dünyanın en ileri bölgesi haline getirdi (Akurgal 2000a: 203).

Sonuç

Tarihsel olarak polislerin, modern anlamda bir kentten çok daha öte bir yerleşim ve mekansal kalıp olduğu vurgulanmalıdır. Ege coğrafyasının arızalı topoğrafik yapısı, polislerin yerleşik yapılarına temel bir dinamik olarak damgasını vurmuştur. Oikosların ve kırsal yerleşkeler olarak köylerin yüz yüze ilişkilerini de bünyesinde barındıran polisler, doğrudan demokrasinin Eskiçağ tarihindeki kurucu ana mekanları olup, M.Ö. 6. yüzyıllarla birlikte bütün Ege kıyılarını ve adaları kültürel mekanlar olarak bezemişlerdir.

Polisleri, Ege coğrafyasında ve Yunan anakarasında temellendiren kültürel birikim ve kurucu tecrübenin ana kaynağı, hiç kuşkusuz, Batı Anadolu kıyılarıdır. Özellikle İonia polisleri coğrafi derinliğini veya hinterlandını avantaja dönüştürüp Doğunun birikimlerini bünyelerine kattılar ve akabinde yepyeni bir bilimsel ve entelektüel anlayışla bu günkü Avrupa uygarlığının da temellerini attılar. Eşdeyişle modern Avrupa kimliğinin öncel besin alanı, Batı Anadolu'da konuşlanmış İonia polislerinin genel yaşam tecrübeleridir.

Ne var ki polislerin dünyasını anlamaya yönelik yaklaşım ve analizlerde, mekansal yapının kavranması esaslı biçimde hiç gündeme gelmemiştir. Arkeolojik saptamaların bu konuda daha çok polis merkezleri, sivil ve kamusal mekanlar üzerinden devşirilmekte olduğu gözlemlenmektedir. Batı Anadolu polislerinde oluşan yaşam tecrübesinin “mekan” ayağı ve mekanın bu tecrübe üzerindeki etkisinin bütün yönleriyle araştırılmasının, dünya ve Anadolu tarihi açısından önemli açılımlar ve kazanımlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akurgal, Ekrem (2000a). *Anadolu Uygarlıkları*, İstanbul: Net Turistik Yayınları.
- Akurgal, Ekrem (2000b). *Ege Batı Uygarlığının Doğduğu Yer*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Aktüre, Sevgi (2003). *Anadolu'da Demir Çağ Kentleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Alioğlu, Alparslan ve Abdullah Uğur (2012). *Şehir Coğrafyası*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Blunt, A. W. F (1984). *Batı Uygarlığının Temelleri*, Çev. Müzehher Erim, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Cadoux, John Cecil (2003). *İlk Çağda İzmir*, Çev. Bilge Umar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cook, J. M. (1982). "East Greece", *The Cambridge Ancient History*, Vol III, Part I, Cambridge: Cambridge University Press, ss.745-753.
- Freeman, Charles (2003). *Mısır, Yunan ve Roma*, Çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ferguson, W. K. ve Geoffrey Bruun (1964). "Ancient Greece", *A Survey of European Civilization*, Boston: Houghton Mifflin Company, ss. 24-29.
- Gates, Charles (2003). *Ancient Cities*, London: Routledge Taylor and Francis Group.
- Herodotos (1991). *Herodot Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İplikçioğlu, Bülent (1994). *Eski Tarihinin Anahatları II*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınları.
- Jeffery, L.H (1976). *Archaic Greece The City-States C.700-500 B.C.*, London: Methuen Co LTD.
- Mansel, Arih Müfid (1999). *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara: TTK Yayınları.
- Mumford, Lewis (2007). *Tarih Boyunca Kent*, Çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Morris, Ian (2000). "Kent ve Devlet Olarak Erken Polis", *Antik Dünyada Kırsal ve Kent*, Çev. Lale Özgenel, İstanbul: Homer Yayıncılık, ss. 25-58.
- Rihl, T. E. Ve A. G. Wilson (2000). "Antik Yunanistan'da Yerleşim Yapılarının Modellenmesi: Polis'e Yeni Yaklaşımlar", *Antik Dünyada Kırsal ve Kent*, Çev. Lale Özgenel, İstanbul: Homer Yayıncılık, ss. 59-95.
- Reader, John (2007). *Şehirler*, Çev. Fatine Bahar Karlıdağ, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Snodgrass, A.M (2000). "Arkeoloji ve Yunan Kentinin Çalışılması", *Antik Dünyada Kırsal ve Kent*, Çev. Lale Özgenel, İstanbul: Homer Yayıncılık, ss. 1-22.
- Starr, C.G (1982). "Economic and Social Conditions in the Greek World", *The Cambridge Ancient History*, Vol III, Part III, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 417-441.
- Tekin, Oğuz (1995). *Eski Yunan Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tümertekin, Erol ve Nazmiye Özgüç (2011). *Beşeri Coğrafya*, İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Thomson, George (1991). *Tarihöncesi Ege II*, Çev. Celal Üster, İstanbul: Payel Yayınları.
- Trevor, Ling (1973). "The Prophet of the East", *Ancient Empires*, George Weidenfeld and Nicolson Ltd, ss. 69-75.
- Umar, Bilge (1999). *İlk Çağda Türkiye Halkı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Wallace-Hadrill, Andrew (2000). *Antik Dünyada Kırsal ve Kent*, Çev. Lale Özgenel, İstanbul: Homer Yayıncılık, ss. IX-XIX.
- Yalçınlar, İsmail (1996). *Strüktürel Jeomorfoloji*, Cilt: I, Konya: Öz Eğitim Yayınları.

ÖZET

BATI ANADOLU POLİSLERİNİN (KENT DEVLETLERİNİN) JEOPOLİTİĞİ VE OLUŞUMU

Ege Havzası’nda, M.Ö. I. binyıldan itibaren, polislerin (kent-devletleri) ilk aşamaları diyebileceğimiz tarihsel süreçte, siyasal iktidar “basileus” denilen kralların elindeydi. Polisler, Eskiçağ dünyasında, batı jeo-kültürüne **özgü politik** ve toplumsal bir ünite olarak M.Ö. 8. yüzyıl ile birlikte, yeni bir siyasal otorite ve toplum anlayışının modelini oluşturmuştur. Bu model, Doğu’nun sisteminden farklıydı. Doğu dünyasının otokratik sisteminde; politik yaşamdan soyutlanmış bir halk ve tanrı kralın emrindeki ücretli ordu ve merkezi bir memur aparatı, sosyo-politik yapının ana omurgasını oluşturmaktaydı. Polisler ise seçkin niteliğinin ötesinde doğrudan demokrasinin uygulandığı, özgür (eleutheria), bağımsız (autonomia) ve kendine yeterli (autherkia) birimlerdi.

Batı Anadolu ve Yunanistan (Hellas) peyzajında, parçalanmış bir topoğrafyada ortaya çıkan polislerin çekirdek yapısını, adına Oikos denilen “Aile İşletmeleri” oluşturmaktaydı. Görelî olarak polisler (kent-devletleri) bu çekirdek yapının uygun koşullarda bir araya gelmesi ve genişlemesinin ürünüydü. Batı Anadolu’da ya da daha dar coğrafi bir adlandırmayla İonia’da, temel yapılanma süreçlerini tamamlayan polisler, M.Ö. 6. yüzyılda en ileri ve olgun dönemlerini yaşamaya başladılar ve **özgöl** bir “sosyo-politik mekansal kalıp” haline evrildiler. Bu kalıp içinde, Mezopotamya, Anadolu ve Mısır’ın bütün zihinsel ve kültürel birikimleri yeni bir felsefi ve bilimsel düzlemde formüle edilerek, modern Batı aklının da tarihsel temelleri kurulmaya başlandığı gibi, esas olarak eski **çağın** medeni değerleri, polisler vasıtasıyla Batı Anadolu ve Ege’ye nakledilmiştir. Bu **çalışma**, sabit jeopolitik bir değişken olarak polislerin oluştuğu **özel** coğrafyayı da vurgulayarak, polislerin Batı Anadolu’daki doğuş ve gelişmelerine tarihi bir **ışık** tutmak niyetini taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Polis, Oikos, Jeopolitik, Myken, Topografya.

ABSTRACT

WEST ANATOLI POLICE (THE CITY STATES OF) GEOPOLITICS AND FORMATION

The Aegean Basin, BC Since I millenium, police (city-states) in the historical process that can be called the first stage of political power ‘basileus’ called was in the hands of the king. The police, in the ancient world, western culture-specific geo-political and a social unit, BC 8. together with the century has been the model of a new political authority and society. This model was different from the system of the East. The au-

ocratic system of the Eastern world; abstracted from public and political life of a paid army subordinate of the king of the gods and a central apparatus officers, constituted the backbone of socio-political structure. The police is beyond the exclusive properties of the implementation of direct democracy, free (Eleuthera), independent (autonomie) and self-sufficient (auterki) unit were.

Western Anatolia and Greece (Hellas) in the landscape, resulting in a fragmented topography of the core structure of the police, which called on behalf of Oikos 'Family Business' was created. Relative to the police (city-states) was the product of this core structure come together in appropriate circumstances and expansion. Narrower than in Western Anatolia in Ionia with a geographical name, the police have completed basic restructuring processes, BC In the 6th century they began to experience the most advanced and mature period and a specific 'spatial patterns of socio-political' evolved into. This mold, Mesopotamia, all intellectual and cultural heritage of Anatolia and Egypt was formulated in a new philosophical and scientific level, as already established historical foundations of the modern Western mind, marital value of mainly old age, the Western Anatolia and the Aegean was moved by police. In this study, the constant as an argument to the geopolitics of the police and the police, highlighting the special geography where Western Anatolia in a natural and bears a date of their intention to shed light on the development.

Keywords: Police, Oikos, Geopolitics, Mycenaean, Topography.



4 MAYIS HAREKETİ ve ÇİN EDEBİYATINDA MODERNLEŞME: MODERN ÇİN EDEBİYATININ ÖNCÜSÜ ZHU ZİQİNG ve UNUTULMAZ ESERİ “BEIYİNG”

Gonca Ünal Chiang*

1. 4 Mayıs Hareketi ve Çin Edebiyatında Modernleşme

Çin’de “4 Mayıs Hareketi” (五四運動) Almanya’nın, Çin’in Shandong eyaleti üzerindeki haklarını Japonya’ya devreden Versay Barış Antlaşmasını ve bu antlaşmaya boyun eğen Pekin hükümetini protesto eden bir öğrenci gösterisi ile başlamıştır. 4 Mayıs 1919 tarihinde patlak veren bu hareket kısa bir süre içerisinde yayılarak işçi ve tüccarları da kapsayan ve toplumun alt ve orta tabakasını etkisi altına alan geniş çapta bir toplum hareketine dönüşmüştür.

20. yüzyılın başlarında toplumun eğitim, kültür, sanat, siyaset alanlarına da yansıyan bu hareket; demokrasi, bilim, insan hakları, hukuk, özgürlük gibi kavramları düşünce, siyaset ve kültür alanları ile karşı karşıya getiren “Yeni Kültür Hareketi”nin (新文化運動) de yolunu açmıştır. Bu hareket aynı zamanda; ülkesini seven, ülkesini koruma içgüdüsüne sahip olan ancak yüzünü batıya dönmüş gençler ve aydınlar için güçlü bir dayanak noktası olmuştur.

Çin’de “4 Mayıs Hareketi” olarak adlandırılan bu dönem, modern Çin edebiyatının da başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Modernleşme hareketi sırasında, geleneksel Çin kültürünü ve eski kültüre temel oluşturan Konfüçyüsçü düşünceleri eleştiren genç yazar-

*Arş. Gör. Dr. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sinoloji Anabilim Dalı.

lar, edebiyatın yazı dilini sadeleştirmişler ve böylece yenileşme sürecinde en büyük adımı atmışlardır. Buna göre; klasik edebiyatın yazı dili olan “wenyan”den (文言), günlük konuşma dili olan “baihua”ya (白話) geçiş yapılmış ve edebiyat yalnızca soylu ve aydın kesimin anlayabileceği eserler veren bir alan olmaktan sıyrılarak halka ulaştırılmıştır.

Çin edebiyat tarihinin en zengin ve yaratıcı eserlerinin verildiği bu süreç, genç yazarların da en verimli yıllarını kapsamaktadır. Edebiyatta yenileşme hareketine öncülük edenlerin başında Çin’in önemli yazarlarından Hu She* (胡適) ve Chen Duxiu** (陈独秀) gelmektedir. Hu She, 1917 yılında Chen Duxiu’nun editörlüğünde çıkan ve edebiyat devriminin ilk resmi dergisi olan “Yeni Gençlik Dergisi”nde (新青年雜誌), “Edebiyatı İyileştirme Önerileri” (文學改良芻議) adında bir makale yazmış ve bu makalesinde edebiyatta yenileşmenin gerçekleştirilebilmesi için uyulması gereken kuralları şöyle sıralamıştır:

“Modern tarzda yazılmış olan bir edebi eserin yazı dili konuşma dilinde olmalı, içeriği ise güncel konulardan oluşmalıydı; eser, geleneksel yazın türünün vazgeçilmezi olan kafiye, uyum, kalıplaşmış mesajlar ve yapmacık cümleler içermemeli, eserde eski insanların zamana ayak uyduramayan söz ve eylemleri örnek gösterilmemeli, klasik metinlerden gereğinden fazla alıntı yapılmamalıdır.” (C.Zhou ve Y.Zhou, 1988,s.610).

Bu modernleşme döneminde, yeni gençlik de Konfüçyüs öğretilerinin hakim olduğu eski kültürü eleştirir olmuş, batı kültürünü benimsemeye başlamıştı. Bu sebeple; Hu She’nın bu yazısı yayımlandığında, başta yenilikçi gençler olmak üzere pek çok edebiyatsever tarafından kabul gördü. Hu She’nın bu girişiminin ardından, yenilikçi harekete destek veren yazar Chen Duxiu da “Edebiyat Devrimi Görüşü” (文學革命論) adlı yazısında edebiyatta yenileşme hareketine hakim olan önemli fikirler ortaya koymuştur. Cheng Duxiu’ya göre; modern edebiyatın gelişimi ile birlikte, soyluları pohpohlayan aristokrat edebiyat yerini sıradan halka ve insanların duygularına hitap eden halk edebiyatına bırakmaya başlamış; çürümeye yüz tutmuş kelimelerin savurganca kullanıldığı zayıf klasik edebiyat yıkılarak yerine taze ve güçlü sözcüklerin oluşturduğu gerçek bir edebiyat kurulmuş; anlaşılması zor klasik edebiyat geri plana alınarak kolay anlaşılır, popüler bir halk edebiyatının yolları açılmıştı (C.Zhou ve Y.Zhou,1988, s.610).

Edebiyatta yenileşme hareketine tüm güçleri ile destek veren Hu She ve Chen Duxiu’nun hedefleri ortak olmakla birlikte; iki yazarın da farklı yaratılıştaki karakterleri, olaylara bakış açılarının ve izledikleri yöntemlerin farklı olmasına sebep oluyordu. Hu She sakin ve istikrarlı bir imaj çiziyor, dilde sadeleşme ve edebiyatta yenileşmenin doğru bir girişim olup olmadığı konusunda tartışmaya açık bir kapı aralıyordu. Ona göre, bu girişimin olumlu ve olumsuz getirileri bir kaç günde anlaşılamaz, bir kaç kişinin fikirleri ile şekillenemezdi; bu sebeple farklı görüşlere sahip olan kişilerin de fikirleri dikkate

*胡適 (1891 –1962). Yeni Kültür ve Edebiyatta Yenileşme Hareketinin temsilcilerinden olan Hu She, Pekin Üniversitesi Rektörü, Merkezi Araştırmalar Fakültesi Dekanı ve Çin’in Amerika Büyükelçisi görevlerinde bulunmuştur. Çin Edebiyatı’nın en önemli yazarlarından biri olan Hu She, felsefe, tarih, eğitim ve kültür alanlarında da derin araştırmalarda bulunmuştur.

**陈独秀 (1879-1942) . Edebiyatçı kimliğinin yanı sıra, başarılı bir düşünür, siyaset adamı ve dilbilimci olan yazar, Çin Komünist Partisi’nin kurucularından ve Yeni Kültür Hareketi’nin en önemli temsilcilerindendir.

alınmalıydı. Hu She'ya nazaran çok daha güçlü ve keskin bir karaktere sahip olan Chen Duxiu ise Hu She'ya şu cümlelerle karşılık veriyordu: “Çin edebiyatındaki yenileşme ve dildeki sadeleşmeye duyulan ihtiyaç son derece nettir ve asla tartışmaya açık bir konu değildir. Bu konuda doğru düşüncelere sahibiz ve farklı görüşleri dikkate almamız söz konusu dahi olamaz.” C.Zhou ve Y.Zhou, 1988, s.611). Bu noktada Chen Duxiu'nun bu cesur tavrı sert olsa da, edebiyatın devrim hareketi açısından oldukça önemli ve gerekliydi.

Aynı dönemde Hu She “Tarihte Edebiyat İdealizmi” (歷史的文學觀念論) adlı yazısında şu görüşlere yer vermiştir:

“Bugün edebiyatta yenileşme fikrini ortaya atabilmek için, önce tarihteki edebiyat idealizmini bilmek gerekir. Her dönemin o döneme ait bir edebiyat görüşü ve tarzı olmasıdır. Her ne kadar eski ile yeninin birbiri ile bağı olsa da, yeninin eskiyi tam olarak taklit etmesi ile ortaya konulan edebiyat, kesinlikle gerçek edebiyat olarak adlandırılmaz.” (C.Zhou ve Y.Zhou, 1988, s.611)

Hu She 1918 yılında “Yapılanan Edebiyat Devrimi Görüşü” (建設的文學革命論) başlıklı başka bir yazı yayınlamış ve edebiyat dilinin halkın güncel dili ile uyum sağlamanın gerekliliğini şu şekilde vurgulamıştır:

“...Bugün destek verdiğimiz edebiyat devriminin amacı, Çin'in milli dili ile, edebiyata milli bir dil kazandırmaktır. Ölü bir edebiyat dili asla yaşayan bir edebiyat yaratamaz. Eğer Çin yaşayan bir edebiyata sahip olmak istiyorsa, güncel dili ve milli dili kullanmak ve milli dille edebiyat yapmak zorundadır.” (C.Zhou ve Y.Zhou, 1988, s.611)

Edebiyat devrim hareketi her ne kadar 1917-1918 yılları arasında dikkat çekmeye başladıysa da, başlangıçta toplumda aydınları kapsayan bir grup ile sınırlı kalmış ve ülkenin tamamına yayılamamıştır. Edebiyat devrimi hareketi, 1919 yılında 4 Mayıs Hareketi ile birlikte yükselmeye, gelişmeye ve yayılmaya başlamıştır. Bu dönemde sadeleşmiş dilde yazılan gazete sayısında artış olmuş, ülkenin pek çok yerinde öğrenci topluluklarının çıkardıkları ufak çaplı gazeteler biçimsel olarak haftalık eleştiri yazıları formatında yazılmaya başlanmıştır. Güncel dilde yazılan dergilerin sayısı da artış göstermiş, dergilerde basılan yazıların genel içerikleri batı kültürünü tanıtan ve feodal düşünceye karşı çıkan fikirleri barındırmaya başlamıştır.

4 Mayıs Hareketinin ertesi yılı Çin Milli Eğitim Bakanlığı, devlet okullarının bir ve ikinci sınıflarında kullanılan ders malzemelerinin metin dilini güncel dile dönüştürmüştür. Bu kararın yenileşme sürecinde atılan gecikmiş ancak gerekli bir adım olduğunu düşünen Hu She görüşlerini şu cümlelerle dile getirmiştir: “Bu, onlarca yıldan beri verilmiş en büyük ve önemli karardır. Bu kararın etkileri ve sonucu hakkında önceden tahminde bulunmak zor olsa da, bu kararın Çin Eğitim Devrimini en az 20 yıl öne çektiğini kesin olarak söyleyebiliriz.” (C.Zhou ve Y.Zhou, 1988, s.613) Başlangıçta bir ve ikinci sınıfları ilgilendiren bu değişimin orta ve yüksek dereceli okulları ve öğretmen yetiştirme okullarını etkilemesi de uzun sürmemiştir. Bu dönemde basımevleri okulların ders kitaplarında yer almak üzere güncel dilde eserler basmışlar, güncel dilde yazılmış şiir ve roman kitapları da bu vesileyle ülkedeki pek çok öğretim merkezine girmiştir.

4 Mayıs döneminin edebiyat devrimcileri, feodalizm ve klasik dil karşıtı görüşleri ve yenilikçi fikirleri ile birlik sağlamış olsalar da; eser verme ve eserlerine seçtikleri konular açısından iki farklı ekole ayrılmışlardır. “Edebiyat Araştırmaları Topluluğu” (文學研究會) ve “Yaratıcı Toplum” (創造社) adlarıyla kurulan bu iki ekolün izledikleri yol farklı olsa da, feodalist edebiyata karşı duruşları ve modern edebiyat eğilimleri temelde aynıydı. “Edebiyat Araştırmaları Topluluğu” temelde halk için edebiyat görüşünü savunan ve teknik açıdan toplum gerçeklerini, insanın gerçek hislerini yazmayı hedefleyen bir topluluktur. Bu topluluğun genel bakış açısına göre; edebiyat halk ile iç içe ve halk için yapılmalıydı. Bu sebeple; bir eserin içeriğini toplumsal bir tema oluşturmalıydı. Edebi eserler, insanların etrafında gelişen önemsiz olaylar üzerine değil, hayatını zor şartlarda kazanan halkın toplumsal gerçekleri üzerine yazılmalıydı.

Edebiyat Araştırmaları Topluluğu katı kurallara sahip ve fazla disiplinli bir topluluk değildi. Bu topluluk; yeni edebiyata destek veren ve eski edebiyata karşı duran hemen hemen herkesin katılabildiği bir topluluktur. Topluluğun halk için edebiyat yapma fikrini ortaya atmasıyla da, topluluğa destek veren yazarların sayısı oldukça artış göstermiştir. Bunlar arasında ön plana çıkanları; Bing Xin (冰心), Xu Dishan (許地山), Zhu Ziqing (朱自清), Lu Xun (魯迅), Xu Zhimo (徐志摩), Zhou Zuoren (周作人), Chen Yanbing (沉雁冰), Zheng Zhenduo (鄭振鐸) gibi dönemin genç ve başarılı yazarlarıdır. Aynı dönemde, pek çok ünlü yazar da yazılarının bu dergide yayınlanmasına izin vermelerine ve temelde topluluk üyeleri ile aynı görüşlere sahip olmalarına rağmen, topluluğa resmi olarak üye olma ihtiyacı duymamışlardır.

“Yaratıcı Toplum” ekolü ise Guo Moruo (郭沫若), Yu Dafu (郁達夫), Cheng Fangwu (成仿吾), Zhang Ziping (張資平) gibi yurt dışında eğitim almış bazı yazarların kurduğu bir topluluktur. “Yaratıcı Toplum” ekolü yazarları edebiyat ve sanatın yine edebiyat ve sanat için yapılması gerektiğini destekliyolardı; onlar halk için sanat yapmak, toplum gerçeklerini yazmak fikrine katılmıyorlardı. Topluluk üyelerinin eserlerinde estetik ve romantizm fikri ön plana çıkarken, gerçekçi bakış açısına pek rastlanmamaktaydı. Topluluğun ilk resmi kuruluşu 1920 yılında gerçekleşti ve 1922 yılından itibaren mevsimlik olarak çıkacak olan “Yaratıcı Mevsim Dergisi”nin (創造季刊) ilk sayısı yayınlandı.

“Yaratıcı Mevsim Dergisi” ilk çıktığında, Edebiyat Araştırmaları Topluluğu’na meydan okuyan bir izlenim yaratmıştır. “Yaratıcı Toplum” ekolü üyeleri, Edebiyat Araştırmaları Topluluğu’nu edebiyatı tek ellerine alma tavrı içinde olmakla suçlamışlardır. Ancak dönemin ünlü edebiyatçılarından Mao Dun (茅盾), bu eleştirinin haksızlığını vurgulayarak şunları söylemiştir:

“Dışardan bakıldığında Edebiyat Araştırma Topluluğu roman içerikli aylık dergisinin yanı sıra, haftalık dergiler ve günlük gazetelere ek olarak çıkardıkları yazılarla hep tek elden (merkezden) planlı olarak yönetildiği izlenimini veriyordu. Ancak gerçekte durum bunun tam tersiydi. Bu girişimler, topluluk üyelerinin bireysel olarak yaptığı çalışmalar ve asıl hedef eski edebiyatı geri plana atarak, yeni edebiyat için yer açmaktır.” (C.Zhou ve Y.Zhou, 1988, s.624)

Aslında “Yaratıcı Toplum Ekolü” ve “Edebiyat Araştırmaları Topluluğu” feodal

edebiyata karşı gelmeleri açısından aynı hedefe yönelmişlerdir ancak Yaratıcı Toplum ekolünün toplum üzerindeki etkisi daha büyük olmuştur. İstikrarlı ve sağlıklı bir profil çizen Yaratıcı Toplum Ekolü üyeleri, Edebiyat Araştırmaları Topluluğu'nun desteklediği "halk için kan ve gözyaşı edebiyatı"na karşı korku dolu ve eleştirel bir gözle bakıyorlardı. Edebiyat Araştırmaları Topluluğu'nun genç katılımcıları kişisel fikirlerini ön plana çıkararak hareket ediyorlardı; halk için kan ve gözyaşı fikri onlar için bir slogan olmuştu ve bundan beslenmeye başlamışlardı. Yaratıcı Toplum Ekolünde ise edebiyatçı olmaya hazırlanan gençler ağırbaşlı bir karakter çiziyor, etraflarında gerçekleşen sıradan olayları romantizm tavrı ile harmanlayarak eserlerine konu ediyorlardı. Eserlerine kişiliklerini de yansıtan bu yazarların edebiyat fikirleri, kendi yaşamlarının değerli ilkeleri haline dönüşmüştü. Ancak; Çin'de 30 Mayıs 1925 tarihinde gerçekleşen ve anti-emperyalist bir hareket olan 30 Mayıs Olayı'nın* ardından toplumsal şartların değişmesi ile Yaratıcılık Topluluğu'nun önemli aydınları da yollarını değiştirdiler. Geçmiş ile şimdi arasında sıkışıp kalan ve topluluğun dayanak noktalarından biri olan romantizm tavrını eleştirmeye başlayan topluluk üyelerinin eski dönem eserleri, toplumda yayılmaya başlayan bu anti-emperyalist atmosferle birlikte anlam ve önemini yitirmiş, gençler tarafından ilgi görmeyen eserler zaman aşımına uğrayarak unutulmuştur.

2. Zhu Ziqing'in Edebi Kişiliği ve Eserlerinin Sanatsal Özelliği

4 Mayıs Edebiyatı'nın temsilcilerinden biri olan Zhu Ziqing** (朱自清), Edebiyat Araştırmaları Topluluğunun ilk üyelerinden bir tanesidir. Üyesi olduğu topluluğun sloganı olan "halk için eser vermek" kuralını takip eden yazar, sıradan yaşamın sıradan olaylarını derinlemesine gözlemlemiş ve bunları tecrübe etmiş gerçekçi bir tavırla eserlerine yansıtmıştır.

Zhu Ziqing 4 Mayıs hareketiyle birlikte yeni şiir alanında verdiği eserler ile edebi hayatına başlamış olsa da; Çin Modern Edebiyat tarihindeki en önemli deneme yazarlarından biri olarak tanınmaktadır. Yeni edebiyatın giriş yaptığı dönemde azmi, cesareti ve sıkı çalışmasıyla güncel dilin okuyucu tarafından kabul görmesi için çalışmış ve başarılı olmuş, modern deneme türünün en başarılı örneklerini vermiştir. Denemelerinde gerçekleri titizlikle seçtiği sözcüklerle anlatmıştır. Kelimelerinde resimsel ve şiirsel bir tat hakimdir, dili taze ve sadedir. Eserlerinde görüş alanı sınırlıdır çünkü çoğu zaman her okuyucunun tecrübe ettiği olayları yazmış; bunların pek çoğunda da kendi dünyasını konu almıştır. Onun profesyonelliği yaşama ve yaşamın ayrıntılarına farklı açılardan ba-

*30 Mayıs Olayı (五卅運動); 30 Mayıs 1925 tarihinde Shanghai'da protesto gösterisi yapan bir işçi grubuna İngiliz polisi tarafından ateş açılması üzerine başlayan ve kısa sürede ülke çapına yayılarak Çin tarihinin en büyük yabancı karşıtı gösterilerine neden olan bir harekettir.

**朱自清Zhu Ziqing (1898-1948) Asıl adı Zhu Zihua (朱自华) olan Zhu Ziqing, Jiangsu'da dünyaya gelmiş, Pekin Üniversitesi'nden mezun olmuştur. "4 Mayıs Hareketi"nden etkilenmiş bir yazar olarak bu dönemden sonra şiirlerini kaleme almaya başlamıştır. Sonraları ise kendini düz yazıya ve özellikle deneme türüne adanmış, kullandığı dil ve yaratıcı yaklaşımlarıyla büyük başarı kazanmıştır. Bunun en güzel örneği ise 1928 yılında yayınlanan "Beiying" (Ardından) adlı eseridir. 1925 yılında Qing Hua Üniversitesi'nde dekanlık ve Çin Dili ve Edebiyatı Bölümünde profesörlük yapan Zhu Ziqing, 1931-1932 yılları arasında, Londra'da İngiliz Dili ve Edebiyatı üzerine araştırmalar yapmıştır. Üretken bir şair ve deneme yazarı olarak tanınan Zhu Ziqing, gerek manzum ve nesirleri ile, gerekse akademik makaleleri ile Çağdaş Çin Edebiyatı'na çok sayıda eser kazandırmıştır.

kabilme ve bunları duygusal derinliği ile okuyucuya yansıtabilme noktasında başlamak-tadır. O, sıradan yaşamda gözden kaçan ayrıntıları, insanın iç dünyasında kapalı kalmış toplumsal ve düşünsel anlamları gün yüzüne çıkarmıştır. Okuyucunun her an baktığı ama farkına varmadığı yaşamsal unsurların altını çizmiş, toplum içindeki insan olgusunu gözlemleyerek, içsel düşünceleri ve potansiyel duyguları ortaya çıkarmıştır.

Zhu Ziqing ile dönemdaş olan yazarların bazıları eski edebiyatın etkisinde yoğun bir gelenekçi havaya sahipken; bazıları da batı edebiyatının etkisine girerek eserlerinde yabancı kelimeleri cömertçe kullanmaya başlamışlardır. Zhu Ziqing sağlam bir doğu eğitim temeline sahip olmuş, ayrıca Avrupa'ya giderek orada da batı eğitimi almış ve algılarını tüm dünyaya açık tutmuştur. Sanılanın aksine; Zhu Ziqing almış olduğu doğu-batı eğitimi içerisinde çatışma yaşamamış, bu iki edebiyat kültürünü bir araya getirerek uyum içerisinde birbirlerine karışmalarını sağlamış ve kendi kişiliğini de içine katarak yeni bir tarz yaratmıştır. Yang Zhensheng, “Bay Zhu Ziqing ve Modern Deneme” adlı eserinde Zhu Ziqing’in erken dönem eserlerini yorumlarken şunları söylemektedir:

“Onun o samimiyeti, alçak gönüllülüğü, sadeliği, eserlerinden eksik etmediği espi-ri-tüelliği... İnsanları, olayları anlatan o dili, uyumlu ve doğru tavrı... Kalemi de kendisi gibidir onun; tarzı sadeliğinden, mizahı dürüstlüğünden, zengin lezzeti yavanlığından gelir.” (Zi, 1955, s.4). Geç dönem eserlerinde ise; yılların biriktirdiği olgunluğu ve er-demi sayesinde eser verme tarzında tam da Li Guangtian’in söylediği gibi bir değişim olmuştur: *“Sakin ama espritüel, dosdoğru, anlaşılır ve ciddi; asla sert ve soğuk değil, tersine sıcacık ve yumuşacık, ama asla zayıf değil.”* (Zi, 1955, s.6)

Zhu Ziqing’in deneme türündeki eserlerinin üstün başarı göstermesi ve günümüzde herkesçe bilinen ünlü eserler olmaları; eserlerin insan duygularına derinden hitab eden gücünün yanı sıra, yazarın kullandığı üstün sanat tekniğinden ve eserlerine yansıttığı samimiyetten kaynaklanmaktadır.* Zhu Ziqing, eserlerine hayat veren karakterleri ve olayları kendi çevresindeki insanlardan ve etrafında yaşanan olaylardan seçmiştir. Çin edebiyat dünyasında sıklıkla kullanılan “eserlerin yazarının kendisi gibi olması” (文如其人) sözü, adeta Zhu Ziqing’in dürüst, içten, hoşgörülü ve ciddi tavrının, eserlerine yansımaları ifade etmektedir. Zhu Ziqing bu durumu kendi deneme eserlerinin bir derle-mesi olan “Beiying”in ön sözünde şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Yazdıklarımın büyük çoğunluğu serbest deneme türündedir. Edebiyatın o sabitleş-miş kurallarını kullanamıyorum. Ama dile getirmezsem olmayacak sözlerim de var; ben de dilime geldiği gibi söylüyorum... Benim öyle sabit fikirlerim yoktur. O anda nasıl yazmak istiyorsam öyle yazıyorum. Kendimi ifade edebilmek için tüm gücümü ortaya koyuyorum.” (Zhu, 2014, Önsöz)

Zhu Ziqing’in düşüncesine göre, bir yazar ancak kendini ifade edebildiği eserleriyle

*Zhu Ziqing, samimi ve gerçekçi bir kişiliğe ve sade bir yaşama sahipti. Hayatı; ailesi, samimi arkadaşları, çalışma arkadaşları ve öğrencilerinin dışına çıkmıyordu. Çocukluk yıllarında Budizme ilgi duymuş ve üniversitede felsefe okumuş olsa da, karakterinde geleneksel Konfüçyüs düşüncesinin etkileri oldukça derindi; bu da onda derin bir mil-liyetçi ruhu ve ülkesine gönülden bağlılık duygusunu geliştirmişti. Mao Zedong, Zhu Ziqing’in dirayetli ve prensipli kişiliğini ve güçlü milliyetçi duygularını överek: “Tüm vücudu hastalıktan kırılıp açlıktan ölmek üzere olsa da, Amerika’nın yolladığı yardım tahıllarına tenezül etmeyecek bir adamdır” demiştir. (Guo, 2003, s.173)

okuyucunun duygularına hitab edebilir ve onları etkileyebilirdi. Bu sebeple eserlerinde en derin duygularını ortaya koyuyor, en gerçek halini, duyduklarını, gördüklerini, hissettiklerini, hayata dair her şeyi sanata dönüştürüyordu. Samimiyet ve gerçeklik onun deneme türündeki eserlerinin özünü oluşturuyordu. Denemelerinin diğer bir özelliği de eserde kendi düşüncelerini ve fikirlerini net bir şekilde analiz edip ortaya koyabilmesiydi. Özellikle insan ve insan ilişkilerine dair yazdığı yazılarında karakterleri kendi çevresindeki sıradan insanlardan seçiyor, olayları da bu karakterlerin sıradan hayatlarından alıntılar yaparak tüm doğallığı ile okuyucuya aktarıyordu. Yazarın 1928 yılında deneme seçkisi olarak basılan “Beiying”de yer verdiği eserlerinden; bir baba ile oğlunun tren istasyonundaki vedalaşma sahnesinin anlatıldığı “Ardından” (背影), bir adamın hayatını kaybetmiş olan eşine yazdığı özlem ve minnet dolu bir mektup olan “Rahmetli Eşime” (給忘婦) ve ebeveyn-çocuk ilişkilerini irdeleyen “Oğullar ve Kızlar” (兒女) bunun en güzel örnekleridir.

Zhu Ziqing’in deneme eserleri konularına göre üçe ayrılabilir: 1. “Hayatın Değeri On Yedi Kuruş” (生命價格-七毛錢), “Gemideki Medeniyet” (航船中的文明) ve “Hükümetin Katliam Günlüğü” (執政府大屠殺記) gibi eserlerin temsilcisi olduğu, toplumsal yaşamın karanlık gerçeklerine karşı duran ve eleştirel açıdan bakan denemeler. 2. “Beiying”in temsilcisi olduğu kişisel aile yaşamını, aile ilişkilerini insancıl bir tavırla ortaya koyan denemeler. 3. Doğa ve manzara tasviri yaptığı ve “Yeşil” (綠), “Bahar” (春), “Lotus Göleti Üzerinde Ay Işığı” (荷塘月色) eserlerinin temsilcisi olduğu denemeler. Bu üçüncü gruba dahil denemeler; yazının içinde resim, resmin içinde şiir tadının bulunduğu, duygu ve manzara tasvirlerinin iç içe olduğu eserlerdir.

Zhu Ziqing denemeleri kısa olmakla birlikte, metin planı iyi yapılmış ve dikkatle yazılmış eserlerdir. Manzara tasvirlerinde sadelik ve gerçekliğin yanı sıra; geleneksel ve modernizmi birlikte kullandığı bir tarzı vardır. Eserlerinde sanatsal estetik, tasarım zarafeti ve dil güzelliği dikkat çekicidir.

2.1. Zhu Ziqing Eserlerindeki Sanatsal Estetik:

Zhu Ziqing, duyguların edebiyatta eserlere yansımaları çok önemseyen bir yazardır. Onun lirik denemeleri, gerçek duyguların bestelediği güzel sesler gibidir. Gösterişli ve renkli cümlelerden uzak, içten, samimi, örtülü ve ölçülüdür. Eserde sözcüklere hayat veren duyguların yazarın kalbinin derinliklerinden geldiği hissedilir. Anlatımı yoğundur ama net mesajlar verir, cümleleri yumuşak ve alçak gönüllüdür; sadedir ama basit değildir. Her eserinin öne çıkan özelliği doğallığıdır. Onun denemeleri kendi hayatını ve ruhsal durumunu ortaya koyan, gerçek duygularla dolu sanat eserleridir. Sevinçli, kızgın, kederli halleri eserlerine farklı farklı renk olmuş, yazının içsel bağlarını oluşturmuştur. İç dünyası ile dış dünyanın gerçeklerini harmanlayarak okuyucuyu duygulandıran, içine çeken yansımalar oluşturmıştır.

2.2. Zhu Ziqing Eserlerindeki Tasarım Zarafeti:

Zhu Ziqing’in içerik dizaynı son derece titiz, dikkatli ve buna bağlı olarak kusursuzdur. Yazar eser verme sürecinde öncelikle topladığı materyali şekillendirmekte, içerikle ilgili

kendi kişisel fikrini ortaya koymakta ve elindeki materyallerle kişisel fikrini desteklemenin yolunu aramaktadır. Bu, eserin düşünsel yapısını oluşturma sürecidir. Bu süreçte düşünce ve duygular gözlemlerle birleşmekte, sözcükler eserdeki en uygun yerlerini almaktadırlar. Zhu Ziqing, “Beiying-Ardından” (背影) eserinde bu önemli süreci başarıyla tamamlamasının yanı sıra, kişisel duygu ve deneyimlerini yansıtmadaki hünerini de çok güzel ortaya koymuştur. Örneğin; “Beiying”de, “beiying” (yani babanın sırtı dönük görüntüsü) “öz”dür ve eserin ana temasını oluşturur. “Beiying”, eserde titiz ve dikkatle verilmiş bir ipucudur ve tüm metin bu sözcüğün üzerine kurgulanmıştır. Yazar elindeki materyalleri titizlikle şekillendirmiş, sadeliği ve yoğunluğu, karmaşayı ve netliği dengeyle bir araya getirmiş, baba-oğul arasındaki içten ve samimi duygular üzerine bir tema oluşturmuştur. “Beiying”in sanatsal çekiciliği işte bu hünerli tasarımdan gelmektedir.

Onun eserlerinin en temel özelliği gerçek ve doğal olmalarıdır. Yazar, sıradan ve önemsiz görünen olayları en samimi duyguları ile yansıtarak okuyucuyu içine çeker. Beiying’de anlatılan da günlük yaşamdaki sıradan bir olaydır. Ancak burada “gerçek duygular” yaşlı bir babanın sırtı dönük görüntüsü üzerinde yoğunlaşmış, baba-oğul arasındaki derin ve güçlü duygular beiying figürü ile dışa vurulmuştur. Okuyucu için son derece basit ve somut olan bu figür, içinde derin ve yoğun bir minnettarlık duygusunu barındırmaktadır. Sıradan bir baba-oğul vedalaşması gibi görünen sahne, aslında ruhların iletişimi, kişilik çarpışması ve nesil farkı gibi ayrıntıları profesyonelce içinde saklamaktadır.

2.3. Zhu Ziqing Eserlerindeki Dil Güzelliği:

Zhu Ziqing’in erken dönemde yazdığı manzara tasvirli lirik eserlerinde dili gösterişlidir; duygu ve düşüncelerini net yansıtabilmek için seçtiği sözcüklere ve kullandığı dile çok dikkat etmektedir. Kelimeleri ve dili canlı ve berrak kullanarak şiirsel bir anlatım yakalamıştır. Geç dönem eserlerinde ise, mantık anlatan ve kişisel yorumlarının ağır bastığı tarzı ön plana çıkmaktadır. Mesela “Ardından” (背影) ve “Rahmetli Eşime” (給忘婦) deneme eserleri bunun en güzel örnekleridir. Tarzı sade, süsten uzak; dili yalın, akıcı ve yumuşaktır.

Zhu Ziqing’in deneme eserlerinin taşıdığı estetik, bir açıdan onun dikkatle seçtiği kelimelere ve titizlikle kullandığı dile bağlıdır. Onun dili, sadeleştirilmiş güncel konuşma dilinin estetik özelliğini çok güzel yansıtmaktadır. Zhu Ziqing’in iyi arkadaşı Ye Shengtao, onun eser dili hakkında şu cümleleri kurmaktadır:

“Eserlerinden bazılarının tamamı güncel konuşma dilinde yazılmıştır; yazar konuşma dilinden yola çıkıp, edebiyatta geçerliliği olan bir ifade yöntemi ortaya koymaktadır... Son yıllarda onun yazı dili daha dikkatli ve yoğun bir hal almış olmakla birlikte, anlatımı doğrudan ve sade bir tarza bürünmüştür. Okuyucu satırlar arasında dolaşırken, yazarla karşılıklı bir sohbete girmiş, onun içten ve samimi konuşmasını dinliyor gibidir. Şu anda bir üniversitede çağdaş edebiyat dersi açılrsa, veya birisi çağdaş edebiyat tarihi üzerine bir yazı yazacak olsa, edebi tarzın mükemmelliği ve karakterlerin güncel dilde yazılması konusunda işe ilk olarak Zhu Ziqing ile başlamak gerekmektedir.” (Lin, 2003, s.111)

Zhu Ziqing, yazı dilinde “yaşayan dil” kullanma konusunda ısrarcı olmuştur. Zhu Ziqing bu “yaşayan dil”i şöyle açıklamaktadır:

“Yaşayan dil; güncel dildir. Yazıda güncel konuşma dilini kullanmak, konuşma diline en yakın olan kelimeleri kullanmak anlamına gelir. Ancak elbette bunun da bir standardı olmalıdır. Örneğin şu an standart aldığımız dil, Pekin dilidir... Bundan sonra resmi dili-miz sadeleştirilmiş konuşma dili olmalıdır; o dolambaçlı geleneksel dil ve uzun cümleler, bir eğitmen için asla akıcı bir konuşma yöntemi sağlayamaz, hiç biri kullanılamaz.” (Lin, 2003, s.132)

Zhu Ziqing; deneme eserlerinde kullanılan dilin, okuyucuda samimi duygular uyandıran, yazar-okuyucu iletişimine doğal bir hava veren “konuşma dili tarzında” yazılması gerektiğini vurgulamıştır. Ancak bu noktada dikkat etmek gerekir ki; konuşma dili ve güncel dil denilen dil, dönemin Pekin’li aydınlarının kullandıkları dile işaret etmekte, toplumun alt sınıfı tarafından kullanılan güncel dil anlamına gelmemektedir. Ayrıca Zhu Ziqing, güncel dili olduğu gibi kullanmak yerine, kelimelere sanatsal estetik katmış ve okuyucunun defalarca okusa da bıkmayacağı cümleler kurmuştur.

3. Zhu Ziqing, Aile Yaşantısı ve “Beiying”

Bir eseri gerçekten anlamak ve analiz edebilmek için öncelikle yazarını tanımak, bunun için de yazarın hayat hikâyesine dair bilgi sahibi olmak gerekmektedir; çünkü yazarın geçmişi, hayatı ve tecrübeleri verdiği eserlerin içeriğine ve tekniğine büyük ölçüde yansımaktadır. Çin Düşünce tarihinde Konfüçyüs felsefesine önemli katkıları olan ünlü düşünür Meng Tzu (孟子 MÖ 372 - MÖ 289) bu konunun önemini şu cümlelerle vurgulamıştır: “Şiirini, kitabını okuyup yazarı tanımamak olur mu! Hayat hikâyesini ve yaşamını bildiğin takdirde ancak o eski insanlarla arkadaşlık kurabilirsin.”* (Meng, 2003, sy.553)

Gerçek adı Zihua** olan Zhu Ziqing, Jiangsu’da doğmuş, 6 yaşında ailesiyle birlikte Yangzhou’ya giderek burada eğitim hayatına başlamıştır. Lise eğitiminin ardından Pekin Üniversitesi Felsefe bölümünü kazanan Zhu Ziqing; 4 Mayıs hareketine ve Hu She’nın liderlik ettiği Yeni Kültür Hareketine katılmış; 1919 yılında Pekin Üniversitesi öğrencilerinin çıkardığı “Yeni Yükseliş” (新潮) dergisine yeni şiir tarzında eserler vermeye başlamıştır. 1920 yılında üniversiteden mezun olduktan sonra Hangzhou’ya giderek öğretmen okulunda göreve başlamıştır. 1921 yılının Ocak ayında Yü Pingpo ve Ye Shengtao ile birlikte “Şiir” (詩) aylık dergisini çıkarmaya başlamış ve modern edebiyat tarihinin ilk uzun şiir denemesi olan 300 satırlık “Yıkılış” (毀滅) şiirini kaleme almıştır. Aynı yılın Ekim ayında tamamladığı “Kürek Sesleri ve Işıkların Gölgesindeki

*送其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。是尚友也。

**1917 yılında 20 yaşındayken ailesinin ekonomik durumunun bozulmasından etkilenen Zhu Ziqing, dönemin yaygın gelenek ve anlayış tarzının dışına çıkmak ve kendi ayakları üzerinde durabilmek için, öncelikle babasının ona verdiği Zihua ismini değiştirerek Ziqing adını alır. Zi Qing, bu iki im, Qu Yuan’ın Chuci adlı eserinde geçen cesur ve temiz kalpli bir karakterin ismidir. Zhu Ziqing de tüm hayatını cesur ve tertemiz bir karakter olarak yaşamak adına kendisine bu ismi seçmiştir.

Qinhuai Irmağı” (漿聲燈影離得秦淮河) adlı denemesi, dönemin sadeleştirilmiş dilde yazılmış en iyi eserleri arasındaki yerini almıştır. Bu eseri ile Zhu Ziqing Yeni Edebiyat Hareketi’nin sıra dışı deneme yazarları arasında önemli bir yere sahip olmuştur. 1924 yılının Temmuz ayında Yü Pingbo ve Ye Shengtao ile birlikte Yeni Şiir Deneme eserleri serisi olan “Temmuz Ayımız”ı (我的七月), 1925 yılının Haziran ayında, “Haziran Ayımız” (我們的六月) adlı eserini ve 1928 yılı Ağustos ayında “Ardından” (背影) adlı deneme serisini yayınlamıştır.*

Çince okunuşu “Beiying” olan “Ardından”; Zhu Ziqing’in anılarındaki baba figürünü ve baba-oğul arasındaki nesil çatışmasını oraya koyduğu erken dönem deneme eserlerinden biridir. Zhu Ziqing’in babası Zhu Xiaopo, ataerkil bakış açısına sahip geleneksel bir aile reisidir. Onun modern ve iyi eğitim almış olan oğlu Zhu Ziqing ile fikir ayrılıkları ve çatışma yaşaması kaçınılmaz bir durumdur. Zhu Ziqing yazdığı “Gülmenin Tarihi” (笑的歷史) adlı eserinde kendinden söz ederken; geleneksel bir ailede, gülmeyi seven biriyken yavaş yavaş gülmeye cesaret edemeyen, gülmek istemeyen ve gülmekten nefret eden birine nasıl dönüştüğünü anlatmış; bu dönüşüm sürecinde maruz kaldığı çelişkiler ve çatışmaları dile getirmiştir (Yu, 1967, s.64). Bu eser yayımlandığında yazarın babasının tepkisini çekmiş, baba-oğul arasındaki çatışma daha belirgin bir hal almıştır. Ancak genel anlamda bakılırsa Zhu Xiaopo, babalık görevlerini yerine getirmiş, Zhu Ziqing’in eğitimi ve gelişimi için son derece titiz davranmış bir babadır.**

Elbette Zhu Ziqing’in babasına dair eleştirileri vardı; ancak bu eleştiriler hiç bir zaman babasına karşı duyduğu sevgiden vazgeçmesine neden olacak boyutlara ulaşmamıştır. Yetiştirilme sürecinde babası tarafından sık sık haksızlığa uğratıldığını düşünmesine rağmen, hayırlı evlat mizacını hiç bir zaman kaybetmeyen Zhu Ziqing, babasına karşı durmaktan vazgeçerek, bir çeşit bağışlama ve olumsuz olayları geride bırakma duygusuyla bu eseri yazma kararı almıştır (Lin, 2003, s.82). Bu esnada babasından gelen samimi duygularla yazılmış bir mektup da, yazarın daha önce dile getiremediği derin baba sevgisi ve özleminin satırlara dökülmesine vesile olmuştur. Beiying adlı eser, yazarın samimi ve gerçek duygularını tam anlamıyla yansıtmaktadır. Yazar, 1947 yılında “Edebiyat ve Sanat Bilgisi” (文藝知識) dergisinde Beiying hakkında şunları dile getirmiştir:

*“Beiying’i kaleme almamın asıl sebebi, hikâyede de yer verdiğim, babamdan gelen mektupta yazan o cümleydi***. O gün babamın mektubunu okuduğumda, sanki bir kaynaktan fışkırırcasına akan gözyaşlarım arasında babamın benim için yaptıkları geldi aklıma. Özellikle de, Beiying’de anlattığım o an, yeniden canlandı gözlerimin önünde. Bu eserde yalnızca gerçekleri yazdım, hiç bir edebi kaygı taşımadan yazdım.”* (Lin,2003,s.82)

*Yazarın denemelerinin sanatsal değeri öyle büyüktü ki, kısa denemelerinden “Telaş” (匆匆), “Lotus Göleti Üzerinde Ay Işığ” (荷塘月色), “Ardından” (背影) ve uzun deneme eseri “Kürek Sesleri ve Işıkların Gölgesindeki Qinhuai Irmağı” (漿聲燈影離得秦淮河) hem Taiwan hem de Çin’de orta öğretim okullarının ders kitaplarında yer almaktadır.

**Zhu Ziqing; “Oğullar ve Kızlar” (兒女) adlı eserinde babasının yalnızca çocuklarıyla değil, torunlarıyla da yakından ilgilendiğini dile getirmiş ve babasının ağzından sık sık duyduğu şu cümleleri yazmıştır: “Ben sana hiç bir konuda mani olmadım, sen de kendi çocuklarına mani olmamalısın!” (Zhu, 1996, s. 84)

***“Sağlığım iyi. Yalnız sırtımın omzumun ağrısı pek fena. Yemek çubuğu, kalem tutmak işkence oluyor bana. Görünen o ki dönüşü olmayan yolculuğun zamanı yaklaşıyor...”

3.1. “Beiying” Üzerine

Zhu Ziqing, Beiying’i 1925 yılında sade ve gerçekçi bir tarzla yazmıştır. Eserde olaylar, yazarın Pekin’de öğrenim gördüğü 1918 yılının kış mevsiminde geçmektedir. Babaannesinin vefatı üzerine memleketi Yangzhou’ya dönen yazar, burada babası ile buluşarak cenazeye katılır. Cenazenin ardından Pekin’e geri dönecektir. Yazarın babası, onu tren istasyonuna kadar uğurlamak için ısrarcı olur. Hikâyeye adını veren ve yazarın babasının sırtı dönük görüntüsünü hafızasına kazıdığı o sahne bu istasyonda yaşanır.*

Zhu Ziqing’in babasının ciddi, kuralcı ve geleneksel bir baba modeli çizdiği ancak bunun yanında sevecen bir tarafının da olduğu bilinmektedir. Babası, Zhu Ziqing’in eğitimi ile çok yakından ilgilenmekte, sevgisinin yanı sıra disiplininden de ödün vermemektedir. Bundan dolayı baba-oğul arasındaki ilişki iyi niyete dayanmakta ve hep dengesini korumaktadır. Ancak; babasının ikinci eşi olan üvey annesinin hayatlarına girmesiyle birlikte, baba-oğul arasındaki ilişki de olumsuz bir etkiye maruz kalmıştır. Zhu Ziqing’in Pekin Üniversitesini kazanarak evden ayrılmasıyla birlikte, baba-oğul birbirlerini az görür olmuşlar ve bu da aralarında soğukluğa neden olmuştur. Zhu Ziqing mezun olup çalışma hayatına atıldığında gelişen bir dizi olay, Zhu Ziqing’i aileden koparmış, baba oğulu iyice birbirinden uzaklaştırmıştır. Zhu Ziqing bu duruma çok üzülse de, çocukluğunda kazandığı örnek evlat karakterinin etkisi ile, ailesinden kopmasına neden olan hiç kimseyi suçlamamış ve babasından gelen suçlayıcı mektuplara, kendisinin hatalı olduğunu kabullenen cevaplar yazmıştır. Zhu Ziqing’in bu olumlu hareketi her ne kadar baba-oğul ilişkisini eski samimi günlerine döndürme de, birbirlerinden tamamen kopmalarına engel olmuştur.

1925 yılının Ekim ayında bir gün Zhu Ziqing Yangzhou’da yaşayan babasından bir mektup alır. Mektupta okuduğu şu bir kaç cümle Zhu Ziqing’i derinden sarsar: *“Sağlığım iyi. Yalnız sırtımın omzumun ağrısı pek fena. Yemek çubuğu, kalem tutmak işkence oluyor bana. Görünen o ki dönüşü olmayan yolculuğun zamanı yaklaşıyor...”* Bu cümleleri okuyan Zhu Ziqing, gözyaşları arasında, 1918 yılına ait olan tren istasyonunda babası ile o vedalaşma sahnesini tekrar hatırlar.

3.1.1. İlk Bölüm Analizi:

İlk bölümde ilk iki cümle dikkat çekicidir: *“Babam ve ben birbirimizi görmeyeli iki seneyi geçti. Babama dair hiç unutamadığım bir görüntü var hafızamda; onun sırtı dönük görüntüsü.”* Normal koşullarda bir kişiye özlem duyduğumuzda ya onun sesini, kokusunu, gülümseyişini hatırlarız, ya da bir sözünü veya bir ifadesini anımsarız. Özlem duyduğu kişinin sırtı dönük görüntüsünü anımsayan ve bu görüntüyü özleyen kişi yok denecek kadar azdır. Yazarın bu denemesinde babasına duyduğu özlemi “bir sırt

*Zhu Ziqing ailenin hem en büyük oğlu hem de en büyük torunudur, bu nedenle ilk göz ağrısı olarak büyük bir sevginin içerisinde büyümüştür. Babası ve büyük babası memur olduğundan, kendi yağıyla kavrulan ve kimseye muhtaç olmayan bir ailedir. Ancak 1913 yılında başlayan talihsizlikler(Xinhai Devrimi sonrası siyasi sebeplerden dolayı büyükbabası görevini kaybediyor ve bunu kendine yediremediği için hastalanıp hayatını kaybediyor. Olayın üzerinden çok geçmeden babaannesinin de vefat etmesiyle, cenaze işleri ile meşgul olan babası yorgunluktan tifoya yakalanıyor ve işini bırakarak tedavi görmeye başlıyor), ailenin ekonomik durumunun kötüye gitmeye başlamasına neden olmuştur.

görüntüsü” ile ifade etmesi çok alışlagelmiş bir yöntem değildir. Yazar, soyut duyguları ifade edebilmek için okuyucunun kafasında oluşturabileceği somut bir figür düşünmüş ve bu figür için, babası ile vedalaşma anında son gördüğü sahne olan babasının sırtı dönük görüntüsü olarak belirlemiştir. Zhu Ziqing’in aklında kalan bu görüntü, metnin tamamı hakkında fikir sahibi olan okuyucunun gözünde, babanın sesini, duygularını, yüz ifadelerini, gülümseyişini, kederini, kızgınlığını ve evladına olan sevgisini de canlandırmaktadır.

Eserin ana fikrini oluşturan Beiyong sözcüğü eserin ilk cümlesinde ortaya çıkmakta ve okuyucuda hikâyenin gelişimiyle ilgili bir merak duygusu uyandırmaktadır. Yuan Hanedanlığı edebiyatçılarından Qiao Mangfu, deneme eserleri hakkında yaptığı bir analiz yazısında şu cümleye yer vermektedir: “*Denemenin girişi bir anka kuşunun kafası gibi olmalıdır...*” (Wang, 2006, s.74). Anka kuşunun özelliği, kafasının küçük ama dikkat çekici derecede güzel olmasıdır. Beiyong’de de girişi oluşturan ve içinde eserin ana fikrini barındıran Beiyong sözcüğünün de yer aldığı ilk cümleler kısa ama özdür.

3.1.2. İkinci Bölüm Analizi:

İkinci bölüm; “... *O yıl kışın babannemi kaybettik. Üstüne bir de babam işini devretti. Tatsızlıkların art arda geldiği günlerdi. Bir an önce babamla bir araya gelmek ve cenazeye katılmak üzere bir plan yaptım. Hiç vakit kaybetmeden Pekin’den Xüzhou’ya hareket ettim. Xüzhou’ya varıp babamı ve evin bahçesine gelişi güzel bırakılmış bir avlu dolusu eşyayı görünce yine babaannem geldi aklıma, gözyaşlarıma engel olamadım. Babamsa beni teselli ediyor: “Olan oldu, artık üzülmenin anlamı yok, neyse ki Tanrı insana mutlaka bir çıkış yolu gösteriyor” diyordu...*” cümleleri ile başlamaktadır.

Bu kısımda babanın iş kaybı, babaannenin ölümü ve tatsızlıkların art arda geldiği zor günler tasvir edilmiştir. Babaannenin ölümüne üzülen yazar, ondan kalan darmadağın eşyaları görünce duygulanır ve hikâye içindeki ilk gözyaşlarını döker. Oğlunu ağlarken gören baba onu; “*Olan oldu, artık üzülmenin anlamı yok, neyse ki Tanrı insana mutlaka bir çıkış yolu gösteriyor*” cümleleri ile teselli eder. Bu cümleler, hayatı boyunca pek çok zorlukla karşılaşmış ve her seferinde dimdik ayakta kalmayı başarmış olan bir babanın sapa sağlam ama biraz da kaderci karakterini ortaya koymaktadır. Oysa o yıl yazar 20 yaşında aklı başında bir üniversite öğrencisidir ve aldığı eğitim ve sahip olduğu bilgi babasının eğitim seviyesinden çok daha üstündür. Ancak yazar hayata dair tecrübesizdir ve sıkıntıların üst üste gelmesi onun zayıf karakterinin ortaya çıkmasına neden olur. Yazar, babanın oğlunu teselli ettiği bu sahnede, tecrübe sahibi olmanın bilgi sahibi olmaktan çok daha değerli olduğunu vurgulamaktadır.

“...*Babam eve dönünce eşyaların kimini satıp, kimini de ipotek ettirerek borçlarını kapattı. Yeniden aldığı borç parayla da cenaze masraflarını ödedi. O sıralar hem cenaze işleri, hem de babamın bir türlü bir araya getiremediği iki yakası, evdeki havayı kederli bir atmosfere çevirmişti. Cenaze işleri tamamlanınca babam iş aramak için Nanjing’e gidecek, bense Pekin’e geri dönüp okula devam edecektim. Böylece birlikte yola koyulduk...*”

Bulduğu borç para ile cenaze işlemlerini halleden ve hayattaki bir zorluğu daha geride bırakan baba-oğulun Nanjing’e doğru beraber çıktıkları yolculuk, aslında uzun yıllar sürecek olan baba-oğul ayrılığının başlangıcını ifade etmektedir.

3.1.3. Üçüncü Bölüm Analizi:

Bu bölüm “...Nanjing’e vardığımızda bir arkadaşla sözleşip şehri dolaştık. Ben ertesi gün sabah nehri geçip Pukou’ya gidecek, öğleden sonra da oradan trene binip kuzeye doğru yola çıkacaktım. Başta işlerinin yoğunluğundan dolayı beni babamın değil de, oteldeki tanıdık bir görevlinin yolcu etmesinin daha iyi olacağına karar vermiştik. Babam da görevliyi iyice tembih etmişti. Ancak babamın içi bir türlü rahat etmedi. Bana eşlik edecek görevlinin yeterince dikkatli olmayacağından endişe ediyordu. Aslında ben o yıl çoktan yirmi yaşına girmiş, Pekin’e de iki üç kez gidip gelmişim. Ne vardı sanki bu kadar telaşlanacak! Babam bir an tereddüt ettikten sonra sonunda beni kendi eliyle uğurlamaya karar verdi. Ben bir kaç kez gelmesine gerek olmadığını söyleyerek onu ikna etmeye çalıştıysam da, O: “Sen bir dur hele! Başkalarıyla gitmen uygun olmaz!” diyerek son sözünü söyledi...” cümlelerinden oluşmaktadır.

Bu bölümde babanın oğluna karşı duyduğu titizlik ve özen dikkatleri çekmektedir. Oğlunun tren istasyonuna giderken bir sıkıntı bir zorluk yaşama ihtimalini göz önünde bulunduran baba, oğluna yol boyunca eşlik edebilecek bir tanıdık bulduğu halde yaptığı plandan vazgeçer ve kendi işlerini bir kenara bırakıp, oğlunu kendi götürmeye karar verir. Burada; çocuğunun üstüne titreyen endişeli bir babanın sevgisi yansıtılmakta ve bu abartılı titizlik oğul tarafından şu cümlelerle eleştirilmektedir: “...Aslında ben o yıl çoktan yirmi yaşına girmiş, Pekin’e de iki üç kez gidip gelmişim. Ne vardı sanki bu kadar telaşlanacak!..” Bu cümle her ne kadar bir oğulun babasına protestosu olarak görülsede, yazar bu noktada kaç yaşında olursa olsun, çocuğunun kendini koruyabilecek olgunluğa hiç bir zaman ulaşamayacağı düşüncesine sahip olan bir ebeveynin derin sevgisine ve endişesine dikkat çekmektedir.

3.1.4. Dördüncü Bölüm Analizi:

“...Nehri geçip tren garına geldik. Ben bilet alırken o da valizlerime göz kulak oluyordu. Eşyam çok olduğundan bir hamala bir kaç kuruş ödeyip ancak öyle içeri girebilecektik. Babam adamlarla fiyat konuşup pazarlığa girdi. Ben de o zamanlar nasıl zekiysen! Hep babamın güzel kelimeler seçemediğini, düzgün konuşmadığını düşünür lafa girmeden edemezdim. Babam nihayet fiyatta anlaşıp bana trene kadar eşlik etti. Ben de babamın benim için diktirdiği mor renkli kabanımı yine babamın benim için seçtiği, kapının hemen yanındaki koltuğun üzerine yerleştirdim. Beni yolda dikkatli olmam, gece uyanık olmam ve kendime dikkat edip üşütmemem için tembih ettikten sonra, ¹²hala yanımızda olan otel görevlisini de bana göz kulak olması için uyarınca, ben içimden babamın bu saflığına gülmeye başladım. Bu tip adamlar ancak paradan anlardı, onları tembihlemek, uyarmak ancak boşa nefes tüketmek olurdu. Hem ben koskoca adam olmuştum

artık, kendi kendimi idare edemezmiydim! Ah ah! Şimdi düşünüyorum da, o zamanlar gerçekten çok zekiymişim!... ”

Bu bölüm, babasından daha yüksek eğitim aldığı için kendini ondan daha üstün gören yazarın, babasının sosyal ilişkilerinde sergilediği hal ve tavırlara, insanlarla konuşurken seçtiği sözcüklere ve iletişim sağlamada kullandığı yöntem eleştirileri ile başlar. Babanın aslında son derece içten ve samimi olan titizliği, bilgiçlik taslayan oğlunun içten içe gülmesine neden olmaktadır. Ancak yazarın son satırda yer verdiği “...Ah ah! Şimdi düşünüyorum da, o zamanlar gerçekten çok zekiymişim!...” cümlesi yazarın o zamanki düşünce ve tavırlarına karşı özeleştirisini yansıtmaktadır.

3.1.5. Beşinci Bölüm Analizi:

“...Babama: “Baba sen git artık!” dedim. O da trenin camından dışarı doğru bakıp: “Ben gidip bir kaç tane mandalina alayım. Sen dur burada. Bir yere ayrılma” dedi. Dışarıya, babamın baktığı yere doğru bakınca karşı platformun bariyerlerinin dışında müşteri bekleyen bir iki satıcı gördüm. Karşı platforma ulaşmak için önce demir yolunu geçmek, bunun için de önce aşağıya atlayıp sonra tekrar yukarı tırmanmak lazımdı. Babam kilolu bir adamdı, karşıya geçmesi onun için zahmetli bir iş olacaktı. Ben gideyim dediysem de dinletemedim. Onun gitmesine izin vermekten başka çare kalmamıştı. Siyah şapkası, turkuaz rengi gömleği ve siyah kumaş pardesüsüyle topallaya topallaya yürüyen babamın platformdan yavaş yavaş aşağıya inişine baktım. Bu onun için pek o kadar da zor değildi. Ama demir yolunu geçip de karşı platforma tırmanmak, işte bu hiç kolay olmayacaktı. Babam önce iki eliyle platformu iyice kavradı. Bir yandan iki ayağını yukarıya çekmeye çalışırken sola doğru devrilen şişman bedeniyle öylesine hırslı bir görüntü sergiliyordu ki... İşte tam bu sırada onun sırtı dönük görüntüsü takıldı gözüme. Aniden akmasına engel olamadığım gözyaşlarımı ne babama, ne de etraftaki insanlara fark ettirmemek için aceleyle sildim gözlerimi. Dışarıya tekrar baktığımda babam parlak turuncu mandalinaları kucaklamış geri dönüyordu. Demir yolunu geçerken önce mandalinaları yere bırakıp yavaş yavaş platformdan aşağı indi, sonra mandalinaları yerden alıp yolu geçti. Bu tarafa geldiğinde ben hemen yardıma gittim. Elinden tutup yukarı çektim. Birlikte trene geri döndüğümüzde babam hiç tereddüt etmeksizin mandalinaları deri kabanımın üzerine bırakıverdi. Elbisesinin üzerindeki tozları çırparken çok rahatlamış görünüyordu. Kısa bir süre sonra bana: “Ben gidiyorum, vardığın zaman mektup yaz!” deyip yürümeye başladı. Ben ardından gidişini izlemeye koyuldum. Bir kaç adım atıp, arkasına dönüp tekrar bana baktı ve: “Hadi gir içeri, içerde kimse yok.” dedi. Bense onun sırtı dönük silueti, karmaşa içinde gidip gelen insanların arasında kayboluncaya dek ardından baktım, sonra içeri girip yerime oturunca gözyaşlarımın yeniden akmasına engel olamadım...”

Bu kısım tüm metnin en iyi yazılmış ve okuyucuyu en çok etkileyen kısmıdır. Yazar metinde toplam dört yerde gözyaşı dökmektedir ve bunların ikisi bu kısımda yer alır. Yazarın babasından artık gitmesini isteyen aceleci tavrı, aslında gitgide üzücü hale gelen bu veda sahnesini daha fazla zorlaştırmamak içindir. Ancak; evlat sevgisini derinden his-

seden baba ondan kolay kolay kopamaz ve oğlu için son bir görevi daha yerine getirme isteğiyle tüm gücünü ortaya koyarak karşı perona mandalina almaya gider. Son derece sıkı bir gözlem ve iyi bir teknik gerektiren bu sahne, eserde tüm detayları ile anlatılırken; yazar kalbinin derinliklerinde hissettiği sevgi ve minnet duygusunu satır satır okuyucunun kalbine aktarmayı başarır.

3.1.6. Altıncı Bölüm Analizi:

“Son bir kaç yıldır babam ve ben bir koşuşturmacanın içinde yaşayıp gidiyoruz. Evdeki duruma gelince, günü gününü tutmuyor. Babam çok genç yaşta hayata atılmış. Hep bağımsızca kendi ayakları üzerinde durmuş. Bu zamana kadar çok da büyük işler başarmış. Kim derdi ki ihtiyarlık yılları böylesine kederli geçsin. Kendi seçimi olmayan zor günler, mecburen karşılaştığı sorunlar, evin sıradan yorucu işleri babamın da kendini kontrol edememesine ve ister istemez sinirini dışarı vurmasına neden oldu. Bana karşı tavırları da yavaş yavaş değişmeye başlamıştı. Ancak görüşmediğimiz şu iki yıl içerisinde babam benim kusurlarımı unutmuş, yalnızca beni, oğlunu hatırlar olmuştu. Pekin’e geldikten sonra babamdan bir mektup aldım. Mektupta şöyle yazmış: “Sağlığım iyi. Yalnız sırtımın omzumun ağrısı pek fena. Yemek çubuğu, kalem tutmak işkence oluyor bana. Görünen o ki dönüşü olmayan yolculuğun zamanı yaklaşıyor...” Bu kelimeleri okurken ışıldayan gözyaşlarımın arasında yeniden onun turkuaz rengi gömleği ve siyah kumaş pardesüsü içindeki sırtı dönük, şişman silueti canlandı gözümde. Ah! Kim bilir bir daha onunla ne zaman görüşeceğiz! ”

Son bölümde evdeki değişiklikler, babanın keyifsiz geçen yaşlılık dönemleri anlatılmış ve hikâye babanın oğluna yazdığı bir mektup ile sonlandırılmıştır. Bir çeşit veda niteliği taşıyan bu mektup, babasını özleyen ve yıllar önce tren garındaki o veda sahnesini yeniden gözünde canlandıran yazar için ilham kaynağı olmuştur.

Sonuç

Çin modern edebiyatı eserleri arasında baba sevgisini anlatan en başarılı eserlerin başında Zhu Ziqing’in Beying denemesi gelmektedir. Toplamda 1500 kelimeyi bile bulmayan bu eserin, okuyucuda derin izler bırakarak; üzerinden yıllar geçmesine rağmen popülerliğinden hiç bir şey kaybetmemesinin en önemli nedeni; yazarın, kendi babasına duyduğu derin özlemi, en samimi duygularla ve en gerçekçi haliyle satırlara dökmüş olmasıdır. Li Guangtian, Beiying’in insanı duygulandıran tarzını şöyle yorumlamaktadır:

“Beiying! Toplamda 50 satır ve 1500 kelimeyi bile bulmayan bu kısacık eserin, uzun yıllar herkesin dilinde dolaşan ve okuyucusunun en derin duygularına hitab eden bir eser olmasının nedeni, eserin mükemmel kurgusu veya yazarın seçtiği olağanüstü kelimeler değil; yazarın dürüstlüğü ve ifadesindeki gerçekçi tavrıdır. Dışardan bakıldığında böylesine sade görünen ancak içerikte okuyucuyu derinden etkileme gücüne sahip olan eserlere en güzel örnektir Beiying. Bu eser aynı zamanda; Zhu Ziqing eserlerinin temsilcisi ve yazarın kişiliğinin bir yansımasıdır. ” (Jiang, 1996, s.65)

Yazarın gençlik dönemlerinde yaptığı hatalarını kabul eden ve pişmanlık duygusuyla ortaya koyduğu bu samimi özeleştirici, okuyucudan onay almış ve tam destek görmüştür. Günümüzün gençleri için tersi söz konusu olmakla birlikte; batı toplumları ile karşılaştırdığında Çinliler duygularının ifadesi konusunda daha dikkatli ve muhafazakâr davranan bir millettir. Beiyang'ın yazıldığı yıl 1925'tir ancak içindeki hikâyeye bu tarihten sekiz yıl öncesine dayanmaktadır. Burada bir babanın kendi evladı için hissettiği duyguların dışı vurumu oldukça samimi, abartıdan uzak ve gerçekçi bir tarzla kelimelere dökülmüştür. Babanın oğlunu trende dikkatli olması için tekrar tekrar uyarması, tren hizmetlisini oğluna göz kulak olması için tembihlemesi, tren raylarını güçlkle aşarak oğlu için mandalina alması; bunların hepsi, hangi kültür ve gelenekten olursa olsun, her ebeveynin çocuğuna gösterdiği ilgi ve özenin yansımasıdır. Burada yazarın sık sık döktüğü gözyaşları da, bir baba sevgisinin, oğlunun kalbinde harekete geçirdiği duyguların dışı vurumunu ifade etmektedir.

Ebeveyn sevgisi; aile içerisinde anne, baba ve çocukların birbirlerine karşı hissettikleri sınırsız, sonsuz ve ayrımsız sevgiyi ifade etmektedir. Aile yaşamını anlatan edebi eserlere de sıcaklık sözlerle yansıyan bu sevgi, anne tarafından çok daha somut, dolambaçsız ve net bir tavırla ortaya konulabilirken; bir baba için dışı vurumu ve ifadesi çok daha zor olabilmektedir. Baba kalbinin derinliklerinde yer alan sevgi, çoğu zaman disiplin kuralları çerçevesinde ve tüm ciddiyetiyle dışı yansırken; anne sevgisi tüm açıklığı ve samimiyeti ile kendini gösterebilmektedir. Bu sebeple; baba sevgisini kaleme almak, anne sevgisini anlatmaktan çok daha zordur. Dolayısıyla baba sevgisini anlatan edebi eserler, anne sevgisini anlatanlara göre çok daha az sayıdadır. Çin edebiyatının modernleşme döneminde Hu She'nın "Anne Eğitimi", Chu Ge'nın "Anne Eli", Lu Xun'un "Babamın Hastalığı", Xu Zhongpei'in "Baba" adlı eserleri ebeveyn sevgisi üzerine yazılmış, okuyucuyu duygulandıran başarılı eserlerden bazılarıdır. Bu eserlerin ortak özelliği; derin gözlem ve tecrübe içermelerinin yanı sıra, samimi, sıcak ve yumuşak bir dil ile insan ruhunun derinliklerinde var olan ve kolay kolay dile getirilemeyen duyguları ortaya koymalarındaki başarıdır.

Kaynakça

- Guo Liangfu, *Wanmei De Renge • Zhu Ziqing De Zhixue he Weiren (Mükemmel Karakter • Zhu Ziqing'in Siyaset Eğitimi ve Kişiliği)*, Qinghua Daxue Chubanshe, Beijing 2003.
- Jiang Jian, *Zhu Ziqing Nianpu (Zhu Ziqing Kronolojisi)*, Anzheng Jiaoyu Chubanshe, Taipei 1996.
- Lin Guanrong, *Zhu Ziqing Sanwen Jiaoxue Yanjiu (Zhu Ziqing Denemeleri Eğitim Araştırması)*, Gaoxiong Shifan Daxue Shuoshilunwen, Gaoxiong 2003.
- Meng Tzu (孟子), Si Shu Du Ben, San Min Shuju, Taipei, 2003.
- Wang Shizhen, *Tan Yi (Sanat Üzerine)*, Zhonghua Shuju, Shanghai 2006.

- Yu Weijie, Zhu Ziqing De Xueshu Yanjiu (Zhu Ziqing Üzerine Akademik Araştırma), Taiwan
“Shu He Ren” (Kitap ve İnsan), 1967, Sayı 52.
Zhu Ziqing, *Beiyong • Zhu Ziqing Sanwen Xuanji* (*Beiyong • Zhu Ziqing Deneme Seçkisi*), Yilin
Chubanshe, Nanjing 2014.
Zhou Cecong, Zhou Yangshan, *Wu Si Yundong Yu Zhongguo* (*Zhishifenzi Yü Zhongguo De Xiandaihua*) (*Dört Mayıs ve Çin (Aydınlar ve Çin’in Modernleşmesi)*), Shebao Wenhua Yayınları, Taipei 1988.
Zhu Ziqing, Er Nu (Oğullar ve Kızlar), Jiangsu Jiaoyu Chubanshe, Nanjing 1996.
Zi Zhilu, *Zhongguo Xiandai Wenxuan Congshu • Zhu Ziqing Xuanji* (*Çin Modern Edebiyat Seçmeleri • Zhu Ziqing Derlemesi*), Xianggang Wenxue Yanjiushe, Hongkong 1955.

ÖZET

4 MAYIS HAREKETİ ve ÇİN EDEBİYATINDA MODERNLEŞME: MODERN ÇİN EDEBİYATININ ÖNCÜSÜ ZHU ZIQİNG ve UNUTULMAZ ESERİ “BEİYİNG”

Çin edebiyatında modernleşme hareketi 1917-1918 yılları arasında başlamış, ancak ilk yıllarında yalnızca aydınların dikkatini çekmiş ve ülkenin tamamına yayılamamıştır. 1919 yılına gelindiğinde, 4 Mayıs Hareketi’nin patlak vermesiyle toplumun eğitim, kültür, sanat, siyaset alanlarına yansıyan yenileşme süreci, edebiyat alanında da önemli gelişmelere ve değişimlere vesile olmuştur. Yazı dilinde sadeleşmeyi ön gören bu yenileşme hareketi sayesinde, edebiyat yalnızca soylu ve aydın kesimin anlayabileceği eserler veren bir alan olmaktan sıyrılarak halka ulaşmıştır.

Bu hareket aynı zamanda; ülkesini seven, ülkesini koruma içgüdüsüne sahip olan ancak yüzünü batıya dönmüş gençler ve aydınlar için güçlü bir dayanak noktası olmuştur. Çin edebiyat tarihinin en zengin ve yaratıcı eserlerinin verildiği bu süreç, genç yazarların da en verimli yıllarını kapsamaktadır. Bu dönemde doğu-batı kültürünü sentezleyerek modern tarzda eserler veren ve modernleşme sürecine öncülük eden yazarlardan biri de Zhu Ziqing’dir.

Özellikle deneme türünde verdiği eserleriyle dikkat çeken Zhu Ziqing’in, bir yandan baba sevgisini yüceltirken diğer yandan dünya gerçeklerinden henüz etkilenmemiş uçarı çocukluk yıllarına duyduğu derin özlemi yansıttığı eseri “Beiyong”, modernleşme sürecinin en unutulmaz eserleri arasında yerini almıştır. Türkçe’ye “Ardından” başlığı ile kazandırmış olduğumuz bu eser, okuyucularını nesiller boyunca etkilemiş ve genç yazarlar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: 4 Mayıs Hareketi, Modern Çin Edebiyatı, Zhu Ziqing

ABSTRACT

MAY FOURTH MOVEMENT AND MODERN CHINESE LITERATURE: ZHU ZIQING, THE PIONEER OF MODERN CHINESE LITERATURE AND HIS MEMORABLE WORK “BEIYING”

Chinese literary modernization movement, which began in the years 1917-1918, initially attracted only attention of intellectuals and did not spread to the whole country. Through the outbreak of the May 4th movement, there are important developments and changes in society, education, culture, art, politics and most importantly literature in 1919. With this movement in mind, the youth and intellectuals embraced the western culture with great enthusiasm.

The years between 1917 and 1919 in Chinese literary history were highly productive years for the prolific authors. Among these authors Zhu Ziqing, who synthesized the East-West cultures, was the pioneer of Modern Chinese Literature.

Zhu Ziqing not only glorifies love for father but also yearns for his childhood in his prose, especially in “Beiyong”, which is one of his memorable works. Through the ages, “Beiyong” which can be translated “Ardından” into Turkish, is a great inspiration source to the young authors.

Keywords : May Fourth Movement, Modern Chinese Literature, Zhu Ziqing



TÜRK DÜNYASINDA ÇALGISAL MUSİKİ VE KÜĞLER

Feza Tansuğ*

Türk ses dünyası, İç Asya'nın yüreğini kat ederek kuzeydoğudan güneybatıya uzanır; Yakutlar ile Tuvalar ve Hakaslar gibi Altay halklarının şaman kültürünü, Özbekler, Türkler ve Türkmenler gibi İslamlaşmış Türklerle birleştirir. Bu ses dünyasının merkezinde telli çalgılarla kendilerine eşlik eden gezgin ozanların destan seslendirmeleri de yer alır (Tansuğ 2005).

Türklerin kordofonları ya da telli çalgıları arasında uzun saplı sazlar ve kemençeler en önemli çalgılardandır. Kemençeler, Yakınoğu'da çalınan küçük kemençeler (Özbek ve Türkmen) ile Türk-Moğol kökenli, at kılından telleri ve büyük, yarı açık göbekli kemençeler (Kazak, Kırgız, güney Özbek) olmak üzere ikiye ayrılır. İki telli ditmeli sazlar, Özbekistan, Afganistan, Türkmenistan, Kazakistan, Kırgızistan ve Sincan gibi Orta Asya Türk toplumlarında yaygın olarak bulunur. Kırgız, Kazak, ve Türkmen musikiciler, komuz,** dombıra ve dutar*** için geniş dağarlara sahiptirler. Kırgız kıyakı ve Kazak kobızı**** gibi, komuz ve dombıra ile çalınan parçalar da genellikle dinleyicilerce bilinen ya da dinleyicilere açıklanan belirli anlatı türküleridir.

Özellikle aşıklar (Azerbaycan'da aşığ) ve destan türkücülerince kullanılan en önemli Azeri ve Türk telli çalgısı, farklı sayıda tellere ve değişik boyutlara sahip uzun saplı

* Prof. Dr. Emekli Öğretim Üyesi..

** Üç telli perdesiz saz.

*** İki telli perdeli sazlar.

**** İki telli kemençeler.

saz olan bağlama ya da sazdır. Üzerinde perde bağları olan armut biçiminde bir gövdesi vardır ve mızrapla çalınır. Bu çalgıya, Türkiye’de aynı zamanda tüm çalgılar için genel bir terim olarak kullanılan saz denir. Picken’e göre (1975), saz düzenleri Orta Asya’da dokuzuncu yüzyıl öncesine uzanan saz ediminin izlerini taşır.

Çoğu Türk halkının geleneksel musikilerinde ‘küğ’ terimi bugün de kullanılmaktadır (Tansuğ 2008, 2003a, 2003b). Orta Asya’nın musikibilim yazınında da sıkça rastlanan bu terim, Kazakça’da (*küy*)* ve Kırgızca’da (*küü*)** çalgısal musiki anlamında kullanılır. Çoğunlukla doğaçlama bölümlere yer veren küğler genellikle tek bir çalgıyla yalın olarak seslendirilir.

Örnek 1’de yer alan parça, Kırgız çalgısal küğleri içinde en önemli eserleri veren ünlü Kırgız ozan Toktogul Satılğanov tarafından bestelenip seslendirilmiştir. Toktogul Satılğanov’un eserleri, Viktor Sergeevich Vinogradov tarafından uzun yıllar boyunca derlenip yayınlanmışlardır (1952, 1958, 1961). Örnek 1’i yayınlayan Aleksandr Viktorovich Zataevich ise yirminci yüzyılın ilk yarısında özellikle Kazak ve Kırgız musikilerini derleyen ünlü bir araştırmacıdır.*** Zataevich’in, 428 Kırgız çalgısal parçasını içeren kitabının yeniden yayınlamasının ardından (1971) Kazak musikisi derlemeleri de iki büyük derleme kitabında gözden geçirilip yayınlanmışlardır (2002, 2004). Örnek 2, Kazakistanlı Karshyga Akhmediiarov’un dombıra küğlerini içeren antolojide (1999) yer almaktadır. Aynı derlemecinin yayına hazırladığı beş ciltlik bir Kazak musikisi antolojisi (2006) de bulunmaktadır.

Musikibilimciler, geleneksel Arap, İran ve Türk sanat musikilerinin çizgisel ilkeleri ile, kırsal Anadolu’nun çoksesli saz biçimleri gibi Türk ses dünyasının çoksesli halk musikisi biçimleri arasındaki belirgin zıtlığı farklı şekillerde yorumlamaktadır. Kırgız komuzuyla çalınan küğlerde bir, iki ya da üç sesli örgüler yanyana konur; üç partta, en pes part tek bir perdeyi yinelerken tiz partlar sık sık koşut dörtlü ve beşlilerle hareket eder (bkz. örnek 1). Batı Kazakistan’daki dombıra ve Türkmen dutarıyla çalınan küğler genellikle iki partide seslendirilir; Kazak musikisinde ana ezgi sık sık bir partiden diğere yere yer değiştirir (bkz. örnek 2).

Kırgız, Kazak ve Türkmen saz ve kemençe dağarları, ırsal parçaların uyarlamalarını içerse de, bu çalgılarda çalınan küğler genellikle, bir genlik içersindeki belirli perdeleri (çatki) vurgulayan ezgisel şekillerin sürekli varyasyonundan oluşur. Beliaev’in (1962) ‘tek konulu ve tek tonlu’ olarak nitelediği bazı küğlerde varyantlar aynı genel genlik içersinde kalır. Örgüdeki değişiklikler bu türdeki çalgısal Kırgız küğlerinde farklıdır (bkz. örnek 1). Kazak ve Türkmen musikisindeki küğler ise, en yüksek genlik parçanın orta bölümüne egemen olmak üzere genliklerin zıtlığına dayanırlar. Bu tür küğler genellikle genliğe ve açılışın çatki perdelerine dönüşle sonlanır.**** Azerbaycan ve Türkiye’nin

* Kazak çalgısal küğleri için bkz. Elemanova vd. (2006); Mergaliev vd. (2000); Mukhambetova (2002) ile Raiymbergenov vd. (1990).

** Kırgız çalgısal küğleri için bkz. Diushaliev vd. (1999); Slobin (1969); Tumanov (1990) ile Zataevich (1971).

*** Kazak ve Kırgız musikilerini içeren bibliyografya için bkz. Tansuğ (2009).

**** Beliaev’in ‘üç parthlı yenedenserim biçimi’, ancak üçten çok daha fazla zıt genlik de olabilir.

mugam ve makam sistemlerinde olduğu gibi, Özbek sanat musikisinin makam sistemi de genliklerin ve çatki perdelerinin öngörülen sekilemelerini temel alır.

Türk saz ve kemençe biçimleri birçok bakımdan Türkmen saz ve kemençelerine benzer. İkiliğ, günümüz kemençesinin atası olabilir. Öteki Türk dillerinde kemençeye verilen adlar Anadolu ikiliğine, Tuva igiline, Altay ikilisine ve Hakas ıhına biraz benzerlik gösterirler. Başka sanat ve folk biçimleriyle bağlantılı olan bu musikilerin ezgisel ve uyumsal dizgilerinin çözümlemeleri karışıklara konu olan bir sorundur.

Üflemeli çalgılar arasında çeşitli kaval tipleri, Yakınoğu'da çalınan neylerin (Özbek) yanısıra Tatar ve Başkır kurayı ile Altay şuruna akraba olan açık ucundan üflenen kavallar (Türkmen, Kazak, Kırgız) sayılabilir. Tek ve çift kamışlı üflemeli çalgılar yalnızca Yakınoğu'ya görece yakın halklar (Özbekler ve Türkmenler) arasında görülür. Uzun metal borular* çoğunlukla Özbekler tarafından kullanılır.

Açıklamalı ve betimlemeli parçalar, çobanlar tarafından sürülerini gütmekte kullanılan Türk kavalı dağarında da yer alır. Türk çobanlar gibi Kuzeydoğu İran'daki çobanlar da ney ya da koşma** ile 'koyunları gütmeye ezgisi' çalar. Musikibilimciler Kırgız çöğür ile Kazak sızığı dağarlarını büyük ölçüde yok saymışlardır, ancak her iki çalgı ile çalınan bazı parçalar aynı şekilde çobanların işleri sırasında işlev görür.

Birçok çalgısal parça, çoğunlukla belirli türkülerin değiştirilmesi ve çalgılara uyarlanmaları yoluyla ırsal biçimlere dayanır. Türkmen ney (tüydük) çalgıcıları bazı ırsal biçimlerde inici ezgiler doğaçlar, oysa dilli tüydükün daha az sanatlı ezgileri Türkmen halk türkülerine daha yakındır. Slobin'e göre (1976), Afganistan'da kullanılan tüm üflemeli çalgıların dağarları türkülerde de bulunmaktadır. Türk uzun havaları, saz, kaval, zurna, mey ve çift dahil olmak üzere çok çeşitli çalgılarla seslendirilmektedir.

Orta Asya'daki bazı üflemeli çalgılarla iki sesli musiki yapmanın çeşitli yolları vardır. Türkiye'de kaval çalanlar, dem sesini değişik biçimlerde şekillendirirler. Fazla üfleme yoluyla bazı kavalcılar ikili ve daha az sıklıkla görüldüğü gibi üçlü partları ana sesle birlikte aynı anda seslendirirler. Türk tulumunun iki düdüğü, dörtlünden altılıya uzanan bir genlik içersinde iki ezginin çeşitli bileşimlerine olanak verir.

Türkiye'de çift, Kuzeydoğu İran'da koşma ve Özbekistan'da koşnay, vuruşları üretecek şekilde hafifçe farklı perdeden düzenir; düdüklardan biri ana ezginin üstünde ya da altında bir dem sesi çıkarmak için kullanılabilir. Azerbaycan'da ve Türkiye'de hem zurna, hem de mey (Azerbaycan'da balaban) yaygın olarak çiftler halinde çalınır, bir çalgıcı,*** usta için destekleyici bir dem sağlar. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, davul ve zurna açık hava musikisi seslendiren mehter takımının başlıca dayanaklarıydı. Mehter

* Trompetler.

** Özbek koşnayına ve Türk çiftesine benzeyen çift düdüğü.

*** Dem-keş.

takımı,* boru,** kös*** gibi başka davullar ile çevgandan**** oluşurdu.

Çift kamışlı bir çalgı olan zurna ile büyük çift başlı davuldan bireşme takımlar Asya'nın pek çok bölgesinde görülür. Bu çalgıların sesi çok gür olduğu için her zaman açık havada çalınır. Türkiye'de davul ve zurna köy şenlikleriyle kutlamalarda da seslendirilir. Kazak, Kırgız ve Türkmenler pek davul kullanmazlar, Özbekler ise çoğunlukla Yakındoğu'daki çalgılarla akraba olan küçük nakkareleri (nakkare, tablak) ve defleri (daira, daf) kullanırlar.

Küçük metal ağız tamburası, Orta Asya'nın tümünde ortak olan az sayıdaki çalgılardan birisidir. Ağız tamburası, Türkler arasında ağız komuzu, çeng, çeng kobuz, demir komuz, kobız ve komus adlarıyla da bilinir.

Türk dünyasında çalgısal musikiye Türk halk tiyatrosunun pek çok türünde de önem verilir. Örneğin, Orta oyunu geleneksel olarak her karakter ile birliktelikli çalgısal parçalara yer verir. Türkiye'de, halk tiyatrosu, taklitçilik, kukla oyunculuğu, raks, akrobatlık, çalgısal sokak musikisi gibi halk eğlencelerinin çeşitli biçimleri tek bir etkinlik olarak görülür, çünkü sık sık aynı musikici birkaç rol alır.

Türk halklarının kukla tiyatrosu genellikle türkü, raks, taklit ve musikinın başka biçimleri ile birlikte yer alır. Türkiye'de kukla oyunu yok olan bir sanat biçimidir. Kukla tiyatrosu bazen resitasyon içerir ve baş kuklacıya yanıt veren bir yardımcı da bulunur. Türk kukla tiyatrosu, zeybek gibi halk oyunlarının taklidine yer verir. Türkiye, Türkmenistan ve Afganistan'da uzun saplı sazları çalanlar bazen kuklaları bileğe ya da parmağa bağlı iplerle kontrol ederler.

Bugün Türkler amplifikatörlü ve elektronik çalgılar gibi modern musiki öğelerini kolaylıkla benimserler. Örneğin, Kosova'daki Türk kültür derneklerinde geleneksel kanunun, amplifikatörlü bir sazın ve synthesizerın aynı topluluk içinde görülmesi sıradışı sayılmaz.

Kaynaklar:

- Akhmediiarov, Karshyga (1999). *Shynar; Kuiler zhinagy* (Almatı).
 ----- yay. haz. (2006). *Kazak muzykasy; Antologiya*, 5 cilt, (Almatı).
 Beliaev, Viktor Mikhailovich (1962). *Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR: Muzykal'nai kul'tura Kirgizii, Kazakhstana, Turkmenii, Tadzhikistana i Uzbekistana* (Moskova).
 Diushaliev, Kamchybek Shamenovich ve Ekaterina Sergeevna Luzanova (1999). *Kyrgyzskoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: uchebnoe posobie* (Bishkek).
 Elemanova, Saida Abdrakhimovna, Gul'zada N. Omarova, Saira Shakirovna Raiymbergenova ve Pernebek Shegebaevich Shegebaev (2006). *Kazakhskaiia muzykal'naia litera-*

* Avrupa'daki adıyla Yeniçeri bandosu.

** Trompet.

*** Avrupa'daki adıyla timpani.

**** Avrupa'da Jingling Johnny ya da Turkish crescent olarak bilinir.

- tura* (Astana).
- Mergaliev, Tmat, Burkit Sarsenbai ve Duisen Orynbai (2000). *Kazak kuilerinin tarikhy* (Almatı).
- Mukhambetova, Asii I. (2002). *Kazakhskii kiui (ocherki istorii, teorii i estetiki)* (Almatı).
- Picken, Laurence (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey* (Londra).
- Raiymbergenov, Abdulkhamit Iskakovich, ve Saira Amanova (1990). *Kui kainary: Golosa narodnykh muz* (Almatı).
- Slobin, Mark (1976). *Music in the Culture of Northern Afghanistan* (Tucson).
- (1969). *Kirgiz Instrumental Music* (New York).
- Tansuğ, Feza (2009). "A Bibliographic Survey of Kazakh and Kyrgyz Literature on Music" *Yearbook for Traditional Music* No. 41: 199-220 (Canberra).
- (2008). *Novyi vzgliad na muzyku tiurkskikh narodov Evrazii* (İstanbul).
- (2005). "Türk Ses Dünyasında Halk Musikilerinin Dağılımı ve Sınıflaması" *Folklor/Edebiyat* No. 42: 7-14 (Ankara).
- (2003a). "Vvedeniye v mir turkskikh zvukov" *Sosyal Bilimler Dergisi* No. 6 (Bişkek).
- (2003b). "Music of the Turkic World" *Birinci Uluslararası Türk Uygarlığı Kongresi Bildirileri içinde* (Bişkek).
- Tumanov, Ybyrai (1990). *Kuulor [Küğler]*. Boris Feferman, der. (Frunze).
- Vinogradov, Viktor Sergeevich (1952). *Toktogul Satylganov i kirgizskie akyny* (Moskova/Leningrad).
- (1958). *Kirgizskaia narodnaia muzyka* (Frunze).
- (1961). *Muzykal'noe nasledie Toktogula* (Moskova).
- Zataevich, Aleksandr Viktorovich (1971). *Kirgizskie instrumental'nye p'esy i napevy* (Moskova).
- (2002). *500 kazakhskikh pesen i kiuev* (Almatı).
- (2004). *1000 pesen kazakhskogo naroda* (Almatı).

111. Токтогулдун Арман - күү

Комуз

Спокойно и мирно $\text{♩} = 88$

Токтогул САТЫЛГАНОВ

The musical score is written for Kymyz (Комуз) and consists of eight staves of music. The tempo is marked 'Спокойно и мирно' (Calm and peaceful) with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pf, f). The piece features a mix of 2/4 and 3/4 time signatures. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a repeat sign. The third staff has a first ending bracket. The fourth staff has a second ending bracket. The fifth staff has a first ending bracket. The sixth staff has a first ending bracket. The seventh staff has a first ending bracket. The eighth staff has a first ending bracket.

Örnek 1: "Toktoguldun Arman Küü" Aleksandr Viktorovich Zataevich, *Kirgizskie instrumental'nye p'esy i napevy*, Moskova, 1971, s. 173.

Атырау

Екпінді, жылдам



Örnek 2: "Атырау" Karshyga Akhmediiarov, *Shynar; Kuiler zhinagy*, Almatı, 1999, s. 169.

ÖZET

TÜRK DÜNYASINDA ÇALGISAL MUSİKİ VE KÜĞLER

Türk halk ve geleneksel musikileri geniş bir coğrafyaya yayılmış çok çeşitli bölgesel türlerden oluşur. Bu makalede tanımlandığı biçimi ile Türk musiki kültürleri Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkiye ve Türkmenistan'daki çalgısal musiki geleneklerini (küğ) içerir. Bu altı Türk cumhuriyetine ek olarak, Afganistan, Çin, İran, Kosova ve Rusya gibi diğer ülkelerde yaşayan Türk halklarının çalgıları da ele alınmaktadır. Çokanlamlı bir terim olan 'küğ', Asya'nın her yerinde Türk dilleri konuşan halklarca 'çalgısal musiki', 'ırsal musiki', 'ezgi', 'tartım', 'türkü', 'besteleme', vb. gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Türk dünyasının musikibilim yazınında sıkça rastlanan bu terim, Kazakça ve Kırgızca'da çalgısal musiki anlamında kullanılır. Çoğunlukla doğaçlama bölümlere yer veren küğler genellikle tek bir çalgıyla yalın olarak seslendirilir. Geleneksel çalgıları da içeren bu makalede, aye-rofonlardan (üflelemeli çalgılar) balaban, boru, çifte, çifte düdük, çöğür, dilli tüydük, kaval, kuray, koşma, koşnay, mey, ney, sıbızgı, şur, tulum, tüydük, zurna; kordofonlardan (telli çalgılar) bağlama, dombıra, dutar, ıklıg, igil, ıh, ikili, kanun, kemençe, kıyak, kobız, komuz, saz; idiyo fonlardan ağız komuzu, ağız tamburası, çeng, çeng kobuz, çevgan, demir komuz, kobız, komus; membranofonlardan, daf, daire, davul, kös, nakkare, tablak; elektrofonlardan amplifikatörlü ve elektronik enstrümanlar ile synthesizer yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Çalgısal musiki, Küğler, Türk dünyası

ABSTRACT

INSTRUMENTAL MUSIC (KÜĞ) OF THE TURKIC WORLD

Turkic folk and traditional musics consist of a huge variety of regional genres spread over a vast geographical area. Turkic music cultures as defined in this paper comprise the instrumental musical traditions (*küğ*) in Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkey, Turkmenistan, and Uzbekistan. In addition to the instrumental musics of the six principal republics, the musical instruments of some other Turkic peoples living in Afghanistan, China, Iran, Kosova, and Russia are also discussed. A polysemic term, '*küğ*,' is used by the Turkic speaking peoples throughout Asia with such meanings as 'instrumental music,' 'vocal music,' 'tune,' 'meter,' 'epic singing,' 'composing music,' etc. In musicological literature of the Turkic world works on the *küğ* genre abound. Both Kazakh and Kyrgyz traditional music use the term *küğ* to refer to instrumental pieces commonly performed by a soloist and often contained improvised sections. Traditional musical instruments discussed in the article are aerophones (*balaban, boru, çifte, çifte düdük, çöğür, dilli tüydük, kaval, kuray, koşma, koşnay, mey, ney, sıbızgı, şur, tulum, tüydük, zurna*); chordophones (*bağlama, dombıra, dutar, ıklıg, igil, ıh, ikili, kanun, kemençe, kıyak, kobız, komuz, saz*); idiophones (*ağız komuzu, ağız tamburası, çeng, çeng kobuz, çevgan, demir komuz, kobız, komus*); membranophones (*daf, daire, davul, kös, nakkare, tablak*); and electrophones (synthesizer, amplified and electronic instruments).

Keywords: Instrumental music, *Küğler*, Turkic world

GILGAMIŞ DESTANI VE TİTANLARIN SAVAŞINDA KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Serdar Gürçay*

Giriş

Kahraman ve Canavar Kavramı

Kahraman ve canavar terimleri insanlık tarihi kadar eski kavramlardır. Bu kavramlar hem toplum hem de edebiyatta daima var olan birer unsurdur. En temel anlatımla, kahraman; özgür iradesiyle, tehlikeye atılan ve karşılıksız olarak iyilik yapan fedakâr bireydir. Canavar ise; zararlı veya korkutucu hayvanlara veya ürkütücü fantastik varlıklara verilen isimdir. Çevresine maddi veya manevi büyük zararlar veren kişiler de toplumca canavar sıfatı ile karşılanır. Kahraman ve canavar kavramları aynı zamanda birer arketiptir (Campbell, 2013: 49). Görsel olarak resmedilişleri çağdan çağa değişse de akıllardaki tanımı hep aynıdır.

Tarih boyunca kahraman olarak anılan bireyler var olmuştur. Bu bireyler kimsenin başaramadıklarını başarak, toplumların hayatına etki etmiş, diğer insanlara büyük faydalar sağlamış insanlardır. Bu kişiler toplumun dimağında yer edinirler. Halkın tarihinin ve kültürünün parçası haline gelirler. Türk tarihindeki Nene Hatun**, Kurtuluş Savaşı'nın yılmaz erleri başat örneklerdir. Diğer yandan, tarih içinde halka büyük zararlar veren

* Arş. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, El-mek: serdar-gurcay@aydin.edu.tr

** **Nene Hatun:** 1877 yılında (yani Osmanlıda, Rumi olarak 1293 yılında) “93 Harbi” olarak anılan Osmanlı-Rus savaşında, 3 aylık bebeği olduğu halde, 20 yaşında Erzurum'un savunmasında çarpişarak ve halkı da bir araya getirip sivil halde düşmanla savaşarak adını tarihe yazdıran Türk kadını (Nene Hatun, [2015]).

kötü bireyler daima mevcuttur ve onlarda asla unutulmazlar.

Kahraman ve canavar kelimeleri Türkçeye Farsçadan geçmiştir. Kahraman kelimesi Pers* mitolojisinden Şah Tahmasp'ın oğlunu tahttan deviren Kahtarasp'tan gelmektedir. Tespit edilen en eski Türkçe kaynak; Kaptan-ı Derya Seydi Ali Reis'in 1557 yılında yazdığı *Mirat-ül Memalik* eseridir (etimolojiturkce.com, [2016]).

Canavar ve kahraman kavramları toplumsal kültürleşme ile nesilden nesile aktarılmıştır. Bu onların çağlar geçtikçe daha da zenginleşmesini sağlamıştır. Bu zenginleşme süresince birçok arketipi de beraberinde getirmiştir. Kahramanın yanı sıra ona destek olan bir “bilge”; örneğin, Gılgamış'ın ölümsüzlük otunu ararken danıştığı aksakallı Ut-napiştım (Campbell, 2010: 117) ve “gizli bir yardımcı” sıfatlı karakterler gibi çok çeşitli arketipler bulunur; örneğin, Perseus'u her zaman gizlice gözeten Io (Campbell, 2010: 117) gibi.

Kahraman ve canavar hikâyelerde birbirini tamamlayan karakterlerdir. Biri olmadan, diğeri de olmaz. Canavar bir insan karakter de olabilir (Campbell, 2010: 26). Canavar kahramanın psikolojik gölgesi olma niteliği de taşır (Campbell, 2010: 273). Kahramanın üstesinden gelmek istediği amaç bir *erginlenme yolculuğu* ise; canavarlar da engelleyici olarak bu yolculuğun temel unsurlarındandır.

“Gölge, en uç dallarının, hayvan atalarımızın ülkesine uzandığı, dolayısıyla bilinçdışının bütün tarihsel görünümünü kapsayan, genellikle aşağı ve suçlu, gizli ve bastırılmış kişiliktir. Bugüne dek insan gölgesinin, bütün kötülüğün kaynağı olduğuna inanılmışsa da daha yakından incelendiğinde, insanın bilinçdışı yani gölge, yalnızca ahlaksal açıdan hoş görülme eğilimlerden oluşmaz; aynı zamanda normal içgüdüler, uygun tepki, gerçekçi görüşler, yaratıcı içtepidiler de söz konusudur” (Jung, 1997: 407).

Gölge bilinçdışı benliğin karanlık tarafıdır ve insanın bastırdığı, kişiliğin istenmeyen özelliklerini barındırır. Bu arketipin en yaygın türevi, kişiliğin ortaya çıkmamış karanlık yarısının tehlikeli tarafını temsil eden şeytandır. Edebiyatta bu arketipin tanınmış temsilcileri Shakespeare'in Othello'sundaki fictional character Iago'su**, Milton'un şeytani*** ve Goethe'nin Mefistofeles'idir****.

Hem toplumsal açıdan hem de edebî açıdan kahraman–canavar savaşları bir anlamda dilin, edebiyatın, yasanın ve uygarlığın vahşi içgüdülerle olan mücadelesinin sahnesidir (Heaney, [2016]).

Diğer yandan, rüyalarla da ilgilenen Jung'a göre düşlerdeki canavarlar bazen bizim bastırdığımız yönlerimizdir ve bunlar bazı zamanlar düşlerde açığa çıkar. Bilincimiz, bastırılan bir duygu veya düşünceyi sembolize etmek için kendine görsel bir motif seçer

* **Persler;** Anzan–Güney Elam civarında yerleşiktiler ve başkentleri Sus şehriydi. Arapçada “p” sesi olmadığından Araplarca “Pars/Pers” olarak değil, “Fars/Fers” olarak adlandırılmışlar ve sonrasında da genel olarak bu adla anılmışlardır. Günümüz İranlılarının ataları olarak kabul edilirler. Antik İran'da kurulan en önemli iki imparatorluk Ahamenişler ve Sasaniler, Persler tarafından kurulmuştur (Persler, [2015]).

** **Shakespeare'in Iago'su:** Othello adlı eserindeki başkarakter olan Othello'yu kıskanan kötü karakterli yaveridir.

*** John Milton'un 1667 yılında kaleme aldığı “Kayıp Cennet” (Paradise Lost) isimli epik şiiri.

**** **Mefistofeles:** Goethe'nin Faust adlı eserinde var olan kötü karakterdir.

ve o bastırduğumuz yön bir simge olarak bilinç dışımızda kurgulanır ve biz bunu düşlerde korkutucu varlıklar olarak görürüz. Yılan, ejderha ve çeşitli canavarlar bu görsel simgelere örnek olarak verilebilir (psikolik.com, [2016]).

“Mitoslarla arketipler arasındaki bağlantıyı kavramanın, bireyin ve insanlığın evrimine yönelik bir yol olduğu, Jung ve Campbell gibi otoritelerin yapıtlarında açık ve kesin bir şekilde belirtilmiştir” (Tecimer, 2005: 83).

Öte yandan İsmail Gezin’e göre, rüyalar ile antik mitolojiler birbirleri ile örtüşmektedir. Düşlerdeki benlik ile gölgenin mücadelesi mitlerde kahraman ve canavarların savaşı olarak beden bulmuştur. “Mitler ve rüyalar aynı sembolik dizgeye sahip olan, aynı kaynaktan türemiş ürünlerdir. Mitler toplumsal bilinçdışının dışavurumu iken, rüyalar kişisel/bireysel bilinçdışının dışavurumları olarak tanımlanırlar. Toplumsal bilinçdışı bireysel bilinçdışı ile iç içe geçmiştir. Mitlerin içeriğindeki her şey toplumsal alana aittir. Mitlerdeki kahramanların toplumu temsil ettiği söylenmelidir. Bu durumda buradaki rüyaların toplumsal olduklarını söyleyebilirim” (Gezin, 2009: 255).

1. Kahramanın Yolculuğu

Çalışmamızın ana konusu “*Gilgamiş Destanı*” ve “*Titanların Savaşı*”ndaki kahraman ve canavarların incelenmesi olduğundan “*Kahramanın Yolculuğu*” kavramı üzerinde de durmak gerekir. Hikâyelerde her kahraman bir serüvenin taşıyıcısı olması bakımından yazarın ürettiği bir varlıktır. Kahramanın yolculuğu illaki bir yerden bir yere gitmesi değildir, bu yolculuk onun “*kişiliğinin*” ve “*yaşadıklarının*” sürecidir; mesaj bu süreç üzerinden okura aktarılır.

1949’da Joseph Campbell tarafından üretilen bu kavramda kahramanın yolculuğunu; “*karakter arketipleri*” ve “*karakter çemberi*” kavramları üzerinden açıklayabiliriz (Campbell, 1949).

Önce bu kavramlar anlatıldıktan sonra, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde her iki eser bu kavramlar açısından incelenmiştir.

1.1. Karakter Arketipleri

Arketipler, bir öyküde yer alan karakterlerin üstlendiği işlev ya da rolü belirler. Sayıca fazla olmakla birlikte sık sık karşılaşılan arketiplere ve öncelikli işlevlerine genel bir bakış şöyle özetlenebilir (Tecimer, 2005: 109).

1.1.1. Arketipler ve İşlevleri

Kahraman: Hizmet ve fedakârlık yapan karakterdir.

Akıllı hocası: Kahramanın yol göstericidir. Onu teşvik eder, korku ve tasalarını azaltıcı öğütler verir, eğitimine yardım eder. Onu yolculuk için hazırlar. Çoğunlukla akıl hocaları bu yolculuğa daha önce çıkmış karakterlerdir.

Eşik bekçisi: Kahramanın adanmışlığını ve değerini sınanan, “özel dünya”nın girişini ve gizlerini koruyan bir karakter, kapı, geçit, gizli bir yol, hayvan veya doğa olayı.

Müjdecisi ya da haberci: Öykünün devamını sağlayan bir haber ya da bilgiyi kahra-

mana ulařtıran karakter, nesne, dűř ya da olay.

Biçim değiştiren: Kahramanın aklını karıştıran karakter, nesne, dűř ya da olay.

Gölge: Bilinç dıřında, reddedilen duygu, dűřünce ve özelliklerdir. Bunlar kötü de olabilir faydalı da. Ya da ehlileřtirilmesi gereken gizli bir özellikte olabilir.

Oyuncu ya da hileci: Sululuk yapan karakterlerdir. Kahramanın komik bir arkadařı olabilir. Ya da kahraman dűřmanları alt etmek için bu maskeyi edinebilir.

Bu arketipler karakterlerin bir nevi maskeleridir ve hikâye sırasında bir karakter birden çoğuna sahip olabilir. Karakterleri daha iyi anlamak için şunlara dikkat etmek gerekir:

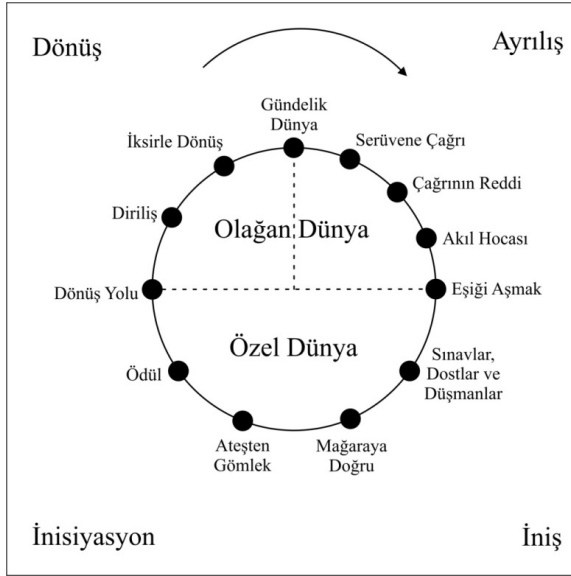
- Karakterin “yolculuktaki işlevi” nedir? (yani diğer karakterlerle birlikteyken, onları nasıl etkilemektedir)
- Karakterin kişisel amacı nedir?
- Amacına ulaşmak için karakter hangi eylemi gerçekteştirmelidir?

“Arketipler, bir öyküde yer alan karakterlerin üstlendikleri işlev ya da rolü belirler. Bu bakımdan arketipi, belirli bir sahnede karakterin giydiği maske olarak dűřünmek gerekir. Bir karakter, öykü süresince, öncelikle akıl hocası olarak işlev görüp, yolculuğın büyük bölümünde yalnızca bu maskeyi takabilir. Ancak, yaşam boyunca üstlendiğimiz sayısız role benzer biçimde ve hatta tek bir gün içinde birçok maske değiştirdiğimiz gibi, öyküde yer alan karakterler, arketip maskelerinden herhangi birini öykünün gereklerine uygun olarak değiştirme olanağına sahiptirler” (Voytilla, 1999).

1.2. Karakter Çemberi

Kahramanın yolculuğu ve hikâye paraleldir, birbirlerinden beslenirler. Bu yolculuk veya süreç 12 aşamada incelenebilir (Tecimer, 2005: 113). Tecimer’e göre bu çember, yolculuğun aşamalarını simgelemektedir; lâkin bizi yanılgıya sürükleyip; bunun fiziksel bir yolculuk olduğu kanısına kapılmamıza da neden olabilir. Kahramanın yolculuğunun fiziksel bir seyahat aşaması elbette olabilir ama aslında yolculuk manevidir. Kahramanın karşısına çıkan olaylara nasıl tepki verdiği, öğrendikleri, duyguları ve dűřünceleri; öykü ile paralel akar, kahramanın karakteri gelişirken bir yandan hikâyedeki (varsa) fiziksel yolculuk da ilerler.

“What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?” –Nedir karakter? Vaka’nın saptanmasıdır. Nedir Vaka? Karakterin çizimidir (James, 1884).



Resim 1: Karakter Çemberi (Tecimer, 2005: 132)

Karakter; hikâyeye, kişisel gelişimine ve fiziksel yolculuğa hayatının normal seyrettiği gündelik dünyadan serüvene çağırılışı ile başlar. Bu ayrılıştır. Sonra iniş aşaması gelir, ardından “inisiyasyon” yani karakterin olgunlaşması ve daha sonra macerayı tamamlayıp dönüş safhasına yönelmesinden ibarettir. Yolculuğun kısımları ve aşamaları şu şekilde tanımlanabilir.

1.2.1. Kısımlar ve Tanımları

a. Olağan Dünya: Gündelik dünya bu kısımdadır. Kahramana çağrı bu dünyada gelir ve akıl hocası da kahramanı burada bulur.

b. Özel Dünya: Kahraman eşiği aşarak olağan dünyayı terk eder. Asıl macera buradadır.

1. **Ayrılış:** Kahramanın olağan dünyayı terk etmesi.
2. **İniş:** Kahramanın özel dünyaya geçişi.
3. **İnisiyasyon:** Kahramanın erginlenmesi.
4. **Dönüş:** Amacına ulaşması ve olağan dünyanın düzenini geri getirmeyi başarması (Tecimer, 2005: 132–195).

1.2.2. Aşamalar

Gündelik Dünya: Kahramanın sıradan yaşamı, yuvası, ailesi, yurdu. Eğilimleri, beklentileri, sorunları ve kusurları. Bunlar “özel dünyaya” geçince farklılaşabilir. Gündelik dünya her zaman iyi olmayabilir ama kahramanın alışık olduğu ve yaşadığı dünyadır.

Her öyküde, gündelik dünyanın huzurunu bozan bir etmen vardır ve kahraman özel dünyaya geçerek, yolculuğa adım atarak bu soruna çözüm aramaya girişir (Tecimer, 2005: 132–195).

Serüvene Çağrı: Haberci arketipi tarafından kahramana sunulur. Kahramanın gündelik yaşamını bozarak öykünün akışını başlatır.

Çağrının Reddi: Çeşitli duygular nedeniyle kahramanın çağrıyla reddetmesi. Kahraman gündelik dünyayı tercih eder. Okurların ilgisini genellikle tehlikeli bir macera çeker. Çağrının reddi esnasında bu tehlikeler vurgulanabilir. Kahraman reddettikçe çağrı değişik şekillerde tekrarlanabilir ve kahramanın yaşamakta olduğu gündelik dünyanın düzeni daha çok bozulur ve en nihayetinde düzeni sağlamak için kahraman çağrıya kulak verir.

Akıl Hocası: Kahramana destek olan karakterlerdir. Diğer yandan bu bir harita, günlük, antik bir metin hatta anılar olabilir. Akıl hocası yaşlı bir kişi olarak ortaya çıktığında ise “yaşlılık” ile simgelenmek istenen yaşlılığın kendisi değil; “bilgi ve erdemdir”. Hikâyelerdeki tüm akıl hocalarının ortak özelliği, öykünün bir noktasında geriye çekilerek, kahramanın tam anlamıyla kahraman olmasına sebep olmasıdır.

Eşiği Aşmak: Gündelik dünyanın ardında, bilinmeyenler ve tehlikeler vardır. Sıradan insanlar gündelik dünyanın sınırları içinde kalmayı tercih ederler. İnançlar ve söylenceler, onları bilinmeyenden uzak tutmak için gerekli her şeyi bilinçlerine kazımıştır (Tecimer, 2005: 128). Kahramanın gündelik dünyadan çıkıp gündelik dünyayı tehdit eden sorunun çözümünü bulabilmesi için özel dünyaya adım atması gerekir. Bu eşik fiziksel olmak zorunda değildir, aksine *psikolojik* bir eşik olabilir. Eşik bekçisi ise karakterin özel dünyaya geçmesini engelleyen bir varlık ya da unsurdur. Bu bir karakter, canavar ya da sadece toplumsal öğretilerin dışına çıkmak istemeyen bir bilinç durumu olabilir. Karakter bunu çağrının kuvveti, akıl hocasının desteği ve amaca ulaşma azmi ile başarır. Bazense amacın kutsallığı uğruna kendini feda eder, buna örnek olarak sevilen birinin zarar görmesi olabilir. Eşiği aşmak, kahramanın sonunda yolculuğa kendini adadığını gösterir. Kahramanın eşiği aşması bir anlamda “ölüm ve yeniden diriliştir”. Kahraman eski hayatını geride bırakır ve eskisinden tamamen farklı yeni bir yaşama başlar. Bu aşama kahramanın yaşaması gereken önemli aşamalardan birisidir. Bazı hikâyelerde kahramanın eşiği geçmesini takiben kocaman bir canavar tarafından yutulduğu tasvir edilir. Joseph Campbell “*canavarın karnını*” ana rahmine benzetir. Yunus’u yutan balina buna güzel bir örnektir. Kahramanın yutulması şu anlama gelir; kahraman eşiği tam olarak kendi gücüyle aşmamıştır ve bu nedenle bilinci karmaşaya düşer. Girdiği yeni dünyayı özümlediğinde ise canavarın midesinden çıkar. Bilinci eski hayatının ölüp yeni hayatının başladığını kavrayıp, kabul edebilmiştir ve böylelikle kahraman amacına odaklanabilir (Tecimer, 2005: 132–195).

Sınavlar, Dostlar ve Düşmanlar: Eşiği aşıp, eski hayatını geride bırakan kahraman, artık sınavlar ve mücadelelerin içine girer. Bu uğurda gerçek dostlarını ve düşmanlarını daha iyi tanımaya başlar. Özel dünyayı enine boyuna öğrenmeye başlamıştır. Kahraman “ateşten gömleği” giymeden önce kendini hazırlamaya başlar. Eğer hâlâ yan yanalarsa,

akıl hocasından daha fazla bilgi edinir. Düşmanlar, kahramanın varlığından tam olarak emin olurlar ve bilinç olarak ona karşı gizli veya açık eylem ve saldırılara başlarlar. İlk başlarda zayıf görünen kahraman giderek güçlenir. Bu aşamayı atlattırsa, bedensel ve psikolojik olarak bir kahramanın kuvvetine erişecektir. Kahraman gizli yönlerini ortaya çıkaracaktır. Bu bir anlamda kendini tanıma, bilinçlenme, farklı koşullar altında kendini değerlendirme sürecidir. Kahraman olmak demek her zaman güç göstermek demek değildir, kimi zaman zihinsel olarak da zorlukları aşabilmektir. Bu aşamada, akıl hocasından öğrendiği bilgilerden, sahip olduğu gereçlerden ve yoldaşlarından destek alır. İlerleyen zamanlarda ise onları yitirebilir.

Mağaraya Doğru: Kahraman “ateşten gömleği” burada giyer. Tehlike giderek büyür. Burası bazen yer altı veya cehennem olarak da simgelenir.

Ateşten Gömlek: Bu aşama, tehlikenin en büyük olduğu an, kahramanın en büyük korkusu ile yüzleştiği andır. Gerçek ölüm kalım ile yüzleşir, başarısızlığın sınırlarında yürür. Kahraman bazen çok sevdiği birinin ölümüne şahit olur. Bu onun kişiliğini tekrar daha ileri bir aşamaya ilerletir ve onu kahraman yapan karakterine sıkı sıkıya bağlanır, onunla bir olur. Burada kahraman ya macerasını başarılı olarak tamamlayacaktır ya da kaybedecek ve gündelik dünyanın düzeni tamamen tehlikeye girecektir. Kahraman burada gölge-düşmanı ile yüzleşir. Kahraman burada “ölüm” ile karşı karşıya kalır. Görevin başarısızlığa uğraması, bir ilişkinin sona ermesi, hocaların ya da sevgilinin yitirilmesi, en büyük korkuyla yüz yüze kalınması; hep “ölüm” ile simgelenir. Yer altına iniş kahramanın yaşamının en derin noktasıdır; onda derin psikolojik ve fiziksel izler bırakır. Kahraman başarılı olursa kendisini çok daha iyi tanımış bulunacak ve daha da olgunlaşmış olacaktır.

Ödül: Kahraman yeraltında karşılaştığı en büyük tehlikeyi atlatabilirse, başarılı olmuş olur. Bu bazen en büyük korkuyu yenmektir, iç huzuru kazanmak, sevgiliye kavuşmak, bazense en büyük düşmanı yenmek, bir nesneyi ele geçirmek ya da en büyük sorunun çözümünü bulmaktır.

Dönüş Yolu: Kahraman, yolculuğunu tamamlamak için “gündelik dünyaya” eğer geri dönmesi gerekiyorsa dönmelidir.

Diriliş: Bu aşama, kahramanın “gündelik dünyaya” geri dönebildiğini kanıtlar.

İksirle Dönüş: Zorlu mücadeleleri atlatan kahraman “gündelik dünyanın” düzenini bozan etkiyi ortadan kaldırmıştır ya da kaldırarak olan nesne ya da şeyi beraberinde getirmiştir. Karakter artık gerçek bir kahraman olmuştur. Karakter artık bir eşiği geçmesi gerektiğinde korkmaması gerektiğini kavramıştır (Tecimer, 2005: 132–195).

2. Gılgamış Destanı

Epik şiir türünde, Mezopotamya bölgesindeki Sümer toplumunun mitolojik bir destanıdır. Bilinen ilk yazılı edebiyat eserlerindendir. Aynı zamanda bilinen ilk yazılı epik şiirdir. Yazımı MÖ 2100'lara dayanmaktadır (Epic of Gilgamesh, [2016]). 12 kil tablet

üzerine Akad çivi yazısı ise yazılmıştır. Çalışmada İsmail Gezgin'in 2009 basımlı “*Gılgamış – Kültürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı*” isimli eserinde kullandığı Gılgamış Efsanesi varyantı esas alınmıştır.

2.1. Hikâye

Gılgamış, Sümerlerin Uruk şehrinin kralıdır. Güçlü olsa da, halkına sıkıntı veren bir kralken, halkının tanrılara yalvarışı sonucu gönderilen Enkidu sayesinde dostluğu öğrenmiş, ona önce yenilmiş, sonra dostu olmuş, onunla türlü maceralara çıkmış ve Enkidu'ya olan sevgisi doğrultusunda farklı bir insan oluvermiştir.

Enkidu ormanda yaşayan vahşi bir insanken, Gılgamış ile yüzleşmek için şehre gitmesiyle zamanla şehirli bir insana dönüşmüştür. Gılgamış ise son derece maceraperest ve gücünü sınama arzusu içinde bir yapıdadır.

Günlerden bir gün, gücünü sınamak adına, Gılgamış Enkidu ile birlikte, dev Humbaba'ya, (Sedir ormanının koruyucusuna) meydan okumaya gider. Humbaba korkunç sesi ile bile insanı öldürebilen bir varlıktır. Enkidu, Humbaba'nın sesi ile telaştan dona kalır. Gılgamış ise devi öldürür. Bunun üzerine aşk tanrıçası İştâr, Gılgamış'a âşık olur ve onunla evlenmek ister. Gılgamış ise İştâr'ı (herkesle, hatta hayvanlarla bile ilişkiye girmesinden dolayı) beğenmemektedir ve onu reddeder. Bunun üzerine tanrıçanın onuru kırılır ve intikam için Göklerin Boğasını üzerine yollar. Gılgamış, Enkidu'nun da yardımıyla boğayı yener ama gene intikam amacıyla Enkidu, tanrılar tarafından lanetlenir ve öleceğini rüyasında görür.

Enkidu zaman içinde hastalanıp ölür. Bunun üzüntüsüne dayanamayan Gılgamış bir süre kendini kaybeder ve Enkidu'nun varlığını yaşatmak için onun bir zamanlar olduğu gibi görünmek adına hayvan postu giyer ve ormanda yaşar. Ardından ölümsüzlüğün ardına düşer. Bilge Utnapiştım'ın yardımıyla “ölümsüzlük otu”nu bulur. Ama uyurken bir yılan, otu çalar. İşte bu yüzden “yılanların her yıl deri değiştirdikleri rivayettendir. Bu durum değişikliği yenilenmenin, yeniden doğuşun ve sonsuzluğun simgesidir” (Tokay, 2015: 34). Rüzgâr tanrısı Enlil'in öğüdü sayesinde; gerçek ölümsüzlüğün iyi işler yaparak yaşayanların akıllarında iyi bir kişi olarak hatırlanmak olduğunu öğrenir.

2.2. Gılgamış Destanı'nın Analizi

2.2.1. Arketipler

Arketipler ve Hikâyedeki Karakter:

Kahraman: Gılgamış, Enkidu.

Akıl hocası: Gılgamış için; annesi ve Enkidu, daha sonra ölümsüz bilge Utnapiştım. Enkidu için ise; hayat kadını Şamhat ve Gılgamış.

Eşik bekçisi: Humbaba.

Müjdecî ya da haberci: Gılgamış'ın Enkidu'yu gördüğü rüya.

Biçim değiştiren: Enkidu'nun vefatı.

Gölge: Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı (daha sonra gölge olmaktan çıkıp Gılgamış'ın gerçek dünyada peşinden koştuğu yegâne amacı haline geliyor)

Oyuncu ya da hileci: Enkidu için ilk başlarda Gılgamış'ın kendisi.

2.2.2. Karakter Çemberi

Aşamalar:

Gündelik Dünya: Krallığına hüküm sürmesi ve halkına zulüm etmesi.

Serüvene Çağrı: Düşünde Enkidu'yu görmesi.

Çağrının Reddi: Gılgamış reddetmemiştir.

Akl Hocası: Önce annesi sonra Enkidu. Ardından, rüzgar tanrısı Enlil.

Eşiği Aşmak: Humbaba'yı yenmesi.

Sınarlar, Dostlar ve Düşmanlar: Humbaba'yı yenerek gücünü kanıtlaması. Tanrı-ça İştar'ı reddetmesi ise düşmanlığını kazanması.

Mağaraya Doğru: Göklerin Boğa'sı ile dövüşüp, Enkidu'nun da desteği ile onu yenmeleri.

Ateşten Gömlek: Enkidu'nun vefatı ve ölümsüzlük otunu aramaya koyulup bulması ama uyuyakalması. Uyandığında otun bir yılan tarafından yenilmiş olması.

Ödül: Tanrı Enlil'in tavsiyeleriyle, insanın ardında ancak büyük bir isim bırakarak ölümsüzlüğe ulaşabileceğini kabul etmek zorunda kalır.

Dönüş Yolu: Gılgamış'ı geri dönmek için engelleyen bir husus bulunmamaktadır.

Diriliş: Halkına zulüm eden o eski hayatına geri dönmeyecektir.

İksirle Dönüş: Ölümsüzlüğün ancak büyük bir isim bırakmak olduğunu bilerek yaşamına devam etmiştir.

2.2.2. Kahramanlar

2.2.2.1. Gılgamış

Gücü, hırsı ve ihtirası temsil etmektedir. Tutkuya dayalı, meydan okuyucu sevgi; şehirli insanın ilkel insana dönüşümü, hayata meydan okuyuş söz konusudur.

Gılgamış'ın erginlenmesini esasen Enkidu ile olan arkadaşlığının başlangıcı meydana getirir diyebiliriz. Enkidu hakkında gördüğü rüya ve onunla tanışmak için duyduğu heyecan, onu evine götürmesi, onunla maceralara çıkması ve en nihayetinde ele avuca sığmayan şımarık bir kraldan gerçek bir kahramana dönüşmesini sağlar. Enkidu'nun vefatıyla ise; derin psikolojik bunalımlara girer; ama maceracı karakteri hep var olur.

2.2.2.2. Enkidu

Enkidu, insan ve hayvanların yaşamlarındaki ilkel benzerlikler, primitive insanın şehirli insana dönüşümü ve sadakate dayalı saf sevgiyi temsil eder.

Enkidu'nun erginleşmesi Gılgamış'ın yolladığı kadın ile birlikte olması ve ardından Gılgamış ile tanışması ile başlar. Gitgide şehirli bir insana dönüşür ve hayvansı davranışlarını terk eder. En nihayetinde Gılgamış'ın en yakını ve macera ortağı olur.

Anlatının içeriğinden yola çıkan bir sav ise; “birey topluma uyarken kendi özünü ister istemez yitirmeye başlayabileceğidir.” Özü kötü özellikler içeriyorsa, yitirilmesi faydalıdır. Özü zararsız, kişiye özel ise; toplumla uyuşmak adına özünü yitiriyorsa bu olumsuz sonuçlar ortaya çıkarabilir. Enkidu, hayvanlarla bir arada sürdürdüğü vahşi yaşamını terk edip şehirli oldukça aslında kendisinden bir parçayı da yitirir. Enkidu, zaten özünde iyi bir insandır, sadece farklıdır ve doğal hayatla iç içe yaşar. Bu farklılığı yani özünü yitirmesi onun savaşıllığını da etkiler ve o korkusuz, atılgan kişi, yer yer dövüşler sırasında içini korku kaplayabilen bir kişiye dönüşür. Gılgamış'ta ise böyle bir durum yoktur, o hep öz benliğini korur. Bu nedenle içindeki güç hiç sönmez. Lâkin şımarık ve topluma zararlı biridir; bu özelliklerini Enkidu ile çıktığı maceralarda terk eder; fakat bu durum onu güçsüz kılar. Çünkü özü aslında güçlü olmak, gücünü kanıtlamaktır. Bu sebeple halkına zulüm etmeyi bırakması onu güçsüzleştirmez, bunu farklı bir yöne çevirerek canavarlarla mücadeleye dönüştürür.

2.2.3. Canavarlar

2.2.3.1. Humbaba ve Göklerin Boğası

Mitolojilerdeki canavarlar genellikle insanlığın sıklıkla mücadele ettiği açlık, hastalık, ölüm, doğal afetler ve savaşların edebî yansımalarıdır.

Örneğin; Humbaba sedir ormanının koruyucusu ise temsil ettiği olgu, yerleşik hayata geçmiş insanların yaban hayat karşısındaki mücadeleleri, bir bakıma gölgeleridir diyebiliriz.

Bir diğer canavar olan Göklerin Boğası “gücü, boynuzları ve gürlemesiyle öne çıkan varlıklardan biridir. Baskın yönleriyle öne çıkan boğaya kutsallık atfedilir. Yerle göğün birleşmesi, tarlaların göklerin yağmuruyla verimli hale gelmesi ileride ortaya çıkacak mitolojilerin örneğin gök tanrısı Zeus'la toprak tanrıçası Demeter'in evliliği ya da Babil'deki bahar bayramlarının temelinde boğa kültü vardır. Boğanın hilale benzeyen boynuzları da ayla eşleştirilir. Mit dünyasında tanrısal güç, bereket, yeniden doğum, yenilenme ve ruhsal güç boğanın boynuzları arasındaki dünyadadır” (Koçak, 2016: 174).

Göklerin Boğası hem karada yaşayan insanların hem de gemicilerin derdi olan şiddetli fırtınaları temsil edebilir. Bir gök canavarını yenmek aslında “fırtınadan sağ çıkmış olmanın efsaneleşmiş halidir” şeklinde yorumlanabilir.

2.2.4. Tanrıça İştär

Tanrıça İştär, Venüs gezegenini* temsil eder. Bereket, aşk, savaş ve cinsellik tanrıça-

* Venüs, Güneşe ikinci, dünyaya ise en yakın gezegendir, Venüs Güneş'e göre dünyanın ilerisinde Mars ise dünyanın gerisindedir. Venüs dünyaya, sanılan aksine mesafe olarak Mars'tan daha yakındır. Gezegenin bir diğer adı ise

sıdır. Venüs, antik Yunan’da ise Afrodite tarafından temsil edilir. Venüs, Güneş ve Ay’dan sonra dünyadan görülen “en parlak” gök cisimidir. Bu sebeple antik çağlarda insanların dikkatini çekmiş ve aşk gibi tutkulu ve enerji yüklü kavramlar ile özdeşleştirilmiş olabilir savı türetilir (İştar, [2015]).

Yaşam; yemek, müttefik, mutluluk ve hayat sunarken; açlık, düşman, dert ve ölüm de veren karmaşık bir yapıya sahiptir. Tarih boyunca, insanlar dünyaya, doğa olaylarına ve yaşama bir anlam getirmeye çabalamışlardır. Doğa inanışlarından politeizme geçişle birlikte yaşamın içerdiği unsurlar doğaüstü varlıklara bağlanmıştır. Mitolojide titanlar, tanrılar, tanrıçalar, devler, periler ve diğer mistik varlıklar yaşamı ve yaşamın içerisindeki kavramları temsil etmekteydiler. Yeri gelince cömert, yeri gelince zorlayıcıydılar ve kendi aralarında da mücadele içindeydiler. Bu özellikleri yaşamın parçalayıcı, ayrıştırıcı ve bütünleştirici yapısı ile uyumaktadır. Mitolojik olaylar ve varlıklar; hayata ait kavramlar hakkındaki yorumlamaların bin yıllar boyunca geçirdiği edebî yansımalar olabilir (Armstrong, 2005: 17-18).

“En erken mitolojiler, insanlara elle tutulur dünyaya bakarak başka bir şey temsil eder gibi görünen gerçekliği öğretmişlerdi. O çağlarda kutsal olanla olmayan arasında hiçbir fark yok gibiydi. Bu ilk insanlar bir taş baktıklarında cansız, nitelsiz bir kaya parçası görmezlerdi. Gücü, kalıcılığı, dayanıklılığı ve insanın incinebilir durumundan epey farklı mutlak bir varlığı temsil ederdi taş. Onu kutsallaştıran bu özelliği idi. Ayrıca, kendini yenileme yeteneğine sahip olan ağaçlar ve ölümlü insanlarda olmayan mucizevi yeniden yenilenmeyi ortaya koyardı. Ayın küçülmesiyle büyümesini seyrederken insanlar ise; kutsal güçlerin yeniden dirilişine, katı ve acımasız, bağışlayıcı ve ürkütücü olduğu kadar avutucu da olan bir yasanın varlığına tanık olurlardı” (Armstrong, 2005: 17-18).

3. Titanların Savaşı Filmi

Teknoloji ve kitle iletişim araçları halk bilgisinin, mitolojinin azalıp yok olmasına sebep görünse de aslında halk bilgisinin nakledilme hızını arttırarak ve farklı duyu organlarını da işin içine katarak bilgiyi kalıcı kılmakta, evrensel hitap etme süresini kısaltmaktadır (Dundes, 2006: 32). Gelenek ve yeniliğin kesiştiği bu çok yönlü perspektif göz önünde bulundurularak, bu çalışmanın tamamlayıcı ögesi olarak Gılgamış destanı ile Titanların Savaşı filmi kıyaslanmıştır.

Perseus efsanesi dünyanın başka birçok folklorlarında bulunan masal motifleriyle süslüdür (Erhat, 1996: 433).

“Titanların Savaşı” filmi MÖ 700'lere uzanan Perseus efsanesini konu almaktadır (Perseus and Medusa, [2016]). Perseus antik Yunan mitolojisinin en önemli kahramanlarından kabul edilir (Kerenyi, 1959: 75). Film ilk kez 1981 yılında İngiliz yönetmen Desmond Davis tarafından çekilmiş ve sinema tarihi içerisinde kendine yer edinmiştir. 2010 yılında ise Fransız yönetmen Louis Leterrier tarafından ikinci kez sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamanın senaristleri Travis Beacham, Phil Hay ve Matt Manfredi'dir. Perseus'u Sam Worthington, Io'yu Gemma Arterton, Prenses Andromeda'yı Alexa Davalos, Zeus'u

bazen Güneş doğmadan önce görüldüğü için Sabah Yıldızı ya da Çoban Yıldızıdır (Venüs, [2015]).

Liam Neeson, Hades'i Ralph Fiennes ve Medusa'yı ise Natalia Vodianova canlandırmıştır. Yapım şirketleri ise Legendary Pictures, The Zanuck Company ve Thunder Road Pictures iken dağıtım şirketi Warner Bros Pictures'tır.

3.1. Hikâye

Tanrılar, ebeveynleri olan Titanları devirir ve dünyaya hükmederler. Zeus tanrıların kralı olarak gökleri, kardeşi Poseidon denizleri, diğer kardeşi Hades ise yer altı dünyasını yönetmektedir. Zeus ve diğer tanrılar Hades'i yer altı dünyasına terk etmiş ve dışlamışlardır. Zamanla insanlar tanrıların zalimliklerine başkaldırırlar. Başkaldıran krallardan birine ceza olarak tanrı Zeus, kralın karısı ile kralın kılığında birlikte olur. Bunu öğrenen kral, karısını ve doğan bebeği bir sandığın içinde uçurumdan denize atar. Kadın ölür ama oğlu yaşar.

Sandık denizin ortasında bir balıkçı tarafından bulunur. Balıkçı ve karısı bebeği evlat edinir ve kendi öz oğulları gibi severler. Yıllar sonra tanrılara isyan eden insanlar Zeus'un bir limandaki dev heykellerinden birini yıkarlar. Zeus'un düzenbazlığı ile bilinen kardeşi Hades ise bunu yer altı dünyasından fark edip o insanları öldürür. İnsanların tanrılara isyanını Zeus ile barışmak için bir fırsat olarak kullanır. Hades heykeli yıkan askerleri öldürdüğü sırada, denizde balık tutan Perseus ve ailesinin gemisi Hades'in bir alev topu ile darbe alıp batar, üvey ailesi boğularak ölür. Bunun üzerine Perseus tanrılardan intikam almak ister. Hades gittikten sonra sağ kalan askerler Perseus'u bulup şehirlerine götürürler.

Hades Zeus'tan insanları yola getirebileceğini ve bunun için izin vermesini ister. Kardeşini ikna eder, Zeus'un heykelini yıkan ordunun geldiği şehir olan Argos'u basar, tüm halkı yok etmekle tehdit eder; ancak kralının kızı Andromeda'yı kurban ederlerse ve tanrılara tekrar boyun eğderlerse bağışlanacaklarını söyler. Andromeda halkı için bunu kabul eder ama babası izin vermez. Hades insanları birbirine düşürmek için Perseus'un, Zeus'un oğlu olduğunu açıklar. İnsanlar Perseus'u hapsederler. Perseus'u ömrü boyunca gizlice takip eden Io, insanları ikna eder ve insanlar Perseus'u affeder. Karşı karşıya oldukları sorunlara bir çözüm bulmak için kralın askerlerinden bir grup, Io ve Perseus tehlikeli bir serüvene çıkarlar. Yolculuklarında onlara dost cinler de katılır.

Bu serüven sırasında Perseus ve yol arkadaşları türlü canavarlarla savaşır. İnsanların sevgisi ve tapınması gökteki Olimposlu tanrıları beslerken, korku yer altındaki Hades'i beslemektedir. Olimposlu tanrılar önceleri bunu fark edemez. İlerleyen sürede Hades'in kıskırtmasıyla tanrılar Argos şehrini yok etmemesi için dev deniz canavarı Kraken'i uyarıdırırlar. Hikâyenin ileriki safhalarında göksel tanrıların gücü azalırken, yer altı tanrısı Hades'in gücü Kraken'in gelişini öğrenen insanların korkusundan beslenerek artar. Zeus ve diğer tanrılar güçsüz kalırlar. Zeus elinde kalan imkânla, Hades'i ve Argoslu insanları kurtarmak konusunda oğluna yardımcı olması için uçan at Pegasus'u ve sihirli bir kılıç gönderir.

Maceranın ilerleyen safhasında, Perseus ve sağ kalan arkadaşları bakanı taşa çeviren yarı-yılan, yarı-kadın Medusa isimli canavarla karşılaşır. Yolculuk sırasında yol arkadaşla-

rının bir kısmı ölmüştür, kalanı ise Medusa tarafından öldürülür. Perseus Medusa'nın yer altı mağarasında, tek başına ateşten gömleği giyer. Medusa'ya bakmadan onunla çarpışır. En nihayetinde kalkanındaki yansıması yardımıyla Medusa'nın başını bakmadan kesmeyi başarır. Bu mitoloji tarihindeki önemli olaylardan biridir. Kraken'in yaklaştığını öğrenen Argos'lu bazı fanatikler Andromeda'yı ele geçirip dev canavarın geleceği yönde kurban etmeye hazırlarlar. Perseus uçan atıyla son anda yetişip, Medusa'nın kesik başını kullanarak Kraken'i taşa çevirerek ölmesini sağlar. Şehir halkının korkusu ortadan kalkar ve Hades gücünü yitirir. Zeus, oğlu Perseus'a teşekkür etmek için onu tanrı olmaya ve Olympos'ta ölümsüz olarak yaşamaya davet eder; fakat oğlu insan olmayı seçer ve halkıyla birlikte kalır (Titanların Savaşı, 2010).

3.2. Titanların Savaşı'nın Analizi

3.2.1. Arketipler

Arketipler ve Hikâyedeki Karakter:

Kahraman: Perseus.

Akıl hocası: Öncelikli olarak Balıkçı babası ve Io. Ayrıca, Hades'i yenebilmesi için ona Pegasus'u ve sihirli bir kılıç veren Zeus. Savaşçı kişiliğini ortaya çıkarması için onu teşvik eden Argos'lu muhafızların komutanı Draco.

Eşik bekçisi: Hades.

Müşdeci ya da haberci: Ailesinin boğulması. Hades'in Argos'ta Perseus'a herkesin önünde, "sen Zeus'un oğullarındansın" demesi. Io'nun Perseus'u hapishanede ikna etme çabası ve onu hapisten çıkarışı.

Biçim değiştiren: Hikâye boyunca Perseus'un aklını karıştırıp onu yanlış yola sürükleyen bir olgu olmadı.

Gölge: Savaşçı olduğunu reddetmesi.

Oyuncu ya da hileci: Yolculuk sırasında Perseus'a sululuk yapan bir karakter olmadı.

3.2.2. Karakter Çemberi

Aşamalar:

Gündelik Dünya: Ailesi ile birlikte balıkçılık yapması.

Serüvene Çağrı: Babasının yakınmaları.

Çağrının Reddi: Sıradan bir balıkçı olduğunun kabulü.

Akıl Hocası: Io, Zeus ve Argos'lu muhafızların komutanı Draco.

Eşiği Aşmak: Hades'e koşarak saldırışı.

Sınavlar, Dostlar ve Düşmanlar: Andromeda, Io, Argos'lu asker, Cinler dostları. Zeus ve Pegasus kendisine yardım edenler. Annesinin canavarlaşmış kocası ve çeşitli yaratıklar düşmanlarıdır. Kendisinden daha büyük yaratıklarla dövüşmesi karşılaştığı sınavlardır.

Mağaraya Doğru: Medusanın yer altı inine girmesi.

Ateşten Gömlek: Yolculuk boyunca sağ kalan son yoldaşlarının da Medusa tarafından taşla çevrilmesi. Medusa ile karşılaşması ve ona bakmadan başını kesmesi.

Ödül: Medusa'nın başı.

Dönüş Yolu: Pegasus ile Argos şehrine hızlıca geri dönebilmesi.

Diriliş: Perseus artık bir kahramandır; ama tekrar halktan biri de olabilmektedir.

İksirle Dönüş: Medusa'nın bakanı taşla çeviren kesik başını kullanarak Kraken'i öldürüp Andromeda'yı ve şehri kurtarması hadisesidir. Artık kim olduğunu ve neler yapabildiğini bilmektedir; ama yine de kibirli davranıp kendisine teklif edilen tanrıların yanında yer almayı reddetmiş halktan biri olmayı seçerek karakterinin tamamen olgunlaştığını göstermiştir.

3.2.2. Kahramanlar

3.2.2.1. Perseus

Antik Yunan mitolojisinde bilinen “ilk” kahramandır. Antik Yunancadaki “pertho” (περθω) yani “yok etmek” kelimesinden geldiği düşünülmektedir (Perseus [2016]). Perseus önüne çıkan engelleri bertaraf etmekte, canavarları yenmekte, hem de tanrıların zalimliklerine başkaldırmaktadır. Maddi bir çıkar gütmenden sorunların üzerine gitmektedir. Ayrıca, yetimdir ve babasız bir bebek olarak bulunmuştur. Bu özelliği babasız doğum temasının ve su üzerindeki bir sandıkta bulunan bebek temasının gösterenidir. Bu efsaneden yüzyıllar sonra ortaya çıkan Musa Peygamber'in hikâyesi bazı yönleriyle bu efsane ile benzer. Su, yaratılışı, ayrışmayı ve birleşmeyi sembolize eder. Bu bağlamda Perseus'un bir balıkçı tarafından suda bulunması ve Gılgamış'ın ölümsüzlük otunu gölün içerisinde bulması suya atfedilen sembolik özelliklerle bütünleşir.

Çoğu mitolojik kahramanlar gibi Perseus karakteri de insanların zorluklarla mücadelesini temsil etmektedir. Bu tip efsanelerde ciddi hatalar yapan benzer karakterlere nazaran Perseus hem cesurdur hem de dikkatlidir. Büyük acılar çektiği için intikam hırsıyla dolu ve bitmeyen bir azme sahiptir; lakin erdemsizce davranışlardan da kaçınmaktadır.

3.2.2.1.1. Yardımcıları

Yarı-tanrı Io, Argoslu askerler ve Cinler. İkileme düştüğü için babası tanrı Zeus da Perseus'a yardım etmektedir. Ona uçan at Pegasus'u ve sihirli bir kılıç yollar. Io ise Perseus'u bebekliğinden beri gözetmektedir, onun bir kahraman olacağını ümit ederek büyümesini uzaktan izlemiştir ve Argos'ta yarı-tanrı olduğu öğrenilip hapisaneyeye düştüğünde askerleri ikna edip onu hapisten çıkarttırmıştır. Argoslu askerler de bundan sonra Perseus ile yolculuğa çıkmış ve birlikte savaşmışlardır. Maceranın ilerleyen bölümlerinde onlara Cinler de yardım etmiştir.

3.2.2.1.2. Engelleyicileri

Yer altı dünyasının tanrısı Hades en büyük engelleyicidir. Amacı Zeus'u devirmek

olan Hades önceleri Zeus'un gözüne girmek için Perseus ve Argos halkını tanrılara boyun eğmeleri için tehdit eder. Hikâyenin ilerleyen safhalarında ise Zeus Hades'in gerçek niyetini öğrendikten sonra, Hades bu sefer kendisine ve planına zarar vermek isteyen Perseus'u ve yoldaşlarını kişisel olarak durdurmayı amaçlamıştır. Perseus'un üzerine annesinin babası Acrisius'u yollar. Acrisius'u canavarlaştırmıştır. Ayrıca, Perseus ve askerlerin önüne dev akrepler ve en nihayetinde Medusa çıkacaktır.

3.2.2.1.3. Kahramanın Erginlenme Safhaları

Perseus, balıkçı tarafından bulunup yetiştirilirken; aile ve insan sevgisi görerek büyür. Ekmeğini alın teriyle kazanmayı öğrenir. Ailesi ona asla üvey evlat muamelesi göstermediği için yeni doğan kardeşini kıskanmayı değil; aksine onu korumayı öğrenir. Balıkçı babasının ona "*sen de bizim evladımızsın*" demesi kişiliğinin hem dönüm hem de erginlenme noktalarından biridir. Bir diğer dönemeç ise ailesinin Perseus'un gözlerinin önünde boğularak ölmesidir. Bu vakıa onu tamamen intikamcı bir insana dönüştürür; ama çocukken sahip olduğu ahlaki değerleri yitirmez. Yarı-tanrı Io'nun ise onu hep gözetmesi ve yeri gelince ona yol göstermesi de Perseus'un ileri yaşlarında da olsa erginlenmesinde bir etken olur. En nihayetinde Argoslu askerler ve Cinler ile beraber çıkılan maceralar Perseus'un kişiliğinin tamamen yoğrulmasına vesile olur. Zeus ona teşekkür etmeye geldiğinde artık tamamen kişiliği oluşur. Prensipleri belirlenir. Perseus artık bir tanrı değil; bir insan olmayı istemektedir.

3.2.3. Canavarlar

3.2.3.1. Hades

Hades, ölümler diyarı ve aynı zamanda bir hapisane olan yer altı dünyasının tanrısıdır. İsmi "görünmeyen" anlamından türemiştir (Hades, [2016]). Dünyanın yer altı kısmı, sıradan insanlarca yer üzerinden görünmemektedir, ayrıca kötülük kavramı "sinsilikle" özdeş olduğundan gizli kötülükler genelde açıkça görülmezler. Hades, mitolojide yer altını temsil ettiğinden ve hikâyelerde yer yer sinsi kötülöklere sebep olduğundan bu isim manidardır.

Hades yeraltı dünyasının efendisi olmaktan mutsuzdur ve kardeşi Zeus'u kandırıp devirmek istemektedir. Son derece hilebaz ve acımasızdır. Namıyla özdeş davranışları ve ismiyle uyumlu gizli planları vardır. Bu sebeple, her ne kadar insanımsı bir görünümde de olsa da davranışları canavarcadır. Ayrıca, istediği zaman vahşi ve korkutucu yaratıkların kılığına da girebilmektedir.

3.2.3.2. Acrisius

Zeus'a başkaldıran bir kralken, ceza olarak karısı Zeus tarafından hamile bırakılır ve Perseus doğar. Kral deliye döner ve karısını ve bebeği bir sandığa koyup, uçurumdan denize atar. Yıllar sonra Hades, Acrisius'u bulur ve onu görünüşünü canavarlaştı- rıp Perseus'un üzerine gönderir. Nefret hırsıyla Acrisius bunu hemen kabul eder. Fakat

en nihayetinde Perseus’a yenilir. Ölerken Perseus’a tanrıların oyunlarına gelmemesini öğütler.

3.2.3.2. Medusa

Medusa eskiden güzel bir kızdır. Zekâ ve sanat tanrıçası Athena’nın tapınaklarından birinde yaşar. Bir gün Athena’nın kocası deniz tanrısı Poseidon tarafından ırzına geçilir. Athena ise hıncını Medusa’dan çıkarıp onu bir canavara dönüştürdü (Medusa, [2016]).

Antik Yunan mitolojisinde ve popüler **kültürde** oldukça bilinen bir varlıktır. Medusa yer altı mağaralarında yaşar. Belinden aşağısı dev bir yılan, üst **kısmı kadın, saçları ise onlarca küçük yılandan oluşur. İsmi** kelime anlamı antik Yunancada “planlamak” ve “bir yolunu bulmak” anlamlarına gelen “medomai”den (μεδομαι) türemiştir (Medusa, [2016]). **Yılanlar sinsi varlıklar olarak bilinirler. Ayrıca,** efsanede Medusa mağarasına gelenleri kurnazlıklarıyla gafil avlayıp taşla çevirmektedir. Savaşırken, gerçek bir yılan gibi gizlenen, kıvrak hareketlerle düşmanın saldırılarından kaçınan ve hızlı geri saldırılar yapabilen bir varlıktır.

Eski çağlarda Medusa kafası işlenmiş “Gorgoneion” isimli taşlar koruyucu tılsım olarak kabul edilirdi. Nasıl ki Perseus Kraken’i Medusa’nın kesik başını kullanarak öldürmüştü, Medusa başı şeklinde oyulmuş taşlar evlerin kapılarının üzerine yerleştirilirdi böylece kötü insanların içeriye giremeyeceğine inanılırdı. İstanbulda Yerebatan Sarnıcı’nda da iki adet büyük Medusa kafalı sütunlar bulunmaktadır. Medusa’nın mitolojideki in’i de Yerebatan Sarnıcı’na benzer bir yer olduğundan bunu o hikâyeye atıf yapmak için tasarlamış olabilirler. Sütunlarda kullanılan kafalar Roma’dan getirilmiştir. Medusa’nın lanetini kırmak için ise kafalar kasıtlı olarak ters yerleştirilmiştir.

Carl Gustav Jung’a göre rüyalarda yer altı anne karnını sembolize etmektedir. (Koncu, 2003: 316). Medusa’nın canavara dönüşmesinin ardından yeni bir hayata başlar ve yer altı da yeniden başka bir hayata doğmayı sembolize eder. Diğer yandan, rüyalarda insanların bastırıldığı hisleri olan gölge bazen bir yılan olarak da belirebilmektedir. Ayrıca, Jung’a göre yer yer canavarlar kahramanın gölgesidir. Perseus, Medusa ile yer altında savaşır. Jung’un anlatımları ile antik Yunan sembolizminin benzeştiği bir yöndür.

“Kahraman, artık en derinlerdeki mağaraya ulaşmak için gerekli son hazırlıkları yapmalıdır. Mağara, yolculuğun yüreği, ateşten gömleğin giyileceği yerdir. Kahramanımız şimdi ejderhanın inine girmek üzeredir. Şimdi tehlikenin sınırında, mağaranın önünde durur. Çoğunlukla bu aşamada eylem akışı bir süreliğine yavaşlar; hazırlıklar, planlar yapılır” (Lee, 2005).

3.2.3.3. Kraken

Hades’in Zeus’un izni ile insanları yıldırma için gönderdiği dev deniz canavarıdır. Hades, tanrılara başkaldıran Kral Cepheus ve Kraliçe Cassiopeia’nın kızı Andromeda’nın kurban edilmesi şartı ile Kraken’in durdurulabileceğini dile getirmiştir.

Annesi Andromeda'nın tanrıçalardan bile daha güzel olduğunu iddia etmesini bahane olarak kullanmıştır ama Hades'in asıl planı Zeus'un güvenini kazanıp sonra da onu devirmektir. Zeus dualardan güç alırken, Hades korkular ile beslenmektedir. İnsanlar, tanrıların zalimlikleri karşısında dua etmeyi bırakmışken, Hades çıkagelip tanrıları kandırmış ve insanların korkutulurlarsa boyun eğeceğini söyleyerek planını başlatmıştır.

Perseus, Medusa'nın başını kestikten sonra, bakanı taşla çeviren bu başı Kraken'e tutarak onu yenmiştir. Bu sayede hem başkaldıran kralın şehrini, hem kızını hem de Zeus'u kurtararak hem tanrıların hem de insanların takdirini kazanmıştır. Kraken ve Hades ise yenilmişlerdir.

Filmde Kraken olarak geçen bu isim antik yunan mitolojisinde Ketos olarak geçmektedir (Cetus, [2016]). Ketos ismi bu filmde değiştirilmiş ve İskandinav mitolojisiindeki dev ahtapot olan Kraken'in ismi kullanılmıştır (Kraken, [2016]). Ketos orijinalinde dev bir balina ve yılan balığı karışımı bir varlıkken, filmdeki Kraken ise birden çok kolu ve uzun dokunacı olan dev dinozor benzeri bir varlık olarak tasvir edilmiştir.

Diğer yandan MS 52-68 yıllarında yazıldığı düşünülen Matta İncil'inde de bu varlıktan Hz. Yunus'u yutan dev balık olarak söz edilmektedir (Cetus, [2016]).

3.2.4. Zeus

Zeus* isminin Cilalı Taş Devri'nin sonları olan MÖ 4000'li** yıllardaki ilk-Hint-Avrupa toplumlarındaki gök tanrısı olan “Dyeus”tan geldiği düşünülmektedir.***

Ebeveynleri olan Titanları yenerek babası Kronos'u yer altı dünyasına hapsedmiş ve tanrıların lideri konumuna yükselmiştir. Burada baba-oğul çatışması görülebilir. Diğer tanrılar gibi gücü elinde tutmak ister. Hades kadar acımasız olmasa da tamamen şefkatli değildir. Perseus ilk başlarda bilmese de onun oğludur. Perseus'un annesi ise bir insandır. Perseus ile Zeus arasında da bir baba-oğul çatışması vardır. Perseus, diğer tanrılar gibi Zeus'un da zalimliklerine kırgındır. Lâkin Perseus, Hades'i yenerek Zeus'un tahtının da sarsılmasının önlenmesine vesile olduğu için baba-oğul çatışmaları orada son bulmuştur. Perseus tanrıların arasına çağırılmış ama o insan olarak kalmayı istemiştir ve gene de tanrılara muhtaç olmadan yaşamayı seçmiştir. Bu da bir oğlun babası olmadan ayakta durmayı istemesi kavramı ile örtüşmektedir.

3.2.5. Diğer Karakterler ve Varlıklar

3.2.5.1. Andromeda

Argos şehrinin prensesi ve Hades tarafından kurban edilmeye zorlanan kızdır. Bu karakter aynı zamanda; kahramanın tamamlayıcısıdır. Diğer yandan ise bir canavar tarafından öldürülecekken kahraman tarafından kurtarılma motifinin bir örneğidir.

* Zeus, [2015], https://en.wikipedia.org/wiki/Zeus#cite_note-Zeus-16.

** Proto-Indo-Europeans, [2015], <https://en.wikipedia.org/wiki/Proto-Indo-Europeans>.

*** Zeus, [2015], <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=Zeus>.

İsminin etimolojik anlamı “insanların yöneticisidir” (Andromeda, [2016]). Hikâyede insanları kurtarmak için Andromeda, ailesi istemediği halde kurban edilmeyi kabul etmiştir ayrıca hal ve tavırları her zaman güçlü ve kendinden emindir.

3.2.5.2. Pegasus

Beyaz kanatlara sahip beyaz ve renkli uçabilen efsanevi atın ismidir. Perseus, Medusa’nın kafasını kestiğinde, sıçrayan kanından doğmuşlardır. Hesiodos, Pegasos’un doğuşunu (Erhat, 1996: 426) şöyle anlatır:

“Phorkys’le birleşen Keto Graiaları doğurdu...

Gorgoları da doğuran Keto’dur...

Sthenno, Euryale ve bahtsız Medusa...

Perseus kestiği zaman kafasını

Khrysaor’la Pegasos çıkıverdi kanından.

Biri Okeanos ‘un kaynaklarından doğduğu için,

öteki elinde altın kılıç tuttuğu için

almışlardı Pegasos’la Khrysaor adlarını.

Pegasos bırakıp davarlar anası toprağı

havalandı gitti ölümsüzlere doğru.

Zeus ‘un sarayında oturur şimdi

şimşekle yıldırım taşıyıp onun adına”.

Ancak filmde, Pegasus, Zeus tarafından Perseus’a yardım etmesi için yollanmıştır.

Pegasus ismi “pınar, su kaynağı”ndan gelmektedir (Pegasus, [2016]). Pegasus hızlı bir attır ve uçabilmektedir.

“Beyaz at” mitolojide ve sanat tarihinde her zaman kahramanların, kurtarıcıların, kralların veya önemli kişilerin bindikleri atın rengidir. Örneğin; “*Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’un Kapısından Girişi’nin*” tasvir edildiği* ünlü tabloda olduğu gibi**.

Uçabilmek ise insanların tarih boyunca en büyük düşlerinden biridir, imkânsız olarak görülen şeylerdendir, uçabilmek ise bir anlamda imkânsızı yenmektir. Uçan beyaz bir atın, antik Yunan mitolojisinin ilk kahramanı olarak düşünülen Perseus’u göstermesi anlamlıdır.

* Fatih’in İstanbul’a Girişi, [2015], https://en.wikipedia.org/wiki/Mehmed_the_Conqueror#/media/File:Zonaro_GatesofConst.jpg

** 1912 yılında bir Bulgar bombardımanı sırasında eserlerini kurtarmaya çalışırken ölen ve şehit ressam olarak anılan Hasan Rıza tarafından resmedilmiştir daha sonra 1905 yılında İtalyan ressam Fausto Zonaro tarafından rekonstrüksiyon olarak tekrar çizilmiştir (trthaber.com, [2016]). (Rekonstrüksiyon: Tahrip olmuş bir eseri düzeltmek amacı ile yeniden üretmektir).

4. Kahramanlar ve Canavarlar Açısından Karşılaştırma

4.1. Kahramanlar

Sümer'in ve Antik Yunan'ın bu her iki hikâyesinin ilk ortak özelliği; Hikâyelerin kahramanları olan Gılgamış ve Perseus'un kendi uygarlıklarının sözlü eserlerindeki, görece olarak bilinen ilk kahramanları olmasıdır.

Gılgamış ile Perseus'un ortak yanları;

- Her ikisinin de tanrılara zalimlikleri sebebiyle başkaldırması.
- Güçlü, zeki ve azimli olmaları.
- İyi birer savaşçı olmaları.
- Sevdikleri kişilere sadık ve koruyucu olmaları.
- Sevdiklerini yitirip acı çekmeleri.
- En zor dövüşlerin bile üzerlerine gidebilecek kadar cesur ama bir o kadar dikkatli ve planlı olmaları.

Farkları ise şöyle sıralanabilir;

- Gılgamış tarihî bir şahıs iken, Perseus kurguya dayalı bir karakterdir.
- Gılgamış bir kraldır, Perseus ise yetim bir balıkçıdır.
- Perseus özel güçlere sahip olmasa da yarı tanrı iken; Gılgamış sıradan bir savaşçıdır. Anlatımlarda Gılgamış da tanrı gibi tasvir edilir; fakat bu övgü içindir demek yanlış olmaz.

• Diğer yandan, Perseus her zaman bir kahramanın karakterine sahiptir. Gılgamış ise önceleri bir anti-kahramandı. Halkına zulmediyordu, kabaydı ve nefesine düşküncü. Buna rağmen adının geçtiği destanın başkarakteri idi, bu durum onu anti-kahraman yapmaktadır.

“Üçte ikisi tanrı, üçte biri insan olarak tanrılarca mükemmel bir surette yaratılan Gılgamış zamanla kaosa neden olacak davranışlar sergiler” (Koçak, 2016: 176).

Lâkin destanın ilerleyen safhalarında, Enkidu ile tanışması ve çıktıkları maceralar onun bir kahramana dönüşmesine vesile olur. Nefsi için yaşayan zalim Gılgamış, canavarlarla savaşan, kendini tehlikeye atan ve dostluğun değerini bilen bir kahramana dönüşür.

Karakterleri psikanaliz açısından incelersek, Gılgamış ele avuca sığmayan, kendi başına buyruk bir kişiliğe sahiptir, gençliğinde bunun hatalı olabileceğine dair baskın bir örnekle karşılaşmadığından olacak ki kral olduktan sonra da halkına zalim davranan biri olmuştur. Önceleri anti-kahraman vasfı taşıırken, sonradan Enkidu'ya olan sevgisi, Enkidu'nun tutum ve davranışları, çıktıkları maceraların etkisiyle bir kahramana dönüşmüştür.

Diğer yandan, Perseus bir yetimdir. Balıkçı bir çift tarafından bulunmuştur. Yetim olduğunu çocuk yaştan itibaren bilmektedir; lâkin büyük bir sevgi ile yetiştirilmiştir.

Ailesinin tanrıların zalimlikleri yüzünden ölmesi, Perseus'ta kin duygusunun ortaya çıkmasına hâsıl olmuştur. Daha sonra başarıları ile halka da faydası dokunmuş ve bir kahraman olarak anılmıştır. Karakter olarak da her zaman bir kahramanın kişiliğine sahiptir.

Gılgamış'ın babası ile olan ilişkileri hakkında fazla bir bilgi yoktur. Lâkin, Perseus babası olarak gördüğü balıkçıya sadıktır ve onu canından çok sever. Gerçek babası olan tanrı Zeus'tan ise zalimliği ve umursamazlığı nedeniyle nefret eder. Burada görülmektedir ki, aslında erkek evlatlar ile babaları arasındaki çekişme tamamen kişiden kişiye göre değişmektedir.

4.2. Canavarlar

Her iki hikâyede de majör tanrılar genellikle zalim ya da umursamazdır. Ayrıca her iki eserde de fantastik yaratıklar mevcuttur; bunlar edebî bir simgeleştirmeye canavar olarak adlandırılmaktadır. Gerçek hayattaki yırtıcı hayvanların aslında canavar olmadıkları gerçeği, mitolojik veya günümüz fantastik eserlerde mevcut değildir. Bu eserlerdeki canavarlar birer tiptir. Neden böyle oldukları çoğunlukla belirtilmez. Eser içindeki var oluş amaçları kahramanlar ile dövüşmek ya da onları engellemektir.

“Kötülük, varlığın iyilikten mahrum (privatio boni) olması anlamına gelen bir noksan olarak anlaşılır. Dolayısıyla dünyada bir kötülük varsa, bu olsa olsa insan eyleminin sonucu olabilir. Bu nedenle Augustinus kötülüğün kaynağı meselesi yerine, insanın kendi iradesiyle kabahat işlemesinin kaynağı meselesine odaklanır. Kötülüğün nedeni kozmojenide değil, iradi bir eylemde arar; ‘kötü niyette’”* (Kearney, 2012: 109).

Gılgamış, hikâyenin başlarında kendi halkına eziyet eden bir kraldır. Bu sebeple o da canavar karakterlidir denilebilir. Enkidu ile olan birlikteliği ve maceraları ile bir kahramana dönüşmektedir. Diğer yandan, Enkidu ilk yaratıldığında vahşi bir hayvan tarzında yaşamaktadır; fakat zamanla şehirli bir insan gibi modern davranmaya başlar. Bu sebeple onun için canavardır denmesi doğru olmaz.

Gılgamış anlatısındaki Humbaba yılan saçlı-sakallıdır. Efsanenin bakış açısına göre Humbaba kötüdür, vahşi ve korkutucudur. Lâkin aynı zamanda sedir ormanının savunucusu; yani doğanın koruyucularından biridir. Şehir için sedir isteyen ve bunun için doğaya zarar veren Gılgamış ise efsanede kahraman olarak betimlense de orman söz konusu olduğunda bu durum göreceli olmaktadır.

Diğer yandan, bir Gorgon olan Medusa, Hades'ten sonra Perseus efsanesinin asıl canavar / engelleyicilerinden biridir. Medusa'da görülen yılan motifi Humbaba'da da mevcuttur (Wilk, 2000: 64). 1914 yılında Arkeologist Eduard Meyer'in anlatımına göre, antik sanat eserlerinde yüzü tam olarak betimlenen üç figür bulunmaktaydı; Gorgon, Bes** ve Humbaba (Wilk, 2000: 64). Ayrıca, Humbaba'nın kendisini gizleyen ve koruyan aura'ları bulunmaktaydı (George, 1999: xxxii). Bu durum Medusa'nın yer altında gizli

* MS 354–430 yıllarında yaşamış, Pagan bir baba ve Hristiyan bir anneye sahip, Afrika doğumlu, Roma'lı Hristiyan azizi ve filozof (Augustine of Hippo, [2016]).

** Antik Mısırda yuva, anne ve çocukları koruyan tanrı (Bes, [01.09.2016]).

ve sinsi bir hayat sürmesini sağlar.

Medusa ve Kraken arasında, her ikisinin de kaos dışı-iblisinin veya dünya-ananın çocuğu olmaları; birden çok insan dışı uzva sahip bulunmaları benzerliği bulunmaktadır (Fontenrose, 1959: 359).

Aslında Humbaba ve Medusa'yı canavarlaştıran da yine dış faktörlerdir, bu bağlamda onlar sadece insanların bakış açısına göre canavardır.

Öte yandan, Hades, düşünce ve amaçları itibariyle canavarca davranmaktadır. Erkek kardeşi Zeus'unda aklını çelerek onu da kötülöklere alet etmektedir.

Sonuç

Kahraman ve canavar kavramları, yazının icadından öncesine dayanan sözlü anlatılarda ve onlardan da önce insanların bilinçlerinde anlam kazanmış kadim olgulardır. Vahşi hayvanlar sadece avlanan ve içgüdüleriyle hareket eden canlılardır. Mitolojik ve fantastik yaratıklar ise edebidir. Bu sebeple kahraman ve canavar; insanların zihinlerindedir; onların kişilikleridir, yaptıklarıdır, tutum ve davranışlarıdır.

Gılgamış ve Perseus kendi çağlarının en önemli kahramanlarındandır. Perseus her zaman iyi karakterli iken; Gılgamış sonradan kahramanlaşmıştır. Lâkin her ikisi de birer tip değildir; aksine geçmişleri, duyguları, doğru ve yanlışları olan birer karakterdirler. Her birinin yardımcıları ve engelleyicileri bulunmaktadır. Günümüzdeki çoğu eserde gördüğümüz temel öğelerin bazılarına bu karakterlerin efsanelerinde rastlamak mümkündür.

Sahip oldukları kıymetli özellikler ve zamanla toplumlar arasında doğan kültürleşmenin etkisi; Perseus ve Gılgamış'ı gelecek zamanların efsane ve karakterlerine esin kaynağı yapmıştır. Binlerce yıl sonra bile Perseus ve Gılgamış'ın edebiyatın ve popüler kültürün içerisinde görülmesinin bir nedeni de budur.

Gılgamış destanı bilinen ilk yazılı eserlerden biriyken, Titanların Savaşı filmi Perseus efsanesinin modern zamanda yankı bulmuş halidir. Bu boylamdan bakıldığında her iki eser de edebiyat tarihi zaman çizergesinde adeta iki farklı ucu temsil etmektedirler. Bu iki uç edebiyatın yükünü sırtlayan gerilim ve dinamik noktalarıdır.

Kaynakça

- Andromeda*, [2016], [https://en.wikipedia.org/wiki/Andromeda_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Andromeda_(mythology)).
Arketipler, [17.08.2016], <http://www.psikolik.com/threads/analitik-psikoloji-arketipler.797>.
 Armstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi*, İstanbul: Merkez Yayıncılık.
Augustine of Hippo, [2016], https://en.wikipedia.org/wiki/Augustine_of_Hippo.
 Beacham, T., Hay, P., Manfredi, M. (2010). *Titanların Savaşı*, ABD: Warner Bros. Entertainment.
Bes, [01.09.2016], <https://en.wikipedia.org/wiki/Bes>.

- Canavar, [2016], <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/canavar>.
- Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*, Kaliforniya: New World Library.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Campbell, J., Moyers B. (2013). *Mitolojinin Gücü*, İstanbul: Mediacat Kitapları.
- Cetus, [2016], [https://en.wikipedia.org/wiki/Cetus_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cetus_(mythology)).
- Dundes, A. (2006). Halk Kimdir?. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1*. Ankara: Gele-
neksel Yayıncılık.
- Epic of Gilgamesh*, [2016], https://en.wikipedia.org/wiki/Epic_of_Gilgamesh.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fatih'in İstanbul'a Girişi, [2015], [https://en.wikipedia.org/wiki/Mehmed_the_Conqueror#/media/File:](https://en.wikipedia.org/wiki/Mehmed_the_Conqueror#/media/File:Zonaro_GatesofConst.jpg)
Zonaro_GatesofConst.jpg.
- Fetih Tablolarını Kim Yaptı?, [2016], [http://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/fetih-](http://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/fetih-tablolarini-kim-yapti-1784.html)
tablolarini-kim-yapti-1784.html.
- Fontenrose, J. E. (1959). *Python: A Study of Delphic Myth and its Origins*, Kaliforniya: Uni-
versity of California Press.
- George, A. (1999). *The Epic of Gilgamesh – The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian*, Londra: Penguin Books.
- Gezgin, İ. (2009). *Gılgamış – Kültürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı*, İstanbul: Alfa Basım
Yayın.
- Hades, [2016], <https://en.wikipedia.org/wiki/Hades>.
- Heaney, S. (2001). *Beowulf*, akt. sabitfikir.com [16.08.2016], New York: W. W. Norton &
Company.
- İştar, [2015], <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0%C5%9Ftar>
- James, H. (1884). *The Art of Fiction*, London: Longman's Magazin.
- Jung, C. G. (1997). *Collected Works Vol.9*, çev. E. Gürol, İstanbul: Payel Yayınları.
- Kahraman, [2016], <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/kahraman>.
- Koçak, A. (2016). Mit ve Ritüel Dünyasından Gılgamış Destanı'na Boğa Kültü. *Frankofoni*.
c. 29: 174, 176.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, çev. B. Özkul, İstanbul: Metis Yayın-
ları.
- Kerenyi, K. (1959). *The Heroes of the Greeks*, London: Thames and Hudson.
- Kraken, [2016], <https://en.wikipedia.org/wiki/Kraken>.
- Lee, S. (2005). *The Hero's Journey in Two Classic Stories*, [17.05.2013], [http://web.archive.](http://web.archive.org/web/20130701055516/http://qui-gonline.org/features/herosjourney.htm)
org/web/
20130701055516/http://qui-gonline.org/features/herosjourney.htm.
- Medusa, [2016], <https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa>.
- Nene Hatun, [2015], https://tr.wikipedia.org/wiki/Nene_Hatun.
- Perseus, [2016], <https://en.wikipedia.org/wiki/Perseus>.
- Perseus and Medusa, [2016], [http://myths.e2bn.org/mythsandlegends/origins20134-perseus-](http://myths.e2bn.org/mythsandlegends/origins20134-perseus-and-medusa.html)
and-medusa.html.
- Persler, [2015], <https://tr.wikipedia.org/wiki/Farslar>.
- Proto-Indo-Europeans, [2015], <https://en.wikipedia.org/wiki/Proto-Indo-Europeans>.
- Seyidov, M. (1994). Gam-Şaman ve Onun Gaynaklarına Umumi Bakış. (Akt. Koncu, H. 2003). Klasik Türk Şiirinde Kuyu, Zindan ve Mağaranın Bazı Kullanımları. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. c. 30: 316.

- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Toktay, N. (2015), *Perseus'un Yolculuğu – Mitler, Arketipler ve Semboller*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Venüs, [2015], <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs>.
- Voytilla, S. (1999). *Myth and the Movies*, Kaliforniya: Michael Weise Procustions.
- Wilk, S. R. (2000). *Solving the Mystery of the Gorgon*, New York: Oxford University Press.
- Zeus, [2015], <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=Zeus>.
- Zeus, [2015], https://en.wikipedia.org/wiki/Zeus#cite_note-Zeus-16.

ÖZET

GILGAMIŞ DESTANI VE TİTANLARIN SAVAŞINDA =KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Bu çalışma, karşılaştırmalı mitolojide “Gılgamış Destanı”nın ve “Titanların Savaşı Filmi”nin “kahramanın yolculuğu” açısından incelenmesini içermektedir. Gılgamış Destanı MÖ 2100’lerden kalma, bilinen ilk yazılı epik şiir olarak kabul görür. Gılgamış ve en yakın dostu Enkidu’nun başlarından geçen maceraları anlatır. Gılgamış; Mezopotamya’da yaşayıp hüküm sürdüğüne inanılan Uruk kralıdır. Uruk ise bir Sümer şehridir. Gılgamış zalim bir kralken, zamanla bir kahramana dönüşür. Endiku isimli primitive genç adam ona yoldaşlık eder, aralarında derin bir bağ kurulur. Enkidu ilerleyen zamanlarda doğa ile olan uyumunu yitirir, güçten düşer ve ölür. Gılgamış ise daha sonra ölümsüzlüğün peşine düşer ve hayatın gerçekliği ile yüzleşir. Diğer yandan, Titanların Savaşı filmi MÖ 700’lere uzanan Perseus efsanesini konu almaktadır. Perseus antik Yunan mitolojisinin en önemli kahramanlarından biri kabul edilir. Bu efsanede tanrılar zalimdir, insanlarsa acı çekmektedir. Efsanede Argos şehri dev bir canavar aracılığıyla yok edilmekten kurtarmak için Medusa ile yüzleşmesi gereken Perseus’un, uçan atı Pegasus ve yoldaşları ile çıktıkları macera anlatılır. Gılgamış Destanı için İsmail Gezgini’nin kitabı baz alınmışken, Titanların Savaşı filminin ise Louis Leterrier’e ait 2010 tarihli en son çekimi seçilmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde “kahraman ve canavar” terimlerine değinilir. İlk bölümde ise 1949 yılında Joseph Campbell tarafından üretilen “Kahramanın Yolculuğu” kavramı açıklanır. Bu bölümde “karakter arketipleri” ve “karakter çemberi” ifadeleri detaylıca irdelenir. Ardından, Sümer mitolojisine ait olan “Gılgamış Destanı” sonraki bölümde ise “Titanların Savaşı” isimli filmdeki kahramanlar ve canavarlar incelenir. Her iki eser de “karakter arketipleri” ve “karakter çemberi” açısından analiz edilir. Son bölümde ise Gılgamış Destanı ile Titanların Savaşı’ndaki kahramanlar ve canavarların kıyaslaması yapılır. Bu eserlerin seçilme nedeni; biri geçmişe aitken diğeri modern zamanlardaki versiyon olmasıdır. Antik çağların sözlü edebiyatı ile modern çağın sinema sanatı arasındaki ahenk inceleme konusu olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kahraman, Canavar, Gılgamış, Perseus, Mitoloji.

ABSTRACT

***HERO'S JOURNEY IN THE EPIC OF GILGAMESH AND
THE CLASH OF THE TITANS***

This work is about the interpretation of “Epic of Gilgamesh” and the movie named “Clash of the Titans” in comparative mythology from the view point of “hero’s journey”. Epic of Gilgamesh is the first known epic poetry from BC 2100. It tells the adventures of King Gilgamesh and his best friend Enkidu. Gilgamesh believed to be Uruk king lived and ruled in Mesopotamia. Uruk is a Sumerian city. Once a tyrant, Gilgamesh turned into a hero. A savage young man Enkidu becomes his companion, a deep bond occurs between them. Later on Enkidu loses his synergy with nature, becomes weak and finally dies. In return, Gilgamesh begins to seek immortality and faces the facts of life. On the other hand, the movie Clash of the Titans covers the legend of Perseus which is recorded from BC 700s. Perseus is accepted as one of the most important heroes in ancient Greek mythology. In this legend the gods are ruthless and humans are in distress. It tells the adventures of Perseus, his flying horse Pegasus and his companions in a quest for saving the city of Argos from being destroyed by a giant monster. For the Epic of Gilgamesh the book of İsmail Gezgin (2009) is used as the source material and the latest movie of Clash of the Titans directed by Louis Leterrier (2010) is selected. In the introduction section of this work, the terms of “hero and monster” is covered. In the first section, “the journey of the hero” concept is explained. In this part “character archetypes” and “character cycle” concepts are also involved in detail. In the following sections, heroes and monsters of “Epic of Gilgamesh” and the movie “Clash of the Titans” are studied respectively. Also each work is analyzed in terms of “character archetypes” and “character cycle”. The final section is about the comparison of heroes and monsters in the epic and the movie. The reason –why these works of art are chosen– is; one belongs to the past where the other is an echo of a modern variant. The harmony between oral literature of ancient times and cinema art of modern times became a subject of study.

Keywords: Hero, Monster, Gilgamesh, Perseus, Mythology.

HALE SEVAL'İN KIRILGAN KULELER ADLI ÖYKÜ KİTABININ EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ*

Türkân Erdoğan**

GİRİŞ

Sosyolojik açıdan bir kurum olarak edebiyat, çağının bir tanığı olmanın yanı sıra içine doğduğu tarihsel ve kültürel koşulların da bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Zaman zaman pasif-yansıtıcı bir işlev yüklense de aslında edebiyatın ontolojisi gereği yaratıcı yönü ağır basan edebiyatçı, derin gözlem yeteneği ve eleştirel duruşu ile gerektiğinde çağının ya da toplumunun bir nevi itirafçısı konumundadır. Bu misyon, özellikle tarihsel-siyasal dönüşümlerin ya da kırılmaların yaşandığı toplumlarda daha belirgin bir hale gelir.

Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihine bakıldığında 1950'li yıllardan sonra yaşanan en önemli siyasal-kültürel dönemin 1980 sonrası dönem olduğu görülmektedir. İdeolojik saflaşmalar, toplumsal kırılmalar ve kopukluklar gündelik yaşamda olduğu kadar öykücülükte (ve de edebiyatın bütün anlatı türlerinde) bir çeşitlenme ile karşı karşıya kalır. Tosun (2008, s.2)'un tespitiyle bu dönem bir bakıma kopuşlar, arayışlar dönemidir. Günümüze kadarki süreçte genel olarak bakıldığında yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek, hayat-kurgu ikilemi öğelerinin Türkiye'de 1980 sonrası öykücülük anlayışına egemen olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönem öykücülüğünün

* Bu çalışma, 2011 yılında (Ortak Kitap No:23) Frankofoni dergisinde yayınlanan *Gerçek-Masal ve Düş Sarmalında Hale Seval'in Öykülerine Bir Yolculuk* adlı makalenin yeniden gözden geçirilmiş ve bazı eklemelerin yapılmış halidir.

**Doç. Dr. Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, terkene@yahoo.com

en belirgin özelliği ise modernist/entelektüel bir çizgiyi yansıtmasıdır. Bu çizgi dönemin özgül koşulları ve edebiyat anlayışı çerçevesinde toplumsallık-bireycilik çizgisinde de farklı desenleri oluşturacaktır. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra öykü geleneğinin zaman içerisinde genç kuşaklar tarafından temsil edilmeye başlandığı da gözlenir. Edebiyatçı-yazar Hâle Seval'i*, söyleşi, eleştiri ve öykü gibi farklı anlatı türlerinde emek veren kadın yazarlarımızdan biri olarak sözünü ettiğimiz geleneğin temsilcilerinden sayabiliriz.

Bu makalede Hâle Seval'in ilk kez 2003 yılında yayınlanan *Kırılğan Kuleler*** adlı öykü kitabı (on altı öykü) edebiyat sosyolojisi açısından irdelenecektir. Öykülerin içeriği bakımından tematik bir çözümlemenin yapılacağı çalışmada bir yeniden okuma-anlama ve yorumlama çabası olarak niteleyebileceğimiz empati yöntemi (İnal, 2006, s.3-26) kullanılacaktır***. Bu yol izlenerek, felsefi-sosyolojik zeminde yapıttaki “anlamları görünür kılmak” (Uygur, 1985, s.63) çabası yeniden okurun yorumuna sunulmuştur. Empati yönteminin kullanılmasıyla birer metin olarak öykülerin makroskopik ve mikroskopik perspektiften daha derinden kavranılması amaçlanmış, bu sayede yazarın öykülemedeki niyet, duygu ve düşünceleri ile ortak bir anlam haritasında buluşmak gayesi güdülmüştür. Bunun için iki önemli metodik ilke göz önünde bulundurulmuştur. Bu ilkelerden ilki, bütün-parça (yapıt-öyküler) ilişkisinin gözetilmiş olmasıdır. Buna göre okuma ve yorumlama aşamasında yapıtın hem bütünselliği hem de kesitselliği, yani öykülerarası geçişlerin de yansıtıldığı ayrıntılar arasındaki bağlantılar irdelenmiştir. Bir diğer ilke ise, tematik ortaklıklar temelinde öykülerdeki imgesel kullanımlar, metaforik anlatımlar ve temel unsurların (olay, yer, zaman ve kişi) edebiyat sosyolojisi ve bilgi sosyolojisi açısından ele alınarak yorumlanmasıdır.

KENTLER VE HAYAT PARÇALARINA DAİR

Hâle Seval'in öyküleri, okuru geniş bir konu ve üslup zenginliği ile karşılamaktadır. Yazarın insan yaşamının ayrıntılarına yönelik gözlem yeteneği ve derin tahlilleri ilk bakışta dikkatleri çekmektedir. Kurmaca, estetik ve reel unsurlar ile iç içe zenginleştirilen edebi metinlerde insan ve doğa felsefesi temeline dayalı bir öykücülük anlayışının varlığı göze çarpmaktadır. Kurmaca yönlerinde anlatım tekniği, üslup ve dil özelliklerini önemsemesinin ötesinde Hâle Seval için öykü yazmak, manevi-tinsel hayatın kendine göre hazırlanmış görme tarzlarının (perspektif)**** edebiyat eserinde bir nevi görünür kı-

*Bu çalışmada Hâle Seval'in öykü kitabının adı, bu kitapta yer alan öykülerin başlıkları, konu bağlamı itibarıyla Hâle Seval'in eserinde vurguladığı, alıntı yaptığı diğer yazarlara ait eserler ve şiir başlıkları italik harflerle gösterilmiştir.

**Hâle Seval'in öykücülük anlayışı hakkında ayrıntılı bilgi edinmek isteyen araştırmacılar, Seval'in *Kırılğan Kuleler*'den bir önceki öykü kitabı olan *Duvarsız Avlu: Bozcaada* adlı öykü kitabına göz atabilirler. Söz konusu öykü kitabı hakkında felsefi-sosyolojik temelli detaylı bir analiz edinmek için ayrıca Ayan'ın (2011, s.75-84) Hâle Seval'in 'Duvarsız Avlu: Bozcaada' Kitabı Üzerine başlıklı makalesine de bakılabilir.

***Empati yöntemi ile ilgili detaylı bilgiler için İnal (2006, s.3-26)'ın bu konudaki öncü çalışmasına bakılabilir. Buna göre kısaca empati yöntemi, yorumun sanatsal bilgiye yönelik olması gerektiğini vurgulayan yarı ısrarcı bir eleştiri yöntemidir. Empati yöntemini kullanan yorumcu, sanatsal yaşantıyı gereğince özümseyip kavramak durumundadır. Sanatsal yaşantı, sanatçının içsel dünyasıdır.

****İsmail Tunalı (2002, s.103-105), edebiyat eserinde varlık tabakalarını irdelediği Sanat Sosyolojisi adlı eserinde Roman Ingarden'in, “bir edebiyat eserinin son tabakasının perspektif-görme tarzı olduğu” görüşünden bir ölçüde farklılaşarak, görme elemanını; bütün esere hâkim, onun bütün tabakalarını belirleyen bir temel kategori olarak ele

arak yeniden inşası anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, okur, öykülerde yazarın kendisiyle karşılaşmaktadır. Yazmak, her şeyden önce bir insan ve kültür meselesidir, var olmak isteğidir. Şiirsel ve yalın bir anlatımla farklı edebi türlerde okuru adeta satır aralarında bir kültür ve doğa dünyasında gezdiren bir öykücülük anlayışı ile tinsel alanı zengin kılmaktadır. Öykülerde mekânın zamanla diyalektiği, hayatları ve kültürel desenleri çeşitli ve zengin kılmıştır. Bu çeşitlilik kendini; tiplerde, bazen kaçışları bazen de yeniden kucaklaşmaları eğretilen yolculuklarda ya da zamanda geri dönüşlerde göstermektedir. Öykülerde hayatların devingenliği olay örgüsünde yalın bir biçimde kendini gösterir.

İçimdeki Soyтары öyküsünden;

Tek isteğim Kırmacı'yı tekrar görmek. Kıştı terk ettiğimde. Kar, o küçük kasabayı esir almıştı. Yola çıktık korkmadan. Neden korkacaktık ki? Gençlik ateşi yakıyordu vücutlarımızı. Ya şimdi, öyle mi? Elbette öyle değil. Geçen yıllar sırtımdan çok yüreğimi kamburlaştırmış. Doğduğum bu yeri, son defa görmek ve oradan hiç ayrılmamak dileğim. Bu kent yaşamımın son sığınağı, eğer beni tekrar kabul ederse. "Umut var mı hala? Diye sordu soyтары (Seval, 2003, s.72).

Öykülerde hayatın akışındaki doğallık mekânlara da bir şekilde yansımaktadır. Kentler, bireyi ve sosyal hayatı sarmalayan hem belirleyici hem de etkileyici unsurlar olarak karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle, Hâle Seval'in öykülerinde kent yoksa birey de yoktur, hayatın kendisi de... Öyle ki kentlerin de kokusu vardır. Kokusu kadar rengi de. Kentler adeta insanlara hayat sunan cömert kaynaklardır. Ancak bu cömertlik her zaman güzel bir yüzle göstermez kendini. Kentler bazen acı, özlem ve keder de sunar insana.

Kırılğan Kuleler tam da bu değiştiğimiz konu ile başlar ilk öyküsüne. Tekil birinci kişi ağzından okura ve sevgiliye seslenir yazar. Bir sevdanın yüzünden terkedilmiştir İstanbul. Artık Cambridge'dedir seven kadın: İstanbul, özgürlüğünün ilk yudumudur, Cambridge ise ikinci yudumudur özgürlüğünün. Her ne kadar geride bırakılan İstanbul ve sevgili idiye de gerçekte hiçbirini terk edilmemiştir. Seven hep sevilen ile beraberdir çünkü kendini ondan ayırmadıkça. Her ne kadar kırılğan kulelerde olursa da.

"Kırılğan" sözcüğü bir sıfat olarak öyküde yine metaforik bir aktarım biçimi olarak kulelere sitem ve özlem anlamlarını yükler. Kırılğan kuleler sevgiliye karşı bir iç çekişi ve affetmemeyi, kendine karşı ise bir iç hesaplaşmayı imler. Diğer yandan bir türlü dışa vurulamayan, seven kadının kendini hapsettiği duygu dünyasıdır. Söylenemeyenleri ve kaçışları çağırıştırır, hep gel-gitlerdir öznellikte yaşanan her ne varsa: "Yaşamın izleri var Shakespeare'in sonelerinde. Senin yaşamının izleri nerede? Hangi kente aitsin hiç düşündün mü? Sen de gelgitler arasındasın, yüreğin, iki kente bölünmüş iki gök altına sığınmışsın" (Seval, 2003, s.15).

Sevgiliye:

alır. Buna göre eserde sözkonusu olan nesneler nasıl gerçek, real nesneler değilse, aynı şekilde onların verildiği perspektif de irrealdir. Nesneleri, figürleri, kahramanları, ancak bunların tasvirinde bize sunulduğu biçimde, diğer bir deyişle edebiyatçının bize verdiği bir perspektif ve görme içinde, fantezi yoluyla kavrarız.

Sen de haklısın. Çoğumuz seçimi elinden doğuyoruz. Bıçakla kesilmiş, ince seçimler ve onlarla yaşıyoruz. Sen çizginin iki tarafında gidip gelerek beni ve kendini yordun. Belirsizlik seni mutsuz etti. Mutsuz olmasan itiraf etmezdin. Belki de gelgitler arasında kalmak, senin hayatının sürekliliği. Sen hep gölgede kalacaksın. Oysa ben, kör karanlıkta uçuşan umutlarını sevmiştim senin... (Seval, 2003, s.17)

Sevmenin içinden her şeye rağmen bir ümit filizlenir nihayetinde: “Geleceğin rengini arama, avuçlarına mutlaka bir renk düşer. (...) Olsun, sen bir pound at. Çok para, hiç kimse bir pound atmaz, diyorsun, sen at. Aşk ve sevgilin için” (Seval, 2003, s.18).

Kentler, Hâle Seval’in öykülerinde olay örgüsünde ya da tiplerde işlevi gereği eklenti birer unsur değildir. Kentler, insanın varoluşu için olmazsa olmaz bir anlam koşuludur; var olma sebebidir. Bu yönüyle aslında kentler, doğanın birer sembolik temsilcisidir. Betimlemelerde doğa, insanın gündelik hayatında kendini kentlerde somutlaştırır. Bireyin öznel dünyası ile sosyal çevresi arasındaki etkileşim başarılı ve etkileyici bir sanat örgüsü ile okura sunulur. Kent, bütün insanların hayatlarını kendinde toplayan bir ana hayat kaynağı gibidir; her insana kendinden bir parçayı hayat diye sunan bir tek candır sanki. Birey, bir hayatın ya da kentin içinden sunulur okura, öyle ki yalnızlığını bile fark edemez çoğu zaman insan. Kendine yalnız iken, hep birileri ile birlikte aynı zamanda; yolculuklarında ya da anılarında. Kentler değişirken insanların da değiştirmektedir: “Yaşlı bir adam katırı ile geçiyor. ‘Selam olsun’ dedim. ‘Selam ola’ dedi, ‘yabancısın.’ Güldüm. Ben ona yabancı, çaycı bana yabancı” (Seval, 2003, s.23).

Hâle Seval’in öykücülük anlayışında tipler, kent ve sosyo-kültürel çevrenin toplumsal formlarının tipik birer temsilcisidir. Duygu, düşünüş ve davranış bütünselliğinde tipler, kent ya da kasaba dokusunun izdüşümü ya da aynası konumundadır. Kaygı ve endişelerini saklamaksızın kentsel değişim ve bilişsel kodlamalar karşısında daha romantik bir özlem duygusu içerisinde hareket eden Yazar’ın öykülerinde geleneksel ve modern tipler, Alman sosyolog Ferdinand Tönnies (1855-1936)’in *Gemeinschaft ve Gesellschaft* (Cemaat ve Cemiyet) modeline benzer bir hissiyat ve bilinçle yaptığı toplum tipolojisinin tipik birer temsilcisidir. Bu tipolojiye göre “hayat, toplum, ilişkiler, güdüler, kurallar, gruplar, mülkiyet, yetki ve bağlar” (Kinloch, 2014, s.89-90) gibi etmenler, farklı sosyal iradeler temelinde oluşur ve böylelikle toplumsal dokuyu olduğu kadar, kültürel yaşama desenini, bireyin yaşam tarzını, toplumsal statüsünü ve sosyal ilişki ağlarına katılım biçimini doğrudan etkiler.

Yazar, karakterlerin çoğu zaman değişen hayatlarını, derin ruhsal parçalanmışlıklarını işlerken kentlerin ve kasabaların değişen yüzlerine dikkat çeker. Kendisi de modernist olmasına karşın Seval, sanatsal algısı ve derin gözlem yeteneği ile modernizme karşı eleştirel bir duruşu da temsil etmektedir. Kentlerin-metropollerin tinsel hayat üzerindeki olumsuz etkilerine değinmesi ile yazar, sosyolojik düşünce tarihinde taşra hayatı ile metropol hayatı arasında ilk sistematik diyebileceğimiz karşılaştırmaları yapan 20. yüzyılın bir diğer Alman sosyologu Georg Simmel (1858-1918)’in tespitleriyle de bir uyumluluk sergiler. Metropolde iç ve dış uyurucuların, metropol tipi kişiliğin ruhsal temelini daha derinden ve hızlı değiştirdiğini vurgulayan Simmel (2004, s.86-87)’e göre metropole özgü

ruhsal hayatın karmaşık doğası, derinden hissedilen, duygusal ilişkiler üzerine kurulmuş taşra hayatıyla karşılaştırıldığında anlaşılabilir. Taşra hayatına özgü ilişkiler, ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli ritmidir. Doğallık ve kendiliğindenlik, taşra hayatına özgü tipik deneyimsel alanlarıdır. Oysa metropollerde tinsel hayat ve özneliliğin bilincini derinden etkileyen olumsuz iki belirleyici etmen zaman ve paradır. Metropollerde zaman, onun değişimiyle saat, hem ekonomik-üretim-tüketim ilişkilerinin hem de gündelik yaşamın sosyal ilişkiler ağının kaynağını teşkil eden bir kesinlik unsurudur. Zaman yönetiminin gündelik hayattaki etki ve sonucu için de aynı tespit yapılabilir (Simmel, 2009, s.319-320). Köylerde deneyimlenen doğallık ve kendiliğindenliğin aksine kentlerde artık zamana yetişebilme kaygısı, aşırı rasyonalite, paraya sahip olma tutkusu, tüketime ve metaya üstün değer atfetme ve sahiplik üzerinden kimlik edinme çabası, yabancılaşma, metalaşma- öznel bilincin, kendine aitliğin yok oluşu gibi durumların yaşanma olasılığı yüksektir.

Yazın Kuytu Gölgesi öyküsünden;

Bu kasaba; eski sevgiliyi yıllar sonra tekrar görmüş gibi bir his verir insana (...) Dağın yamacında, zeytinlikler arasında bir küçük kasabaydı Edremit, sevmişti burayı. O zamanlar bu kadar kalabalık değildi. Akçay'da yazlık evler yapılmamıştı, İstanbul ve Ankaralının akın akın gelemediği günlerdi. (...) Son olarak şehrin merkezinde başlayan süpermarket inşaatı günden güne ilerliyordu (Seval, 2003, s.36).

Yukarıdaki alıntıda görüleceği üzere mekânsal niteliklerin ve niceliklerin anlatımları çoğu zaman didaktik bir özelliğe bürünür. Yazarın insan, mekân ve doğa betimlemelerinde okur gizli bir iletinin farkına varabilecektir. Kentler yabancılaştıkça kültür ve insan da yabancılaşır kendine ya da toplumuna ve kültürüne. Hacer'in eşi Mehmet karakteri örneğinde Hâle Seval, Türkiye'deki yoksulluk gerçeğinin ve göçün toplumsal sonuçlarına şu sözleri ile dikkat çekerek:

Hacer'in Hüznü öyküsünden;

Kör olası, koca koca adamların sözlerini Hacer'e anlatmakla ayak uydurmuş mu oluyor büyük şehre? Doğru dürüst işi yok, konuşması da benzemiyor İstanbulluya. O da ayak uyduramadı buraya, kabul etmesi zor geliyor ama... Gerçi Mehmet de haksız değil. İki sene önce memlekete gittiklerinde kimse kalmamıştı, tanıdıklarından. Büyük şehirlere göçmüşler, gençler de yazlık kasaba inşaatlarında çalışmaya gitmiş (Seval, 2003, s.47).

Gökkuşağının Renklerini Satan Adam öyküsünden;

İstanbul'un nüfusu dolup taşıkça, arsaların üzerine koca koca binalar inşa ediliyordu. Göç eden insanların oturduğu semtler böyle oluşuyordu. Son yıllarda yapılan yüksek ve güzel apartmanlar şehrin eski çehresini çoktan unutturmuştu (Seval, 2003, s.63).

Buradan hareketle öykülerden çıkardığımız yan anlamlara baktığımızda Hâle

Seval'in ontolojik ve epistemolojik açıdan yabancılaşma kavramını bağlamsal bir çerçevede ve örtük bir dil ile metnin alt yapısında adeta saklı bir desen olarak işlediğini söyleyebiliriz. Buna göre kentlerin dokusu bozulmakta, insan iç dünyasında bir yalnızlığa ve yoksunluğa itilmektedir. Gayri samimilik ve yabancılaşan sosyal ilişkilerin öznel yaşantılarda yarattığı kırılganlıklar, kuşaklararası anlayış farklılıklarını ve değerler sisteminde bir çözülme de doğurmaktadır. Öyle ki “geçmiş silinmiş, gelecek kayıptır” (Seval, 2003, s.67). Öykülerinde yazar okuru şu sorgulama ile baş başa bırakmaktadır: Yabancılaşan biz miyiz yoksa çevre mi? Bazen insan hayata yabancılaşır, bazen de kendisi hayatı yabancı kılar kendine.

Etik değere vurgunun da yapıldığı *Gökkuşağının Renklerini Satan Adam* öyküsünde Boyacı Ekrem ustanın, komşu çocuğu genç delikanlı Cengiz hakkındaki düşüncelerinde bunu görmek mümkündür:

Ekrem usta da farkındaydı Cengiz'in kendinden hoşlanmadığının. Çocuğun davranışlarını, gençliğine yorar, hayatın ne kadar acımasız olduğunu o bilemez daha, diye düşünürdü. Çalışmanın, bir yere kadar yeterli olduğunu, nasıl anlayabilirdi? Gençken insan kendini güçlü ve mutlu hisseder. Dünya avuçlarında sanır, oysa kendisi dünyanın avuçlarındadır (Seval, 2003, s.63).

Gökkuşağının Renklerini Satan Adam, ölümle sonlanan bir yalnızlığın, yalnız bırakılmışlığın ve kimsesizliğin hazin öyküsüdür. Ekrem ustanın yaşı yetmişin üstündedir, dört yıl önce kız kardeşini kaybetmiştir. “Duygu sadakası almadığı yere” uğurlanışının sonrasında komşu çocuğu Cengiz, Ekrem Usta'dan geriye kalan siyah bir defterde şu sözleri okuyacaktır: “Gökkuşağının renklerini sattım, renksizlik bana kaldı” (Seval, 2003, s.65). Öykülerde dışarıdan bakıldığında yalın ve sade görünümlü olan hayatlar, başkalarınca anlaşılmayan gizli ve derin anlamlarla yüklüdür, bazen bir ölüm ya da bir ayrılık bu gerçeği açığa çıkarır okur için.

Kentler, epistemolojik açıdan hayatın anlam katmanlarından birini teşkil eder. Bu katmanın en alt bölümünde doğanın kendisi yatmaktadır. Hâle Seval için doğa yoksa hayatın bütünselliği de yoktur, insanın kendisi de. Ontolojik açıdan irreal varlık alanı olarak öyküler kültür ve tarihten beslendiği kadar temelde kaynağını doğadan almaktadır diyebiliriz. İnsan var olmanın/varlığın anlamını inşa ederken bir Tanrı edası takınmaz yazarın gerçeklik anlayışında. Ne doğa mahkûm edilir ne de insan tanrılaştırılır. Yazar doğayla uzlaşımçı bir dil kullanır, öykülerde ona egemen olmak yerine onunla iç içedir. Bu anlayışın izleri öykülerdeki anlatımlarda rahatlıkla gözlenebilir. İrreal varlık alanının inşasında yazar doğanın, doğaya ait olanın nimetlerinden cömertçe yararlanır. Ortaklık ilişkisi-biraradalık söylemi gizil bir biçimde doğa ve kültür anlayışına egemendir. Yazar doğaya bir eylemsellik yükler. Doğa ve unsurları, statik ve hükmedilen nesneleştirilmiş bir varlık değildir, bireyin sarmalandığı, her an etkileşimde olduğu oluş halinde olan varlıktır. Doğa, yazarın öykülerinde yaşamaktadır adeta, kendini insanın hislerinde ve duygularında hissettirir bir şekilde:

Yaşlı gövdeleri yapraklar ile kaplanmış bu ağaçlar sana ayrı bir duygu yaşatır (Seval, 2003, s.13). (...) “Dışarıda uğuldayan rüzgârın sesi, çimenlere yayılırken, ona olan

özlemin daha da fazlalaşıyor” (Seval, 2003, s.14). (...) Gökyüzünü kaplayan patlıcan moru bulutlar yer değiştiriyor; körebe oynayan çocuklar gibi (...) Yağmur geliyor (Seval, 2003, s.15). (...) Nehrin suyunu öpen söğütlerin altından geçerken bir dilek tut. Ördeklerle konuş, onlara geldiğin kentin gökyüzünü anlat (Seval, 2003, s.16).

Bu devingenlik, yazarın aynı zamanda öykülerinde zaman anlayışına da uzlaşımçı bir yolla yansır. Bu anlayış biçimlerini “beşeri zaman/tarih ve doğal zaman.”* şeklinde ayırabiliriz. Doğal zaman, istençsiz bir biçimde bireyin dışında akıp giden yaratılmamış, verili bir zamandır:

Yazın Kuytu Gölgesi Öyküsünden;

Zamanın içinde akşamlar da var, zifiri karanlık geceler de, yalnızlıklara eş (Seval, 2003, s.27). (...) Arka arkaya geldi, diye düşündü. Annemin ölümü ve bu ameliyat. Çocukluğu, genç kızlığı... O yıllar yok. Yok... Sanki ona ait değil. Başkasının geçmiş i o. (...) Acaba biz mi böyle olmayı seviyoruz? Yoksa onların tutumu mu (Seval, 2003, s.28) bizi bu yola itiyor? Bu yaştan sonra bunları düşünmenin ne önemi var? Babasının ölümünden sonra, çalışmak zorunda kalmamış mıydı? Ablası ve abisi, vurdumduymaz bir tavırla evlenip birer birer evden ayrılmışlar, onu annesi ile yalnız bırakmışlardı (Seval, 2003, s.29) Gözlerinden süzülen yaşları sildi. Yaşadığı yıllar ağacın gövdesini zamansız terk eden yapraklar gibi yığılmış bir kenarda duruyordu. Kendini bilmez biri gelmiş, karıştırıyor durmadan, ne istiyordu ki! En alttaki çürümeye yüz tutmuş yaprağı en üste çıkardı (Seval, 2003, s.29).

Zaman anlayışının bir diğeri ise insanın bizzat istenci, sezgileri, duyguları ve aklı aracılığıyla kültürde ve toplumsal hayatta tohumlarını ektiği beşeri zamandır. Aynı öyküden Mediha karakteri örneğinde bu beşeri zaman anlayışını gözlemek mümkündür. Öykünün sonlarında annesinin “hayır”ına maruz kalan bir evlilik teklifini en nihayetinde kabul eden Mediha, yıllar sonra yerleştiği Foça’da sevdiği Hasan’la evlenecektir:

Evet, hayatım boyunca kendim için bir şey istemedim, diye düşündü. (...) Kurumuş dudaklarına değen yaşlara dokundu. Onun yaşamında annesi önemliydi; annesini kırmamak, üzmemek. Peki ya annesi! O hiç bunu düşünmüş müydü? O anneydi, düşünmüştür elbet. Peki, ablasıyla annesinin kavgaları... Sen ne bencil bir annesin, diye bağırmasaydı mıydı? (...) Kendine sormaya cesaret edemediği bir soru vardı kafasında: Annesi bencil miydi? Kısık sesle; “evet” dedi. Sesini kendisi bile zor duymuştu (Seval, 2003, s.30).

(...) Hayır eşya almayacak, her eşya yabancı ona, gençliği gibi, sadece valizin alabileceği kadar giysi. O kadar... Yeni hayat kurmak için geç sayılmaz, yaşamın dönemeç-

*Bu makalenin yazarını zamana dair bu ikili ayrıma yönlendiren kültür bilimci Oswald Spengler (1880-1936)’in gerçeğe/varoluşa ilişkin yaptığı ikilem olmuştur. Spengler’in dünya anlayışında dünya ikiye ayrılır: Doğa olarak dünya ve tarih olarak dünya. Doğa olarak dünya, yüksek kültür insanının, içinde, duygularının izlenimlerini yorumladığı dünyadır. Tarih olarak dünya ise içgüdüsel, sezisel ve sonunda akılcı bir şekilde, onun, kendi hayatı ile ilgili olarak yarattığı dünyadır. Doğa olarak dünya elde edilmiş bir gerçektir. Daima kendi kendisini tekrar eder. Zamanla bağımlı olmayan nedensellik çerçevesinde incelenir ve sonunda, değişkenleri formüller şeklinde ortaya konur. Tarih olarak dünya ise zaman süreci içinde tek ve biricik nitelikleriyle ortaya çıkar ve gelişir. Nedensellik ilişkisi yerine organik bir zorunluluk olarak belirir. Ortak bir hayat bu dünyanın niteliğidir. Doğa olarak dünyada olduğu gibi insan nesneyi çözümlemeyiz, onunla beraber yaşar. Bu iki ayrı dünya ya da dünyanın iki ayrı görüntüsü, iki ayrı tip bilinç şeklinde ortaya çıkar (Kongar, 2007, s.74-75).

leri vardır, o sadece geç varmıştır dönemece. Abisi ve ablası duysalar ne derlerdi? Alay ederler. Etsinler. Hep başkası için yaşadı, artık kendi var sırada. Bir an durdu, başkası değil, annem için yaşadım (Seval, 2003, s.32).

Geçmişin ve mekânların hayat öyküsü, yazarın birçok öyküsünde (*Kırılğan Kuleler, Bakışlarımı Denize Çevirdim, Yazın Kuytu Gölgesi, İçimdeki Soytarı, Gece Yarısı Giden Yağmur Kuşları, Aynada Geçmiş Var, Yitik Zaman Düşleri* v.s.) karakterlerin anıları ile simgelenir. Zaman anlayışı dinamiktir: “Bugün adayı dolaşmaya çıkıyorum. Çocukluğumu arayacağım” (Seval, 2003, s.20). Zamanda geri dönüşlerle mekânlar, hayat deneyimleri, duygulanım biçimleri kısaca hayatın kendisi ve psiko-sosyal-kültürel olgular bütün görüşleri ile yazarın öznelliğinden/kaleminden okuyucuya sunulur. Kentler, hayat döngüsünün kültürel kaynağı ve tanığıdır.

Hâle Seval’in kültür ve doğa anlayışının holistik ve tinsel olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın gerçeklik anlayışı sorgulandığında bir bütünselliğin var olduğu gözlenir. Anlatım dilinde öteki olmayan “ben” doğa ile hegamonikleştirilmeyen “biz” kültür fiili gerçeklikte olduğu gibi aynı gerçekliğin birbirini tamamlayan görünümeleri olarak karşımıza çıkar. Bu bakış açısı Hâle Seval’in, doğu toplumlarının, felsefesinin ve düşünce tarzının tipik bir temsilcisi olduğunu da bize göstermektedir. Bununla ilgili benzer bir tespiti Octavio Paz (1993, s.90), *Modern İnsan ve Edebiyat* adlı çalışmasında yapmaktadır. Ona göre Çin, kültürü, doğayı yetiştirmenin bir yolu olarak kavrar. Buna karşılık modern Batı onu, doğaya egemen olmak şeklinde kavramıştır. Birincisi dönüşlü ve geri gelişli iken ikincisi, diyalektiktir: Kendini ortaya koyduğu her kez kendini yadsır ve yadsıyışlarının her biri de bilinmez içindeki bir atılımdır. Öykülerine bir bütün olarak bakıldığında Hâle Seval’in anlayışında bir olgu olarak toplum, entelektüel zihin tarafından üretilmiş ya da geliştirilmiş kolektif temsiller ve semboller alanı değildir. Birey gibi toplum da doğal çevre içerisinde bir anlam kazanır. Yazarın gerçeklik anlayışında doğal çevre-sosyal çevre/toplumsal yapı ve kültür iç içe organik bir bağıntı sergiler.

Hâle Seval’in öykücülük anlayışında gerçekçilik akımının izleri görülmektedir. Hatta yazarın gerçeklik akımının zaman zaman hem doğalcı hem de toplumcu diyebileceğimiz yönlerine kaymakta olduğunu söyleyebiliriz. “Gerçekçilik (realizm) XIX. yüzyılda başlayan, gerçeği ve doğayı değiştirmeden, olduğu gibi çirkinlikleri, bayağılıklarıyla yansıtmayı amaçlayan bir sanat ve edebiyat akımıdır. Gerçekçilik akımı, toplumu incelemek, toplum ve insan gerçeklerini aldatmacasız bir biçimde yansıtmak, eleştirmek düşüncesinden kaynaklanmıştır” (Özdemir, 1990, s.123). Gerçeklik karşısında ya da gerçekliğin içinden bakan bir bilinci temsil eder yazar. Öykülerde düşsellik ve gerçeklik girift bir bağıntı sergiler. Gerçekçilik akımının ilkelerini benimseyen Hâle Seval, toplumsal olay ve olguları anlatırken karakterlerin hayat öyküsü ve deneyimlerini ya da anılarını örnek desen olarak okuyucuya sunar ve bunu yaparken bir gelişim çizgisi üzerinden hareket eder. Öykülemde geri-dönüşlü zamanlarla an arasındaki doğal geçişlilik, iç konuşma tekniği ile zenginleştirildiğinde okura düşsel bir film yolculuğu sunar gibidir. Hayatın içinden başarılı bir teknikle sunulan kişiler/kahramanlar adeta canlıdır ve yaşamaktadır. Yazarın sosyal teoride organizmacı olarak kabul edilen anlayışa paralel

olarak irreal varlık alanında beslendiği/ön plana çıkardığı kültür ve tarih alanı, toplumu da birey gibi canlı ve devingen kılmaktadır.

Düşünsel ve eylemsel bir iç tutarlılıkla sergilenen karakterlerin öznel durumları aracılığıyla öykülerde “bir alt kültür olarak gecekondü kültürü, popülist politika, parçalanmış aile, yoksulluk, etnik ve kültürel hoşgörü, göç, şiddet” gibi toplumsal-evrensel sorunlara da değinildiği görülmektedir. Toplum-birey ve birey-birey ilişkilerini ele alırken yazar, kahramanların iç dünyalarındaki etki ile birlikte toplumsal çelişiklere ve kültürel açmazlara da vurgu yaparak toplumsal duyarlılığını açıkça sergilemektedir. Yazar, öykülerinde bir romana sığabilecek derinlikte başarılı tipler çizmiştir. Kadınlar, çocuklar ya da erkekler; başarılı ve de yalın bir betimleme ile gündelik yaşamın içinden okura sunulmuştur. Kahramanları/kişileri ait oldukları sınıfsal mensubiyete özgü psiko-sosyal ve kültürler unsurları ile birlikte değerlendiren yazar, toplumsal faktörlerin birey üzerindeki etkisine dikkati çekmektedir. Buna göre bireyin beğeni anlayışını, davranış ve tutumlarını hatta umutlarını belirleyen sosyo-kültürel çevresidir. Bireyin toplumsallıkla sarmalanan ruhsal gerçeğini detaylı bir çözümleme ile okura sunan Hâle Seval, iç tutarlılıkla kır ve kent insanın yaşayış ve düşünüş biçimlerini yalın bir gerçeklikle okurun beğenisine sunmaktadır. Bunun en güzel örneklerini Hacer’in Hüznü öyküsünde görebilmekteyiz. İstanbul’a göç eden kır insanın tutunabilme ve sosyal onay alabilme gayretlerini, popülist politikanın rüzgârında savrulan saflıklarını ve sınıfsız bir aynılışma özlemini Hacer’in eşi Mehmet’in sözlerinden öğrenmekteyiz:

“Büyük şehir burası, sen ayak uyduramıyon, başka kadın mı alsam? (...) Hacer, senin aklın ermiyor. Kocaman, siyasi adamlar gelir, kahvede oturur bizimle çay içerler. Senin beğenmediğin çaycı Sezai’nin çayından içip, pek güzel olmuş, bir tane daha, derler. Yeni elbiseleriyle kırık dökük sandalyelere otururlar da, tozu barındırmayan ayakkabıları çamur içinde kalır. Senin haberin yok bunlardan. Korkmayın derler (Seval, 2003, s.46). Korkmayın, arkanızdayız. Sizi İstanbul’a ezdirmeyeceğiz” (Seval, 2003, s.47).

HAYAT ŞANSLARI VE KADINLARIN YAZGILARI

Hâle Seval, can taşırken bile aslında hayatı başından kaybeden, var olmak çabası ile bir başına bırakılan kadınların yazgıları ile baş başa bırakır okuru. Öykülerde erkek karaktere nazaran kadın karakterlerin başarılı betimlemelerle ön planda çıkarıldığı, kadın psikolojisinin ve ruhsal gerçeğinin ayrıntılı işlendiği gözlenmektedir. Kadın karakterler, bastırılmış tutkuları, hayalleri, yoksunlukları, yalnızlıkları ve özlemleri ile okur üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Bunu yazarın öykülemelerinde bir cinsiyet özdeşimi kurma gerçeğine bağlayabiliriz: “Kadınlar, sevginin köleleri. “Evet” ve “hayır”ı aynı anda içinde barındıran yaşamın vazgeçilmezleri” (Seval, 2003, s.87). Kadının bastırılmış tut-

kuları, arzuları, hayalleri ve sevinçleri yalın betimlemelerle kişilik örüntülerinde gözler önüne serilir. Eşitsizlikleri ve ezilmişlikleri vurgularken başarılı tiplerde kadın bakış açısını ortaya koyar, çoğu zaman toplumsal vicdanın sesi olur. Farklı kadınlık öykülerinde görünenler, aslında bir yanılsamadan ibarettir. Nihayetinde görünenin ardındaki gerçekler, “kadın olunma”nın alinyasıdır. Eşitsizlik sadece kadınlar ve erkekler arasında değildir, bir cinsiyet grubu olarak kadınlar arasında da toplumsal ve ekonomik farklılıklar ve dengesizlikler vardır. Yazarın düşüncesinde sınıfsal pozisyonu ne olursa olsun, sistemdeki total adaletsizlik ve dengesizliğin, nihayetinde bütün kadınları farklı yollarla da olsa bir şekilde kendini gerçekleştirme mücadelesi ile baş başa bıraktığı gerçeği yatmaktadır. Bunu öykülerde kadınların aile bireyleri ile olan ilişkilerindeki çatışmalarda ve anlaşmazlıklarda görmemiz mümkündür. Sosyolog Max Weber’in hayat şansları kavramından* yola çıkarak diyebiliriz ki, ekonomik yoksunluklar, toplumsal baskılar, gelenek ve göreneklerin ağırlığını koyduğu geleneksel kültürler, kadınlara ve de çocuklarına farklı hayat şansları ya da fırsatları sunmak durumunda kalmaktadır. Geleneksel cinsiyet rolleri ve düşük statüleri ile betimlenen kadınlar, hayat şanslarını giderek daraltan maddi olanaksızlıklar ve kültürel yoksunluklarla bir başına bırakılmış bir toplumsal pozisyonu simgelerler. Bu durum öykülere de yansıdığı üzere farklı iktidar ve güç ilişkilerini öznel dünyalarında deneyimlemelerine yol açmaktadır. Kentler, evler ve evlilikler, kadınların yazgısı haline gelmektedir çoğu zaman. İçimdeki Soyтары’da tüm gençliğini gelin geldiği eve gömen bir kadın olan Sahure karakteri, yazara göre gençliği bir gecede kaybolmuş kadınlardan biridir:

Geçen senelerin çıkmaz sokaklarında, genç kızlık düşleri ve kısa süren evlilik anılarıyla birlikte yaşamıştı. Ruhu ve bedeni bu küçük kasabaya, kiremit rengi, sıvaları yer yer dökülmüş, üst katının pencere camları tozdan görünmez olmuş bu eve sıkışıp kalmıştı (Seval, 2003, s.77). (...) Hep merak etmişti, geniş ışıklı caddeleri olan kentleri, vapurları, trenleri, yabancı evlerin içindeki mutluluğu. Tabii eğer böyle bir şey varsa gerçekten (Seval, 2003, s.78).

Hâle Seval’in öykücülüğünde kadın bakış açısının izlerini yine Hacer’in Hüznü’nde görmekteyiz. Toplumsal cinsiyet eksenli karakter çözümlemelerinin yapıldığı öyküde, kadının yoksulluğu ve toplumsal ezilmişliği sınıflar, etnik kültürler ve cinsiyetler üstü bir toplumsal çelişki olarak gözler önünde serilir. Kozmopolit İstanbul hayatına ayak uydurmaya ve evlere temizliğe giden hayalleri kasaba kadar olan ve büyük şehri hiç düşlemeyen Hacer’in hüznü aslında sınıfsal mensubiyeti ne olursa olsun bütün kadınların hüznüdür. Bu noktada yazar, madde-tin diyalektiğini de hatırlatır yeniden okura. Yazarın okura iletisi iki farklı kadın tiplemesinde gizlidir: Ruhu güzel olmayanın yüzü de çirkindir sanki. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki yazarın düşüncesinde her sınıfsal

*Max Weber’in sınıf ve statü analizinde, özellikle sınıfsal konum kavramına gönderme yaparak kullandığı hayat şansları terimi, eğitim başarısı, sağlıklı olma, maddi ödüller alma ve statü mobilitesi şanslarını içermektedir. Gücün toplum içinde dağıtılmasının ürünleri olan mülk sahipliği ile pazardaki mal ve hizmetleri kullanma hakkı, bireyin hedeflerini toplumsal eylem içinde gerçekleştirme şansını belirleyecektir (Marshall 1999:815). Hayat şansları birbirini etkiler. Örneğin, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelme yaşama şansını artırdığı gibi, doğuştan getirilen yeteneklerin geliştirilme ve yükseköğrenim görebilme şansını da yükseltebilir (Kemerlioğlu, 1996, s.97-98).

mensubiyet kendine göre bir hüznün ve alınyazısı barındırır.

Hacer örneğinde dile getirilen tikel unsurlar, ahlaki bir öğreti kaygısı gözetilmeksizin felsefi-sosyolojik boyutta evrensel kılınmıştır. Dikkati çeken bir diğer husus, yazarın gözlemci ve eleştirel bir gerçeklikle çözümleme yaparak olumsuz kadın tiplemelelerinde herhangi bir isim kullanmaksızın benzer genelleştirme stratejisini kullanmasıdır. Hacer'in temizlik için evine gittiği gözlerindeki bakışta hep şefkat olan Berrin Hanım'ın hiç de şefkatli olmayan kızı öyküde isimsiz, üst sınıfı temsil eden bir kadındır. Her ne kadar çiçekli elbisesini ve başındaki yemeniyi küçümseyerek süzse de Hacer bu genç kadının gözünde "cin zekâlı, büyük kentin ezemeyeceği" (Seval, 2003, s.48) kadınlar dandır. Her kadının toplum, hayat ve insan karşısında yenik düşüşü belki farklıdır ama her kadın yenik olmada eşittir. Dışlanmışlığın, hiçe sayılmanın öyküsünü farklı kılan hayat şanslarındaki farklılıklardır:

Ne derdi var ki! Okutmamışlar, kocaya kaçıp evlenmiş. (...) Akıllı kadın. Kocasının eline bakmıyor. Kendi de çalışıyor. Mutlaka kocasından gizli para biriktiriyordu.

(...) Ben, babamı küçük yaşta kaybettim. Annemim sevgisiyle büyüdüm. Benim hiç sorunum yok sanıyor. İşte orada yanılıyor. Nerede bilebilir üniversitede okurken sevdiğim Cem'in beni, en yakın arkadaşım ile aldattığını. İhaneti küçük yaşta öğrendim ben. Belki de onun için derslere verdim kendimi. Annem ısrar etmeseydi evlenmezdim. Tüm sorumluluk benim üzerimde değil mi hem evde hem işte? Mutlu muyum? Aslında Hacer ile aramızda benzerlikler var. İkimiz de kendi ayakları üzerinde duran kadınlarız. İstanbul'un doğusunda ve batısında iki ayrı kadın (Seval, 2003, s.48).

Hâle Seval'in eleştirel bir gerçeklikle ele aldığı konulardan bir diğeri ise kadın-erkek eşitliği ve kadının özgürlüğü sorunudur. George Sand'ı İstanbul'da Gördüm öyküsünün bir paragrafında Yazar, George Sand'ın yorumunda cinsellik olgusunun özgürlük ile ilişkisini sorgular:

Gözlerini yan masada oturan kızıl saçlı kadına çevirir, kırmızı ruj ve oje onu olduğundan daha da çekici kılmıştır. Purosunun dumanını savururken, (Seval, 2003, s.58) yanındaki erkeğin elini okşamakta, giydiği kahve ve bej çizgili tayyör düzgün vücut hatlarını cömertçe sergilemektedir. Cinsellik mi, kılık kıyafet mi? Neler eşitlenmiş olabilir? Kadın ve erkek hakları eşit miydi? Hep bunun mücadelesini verdim ben... Bir şeylerin mücadelesi hala sürüyor ama bu toplumsal değil, bireysel.... Kadın veya erkek... Güçlü olanın etkisi kaçınılmaz (Seval, 2003, s.59).

Materyalist özgürlük ve eşitlik söylemleri karşısında bu öyküde yazarın çekimser bir tavır takındığını görürüz. Kendini gerçekleştirme güdüsünün baskı altına alındığı çağdaş toplumsal-kültürel form ve pratikler süregeldiği müddetçe Hâle Seval'in düşüncesinde eşitsizlik hep var olacaktır. Bu husus, sadece bir cinsiyet grubu olarak kadınlar için değil, erkekler için de söz konusu olacaktır. Mikro ilişkiler alanında köktenci bir dönüşüme uğramadığı sürece asimetrik güç dağılımı farklı zamanlarda farklı eşitsizlikler ve ayrıcalıklar doğurmaya devam edecektir. Bu savı açıkça sözünü ettiğimiz öyküde görebilmekteyiz. Düşsellik ve gerçekliğin girift bir yapı sergilediği olay örgüsünde kahraman (bize göre aslında Hâle Seval), "yaşadığı yüzyılı sanat, felsefe ve edebiyat ile örüp kendine bir

motif yaratan kadın yazar” (Seval, 2003, s.58)dır. George Sand’ın kaleme aldığı hayatım adlı kitabını okurken düşler dünyasında bulur kendini. George Sand İstanbul’dadır. Tekil birinci kişi dilinin kullanıldığı öyküde George Sand hayranlık duyulan betimlemelerle okura sunulur: “Gücün erkeklerde olduğunu bildiğinden, onlar gibi giyinerek kadın zekâsının kumaşlarla sınırlı olmadığını gösteren Sand. İlk önce kendine sonra yakın çevresine başkaldıran kadın” (Seval, 2003, s.59).

Cinsiyetler arası ilişkilerin materyalist unsurlara dayalı bir özgürlük anlayışı temelinde serimlenmesi noktasında kaygılı vurgulamalarda bulunan yazar, farklılık söyleminden hareket eder. Modernizmin dönüştürdüğü ve görsel-olgusal benzeşimlerde popüler kıldığı gündelik pratiklerin kadın ve erkek olmak adına dayattığı gayretler karşısında eleştirel bir tavır sergileyen yazar için, özgürlük adına özsel hiçbir değişiklik olmamıştır, değişen sadece görünüşlerin kendisidir. Osmanlı döneminde haremde kadınlara verilen en üst mevki olan haznedarlık örneğinden yola çıkan Seval, George Sand’ın yorumu örneğinde eleştirel bir tutum içerisinde kalarak eril egemenlik kavramına gizil bir gönderme bulunur: “ Bugün kadınların unvan için erkeklere gereksinimleri var mıdır? diye düşünür. Sadece duvarların çevrelediği alanın çapı mı değişmiştir?” (Seval, 2003, s.59).

Öykülerde hayat şanslarının, Weber’in de değindiği şekilde birbirini etkilediği görülmektedir. Parçalanmış ve yoksul ailelerin çocukları da yoksul ve kimsesizdir. Karakterler için hayat, kendine göre yeni hayatlar yaratmaktadır, tüm eksikliklerine ve tamamlanmamışlığına rağmen. *Gözleri Bulutlara Değdi*’deki boyacı çocuk Hasan’ın yaşamında bu durum gerçekçi bir betimleme ile somutluk kazanır:

Annesi babasına kaçmıştı. Sonra da birlikte doğup büyüdüleri o kentten kaçmışlardı. İki erkek kardeşi vardı. İlkokulu bitirmişti o kadar. Okumak isterdi, ama nasıl? (...) Babasına ne olmuştu acaba? Çantayı fırlatıp eve girdi. Babasının iki eli de çarşaf gibi koskoca bezlerle sarılmıştı. Bıçkı makinesine kaptırmıştı ellerini. Bir daha çalışmadı. Birkaç gün sonra komşu Ali Usta ona bir boyacı sandığı verdi. Hasan çalışmaya, annesi evlere temizliğe gitmeye başladı. (...) Hasan hayatta ne sevinir, ne de üzülürdü (Seval, 2003, s.115).

Sevdaları, yalnızlıkları ve yoksulluğu ve komşuluk-arkadaşlık olgusunu ele aldığı öykülerinde Hâle Seval, edebiyat anlayışında ve yazarlık kimliğinde etik değerlere verdiği önemi bir kez daha ortaya koyar. Öyle ki yazarın anlayışında felsefe temelinden yoksun bir edebiyatın (ontolojik-epistemolojik yönden) mümkün olamayacağı anlayışı yatmaktadır diyebiliriz. Ayan (2011, s.82; 2010, s.13)’ın, yazarın *Duvarsız Avlu: Bozcaada* adlı öykü kitabı için yaptığı tespiti bu çalışmada bir kez daha yineleyebiliriz: Etik değer ve eylem açısından bakıldığında, eserlerdeki karakterler bir model olarak karşımıza “kişisel bütünlüğünü sağlamış” olarak çıkmaktadır. Öykülerdeki kahramanlar, toplumun birer üyesi olarak “sosyolojik tek: birey” olmakla beraber eylem bütünlüğü ve tutarlılığı ile “etik tek: kişi” olarak da alındıkları öyküler boyunca kendilerini hissettirmişlerdir. Sözü ettiğimiz tespiti Cengiz’in babası, Seher, Müjgân, simit satan, boyacılık yapan, odun taşıyan çocuklar; Hasan, Barış ve Hamza ile yaşlı Hacı Teyze gibi sıralayacağımız karakterler için yapabiliriz.

ÇALINTI SEVDALAR VE YİTİK SEVMELER ÜSTÜNE

Öykülerde ruh-beden, akıl-duygu, kadın-erkek dualitesine indirgenmeden idealistik-mistik bir cinsellik ve aşk anlayışının benimsendiği görülmektedir. Dikkatimizi çeken husus, Seval'in sevdaları hep hüznün ve ayrılık çemberinde işlemesidir. *Deppoyda Sevdalar Yalandı*'da Gülseren-Halil sevdası örneğinde yazar, geleneklerin inatlarına kurban verilen yitik sevmeleri konu edinir. Yanlış anlaşılmaya kurban gitmiş, yalanlanan bir sevdaya feda edilen bir gelecektir, bir hayat öyküsüdür Halil'ininki. Balkan Harbi'nden sağ çıkmış, lakin yüreğinin harbine yenik düşmüştür. Yazar didaktik ve gerçekçi bir anlatımla bu öyküde cinsiyet kültürünün geleneksel yönüne dikkat çekerek kadının toplumdaki ikincil konumunu ve erkek çocuğun kültürel değerini, parçalanmış hayatlardaki yerini sorgular. “Doğumunun arkasından yatağındaki ikizlere bakmıştı Safiye. Ve yanına hiç uğramayan erkeğinin, acısını gömmüştü derinlere. Erkek evlat isteyen bir kocaya, kız çocuk doğurmak... Günah mı işlemişti? Oysa ne fark eder? Çocuklar onların değil mi? Kız veya erkek. Üstelik iki kızın da kapkara gözleri vardı, Halil'in gözleri gibi” (Seval, 2003, s.93).

Erkek çocuğun kültürel değeri örneğinden yola çıkan yazar, Halil'in ve Gülseren'in ruhsal gerçeklerini çözümlerken toplum gerçeklerini öyküsüne yansıtır. Bu noktada aynı zamanda kadın yazar olma bilinci ile hareket eden yazarın, subjektif-eleştirel bir tavır açıkça sergilediği gözlenmektedir. Henry James'in “romancı öyle biridir ki; onun için hiçbir şey yitirilmiş değildir” (Butor, 1991, s.26) sözünü öykülerinde haklı kılarcasına Seval'in Halil'i cezalandırdığını söyleyebiliriz:

Oğlu olmadı diye, kadın cezalandırılır mı? Kız veya erkek ne fark eder? Ama Tanrı cezalandırdı onu. Hiç erkek evlat vermedi. Üçüncü eşinden de iki kızı oldu. Dördüncü İstanbullu hanımdan da bir kız. Kadının ilk eşinden oğlu vardı. Oğlan doğurur sanmıştı. Cezalandırılmış bir yürekle yaşadı, sığındı dükkânına. Doğumdan sonra hiç karısının yanına gitmemişti (Seval, 2003, s.92).

Masal Sesi Var Dünyada öyküsünde kaybedilen sevmeler konu edilir. Tıpkı masal dünyasında olduğu gibi bazen yaşanan sevgiler de masal olur yeniden. Farklı anlatı türlerindeki kurmacaların geçişliliğinden yararlanan yazar, masal dünyasındaki sevgiyi, kendi öyküsüne taşıyarak, kurmacayı gerçeğimsiliğe büründürür yeniden ve onu varolan kılar. Nitekim öyküdeki kadın karakter Şehrazat, Binbir Gece Masallarındaki kadın karakterle aynı ismi paylaşmaktadır. Tamamlanmamış sevgiler, kendini masallarda daim kılar. Bu sayede yazar olmuş olanı değil, olmakta olanı imler. Her sevgi kendini bir başka sevgi ile tamamlayarak bütünler. Hayatın kendisi sanki masaldır. Kaybedilen sevgiler, çoğu zaman “hayat masalının parçası olarak içimizde” (Seval, 2003, s.108) yaşarlar: Dönüş yolunun uzunluğu değil, yaptığı yanlışın yorgunluğu yormuş onu. Sevdiği kadını kaybetmenin, ona inanmamanın bedelini onsuzlukla ödeyecekmiş, ölene kadar” (Seval, 2003, s.104).

Sevgili ile beraberken seven erkek için sanki “masal sesi vardır dünyada”. Lakin çalıntı sevdalar nihayetinde hüznün kendini örtecektir. Kaybettiği sevgilinin peşine düşen ve “İçimde şaire karşı dayanılmaz bir nefret duyuyordum. Şehrazat'ı benden çalan

adamı hiç görmemiştim. Kaç yaşındaydı?” (Seval, 2003, s.104) sorularını kendine soran genç erkek, sonunda başkasına ait bir sevgiliyi aslında kendisinin çalmış olduğunu fark edecektir. Bunu fark ettiğinde ise şair, Şehrazat’a kavuşacağı sevgi yolculuğuna çoktan çıkmıştır bile. Bu öyküsünde yazar, hayat ve ölüm çizgisinde sevmenin bitimsizliğine dikkati çeker. Sonsuzluk sevginin kendisidir, ölüm sadece bedenler içindir.

Aynada Geçmiş Var’da yaşama ve geçmişe dair kırılğanlıklar işlenir. Geçmişe gömülüp, takılı kalarak mutluluğa koy vermek, hayata küskün Hikmet karakteri ile örnek-lendirilir. Hikmet Bey’in umutsuz evlilik deneyimlerinin beraberinde getirdiği hayata dair her türlü küskünlük, mutlu beraberliklerin de önünü tıkayan geri adımlardır aslında. Öykünün konusu; “kime niyet kime kismet” deyiimiyle özetlenebilir. Samim-Meltem çifti, arkadaşları Müjgan ile tanıştırmak istedikleri Hikmet Bey’i bir akşam yemeğine davet ederler. Lakin bu yemeğe hazırlanırken aynada geçmişini gören (başarısız sonuç-lanan bir kız isteme olayı) Hikmet Bey, ruhsal bir gerilim yaşayacaktır. Yazarın deyişiyle, “düşüncelerin izleri sızdır başında” (Seval, 2003, s.126). Hikmet Bey’in iptal ettiği yemeğe alelacele çift tarafından çağrılan iş arkadaşlarından Mahmut, “süprizlere bayı-lırım” (Seval, 2003, s.127) diyerek bu fırsata kucak açacaktır. Gecikmiş kararlar bazen gecikmiş hayatların kendisi olur, başkası ya da başkaları için.

HOŞGÖRÜ VE YARALARIMIZA DAİR

Öykü kitabının son bölümünde; düşler başlığı altında *Mihail’in Düşü, Yitik Zaman Düşleri* ve *Çıplak Ayaklı Yıllar* adlı üç öykü okura sunulmaktadır. Her ne kadar adı düş-ler olsa da *Mihail’in Düşü* ve *Çıplak Ayaklı Yıllar* adlı iki öykünün ortak yönü, yakın tarihte yaşanan ve toplumsal sonuçları derin etkiler yaratan siyasal olaylardır: “O yıllar-da kimin can güvenliği vardı ki! (...) Geriye dönüp bakan herkes, sancılı yıllar, dedi o günlere, oysa benim için çıplak ayaklı yıllardı” (Seval, 2003, s.147,151).

Düşler, siyasal olaylar karşısında yazarın iç sesini sembolize etmektedir. Bir bakıma acı bir üslupla okura sunulan düşler, yazarın yüreğindeki toplumsal yaraların dillen-dirilmesidir: “Mihail (ise) düşlerini arar her 26 Temmuz sabahı (...) Neden Rum evleri hep Özlemi simgeler? Bırakıp gittiler diye mi?” (Seval, 2003, s.134). Başka bir deyişle bir başlık olarak düşler, bir yandan olana-reel duruma ilişkin eleştirel bir duruşu temsil ederken öte yandan yazarın dünyasında toplumsal bir hoşgörü arzusunu da imler. Farklı siyasetlerin ayrıştırmaya çalıştığı kültürlerin, aslında tarihsel açıdan siyaset üstü bir var-lık alanına sahip olduğu düşüncesi, satır aralarında kendini gizlemekte ve okurun keşfine sunulmaktadır. Yazar, beşeri olanı/hümanist öğeleri siyasaya öncül kılar.

Mihail’in Düşleri’nde yazar, bir gezgin kimliği ile okura görünür adeta. Aynı coğ-rafyada el değiştiren kültürler ve farklı hayat deneyimleri konu edinilir. Kırmastı’de eski bir Rum evinde oturan anneannesinin evinde geçen çocukluğundan söz eden yazar, bu kez satırlar arasında elinden tutar gibi okuru gezdirir, onu zengin bir coğrafi ve tarihi alanla tanıştırır. Yalın ve gerçekçi bir aktarımla Bozcaada’da gördüklerini, izlenimlerini ve duygularını geri-dönüşlü zamanlarla okura gösterir. “Bu seherin içinde ben varım, do-yumsuz tatların yaşadığı Türk ve Rum yaşlıların çocukluğu var, nice arzular ve hayaller

var” (Seval, s.135). Bir bakıma Hâle Seval, didaktik bir tutum takınarak çokkültürlü bir bakışla Bozcaada’yı ve saklı geçmişini gözler önüne serer. Sözgelimi “üzüm bağlarının krallığı, düşle gerçeğin adası” Bozcada’nın eski adı Tenedos’tur. Adanın “güney kısmı Müslüman, kuzey kısmı ise Hıristiyan” (Seval, 2003, s.134)dır. Adanın arka kıyısına yapılan rüzgâr gülünden enerji üretimi sağlanmaktadır. Rumlar’ın her yıl geleneksel Agia Paraskevi-Ayazma Panayırını (Temmuz ayında yapılan bağbozumu şenlikleri) düzenlemektedirler adada. Asmalardaki farklı üzüm çeşitlerinden; kardinal, çavuş ve kuntra (kara sakız) üzümlerinden söz eden yazar, dostluğu ve komşuluğu sadece adadaki insanların değil, kardinal ve çavuş üzümlerinin de simgelediğini aktarır okura:

Gece üşüyen bir şehre düştü
Ellerinin izi geçti düşlerimden
Kimsenin yaşamadığı bu evlere
Benim de yaşamadığım bu eve (Seval, 2003, s.136)

dizelerinden anlaşılacağı üzere herkesin ama hiç kimsenin adasıdır Bozcaada ya da Tenedos.

Çıplak Ayaklı Yıllar’da, genç delikanlının evinin arka bahçesinde kız arkadaşına “Annemin ve benim ağacım” (Seval, s.151) diyerek gösterdiği defne ağacı, metaforik bir anlatımla dostluğa ve barışa göndermede bulunur. Öykü, siyasetlerin ayrıştırdığı kültürlerin aslında ontolojik biraradalığı temsil ettiği söylemine dayanmaktadır. Buna göre hiçbir toplum hiçbir kent ya da kültür bütünüyle saf ve homojen bir içerik sergileyemez. Nitekim öykünün ilk sayfalarında İstanbul hakkında son satırlarında ise Kurtuba (Cordoba) kentleri ile ilgili tespitlerinde bu kültürel çeşitlilik ve zenginlik söylemini gözlemek mümkündür:

“İspanya’dan göç etmişti kökleri (...) Feriköy’ün dar sokaklarından birinde oturuyorlardı. Ne ilginç bir yerdi burası. Mayıs tarlasında açan rengarenk çiçekler gibi etnik topluluklar: Müslümanlar, Museviler, Rumlar” (Seval, 2003, s.150). (...) O (Flamenco), Andalusia’nın, sıcaklığın dansıdır. Cordoba, flamenco’nun kalbi olan kasaba değil miydi? Aynı zamanda farklı kültürlerin ve dinlerin şehri. Hıristiyan, Müslüman ve Museviler” (Seval, 2003, s.152).

Mihail’in Düşleri ve *Çıplak Ayaklı Yıllar* öykülerinde estetik kaygıların da ötesinde hümaniter bir anlayışla Hâle Seval, yaşanmış gerçeklere ilişkin bir toplumsal farkındalık yaratma gayreti içerisinde. Etnosentrik ve ucuz siyasi öğretilerin tuzağına düşmeden kendi kültürünün içinden bakabildiği kadar aynı zamanda çağının insanı olma bilinciyle hareket eden yazar, yakın geçmişin yaşanmış-bilinen yönlerini (1964 olayları ve 1974 Kıbrıs Savaşı nedeniyle Yunanistan ve Avustralya’ya edilen göçler, 1955 yılı 6-7 Eylül olayları) yeniden okur için açığa çıkarır. Zaman zaman nostaljik bir hava içerisinde etnoğrafik, tarihi ve coğrafik unsurlar ile zenginleştirilen metin, bir yönüyle gerçekçi bir niteliğe bürünmekte, diğer yönüyle de yazarın imgeleminden ve de anılarından harmanlanan kurmaca ve estetik bir bütünlük göstermektedir. Söz konusu sosyo-tarihsel olayları geçmişte yaşayan karakterlerin örneğinde işleyen yazar, göç olgusunun psiko-sosyal ve

kültürel yönlerinin gündelik hayattaki izdüşümlerini konu edinir. Yazarın öykülerde sunduğu bu reel durum, onun öznel deneyimlerinin etkisinde kaldığını gösterdiği gibi aynı zamanda “edebi bir sorumluluk” dâhilinde kalarak hümaniteryen bir yazarlık kimliğine sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Hâle Seval’in gezgin kimliğinde karşımıza çıktığı diğer öyküsü *Yitik Zaman Düşleri*dir. Öyküsünde sevdanın sonunun gelmediği şehir Bursa konu edinilir. Yazarın anılarından ve izlenimlerinden beslenen öykü bir bakıma Bursa’da zamanda yapılan bir gezintiyi özetlemektedir diyebiliriz. “Hep zamanın izinde gezdirir bizi” (Seval, 2003, s.145) tespiti ile aslında yazar, Bursa’nın zamanında okuru da kendi gibi bir yolculuğa çıkarmış olur. “Çocukluğundan beri Bursa’da zamanı saymak zordur” (Seval, 2003, s.141). Hâle Seval için. Anılarında kalan Kirmastili gelinden söz eder. Kirmastili gelinin dilinden Yeşil’i ve Yeşil Cami’sini aktarır okuyucuya:

Çelebi Sultan Mehmet tarafından 1419’da mimar Vezir Hacı İvaz Paşa’ya yaptırdı (Seval, 2003, s.142). (...) Caminin bütün süslemelerini yapan nakkaş Ali İbn İlyas Ali Usta da unutulmaz el işçiliği, göz nurunu sergilemiştir, bu kutsal mekanda (Seval, 2003, s.143). (...) Son olarak, II. Murat’ın 1426-1428 yılları arasında yaptırdığı, Bursa mimari üslubunu sergileyen Muradiye Camisi’ne girilir (Seval, 2003, s.143).

Yazar, Kirmastili gelin ve eşi İlyas Efendi’nin ipek böceklerini nasıl yetiştirdiklerine sayfalar ayırarak okuyucucu bir bakıma bilgilendirir bu konuda: “İpek kozaları Koza Han’da, pamuk ipliği her cumartesi Ulu Cami avlusunda kurulan pazarda satılırdı. 1850’li yıllarda kurulmuştu ipek fabrikaları Bursa’da. Buhar ve su gücü ile çalışan bu binalarda, her anı riskle sarmalanan ipek ve koza, şehrin ayrılmaz parçası olmuştu yıllardır” (Seval, 2003, s.142).

Avucundaki kestane şekerinin Cumalıkızık Köyü kestanelerinden yapıldığını söyleyen yazar, belgesel bir anlatım içerisinde kalmaya devam ederek bu köyün kuruluşunu kestane bilmesinden başlayarak anlatmaya başlar: “Mimari dokusu; restore edilen evleri ve köy hamamıyla geleneksel Osmanlı yaşamını sergiler bize” (Seval, 2003, s.144).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın;

Serin hülyasında çeşmelerinin;
Başımdayım sanki bir mucizenin
Su sesi ve kanat şakırtısından,
Billur bir avize Bursa’da zaman (Seval, 2003, s.140)

dizelerini aktaran yazar okurla konuşur gibi “Bursa’da zaman hiç bitmez” (Seval, 2003, s.140) der: “Çocukluğum, gençliğim, kaybettiklerim ve yakalamaya çalıştıklarım sarmalamıştır beni her an” (Seval, 2003, s.140).

Yitik Zaman Düşleri adlı öyküsüyle (Kirmastili Gelin adıyla) 2001 yılında Bursa Osmangazi Belediyesi’nce düzenlenen Ahmet Hamdi Tanpınar Yarışması’nda mansiyon

alan Hâle Seval, Şair Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* adlı şiirinde yer alan öğeleri (şadırvan, çınar, geçmiş zaman, Nilüfer, Muradiye, Türbeler, camiler, ölüm gibi) empatik bir okuma yapmak suretiyle bir başka edebi tür olan öyküde yeniden kendi görme tarzına (perspektiv) göre ele aldığını söyleyebiliriz.

Bursa'ya ilişkin yaptığı betimlemeler, tarih ve kültürel alandan beslendiği kadar zaman zaman didaktik bir niteliğe bürünmektedir. Yunus Emre'nin ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirleri ve Cumalıkızık yöresine ait bilmeceler örneğinde farklı edebi türlerle zenginleştirilen öyküde "Bursa'da zamanın içinde kalan" (Seval, 2003, s.142) tarihi kişilikler, mabetler, kutsal sayılan mekânlar ve tarihi eserler aracılığı ile tarih ve kültürel mirasın zamana karşı yıpranmadan ne kadar baki kalacağını endişe ile sorgular: "Ne yazık ki; sadece insanlar değil, evler, en köklü zenginlikler de zamanın altında kalma yolunda Bursa'da: Büyülü bakışlı gelin edasıyla akan sokak çeşmeleri, özlenen bir çınar gölgesi, camileri, sultanları, şehzadeleri, erenleri barındıran türbeleriyle Bursa'da çocukluğumun zamanı" (Seval, 2003, s.144).

Özellikle *Yitik Zaman Düşleri* ve *Mihail'in Düşü* öykülerinin içeriği çözümlendiğinde her iki öykünün ortak bir özellik taşıdığını söyleyebiliriz. Daha önce de belirttiğimiz gibi zaman zaman gezgin kimliğine bürünerek, gündelik hayatın içinden etnografik, coğrafi, tarihi ve kültürel bilgilerden referansla kurmaca ve estetik bir bütünlük içerisinde öykülerinde reel olanı da okura ulaştıran yazar, kanımızca, "belgesel öykü" diyebileceğimiz yeni bir edebi türün ilk örneklerini vermektedir. İreal ve real alanın grift katmanlarıyla zenginleşen aktarımları çoğu zaman nesnel ve göstergeye dayalı bir anlatımı içermektedir. Hâle Seval'in öykücülüğü bilgi sosyolojisi ve bir varlık alanı olarak edebiyatı felsefe temelinde buluşturmakta, okuru hem irreal alan olarak edebi metnin içerdiği kültür ve tarih alanı hem de onun beslendiği real alandaki kültür ve tarih alanında bazen devinik bazen uzlaşımçı serüveni ile baş başa bırakmaktadır.

SONUÇ

Bir bütün olarak yapıta bakıldığında kurmaca ve estetik boyutunda olandan-olması gerekene doğru bir çizginin varlığı göze çarpmaktadır. Bu yönüyle öykü yapıtı, gerçek-masal ve düş sarmalında yazarın içsel yaşantısına doğru felsefi bir yolculuğa işaret etmektedir. "Olan"ı imleyen öykülerde eleştirel duruşuna tanık olduğumuz yazar, farklı yaşantıları, tarihsel deneyimleri ve özgül unsurları kendi bakış açısından (perspektiv) okura sunmaktadır. Öykü yapıtının son bölüm başlığı olan düşler, bize göre aslında Hâle Seval'in "olması gerekenler"ini simgelemektedir. Öykülerdeki sıralama ve bölüm başlıklarındaki diziliş; dış gerçeklikten öznel gerçekliğe doğru, gerçekliğin giderek aşıldığı, yazarın dünya görüşüne ve varoluşa dair sanatsal bilgi katmanlarına yapılan bir yolculuğu simgeler.

Son olarak; Hâle Seval'in modern öykü tarzında yazılan öykülerinin okuru, yalnızca heyecanlandırmaya, meraklandırmaya ya da duygulandırmaya değil, aynı zamanda düşündürmeye de yönelttiğini belirtebiliriz. Anlatı türlerinin özellikleri açısından bakıldığında öykülerde olayların temel öge olarak ele alınmadığı, roman türünde olduğu gibi

çoğu zaman kişi ya da kişilerin de ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Yine dün-bugün zaman zincirindeki içsel yaşantı ve deneyimleri ile kişilerin psikolojik özelliklerinin genellikle sosyo-kültürel çevre özellikleri ile birlikte işlenmesi, kişilere romanlardaki gibi “karakter” olabilme vasfını yüklemektedir. Bu hususu, yazarın, insanın varoluşsal durumları ile girdiği hesaplaşmalarda-sorgulamalarda felsefi-sosyolojik zeminde bütüncül bir varlık/gerçeklik anlayışına sahip olmasına bağlayabiliriz. Özetle, bilgi sosyolojisi ve edebiyat sosyolojisi açısından bakıldığında Hâle Seval’in öykücülük anlayışındaki başarısı, gelecekte roman yazarlığına doğru olası bir yolculuğun da işaretlerini vermektedir.

KAYNAKÇA

- Ayan, D. (5 Ağustos 2010). Hâle Seval, Duvarsız Avlu: Bozcaada. *Cumhuriyet Gazetesi-Kitap Eki*, s.13.
- (2011). Hâle Seval’in ‘Duvarsız Avlu: Bozcaada’ Kitabı Üzerine. *Frankofoni*, (23), s.75-84.
- Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, (Çev. M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- İnal, T. (2006). Bir Okuma Önerisi Olarak Empati Yöntemi. *Frankofoni*, (18), 3-26.
- Kemerlioğlu, E. (1996). *Toplumsal Tabakalaşma ve Hareketlilik*. İzmir: Saray Kitabevleri.
- Kinloch, G.C. (2014). *Sosyolojik Teori, Gelişmesi ve Belli Başlı Paradigmalar* (T. Günşen İçli ve D. Ayan, Çev.). Ankara: Birleşik Dağıtım. T.y.
- Kongar, E. (2007). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.1994.
- Özdemir, E. (1990). *Örnekli-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Paz, O. (1993). *Modern İnsan ve Edebiyat*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Seval, H. (2003). *Kırılğan Kuleler*. İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Simmel, G. (2004). *Modern Kültürde Çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. 1994.
- . (2009). Bireysellik ve Kültür (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. 1911.
- Tosun, N. (2008). *Günümüz Öyküsü*, s.2. Erişim:05 Aralık 2010, <http://www.edebistan.com/index.php/necip-tosun/gunumuz-oykusu>.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Uygur, N. (1985). *İnsan Açısından Edebiyat*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

ÖZET

**HALE SEVAL'İN KIRILGAN KULELER ADLI ÖYKÜ KİTABININ
EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Bu makalede Hâle Seval'in ilk kez 2003 yılında yayınlanan *Kırılğan Kuleler* adlı öykü kitabı (on altı öykü) edebiyat sosyolojisi açısından irdelenmektedir. Söyleşi, eleştiri ve öykü gibi farklı anlatı türlerinde emek veren kadın yazarlarımızdan biri olan edebiyatçı-yazar Hâle Seval, modernist-öykücülük geleneğin önemli çağdaş temsilcilerinden biridir. Öykülerin içeriği bakımından tematik bir çözümlemenin yapıldığı çalışmada empati yöntemi kullanılmıştır.

Kurmaca, estetik ve reel unsurlar ile iç içe zenginleştirilen edebi metinlerde insan ve doğa felsefesi temeline dayalı bir öykücülük anlayışının varlığı göze çarpmaktadır. Modern öykü tarzında yazılan öykülerine bir bütün olarak bakıldığında Hâle Seval'in anlayışında bir olgu olarak toplum, entelektüel zihin tarafından üretilmiş ya da geliştirilmiş kolektif temsiller ve semboller alanı değildir. Birey gibi toplum da doğal çevre içerisinde bir anlam kazanır. Yazarın gerçeklik anlayışında doğal çevre-sosyal çevre/toplumsal yapı ve kültür iç içe organik bir bağıntı sergiler. Kahramanları/kişileri ait oldukları sınıfsal mensubiyete özgü psiko-sosyal ve kültürler unsurları ile birlikte değerlendiren yazar, toplumsal faktörlerin birey üzerindeki etkisine dikkati çekmektedir. Öykülerde yazarın etnografik, tarihsel, kültürel ve coğrafi unsurları sıklıkla kullandığını belirtebiliriz. Bu bağlamda gerek yazarlık kimliği anlayışı gerekse öykülerin tematik içeriği irdelendiğinde Hale Seval'in öykülerinin, Türkiye'de öykü tarihçesi açısından "belgesel öykü" türünde diyebileceğimiz edebi türün önemli örneklerine de öncülük ettiğini ayrıca vurgulayabiliriz.

Sosyolojik açıdan irdelediğimizde yazarın öykülerinde birçok temanın zengin bir içerikle ele alındığını söyleyebiliriz. Bu temaları genel olarak şu şekilde sıralayabiliriz: Kent olgusu ile bireyin yaşam tarzı arasındaki ilişki; kadınların sınıfsal konumları açısından yaşadıkları toplumsal cinsiyet temelli farklılaşma, ayrımcılık-dışlanmışlık biçimleri; kentsel ve kırsal yapıya özgü farklı özellik ve deneyimlerin, bireyin öznel dünyasında yarattığı parçalanmışlıklar ve çelişkiler; yoksulluk katmanlarının yarattığı farklı çocuk tipleri; aşk ve cinsellik anlayışının öznel dünyada ve dış-sosyal dünyadaki yansıma ve deneyimlenme biçimleri; göç olgusunun psiko-sosyal ve kültürel yönlerinin bireyin yaşamına etkileri, yabancılaşma; etnik kimlik kaynaklı göçlerin bireyin yaşam tarzında yarattığı felsefi-sosyolojik kırılmalar şeklinde sıralayabiliriz.

Öykülerdeki sıralama ve bölüm başlıklarındaki diziliş; dış gerçeklikten öznel gerçeğe doğru, gerçekliğin giderek aşıldığı, yazarın dünya görüşüne ve varoluşa dair sanatsal bilgi katmanlarına yapılan bir yolculuğu simgeler.

Anahtar Sözcükler: Öykü, Hâle Seval, edebiyat sosyolojisi, kültür, empati yöntemi.

ABSTRACT***ANALYSIS OF HÂLE SEVAL'S STORY BOOK KIRILGAN KULELER FROM THE POINT OF THE SOCIOLOGY OF LITERATURE***

In this article, Hâle Seval's storybook, *Kirilgan Kuleler*, published in 2003, is analyzed from the point of sociology of literature. Being among female writers making a great effort in different narrative types such as discussion, review and short story, Hâle Seval is one of major contemporary representatives of the modernist-storytelling tradition. The empathy method is used in present study conducting a thematic analysis.

In literary texts enriched in mesh with fiction, aesthetic and real elements, presence of an understanding of storytelling based on human and natural philosophy comes to forefront. Considering Seval's stories written in the style of modern short stories, society as a phenomenon in her understanding is not a field of collective representations and symbols developed or produced by the intellectual mind. Like the individual, society also takes on meaning within the natural environment. In author's sense of reality, natural environment-social environmental/social structure exhibit a nested organic correlation. Evaluating heroes/people with their psycho-social and cultural elements, the author calls attention to the impact of social factors on the individual. We may remark that the author often uses ethnographic, historical, cultural and geographical elements in her stories. In this context, analyzing both the sense of authorship identity and thematic content of stories, we can highlight that Hâle Seval's stories have pioneered in becoming significant examples of the literary type, also called "documentary story" from the point of the history of story in Turkey.

Analyzing in terms of sociology, it is possible to remark that the author discusses various themes along with rich content in her stories. These themes in general can be listed as follows: the relationship between individual's lifestyle with the city phenomenon; gender-based differentiation, discrimination-exclusion formats from the point of women's class positions; fragmentations and contradictions in individual's subjective world created by distinct characteristics and experiences peculiar to urban and rural structure; different types of children created by layers of poverty; reflection and experience types of love and sexuality understanding in subjective world and outer-social world; effects of psycho-social and cultural aspects of the migration phenomenon on individual's life, alienation; philosophical-sociological breaks created in individual's lifestyle by the ethnicity-induced migration.

Sequence of stories and their section titles symbolize a journey from outer reality towards subjective reality, in which reality is gradually exceeded, and a journey towards the author's world view and artistic information layers relating to the existence.

Keywords: Short Story, Hâle Seval, literary sociology, culture, the empathy method.



TOPLUMSAL BELLEK BAĞLAMINDA SARIKAMIŞ HAREKÂTÎ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI*

Mustafa Aydemir** Nusret Yılmaz

*Eğer maziyi seviyorsam; ona o güzel, büyük,
muhteşem günlere bağlı isem,
emin ol ki bu,
ölülerin de bu toprakta ve hayatımızda
bir söz hakkı olduğunu bildiğim içindir.*

Ahmet Hamdi Tanpınar

Giriş

Bellek, her zaman anakroniktir (Sarlo, 2012: 51); zira tarihe emanet ettiğimiz yaşantılarımızın bugünde tekrarlanması, belleğin geçmişle ilintili olduğunu hissettirse de onun asıl ilgi alanı *bugündür*. Beynimizin bir köşesinde hazır kıta bekleyen anılar ve tecrübe edilmiş olasılıklar, bugün çözmeye çalıştığımız benzer davranışlar için hazır çözümler sunmaktadır. Böylelikle *anlamsal belleğe* sahip olmak, geçmişte yaşananlardan şimdiki şartlara dair *işe yarar bilgiler* çıkarmamızı sağlar (Boyer; Wertsch, 2015: 6-7). Geçmişteki gerçek bir deneyime yaslanan anılar, hatırlandıkça kendinden farklılaşır; çünkü bellek hiçbir zaman kalıcı, sabit ya da değişmez değildir. Her hatırlama sürecinin sonunda yeni bir anı ve bellek şekillenir. Geçmişle kurulan bu ilişki, kolektif, kültürel ya da toplumsal bir niteliğe sahip olsa da durum değişmez (Yılmaz, 2014: 189).

* Bu yazı, Elazığ Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen “I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu”nda (13-14-15 Ekim 2016) bildirisi olarak sunulmuş; bazı eklemelerle ve makale formatına uygun olarak yeniden düzenlenmiştir.

** Yrd. Doç. Dr. İbrahim Çeçen Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı, Ağrı Milli Eğitim Bakanlığı, Iğdır

Bergson'ın “geçmişin geçmiş üzerine yığılması” (Urry, 2015: 19) olarak tanımladığı hafıza, sadece bireylere özgü birikimlerin merkezi değildir; bireysel tarafını aşan toplumsal bir yönü de vardır. Benzer tarihi süreçlerden geçen ve yaşam paradigmaları örtüşen bireylerin oluşturduğu toplum, hazır zamanda karşılaştığı ve gelecekte karşılaşıacağı benzer durumlar için aynı araçlara başvurarak müdahale bekleyen sorunları çözmeye çalışır. Bu çözümler, bireylerin içinde yaşadıkları toplumun karakteristik niteliklerine göre kodladıkları tutumları dağınık hatırlamaları belirli hedeflere göre yapılandırması sonucu oluşur. Burada belleğin *yapılandırıcı* niteliğine (Boyer; Wertsch, 2015: 16) dikkat etmek gerekir; çünkü hafıza, pasif bir depolamadan ibaret değildir. O, şimdinin ihtiyaçlarına ve durumuna göre ekler, çıkarır ve biçimlendirir. Belleğin bu özelliği, kurgusal metnin oluşma süreciyle paralellikler gösterirken, sadece vuku bulmuş olanla sınırlanmak zorunda kalan tarihten/vakanüvislikten ayrılır. Demek ki bellek, tarihten ziyade kurgusal bir yaratı olan edebi esere daha yakındır.

Geri çağrılan anılar, çoğunlukla birbiriyle ilgisiz ayrıntıların bir ekseninde tekrar ilişkilendirilip biçimlendirilmesiyle gerçekleşir. *Kullanılabilir geçmiş* (Boyer; Wertsch, 2015: 156) kavramıyla özetlenebilecek bu hatırlama biçimi, milli bilinç oluşturmaya dayalı siyasal bir projenin değişmez bir parçasıdır. Buna karşın tarih, ele alınan olayın veya olgunun tarihselliği içinde araştırılmasıdır ve zemini *geçmiştir*. Kronolojik bir disiplin içinde yürütülen tarihi çalışmaya karşın toplumsal bellek, şimdi için önemli olan yönlerini ön plana alarak bir seçmeye girişir. Bazen bir savaştaki küçük bir olay, zayıf kalan bir ayrıntı savaşın tüm bilançosundan daha önemli olabilir. Suriye’de devam eden ve yüz binlerce kişinin hayatına mal olan savaşta en çok konuşulan tablonun Aylan bebeğin kıyıya vuran küçük cesedi ya da Çanakkale Zaferi’nde nice askerin fedakarlığına karşın Seyit Onbaşı’nın adının hala hatırlanması gibi. Duygusallığın motive ettiği bu tür küçük hadiseler, tarih için önemsiz görünse de kolektif belleğe kuvvetli yansımaları ve hedeflenen davranışlara daha uygun karakteri bakımından sanatçılar tarafından işlenmeye elverişli temalardır.

Belleklerimizde şekillenmesinde aktif rol alan *hatırlama/geri getirme* bireysel bir özellik olarak hissedilse de bireylerin bir toplamı olan gruplarda da benzer niteliklerini devam ettirir. Burada dikkati çeken şey, bireyin yaşamadığı deneyimleri, çevreden gelen uyarılar ve anlatımlarla *vekâleten* hatırlamasıdır (Sarlo, 2012: 80). Belleğin *aynı toplumda yaşayan insanların farklı anılarından oluşan bir bileşke* olarak tarif edilmesi (Connerton, 2014: 67) de bizi insanların bir başkası için *birer dış bellek* (Boyer; Wertsch, 2015: 177) olduğu gerçeğine götürür. İnsan psişesinin de ancak toplumsal bağlarla derinlemesine anlaşılabilceği gerçeğini hatırladığımızda (Leledakis, 2000: 211), toplumu oluşturan bireylerin maruz kaldığı müşterek olaylar hakkındaki hatırlamaları, onları bir tür bellek politikasına yönlendirir; çünkü bundan elde edecekleri ortak çıkarları vardır. Toplamların geçmişi geleceğe taşınması olarak tanımlanabilecek kolektif hatırlamadaki kastı, bir kimlik inşasıdır. Bundan dolayıdır ki geçmişin olumsuz yanları ya unutulmaya terk edilir ya da görmezden gelinir. Hatırlanan geçmişin kaydedilen geçmişten farklı olması, geniş halk yığınlarının tarihi olayları kendi muhayyilesinde biçimlendi-

rerek sunmasından dolayıdır. Hatırladıklarını daha duygusal bir zeminde değerlendiren halk, gelecek kuşaklara manevi bir miras olarak iletirken bunu bir entelektüel bilgi olarak değil, *tecrübe* edilmiş yaşamının *yorumlanmış* bir parçası olarak sunar. Onu kendince düzeltmeye ve değiştirmeye çalışır.

Toplum yaşamında iz bırakmış olayların sıklıkla tekrar edilmesi/geri getirilmesi onların barındırdığı duygusal yoğunlukla paralellik gösterir. Bizi üzen, huzursuz eden durumların günümüze taşınarak konuşulması, onların içyapımızın derinliklerinde bıraktığı baskıyı azaltmak ve paylaşarak bu baskıdan kurtulmak amacıyla yapıldığı bilinmektedir. Çoğunlukla duygusal tepkiler veren beynimiz, kaybın yarattığı travmayı aşmak ve ölenlerin bıraktığı boşluğu doldurmak amacıyla o kişilerin anısını yaşatarak ve başkalarıyla paylaşarak bunu gidermeye çalışır (Gülpınar, 2012: 93). Onlardaki grup ruhunu ayakta tutacak bu *paylaşılmış* hatıralar, özellikle üzüntü verici olanları, yeniden düzenleyerek gelecek kuşaklara aktarılır. Bu paylaşılmış tarihsel tecrübe, inşa edilmeye çalışılan kimliğe bir töz verme, bir derinlik kazandırma işlevi (Bilgin, 2013: 30) görerek duygudaşıktan ülküdaşığa doğru uzanan bir çizgide yeni bir misyon yüklenmiş olur. Böylece trajik bir olay, yüceltilerek gelecek mutlu yarınları müjdeleyen bir mite veya destana dönüşür.

İnsanın geçmişteki bir olayın tüm ayrıntılarını hatırlaması, mümkün değildir. Anım-sama ve unutmaya diyalektiğinde kaybolmuş birçok ayrıntının bıraktığı boşluğu doldurarak, aralarındaki tutarsızlıkları çözümlenerek şimdiye taşır. Toptancı olamayan bireysel hafıza, mensubu olduğu grupla yüksek derecede özdeşleşen insanlarda geçmişi daima ideal yanlarıyla geri getirmeye çabalar. Bu anlamda *tarafıdır* ve *doğru* olmak gibi bir iddiası da yoktur. Genellikle geçmişteki zaferleri bugüne taşımaya teşne olan bireysel bellek, kolektif tutumlar nedeniyle bazen acıları ve trajedileri de geleceğe aktarır. Bunun nedeni, ortak acılardan oluşan duygudaşıklıkla grubun dayanışmasını sağlamaktır. Bireylerin bilinçsizce yaptığı hatırlamayı, gruplar daha bilinçli olarak gündemine alır. Bu bağlamda gruplar, tarihlerini ve geçmişle ilgili hatıralarını önemli siyasal ve psikolojik amaçlara hizmet ettiği için yüceltirler (Boyer; Wertsch, 2015: 296). Bizim araştırma konumuzu belirleyen Sarıkamış faciasının romanlardaki yansıması da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu savaşta da bir hatırlama politikasına göre kolektif bellek manipüle edilmeye çalışılır. Savaşın yapıldığı dönemde üzeri örtülen Sarıkamış gerçekliği, daha sonraki yıllarda dönemin iktidar anlayışını eleştiren bir imgeye dönüşmüştür. Bu yönüyle mekân, toplumsal hafızanın iktidara karşı itirazını temsil ettiği için *tarafı* ve *politik* tir (Öztürk, 2012: 20).

Sosyal bilimler alanına ilk kez Durkheim'in öğrencilerinden M. Halbwachs tarafından sokulan *kolektif bellek* terimi, yalnızca geçmişi yansıtmakla kalmaz, insanların dünyayı anlamlandırmasına aracılık eden sembolik çerçeveler ve anlamlar sağlayarak bugünün gerçekliğini şekillendirmek suretiyle anlam yapıcı bir rol oynar (Bilgin, 2013: 73-74). Sosyal iletişim yollarıyla kuşaklar boyu olayların barındırdığı tüm duygusal yükleri zamana ve zemine göre yeniden biçimleyerek aktaran toplumsal bellek, bu evrimsel yönüyle canlıdır. Anıları aktarırken aslına sadık kalmamakla birlikte grup üyelerine kim olduklarını, geçmişte nasıl başarılarla imza attıklarını, tarihi meşruiyetlerini ve gelece-

ğe dair tasarılarını hatırlatmaları bakımından vazgeçilmez bir tarihi misyon yüklenirler. Burada Connerton'ın da uyarısını hatırlamakta yarar var. Bu konu üzerine eğilen ünlü düşünür, toplumsal belleğin zayıflaması veya zayıflatılması durumunda kolektif amnezi (bellek yitimi) tehlikesinin baş göstereceğini söyler.

Dini ritüellerde ve ulusal bayramlarda tekrarlanan söylemler ve hareketlerin yardımıyla geleceğe taşınan olaylar ve değerler, düzenli aralıklarla hatırlandıkça hem kolektif belleği şekillenir hem de uzun süre korunmaları sağlanmış olur. Connerton'ın *törenselle yeniden canlandırma* (Connerton, 2014a: 106) olarak isimlendirdiği bu etkinlikler, sadece geleneksel toplumlarda değil, modern ülkelerde de temsil ettiği değerlerle kültürel kopuşları engellemek için onarıcı bir rol oynayan, hafıza depolarıdır. Modernitenin dayattığı yaşam dinamikleri yinelenmelerin kutlanmasını her ne kadar örselese de modern toplumlar kendi kültürel kodlarının devamlılığı için en eski prototipi canlandıran bu etkinlikleri yaşatmak zorundadırlar. Anma etkinlikleri dışında hatırlama araçları olarak müze, heykel, anıt, tapınaklar, mezarlıklar, arşivler, bayramlar, yıldönümleri, bunlardan birkaçıdır.

Geçmişe ait unsurların işe yarar olması ve kullanılması sadece *bilmekle* mümkün olmaz, ancak *hatırlanmakla* etkinleştirilebilir; çünkü bilmek geçmiş, hatırlamak şimdiyi gerektirir. Tarihsel bir vakanın gerçekleştiğini pasif bir bilişsel edim olarak sadece bilgi düzeyinde var kabul etmek *tarihin*, onu duygusal motivasyonlarla bugüne taşıyarak hatırlamak da sanatın, edebiyatın ve *romanın* kapsama alanına girer. Nesnel gerçekliği bilmekle yetinmek ona bağımlı olmayı kabul etmektir; hâlbuki bir bilinç, nesnel tarihsel gerçekliği ancak değiştirip dönüştürdükten sonra kendine mal edebilir (Şölçün, 1982: 10). Bu da yalın gerçekliğin bireysel bellekte yoğrulduktan sonra toplumsal belleğe mal olmasıyla gerçekleşir. Tarih bilincinin taşıyıcısı olan bu öznel hafıza nesnelerinin tarihsel romanla farkına da temas etmek gerekir. Lukacs'ın "*tarihsel gerçekliğin gelişimini sanatsal olarak yansıtır*" (Lukacs, 2008: 417) ifadeleriyle tarihsel roman ve gerçeklik arasında kurduğu sıkı ilişkiyi esas alarak tarihsel romanla bellek romanları arasındaki farkı belirlememiz gerekiyor. Zira bellek romanları, kronolojik bir tarih aktarımından ziyade, bir anlam yaratmanın peşindedir.

Bellek romanları için tarihsel gerçeklik bir ilham kaynağı iken tarihsel roman için romanın temel çerçevesidir. Tarihsel romanları değerlendirirken gerçeklikle aralarında aranan sahici ilişki, toplumsal belleği yansıtan romanlarda daha da zayıflar ve bir nostaljiye dönüşür. Tarihsel romandaki gibi gerçekliği ölçmek ve açıklamak yerine, gerçeğin onun hafızasında bıraktığı imgeyi duyumsamak ve duyumsatmak önem kazanır. Tarihi romanların eksenini genellikle geçmişteki zafer anıları belirlerken, bellek anlatılarında ise ihmal edilen, görmezden gelinen veya unutulmaya terk edilen acılı geçmiş manzaralar konu edilir. İşte bu *geçmiş manzaralarını*, birer inşa olarak nitelendiren Sarlo, geçmişte yaşanan zaman yok edilemediği, insanı kâh esir alan kâh azat eden acımasız bir takipçi olduğu için, geçmişin şimdiki zamana yaptığı akınların ancak anlatı yöntemleri aracılığıyla örgütlendiği ölçüde anlaşılabilirdiğini iddia eder (Sarlo, 2012: 11-12).

Son zamanlarda farklı disiplinlerin değişik açılardan ele aldığı bellek kavramı, sos-

yal bilimler alanında eksen olma özelliğiyle birçok araştırmanın da konusu olmuştur. Nörologların, hafızanın nörolojik temellerini; psikologların, bireylere ait bilişsel ve duygusal hatırlama süreçlerini; psikanalistlerin, bilinçaltıyla ilişkili yaşam öykülerini; sosyologların, grupların kültürel özelliklerini; tarihçilerin, hatırlamayla yazılı kaynakları karşılaştırma çalışmalarını; siyaset bilimcilerin, toplumu tanıma ve yönlendirme faaliyetlerini; edebiyat ve sanat çevrelerinin de metinler ve resimlerle ortaya çıkan kültürel mirası değerlendirmeleri sonucu bu kavram disiplinler arası bir olgu haline gelmiştir (Sancar, 2016: 39).

İki düzlemde ele aldığımız Sarıkamış konulu romanlar, doğası gereği Sarıkamış'ta vuku bulan bir tarihsel olayın kurgusal yansımalarıdır. Osmanlı devletiyle Ruslar arasında devam eden iki yüz kırk yıllık bir mücadelenin son raundu olan savaş, Odesa ve Sivastopol limanlarının Osmanlı donanması tarafından bombalanması nedeniyle, 1 Kasım 1914 tarihinde başlamıştır. Rusların *“savaş ilan edip, 2 Kasım 1914'te doğu sınırından saldırıya”* (Alpaslan, 2013: 102) geçmesiyle başlayan Osmanlı-Rus savaşı, Almanların kendi ordularını rahatlatmak ve Rusları zayıflatmak için özellikle Enver Paşa'yı ikna ederek açtıkları yeni cephe özelliğini taşır. Birçok komutanın olumsuz görüş bildirmesine rağmen Enver Paşa, 22 Aralık 1914'te Sarıkamış Harekatı'nı başlatır. Birinci Dünya Savaşı'nın önemli muharebe alanlarından biri olan Kafkasya cephesi genellikle Türk ordusu bakımından çok ağır kayıplara yol açan ve tam bir felaketle sonuçlanan Sarıkamış harekatı ya da faciası ile hatırlanır. Enver Paşa'nın kaybedilen toprakları kazanmak maksadıyla başlattığı harekâtın, kışa sarkması nedeniyle başarısızlığa uğrayacağını bilen Hasan İzzet Paşa istifa eder ve Enver Paşa kumandanlık vazifesini kendi uhdesine alarak bu harekâtı başlatır. Erzak ve giyecek yetersizliği, geçit vermez coğrafyası ve kışın şiddetinden dolayı hareket kabiliyetinin zayıflaması nedeniyle her ne kadar bir kısım askerimiz Sarıkamış'a ulaşıp şehir içinde çatışmaya muvaffak olduysa da esir alınan kısım hariç diğerleri ya soğuktan ya da girdikleri çatışmalardan dolayı şehit düşmüşlerdir. Bu savaştaki toplam kayıp sayısı (şehit, firar, kayıp dâhil) hakkında çeşitli sayılar telaffuz edilse de ortalama bir rakam olarak *“90.000 şehit sayısının doğru olduğu”* (Şirokorad, 2013: 492) kabule yakın görünmektedir. Tarihimizin en dramatik sahnelerinin yaşandığı bu savaşta 3. Ordu neredeyse tamamen yok olmuş, bu yenilgiden en kazançlı çıkan taraf ise cephesi hafifleyen Almanlar olmuştur.

Birçok savaşın yaşandığı Türk tarihinde, zaferlerin yanı sıra mağlubiyetler de yaşanmıştır. Bu savaşların hepsinde büyük acılar yaşanmış, binlerce genç savaş meydanlarında yitip gitmiştir. Dolayısıyla malzemesini toplumdan alan edebiyat, yaşanan bu dramlara kayıtsız kalmamış, birçok şair ve yazar, eserlerinde savaşları konu edinerek yaşananları farklı bir gözle değerlendirmişlerdir (Güreşir, 2006: III). Edebiyatın *bir milletin devamlılığını sağlayan, kimliğini oluşturmaya yardımcı olan, istiklal ve hürriyetini pekiştiren en etkili sanat dallarından biri* olduğu kabul edilirse, toplumun hayatını tehdit eden bunalımların, yıkıntıya ve yok oluşa sebep olan savaşların, Türk varlığını ve kimliğini tehdit eden, hatta yok etmeyi amaçlayan saldırıların, edebiyata aksetmemesi düşünülemez (Ercilasun, 2014: 247). Sarıkamış Harekatı'nda ağır kayıplar verilmiş olsa da bu

tarihi hadise, kolektif belleğimizde halen canlı bir şekilde yerini almaktadır. Toplumun belleğine kazınmış bu facia, ağıtlarla, türkülerle, destanlarla kuşaktan kuşağa aktarıldığı gibi roman türüne de özellikle son yıllarda konu olmaya başlamıştır (Akça, 2016: 73).

Türk edebiyatında Burhan Cahit Morkaya'nın *Dükkülerin Romanı* (1934); Şevket Süreyya Aydemir'in *Suyu Arayan Adam* (1959); Fügen Topsever'in *Kar Çiçekleri* (1978); Yaşar Kemal'in *Kale Kapısı* (1985), *Yağmurcu Kuşu* (1980) ve *Tanyerinin Horozları* (2002); Nihat Behram'ın *Miras* (2004); İsmail Bilgin'in *Sarıkamış/Beyaz Hüzün* (2005); Deniz Çınar'ın *Kutsal Dağın Çıplağı Sarıkamış* (2007); Selçuk Kızıldağ'ın *Sarıkamış'tan Sibirya'ya Nargin* (2007); Ertuğrul Osman'ın *Emret Paşam* (2007); Teoman Alpaslan'ın *Sarıkamış* (2008); Halide Alptekin'in *Sarıkamış Kar Bozgunu* (2008); Talip Aydemir'in *Sürgü* (2009); Cihangir Akşit'in *Sarı Sessizlik* (2009); Kemalettin Çalık'ın *Sarıkamış* (2009); Müjgan Tekin'in *Ağıt* (2009); Alaaddin Oğuzalp'in *Sarıkamış'ta Ne Var Paşam?* (2009); Arif Akpınar'ın *Kardan Kanatlar/Sarıkamış* (2009); Nusret Özcan'ın *Kar Kelebekleri/Sarıkamış Destanı* (2010); Hamdi Ülker'in *Bedel* (2010); Cemalettin Taşkıran'ın *Ölüme Yürüyüş/Sarıkamış Dramının Romanı* (2011); İsa Yılmaz'ın *Kars'ta Bir Ermeni Cesedi* (2011); Mehmet Dağıstanlı'nın *Yanık Dere* (2012); Sara Gürbüz Özeren'in *Donmuş Umutlar/Sarıkamış* (2013); Şerife Balkaş Gülseçgin'in *Sarıkamış/Allahu Ekber Dağları* (2013); Ufkun Balkış'ın *İncecikten Bir Kar Yağar* (2015) gibi romanlarda Sarıkamış Harekatı'ndan bahsedilmektedir.

1.Kolektif Bellek ve Şahıs

İnsan yığınlarını ortak bir hedefe odaklanmış bir gruptan ayıran en temel etken, onun kolektif kimliğini oluşturan paylaşılmış sembolleridir. Vatan dediğimiz mekân, ortak geçmiş dediğimiz tarih ve ortak duygu dediğimiz milliyet bilincinin bir diğer tamamlayıcı unsuru da sembolleşmiş kişiliklerdir. Kolektif belleğimize tesir etmiş bu kişiler, riskin yüksek olduğu dönemlerde kritik roller alan kahramanlardır. Bir grubun, geçmişte maruz kaldığı tehlikeyi bertaraf etmeye çalıştığı için benimsediği bir lider, giderek o grubun tüm niteliklerini imleyen bir kolektif sembole dönüşür. Toplumun geçmişteki makûs talihini yeneceğine inanılan bu kişi, o toplumun zedelenmiş özgüvenini iade edecek ve böylece o toplum da geleceğe dair tasarılarına devam edecektir. Bizin yakın tarihimizde milletçe hissedilen yok oluş tehlikesi, Atatürk ve Enver Paşa gibi iki ayrı kişilik çerçevesinde farklı tasavvurları da tetikler. Amaçladığını gerçekleştiren bir kişilik olarak Mustafa Kemal kadar, büyük bir ideal uğruna büyük bir faciaya neden olan ve idealleri yolunda ölüme giden Enver Paşa da kendisine hayranlık duyulan bir sembol olarak kabul edilmiştir.

Sosyal belleğin riskli dönemlerde kendi varlık güvencesi için çabalayan kişilerin hatalarını unutmaları, kanaatimizce, Enver Paşa'nın en önemli etken olduğu Sarıkamış faciasının fazlaca sorgulanmasını engellemiştir. Enver Paşa, kimi tarihçilerce doksan bin kişinin ölümünden sorumlu olmasından öte, toprak kaybeden bir imparatorluğun geçmişteki fetih rüyasını harekete geçiren bir lider olarak görülmüş ve bu yönüyle bir *hafıza şahsiyeti* biçiminde kabul edilmiştir. Kendisiyle ilişki haline geçildiğinde ortaya çıkan

geçmiş (Assman, 2015: 39), toplumsal bir kopuşun yaşandığı süreçteki rolüyle Enver Paşa'yı yeniden düşünmemize ve temsil ettiği gerek kişisel gerekse dönemsel düşünceleri bağlamında onu yeniden hatırlamamıza katkı sağlar.

Kendisi hakkında yazılan romanların genelinde ortaya çıkan kanaat, Enver Paşa'nın benlik algısı şişkin bir kişilik olduğu yönündedir. Bireysel hatırlamaların desteklediği bu genel kanaat, kolektif belleği etkilediği gibi ondan da etkilenir; zira bellek ve hatırlamanın öznesi, tek tek bireyler olsa bile onların anılarını kurgulayan toplumsal çerçeveye bağımlıdır (Assman, 2015: 45). Toplumsal belleğin bir kurgu süreci olduğu düşünüldüğünde roman-tarih-bellek arasındaki makas gittikçe daralır ve tarihin artzamanlı düzleminden romanın kurgusal düzlemine geçiş yapılır. Bu yönüyle roman, şimdiki zamanda kurgulanan bir geçmiş deneyimini farklı bir temsiliyet içinde yeniden üreterek bir bellek deposu işlevi yüklenir.

Araştırmamızda üzerine odaklandığımız Sarıkamış konulu romanların ilk olarak hafızamızda neden olduğu çağrışım Enver Paşa'nın askeri kişiliğinden dolayı romanlarda bunu da irdelemeyi uygun gördük; çünkü bu konuda yazan hemen hemen her yazar, onun kişiliğine değinmeden geçmemiştir. Fakat şu gerçeği başta hatırlatmak isteriz ki bizim burada tespit ettiklerimiz Paşa'nın, romanlardan bize akseden özellikleridir, dolayısıyla Enver Paşa hakkında herhangi bir tarihsel saptama yapmak bizim görevimiz değildir. *Düнкülerin Romanı*'nda Enver Paşa'yı bu faciaya iten itkinin “*zafer kazanan kumandanların şerefini gölgede bırakmak*”tan korkması olduğunu ifade eden yazar anlatıcı, “*yirmi bine yakın Türk neferinin sırf bu kötü kin ve haset uğruna*” (Morkaya 1934: 248) heba edildiğini belirtir. Benzer bir yargıya sahip Yaşar Kemal de *Tanyerinin Horozları*'nda, neden olduğu onca ölüm yüzünden Paşa'ya dair hayli olumsuz bir tasvirde bulunur: “*Ne doksan bin, ne yüz elli bin kişi, daha savaş başlamadan açlıktan, tifüsten, bir de donarak koskocaman ordunun hemen hemen hepsi gitti.*” (Yaşar Kemal, 2014: 101). Paşa hakkında sıkça dillendirilen cesareti, “*Yürekli bir insan olarak tanınanlar en korkaklardır.*” sözüyle çürütmeye çalışan Salman Sami, onun askeri dehasını alaya alan ifadelerde bulunur: “*Baharı bekleyeydik bu büyük kırım ve yenilme, mümkün değil olmazdı. Enver Paşa'nın akılsızlığı. Kışın ortasında Sarıkamış'ta ne yapacakmış, Allah bilir.*” (Yaşar Kemal, 2014: 100).

Miras'ta da Osmanlı gücünün hezimete uğramasının en büyük müsebbibi olarak Enver Paşa'nın “*ih_tiras*”ı gösterilir. “*İdeallerinizi gerçekleştiremiyorsanız gerçeklerinizi idealleştirin*” (Behram, 2009: 119) diyen Enver Paşa'nın, sonunda “*bir Bolşevik kurşunuyla*” ölene kadar Almanların yararına savaş stratejisi güttüğü iddia edilir. Kış aylarında eksi 25-30 dereceye kadar düşen hava koşullarının yaşandığı yörede, köylülerin uyarılarına rağmen “*söz dinlemeyen Enver ile bacanağı Hafız Hakkı, 1914'te on gün içinde*” buz tutan dağlara “*120 bin askerimizi cehenneme sürer gibi*” sürerek yok olmalarına neden olmuştur. Romanda, “*Bir haris-i şö_hret, bir mariz-i hayal*” diye nitelenen Enver Paşa, “*Rusların elinden Kars ve Sarıkamış'ı alacağım diye, Allahüekber ve Soğanlı dağlarında 90 bin askerin düşmana tek kurşun atmadan donmasına neden*” (Behram, 2009: 76) olduğu için olumsuz bir imge olarak yâd edilir.

Kolektif belleğimizde güçlü imgeler taşıyan en önemli sembolik kişilerden Enver Paşa, temsil ettiği imparatorluk rüyası ve Turan idealiyle, hiçbir eksikliği engel olarak tanımayan askeri kişiliğinin yanı sıra kendine aşırı güveninin gerçek savaş koşullarını görmesine engel olduğu da birçok romanda işlenmiştir. *Kardan Kanatlar*'da orduyu Allahuekber dağlarından düşman üzerine sürme fikrine “*Kış bütün şiddetiyle bastırmış durumda, askerin durumu ortada. Askerin çoğunun ayağında ham çarık var. Bir kısım asker hala Yemen yazlıklarıyla duruyor.*” (Akpınar, 2012: 53) gibi somut gerekçeler sunan Hasan İzzet Paşa'yı azleden Enver Paşa, bir ordunun tümünden tasfiye edilmesinin nedeni olarak sunulur.

İsmail Bilgin'in *Sarıkamış* isimli romanında da Hasan İzzet Paşa'nın taarruz için baharı bekleme önerisine karşın Hafız Hakkı Bey'in teklifini kabul eden Enver Paşa, bizzat denetlediği cephede, askerlerin içinde bulunduğu koşulları yerinde görmesine rağmen o harekâta izin verir. Kendisinin de tanık olduğu ordunun durumu onu bu sevdasından vazgeçiremez. Enver Paşa, adeta bütün olumsuz koşullara inat ederek bu harekât emrini vermiş gibidir: “*Askerler, hepinizi ziyaret ettim. Ayağınızda çarık, sırtınızda palto olmadığını gördüm. Birçok yönlerden şimdilik giderilmesi çok zor eksiklikler içinde olduğunuzu anladım. Fakat bu eksikliklerin savaşmada birliğin çabalarına ve ileri atılışlarına zarar getirmeyeceğine inanıyorum. Başarı dış görünüş ve giysilerle değil, her askerin kalbindeki yiğitlik ve cesaret ile kazanılır.*” (Bilgin, 2015: 58). Yazar anlatıcı, savaşın seyrinin Enver Paşa'yı yalanladığını birçok kez ima ederek, bu faciayı anlatmayı sürdürür.

İncecikten Bir Kar Yağar'da Ufkun Balkış, Enver Paşa'nın birçok askerin ölümüyle sonuçlanacak harekâtın evvelinde karşı görüş belirten hocası Hasan İzzet Paşa'yı azlettiği gibi, savaş esnasında da biraz beklemeleri gerektiğini belirten İhsan Paşa'yı da azarladığını yazar. “*Yeter! Ben Enver'im! Ben... Ben Damad-ı Şehrîyarîyim! Ben Başkumandan Vekiliyim! Ben 3'üncü Ordu Kumandanıyım! Ben Harbiye Nazırı ve Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Reisi'yim! Ben amirinizim! Kararım kesindir! Bana karşı gelemesiniz!*” (Balkış, 2015: 199) diyen Enver Paşa için en üzücü şey karısına kavuşmadan ölmektir (Balkış, 2015: 211).

Müjgan Tekin'in *Ağıt* isimli romanında çok kültürlü Osmanlı devletinin Almanlar lehine maceraya sürüklenip parçalanmasının sorumlusu olarak işaret edilen Enver Paşa, bu dönemde Almanlar tarafından adeta devletin sahibi olarak kabul edilip öyle muamele görür. Osmanlı devletini “Enverland” şeklinde nitelemelerine yetecek kadar etkin olan bu “*ihtirashlı paşa*” yüzünden on binlerce asker tifüsten kırılmış, “*diğerleri soğuktan donarak*” (Tekin, 2009: 12) can vermiştir. “*Onca insanı ölüme yollayan Enver*”, “*linç edileceğim diye*” halktan gizlenmiş ve bir süre sonra da “*Alman dostları ile birlikte Anadolu'nun gözlerine kan çukurları açıp korkakça*” kaçmıştır (Tekin, 2009: 135). Enver Paşa hakkında yapılan tahliller, hem yazarın kişisel özellikleri ve dünya görüşünden hem de eserin yazılma zamanındaki toplumsal atmosferden bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda geçmiş, şimdiki zamanın süzgecinden geçerek yeniden yapılır. Olayı veya olgunun kendisi değil, neyin nasıl hatırlandığı önem kazanır. Dolayısıyla kimlikler sabit ve değişmez nitelikleriyle karşımıza çıkmazlar. Şimdiki zamana, çağın ruhuna göre

uyumlanarak yenilenir ve değişirler. Kişisel ve toplumsal tarihler bu hatırlama süreçleriyle oluşurlar (Susam, 2015: 28-29).

Ölüme Yürüyüş'te Cemalettin Taşkıran, savaşın dehşetli yüzünü tasvir etmekteki başarısını, Enver Paşa'nın idealist kişiliğini yüceltmede de kullanmaktan imtina etmez. Hasan İzzet Paşa'nın karşı çıkmasına rağmen, kaybedilen Osmanlı topraklarını tekrar geri alabilmek için tüm devleti riske atmaktan çekinmeyen Enver Paşa, özellikle Hafız Hakkı Paşa'nın geçiş güzergâhları hakkındaki raporuna çok güvenir. Savaşın en şiddetli zamanlarında bile eşine mektup yazmaktan geri durmayan Enver Paşa, kısa zamanda eşine büyük bir gurur yaşatacağı hayalindedir. Takviye güçleri beklemeden başlattığı saldırılarda da birçok askerin ölmesine neden olan Paşa, bu tarihi hamlesinde omuzlandığı sorumluluğun da bilincindedir. Paşa'nın "*Paşa, bazı nesiller tarihi yapar... Yapanlar umumiyetle şanssız nesillerdir. Ya kahraman olurlar; ya rezil...*" (Taşkıran, 2015: 53-54) şeklindeki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi adeta Rus ruleti oynayan bir aktördür.

Kar Çiçekleri romanında Sarıkamış'ın faciayla sonuçlanmasını Enver Paşa'nın "Turanizm rüyası"na bağlayan Fügen Topsever, "*şöhreti ve Padişaha damat olması nedeniyle Osmanlı İmparatorluğu'nun hakiki başı*" (Topsever, 1978: 75) olarak nitelendirdiği Enver Paşa, "*Rus ordusunun Kafkasya'da imha edilmesiyle bütün Türk yurtlarının isyan edeceği*" ve bunun sonucu olarak da "*Kafkasya'nın Türklere katılacağı*" (Topsever, 1978: 75) inancındadır. *Kar Bozgunu*'nda Halide Alptekin, Üçüncü Ordu'nun tümüyle yok olmasıyla kaybedilen onca insanı, hep Enver Paşa'nın hayalci kişiliğine bağlarken iktidarla bellek ilişkisine de anlamlı bir göndermede bulunur. İktidarların kendi imkânları tehlikeye girmesin diye hatırlamayı değil unutmayı, açıklamayı değil örtmeyi esas aldıklarını bu romanda da görmüş oluruz. İşte tam bu noktada hatırlama, iktidarların unutturma politikalarına karşı bir *direnış biçimi* (Assman, 2015: 81) olur. Kendi idealleri uğruna Almanları rahatlatan bu savaşla, ordu Sarıkamış'ta tümüyle yok olduğu halde Enver Paşa'nın güdümündeki İttihat ve Terakki hükümeti, cepheden gelen bozgun haberlerine sansür uygulayarak, gazetelere zafer başlıkları şöyle atılır: "*HER TARAFTAN ZAFER HABERLERİ GELİYOR*" (Alptekin, 2008: 216).

Sarı Sessizlik'te harekâttan sorumlu Enver Paşa'nın hırslı kişiliği, bir detayla deşifre edilmeye çalışılır. Dağınık askerleri toplamak için cepheyi teftiş ettiğinde tek başına kalmış bir zabite uyguladığı ceza, Paşa'nın firar edenleri vazgeçirmek için aldığı "*kor-kunç önlemler*"den biridir: *Ertesi gün zafer olur da çocuk bağışlanır diye tüm karargâh emri biraz geciktirip umutla bekledi. Ancak ne zafer oldu ne de Enver Paşa verdiği emri unuttu. Sarı benizli, uzun ince boyunlu, yırtık çarıklı, parlak yüzü, tüysüz çocuk gözünü bağlatmadı. Patlamayla birlikte yere yıkılıp manganın ilerisinde bir soru işareti gibi kıvrılıp kaldı.*" (Akşit, 2009: 231-232).

Donmuş Umutlar Sarıkamış adlı eserde Sarıkamış faciasında en büyük rolü oynamış Enver Paşa'nın kişiliğine dair daha dikkat çekici değerlendirmeler yapılır. Almanlara yakınlığıyla bilinen Paşa'nın "*vatan sevgisi*" herkes tarafından takdir görse de "*ileriye göremeyecek kadar toy olduğu*" vurgulanır (Özeren, 2014: 24). Yüzbaşı olarak atandığı Makedonya'daki ilk görevinde dağlara çekilerek Bulgar çetelerine karşı amansız bir mü-

cadele yürüten Enver, dâhil olduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kararı gereği eniştesi Nazım Bey'i bile vurdurmaktan imtina etmemiştir. Sultanın yeğeniyle nişanlanarak Saray'a yakın olmanın imtiyazını da alan Enver Paşa, hükümetten ve Padişah'tan gizli politikalar sonucu Osmanlı devletini Almanların müttefiki olarak savaş sokmayı başarır.

Paşa, *“Napolyon olma duygusunun”* (Özeren, 2014: 52) bir gereği olarak Ruslara Sarıkamış'tan saldırarak *“Kafkasya Fatihi olarak Hindistan'a ilerleyecek, bütün Orta Asya'yı Türk bayrağı altında”* toplayacaktır (Özeren, 2014: 170). Osmanlı ordusunda deneyimli paşa ve subayları tasfiye ettikten sonra yerlerine getirilen genç rütbeliler, onun bu Turan idealinden çok etkilenecek ve ona her türlü desteği verecektir; fakat sahadaki gerçekler, onu hiç unutamayacağı bir biçimde şaşırtacaktır: *“Enver Paşa'nın Kafkasya'yı aşip Büyük Turan İmparatorluğu'nu kurma hayali, karlara gömüldü. Üstelik Türk ordu-su ile Sarıkamış önlerinde çarpışanlar, Enver Paşa'nın kurtarmaya gideceği Türkistan illerinden toplanmış Türk erleri ve subaylarıydı.”* (Özeren, 2014: 277).

Enver Paşa hakkında kapsamlı bir biyografi kitabı da olan Şevket Süreyya'nın *Sıyuy Arayan Adam*'ında başına buyruk bir şekilde Almanlarla anlaşılan Paşa'nın hem kendisini hem de devleti bitirdiği vurgulanır. *“90.000 kişilik bütün bir orduyu hemen tamamen yutmuş”* Sarıkamış Harekâtı'nın Enver Paşa'nın *“delice macerası”* (Aydemir, 2016: 78) nedeniyle yaşandığını ifade eder. Kafasındaki Turan idealini yurttan kaçtıktan sonra da gerçekleştirmek için mücadele eden Enver Paşa'nın Orta Asya'da da bu uğurda öldüğünü aktarırken onun kişiliğini de özetlemiş olur: *“Faydasına inandığı usullerle girdiği bir hareket için hayatını vermişti. Muhakkak ki cesurdu. İyi bir ordu teşkilatçısıydı. Ama mutaassıptı. Fakat taassup başka, idealizm gene başkaydı. Geniş ölçüde kurucu ve yapıcı bir devlet adamı olmaksızın büsbütün başkadır.”* (Aydemir, 2016: 225). Aynı ideale ve çağa ait olduğu Enver Paşa ile ilgili anılarını da içeren biyografik romanında gelişen olayları zamanın ruhuna göre yorumlayan Şevket Süreyya, böylelikle belleğin kodladığı tarihsel gerçekliği şimdiki zamanın gereklerine göre tekrar yorumlayarak geçen sürecin tarihi, toplumsal, siyasal ve psikolojik etkilerini de baz almış olmaktadır. Bu da bize belleğin kültürel boyutunun ne kadar belirleyici olduğunu bir kez daha göstermiş olur.

Önemli siyasal gelişmelerin ve bunalımların, derin toplumsal sarsıntıların yaşandığı toplumlarda rastladığımız hatırlama ve unutma süreçleri, kendisiyle birlikte başka hesapları da gündeme getirir. İktidarını korumak isteyenlerin unutturmaya, bu iktidarın yaptıklarından zarar görenlerin hatırlatmaya dayalı hesaplaşmaya olan inatları, toplumu etkileme gücü olan edebiyatın da devreye sokulmasına neden olur. Babiâli'yi susturan o dönemin iktidarına karşın üzerinden on yıllar geçtiği halde bazı yazarlarımız, bu konunun unutturulmasına karşı çıkarak onu bugüne çekmeye ve hatırlamaya çağırıyorlardı. Bireysel bir yeti olan hatırlamaya dayanan geçmişle hesaplaşma ise toplumsaldır. Araştırmaya esas aldığımız romanlar işte bu hatırlamanın/hesaplaşmanın gerçekleştiği nesnelerdir. Geçmişe dair farklı anlatıların işlendiği bu romanlarda, tek bir tarih yorumunu ve ona dayalı değerleri almak mümkün olmayacağı için biz de Sarıkamış faciasında Enver Paşa'nın rolünü ifrat ve tefrit ölçülerıyla veren yazarlara müdahale etmeden vermeye çalıştık. Görülecektir ki bu facianın nedenlerini işlerken birçok yazar Enver

Paşa'yı tek sorumlu gösterirken, bazıları onun kişiliğinin etkisinde kalarak eleştirmekten kaçınmıştır.

Ertuğrul Osman'ın *Emret Paşam* romanında da Enver Paşa, yukarıda izah edildiği gibi *idealist bir kişilik* olarak sunulur. Başkumandan sayılan Padişah'ın vekili ve orduların başkomutanı olan Enver Paşa, "*Osmanlı tebası içinde gelinebilecek en yüksek*" (Ertuğrul Osman, 2007: 43) mevkiyi işgal etmenin verdiği yetkiyle gizlice Almanlarla anlaşmıştır. Bu anlaşmayla girişilecek savaşlardaki amacı, devleti yeniden diriltmektir. Buna "*ikinci Timur Hareketi*" adını koyan Enver Paşa'ya göre, bu harekât sayesinde "*askerinden siyasetine, sanayisinden ticaretine kadar her alanda Türk milleti kendi topraklarının efendisi*" olacaktır (Ertuğrul Osman, 2007: 49). Hâlbuki bir süre sonra, Hasan İzzet Paşa'nın haklılığı tespit olunacak ve Enver Paşa, kurmaylarıyla birlikte arkasında büyük bir felaket manzarası bırakarak İstanbul'a mahcup bir biçimde dönecektir.

Belleğinin hatırlamaktan çok, unutmaya meyilli olması nedeniyle özel bir çaba içerisinde olan insanoğlu, bugünde var olmasını istediği geçmişe dair birçok detayı tekrar hatırlamakla yetinmeyip hatırlatmak da zorundadır. Geçmiş ve gelecekle aynı anda etkileşimde bulunan belleğimiz, sadece geçmiş kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder (Assman, 2015: 50). Tam da bu yüzden Enver Paşa gibi tarihe yön vermiş şahsiyetler üzerinden farklı kesimlerce farklı mesajlar verilir. Onunla aynı idealleri paylaşan yazarlar, Paşa'nın yaptıklarından geleceğe dair ümitler devşirirken farklı düşünenler, yaptığı stratejik hatalar nedeniyle yıkılmasına sebep olduğu imparatorluğu ve yitirilen onca canı hatırlatır. Böylelikle kolektif mirasın taşıyıcısı olan edebi metinler, ortak bir acıdan farklı anlatılara kapı aralamış olsa da Sarıkamış faciasını hep birlikte bugüne tekrar taşımışlardır.

2.Kolektif Bellek ve Mekân

Çağımızın düşün dünyasını şekillendiren Heidegger'in varlık sorunsalına cevap ararken değindiği gibi insan, zaman ve mekân içinde doğar. Dolayısıyla insan varlığının ayrılmaz bir parçası, "*bir yerde olmak*"tır. Ona göre, "*dünyada olmak*" beşeri varoluşun esasıdır. "*Dünyada olmak*", "*bir yerde olmak*", "*bedende olmak*" kaçınılmaz olarak belirli bir mekân boyutunu getirir (Durgun, 2013: 7). Mekânın insan yaşamındaki belirleyici etkisini irdeleyen Henri Lefebvre, mekânı, "*zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli*" Lefebvre, 2015: 25) birbirine bağlayan, kendince üretken bir ürün olarak nitelendirir. Connerton'ın hatırlama eylemlerini belirli bir bölgeye dayandırıldığını (Connerton, 2014b: 17) hatırlayacak olursak mekânın bellek üzerindeki etkisini de tespit etmiş oluruz. Hafıza mekânları üzerine kapsamlı araştırmalar yapmış Fransız sosyolog Pierre Nora ise bu tür mekânları sadece anımsanan şeylerden ziyade "*hafızanın mayalandığı yerler*" olarak tarif eder (Nora, 2006: 12). Korudukları şeyin tehlikede olması nedeniyle önem kazandıklarını belirttiği hafıza mekânlarının kendi kendine gönderme yapan göstergeler olduğunu, dolayısıyla bunları hafıza mekânları yapan özelliklerinin tarihin elinden kurtulmalarını sağlayan şey olduğunu tespit eder (Nora, 2006: 37).

Modern zaman insanının ortak geçmişe dair unutkanlığı ve geçmişle kopardığı bağ-

lar, onun sadece şimdiki zamana bağlanmasıyla sonuçlandı. Genel olarak baktığımızda megakentlerin ortaya çıkışı, elektronik medyanın karşı konulmaz yayılışı, bilişim teknolojisindeki gelişmelerle hız alan moderniteye özgü kültürel unutkanlık süreci ve modernitenin ürettiği mekânlar kültürel amneziye sebep olacak derecede güçlüdür (Connerton, 2014b: 129). *Kolektif hatırlama* ile *kolektif unutkanlık* aynı madalyonun iki yüzü gibi birbirinden ayrı düşünülememesi de göz önüne alınacak olursa Sarıkamış Harekâtı'nın hatırlanma biçimi de sanki hatırlamadan ziyade bir unutturma sürecine dönüştüğü kanaatini uyandırır. I. Dünya Savaşı anıtlarının önceki savaş anıtlarından farkını göz önüne aldığımızda öncekilerde “*zaferi anmak*” biçiminde tasarlanmışken, bu savaş için tasarlananlarda “*ölenleri onurlandırma*”yı amaçladığı rahatlıkla görülebilir. Dünyayı etkileyen büyük ölçekli bu savaşta “*kaybedilen hayatların sayıca büyüklüğü ve savaşların etkilediği asker ve sivil sayısı, daha önce karşılaşılmamış genişlikteki cephe hatlarındaki ‘kişilerin çektiği acıları’ ve ‘savaşa adananları’ anılaştırmayı gerekli kılmıştır.*” (Yılmaz, 2014: 191). Bu savaşta yitirilen insanlar için dikilen anıtlarda ölüm olguları yüceltilmez aksine anlaşılmaya, onlarla empati kurulmaya çalışılır. Bir çeşit karşı-anıt biçiminde düşünülen bu hatırlama nesnelerinde çoğu zaman ölümü yeren mesajlar yüküldür; çünkü -Halbwachs’ın da temas ettiği gibi- uzam kavramı, sadece fiziki ve toplumsal bir uzama değil, aynı zamanda ilişkisel ve sembolik bir uzama da tekabül eder (Fırat, 2014: 13). Bu savaşların yapıldığı yerlerin anımsanmasından kasıt “*savaşta hayatını kaybedenlerin yüceltilmesi ve bu kayıpların unutulmayacağı vurgusu*”dur (Yılmaz, 2014: 196). Sarıkamış romanlarında unutulmanın pençesinden kurtarılıp hatırlatılmaya çalışılan asıl konu savaşın korkunç yüzünün uzun yıllar boyunca konuşulmaması nedeniyle bilinçli bir biçimde unutturulmaya çalışılan o dönemin yönetim anlayışıdır. Bizim inceleme konumuzu oluşturan romanlarda “bir yanlış stratejiye kurban giden on binlerce askerin ölümü” temel tema olarak belirlenerek unutturulmak istenen idari zaaf hatırlatılmaya çalışılır. Başka bir deyişle araştırma konumuzu oluşturan romanlar, geçmişle yüzleşme ekseninde okunması gereken bellek mekânlarından başka bir şey değildir.

Türkiye’de yaşayan ortalama insanın *Sarıkamış* adlı mekândan haberdar olması ile onu tecrübe edinmesi arasındaki muazzam farkı bize duyumsatacak bellek nesnelerimiz olan romanlarla tarihimize insanımızın keşiştiği en hassas noktaya temas etmiş olacağız. Farkında olmadan zihnimize taşıdığımız bir mekân ismi birdenbire kültürel kodlarımızı kuşaktan kuşağa taşıyan bir köprü görevi yüklenecektir. Modern insanın geçmişle bağını tesis eden abideler gibi *Sarıkamış* da ilham kaynağı olduğu romanlar vasıtasıyla bireyin hafızasını şekillendiren toplumsal belleğimizi besleyecek ve deruhte ettiği tarihsel mesajı yazarların muhayyilesinde yoğunlaşarak gelecek kuşaklara iletecektir. Bu bellek taşıyıcıları, paylaşılmış anıları, Sarıkamış’ın temsil ettiği faciayı ve bu facianın arkasındaki siyasal ve toplumsal durumu imal edilmiş nesnelerden daha güçlü bir biçimde taşımış olacaklardır. Bu belki de bir zamanlar bilinçli unutturma politikalarına maruz kalmış Sarıkamış faciasını, toplumun bilinçaltında tekrar keşfedecek ve onu gün yüzüne çıkaracaktır. Böylelikle birey, sadece gündelik meşgalelerin oyuncağı olmayacak, kendi uygarlık kökenlerinin tecrübesine de dokunmuş olacaktır.

Kolektif temsil potansiyeli olan *Sarıkamış*'ın kış mevsimindeki soğukluğu, sıradan bir bilgi düzeyinden ya da doğa olayından çıkacak topoğrafyayla birlikte bir ülkenin ve toplumun kaderini etkileyen öznelere dönüşecektir. Enver Paşa'nın yönettiği bir savaşta, onun askeri taktiklerini boşa çıkaracak ve yüz binlerce askerimizin hayatına mal olacak Sarıkamış'ın mekânsal özellikleri, Osmanlı Devleti'nin o dönemde nasıl yönetildiğini, savaşların hangi kararlarla yürütülmeye çalışıldığını, ülkenin içinde bulunduğu mali krizin ne denli derin olduğunu tek başına temsil edecek bir kolektif travmanın ipuçlarını barındırır. Tarihsel bir kırılmayı ve kopuşu simgeleyen Sarıkamış, bir bellek mekânı olarak, onu bize anlatan romanlar sayesinde bir yaşamsal tecrübeyi, unutkanlığımızın pençesinden kurtarır. *Hafıza Mekânları* adlı çalışmasında bellek ve mekân ilişkisini derinlemesine inceleyen Pierre Nora, bir yerin hafıza mekânı olabilmesi için öncelikle hatırlama isteğine konu olması gerektiğini belirtir, aksi halde onun tarihi bir mekândan öte bir şey olmayacağını belirtir. Böylece mekânın kendisine yapılan sembolik yatırımlar neticesinde değişerek yeniden şekillenmesiyle maddi, somut, coğrafi olandan, soyut entelektüel açıdan oluşturulmuş olana kadar birçok şeyi kapsayacağı için, mekân en azın içinde, anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde somutlaşmış olur (Fırat, 2014: 28). Hafızanın “iki meşruluk biçimi” olarak belirttiği edebiyatla tarihin, birincisinin zayıflığı neticesinde ikincisi lehine evrildiğini iddia eden Nora, romanlardaki nitelik yetersizliğinin tarihi “*gerçek romanı olmayan bir çağın romanı*” haline getirdiğini söyler (Nora, 2006: 38).

Sarıkamış Harekâtı'nı konu edinen romanların genel hatlarıyla üzerinde durdukları ortak temalardan ilkinde yöreyi iyi bilen -başta Hasan İzzet Paşa olmak üzere- tüm kişilerin karşı çıkmasına rağmen Hafız Hakkı Bey'in raporlarına göre hareket emrini veren Enver Paşa'nın gerçeğe kulak tıkamasıdır. Toplumsal belleğimize romanlar vasıtasıyla anımsatılan bu gerçeklik, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne yakın genç kadrolarca yenilenen subayların ideal ve hırslarına karşın savaş tecrübesi bakımından bulundukları durumu gözler önüne serer.

Sarıkamış isimli romanında Kemalettin Çalık, Enver Paşa'nın “*Napolyon olma haliyle*” (Çalık, 2011: 18) orduyu çetin kış şartlarında bir “felakete” doğru sevk ettiğini, “*Naciye Sultan'la evliliği*” nedeniyle saraya damat olmuş Enver Paşa'nın kısa sürede albaylıktan generalliğe terfi ederek Harbiye Nazırı olup ülkeyi Almanların yanında savaşa soktuğunu dile getirir. *Kar Bozgunu* romanında Sarıkamış yenilgisini işleyen Halide Alptekin ise Doğu Cephesi'nde Ruslara karşı başarı sağlamak suretiyle Almanları rahatlatmak isteyen Enver Paşa'nın direktifiyle girilen savaşta o dönemin sadrazamı Said Halim Paşa, “*hüngür hüngür*” ağlayarak “*Osmanlı Devleti'ne yazık ettiler; demiş ve bazı bakanlarla birlikte istifasını*” (Alptekin, 2008: 118) verdiğiğine değinir. Osmanlı ordusunu doğuda Ruslara, güneyde İngilizlere karşı kullanacak Almanlar, Osmanlı İmparatorluğu'na “*5.000.000 altın kredi*” açmayı taahhüt etmiştir.

Hasan İzzet Paşa'nın “*senenin en uzun ve en soğuk günlerinde*” (Özcan, 2006: 6) yapılan bir harekâtın, büyük bir hüsrarla sonuçlanacağını ısrarla söylemesine rağmen bu feryatlara kulaklarını tıkayan Enver Paşa, Hafız Hakkı'nın da verdiği raporlara güvenerek harekât kararını alır. “*Kafkasya fatihi olarak Hindistan'a ilerleyecek, bütün Orta*

Aşya'yı Türk bayrağı altında” (Özeren, 2014: 170) toplayacak olan Enver Paşa, bu büyük mefkûreyle “çile” denilen zemheri ayının ilk günü olan 21 Aralık’ta orduya saldırı emrini verir. Çetin kış koşullarına rağmen yapılacak “bir kuşatmanın başarısı, evvelce Alman cephesinde yenilgi almış Rusların, Kafkasya’da bir daha toparlanamayacak şekilde yenilgisi olacak”tır (Topsever, 1978: 75-76). Almanlar istiyor diye “Aralık ayının eksi otuzlara varan ürkütücü, kanları donduran soğuşunda” (Çınar, 2007: 89) sürülen Mehmetçik, türlü olumsuzluklar nedeniyle büyük bir faciayla yüz yüze kalır.

Hasan İzzet Paşa’nın “Erzurum ve civarında genel bir savunma yapmak, bahara dek Rusları oyalamak ve ordunun eksikliklerini tamamlayarak” (Bilgin, 2015: 56) taarruza geçelim fikrine karşı, Hafız Hakkı Bey’in “Dağlar üzerinden yollar keşfettirdim. Bir kısmını kendim de gördüm, bu mevsimde yollardan hareketin mümkün olduğuna kani oldum.” (Bilgin, 2015: 57) biçimindeki raporları daha etkili olur ve Hafız Hakkı Bey yarbaylıktan albaylığa terfi ettirilerek bu harekâtın onayı verilmiş olur. Kışın en sert dönemine rastlayan bu harekâtın biraz ertelenmesini isteyen Hasan İzzet Paşa’ya “Yemin ederim, eğer hocam olmasaydınız sizi astırırdım!” (Balkış, 2015: 200) diyerek tepki gösteren Enver Paşa, onu kumandanlıktan alarak, vazifeyi kendisi üstlenir.

Ölüme Yürüyüş isimli romanda kendisi de tifüse yakalanan Hafız Hakkı Paşa’nın Sarıkamış yenilgisinin ardındaki son sözleri, yapılanlardan duyulan derin pişmanlığın da göstergesidir: “Hepimiz hatalıydık... Kışı hafife aldık... Hırs, şan-şöhret aklımızın önüne geçti... Askerliğin gereğini yapmadık... Herkes birbirine yalan söyledi... Olan Osmanlılara, Mehmetlere oldu... 80 bin çocuğumuz dağlarda...” (Taşkıran, 2015: 128-129).

Tarih sayfalarına sığmayan fedakârlıkların ve çilelerin yaşandığı iki haftalık harekât süresinde Sarıkamış’ın coğrafik ve iklimsel özellikleri Osmanlı ordusunun üçte birini savaştırmaya getirecek derecede etkili olmuş, uzun yıllar toplum hafızasından silinemeyecek ve bu romanlara yansdığı şekliyle büyük travmalara neden olacak bir faciayla sonuçlanmıştır. Mekân burada tarihi bizzat etkileyen birincil etken olarak öne çıkmaktadır.

Hafız Hakkı Bey’in “Dağlar üzerindeki yolları keşfettirdim. Bu mevsimde bu yollardan böyle bir saldırıya taraftar olmayanlar var. Oysa bu yollar, askerlerin de cephanenin de geçmesine müsaittir. Çok yakında Kafkasya’ya saldıracağız.” (Alptekin, 2008: 152) biçimindeki raporlarına güvenen Enver Paşa’nın verdiği emirlerle “tükenmek bilmeyen yol”lardan yürütülen ordu, “aç ve ölesiye yorgun”dur. Askerler, hem “aşırı üşütmeden doğan hastalık ve ölümler” ile cedelleşir, hem de “üç bin metreyi aşan dağların sarp yollarını aşmaya çalışır (Gülseçgin, 2013: 169). “Kış günü savaşa gönderilen askere yeterli yiyecek ve giyecek temini” (Gülseçgin, 2013: 187) yapılmadan yola çıkarılan ordunun “açlık, soğuk ve yorgunluk” (Gülseçgin, 2013: 186) gibi üç büyük düşmanla başa çıkması da haliyle mümkün görünmemektedir: “Zaten çok geçmeden de korktukları başlarına geldi. Yakın köylere sığınmaya fırsat bulamadan kar yağışı tipi halini aldı, kalın bir sis katmanı görüş açısını daraltmaya başladı iyice... Askerler sığınacak bir yer bulabilmek için dehşet içinde kaçışmaya başladılar.” (Gülseçgin, 2013: 260).

Sürgü romanında ordunun “yüksekliği 2500-3000 metre arasında değişen dağlarda-

ki yolculuk’ta (Aydemir, 2009: 83) ağır kayıplar vererek devam ettiğine, *Sıyu Arayan Adam*’da ise Allahuekber Dağları’nda “*bir adım ilerisinin görülmediği kar tipileri ve fırtınalar arasında bir türlü sabahı gelmeyen zifiri bir gecede, hatta bir tek düşman görmeden, bir tek düşman öldürmeden olduğu yerde donan, eriyen binlerce yaralı ve yarasz*” (Aydemir, 2016: 78-79) askerlerinin yok oluşuna tanık oluruz. Sarıkamış konulu romanlarda facianın doğal sebebi olarak sık sık ismi anılan Allahuekber Dağları, adeta bir hafıza mekânı olarak hem bu romanların hem de toplumsal hafızanın temel taşlarından birini oluşturur. Nora’nın esas varlık sebebini “*zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek*” (Nora, 2006: 32) olarak tarif ettiği hafıza mekânlarına denk gelen rolü, incelediğimiz romanlarda Allahuekber Dağları’nın yüklendiğini rahatlıkla görürüz.

Kar Çiçekleri’nde yazar, “*askerlik şubelerinden gönderilirken kaput, ayakkabı, avcı yeleği*” (Topsever, 1978: 77) olmadan yola çıkan askerlerin bir kısmının çarıkla cepheye sürüldüğünü, “*sıfırın altında otuz beş derecede*” ilerleyen bazı askerlerin “*ayakları donmasın diye ağaçların üzerine tırmanmış*” olduğunu, bazılarının da “*zalim kış rüzgârları*”nın onları birer birer yere düşürüp tıpkı “*kar çiçekleri*” (Topsever, 1978: 105) gibi üzerini örttüğünü yazar. Büyük bir kayıpla vazgeçilen harekâta yaralanan İhsan, diğer Türk askerleri gibi, önce iyileştirilecek sonra da Sibiry’a esir kamplarına gönderilecektir. Ölüm ve sürgünlerle yitirilen ordunun toplum hafızasına yaptığı en önemli etki, sosyal dayanışma ve kültürel uyumu yükseltmesidir. Tarihi kırılmalarla yoluna devam eden toplumların uluslaşma sürecinde önemli bir rol oynayan ortak acılar, onların ulusal kimliklerinin pekişmesini sağlar. Tıpkı Sarıkamış faciasının, bu romanlarda da görüleceği üzere, toplumsal belleği aynı duyguda ortaklaşmalarını sağlaması gibi. Belleğin kurgusal niteliğiyle kurgusal metinlerdeki tarihsel anlatılar bir araya geldiğinde hem yaşanan toplumsal travmalar rahat atlatılıyor hem de yeni bir tarihsel perspektife kavuşulmuş oluyor.

Sarı Sessizlik’te “yüksekliği üç bin metreyi aşan” Allahuekber Dağları’nı “*insan boyu kar olmasına rağmen*” (Akşit, 2009: 224) “*günlerce aç, susuz yürüyüp*” (Akşit, 2009: 230) Sarıkamış önlerine gelen Sacit ve arkadaşları ölüm kusan Rus toplarına karşı fazla direnemezler. *Bedel* romanında ise “*çetin kış şartları*” hesaplanmadan “*Rus Ordusunu arkadan kuşatma altına alabilmek için Allahuekber Dağları’ndan aşırılmaya çalışılan binlerce asker*”in (Ülker, 2010: 63) donarak şehit olması tasvir edilmiştir. Roman sayfalarından kolektif hafızamıza seslenen geçmişteki felaketler ve mağduriyetler, failleri büyük idealler taşısa bile hesabının sorulmasını gerektirir. İşte bu noktada kendi hafızasına sahip çıkma anlamına gelen hatırlama, bir hak talebidir ve adalet arayışıdır. “Tarih”in bilim olarak üstesinden gelemeyeceği bir tarihi yükümlülüğü sanat ve edebiyat yerine getirmeye çalışır.

Romanların Sarıkamış’a dair toplumsal belleği en çok meşgul eden hatırlama olgusu şüphesiz ki doksan bine yaklaşan şehit sayısı ile ölüm olgusudur. Kışın sert geçtiği bir yörede zamansız başlayan harekâta mevsime göre giyinmeyen askerler donarak, yeterli hazırlık yapılamadığı için aç ve perişan, temizlik eksikliğinden dolayı bitlenip tifüse

yakalanarak ölmüş, fırsatını bulup firar edenler dışında geriye kalanlar ya öldürülmüş ya da yakalanarak Sibirya'ya sürgüne yollanmıştır. Geçmişin travmatik deneyimlerine maruz kalmış birey veya toplumların hafızalarında kalmış kötü etkilerinden kurtulmak için onları hatırlama ve anlatma gereksinimini karşılayan bu romanlar, ağır bir toplumsal yükümlülüğü de yerine getirmiş olurlar. Çünkü geçmişi bastırmak ve hatırlamayı engellemek, “*kurbanları ikinci kez kurban etmek*” anlamına gelir (Sancar, 2016: 58).

Toplumsal sağaltmanın bir öznesi olan sanatçılarımızdan Yaşar Kemal, *Tanyerinin Horozları*'nda, roman kahramanlarının ağzıyla “*çatışmaya girmeden doksan bin kişinin soğuktan*” (Yaşar Kemal, 2014: 101) öldüğü Sarıkamış faciasını sık sık tekrarlar, *Yağmuncuk Kuşu*'nda da savaşta iki bacağını kaybeden bir subaya “*doksan bin asker bıraktık Sarıkamış'ın karları üstünde Ruslara. Çoğunu bit yedi.*” (Yaşar Kemal, 2016: 61) sözlerini söyler. Yazarın *Kale Kapısı*'ndaki ifadeleri de yitirilen askerlerin verdiği derin ıstırapı sarsıcı cümlelerle okuyucuya duyurur: “*Arkadan düşman, açlık, bit, çıplaklık, soğuk geliyordu. Allahüekber dağlarına vurdular. Bir sabah uyanabilen, o da ancak birkaç kişi, uyandılar ki ne görsünler, atları, katırları, eşekleri, askerleri, subayları, topları, arabalarıyla koca bir ordu donmuş kalmış Allahüekber dağlarında. Donanların üstünü kar örttü.*” (Yaşar Kemal, 1995: 270-271). Yaşar Kemal başta olmak üzere Sarıkamış felaketini eserlerine konu edinen birçok sanatçının romanlarında yapmaya çalıştığı şey, unutturulmaya çalışılan travmayı gün yüzüne çıkarmaktır; çünkü uzaklaştırılıp bir süreliğine uykuya çekilen anılar, çağrıldıklarında şimdiki zamanın bağlamı ve gereksinimleri doğrultusunda yeniden bir kurgunun içinden uyanırlar (Susam, 2015: 16).

Kardan Kanatlar'da Hasan İzzet Paşa'nın muhalefetine rağmen Almanları rahatlatmak için Enver Paşa tarafından alelacele başlatılan Sarıkamış Harekâtı, “*dondurucu soğuk, açlık, hastalık, mühimmat eksikliği*” (Akpınar, 2012: 50) gibi olumsuz koşullara rağmen dayatılmış ve “*Türk Ordusu'nun Sarıkamış'ta düşmana mermi atmadan kardan kefenler giymesi*”yle son bulmuştur (Akpınar, 2012: 129). *Kars'ta Bir Ermeni Cesedi* isimli romanda ise Rus ordusunun intizamlı durumuna karşın imkânsızlıklarla kırılan Türk askerlerinin “*ne battaniyeleri ne de yeterince çadırları vardı*”r. Onların bu çileli yaşamları halkın maşeri vicdanında hiç unutulmayacak sahnelerle hep hatırlanacaktır: “*Önce ayaklarda bir sızı duyulurdu. Soğuk yavaş yavaş tüm bedene yayılırdı. Derken organlar bir bir buz kesilirdi. Çehreler kardan beyaz olurdu. Gözler usul usul kayardı. Ve nihayetinde duygular da donardı. Artık hiçbir şey hissedilmezdi. Silah tutan parmaklar kırılmış, ayaklar tutulmuştu... Allahuekber Dağları, acı çeken ve sonsuzluğa koşan kahr-aman askerlerin son yürüyüşüne sahne oluyordu.*” (Yılmaz, 2011: 217-218).

Yanık Dere'de Enver Paşa'nın direktmesi sonucu, Osmanlı'nın makûs talihini ters çevirmek amacıyla başlatılan “*dünyada eşi benzeri görülmemiş*” Sarıkamış Harekâtı'nın, “*büyük bir felaketle*” sonlandığını hatırlarız. Aslında askerlerimizi yenilgiye uğratan, Rus ordusu değildir; bilakis “*acımasız Allahuekber dağları, çetin kış şartları, açlık, salgın hastalıklar*”lardır (Dağıstanlı, 2014: 27). “*Bıçak gibi soğuk, perde perde yollarını kapatan kar ve keskin ayaz*” (Ertuğrul Osman, 2007: 236) yüzünden perişan olan askerleri, ya hastalık ya soğuk ya da kurtlar öldürür.

Selçuk Kızıldağ'ın *Nargin* isimli romanında ise Sarıkamış'taki harekâta katılan Mehmetçiklerin “soğuktan kıpırdayamaz duruma” (Kızıldağ, 2014: 237) gelinceye kadar mücadeleden vazgeçemediklerini görürüz. Teslim olmaktan başka seçenekleri bulunmayan askerlerin artık savaşacak güçleri kalmamıştır: “Askerlerin yarıdan fazlası sonsuz uykuya dalmış, yani ölmüştü. Ben de öleceğimi anladım. Karşıdan gelen bir Rus müfrezesine geriye kalan az sayıdaki askerle ister istemez teslim olduk. Ellerimiz donmuştu. Tetiği çekebilecek gücümüz bile yoktu.” (Kızıldağ, 2014: 239).

Sarıkamış faciasının onca askerin hayatına mal olan en çarpıcı cümlesine de Aladdin Oğuzalp'ın *Sarıkamış'ta Ne Var Paşam?* romanında rastlarız. Allahuekber Dağları'nın açlıktan, donmaktan ve tifüsten sağ kurtulanları yutacağı ve bir avuç asker dışında kimsenin göremeyeceği Sarıkamış'a ulaşan Said Pehlivan “günlerdir uğruna binlerce insan”ın feda olduğu Sarıkamış'ı görünce bu yolda hayatını yitirmiş tüm şehitler adına kızgınlıkla şu soruyu sorar: “*Sarıkamış'ta Ne Var Paşam?*” (Oğuzalp, 2009: 183) Sarıkamış'a sağ ulaşan bu bir avuç askerin de Sarıkamış önlerinde donarak öldüğü saatlerde sansür altındaki İstanbul basını okuyucularına Doğu Cephesi'ndeki zafer müjdesini vermektedir: “*Ruslar kesin yenilgiye uğratılmıştır.*” (Oğuzalp, 2009: 190). Sonraki yıllarda da facianın boyutları hakkında halkın bilgilendirilmemesine karşın edebiyatçıların konuyu işlemekten çekinmemesi bize Huyssen'in zarif ifadesin anımsatır: “*Unutmak nasıl iktidar baskısıyla oluşan bir bellek stratejisiyse hatırlamak da o düzeyde politiktir.*” (Huyssen, 1999: 13).

Sarıkamış faciası da Çanakkale zaferi gibi tüm toplumu ortak kederde ve kıvançta birleştiren bir sosyal olgu olarak halkın sözlü kültürüne yansıdığı gibi yazarlar vasıtasıyla edebi eserlere de konu olmuştur. Geçmişle ilişki zeminine oturan bireysel ve toplumsal kimlik, kayıtsızlığı ortadan kaldıran paylaşılmış ıstıraplarla daha kuvvetli beslenir. Geçmiş zamanın şimdiki zamanda tekrar filizlenmesini sağlayan hatırlama, Avishai Margalit'in deyişiyle, “*kimliğin çimentosudur.*” (Sancar, 2016: 59). Kimliğin sağlıklı bir zeminde kurulmasına yarayacak olan geçmişle hesaplaşma da doğrudan doğruya geçmişte yaşananlara odaklanan bir tarihsel ilgiden ziyade, geçmişin bugüne yansıyan etkileriyle uğraşmayı ifade eder. Bu da Sarıkamış konulu romanlarda sıkça işlenen “ölüm”ün ölümsüzlük veren tarafını keşfetmekle olur. Toplumsal travmalara neden olmuş ölüm anlatıları da geçmişini cesaretle hatırlamaya çalışan toplumlarda yılgınlığı değil, umudu imgelemektedir.

Sonuç

Toplumsal belleğin tarihten farklı olması, geniş halk yığınlarının tarihi olayları kendi muhayyilesinde biçimlendirerek sunmasından kaynaklanır. Bu tarihi olayları, duygusal bir şekilde değerlendiren toplum, tecrübelerini gelecek kuşaklara bir manevi miras olarak aktarır. Dolayısıyla kolektif bellek, toplumun tarihi olaya kendince vurduğu bir makyajdır ve kendisini yansıtır.

Sarıkamış Harekatı'nda ağır kayıplar verilmiş olsa da bu facia ve yitirilen on binlerce vatan evladının ızdırabı, Türk milletinin belleğinde yıllardır varlığını devam ettirmek-

tedir. Zira tarihimizdeki zaferler kadar yenilgilerin de millî kimliğimizin ve toplumsal belleğimizin kuvvetlenmesinde rolü büyüktür. Bu yönüyle Sarıkamış Harekâtı, ders almamız gereken tarihî bir deneyimdir.

İncelenen romanların genelinde ortaya çıkan kanaat, Enver Paşa'nın benlik algısının şişkin bir kişilik yönünde olduğudur. Başta Hasan İzzet Paşa olmak üzere diğer komutanların da karşı çıkmalarına rağmen, ihtiraslarına yenilen Enver Paşa, özellikle Hafız Hakkı Paşa'nın yanlış yönlendirmeleriyle orduyu riske atarak bir tür Rus ruleti oynadığı görülür. Almanlara yakınlığıyla bilinen Paşa'nın *vatan sevgisi* bazı romanlarda takdir görse de ileri görüşlü olmayışı eleştirilerek dikkatlere sunulmuştur. Özellikle Saray'ın desteğini alan Enver Paşa, hükümetten ve Padişah'tan gizli politikalar sonucu Osmanlı devletini Almanların müttefiki olarak savaşa sokması, Osmanlının çöküşünü hızlandırmıştır.

Sarıkamış, zihnimizde taşıdığımız sıradan bir mekân ismiyken zamanla kültürel kodlarımızı kuşaktan kuşağa taşıyan bir köprü görevi yüklenmiştir. Toplumun geçmişle bağını kuran abideler gibi *Sarıkamış*'ın toplumun belleğindeki imgesinin, romanlar vasıtasıyla gelecek kuşaklara iletiildiği görülür. Bu mekân, yaşanan faciayı ve bu facianın arkasındaki siyasal ve toplumsal durumu güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Ancak bilinçli olarak unutturulmaya çalışılan Sarıkamış faciası, romanlarla toplumun bilinçaltındaki gerçeklikler tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır.

İncelenen romanlarda Sarıkamış'ın coğrafik ve iklimsel özelliklerinin Osmanlı ordusunu savaşamaz duruma getirdiği ve ordunun üçte birinin yitirilmesine neden olduğu, böylece toplumun belleğinde büyük travmalara neden olduğu tespit edilmiştir. Askerlerimizi yenilgiye uğratanın Rus ordusu olmadığı, aksine acımasız Allahuekber dağlarının çetin kış şartları, açlık, salgın hastalıkları olduğu görülür. Zira savaşın ateş hattında yaşananlar, Sarıkamış'la ilgili hemen her türdeki eserde, donma, tifüs, coğrafi zorluklar, açlık ve düşmanla mücadele gibi birtakım motiflerle anlatılmıştır. Mekân burada tarihin akışını değiştiren işlevsel bir rol üstlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Arif, (2012), *Kardan Kanatlar*, Sütun Yayınları, İstanbul.
- Akça, Hilal, (2016), “Tarihî Romandan Milli Kimliğe: Sarıkamış/Beyaz Hüzün”, **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi**, Yıl 2, S4.
- Akşit, Cihangir, (2009), *Sarı Sessizlik*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Alpaslan, Teoman, (2013) *Sarıkamış*, Kamer Yayınları, İstanbul.
- Alptekin, Halide, (2008), *Kar Bozgunu*, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul.
- Assman, Jan, (2015), *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Aydemir, Şevket Süreyya, (2016), *Suyu Arayan Adam*, Remzi Yayınevi, İstanbul.
- Aydemir, Talip, (2009), *Sürgü*, Neden Kitap, İstanbul.
- Balkış, Ufkun, (2015), İncecikten Bir Kar Yağar, Mendirek Yayınları, İstanbul.
- Behram, Nihat, (2009), *Miras*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, İsmail, (2015), *Sarıkamış*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, Nuri, (2013), *Tarih ve Kolektif Bellek*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

- Boyer, C. & Wertsch, J.V., (2015) *Zihinde ve Kültürde Bellek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Connerton, Paul, (2014a), *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Connerton, Paul, (2014b), *Modernite Nasıl Unutturur*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Çalık, Kemalettin, (2011), *Sarıkamuş*, Yakın Plan Yayınları, İstanbul.
- Çınar, Deniz, (2007), *Kutsal Dağın Çıplağı*, Kent Kitap, Ankara.
- Dağıstanlı, Mehmet, (2014), *Yanık Dere*, Salıkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Durgun, Sezgi (2013), “Arz’ın Seyahati: Gaia’dan Google Earth’e”, *Felsefelogos*, S.50, İstanbul.
- Ercilasun, Bilge (2014), “Romanda Birinci Dünya Savaşı”, *Akademik Bakış*, C.7, S.14.
- Ertuğrul Osman, (2007), *Emret Paşam*, Karakutu Yayınları, İstanbul.
- Fırat, Derya, (2014), “Bellek, Uzam ve Mücadele”, *Sokağın Belleği*, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Gülpınar, Turgay, (2012), “Anıtkabir’in Unutulan Kabirleri”, *Neşe Yarar Hatıralar?*, (Der., Pınar Melis Yel alı Parmaksız), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Gülseçgin, Şerife Balkaş, (2013), *Sarıkamuş*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul.
- Güreşir, Salih Koralp (2006), *Edebiyatımızda Sarıkamuş Harbi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Huyssen, Andreas, (1999), *Alacakaranlık Anıları*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kızıldağ, Selçuk, (2014), *Nargin*, Parafiks Yayınevi, Edirne.
- Lefebvre, Henri, (2015), *Mekânın Üretimi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Leledakis, Kanakis, (2000), *Toplum ve Bilinçdişi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, György, (2008), *Tarihsel Roman*, Epos Yayınları, Ankara.
- Morkaya, Burhan Cahit (1934) *Dükkülerin Romanı*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- Nora, Pierre, (2006), *Hafıza Mekânları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Oğuzalp, Alaaddin, (2009), *Sarıkamuş’ta Ne Var Paşam?*, Nesil Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Nusret, (2006), *Kar Kelebekleri*, Pozitif Yayınları, İstanbul.
- Özeren, Sara Gürbüz, (2014), *Donmuş Umutlar Sarıkamuş*, Damla Yayınevi, İstanbul.
- Öztürk, Serdar, (2012), *Mekân ve İktidar*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Sancar, Mithat, (2016), *Geçmişle Hesaplaşma*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sarlo, Beatriz, (2012), *Geçmiş Zaman*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Susam, Asuman, (2015), *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şirokorad, A.B., (2013), *Osmanlı-Rus Savaşları*, Selenge Yayınları, İstanbul.
- Şölçün, Sargut, (1982), *Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi*, Dayanışma Yayınları, Ankara.
- Taşkıran, Cemalettin, (2015), *Ölüme Yürüyüş*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Müjgân, (2009), *Ağıt*, Galata Yayıncılık, İstanbul.
- Topsever, Fügen, (1978), *Kar Çiçekleri*, Meç Yayınları, Ankara.
- Urry, John, (2015), *Mekânları Tüketmek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ülker, Hamdi, (2010), *Bedel*, Ravza Yayınları, İstanbul.
- Yaşar Kemal, (1995), *Kale Kapısı-Kimsecik 2*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Yaşar Kemal, (2014), *Tanyerinin Horozları-Bir Ada Hikâyesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yaşar Kemal, (2016), *Yağmurcuk Kuşu-Kimsecik 1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, Ahenk, (2014), “Bellek Topoğrafyasında Özgürlük”, *Nasıl Hatırlıyoruz?* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, İsa, (2011), *Kars’ta Bir Ermeni Cesedi*, Kent Kitap, İstanbul.

ÖZET

TOPLUMSAL BELLEK BAĞLAMINDA SARIKAMIŞ HAREKÂTI'NIN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

İnsan eylemlerinin bir ürünü olan tarihin, ister birey ister toplum yaşamında belirleyici, yönlendirici, biçimlendirici etkisi yadsınamaz. Unutulan, baskılanan, belleğin karanlık odalarına hapsedilen birçok hakikat, günün birinde başka argümanlar kullanarak tekrar bizimle yüzleşir. Bu yönüyle bakıldığında her tarihi olay, şaşılacak bir biçimde bizim kolektif bilinchaltımızda tekrar ortaya çıkacağı ana kadar yaşamaya devam eder. Anımsama ve unutma diyalektiğine dâhil olan olgulardan toplum, bellek ve tarih, kopmaz bağlarla birbirine bağlıdır. Belleğimize yapışan geçmişin, bir toplumsal yaratı olan sanatla bir araya gelmesi ise sanat hayatımıza, tarih temalı romanlar biçiminde yansır. Yazın dünyamızda hep bir felaket imgesi olarak kullanılmış Sarıkamış Harekâtı da unutulmak istendiği oranda kendisini dayatan bu tür yansımalarından biridir. Mekânın, tek başına bir tarihi imgeye dönüştüğü Sarıkamış, negatif bir anımsamadan ziyade, geleceğimizi inşa eden bir özne olarak hem yazınsal hem de toplumsal hayatımızda yerini almaktadır.

Çalışmamızın kuramsal çerçeve kısmında, tarihi olaylarla toplumsal bellek ilişkisi irdelendikten sonra Türk romanına Sarıkamış Harekâtı'nın nasıl yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sarıkamış, Mekân, Tarih, Toplumsal Bellek, Roman

ABSTRACT

REFLECTION OF SARIKAMIŞ OPERATION ON THE TURKISH NOVEL WITH REGARDS TO SOCIAL MEMORY

The importance of history which is a product of human actions can't be disregarded in terms of determining, leading, structuring effect. Forgotten, pressed memory and hidden facts one day reappear and face us by using other arguments. Each historical event continues to live in our collective subconsciousness till it reappears. Society, memory and history which is involved in recollection and forgetting dialectic depend on each other. The past which is adhered to our memory meets art, a social creation and is reflected in terms of historical novels. The Sarıkamış Operation always used as the image of disaster is one of the reflections although wished to be forgotten. Sarıkamış a historical image alone takes place in both our literary and social life.

Within the notional framework of our study, the relation of historical events with the social memory is examined and it has been tried to determine how Sarıkamış Operation has been reflected on the Turkish novel.

Keywords: Sarıkamış, Place, History, Social Memory, Novel



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI : 10.22559/folklorededyat.2016.17

folklor/edyat, cilt:23, sayı:89, 2017/1

SANDIK VE ÇEYİZ KÜLTÜRÜNE MÜZEOGRAFİK (MÜZE İŞLEMLERİ) AÇIDAN YAKLAŞMAK*

Sema Demir**

*Geçmiş yabancı bir ülkedir. Orada her şey farklı yapılır.
L.P.Hartley*

İnsanlık tarihi bilimlerin kökeni ile ilgili çekişmeli tartışmalarla doludur. Modernizm dayandığı temel varsayımlara aykırı olsa da modern dünyada da bu tartışmalar bilimsel dünyanın saygınlığına halel getirmeksizin bilimlerin tarihi ile değilse de bilime kaynaklık edecek düşüncelerin, konuların başlangıçları ekseninde eski heyecanından pek bir şey kaybetmeksizin sürdürülmüştür. Modern dünyanın bir kurumu olan müzelerin yaklaşık 200 yıllık bir geçmişi olduğu ifade edilse de müzenin dayandığı kültürel alt yapı Avrupa tarihi içinde yerini bulmuş, konu geniş bilim insanı kadrosu tarafından ele alınmıştır. Müzeciliğin kökeni de bu çerçevede Avrupa merkezli bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Müze kurumunun modern bir değer olarak belirmesi bağlamında bu yaklaşım doğru olsa da müzelerin temel işleri ekseninde bu bakış açısının geliştirilmesi mümkündür. Zira müzenin Batılı kökleri irdelenirken dahi Batı kültürünün bir parçası olarak çeyiz geleneği göz ardı edilmiştir. Oysaki müze, evveleminde koleksiyon oluşturma, koleksiyonu koruma ve sergileme amacına hizmet etmektedir. Müzenin bu görevleri

* Bu çalışma ÜNAK tarafından 17-20 Eylül 2014 tarihinde İstanbul’da düzenlenen ve ana teması “Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi” kongresinde bildirisi olarak sunulmuştur. Ancak metin herhangi bir yerde yayımlanmamıştır.

** Dr., Anadolu Açık Hava Müzesi Müdürü

bizi aynı zamanda müzecilik iş ya da işlemlerinin yani müzeografinin kökeni ile ilgili düşünmeye sevk eder.

Müzeografi, ilk kez Caspar Friedrich Neickel tarafından 1727’de bir terim olarak kullanılmıştır(Desvallees, 2010: 52). Bu anlamda müzeografinin kullanımı, müzeoloji teriminin kullanılmasından öncedir. Zira müzeoloji, ilk kez 1869’da Philipp Leopold Martin’in *Die Praxis de Naturgeschichte* kitabında doğal koleksiyonların korunması ve sergilenmesi anlamında kullanılmıştır (Mensch, 1992:8). Andre Desvallees ve F. Ma- ıressse, *Key Consepts of Museology* adlı çalışmalarında müzeografinin son zamanlarda özellikle müzeolojinin uygulamalı ve kılğısal yönlerini tanımlamak için kullanıldığını belirtirler. Kısaca müze mekânının ve çevresinin koruma, restorasyon, güvenlik ve sergi ile ilişkili olarak düzenlenmesi, donatılması, planlanması müzeografinin merkezinde yer alır (Desvallees, 2010, 52-53).

Sözü edilen bu bilgilere dayanarak kültür tarihi içinde önmüzeografik birtakım gelişmelerin varlığına dikkat çekilmiştir. Avrupa’da bu türden çalışmalar, Musalar ve onlara adananlar, tapınak sunuları, mezar odalarına yerleştirilen ve öte dünya inancının göstergesi kabul edilen eşyalarla başlatılır. Tıpkı Avrupa müzecilik tarihinde olduğu gibi Türk kültür tarihinde de önmüzeografik çalışmaların, müze işlemlerinin varlığı dikkat çeker. Avrupa’da başlangıcından beri iktidar sahipleri üzerinden işleyen biriktirme, bir araya getirme, belgeleme ve sergileme süreci ile karşılaşılır. Türk kültüründe bu eylemlerin iktidar sahibi olmayan çevreler arasında da benimsendiğı, önemsendiğı ve daha da basitçe var olduğu görülür. Bu meyanda sözü edilen bu eylemlerin iktidarı temsil eden toplumsal yapıda ve bu temsiliyetin dışında kalan halk arasında nasıl görüldüğüne ve anlaşıldığına odaklanılabilir.

Yakın geçmişten uzağı doğru sıralanan önmüzeografik örneklerin tümünün iktidar ekseninde belirdiğı görülür. Önmüzeografik örneklere verileceklerden biri de çeyiz kültürüdür. Çeyiz dünya ve Türk tarihinde şimdiye kadar ifade edilen önmüzeografik uygulamalardan farklı olarak hem iktidar ve çevresine hem de sıradan halka ait bir kültür kurumu olarak farklı bir yere sahiptir. Türk kültür tarihinde bilinen ilk örnekleri “kalın”(Ercilasun, 1985: 77) “sepi” (Ögel, 2001: 265, Gülensoy, 2007: 753) ya da “sep” (Köymen, 1973: 22), “yumuş”(Gelişim Hachette Türk ve Dünya Ansiklopedisi 2269-2270) ya da “koşantı” (Kademoğlu, 1999), yüfüş (Kaşgarlı Mahmut, 1998)olarak adlandırılan İslamiyet’in kabulünden sonra ise Arapça cehaz sözcüğünden bozma çeyiz adını alan geleneğin birçok açıdan önmüzeografik olduğu kabul edilebilir.

Bütün Türk topluluklarının evlenme ile alakalı âdetlerden biri olan kalın, başlık ve çeyizden söz edilir. Sırasıyla bu kavramlar incelendiğinde her birinin birbirinden tamamen farklı olduğu görülecektir. G. J. Ramstedt’e göre, “kalın” kelimesine ilk defa en eski Türk yazıtlarından olan ve tarihi 1500 yıl öncesine uzanan Suci kitabesinde rastlanır (Aktaran Turan, 1991:39) . Bu eski gelenekle ilgili Bahaddin Ögel, *Türk Kültürünün Gelişme Çağları* adlı çalışmasında Türklerde kalın ile ilgili yanlış anlaşılmalr üzerinde durduktan sonra öncelikle kalın ve başlığın aynı şey olmadıklarını belirtir. İzazstrov,

Grodekov ve Dingelstedt gibi folklorucu ve hukukçuların Türk aile hukuku ile ilgili çalışmalarına dayanarak kalını, babanın hayattayken oğullarına evlenebilmeleri için verdikleri pay olarak tanımlar. Babanın oğlunu evlendirmesi onun görevleri arasındadır ve oğlu evlendirmek babanın en önemli görevidir. (247). Ezcümle Ögel başlığın geç dönemde kalının bozulmuş bir şekli olduğuna dikkat çeker ve kalının bu anlamda gelin için biçilen bir fiyat olmadığını, Türk geleneğinde kadının ticarî bir meta olarak görülmediğini kaydeder (259). Son tahlilde Ögel'in verdiği bilgilerden kalının kız evine verilen ya da tamamen kızın yetkisine bırakılan bir sermaye olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Kızın miras hakkı ise koca evine çeyiz olarak gidiyordu. Kız çeyizini alır gider ve koca evinin kütüğüne yazılırdı. Bundan sonra töreye uygun bir biçimde baba malından pay alamazdı (Ögel, 2001: 250, 258). Türk kültür tarihinde çeyiz ve bir yanlış anlamayla kimi zaman yakın anlamli görülen ve birbiri yerine kullanılan kalın ve başlık arasındaki farklara değinildi. Bundan sonra çeyiz geleneğinin dünya kültürleri açısından nasıl görüldüğü konusu ele alınacak ve akabinde çeyiz kültürü ile müzeografi arasındaki kültürel sürekliliğe odaklanılacaktır.

Çeyiz, *Antropoloji Sözlüğü*nde “ataerkil” topluluklarda, esas olarak evlenip haneden ayrılacak kadının mirastan payını önceden alması ve böylelikle daha sonra erkekler arasında görülecek miras paylaşımının dışına çıkarılması olarak tanımlanmıştır (Emiroğlu, 2003:195). Bu uygulamayla aynı zamanda kadının evlenme sürecine hazırlanması ve bir aday olarak cazip hâle gelmesi de sağlanmış olmaktadır. Özellikle dışevlilikçi(egzogami) topluluklarda başlık parası yerine tam aksi bir uygulama olarak evlenen kadının mal, para, hayvan veya arazi biçiminde erkek tarafına beraberinde değer aktarma uygulaması görülmektedir. Bu uygulama, drahoma adını almaktadır. Çeyiz ise kaynaklara göre, geleneksel yapıdaki birçok toplumda, gelinin ailesinin bir jesti olarak görülür. Çeyiz, taşıdığı ekonomik nitelik dışında evliliğin onanması anlamına gelir ve iki aile arasındaki dostluğun sağlamlaştırılmasında etkili olur. Çoğu kez birbiri yerine kullanılan drahoma ve çeyiz kavramın aslında birbirinden farklı olduğu görülür. Bu çalışmada ise drahoma değil çeyiz kültürü merkezinde değerlendirmeler yapılacaktır.

Dünya kültür tarihi çalışmalarında drahoma ve çevresinde oluşan geleneksel yapıya haklı olarak aileler arası gücü perçinleyen ekonomi ya da kadının ileride başına gelecek herhangi bir olumsuzluk karşısında kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayan bir gelir bağlamında yaklaşılmıştır (Goody, 2004,103). Aslında bir bakıma çeyiz yerine Avrupa kültüründe maddî değerinin ve kadın haklarının bir parçası olarak drahoma ile ilgili çalışmalar daha yoğunluktadır. Buna rağmen çeyiz geleneğine odaklanan, konuyu aydınlatan birkaç inceleme ve belge vardır. Herodot Tarih'inde Lidyalılardan söz ederken Lidyalı kadınların çeyiz hazırlamak için evlenen kadar kendilerini sattıklarını aktarır (1973). Yunan/Helen toplumunda evlenen gençler arasında erkeğin serveti kadar kadının malı mülkü de önemsenirdi. MÖ 5. yüzyıldaki belgelerden evlenen kızın ailesinin çeyiz verdiği bilinmektedir. Çeyiz için para, giyim eşyası, mücevher ve kölelerin bulunduğu da yazılı belgelerden öğrenilenler arasındadır (Darga, 2013: 277). Bizans kültüründe de çeyiz kültürü ile ilgili pratiklerin olduğuna Tamara Talbot Rice *Bizans'ta Günlük Yaşam* adlı kitabında değinir. Rise'ın anlattıklarından Bizans'ta düğünden önceki gün gelin odasının duvarlarına değerli

eşyaların asıldığını öğreniriz (1998: 195). Rusya’da da 16. yüzyıldan beri evlenecek kızlara çeyiz hazırlama geleneğinin varlığını üst sınıfın takip ettiği adına *Domostroy* denen öğüt kitabından öğreniriz. Bu kitaba göre yatak takımları, çamaşırlar, güzel kıyafetler ve diğer ev eşyaları bir kızın çeyizinde olması gerekenler olarak anlatılır (Pouncey, 1994: 95). Rusya’da bu geleneğin 19. yüzyıldaki canlı izlerine ve çeyizin serilmesi, gösterilmesi ile ilgili ayrıntılara Rus ressam Vasili Pukirev’in aynı dönemde çizilmiş *The Dowry* isimli tablosunda rastlarız.

Avrupa’da drahomadan farklı olarak çeyiz kültürü ile ilgili geleneklerin, pratiklerin olduğu bilinse de yine Goody’dan alıntılanarak çeyiz kültürü, Batı’dan çok Avrasya toplumlarında etkilidir (2004: 68). Bu meyanda söz konusu geleneğin Doğu’daki görünüşüne yönelmek yerinde olacaktır. Geleneksel Çin kültüründe evlilik töreninin bir parçası olan çeyiz ve çeyiz alayı (*The Ten Mile Red Dowry*) ile ilgili uygulamaların 12. yüzyılda ya da Ming Hanedanı zamanında başladığı bilinir. Gelinin ailesinin ekonomik anlamda gücünü gözler önüne sermede bir araç olarak da görülen çeyiz, aynı zamanda gelinin erkek evindeki itibarını da sağlamaktaydı. Bu yüzden kızın ailesinin çeyiz için yaptığı harcamalar bir servetti. Bu tören geçidinde gelinin çeyizi sergilenirdi. Çeyiz, ailenin ekonomik gücüyle orantılı olarak kimi zaman üç yüz kişinin taşıdığı gösterişli bir törene dönüşebilirdi. Bu tören için çeyiz süslendiği gibi çeyizi taşıyan tahtırevanlar da tezyin edilirdi (http://en.nbwh.gov.cn/art/2012/4/13/art_1328_28395.html).

Çeyiz geleneği, Türk kültürünün bütün devirlerini iktidar sahibi kesimlerle sınırlı olmaksızın kapsamaktadır. Osman Kademoğlu, çeyizin bu yaygın görünümüne ve bölgeler, sınıflar arasındaki benzerliğine dikkat çeker. Kendisi bu durumu çeyiz hazırlığı İstanbul’da konakta yaşayan bir kız için de, yayladaki Yörük ve köyedeki Türkmen kızı için de aynıdır. “Birisi kilim dokuyorsa, diğeri gergefinde nakış işler...” cümleleriyle anlatır ve saray çeyizinin kaynak olarak halk çeyiz kültüründen beslendiğini belirtir (1999: 303). Bu meyanda çeyiz kültürü ile müze kurumu ve işleri arasında kurulacak ilişkinin müzecilik tarihi bağlamında değerlendirilmesi sırasında bu iki yapıdan ilki için önmüzeografik terimi kullanılacağını belirtmek doğru olacaktır .

Türk kültüründe çeyiz geleneği, çeyiz sandığı, çeyiz hazırlama, çeyizleme, çeyiz serme, çeyiz yazma, çeyiz asma; çeyiz çıkarma, çeyiz götürme; çeyiz katarı, çeyiz alayı; çeyiz görme, çeyiz senedi, sandık basması gibi birçok ritüel ile zenginleşir. Çeyiz kültürünü oluşturan bu kavramlar, uygulamalar, eylemler, müzeografi kapsamındaki koruma, araştırma ve iletişim açısından birbirine yakın görünmektedir. Söz konusu bu müze işlerinden koruma, bir koleksiyonun varlığına işaret eder. Korumada ikinci unsur koleksiyonun güvenliği ve bakımındır. Koleksiyonu koruma görevini üstlenen ise küratördür. Koleksiyonun kendisinin belge olması ise onun kaydedilmesini gerekli kılar. Müze bir sergi mekânıdır ve vitrinler, sergi mobilyaları, aydınlatma ve tasarım kısaca sergileme ve yerleştirme müze işleri içinde yer alır. Küratör koleksiyonu korumadan sorumlu olduğu gibi sergileme yükünü de üstlenir. Koleksiyon bilgisinin gelecek kuşaklara aktarımı

(eğitim) da müzeciliğin temel işleri arasında yer alır. Son olarak müzeler günümüzün gözde iletişim ve yatırım araçlarından biri olarak görülür.

Türk kültürel yaşamında çeyiz, geçiş törenlerinin bütünü içinde pek çok görkemli kutlamayı içinde barındıran evlenmenin bir parçasıdır. Evliliğe giden yolda yapılması gerekenler arasında ilk başlayıp neredeyse en son tamamlanan çeyizdir. Çeyiz kız çocuğun doğduğu tarih ile başlayıp çeyiz çıkarma ile son bulur. Çeyiz kültürü ile müze kültürü arasındaki paralelliklerden ilki koleksiyon oluşturma ekseninde belirir. Koleksiyon oluşturmak, geliştirmek ise belli bir koleksiyon politikasının varlığı ile mümkündür. İnsanoğlunun doğasından kaynaklı olarak sevdiği, ilgi duyduğu, merak ettiği şeyleri topladığı düşünülse de en basit düzeyde dahi koleksiyonun var olma nedeni, kapsamı, edinim yolu, bütçesi, başlangıç ve bitiş noktası, saklama koşulları vardır. Müzecilik bağlamında ise Levent Çalikoğlu'nun tanımlaması doğrultusunda koleksiyon, müzenin vizyonu ve misyonuna bağlı olarak belli ölçütlere ve bilgilere göre bir araya getirilen, nasıl saklanacağı, sergileneceği, izleyici ile nasıl bulaşacağı önceden belirlenen ve kısaca yönetimi gereken bir alandır (2009:20). Çeyiz, bu minvalde her şeyden önce bir koleksiyondur. Henry Glassie de *Turksih Traditional Art Today* adlı eserinde çeyizin koleksiyon olduğunu şu cümlelerle anlatır: Genç kızlar, evlenmeden önce dokuma sanatlarını öğrenir ve gelecekte evinde kullanmak üzere güzel olan şeylerin toplandığı bir koleksiyon meydana getirirler. Bu çeyizdir. Çeyiz aynı zamanda genç kızın ilerdeki hayatında kullanabileceği bir sermayedir (2002: 227). Bu koleksiyon, geçmişten geleceğe aktarılacak bir zemin üzerine inşa edilir ve koleksiyonun asıl sahibine bir tohum olarak armağan edilir. Bu anlamda bir koleksiyonun başlaması genelde diğerinin bitmesi ile mümkün olur. Ancak hem simgesel hem gerçek anlamdaki bu başlangıç ve bitiş aslında kopması kolay olmayan bir zincirin halkaları olarak yorumlamak daha doğru olacaktır.

Türk kültüründe “kız beşikte(kundakta), çeyiz sandıkta” ya da “kız kucakta, çeyiz bucakta” düşüncesinden esinlenerek anne, kızı için çeyiz hazırlamaya koyulur. Annenin kızının çeyizi hazırlamaya başlaması kendi çeyizinden kızının çeyizine verilecek olanların tespiti ile başlar. Annesinden kızına verilmesi düşünülenler kızın çeyizinin güçlü tohumu olacaktır. Ancak gelenekte kızın kendi mal varlığı sayılan çeyizini kendisinin oluşturması önemsenirdi. Kız bu bilinçle gecesini gündüzüne katarak örnek bir çeyiz hazırlamaya çalışırdı. Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet Merasim ve Tâbirleri-Toplum Hayatı* adlı çalışmasında genç kızlara cihazda bulunması şart olanların kendisinin yapmasının öğretilindiğini, ebeveynlerin bu eğitime çok önem verdiğini, İstanbul rical ve halk arasında bu konuda bir fark gözetilmediğini, bunun için ekâbirin ve halkın evlerinde mutlaka bir dokuma tezgâhı bulundurulduğunu, sözü edilen cihazın dışarıdan satın alınmasının ayıplandığını belirtir (1995: 102-103). Kademoğlu da, kızların çeyiz hazırlamaya küçük yaşta başladığını aktarır. Kendisi çeyiz hazırlamanın büyük bir emek ve sanat ürünü olduğunu, çeyizin mendilden çevreye, peşkirden havluya, oyadan halıya, yastık örtüsünden kilime kadar onlarca dokumadan oluştuğunu belirtir. Bu anlamda Anadolu çeyizini düzmek dünyanın en dallı budaklı ve birbirinden farklı becerileri gerektiren mesleğidir ve on üç-on beş yaşında kızlar bu sorumluluğun üstesinden gelir (1999: 121). Çeyiz

hazırlama sürecinde çeyizi hazırlayan küçük yaştaki genç kızların işi onların toplumun benimsediği ve tekrarladığı sanatsal bilgi ve üretimin gerisinde kalmamak anlamında daha da çetin bir hâl alabilir. Ancak gelenekte “aşına” adı verilen usta kadınlar evden eve dolaşır ve işleme teknikleri konusunda genç kızlara eğitim verirdi(Barışta,1984).

Ali Artun, *Sanat Müzeleri I Müze ve Modernlik* adlı eserinde koleksiyonların pek çoğunun temelinde yeni bir dünya kurma arzusunun, fikrinin yattığını aktarır (2006:1). Yeni bir dünya yaratma ritüellerine baktığımızda yoktan var etmek yerine, var olanlardan yola çıkarak yeni bir dünya inşa etmenin mümkün olduğu görülmektedir. Çeyiz de her şeyden önce ebeden, nineden, anadan kalma, yok olmaktan kurtarılmış eşyalar üzerine inşa edilir. Nasıl ki her koleksiyonun mantığında bir dışlama ve seçme özgürlüğü varsa çeyiz sandığına girecek olanlar için de önkoşullar söz konusudur. Bu seçim, mecazî anlamda meydana getirilecek olan yeni dünyanın yaratılmışların en iyisini oluşturma planını gerçekleştirmek içindir (Artun, 2006). Bu anlamda çeyizi meydana getirenlerin sadece eşyalar, şeyler olduğunu düşünmek eksik bir düşünce olacaktır. Nitekim sandıklar sadece maddî bir örüntü olarak çeyizi barındırmaz, korumaz; aynı zamanda çeyiz etrafında oluşan bütün değer yargılarını, beğenileri de içerir.

Çeyizin kapsamının evlenecek kızın yeni ailesi nezdinde kendisini temsil edecek olan eşyalar ile onun gündelik yaşamını kolaylaştıracak olanlardır. Böylece çeyiz malzemelerini iki ana grupta değerlendirmek mümkündür. Bunlardan ilki temsili karakteri bulunan parçalardır. Mücevheratın, ağır işleme ve değerli kumaşlardan oluşan örtülerin ve giysilerin oluşturduğu temsili kısım daha çok törensel hayatta kullanılmak üzere üretilmiştir. Çeyizin bir sanat eseri olarak nitelenmesine de vesile olan bu eserler, insan ömründe bir ya da birkaç kez kullanılır, maddî ve manevî değere sahiptir. Bunun yanı sıra çeyizin bu parçası, sonu gelen bir koleksiyonu simgeler. Daha önce de belirtildiği gibi çeyiz, geçmişten geleceğe aktarılacak bir mirasın üzerine inşa edilir ve koleksiyonun bu kısmı çeyizin asıl sahibine bir tohum olarak armağan edilir. Çeyizin bir bütün olarak yeşermesini sağlayacak bu tohum armağan, koleksiyon edinim yollarından biri olarak da kabul edilebilir. Gelenek, çeyizin kıymetini gelin kızın kendi ürettiği eserlerle takdir eder ve bu genel kanı, çeyizini hazırlayan genç kızların çeyizin özünü oluşturan tohum armağana yaraşır kıymette eserler yaratması için yol gösterici olur. Bu şekilde koleksiyon üstün eserler bağlamında bir halka daha genişlemiş olur. Son olarak koleksiyon edinim yollarından biri, satın alma veya sipariş ile yaptırıldır.

Koleksiyon oluşturmak yani çeyiz hazırlamak için ayrılan bütçe ailenin bulunduğu sosyo-ekonomik seviyeye göre değişmektedir. Ancak değişmeyen şey, hangi sosyo-ekonomik sınıfa dâhil olursa olsun ailelerin kızın çeyizi için ellerinden gelenin en iyisini yapmaya gayret etmeleridir. Kademoğlu, çeyiz konusunda ailelerin hassasiyetini şöyle anlatır: Aileler çeyiz hazırlıklarında fedakârlıktan kaçınmazlardı. Gerektiğinde koyunu, tarlasını satar; varını yoğunu ortaya koyar ve yüz ağartacak bir çeyiz ortaya çıkarırdı (Kademoğlu, 1999). Zira Karutz’un da ifade ettiği gibi çeyiz, kız ailesinin itibarıydı, onur meselesi sayılırdı. Bunun için kızın çeyizi yüksek tutulurdu (Aktaran Ögel, 2001:

264). Kademoğlu, çeyiz aileyi üretime ve tüketime teşvik ettiği için çeyiz hazırlama sürecinin ekonomi ile ilişkisini vurgular ve bu ilişkiyi çeyiz ekonomisi olarak adlandırır. Kadın merkezli çeyiz ekonomisi, kadını üretken bir konuma getiriyor ve bir yandan da kadının çarşı ile ilişkisini sağlıyordu. Çeyiz ekonomisi kıza bir sandık alınması ile başlardı. Kızın çeyizini üretebilmesi için gerekli malzemenin alınması ile devam ederdi. Hatta imkânlar el verdikçe para ve altın çeyiz için hazır tutulurdu. Çeyiz bütçesini genişletmek için aileler örneğin kavak fidanlığı oluştururdu. Buna çeyizlik kavak denirdi(Kademoğlu, 1999: 169). Çeyiz ekonomisi içinde değerlendirilecek bir başka gelir kaynağı da oğlan evinden kız evine çeyiz hazırlamak üzere verilen ve adına kalın ya da başlık denen paraydı.

Çeyiz yoluyla sanatını icra eden kadın için çeyiz üretim merkezi de saklama, koruma, sergileme mekânı da evdi. Evde üretilenler sandıklarda yerini alırdı. Sandık, tıpkı Avrupa müzelerinin atası olarak düşünülen nadire kabineleri gibi ailenin gücünü, itibarını göstermede bir ölçüt ve simgeydi. Kademoğlu, Osmanlı zamanında sandıklara çok önem verildiğini ve onların tezyinatının üstün nitelikte olmasına özen gösterildiğini anlatır. Öyle ki bazı çeyiz sandıkları baştan başa altın yaldızla sıvanmış, bitkisel ve hayvansal kabartmalarla bezeli ve Edirnekâri süslemeliydi (Kademoğlu, 1999: 75). Bütün bu sanatsal, estetik ve maddî özelliklerinden ziyade sandık temsil ettiği değerler (mentifakt) itibarıyla kıymetliydi. Bu durum simgesel olarak sandığın evin içindeki yeri ile de belirginleşirdi. Çeşit çeşit sandık kullanılan dönemlerde sadece çeyiz sandıkları evin baş köşesinde yerini alırdı. Taha Toros'un belirttiği gibi kürk, çarşaf, hamam, çamaşır sandığı gibi diğer sandıklar genelde evin ilk katında yer alan sandık odasına konurdu(2016, 15 Mayıs). Sandık odalarını Ömer Seyfeddin'in meşhur hikayesinde olduğu gibi gizli bir mabet olarak görmek belki de ancak çeyiz sandıklarının bu odalarda bulunmasıyla mümkündür.

Böylesine kıymetli eserlerin belgelenmesi, gelecekte onların varlığını ispat, herhangi bir ayrılık durumunda kız tarafına iade ve onları bir sonraki nesle intikal noktasında önemliydi. Kademoğlu'nun verdiği bilgilere göre çeyizin belgelenmesi ve diğer amaçlar bağlamında çeyiz senetleri düzenlenir, çeyiz defteri tutulurdu. Çeyiz senedi, çeyiz eşyasının miktar ve değerini gösterirdi. Çeyiz senetlerinde adına "gül dökümü" denilen özel bir hat yazısı kullanılırdı. Çeyiz defterine ise çeyizde yer alan eşyaların isimleri ayrı ayrı yazılır ve karşılarında maddî değerleri belirtilirdi. Defter etme de denilen bu uygulama, şahitlerin huzurunda gerçekleşirdi, taraflarca imzalanırdı (Tezcan, 2000: 102, Kademoğlu, 1999). Kimi zaman ise muhtar, ihtiyar heyeti üyelerine yaşlılara imzalatılırdı. Bazen çeyiz listesinin evlilik cüzdanlarına işletildiği olurdu (*Türk Aile Ansiklopedisi*, 1991). Böylece, belgelemenin nesnelliği ve kanıt niteliği taşıyıp taşımadığı ile ilgili şüpheye yer kalmazdı. Geleneksel yaşamın sürdüğü o devrin şartlarında tam anlamıyla sahih bir belge olmanın ötesinde çeyiz senetlerinin ve defterlerinin, bugünün bilimsel çalışmalarına kaynaklık etmesi ve kültür araştırmalarına sunduğu katkılardan söz edilebilir. Bu bağlamda bu belgelerin iletişim ve eğitim dolayımında değerlendirilmesi kaçınılmazdır. Belgeleme, korumaya, araştırmaya ve eğitime olanak tanıyan müze işlemlerinden, mü-

zenin öncelikli sorumluluklarından biridir ve çeyiz kültürü ile müzeografi arasındaki paralelliğe verilecek örnekler arasındadır. Zira çeyiz listesi ve senetleri ile müzenin belge yönetim sistemi içinde yer alan envanter kaydı ya da nesne dokümantasyonu arasında benzerlikler söz konusudur. Ve bu belgeleme dün olduğu gibi bugün de ahlakî birtakım erdemlerin bir yansımasıdır.

Sandığın çeyiz kültürü içindeki sanatsal ve sembolik yeri onu çeyiz kültürü ve müze ilişkisini kurmaya çalıştığımız konu bağlamında önemli kılar. Kaşgarlı Mahmut'un *Divanü Lügat'it Türk'te* "Kizdeki kız yıpar." atasözünün de bu çerçevede değerlendirilmesi gerekir (1998:327). Bu savı Bahaddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş'te* açıklar. Ögel'e göre, kız sözcüğü iki anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır. Buna göre kız, hem sandık hem de giz anlamına gelir (284). Arapçadan Türk diline giren sandık yerine eski Türk yaşantısında "kız" sözcüğünün kullanılması çeyiz kültürü ile müze anlayışı arasındaki ilişkiyi kurmak anlamında oldukça önemlidir. Yazara göre kız yani sandık, mahrem olanı gizler. Zira çeyiz mahremdir. Herkese gösterilmez, ulu orta sergilenmez. Sandık da mahrem olanı, aile yadigarlarını, kadının kendi özel eşyalarını ve manevî değerleri sakladığı için kutsaldır. Bu meyanda sandıkta biriktirilenler kültürün somut kısmına işaret ettiği gibi somut olmayan kültürel mirası da kapsamaktadır.

Sadece Avrupa değil dünya müzecilik tarihine bakıldığında başlangıçta koleksiyonların sınırlı sayıda insana açık olduğu görülür. Sergileme, müzeciliğin temelinde yer alan kavramlardan biridir ve bunun için pek çok yöntem geliştirilmiştir. Sergilemek, yorumlamak, anlatmak, açıklamak, bilgiyi paylaşmak, bilginin değerinin anlaşılmasını sağlamak kavramları üzerinden aslında iktidar kurmak, sahip olunan gücü karşı tarafa, görenlere, seyredenlere kabul ettirmek anlamına gelir. Bu bağlamda koleksiyonu gizlemek ve bu yöntemle koleksiyonun bilgisini aktarmak, değerini arttırmak da bir sergileme yöntemi olarak kabul edilebilir (Demir, 2010). Çeyiz sandığı da içindekilerin kısıtlı zaman dilimlerinde görülebilmesinden ve her görmek isteyeninin erişemeyeceği bir koleksiyon olmasından ötürü gizemlidir. Onun bu gizemi bir bakıma sandık ve çeyiz ile ilgili anlatılan olağan üstü ya da duygusal hikâyeler ekseninde de perçinleşirdi. Kapağı daima kilitli duran ya da kilidine zil takılan çeyiz sandığının kapağını kaldırmak da onu sergilemek de ancak özel durumlarda ve uygun zamanlarda gerçekleşirdi. Çeyiz sandıkları evlilik öncesinde de sonrasında da gizemli havasını korurdu. Hatta kadının yegâne mahrem alanı olan sandıkların içinde evlilik sonrası aileye ait silahlar, fotoğraflar, mektuplar ve çeşitli özel eşyalar da saklanırdı. Böylece koleksiyon hem duygusal hem de maddî anlamda zenginleşirdi.

Çeyizin bir koleksiyon olarak yaratıcısı da bir araya getireni de kadındır. Bir başka deyişle çeyiz, kadın iktidarının bir söylemi, aracıdır. Zira çeyizin niteliği ve niceliğinin gelini güvey nezdinde daha kıymetli, itibarlı kıldığı bilinmektedir. Hatta Divan-ı Lügat'it Türk'te yer alan "Yüfüşlü gelin güvegiyi yumuşak bulur." atasözü çeyizin gelinin yeni ailesi nazarında kendi iktidarını kurmada ne denli önemli olduğunu anlatır ki çeyizin bir

iktidar aracı oluşu tıpkı müzelerin her dönem iktidarın nesnesi olarak araçsallaştırılmaları ile de bağdaşmaktadır.

Avrupa’da ise ilk bilinçli koleksiyon yaratma düşüncesi erkek egemen bakışın bir yansımasıdır. Avrupa müzecilik tarihinden farklı olarak bir koleksiyon oluşturan ve ona sahip olan Türk kültüründe kadınlardır. Koleksiyoner, koleksiyonu oluşturan yani seçkiyi gerçekleştiren göz, kararı veren makam olarak da iktidarı elinden bulunduran mercidir (Demir, 2010). Çeyiz kültürü içinde kadın bu güçlerin de ötesinde bir hakimiyete sahiptir. Nitekim kadın hem koleksiyoner, sanatçı, küratör, müze yorumcusu, sanat eleştirmeni, hem konservatör, restoratör hem de izleyicidir.

Çeyizi üreten sanatçı olarak anne ve kızının ve yanı sıra gelenekten çeyizi serme, yazma işine eğilimi, bu işe merakı olup kendini bu konuda geliştiren kadınlardı. Dahası çeyiz kültürü ekseninde koleksiyonun sınırlarını belirleme erkine sahip olma, koleksiyonun sınırlarını çizen ilkeler doğrultusunda koleksiyonu oluşturma, çevrenin olumsuz etkenlerinden bu eserleri koruma yollarını bulma ve sergileme bağlamında kadın, çeyiz geleneği bağlamında tıpkı bir küratör gibi çalışmaktaydı.

Çeyiz, bir koleksiyon olarak gelişim aşamasından itibaren birçok kere geçici olarak nitelenebilecek sergilerle küçük izleyici grubu ile buluşurdu. Örneğin komşular arasında henüz evlilik kararı ya da durumu olmaksızın çeyiz gezmeleri yapıldı. Bunun yanı sıra zaman zaman sandık hem çeyizin geldiği son durumu görmek hem de çeyizde yer alan yadigârları hatırlamak üzere hane halkı tarafından açılırdı ve içindekiler tek tek serilirdi. Kademoğlu da çeyiz sergileme kültürünü müze geleneği ile ilişkilendirmiş olmalı ki çeyizi görmeye gelenler ile galeri, müze ziyaretçisi arasında benzerlik kurmuştur. Yazının anlatımıyla, çeyiz sergisi ziyaretçiler tarafından resim sergisi gezilir gibi gezilirdi. Çevrelerin, oyaların, kırlentlerin, halı, yemeni ve kilimlerin önünde durularak ayrı ayrı incelenir, nakışları, renkleri, iğne ve tığ işçiliği üzerinde konuşularak fikir yürütülürdü. Çeyizi yapan kızın becerisi ve yeteneği tartılır, eserler âdeta kamu jürisi tarafından eleştirilirdi. Çeyiz, yüzyıllar boyu Anadolu kasaba ve köylerinde artistik doyum sağlanmış olan bir sanat olayı olarak algılanmıştı (Kademoğlu, 1999: 147-148-149).

Çeyizin sergilenmesi hem saray çevresinde hem de halk kültüründe oldukça ciddiye alınırdı. Düğüne iki üç gün kala, bazı yerlerde ise on beş gün önce kız evinin en güzel odalarından birinde kızın çeyizi ve kendisine gelen armağanlar sergilenirdi. Askıcı olarak adlandırılan kadınlar düğün sırasında çeyizi sererdi. Çeyiz sandığının içindeki koleksiyonu oluşturan ve bir araya getiren anneler ve kızları kimi zaman hem sanatçı hem de küratör olarak çalışırdı. Çeyiz herkesin görebileceği bir şekilde duvarlara ya da yüklüğün üzerine asılırdı. Kilimler, seccadeler, namazlık ve baş örtüleri, yazmalar, hamam takımları, oyali gömlekler, işlemeli uçkurlar, gündelik ve yabanlık kürkleri, kat kat elbiseler, kumaşlar, yatak takımları, yorganlar, minderler uygun bir şekilde yerleştirilirdi. Gelinlik ve mücevherler ayrı bir yerde sergilenirdi. Kız evi tarafından okuyucu ile çağrılan akrabalar ve komşuların gelmesiyle çeyiz görücüye çıkardı. Çeyiz sergisi gelin alma gününe kadar ziyaret edilirdi. O gün çeyiz toplanırdı ve oğlan evinden çeyiz alma-

ya gelenler tarafından ilahiler, türküler eşliğinde mahalle mahalle, sokak sokak gezdirilerek kızın yeni evine getirilirdi. Çeyiz alayı dağılınca kız evinden gelen askıcı kadınlar bu sefer çeyizi oğlan evi için asmaya başlardı. Çeyiz asıldıktan sonra pazar günü çeyiz daveti olurdu (Kademoğlu, 1999: 254-256, Koşay, 1944). Bu sergilerin yanı sıra, kadının erkek için ürettiği çorap ve heybe gibi eşyalar damadın üzerinde de sergilenirdi. Bu köy halkı tarafından takip edilirdi. Kadının sanatı bu vasıta ile çarşı pazarda da sergilenirdi (Glassie, 2002:227).

Çeyiz sergileme geleneğinin halkın evlilik törenlerinin önemli bir kesiti olması gibi çeyiz alayları da saray düğünlerinin en renkli görüntüleri arasında yer alırdı. Örnekse İsfahan'dan Bağdat'a gelin giden Melikşah'ın kızı Mehmelek Hatun'un çoğu altın ve gümüş işlerden ve mücevherlerden oluşan çeyizi yüz otuz deve ve yetmiş dört katır yüküydü. Reşididdün'ün verdiği bilgilere göre, kızını tam bir ihtişamla evlendirmek isteyen Melikşah ve Terken Hatun, Mehmelek Hatun'un çeyizinin dağ yapılı filler üzerine kurulan yataklar üzerinde sergilenmesini sağlayarak Horasan'dan Irak'a göndermiştir (2010:187). Özdemir Nutku'nun "Osmanlıda Çeyiz" başlıklı çalışmasında ise Osmanlı dönemi çeyiz alayları ile ilgili çeyizin halka ilan edildiğini, çeyizin katır ve arabalara yüklenerek geçirildiğini aktarır. IV. Mehmet'in kızının düğünü sırasında çeyiz alayının geçişine şahit olan seyyahların dahi ağzını açık bırakan bu geçitte çeyiz seksen altı katırla taşınmıştı. İncilerle süslenmiş yatak takımlarından, halılara, porselen eşyaya, nalınlara, mücevherlere, üzeri inci ve değerli taş kaplı dürbünlere kadar pek çok göz kamaştırıcı ve ilginç eşya, sergilenenler arasındaydı. Çeyiz alayının uyması gereken bir düzen ve sıra söz konusuydu(1993: 298).

Çeyizin erkek evinde sergilenmesi ile ilgili Abdülaziz Bey'in verdiği bilgiler, çeyiz kültürü ile müzeografi ilişkisini sergileme işi bağlamında da güçlendirecektir. Yazarın anlattığına göre, 20. yüzyıl başında çeyiz alayı kız evinden erkek evine ulaşınca önceden boşaltılmış bir odaya konur ve odanın kapısı kilitlenirdi. Birkaç gün sonra kız tarafından gönderilen hanımlar düğünde teşhir edilecek olanları ayırırdı. Bu eşyaların teşhiri için konakta ayrılan odanın yarısı insan boyu yüksekliğinde bir tahta perde ile boydan boya bölünürdü. Kırmızı kumaşla kaplanan tahta perdenin arkasına üst üste raflar yerleştirilirdi. En üst raflara Saksonya ve eski maden nefis antikalar yerleştirilirdi. Altındaki rafa gümüş kıymetli eşya, daha alt raflara çeşitli mücevher ve altın süs eşyası mahfazaları ile dizilerek tertiplenirdi. Gerekirse üstleri örtülü birkaç masanın üzerine şallar, kürkler, ağır yorganlar ve çok kıymetli sofrta takımları konurdu. Odanın duvarlarına kat kat gerilmiş olan sicimlere de hanımın kendi işlediği çeşit çeşit nakışlar ve gergef işi eşya itina ile asılırdı. Oda bu haliyle ender ve nefis bir sergi haline gelirdi (1995: 113-114). Birbirinden kıymetli çeyiz eşyalarının güvenliği gereği çeyiz gezme sırasında ip yardımı ile ziyaretçiler ve çeyiz arasında sınır çekiliyordu (Davis, 2006: 83).

Toplumsal yapıyı oluşturan tüm tabakalar tarafından benimsenen çeyiz serme ve çeyiz alayı geleneği sırasında sergilenenler arasında gelin kızın kendisi de bulunurdu. Örneğin Bursa'da gelin çeyizin sergilendiği on beş gün boyunca giyinir; telini, tacını,

mücevherlerini takar ve çeyizin sergilendiği odada kendisine yapılan tahtta otururdu. İstanbul'da ise gelin yalnızca yüz yazısı ya da paça günleri seyredilebilirdi (Kademoğlu, 1999: 259).

Konu çeyiz alaylarından, sergilerinden çeyiz kültürüne getirilecek olursa bu derece kıymetli ve süslü olan zarfın bir o kadar değerli mazrufunun güvenliğini koruyan teberdarlar ve engellerin yanı sıra çeyizi zamanın, çevresel etkenlerin vereceği zarara karşı korunmak da önemliydi. Evlilik öncesinde ve sonrasında çeyizin yıpranmasının yavaşlatılması, kullanım ömrünün uzaması için önleyici koruma çalışmalarının yapılmasının gerekliydi. Kademoğlu da çeyizin özenle korunması gerektiğine değinir ve çeyizde yer alan şeyler harc-ı alem şeyler olmadığı için ölene kadar esirgenerek saklanması gerektiğini ifade eder (Kademoğlu, 1999: 23). Çoğu kullanılmaya kıyılmayan tekstil eserlerden oluşan çeyizi tehdit eden risklerin fark edilmesi ile temelde böceklenmeye, neme, renk değişimine, sandık lekelerine karşı günümüzde müzelerde dahi kullanılan yöntemlere başvurulurdu. Eseri koruma çabaları da önleme ve giderme (tedavi) ekseninde gelişmişti. Öncelikle çeyizdeki eserlerin söz konusu çevresel etkenlerden kaynaklı sorunlardan etkilenmemesi için uğraş verilirdi. Alınacak bu doğal yöntemlerin başında sandığın yapımında kullanılan özel ağaçlar dikkat çekerd. Sedir ağacından yapılan sandıklar böceklenmezdi, güveye karşı sırlı olduğuna inanılırdı. Hatta sedir ağacının bu özelliklerinden dolayı sandıkların içine sedir ağacı talaşı da konurdu. Lavanta, mor kekik ve defnenin de güvelenmeyi önlediği bilinirdi ve sandıkların içine küçük keseler içinde yerleştirilirdi. Kâfurun, çörek otu ve biberiye de güvelenmeye karşı kullanılan bitkilerdendi. Aynı zamanda özellikle yaz aylarında sandıktaki eşyaları havalandırmak ve onları doğrudan güneş görmeyen kapalı ortamlarda yani sandıklarda saklamak önemliydi. Sandık, belli aralıklarla açılır ve içindekiler güvelenmeye ve sandık lekesine karşı havalandırılır ve sabun, lavanta konularak tekrar özenle yerleştirilirdi.

Bohçalar büyük bir intizamla sandıklara yerleştirilirdi. Bohçalar, sandık içine yerleştirilenleri tasnif etmede önemli bir yere sahipti. Sandık çok işlevli bir yapıydı. Öncelikle bir arşiv olarak kullanılırdı. Zira sandığa yerleştirilenler bohçaya girerdi ve böylece neyin nerede olduğu kolayca bulunurdu. Sandık içindekileri güneşin ve havanın olumsuz etkilerinden korumada önemli bir rol üstlenirdi. Zira koruyucu olarak sandıktan daha gelişmiş teknolojiler varsa da en basit, maliyetsiz olanının sandık olduğu muhakkaktır. Bunun yanı sıra sandık teşhir için en yalın haliyle bir platform, camsız bir vitrin olarak da kullanılırdı.

Sonuç olarak, çeyiz kültürü ve çevresinde oluşan gelenekler, âdetler müzeografinin koleksiyon oluşturma, koleksiyonu koruma, belgeleme, sergileme ve koleksiyon bilgisinin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlama bağlamında birbiriyle örtüşmektedir. Bu bağlamda çeyiz kültürü Dünya ve Türk müzeciliğinin gelişim basamaklarından biri olarak değerlendirilmelidir.

Türkiye'de çeyiz, gelinin baba evinden koca evine götürdüğü takı, giyim ve ev eşyasından oluşan ve kadının mülkiyetinde sayılan her türlü maldan oluşan (Anonim, t.y,

s.394) bir koleksiyondur. Ne var ki genel görüş, Türklerin yerleşik kültürü benimsememesi nedeniyle koleksiyon oluşturmamaları yönündedir. Bu bağlamda bir örnek vermek gerekirse Tomur Atagök Türklerin ancak İstanbul'un fethinden sonra koleksiyon yapabildiklerini ifade eder(*Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik* 39). Avrupa müzecilik tarihinin aristokrasi ve burjuvazi üzerinden yazılması nedeniyle Türk kültüründeki ön-müzeolojik ve müzeografik çalışmaların da bu şekilde değerlendirildiği düşünülebilir. Ne var ki Türk kültüründe yönetici sınıfın da halk kesiminin de kültürel yaşamında çeyiz geleneğinin derin etkisi tarihî belgelerden anlaşılmakta ve toplumun çeyiz ile ilgili ritüellere sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Bu nedenle çeyiz kültürünün Türk müze tarihinin çekirdeğinde toplumun tüm sınıflarını kucaklayan yapısı ile de yer alması gerekir.

Toplumun bütün sosyo-ekonomik katmanları için özel bir kutlama gerektiren çeyiz geleneğinin Türk müze bilim çalışmalarına temel teşkil edecek özellikleri üzerinde durmak, bir toplumda müze kültürünün değilse bile koleksiyon oluşturma, onu saklama, koruma, belgeleme ve sergileme kültürünün bugünden yarına oluşamayacağını idrak etmek anlamında önemlidir. Bu çerçevede Türk müzeciliğine köken arayışı denemesi olarak müze kültürü ile çeyiz kültürü arasında kurulabilecek bağlara odaklanmak, kültürel ve entelektüel bir etkinlik merkezi olarak müzenin kendi topraklarımızdaki izlerine, görüntülerine yönelmek doğru bir yaklaşımdır.

Kaynakça

- Abdülaziz Bey. *Osmanlı Âdet Merâsim ve Tâbirleri Toplumsal Hayat*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 1995.
- Azra Erhat(Haz.) *Heredot Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973.
- Barışta, Örcün. *Türk İşleme Sanatı Tarihi*, Ankara. 1984
- Bilgi, Hülya, İ. Zambak. *Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Osmanlı İşlemeleri ... el emeği göz nuru*, İstanbul, 2012.
- Çalıkoğlu, Levent (Haz.) (2009)*Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik*, İstanbul: YKY.
- Danto, Arthur C. *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, İstanbul: Ayrintı, 2010.
- Darga, Muhibbe. *Anadolu'da Kadın On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe*, İstanbul: YKY, 2013.
- Davis, Fanny. *Osmanlı Hanımı 1718'den 1918'e Bir Toplumsal Tarih*, Çev. B. Tırnakçı, İstanbul: YKY, 2006.
- Demir, Sema. *Sürdürülebilirlik ve İktidar Bağlamında Sözel Belleğin Türk Müzelerinde Kullanımı*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2010.
- Emiroğlu, Kudret. S. Aydın. *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanata Yayınları, 2003.
- Ercilasun, A. Bican. Bengütaş Edebiyatı. Ankara. *Büyük Türk Klasikleri*, 1985.
- Ertürk, Nevra. H. Uralman. *Müzebilimin ABC'si*, İstanbul: Ege Yayınları, 2012.
- Esin, Emel. *Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Kabalcı, 2003.

- Evren, Burçak, D. Can. *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, İstanbul: Milliyet Yayınları, (1997.
- Fanny, Davis. *Osmanlı Hanımı*. Çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul: YKY, 2006.
- Garnett, Lucy. (2009) *Türkiye'nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Glassie, Henry. (2002) *Turkish Traditional Art Today*, Ankara: KBY.
- Goody, Jack. (2004) *Avrupa'da Aile*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Gülensoy, Tuncer. (2007) *Türkiye Türkçesindeki Sözlüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Ankara: TDK.
- Gelişim Hachette Türk ve Dünya Ansiklopedisi* C. s.2269-2270
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. (2010) *Türk Müzeciliği*, İstanbul: YKY.
- Kademoğlu, Osman. (1999) *Çeyiz Sandığı*, İstanbul.
- Kanar, Mehmet. (2011) *Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul: Say Yayınları,
- Kaşgarlı Mahmut. (1998) *Divanü Lugat-it Türk* (Çev. Besim Atalay), C.1, Ankara: TDK Yayınları,.
- Koşay, Hamit Zübeyr.(1944) *Türkiye Türk Düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme*, Ankara: Maarif Vekaleti.
- Köymen, Mehmet Altay. (1973) *Alp Arslan Zamanı Türk Toplum Hayatı*, Ankara: Güven Matbaası,
- Nutku, Özdemir. (1993) “Osmanlıda Çeyiz”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 8, 296-298.
- Öcal, Oğuz. (2000) “Belguedj’in Makalesine Göre Cezayir Konuşma Dilindeki Türkçe Kelimeler ve Tunus’taki Durum, *Millî Folklor*, Cilt: 6, Yıl: 12, Sayı: 46, Yaz.
- Ögel, Bahaddin. (1985) *Türk kültür Tarihine Giriş Türklerde Ev Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara)*, Cilt:3, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, Bahaddin. (2001) *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı.
- Ömer Seyfeddin, *Gizli Mabet*, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2003.
- Özkasım, Hale. (2012) *Müzelerde Koleksiyon Yönetimi, Müzebilimin ABC’si*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Pouncey, Johnston Carolyn(çev.) (1994) *The Domostroi: Rules For Russian Household In The Time of Ivan Terrible*.
- Putnam, James. (2005) *Kutuyu Aç, Sanatçı Müzeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları,.
- Reşidü’l-Din Fazlullah (2011). *Cami’üt Tevarih Selçuklu Devleti*, Çev. Erkan Göku,H. Güneş, İstanbul: Selenge.
- Rice, Tamara Tabldot. *Bizans’ta Günlük Yaşam*, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1998.
- Sağol, Gülden. (2007). *Kalın ve Çeyiz, Hediye Kitabı*, İstanbul: Kiyabevi Yayınları.
- Shaw, Wendy (2004). *Osmanlı Müzeciliği*, İstanbul: İletişim.
- Tezcan, Mahmut. *Türk Ailesi Antropolojisi*, Ankara: İmge Yayınları, 2000.
- Tietze, Andreas. *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati*, C.1, İstanbul-Wien: 2002.
- Toros, Taha. (15.05.2016). “Sandığın İçine Sığmış Hayatın Başlangıcı ve Sonu” (Erişim Tarihi: 15.05.2016) <http://earsiv.sehir.edu.tr>
- Turan, Ahmet. (1991). “Törelerimizde Kalın (Başlık) Adeti”. *Milli Folklor*, C. 2, S. 12, Kış, s. 39-43.
- Türkmen, Fikret. (1997). *Erzurum’da Düğün Adetleri ve Düğün Türküleri*.

Türk Kültürü Aylık Dergisi, Sayı: 177. Yıl: 15. Temmuz. Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
Usal, Selahan Yalçın. (2010). Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeler,
ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi Cilt: 1 Sayı: 1.
<http://tr.scribd.com/doc/47934270/Anadolu-Merkezli-Dunya-Tarihi-Bizimkiler-9-Kitap-Selcuklular>
http://newtest.chinaflix.net/china_videoplayer_culture.php?pid=1803&part=8
<http://traditions.cultural-china.com/en/214Traditions11082.html>

ÖZET

SANDIK VE ÇEYİZ KÜLTÜRÜNE MÜZEOGRAFİK (MÜZE İŞLEMLERİ) AÇIDAN YAKLAŞMAK

Bu çalışmada dünya ve özellikle Türk müzeciliğinin müzeografik ve müzeolojik kökleri üzerinde durulmuştur. Makalede bu çerçevede Uzak Doğu ve Avrupa'dan verilen örnekleri Türk kültüründen örnekler takip etmiştir. Sözü edilen örnekler dünyada olduğu gibi Türk kültüründe de sandık ve çeyiz kültürü ile müzeografik çalışmalardaki benzerlikleri, söz konusu örtüşmeleri göstermeye yöneliktir. Zira bu makalede kökensiz ya da Anthony Giddens'in ifadesi ile süreksiz bir kurum olarak da adlandırılabilen müzenin insanlığın kültürel hayatında pek çok açıdan aynı ihtiyaçları karşılayan paralel geleneklerle, yapılarla ilişkisi de vurgulanmıştır. Çalışmanın merkezinde ise Türk kültüründe Orta Asya'dan Anadolu'ya, Balkanlara ve Avrupa'ya kadar uzanan geniş bir coğrafi alanda yaygın olarak benimsenen sandık ve çeyiz kültürü ile müzeografinin ilişkisi yer almıştır. Bu bağlamda işe öncelikle müzeografi kavramının açıklanması, kavramın müzeoloji ile ilişkisi, çeyizin tanımı ile çeşitli dünya kültürlerinden gelenek hakkındaki pratikleri gözden geçirmekle başlanmıştır. Bu açıklamalardan sonra ise çeyiz geleneği çevresinde oluşan pratikler ile müzeografik uygulamalar arasındaki benzerlikler Türk kültüründen örneklerle açıklanmıştır. Bu bağlamda bu iki kültürel yapının insanlık tarihi boyunca dünyanın pek çok yerinden verilecek örneklerden hareketle müzeografik açıdan benzerliği dünya ve Türk müzecilik tarihi çalışmaları içinde değerlendirilmesinin gerekliliğine değinilmiştir. Bilimlerin kökeni ile ilgili yürütülen çalışmalardan biri olarak da değerlendirilebilir. Müzenin, müzeoloji ve müzeografinin tarihi ve kökeni ile ilgili bugüne kadar yapılan değerlendirmelerde üzerinde durulmayan, göz ardı edilen bir konu olarak çeyiz kültürü önemsenmelidir. Zira koleksiyon, sınıflama, koruma ve konservasyon, güvenlik, sergileme, yorumlama ve prestij sağlama gibi pek çok konu çevresinde çeyiz kültürü ile müze arasında kurulması gereken bağlar söz konusudur. Sonuç olarak bu yazıda da modern bir kurum olan müzenin ve bu kurumun var ettiği müze bilim ve daha öncesinde müzeografinin kökeninde insanlığın ortak değerlerinden biri olarak kabul edilebilecek çeyiz kültürünün yattığı ileri sürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müzeciliği-sandık ve çeyiz kültürü-müzeografi-müzeoloji

ABSTRACT

***APPROACHING THE DOWRY CULTURE
IN TERMS OF MUSEOGRAPHY***

This paper dwells upon the roots of museology and museography in the world and especially the roots of Turkish museology. The examples given within this context are from the Far East as well as Europe along with examples from Turkish culture. The examples are mentioned with the aim of indicating the similarities between museography and cultures of dowry and dowry chest around the world especially in Turkey. In as much as museums have been called as institutions of rootless or discontinuous by Anthony Giddens but it will be emphasized that both museum and dowry custom satisfied same requirements and they have related similar traditions. At the core of the paper is the relation between museography and the hope chest and dowry culture which has been adopted into the Turkish culture from a wide geographic area spanning Central Asia, Balkans and Europe. In this regard firstly the concept of museography is clarified and then critiqued using museology. After expression of dowry, some examples related dowry practices from different culture all around the World have been included. Then the paper demonstrates similarities between museographic practices and practices formed around the dowry culture using examples from Turkish culture. As a conclusion, it is observed that the dowry culture all around the World has not been evaluated as a part of studies of premuseography and museology.

Keywords: Turkish Museology- cultures of dowry and dowry chest – museography-museology

AVRO-AMERİKAN HEGEMONYASI ve “AVRUPALI BİR YÖNETMEN” OLARAK LARS VON TRIER

Selma Köksal*, Özlem Denli**

Trier'in Avro-Amerikası

Danimarkalı film yönetmeni Trier'in filmografisi Avrupa Kültürü ve düşüncesi üzerine oldukça önemli veriler sunmakta, dünyamızın içinde bulunduğu düşüncel, kültürel, siyasi bunalım ve çıkmazlara, özgün bir yaklaşım içermekte. *** Trier filmleri hem konuları

*Prof. Dr., Batman Üniversitesi, GSF, Sinema ve Televizyon Bölümü.

**Dr., Siyaset Bilimi ve Sosyoloji, Beykent Üniversitesi.

*** **Lars von Trier**, (d. 30 Nisan 1956, Kopenhag, Danimarka). Trier, kendisine hediye edilen “Süper 8” kamera ile on bir yaşında kendi filmlerini çekmeye başladı ve lise öğrenimi boyunca bağımsız film kariyerine devam etti. Trier, sonradan kendi yaptığı açıklamalara göre; genç yaşında, sinemayı, birçok şeyi öğrenmek üzere dış dünyaya açılan bir kapı olarak gördü. 1979'da Danimarka Ulusal Film Okuluna davet edildi. Josef von Sternberg'e olan sempatisi yüzünden kendi ismine ‘von’ ekledi. 1995'te Thomas Vinterberg ile yayımladığı manifestoyla Dogma 95 hareketini başlattı.

Dogma 95 tarafından belirlenen kurallar şöyledir:

1. Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. (Hikaye özel bir sahne donanımı gerektiriyorsa, stüdyo dışında bu donanıma uygun bir mekân seçilmelidir.)
2. Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi. (Sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır.)
3. Kamera, elde taşınıyor olmalıdır. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli; kamera filmin olduğu yerde olmalıdır.)
4. Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz. (Eğer çekilecek olan sahnede filmin pozlandırması için çok az bir ışık söz konusuysa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kameraya iliştilmelidir.)
5. Optik numaralar ve filtreler kesinlikle yasaktır.
6. Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. (Öldürme, silahlar, vs. bulunmamalıdır.)
7. Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. (Kısaca film, şimdi ve burada geçmelidir.)
8. Tür filmleri kabul edilemez.
9. Film formatı 35 mm olmalıdır.
10. Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir.

açısından, hem de artistik eğilimleri ile, bize oldukça verimli tartışma alanları yaratıyor. Bu nedenle Trier; bu makalenin sinema, siyaset ve sosyoloji kökenli iki yazarı için, üzerinde dikkatle çalışmaya davet eden bir sinemacı niteliğini taşıyor. Bu yazının amacı, günümüz sinema ve düşünce dünyasının bu önemli ismini incelemek ve bir alt-metin olarak Trier sinemasında mevcut olduğunu düşündüğümüz Avro-Amerika teması üzerinde yoğunlaşmaktır. Sinema-sanat kuramı ve siyaset bilimi perspektiflerinden yapılacak bu disiplinler arası okuma için, öncelikle Trier filmlerinin dünya literatüründe de dillendirilen* sınıflandırmasına bakalım:

Avrupa Üçlemesi: *Salgın* (Epidemic), *Suç Unsuru* (Element of Crime), *Avrupa* (Europe).

Amerika Üçlemesi: *Dogville*, *Manderlay*.

Altın Kalp Üçlemesi: *Dalgaları Aşmak* (Breaking the Waves), *Budalalar* (Idiots), *Karanlıkta Dans* (Dancing in the Dark).

Depresyon Üçlemesi: *Deccal* (Antichrist), *Melankoli* (Melancholia), *İtiraf* (Nyphomania).

Trier Avrupa ve Amerika'yı iki ayrı üçlemede ele almıştır. Bir bütünlük içinde baktığımızda Trier'in Avrupa ve Amerika ile, modern-kapitalist-Batı medeniyetinin iki farklı veçhesini tarif ettiğini görürüz. Basitçe özetlersek: Avrupa Üçlemesi burjuva kültürel dünyası, bilimsel bilgi ve teknoloji temalarını kapsayan bir modernite eleştirisidir. Amerika Üçlemesi ise, modern burjuva dünyayı temellendiren bireyci-faydacı ahlak ve demokrasi düşüncesinin eleştirisidir.

Üçlemeler olarak sınıflandırılan filmler itibarı ile – en azından bu başlık altında bulunmayı hak eden temsilleriyle—Avrupa ve Amerika'nın bazı sabit özelliklerle tanımlanmış olduğunu görürüz. Avrupa üçlemesi, bizi sürekli olarak geçmişe götürmekte. Bu geçmiş; çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı ve hemen sonrasını kapsayan bir kesit, kimi zaman da bu döneme dair unsurları vurgulamakla beraber, Avrupa ve Amerika arasındaki devamlılığını ima eden kompozit bir zaman dilimidir.

SUÇ UNSURU (Element of Crime, 1984)

Üçlemenin ilk filmi *Suç Unsuru*; seri katil Gary Odman ve cinayet dosyaları üzerinde çalışan Fisher adlı detektifin, film boyunca birbirlerini işaret etmesi; suç ve onun peşindeki kolluk kuvvetlerinin aslında suç dediğimiz müphem durumun, birbirlerine karşıt gibi duran, ama aslında birbirlerini besleyen toplum güçlerinin bir sonucu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Filmde suçu işleyen, onun peşindeki kanun güçleri, hatta kurban ve tüm izleyenler, bir çeşit suçun ortakları gibi, suçun pay sahipleridir. Dedektif Fisher, sanki suçu işleyen Odman'ın kendisidir!

Ayrıca yönetmen, kişisel adlardan sakınacağına, artık sanatçı olmadığına, anları bütünden daha önemli gördüğü gibi, bir 'iş' yaratmak- tan kaçınacağına, en büyük hedefim karakterlerinden ve ortamdan gerçeği açıkça çıkarmak olacağına ve bunu elinden geldiğince ve iyi tadlarla estetik faktörler pahasına yapacağına and içer. Bakınız, https://tr.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier.

*Bakınız, https://tr.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier.

Filmin estetik dünyası en genel itibariyle kara film (*film noir*) etkisinde. Mekân tasarımının oldukça başarılı olduğu filmde, yıkık dökük binalar eşliğinde, her daim karanlık, geceye dönük bir atmosfer hâkim. *Suç Unsuru*, *film noir* dışında şiîrsel gerçeklik akımından da izler taşıyor. Islaklık, su, pus yanında bodrum katları ve katmanlar, sanki bilinçaltının katmanlarıdır. Tüm bu görsellik, filmi, klasik bir polisiye filminden, Mısır-Avrupa ekseninde uzanan bir çeşit Avrupa kültürünün bilinçaltı suç soruşturmasına dönüştürür. Hele İkinci Dünya Savaşının yıkıntıları ve yıkımı, suçluluk duyguları, hayatleri, sadece bu filmde değil, Avrupa Üçlemesi'nin her bir filmine hâkim en temel ortak paydadır. * İnsanlığın, Avrupa kültürünün, halen dünyaya hâkim Batı medeniyetinin hiçbir zaman kaçamayacağı, bilinçaltının derinliklerine ne denli itse de bir hortlak gibi onu kovalayacak; İkinci Dünya Savaşının hayaleti hep yakasında olacaktır.**

Her üç filmde de hipnotik etki ve kâbus atmosferi belirleyicidir. Trier'e göre böylesine bir düzende anarşistler, devrimciler, kurbanlar bile suçu; adeta kolektif bir şekilde yaratmaktadırlar. Filmin daha başlarında beliren soru; "Suç; önceden önlenebilir mi?" sorusu ise ilginç bir şekilde yıllar sonra Spielberg tarafından yapılan *Azınlık Raporu* (Minority Report) filmiyle benzerlikler gösteriyor. Ne gariptir ki bu filmin senaryosunu Amerikan hegemonyasına en sert eleştiriler sunan yönetmen Kubrick'in yazmaya başladığı ya da onun düşüncesi olduğu ileri sürülüyor.***

Suç Unsuru filmi kompozit bir zaman ve mekân üzerinde inşa edilmiştir.**** İstasyon sahnesinde toplama kamplarına insan taşıyan yük trenlerini, Nazi Almanya'sı atmosferi çağrışımıyla izleriz. Bu zamanın kompozit özelliği ise diğer bazı unsurlarda ortaya çıkar. Detektifin sevgilisi Asya'lıdır. Filmin sonunda kadının kucağında gördüğümüz ve belki de Gary Oldman'dan olan çocuk, nedense Vietnam savaşı çocuklarını hatırlatır. Filmin karanlık atmosferinde Vietnam savaşının barbarlığı, Nazi Avrupası imgesi ile iç içe geçmiştir. Adam sevgilisine "I will fuck you to the stone age" der. Bu cümle Francis Ford Coppola'nın 1979 tarihli *Kıyamet* (Apocalypse Now) adlı filminden alıntılanmıştır ve Trier'in filmini doğrudan Vietnam savaşı ile ilişkilendirir. *Kıyamet* adlı film ve filmin uyarlandığı Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*. isimli romanda, beyaz adamın yolculuğu an-

* Trier bütün eleştirilerine rağmen kendisini ve filmlerini "Avrupalı" olarak tanımlar: "Avrupa' hakikaten çok güzel bir kelime. Bunun yanında ben, şu ya da bu bakımdan bütün filmlerimin çok Avrupalı olduğunu düşünüyorum". Bkz. M. Ciment, P. Rouyer, *Lars Von Trier 'le Bir Konuşma*, p. 71.

** Trier bir röportajında bu görüşünü şu şekilde ifade eder:

----"Avrupa" bu ismi duyduğumuz zaman nasıl tepki veriyorsunuz? O film bugünün modern Avrupa'sının bir yansıması mıdır?

Lars Von Trier---- Filmin adı Avrupa ve 1945'te geçiyor. Elbette ona hep günümüzde yaşanan olayların ışığı altında bakıyor. Evet, ben modern Avrupa'yla ilişkisi açısından seyretilmesi ilginç bir film olduğunu söyleyeceğim

---Bunu sormamın sebebi, filmin o dönemi asla geride bırakamayacağımızı ifade etmesidir. Siz gerçekten kendimizi ondan kurtaramayacağımızı mı düşünüyorsunuz?

Lars Von Trier----Evet, öyle düşünüyorum. Onunla birlikte yaşayacağız mecburen---iyisiyle kötüsüyle. Bkz. Lars Von Trier, H. Bendsen, E. H. Jaregard'la *Konuşma*

*** "Spielberg will finish Kubrick's artificial intelligence movie", *The Guardian*, 15 Mart 2000.

**** Aynı kompozit Avro_Amerika düşüncesine diğer üçlemelerin filmlerinde de rastlanır (*Deccal* Amerika'da geçmekle beraber çiftin dağ evine trenle gidişi, *Melankoli*'deki malikâne ve İngiliz bahçelerini hatırlatan mekân). *Karanlıkta Dans*'ta polis ve ailesi sırada alt-orta sınıf insanlar.

latılır.* Kamboçya içlerine savaş yıkıntıları içinde, nehir boyunca ilerler ve yolculuğun sonunda karanlığın yüreğinde, beyaz adam yine beyaz adamla karşılaşır. Trier'in eserlerinde kahramanların hipnoz vb. aracılığıyla keşfettikleri şey, yine beyaz adamın ve Batı medeniyetinin bilinç dışıdır.

Ayrıca sinemanın hipnotik etkisini vurgulayan ve bu etkide iyileştirici, tedavi edici bir yön bulan Tarkovski'yi ve Trier'in Tarkovski'ye olan hayranlığını da belirtmemiz gerekli. Trier pek çok söyleşisinde Tarkovski'ye olan hayranlığını belirtmiş, kimi filmlerinde de açıkça atıflarda bulunmuştur.** Bunlara yazımızın ilerleyen sayfalarında değineceğiz. Filmin maymunla başlaması, Tarkovski'nin *Ayna* (1975) filminin de maymunla başlaması, gene *Ayna* filminde hipnozla tedavi edilen çocuğun konuşmaya başlaması, *Salgın* filminde ise hipnotizmin kullanılması ilk akla gelenlerdir.

SALGIN (Epidemic, 1987)

Avrupa Üçlemesi'nin ikinci filmi *Salgın*, kendini ve niyetini daha açık eden, mizahi bir eser. Trier'in en eğlenceli gibi görünen, kendisinin de başrollerde oynadığı, daha açık bir söylemi olan bu filmde iki senarist, film enstitüsünden destek aldıkları ve alacakları, salgın konulu bir film senaryosunu tamamlamaya çalışmaktadırlar. Film Trier'in daha sonra da başvuracağı bir teknik olan epizodik bölümlerden oluşur ve bu filmde Trier, bölümleri günlere böler.

Yetiştirilmesi gereken film senaryosu henüz yoktur. Film senaristleri sıkışmışlardır. Salgın hakkında araştırma yaparlar. Tüm salgınların nerdeyse değişmez unsuru, virüsü taşıyan, hastalığın görüldüğü evlerin üstüne haç işareti yapılmasıdır. Veba salgını araştırmalarını, Danimarka tarihinin araştırılması mümkün olduğu arşiv depoda yaparlar. Depoda da kaya tuzunun getirdiği bir tür salgın hastalık vardır. Tasarladıkları filmin kahramanı Doktor Nempis'in bir grup tarafından hain olarak tanımlanmasına karşın, senaristlerimiz, onun tam bir "idealist" olmasında karar kılarlar. Filmin şimdiki zamanında senarist ikilisi ve onların senaryo yazma süreçleri, yaşamlarından kesitler vardır. Bir yanda ise tasarladıkları filmin mekânları ve zamanları, filmin şimdiki zamanına eşlik eder. İki katmanda ve zaman diliminde gerçekleşen filmin anlatısında Trier, ne gariptir ki bir grubun hain, kendilerinin ise müphem idealist olarak tanımladıkları Doktor Nempis'i canlandırır. Doktor Nempis, araştırma yapmak üzere gittiği bakır kırsal alanlarda, kendisinin de haberi olmaksızın virüsü yayar. Nempis'i idealist bir tür hasta olarak tanımlayan iki genç film yapımcısı; virüse karşılık ilaç olarak Aspirin alınmasını önererek, şaka yollu bilimi, piyasanın çerçevesi ve sıradanlığı içinde gördüklerine işaret ederler.

Yazdıkları senaryo taslağında Doktor Nempis, çantasında virüs mikrobu taşıyarak ve virüsü gittiği her yere yayarak araştırmasına devam eder. İki film yapımcısının filmin senaryosuna dair yaptıkları tasarım sahnesi ile, Doktor Nempis'li canlandırma sahneleri, iç içe geçerek aktarılır. Senaristlerimiz, duvara bir tür çizgi ve şekiller çizerek se-

* Michel Maskowki, "The Evil of Modernity: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*", Yearbook of Conrad Studies, Vol. 3, 2007.

** Benzer bir değerlendirme için, bkz. J. Lumholdt (der.), *Sinema Tutkusu: Lars Von Trier*.

naryolarının tasarımını görselleştirirler. Senaryodaki kasaba sahnelerini takviye ve yol sahneleri takip edecek, sonrasında “dram” gelecektir. Dram, seyirci salonu terk etmesin diye konulacaktır. Wagner müziği eşliğinde bakteri hızla şehirde yayılacaktır. En başa “idealist”i koyarlar. Devrimi ise en sonda çizerler. Aslında doktor ve idealizm olmasa sorun olmayacaktır.

Sonraki sahnede yemek ve şarap eşliğinde, üçüncü bir arkadaşları, mumun onun için çok önemli olduğunu anlatır. Uzun uzun şaraplar ve markaları üzerine konuşurlar. Beş yüz yıl önce Fransa’da üzüm bağlarını vuran bir salgını sorar Trier’in oynadığı Dr. Nemfis karakteri. Bu kez salgın Bordo’da üzümleri vurmuştur. Bu sahneyi oldukça ironik canlandırma sahnesi izler; Doktor Nempis, helikopterden sarkıtılan bir ipe tutunarak, elinde virüsü taşıdığı çanta ile virüsü şehrin dışına, kırsala bilinçsizce yayar.

Üçüncü günde virüs toprağa da karışmıştır. Modern ulaşım, virüsün yayılmasına yardım eder. Bu konuşma esnasında endüstrileşmenin görüntüleri verilir. Köln’deki arkadaşlarına gitmişlerdir. Arkadaşları onlara, annesinin ölüm döşeğindeyken anlattığı, onu doğurduğu günün hikâyesini aktarır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Lafgangarf’ta annesinin doğum yaptığı hastane duvarı çökmüş, yangın çıkmıştır. Deney amaçlı fosfor bombası üretilen yer, şimdi hastanedir. Annesi bazı sesler duymuş, sesleri izleyince, insanların fosforlu suyun içinde, derilerinin yandığını görmüştür, birinin eli, suyun içinde erimıştır. Bunları anlatırken arkadaşları ağlar. Mekâna giderler. Annesi de, diğer ölen insanlar da, Nazi değillerdir; ama bir Nazi deneyinin sonucunda feci şekilde ölmüş ya da ömür boyu vicdan azabı ile yaşamışlardır. Tekrar rahip ve doktorun canlandırma sahnesi gelir. Rahip’e, iki günlük çalışmadan sonra, “sen rahipsin” derler. Doktor ve siyahi rahip, salgından kurtulan insanlar için bir cenaze ayini düzenlerler. Ayin için seçtikleri mekân, bu fosforlu göldür. Hastalığa yakalanırlar, histerik bir kriz yaşanırken “pasaportlar lütfen” uyarısıyla diğer zaman dilimine geçeriz.

İki senarist, hem senaryolarını yazmak hem de araştırma yapmak üzere Almanya yolundadırlar. Yol boyunca daktiloyla senaryolarını yazmaya çalışırken, bir yandan da geçtikleri bu ilk büyük endüstriyel şehirler hakkında konuşurlar. Almanya’nın Dortmund kentinden geçerler. Dortmund, tüm Avrupa’nın sanayi merkezidir. Batı endüstrisinin geliştiği ilk kasabaları, şehirlerini tek tek sayarlar. Kahramanlarına da, bu yolu izletmeye karar verirler. Aynı zamanda kahramanlarını bir ilahiyatçıyla da karşılaştırmayı kararlaştırırlar. Filme hem mizah katmak için hem de eğitim sistemin eleştirmek için, ilahiyatçının tüm eğitiminin bir buçuk saat olmasını uygun bulurlar.

Salgın’da zaman kesitinin anlamı; aşağıya inen asansör imgesi ve hipnoz aracılığıyla anlatılırken, Hipnoz, aynı şekilde, üçlemenin 3. filmi “Avrupa” da karşımıza çıkacaktır. Trier’in tüm Avrupa üçlemesinde duyduğumuz hipnotik kafa sesi *Salgın*’da da kullanılır; “*Asansörle bodrum katına in. Orada bir tren var. Ona bin. Ve patoloji bölümünü sor*”. Tüm fobilerine rağmen Trier’in canlandığı Dr. Nemfis’in, asansörle Bodrum katına indiğini görürüz. Bir çeşit trenle otopsi yapılacak yere gider.

İronik, absürd gibi görünen ama aslında gene İkinci Dünya Savaşı, Nazi Almanya’sı

ve vahşeti, tüm Avrupa kültürünün bundaki payı, suç ortaklığı, gelecek nesillerin bu hayaletten yakalarını kurtaramayacak olmaları, filmin açık bilinçaltı okumalarıdır. Film, hipnoz deneyine katılan herkesin, feci bir salgınla öldükleri, içinden çıkamadıkları bir kâbus hipnoz sahnesiyle biter. Adeta, Avrupa'nın böylesine suçlarının ardından çıkışı, geleceği yoktur. Film, virüs kavramının kökeni şehir, endüstri şehirleri görüntüleri ile son bulur.

AVRUPA (Europe, 1991)

Avrupa Üçlemesi'inin üçüncü filmi direkt olarak *Avrupa* adını taşımakta. Üçlemenin her birinde olan karanlık atmosfer, *film noir* etkisi, bu filmde de sürmekte. Filmin tamamında zaman, gecedir. Bu filmde de başrol, üçlemenin diğer kahramanları gibi erkektir. Biraz edilgen, şaşkın, saf, biraz da insanda yetersizlik duygusu veren bir erkek kahramandır "Bay Wesler". Mekânlar ise gene yıkık döküktür. Mekân savaş sonrası Almanya'dır. Ancak oradan oraya trenlerle giden kurbanlar ve kaos bitmemiştir. Bay Wesler, Avrupa'dan Amerika'ya göç etmiş bir ailenin ikinci nesilden çocuğudur ve yıkık dökük savaş sonrası Almanya'ya el vermek için idealistçe gelmiştir. Alman kurt adamlara katılan, sonradan karısı olacak Katherina ile karşılaşır ve âşık olur. Kendisini kısa zamanda bu ailenin ve Katherina'nın karanlık işlerinin pençesinde bulur. Katherina ile Wesler'in evliliği, bir çeşit Almanya ile Amerika'nın evliliğini ya da Avrupa ile Amerika'nın evliliğini simgeler gibidir.

Her iki filmde de geçmiş yaşantıyla temasın bir ifadesi olan "hipnoz"*, bir yandan da zaman/tarih ötesinin özü olarak yer almaktadır. En sahih ifadesini Nazizm'de bulan

* ŞİMDİ SESİMİ DUYACAKSIN

SESİM SANA YARDIM EDECEK

AVRUPA'NIN İÇLERİNE DOĞRU HAREKET EDECEKSİN,

HER KELİME, HER RAKKAMLA BİRLİKTE,

AÇIK, RAHAT, BİR TABAKANIN İÇİNE GİRECEKSİN

ŞİMDİ BİRDEN ONA KADAR SAYACAĞIM

BAŞLIYORUM;

1 DİKKATİNİ TAMAMEN SESİME VERMİŞKEN YAVAŞ YAVAŞ RAHATLIYORSUN

2 ELLERİN VE PARMAKLARIN GİTTİKÇE ISINIP RAHATLIYOR

3 SICAKLIK KOLLARINA VE BOYNUNA YAYILIYOR

4 AYAKLARIN VE BACAĞLARIN AĞIRLAŞIYOR.

5 SICAKLIK BÜTÜN VÜCUDUNA YAYILIYOR. "ALTI" DEDİĞİMDE DAHA DERİNE İNMENİ İSTİYORUM, VE SÖYLÜYORUM,

6 RAHATLAMIS VÜCUDUN YAVAŞÇA ÇÖKMEYE BAŞLIYOR

7 GİTTİKÇE DERİNE, DAHA DA DERİNE İNİYORSUN

8 ALDIĞIN HER NEFESTE DAHA DERİNE İNİYORSUN

9 SÜRÜKLENİYORSUN. ZİHİNSEL SAYINLA "ON"DA AVRUPA'DA OLACAKSIN. "ON" DEDİĞİMDE ORDA OL, VE

10 ALMANYA'DA BİR TRENDESİN,

ŞİMDİ DE BATMAYA BAŞLADIN, BOĞULACAKSIN. (Avrupa filmindeki hipnotik kafa sesi filmi böyle bitirir)

şiddet dolu öz, Avrupa ve Amerika'nın ortak bilinç dışıdır.

Avrupa da Suç Unsuru gibi stilist yani biçimci bir film çalışması. Üst üste bindirmeler, renklendirmeler, kurgu efektleri, yetkin ve çokça kullanılmış. Mekân ise tasarlanmış, kurmaca bir mekan. Europe üçlemesinin her üç filmi de, stilist yetkin biçim çalışmalarıdır. Trier daha sonrasında kariyerini biçimci, stilist çalışmalardan çok daha başka sulara yönlendirecek, hiper gerçeklik duygusu yaratmanın peşinden gidecektir.

Medeniyetin Tersine Tarihi

DOGVILLE (2003)

Avrupa ve Amerika üçlemelerinin işaret ettiği bir diğer nokta da, batı medeniyetinin bu iki görüngüsünün tarihsel ilişkisidir. Avrupa Üçlemesi kentsel mekânlarda geçer ve İkinci Dünya Savaşı sonrası atmosferini yansıtır. Amerika Üçlemesi ise kırsal ekonomi/kasaba ortamını ve yaklaşık bir on yıl öncesini anlatır.

Üçlemenin ilk filmi *Dogville*, 1929 sonrası patlak veren ekonomik krize saplanmış Amerika'nın küçük bir kasabasında geçer. Gangsterlerin elinden kaçan Grace, çıkmaz bir yolda yer alan Dogville'e gelir. Kasaba sakinlerinden Tom'un yardımıyla peşindeki leri atlatmayı başarır. Grace, ufak bir ücret karşılığında, kasaba sakinlerinin "yapılmasa da olur" işlerini yapacaktır. Dogville'in yardımseverliği Grace'in önce bir kayıp olduğunu, sonra da aranan bir suçlu olduğunu bildiren ilanlarla, yeniden gözden geçirilir. Çalışma koşulları giderek kötüleşir ve gangsterlere her an teslim edilme korkusu ile hunharca suiistimal edilir; her türlü eziyete, aşağılamaya, tacize ve tecavüze uğrar. Aşık olduğu Tom'un ise diğerlerinden bir farkı olmadığı açığa çıkar. Grace yaşadıklarına bir son vermeyi, gangsterler onu almaya geldiğinde başarabilir. Genç kadının sırrı da, bu gelişle birlikte ortaya çıkar: Gangsterlerin lideri Grace'in babasıdır. Baba ve kızının yapılması gerekenler üzerine yaptıkları konuşmanın ardından, Grace, tüm Dogville sakinlerinin katline karar verir ve kasabayı yeryüzünden siler.

Filmin ana kahramanı Grace, Olimpos dağından insanların arasına, onların yanında yer almak için gelen bir tanrıça gibidir. Soğuk, güzel, beyaz, sarışın, narin, zarif haliyle bir Hollywood starını, aynı zamanda da özgürlüğün, adaletin, ütöpik bir demokrasi idealinin sembolü gibidir. New York açıklarındaki hürriyet heykelini andırır. Grace'in gangster babası ise gücünü hükmettiği şiddetten almakta, para ve iktidar için "gerekeni" yapmaktan kaçınmamaktadır. Filmin son sahnesinde baba ve kızı arasındaki tartışma iyilik, kötülük, suç ve kefarete üzerine teolojik bir tartışma ya da "sıradan" insan ruhu üzerinde bir pazarlık gibidir. Ne de olsa, "Dogville her yer olabilir". Anlatıcının sesinden dinlediğimiz bu ifade, Dogville'in sıradan insanlarını, istisna olmaktan çıkararak, Amerikan toplumu ve uygarlığının bir portresine dönüştürür.

Dogville'de çizilen bu portre, Avrupa Üçlemesi'nden ayrılır. Avrupa Üçlemesi'nin filmleri, *medeniyet dekadansı* anlatılarıdır. Avrupa, yüksek burjuva kültürünün üzerine düşen faşizm gölgesini, kolektif bir suç ve sonsuza dek kurtulamayacağı bir kambur olarak taşımaktadır. Anlatılan, kentin, gecenin ve görkemli bir yıkılışın hikâyeleridir.

Amerika üçlemesinde ise yoksul kasabalar, onların ahlaki dünyaları ve kötülüğün sıradanlığı anlatılmaktadır. Amerika kronolojik olarak Avrupa'dan önceymişçesine, insan doğasının daha doğrudan, incelmış burjuva uygarlığının dolayımı olmaksızın ifade bulan yanı gibidir. Yani Amerika; Avrupa uygarlığının daha kasabalı, incelmemiş ve mafyatik bir versiyonudur – kapitalist-demokratik idealin vulgar, bayağı ve sonradan görme bir tezahürüdür. Peki, sıradan olanın bu şiddetle yüklü ve tahammül edilmez niteliği neden kaynaklanmaktadır?

Tom karakteri, Grace'in Dogville'de maruz kaldığı şiddeti anlamak açısından merkezi bir konum işgal eder. Tom seyircinin karşısına kasabalılara düşüncelerini aktarmaya hevesli, onları “ahlâkı seferberlik” (daha düz bir çeviriyle “yeni silahlarla donatma”) toplantılarıyla bir araya getirip söz yerindeyse “vaaz verir” gibi konuşan biri olarak karşımıza çıkar. Kasabadakiler, Tom'un önerisiyle Grace'e iki hafta süre tanımaya razı olur. Bu süre içinde Grace herkesi, güvenilir ve iyi bir insan olduğu konusunda ikna etmelidir. Grace hayatını kurtarıp onun saklanmasına yardım eden Dogville'e borcunu ödemek için, kasabalıları tek tek ziyaret edip yardıma ihtiyacı olup olmadıklarını sorar. Grace'in önerisi başta yapılacak iş yok gerekçesiyle reddedilse de sonrasında, küçük bir ücret karşılığında kasabalılara, gündelik işlerinde yardım etmeye başlar.

Grace'in hem gangsterler hem de polis tarafından arandığı ortaya çıktığında Dogville'in ahlaki seferberliği Grace'e karşı kolektif bir silah kuşanmaya dönüşür. Grace önce ücretinden, sonra da işten geriye kalan boş zamanından olur. Çaresiz ve güçsüz olarak algılanmaya başladığı andan itibaren “Dogville dışlerini gösterecektir”. Dağlarla çevrili ve tek çıkışı olan kasaba, Grace'in maruz kalacağı suiistimal ve aşagılamların metaforu gibidir.

Tom'un kasabalılara sunduğu ahlaki seferberlik daha en başından iyilik ve yardım-severliği, kişisel çıkar ve mübadele rasyonalizmi üzerinden tanımlamıştır. Bu ahlak anlayışı, bencil bireylerin (*homo economicus*), kendi çıkarlarını gözeterek hareket ettikleri, toplumsal ilişkilerin, kişisel çıkar beklentisi temelinde kurguladıkları bir düzene işaret etmektedir. Kasaba konseyinde cereyan eden demokrasi, rasyonel mübadele terimlerinin pazarlığının yapıldığı bir forumdan öte bir şey değildir. Mübadele ve muhasebenin varacağı dehşet, çok geçmeden yüzünü gösterecektir.

Filmin en kritik noktasında, polisler kasabaya gelirler ve Grace'in başına yüksek bir miktar ödül koyulduğunu, tehlikeli biri olduğunu, afişlerle deklere ederler. Bundan sonra işler Grace için değişecektir. Kasaba için artık Grace'i korumak, “pahalı”dır. Yani artık onu saklamak, korumak; “tehlikeli”dir. Ortaya çıkan yeni durumun bir “ekonomik değeri” vardır ve ekonomik bir karşılığı olmalıdır. Risk, ancak bu şekilde dengelenebilecektir.

Polisin bir sonraki gelişi ve etraflica kasabayı soruşturması ise, bir üst basamaktır ve daha yüksek riski içermektedir. Bu yeni durum, Grace için, artık, köleliğin her türlüşünün başlangıcıdır. Polislerin gelişi ve soruşturması sırasında, eş zamanlı olarak Chuck, Grace'e tecavüz eder. Bu filmin en etkileyici sahnelerinden biridir. Bize, toplumsal suç

açık eder. Tecavüz sahnesinde tüm kasaba halkı, her şeyden habersiz, görmeyen, duymayan üç maymunu oynayarak, gündelik yaşamlarının rutinini sürdürürler. Nihayetinde Grace, bir işçi olarak, insanlığa yabancılaşır ve sonunda insan vasfı tamamen inkâr edilip nesneleştirilerek, Dogville tarafından elbirliğiyle bir kurban/hayvana indirgenir. “Suç” ve toplumsal olarak “Suç”un paylaşımı, gündelik hayatın sıradanlığında, her yana sinmiştir.

Tom ise bildiği, hissettiği zulüm ve tecavüzlere karşın, kapıyı açıp Grace ile, ona yataşatılan zulümle, suçla yüzleşmektense, “tecavüz”ün kapısını açmaz, yaşamına, sonrasında da yalanlarla örülü zırvalarına devam eder. Yeni planlar yapması, kaçması, sahte bir dünyanın kurgucusu olması, daha kolay, bir yandan da en vahimidir. Trier, Tom Edison karakterini, bilim adamı çağrışımı ve etik iddiası ile mahkûm eder. Tom, Edison soyadı ile bilim sanat insanlarının, aydın insanların, yani toplumun öncüsü olarak değerlendirilen insanların, aslında bu çürümüş bozuk düzenin nasılda kurgulayıcısı olduklarının şifrelerini vermektedir. Bu anlamda Tom, Dogville’e hâkim, “sıradan kötülük”ün, yoğunlaşmış ve belagatle süslenmiş bir temsilinden başka bir şey değildir.

Filmin en ilginç çatışmalarından biri yine Grace ile Tom arasında olur. Tom ve Grace birbirlerine âşıktırlar. Ancak tüm kasabının tecavüzüne boyun eğen Grace, Tom’un sevişme teklifini reddeder. “İstersen sen de bana diğerleri gibi tecavüz edebilirsin” der. Eğer Tom, Avrupa-Amerika (Batı) hegemonyasının öncü aydını ve Grace Batı medeniyetinin ideal tüm değerlerinin temsili ise, bunların birleşmesi, aşkı; ancak “özgürlükte” mümkündür. Orta sınıfın kitlesel yoğunluğundaki çürümüş toplumların, Grace ve temsil ettiği tüm değerlerin ırzına geçilirken, bu aşk, bu birleşme mümkün değildir. Bu kavramlar tutsak edilmişken, boynuna medyanın-ideolojinin, ayağına teknolojisinin prangaları vurulmuşken değil. Grace’e yapılan eziyetlerin en üst noktasında Grace’in boynuna takılan kelepçe; ilkel bir iletişim aygıtı, ayağına takılan demir zincirle çekmek zorunda kaldığı ağır pranga ise; demir ve ilkel bir tekerlek formundadır!

Tom’un, statükonun ve sıradan kötülüğün temsilcisi olduğu, filmin sonuna doğru iyice belirginleşir. Anlatıcının deyişiyle, “*idealizm ve gerçekçilik arasındaki ilişkiyi, en iyi Tom bilir.... Ahlaki misyonu için yazarlık kariyerini tehlikeye atmak istemiyordu...*”, “*Grace onun için tehlikeliydi....*”. Bunlar Tom’un iç sesleridir. “*Bizim yanımızda mısın, onun mu? Artık yerine karar ver!*” diyen sese, Tom elbette, içinde bulunduğu toplum ve işgal ettiği “yer”den yana verecektir. En büyük ihaneti Grace’e Tom gerçekleştirir ve Grace’i sözde kurtarmak, aslında ondan kurtulmak için, gangsterlerin bıraktığı karttaki telefonu arar.

Gangsterlerin kasabaya gelişi filmin başlangıcındaki muammayı açıklığa kavuşturur. Grace’in kaçtığı gangsterler aslında babası ve adamlarıdır. Filmin sonunda babası ve Grace arasındaki diyalog ise oldukça ilginçtir. İkisi de birbirini “kibirli” olmakla suçlar Baba kasabalıları “*köpek*” olarak adlandırır. Grace’e “*hak edene merhamet et*” der. Grace ona verilen “*güç*”ü kullanmadan önce düşünür; “*gerçekten ellerinden gelenin en iyisi mi?*” yaptıklarını tartar ve yeterince “*iyi*” olmadıklarına karar verir. Babasının ona ver-

diği “güç”ü “yok olmaları”, “soylarının bitmesi” yönünde kullanır. “Buradan geçen biri zaafılarını ortaya çıkarabilir” der. Yani insanoğlu zaafılarına her daim yenilecektir. Bu anlamda İncil ve İsa öğretisi ters yüz edilir. Bu; filmin aynı zamanda Hristiyan öğretisine bir cevabıdır. Grace sadece “Musa” adlı köpeğin hayatını bağışlar. Köpek ona hırlar, çünkü bir zamanlar onun kemliğini çalmıştır. İsa gider ve Musa’ya yer açılır. İnsan biter, köpeğe yer açılır. İnsan medeniyeti son bulur, doğaya yol açılır.

Dogville’in ana anlatı şemasının kadim dini anlatı ve mitlerle, aynı zamanda ise Brecht’in *Sezuan’ın İyi İnsanı* adlı oyunu ile de tematik olarak bir benzerliği vardır. Trier, iyilik ve kötülüğün, kefaret ve bağışlanmanın konu edildiği bu metinleri hatırlatır ve yeniden kurgular. Filmin başlangıcında Grace, adeta Baba-Tanrı’ya isyan ederek insanlığın tarafında yer alan Prometheus’u anımsatır. Sonrasında adeta İsa’vari bir deney yaşar. Her birinin kötülüklerine, işkencelerine maruz kalır, onlar adına işkence çeker ve katlanır(onların hayatta kalabilmesi için). Ancak nihai tavrı İsa’dan çok farklı olacaktır. Filmin finalinde Grace, güç, iktidar, Tanrı kavramlarını temsil eden Baba-Tanrı’nın gücüne başvurur. Gücü eline almış bir Tanrı temsilcisi olarak Grace; “iyilik” adına, “dünyanın daha iyi bir yer olması” adına, kokuşmuş Dogville kasabasının yok edilmesi yönünde karar verir. Bu noktaya gelindiğinde İsa figürü tersine çevrilmiş ve ahlaki bir dönüşle Eski Ahit’in göze göz, dişe diş ahlaki baskın gelmiştir. Grace İsa’dan uzaklaşarak Musa’nın vazettiği adalet ilkesini sahiplenir. Dogville’in çizgilerden ibaret köpeği Musa’nın canlanarak gerçek bir köpeğe dönüşmesi bu yön değiştirmenin ifadesidir.

Brecht’in *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda (1943) ise üç Tanrı, tek bir iyi insan bulmak için Sezuan’a inerler. Kent o denli yoz ve kötüdür ki, tüm kenti yerle bir etmeye, tümünü katletmeye çok yakındırlar. Ancak dilenci kılağında, son bir şans vermek için indikleri kentte, istedikleri bir lokma ekmek ve barınabilecekleri bir çatıdır. Tüm kent halkı onlara yardımı red eder. Sadece Shan-te isminde bir fahişe, onlarla kuru ekmeğini paylaşıp yoksul evinde misafir ederek, Sezuan’ı yok olmaktan kurtaracaktır. Ancak Tanrıların Shan-te’ye verdiği altınlar, tüm şehrin onu sövmeye başlamasına neden olacaktır. Kötülük durdurulamaz. Shan-te iktidar yaratmaktan başka çare bulamaz ve kendini korumak için erkek kuzen Shuan-te’yi yaratır ve onu sövmeye başlayan kent halkını yarattığı Shuan-te karakteri ile kurduğu fabrikada çalıştırır. Brecht’in hikâyesinde düzen, iktidarla sağlanır. Ancak Brecht’in oyunu güçlü bir sistem eleştirisidir.*

İsa ise tüm insanların günahlarını üzerine alır ve cezaya onlar adına katlanır. Tevrat hikâyesinde Lut ve ailesi bağışlanırlar. Trier’in anlatısında ise kasabadan hiç kimse sağ bırakılmaz. Bu noktada Trier Tevrat’ın Tanrı’sından daha acımasızdır. Filmin ortalarına doğru bibloların kırılması sahnesi, Tevrat adaletinin galebe çalmasını, hatta daha da şiddetlenmesini anlamak açısından kilit bir sahnedir. Grace’in kasaba halkı ile tanışmasını simgeleyen biblolar, tarih boyunca insan medeniyetleri ve ideal kavramları arasında heykellerin, güçlü göstergeler olduklarını hatırlatır. Gözlerinin önünde tüm bibloların kırılışı

* Ayrıntılar için bakınız Özdemir Utku, *Türkiye’de Brecht*.

ve onun ağlamadan bu sahneyi seyretmeye zorlanması, aslında bir sembol ve değerler bütünü olan Grace'in var oluş nedeninin yıkılışını sembolize eder. Demokrasi, adalet, kardeşlik, paylaşım, (Fransız ihtilalinden bu yana gelen ve zenginleştirilmiş, Batı medeniyetinin ana kavramlarıdır) böyle bir insan topluluğunda olanaksızdır.

Chuck ve Vera'nın yedi çocuğu, bebek Aşıl dâhil olmak üzere, katliamın dışında bırakılmazlar. Tom daha filmin başında, Grace'i kasaba yaşamına dâhil edebilmek, onun kabulünü sağlayabilmek için Grace'e "Truva atı gibi bir plan yapalım" demiştir. Bu, Batı hegemonyasının başlangıcının anahtarıdır. Yani bir hile ile başlamıştır bu medeniyet. Filmin sonundaki katliam, "hile" ile başlayan bir medeniyetin gene "hile" ile sonlanmasına işaret eder. Truva atı ile başlayan bu hâkimiyet, her daim hile ile yani tasarım, teknoloji ile, iletişim-medya ile devam edecek, hep şiddetten, sömürüden zalimlikten beslenecek "güç"ün yanında yer alacaktır. Nihayetinde Grace, bu kokuşmuş insan topluluğunda ne yazık ki hiçbir umut göremez. Kavmin katli vaciptir.

Bu ters yüz edilmiş İncil hikâyesi bize belki de başka bir şeyi de açık etmektedir; Avrupalı kibirli yönetmen Trier, bir çeşit Tanrı'lığa soyunarak, diğer tüm kültürleri, toplulukları kendi bakış açısıyla yargılar, ölüme mahkûm eder, hatta katline karar verir. Film insan doğasının, kadim öğretilerden bu yana gelen iyi-kötü çatışmasında, kötülüğe her daim yenileceğini, insandan yana umudun olmadığına işaret eder. Belki günümüzün tüm Batı kökenli emperyal felaketleri böyle de okunabilir.

Grace de Tanrıların adeta elçisi gibi Dogville kasabasında bir iyilik parçası arar. Ancak bulduğu işkence, zincire vurulmak, suiistimal edilmek, tecavüze uğramaktır. Trier'in tüm film boyunca tartıştığı; "bu kasabadaki yaşam iyiliğe mi yoksa kötülüğe mi evrileceği"dir. "Onlara verilen yaşama hakkını hak ediyorlar mı yoksa etmiyorlar mı?" tartışmasını Trier; Brecht'i Brechtçi, diyalektik bir anlatı platformundan çekip alarak, onun sanatsal formunu, yarattığı biçimsel teknikleri soyup soğana çevirerek, Brecht'e ihanet ederek, filmi dinsel bir metnin dogmatik, ahlakçı, muhafazakâr anlatısına çevirerek gerçekleştirir. * Ayrıca Trier; "insanoğlunun yaşamayı hak etmeyecek denli kötü" olduğu sonucuna, kapalı bir sona doğru, diyalektik değil, sistematik olarak varır. Epizotlarda ince ince işlemeye çalıştığı normlar ve yapıları konusundaki yan tartışma katmanlarına, epik anlatının tersi olarak, seyircileri asla dâhil etmez. Aksine, "kapalı son"a seyirciyi mahkûm eder ve bir kez daha tüm filmlerinde yaptığı gibi buyurur. Şöyle ki: İyi ve kötü kavramları arasında özellikle insanoğlunun "iyi" ideası ile olan ilişkisi, Brechtçi bir diyalektik anlayışından son derece uzaktır. Film; başından sonuna tartıştığı; "insanın iyiliği ve kötülüğü" temasını, gerek işleyişiyle, gerekse vardığı sonuçla, epik anlatı etiğinin ve estetiğinin taban tabana zıd kutbunda yer alır. Film, epik anlatı kuramının ana çekirdeği olan "insan toplumun, yaşadığı zamanın ve tarihsel koşullarının bir ürünüdür" felsefesinden, fersah fersah uzaktadır. Trier "insan kötüdür ve yok olmaya mahkûmdur" diyerek, ne olacağını bilmediğimiz bir bebeği bile katline karar vererek (bebek için bile

* Bir söyleşisinde Trier, eserlerinde gördüğümüz dini temaların dünya görüşündeki etkisinden bahsetmiş, devrimin dini olması gerektiğini savunmaktadır.

iyilikten yana hiç şans yoktur), hemen hemen her filminde yaptığı gibi kapalı bir “son” a imza atar. İnsan ve soyunun “katliam”ına “son” bulmasına ancak Tanrı karar verebilir. Nihayetinde Tanrı’lığa soyunan Trier; bu filmiyle ve diğer filmleriyle; “*İnsanoğlu o denli “kötü”dür ki, yarattığı ve yaratacağı tüm topluluklar da, normları da her zaman “kötü” olmaya mahkûmdur*” der. Brecht kuramına ihanetinin yanında bu, ayrıca, İsa öğretisinin de, Batı kültürünün Hristiyan anlatısının da tersten okunmasıdır.

MANDERLEY (2005)

Avrupa üçlemesindeki kentli burjuva uygarlığına Amerika üçlemesinde rastlamayız. Amerika üçlemesinin her iki filminde de yoksul kasabalılar, onların ahlaki dünyaları ve “sıradan faşizm” anlatılmaktadır. Grace, bu kez Amerika’nın güneyinde, köleliğin hala hüküm sürdüğü *Manderlay*’de, özgür demokratik sistemi, babasının ona bıraktığı silahlı adamlarla, yani kaba gücün denetimiyle sağlamaya çalışır. Grace’in babasının ona bıraktığı gangsterler, silahlı adamlar olmasa, güç olmasa, bu deneyim de olamaz. Eski toprak sahiplerinin erkini, onların tehdidiyle ellerinden alır ve kölelerin lehine kullanmaya çalışır. Grace, babasından önce onun sağ kolu olan en değerli adamını ister, babası önce benim tüm sözleşmelerimi, bürokratik işlerimi, yazışmalarımı o yapar diyerek itiraz etse de, Grace’in ısrarı üzerine isteksizce razı olur. İlk hasat ve ekimi, tüm köleler bildiği halde hiç biri eyleme geçmez, hiçbiri süreci başlatmaz. Köle başı zenci, “başka birinin başlatmasını beklemişlerdir” der. *Manderlay*’de demokratik mekanizmalar, filmin sonunda ortaya çıkan bir gerçeklik düzeninin zemininde, hem beyhude, hem de kendi içinde kötü sonuçlar doğurur (aç kadının ekmek çalması ve sonrasındaki olaylar).

Tıpkı *Dogville* gibi *Manderley* de iyiliğe, değişime ve özgürlüğe doğru hiçbir çabanın olmadığı bir atmosfer sunar. Grace’in Manderville’de hayata geçirmeye çalıştığı liberal-hümanist ve demokratik katılıma dayalı düzen, bir kez daha insan doğası ve özgürlükten kaçış eğilimine çarpacak ve başarısızlığa mahkûm olacaktır. Kasaba halkı Grace’in “reform” çabaları karşısında kayıtsız kalır; yaşamı dönüştürmeye dair hiçbir kıvılcımları, çalışmak ve üretmek için hiçbir istekleri yoktur. Grace, büyük çocukların, ortanca çocukları, ortanca çocukların ise küçük çocukları dövdüğünü gözlemler. Acımasız insan doğası, çocuklara dahi hâkim durumdadır. Büyük balık küçük balığı yutar.

Epizodik bölümlerlerden oluşan filmin üçüncü bölümü “Özgür Liberal Ekonomi adını taşıyor. *Manderlay*, vahşi kapitalizmin doğasının insan doğasına en uygun sistem olduğunu kabullenen, iktisadi ve siyasi başka çıkış noktası olmayan, tıpkı *Dogville* gibi klasik bir anlatı şeması çizmekten, kapalı sona ulaşmaktan başka bir şey yapmaz. Trier Grace’in insanlığa dair umudunu, çıkışsızlık ve siyasal klostrofobi duygusu ile yenilgiye uğratar; tıpkı *Dogville*’de yaptığı gibi epik anlatının tüm biçimsel yapıtaşlarını yağmalayarak, Brecht’in epik anlatı kuramını özünden koparıp, formu kullanmaya devam ederek!

Trier'in 'Altın Kalp'li Kadınları: Bir Kurban Olarak Öteki

Trier, ağırlıklı olarak, ikili karşıtlıklarla düşünen bir yönetmendir. Avrupa ve Amerika Üçlemelerinde açığa çıktığı şekliyle bunlardan en önemlileri, yerleşik toplumsal düzen-yabancı ile iyi-kötü karşıtlıklarıdır. Her iki üçlemde de yabancının bir topluluğa girişi ve “oyunun kurallarını fark edişi”nin ardından, nihai bir yıkım anı tasvir edilir.* Yabancı genellikle idealist/hümanist/etik değerleri olan biridir. İçine girdiği topluluğun değerlerine dair naif ve iyi niyetli bakış açısı; maruz kaldığı travmalarla sarsıntıya uğrar, kendisine ya da topluluğa yönelik bir yıkım süreciyle nihayetlenir. Her durumda, başlangıçtaki idealizmin bir yanlış anlamalar silsilesine dayanmış olduğu, kuşkuyla yer bırakmaksızın açığa çıkar.

Trier yabancının toplumla karşılaşmasını aynı zamanda da, iyi ve kötünün çatışması olarak ele alır. Toplum gaddarlık ve kayıtsızlıkla, yabancının dünyasını işgal eder, “karşılaşmanın” her aşaması, yaygın ve özsel kötülüğün, kendini giderek pervasızlaşarak açık etmesine eşlik eder.

Avrupa üçlemesinin kahramanları, dışardan gelen, yerleşik oyunun kurallarını bilmediklerinden dolayı çıkmaza düşen, erkek karakterlerdir. Trier, Amerika Üçlemesi’nde de benzer özelliklere sahip bir kadın kahraman’ı (Grace) yaratır. Altın Kalp Üçlemesi’nde ise, yine kadın karakterler merkezde olmakla beraber, yabancının “öteki” olma niteliği belirginleşir. Bu üçlemenin kadınları, toplumda baskın değerler ya da yüceltilen özellikler açısından farklı, bu farkları nedeniyle yıkıma sürüklenen kurban-kahramanlardır.**

DALGALARI AŞMAK (Breaking the Waves, 1996)

Dalgaları Aşmak, 1970’lerin dünyasında, Kuzey İskoçya’da, tutucu bir kasabada geçer. Danimarkalı petrol işçisi Jan ve ada ahalisinden Bess, birbirlerine âşık olur ve hızlı bir şekilde evlenirler. Ancak petrol kulesindeki işine dönen Jan, ağır bir kaza geçirip boynunu kırar. Tamamen felç geçiren Jan’la Bess arasında, hiçbir cinsel bağ kalmamıştır. Jan karısından, kendisine yeni bir sevgili bulmasını ve onunla sevişirken yaşadıklarını anlatmasını ister. Bess, kocasının kazasına, Tanrı’ya onun dönmesi için ettiği duaların sebep olduğuna, ancak Jan’ın isteğine uyarak onu kurtarabileceği inanarak, bedenini tanımadığı erkeklere sunar. Gittiği bir gemide vahşi şekilde tecavüze uğrayarak öldürülür.

Dalgaları Aşmak’ta “yabancı”nın “öteki” ile örtüşmeyen çokanlamlılığı, olanca berraklığıyla tarif edilir: ‘yabancı’, adaya sonradan gelen Jan değil, naif ve kırılgan Bess’tir. Bess kurumsallaşmış dine karşı inancı, baskıcı dinsel/ahlaksal kurallara karşı aşkı, muhafazakârlığa karşı, hayatı arzulamayı temsil eder. Trier’in bu noktaya kadar tartıştığımız eserlerine benzer biçimde, Bess’in kendine has değerlerini bir inanç gibi taşıması, onun sonunu getirecektir.

Trier dini yargının günahkârı, bilimsel yargının anormali, yerleşik ahlaki yargılaşmanın kötüsü olan Bess karakteri aracılığıyla; Batı’nın yerleşik kurumlarına yönelik bir

* Jan Simons bu durumu kötülüğün kazandığı bir oyun teorisi olarak tanımlar. J. Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier’s Game Cinema*.

**Trier bir söyleşisinde soru üzerine Grace ile sığınmacılara karşı tutumu birbirine bağlıyor. Bakınız, Lars Von Trier, *Sinema Tutkusu*. Ancak film göç sorunun Avrupa kıtasından farklı biçimde tezahür ettiği A.B.D’de geçiyor.

eleştiri sunar. *Dalgaları Aşmak*'ta kurumlaşmış din, adanın Protestan kilisesi, bağnaz bir ahlakçılık ve uzlaşmaz bir kuralcılık şeklinde temsil edilir. Kilisenin ortaya koyduğu yasaklar manzumesi, rahip tarafından “Bu kurallardan birine uymaz iseniz Tanrı'nın masasında yeriniz olmaz” cümlesiyle ifade edilir. Bess'in çocuksu ve saf inancında ise Tanrı, hayali konuşmalar yaptığı, kişileşmiş bir varlıktır:

----Bess Neil, yıllardır aşk için dua ediyordun. Senden şimdi onu alayım mı?

-----Hayır, minnettarım.

-----O halde ne istiyorsun?

-----Eve dönmesini!

-----On gün içinde dönecek, sabırlı olmayı öğrenmelisin!

----Dayanamıyorum!

Doktor figürünün temsil ettiği bilimsel söylem çerçevesinde ise Bess, rasyonalite-den uzak, kendi çıkarlarını gözetmekten acizdir. Doktor; Bess'in, Jan'ı göndermesi için Tanrıya dua ettiğini, bütün bunların başına bu yüzden geldiği inancı karşısında, Bess'i ‘rasyonalizme’ çağırır ve ‘kendisini de düşünmesini’ öğütler. Yakınındaki çoğu kişi için de Bess, “eksiklik” ve “ötekilik” ile tanımlanır. Annesi, özlem ve acısına katlanmak konusunda Bess'e son derece sert ve Bess'in duygularına meşruiyet tanımayan bir tavır sergiler. Filmde Bess'e sevgiyle yaklaşan az sayıda insandan biri olan görünmesinin gözünde bile “iyiliği” ve ‘her şeyini vermesi’ Bess'i, zayıf ve korunmaya muhtaç birisi yapmaktadır.

Diyebiliriz ki, Bess karakterince temsil edilen biçimiyle aşk ve inanç, Trier'in kurumlar ve yerleşik değerlere yönelttiği eleştirinin temelini oluşturur. Doktorun “en iyi yaptığı şey” sorusuna Bess'in cevabı “inanabilirim” olmuştur. Kurumlar, ahlak yargıları ve yaygın kanaatler karşısında gözle görünür zayıflığına karşın Bess, kişisel yıkımını da göze alarak Jan'ı iyileştirebileceği inancına, sadakatle bağlı kalır. Ada toplumunun sert tepkileri ve dışlamasına rağmen, yabancı erkeklerle beraber olmaya, bu şekilde Jan'ın arzusunu ve şahsileşmiş Tanrı inancının gereklerini yerine getirmeye devam eder. Bess'in istemesiyle tuvalette yaşadıkları ilk sevişme de romantizme dair beklenti ve ritüellerin çok ötesinde, adeta aşkın gücü ve saf inançla kutsanan bir birleşme gibidir. Bu anlamda Bess, yaygın olarak benimsenen Hristiyan değerlerini ters yüz ederek cinselliği; günahın değil, inancın, aşkın ve fedakârlığın dairesine ait kılmaktadır.

Trier filmin finalinde Bess'i, inancının sahihliği ve kudreti ile yüceltir, onu bir azize olarak kutsar. Kilise ileri gelenleri Bess'in cenaze törenini, onu cehenneme göndermek olarak görse de, kocasının çalarak denize attığı bedeni, inancın sonsuzluğuna karışır. Jan mucizevi biçimde iyileşir ve kilise çanı olmayan kasaba, çan sesleriyle sarsılır. Bess; ölümüyle inancına teminat olmuş, pagan bir tapınak fahişesi edasıyla, bedene ve cinselliğe dair her şeyi, bir ibadete dönüştürmüştür. Saf ve bir o kadar da koşulsuz inancı, kilise karşısında galebe çalmıştır.

Bess sadece kurumsallaşmış din değil, tıbbi söylem karşısında da zafer kazanmıştır.

Doktor Bess’e dair teşhislerini bir kenara bırakarak; ölümü sonrası, ‘ona şimdi sadece iyi derdim’ der. Trier’in bahsettiği azizelik mertebesine rağmen bir kadın karakter olarak Bess, seyircide tedirginlik, hatta müstehcenlik duygusu uyandırır. Kurban olmaya gönüllülüğü, bir sofuluk gösterisine dönüşmüştür. Tanrıyla hayali ve hayli çocuksu konuşmaları, bir iç hesaplaşmadan ziyade, benliğin, süper-ego ile pazarlığına benzer. Olayların gelişimi içinde süper-ego figürü, adeta Tanrıdan Jan’a geçmiştir. Bess koşulsuzca ve bir ibadetmişçesine kocasının dileklerine uyar, nihayetinde de Jan’ın hayata döndürebilmek için bedenini parçalanmak üzere sunar. Bedene karşı beden, hayata karşı hayat, erkeğe karşı kadın! Trier kadınlarına sadece bir sunak vaat etmektedir ve onları ancak, o mutlak, nihai jest anında sever.

Filmin teknik ve estetik değerlerine bakacak olursak; “zip-pan”lara, “jump-cut”ların eşlik ettiğini, filmin genelinin hiper realist çekimlerle gerçekleştiğini görüyoruz. Tüm bu teknikler, çok güçlü bir gerçeklik etkisi yaratmak için kullanılıyor. Ancak görüyoruz ki, “Etki Sineması”ndan vazgeçemiyor Trier. Tüm gerçekçi ve hiper gerçekçi teknikler Trier sinemasında gerçekçi sinema kuramının etiğinden uzak, sadece gerçeklik etkisi yaratmak için kullanılıyor.

“Etki” merkezli sinema, gerçekçi sinemanın seyirci ile yönetmenin ahlaki olarak kurmaya çalıştığı demokratik ilişkisinin (ve gerçeğin) çok ötesinde, biçimci (stilist) bir yaklaşımı hakim kılmakta. Trier gerçekçi sinemanın tüm tekniklerini aslında “etki” merkezli biçimci bir sinema baskısıyla kullanıyor. Bu anlamda Hollywood yönetmenleri Katrine Bugolow’u, Brian de Palma’yı ve diğerlerini akla getiriyor.

Böylece duygu yönetimi merkezli, binlerce yıldır süregiden konvansiyonel sanatın devamı olmanın ötesine geçemiyor. Gerçekçi sinema kuramının “mesafe, nesnellik” kavramlarını neredeyse Trier sinemasında hiç bulamıyoruz. Bu tuzağa en çok Trier *Dalgaları Aşmak* filminde düşüyor ve bizi de düşürüyor.

Bess itici ve seyirci açısından duygusal ilişki kurması zor bir karakter. Bu aşırı duygu yüklü karakter, filmin “gerçekçi” anlatım estetiği ile de tezatlık oluşturmakta. Hiper realist etkisi yaratılan çekim ölçekleri, kamera tekniği, renkler; aktüel kamera teknikleri, Bess karakterinin aşırı duygusal sahneleriyle uyumsuzluk gösteriyor. Filmin fazla melodramik yapısı ayrılık sahnesiyle başlıyor. Öyle ki, aslında seyircinin birebir özdeşleşme sağlayabileceği ana karakter, bu duygusal histeri krizleri içinde itici durmakta. Kadın kahramanlarının itici durumu, diğer Trier filmlerinde de gözlenen bir gerçeklik! Bu tercih ayrıca üzerinde düşünmeyi gerekli kılıyor.

“Duygu sürüklenmesi” ve “katharsis” adeta Bess karakterinin kendisi oluyor bu filmde. Yani “Bess” kendisi başlı başına “katharsis”; itici, aşırı kadın! Bu yaklaşımı hemen hemen tüm büyük yönetmenlerde, tabii erkek olanlarda görüyoruz. Tarkovski, Bergman, Hitchcock vs. Sinema tarihinin güçlü erkek yönetmenlerinin başrol kadınlarının tamamı itici veya soğuk kadınlar! Ayrı bir çalışma konusu olan bu durum, nedense Trier için de geçerli. Ancak şunu da eklemeyi geçemeyeceğiz; özdeşleşme kavramı bu filmde garip bir başka etki yaratmakta!, Seyirci için Bess karakteri, özdeşleşemeyeceği

kadar itici, santimantel, melodramik, abartılı! Trier elinde seyirci, adeta bir oyuncak gibi, oradan oraya savrulmakta!

BUDALALAR (Idiots) (1998)

Altın Kalp Üçlemesi'nin ikinci filmi, belki de Trier filmleri içinde en namuslusu diyebileceğimiz “*Budalalar*”; sinema tarihi açısından da, Trier kariyeri açısından da en önemli film. Sinema sanatının son akımı olarak kabul edilen “Doğma” akımı, sinemanın birebir zaman diliminde, tüm teknik aygıtları (Jimmy, şaryo, farklı mercek kullanımları) reddeden, mise-en-scene’i film yapma edimi dışına bırakan, dolayısıyla doğal ışıklarda, makyajsız, doğal mekânlarda ve doğal oyunculuk tarzı ile filmi gerçekleştirmeyi hedefleyen, adından da anlaşılacağı gibi koyduğu kurallar nedeni ile “Dogma” olma durumunu kabul eden, çok özel ve namuslu bir deneyim. *Budalalar*, film formuyla, konusuyla birliktelik ve uyuma gösteren film, Trier filmleri içinde en özel çalışma!

Budalalar Danimarka’nın Kopenhag şehrinde bir komün hayatı sürdüren ve kamusal alanda geri zekâlı taklidi yaparak, yaygın toplumsal normlar ve refah devleti pratiklerinin ikiyüzlülüğünü alaya alan bir grup arkadaşı konu ediniyor. Grubun üyeleri meslek sahibi üst-orta sınıf insanlar. Zengin bir mahalledeki müstakil, geniş ev; hem ortak yaşamlarını sürdürdükleri, hem de şehirdeki “budalalık” oyunlarından sonra çekildikleri bir üs niteliğinde. Komün hayatlarının ortak mekanı ev, bir taraftan tamamen bırakmadıkları, ancak paranteze aldıkları burjuva hayatlarından, bir kaçış alanı, aynı zamanda, yaygın değerleri reddettikleri yanılışına dayanak sağlayan, bir sığınaktır da.

Budalalar’da yabancı, gruba sonradan dâhil olan, burjuva toplumunun kıyısında, mütevazı bir yaşam sürdürmekte olan, “Karen” karakteridir. Karen yoksuldur, büyük bir kayıp yaşamıştır, naif, yalnız ve kırılgandır. Filmin sonunda ortaya çıkacağı üzere, komün hayatının sağladığı alternatif varoluş imkânı – ya da yanılışması – sadece Karen için, sıradan hayatını geride bırakabilme cesaretinin kaynağı olacaktır.

Josefine’i babasının almasıyla, grubun kendine dair yarattığı muhalif kimlikte bir kırılma noktası ortaya çıkar ve “budalalar” sözü, filmde, ilk kez kullanır. Josefine ve aşığı Jeppe’nin ayrılık sahnesiyle, grubun karşı çıktıkları normlara ve toplumun işleyiş düzenine karşı hiçbir şey yapamıyor olmaları, gönüllülük esasıyla başladıkları karşı duruşlarını, alt tarafı bir deneye dönüştürüyor ve çözülmenin ilk işareti veriliyor.

Josefine’in babasının gruba “il nino ventati” (beni ilgilendirmiyorsun) diyerek, kızını gruptan çekip alması, bir anlamda toplumun yerleşik değer ve iktidar sisteminin dışında durma iddialarının, ne kadar temelsiz ve dirençsiz olduğunun ifşası da sayılabilir. Grubun kendine güveni, bu ilk karşılaşmayla sarsıntıya uğrar ve lider konumundaki Strofer’in önerisi ile değerlerinin sahihliğinin sınındığı bir yüzleşme süreci başlar. İlk reklamcı Aksel pes eder, evine, bebeğine, düzenine döner. Ardından sanat tarihçisi, hatip olmanın sağladığı güç ve saygınlığı, “budalalığa” tercih eder. Çözülmenin adını ise Strofer koyar: birliktelikleri bir “deneydir” aslında.

Filmde birkaç kez tekrarlanan ‘orta sınıf saçmalıkları’ lafıyla birlikte bu ifade

Trier'in eleştirel bakışının temel dayanağını oluşturur. Bir bütün olarak ele alındığında *Budalalar*, Batı siyasal deneyiminde, zaman zaman, en ağırlıklı olarak da 1968 isyanları sırasında ortaya çıkan komün deneyimlerinin bir parodisi gibidir. Burjuva toplumunun genel çerçevesini 'terk etmek' mümkün olmasa bile, muhalif bir siyasal gündem çerçevesinde, yerleşik değerleri sorgulayan, reddeden veya yeniden yorumlayan ve bu zeminden yola çıkarak toplumun geneline de seslenen mücadele hatları oluşturan bu tür deneyimler, Strofer'in ağzından "deney" olarak yaftalanarak başarısızlığa mahkûm edilirler.

"Orta sınıf saçmalıkları" teşhisi; "içindeki budalayı yaşatma" iddiasının önündeki en önemli engelin, orta sınıfın burjuva toplumunun, sahip olduğu ayrıcalıklardan "vazgeçemeyişi" olduğunu ima eder. "Deney" ifadesi ise, yerleşik düzenden çekilmenin getireceği tehlikeleri, daha en başından bertaraf ederek, deneyimlerini, "*burjuva dünyasına sıkı sıkıya bağlı*", "*politik içeriği olmayan*", "*hiçbir bedeli gerektirmediği sürece sürdürülen*", "*zararsız*" ve nihayetinde "*anlamsız*" bir oyuna dönüştürür.

Strofer'in kurguladığı bu oyunda yoksul, yalnız ve kırgın Karen; hem diğerlerinden farklı, yani "*kötü bir oyuncu*", hem de deneye indirgenmiş yaşantıyı, gerçek anlamda bir deneyime taşıyan yegâne şahıs olacaktır. Karen; Suzan'ı gözlemci olarak getirdiği kasvetli evinde "*budala*" olmayı ve ailesini sonsuza kadar kaybetmeyi göze alır, yani inandığı, değer verdiği kavramlar için "*bedel*"i ödemeyi, bilinçli bir cesaretle kabullenir. Trier, budalalığın gerektirdiği "*terk etme*" jestinin, ancak sığınacak ayrıcalıkları olmayan biri için bağlayıcı ve gerçek olabileceğini söylemektedir. Ancak budalalığın bir deneyin ötesine geçemeyeceğini, gelecek bir yaşantı ufkunun olamayacağını, daha en başından belirlemiştir. Karen açısından bu '*deney*' Aksel ve diğerlerinden çok farklı bir anlam taşısa da, Trier onun seçimini, siyasal içerikten yoksun bireysel bir sınanmadan ibaret bırakır. Grubun diğer üyeleri ve aileyle temsil edilen toplum nezdinde bir vaat ya da umut kırıntısı taşımayan bu kişisel jestle Karen, aslında bir kat daha yalnızlaşmakta, radikal bir fedakârlık edimi ile, bir kurban-kahramana dönüşmektedir. Bir altın kalpli kadın daha, Trier'in önüne koyduğu sunağa doğru yürür.

KARANLIKTA DANS (*Dancing in the Dark*, 2000)

Altın Kalp Üçlemesi'nin üçüncü filmi olan *Karanlıkta Dans*'ta da, kadın ve ötekinde vücuda gelen iyilik, öz yıkıma varan kararlılık ve bir başka kadın yaşamının, nihai bir jestle kurban edilmesi hikâyesidir. Bu filmde de Trier'in kadın kahramanı Selma, tıpkı Bess gibi, toplumsal konumu, baskın değerler ve ölçütlerle ilişkisi açısından güçsüz ve öteki konumundadır. Selma sosyalist bir ülkeden, oğlunun kalıtsal görme bozukluğunu tedavi ettirebilmek umudu ile Amerika'ya göç etmiş, kendisi de aynı hastalığın pençesinde, görme yetisini her geçen gün yitirmekte olan biridir. Kadın, göçmen, kocsasız bir ebeveyn, fabrika işçisi ve körleşmekte olan Selma'nın "iyiliği", yine ölüm sınırında ve nihai bir kendini feda edişle sınanacaktır.

Selma'nın ev sahibi ve "arkadaşı" Bill, karısı Linda'nın aldığı koltuk takımının parasını ödeyebilmek için, Selma'nın, oğlunun ameliyatı için biriktirdiği parasını çalar. Durum

ortaya çıktığında Bill, parayı iade etmek ve karısına gerçeği söylemek yerine, Selma'yı kendisini tabancayla vurmaya zorlar. Oğlunun ameliyatı ve kendisini savunacak avukatın ücreti arasında seçim yapmak zorunda kalan Selma, darağacına gitmeyi seçer.

Selma, tüketim toplumunun bir bireyi değildir ve bu anlamda da Amerikan yaşam tarzının kıyısında. Yaşamın ona sunduklarıyla, kapitalizm içinde yetişmiş bir birey gibi, tatminsiz bir ilişkisi yoktur. Annelik ve bunun beraberinde getirdiği sorumluluk, sevgi ona yetmektedir. Bu anlamda hâkim Avrupa-Batı medeniyetinin bir bireyi değil, alışık olmadığımız bir karşı kahramandır! Kendine ait ahlaki değerleri vardır ve bunlar çerçevesinde yerleşik kurumlar ve ilişkiler içinde var olmaya çalışır. Bill ve Linda ile, fabrikadaki arkadaşları ile ilişkisi, içten ve dostane olmakla beraber, aşk ve çocuk-ebe-beyn ilişkisi konularında son derece kapalı ve serttir. Bütün hayatını oğlunun görebilmesine adamakla beraber, ona karşı annelik şefkatini açık etmez. Bu tutumu sanki sosyalist ülkelerin, vatandaşlarına karşı katılığını andırmaktadır. Aşka ve hayale, dışardaki tüketim ekonomisine bağlı hayata hakkı olmadığını düşünüyor. Belki de yaşamın ve sistemin, bunları, ona sunamayacağından emin ve gerçekçidir. Bu nedenle de hayallerini kendi yaşamının dışına alarak, müzik ve dansla örülü, kendi en iç dünyasına hapsetmeyi yeğler. Selma kapalı bir duygu dünyası içine çekilerek, sanki oğlunun geleceğini, böyle-sine sert bir dünyada garantilemek istemektedir, tabii kendi bedenini, gene feda ederek, bir kurban olarak kendini sunarak!

Selma içinde bulunduğu, oğlunun görmesi ve geleceği için savaştığı dünya ve sisteme karşı duygu ve düşüncelerini, şu şarkı sözleri ile özetler;

Selma: Yaşamadan biten hayatları gördüm, rüzgârda dalgalanan yaprakları, görececek bir şey kalmadı

Selma: Eğer çatılar yıkılmaz ise bütün duvarlar yüksektir

----- Evlenmek, evin?

Selma: Umurumda değil

----- Niyagara şelalesini görmedin

Selma: Su, sadece, su

Selma: Hepsini gördüm, karanlığı gördüm, küçük bir kıvılcımın parlaklığını gördüm

Selma: Ne olacağını gördüm, görececek bir şey kalmadı

Bill ve Linda ise yaşamlarını sonsuz bir tüketim hırsı ile sürdürürler. Bill'in gözünde karısının aşkı bile, ona sunabileceği lükse bağlıdır. Bill için, karısının istediği yeni bir koltuk takımı almak, zorluklar içindeki bir kadının, ağır bir sömürüye maruz kalarak yıllarca biriktirdiği parayı çalmaktan ve oğlunu yaşam boyu körlüğe mahkûm etmekten daha önemlidir, çok ağır bir ahlaki sorumluluk hissetmez, hatta böyle bir etikten adeta muaf gibidir. Bill'in hırsızlığı çok katmanlı bir ihanettir. Bill bir kanun adamı, bir polis-tir. Paranın yerini, Selma ile 'dostane' ilişkilerinden dolayı öğrenmiştir, hırsızlığı, Selma evdeyken gerçekleştirir. Yani dostluğunu ve Selma'nın körlüğünü suiistimal ederek ona ihanet eder, bir yandan da savunmakla yükümlü olduğu kanunları çiğner. Bill nezdinde

tüm değer ve erdemler, tüketim uğruna gözden çıkarılabilir.

Karanlıkta Dans, bir müzikal film. Müzikal filmlerden nefret ettiğini, bir neden yokken insanların duygu ve düşüncelerin müzikal bir formda ifade etmeye başlamasını anlamadığı söyleyen Trier, *Karanlıkta Dans*'ta, Selma karakterinin hikâyesini anlatmak için müzikal türünün formatını ve geleneğini ters yüz etmek için kullanmayı tercih ediyor.* Müzikal bölümlerini Selma'nın düş sahneleri olarak tanımlayarak, film boyunca bu sahneler için parlak renkleri, jimy, şaryo, gibi teknik ve estetik mükemmelliği hedefleyen sinema aygıtlarını kullanıyor, özenli bir kamera tekniğini tercih ediyor. Selma'nın gerçek hikâyesini anlattığı bölümlerde ise, daha pastel renkleri tercih etmenin yanında, *zoom in*, *zoom out*, *zip pan*, *jump cut* gibi tekniklerin yanında, gerçek zaman akışını, hiper realist çekimler ile "Dogma" akımına sadık kalmayı tercih ediyor. Nesnel bir anlatı ile gerçekleşen filmin iki sahnesi istisna oluşturuyor: İlki Selma'nın Bill'i hunharca öldürmek zorunda kaldığı sahne, diğeri ise idamının gerçekleştiği sahne.

Cinayet sahnesinde Bill, nefes aldığı müddetçe parayı bırakmayacağını söylüyor ve Selma'yı cinayete sürüklüyor. Cinayet sahnesi anlatının kilit noktası: Filmin anlam yapısı açısından: Bill'in parayı bırakmayı reddederken, Selma'ya canını alması için neredeyse yakarıyor. Bill neden kendini öldürmek yerine Selma'yı cinayete mecbur ediyor? Bu sahneyi kapitalizmin sonuna kadar rüyasını savunmak zorunda olması ve kendisiyle yüzleşme durumuyla asla kalamayacağı, zorla ve şiddetle sonlanabileceği şeklinde okuyabiliriz.

Trier'in biçimsel tercihleri de bu tezi destekliyor. Filmin duygu yönetiminde anlatı, ilginç bir yol izliyor. Trier; Selma'yı, onun hikâyesini, izlerken bizi, son derece izlenimci bir durumda bırakırken (nesnel), cinayet ve idam sahnelerinde bu tutumunu birden bırakıp, yoğun bir katharsis yaratmayı tercih ediyor. Cinayet sahnesinin tasarlanış biçimi, şiddet pornografisini çağırıştırıyor. Şiddetten ve kandan bu kadar tiksinen Trier'in, bu sahneyi bu kadar vahşice tasarlamış olması, yukarıdaki tezimizi doğrular nitelikte.

Bill, Kendini öldürmeyi bile beceremiyor, ölüm yaklaştığı an bile yüzleşemiyor, hem kendine hem de karısına yalan söylemeyi sürdürüyor, Amerikan rüyasını, ölümü pahasına sürdürüyor. Hırsızlığını ve ölümünü, Selma'nın üzerine atıyor. Bill'in tüm ihaneti, sahtekârlığı, adaletsizliği yapması ise son derece nezaketle gerçekleşiyor. Batı kültürünün nazikçe sömürüsü, medeniyet şemsiyesi altında, sinsice yaptığı yıkımlar Trier filmlerinde, çokça karşılaştığımız türden bir aşinalık içeriyor. Burada ilginç bir başka metafor da; yalanın sonuna kadar gerçeğe direnmesi!

Senaryonun matematiği bir anlamda çok sağlam. Şöyle ki; 2056 dolar 10 cent Selma'nın oğlunun görebilmesi için gerekli ameliyatın parası. Selma bu parayı, yıllarca çok aşırı bir sömürülmeye katlanarak biriktirmiş. 2056 dolar 10 cent aynı zamanda Bill'in lüksü için yaptığı borçların bir kısmını kapatabilmek için Selma'dan çaldığı para. 2056 dolar 10 cent; Selma'nın parasını geri alabilmek için işlemek zorunda kaldığı cinayetin karşılığı. 2056 dolar 10 cent; paralı avukatın Selma'yı savunabilmesi için isteği

* Lars Von Trier, *Sinema Tutkusu*.

para, yani Selma'nın idamdan dönebilmesinin koşulu, ama oğlunun ameliyatından vaz geçmesi koşuluyla. Selma'nın canına karşılık oğlunun görme yetisi, gene Selma'nın idamdan kurtulabilmesi karşılığı oğlunun ameliyatından vaz geçmesi, tüm bu çatışmalı seçimlerin bedeli bir para karşılığı; 2056 dolar 10 cent üzerinden cisimleşiyor.

Cinayet ve İdam sahnelerinde Trier şiddetli bir duygu sürüklenmesi yaratıyor ve bu tercihi filmin genel anlatısının kompozisyonunu gölgeliyor. Özellikle idam (Ölüme giden 107 adım) sahnesinde Trier, sinemasal teknik becerisini azami ölçüde kullanarak, seyirciyi düşünemez durumda bırakıyor. Akla Kieslovski'nin *Öldürme Üzerine Küçük Bir Film* (1988) adlı filminin benzer bir konumdaki bireyinin, hem cinayet hem de idam sahnesindeki yoğun ve katı nesnel tutumunun, seyirci üzerindeki soğuk ve güçlü etkisi geliyor. İster istemez iki yönetmenin film formuna yönelik tutumunu karşılaştırmak gereğini duyuyoruz. Sanki Trier güçlü bir yönetmen olarak, kendini göstermek istiyor ve filmin başından sonuna benimsediği nesnel anlatıyı bir yana bırakarak seyirci üzerinde bir güç deneyine girişiyor. Kieslovski'nin anlatısı ve film teknikleri üzerinden tercihleri, estetik ve teorik bir birlik içindeyken, seyirciye seçme, düşünme, karar verme tercihleri sunan etik bir sanat yapma formu. Trier'in ki gereksiz bir güç gösterisine dönüşüyor ve yüzyıllardır süregiden konvansiyonel sanatın girdabında başarılı bir film lekeleniyor ve teorik olarak seyirciyle ilişkisi gayri ahlaki tuzaklara düşüyor.

Trier'in özellikle cinayet ve idam sahnelerinde katharsis yaratma çabalarına rağmen Selma, tıpkı Bess gibi, "sevilmesi", özdeşleşmesi zor bir portre çiziyor. Seyirciyle arasındaki mesafenin nedeni, karakterin katılığı ve sevgisini bastırmasının yanında, fanatikliğe varan tek boyutluluğu. İyiliği toplumun kıyısında oluş ve yıkım ile ayrılmaz biçimde birbiriyle bağlayan Trier, bu filminde de kadından sevgi adına varoluşsal bir takas talep ediyor.

DECCAL (Antichrist, 2009)

Film, sevişen bir kadın ve erkeğin siyah-beyaz yavaşlatılmış görüntüleriyle açılır. Cinsel birleşme, dolaysızca, dış fırçası, tartı, devrilen su şişesi, beyaz çarşafların yıkanıldığı çamaşır makinesi, damlayan musluk gibi gündelik ve sıradan objelerin arasında sergilenir. Çiftin, bebek yaştaki oğulları, anne ve babasının bütünleşmiş bedenlerinin yanından, yalnız, bir yabancı gibi geçerek, pencereye yönelir ve kadının orgazmına denk gelen anda, aşağıya düşer. Daha bu ilk bölümde tensellik, bir suç ve ceza mantığıyla, çocuğun ölümüyle ilişkilendirilir. Dingin bir yüz ifadesiyle, korkusuz, çılgıksız süzülerek, yine huzurun simgesi karlara düşen çocuk, ilksel günahın kefareti teslimiyet içinde ödeyen bir kurban gibidir!

Çocuklarının ölümünün ardından "Kadın" dayanılmaz acılar içinde kıvrılırken, "Erkek", akılcı bir soğukkanlılıkla yaklaşır yaslarına. Bir psikolog olarak "He" (Erkek), kendisinden bir hayli genç, deneyimsiz ve tezini bir türlü bitirememiş "başarısız" karısının tedavisini, "Kadın"ın itirazlarına aldırmaksızın bizzat üstlenir. Trier, çocuklarının trajik ölümünü Erkek ve Kadının uzlaşmaz doğalarını açığa çıkaracak bir kırılma noktası

olarak kullanır. Erkek, karısının yas sürecini, kendi yöntemlerince kontrol altına almaya çalışırken, terapist rolünün de gerektirdiği mesafeli bir tavra bürünür. Kadınsa şiddetli krizler şeklinde yaşadığı ıstırabını, giderek saldırganlaşan bir cinsellikle ifade etmeye başlar. Tümü kadın tarafından başlatılan cinsel birleşmeler, dürtü tatmininden ibaret, yabanıl ve kasvetlidir. Kadınları erkeğin arzusunun pasif muhatabı olarak gören eril zihniyetin, kadının aktif cinselliğinden duyduğu tedirginlik, hatta tiksintinin ifadesi gibidir bu sahneler.

“Erkek”, “Kadın”ın cinsel taleplerine direnemese de, “uygarlığın” bölgesinde bulundukları müddetçe, onu belirli bir kontrol ve bağımlılık içinde tutmayı başarır. Şehirde kendisini, erotik dişiliğin yarattığı kastrasyon korkusunu görmezden gelebilecek emniyette hisseder. Kadının korkularının mekânı olarak ifade ettiği “Eden” (Cennet) ormanında ise, Erkeğin iktidar dayanakları yok olmaya, emniyet hissi korkuya, bilgi sanrıya dönüşmeye başlar. Pencereden sarkmış eline yapışan sülükler yalnızca bir başlangıçtır. Ölü doğan ceylan, diri diri parçalanan kuş; ölüm ve yıkımın mekânı olarak “doğa”... Kendini yiyen tilkinin yüzüne haykırdığı “kaosun hükmü”, aklın doğayı iskân edemeyeceğini anlatır.

Simgesel bir sınırı temsil eden köprüden geçerek vardıkları Eden, Cennet Bahçesi değil, Adem ve Havva’nın düşüşten sonra atıldıkları yeryüzü, Tekvin kitabının “toprağı lanetli dünya”sı olarak resmedilir. Kadın bunu bilir ve bedeninde hisseder (‘toprak yanıyor’der). Adı Eden bile olsa, adım attıkları yer ölüm ve yıkımın nüfuz ettiği ürpertici bir bölgedir. Erkek, doğayı akılla kavrama çabasında yenilgiye uğrar. Kadın, hızla kendi doğasını keşfedecek, zaten olduğu şeyle (cadı) özdeşleşecektir. Bedenini, şeytanın harekete sevk ettiği kötücül bir güç olduğunu kabullenerek “şeytanın tapınağı”na, “doğa”ya ya da “doğasına” yerleşir.

Deccal’de Kadın aklın mesafeliliğine tahammül edemeyen, kendini dille ifade etmekte zorlanan, itirazını yalnızca bünyevi tepkilerle dışa vurabilen bir varlık olarak temsil edilir. Kocasıyla görüş ayrılığına düştüğünde geriler, fikirleri sorgulandığında suskunlaşır. Erkeğin ve aklın hükümlerine yalnızca içgüdüyle, doyurulmaz cinselliğiyle ve cinnetle başkaldırır. Filmin akıl-doğa, kadın-erkek karşıtlıklarına dair boyutlu bir tartışma yarattığı söylenemez. Erkeklik, Trier’in ‘dişil’ olarak gördüğü her şeyi bütünüyle dışlar, benzer biçimde, kadınlık da ‘eril’ olarak tanımladığı hiçbir unsuru içermez. Doğanın ele alınışı da benzer bir mutlaklık ve tek boyutluluk içerir. İyi ve kötü kavramlarının dışında tutulması gereken doğayı, kötülüklerin yuvası, şeytanın tapınağı olarak temsil eden bir film atmosferi yaratılır. Trier, dişil anlamlar yükleyerek cinsiyetlendirdiği doğayı, dijital efektlerle ölümcül bir kâbusa dönüştürerek sunar.

Erkeğin dünyayı paylaştığı Kadını anlama ve çözme macerası olarak da okuyabileceğimiz *Deccal*’de, rasyonalitenin soğukluğuna ve aklın tahakkümüne bir düzeyde eleştiri de getirilir. Ancak Kadının kendisinden beklenen rollere başkaldırış biçimi, baskıcı toplumsal cinsiyet normlarını eleştirmek için bir perspektif sunmaz. Hatta, bir anlık cinsel hazzını çocuğunun düşüşüne ve dolayısıyla ölümüne engel olmayı tercih edebilecek bir anne fi-

gürü, ters yönde etki yaratarak, kadını patoloji ve cinnetten ibaret kılar. Trier'in doğayla özdeşleştirdiği kaosun, acının ve ölümün taşıyıcısına dönüşen Kadın, aklın ve uygar düzenin ancak tahakküm ve yok etme yoluyla başa çıkabileceği, 'ıslah edilemez' bir tekinsizlik olarak öldürülür ve yakılır.

Köprü hassas bir alanı temsil ediyor, köprüyü geçmek istemiyor kadın, geçince her şey onun için dönüşecektir. Kadın köprüyü geçince ayağı toprağa, çimene deyince, "ayağım yanıyor" der, adam bunu saçma bulur, ama kadının ayağının altında gerçekten yanık lekelere vardır! Kadının ayağını toprak çekiyor, batıyor, yürüyemiyor! Eden-Orman, Cennet'in adı altında, doğa Şeytanın kilisesi olarak tanımlanıyor, medeniyetin eril Tanrı'sı ve iktidarı, şeytanın kilisesi olarak tanımladığı doğada bitiyor. Filmde kullanılan simgelere baktığımızda: Ağaç özellikle doğanın temsili, aynı zamanda da dişil gücünde. Geyik, Kartal ve Karga Acı, Umutsuzluk ve Yas'ın temsilleri olarak kullanılıyor

Adam, Kadın'la yaptığı psikanalizde en korktuğu şeylerle yüzleşmesini ister. Kadın en üstün altına Eden-Ormanı koyar, adam en tepeye kadının en büyük korkusu olarak Satan'ı koyar, sonra bunu çizer "Me" (Ben) yazar. Kadın adamdan nefret ediyor, yüzyıllarca büyüttüğü bir kin bu; Kadın, İngiliz anahtarı ile adamın bacağına demir tekerlek çakıyor. Trier'de, İngiliz anahtarı ve tekerlek, Batı endüstriyel devriminin simgeleri, aynı zamanda erkek hegemonyasının simgeleri olarak kullanılıyor.

Kadın klitorisini makasla kesiyor. Makas, onu eve bağlayan ya da hapseden tarihsel bir simge olarak, kadınlık zevkinin ve erkek hâkimiyetinin, acıyla kökünden kazınmasının, tarihsel nefretinin ve kininin çıldırarak kusmasının aracı haline dönüşüyor.. Adam kadını boğuyor ve yakıyor, kaçarken ise binlerce kadının yaklaşmakta olan istilasını görüyor.

Gelecek zaman doğanın ve kadının! Ama, bu filmde, adeta ürkünç bir tablo! Bu anlamda seyirci, adamla özdeşleşme içinde!. Adeta bir korku veya gerilim filminin dramatik eğrisiyle aktarılan cinnet sahneleri, Erkekle özdeşleşmemizi kaçınılmaz kılmakta. Kadının Erkek tarafından boğulması, seyircide bir rahatlama etkisi yaratmakta. Trier gene kendi Tanrı-yönetmen gücüne, iktidarına yenik düşüyor ve seyircisini, seçebilme, düşünebilme olanağından tamamıyla yoksun bırakıyor.. Seyirci; yönetmen ne düşünmesini istiyorsa onu düşünmeye, ne hissetmesini istiyorsa onu hissetmeye, faşizanca zorlanmakta! Dijital efektlerle oynanmış orman görüntüleri, ürkütücü sesler ve ürpertici rüzgârla bütünleşerek, "hakikat" kavramının Trier'ce yorumlanmasına hizmet ediyor. Filmin bütününde yaratılan atmosferle; doğanın ölüm, yıkım ve kötücüllüğün kaynağı olarak algılanması kaçınılmaz.

Sanatın, özellikle de sinemanın gerçekle ilişkisi, Trier'de, Trier gerçeğine dönüşüyor. Trier, kendi gerçeğini, tıpkı cinsel organından kanlar fışkıran *Deccal*'in erkeği gibi, seyirciye fışkırtmakta!

İTİRAF (Nymphomaniac, 2013)

'Depresyon Üçlemesi'nin üçüncü ve Trier filmografisinin (şimdilik) son filmi İtiraf (Nymphomaniac), yönetmenin yapıtları arasında en tartışmalı olanlarından biri. 'Pornografik drama' olarak sınıflandırılan ve pek çok sansasyonel yasaklama ve eleştirinin konusu

olan İtiraf, merkezine yine kadını alan bir yapıt. Bir nemfoman olan Joe'nun hayatından kimi kesitler ve iç dünyasının geriye dönüşler şeklinde anlatıldığı bu filmi, adeta bir günah çıkarma seansı olarak adlandırmak da mümkün. Film boyunca cinsel yaşamı irdelenen Joe, Joe'nun belki de hayatındaki tek aşk hikâyesi olan kocası Jeremy ve hiçbir cinsel deneyim yaşamamış bakir-entelektüel Salinger, hikâyenin etrafında döndüğü ana karakterler. Film, anlatılan hikâyenin Salinger'de cinsel dürtüler uyandırması, tecavüze girişimi ve Joe tarafından öldürülmesi ile sonlanıyor.

Filmin ana karakteri Joe 'sex bağımlısı' tabirini ilkesel temelde reddeden; nemfomaninin, acı çekme ve aşağılanma arzusunun kendisindeki kaynağının 'haz' olduğunu söyleyen ve film boyunca eylemleriyle sonuna dek dürüst olduğunu gösteren bir kadın. Buna rağmen cinsellik ve şiddet arasındaki sınır filmin birçok yerinde belirsizleşiyor. Ahlak ilkelerine karşı çıkışında son derece cesur sayılabilecek haz merkezli iddiasına rağmen Joe, kendini benzer bir keskinlikle 'kötü' olarak da adlandırıyor. Trier filmlerinin ana temaları arasında olan 'iyi' ve 'kötü', bu kavramların 'medeniyet' deki karşılıkları, filmin nerdeyse tamamına hâkim bir tartışmaya dönüşüyor.

Katolik ve Protestan kiliselerinin 'acı' ve 'sevgi' kavramlarına yaklaşımı filmin 'medeniyet' dilindeki karşılıkları ile dillendirilmekte. Özellikle İsa ve İsa'nın çarmıha gerilişi konusunda, şiddetin uygulanmasındaki tasarımın altının çizilmesi; bize Trier'e ait bazı ipuçları veriyor. Avro-Amerikan kültürü ve ahlakı; şiddeti, bir hayvanın anlık içgüdüsel durumundan bağımsız kılarak, akılla tasarlanan bir duruma getiriyor. Büyük bir oranda 'güç'ü destekleyen, akılla ve tasarımla cisimleşen şiddet, bu haliyle 'kötülük' kavramından kendini azat ederek, kendini legalleştirerek, 'ahlak' a dönüşüyor. Bu anlamda filmi Avro-Amerikan medeniyetine içkin 'iyilik', 'kötülük' ve 'ahlak' kavramlarının eleştirisi olarak da okumak mümkün.

Film boyunca 'ahlak' ve 'haz' hep karşı karşıya geliyor. Joe ahlaka da, aşka da, karşı duruyor. Sadomozaşist tutumu, sanki hep toplumun ikiyüzlü ahlakını deşifre etmekten yana. Ne var ki filmde Joe'nun cinsel deneyimleri son derece kuru ve zevksiz bir özyıkım silsilesi olarak hikâye ediliyorlar. Seyirci, Joe'nun güzel, sevgi dolu, hatta 'hoş' ve 'eğlenceli' denebilecek bir tek anına dahi tanıklık edemiyor. Adeta lanetlenmiş bir Oedipus karakteri olarak Joe, hazzı sahiplenmekten reddetmeye savruluyor ve çıkışı 'rahibe hayatı' yaşamakta görüyor. Joe karakteri aslında esas olarak yaratıcısı tarafından lanetleniyor. Trier Joe'yu tek boyutlu ve sabit bir karakter olarak çizmiş. Joe yaşamı boyunca onu değiştirebilecek, geliştirebilecek her türlü etkiye her daim aynı katı ve duygusuz tepkilerle cevap veriyor ve zıt kutuplar arasında sürüklenmek dışında bir varoluş tahayyül edemiyor. Trier kahramanına karşı o denli acımasız ki, ona sadece yalnızlık, acı ve sevgisizliği reva görüyor; onu yalnızca 'cesur' ve 'dürüst' kelimeleriyle ödüllendirebiliyor. Tıpkı Deccal'de görmüş olduğumuz gibi, İtiraf'ta da kadının duygu dünyası ve cinselliği erkeğin akılcılığını kuşatarak yıkıma sebebiyet veriyor ve Joe kendisini yapayalnız ve kurumuş bir ağaçla özdeşleştirerek yaratıcısının şefkatsiz buyruğuna boyun eğdiriliyor.

Filmin en ufak bir duygu kırıntısından yoksun olduğunu eklemeliyiz. Ancak sadece akıl oyunları ile yapılmış kuru bir epik anlatı denemesi!

MELANKOLİ (*Melancholia*, 2011)

Melankoli ve diğer Depresyon Üçlemesi filmleri, Trier'in Avrupa üçlemesinde tercih ettiği biçimsel sinema formundan, Altın Kalp üçlemesinde tercih ettiği dogma akımı ve hiper realist çekim tekniklerinden izler barındırsa da, form çalışmasını daha serbestçe kullandığı filmler. Üçlemenin en önemli filmi diyebileceğimiz *Melankoli*, sinema tarihine de, sanat, edebiyat ve resim tarihine de pek çok göndermeyi içeriyor.

Melankoli, epilog ve iki epizottan oluşmakta. Justine adlı ilk epizot, düğün kutlamalarına yetişmeye çalışan genç çift Justine ve Michael ile başlıyor. Çift, lüks bir limuzinin içinde dar ve dolambaçlı yoldan düğünün yapılacağı malikâneye ulaşmaya çalışırlar. Daracık patikanın limuzin ile temsil edilen debdebeyle uyumsuzluğu, filmin daha sonra da vurgulayacağı doğa-medeniyet karşıtlığının bir ifadesi olarak, daha ilk sahnede karşımıza çıkar. Düğün töreni, Justine'in ablası Claire ve eniştesi tarafından düzenlenmektedir. Konukların şıklığı, malikânenin şatafat ve zenginliği ile yarışır gibidir. Justine'in boşanmış ebeveynleri, çalıştığı reklam ajansının patronu da konuklar arasındadırlar. Her üç karakter de, Justine'in hayatına egemen olan soğukluk ve yapaylığı anlatmak üzere işlenirler. Baba kaba ve alaycı, anne duygusuz ve mesafelidir. Patronu ise düğün gecesinde Justine'den bir reklam sloganı bulmasını isteyecek denli küstahtr.

Filmin zengin metaforlar dünyasının ilki, Justine isimdir. Justine, Marquies de Sade'ın *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*: Justine adlı kitabının ana karakteridir. Kitaptaki Justine, tecavüz ve işkenceye maruz kalan naif bir kadındır. Varlıklı kız kardeşi ise Justine'in yaşadıklarına kibirli ve tepeden bakar, anlamaktan uzaktır.* Filmdeki Justine karakteri ise, giderek artan bir yalnızlık ve mutsuzluk hissiyle düğün töreninden, dolayısıyla sürdürdüğü yaşamdan kopar. Kocasının düğün hediyesi olarak verdiği yabancı çilekleri bahçesinin fotoğrafına ilgi göstermez, kendisini bir odaya kitler ve nihayetinde patronun kendisinden reklam sloganını almak üzere gönderdiği asistan ile bahçede ulu orta birlikte olur.

Justine, kendisini kilitlediği çalışma odasında, bazı resimleri, diğer bazı resimlerle değiştirir. Bu sahne Justine'in değişimi hakkında çok şey anlatmaktadır. İçinde Kasimir Malevich tarafından yapılmış bir resmin bulunduğu kitabı yere atar ve anlamlı bulduğu tabloları gözünün önüne koyar.** Trier'in bu film için seçimleri, Pieter Brueghel'in, *Karda Avcılar* ve *Cockaigne Diyarı*, Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun Goliath'ın *Basıyla Davud* ve Trier'in *Dogville*, *Deccal* gibi filmlerinde sıklıkla kullandığı imgelerden biri olan ve filmin posterinin de ilham kaynağı John Everett Millais'ın *Ofelya* ismi resmi- dir.*** Brueghel'in eserlerinin tasvir ettiği doğa ve kırsal yaşam, Caravaggio'nun gerçeğe

* Marquis De Sade, *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*.

** Kasimir Malevich , *süprematizm* akımının önemli isimlerindendir. Bu akım, optik görüntüye önem vermeyen, doğadan uzaklaşma amacı üzerine manifestolarla beslenen soyut resim ve “konstruktivizm” özellikleri taşır. (Başoğlu, Reha. *Melancholia*, <http://www.rehabasogul.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-estetiki-analiz/> ve <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html>)

*** Pieter Brueghel – *Karda Avcılar* (The Hunters in the Snow), 1565; Pieter Brueghel – *Cockaigne Diyarı* (The Land of Cockaigne), 1567; Michelangelo Merisi da Caravaggio – Goliath'ın başıyla Davud (David with Head of Goliath), 1610; John Everett Millais – Ofelya (Ophelia), 1852. (Başoğlu, Reha. *Melancholia*, <http://www.rehabasogul.com>).

duygu ve hüznle yaklaşımı, Millais'in yapıtında dile gelen aşk acısı, melankoli ve intihar, Trier'in filmine hâkim duyguların ve düşüncelerin altını çizmek için seçilmiş gibidir.

Karda Avcılar, Cockaigne Diyarı gibi resimlerine filmde çok fazla odaklanmamızı istemesi de Trier'in Brueghel'in ve temsil ettiği Kuzey Rönesans'ına atıflarıdır. Din dışı resmin üstadı olarak ün yapan Brugel; sonbaharın ve kışın hüznünü, özellikle köy hayatı tasvirlerinde melankolik bir ruh haliyle, öpüşen, sevişen, süslü olmayan, ideal yaşamın "izm"lerinden uzak bir hayatı resimlerine konu etmiştir.* Trier'in resim seçimlerinde Brugel, Caravaggio, Millais ön plana çıkması, Leonardo Da Vinci'yi, Michelangelo gibi bazı sanatçıları melankoliyi övmelerine rağmen filminde bir metafor olarak yer vermemesi anlamlı bir tercihtir.

Justine'in dünyası gitgide karartı ve yalnızlıkla dolarken, kocası, babası, annesi ve düğün kalabalığı tarafından yaşadığı depresyon sonucu terkedilir. Justine, sabah kız kardeşi Claire ile birlikte at gezintisine çıkar. Justine bu gezinti esnasında Claire'e, filmin başlangıcında düğüne yetişirken gökyüzünde dikkatini çekmiş olan Samanyolu'nun en parlak yıldızı Akrep takımyıldızındaki Antares Yıldızı'nın artık gözükmeyeceğini söyler. Böylece filmin ikinci bölümü "Claire"'in başlamasının adeta işareti verilmiştir. Melankolik devrimin Justine için bitmek üzere olduğu, Claire için ise başladığı bir mihenk taşıdır bu. Dünya için tehlike barındıran Melancholia gezegeninin Dünya'ya çarpıp çarpmayacağı belirsizliği, artık Claire için endişe verici bir hal almıştır. Kocası John, teleskobuyla gözlemler yapan birisidir ve bilim dünyasının hesaplamalarında yanılmayacağını, Melancholia gezegenin Dünya'nın yanından çarpmadan geçip gideceğini, bunun bir gökyüzü şöleni olduğunu, keyfini çıkartması gerektiğini söyleyerek Claire'i teskin etmeye çalışır. Ahırlarındaki atlar huysuzlanmakta, Akrep Takımyıldızından kopup gelen Melancholia'nın parlak mavi yüzü gitgide dünyadan gözle görülebilen bir hale gelmektedir. Geceleri huzursuz bir şekilde Melancholia'nın parlak ışığına bakarak geçiren Claire'e karşın Justine ise, Melancholia gezegeninin ışığında çıırılçıplak güneşlenecek kadar kıyametin güzelliğinin bir parçası olmak istemektedir. Justine için bu kusursuz bir görüntü olması dışında, Dünya için söylenen tüm kötülüklerin son bulması açısından da tarifsiz bir hazzır.

Filmin en önemli anlarından biri de Abraham'ın ısrarla köprüye geçmeyi ret etmesi ve belirli bir sınırın dışına geçmemesidir. Bu, filmin en ilginç metaforlarından biridir. Zira Abraham, sınırları çizilmiş bir dünyanın(belki buna Avro-Amerikan medeniyeti diyebiliriz), sınırı dışına çıkamaz. Zira bu siyasi klostrofobi, tüm Trier filmlerinde içselleşmiştir.

Filmin "Claire" ismini taşıyan bu ikinci bölümünde depresyon; bu kez Claire'e geçmiştir, ancak bu geç bir sıkıntıdır. Gelecek felaketi engellemek, artık mümkün olmayacaktır. Rasyonel kuralcı Claire, kıyamet ancak yakinken ve önlenemezken duyumsamaya,

com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-elestiri-analiz/. Ve <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.htm>)

* (<http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html> ve Başoğlu, Reha. Melancholia, <http://www.rehabasogul.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-elestiri-analiz/>.)

acı çekmeye başlamıştır. Oysa Kasandra Justine, daha düğün gecesi tıpkı Kasandra'nın gerçekleşmeyen düğün gecesi gibi, felaketleri tüm ruhu ve bedeni ile hissetmiş, derin bir depresyona, melankoliye düşmüştür. Justine'in duyarlı, kadim ve entelektüel sezgilerine karşın, fazlaca batılı Avro-Amerikan Claire, duyumsamakta geç kalmıştır. Tabii her ikisinin de kadın olması altı çizilmesi gereken bir unsurdur. Zira Trier dünyası içinde artık erkekler, tamamıyla baba-eş-müstakbel damat-patron kimlikleri ile bencil, ilkel, gelişmemiş eksik karakterlerdir. Adeta arka plandadırlar.

John, Claire'i teskin etmeye çalışırken, bir yandan Melancholia'nın yaklaşmasından dolayı, Claire'den gizli, hazırlıklar yapmaktadır. Oğulları ise metal bir çubuktan, Melancholia'nın yaklaşıp yaklaşmadığını gösteren ilkel bir alet yapmıştır. Claire, diğer insanlardan uzak bir malikânede, yalıtılmışlığın getirdiği endişeyle melankoliye sürüklenirken, bu alet onun için bizzat kendisinin ölçüm yapabileceği bir araç olacaktır.

Claire olası bir çarpma durumuna karşın, çarpışma gerçekleşmeden, zehirli hapları alarak intihar etmeyi düşünecek kadar endişelidir. Son anlara yaklaşırken, malikânenin uşağı, ilk kez gelmemiştir. Justine ise Claire'in endişeli gözlerine karşı, kıyamet anında “başka bir dünyanın” olmadığını, Dünyanın ise kötü bir yer olduğu için artık sonunun geldiğini söyler. Tabii bu diyaloglar Trier düşünceleridir. Trier, insanın kötü olduğunu ve varoluştan çekip gitmesini önerir. Dünyayı ve hatta uzayı zehirlemektedir.

John da son yaptığı hesaplamalarla bunu doğrularken, kimseye haber vermeden Claire'in aldığı zehirle hapları kullanarak ahırda intihar eder. Artık Claire, oğlu ve Justine kıyameti John'suz karşılayacaktır. Claire, perişan ve çaresiz haldedir. Justine'den ilgi, yardım ve şefkat beklerken, son anlarını şarap ve Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si eşliğinde hep beraber geçirmeyi istediğini söyler. Justine ise bunun anlamsız ve gereksiz bir istek olduğunu söyleyerek tersler. Justine, yeğeni Claire'in oğlunun saf, korku dolu endişelerine karşın, hep beraber ağaç dallarından yapacakları “sihirli mağara” sayesinde karşı koyacaklarını söyler. Trier'in böyle bir son seçmesinin sebebi, Platon'un mağara alegorisine gönderme farz edilebilir. Platon'a göre hayatın anlamı, anlamakla gerçekleşmez, onu mağaranın içindeki insanlarla paylaştığında ve bu anlamın kolektif bir bilinçte oluşmasını sağladığında tamamlanmasıdır.*

Bu sahneyle ilgili bir yorum da çadırın Kızılderi çadırı gibi olması ile ilgilidir. Kızılderi'li tüm dünya ve evrenle uyumlu bir medeniyet yaratmışlar ancak bu medeniyet, Avro-Amerikan medeniyetinin askeri-teknolojik sert hükümler ve yok edici hâkimiyeti ile katledilmiştir. Belki filmin bu sonu, karanlık taraftaki Trier dünyasının cılız bir umut rüyasıdır.

Trier “Dünya kötülüklerle dolu ve yok olmaya mahkûm “ diyor. Trier dünyayı ve insanlığı yok olmaya mahkûm ediyor. Gene Tanrıca bir hüküm, tüm Trier filmlerinde olduğu gibi tüm alt anlatıda sürmekte. Dünyanın yok oluşuna neden olacak gezegen Melancholia, siyahtan maviye dönüşüyor, sanki dünyanın öç almaya gelen ruhu gibi, gelmekte, yaklaşmaktadır!

* <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html>.

Trier'in modern burjuva uygarlığı eleştirisi, birkaç unsuru içerir. Bunlardan bir tanesi bilimsel bilgi ve metot ile, teknoloji eleştirisidir. *Deccal*'de psikolog Erkek, karısının yası ve giderek tehlikeli bir deliliğe sürüklenmesine engel olamaz. *Salgın*'da bilimsel çaba bizatihi sorunun parçasıdır. Kurtarıcı rolüne soyunan bilim adamı, aslında virüsü yaymaktadır. Göğüse yaslanan basit bir tel parçası ile kehanetin bilime üstün geldiği görülecektir.

Pek çok metafor silsilesi içinde *Melankoli* filminin bir diğer önemli göndermesi de Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (1957) filmindedir. Bu filmde Bergman evlilik, aşk, kadın erkek ilişkisini derinlemesine irdeler. Ancak film evlilik aşk, kadın erkek ilişkisi üzerinden yaşamı hissederek, duyguyla aşkla yaşanacak bir yaşamın sanki düzen, mesafe, normlara karşı ne denli karşı karşıya geldiğini anlatır.

Filmde düğün sahnesinin bu denli uzun ve önemli bir yer işgal etmesinin nedeni, özel alan gibi görünen evlilik kurumunun, aynı zamanda tüzel alana da ne denli hükmettiğinin, belirlediğinin, sistemin merkezi olduğunun bir göstergesidir. Ancak düğün gecesinin ve evlilik metaforunun, çok güçlü bir Bergman ve onun filmi *Yaban Çilekleri* göndermesi olduğu açıktır. Filmde Justine'in nişanlısı ona hediye olarak çocukluğundan, çok sevdiği bir fotoğrafı hediye etmek ister. Bu *yaban çilekleri bahçesinin* fotoğrafıdır. Ne var ki kendi buhranın içinde debelenen Justine, bu fotoğrafı değerlendirmekten çok uzaktır.

Yaban çilekleri filmde bir kez daha karşımıza çıkar. Claire ve Justine yaban çileklerini toplarken, üzerlerine karlar yağar. Yaban çilekleri Bergman'ın aynı adlı filminde, yaşamın anlamına dair, güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır. *Melankoli*'de ise iki kadın meyveyi toplarken, meyve üzerinden gerçekleşen bir diyalogla, bir uzaklık ve yabancılaşma ama aynı anda garip bir uyum yaşarlar. Yaban çilekleri bahçesinin üzerine yağın bu karlar nereden gelmektedir?

Bu karlar Brugel'in karlarıdır! Filmin yukarıda da aktardığımız kütüphane sahnesinde Justine, Meleviç'in resimlerini kaldırarak yerine yerleştirdiği resimlerden biri Tarkovski'nin *Solaris*'de (1972) kullandığı *Karda Avcılar* adlı tablodur. Filmin başındaki ön bölümde de Brugel'in *Karda Avcılar* tablosunun karları, Justin'in depresyonun dibindeki yüz görüntüsüne yavaş çekimlerle düşmüşlerdir. Filmin depresyondaki iki farklı kadın kahramanının tüm film boyunca en uyumlu gözüktükleri bu sahnede (keza film boyunca aksi uçlardaki temsillerdir) karlar, üzerlerine yağar. Her ikisinin de ortak olarak "HİS"settiklerini algıladığımız garip bir sahnedir bu. Nereden gelmiştir karlar, nedendir, hiçbir cevap yoktur. Rus yönetmen Tarkovski'nin *Solaris*'deki sorularına Trier cevaplarıdır bu karlar. Şöyle ki;

Tarkovski *Solaris* filminde, başkahraman Kelvin'in on yıl önce ölen karısı Hari'nin nötron kopyası, Brugel'in *Karda Avcılar* adlı tablosuna gene bir kütüphane, çalışma benzeri odada uzun uzun bakar. Uzayda bir istasyonda gerçekleşen bu sahnede, Hari'nin kopyası resme, içeriğine ait sesler duymaya başlar, kuş sesleri, kurt sesleri uzaktan gelmektedir. Adeta dünyadaki hayat, bir uzay istasyonunda, kopyanın iç dünyasında canlanır, kopya hissetmeye başlamıştır. Kopya eş; *Karda Avcılar* tablosuna bakarken, tabloyu, gerçek bir insandan daha yoğun hissetmeye başlamıştır. İnsanoğlu ise yaşam, doğa ve kendisi

arasındaki dengeyi kaybetmiş, yaşamın anlamını es geçmeye başlamıştır. Sonunda karlar yağacaktır, doğa, insanın kibrinden öcünü alacaktır. Brugel'in tablosunun karları Claire ve Justine üzerine yumuşakça düşer. Her iki farklı kadın kahraman da bu sonu, romantik bir kabullenişle kabul ederler.

Resimden, edebiyata, sinemaya pek çok zengin göndermeler ağı içinde, kendini pek de belli etmeyen bir diğer gönderme de Stanley Kubrick'edir. *Melankoli*'de malikanenin bahçesi, Kubrick'in *Shining* (1999) filminde Kızılderili lanetini taşıyan cinayetlerin mekanı, simetrik labirent bahçeyi anımsatır. Gene Kubrick'in etrafında döndüğü konular; Amerika'nın üzerinde kurulduğu medeniyetin şifreleri ve bunların şifre çözümlmeleri Kubrick'e yapılan görsel atıflarla gerçekleşir.

Filmde kullanılan diğer güçlü imgelerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz; özellikle filmin başındaki prolog sahnede Kasandra-Ofelya Justine'i, yürürken, gelinlik içinde, adeta toprağa çekilirken, ağaçların dallarının ürkütücü biçimde onunla adeta özdeşleşir gibi dallarıyla sarma sahnesidir. Claire'i ilerleyen sahnelerden birinde, çimlerin üzerinde ayak izlerini derinlemesine bırakmasına, toprağın adeta onu çekmesine tanıklık ederiz. Benzer bir sahne de *Deccal*'de görürüz. Kadın yürürken toprak onu çeker, ayakları yanar. Kadının doğa ile özdeşleşmesi, erkeğin batı medeniyetinin simgesi olması Trier'de çoklu olarak karşımıza çıkar. Ne var ki kadının doğa ile özdeşleşmesi, Trier'de ürkütücü ve çığlıncadır. Kadın-Doğa; rasyonel akla delice, zincirlenemez bir şekilde karşı çıkmaya başlamıştır.

Gene Justine'in ön prolog sahnesinde ellerinden yıldırımların yukarıya çıkışı, Michelangelo'nun *Yaratılış* resmini hatırlatır. Ancak yüce Tanrı tarafından verilen can, bu kez Justine ile yukarıya geri verilir. Justine sakın ve uyumludur. Bu canı yukarıya iletir. Sanki olması gereken budur ve insanoğlu verilen "can"ın kıymetini bilememiştir.

Filmde yanan çalı imgesi ise iki kez karşımıza çıkar. Biri düğünüm kutlama sahnesinde ateşle gökyüzüne fırlattıkları fenerleri yakarken çalı ateş alır. Diğerinde ise Claire, gelecek kıyametin ağırlığı ile odasında camın kenarında otururken, dışarda yanan çalılar vardır.

Kadim anlatılara atıfları ile, resim tarihinden seçtiği resimlerle, Tarkovski'nin tüm filmlerinde insanın evren ve varoluşla uyumsuzluğu, yarattığı medeniyet biçimiyle, kendi eliyle sonunu, kıyametini hazırladığı vurgusuna yaptığı göndermelerle Trier, *Melankoli*'de tüm filmlerini ortak noktada toplayan bir temayı besliyor.*

Ne var ki Tarkovski, *Nostalgia* (1983) filminde kutsal deli Domenico kendini yakmadan önce insanlara seslenerek "*Onlara yeni bir yaşam biçimi ve yeni bir dünyanın kurulması*" için çağrı yapar. Gene Tarkovski vasiyet niteliğindeki son filmi *Offret* (Kurban)(1986) da baş kahraman Alexander "*İnsanlar doğayı bozmuş, korku ve güç tarafından kontrol edilen toplumlar kurmuşlar. Maddi ve manevi gelişmemiz arasında tüyler ürpertici bir dengesizlik var. Uygarlığımız günah üzerine ya da gereksiz şeyler üzerine kurulmuş*" dedirtir. Alexander tüm dünya varoluşunu yok edecek bir nükleer kıyamet karşısında kefarete ödemeye hazırdır; Tanrı yaşamlarını geri verirse, sevdiği ve değer

* Tarkovski üzerine kapsamlı bir inceleme için bkz. S. Martin, *Andrey Tarkovski*, Kalkedon yayınları, 2013, çeviri İrmak Yavlal)

verdiği her şeyden vaz geçeceğini, evini yakacağını, “küçük adam” dediği oğlundan ayrılacağını ve asla konuşmayacağını söyleyerek kefareti kabul eder.

Oysa Trier; tüm filmlerinde yaptığı gibi *Melankoli* adlı kıyamet filmini de kapalı bir sonla bitirir. “Dünya”nın içindeki “Kötü İnsanlarla” ve oluşturduğu “Kötü Medeniyetle” son bulması gereğini savunur. Trier’in “siyasal klostrofobi” olarak adlandırdığımız söylemi, çıkışsızlığı sadece dile getirmekle kalmaz, buyurgan biçimde dayatır. Abraham isimli atın bahçeden çıkamaması gibi, tüm insanlık da Trier tarafından felakete yönelik ve sonuna kadar hak edilmiş bir kadere mahkum edilir.

Sonuç

Yukarıda incelenen filmlerin gösterdiği gibi, Trier sineması insana dair derin bir karamsarlığın ifadesidir. Sinematografisinin erken dönemlerinden itibaren ifade bulan bu ruh hali, sanatçının geleceğe dair abartılı bile olsa, bütünüyle ihtimal dışı sayılamayacak öngörülerinden kaynaklanmaz. Trier için zaman, geçmişin ağırlığıyla bükülmüş, ağırlaşmış ve çoktan belirlenmiş bir sona doğru akmaktadır.

Trier, bir yanıyla modernlik eleştirisi de sayılabilecek, bir Avro-Amerika kavramı ortaya koyar. Formel düşüncenin neredeyse her hal ve ürünü kifayetsiz, öngörüsüz, zorba ve gülünçtür: Grace’in zincirlendiği tekerlek, Tom için alçalma istidadının maskesi, *Melankoli*’nin kör teleskobu, *Salgın*’ın virüs yayan hastanesidir. Trier’in Avro-Amerika’sı, dirimsel gücünü ve ütopyasını kaybetmiş, daha ölmeden çürümüş bir gövde gibidir. Avrupa düşüncesinin kaynağında mevcut olan özgürlük, eşitlik ve ilerleme vaatleri, yine aynı kaynaktan çıkan dehşet eliyle ilga edilmiştir. Trier daima geri dönen, geride bırakılamayan bu tarihi, insanın özsel kötücüllüğü ve kolektif suç düşüncesiyle birbirine bağlar. Filmlerinde insan bencil, acımasız ve çıkarıcı, insanlık kirli doğası ve vahşi tarihiyle topyekûn suçludur. Anlatılarına dayanak teşkil eden Avro-Amerika kavrayışı, diğer tüm tarihleri ve ihtimalleri bu temel çöküş anlatısına tabi kılar. Bu anlamda Trier, yok ediş ve yok oluşu, tüm insanlığın hak edilmiş kaderi olarak sunar. Kıyamet, iyyinin kaybetmeye mahkûm olduğu bu dünyaya karşı Trier’in yegane cevabıdır.

Avrupalı olmaktan, “şu ya da bu bakımdan Avrupalı” filmler yapmaktan duyduğu gurur, başlangıçtaki vaatlerini çoktan tüketmiş, çökmekte olan bu uygarlıkla özdeşleşmenin mazoist hazzıyla birleşmiş gibidir. Kıyamet arzusunun buyurganlığı ile Trier, seyirciyi nihayetinde görkemli bir kabullenişe mahkûm eder.

Kaynakça

- Başoğlu, Reha. *Melancholia*, <http://www.rehabasogul.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-elestiri-analiz/>, <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html>
- Benjamin, Walter. *Brecht'i Anlamak*, çeviri: Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, İstanbul: Metis Yayınları, 1981.
- Canar, Burcu. *Şiddetle Yoldan Çıkmanın Zarafeti: Dogville*, <http://viraverita.org/yazilar/siddetle-yoldan-cikmanin-zarafeti-dogville>.
- Cündioğlu, Dücan. *Melancholia*, <http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2012/09/melancholia.html#!/2012/09/melancholia.html>.
- De Sade, Marquis. *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*, çeviri: Yaşar İlksavaş, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Denny, David. "Signifying Grace: A Reading of Lars Von Trier's Dogville", *Žižek and Cinema – IJŽS*, Vol 1, No: 3, 2007.
- Geijerstam, A. Eva. "A Conversation with Lars Von Trier, Henning Bendtsen and Ernst-Hugo Järegård", (ed) Jan Lumholdt, *Lars Von Trier: Interviews*, Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.
- Greenberg, E. Udi. "The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars Von Trier Europa", *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, No: 38, 2008.
- Hjort, Mette. "The Problem with Provocation: On Lars von Trier, *Enfant Terrible* of Danish Art Film", *Kinema*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=492&feature>.
- Koutsourakis, Angelos. "The Persistence of Dialectics or the Desire for History in Lars von Trier's *Europa* and Theo Angelopoulos's *The Suspended Step of the Stork*", *Kinema*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=465>.
- Maskowki, Michel. "The Evil of Modernity: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*", *Yearbook of Conrad Studies*, Vol. 3, 2007.
- Nutku, Özdemir. *Türkiye'de Brecht*, İstanbul: Tiyatro/76 yayınları, 1976.
- Sean, Martin. *Andrey Tarkovski*, çeviren: Irmak Yavlal, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2013.
- Simons, Jan. "Anti-Christ: Tragedy, Farce or Game?", *Film-Philosophy*, No: 19, 2015.
- Simons, Jan. *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Trier, Lars Von. *Sinema Tutkusu*, (der.) Jan Lumholdt, çeviri: Selim Özgül, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2014.
- Tuğcu, Ahmet. "Lars von Trier Dosyası", *Ekşi Sinema*, <http://eksisinema.com/lars-von-trier-dosyasi/>.

ÖZET

AVRO-AMERİKAN HEGEMONYASI VE “AVRUPALI BİR YÖNETMEN” OLARAK LARS VON TRIER

Danimarkalı film yönetmeni Trier’in filmografisi, hem konuları açısından, hem de artistik eğilimleri ile bize Avrupa Kültürü ve düşüncesi üzerine oldukça önemli veriler sunmakta, dünyamızın içinde bulunduğu düşünsel, kültürel, siyasi bunalım ve çıkmazlara, bir yanıyla modernlik eleştirisi de sayılabilecek, bir yorumla yaklaşmaktadır. Bu yazıdaki amacımız, Trier düşüncesinde ‘Avro-Amerikan’ kavramı olarak adlandırdığımız bu temanın izini sürmek; film kuramı ve siyaset bilimi disiplinlerinin bakış açısından analiz etmektir. Trier’in genelde Batı, özelde ise ‘Avro-Amerika’ uygarlığına yaklaşımının tartışılması bu yazının genel çerçevesini oluşturmaktadır. İncelediğimiz filmlerin altmetinleri olarak işaret ettiğimiz kolektif suç, kefaret ve insan doğası kavramları Trier’in ‘siyasal klostrofobi’ sine işaret etmektedir. Yönetmen, tarihi daima geri dönen bir şiddet ve çöküş hikâyesi, insanı da yok olmaya mahkûm ve layık bir varlık olarak tasvir eder. Söz konusu temaların Trier sinemasının biçimsel unsurlarıyla ilişkisinin incelenmesi de yazının amaçları arasında yer almaktadır.

Anahtar kelimeler: Lars von Trier, Avro-Amerika, Hegemonya, Modernite, Kıyamet, Distopya, Kolektif Suç, Kefaret, Kolektif Bilinçdışı, Siyasal Klostrofobi, Epik, Dogma, Gerçekçi Sinema, Biçimci Sinema.

ABSTRACT

EURO-AMERICAN HEGEMONY AND LARS VON TRIER AS A ‘EUROPEAN DIRECTOR’

Lars von Trier’s filmography invites the audience to complex and multi-faceted reflections on Western culture and civilization. The cultural and historical entity, which we term ‘Euro-America’, is located at the center of Trier’s intellectual and artistic endeavor as well as his critique of modernity in a broader sense. This essay presents a discussion on relevant themes and topics underlying Trier’s filmography from the perspective of film study and political science. We present and examine key films by the Danish director with a view to unearth the bases of his approach to interpersonal, political and moral aspects of modernity in general, and to Euro-American civilization in particular. Our investigation traces central elements dominating these works, such as the ideas of collective guilt, penance and human nature, as well as Trier’s perception of European history as a perpetual presence on contemporary Western civilization. We reflect upon

Trier's aesthetic and stylistic choices in these films, and give critical assessments of the ways in which these elements both augment and clash with his deep-seated 'political claustrophobia' and complete moral condemnation of Western-bourgeois culture.

Keywords: Lars von Trier, Euro-America, Hegemony, Modernity, Apocalypse, Dystopia, Collective Guilt, Penance, Collective Unconscious, Political Claustrophobia, Epic, Dogma, Realist Cinema, Formalist Cinema.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI : 10.22559/folklorededyat.2016.19

folklor/edyat, cilt:23, sayı:89, 2017/1

TÜRK DİLLERİ – BİR AİLE PORTRESİNİN ANA HATLARI

Claus Schönig*

Çev.: Özlem Yiğitoğlu**

Anti-Totalitarizme adanmıştır

Bu makalede, daha önce önerdiğim ve önceki bazı makalelerde ele alınan Türk Dillerinin iç ayırım modeli bazı düzeltmeler, değişiklikler ve genişletmelerle yeniden ele alınmıştır. Örneğin yeni bir Merkezi Türk Dil kolu ve iki etkileşimli bölgenin bulunmuş olması, konuya açıklık getirmek için en azından kısa bir kaç not yazmayı gerekli kıldı. Bununla birlikte dilbilimsel fenomenlerin etkileşimi ve kültürel, demografik, politik, sosyal ve tarihi sahalardaki gelişmeler hakkında daha fazla ayrıntılı açıklama yapma ihtiyacı hissedildi. Bu nedenle Türk dillerinin gelişimi için hatırı sayılır önemi olan Türk-Moğol ilişkileri hakkında yeni bilgiler eklemek gerekli oldu. Bu makalenin amacı Türk dil ailesinin hikayesini anlatmaktır; bu nedenle burada Türk dillerinin gelişimi hakkındaki düşüncelerimi destekleyecek örnekler vermemeye karar verdim. Örnekler, oldukça karmaşık bir konuyla karşı karşıya kalan okuyucunun dikkatini dağıtabilir ve konsantrasyonunu bozabilir.

Dikkate aldıklarımın başlangıç noktasını Modern Türk dilleri yani Yeni Türkçe

*Prof. Dr., FREIE UNIVERSITÄT BERLIN Fachbereich Geschichts- Und Kulturwissenschaften Institut Für Turkologie

** Dr. ,Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

döneminin dilleri oluşturur bkz. aşağı. Amacım yeni Türk Dillerinin, kültür tarihinin yanında dil tarihi ve konuşucularının politik, sosyal vb. gibi görünüşleriyle bağlantılı iç ayrımını betimleyen bir model kurmaktır. İdeal bir model Türk dillerinin gelişimi hakkındaki aprioristik görüşlerden muaf olmalıdır. Bu nedenle dillere ve diyalektlere kendi içlerinde kulak vermeye karar verdim. Bu, temel olarak sözvarlığı ve yapıbilgisi sahasında mümkün olduğu kadar çok özelliği kullanmayı gerekli kıldı, bu nedenle bu modelde daha önce yapılmış sınıflandırma modellerinin geçerli parçalarını kullandım. Aynı zamanda mümkün olduğunca, yeni yayınlanmış materyallerin yardımıyla böylesi geleneksel özelliklerin dağılım haritasını tamamlamaya ve düzeltmeye çalıştım. Bununla birlikte Kuzeydoğu Türkçesi, Güney Sibiry, (Batı) Oğuzca ve Kıpçakçanın gelişimi ve iç ayrımı hakkında yaptığım araştırmaların sonuçlarını birleştirmeye (ve tamamlamaya) çalıştım.

Çalışma sırasında bazı verilerin çoklu dildilimsel kullanımlarının olduğu ortaya çıktı; örneğin, bir kökün leksik açıdan ikili kullanımı varsa, sözcüğün farklı dillerde aynı konseptle (*tag*, *tav* vb. ‘dag’) bulunup bulunmadığı ya da sözcüğün var olan farklı konseptleri (Yak. *tia* ‘dag ormanı’) incelenmiş; semantik bir konseptin olması durumunda bunun kaç farklı sözcük köküyle ifade edilebileceği sorgulanmıştır. (*tag* ‘dag’ ve Yakutça bkz. *kaya*) Bununla birlikte gramere ait bir özelliğin iki değişik biçimde ifade edildiği durumlar gözardı edilmemiştir. (Tr. ‘hala gelmedi’ Altay T. *kel-gelek*).

Dilbilimsel özellikler, bölgesel etkileşim veya genetik miras yoluyla çağdan çağa aktarılabilir. Bu geçiş süresinde bir dilbilimsel özellik şekil veya anlam açılarından değişim geçirebilir. Bir dilbilimsel birimin genetik özellikleri, onun genetik dizisini oluşturur. Eğer iki dilbilimsel birim genel bir genetik diziyi ortaya koyuyorsa bunlar genetik ilişkiler olarak değerlendirilir. Ortak bir topografik alana bağlı olan en azından iki dilbilimsel birimin güncel veya tarihsel olan genel bir özelliği -eğer bu bir genetik özellik değilse- bölgesel bir özellik olarak adlandırılır. Bölgesel özellikler, etkileşimli alanları oluşturur. Etkileşimli alanlar genetik olarak miras kalmış özellikler icerebilir; bir genetik dizi, etkileşimli bölge tarafından aktarılmış özellikler içerir. Pek çok durumda bölgesel ve genetik grupların genel özellikleri tam olarak kimlik dağılımlarını göstermez, onların dağılımı az çok titresimlidir. Dilbilimsel değişme bulunan bölge ve grupların kenarlarındaki gelişmeler ise merkezdekilerden daha yavaştır, bazen de hiç meydana gelmezler. Böylece, genetik bölgelerin sınırları ve yerel gelişmeler sık sık eski şekilleri sergilerler.

Batı Oğuz etkilişimi, İlhanlı devletinde gerçekleşmiştir. Bu ülkenin en önemli dili Farsça idi. İlhanlı iktidarı 14. yüzyılın başında dağılmaya başladığında, Küçük Asya’da ve Azerbaycan’da Batı Oğuzca konuşan grupların yerel yöneticileri bağımsız hale geldiler. Edebiyatta olduğu gibi yönetimde de yazı dili olarak hala Farsça’yı kullanıyorlardı ancak (13. yüzyılın ikinci yarısından beri) Batı Oğuzca daha fazla kullanılmaya başlanmıştı. Merkezi bir gücün olmaması, bazı çeşitli yerel edebi geleneklerin gelişmesine olanak sağlamıştır: kabaca ifade etmek gerekirse, (Osmanlıcanın oluşmasına neden olan) Batı

Küçük Asya geleneği, Batı Oğuzcanın doğu kanadıyla ilişkili olan Doğu geleneği ve güçlü Orta Asya etkileri sergileyen ve daha sonra yok olan (Doerfer’e göre) “karışık bir dil” olan *olga bolga dili* bulunmaktadır. Çağatayca, Ulus Çağatay’da gelişmiştir. Çağatayca, kendisinden önceki Karahanlıcaya dayanmaktadır. Altın Ordu ülkesinde, (büyük olasılıkla yine Karahanlı geleneklerine dayanan) Harezm Türkçesiyle karşılaşmaktayız; Harezm Türkçesi materyallerinden bir kısmı güçlü Oğuzca özellikler sergilemektedir. Altın Ordu’nun 15. yüzyılın ortasında nihai olarak çökmesiyle, yazınsal üretim koşulları ortadan kalkmıştır; bunların yerine yerel *Türki* diyalektler artmıştır. 15. yüzyılda, Kırım Hanlığı üç yüz yıllığına Osmanlı etkisi altına girmiştir. Volga bölgesi –Osmanlı ve Çağatay etkisi altında- az çok standartlaştırılmış bir dil üretti ve bu dil daha sonra 19. yüzyıl *Törêki têt*’ine dönüştü. Volga Bulgarları da Altın Ordu’nun bir parçasıydı. Onlar 10. yüzyılda İslamiyetin etkisi altına girdi. Volga Bulgar kitabelerinde (Farsçaya değil) Arapçaya çok yakın olan yazımlarla karşılaşmaktayız, (bkz örneğin sesli harflerin söz sonunda bile diyakritik işaretlerle ifade edilmesi).

Türkçe konuşan grupların geleneksel yaşam alanları dışında, Memlûk Mısırında ve komşu bölgelerde bazı Türkçe metinler üretilmiştir; bu metinlerin dili çoğunlukla Kıpçak özellikleri taşımaktadır, materyallerden bazılarıysa Oğuz etkisi altında gibi görünmektedir. Burada Yemen’deki çok dilli Rasulid sözlüğünden (“Hexaglot”) de bahsedilmesi gerekir. Bu metinlerin birçoğu İslami kültür çevresine aittir ve dolayısıyla Arap alfabesiyle yazılmıştır. Hristiyan (Hristiyanlığa ilişkin, Hristiyanların yazdığı, Hristiyanlar için yazılan vb.) metinlerine baktığımızda, Altın Ordu bölgesinden gelen ve iki ayrı metni kapsayam *Codex Cumanicus*’la karşılarız. Ermeni yazısıyla yazılmış, (birçok sivil belgeyi de içinde bulunduran) Ermeni-Kıpçak diye adlandırılan metinler de vardır. Osmanlı İmparatorluğundan kalan, İbrani harfli Yahudi metinlerinin yanı sıra, Süryani, Ermeni, Gürcü, Yunan, Kiril ve Latin harfli metinler bulunmaktadır. Ayrıca Avrupalı elçiler, gezginler, tüccarlar tarafından yapılmış kopyalar da bulunmaktadır. Bu kaynaklar, fonetik gelişmelerin Arap alfabesiyle gizlenen detaylarına biraz da olsa ışık tutmaktadır. Standart imlalar çok klasik olduğundan ve diğer metinler nispeten nadir bulunduğundan Orta Türkçe döneminin ne zaman sonlandığını söylemek zordur. Belki de Yeni Türkçe dönemine geçiş bir şekilde 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçişle gerçekleşmiştir (bkz yukarı).

Orta Türkçe dönemi, 13. yüzyılın başlarında Moğolların etkin güç haline gelmesiyle sona eren Arkaik Türkçe döneminden sonra gelir. Arkaik Türkçe terimini kullanmamın sebebi, “Eski Türkçe” teriminin geleneksel olarak, bugün Türkçe konuşulan bölgenin doğusundaki metinler için kullanılıyor olmasıdır. Runik alfabeli olarak adlandırılan metinlerin yanı sıra, farklı alfabelerde, bazı Süryani-Arami alfabelerine kadar uzanan Maniheizm, Budist ve Hristiyan metinler de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Tibet ve Brahmi alfabeleriyle de yazılan metinler bulunmaktadır. İlk kez, Geç Arkaik Türkçe dönemine ait Karahanlıca kaynaklar eski yazıyı (Arap alfabesini), Karahanlı hükümdarı *Satıq Buğra Xaqan*’ın İslama geçmesinin bir sonucu olarak kullanmaktadır. Tüm bu Arkaik Doğu Türkçesi (“Eski Türkçe”) kaynakların dillerinin içsel bölünmelerine

gelirsek, yapılması gereken daha çok şey vardır. Türkçe konuşulan bölgenin Batısında ise çok az dil kalıntısı kalabilmiştir. Bunların bir kısmı Yunan alfabesiyle yazılmıştır ve Bulgar Türkçesinin bir çeşidini temsil ediyor olabilir, ancak bu kalıntıların Tunguzca olduğu bile ileri sürülmüştür; Doğu Avrupa runik alfabeli anıtların Bulgar Türkçesine ait olduğu da ileri sürülmüştür ancak tüm bu okuyuşlar ve iddialar hala kesin olmaktan çok uzaktırlar.

Türkçenin, Moğolcayla çok uzun bir süre, muhtemelen üç yüz yıldan fazla bir süredir ilişkisi vardır. Bu iki dil oldukça ilgi çekmektedir, çünkü bu ilişkilerin sonucu -sözlüksel, biçim bilimsel, yapısal vb aktarımlar- bize ilk Türkçe kaynakların yazılmasından önceki Türkçe, yani aşağı yukarı Ön-Türkçe hakkında bazı bilgiler vermektedir. Bunlar bize, Türkçe ve Moğolcanın tarihini yeniden oluşturmamıza yardımcı olacak bilgiyi sağlamaktadırlar. Bazı bilim adamları hala temel kanıttan yoksun olarak Altay, Ural-Altay, Nostratik vb kuramlar çerçevesi içinde, Türkçe ve Moğolca arasındaki genetik ilişkiyi kabul etmektedirler. Ancak **Poppe** gibi ikna olmuş bir Altaycı bile Türkçe-Moğolca ilişkilerinde aktarımların önemli bir rol oynadığını kabul etmek zorundadır.

Türkçedeki en eski Ural ve Hint-Avrupa aktarım sözcüklerinin tür ve biçimlerine göre, Ön-Türkçenin konuşanları, “Altay” diyebileceğimiz, bir dil topluluğunun, uzak batı üyeleri olmalıdırlar. En eski Türkçe-Moğolca dil temasları bu etkileşimli bölge çerçevesinde kurulmuştur. Ön-Bulgarca ve Ön-Moğolca arasındaki bağ, Türkçe ve Moğolca arasındaki belki de en eski dil etkileşimlerine yol açmıştır. Ön-Moğolcaya geçen sözlüksel aktarımlar arasında metalbilim, hayvancılık, ruhsal-zihinsel yapıya ilişkin vb alanlardan örnekler (aralarında Toharca kökenli sözcükler de vardır) karşımıza çıkmaktadır. Bu temaslarda asıl rolü Ön-Bulgarcanın oynadığı açıktır. Ancak Moğolcadaki eski bir Türkçe aktarımın, Ön Bulgarcaya mı yoksa kalan Ön-Türkçeye mi ait olduğuna karar vermemiz için herhangi bir özellik göstermeyen aktarım sözcükleri de dikkate almak gerekmektedir.

(Ön-Bulgarca da dâhil) Ön-Türkçe ve (aslen Güney Sibiryalı) Ön-Samoyedce arasındaki temaslar, Çin tarihi belgeleri aracılığıyla verilen bilgilere göre, bize en azından Ön-Bulgarcanın, Xiongnu ve Donghu konfederasyonları Çin’in kuzeyindeki steplerde ortaya çıktığında onların Güney Sibiry’a’da var olduğunu göstermektedir. Xiongnu MÖ 300 yılından beri steplere egemendi. Onların sözel kimlikleri hala tartışma konusudur; bilinen sözcüklerin bazıları Ön-Türkçe (hatta Ön-ÖncesiTürkçe), hatta İranî dillere ve Yenisey dillerine ait olabilecek bazı kültürel terimlerden haberimiz vardır. Paleo-demografik ve tarihi dil bilim etkenleri, Xiongnuların Ön-Türkçe konuşan güçlü grupları kapsadığı tahminine yol açmaktadır. Ön-Samoyedçedeki Ön-Türkçe aktarım sözcükler (ve tersi), bu Ön-Türkçe konuşan gruplardan en azından bir kısmının Ön-Bulgarca konuştuğunu göstermektedir. Bu da, Ön-Bulgarca konuşanlarının, Ön-Samoyed grubunun dağıldığı, MÖ 1. yüzyılın sonundan önce, Ön-Samoyed’in Güney Sibiry’a’daki yerleşim alanında var olmuş olduğu anlamına gelir.

MÖ 1. yüzyılda, Xiongnu konfederasyonu iç mücadeleler ve Çin’in müdahaleleri

yüzünden ciddi sorunlarla karşılaştı. MS 2. yüzyılda, Xiongnu konfederasyonu dağıldı; bir kısmı batıya çekildi ve Çince kaynakların ufkundan ayrıldı. Yaklaşık 200 yıl sonra, “step halklarının” önceden bilinmeyen grupları Sasani devletinin ve Roma İmparatorluğunun sınırlarında ortaya çıktı. Çince olmayan kaynaklar (Farsça, Yunanca, Latince vb) örneğin, Kionitlerden ve “Kidarit Hunları”ndan (4. yüzyıl), *xwn*’dan (Soğdca harfler), Kafkasya ve Avrupa Hunlarından (4. ve 5. yüzyıllar), Hindistan’daki “Ak Hunlar”dan (430–525) War-Hunlarından (belki de Eftalitlerin ana grubu, bkz aşağısı) bahseder. “Xiongnu” gibi tüm bu isimler *H(h, x, k)–W(w, v, u, o)–N(n, ng)* seslerini içermektedir. Tüm bu “HWN” isimlerinin “Xiongnu” ismiyle bağlantılı olduğunu varsayarsak, bu grupların doğrudan Xiongnu konfederasyonuna ait olup olmadığından emin olamayız. Bu isim önceden yüksek saygınlık ifade ettiğinden yalnızca Xiongnu’nun adını da kullanmış olmaları mümkündür. Tüm bu “HWN” grupları arasında, çoğunlukla Kafkas ve Avrupa Hunları (ve belki Eftalitler), (Ön)-Türkçeyle ilişkilendirilebilecek bazı sözel materyaller bırakmışlardır (hatta belki de Avrupa Hunlarının köle kabilelerin isimlerinde geçen *Akatzir*, Türkçe *agaç eri* [belki] “Orman Halkı” ile ilişkili olabilir).

Xiongnu Konfederasyonunun dağılmasından sonra, Çin’in kuzeyindeki steplerde egemenliği Xianbei Konfederasyonu ele geçirdi. Xianbei, Ön-(Öncesi-) Moğolca konuşan grupları kapsamaktaydı. Bu gruplar Xiongnu’nun eski düşmanı olan Donghu’dan gelişmiş olabilirler. Xianbei’nin adı Pritsak tarafından **Sārbi* (belki de *Shihwei* adlandırmasına bağlanmak üzere, *>*Šerbi*, *>*Širvi*, *>*Širbi* vb. bkz aşağısı) şeklinde analiz edilmiştir ancak bu, kesin olmaktan çok uzaktır. Her halükarda, görülmektedir ki, yalnızca Orta-Moğolca (örn. *Mongolların Gizli Tarihi*’ndeki dil), Klasik Moğolca ve tüm Modern Moğol dilleri değil, aynı zamanda, *Janhun*’in Para-Moğolca adını verdiği, Duyugunlar’ın (Doğu Türkistan’da), Tavgaçların (aslen Çin’in kuzeyinde), Shihweiler’in (Büyük Chingan Dağlarında), Kaylar’ın (ya da Eski Türklerin adlandırmasıyla *Tat(a)bi* [= K’u-mo-xi]) ve Kitañlar’ın (Mançurya’da) dilleri gibi diğer Moğolca dalları da bu erken dönem Ön-Moğolcadan gelişmiştir. Üçüncü yüzyılda *Kagan* unvanını, Xianbei grubu *Ch’i-fu*’nun kullandığını görmekteyiz.

Dördüncü yüzyılın sonunda Tavgaçlar (Çince kaynaklarda *Tuoba*, Bizans kaynaklarında *Taugast*, Eski Türkçe kaynaklarda *Tavgaç*) Kuzey Çin’i fethetti ve Kuzey Wei hanedanlığını kurdular. Çince kaynaklardan geçen dil kalıntılarına bakılarak Tavgaçların Ön-Moğolca konuşmuş olabileceği düşünülmektedir. Sui-shular’a göre, *Tür(ü)kler* (Gansu’daki P’ing-liang’dan “karma *Hu*-Barbarları”), *A-shih-na* grubuyla (ailesiyle?) bağlantılıdır. Kuzey Wei hükümdarı *T’ai-wu-ti* (424 - 452), Xiongnu grubu *Tsü-ch’ü* tarafından yönetilen Kuzey Liang devletini yok ettiğinde, *A-shih-na* grubu kaçıp Jou-Juanlar’a sığındılar. (bkz aşağısı), Altay Dağları’na yerleştiler ve “demir işi” yaptılar (birçok eski toplulukta demircilerin rolünü bununla birlikte 6. yüzyılın ikinci yarısında, demirin *Tür(ü)k*’ler tarafından bir Bizans elçisine sunulduğunu göz önünde bulundurmalıyız). Büyük olasılıkla, *Tür(ü)kler*in öncülleri Hint-Avrupa dil (İranca, Toharca) ortamında bir süre kalmıştır; daha sonraki *Tür(ü)k* hükümdarlarının isimleri ve unvanlarının kökeni ve bununla birlikte, Çinlilerin *Tür(ü)klere* gönderdikleri ilk elçinin

bir Tohar olması bunu desteklemektedir. Kuzey Weiler 6. yüzyıla kadar hüküm sürmüşler, sonra doğu ve batı olmak üzere iki hanedanlığa bölünmüşlerdir. Batı hanedanlığı olan Kuzey Zhoular göçebe kültürün etkisinde kalmışlardır; kuzey-doğu Çin'in asker olan elitleri olarak rolleri, 7. yüzyılın başındaki Tang hanedanlığının yükselişine kadar, yani steplerdeki *Tür(ü)k* üstünlüğü zamanına kadar devam etmiştir. Öyle görünüyor ki Ön-Moğolca (Tavgaçların dili?)'dan Ön-Türkçe'ye astronomi, yönetim, farklı türlerdeki gereçler, hayvancılık ve tarım alanlarında sözel bir etki vardı.

Jou-juanlar (Juanjuanlar) 5. Yüzyılda Çin'in kuzeyindeki steplerin egemen unsuru haline gelmişlerdi. Belki bir tür Ön-Moğolca da konuşuyorlardı. Jou-juanlar yalnızca Kuzey Wei'ye karşı mücadele vermekle meşgul değillerdi, aynı zamanda Tieh-le konfederasyonunun köle kabilelerinin ayaklanmalarını da bastırmak zorundaydılar. Bu konfederasyon içinde (çok büyük ihtimalle) -Ön-Bulgarca konuşanların yanı sıra- daha sonraki dönem *Tür(ü)k*leri de barındırıyordu, bkz aşağısı. Sürekli mücadeleden kaçınmak için, Ön-Bulgarca konuşanlar Güney Sibirya'dan Doğu Avrupa'ya çekildi ve Ön-Moğolca'nın üzerindeki Ön-Bulgarca etkisi sona erdi. Tieh-leler'in başka bir alt grubu olan Kao-chüler ("Yüksek Arabalar"), daha sonra tarih sahnesine çıkacak olan Uygurların öncüllerini de kapsıyordu..

480li yıllarda Hun konfederasyonunun dağılmasından sonra, Ön-Bulgar Türkleri Doğu Avrupa'ya ulaştı. Bizans kaynakları *Oğur* adından bahsetmektedir ki bu isim *z - r* ses benzerliğine dayandırılarak, *Oğuz* ismiyle bağlantılı görülmüştür; karşımıza Saragur ("Sarı Ogur" değil, muhtemelen "Ak Ogur"), Kutrigur (*Toquz Oğuz* gibi "Dokuz Ogur"), Uturgur ("Otuz Ogur"), Onogur ("On Ogur") gibi isimler çıkmaktadır; örneğin sonuncusu olan Onogur, Macar halkı için Almancada "Ungar"; İngilizcede Hungarian biçiminde kullanılmıştır.

Dahası, 7. yüzyılın ilk yarısında, Asov Denizinde Bulgar Türkleri yaşamaktaydı. Onlar, Kubrat Hanının ölümünden sonra bu Magna Bulgaria (*Büyük Bulgarya*)'dan çekildiler. Bazıları 7. yüzyılın sonunda Tuna Nehrini geçip Tuna Bulgarlarını oluşturdular; yalnızca 150 yıl sonra, Slav reaya tarafından sözel olarak asimile edildiler. Bir başka grup kuzeye ilerledi ve daha sonra Altın Ordu devletinin uyuğu olan Volga Bulgarlarını oluşturdular.

Eftalitler 5. yüzyılda Batı Türkistan'da ortaya çıkmışlardı. Belki de Doğu kanadı Jou-juan devleti olan bir imparatorluğun Batı kanadıydılar. Eftalitler'in çekirdek grubu, HWN konfederasyonlarının bir temsilcisi olan War-Hunlar'dı; bkz yukarısı. Eftalitler, *A-shih-na* grubunun *liderliğindeki *Tür(ü)k*lerin ve egemenliği ele geçirdikleri 6. yüzyılın ortasına kadar Sasaniler'in muhalifleriydiler. 6. yüzyılın ikinci yarısında Macaristan ve Transilvanya bölgesinde ortaya çıkan Avarlar, War-Hunlar'la bağlantılıdır; onların bazıları zafer kazanan *Tür(ü)k*ler'den kaçıp Batı'ya gitmişlerdir; bkz aşağısı. Avarların sözel kimlikleri hala belirsizdir; 9. yüzyılın başlarında, Charlemagne yönetimindeki Karolingian Frankları'nın uyrukları olarak ortadan kayboldular.

Belirsiz bir sözel geçmişe sahip olan bir diğer grup, 7. yüzyılın sonunda Aşağı Volga

bölgesinde (başkentleri, önceden Stalingrad, çağdaş Volgograd’a yakın olarak) ortaya çıkan Hazarlar’dır. Hazarların konfederasyonu belki de *On Oq* konfederasyonundaki (önceden Batı *Tür(ü)k* Hanlığı) iç savaşlarla bağlantılı olarak ortaya çıkmışlardır; bkz aşağısı. Hazarlar Bizans devletiyle ilk olarak iyi ilişkiler kurmuşlardır; 8. yüzyılda, egemen sınıf Museviligi kabul etmiştir. Hazar devleti ve altında yatan konfederasyon 10. yüzyılın sonlarına doğru Kiev Rusları tarafından yok edilmişlerdir, dahası, Doğu Avrupa (muhtemelen Bulgar-Türkçesi konuşan) Peçenekler’in (9. ve 10. yüzyıllar) ve (muhtemelen) Oğuz gruplarının (Rus kaynaklar *Törçi*, Bizans kaynakları *Uz*) ortaya çıkışını ve çöküşüne tanıklık etmiştir. Ancak Kiev Rusları ve Volga Bulgarları’nın yanı sıra, yalnızca 11. yüzyılın ortasında ortaya çıkan ve bazıları Kuman olarak ünlenen Kıpçaklar, Çengiz fethine kadar Doğu Avrupa’da bir etken olarak kalmıştır.

Ön-Bulgarca konuşanlar Güney Sibirya’dan ayrıldığında, bölgenin tamamı Ön-Türkçe konuşmayan gruplar tarafından ele geçirilmişti. 552 yılında *Tür(ü)kler*, *A-shih-na* grubu liderliğinde Juan-Juan Kağanlığının egemenliğini ele geçirdiler, Juan-Juanlar’ı ve Eftalitler’i arka plana ittiler. Genişleme evresi ve kısa bir güç ve istikrar döneminden sonra, 610 ve 690 yılları arasında *Tür(ü)k* Kağanlığının çöküşüne tanık olunmuştur; Kağanlık Batı ve Doğu olarak ikiye ayrılmıştır. Batı Kağanlığı *On Oq* konfederasyonuna dönüşmüştür. En azından bir süre, *Tür(ü)k* Kağanlığı, politik ve örgütsel terimlerini Ön-Türkçe ve Arkaik Türkçeden alan Kitañlar gibi Para-Moğolca konuşan grupları içinde barındırmıştır. Moğol Otuz Tatarlar (Shihwei) ve Tokuz Tatarlar (Güney Shihwei) Baykal Gölünün doğusunda ve güneydoğusunda yaşamışlardır. Kuzeylerinde muhtemelen Lena Türklerinin selefleri olan Üç *Kurıqanlar* bulunuyordu. 7. yüzyılın sonunda Doğu Hanlığı toparlanmış ve 8. yüzyılın başında bilinen en eski Türkçe metinler olan Orhon kitabeleri dikilmiştir. 740lı yıllarda, Uygurlar, *Tür(ü)kleri*, Oğuzları, Karlukları ve Türkçe konuşmayan Basmiller gibi diğer grupları yenmiş ve Kağanlığı ele geçirmişlerdir. Oğuzlar ve Karluklar batıya çekilmişlerdir. Karluklar muhtemelen 840 yılı civarında Karahanlı devletinin ortaya çıkmasında bir rol oynamıştır. Oğuzlar Aral Gölünün ve Sirderya (Seyhun) Nehri’nin kuzeyine yerleşmişlerdir. Uygurlar, 840lı yıllarda, önceki yüzyıllarda Türkleştirilmiş olan Eski Kırgızlar tarafından yok edilmişlerdir. Uygur konfederasyonunun bazı kısımları, zafer kazanan Eski Kırgızlar tarafından Güney Sibirya’ya getirilmiştir; bazı Uygurlar Shihwei’ye kaçmış, diğerleriye Budist Kocho ve Kan-chou krallıklarını kurdukları İpek Yoluna doğru ilerlemişlerdir. Uygurlar, Kitañlar tarafından davet edildiklerinde bile steplere geri dönmemişlerdir.

Çin’deki Tang hanedanlığının sona ermesinin ardından kurulan kısa süreli “Beş Devlet” döneminde, Batı *Tür(ü)k* Sha-to grubu da bazı roller üstlenmiştir. Kitañlar Kuzey Çin’i 920 yılından itibaren Liao hanedanlığı adı altında yönetmişlerdir. Kitañ konfederasyonu, içinde yönetimdeki Ye-lü ailesiyle akrabalık ilişkileri kuran bir takım Uygur unsurları da barındırıyordu. Arkaik Moğolca materyallerin Türkçe’de yer edinmesi muhtemelen bu dönemde olmuştur. 10. yüzyılın sonundan itibaren, Orta Asya’nın batısındaki Türkçe konuşan grupların üzerinde bile bir miktar Moğolca etkisi bulunmaktadır.

11. yüzyıl için, Kaşgarlı “Türki kabileler” hakkında daha detaylı bilgiler vermektedir. Bu bilgilerin önemle ve dikkatli bir yorumla ele alınması gerekir. Bu bilgilerin bazılarını, Kaşgarlı’nın verdiği diğer bilgilerle ve tarihi gerçekliklerle uyumlu hale getirmek çoğunlukla oldukça zordur. Kaşgarlı Mahmut’a göre, Doğu Avrupa’da, *Bäcänäk* ve *Bulğar* şehrine yakın olan *Suvar* kasabalarını bulmaktayız. *Suvar* ve *Bulğar* herkesçe bilinen ve Türkçe konuşulan yerleşim yerleridir. Biraz daha doğuda, *Qifçaqlar* büyük bir alana yayılmışlardır; *Oğuzların* bir kısmı onlarla birlikte yaşamıştır. *Yağma*, *Tuhsı* ve *Çigillerin* bir kısmı İli Nehrinin kıyılarında yaşamışlardır, *Oğraklar*, *Kara Yığaç* denen bir sınır bölgesinde yaşamışlardır. *Karluklar*, göçebe olarak nitelendirilmiş bir Türk kabilesidir; onlar *Oğuz* değil, *Türkmen*’dirler. *Oğuzlar* ayrıca *Oğuz-Türkmen* ve “*Türkmenler*” olarak adlandırılmışlardır; *Türkmenler* de *Oğuz* olarak. Dahası, *Türkmenler*’in aslen 24 kableden oluştuklarını duyduk, ancak *Halaçların* iki kabilesi onlardan farklıdır ve erken zamanlarda onlardan ayrılmışlardır. *Halaçlar* hakkında köklü bilgiler elde edemiyoruz; (*Doerfer*’in ileri sürdüğüne göre) *Argu* halkı ve Kâşğarî’nin bahsettiği *Halaçlar* arasında doğrudan bir bağlantı bulunmamaktadır. Dahası, Türki kabilelerden *Ädgiş ~ Ägdış*’in Fergana Vadisinde, *Aramutların* Uygurların yakınlarında, *Küçätlerin* Harezm’de ve (Älkä) *Bulaqların* *Qifçaq* bölgesinde bir yerlerde olduklarını görüyoruz. *Uygurların* saf Türkçe konuştukları söylenmektedir, ancak aralarında başka bir dil daha konuşmaktadırlar. *Qırqızlar*, *Qifçaqlar*, *Oğuzlar*, *Tuxsiler*, *Yağmalar*, *Çigiller*, *Oğraqlar* ve *Çaruqlar* saf bir Türkçe, “tek bir dil” konuşurlar; *Yemäklar* ve *Başgürtler*’in dilleri bu dile yakındır. *Suvar*, *Bulğar* ve *Bäcänäklär*’in dilleri tek bir tür Türkçe (muhtemelen Bulgar Türkçesi)’dir. *Känčäkler* de Türklerin bir kabilesi olarak adlandırılırlar, ancak dillerinin Türkçe olmadığı (“Hint tipi bir dil olduğu”) söylenmektedir. *Taıut*, *Xitay* ve *Tawğačlar* Türk kabileleri olarak adlandırılırlar; ancak bildiğimize göre, *Xitay* (Kıtañ) ve *Tawğačlar* muhtemelen (Para-) Moğolca bir dil konuşmuşlardır ve *Taıutlar*’ın dili hala bilinmemektedir. Kaşgarlı’ya göre, Çin’de, *Tawğačlar* belki “Çinli” olarak adlandırılabilirler, diğer yandan, *Uygurlar* *Tat* olarak adlandırılabilirler; daha Doğu’da, Müslüman bölgelerinde, *Tat* “Farsi”, *Tawğač* ise “Türk” için kullanılmaktadır. Göçebe *Čömül*, *Qay*, *Yabaqu*, *Tatar* ve *Basmiller* kendilerine ait bir dile sahiptirler, ancak Türkçe de bilmektedirler. *Čömül* ve *Basmil* aynı –*ml* sonекinden türemiş gibi görünmektedir; dolayısıyla benzer bir dile sahip olabilirler, ancak bu yalnızca bir tahmindir. *Yabaqu*, *Tatar* ve *Qaylar* muhtemelen bir tür Moğolca konuşuyorlardı; aynı zamanda Türkçe biliyor oldukları gerçeği muhtemelen bu dönemde, Moğolca konuşan grupların Türkleştirilmesi konusunda bir ipucudur. Gördüğümüz gibi, bu isimlerin birçoğu Orta Türkçe döneminde kesinlikle bilinmiyordu.

Genişleyen Moğollar yavaş ama emin adımlarla Türkçe konuşan grupların çoğunu bugünün Moğolistan’ından attılar. Kıpçaklar Batı’ya gittiler ve Oğuzlar arasında bir takım rahatsızlıklara neden oldular. Kıpçaklar ilerledikleri Doğu Avrupa’ya 11. yüzyılın ortalarında yerleştiler. Oğuzların bazıları Oğuz *Yabğu* devletinden ayrıldılar ve bugün Batı Oğuzca konuşan grupların öncüllerinin az çok çekirdeği olan Selçuklular olarak tarih sahnesine çıktılar. Moğolca konuşan gruplar Orhun ve Kerulen nehirlerinin havzalarına

yerleştiler. Onların doğusunda (13. yüzyılda yazılan *Moğolların Gizli Tarihi* adlı esere göre) Tatarlar bulunuyordu (Kaşgari tarafından daha Batı’da olduklarından bahsedilir). Batı Moğolistan’daki Kereyitler ve Naimanlar muhtemelen Türkçe konuşan unsurları da bünyelerinde barındırmışlardır. Özellikle Naimanlar sık sık Türkçe unvanlar ve isimler kullanmıştı; öyle ki bazı bilim adamları onları Türkçe konuşan bir grup olarak kabul etmişlerdir. 12. yüzyılın ilk yarısından sonra, Kara Xitaylar geldiğinde, Moğolca’nın Orta Asya’nın batısı üzerindeki etkisi artmıştır. Bu grup, Liao (Kıtañ) egemenliğinin (Kuzey Çin Jin Handeânlığını kuran Eski Mançuca konuşan Curcenler tarafından gerçekleştirilen) çöküşünden sonra Çin’den ayrılmışlardır. Yönetimdeki Ye-lü ailesinin bazı üyelerinin liderliğinde, Kara Xitaylar batıya ilerlediler ve merkezi Yedisu’da (Semireçi) olan kısa ömürlü bir step imparatorluğu kurdular; burada muhtemelen Türkleřtiler. Ye-lü ailesinin adı belki de *Yeley*, Çeley vb. gibi Güney Sibirya topluluk isimlerinde yaşamaya devam etmiştir.

Çengiz imparatorluğunun 13. yüzyılda yükselişi Türk-Moğol temaslarının koşullarını yeniden değiştirdi. Kelimenin modern anlamıyla Moğolca egemen ve saygın bir konum aldı; Moğolcanın diğer kolları yok oldu. Türkçe konuşan gruplar dönemin hakim siyasi durumlarına göre organize oldular ve bu da Modern Türkçe’nin oluşumunda belirleyici oldu. Türkçe ve Moğolca konuşan gruplar anavatanlarından ayrıldılar ve karışık gruplar halinde birbirlerine bağlandılar. Çengiz Kağan’ın kabilesinin adı olan *Mangxol*, Çengiz imparatorluğunun Moğolca konuşan çekirdek gruplarının ortak adı oldu. Örneğin Kırım Han’ı *Giray*’ın ismi, *Kerey(it)* topluluk adından gelmektedir, bununla birlikte *Merkit* ve *Nayman* gibi isimler modern Kıpçakça konuşan gruplar arasında topluluk adı olarak kullanılmaktadır: *Merkit*, Türkmenler ve Altay Türkleri arasında; *Qıdat* Güney Sibirya Türkleri arasında ve *Tatar* Kırım Kıpçakları, Volga bölgesi ve Sibirya’da hala kullanılmaktadır. Çengiz fethinin sonucu olarak, 13. ve 14. yüzyıllarda, Moğollar, askeri ve toplumsal örgütlenme, özel at yetiştiriciliği, bakıcılığı, koşum malzemeleri, özel bir tür kuşçuluk, mesken vb gibi konularda Türklere katkı sağlamıştı, bununla birlikte Orta Türkçenin üzerinde büyük bir Orta Moğolca etkisi olduğunu da söyleyebiliriz.

Orta Mogolca, Mogolcanın klasik öncesi dönemi olarak tanımlanır başka bir ifadeyle ‘Klasik veya Yazılı Mogolca’ olarak adlandırılan dil, genellikle 13. yüzyılda Cengiz Mogollari arasında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dil farklı bir alfabeyle, pHags-pa yazısıyla yazılmaktadır. Orta Mogolca en göze çarpan yazılı eser Mogolların Gizli Tarihi’dir.

Moğolların Gizli Tarihi adlı eser bize, steplerde yaşayan çeşitli gruplar –ve Güney Sibirya’da Çengiz Han’ın en büyük oğlu Coci tarafından boyunduruk altına alınan ve “orman halkları” diye adlandırılan gruplar hakkında birçok bilgi sağlamaktadır. Burada karşımıza (büyük olasılıkla Moğol dilleri konuşanı olan) *Oyrat* ve *Buryatlar* çıkmaktadır. *Barxun*, *Bayit*, *Ursut*, *Kesdiyin*, *Xabxanas*, *Qangxas*, *Tas* ve *Tenlek* gibi grupların yanı sıra, karşımıza, isimleri hala yaşayan *Tubas*, *Qırğısut*, > *Şibir*, *Tuxas*, *Tö’eles* (Moğolca *Adarkin*’in altgrubu olan *Telenggüt* gibi), (*Xori*) *Tumat*, *Tatar* ve

Bajigit isimleri çıkmaktadır. Dahası, *Gizli Tarih*, örneğin Mangxol'un kuzeyinde yaşayan *Uriangxailardan* da (ayrıca *Uriangxaçin*, *Uriangxan*, *Uriangxat*) bahsetmektedir. *Uriangxai* adı daha sonra Tuvalar için ve (Ruslar tarafından) Güney Altay Türklerinden Telenggitler için kullanılmıştır; *Uriangxay*'ın Yakutlar'ın kendi kendilerine taktıkları eski bir isim olduğu tespit edilir. *Bajigid* adı ayrıca, Avrasya step kemerinin diğer tarafında *Kibça'ut* (Kıpçaklar)'a karşı yapılan Moğol seferiyle ilişkili olarak ortaya çıkar; bu ad, muhtemelen modern *Başkir* (Başkurt) adıyla ilişkilidir (ayrıca bkz aşağısı). Peki neden tek ve aynı olan isim birbirlerinden bu kadar uzak olan bölgelerde ortaya çıkmaktadır? Elbette, bu yalnızca bir tesadüf ya da (metinlerden birindeki) bir imla hatası olabilir. Ancak yine de bu adlandırmanın Başkir'deki farzedilen Uralca katmanıyla bir ilgisi olması ihtimali hala vardır. Bu bağlamda Kazaklar ve Kırgızlar tarafından Başkirler için kullanılan *İstek* ~ *İşte* adlandırması ilginçtir; bu ifadelerin Rusların, Ural (ve Yenisey) grupları için *Ostyak* adlandırması ve Hakasların, Samoyedce-konuşan Selkuplar için *Estek* ~ *Eşte* adlandırmasıyla bir ilgisinin olması gerekir.

Aktarım sözcüklerin Çingiz Moğolları katmanından sonra onu, Oyrat-Kalmık katmanı izler. Bu, 15. yüzyıldaki Oyrat imparatorluğunun yükselişiyle ilgilidir ki bu yükseliş, Altın Ordu'nun en doğudaki kolu olan Ak Ordu bölgesinde konuşulan (bkz aşağısı) Türkçe ve Güney Sibirya Türkçesi üzerinde bir Batı Moğolca etkisi yaratmıştır. 17. yüzyılın başlarında Kalmıklar Aşağı Volga bölgesine ulaşmışlardır. 1678 yılında Doğu Türkistan'daki Aktaglık Hocalar, Oyratları Kaşgarya'ya çağırdılar. Güney Sibirya, Yüan hanedanlığının 1368'deki çöküşünden sonra zaten Oyrat egemenliğine girmişti. 15. yüzyılda ise Güney Sibirya'nın Sayan Türkçesi kısımları Halha Moğol Altan Hanlarının etkisine girmişti. 17. yüzyılda kaynaklarda artık Cungar olarak geçen Oyratlar bu bölgedeki etkilerini yenileyebilirlerdir, ancak Tannu-Tuva (*Taṇnu Tuva*) ve Altay bölgesinin kısımları, Halhalarla yakın temaslarını korudular; Halha Moğolcası 1920lere kadar Tuvaların yazı dili olmaya devam etti. 18. yüzyılda, Cungarlar, (muhtemelen Antik Kırgızların halefleri olan) Yenisey Kırgızlarının büyük kısımlarını Güney Sibirya'dan sürdüler ve böylelikle modern Güney Sibirya Türkçesinin gelişimi için gereken koşulları yarattılar; (ayrıca bkz aşağısı).

Tüm Yeni Türki diller, Çengiz Moğolları döneminden gelen Orta Moğolca aktarım sözcükler barındırmaktadır. Oyrat Moğolcası unsurları Batı Oğuz ve Batı Kıpçak dillerinde bulunmamaktadır. Kuzeydoğu Türkçesinde Orta Moğolca ve Oyratça aktarım sözcüklerin yanı sıra, Halha ve Buryat Moğolca unsurlar da bulabiliyoruz. Tuvaca (aynı Yakutça gibi) bir Orta Moğolca, bir Oyratça ve bir Halha Moğolca katmanı sergiler; doğu lehçeleri ise Buryat etkileri gösterir. Tofaca'da, Nizhneudinsk ve Okinsk lehçelerinden gelen bir Buryat etkisi bulunur. Modern Türki dillerden en güçlü Moğolca etkiyi Kuzeydoğu Türkçesi yaşamıştır; söz varlığının %20-30'u Moğolca aktarım sözcüklerden oluşur; bu gruptaki Yakutça ve Tuvaca ise yüzdelik dilimin en üstünde yer alır. Onları Altay Türkçesi, Tofaca, Hakasça ve Kırgızca izler; Şorca, Çulım Türkçesi ve Sibirya Tatarcası aktarım sözcükler açısından henüz yeterli derecede incelenmemiştir, ancak kuşkusuz bu diller de birçok Moğolca aktarım sözcük içermektedir. Kazakça ve Karakalpakça,

Kırgızcaya göre Moğolcadan daha az etkilenmiştir, ancak yine de Nogayca, Volga-Ural-Kafkas Kıpçakçası (Tatarca, Başkurtça; Kımıkça, Karaçay-Balkarca), Özbekçe ve Modern Uygurcadan daha fazla Moğolca etkisi örnekleri sergilemektedir. Muhtemelen Çuvaşça, Batı Kıpçakçasından daha az doğrudan Moğol temasına sahiptir. Doğu Oğuz Türkmencesi, Özbekçeden daha az, ancak Batı Oğuz dilinden daha fazla Moğolca aktarım içerir. Bir tarafta İran (Acemistan)’ın El-Khanidleri (İlhanlılar) ve Çin’deki Yüanlar, diğer tarafta Altın Ordu ve Ulus Çağatay yaklaşık seksen yıl boyunca bir dizi savaşta mücadele verirken, onların güneybatısında kalan Batı Oğuzları bu dillerden ve kültürlerden soyutlanmıştır; bu yüzden Batı Oğuz dili, diğer Türki dillerden farklı, özel bir dizi aktarım sözcük almış ve bunları korumuştur. Batı Oğuz dillerinden Azerice ve (İlhanlı devletinin eski anavatanına yakın olan) Küçük Asya’nın doğusundaki diğer lehçeleri, Küçük Asya’nın batısı ve Güneydoğu Avrupa lehçelerinden, Standart Türkçeden ve Gagavuzcadan daha fazla Moğolca aktarım sözcüğe sahiptir. Oğuz grubu Türk dillerinden Qinghai’deki Salarca da aktarım sözcükler açısından yeteri derecede incelenmemiştir. Halaçça barındırdığı birkaç aktarım sözcüğü Azerice aracılığıyla kazanmış olabilir. Sari Uygurca (Türkçe *Sarığ Yuğur*, Moğolca *Şira Yoğur*) muhtemelen Kan-chou Uygurlarının dilinden gelişmiştir; bu Türki dili konuşan Batı Uygurların yanında, Uygur Moğolcası konuşan bir grup, Tibetçe konuşan bir grup ve Çince konuşan bir grup vs. yaklaşık 600 yıldır birlikte yaşadığından Sarygh Yughurca çok değişik özellikler sergileyen bir dil olmuştur.

Şimdi dikkatlerimizi Yeni Türkçe dönemi dillerinin içsel bölünmesine çevirelim. Benim amacım, tarihteki siyasi, kültürel, demografik vb gelişmelerle uyumlu bir bölünme modeli çıkarmaktır. Burada yalnızca “doğru” nitelikleri seçerek önyargıdan kaçınmak neredeyse imkânsız gibi görünse de herhangi bir *a priorizm*den sakınmak istiyorum. İncelemedeki dillerin “sesini duymak” için birçok niteliği incelemeye karar verdim. Bu nitelikler, ses bilim, şekil bilim, sözlük bilim ve biraz biçimsel söz dizimi alanlarından alınmaktadır. Burada (eğer başarılı oldukları kanıtlandıysa) önceki sınıflandırma modellerinin çeşitli özellikleri de kullanıldı. Dahası, (neredeyse) tüm Türki dillerde ortaya çıkan ya da en azından yaygın olan (mesela “Müslüman Türklerin” dillerindeki) nitelikleri eklemeye çalıştım; son olarak, dillerin, lehçelerin ve Yeni Türkçe döneminin bireysel niteliklerini aradım. Tüm bu nitelikler, Yeni Türkçe döneminin mevcut tüm kaynaklarında izlenmiştir. Şüphesiz elimizdeki materyal homojen değildir.

Neredeyse tüm Türki dil bilimsel birimde (dil, lehçe, artsüremli katman gibi) ortaya çıkan özellikler Genel Türkçe özellikleridir; bunlardan bazıları muhtemelen Ön-Türkçede de vardı. Yaygın olan diğer özellikler Antik ya da Orta Türkçe dönemlerinde gelişmiştir. Bir dili Türkçe yapan şeyin ne olduğuna dair izlenimlerimizi bu tür nitelikler oluşturur; bizlerin bir dilin “Türkçe” olarak adlandırılmayı hak ettiğine dair “bilinçdışı” resmimizi bu nitelikler oluşturur. Sunulan modelde, niteliklerin her iki türü de Standart Türkçe kavramını (ya da Norm Türkçe) tanımlamak için kullanılmıştır; demek ki Standart Türkçe veya Norm Türkçe genetik değil istatistiksel bir birimdir.

Standart Türkçe’yi oluşturan özelliklerin büyük bir miktarı, Standart Olmayan Türk

dillerinde (Halaçça, Lena Türkçesi ve Çuvaşça) bulunmamaktadır. Çuvaşça, Bulgar Türkçesi dalının tek hayatta kalanıdır; bu dil, güçlü Fince, Rusça ve Tatarca etkiler ortaya koymaktadır. Çuvaşça ve Volga Bulgarlarının dili arasındaki ilişkinin tam olarak ne olduğunu bilmiyoruz, ancak öyle görünüyor ki Volga Bulgarları, Çuvaşların doğrudan selefleri değillerdi. Çuvaşlar hakkındaki ilk ifade bazı Çuvaşlar Kazan Hanlığının yönetiminden kaçmak için Ruslara boyun eğdiği zaman olan 16. yüzyılın ilk yarısında, Rus kaynaklarında ortaya çıkmaktadır (bkz aşağısı). Tatarların askeri ve siyasi gücünün çökmeye başlamasına rağmen, Tatarcanın Çuvaşça üzerindeki etkisi gücünü korumuştur.

Lena Türkçesinin sözvarlığının yalnızca üçte biri Türkçe olarak kalmıştır. Diğer üçte biri farklı katmanlardan gelen Moğolca alıntılardan oluşur; son üçte biri ise Rusça, Tunguzca ve diğer Doğu Sibiry dillerinden (Samoyedce, Yukagirce, Çukço-Kamchadalca vb) geçmiştir. Sibiry etkileri, Lena Türkçesi konuşanlar Baykal bölgesinden (muhtemelen Moğol baskısı yüzünden) ayrılıp Lena Havzasına yerleştiklerinde bu dile girmiştir. 17. yüzyılda, Rus Kozaklar (Cossacks) Yakutların topraklarına ulaştılar, Kozaklar, 1632’de Yakutları zapt etmek için Yakutsk’un Kozak kalesini (Rus. *Ostrog*) inşa etti, 1636-1648’de Indigirka ve Kolima nehirlerindeki Kuzey Yakutlar bağımlı hale getirildiler. Mimak liderliğinde, Yakutsk’a karşı yapılan iki ayaklanma başarısız oldu (1634 ve 1642). 18. yüzyılda, birçok Yakut Ortodoks Hristiyan oldu, ancak şaman uygulamalarını bugüne kadar devam ettirdiler. Birçok Yakut kadın Rus erkeklerle evlenerek, 20. yüzyılın başlarına kadar Rus yerleşimcilerin Yakutlaştırılmasına katkıda bulundular. O zamandan beri birçok Rusça sözcük hem Yakutçaya hem de Dolgancaya girdi. Bunlardan özellikle Dolganca bazı Samoyed dilleriyle ilişkilerin güçlü izlerini taşımaktadır.

Halaççanın “anormalliği” ise dışardan gelen güçlü etkilerle açıklanabilir. Özellikle, erkeklerin diline göre daha özgün olan ve Farsça ile Azericeden daha az etkilenecek görünen (*Kiral* tarafından kaydedilen) kadın dilinin daha detaylı bir incelemesine ihtiyacımız bulunmaktadır.

Standart Türkçenin üyesi olmakla birlikte az çok Standart Olmayan Türkçeye yakın olarak karşımıza Sayan Türkçesi (Tuvaca, Tocaca, Tofaca, Duhaca, Soyotça; Uryanghayca, Karagasça), Sarygh Yughurca (“Sarı Uyгур”) ve Oguzca çıkmaktadır. Arkaik özelliklerin birçoğu ise yalnızca Standart Olmayan Türkçe ve Oğuzcada ortaya çıkmaktadır.

Standart Olmayan Türkçe niteliklerinin oranının yüksek olması, söz konusu dilin (grubunun) Ön-Türkçenin ana gövdesinden çok erken ayrıldığı anlamına gelmemektedir; bu yalnızca söz konusu Standart Olmayan Türkçe biriminin Standart Türkçeye olan göreceli mesafesini ölçmektedir. Yalnızca Bulgar Türkçesinde, ayrılmanın erken bir dönemde, hatta muhtemelen steplerdeki Xiongnuların egemenliğinden önce ya da egemenliği sırasında meydana geldiğinden gerçekten emin olabiliriz. Böylece Çuvaşça bu derece normal olmayan bir duruma gelecek kadar gelişmeye ve bireysel nitelikler toplamaya vakit bulmuştur. Eğer Lena Türkçesinin ataları Üç Qurıqanla ilişkilendirilirse, Erken Antik Türkçe döneminde, belki de Jua-juanlar döneminde, Lena Türkçesi diğer

Bulgar olmayan Türkçeden uzaklaşmış olabilir. Bu dilin daha fazla gelişmesi için Yakutların Baykal bölgesinden göçleri önemliydi, bkz yukarı. Aynı şey, “klasik” Eski Türkçe döneminde (belirsiz olsa da) bağımsız bir rol oynayan Oğuzca konuşanları için de geçerlidir; Oğuzların, Bulgar Türkleriyle zaman geçirmiş olmaları olasıdır. 8. yüzyılda, Oğuzlar, Uygurların Kuzey Çin’in steplerindeki zaferinden sonra Aral gölünün kuzey bölgesine, batıya doğru ilerlemek zorunda kalmışlardır. Oğuzların Lena Türkçesi ve Bulgar Türkçesi gibi diğer Türkçeden oldukça erken bir dönemde ayrılmış olmaları mümkündür, ancak geriye kalan gruptan çok uzağa asla yerleşmemişler ve görünüşe göre onlarla olan temaslarını asla kaybetmemişlerdir.

Halaçça hakkında herhangi bir şey söylemek zordur, bilinen herhangi bir tarihi kaynağın ufkunun dışında kalmıştır, ancak bu grup da Oğuzcanın kaderini bir dereceye kadar paylaşmıştır. *Doerfer*’in Kaşgarlı’nın “Argu dili” ve modern Halaçça arasındaki varsayımı doğruysa, Halaçça en azından 11. yüzyıldan sonra bir şekilde ayrı bir birim olarak var olmuştur. *Doerfer*’in yorumu beni tam olarak ikna etmedi; Halaç dili tarihinin tutarlı bir resminin en azından anahatlarını elde etmek için daha çok araştırma yapılması gerekmektedir.

Standart Türkçenin en büyük alt grubu Merkezi Türkçedir, onu Oğuzca, Kıpçakça, Güneydoğu Türkçesi ve Marjinal Orta Türkçe oluşturur. Standart Türkçenin diğer parçası (Standart) Sınır Türkçesidir. Bu altgrup Modern Yenisey Türkçesi (Mras Sorca, Orta Çulımca, Fu-yü de dâhil olmak üzere Hakas grubu), Sarygh Yughurca ve Sayan Türkçesinden oluşmaktadır. Modern Yenisey Türkçesi (“Sibirya *azaq*-Türkçesi”) Hakas ve altgrupları olan Sagay, Beltir, Kaça, Koybal, Kızıl, ve Shor lehçelerini de kapsamaktadır; Mançuryadaki Fu-yü Türkçesi de bu gruba aittir. Mras- Şorca ve Orta Çulım Türkçesi, Modern Yenisey Türkçesinin başka dallarını oluşturmaktadırlar. Öyle görünmektedir ki, Modern Yenisey Türkçesinin gelişiminde (belki de Marjinal Orta Türkçedeki gibi), bazı ön-Kıpçak elementlerinin bir rol oynamış olması olasıdır. Ancak Güney Altaycadan farklı olarak, Modern Yenisey Türkçesi (Marjinal Merkezi Türkçe gibi) Kıpçakçanın bir alt grubu olarak kabul edilemez. Bu yüzden, dilin özellikleri yalnızca “Kıpçaksı” (Kipchakoid terimini böyle tercüme etmeyi uygun bulduk) olarak adlandırılabilirler. Sayan Türkçesi bu tür Kıpçaksı özellikler sergilemez –tersine, her zaman Kıpçaksı olmayan bir şekilde davranır. Modern Yenisey Türkçesi, Sayan Türkçesi ve Lena Türkçesi grupları arasında bir süre temas var olmuş olmalıdır. Dahası, Modern Yenisey Türkçesi ve Sayan Türkçesi, (belki de) Eski Uygurcaya işaret eden sözel nitelikler, belki de 9. yüzyılda zafer kazanan Eski Kırgızlar tarafından Güney Sibirya’ya gönderilen (tutsak?) Uygur gruplarının varlığının izlerini ortaya koymaktadır, bkz yukarı.

Kırgızlar, Uygurları ortadan kaldırdıktan sonra Güney Sibirya’ya kendi vatanlarına geri döndüler. Eski Kırgız toprakları 13. yüzyılın ikinci yarısında Chinggisidler (Çengiz hanın soyundan gelenler) arasındaki iç savaşlar sırasında oldukça yıkıma uğramıştır. Rus Kazakları 16. yüzyılda Güney Sibirya’ya ulaştıklarında, dört Yenisey Kırgız Beyliği

ile karşılaştılar: Altıy, Isar (Yezer), Altıysar (Altızar) ve Tuba. Kazaklar, yeni kurulmuş olan Tomsk şehrinde Yenisey Kırgızlarını kontrol etmişlerdir. Yenisey Kırgızları *Nomçi* önderliğinde 1608’de başarız bir şekilde ayaklanmışlardır. 1666’da Altızar, *Irenak* önderliğinde bir Cungan hakimiyeti altına girmiş ve 1676’da *Irenak*, Rusları Abakan’dan sürmüştür, ancak *Irenak* 1685’te ölmüş ve Altızar önemini kaybetmiştir. 1703 tarihli bir Rus raporuna göre, Yenisey Kırgız grupları Cungarlar tarafından Yedisu’ya getirilmişlerdir; Cungarlar Rusların Güney Sibirya’daki ilerlemesine engel olmak için nüfussuz bir bölge yaratmak istemişlerdir. Geri kalan Yenisey Kırgız grupları aslen Güney Samoyed ve Yenisey (ve belki Ugor) dilleri konuşan eski uyruklarıyla (“Kıstım”) karışmışlardır. Büyük ihtimalle, bu yeni karışık gruplar, Modern Yenisey Türklerinin etnik ve dilsel temellerini oluşturuordu. Cungarların 18. yüzyılın ortasında Mançular tarafından tamamen yok edilmesinin ardından, Çin ve Rusya Güney Sibirya’da doğrudan rakip olmuşlardır. Çinliler, Fu-yü Türklerinin öncüllerini Güney Sibirya’daki vatanlarından Mançurya’ya sürmüşler ve Dagur Moğollarına yakın bir çevreye yerleştirmişlerdir. Son olarak, Hakaslar ve diğer Güney Sibirya gruplarının toprakları daha sonradan Ruslar tarafından sömürgeleştirilen bir Rus sömürgesi olmuştur. 19. yüzyılın sonunda, Ortodoks misyonu İncil’in çeşitli yöresel dillere çevirilerini yapmaya başlamış ve böylece Güney Sibirya için ilk yazı dillerini yaratmıştır.

Sarygh Yughurca, Sınır Türkçesi grubuna ait kendine has genetik bir daldır ancak Kuzeydoğu Türkçesi etkileşim bölgesinin bir takım özelliklerini de açıkça sergilemektedir, bkz aşağısı. Sarygh Yughurlar, Kan-chou devleti Uygurlarıyla bağlantılıdır, yani steplerin diğer birçok Türkçe konuşan kabilesi, yükselen Kitan (Liao) iktidarının baskısı ve Moğol kabilelerinin hareketleri altında 10. yüzyılda batıya yönelmeye başlarken, Uzak Doğu’da kalan ve Budist kültürünü koruyan diğer Uygur gruplarından beri varlık göstermektedirler. Belki de Sarygh Yughurca ve Sayan Türkçesi arasında bazı paralelliklerin olması onların ortak Eski Uygur mirası ile açıklanabilir.

Uygur Bozkır İmparatorluğunun çöküşünden sonra, Merkezi Türkçe yine de içsel dil temaslarını korumaya devam etmiştir. Merkezi Türkçe konuşan grupların çoğunluğu Acem tipi Müslüman uygarlığı ve İslam etkisi altına girmiştir; yalnızca Uzak Batıda ve Uzak Doğuda bazı gruplar İslamiyetten (çoğunlukla onun Sünni, nadiren Şii biçimlerine) uzak durmuştur. Uzak Batıdaki Gagauzlar, Kuzey Karadeniz bölgesindeki Urumlar ve Türkiye Cumhuriyetinin kurulma dönemi esnasındaki *mübadele* adı verilen “dinsel tekleştirme” çalışmalarına kadar Ortodoks inancına sahip Karamanlılar vb. gruplarla karşılaşırız. Bununla birlikte Haliç, Trakay ve Kırım’ın Musevi inancından olan Karay gruplarıyla ve en azından Haham türü Musevi geçmişe sahip olan Kırımçaklarla karşılaşırız, (bkz aşağısı). Doğuda Kırgız Kıpçakları, Kıpçakların bazı kısımları, Moğolistan ve Ak Ordu’da Güneydoğu Türkçesi konuşan gruplar 15. yüzyıla ve hatta daha sonrasına kadar gayrimüslim kalmışlardır. Acem tipi İslami etki yüzünden, Merkezi Türk dillerinin tamamı (gayrimüslim olanlar bile) az çok geniş bir Farsi dil materyali (çoğunlukla Arapça kökenli olmak üzere) sergilemektedir; bu katman ayrıca Çuvaşça ve Hakasça gibi Merkezi Türkçe Olmayan komşu dillerde de ayırddedilebilmektedir.

Marjinal Merkezi Türkçe, Altay dağlarının yamaçları ve Yenisey nehrinin arasında bulunmaktadır; Kuzey Altay Türkçesi birimlerinden Tuba, Kumandı ve Çalkandı diyalektleri; Kondum Şorcası ve Aşağı Çulım Türkçesinden oluşmaktadır. Marjinal Merkezi Türkçenin öncüsü, Kıpçakça ve Güneydoğu Türkçesine daha yakın duran Eski Merkezi Türkçe gibi gözükmetedir. Modern Yenisey Türkçesi, Sayan Türkçesi ve Güney Altay Türkçesi gibi Marjinal Merkezi Türkçe de aslen Güney Samoyed (Tofa, Tavgy, Mator, Tuba vb.), Yenisey (Ket, Kot, Yugh, Pumpokol, Ara, Asa) ve hatta belki kısmen Ugor dillerinin Türkçeleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır, bu Türkçeleştirme Kırgız Kıpçakları ve Sibiryâ Tatarlarının az çok çevresinde ve güçlü Moğol etkisi altında gerçekleşmiştir. Marjinal Merkezi Türkçe bölgesel etkileşimle Kuzeydoğu Türkçesi ve Güney Sibiryâ özellikleri kazanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren dil değişimleri üzerinde Rus etkisi de önemli bir rol oynamıştır. Kuzey Altay Türkleri, Sovyet döneminden beri, yazı dili olarak Kırgız Kıpçakçasına ait Standart Altay Türkçesini kullanmak zorunda kalmışlardır, bkz aşağısı.

Güneydoğu Türkçesi, güçlü bölgesel etkileşimler tarafından oluşturulduğu için Türk Dilleri arasında özel bir konuma sahiptir. Karlukların dili hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimizden, geleneksel “Karluk dili” yerine Güneydoğu Türkçesi terimini kullanmayı doğru buluyorum. Güneydoğu Türkçesi, Modern Uygurca ve lehçelerinden aynı zamanda “Özbekçe ve lehçeleri” diye adlandırılan dil bileşenlerinden oluşmaktadır. Güneydoğu Türkçesi, yoğun bir biçimde Farsçadan ekilenen Çağataycanın halefidir. Timurlu yönetimin oldukça istikrarsız olduğu 16. yüzyılın başlarında, o dönemde hala Kıpçakça konuşan Özbek gruplar Maverâünnehir’e, Afganistan’a, daha sonra da Doğu Türkistan’a doğru ilerlediler, dolayısıyla Merkezi Kıpçakça, Güneydoğu Türkçesi üzerinde etki kazandı. Bu dönemde Özbek dili, Maverâünnehir’de bir Acem-Tacik kültürü çevresinde gelişti, konuşucuları Çağatayca konuşan gruplarla kaynaşarak Güneydoğuya ilişkin nitelikler edindiler. Kıpçakça konuşan gruplar çoğunlukla kırsal bölgelerde yaşamışlardır; bu grupların bazıları hala Afganistan’da bulunmaktayken, bazıları Tien-shan dağlarına doğru çekilerek Hokand Hanlarının etkisinden kaçmaya çalışmış, böylece Kırgız birliğinin bir üyesi olmuşlardır. Bu grup, büyük ihtimalle, dil bağlantıları yoluyla Kuzey Kırgız niteliklerini benimseyen, sözde Güney Kırgız lehçeleri konuşucularının öncülleridir. Harezmi bölgesinin “Oğuz Özbekleri” yalnızca siyasi açıdan “Özbek” olup dilbilimsel olarak Oğuz koluna aittirler. Güneydoğu Türkçesi ve komşuları olan Kazakça, Karakalpakça ve Kırgızca konuşan gruplar, güçlü Acem etkisi altında kalan Orta Asya Türkçe bölgesinin birer üyesidir ancak bunların içinde en az Acem etkisi altında kalan dil Kırgızcadır, bkz aşağısı. 18. yüzyılın ortalarından sonra, Doğu Türkistan’da doğrudan Çince etkisi de hissedilirken aynı dönemde Osmanlı etkisi de görmek mümkündür. 19 yüzyılda ise Rusçanın etkisi belirginleşir. Var olan Oyrat etkisi için bkz yukarısı.

Kıpçakça çok sayıda modern yazı dilini kapsamaktadır. Güneydoğu Türkçesi, Ulus Çağatayca çerçevesinde geliştikçe, modern Kıpçakça, Altın Ordu’nun yükselip çöküşü esnasında modern biçimini kazanmıştır. İlk aşamada, Kıpçakça; Batı-Merkezi Kıpçakça ve Kırgız Kıpçakçası olarak ayrılabilir.

Kırgız Kıpçakçasının, çoğunlukla Güney Samoyed ve Yenisey dillerinin, Ön-Kıpçakça konuşan gruplar tarafından Türkçeleştirildiği dönemde oluştuğunu söylemeliyiz. Çin kaynaklarından, antropolojik olarak farklı atadan gelen Ön-Kırgızların Tang döneminden önce, yani 7. yüzyılda Türkleştirilmiş olduğunu öğrenmekteyiz. Uygurlara karşı olan başarılarına rağmen Ön-Kırgızlar her zaman bir anlamda “perdenin arkasında” kalmışlardır. Çengiz dönemi ve Oyratların yükselişi sırasındaki muhalif tavırlarından sonra en azından “Kırgız” ismi bir saygınlık kazanmıştır. Dil bilimsel ve tarihsel uygunluğu şüpheli olsa da Tien-shan Kırgızları belki de bu saygınlığa istinaden kendilerini Ön-Kırgızların torunu saymaktadır. Eski kaynaklarda Tien-shan Kırgızları, Kara Kırgızlar olarak nitelendirilirken, Kırgız ismi, Kazaklar için kullanılmıştır.

Modern Kırgız Kıpçakçası, Kırgızca (Kuzey ve Güney diyl.) ve Güney Altay Türkçesi (Altay Kiji, Telengit ve Teleüt diyl.)’nden oluşur. Tıpkı Kuzey Kırgızcanın, Kırgız yazı dilinin temeli olması gibi, Güney Altay Türkçesi de Altay Türkçesi yazı diline dayanır. Güney Kırgızcanın geçmişi, 19. yüzyıl başlarının Tien-shan’daki (Tanrı Dağları) Kıpçak Özbek göçmenlerine kadar uzanmaktadır. Kırgız Kıpçak dili, 15. yüzyılda güçlü bir Kırgız ve Güney Altay Türkçe kolunun içinde erimiş olabilir. Kuzey Kırgızca konuşanların ataları, Ak Ordu devletinin dağılmasından sonra bile dilsel ilişki açısından Ak Ordu bölgesiyle etkileşim içindeyken, göç hareketleri Altay bölgesinden Tien-shan’a ilerlemeye başlamıştır. Böylece Kırgız dili, Kazakça, hala bir Kıpçak dili olduğu dönemlerdeki Özbekçe ve diğer Güneydoğu Türk dil ve lehçelerinin öncülleriyle temasa girmiştir. Güney Altay Türkçesi, Marjinal Merkezi Türkçe, Modern Yenisey Türkçesi ve Sayan Türkçesi ile beraber Güney Sibiryta etkileşim alanını oluşturmuştur.

Kırgız Kıpçakçasının her iki kolu da bir Orta Moğolca etkisinin yanı sıra güçlü Oyrat Moğolcası etkisi taşımaktadır; Halha Moğolcası izleri ise yalnızca Güney Altay Türkçesinde görülmektedir.

Batı- Merkezi Kıpçak dili, Batı Kıpçakçası ve Merkezi-Kıpçakça olarak ayrılabilir; Nogayca ve Sibiryta Tatarcası bir anlamda özel konumdadırlar. Nogayca, Ak Ordu dönemi esnasında Orta Kıpçakçadan gelişmiştir. Ak Ordu 15. yüzyılın sonunda dağıldığında, Nogay grupları Aşağı Ural bölgesinden Batıya, Kafkasya’nın kuzeyine ve Karadeniz’e ilerlemişlerdir. 16. yüzyılda Nogay grupları önemli bir askeri unsuru teşkil etmişlerdir, ancak çok sayıdaki iç çatışmalar yüzünden Ruslar ve Kırım Hanları sayıca oldukça azalmış olan Nogay kabilelerini bastırmışlardır. Bugün yalnızca Kafkasya’nın kuzeyi, Kırım’ın kuzeyi ve mesela Romanya’da Dobruca Tatarları kaldılar. Nogay’ın yeni sakinleri Batı Kıpçakçayla temasa girmişler ve Kazakça, Karakalpakça ve (Kıpçak-) Özbekçesine evrilen Merkezi Kıpçakçanın gelişiminde daha fazla rol oynamamışlardır. Özbekler 15. yüzyılda siyasi olarak Özbek ve Kazak-Özbek olarak ayrılmışlardır. Ak Ordu’nın çöküşünden sonra Nogayca ve Özbekçe konuşan gruplar farklı yönlere çekilmişler ve geriye yalnızca, zaman içinde Modern Kazaklar olan Kazak-Özbekler kalmıştır. Bugün Kazak bölgesi, batıda Aşağı Ural bölgesinden, doğuda Altay Dağları ve Moğolistan’a kadar uzanmaktadır. Harezm’de, Kazakçanın bir varyantı olarak, yerleşik

olan Karakapakların diliyle karşılaşırız. Nogayca ve Sibirya Tatarcasında olduğu gibi Merkezi Kıpçak dilinde de güçlü Oyrat etkisi bulunmaktadır.

Sibirya Tatarcası, Altın Ordu'nun alt gruplarından birinden gelişen Sibir Hanlığının sözel mirasını içermektedir. Orada, Kıpçak ve Ob-Ugor grupları Moğol etkisi altında yakın temas halinde yaşamışlardır. 14. yüzyılın ortasındaki Altın Ordu'nun kuruluşu krizinden sonra Batı ve Merkezi Kıpçak grupları Sibirya'ya göç etmişlerdir. Oyrat etkisi de mevcuttur. 16. yüzyılın sonunda, Yermak ve onun Kozakları Batı Sibirya'daki (Tobolsk yakınlarında) Sibir şehrini fethetmişlerdir. Sibirya Tatar bölgesinin orta kısmındaki Baraba Tatarları Cungarlar tarafından 1620 yılı civarında bir süreliğine boyunduruk altına alınmıştır, sonra da Rusların. Sibirya Tatarlarının Doğu bileşenleri, oldukça uzunca bir süre, Altın Ordu'nun dağılmakta olan ardıl devletlerinden, yani Ak Ordu'dan olduğu gibi Volga bölgesinden de (16. yüzyıldan sonra, bkz aşağısı) gelen göçmenleri kendisine katmıştır. Yalnızca Baraba ve Doğu grupları, Güney Sibirya etkileşim bölgesiyle temasta bulunmuştur. Diğer dilbilimsel etki grupları: çoğunlukla Altay Dağlarında mevcut olan Modern Uygurca konuşanlarının tüccar kolonileri, Buharalılar (muhtemelen Buhara Emirliğinden Özbekler ve Tacikler), Kozaklar ve Rus kolonileridir. 20. yüzyılda, Sibirya Tatarları Sovyet kültürel politikası tarafından (Volga) Tatarcasının etkisi altına girmiştir.

Batı Kıpçakça, Volga-Ural-Kafkas Kıpçakçası ve Uzak Batı Kıpçakçasından oluşur; iki alt grup da, aslında Altın Ordu'nun üç alt-topluluğunun önde geleni olan Kök Ordu, Batu Han'ın Ordu bölgesinde ortaya çıkmıştır. Uzak Batı Kıpçakçası, Karaimce (Haliç, Trakay ve Kırım Karaim), Kırım Tatarcası, Kırımçakça ve Urumcayı vb. kapsamaktadır; Volga-Ural-Kafkas Kıpçakçası, Volga-Ural Kıpçakçası (Tatarca ve onun Doğu lehçeleri; Başkurtça) ve Kafkas Kıpçakçasından (Karaçay-Balkar ve Kumuk) meydana gelir. Uzak Batı Kıpçakçası ve Volga-Ural Kıpçakçası arasında keskin bir sınır bulunmamaktadır (bkz. Mesela, Mişer gibi Tatar “lehçeleri”).

Kırım Tatarcası, (15. yüzyıldan 18. Yüzyıla kadar bir Osmanlı sömürge devleti olan) Kırım Hanlığının çerçevesinde, Kök Ordu'nun dağılmasından sonra ortaya çıkmıştır. Birçok Kırım Tatarı, Kırım Hanlığı 17. Yüzyılda II. Büyük Katherina yönetimindeki Rus imparatorluğunun bir parçası olduktan sonra, Osmanlı İmparatorluğuna göç etmiştir. Kırımçakça, Kırım yarımadasındaki Musevi bir grubun dilidir. Karaim dilinin konuşanları, “Karait” Musevi olduğundan özel bir kültürel konum kazanır; bu dilde İbraniceden aktarım sözcüklerin yanı sıra, güçlü Slav etkisiyle karşılaşırız, onların Hazarlarla bir bağlantılarının olup olmadığı sorusu tamamen açık kalır. Karaimcenin Haliç ve Trakay lehçeleri, Kıpçakça bazı arkaizimleri korumuştur. Kırım Karaimcesi, Kırım Tatarcası, Kırımçakça, Urumca ve Kırım Osmanlıcası, Osmanlı-Türkçesi tarafından yönetilen Kırım etkileşim alanını oluşturur. Almanların 1941'de Sovyetler Birliğine saldırısı, SS “hareket birlikleri”ni Doğu Avrupa'ya getirmişti. Kırımçakların büyük bir bölümü, “ırk olarak Yahudi” kabul edildikleri için öldürüldü; Karaimler “yalnızca din olarak Yahudi” olarak sınıflandırıldığından hayatta kaldılar. Kırım Tatarları, (resmi olarak) Alman Wehrmacht ile (Savunma Güçleriyle) işbirlikleri yüzünden, 1944'te Stalin ve hükümeti

tarafından (tıpkı Kalmıklar, Balkarlar, Çeçenler vb örneğin Altay bölgesine gönderilmesi gibi) Özbekistan'a sürgün edildi. 1950'lerde diğer halkların geri dönmelerine izin verilirken, Kırım Tatarları vatanlarına ancak Sovyetler Birliğinin çöküşünden sonra dönebilmişlerdir.

Volga-Ural Kıpçak birimleri, 14. yüzyıldan sonra Kazan, Astrakan ve Kasimov Hanlıkları içinde Kök Ordu'nun dağılması sürecinde ortaya çıkmıştır. IV. İvan yönetimindeki dönemde Rus etkisi hızla artmıştır. Tatarcada, Volga-Kama bölgesi içinde (Çuvaşçada olduğu gibi), bölgesel Fin etkileri biraz rol oynamıştır. Başkurtçanın, Ural Altay (Ugor) gruplarıyla temasları olmuştur; Başkurtça için ayrıca bkz yukarıda *Bajigid* sorunu. Muhtemelen 15. yüzyıldan sonra Osmanlı etkileri Volga bölgesine ulaşmıştır.

Kafkas Kıpçakçası muhtemelen 16 ve 17. yüzyıldan sonra, Volga Hanlığı ve Ak Ordu'nun çöküşüyle, Nogayların Batıya (bkz yukarısı) hareketi ve Kalmık göçüyle bağlantılı olarak, Kuzey Kafkasya bölgesinde birçok kargaşa ortaya çıktığında, gelişmiştir. Karaçay-Balkar grupları, Kafkas dilleriyle dilbilimsel temasların izlerini ortaya koymaktadırlar; Kumuk dili (Buydak lehçesi de dâhil) muhtemelen Azericeden, Batı Oğuz etkisinin izleri sergilemektedir.

Oğuzca, aksi halde yalnızca Standart Olmayan (Sınır) Türkçe'de, (yani Standart Sınır Türkçesinde bile değil), bulunabilecek eskicil nitelikleri korumuştur; bu yüzden ona Eskicil Merkezi Türkçe adını veriyorum. Uygurlar 8. yüzyılda Çin'in kuzey steplerinde egemen olduğunda (bkz yukarısı), Oğuzlar çoktan Moğolistan'dan Aral Gölünün Kuzeyi ve Sirderya Nehri bölgesine geçmişlerdi. Orada, bir Yabgu yönetiminde yaşadılar; büyük ihtimalle Türkçe konuşan diğer gruplarla temaslar kurdular, ancak aynı zamanda güçlü Fars etkisi altında kaldılar (11. yüzyılda Kaşgarlı tarafından kanıtlandığı gibi). Farsça, yönetim, ticaret, edebiyat, bilim vb diliydi. 10. yüzyılın başlarında, Kitañlar (Liao) Kuzey Çin'de yönetime geçtiler, Türkçe konuşan kabileler (mesela Kıpçaklar) Batıya itildiler ve Oğuzlar içinde iç çekişmeye neden oldular. O zamana kadar, birçok Oğuz, Hazar ordusunda asker olarak hizmet vermişti ve bir takım Hazar kültürü etkisi altındaydı (bkz, örn. Musevi olduğu kadar Müslüman bir çevrenin de göstergesi olarak, Selçuklu'nun oğullarının isimleri). Hazar devleti Kiev Rusları tarafından yıkıldığında, Oğuz grupları için Volga'yı geçip, Doğu Avrupa'ya yerleşme yolu açıldı. Orada, onlara *Tortsi* ya da *Uz* (Volga Bulgarları ve Kiev Ruslarıyla sürekli rekabet içinde olan) adı veriliyordu, (bkz yukarısı). Belki de Çuvaş-(Batı) Oğuzlarının ortak niteliklerinden bazıları bu döneme kadar uzanmaktadır, ayrıca bkz yukarısı.

10. yüzyılın ikinci yarısında, Selçuklar ve bazı Oğuz kabileleri Yagbulardan ayrıldılar, uzaklaştılar ve modern Batı Oğuzlarının öncülleri oldular. Büyük Selçuklu diye adlandırılan devlet 11. yüzyılın ortasında kuruldu ve az çok tüm Yakın Doğu Arabistanı, Acem Ülkesi, Batı Türkistan ve Afganistanı içine aldı. Küçük Asya'da, Büyük Selçuklu yönetim alanının dışında, Selçuklu grupları 11. yüzyılın sonunda Konya Sultanlığını kurmuşlardır. Bu bölge eski Bizans *Anatolikon* isimli bir bölgeyle bağlantılıdır. Bugün *Anatolikon* > (Türkçe) *Anadolu* adı neredeyse tüm Küçük Asya'nın adı haline

gelmiştir. *Anadolu* teriminin bu kullanımı, Fırat nehrinin Doğusundaki bölgeler için kullanılan geleneksel *Ermenistan* ve *Kürdistan* isimlerinin ortadan kaldırılması ihtiyacı duyulduğunda, 19. yüzyılın sonunda, artan Türk (ve diğer) milliyetçi fikirlerin verdiği esinle oluşmuştur.

Selçuklu padişahları ve Büyük Selçuklu devletinin soyluları Türkçe literatürle değil, Farsî edebiyatla ilgiliydiler. Özellikle Azerbeycan'daki ve Acem Ülkesi'nin bazı bölgelerindeki *atabeglik*lerde (zayıflayan bir merkezden gittikçe daha çok güç alan prenslikler), Batı Oğuzca yaşayan bir dil olarak kaldı, ancak bir yazı dili olarak kullanılmadı. Küçük Asya Selçukluları da Farsça'yı tercih ediyorlardı. Büyük Selçuklu devleti 12. yüzyılda dağıldı; Konya Selçukluları 13. yüzyılda Çengiz Moğolları tarafından yenilgiye uğratıldılar. Merkezi gücün çöküşü yerel yöneticileri ve onların, aralarından bazılarının yüzyıl sonra Batı Oğzucayı yazı dili olarak kullanmanın ilk girişimleri olan *beyliklerini* ("prenslikler") güçlendirdi (ayrıca bkz yukarı). Batı Oğuzca yazmanın ilk çabaları 13. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanır; bu girişimler muhtemelen Doğudan (gerçek ya da efsanevi "Horasan"dan) gelen Moğol göçmenlerle ilgilidirler. Ancak az olan toplumsal saygınlığına rağmen ve İslam, Alevilik vb.nin yayılmasıyla ilişkili olarak, Batı Oğuzca birçok yerel dili (Yunanca, Lazca, Ermenice, Kürtçe, Arapça gibi) bünyesinde toplayabilmiştir ve bu, Küçük Asya'nın büyük kısımlarının Türkleştirilmesine yol açmıştır. Bu süreç, tüm Osmanlı dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti boyunca (bazen güçlü, hatta sert idari baskı altında) devam etmiştir.

13. yüzyılın sonu ve 15. yüzyılın başındaki Moğol egemenliği süresince, Batı Oğuzca, diğer Türkçe konuşan bölgelerden göreceli bir ayrılma dönemi yaşamıştır. Bir yanda İran'ın İlhanlıları ve Çin'in Yuanları arasında yaşanan, diğer yanda Altın Ordular ve Ulus Çağatayları arasında yaşanan çatışmalar Batı Oğuzca'da ayrı bir dizi Orta Moğolca aktarım sözcüğün ortaya çıkmasına neden olmuştur, bkz yukarı. Dahası, Batı Oğuzca uzunca bir süre -*Gan*-Türkçe(sî)nin gelişimden uzak kalmıştır, bkz aşağısı. Bu görelî soyutlanma, Timur döneminde (15. yüzyılda), Batı Oğuzların Doğu kanadı Timur egemenliğine girdiğinde sona ermiştir; bu dönemde, Çağatayca etkileri Azericeye (ve hatta Osmanlıcaya bile) ulaşmıştır. Bu yüzden, Batı Oğuzcanın doğu kısımlarında konuşulan birçok lehçe ve yerel dil, -*Gan*-Türkçesi dilleriyle ortak nitelikler kazanmıştır (bkz aşağısı). Böylece, Batı Oğuz dili, Doğu ve Batı olmak üzere iki kanada ayrılmıştır, ayrıca bkz aşağısı.

Osmanlı yönetimi altında, Batı Oğuzcanın Batı kanadı, Güneydoğu Avrupa ve Karadeniz bölgesine yayılmıştır. Batı kanadı, "Rumeli"de (Osmanlı İmparatorluğunun Balkan vilayetleri) ve (bugün resmi olarak "Orta Anadolu" olan) Anadolu'nun sınırlarına kadar Batı Küçük Asya'da gelişmiştir; dilin bu kanadı, Osmanlıca/Türkçe ve Gagavuz yazı dilleriyle temsil edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğunun siyasi rolü nedeniyle, Osmanlı Türkçesi (daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin rolü sebebiyle Türkçe) diğer Türki diller üzerinde etki kazanmıştır. "Emperyal bir dil" olarak Osmanlıca, yalnızca "Müslüman" terminolojiden değil, ayrıca örneğin "Levanten" ve "Balkan" türü

terminolojiden birçok “enternasyonalizmi” özümsemiştir. Bu yüzden, 19. yüzyılın başında, Osmanlıca, Farsça, Yunanca, Ermenice, Slavca, “Levanten” gibi farklı dillerden birçok materyal içermektedir. Modern Türkçe, 19. yüzyılda Fransızca etkisi ve daha sonra Almanca ve İngilizce (Amerikan) etkileri altında kalmış olan İstanbul’daki entelektüellerin sosyolektinden gelişmiştir. Türkçe ayrıca 20 yüzyılın dilde sadelik yanlısı bir reformun azizliğine uğramıştır; ancak yabancı unsurların dilin içine girişi, söz konusu sadelik yanlısı dil politikalarına rağmen devam etmektedir.

Batı Oğuzcanın Doğu kanadı Azericenin yazı diliyle temsil edilmektedir. Azerice, 1828’de (Türkmençay Antlaşmasıyla) Rus yönetimine giren Kuzey Azerbeycan’ın yazı dilidir. Yazı dili güçlü Osmanlı etkisi altındadır; lehçeler, standart dilden (ve Osmanlı Türkçesinden) oldukça farklı olabilir. Bugün İran İslam Cumhuriyeti’nin bir parçası olan Güney Azerbeycan’ın dili ise hala resmi bir statüye sahip değildir. Ayrıca Azericeye ait, Avşarlar, Kaşkaylar, Aynallular, Sahsevenler, Bocnurdiler, Sonkoriler gibi birçok lehçe ve lehçe grupları da bulunmaktadır; Tüm bu lehçeler ve yerel diller, Doğu Oğuzcanın Doğu kanadının İran kısmı olarak adlandırılabilir. Yazılı olmayan bu birimler, Farsçayla sürekli temas halindedirler; tüm sözel aşamalarda güçlü Farsça etkisinin izlerini taşımaktadırlar. Dahası, Doğu Oğuzcanın Doğu kanadı, Orta Küçük Asya’dan Doğu Küçük Asya ve Irak’a kadar (Suriye ve Lübnan’da dağınık küçük gruplarla birlikte) yerel dilleri içinde barındırmaktadır.

Ayrıca, dil bilimsel olarak Batı ve Oğuz Türkçesi arasında bulunan Horasan Türkçesi vardır; bu dil, Batı Oğuzcanın Doğu kanadının İran kısmıyla karşılaştırıldığında oldukça Farsileşmiştir. Horasan Türkçesi belki de, 12. yüzyılın ilk yarısında Horasanı işgal eden ve Sultan Sencer’in (Türkçe Sancar) ve Büyük Selçuklu devletinin kalanının çöküşüne neden olan Oğuz gruplarıyla bağlantılıdır; ancak bu, kesin olmaktan uzaktır. Bu grubun dilleri hala araştırma gerektirmektedir. Aynı şey, Hive bölgesinin “Oğuz Özbekçesi” için de geçerlidir, bkz yukarı.

Doğu Oğuzca, Türkmen yazı diliyle temsil edilir. Muhtemelen, Selçuklular 10. yüzyılda geri çekildiklerinde Aral Gölünün kuzeyinde kalan Oğuzlara kadar uzanmaktadır. Bu Oğuzlar, bazı dizgesel nitelikler aldıkları Kıpçaklara yakın bir çevrede kalmışlardır. 16. yüzyılda, Türkmenler, muhtemelen Ak Ordu devletinin çöküşü ve daha sonra da Kalmıkların Aşağı Volga bölgesine göç etmeleri yüzünden ortaya çıkan karışıklıkların sonucu olarak, şimdiki anavatanları olan güneye ilerlemişlerdir; Türkmen bir grup olan Truhmenler, Kuzey Kafkasya bölgesine ilerlemişlerdir. Türkmenler, Türkmenistan’daki modern yerleşim yerlerini ele geçirdikten sonra Özbekçe ve Batı Türkistan’daki Güneydoğu Türkçesinin kalanlarıyla etkileşime girmişlerdir. Kıpçakça ve Güneydoğu Türkçesinden etkilenen Türkmençe ayrıca -*GAn*- Türkçe bölgesinin bazı temel özelliklerini de kazanmıştır; bu yüzden, Oğuzca materyalin Kıpçakça (-*GAn*-Türkçe) kalıbına göre düzenlendiğini görmekteyiz. Batı Oğuzcadan farklı olarak, Türkmençe, Batı Oğuzcayla değil de, geri kalan -*GAn*-Türkçesine benzeyen bir dizi Orta Moğolca aktarım sözcüğü sergilemektedir. Ancak Türkmençe (Batı Oğuzca gibi) aynı

zamanda bazı eskicil nitelikleri de korumuştur.

Salarlar, Xinjiang ve Qinghai’de dağınık şekilde yaşayan ve bu bölgede dilsel açıdan izole olmuş bir Oğuz grubudur. Salarlar belki de modern yerleşim yerlerine Moğol İmparatorluğu* döneminde, askeri garnizon olarak gelmişlerdir, *Salır* adını taşıyan bir Türkmen kabilesi daha bulunmaktadır; bu ad ayrıca Kaşgarinin eserinde Oğuzların bir aşireti olarak geçen *Salgur* adıyla ilişkilendirilmiştir.

Salar grupları, Modern Uygurca, Çince ve Tibetçe gibi dillerden çeşitli etkiler sergilemektedirler.

Şimdi de, Yeni Türkçe dönemi dilleri resmine katkıda bulunan, etkileşimli bölgelere bir göz atalım. Çalışmada *GAn*-Türkçesi adını alan bölgenin temelini Kıpçakça, Güneydoğu Türkçesi ve Güney Sibiry Türkçesi oluştururken, bazen Tatarca vasıtasıyla Çuvaşça; Kıpçakça ve Özbekçe vasıtasıyla Türkmençe; Modern Uygurca vasıtasıyla Salarca ve Timur döneminde, Çağataycayla olan temasları vasıtasıyla Azerice bu grup içinde yer alabilir.

-*GAn*-Türkçesi, 13. yüzyılın ikinci yarısından 14. yüzyılın ilk yarısında Altın Ordu ve Ulus Çağatay devletlerinde aktif hale gelmiştir. Güney Sibiry, Moğol İmparatorluğu süresince, zaten Altın Ordu ve Ulus Çağatay’ın bir parçasıydı. İlhanlıların, Altın Ordu ve Ulus Çağatay devletleriyle savaş halinde olması hakimiyeti altındaki Batı Oğuzca, Horasan Türkçesi (Oğuz) ve Halaççayı da içinde barındıran bölgenin Türklerin yaşadığı diğer yerlerden izole olmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde dilbilimsel pek çok özelliğin yanında Batı Oğuzca ve - *GAn*- Türkçesi Orta Moğolca alıntı sözcükler bakımından da ayrılmıştır.

14. yüzyılın ikinci yarısı, Altın Ordu’nın yavaş ancak istikrarlı bir şekilde dağılmasına ve Ulus Çağataydaki merkezi gücün çöküşüne tanıklık etmiştir. Bu nedenle, Altın Ordu’nın Avrupa kısmında (Kök Ordu) konuşulan Kıpçakça, Doğu Avrupa dilleri, özellikle Fin-Ugor dilleri, Rusça ve hatta Osmanlıcayla yakın ilişkiye girmiştir. Bu temaslar, (diğer etkenlerle birlikte) Batı ve Merkez olmak üzere Kıpçakçanın iki kola ayrılmasına sebep olmuştur. Batı kolu daha sonra Uzak Batı ve Volga-Ural-Kafkas-Kıpçakçasına bölünmüştür. Volga-Ural-Kafkas-Kıpçakçası, Volga-Ural ve Kafkas Kıpçakçasından ibarettir.

Batı Kıpçakçasının altgruplarından Volga Tatarcasını, Kazan Hanlığıyla; Hristiyan Tatar lehçelerini Kazimov Hanlığı ve Moskova Büyük Beyliğiyle ve Kırım Tatarcasını Kırım Hanlığıyla ilişkilendirebiliyoruz. Astrakan bölgesindeki sözde Yurt Tatarları, doğrudan Astragan Hanlığının eski Tatar nüfusuna değil de, daha sonraki Nogay göçmenlerine kadar uzanıyor gibi görünmektedir; bu özgün nüfus Kalmıkların sürekli saldırıları karşısında önemli kayıplar yaşamışlardır. 16. yüzyıldan sonra, Kazan Tatarları Başkir bölgesine göç etmiş ve sözde Tepter (= defter) Tatarları olmuşlardır; diğerleriyle Sibiry’ya gitmiştir, bkz yukarı. Uzak Batı Kıpçakçası, mesela Kırım Tatarcası, Kırım

* Biz burada Moğol İmparatorluğu terimini, Batı literatüründe Çengiz Han döneminden 15. yüzyıla kadarki süreci ifade eden *Chinggisid* terimini ifade etmek için kullandık.

Karaimcesi, Kırımçakça, Urumca vb Kırım etkileşim bölgesinin üyeleri olmuşlardır; bu bölgedeki hakim ortakları Osmanlıcaydı, bkz yukarı. Tüm bu dillerin, lehçelerin ve yerel dillerin konuşanlarının tamamı çok geçmeden Rus hâkimiyeti altına girdi ve bugüne kadar da güçlü Rus etkisi altında kaldı.

14. yüzyılın ikinci yarısında, Ulus Çağatayları Maverâünnehir ve Moğolistan'a doğru ayrıldı. Maverâünnehir, Altın Ordu'nın çöküşünü hızlandıran ve Ak Ordu'ya birçok sorun çıkaran Timur iktidarının merkezi oldu. Timur iktidarı, Orta Asya etkileşim bölgesinin gelişimi için ideal dilsel ve kültürel çerçeveyi oluşturdu; bu çerçevenin en güçlü bileşenlerinden biri Farsça olmuştur. Bu Orta Asya etkileşim bölgesinde gelişen ve uluslararası üne sahip bir yazı dili haline gelen Çağatayca; Orta Türkçe döneminin dil bilimsel kozmopolitizminde, oldukça etkili olmuştur. Batı Oğuzcanın Doğu kanadının büyük kısmı bir süreliğine bu bölgeye bağlıydı. Timur iktidarının Horasan ve Maverâünnehir'e kadar geri çekilmesinden sonra, Kara Koyunlu ve Ak Koyunlu devletleri bu bağın korunmasına yardımcı oldular. Bu dönem boyunca, Batı Oğuzcanın Doğu kanadı, *-GAn-*Türkçesine benzeyen özellikleri koruyup geliştirdi; bu yüzden, eğer Osmanlıca (Batı Oğuzcasının Batı Kanadı) *-GAn-*Türkçesinden saparsa, Doğu kanadı da gelenlikle *-GAn-*Türkçesini izler ya da geçici biçimler edinir.

16. yüzyılda, Safevilerin yükselişi ve Osmanlı devletinin genişlemesi bu siyasi biçimlenime bir son verdi. O andan itibaren, İran'da ortaya çıkan hanedanlıklar, Batıda Osmanlıyla kötü ya da en azından ihtiyatlı ilişkiler sürdürdüler. Aynı dönemde Özbekler Maverâünnehir'e göç etti, Timurları sürdürdü ya da öldürdü ve bir açıdan Timurların dilsel mirasçıları oldular. 16 yüzyıldan sonra, Orta Asya Türkçesi bölgesi, siyasi olarak, daha sonraki İran devletlerinden az çok uzak kaldı, ancak Osmanlı İmparatorluğuyla iyi ilişkiler kurdu; böylece Osmanlıca dil materyalleri Orta Asya Türkçesi bölgesine girebildi. İletişim hatları (Kuzey) Kafkasya bölgesinin içinden geçtiği için, Osmanlıca sözel varlığının bazı izleri burada da bulunabilmektedir.

Orta Asya Türkçesi bölgesi, Türkçe Olmayan Farsça ve Tacikçe'nin yanı sıra, az çok Farsçalaşmış Özbekçe, Çağataylaştırılmış Özbekçe, Kıpçak Özbekçesi ile birlikte), Kazakça, Karakalpakça, Kırgız ve geri kalan Güneydoğu Türkçesini (Modern Uygur grubu) kapsamaktadır. Bu bölge yeni gelişen terimler açısından biraz Tatarca etkisinde kalmıştır. II. Katherina'nın Tatarlara Orta Asya ticaret yapma ayrıcalığını vermiş olması, Tatarca pek çok terimin bu bölgede yaygın olmasına önemli bir sebeptir. Tatarlar, kültürel, dini ve siyasi pek çok alanda aktif hale gelmişlerdir; kültürel bir misyonları olduğuna inanan Tatarlar düşünce ve inançlarını Orta Asya bölgesinin Türkçe konuşan nüfusuna empoze etmeye çalışmışlardır. 18. yüzyıldan sonra Kazakça üzerinde büyük bir Rusça etkisi olmuş, 19. yüzyıldan sonra askeri, siyasi, kültürel ve sözel alanlardaki Rus etkisi Orta Asya bölgesinde (Modern Uygurcaya bile ulaşarak) artmıştır. Bu etki 20. yüzyılın sonundaki Sovyetler Birliğinin dağılmasından sonra bile etkisini göstermiştir; Şinciang'da ise 18. yüzyıldan beri orada yaşayan bütün dil gruplarında, artan Çince etkisini görmekteyiz..

Moğolistan'ın (Ulus Çağatay'ın diğer parçasının) (dilbilimsel) tarihi aşağı yukarı

karanlıkta kalır. Sadece Kaşgarda, İli bölgesinde ve kent merkezlerinde (aşağı yukarı vahalarda) bazı veriler buluruz. Mançu (Çin) egemenliği altında Çince, Tibetçe, Mançuca, Moğolca ve Doğu Türkçesini içeren bir pentaglot (beş dilli sözlük) derlenmiştir.

15. yüzyılda Özbeklerin ilk hanlığı olan Ak Ordu, Doğu Avrupa, Maveraiünnehir ve Moğolistan'ın arasında gelişti. Burada, Merkezi Kıpçakların (aynı zamanda Özbekleri içeren) öncülleri Nogayların öncülleri, Kuzey Kırgızların ve muhtemelen Kafkas Kıpçaklarının bölümlerinin ve Başkırların meydana gelmesinde bir rol oynayan unsurlarla yan yana yaşarlar. Bu etkileşimli bölge, 17. yüzyılın sonunda çözülmüştür.

Modern Türk dillerinin bazı özelliklerinin dağılımları kuzey-güney ayrımını sergilemektedir. Güney Türkçesi, Osmanlı ve Çağatay Türkçesi etkilerinin izlerini gösterir. Birçok durumda Kuzey-Güney sınırı Modern Uygur grubu aracılığıyla ayrım gösterir. Bu Modern Uygurca'nın yalnızca Güneydoğu Türkçesi bileşenlerinden oluşmasından değil aynı zamanda Kıpçakça unsurlar barındırmasından da kaynaklanmaktadır. Bazı durumlarda, yalnızca Kuzey Türkçesinin en kuzeydeki Türk dilleri ortak özellikler bakımından birbirleriyle (ve bazen Modern Uygurcayla) ilişkilidir.

Kuzey Türkçesinin bazı alt bölgeleri Altay-Sayan bölgesi etrafında toplanır, örneğin bir bölge sözcük sonundaki sesler ve ek sonu ünsüzlerin etkileşimiyle ortaya çıkan şekillerine dayanan bir takım fonetik kurallarla karakterize edilir. Kuzey Türkçesi Başkı, Nogay, Karakalpak, Kazak, Kırgız Kıpçak ve Sibirya Kuzeydoğu Türkçesini içerir.

Diğer bir bölge, Kuzeydoğu Türkçesi, Kırgızca, Sibirya Tatarcasının parçalarını içine alır ve Sari Uygurca ile olan ilişkisini dahi gösterir. Kuzey Kırgızların öncülleri bu bölgeyi 15. yüzyılın sonunda, Lena Türkçesinin öncüllerinden bile önce terk etmiş olabilirler.

Bu bölgenin geriye kalan Türk dilleri, Güney Altay Türkçesi, Marjinal Merkezi Türkçe, Modern Yenisey Türkçesi, Sayan Türkçesi ve Sibirya Tatarcasını içine alan Güney Sibirya etkileşimli bölgesinde şekillenmiştir.

Güney Sibirya Türkçesinin karakteristik özellikleri güçlü bir Moğol etkisi altında gelişmiştir. Ayrıca, Güney Samoyed ve Yenisey dilleri konuşan gruplar, (örneğin, bkz. Tofa ve Kamas'ın durumları) son iki yüzyıl boyunca Türkçeleşmiştir.

Sayan Türkçesi, Lena Türkçesi ile bazı ortak özelliklere sahiptir. Ama daha önce sözü edilen etkileşimli alandan farklı olarak Lena-Sayan bölgesi, yaygın Türkçe özelliklerin varlığı ve pek çok arkaik özelliğin korunmuş olmasıyla birbirlerine bağlıdır. Aynı zamanda, Lena-Sayan bölgesinin üyeleri birbirleriyle çok fazla etkileşim içinde değildir, görünüme göre bu alan yeni bir karakteristik özellikten gelişmemiştir. En azından Lena Türkçesi, aynı zamanda Buryat Mogolları ve Kuzey Tunguzun kuzey parçalarını da içeren Baykal bölgesiyle iletişim içindeydi.

Modern Türkçenin bazı özellikleri doğu ve batı şekilleri sergiler. Ama Kuzey-Güney parçasından farklı olarak Doğu ve Batı arasındaki sınır çizgisi çok fazla salınım göstermektedir: bazen Doğu özellikleri uzak batıda (örn. Azerice); bazen de batının

özellikleri Güney Sibiryada görülür. Bazı durumlarda ise Batı Sınır Türkçesi Doğu özellikleri ve tam tersini sergiler.

Türki dilleriyle ilgili yüzeysel, sık izlenimlerimiz bir şekilde yıldızlar ve galaksilerin resimlerine benzemektedir. Her ikisi de, analitik araçlara uygulamazsak zihinlerimize ‘karakteristik resim’ olarak ulaşan şey anlamına gelen özelliklerin yerel kavrayışının çakışımına dönmektedir. Astronomlar kozmik nesnelerin yayılımlarını analiz etmek için elektromanyetik tayfın tüm ölçeği boyunca veri topladılar. Böylece bu nesnelerin ve evrenimizin gelişimi hakkında çok şey öğrendiler. Hayal bile edilemeyecek uzaklıklardaki yıldızlar ve galaksilerin dağınık yayılımlarını analiz ederek böylesi bilgiler elde etmek mümkünse, diğerlerinden olduğu kadar Türki olmayan Türk dillerinden makul uzaklıklarda konuşulan Modern Türkçe dünyasının dilbilimsel oluşumunu yeniden oluşturmak ve anlamak için zorunlu olan gerekli bilgileri toplamamız ve analiz edebilmemiz gerekmektedir.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Artikel behandelt die Geschichte und die Entwicklung der Türkssprachen von den frühesten verlässlichen Spuren bis in die Gegenwart. Er bietet einen Überblick über die Sprachen der neu-, der mittel- und der alttürkischen Periode und vermittelt grundlegende Kenntnisse über die Kulturen ihrer Sprecher. Auf Basis dieser Informationen wird der Leser dann durch die Geschichte derjenigen Gruppen geführt, die entweder im Verdacht stehen, an der Formierung der Türkssprachen beteiligt gewesen zu sein, oder die tatsächlich eine Türkssprache sprachen oder sprechen. Die Behandlung der türkischen Sprachgeschichte schließt auch die Behandlung der türkisch-mongolischen Sprachkontakte ein. Beide Sprachfamilien haben sich seit langer Zeit intensiv gegenseitig beeinflusst, so dass sie einander immer ähnlicher wurden. Dies erscheint momentan wahrscheinlicher als eine genetische Verwandtschaft, wie die Altaische Hypothese sie fordert.

Geschichte des Türkischen; Geschichte des Mongolischen; Türkisch-Mongolische Sprachbeziehungen; Sprache, Geschichte und Gesellschaft

ABSTRACT

The article deals with the history and the development of the Turkic languages from the first traces of Turkic until today. It provides the reader with an overview about the languages of the Modern Turkic, the Middle Turkic and the Ancient Turkic periods. Furthermore, the article gives basic informations about the different cultures of the speakers of these languages. The reader is taken through the history of those groups which are suspected to have played a role during the formation of Turkic, and of groups which really spoke or speak a Turkic language. The part about Turkic language history also includes the treatment of Turkic-Mongolic language contacts. Both language-families have influenced each other to such a degree that they became more and more similar to each other through the course of time. This seems more probable than a genetic relationship between the two language families which is a central postulate of the Altaic Hypothesis.

Keywords: History of Turkic; History of Mongolic; Turkic-Mongolic Relations; Language, History and Society

KİTAP TANITIM

Balta, Nevin (2014) *Anadolu Kadın Başlıkları*. Ankara: Alter Yayıncılık. ISBN: 9786054922536, 454 sayfa*

Nevin Balta *Anadolu Kadın Başlıkları* adlı kitabının girişinde “Milletlerin hayatında geçerli olan ve gelenek hâlinde devam eden her türlü duygu, düşünce, inanç, sanat ve hayat tarzının tamamına *kültür*, bunun tarihi seyri içinde ele alınıp incelenmesine de *kültür tarihi* adı verilir” cümlesiyle eserinin ortaya çıkış amacını okuyucuya sunmaktadır. Hayatın her evresinde var olan kültür, dil üzerine çalışmalar yapan aynı zamanda Türk Dil Kurumu’nda görev alan yazarın yazmış olduğu eserin ana temasıdır. Yüzyıllardır varlığını sürdüren giyim kuşam kültürü ve bu geleneklerin geçmişten günümüze aldığı yol Anadolu Kadın Başlıkları kitabında geniş bir şekilde anlatılmaktadır.

Orta Asya’dan göç eden Türk kavimleri hariç diğer Türk topluluklarında kültür ve medeniyet gelişerek, fakat bir bütünlük içinde İslami dönme kadar birbirinin devamı niteliğinde gelişmiştir. Nitekim Doğu Mançurya ve Kore’ye giden Türk kavimleri kültür ve sanat tarihine yenilikler getirdiler. Avrupa’ya giden Türk kavimleri ise diğer Türk kavimleriyle birleşmeleri ve gerekse gittikleri yerlerde başka boylarla karışmaları ve Bizans’ın etkisiyle farklı bir sanat anlayışına imza attılar.

Günümüzde Türk Dünyası olarak tanımlanan, Türkiye Cumhuriyeti ve topluluklarını içine alan Türk milleti, Anayurt Orta Asya’dan itibaren dünya coğrafyası üzerinde geniş bir alana dağılmış olarak yaşamış ve kültürü de tarih ve coğrafyanın koşullarına göre çeşitlilik kazanarak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Türk kültürünün zenginliği, kuşkusuz yaşanan coğrafyalardan ve yaşanan büyük tarihsel olaylardan kaynaklanmaktadır. Doğup büyüdüğümüz coğrafyada, bize değerlerimizin çoğunu

* Bu kitap tanıtım yazısı Buse Kadioğlu tarafından yapılmıştır (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü lisans öğrencisi, buse_sebo_6@hotmail.com).

öğreten, yaşatan kültürümüz, aynı zamanda kişisel kimliğimizin bir parçasıdır. Tarih içinde giyim kültürü incelendiğinde her toplumun yaşadığı coğrafyan yaşam biçimi, günlük uğraşları, değerleri, giyilen giysilerin biçim ve çeşidini bunlara ek olarak takı-aksesuar ve makyaj biçimlerini etkilediği görülmüştür.

Türklerin giyim kültürü de tarih boyunca değişmeler kaydetmiştir. Orta Asya göçebe Türk toplumunda kadın ve erkek benzer giysileri giyerdi. Türkler Anadolu'ya ayak bastıktan sonra da geleneksel giyim biçimlerini devam ettirmişler; ancak karşılıklı kültür alış verişiyle yeni coğrafyada hem etkilenmişler hem de etkilemişlerdir. Orta Asya Türk giyim geleneğini tüm özellikleriyle sürdürüp gelecek kuşaklara aktaranlar ise Anadolu Selçuklularıdır. Türklerin Orta Asya'da kullanmakta oldukları ve Anadolu'ya göç ettikten sonra da kullandıkları deri ve astragan başlıklar Haçlı Seferleri ile Avrupa'ya taşınarak yayılmıştır. Öte yandan Orta Asya step toplumunun geliştirdiği pantolon da Türklerin Avrupa'ya taşıdığı bir giysi olarak bilinir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde kadın ve erkekler, toplumsal statülerine ve dinlerine göre giyinmekteydiler. Üç kıtaya yayılmış olan imparatorluk sınırları içindeki halklar kendi yaşam biçimlerini ve giyim tarzlarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Yüzyıllardır Türk kadınının evli, bekâr ya da dul oluşunu belirleyen ve bir anlamda çevreyle iletişimi sağlayan başörtü ve başlıklar, evde, tarlada çalışma sırasında, çarşı pazarda, düğün, gezme ve günlük yaşamda kullanma şekilleriyle olağanüstü zenginlik oluşturur. Diyebiliriz ki kadınların örtünme biçimlerinin ve süslerinin renk, model ve kumaş zenginliğinin oluşmasında yaşamlarındaki zaman ve mekânlar belirleyici öğedir. Göçebe Türklerin tarlada doğa şartları içinde çalışan kadınlarının soğuk, sıcak, yağış gibi koşullara uyum sağlamak amacıyla ihtiyaç duyduğu başörtüsü, zamanla dinî, sosyal, siyasi içeriklere bürünerek günümüzdeki çeşitliliği ve zenginliği meydana getirir. Düğünde geleneksel baş bağlama biçimi ile süslenen gelinle, sokakta geleneksel başörtüsüyle gezen genç kız, evli ya da dul kadın, örtünme biçimini açısından kuşkusuz birbirinden farklıdır. Evli kadın, dul kadın, genç kız ve nişanlı kızın başörtüleri ve baş süslemeleri, onların sosyal konumları ve ekonomik düzeylerini yansıtır. Sadece geleneksel yaşam biçimlerinde görülen bu farklar günümüzde ortadan kalmış olmakla birlikte yerini, fakir, orta halli ve zengin kadın başörtü ve eşarplarına bırakmıştır.

Anadolu baş süslemelerinde Anadolu'da şehirleşmenin bilinen sekiz bin yıllık tarihini ve uygarlığını görmek mümkündür. İnsanlık çağlar boyunca başını bedenini takılarla, tüylerle, rengârenk kumaşlarla ve oyalarla süslemiş, bunu farklı giysilerle beraber örterek bir uyum oluşturmuştur. Giyimin vazgeçilmez olan başlıklar, yüzyıllarca kadını güzelleştirmenin, toplumda güçlü görünmenin, çevredeki insanlara ruh halini anlatabilmenin bir aracı olmuştur. Anadolu'nun her yöresinde yaşayan halkın kendine özgü bir renk anlayışı vardır ki, bu özellik halk sanatı ürünlerinde açık olarak görülmektedir. Anlam bakımından al ile yapılan sözcüklerin ateş ile ilgisi üzerinde durulurken “al” sözcüğünün pembe, kırmızı, parlak kırmızı gibi renkleri belirtmesi yanında, “al” rengin bayrakta ve giyim halinde, ateşle ilişkisi olduğu ileri sürülmektedir.

Başörtü ve süslemelerindeki dini motifler de farklılıklar gösterir. Örneğin alevi kadınları toplum içinde başlarına bağladıkları çekinin renkleriyle ayrılır ve tanınırlar. Yeşil çeki, tarikatı simgelediği için Ehl-i Beyt'ten olduğunu anlatır. Kırmızı çeki, evlilik simgesidir. Yaşlı kadınlar başlarına mor çeki bağlarlar. Yeşil ve kırmızı çekiye o kadının evli ve soydan geldiğini belirtir. Siyah ise yası simgeler. Beyaz çekiye genç kızlar kullanırlar. Beyaz-yeşil çeki, soydan gelen kızları gösterir. Açık sarı çeki, Hasan sevgisini, koyu sarı çeki Fatma anamız ve Sarıkızı simgeler. Pembe çeki ise Hz. Hüseyin sevgisini anlatır. Gelinin başına konan taç üstüne karanfil ve puldan yapılmış üç çiçek, üçlemeyi belirtir. Alevilikte ahlakta üç ilkeye bağlıdır; elini, belini, dilini tutmak. Kadınların başına aynalı tozak ve çiçeklerle birlikte tavus tüyü ya da yeşilbaş ördek kuyruk kıvrırcığı (eğrilme) de takılmaktadır. Başa tüy koyma âdeti İslamiyet öncesi Türklerin uyguladığı bir gelenektir. Ayrıca tellerden yapılmış iki çiçekte yanaklara doğru geçirilir ki, bunlarda Hasan ve Hüseyin'i simgeler. Bugün Ege bölgesinde kadınların başlarına çiçek takma âdeti temel kaynağında bu inanç yatar. Çiçek desenleriyle süslü yazma ve el dokuması başörtüleri abaniler, bugün köylerimizde hala kullanılıyor. Ege, Denizli ve Buldan yörelerinde abani tezgâhları hala çalışıyor, ancak makinelerde üretim yapılıyor. Abani örtülerini Anadolu'da kadınlarda erkekler de başlarına dolarlar. Bugün tüm bölgelerimizde yazma ve abaniler güneşten, tozdan, rüzgârdan, sıcaktan, soğuktan korunmak için gündelik bir başörtüsü olarak kullanılıyor. Gelin göçürme sırasında gelinlerin yüzüne ve başına abani (çiçekli başörtüsü) örtüldüğü de görülür.

Nevin Balta'nın *Anadolu Kadın Başlıkları* adlı kitabı kadınların tarih boyunca gerek kullandıkları aksesuarlar, kıyafetler gerekse başlarına taktıkları başlık ve yazmaların geçmişine ve bugününe ışık tutmaktadır. Anadolu'nun herhangi bir yöresinde yaşamlarını sürdüren toplulukların gelenek ve yaşayış biçimlerine göre kadınların kullandıkları başlıkların üzerlerindeki motifler yorumlanarak okuyucuya sunulmaktadır. Bu yorumlama yapılırken topluluğun var olduğu dönem ve yaşamını sürdürdüğü coğrafya da göz önünde bulundurularak sahip oldukları inançtan da faydalanılmıştır. Bu verilerden yola çıkılarak kitap dört ana bölüme ayrılmıştır ve bu sayede okuyucuyu Dört Halife döneminden günümüze kadar güzel bir tarihi akışın içerisine çekmektedir. Bu akış içerisinde Dört Halife döneminin dışında Orta Asya Türk devletleri ve Orta Doğu'nun Arap hükümdarlıklarındaki yönetim şekilleri, kadının İslam ülkelerindeki konumu ve Osmanlı'daki örtünme şekillerine kadar değinilmiştir. *Anadolu Kadın Başlıkları* adlı eser, yüzyıllardır uygarlıkların bıraktığı izlerin günümüze kadar ulaştığı ve Anadolu'nun bütün yörelerinde yaşatıldığını göstermektedir. Giyim kuşamı bütünleyen başa giyilen başlıklar ile takılar ve baş süsleri, geçmişten günümüze ulaşan çoğu kültür öğelerinin anlaşılmasında, kimi tarihsel belgelerin yorumlanmasında önemli bir yere sahip olduğunu bu eserle bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Birçok uygarlığın beşiği olan ülkemizde örf, adet ve töreler devam ettirilmekte; düğün, nişan, doğum, ölüm ve bayramlarda geleneksel kıyafetlerini giyen Anadolu insanı, kültürünü yaşatmaya çalışmaktadır. Bu çalışmaya konu olan kadın başlık, başörtüleri ve

baş süslemelerine ilişkin bilgiler, insanlığın çağlar boyunca, başını, bedenini, değişik nedenlerle; takılarla, tüylerle, rengârenk süslerle bezediğini göstermektedir. Eserde farklı başlıklar altında incelenen her konu görsellerle desteklenmiştir. Türkiye’de giyim kuşam sözlüklerinin sayıca çok az olduğu bilindiğinden, özellikle kadın başlık ve baş süslemeleri adlarını tanımlayan bir sözlüğün var olmaması nedeniyle, yazar bu konuda bir ilke imza atmıştır. “Sözlük” bölümünde, Türkçe kökenli ve dilimize yabancı dillerden geçmiş kadın başlık ve baş süslemeleri adları harf sırasına göre verilmektedir.

Türk kadın başlık ve başörtülerinin İslamiyet öncesi ve sonrasındaki değişimlerini ele alan bu çalışmayla Türk kadının Orta Asya’dan bu yana giyim ve başlıklarının sosyal konumunu ve ekonomik gücünü yansıttığını gösterilmeye çalışılmıştır. Türk kültür tarihinin önemli bir parçası olan Türk giyim tarihinde kadın başlık ve başörtülerinin özelliklerini yansıtırken, özellikle Türklerin İslamiyet’i kabul etmeden önceki giyim ve başlıklarının, Anadolu’ya gelişleri, çeşitli kültürlerle etkileşimleri ve en önemlisi İslamiyet’i kabul edişleri ile birlikte değişim geçirmişlerdir; fakat öte yandan Nevin Balta’nın çalışmasındaki bulgular Türkmen, Yörük köylerinde geleneksel giyim biçimlerinin hiç değişmeden devam ettirildiği göstermektedir.

