



HALKBİLİM
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

DİL
LANGUAGE

DİLBİLİM
LINGUISTICS

EDEBİYAT
LITERATURE

104

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. 26,
Sayı - No. 104
2020/4

folklor/edebiyat

folklore&literature

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

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

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 26 SAYI: 104, 2020/4

Sahibi / Owner

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ adına / On behalf of CYPRUS INTERNATIONAL UNIVERSITY

Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör / Rector)



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

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

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / Management center and communication

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa
Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

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

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

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



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

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

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

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

folklor/edebiyat

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ

Kapsam

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi yayını olan *folklor/edebiyat* dergisi halkbilimi, edebiyat, antropoloji, dil ve dilbilim 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-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarism) konusunda Turnitin/ 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 (extended summary hariç) arasında 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; yazarlardan ücret istenmez. Yayınlanmış yazılar, dergi kütüphanesi belirtilmek koşuluyla başka bir kaynakta da yayınlanabilir.

Bilimsel-Akademik İlkeler

Bilimsel bir makalenin amacı, alanında uzman yazarların bilinen yöntemler kapsamında elde ettiği sonuçları daha geniş bilimsel kitlelere ulaştırmasıdır. Bilimsel etik, bir araştırmacının 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. Makalelerde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için izinlerin alındığına dair belge sunulması şarttır.

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 <https://www.folkloredebiyat.org> sitesindeki Makale Takip Sistemi veya Dergipark aracılığıyla gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'na dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Yazı, Danışma 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 Danışma Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Danışma Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Yazım Kuralları

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

İlk sayfa düzeni:

- 1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 2- Makale başlığı (ortada 12 sözcüğü geçmeyecek; ortalanacak)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe öz (abstract), makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra öz metni yerleştirilir. İngilizce makalelerde 200 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.

5- Önce makale dilinde, ardından öz (abstract) dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.

6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

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

<http://www.apastyle.org>

İletişim

Dergide yayınlanması istenen makaleler, <https://www.folkloredebiyat.org> sitesindeki Makale Takip Sistemine üye olunarak biri yazar bilgilerini kapsayan isimli ve diğeri isimsiz ayrı adlarla word formatında kaydedilmiş iki dosya halinde gönderilir.

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

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

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

Belgegeçer: (392) 671 11 65

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

folklore / literature

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

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

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. 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 submission fees, publication fees or page charges are requested from the authors. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead.

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. In the context of TR-DIZIN principles, ethical product decision is required.

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

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. For manuscripts written in Turkish, it is required to submit an extended English summary of 750-1000 words.

First page design:

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

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 mail to: <https://www.folkloredebiyat.org> 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 Kavşığı – Lefkosa, KKTC

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

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

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi- gozaydin@tdk.org.tr) Turkey

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

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

Jaklin Kornflit (Syracuse University- kornfilt@sy.edu) USA

Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi- mkutlu@ankara.edu.tr) Turkey

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

Eva Kincses Nagi (Szeged University- evakincsesnagi@gmail.com) Hungary

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

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

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

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

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

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Mihrican Aylanç (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, maylanc@ciu.edu.tr)

Yayın - Medya Editörleri / Broadcast-Media editors

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

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

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

İngilizce Editörleri / English editors

Manolya Çalışır (UKÜ / CIU, mcalisir@ciu.edu.tr)

İlkyaz Ariz Yöndem (AHBV / AHBV, ilkyazyondem@hbu.edu.tr)

Sonay Acar (UKÜ, sacar@ciu.edu.tr)

Düzeltiler / Languages Editing Service

UKÜ / CIU

(UKÜ Yabancı Diller Yüksek Okulu/CIU School of Foreign Languages)

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

Prof. Dr. Kubilay Aktulum	Doç. Dr. Abdullah Acehan
Prof.Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan	Doç. Dr. Nevin Akkaya
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Doç. Dr. Metin Çolak
Prof. Dr. Salim Çonoğlu	Doç. Dr. Ümral Deveci
Prof. Dr. Meral Demiryürek	Doç. Dr. Hatice Direk
Prof. Dr. Türel Ezici	Doç. Dr. Çiğdem Kara
Prof. Dr. Yüksel Gençal	Doç. Dr. Akartürk Karahan
Prof.Dr. Sabahattin Güllülü	Doç. Dr. Rezan Karakaş
Prof. Dr. Umay Günay	Doç. Dr. Fevzi Kasap
Prof. Dr. Mehmet Güneş	Doç. Dr. Haluk Öner
Prof. Dr. Beyhan Kesik	Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Oğütç
Prof. Dr. Alpaslan Okur	Yrd. Doç. Dr. Hülya Yeşil
Prof. Dr. Kürşat Öncül	Dr. Öğr. Üyesi Arzu Durukan
Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş	Dr. Öğr. Shalala Ramazanova
Prof. Dr. Hikmet Seçim	Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Üstünova
Prof. Dr. Songül Taş	
Prof. Dr. M. Mete Taşlıova	
Prof. Dr. Erdoğan Uygur	

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

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

folklor/edebiyat

Bu sayıda etik kurul kararı gerektirecek bir makale bulunmamaktadır.

Danışma Kurulu - Editör

There is no article in this issue that would require an ethics committee decision.

Advisory Board - Editor

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan (Metin Karadağ)	XI
Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme Nostalgia in Mediatic Popular Culture: A Review on Cultural Satisfaction Hüseyin Köse – Helin Aydın	757
Folklor Halay Değildir! Peki ya Halay? Ana Çizgileriyle Halayın Kültürel Serüveni Folklor is not Halay! What about Halay? Cultural Adventure of Halay in Outlines Ahmet Keskin	781
Metinlerarasılık Bağlamında Kurt ile Kıyamete Kalmak Anlatısının Dönüşümü Transformation of the Narrative of Doomsday with the Wolf in the Context of Intertextuality Gülcan Kızılözen	813
The Heroes Crossing the Line: An Evaluation of Making Enemies in Turkic Epics Çizgiyi Aşan Kahramanlar: Türk Destanlarında Düşman Yaratma Eylemi Üzerine Bir Değerlendirme Mustafa Duman	827
The Dimension of Belief in Veganism/Vegetarianism İnanç Boyutuyla Veganlık/Vejetaryenlik Meryem Bulut - G. Yasemin Tunçay	839
Kültürlerarası Edebiyat Kuramı Bağlamında Taner Baybars Şiiri Taner Baybars Poem in the Context of Intercultural Literary Theory Mihrican Aylanç	859
Samed Vurgun'un 'Ferhad ve Şirin' Oyunu ile Nazım Hikmet'in 'Ferhad ile Şirin' Oyunu Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme A Comparative Review on Samed Vurgun's and Nazım Hikmet's 'Ferhad and Şirin' Theatre Plays Ayşe Ulusoy Tunçel	883
Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" Adlı Şiirinde Göstergelerarası Etkileşim ve Ekfrasis Intersemiotic Interaction and Ekphrasis in the Poem of Melih Cevdet Anday's "İkaros'un Ölümü" Hüseyin Soylu	907
Modern Bireye ve Okura Vurgusu Bağlamında Don Quijote Üzerine Bir Edebiyat Sosyolojisi Analizi An Analysis of the Sociology of Literature on Don Quixote in the Context of Its Emphasis on Modern Individual and Reader Mehmet Anık	919
Tek Perdelik Oyunların Karakteristik Özellikleri ve Türk Tiyatrosu'ndan Metin Çözümlemeleri Characteristic Features of the One- Act Plays and Text Analysis from the Turkish Theatre Gülşah Durmuş	935

1940’larda Bir Moda Düşkünlüğünün Türk Edebiyatına Yansımaları: Bobstil Moda ve Bobstil Edebiyat

The Impact of a Fashion Trend on Turkish Literature in the 1940s: Bobstil Fashion Trend and Bobstil Literature
İbrahim Özen..... 951

Derleme Makaleler

Kevork Terzibaşyan’ın Şarkın Mistik Şiirinden Numûne veya Fuzûlî Şerhi Adlı Eserinde Mustafa Kemal Paşa

Mustafa Kemal Pasha in the Work of Kevork Terzibaşyan named the Sample or Fuzuli Commentary from the Mystical Poem of the Orient

Yıldız Deveci Bozkuş 971

Kadim Süryani Atasözlerinin Kaynağı ve Rolü (Mardin Örneği)

Source and Role of Khadim Syriac Proverbs (Example of Mardin)

Halit Yeşilmen 985

Yayım- Medya- Söyleşi (Publishing- Media- Interview)

Kaygı ve Ritüel: Radcliff-Brown ve Malinowski’nin Teorileri (Çeviri)

Anxiety and Ritual: The Theories of Malinowski and Radcliffe-Brown

George C. Homans (Çev) Tuğba Aydoğan..... 1003

Kitap Tanıtımları (Reviews)

Fang Fang . Wuhan Günlüğü. (Çev.) Sezen Kiraz

Mutlu Bınark 1013

Anadolu Turnaları –Biyoloji, Kültür, Koruma

Ufuk Özdağ ve Gonca Gökalp Alpaslan (Haz.)

Özge Aksoy Serdaroğlu 1019

Cemaatler, Zygmunt Bauman (Çev.) Nurdan Soysal)

Murat Batuhan Ezgü 1025

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlarımız,

Bulaşı aylarının karmaşasında yeni bir sayı ile sağlıklı günlere “merhaba” demek, içten dileğimizdir...

Değişen yaşam koşulları, akademik dizgeselliğin yeniden biçimlenen işleyişi içinde yazarlarımızın dergimize yoğun ilgi göstermeleri, bunalımlı günlerde bizim için mutluluk kaynağı olmuştur. Başta Türkiye olmak üzere, KKTC ve yurt dışından dergimize yönelik makale gönderimleriyle yoğun bir yaz mevsimi yaşadık. Yazarlarımıza ve katkılarını hiç esirgemeyen değerli hakemlerimize içtenlikle teşekkür ediyoruz.

Dergimizin eskiden beri süregelen genç akademisyenleri destekleyici bilimsel tutum ve işleyişteki istikrarı, yayım alanlarımızdaki bilim insanlarının da ilgi ve katkılarını sürekli arttırmaktadır. Bu tutumumuzu alıntı ölçümlerinin kalıpsallığıyla yıpratmadan titiz bir biçimde sürdürmeye kararlıyız. Ulusal ve uluslararası önemli dizinlerde yer alan makalelerimizin önümüzdeki yıllarda alıntı rakamlarının hızla artmasıyla, dergimizin bilim dünyasında daha saygın bir konuma geçeceğinden eminiz. Vurguladığımız coğrafi merkezlerin dışında özellikle Ortadoğu, Hindistan ve Çin'den dergimize makalelerin gelmeye başlaması, bu dinamizmin başlangıcı olarak görülmektedir. Dergimiz internet sitesinin ziyaretçileri arasında Çin'in 3. sırayı alması, bu ilginin somut bir yansımasıdır. Bu bağlamda, 'kaliteyi' değerlendirme yaklaşımımızın bir şekilde metriklerle değerlendirilmesi, -içerik politikamızı onlar tarafından yönlendirilecek şekilde değiştirme niyetimiz olmasa bile- geleceğe yönelik motivasyonumuzu güçlendirmektedir. Dergimizin de yer aldığı *Dergipark* platformunda Ağustos 2020 tarihi itibarıyla yayımladığımız makalelerin toplam gösterim sayısı 180 bin; makale indirilme sayısı da 1,5 milyona ulaşmıştır. Okur/izleyici kitlesinin ilgisini yansıtan bu rakamları daha üst noktalara ulaştırmak, dergi yönetimi olarak temel hedeflerimiz arasındadır.

Yaşantımızı etkileyen, bireysel ve toplumsal düzeni değiştiren bulaşı sürecinin çeşitli araştırmalarla dergimize yansımaları bu sayımızda da sürdürmekteyiz. Bunun sonucu olarak dört ana bilim dalımıza ırak gibi görünen bazı araştırmalara da bu sayımızda yer verdik; ilgili çevrelerin dikkatlerini çekeceğini umuyoruz.

Gönderilen ürün sayısının hızla artışı sebebiyle bazı özel dosya ve sayılar düzenleme çalışmaları içindeyiz. Örneğin 105. sayımızda mevcut ve yeni gönderilecek makalelerden oluşacak bir **Alevi halk kültürü/folkloru** dosyası hazırlamaktayız. Daha sonra, Üniversitemiz **Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Araştırmaları Merkezi** ile işbirliği içinde ulusal ve uluslararası çalışmalardan oluşacak, merkez konu alanlarında yoğunlaşmış özel bir sayı yayımlayacağız. Bu sayılar için değerli araştırmacılarımızın ürünlerini beklediğimizi vurgulamak isteriz. Bu konularla ilgili ayrıntılı bilgilere dergimizin sitesinden ulaşılacaktır.

Bu sayımızın oluşmasında emeği geçen herkese içten teşekkürlerimizle saygılarımızı sunarız.

Metin Karadağ

from *folklore/literature*

Dear readers,

It is our heartfelt wish to say “hello” to healthy days with a new issue during the chaos of the pandemic...

It has been a source of happiness for us during these depressing times that authors showed a great interest to our journal due to the changing conditions of life and re-structuring of academic systematicity. We have had a busy summer season with the manuscript submissions from Turkey, TRNC and other countries. Our profound thanks go to our authors and reviewers who contributed to this issue.

Our journal's consistent scientific attitude and working system towards supporting young academics continuously increase scientists' interest and contributions to the fields within our scope. We are determined to maintain this meticulous attitude without exhausting it due to pre-existing citation measurement norms. We are positive that with the future increase in the citation numbers of our articles places in national and international indices, our journal will have a more respected rank in the scientific world.

With the increasing number of works submitted to our journal, we are in the process of preparing certain special folders and issues. For example, for our 105th issue, we are preparing a special issue on **Alevi folklore** with new submissions in addition to those already available in our archive. We will also publish a special issue in collaboration with our university's **Women and Gender Studies Research Center** concentrating on the interest areas of the center within the scope of March 8 International Women's Day. We would like to highlight that we are expecting works for these issues from our valuable researchers. Detailed information on these matters can be found on the journal website.

We extend our most sincere gratitude and respect to everyone who has contributed to this issue.

Sincerely,

Metin Karadağ
Editor



folk/ed. Derg, 2020; 26(4):757-779
DOI: 10.22559/folklor.1343

Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme

Nostalgia in Mediatic Popular Culture:
A Review on Cultural Satisfaction

Hüseyin Köse*
Helin Aydın**

Öz

İnsanlar, doğaları gereği geçmişe özlem duyarlar. Özellikle de ortalama bir yaşamsal rutine tabiiyetin gerçekliğinde yeterince varoluşsal bir tatmin duygusu elde edemediklerinde, kendilerini sıklıkla geçmiş yaşantılarında, pratiklerinde, alışkanlıklarında bulurlar. Bu sembolik deneyimler özellikle medya endüstrisi çağında temsili doyum arayışının da temel araçlarıdır. Deyim yerindeyse, böylelikle temsili hazlarla hayatlarındaki anlam eksikliğini gidermeye çalışırlar. Günümüz medyatik popüler kültür koşullarında nostaljiye eğilimin daha da artmış olmasının önemli bir nedeni, kişisel ve kolektif hayatı anlamlandıran değerlerin gitgide özgünlüklerini ve derinliklerini yitirerek metalaşması ve rutin yaşamsal pratiğin uğradığı anlam kaybı olabilir. Nostalji olgusu, şimdinin ve geleceğin belirsizliğine karşılık küresel değer salgını içinde köklerinden ve yerlerinden edilmiş, değerleri, duyguları ve alışkanlıkları bakımından adeta sürgünde yaşayan bireylere bir nevi konumlanma

Geliş tarihi (Received): 5.06.2020- Kabul tarihi (Accepted): 19.09.2020

* Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi. huseyink180@yahoo.com. ORCID 0000-0001-5697-9009

** Aegon Emeklilik ve Hayat Ekip Yönetmeni, Araştırmacı, helin.aydin@aegon.com.tr. ORCID 0000-0003-2672-945X

olanağı, yitirilmiş aşinalık duygusuna ilişkin bir tür ikame veya aidiyet duygusu sunuyor da olabilir. Bu çalışma, kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı temelinde, nostalji talebinin medyanın etkili retorığı tarafından tahkim edilmiş görsel reklam örnekleri odağında ne tür söylem biçimleri eşliğinde üretildiğinin eleştirel bir çözümlemesini yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *nostalji, doyum, popüler kültür, reklam, söylem*

Abstract

Humans, due to their nature, feel a longing towards the past. They find themselves in their past experiences, practices and habits, especially when they cannot get enough existential satisfaction in the reality of being subjected to an average vital routine. These symbolic experiences are also essential tools for the pursuit of representative satisfaction, especially in the age of the media industry. If so, they try to eliminate the lack of meaning in their lives with representative pleasures. One of the important reasons as to why the tendency towards nostalgia has increased even more in today's popular media culture may be the commodification of the values that give a meaning to the personal and collective life by losing their originality and depth and the loss of meaning of routine living practices. The phenomenon of nostalgia may also present a kind of positioning, a sense of substitution or sense of belonging for the lost familiarity feeling of the individuals who live in exile in terms of their values, feelings and habits and who have been rooted and displaced in the epidemic of global values, despite the uncertainty of the present and the future. This study, on the basis of the use and satisfaction approach, aims to make a critical analysis of with which types of discourse the nostalgia demand is produced in the focus of visual advertisement samples that are fortified by the effective rhetoric of the media.

Keywords: *nostalgia, satisfaction, popular culture, advertisement, discourse*

Extended summary

Today, the area of the economy of objects and symbols, which replaces the nostalgic feel at a symbolic level, is so wide that the existence of an almost culture-intensive nostalgia industry can be mentioned. Scented soaps, Ramadan candies, antiques, retro clothes, movie posters, smell of the old storage rooms, phonograph records, gramophones, classic cars etc. come to mind at a glance... All these economies of objects provide an opportunity for a temporal escape for today's people who are enchanted with the feeling of "another time/another life" as well as popular and vicariously experienced pleasures. The same commoditized pleasure economy cannot survive without a cultural industry built on magical symbols and a discursive media order. Considering the habitual monotony of routine life, which quickly displaces and overrides all values on a global scale, there is a time period to which almost everyone wants to go back in their pasts because the moments experienced do

not have enough meaning. This is quite natural because people feel a longing for their pasts due to their nature. Especially when they cannot get an existential satisfaction feeling in the reality of an average living routine, they find themselves in their past experiences, practices and habits. The tendency towards nostalgia has increased even more in today's popular culture conditions and the reason for this may be the commodification of the values that give meaning to the personal and collective life by losing their originality and profoundness and the loss of meaning of routine living practice. The phenomenon of nostalgia may also present a kind of positioning opportunity, a sense of substitution or sense of belonging to individuals that have been rooted, displaced in the global epidemic of values and who live in exile in terms of their values, feelings and habits despite the uncertainty of the present and the future. Undoubtedly, the consumption culture defined by Bauman as "inability to find what we are looking for turned into a kind of happiness promise" (2006: 95) is also directly effective. It was impossible for the phenomenon of nostalgia, which has increasingly turned into a popular cultural pleasure and whose satisfactory commercial value was realized before long, to escape the gaze of the settled cultural industries and mediatic popular culture and more specifically the experts of advertising and marketing. Psychological motivations that guarantees sales and thematic rhetoric that conditions perception, persuasion and needs seem to have succeeded in transforming an absolutely emotional, intellectual and behavioral pleasure to a tangible and material value with an almost scientific method.

It can be said that the spreading area of the nostalgia phenomenon has diversified and expanded especially with the satisfaction opportunities provided by new media and digital communication technologies. It can be assessed that the framework and intensity of the satisfaction has changed and acquired an immense coverage area with the transition from analog media to the new media, thus to the digital culture contents. More concretely, the classical framework of this satisfaction has exceeded the boundaries of junk and antique markets, organic foods, vintage products, eco-museums and spread to many interactive environments such as the games, contests and stories in Instagram and other mobile phone applications that can instantly label our photographs as "history". In this sense, satisfaction has been placed at the center of new communication and information technologies. The versatile satisfaction provided by nostalgia, which has long been accepted as a kind of deficiency, has been the subject of different discussions. Even though nostalgia is often criticized for distorting emotionality and historical accounts, some people, such as historian David Lowenthal, define it as the vector of the distorted idealization of the past which is prevalent in the modern Western society while some positive associations have been imposed on nostalgia after the memory was rediscovered in the creative studies of social sciences and after anthropologists developed a phenomenological approach to understand how the social perpetrators remember, forget and reinterpret their pasts. Similarly, the meanings imposed by nostalgia in all areas of aesthetic modernism such as architecture, art and fashion have become meta values and became the center of the search for cultural-aesthetic satisfaction. It can be said that nostalgia has always been at the heart of human nature and manifested itself in art or literature as a form of regret aesthetics, a tendency to idealize the past or a

form of suspiration after a legendary golden age. In other words, nostalgia, as an expression of both melancholy and longing, contains both the pleasing memories of the past as well as their remorse. Therefore nostalgia is quite important for memory studies. For instance, television series of the recent period such as *Mad Men* or *Stranger Things*, which has the decor and style of the past, perform such functions. Especially in today's age of digital culture and new media, the tools and environments where nostalgia is nested has increased even more. New technologies are actually more suitable for nostalgic contents; Instagram is a concrete example of this with the old time filters or styles applied in family movies such as *Sapio* (2014). The purpose of this study is to examine the mass nostalgia demand based on advertising with a focus on some concrete objects, symbols and practices. In other words, the subject of how advertising, one of the effective instrumental rhetoric of mediatic popular culture, has used the nostalgia element in the search for cultural satisfaction makes up the focus of this study. In conclusion, the study aims to conduct a critical analysis on the types of discourse, which are fortified by the visual advertisement examples of the effective rhetoric of media, accompanying the nostalgia request at the basis of use and satisfaction approach.

Giriş

Nostalji, bir an'a, davranışa, duruma, yere, kişiye, nesneye, zamana veya geçmişteki bir deneyime güncel/temsili bir anlam yükler. Deyim yerindeyse, arkaik bir duygu veya hissiyatı alıntılar, onu simgesel olarak yeniden yapılandırır. Bu açıdan, nostalji, bir nevi geçmişin düşünce ve duygulanımlarını şimdide yeniden inşa etmektir de denebilir. Sözcüğün etimolojik, psikolojik ve sosyolojik kapsama alanı etrafında yürüyen tartışmalara bakıldığında, özlemekten hüznlenmeye, zamansal süreksizliğin tehdidinden güvenli/huzurlu bir sığınak arayışı ve aidiyet duygusuna, zihinsel parçalanmışlığı ve yaşamsal yabancılaşmayı alt etmekten ruhsal bütünlüğü yeniden ele geçirmeye, mutluluğu temsili yoldan tesis etmeye kadar birçok anlamsal çağrışımla yüklü olduğu görülür. Yunanca kökenli bir kavram olan nostalji, yuvaya, eve, silya, yurda dönüşü ifade eden “nostos” ile; keder, üzüntü, sıkıntı çekmek anlamına gelen “algos” sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur (Eser, 2007: 166). Sıla özleminden kaynaklanan sıkıntılı ruh hali olarak da ifade edilebilecek olan nostalji, kimi kaynaklarda “sesinin gücünden hareketle kişinin kendi memleketine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh hali” olarak da tanımlanmıştır (Boym, 2008: 25). Boym'un tezine göre, sıla hasreti çeken kişilerde nefes alamamak, uykusuzluk, kalp çarpıntısı ve zayıflık/halsizlik gibi kimi fizyolojik rahatsızlıklar görülmektedir. Nostalji, fiziksel sağlıkla ilgili kimi rahatsızlıkların zımnı semptomu olduğuna göre, şu halde birçok koldan sağaltılmayı gerektirmektedir: Reklamcılık, pazarlama, sinema, moda, tüketim vs. Gary Cross'a göre de nostalji, acil sağaltıma muhtaç bir hoşnutsuzluğun semptomudur. Zira bilinen ilk nostaljikler Fransız ordusunda bulunan İsviçreli paralı askerlerdir ve bu askerler şiddetle Alp dağlarındaki köylerine dönmeyi arzulamaktadırlar. Askerler en çok da içtikleri köy sütü ve dinledikleri halk ezgilerinden dolayı memleket hasreti çekmektedirler (Cross, 2018: 14). Nostalji, genel olarak yurda ve yuvaya, eve dönüş için çekilen ıstırap olarak tanımlandığında, kuşkusuz belli bir aidiyet duy-

gusunu ve kişiye huzur/güven veren bir yerde soluklanmak gibi anlamlar da içermektedir. Söz konusu duygulanım, büyük ölçüde dışsal bir uyarıya ya da tetikleyici bir nedeni gerektirir. Bu anlamda Russell Belk'e kulak verecek olursak; "bir obje, sahne, koku veya müzik tarafından harekete geçirilen özlemler bir duygu durumu"na denk düşen nostalji (1990: 670), kişiyi biraz hüzünlü bir mutluluğa sevk eder. Nostalji hissettiren deneyimler genellikle geçmiş anlar, anılar ve yaşantılarla ilgili olduğu için doğrudan insandaki duygusal hafızayı harekete geçirir. Özellikle duygusal hafızadaki aile, ev hayatı ve kişisel deneyimler önemli öğeler konumundadır. Örneğin mutfakta pişmekte olan kurabiye'nin kokusu kişiye annesini ya da anneannesini hatırlatarak onda özellikle çocukluk dönemine ilişkin ev hayatıyla ilgili kimi hazlar uyandırabilir. Benzer şekilde, insan geçmiş yıllara ait bir şarkıyı dinlediğinde veya artık çok eskilerde kalmış olan klasikleşmiş bir televizyon dizisini izlediğinde de, geçmişte tanıklık ettiği olay anlarını ve o esnada hissettiği duyguları yeniden hatırlayıp simgesel düzeyde de olsa yeniden yaşayabilir (Demir, 2008: 29).

Nostalji duygusunun medyatik popüler kültür ve genel olarak tüketim kültürü içinde edindiği müstesna konum ve sembolik güç de bu açıdan dikkat çekici boyutlardadır. Nostalji ve diğer kimlik ve statü bahşeden tüketim eğilimleriyle birlikte bizatihi sembolik tüketimin kendisi özellikle 90'lı yıllardan başlayarak tüketiciler için adeta bir var olma çabasına dönüşmüş, her tür üretimci çabayı yoğun biçimde gölgelemiştir. Bu durum, modern kapitalizmin başlangıçta varsaydığı üretim-tüketim ilişkilerinden bir hayli farklıdır, hatta onun tam zıddıdır. Eskiden üretim çoğaldıkça elde edilecek fayda da artmaktayken, durum günümüzde tersine dönerek tüketimin önemliliği ile sonuçlanmıştır. Bu süreçte bir başka dikkat çekici gelişme de, tüketicilerin kendilerinin ve doğanın sömürüldüğünün farkına vararak tüketim düzeninin bir parçası haline getirildiklerini anlamaları, ancak bu uyanışın paradoksal biçimde tüketici özgürlüğüne bir katkısının olmamasıdır. Sonunda sistem, esnetilmiş taleplere esnek üretim tarzıyla yanıt vermiş, dahası, değerlerine ve geçmişine eskiye oranla daha fazla sahip çıkmaya çalışan tüketiciye geçmişin büyülü imgelerini hediye ederek onu manen de sömürmeyi başarmıştır. Nostalji tüketimi de bu sömürüye dâhildir; nostalji duygusunun tüketim söylem ve pratikleri tarafından içerilmesi, arzuların dışavurumundan başka bir şey değildir. Söz konusu arzu nesneleri, tüketim kültürünün farklı retorik araçları eliyle ve gösterge değerleriyle birlikte yeniden üretilmekte, böylece gitgide solan, gücünü ve canlılığını yitiren arzular sürekli olarak yenilenmektedir. Nostaljik nesne ve simgelerin endüstrileşmesi ile birlikte de, tüketici arzuları, duyguları ve geçmiş deneyimleri durmaksızın yeniden imal edilir hale gelmektedir. Bir türlü yok olmayıp tükenmeyen bir değer olarak geçmişe özlem duygusunun kültürel doyum bağlamında tüketim retorisi içinde gördüğü işlevler, sömürünün incelenmiş bir veçhesini de ihtiva etmesi bakımından doğrusu irdelenmeye değerdir. Şu halde, ilk önce kendisine medyatik popüler kültür içinde karşılık bulduğu muteber tanımlamaları bağlamında nostalji kavramının tüketim kültürü lehine bir meta-değere dönüştürülme sürecine yönelik genel bir tespit, ardından kültürel doyum kavramına kısaca kullanımlar ve doyumlar yaklaşımını temelinde açıklık getirmek, son olarak da görsel reklam örneklerinden hareketle kurgulanan söylem biçimlerinin eleştirel bir analizini sunmak yerinde olacaktır.

Nostalji: Kültür endüstrisi içinde bir meta-değer da da temsili bakımdan doyurucu özlem

1950-1965 yılları arasında doğan ve günümüzde 55-70 yaşları arasında olan “baby-boom generation”ın (“bebek patlaması kuşağı”nın) nostaljiyi seven, geçmişine bağlı bir kuşak olarak formüle edilmesi pazarlama uzmanları ve fütüristlerinin de dikkatini çekmiştir. Böylelikle nostalji kavramının geçmişle bağ kurmayı seven tüketicilerle markalar arasında köprü olabileceği fikri keşfedilmekle kalmamış, aynı zamanda geçmişin çok kârlı ve pazarlanabilir bir meta-değer olduğu da ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, nostalji olgusu yaklaşık kırk yıllık zamansal bir gecikmeyle -ancak 1990’lı yılların başlarından itibaren- pazarlama alanı etrafında belirgin biçimde telaffuz edilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda Coca-Cola gibi köklü küresel markaların, kendi reklamlarında geçmiş bir zamana özlem duymaya dair izlekler geliştirmesiyle birlikte nostalji kavramı da yavaş yavaş reklam ve pazarlama endüstrisi uzmanlarının tartışma ufkuna girmiştir (Gökali ve Arslan, 2015: 24). Kendi hayatına yabancılaşmış modern tüketicinin ontolojik bağlamda eksikliğini hissettiği duygusal bağ tesis etme işlevi vaat eden nostalji düşüncesi, dünya ile aynı anda Türkiye’de de 90’lı ve 2000’li yıllarda kimi popüler şarkıcıların “nostalji albümleri” çıkarmaları ve tüketicilerin de bu albümlere büyük ilgi göstermeleri sayesinde dikkat çekici bir aşama kaydetmiştir. Sonrasında, denebilir ki, hemen hemen akla gelebilecek her konuda geçmiş zamanlara özlemle ilgili izlekler reklamcılık ve pazarlama alanının imtiyazlı söylemleri arasına girmiştir. Sözgelimi gıda sektöründe makarna firmalarının Anadolu’nun yöresel lezzeti erişteye yönelmesi, çarpıcı küre-yerel stratejilerle analı-kızlı hazır çorba veya Coca-Cola kutularına Türkçe özel isimler nakşetmek suretiyle türlü konseptlerin geliştirilmesi ve yakın zaman önce de “su satan çocukların” banka reklamlarında oynatılması gibi yaratıcı nostaljik hamleler, olsa olsa şu bir tek gerekçeyle açıklanabilir: Hızla aşınmaya yüz tutmuş zamansal süreklilik düşüncesinin ve aidiyet bunalımının dışsal bir ikameyle tadil edilmesi...

Malum olunduğu üzere, kullanım değerinden ziyade “göstermeyi”, gerçek deneyimden çok vekâleten deneyimlemeyi, hissedilen somut bir eksikliği gidermek yerine yeni ihtiyaçlar ve eksiklikler imal etmeyi asli amacı bilmiş büyülu tüketim retoriği, deyim yerindeyse, söz konusu tadilatın her alanda ana harcını karmıştır. Böylece amaçsız, hedonist ve nedensiz tüketim çılgınlığıyla tatmin arayışı ketlenmiş modern bireyin sadece geçmişe değil, içinde soluk alıp verdiği “şimdisi”ne bile bunca özlem duymasının nedenleri arasında şu anın ve geleceğin belirsizliğinin, dolayısıyla her iki zaman kipinde de neler olup biteceğine ilişkin net bir fikrinin bulunmayışının etkili olduğu söylenebilir. Hızla akıp giden zamanla birlikte değişen değerler, alışkanlıklar ve hayat tarzları insanlara pek güven vermemeye başladığında, deyim yerindeyse, tek akla yatkın ve huzur telkin edici sığınak, geçmiş’tir. Her şeyden önce de artık geçip gitmiş, fiziksel ve dokunsal bir müdahaleden yoksun olduğu için güvenlidir geçmiş; oraya, geçmiş yıllara hiçbir risk almaksızın uzanılabilir, hatta ideal bir zihnin pozitif niyetleri bağlamında biraz eğip bükerek ve değiştirerek kabul edilebilir bir hacme ve boyuta bile uyarlanabilir. Geçmiş, ayrıca süreklilik sağlayıcı bir referans noktası olarak dikkat dağıtıcı yığınla görsel-işitsel uyaran arasında yersiz biçimde parçalanıp gitmiş bir zihinsel ve ruhsal dikkatin ve genel olarak da yaşamsal bütünlüğün zamkısı işlevini görebilir. Nitekim

sosyolog Fred Davis de 1979 tarihli *Yearning for Yeterday* (Düne Özlem) adlı yapıtında, nostaljiyi tanımlarken, “süreksizlik tehditleri arasında sürekliliğin aranması” ifadesini kullanır (1979: 35).

Davis’in uyarısı, geleceğin belirsizliğine karşılık nostaljinin sunduğu yegâne süreklilik sağlayıcı unsurlar olarak “aidiyet”, “kimlik”, “yuva özlemi”, “kollektif bellek”, vb. kavramlar açısından oldukça hayati bir öneme sahiptir. Özellikle de modern sonrası tarihsel dönemin beşeri ilişkiler alanındaki alametifarikası niteliğindeki derinlikten yoksun, kopuk, köksüz ve yüzergezer yaşama kültürünün hemen her konudaki yerleşiklik duygusunu yerinden etmesi yüzünden, beşeri ilişkilerin sürekliliği, sağlamlığı ve dolayısıyla selameti açısından nostaljik unsurların sunduğu güvenceler tartışmasızdır. Nitekim bu durumun gayet iyi farkında olan medya profesyonelleri de bilhassa tüketim alanında nostaljik nesne ve sembolleri kullanmayı öncelikle tercih ederler. Davis’in geçmişe özlem duygusunu şimdiki zaman yaşantısının önüne koymaya çağıran önerilerin tecimsel kokusuna yönelik eleştirisi, bir başka şeyle; “nostaljiden farklı bir kategori olarak gördüğü ‘antikacı hissi’ yaratmak için yatırım yapılması gereken hayal gücü” ve onun metalaşmasıyla ilgilidir (Davis, 1979: 8-9). Gerçekten de medya endüstrileri nostaljik içerikler imal ederken, yalnızca geçmişe duyulan özlemi ve gelecek fikrinin yarattığı kaygıyı ön plana çıkarmakla kalmazlar, aynı zamanda izler kitlelerinin yaratıcı hayal gücü kaynaklarını da sömürürler. Davis, bu bağlamda üç nostalji tipi ayırt eder ve söz konusu sömürüyü nostaljiyi nesneleştirme eğilimi taşıyan üçüncüye yansıtır. İlki, basit anlamıyla nostaljidir; bu, açıkça geçmişe yönelik yansıtıcı özlemi tanımlar ve “tatmin edici olmayan bir hediyeden daha üstün” bir şey olarak deneyimlenir. İkincisi, “ikinci dereceden” veya “dönüşlü” nostaljidir ki, burada nostalji geçmişin görkemli olmadığı fikrine dayanır ve geçmişin mükemmel olduğu izlenimini nostaljik hafızanın bir oyunu sayar (Davis, 1979: 21). Davis’in “üçüncü dereceden” veya “yorumlanan” nostalji tanımlaması ise, özünde nostaljik duyguların nesnelleştirilmesine dayanır ve mevzu böylece yansıtıcı potansiyelle ilgili ikinci dereceden nostalji tanımlamasının ötesine geçer (Davis, 1979: 24). Nostaljinin bu sonuncu tarifi, medyatik popüler kültürün ve genel olarak kültür endüstrilerinin geçmişi meta haline getiren eğilimleri için de çok elverişli bir zemin hazırlar. Zira “nostaljinin nesnesi olan geçmiş (...) ancak kişisel olarak ve somut biçimde deneyimlenebilir bir geçmiş olabilir” ve bu da “örneğin moda, dergiler, gazeteler, almanaklar, tarih kitapları, anıt tabletler” vb. araçları gerektirir (Davis, 1979: 8). Nostaljinin bu uğursuz maddileşmesi, kapitalist tüketim toplumunun egemen kültürel politikaları açısından da oldukça anlaşılırdır. Hiç kuşkusuz, bağrında taşıdığı o kaynağı belirsiz değişim umudu ve yenilenme vaadiyle birlikte... Gerçekte ise durum bundan epey farklıdır: Davis’in deyiimiyle, “Nostalji, sadece bir süre için, o da endişe verici bir an için geçici barınak sunan geçmişi tüketmeye yarar, ama nihayetinde bunu kaçınılmaz bir gelecek fikri” için yapar (1979: 116).

Davis’in işaret ettiği “kaçınılmaz gelecek” fikri sadece bir yanılsama, nostaljinin kendi kapitalizm öncesi geçmişini kurgulamasından başka bir şey değildir. Söz konusu kurgu, ahlaki kodları ve kapitalizm öncesi yaşam tarzı ile geçmiş toplumların çok katı sosyal hiyerarşisine öykünmenin geçici bir rahatlama sunmasından ibarettir. Rahatlamanın ortamı ve araçları çok çeşitli olabilir; giyimden müziğe, yemekten ev içi dekorasyonuna, kiraathane kültüründen

âşıklık geleneğine, toprak evler, mutfak araç-gereçleri ve çömleklerden arkaik ulaşım ve binek araçlarına kadar neredeyse sayısız biçim alabilir. Ama hangi formda olursa olsun, sonuçta insanların nostalji arayışları büyük ölçüde “geçmiş bugüne taşıma” arzularından kaynaklanır. Dahası sadece geçmiş bugüne taşımak yetmez, aynı zamanda güçlü ve canlı kişisel/kolektif deneyimlerle zamansal ve mekânsal gerçekliği tarihsel bağlamından koparmak, mevcut geleneksel yatağından taşırmak da gerekir. Modern yaşamın kıyasıya dürttüğü tatminsizlikler, sürekli olarak ruhta kapanmaz gedikler açar ve gitgide büyüyen boşluk hissi ve daha başka huzursuzluklar bir bakıma –kendisi de vaktiyle belki acı ve ıstırap yüklü bir zaman dilimi olan- geçmişin hoşnutluk veren nesne ve sembollerıyla giderilmeye çalışılır (Birekul, 2014: 275). Geçmişin antika kültürü, konuya bu açıdan bakanlar için deneyimsel bir hazinedir.

Geçmişe ezbere yüklenen olumlu izlenim ve anlamların kuşku götürür gerçekliği bir yana, nostalji, hemen her koşulda insanların kendilerini mutlu hissettikleri zamanların sembolü durumundadır. Dahası Davis’in dikkat çektiği gibi, nostalji sadece mutlu zamanların ikamesine aracılık etmez, endişe verici yokluk hissi, kayıp ve boşluk duygularıyla birlikte hatıra hissini de aynı anda tatmin eder (1979: 47). Hatıraların gücü, çoğu zaman kolektif hafıza etrafında da birleştirici bir işlev görür. Özellikle de kitle medyasında geçmişin ortak hatıraları bütüncül söylem biçimlerine dönüştürüldüğünde kitlesel hafızayı da besler. Zira kitle medyasının eşdeğerlilik ilkesi, izler kitlenin eş biçimlenmesi düzleminde işler. Genelleşmiş ve genelleştirici eğilimler, tikel olanın ve bireyselliğin de sonunu heceler. Geçmişin kolektif olarak ve temsili yoldan deneyimlenerek yeni, sembolik bir hafıza oluşturmaya televizyon dizilerindeki temalar örnek verilebilir. *Hatırla Sevgili, Karadayı, Öyle Bir Geçer Zaman Ki, Payitaht: Abdülhamid, Diriliş*, vb. Bu diziler, gösterildikleri dönemlerde izlenme rekorları kıran televizyon yapımları olarak, hedef kitleleri üzerinde geçmişe yönelik güçlü bir özlem duygusu yaratırlar. Yaratılan özlem ölçüsünde de doyum vaat ederler. Bu bağlamda özellikle 2004 Şubatından itibaren altı sezon boyunca ATV’de yayımlanmış olan etkili durum komedilerinden biri olan *Avrupa Yakası*’ndaki Gaffur karakterinin giydiği çubuklu pijamanın -söz konusu karakterin normal dışı davranan, irrite edici bir kişi oluşundan çok daha fazla biçimde- 70’li ve 80’li yıllar Türkiye’si’nin geleneksel yatak kıyafetine yönelik nostaljik duyguları kışkırtıcı bir işlev gördüğü söylenebilir pekala. İzleyiciler Gaffur ve geleneksel pijaması üzerinden o yılların mutad ev içi yaşam halinin mütevazı simgelerinden birini izlemiştir. “Gaffur pijaması”, bir başka açıdan da, sınırlı olanaklar içine kısırılmış bireylerin kendi hayatlarına anlam arayışlarının bir göstergesidir. Çünkü birçok göstergenin de açıkça teyit ettiği gibi, günümüzde kişisel hayatları anlamlı kılan değerler yavaş yavaş yok olmaktadır. Gerek deneyimin yıkılması, gerekse tüketim yoluyla aranan mutluluğun yol açtığı hezeyanlar bunun açık bir kanıtıdır. Söz konusu yıkımın ana nedeni ise, yaratılmasına bizzat katkıda bulunmadığımız bir hayatın hazırıcı müşterisi olmamızdır kuşkusuz... Oysa Eagleton’un da belirttiği gibi, “Hayatın anlamı onu aramaya bağlıdır. Eğer hayatlarımızın bir anlamı varsa, bu anlam bizim onlara kazandırdığımız bir şeydir; onların hazırlop donattığı bir şey değil” dir (2015: 43-45).

Ne var ki, Eagleton’ın uyarısı, küresel çapta ağzına kadar tika basa tüketimle donatılmış bir dünyada işleri yoluna koymak için yeterli değildir. Sonsuz ürün ve hizmet/simge çeşitliliğiyle,

tüketim kültürü hayatımızın her alanını kuşatmış olduğundan, algılanmanın kendisi bile bir tür varoluşsal ihtiyaçmış gibi dayatıldığından alternatif bir yaşama yolu tutturmak zordur. Tüketim nesnelerinin niteliği değişim değerine, bağlayıcı bir statüye, kimlik ve değer bahşeden bir göstergeye veya sembole dönüşmüş olduğundan, her görsel imgenin televizyon ve reklamlardaki sunum biçimi her şeyden önce gösteriye yönelik olduğundan, kendi hayatının yaratıcısı olmanın imkânları her geçen gün daha da daralmaktadır. Nesneler dizgesinin sembolik nitelikli algılanması, Jean Baudrillard'ın dikkat çektiği “meta-gerçek” tanımlamasını akla getirmektedir. Bilindiği üzere, Baudrillard'a göre semboller ve göstergelerin kendisi “üst-gerçek” olarak tanımlanan bir şeye hayat verir. Buna göre, artık önemli olan tek şey nesnelerin değişim değeridir. Tüketim nesneleri sundukları yararlılıktan ziyade birer sembole dönüşmekte, bu semboller bizatihi kendi gerçekliklerini oluşturmaktadır. Ayrıca Baudrillard'a göre, tüketim toplumunun asal kodları narsistik öznde cisimleşir. Bu ise, tüketimin zımnı ideolojik etkisidir. Böylece farklılık ve ayrıksılık, benzerliği ve aynılığı saf dışı bırakarak ortak mücadele anlatılarının sonunu ilan etmekle kalmaz, aynı zamanda bireyi *ex nihilo* bir varlık olduğuna inandırarak kendi narsizmini tüketim eylemi üzerinden yeniden üretmesini sağlar. Bunun içindir ki, ebedî bir kopukluğun dizginsiz gücüyle birbirlerinin ötesine savrulmuş insanların “ne kendi bedenleriyle, ne de kendileriyle uzlaşmaları gerekir. Ötekiyle uzlaşmamak gerekir, doğayla uzlaşmamak gerekir (...) İşte, garip bir çekimin gizi de buradadır” (Baudrillard, 2001: 50). Bu, aynı zamanda tüketim ideolojisinin sembolik bir değer olan geçmişin birleştirici olmaktan çok ayrıştırıcı etkisine işaret eder. Ne ki, büsbütün kendini geçmişin bir parçası kılmak da, onu şimdinin hoşnutsuzluklarını telafi edecek bir can simidi olarak görmek de her açıdan ideolojiktir. Hatta hayatımızın bu denli nesnelere boğulmuş, meta yoğun bir hal almış olması bile başlı başına ideolojiktir. Ne ki, söz konusu ideoloji, nostalji tüketimi bağlamında düşünüldüğünde, modern yaşamın hızlanmış gerçekliği içinde yabancılaşmış ve ufalanmış insanlara anılarını kurtarma fırsatı verir. Bu anlamda tüketilen nostalji Cross'un ifadesiyle:

“(...) Toplulukları veya aileleri değil, dağılmış kişileri, kişisel olarak anlamlı olan görünüşte geçici şeyler etrafında bağlar. Günümüzün nostaljisi, geçmişte kalmış mutluluk ve ‘huzur dolu yılları’ muhafaza etmekten çok, belirli bir dönemin geçiciliğinden ve ‘özgünlüğünü’ yakalamaktan bahseder. Nostalji çeşitleri organizatörlerden ve katılımcılardan oluşur ancak günümüzde organizatörler (yetkisi olmayan) pazarlamacılar ve katılımcılarının (herhangi bir kuruluşa üye olmadığı) tüketicilerden oluşur. Bugünkü nostalji, çocukluğumuza dönmemize izin vererek zamanın olağanüstü hızlanması ile baş etmemize yardımcı oluyormuş gibi görünür. Günümüzün nostaljisi modern çocukluk dönemi ve tüketim çılgınlığının nesnelerine özgü anıları kurtarmakla bağlantılı özel duygular üzerine kuruludur” (2018: 23).

Cross'un ana hatlarıyla çerçevesini çizmeye çalıştığı nostaljik tüketim rejimi, kuşkusuz arkasında kurumsal bir medyatik yapının örgütlü desteği olmadan var olamaz. Hem hızla geçip giden bir zamanla baş etmenin, hem de bugün bireyden esirgenen mutluluk dolu yılları telafi etmekle yükümlü nostalji duygusunun geçmişteki “anıları kurtarmakla” icra ettiği kutsi vazife, modası geçmiş, eskide kalmış ama eskimemiş olanı, aktüel karşısında imtiyazlı kılarak tüketici bireyin aradığı doyuma ışık tutar. Kuşkusuz, belli bir bedelle yapar bunu; tüketicilerin geçmişini sahiplenilen eğilimlerini kârlı bir yatırım alanına dönüştürerek...

Bu bağlamda özelde moda alanında ortaya çıkarak Stephen Brown tarafından 2001 yılında kavramsallaştırılan “retro” kavramı da önemlidir. Kavram, geçmişteki bir ürünün günümüz şartlarına uygun olarak yeniden dizayn edilerek pazara sürülmesine olanak sunar (Tekeloğlu ve Tıǧlı, 2016: 281). İngilizce retro sözcüğünün Türkçe karşılığı “geri, geriye, tersine” anlamlarını içerir. Bu tanım bile, kavramın pazarlama alanı için bulunmaz kaftan olduğunu ortaya koyar. Pazarlama jargonunda “geçmişte kullanılan ürün ve hizmetleri bugüne taşımak” biçiminde ifade edilen “retro” (Keskin ve Memiş, 2011:192), geçmişin yeniden imal edilmesinde asli bir referans çerçevesi işlevi görür. Markalar, özellikle nostaljik temelli iletişim çalışmaları yürütürken, bir yandan farklılaşmayı hedeflerken, diğer yandan bu farklılığı geçmişle ilişkisi içinde üretmeye büyük özen gösterirler. Retro modasına en çarpıcı örnekler arasında Fruko gazoz, Vita, Rebul kolonya, Sarelle ve Salat Yağ markalarının, bazı ürünlerini yenileyerek piyasaya yeniden sürmeleri verilebilir (Tekeloğlu ve Tıǧlı, 2016: 281). Retro modası, bir yandan geçmişe özlem duyan tüketicilere, özledikleri nesne ve hizmetleri tekrar sunmakta, diğer taraftan da o zamanın ruhunu ve atmosferini yaşamamış genç tüketicilere geçmişe ait bilgiler aktarmaktadır. Öztürk de (2015: 38), nostalji ve müzik temalı çalışmasında örnek olarak *Issız Adam* filmi ve müziğini incelemiştir. Öztürk’ün çalışmasının sonucuna göre, *Issız Adam* filmi izledikten sonra tüketicilerin daha fazla sayıda taş plak ve gramofon satın aldıkları gözlenmiş olup, filmi seyreden yetişkin izleyici kesimleri geçmişteki benzer yaşantı ve hatıralarından dolayı nostaljik duygular yaşarken; genç kesim izleyiciler ilk kez “kurgusal nostalji” duygusunu tecrübe etmişlerdir (Öztürk, 2015: 38-40). Benzer bir sonuç, 2010 yılı yapımı yerli *Kaybedenler Kulübü* filmi ve müziği için de geçerlidir. Filmde nostaljik unsur, radyonun ve müzikal hissiyatın eşlik ettiği geçmiş bir dönemin ruh ve yaşam tarzına zamansal açıdan tutunamamanın yol açtığı travmatik hazlar biçiminde cisimleşmektedir. Deyim yerindeyse, bu türden retro stratejilerle, ister nesne veya pratik isterse simge veya haz olsun, nostaljinin kendisi genel olarak medyatik popüler kültürde, özelde ise reklam ve pazarlama endüstrisinde bir tür “meta-değer”e dönüştürülmüştür. Söz konusu meta-değerin tüketim endüstrisi içindeki ederinin ise, hiç kuşkusuz hizmet ettiği kültürel doyumun genişliği nispetinde bir anlamı vardır.

Kültürel doyum: Kuramsal çerçeve

Kültürel doyum meselesini izaha kalkışmak, kuşkusuz 1960’lı yıllarda iletişim çalışmalarında kullanılmaya başlanan Kullanımlar ve Doyumlar (*Uses and Gratifications*) yaklaşımına olan gereksinimi açığa vurur. Şu halde, kuramla ilgili kısa bir bilgi vermekte yarar var. Bilindiği üzere, söz konusu kuram, kitle iletişim olgusuna diğer yaklaşımlardan (kitle iletişim araçlarına sihirli mermi sıfatıyla güçlü propaganda işlevi atfeden, medyanın toplum üzerindeki etkisinin güçlü ve dolaysız olduğunu iddia eden Lasswell modeli, gündem kurma, suskunluk sarmalı, vb.) farklı olarak, etkiyi ters yönlü bir ilişki biçiminde yeniden kurgular. Medya kişileri etkilemez, kişiler kendi etkilerini gereksinim ve beklentilerine bağlı olarak yine kendileri seçerler. Kitlelerin kitle iletişim araçları karşısında aktif olduğunu savunan bu yaklaşım Elihu Katz’ın “Medya insanlara ne yapıyor?” sorusundan çok, “İnsanlar medya ile ne yapıyor?” sorusuna odaklanır. Dolayısıyla bu yaklaşım, kitlelerin kendi ihtiyaçlarının farkında olduklarını ve bu ihtiyaçlar doğrultusunda medya içeriklerini tükettiklerini savunur. Halkın kitle iletişim araçları ile ne yaptığı sorusuna odaklanmasından dolayıdır ki, Kullanım-

lar ve Doyumlar yaklaşımı, iletişim çalışmaları alanında egemen olan etki paradigmasını ters yüz eder (Özer, 2016: 15-20). Kullanımlar ve Doyumlar Kuramını Gerbner'in "Ekme-Yetiştirme" tezinin alternatifi olarak görenler de vardır (Tekinalp ve Uzun, 2009: 116). Buna göre, tercih edilen medya içerikleri izleyicide belli değer ve tutumları ekme işlevi görür. Ekme işlevine en fazla maruz kalanlar kitle iletişim araçlarını en yoğun tüketenlerdir. Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımına göre, bireyler aktif, akılcı ve kendi istekleri doğrultusunda seçim yapan etkin bireyler olup, kitle iletişim araçlarına farklı motivasyonlarla yönelirler. Her bireyin birbirinden farklı ihtiyaçları olduğundan, medya da farklı içerikler oluşturarak her bireye göre değişebilen çeşitli programlar sunar, vb. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre, kitleler medyayı kendi ihtiyaçları, düşünceleri doğrultusunda kullanırlar ve bu kullanımın niteliğine göre de farklı biçimlerde etkilenirler. Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımının temel amacı, kitlelerin medyadan nasıl yararlandığı ve ne şekilde doyum sağladığını öğrenmektir.

Blumler ve Katz'a göre Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı'nın temel önermeleri şu şekilde özetlenebilir: "İzleyici etkindir. Medyanın yayınladıklarına karşı edilgen değildir. Bu içerikleri seçerek alır. İzleyici kendi gereksinimlerine en iyi doyumunu sağlayacak medyayı ve programı özgürce seçer. Medya yapımcısı programın kullanım biçimlerinin farkında olmayabilir ve farklıdır" (Fiske, 2003: 199). Anık'a göre ise, kitleler dört gerekçeden dolayı medyaya yönelmektedirler: Medya içerikleri izleyicilere genellikle eğlence programları şeklinde sunulmakta, bu ise onların duygusal açıdan rahatlamalarına ve gündelik sıkıntılardan uzaklaşmalarına vesile olmaktadır. İkinci olarak, bireyler toplumsal hayatlarına uygun programları izleyip, eş-dost edinerek kişisel ilişkilerini sürdürmekte ve geliştirmektedirler. Üçüncü olarak, kitleler başkalarını etkilemek, prestij kazanmak, kendini motive etmek için medyaya yönelmektedirler. Son olarak da, kişiler savundukları düşünce ve kanaatlerin teyit edildiğini görmek amacıyla medya içeriklerini tüketmektedirler (Anık, 2003: 72-73). Özetle, Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı, kullanıcıların, kitle iletişim araçlarından ne şekilde yararlandığını ve doyum sağladıklarını incelemektedir. Kullanıcılar, kitle iletişim araçlarından aldıkları bilgileri kendi ihtiyaçları doğrultusunda eleyip kullanmakta, her izleyicinin farklı türden doyum arayışları ve ihtiyaçları olduğu için, doğal olarak medya farklı program ve içerikler hazırlamaktadır. Ne var ki yaklaşım, "ihtiyaç" olgusunun öncelikle psikolojik alana bağlı olması ve medya-iktidar-hegemonya ilişkilerinin pek dikkate alınmadığı gerekçeyle eleştirilmektedir. Hiç kuşkusuz bu yerinde ikaz, özellikle kültür endüstrisinin ekonomipolitiği açısından düşünüldüğünde kültürel doyum olgusunu da kapsamaktadır. Ancak kurama yönelik bir eleştiri –dijital kültür ve yeni medya içerikleri bağlamında kültürel doyuma atfedilebilecek değer ve işlevler dışında- bu çalışmanın kapsamı içinde yer almamaktadır.

Bu sonuncu durumda, teknolojik nesnenin, estetik kullanıma olanak sunduğu andan itibaren bir anı nesnesi haline geleceğini belirten Niemeyer'e kulak verecek olursak, zamanın geçip gidişinin dahi geçmişle bir mesafe ve karşıtlık yarattığı ölçüde nostaljik bir duygu ürettiği iddiasıyla karşılaşırız (Niemeyer, 2018: 14). Niemeyer'in, özünde analog ve dijital kültür içeriklerinde nostaljik öğeleri araştırdığı "Dijital Nostaljiye Ev Sahipliği. Nostalji, Medya ve Yeni Teknolojiler Üzerine Düşünceler" adlı makalesi, bilgisayar donanımları içinde yer alan klasör ikonlarını, mekanik çağın şakulünü taklit eden yer bildirim imlerini, fotoğrafçı Malmberg'in ev hastalıklarından dijital nostaljiye evrilen Kolombiyalı portrelerini, 80'li yıllar film jeneriklerini günümüze taşıyan film uygulamalarını analogdan dijitale geçişte ortaya çıkan yeni nostaljik duygu aktarımları olarak

sunar. İster analog ister dijital nitelikli olsun, o anın kalıcılığını yaşama hissine varmayı umarak dijital içeriklerle kendini avutan birey, çoğu zaman farkında olmasa da, aslında kendisi için kurulu bulunan yeni bir simgesel metalar ekonomisinin yaman tuzaklarından birine daha düşmüş olur. Üstelik tuzak bu kez olabildiğince rafine bir duyarlılıkla kol kola olduğundan, ayırt edilemez bile. Sadece nesneler ve pratikler değil, doğum günleri, yıldönümleri, bayramlar, özel günler, kutlamalar, vb. ritüeller de söz konusu tuzağın -deyim yerindeyse- en naif yemleridir. Simgesel değerler üzerinden kurgulanan nostalji, geçmiş zamanın esintisini değil, daha ziyade maddileşmiş ve kullanişlı bir yaşam tarzını içerir. Yaşam var olduğu sürece, tarzı da ilelebet olacaktır. Nitekim bu biçimiyle yaşam tarzı, metalaştırılmaksızın düşünülemez. Kendi varlığına, doğaya, etrafına yabancılaşmış bireyin bazı şeylerin süreklilik arz etmesi gerektiğine dair hissiyatı ve kalıcılığa duyulan dayanılmaz özlemi nostaljinin aşinalık duygusu veren işleviyle yatıştırılmaktadır. Özünde maddi olmayan hazlar bile aslında belli bir alış-verişin konusu haline getirildiğinde birden bire maddileşir. Nitekim İngiltere’de Southampton Üniversitesi’nde tüketici davranışları üzerine yapılan bir araştırmaya göre, nostalji hissi insanların daha kolay para harcamalarına neden olmaktadır. Araştırmanın konu edildiği BBC’nin haberine göre, tüketiciler için nostalji söz konusu olduğunda para önemini yitirmektedir. Paranın yerine değerler, sosyal bağlılık ve ilişkiler daha çok önem kazanmaktadır (www.diken.com.tr, 13.01.2018). Öte yandan geçmişe duyulan özlem güçlü bir tarih bilinciyle birleştiğinde, hem kimlik tanımlaması için bir ihtiyaç olarak görülmekte hem de bir tür yaşam tarzı savunusuna dönüşmektedir. Bu duruma örnek, *Star TV*’de 2011-2015 yılları arasında dört yıl süreyle ve toplam 139 bölüm halinde yayımlanan *Muhteşem Yüzyıl* dizisi verilebilir. Dizi aracılığıyla, izleyicilere Kanuni çağına ilişkin ayrıntılı bilgiler verilip, dönemin giyim kuşam ve yaşam tarzına dönük dolaylı yoldan nostaljik duygu ve düşünceler esinlenmektedir. Dizinin ürettiği milliyetçi ve militarist değerlerse, izleyicinin âdeta gözlerinin içine sokulurcasına odaklanılan padişah ve sultan yüzüklerinin göz alıcı ışıltıları ardında sönüp gitmektedir. Diziyile birlikte, tuğra desenli taşlı yüzüklere talebin artmasının yanı sıra, genç erkekler arasında uzun sakalın popülerleşmesi gibi etkilenmeler de, o döneme duyulan hayranlığın ve özlemin somuttaki yansımaları olarak nitelendirilebilir. Popüler kültür ve pazarlama endüstrisinin art alanında hüküm süren ticari işeyişin bir “meta-değer” haline getirdiği nostalji kavramının yeniden üretim ve tasarım döngüsü içinde aldığı biçimleri somut reklam örnekleri ve diğer medya/ortam içerikleri bağlamında saptamak kuşkusuz daha net bir fikir verecektir.

Kültürel doyum için nostalji: Nesneler, simgeler, alışkanlıklar, pratikler

Nostalji kavramı, duygusal hafızayı aktive ettiği içindir ki, tüketiciler, nostaljik nesneler ve simgelerle duygusal bağ kurarlar. Bağ kurulan nesneler ve araçlar birbirinden çok farklı olabilir: Araba, çakmak, gaz lambası, gazoz, kumbara, radyo, gramfon, daktilo, giysi, vb. birçok biçim alabilir. Sözgelimi VW firmasının 1960’lı yıllarda geniş bir kesim tarafından tercih edilen ve bir dönemin simgesi haline gelen Bug model otomobili – firma, aracı 1998 yılında yeniden tasarlayarak Bettle adıyla pazara sunduğunda- yalnızca teknolojik mülkiyet duygusunun tatminini değil, aynı zamanda hasretle yâd edilen geçmiş güzel günlerin anı ve deneyimlerini de ihya etme işlevini üstlenmiş olur. Aynı firma, Bettle’den sonra Chrysler PT Cruiser, BMW Z9 ve yeni Ford T-Bird modelleriyle geçmişle günümüz arasında köprü kuracak yeni tasarım hamleleri de yapmıştır. Böylelikle, birbirinden farklı tüketici kuşakları

aynı otomobilin birbirini izleyen çeşitli imgeleri etrafında ortak bir duygu ve duyarlık iklimi içinde bir araya getirilmeye çalışılmıştır.



1. Görsel: VW firmasının Beetle modeli, (binekarac.vw.com.tr, 17.02.2020)

Fruko gazozları da, 40. kuruluş yıldönümünde eski formdaki şişesini tüketicilere sunarak onları “On yüz bin milyon baloncuk yuttum” sloganıyla yayımlanan televizyon reklam filmiyle buluşturduğunda aynı etkili nostaljik tüketim stratejisini uygulamaktadır. Fruko, yıllar sonra yine farklı bir yaştaki aynı oyuncuya yer vererek de dinamik hedef kitlesinin yıllar içinde değişen eğilim ve alışkanlıklarına gereken “sadakati” ve ihtimamı göstermiş olduğu mesajını vermiştir (Gökaliler ve Arslan, 2015: 244). Güçlü markaların nostalji aracılığıyla birbirinden farklı kuşakları yakalayan stratejisi aidiyet ve öznel konumlanma arayışı içindeki küresel tüketim toplumu bireyi açısından da güçlü bir aşinalık ve yerellik motifidir.



2. Görsel: Fruko gazozları reklam görseli, (www.google.com, 09.01.2020)

Nostaljik ürünlere bir diğer örnek Alcatel firması tarafından imal edilmiş olan Retro Temporis marka telefondur. 70’li, 80’li yılların alametifarıkası niteliğindeki çevirmeli telefonlar günümüzde artık pek kullanılmamaktadır. Vaktiyle “şehirlerarası görüşme” yapmak için kullanılan klasik telefonlar bugün retro tasarım konseptiyle birlikte geri dönmüştür. Dahası, günümüzün retro telefonları, eski tarzda üretilen çevirmeli telefonlara görünüş açısın-

dan benzemekle birlikte, fazladan dijital ekranı olduğu için arayan numarayı da göstermekte, altı dildeki menüsü, saat ve tarih göstergeleri, yetmiş adet isim ve numara hafızalı arayanlar listesi, vb. teknolojik özellikleriyle oldukça işlevsel bir donanıma sahiptir. Alcatel, ürettiği bu eski görünümlü telefonlarla tüketicilerde adeta 70’li yıllar kültürel ve toplumsal havasını canlandırmaya çalışmıştır (Dağdaş, 2013: 53).



3. Görsel: Alcatel firmasının retro temporis telefonu, (www.amazon.in, 06.02.2020)

4. Görsel’de yer aldığı üzere, telefonun nostaljik evrimi cep telefonu alanında da yolculuğuna devam etmektedir. Nokia firmasının en çok satan modellerinden biri olan Nokia 3310 bunlardan biridir. Telefon, 2000 yılında tüketicilere sunulurken, kısa sürede popüler olmuş ve 2000’li yılların simgelerinden biri haline gelerek akıllarda yer etmiştir. 2017 yılı itibari ile de firma tarafından ürünün günümüz şartlarına uyarlanarak yeniden piyasaya sürüleceği duyurulmuştur. Her iki örnekte de aslında tüketilen şey, bir iletişim aracının sunduğu hizmet değil, geçmiş ve değerleridir.



4. Görsel: Nokia 3310 klasik model ve Nokia 3310/2017 versiyonu (Pınarbaşı ve Türkyılmaz, 2017).

Gıda ve gastronomi alanındaki retro ürünlere örnek olarak ise Migros'un 57. yıl dönümü kampanyası verilebilir. Firma, Eylül-Ekim 2011 tarihleri arasında Türkiye'de kuruluşunun 57. yılı dolayısıyla, ülkenin birçok markasını 50 yıl önceki tasarım ve fiyatlarıyla yeniden tüketicilere sunmuştur. Ürün ve marka yelpazesi oldukça geniştir: Coca-Cola'nın eski tasarımlı nostaljik şişesi, Ülker'in teneke kutu bisküvisi, Damak çikolatanın karton ambalajı, şirin şapkalı klasik aşçı figürüyle Nuh'un Ankara Makarnası, Koska'nın helvası, Sana'nın margarini, Komili'nin zeytinyağı, Arko traş ürünleri ile klasik çevirmeli telefon ve pikaplar, vb. ile adeta tüketiciler nostaljinin cennet gibi (paradizyak) evrenine buyur edilmiştir. Kuruluş, ayrıca günümüzde artık sembolik hale gelmiş olan Migros satış kampanyalarını da birbirinden farklı ve yaratıcı konseptlerle müşteriyle buluşturmaya başlamıştır (Türkyılmaz, 2016: 97).



5. Görsel: Migros'un 29 Eylül- 12 Ekim 2011 broşürü, (hobitivi.blogspot.com.tr; 06.02.2020)

Retro dekorasyon ürünleri de özellikle son yıllarda en çok dikkat çeken moda akımlardan biridir. Bunda, kuşkusuz insanların geçmişte özlemini duydukları ne varsa tümünü de evin şimdiki zaman kipi içinde yeniden inşa etme eğilimleri etkili olmuştur. Retro dekorasyon tabiri, genellikle 1950-1980 yılları arasında sıklıkla kullanılan mobilyaların veya eşyaların ahir zamanların ev içlerine taşınması olarak tanımlanır (welssofhome., 12.02.2020). Söz konusu yıllarda kullanılan malzemeler ve formları, günümüz teknolojisi ile buluşup yeni ve bazen "akıllı" donanımları da yedeğine alarak evlerde, salonlarda, iç mekânlarda yerlerini alır. Retro dekorasyon, geçmişteki bir zevki, estetik bir tutumu veya tavrı yansıtan, duygulanımsal canlılığı ön planda tutulan eşyaların günümüze uyarlanmış şeklini ifade eder. Özledikleri oranda rahatlatırlar, keyif verdikleri ölçüde güven tesis edicidirler. Reklam filmleri de nostaljik izlekler içerdiği için geçmişe duyulan özlemi aktarmada önemli işlevler görür. Günümüzde özellik-

le de birçok reklam filminde nostalji, yuva özlemi olarak nitelendirilir. Örneğin 2012 yılında Tadım'ın 41. yılı için hazırladığı televizyon reklam filminde, hikâye ilk kez Almanya'dan Türkiye'ye ailesiyle gelen Türk kökenli bir çocuğun ağzından aktarılır (Taşkaya, 2013: 15-16). Hikâyede ait olmaya ve kimliğe yapılan vurguların nostaljik davranış kodları çerçevesinde yapıldığı görülür. Film, ailenin Türkiye sınır kapısından geçerken, çocuğun “Yola çıkarken eve gidiyoruz’ demişti babam. E, zaten evdeydik. ... Anlamadım” sözleriyle başlamakta ve yine çocuğun ağzından anlatılan bir öykü ile devam etmektedir. Reklamın sonunda “yuva” kavramına yine çocuğun ağzından sunulan öykü ile vurgu yapıldığı görülür: “Burada herkes birbirini tanıyor gibiydi. Kocaman bir aile gibi... O an babamın ne dediğini anladım. İşte o an evimize geldiğimizi anladım” (www.campaigntr.com, 05.02.2020). Yuva kavramı ait olma duygusuna mündemiç olan aileyi de kapsamaktadır. Reklam filminde asıl dikkat çeken husus ise, nostaljinin etimolojik kökeninde yer alan yuva/sıla duygusuna groteks düzeyde atıfta bulunulması, yolculuğun mistik anlamlarından hareketle, adeta yuvanın heryerdeliğine, bir anlamda ise *yokluğuna* işaret etmesidir. Bu ise, ilk anda kendini ele vermeyen gizil, oldukça ideolojik bir koşullandırmadır: Şayet ortada bir tür referans noktasına, belli bir ölçüte delalet eden bir yuva yoksa, kişiyi dış tehlikelerden ve beklenmedik telkinlerden koruyacak bir zırh, sığınak ya da bir güvenlik alanı da yoktur, dolayısıyla bu durumda olan biri sömürüye ve etkiye fazlasıyla açıktır. Tadım'ın kine benzer bir başka retro reklam örneği de Eti'nin “Wanted” çikolatası için çekilen reklam filmidir. Reklamın esin kaynağı, bir dönem Amerika'da dizi olarak yayımlanan, daha sonra filmi yapılarak Türkiye'de de gösterilen Starsky and Hutch projesidir (Keskin ve Memiş, 2011: 199). Film, eski Amerikan dedektif dizilerine benzemekte, o dönemin dizilerini hatırlayanlar ve sevenler açısından nostaljik bir tat ihtiva etmektedir. Nostaljinin karşı konulmaz etkisi, ürünün akılda kalıcılığına önemli bir katkı sağlarken, fondaki müzik, kıyafetler, arabalar, saç modelleri ve gözlükler komik unsurlarla birleştirilerek geçmişe yönelik güçlü göndermeler yaparak hafızaları tazeleme işlevi görür.

Yukarıda da zikrettiğimiz gibi, televizyon dizileri de bir başka nostaljik değer üretim ve tüketim alanını oluşturur. Televizyon dizilerinin genel izleklerine bile kabaca bakıldığında, -belli bir tarihi dönemi konu alanlar dışında da- hemen hepsinde az-çok eski dönem yaşantılarından alıntılar yapıldığı görülür. Bizimkiler, 80'ler, Karadayı, Öyle Bir Geçer Zaman Ki, İhlamurlar Altında, Yaprak Dökümü, Hatırla Sevgili, vb. televizyon yapımları ise, zaten başlı başına izleyiciden büyük ilgi görmüş klasikleşmiş dönem dizileridir. Bu dizilerin izlenme rekorları kırarak izleyicileri ekranlara kilitlemeyi başarmalarındaki asıl sebepse, hedef kitle üzerinde ürettiği geçmiş zaman duygusu ve yaşantısına duyulan özlemdir. Seyirci bu dizileri izlerken geçmişe duyduğu özlemi, çocukluk yıllarını, gençlik yıllarını, üniversite dönemlerini, aşklarını, hasretlerini, umutlarını ve umutsuzluklarını, evsizliklerini, zenginliklerini, yoksulluk ve darlık günlerini, hastalık ve sağlıklarını, sağlıklarını, vb. dönemlerini, yıllarını, günlerini hatırlamaktadır (Gülay, 2015: 9).

Hizmet sektöründe ise, nostaljik doyum arayışı ve tüketimine Big Yellow Taxi Benzin isimli kafe zinciri örnek verilebilir. Söz konusu kafelerde klasik araba modelleri şeklinde koltuklar, duvarda eski dönem film aktörleri ve aktrislerinin afişleri, eski şarkıcıların posterleri, klasik plak ve albümler, vb. yer almaktadır. Kafelerin göz alıcı iç dekorasyonu müşterilerini kısa süre içinde

mutlu bir geçmişin eşiğine götürmekte, büyülu bir ambiyansla sarıp sarmalamaktadır. İşletme, belirli zamanlarda “Nostalji Vakti” sloganıyla çeşitli sosyal medya paylaşım ağları üzerinden aldığı eski şarkı isteklerini çalmayı da ihmal etmemektedir (Türkyılmaz, 2016: 54).



6. Görsel: Big Yellow Taxi Benzin 'in dizaynı, (www.google.com, 27.01.2020)

Big Yellow Taxi Benzin benzeri nostaljik kafelerden biri de Yeşilçam Kahve Evi'dir. Kafe, nostaljik bir iç dekorasyona sahiptir, duvarlarında eski aktörlerin ve aktrislerin posterleri yer almaktadır. Kafede masa numarası yerine eskiden popüler olan kişilerin isimleri kullanılmaktadır ve işletmenin sunduğu menülerde de “Damat Ferit (iki kişilik serpm kahvaltısı)”, “Gırgır Ali (sıcak kahvaltısı)”, “Yumurcak (çocuk kahvaltısı)”, “Fakir Milyoner (makarna)”, “Sülo Hıyarto (tavuklu sandviç)”, “Karaoğlan (hamburger tabağı)”, “Amorti Kazım” (kaşarlı omlet)” gibi nostaljik seçenekler yer almaktadır (www.yesilcamkahveevi.com., 08.02.2020).



7. Görsel: Yeşilçam Kahve Evi 'nin dizaynı, (www.yesilcamkahveevi.com., 08.02.2020).

Müzik alanında da durum farklı değildir. Birçok sanatçı ve şarkıcı geçmişten uyarlamalar yapmakta, eriştiği teknik ve mesleki yetkinlik düzeyini nostaljik esintilerle tahkim etmeyi tercih edebilmektedir. Işın Karaca'nın yıllarda çıkardığı arabesk albümü "Ben İnsan Değil miyim?" (2011), İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Selami Şahin gibi birçok sanatçının bundan seneler önce çıkarmış oldukları albümlerin bir türevi ve taklidi niteliğindedir. Bu konudaki bir diğer örnek de, 2012 yılında piyasaya çıkan "Orhan Gencebay İle Bir Ömür" isimli albümdür. Albümde, Orhan Gencebay'ın eski kaset ve plaklarında kullanılan ve milyonların hafızasında hala yerini koruyan klasikleşmiş şarkıların günümüz pop şarkıcıları tarafından seslendirilmesi söz konusudur. Bu ve benzeri girişimler, günümüz dinleyici kuşaklarının da fantezi-arabesk ve nostaljiye olan doyum arayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Gülay, 2015: 10).

Popüler kültürün önemli bir retoriksel aracı olan modaya gelince; popüler bir ürünün, eğitim veya düşüncenin geniş kitlelerce benimsenmesine aracılık ederek toplumun tüketime ve daha fazla tüketime yönlendirilmesinde önemli rol oynadığı aşikârdır. Bir zorunluluktan çok seçenek olarak sunulan modada, sunanın hep aynı mercii olması ve sunulunun niceliksel açıdan farklı, niteliksel açıdansa aynı olması neredeyse değişmez bir kuraldır. Bundan dolayıdır ki bireyler, moda olgusu içerisinde özgürce seçim yaptıklarını düşünürler. Oysa gerçekte böyle bir seçim yapmamakta, kapitalist sistemin kendileri için seçtiği popüler ürünü veya yaşam biçimini farkında olmaksızın benimsemektedir (Akar, 2009:204). Ne ki, kültürü ve toplumu etkileyen her akım gibi moda da toplumun tüketim sıklığını ve alışkanlığını "planlı bir eskime döngüsü" içinde sürekli değiştirmektedir. Modayı takip etme arzusundan dolayı, tüketilen ürünün, düşüncenin, yaşam biçiminin bir yenisi üretildiğinde, bireyler bunu da derhal deneyimleme, tüketme gereksinimi duymaktadırlar. Moda işte tüm bu tercihlerde ve satın alma davranışını hızlandırmada yegâne yol gösterici araçlardan biridir (Çınar ve Çubukçu, 2009). Deyim yerindeyse, moda aracılığıyla hayatımıza giren yenilikler popüler kültür aracılığıyla yayılarak genişlemektedir. Akar'ın da belirttiği gibi, popüler kültürün ürettiği kültürel içerikler ve özellikle de değerler açık ya da gizli bireylerin sınıfsal ve toplumsal konumlarına hitap ettiğinden, moda dizgesi ve söyleminin öne çıkardıklarını hiçbir zorluk çekmeksizin benimsemektedirler (2009: 205).

Öte yandan, artık çok iyi bilinmektedir ki, moda olgusundaki "yeni" sıfatı da, bir zamanların "eski" kavramının yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Yetmen'in de vurguladığı gibi, modada sürekli bir eski ve yeni kavgası, daha doğrusu döngüsü vardır (2011: 64). Moda retoriği, eski olan bir akımı, nesneyi, ürünü yeniden üreterek kendi devamlılığını sağlamakta, retro modasında ise, eskiye ait kıyafetler günümüz şartlarına göre yeniden tasarlanmaktadır. Aynı şekilde, vintage modası da geçmiş yıllara ait eski giysilerin yeniden yorumlanması olarak adlandırılmaktadır. Vintage, kendi özgün tarzını yaratmak isteyen öncü (avangart) stil sahibi kişiler tarafından tercih edilmektedir. 1970'li yılların başında önem kazanan ve şu anda tüm dünyayı etkisi altına alan akım, kişiye kendi tasarımını yapma ve bireye "tek", "eşsiz", "biricik", vb. olma imkânı verdiği için kitleler tarafından hızla benimsenmektedir (Gedik, 2012: 27). Eski kıyafetlere yeni yorumlar katılarak yeniden üretilmesinde büyük ölçüde "kendi tarzını yarat, kendi yorumunu kat" düşüncesinden yola çıkıldığı görülmektedir. Dünyanın farklı moda merkezlerindeki bitpazarlarından veya açık arttırmalarından topladığı giysileri satışa sunan Vintage butikleri, özellikle genç nüfusun ilgisini

çekmektedir. İstanbul'da da, özellikle üst sınıf eğitilmiş kesimlerin ve entelektüel çevrenin yoğun olarak yaşadığı Cihangir ve Beyoğlu'nda farklı tasarımcıların önemli markalar için hazırladığı Vintage giysiler rahatlıkla bulunabilmektedir. Prada, Gucci, Louis Vuitton gibi önemli modaevleri de, tüketicilerden gören muazzam rağbet üzerine, özellikle son on yıldır koleksiyonlarını 1940, 1950 ve 1960'lı yıllardan esinlenerek oluşturmaktadır. Türkiye'de de tanınmış marka ve tarzların ürünlerinin sanal ortamdaki ticareti büyük rağbet görmektedir. 8. Görsel'de ismini oldukça manidar biçimde geçmiş kuşaklara yolculuktan alan online bir satış sitesi bu eğilimi mükemmelen örneklemektedir. Bilindiği üzere, 60'lı, 70'li ve 80'li yıllar ilk ve ortaöğretim resmi okul kıyafetleri de siyah/mavi önlükler üzerine beyaz sade ve/veya kurdeleli yakayla birlikte kombine edilmekteydi.



8. Görsel: 90'lardan dantel yaka elbise, (www.buyukanneminsandigi.com, 07.02.2020)

Jennifer Craik'e göre 1987 yılındaki retro kavramının örneklerini moda felsefecileri belirlemiş olup, 1970'ler ve 1980'lerde yapaylığın vurgulandığı "Modernizm" ve "Punk" hareketlerinin taşıdığı sert ve keskin hatlara karşın, kadın tüketiciler doğal ve yumuşak dokulara sahip giyim tarzına yönelmişlerdir (Yetmen, 2011: 66). Moda fütüristleri de, bu isteği dikkate alarak geçmişe özlem duygusu taşıyan çizgilere sahip moda akımları üzerinde çalışmaktadırlar. Moda sektöründeki seri üretim, bu anlamda, "aynı olmak" istemeyen bireylere, özlemini duydukları geçmişin giysilerini sunarak farklı olma imkânı sağlamaktadır. Bireyler sahip olmak istedikleri kimliğe, role bürünmek için araç olarak nostalji kavramını kullanmaktadırlar. Alpat'ın da belirttiği gibi, stillerin ve kültürlerin aynı anda moda olma ihtimali hızla ilerleyen teknoloji ve bu sayede insanların geçmişle ilgili merak ettikleri her şeye kolay yoldan ulaşmalarını mümkün kılmaktadır (Alpat, 2010). Alpat'ın bahsettiği duruma geçmişin çarık-yemeni melezi ayakkabılarını örnek verebiliriz. Osmanlı'da kara lastik dönemine kadar giyilen çarıklar, günümüzde moda alanında nostaljik anlamlarla bütünleşerek yeniden büyük bir ilgi görmeye başlamıştır. Bu süreçte daha da tuhaf olanı, yerel bir giyim nesnesine Gucci, Celine, Acne Studios, Brother Vellies gibi dev yabancı markaların küre-yerel strateji bağlamında öncülük etmeleridir.



9. Görsel: Günümüzde çarık modeli, (www.osmanlidunyasi.com, 01.09.2020)

Apple, Arçelik ve Coca-Cola gibi popüler markalar da uzun bir geçmişe sahiptirler. Bu markalar pazarlama stratejilerinde nostalji unsurunu kullanarak modern tüketicinin dikkatini çekmeyi amaçladıklarından, tüketicide pozitif bir çağrışım oluşturmak için geçmişin esintisinden yararlanmaktadır. Yaşlı tüketiciler retro markalarla özlem duydukları gençliklerini hatırlayıp mutlu olurken, genç tüketiciler deneyimleyemedikleri geçmişin yaşam tarzlarını ve ikonlarını öğrenerek temsili bir haz almaktadırlar. Burada tüketicileri kuşatan temel itki, geçmiş hazlardan mutluluğa ilişkin anlamlar devşirmektir. Nostalji tüketimi, çikolata, kola, takı gibi küçük ve ucuz ürünlerden, araba ev ve mobilya gibi son derecede pahalı ürünlere kadar geniş bir pazara uzanabilmektedir. Buna, geçmiş yaşantıları ve pratikleri alıntılamanın hizmet sektörü de dâhildir. Örneğin Atatürk'ün kurduğu İş Bankası'nın 10 Kasım 2007'de yayımlanan ve ulu önderin ölüm yıldönümüne tekabül eden reklam filminde, Kasım ayı boyunca temsili olarak Atatürk figürü canlandırılmıştır. İş Bankası, söz konusu reklamda kullandığı sloganlar ve dönemsel kıyafetlerle nostaljik çağrışımlar açısından sınır tanımamıştır (www.youtube.com, 03.02.2020).



10. Görsel: The Phantom Menace'nin film poster, (www.ntv.com.tr, 23.02.2020)

Görsel nostalji tüketiminin popüler Hollywood filmleri bağlamında önemli bir örneği de adından en çok söz ettiren yapımlardan *Star Wars* film serisinin üçüncüsü olan *Phantom Menace*'tir. İlki 1977 yılında yayınlanan *Star Wars*'un bu film serisinde uzay araçları, akıllı robotlar ve dünyadan uzak bir yerde geçen olaylar dizisi anlatılmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin otuz şehrinde, *Star Wars*'un hayranları filmi ilk izleyen olmak için uzun bir süre boyunca kaldırımlar üzerinde konaklamışlardır. *Star Wars*'un hayranları eski *Star Wars* koleksiyonlarına yeni *Star Wars* oyuncaklarını ekleyebilmek için hummalı biçimde mağazalardaki oyuncakları satın almışlar, kısa bir süre sonra da mağazalardaki tüm *Star Wars* oyuncakları tükenmiştir (Keskin ve Memiş, 2011: 198). Kültür endüstrisi sadece filmin tüketimini değil, film konseptini oluşturan, oyuncak, kostüm vb. diğer yan ürünleri de tüketicinin beğenisine sunarak, tüketicinin tüm duyularını hedefleyebilmektedir. Nostaljik haz ve beğeni tüketiminin tecimsel çabıyla daha da yoğunlaşmış gölgesi, deyim yerindeyse, hayatın her alanında olduğu gibi, her yaştan tüketicinin (gerektiğinde erişkin yaştaki tüketicilerin çocukluğuna bile erişim sağlayarak) üzerine düşebilmektedir. Bu ve benzeri örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür.

Sonuç

Sonuç olarak, nostaljik nesneler ve semboller, günümüzde sadece özlemek fiiline yataklık eden ikameci anlamlara sahip olmayıp, aynı zamanda medyatik popüler kültürün etkili söylemsel stratejilerinin de desteğiyle güçlü ve kuşatıcı bir kültür endüstrisi oluşturmuştur. Beğeni yargılarını ve popüler hazları geçmişin flu -ve edersiz- manzarasına mahkûm etmeyi adeta zul sayan bu zımnî buyurgan retorik'in etkisi otantik kafelerden restoran menülerine, modadan müzik ve sinemaya, giyim kuşamdan ev içi dekorasyonuna hemen her yerdedir. Reklam içerikleri de kuşkusuz bu kuşatıcı endüstrinin önemli bir retorik aracı işlevini üstlenmektedir. İnsanların duygularına dokunarak onlara mutluluk, huzur ve aidiyet hissi veren nostaljik sembol ve motifler, hem tüketicilerin dünyasında hem de pazarlama sektöründe gitgide büyük önem kazanmaktadır. Hızlanan hayat ve küreselleşen dünyayla birlikte insanlar, hayatlarını anlamlandıran değerleri yitirmeye başlamışlardır. Yaşanılan bu kayıp duygusu ve geleceğin ne getireceğinin bilinmezliği, insanları geçmiş anılara götürerek bir dayanak noktası aramaya, dolayısıyla nostaljik bir duyumsamaya itmektedir. Nostaljiyle birlikte harekete geçen duygular tüketicilere manevi-kültürel bir doyum vermekle birlikte, ekonomik kazançla da pazarlama sektörüne ciddi kâr sağlamaktadır. Kültürel nitelikli nostaljik öğelerin pazarlama sektöründe kullanılmasının temelinde ise, tüketicilerin satın alma sürecinde kendilerini ürüne yakın veya aşına hissetmelerini sağlamak fikrinin yattığı söylenebilir. Coca Cola'nın yeşil renkli cam şişe ambalajı ile dağıtılması, Arçelik'in 50. yılına özel nostalji serisi buzdolaplarını üretmesi, Migros'un 2011 yılında promosyon ve indirim haberleri, vb. nostaljik öğelerin konu edildiği tüm örnekler söz konusu hedefi gerçekleştirmeye adanmıştır. Dünyaca tanınmış kimi büyük şirket ve markaların yayınladıkları reklam filmlerinde yer alan dekor ve repliklerin, nesne ve simgelerin, tavır ve davranışların, 70'lerin Yeşilçam filmlerinden kareleri veya uluslararası yıldız sisteminin mit mertebesine yükseltilmiş kimi tarz ve yüzlerini yansıtması hep bu yüzdendir. Medyatik popüler kültür alanında etkili söylem ve stratejiler

üreten medya profesyonelleri de bu gerçeğin ziyadesiyle farkında olduklarından, kurguladıkları içeriklerde sıklıkla nostalji tüketimine ağırlık vermektedirler. Böylece, nostalgik haz ve hissiyat üzerinden elde edilen kültürel doyumsa, şimdi ile uzak geçmiş arasındaki kapanmaz zamansal farkı temsili yoldan görünmez kılma işlevi görmeyi sürdürmektedir.

Kaynaklar

- Akar, H. (2009). Popüler kültür ve moda. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(1), 198-206.
- Alpat, E. F. (2010). XX. Yüzyıl ve XXI. yüzyıl başında kadın moda tasarımında nostalji anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(17), 15-23.
- Anık, C. (2003). *Bilgi fabrikaları ve müşteriler*. Ankara: Altın Küre.
- Baudrillard, J. (2001). *Tam ekran*. B. Gülmez (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Belk, R. (1990). The role of possessions in constructing and maintaining a sense of past. *Advances in Consumer Research*, (17), 669 & 676.
- Birekul, M. (2014). Bir kentleşme refleksi olarak nostalji kafeler. V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 29-31 Mayıs 2014, Kütahya.
- Boym, S. (2008). *Nostaljinin geleceği*. F. B. Aydar (Çev.). İstanbul: Metis.
- Cross, G. (2018). *Tüketilen nostalji*. E. Turan (Çev.). İstanbul: The Kitap.
- Çınar, R. ve Çubukçu, İ. (2009). Tüketim toplumunun şekillenmesi ve tüketici davranışları karşılaştırmalı bir uygulama. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 277-300.
- Dağdaş, G. (2013). İşletmelerde retro pazarlama uygulamalarının müşteri bağlılığına etkileri üzerine bir araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Davis, F. (1979). *Yerarning for yesterday: A sociology of nostalgia*. New York: Free Press.
- Demir, F. O. (2008). Pazarlamanın nostalgik oyunu: Retro markalama. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(33), 43-54.
- Eagleton, T. (2015). *Hayatın anlamı*. K. Tunca (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Eser, Z. (2007). Nostaljinin pazar bölümlene değişkeni olarak kullanılması üzerine kavramsal bir çalışma. *Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*(1), 115-130.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. S. İrvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gedik, S. (2012). Geçmişten günümüze vintage giyimin tercih edilme nedenleri ve kullanım düzeylerinin incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: GÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Gökaliler, E. ve Arslan, Z. (2015). Geçmişle bağ kuran bir pazarlama yaklaşımı: Retro pazarlama perspektifinden tüketicilerin marka bir araştırma. *Global Media Journal TR Edition*(6), 240-260.
- Gülay, B. (2015). Nostalji markalaşmasında post-modern pazarlama örneği: Retro müzik. *Dergi Park Akademi*, 1(3), 699-707.
- Keskin, H. D. ve Memiş, S. (2011). Retro Pazarlama ve pazarlamada uygulanmasına yönelik bazı örnekler. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 16(3), 191-202.
- Niemeyer, K. (2018). Du mal du pays aux nostalgies numériques. réflexions sur les liens entre nostalgie. *Nouvelles Technologies Et Médias. Recherches en communication*(46), 5-20.
- Özer, Ö. (2016). *Doyumun öyküsü: Twitter örneğinde kullanımlar ve doyumlar çerçevesinde yapılan araştırmalar*. Konya: Literatürk.
- Öztürk, A. T. (2015). Postmodernizm zaman algısı: Müzikte nostalji modası,. *Medeniyet Sanat. İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*(1), 31-42.

- Pınarbaşı, F. ve Türkyılmaz, C. A. (2017). Retro Marka deneyiminin yeniden satın alma niyeti ve marka bağlılığı yaratmadaki rolü. *İşletme & Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 13-25.
- Taşkaya, M. (2013). Reklamda nostaljik unsurlar: Kimlik vaadi ve anlamın tüketimi. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 6(1), 1-37.
- Tekeloğlu, T. N. ve Tıgılı, M. (2016). Retro pazarlama açısından halen var olmayan eski markaların tüketiciler tarafından anımsanması ve tanınması üzerine bir pilot çalışma. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* (12), 279.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2009). *İletişim araştırmaları ve kuramları*. İstanbul: Beta.
- Türkyılmaz, C. A. (2016). *Geçmişin gücü: Retro pazarlama*. İstanbul: Beta.
- Yetmen, G. (2011). Günümüz kadın giyim modasında retro vintage eğilimlerin durumu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* (20), 62-70.

Elektronik kaynaklar

- binekarac.vw.com.tr. (17.02.2020). <https://binekarac.vw.com.tr/tr/modeller/beetle.html>. (erişim: 17.02.2020). adresinden alındı
- hobitivi.blogspot.com.tr. (06.02.2020). <http://hobitivi.blogspot.com.tr/2011/10/migros-la-gelen-nostalji.html>. (erişim: 06.02.2020). adresinden alındı
- welsofthome. (12.02.2020). Retro ev dekorasyonu nasıl uygulanır? <https://welsofthome.com/retro-ev-dekorasyonu-nasil-uygulanir>. (erişim: 12.02.2020). adresinden alındı
- www.amazon.in. (06.02.2020). <https://www.amazon.in/alcatel-temporis-retro-cordded-phone/dp/B00GY0FDAM>. (erişim: 06.02.2020). adresinden alındı
- www.buyukanneminsandigi.com. (07.02.2020). <https://www.buyukanneminsandigi.com/dantel-yaka-90lar-elbise>. (erişim: 07.02.2020). adresinden alındı
- www.campaigntr.com. (05.02.2020). <https://www.campaigntr.com/tadim-yeni-reklaminda-her-yer-evim-gibi-diyor/>. (erişim: 05.02.2020). adresinden alındı
- www.diken.com.tr. (13.01.2018). <http://www.diken.com.tr/nostalji-insanlara-daha-cok-harcatiyor/>. adresinden alındı
- www.google.com. (09.01.2020). https://www.google.com/search?q=Fruko+Gazozlar%C4%B1+Reklam+G%C3%B6rseli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiKktiA1-znAhUQ26QKHSuFDgEQ_AUoAXoECAsQAw&biw=1920&bih=969. (erişim: 09.01.2020). adresinden alındı
- www.google.com. (27.01.2020). https://www.google.com/search?q=big+yellow+taxi+benzin&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi7mK7c4uznAhXB-aQKHbQMAHQQ_AUoAXoECA0QAw&biw=1920&bih=969. (erişim: 27.01.2020). adresinden alındı
- www.ntv.com.tr. (23.02.2020). <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/40-muhtesem-film-posteri,NYVsrT9qUCu6sQYaEoMsmrg/gR868jt0iE-YNuHbGy0yHg>. (erişim: 23.02.2020). adresinden alındı
- www.osmanlidunyasi.com. (01.09.2020). <http://www.osmanlidunyasi.com/osmanli-ayakkabi-47/deriyemeni-09-704/>. (erişim: 01.09.2020). adresinden alındı
- www.yesilcamkahveevi.com. (08.02.2020). <http://www.yesilcamkahveevi.com>. (erişim: 08.02.2020). adresinden alındı
- www.youtube.com. (03.02.2020). İş Bankası 10 Kasım Mustafa Kemal Atatürk reklamı. <https://www.youtube.com/watch?v=6K9vMIFVC3U>. (erişim: 03.02.2020). adresinden alındı



folk/ed. Derg, 2020; 26(4):781-811

DOI: 10.22559/folklor.1329

Folklor Halay Değildir! Peki ya Halay?

Ana Çizgileriyle Halayın Kültürel Serüveni

Folklor is not Halay! What about Halay?
Cultural Adventure of Halay in Outlines

Ahmet Keskin*

Öz

İnsan bedeninin zaman ve uzamda gerçekleştirdiği estetik hareketler şeklinde açıklanan dansın uygarlık tarihinin en eski eylem ve sanat türlerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Bu yönüyle insan ve toplum bilimlerinin en arkaik konularından biri olan dansın ve çoğu zaman ona eşlik eden müziğin, insanlık ve medeniyet tarihi boyunca insan yaşamında üstlendiği çeşitli işlevlere bağlı olarak kültürel üretim ve tüketim faaliyetleri içinde kendine oldukça geniş ve özel bir yer edinmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bu bakımdan geleneksel danslar aynı zamanda, içinde yaratılıp icra edilerek kuşaklararası aktarıldığı topluluğun inançlarını, değerlerini, yaşam biçimini, sosyokültürel ve psikolojik özelliklerini de yansıtan kültürel göstergelere ve iletişim formlarına karşılık gelmektedir. Geleneksel danslar bu çerçevede, disiplinlerarası bir kültür araştırma ve inceleme disiplini olan folklorun kapsama alanına giren konulardan biridir. Folklor ile geleneksel danslar arasındaki ilişkiler geçmişten günümüze o denli güçlü olmuştur ki geleneksel halk danslarını adlandırmada -yanlış ve daraltıcı bir şekilde- bilimsel bir disiplinin adı olan “folklor” terimi yaygın olarak kullanılmıştır. Bu dikkatten hareketle gerçekleştirilen çalışmada, geleneksel

Geliş tarihi (Received): 18.05.2020- Kabul tarihi (Accepted): 11.09.2020

* Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
ahmet.keskin@samsun.edu.tr. ORCID 0000-0002-3422-5000

danslar arasında yaygın bir form olarak beliren halayların kültür ve inanç tarihi bağlamında geçmişten günümüze serüveni genel hatlarıyla ele alınmıştır. Bu doğrultuda halayın erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle olan ilişkileri, kültürel bir gösterge sistemi ve iletişim formu olarak başlıca özellikleri ve benzeri hususlar bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: *folklor, disiplinlerarası çalışmalar, dans antropolojisi, halay, kültürel gösterge*

Abstract

Dance, which is described as the aesthetic movements performed by the human body in time and space, is considered to be one of the oldest forms of action and art in the history of civilization. In this respect, it is observed that dance, which is one of the most archaic subjects of human and social sciences, and the music that often accompanies it, has gained a very wide and special place in cultural production and consumption activities depending on the various functions it has undertaken in human life throughout the history of humanity and civilization. From this perspective, traditional dances also correspond to cultural indicators and forms of communication that reflect the beliefs, values, lifestyle, sociocultural and psychological characteristics of the community in which they are created, performed and passed down between generations. In this respect, traditional dances are one of the subjects that fall within the scope of folklore, which is an interdisciplinary discipline of cultural research and analysis. The relations between folklore and traditional dances have been so strong from the past to the present that the term “folklore”, which is the name of a scientific discipline, has been used extensively in naming traditional folk dances -in a wrong and narrow way-. Based on this attention, in the study, the adventure of halay, which emerged as a common form among traditional dances, from the past to the present in the context of the history of culture and belief is discussed in general terms. Accordingly, the relations of halay with early Turkish beliefs and lifestyles, its main features as a cultural sign system and communication form, and similar issues were examined with a holistic and interdisciplinary approach.

Keywords: *folklore, interdisciplinary studies, dance anthropology, halay, cultural signs*

Birtakım oyunlar oynayarak, kurban keserek, şarkı söyleyerek ve dans ederek yaşamalı ki; insan tanrıları kendi yanına çekebilsin, savaşta düşmanları püskürtebilsin ve onları yenebilsin (Platon, 2007: 280).

Extended summary

It is accepted that dance, which is based on the understanding of moving the human body in accordance with certain rules and in an aesthetic way, has an origin as old as human history, especially much older than language. Dance, which emerged as a result of human struggle and harmony with nature on the basis of survival at the beginning, and especially as a means of

strengthening the sacred communication with the Gods, has evolved into aesthetic and artistic forms of communication over time. Dance, which was a form of purification and worship in the past, has been transformed into an artistic activity and a means of entertainment in time, but sometimes it has continued its meaning of purification and worship. This situation has caused dance to correspond to a cultural indicator and communication form that reflects the beliefs, values, lifestyle, sociocultural and psychological characteristics of the community in which it is created and performed and transmitted between generations.

One of the main forms of traditional dances in Turkish culture, which feeds on a rich and diverse cultural basis in terms of traditional dances, is halay. The place and importance of traditional dances, including halay, which appears as a common celebration tool in various sociocultural contexts today, is so striking that the act of performing traditional dance is often referred to as “playing folklore”, and when it comes to folklore, this traditional dance performance can come to mind even today. Because of the relationships between folklore and traditional dances, the term “folklore”, which is the name of a scientific discipline, has been used extensively in naming traditional folk dances - in an erroneous and narrowing way. As a symbolic and striking indicator of this situation, the writing on the garden wall of the Sivas State Theater, *Folklore is not halay* can be considered as a humorous and critical reflection of the main problems within the framework of the development, acceptance and recognition of the boundaries of folklore as an independent discipline to the street art in a humorous manner. However, as it is wrong to reduce folklore to halay, as evidenced by the findings shared through the study, traditional dances are also remarkable symbolic forms in that they have much deeper features than cultural phenomena that can be ignored within the scope of folklore.

In this direction; how did the cultural adventure of halay, which can come to the fore so that it can be associated with the name of this discipline in the context of the representation of folk culture? When, where, how, why and by whom was this cultural form created, performed in what contexts and forms, how did it develop and how did it reach the present day? In what contexts and functions are it currently being performed, and what elements are at the root of all these performance and functions? Based on these and similar questions, the study was carried out with the idea that it will contribute to the clarification of the disciplinary boundaries and interdisciplinary foundations of folklore on the one hand, and the place of halay in traditional Turkish dances on the other hand, and the adventure of halay, which stands out as a common form among traditional dances, from the past to the present in the context of the history of culture and belief, was discussed. In this direction, the relationship of halay with early Turkish beliefs and lifestyles, its main features as a cultural indicator system and communication form and similar issues were examined with a holistic and interdisciplinary approach. In the study, first of all, the main problems of the concept confusion and recognition were briefly focused on the subject of folklore discipline and traditional dances. Then, the main aspects and foundations of halay in cultural history are examined in various aspects. The foundations of halay, which extend to early Turkish beliefs and lifestyles, have been enlightened through the oldest archaeological and cultural findings available. In this context,

Turkish rock engravings such as “Gobustan”, “Saymaltaş”, “Tamgalısay” and various shaman materials were emphasized where archaic forms of halay form can be followed. In addition, their appearances within the framework of the chaos-cosmos in areas such as Nevruz, Hıdırellez, traditional village theatrical performances where the halay is reflected were also evaluated comparatively.

In this forms of communication -“halay”, “bar”, “yalli”- it is seen that early Turkish thought, belief and life styles are very important and their effects are determinant. As a matter of fact, it is understood that all three forms have many features within their body, which indicate that they represent the forms of a main species divided into sub-forms with their characteristics stemming from Turkish mythology and the rituals in this framework. The idea that the halay originated from military ceremonies within the framework of social unity and protection against external forces aimed at maintaining order and discipline, and that it was evolving into the present-day halay form by gaining aesthetic qualities in later periods can also be evaluated within this scope. So in the study; it has been concluded that the functions of halay stem from the earliest ritual acts representing the preservation of order against time, the provision of immortality and the infinite cycle. In the study, various qualities and reflections of halay as a movement-based communication form which is a means of realizing the intergenerational transmission of Turkish beliefs, traditional world view, historical events and memories on an aesthetic level are evaluated in a multiple way.

Giriş

Dansın kökenleri hakkında tarihî kesin kanıtlar bulmanın zorluğu, bu eylemin kökenleri üzerinde tartışmasız bir uzlaşmaya varılmasını da engellemektedir. Bu sebeple insanın ilk olarak hangi sebeple, biçimde, dönemde ve bağlamda dans etmeye başladığını net olarak belirlemek olanaksızdır. Bununla birlikte duygu ve düşünceleri sözsüz biçimde iletmenin yaygın bir türü olan dansın iletişim aracı olarak kullanılmasının kökenlerinin çok eski çağlara dayandığı açıktır. Bu kapsamda örneğin Andrée Grau’ya göre -tıpkı konuşmaya nazaran daha basit bir mekanizma olarak şarkı söylemenin insanlarca konuşma eyleminden çok daha önce-leri keşfedilmiş olması gibi- günümüzde duyguları iletmenin bir türü olan dans, konuşmanın keşfinden çok daha önceleri bir iletişim aracı olarak kullanılmaktaydı. Bu bakımdan insanların 300.000 yıldan fazla bir süredir dünyada olduklarının bilinmesine rağmen dilin yaklaşık olarak 40.000 yıl önce *Homo sapiens sapiens*’in ortaya çıkmasıyla gelişmeye başlamış olması, insanların jestler, sesler ve hareketlerle duygularını bildirerek iletişim kurmalarının, dilin tarihinden çok daha eski dönemlere denk geldiğini kesin olarak düşünebilmemize olanak sağlamaktadır (Grau, 1998: 197).

“Dans nedir?”, “insan neden dans eder?”, “dansın kökeninde ne(ler) vardır?”, “dansın kültürel boyutları nelerdir?” ve benzer sorulardan hareketle dans etnolojisi ve antropolojisi, müzikoloji ve etnomüzikoloji odağında gerçekleştirilen bütüncül dans çalışmaları özellikle 20. yüzyılın son çeyreği itibarıyla hız kazanmıştır. Bireysel ve toplumsal düzeylerde sözsüz bir iletişim türü niteliğindeki dansın sosyal, psikolojik, fiziksel ve kültürel bir davranış ola-

rak çeşitli nitelikleri onun başta arkeoloji, etnoloji, sosyal, fiziksel ve kültürel antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve sosyal psikoloji, sosyodilbilim, teoloji, iletişim bilimleri olmak üzere pek çok disiplinin inceleme alanına girmesine yol açmıştır. Bu çerçevede gerçekleştirilen çalışmalarla ivme kazanan dans araştırmaları hızla gelişip içinde folklorun da önemli yer tuttuğu disiplinlerarası bir çalışma alanına dönüşmüştür. Günümüzde artık dansın yalnızca antropoloji, coğrafya, sosyoloji ve çeşitli kültürel araştırmalar kapsamında değil biyopsikolojik boyutlarıyla, fizik ve matematik ile ilişkileri kapsamında da ele alınmaya başlandığı dikkati çekmektedir (Hanna, 1987: 3-16; Giurchescu-Torp, 1991: 1-10; Kaeppler, 1991: 11-21; Hanna, 2001; Rakočević, 2015: 27-28; Wulff, 2015: 666-670).

Dansın araştırmacılar tarafından, insan bedeninin belirli nedenlerle çeşitli zaman ve uzamlarda yaratıcı ve estetik biçimlerde hareket ettirilmesiyle şekillenen kültürel formlar olarak ele alındığı görülmektedir (Kaeppler, 1978: 32; Kaeppler, 1992: 196-197; Kaeppler, 2000: 117; Royce, 2003: 163-172). Üretilen bu kültürel formlar -geçici olmasına rağmen- yapılandırılmış bir içeriğe de sahip olduğundan sosyal ilişkilerin görsel bir tezahürü niteliğindeki dans gördüğümüz, duyduğumuz, hissettiğimiz estetik boyutlarıyla birlikte görünmez bir bağlamı da bünyesinde taşıyan çok yönlü bir olgudur. Dansın bu çok yönlü doğası, onun pek çok disiplinin inceleme alanına girmesinin de başlıca gerekçesidir.

Oynamak fiili ve bu çerçevede *oyun* kavramı -başta kutsal ritüeller ve onlardan evrilen seyirlik türler/geleneksel tiyatro ve dans olmak üzere- çok sayıda ilişkili konuyla birlikte folklorun inceleme alanına da girmektedir. Geleneksel danslar bakımından oldukça çeşitli ve zengin kültürel temellere sahip olan Türk halk oyunları içinde ön plana çıkan başlıca formlardan biri de halaydır. Günümüzde çeşitli sosyokültürel bağlamlarda yaygın bir kutlama aracı olarak beliren halayları da kapsayan geleneksel dansların halk kültüründeki yeri ve önemi o denli dikkat çekicidir ki geleneksel dans icra etme eyleminin çoğu zaman *folklor oynamak* şeklinde adlandırıldığı, *folklor* denilince akıllara günümüzde bile çoğu zaman bu geleneksel dans icrasının gelebildiği görülmektedir.

Bu çalışmada, Türkçe karşılığı *halkbilimi* olarak da kabul gören *folklor* disiplininin inceleme konularından biri olan geleneksel danslar, bu danslar içinde sıralı danslar grubunu temsil eden *halaylar* örnekleminde ele alınmıştır. Halayın ve *bar*, *yallı* gibi benzer formların erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle ilişkisi, kuttörenlerden kaynaklanan en eski görünüm bağlamlarından günümüze kadar halayın Türk kültür tarihindeki serüveni bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle folklor disiplini ve geleneksel danslar konusu üzerinde kısaca durulmuştur. Ardından halayın kültür tarihindeki başlıca görünümleri ve temelleri çeşitli yönleriyle incelenmiştir. Bu kapsamda, halayın erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimlerine dayanan temelleri, eldeki en eski arkeolojik ve kültürel bulgular üzerinden aydınlatılmıştır. Çalışmanın devamında, kültürel bir gösterge ve iletişim formu olarak halayların sosyolojik, psikolojik ve sosyal psikolojik çerçevedeki başlıca nitelikleri örnekler aracılığıyla değerlendirilerek halayın Türk kültür tarihindeki serüveni bütüncül olarak değerlendirilmiştir.

Folklor halay değildir!

Kültürün geniş konu kadrolarını kendine özgü yöntemlerle inceleyen bağımsız bir disiplinin adı olarak *folklorun*, aslında geleneksel hareketlerin orijinalindeki anlamlarından uzaklaşarak kendi ortamlarının ürünü olan sosyal danslara dönüşmesini temsil eden *folklor oynamak* (Öztürkmen, 2016: 171) ifadesindeki anlamla hatalı ve yüzeysel biçimde bağdaştırılmasının tarihi yeni değildir. Sedat Veyis Örnek 1973 tarihli bir çalışmasında bu durumu; *...Bizde folklor, belirli bir azınlığın dışında, hala halk oyunlarından ve halk türkülerinden oluşan bir gösteri dalı olarak anlaşılmaktadır... folkloru sadece yerel halk oyunları ve türkülerini kabul etmek son yıllarda o denli yanlış anlamalara yol açmış ve folklor terimi bilimsel anlamından o denli uzaklaştırılarak kullanılmaya başlanmıştır ki gazinocular bile piyasa türkücülerini “folklor yıldızı!” - hiç değilse “folklor” deseler- olarak tanıtmaya başlamışlardır. ...halk oyunlarının amatör oyuncular, “folklor yapıyoruz” gibi ne yaptıkları işe ne de Türkçeye uygun düşen deyimler kullanmaktadırlar. Ülkemizdeki hemen her alanda görülen kavram kargaşası göz önünde bulundurulursa, bu duruma pek de şaşırmamak gerekir (Örnek, 1973: 386-387) sözleriyle vurgulamıştır.*

Şükrü Günbulut da *folklor* sözcüğündeki anlam kaymasını konu edindiği 1980 tarihli çalışmasında, folklorun artık halk âşıklığını, türküsünü, sanatını, gelenek ve göreneklerini, halkın bilgisini ifade etmek anlamında değil yalnızca *halk oyunları* anlamında kullanılır hale geldiğini, *halkın gelenek ve sanatlarının bilimi* olarak folklorun yalnızca halk oyunlarının adını karşılamasına sebep olanın ise çeşitli kurumların ve toplumun halk oyununa *düşkünlüğünün* ve halkın kültürünün (folklorun) yalnızca halk oyunlarına indirgenmesine dönük eğilimlerin bir sonucu olduğunu ifade etmiştir. Günbulut bu durumu, 1927’den 1953’e kadar *Türk Halkbilgisi Derneği* adıyla çalışmalarını sürdüren derneğin adının 1953’te, aynı anlama gelen *Folklor Derneği* ile değiştirilmesine karşın yirmi yıl içinde *folklor* sözcüğünün *halk oyunu* anlamına indirgenmiş olması nedeniyle 1973’te yeniden *Türk Halkbilgisi Derneği*ne dönüştürülmüş olması üzerinden örneklemiştir (Günbulut, 1980: 606).

Özkul Çobanoğlu’nun konu hakkındaki şu değerlendirmelerini de -konuyu daha açık biçimde değerlendirebilmek için- burada aktarmak yerinde olacaktır:

Halkbilimi veya yaygın adıyla “folklor”un ne olduğu konusundaki kamuoyundaki bilgisizlik gözleyebildiğimiz kadarıyla son yıllarda azalma eğilimine girmesine rağmen, ülkemizde hâlâ bu terimlerden öncelikle anlaşılan “halk oyunları” olmağa devam etmektedir. Zihinlere halk oyunları olarak yerleşmiş olan bu disiplinin, öğrenci veya öğretici olarak mensuplarını neredeyse her karşılaştıkları insana ne yaptıklarını, “hangi yöreleri oynayıp oynamadıklarını” veya muhataplarının da ilkokulda yahut lisede “folklor oynadıklarıyla” ilgili olarak gelen ve kolayca tahmin edilebileceği gibi son derece can sıkıcı sorulara muhatap olmak kaçınılmazmış gibi görünen kaderleri olmağa devam etmektedir.... Bu eksikliğin ilişkili olduğu temel problem hiç kuşkusuz Türk halkbilimcilerin büyük bir çoğunluğunun çok yakın zamanlara kadar araştırmalarını, metin merkezli yaklaşımların gölgesinde formüle ederek malzeme/

metin derleyip bunların tasvirine ve yüzeysel tasnifler doğrultusunda yayınlamaya ağırlık vermeleri gelmektedir. Belli bir bakış açısı doğrultusunda kuramsal bir çerçeve üzerine inşa edilen bir hipotezden ve dolayısıyla analizden mahrum metin koleksiyonculuğu disiplinin toplum hayatında veya onun karşılaştığı sosyo-kültürel problemlerinin çözümünde oynayabileceği rolü yahut işlevi son derece sınırlandırmıştır (Çobanoğlu, 2001: 23-24).

Folklor sözcüğünün Türkçede kullanılmaya başlanmasının üzerinden bir asır geçmiş olmasına, *folklor* sözcüğünün köklü geçmişine ve yaygın kullanımına rağmen Türkçede uzun bir süredir *folklor* kavramının yanlış olarak *halk oyunları* anlamında kullanılmasının ve hatta kimi zaman kelimenin anlamının hiç bilinmemesinin geçerliliğini günümüzde de koruduğu gerçeği, Serpil Aygün Cengiz ve arkadaşları (Cengiz, vd.-2017) tarafından Ankara Çankaya'daki *Folklor Sokağı* sakinleri örnekleminde gerçekleştirilen bir çalışma kapsamında yeniden dile getirilmiştir. Söz konusu çalışmada araştırmacılar, sözcüğün anlamının bilinmemesiyle ve/veya bahsedilen yanlış kullanımıyla, gazete haberlerinden karikatürlere kadar çeşitli metinlerde sıklıkla karşılaşılmalarının günümüzde de söz konusu olduğunu belirtmişlerdir. Araştırmacılar böylece, 171 yaşındaki *folklor* sözcüğünün anlamının hâlâ bilinmemesinin veya yanlış bir biçimde *halk oyunları* anlamındaki kullanımının yaygınlığının pek de değişmediğini ortaya koymuşlardır. Çalışma kapsamında; Ankara'da bulunan *Folklor Sokağı*nda oturan mahalle sakinlerinin kırk üçüyle yapılan görüşmede, bunlardan altısının *folklor* sözcüğünü daha önce hiç duymadıklarını, birinin ise *folklorun halkın kültürü* anlamına geldiğini, görüşülen diğer kişilerin tamamının ise folklorun “halk oyunu”, “halk dansı”, “bayramlarda oynanan oyun” veya “halay” anlamına geldiğini söyledikleri tespit edilmiştir. Araştırmacılar ayrıca, *folklor* sözcüğünün bu tartışmalı durumunun, sözcüğün anlamıyla ilgili basit bir bilgi eksikliği olarak değil konuyla ilgili birbiriyle mücadele eden söylemler çerçevesinde yeniden ele alınarak irdelenmesinin gerekliliğini vurgulamışlardır (Cengiz, vd.-2017: 1698-1705).

Bütün bu değerlendirmelerin ve çalışmaların da gösterdiği üzere folklorun halk oyunları ile bağdaştırılarak dar bir anlam ve kapsam alanını karşılayacak şekilde kullanılması geçmişten günümüze süregelen bir yanıdır. Bu çerçevede aslında *folklor* sözcüğünün algılanış biçimindeki yanlış kavrayış ve ifadelerin de halkbiliminin başlıca problemlerinden ve çalışma konularından biri olarak karşımızda durduğu belirtilebilir. Bu durumun sembolik ve çarpıcı bir göstergesi niteliğindeki, Sivas Devlet Tiyatrosu'nun bahçe duvarındaki *Folklor halay değildir* (Görsel-1; URL-1; Cengiz, vd.-2017: 1704) yazısı esasında folklorun müstakil bir disiplin olarak sınırlarının gelişimi, kabulü ve tanınması çerçevesindeki başlıca sorunların mizahi bir çerçevede sokağa ve sanata dikkat çekici ve eleştirel bir biçimde yansımaları olarak belirmektedir.

Şüphesiz folklor, halk danslarına indirgenemeyecek genişlikte bir çalışma alanı, bilimsel bir disiplindir. Peki ya folklorun inceleme alanına giren ve halk kültürünün temsili bağlamında çoğu zaman bu disiplinin adıyla bağdaştırılacak kadar ön plana çıkabilen, geleneksel dansların içinde bir ana form şeklinde yer alan halayın kültürel serüveni nasıl gerçekleşmiştir? Bu kültürel form ne zaman, nerede, nasıl, neden ve kim(ler) tarafından şekillendirilmiş,

hangi bağlamlarda ve biçimlerde icra edilmiş, nasıl gelişmiş, değişmiş, dönüşmüş ve günümüze nasıl ulaşmıştır? Güncel olarak hangi bağlamlarda, işlevlerle icra edilmektedir ve tüm bu icra ve işlevlerin kökeninde hangi unsurlar yer almaktadır? Bu ve benzeri sorulardan hareketle gerçekleştirilen çalışmanın devamında, geleneksel dansların bir türü olarak Türk kültüründe oldukça zengin bir görünüme sahip olan halayın kültürel kökenleri ve serüveni ana hatlarıyla incelenmiştir.

Peki ya halay?

Anadolu'nun kültürel ve tarihî derinliği içinde halk oyunlarının da büyük bir zenginlik ve çeşitlilikle belirdiği görülmektedir. Alanda yapılan çalışmalar bu kültürel zenginliğin ve çeşitliliğin çok boyutlu ve katmanlı yapısını gözler önüne sermektedir (Çalışkan, vd., 2016). Bu çerçevede, zengin Anadolu halk dansları repertuarı içinde halay önemli bir yer tutmaktadır. *Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde genellikle davul ve zurna eşliğinde toplu olarak oynanan bir halk oyunu* (URL-2) şeklinde tanımlanan halay pek çok yörede genel olarak *dans etmek* kavram alanının bütününe karşılayabilecek ölçüde köklü bir yerleşikliğe sahiptir. Bununla birlikte halayların özellikle Türkiye'nin Orta, Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinin tamamı ile Karadeniz, Akdeniz ve Ege bölgelerinin belirli kısımlarında daha yoğun ve yaygın olduğu görülmektedir (Uzunkaya, 2005: 12).

Halayın Türk kültür tarihinde *alay, aley, aliy, bulay, buley, halay, haley, haliy, haliy* gibi sözcüklerle karşılandığı ve bu sözcüklerin hepsinde temel anlamların “bir araya gelme”, “birlikte iş yapma”, “düzene girme”, “kalabalık”, “toplanma”, “topluluk”, “topluluk halinde dans etme” olduğu görülmektedir (Demirsipahi, 1975: 229; Eroğlu, 1994: 197; Özbilgin, 1995: 45; Aymaz, 1998: 15; Güzeloğulları, 2005: 49). Bu çerçevede halay, mutlak surette “topluluk halinde” icra edilen, kalabalık insan topluluklarının bir araya gelip el ele, kol kola, omuz omuza tutuşarak belirli bir disiplin ve düzen içinde çeşitli estetik hareketleri gerçekleştirmesi, oyun oynaması, dans etmesi anlamına gelmektedir. Çalışma kapsamında yaptığımız araştırma ve incelemeler, Türkiye'nin bütün coğrafi bölgelerinde icra edilebilen ve her bölgede farklı adlar alabilen halaylarla ilgili temel terim, tanım ve tasnif problemlerinin henüz tam olarak aydınlatılmamış olduğuna işaret etmektedir. Dahası araştırmacılar halayın bağımsız bir tür mü yoksa bir alt form mu olduğu konusunda da henüz fikir birliğine varabilmiş değildir. Bu çerçevede halayın aslında müstakil bir tür olarak değil “kol kola verip dans etmek” anlamına gelen sıralı oyunları oluşturan grubun bir mensubu ve çeşidi olarak değerlendirilmesinin yerinde olduğu görüşünü (Eroğlu, 1994: 204; And, 2012: 158) ön plana çıkarmak mümkündür.

Halayın ayrı bir oyun türü olarak değil de sıra oyunlarının bir çeşidi olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi, özellikle sıralı oyun grubu içindeki “barlar”, “yalılar” ve kısmen de “horonlar” çerçevesinde düşünüldüğünde oldukça makul görünmektedir. Çünkü Bayburt çevresinden Kars'a kadar geniş bir yörede, Erzurum ve dolaylarında sıra oyunlarının genel adı olarak icra edilen *bar*larla ve aynı bölgede -görece daha sınırlı bir alanda- icra edilen *yal*lılarla halaylar arasındaki benzerliklerin, farklılıklardan çok daha fazla olduğu ve bu türleri birbirinden bağımsız değerlendirmenin mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan *ha-*

layların, yallıların ve barların kendine özgü birtakım kuralları, sınırlılıkları bulunmaktadır ve bu kurallar -yöresel değişiklikler bulunmakla birlikte- ana koşullar bakımından büyük ölçüde benzeşmektedir.

Bu çerçevede halay, bar ve yallıların en az iki, üç ya da beş kişiden başlamak üzere sınırsız sayıda katılımcıyla icra edilebilen ve kendine özgü form özelliği ve estetiğiyle oldukça dikkat çekici ve diğer tüm formlardan ayrılan bir genel yapı ve icra ortaklığına, düzen ve disipline sahip olduğu görülmektedir. Bu kapsamda örneğin, her üç oyunda da katılımcıların yan yana ve sıralı bir diziliş içinde el, kol, omuz gibi organlarla birbirlerine bağlı olmaları zorunludur. Ayrıca katılımcıların birbirlerini tutuş şekilleri her üç oyunda da büyük ölçüde birbirine benzerdir. Her üç oyunda da *halaybaşı*, *barbaşı* veya *yallıbaşı* adlarıyla oyunun yöneticisi konumunda bir kişi bulunmaktadır ve diğer oyuncuların, bunların tüm komutlarına uyması zorunludur. Oyunların hepsinde, sıranın başında ve sonunda yöneticinin komutlarını diğer tüm oyuncularına ileten, oyunun düzen ve disiplininin denetimini sağlayan kişiler bulunmaktadır. Bu kişilerin ellerinde mendil taşımakta ve hem bu mendil hem de çeşitli seslenmeler (naralar vs.) ve diğer hareketler aracılığıyla katılımcıların komutlara uyumu denetlenerek yöneticiye dönüt sağlanmaktadır. Bu oyunların hepsinde -esasen bir takım ve uyum anlayışı olmakla birlikte- oyun başlarının kısıtlı biçimde de olsa bireysel hünlerini sergilemelerine izin verilen kısımlar da yer almaktadır. Ayrıca bu oyunların hepsinde, hangi oyuncuların nerede hangi hareketleri sergileyeceğinin, oyunun hangi hızla başlayıp nasıl ilerleyeceğinin ve son bulacağının yerleşik olduğu geleneksel bir oyun sırasının takip edildiği de gözlemlenmektedir. Bu oyunların hepsi, davul ve zurna eşliğinde icra edilmeleri bakımından da ortaklaşmaktadır (Ekmekçioğlu vd., 2001: 28; Çiğdem, 2003: 79; Güzelogulları, 2005: 60-61).

Bütün bu gerekçelerle; yayıldıkları coğrafi bölgeler ve icralarındaki belirli farklılıklar dışında *bar*, *halay* ve *yallı* formlarının biçimsel yapıları, icra özellikleri ve iletişim yöntemleri bakımından büyük ölçüde birbirine benzeyen bir ana formun parçaları şeklinde değerlendirilmeleri doğru olacaktır. Bu bakımdan halayın -kendine has özellikleri bulunan bir oyun formu olmakla birlikte- bağımsız bir tür şeklinde değil diğer formlarla birlikte oluşturduğu ana grubun bir parçası olarak tanımlanması ve yine *yallıların* ve *barların* da bu gruba dâhil edilmesi yerinde olacaktır.¹ Nitekim bu oyunların biçim ve icrasındaki bütün bu benzerliklerin, oyunların tamamında yönetici konumundaki kişilerle diğer bileşenler arasında birbirinin tekrarı niteliğinde ve dikkat çekici bir iletişim, etkileşim ve statü ilişkisinin varlığı etrafında sistemleştiği anlaşılmaktadır. Bu iletişim biçiminde ve sistemleşmede ise erken dönem Türk düşünce, inanç ve yaşam biçimlerinin oldukça önemli ve etkilerinin de belirleyici olduğu görülmektedir. Her üç oyunun da kökenleri itibarıyla Türk mitolojisinden ve bu çerçevedeki kuttörenlerden kaynaklanan özellikleriyle sanki ana bir türün alt formlara ayrılmış biçimlerini temsil ettiğine işaret eden çok sayıda hususiyeti bünyesinde taşıdığı anlaşılmaktadır. Çalışmanın devamında, halayların, barların ve yallıların oluşturduğu sıralı oyun grubundaki bu ortak hususların Türk kültür ve inanç tarihi çerçevesinde, *halay* ortak adlandırması çerçevesinde, belirli başlıklar altında incelenip çözümlenmesi yerinde olacaktır.

Erken dönem Türk inançları, yaşam biçimleri ve kuttörenleri bağlamında halay

Lauri Honko'ya göre -içerik bakımından oldukça geniş bir kapsama sahip olmakla birlikte- zamanın başlangıcındaki yaratılışla ilgili olaylara dönük kesin bilgileri içermeye çizgisinde birleştiği görülen mitlerin başlıca canlandırılma biçimlerinin başında inanç esaslı ritüel dramalar ve özellikle de danslar gelmektedir (Honko, 1972: 16-17). Bu kapsamda değerlendirmek istediğimizde, insan düşüncesinde ve yaşamında mitin daima bir örnek modele ve ilk yaratılışın bilgisine karşılık geldiği, dansın da aslında bir “öykünme” ve “taklit” bağlamında kökeninin mitlere dayanabileceği varsayımını halaylar örneklemine de değerlendirmek mümkündür. Bu doğrultuda halayları da kapsayan oyun grubuna mensup türler (barlar, yallılar) dikkatle incelendiğinde, bunlardaki temel birtakım özelliklerin bütünüyle erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimlerinden kaynaklandığına yönelik önemli bulgulara ulaşılabildiği görülmektedir.

Bu doğrultuda öncelikle, halayların yapısal/formel/görünüm özelliklerinin, halaylardaki sıralanma ve tutuşma biçiminin erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleri kapsamında değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Halaylar, barlar ve yallılar, sıra esasında yarım ay şeklinde dizilerek icra edilmekle birlikte, sıradaki insan sayısının artması veya sıranın iki başının birleşmesi durumunda tam daireye (halka) dönüşebilmekte ve bu çerçevede *halka oyunu* olarak da adlandırılabilir (Gazimihal, 1961: 106'dan aktaran Demir, 2008: 8). Bu yönüyle halayların yarım ay (hilal, sıralı) ya da tam ay (güneş, daire, halka) şeklinde sıralı ya da halka formunda icra edilmesi söz konusudur ki bu formun -en bilindik örnekleri Şaman kuttörenlerinde görülmekle birlikte- aslında çok daha arkaik dönemlere ait Türk inanç sistemlerindeki kozmolojik algıların mitolojik canlandırmalarının da esasını temsil ettiği bilinmektedir.

Türkler arasında arınma, kutlama ve geçiş ritüellerinde birlikte ve belirli bir nokta etrafında dönme olgusunun dikkat çekici bir örneğini, genç şamanların eriştime töreninde en az dokuz dansçının birbirlerini çingiraklar sarkan kemerlerinden tutarak halka şeklinde dönmelerinde bulmak mümkündür. Burada şüphesiz ki Şamanlığa geçiş ritüelindeki, tutuşmalı, sıralı, ay-yarım ay oluşturarak gerçekleştirilen halka formundaki kuttörenlerin, halayın arkaik bir örneği olarak değerlendirilmesi mümkündür. Çin tarihlerinde genç bir Türk prensinin tahta geçişinde onu bir keçe parçasının üzerine koyup güneş çevresinde dokuz kez döndürdüklerine ve cenaze töreni için atlarıyla ölünün çadırı çevresinde yedi kez dolandırdıklarına dair oldukça eski kayıtlar da bu doğrultuda dikkat çekicidir (And, 2012: 92). Kısırlığın giderilmesi için yapılan *Ayısı* ayinlerinde Şamanın seçtiği dokuz yiğidi sağına ve dokuz kızı da soluna alıp halka oluşturarak alkışlar eşliğinde kuttörenini gerçekleştirmesi de bu bağlamda dikkat çekicidir (Radloff, 2008: 235).

Esasında Şaman kuttörenlerindeki diğer tüm eylemlerin de soyut bir dairesellik kapsamında icrası esastır. Örneğin, Şamanın bir hastayı iyileştirmek istediğinde onu düşsel bir yuvarlağın ortasına alıp etrafında dönerek dans etmesi söz konusudur. Türk kültür tarihinde oyunun toy ve şenlikler bağlamında -özellikle de gün dönümü niteliğindeki *Nardugan* (21 Aralık) ve *Kızıldoğan* (21 Mart), *Nevruz* başta olmak üzere- ateş etrafında halka şeklinde *halay dönmek* suretiyle icra edilmesi de bu kapsamda değerlendirilebilir. Ateş etrafında el ele ve kol kola halka oluşturma esasına dayanan ve Türk dünyasının çeşitli bölgelerinde olduğu

gibi Türkiye’de de çeşitli bölgelerde yaygın biçimde yaşayan *Sinsin Oyununun* da yapısal özellikleri açısından bu en eski Türk oyun formlarıyla benzerliği ve mitolojik kökenleri (Ataman, 1987; Bayat, 2006: 164; Sönmez, 2015: 203) belirgindir.

Al/hal sözcüğünün yaşamsal enerji niteliğindeki ateşle olan bağlantısı, Türk Şamanların ateş etrafında dönmek suretiyle Tanrı katına erişmesi, Şaman’ın bir adının da *oyun* olmasına yol açmıştır. Bu bakımdan Türk kültüründe halayın ve benzeri tam ya da yarım daire esaslı ve tutuşma esasına dayalı sıralı oyun formlarının hem *Ay* ve *Güneş* etrafındaki Türk kozmogonik mitleriyle hem de *Al (Ateş)* kültüyle yakından ilişkili olduğu da belirtilmelidir. Nitekim günümüzde bile erken dönem inançlarla bağlantıları açık olan Nevruz, Nardoğan vb. bağlamlarda icra edilen çeşitli kuttörenlerde de dansların büyük ölçüde dairesel ve sıralı tutuşmalı yürüyüş şeklindeki formlarda icra edildiği görülmektedir (Görsel-2, 3, 4, 5, 6; 7; Yiğit, 2019: 2, 5-8).

Öte yandan konunun, M.Ö. 30.000 ile 12.000 arasındaki dönemde, Türk mitolojisinde dişil ve anaerkil özelliklere sahip *Umay-Tanrıça Dini* ile eril ve ataerkil özelliklere sahip *Kök-Tengri* veya *Göktanrı Dini* arasında bir geçiş ve denklik, eşitlik dönemi dini olarak değerlendirilen, bütün Altaylıların dinî konumuna yükselmiş olan ve bugün de Altaylı kavimlerin aralarındaki *kut, tör; törü, kam, ham, kami* gibi ortak dinî terminolojinin ve dolayısıyla tüm kuttörenlerin de kökeninin olduğu dönem olarak öngörülen, *Kün ve Ay Tanrı* ve *Tanrıçanın* altında yer aldığı kan, ateş ve güneş kültleriyle özdeşleşen, hem erkekliği hem de dişiliği temsil eden bir varlık şeklinde tasavvur edilen (Çobanoğlu, 2012: 981-982) *Al Tanrı* ve *Al Dini* çerçevesinde ele alınması da mümkündür. İnsanların *eşit* biçimde sosyal hayata katılımlarının sağlandığı ve bireysellikten toplumsallığa geçişin de temellerinin atıldığı bu dönemde halayın, *Al Tanrıya* yönelik icra edilen kuttörenlerin genelini/tamamının ya da bir bölümünün adı olarak *toplucu tapınmak* kapsamında sistemleştirdiği fakat kesinlikle *Alay* şeklinde ortaya çıkıp sonradan farklı biçimlerde şekillenerek halay formunun da adını buradan aldığı ifade edilebilir. Bu durumda *Al Dini* panteonundaki ruhlara yönelik icra edilen çeşitli kuttörenlerin hep birden *Alay* olarak adlandırılmış ve sonradan *Göktanrı* ve Şaman inanç sistemleri kapsamında da bunların çeşitlenerek türlü kuttörenlerde varlığını sürdürmüş olduğu ileri sürülebilir. Böylece halayın, Türklerin en eski inanç sistemleri/dinleri kapsamındaki arkaik ibadet biçimleri ekseninde incelenip değerlendirilebilmesi söz konusu olabilmektedir.

Bununla birlikte halayların belirli bir düzen çerçevesinde, yönetici ve yardımcılar tarafından çeşitli nesne, eylem ya da çağrılarla kumanda edildiği bilinmektedir. Halaylarda sıralı dizinin başında daima, elinde mendil tutan bir *halaybaşı*, (baş çeken, baş seken, ekipbaşı, kolbaşı vb.) bulunmaktadır. Dizinin başında bulunan bu kişi halayda *halaybaşı*, barda *barbaşı*, yallıda *yallıbaşı* adını alan ve oyunun yöneticisi, kumanda edicisi konumundadır. Ekip başının yanındaki kişi *koltuk*, halaydaki diğer kişiler ise *kelle* olarak adlandırılmaktadır (Sözer, 1996: 332 ve Sivrikaya, 2002: 7’den aktaran Demir, 2008: 7-10). Halkanın/dizinin sonunda ise *pöççük/poççık* (ekip sonu, halaysonu, kuyruk) adı verilen kişi yer almaktadır. *Halaybaşı*, elinde tuttuğu mendil (yağlık) ile oyunu yönlendirmekte, bazı yörelerde *halaybaşı* ile yanındaki ikinci kişi arasında kullanılan uzun poşu ile baş çekenin halaya bağımlılığı ile oyuncuların bütüncül iletişimi kontrol altında tutulmaktadır. İcra bağlamında hangi oyu-

nun oynanacağına karar veren kişi de yine *halaybaşı* olmaktadır (Ertural, 2006: 42). Dizinin son halkasını temsil eden ve tıpkı *halaybaşı* gibi oyunun kurallarını çok iyi bilmesi gereken *poççık* ise *halaybaşının* verdiği komutların alınıp alınmadığını *halaybaşına* mendille ya da narayla bildirmekte, genel olarak oyunda sıranın, düzenin ve dengenin korunması ve kontrolü sorumluluğunu üstlenmektedir (Turan, 2001: 18-19).

Erken dönem Türk kuttörenlerinde dansların esası oluşturduğu, oyuncuların rütbelerine göre ellerinde kalkan, balta veya yak, yabani sığır kuyruğundan tuğ ya da bayrak niteliğinde tüyler ve renkli kurdelelerle süslü direkler tutarak veya elleri kavuşturulmuş olarak dans ettikleri törenlerde yavaş ve hızlı yürüyüşlerle selam vermenin de belirli bir disiplinle gerçekleştirildiği, tüm bu hareketlerin çanlar ve davullar çalınarak idare edildiği bilinmektedir (Esin, 2001: 96). Bu hususla ilişkilendirilebilecek bir nesne olarak mendilin, bulunulan ortamdaki kötü ruhları kaçırmak amacıyla kullanıldığı ve bu bakımdan Şamanik bir kökene dayandığı da düşünülmektedir (Çiğdem, 2003: 78). Halay, bar ve horonlarda komut verme ve komutun alınıp alınmadığını denetleme amacıyla kullanılan naraların göstergebilimsel çerçevede çözümlendiği çalışmaların da işaret ettiği üzere (Altıntuğ, 2013: 142-147) bu seslenmeler oyun yöneticisi ile yardımcısının düzeni korumaya ve sağlamaya dönük eylemleri kapsamında kültürel iletişimsel göstergeler niteliği taşımaktadır. Mendilin ve naraların kumanda edici ve disiplin sağlayıcı özelliğinin kuttörenlerle birlikte askerî alaylardaki yönetim biçiminin yansıması biçiminde değerlendirilmesi de mümkündür. Ancak, halaylarla askerî düzen ve eylemler arasında kurulabilecek ilişkiler bunlarla sınırlı değildir. Halaylardaki düzen, disiplin, topluca hareket ve emir komuta zinciri içinde çeşitli yöneticilerce kumanda edilme özellikleri ile askerî topluluk olarak *alay* düzeni arasında dikkat çekici başka ilişkiler de bulunmaktadır.

Bu doğrultuda örneğin, askerlerin kumandan ve yardımcılara bağımlı olması gibi halay dizisindeki oyuncuların, *başçekenin* komutları dışında herhangi bir hareket ve davranışta bulunmaları asla mümkün olmamakta, *halaybaşından* emir almadıkça hiçbir oyuncu yerini veya şeklini değiştirememektedir. *Alaybeylerinin gözcülerinin* görevlerini halaylarda *poççıklar* üstlenmektedir. Yavaş adımlarla başlayıp birlik sağlanınca temposu hızlanan askerî yürüyüş düzenindeki gibi halaylarda da yavaştan başlayıp ekip düzeni sağlanınca yürükleşen bir hareket sistemi bulunmaktadır. Halaylar yörenin en yavaş tempoya sahip dansı ile başlamakta ve dans sıralaması daha hızlı tempoya sahip danslara doğru devam etmektedir. Çeşitli yörelerde icracılar ve oyuncular tarafından “geleneksel oyun sırası” olarak adlandırılan bu dans sıralamasında askerî düzene koşut olarak Şaman kuttörenlerine de paralel yavaştan hızlıya doğru bir ilerlemenin varlığı dikkati çekmektedir. Bölgeler arasında çeşitlilik olmakla birlikte halayların “ağırlama”, “atlama”, “ayırılma”, “hoplama”/ “hoplatma”, “kollama”, “tepme”, “selamlama”, “sıkırtma”, “silkinme” “yanlama”, “yasla(n)ma”, “yeldirme”, “yelleme”, “yürütme”, “zıplatma” gibi hareket ve tempo ifade eden yerleşik bölümleri bu doğrultuda belirli bir sistem çerçevesinde yürütülmekte, alaylardaki bayrak ve flamanın yerini halaylarda iki uçtaki mendiller, yağlıklar ve poşu almaktadır. Alaylarda ve halaylarda ayak hareketleri ile bunların uyumu da son derece önemlidir (Demirsipahi, 1975: 232-240; Ataman, 1975: 252) ve bunların tamamının erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle olan ilişkileri açıktır.

Tüm bunlara, alaylarda olduğu gibi halaylarda da düzeni ve ritmi sağlayıcı çeşitli müzik aletlerinin (başta davul ve zurna), çeşitli seslenme, jest ve hareket unsurlarının (nara, komut, özel jestler vs.) kullanmasını da arkaik ortaklıklar olarak eklemek mümkündür.

Herhangi bir törende veya gösteride yer alan topluluk; bayram, cenaze vb. törenlerde sıralı olarak giden insan topluluğu, kortej; genellikle üç tabur ve bunlara bağlı birliklerden oluşan asker topluluğu (URL-2) gibi anlamları bulunan *alay* sözcüğü ve onun karşılıdığı alanlar ile halaylar arasındaki ilişkilere işaret eden bütün bu hususlardan hareketle araştırmacıların, halayın bir alay oyunu olarak Türk askerî sisteminden kaynaklandığı görüşünü öne sürdükleri dikkati çekmektedir. Öyle ki Cemil Demirsipahi'nin halayı; üç ya da daha çok oyuncu ile ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan, yönetici komutu ile oynanan, bağımlı oyunların genel adıdır, askerî bir düzeninin oyun haline dönüştürülmesinden oluşmuştur (Demirsipahi, 1975: 238-239) şeklinde tanımladığı ve bu kapsamda yine; çeşitleri ne olursa olsun halayın bir alay oyunu olduğu (Ataman, 1975: 25) düşüncesinin ortaya atıldığı görülmektedir.

Halaylardaki kuralların kökeninde askerî örgütlenmenin ve askerî törenlerin yer aldığı düşüncesiyle birlikte halayların bazı araştırmacılarca Türk mitolojisinde ilk ata olarak kabul edilen, *vatanı koruyucu* ve/veya *yurduna ihanet edenlere hastalık ve bela getiren ruh* olarak değerlendirilen *Elley* (*Allay*) *Han/Ata* ve karısı *Alay Hatun* ile ilişkilendirilmiş olduğu da görülmektedir (Beydili, 2004: 35-36; Karakurt, 2011: 21-22, 158). Bütün bu yaklaşımlar halayın -ister arkaik inançlardan isterse de askerî düzeni sağlamaya dönük temellerden kaynaklansın- mutlak surette *koruyuculuk* kapsamındaki *Al* köküne ve bireyi, toplumu, vatanı, ili koruma, birlik ve dirlik içinde, güvenli hâlde yaşama algısına, kutlama esaslı bir kaynağa dayandığına işaret etmektedir. Böylece, toplumsal birlikteliğin simgesel bir dışavurumu niteliğindeki halayın bu *koruyucu* iyeye ya da *vatanı koruma* eylemine yönelik inançlarla aynı kökten geldiği düşüncesinden hareketle, halayın ilgili mitolojik varlığa yönelik özel ya da yurdun korunmasına yönelik genel ritüelleri karşılayan bir eylemler bütünü olarak mitolojik dönemlerden itibaren varlığını sürdürdüğünü öne sürmek söz konusu edilebilmektedir.

Bu bakımdan halayı, içinde yaşanan sosyokültürel bağlamın ve vatan topraklarının korunmasına yönelik en eski tören danslarından biri olarak değerlendirmek mümkündür. Dahası, erken dönemlerde askerî düzen ya da toplumsal dayanışma, kozmogonik mit, oyun ya da dans, ibadet ya da sosyal katılım gibi olguların günümüzdeki gibi birbirinden tümüyle bağımsız ya da kesin sınırlarla ayrıştırılarak değerlendirilmesinin mümkün olamayacağı gerçeğinden de hareket edildiğinde, halayların aslında tüm bu görüşleri parça parça doğrulayıcı ve kapsayıcı nitelikteki çok yönlü bir olguya karşılık geldiğini de belirtmek mümkün olabilmektedir. Halayın temelleri itibariyle özellikle erken dönem Türk kuttörenlerinden ve askerî törenlerinden kaynaklandığı, düzen ve disiplin sağlamaya yönelik olguların esasen toplumsal birliktelik ve dış güçlere karşı korunma çerçevesinde inanç eylemlerinden ya da askerî törenlerden hareketle şekillenmeye başlayarak daha sonraki dönemlerde estetik nitelikler kazanıp günümüzdeki halay formuna doğru evrildiği varsayımları bu kapsamda ön plana çıkartılabilir.

Halay, bar ve yallıların bir diğer yerleşik özelliği ise Türk kültür ve inanç tarihinde önemli konuma sahip olan davul ve zurna eşliğinde icra edilmeleridir. Bu çerçevede; *hal-ka ve sıra oyunlarının nabzı davul, soluğu zurnadır* (Gazimihal, 1961, s: 106'dan aktaran Demir, 2008: 8) tespiti, bu durumu özetlemektedir. Halayların vazgeçilmezi olan davul ve buna sonradan eklendiği düşünülen zurna birer müzik aletinden ibaret değildir. Davulun en arkaik ritüellerden itibaren kötü ruhları kasnağa toplayarak tokmakla yok edilmesini temsil ettiği, zurnanın ise kötü ruhları yok edip kaçırma işleviyle kullanıldığı kabul edilmektedir. Şamanların kullandıkları davula *bar/barı* da denilmesi, bar oyunlarında oyuncuların sağ kollarına bağladıkları pazıbentlerin birer muska olduğu ve bunun bir Şaman koşulu olduğu varsayımından hareketle barların kaynağını Şamanların büyü oyunlarının oluşturduğu öngörülmektedir (Özbilgin, 1995: 39; Ekmekçioğlu vd., 2001: 28; Güzelogulları, 2005: 60). Ayrıca Kırşehir, Bolu, Kastamonu başta olmak üzere halaylarda karşılaşılan solo davul oyunlarının da Şamanın yaptığı danslarla büyük ölçüde benzer olması (And, 2012: 91; Çiğdem, 2003: 79) bu görüşlerin geçerliliğini güçlendirmektedir.

Şaman inanç sistemi kapsamındaki kuttörenlerin yegâne icracısı niteliğindeki Şamanların ritüel eylemlerinde davulların yeri ve işlevi oldukça önemli olmakla birlikte bu davullar üzerindeki figürlerin de bu inanç sistemi bakımından stratejik niteliklere sahip olduğu bilinmektedir. Şaman, gücünü buradaki figürlerde ifade edilen ruh, iye, olgu ve nesnelerden aldığına inandığından, göğe yükselmesinde ve yaptığı mücadelelerinde en önemli yardımcıları arasında bu göstergeler ve onlarla ifade edilmek istenenler yer almaktadır. Söz konusu Şaman davul figürlerinin bir kısmında çeşitli mitolojik unsurlar tasvir edilirken el ele tutuşmuş halde halay çeken suretlerin varlığı açık bir şekilde görülebilmektedir. Bu kapsamda çok sayıdaki örnek arasından ön plana çıkanlardan biri, Türk mitolojisinde (Moğollar, Buryatlar, Yakutlar, Çuvaşlar ve Obi-Ugorlarda aynı şekilde olduğu bilinmektedir) *Tanrının isteklerinin tercümanı* ve şamanın yardımcıları olarak kabul edilen, Gök Tanrısı Ülgen'in kızlarının (*Gök Bakireleri*) el ele tutuşmuş sıralı halay çeken gruplar formundaki çizimleridir (Görsel 8, 9, 10, 11; Hoppál, 2012: 231-232).

Söz konusu görsel materyaller, Şaman mitolojisinde göksel yolculukların ve kutsalların odağında yer alan, sıralı biçimdeki halay çeken kutsal iyelere ait figürleri kapsamaktadır. Burada ritüel aracılığıyla amaçlanan ve hedeflenenlerin, istenenlerin, el ele tutuşmuş *Tanrının kızları* üzerinden, Şamanın yardımcıları olarak gök bakirelerinde sembolize edilmesi söz konusudur. *Gök Bakirelerinin* el ele tutuşarak halay çeker formda sembolize edilmiş olması, halayın Türk mitolojisindeki ve Şaman ritüellerindeki yeri hakkında daha kapsamlı değerlendirmeler yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Şamanın *oyununda* en önemli silahı -halaylarda da başlıca enstrüman- olan davullar üzerinde tasvir edilmiş başkaca dans sahnelerinin anlamları da bu çerçevede oldukça dikkat çekicidir. Bu sembollerde, ellerini havaya kaldırmış halde tapınma duruşu sergileyen ya da topluluk halinde dans eden figürlerin, toplulukların daire biçiminde ya da düz sıralı bir şekilde tasvir edilmiş olmaları (Hoppál, 2012: 69) halayın erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle olan ilişkilerinin diğer başlıca belirgin yansımalarıdır.

Halay formunun bu arkaik biçimlerinin takip edilebildiği maddi-görsel kültür örnekleri Şaman materyalleriyle sınırlı değildir. Bu çerçevede elimizdeki bazı önemli bulgular

-özellikle de kaya resimleri- bize, halayın Türk kültür tarihindeki yeri hakkında daha başka ayrıntılar sunmaktadır. Örneğin, Türklerin uzun asırlarca biriktirdikleri arkaik bilgi ve tecrübelerini aktardıkları bir iletişim alanı olarak değerlendirilen ve bu doğrultuda “kaya kitaplar” olarak adlandırılan (Somuncuoğlu, 2011: 16, 33, 66) “Gobustan”, “Saymalıtış”, “Tamgalısay” gibi anıtlar, Türklerin tarih öncesindeki yaşamlarına ait önemli bulgular içermektedir. Dünyanın en zengin kaya resimleri arasında değerlendirilen (Somuncuoğlu, 2011a: 16, 24) ve günümüzde Azerbaycan sınırları içinde bulunan *Gobustan/Kobustan* kayalıklarındaki resimlerde karşımıza çıkan halay çeken topluluk motifi, bu bağlamda oldukça dikkat çekici bir bulgudur (Görsel-12; Somuncuoğlu, 2011b: 437). Bu kaya çiziminde el ele tutuşmuş sıralı insanların günümüz halay formunda olduğu gibi dans ettikleri açık biçimde görülmektedir. El ele tutuşup dans eden ve bağrıışan kalabalık tasvirinden hareketle kâinatın ebedi döngüsünü, hareketliliğini ve dinamizmini sembolize eden mistik bir daire boyunca sıkı bir şekilde dizilip bağrıışarak kaçışma esasına dayalı *yallı* oyunlarının prototipi olduğu kabul edilen (Beydili, 2004: 600) bu kaya resimlerinin Türk dünyasının coğrafi bakımdan çok daha uzak bölgelerindeki örneklerinde de neredeyse birbirinin tekrarı biçiminde karşımıza çıkması, halayların Türk kültür ve inanç tarihindeki ortak kökenlerinin en belirgin yansımalarıdır.

Bu kapsamda *Tamgalısay* (Kazakistan) kaya resimlerindeki birlikte dans eden insanlara ait çizimlerin de doğrudan halayları çağrııştırdığı görülmektedir (Görsel-13 ve 14; Somuncuoğlu 2011b: 316; Hoppál, 2012: 69). Yine, *Saymalıtış* (Kırgızistan) kaya resimleri üzerinde de doğrudan halay formunu yansıtan, halay çeken insanların resmedildiği dikkati çekmektedir (Görsel-15; Somuncuoğlu, 2011b: 320). Bunların dışında tespit edebildiğimiz başkaca örneklerde de sıralı ve tutuşmalı, halay formunda dans eden insan grubu figürlerinin sayısı az değildir (Görsel-16; Somuncuoğlu, 2011a: 484). Bunların tamamında bir kutlama ortamında halay çeken grup formu -hiçbir şüpheye mahal bırakmayacak biçimde- belirgindir. Bütün bu farklı coğrafi bölgelerdeki figürlerin birbirlerine oldukça benzer formlara sahip olması, -örneğin, *Hakasya/Sibirya* ve *Latmos Dağı* (Aydın-Türkiye) kaya resimlerindeki halay figürlerinin birbirine oldukça benzer biçimlerde tasvir edilmiş olması- (Görsel-17; Yiğit, 2019: 3-6) halayların Türk kültür ve inanç tarihindeki kökenlerindeki ortak temellere işaret etmektedir.

Nitekim Göktürk Kağanlığının üzerinde kurulup yaşadığı kültürel coğrafya olarak kabul edilen bölgede tespit edilen *Saymalı Taşlardaki* birbirlerine dönük halde elleri havaya kalkmış ve dizleri hafif kıvrılmış insan figürlerinin yanında, günümüz halaylarına benzer şekilde el ele tutuşmuş insan figürlerinin de varlığı açıkça görülebilmektedir. Bunlar; *Altay* ve *Kazakistan* bölgesindeki *Tamgalı* figürlerle de büyük ölçüde benzerlik taşımakta, yine bunların benzerlerine Avrasya boyunca Güney Sibirya’da, Kafkaslarda da rastlandığı dikkati çekmektedir (Yılmaz, 2013: 224-225). Şüphesiz ki bunların arkeoloji, sanat tarihi ve diğer disiplinlerin bilgi birikimlerinden ve yaklaşımlarından hareketle disiplinlerarası yaklaşımlarla ele alınıp çözümlenmesi sonucunda daha sağlıklı tespitlerde bulunulup bu doğrultuda daha sağlıklı sonuçlara ulaşılması mümkün olacaktır. Bunların tamamında; özellikle bir kutlama ortamının varlığı, bir kuttören katılım bağlamında erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleri bakımından önem taşıdığı açık olan bu icraları gerçekleştiren kişilerin ve diğer başkaca unsurların da halay formlarıyla birlikte resmedildikleri görülmektedir.

Halay formunu yansıtan kaya resimlerine yönelik tespit edebildiğimiz örnekler içinde belki de en dikkat çekici olanı, at üzerinde halay çeker görünümdeki insan grubunun resmedildiği örnektir (Görsel-18; Somuncuoğlu, 2012: 291). Burada, tarihte ata binmedeki ustalıkları bilinen Türklerin bu çerçevede dikkat çekici görsel bir kaynakta, at sırtında gerçekleştirilen bir kutlama eylemi çerçevesinde neyi, nasıl, neden, ne zaman, kime karşı kutlamakta olduğunu çözümlemesinin dikkat çekici sonuçlara ulaşılmasını sağlayacağı kuşkusuzdur. Bunların dışında kalan daha pek çok materyalde, örneğin *Buryat Ongunlarında* söz konusu simgelerin üzerinde sıra halinde dizilmiş ve el ele tutuşmuş biçimde halay çeken insanların tasvir edildiği örnekler de (Görsel-19; Hoppál, 2012: 56) bu kapsamda değerlendirilebilir. Şüphesiz ki tespit edebildiğimiz bu örneklerin sayısı, tespit edemediklerimizin yanında oldukça sınırlı bir tutara karşılık gelmektedir. Tüm bunlar dikkate alındığında, hem Şaman maddi görsel unsurlarında (Şaman davulları, semboller vs.) hem de kaya resimlerinde sıralı ay ya da tam ay/halka formunda halay çeken insan figürlerinin zenginliği, Türk kültür ve inanç tarihi çerçevesinde halay formunun mutlak surette bir kuttören temelinin bulunduğuna işaret etmektedir.

Öte yandan halayın, Anadolu’da bereket kültürünün varlığına ilişkin en eski arkeolojik bulgular kapsamında da karşımıza çıktığı görülebilmektedir. Örneğin, Fırat Havzasında *Nevalı Çöri* neolitik yerleşiminde bulunan ve M.Ö. 7000 yıllarına tarihlenen kireç taşı kabartmalı bir kap parçasında, eserin üzerindeki sahnenin merkezinde ellerini sevinç içinde yukarı doğru kaldırmış halde adeta halay çeker pozda iki insan figürü dikkati çekmektedir. (Uzunoglu, vd., 1993: 43’den aktaran Çetin, 2010: 191). Bununla birlikte Anadolu Köy Seyirlik oyunlarında mitolojik kökenleri belirgin olan ölüp dirilme, kız kaçırma canlandırmalarında yeniden dirilme sürecinin tamamlanmasının -neredeyse her oyun içinde- halay çekerek kutlanması da oldukça dikkat çekicidir. Geleneksel köy seyirlik oyunlarında yalnızca kız kaçırmada değil hemen hemen tüm oyunların sonunda adeta kapanış sahnesi olarak halayın görülmesi (Çetin, 2010: 198; And, 2012: 187-189, 192-193, 201, 232) ayrıca ele alınması gereken bir konudur.

Bu kapsamda Türk kültüründe çeşitli oyun bağlamlarında halayın kaos-kozmos eşitlenmelerinin sonunda yerleşik bir kutlama formu olarak devreye girdiğini söylemek zor değildir. Bu kutlama olgusu tarihler, dönemler, bağlamlar değişmiş olsa bile büyük ölçüde benzer biçimde, birbirine yakın bir formda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, halayların kökeninin oluşturan ilk canlandırmada bereket kuttörenleri ya da yaratıcının yerdeki gölgesi olarak nitelenen Kağan’ın yönetsel bir devamlılığının ya da bu doğrultuda bir değişimin kutlanması söz konusu olabileceği gibi kurbanın kabul edilmesinin, Tanrı’nın, kutsal dağın, suyun yeteri kadar av hayvanı vermesinin ya da hastalığın giderilmesinin istenmesi ya da bu isteğin yerine gelmesinin kutlanması da söz konusu olabilir. Burada, ilgili düzeni korumak ve varsa düzensizliği gidermek için el ele, kol kola, omuz omuza vererek gerçekleştirilen hareketler bütünü, topluca ve kutlama esaslı bir inanç eylemi olarak halayın kültürel bir form şeklinde temellerini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu kutlama bağlamı günümüzde bazen bir nişan ya da düğün, bazen *Nevruz*, *Hıdırellez* ya da başka bir bayram, bazen tarım ve hayvancılığa bağlı bir geçiş dönemi ya da kuttören esaslı seyirlik bir oyun vb. başka bir olgu olabilmekle birlikte bunlarda mutlak surette, düzen çerçevesinde gerçekleştirilen bir kutlama olgusunun esas olduğu gözlemlenmektedir. Bu yönüyle halayın Türk kültür tarihindeki serüveninin bü-

yük ölçüde sosyokültürel bir bağlamdaki kutlama anlayışından kaynaklandığı ve geçmişten günümüze varlığını bu şekilde sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Kültürel bir gösterge ve iletişim formu olarak halay

İnsan, en eski dönemlerden itibaren sınırlı yaşamı ve güçsüzlüğü karşısında doğanın sürekliliğini ve döngüselliğini görerek kutsal törenler yoluyla bu kısıtlılığını aşmaya, doğayla bütünleşmeye ve ondan yararlanmaya çalışmıştır. Sakınma ve egemen olma güdülerinin yansıdığı bu kuttörenlerde evrenin düzeniyle insanın düzeni arasında adeta bir uzlaşma arayışının yansımaları niteliğindeki dans, düşüncelerden önce devinimlerin iş gördüğü zamanlarda birey, toplum ve kutsal düzeyler arasındaki başlıca iletişim araçlarından birine dönüşmüştür (Ünlü, 2009: 1). Bu çerçevede folklor türleri ve iletişim biçimleri içinde sözsüz ve sessiz iletişim formlarından biri olarak değerlendirebileceğimiz dans, başlangıçta insanın hayatta kalma temelinde doğayla mücadelesine ve uyumuna yönelik içgüdüsel çabalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Özellikle de Tanrılarla kurulan kutsal iletişimi güçlendirme araç ve eylemleri olan dans zamanla estetik ve sanatsal iletişim biçimlerine doğru evrilmiştir. Bu yaklaşımla halayın; insan, doğa, toplum ve kültür arasındaki etkileşimlerin önceleri doğal ve işlevsel, sonraları ise estetik niteliklerle geliştirilmiş doğal bir sonucu olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Geleneksel dansların zaman içinde, toplumun değişim sürecine koşut olarak çoğunlukla ilk oluşumundaki -geleneksel kuttörenlerdeki- anlam ve işlevlerini yitiren nitelikleri de yeni oluşan toplumsal bağlamlarda başkaca işlevlerle, özellikle de eğlence işleviyle temsil edilmeye devam etmiştir (Koçkar, 1998: 72). Geçmişte doğrudan doğruya bir arınma ve ibadet biçimi olan dansın zaman içinde bir sanatsal etkinlik ve bir eğlence aracına dönüşmesine rağmen yer yer arınma ve ibadet anlam ve işlevlerini de sürdürmesi söz konusu olmuştur (Eroğlu, 2017: 224). Dansın kökenindeki tapınma ve topluca sevinç gösterisi olguları zaman içinde değişip dönüşmüş ve günümüzde halaylar yalnızca bir eğlence biçimi, aracı ya da bağlamı olarak görülüyor olsa da bu formun kültür ve inanç temelleri bakımından oldukça köklü yapısal, işlevsel ve bağlamsal kökenlere sahip olması da bu durumla ilişkilidir.

Nitekim geleneksel danslar, sembolik etkileşim araçları olarak içinde yaratılarak icra edildiği toplumun mesajlar sisteminin ve kültürel göstergelerinin önemli yansımalarını içerebilmektedir. Dansta insan vücudunun evrensel ve sembolik bir araç olarak kullanılmasıyla beliren iletişim dilinin kendine özgü estetik yapısı aracılığıyla fikirler, bilgiler, inançlar, düşünceler, duygular iletilmektedir. Dansın çeşitli gönderen ve alıcı birimleri arasındaki belirli sözsüz kodlar aracılığıyla gerçekleştirilen iletişim ve etkileşime dayalı özel bir sistem olduğu (Peick, 2005) görüşünden hareketle geleneksel dansları ve halayları da -diğer folklor formları gibi- bir grubun düşüncesini, hatıralarını, değerlerini, normlarını, yaratımlarını, kısacası kültürlerini ve belleklerini aktarmada kullandıkları iletişim araçları olarak değerlendirilmek mümkündür.

Bu bakımdan halayın geçmişten günümüze serüveninin bütüncül biçimde anlaşılabilmesi için çalışmada ortaya konulan temellerinin sosyokültürel ve iletişim boyutlarıyla da değer-

lendirilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede çalışmanın bu kısmında, halayın sosyokültürel ve psikolojik çerçevede hangi temel gereksinimlerden kaynaklandığının ve başlıca işlevlerinin, sosyal yönünün, kültürel göstergeler ve iletişim formları olarak başlıca niteliklerinin, kısacası her bir performans için belirleyici olan başat paradigmalardan ne olduğu çerçevesinde de değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Böylece halayları, bereket esaslı kuttörenlerden mi yoksa askerî düzen esaslı disiplin algısından mı kaynaklanmış olduğu varsayım ya da tartışmalarından öte, aslında tüm bu olguları kısım kısım bünyesinde toplayan, bu yönüyle Türk inançlarının, yaşam biçimlerinin, iletişim modellerinin çeşitli düzeylerini içeren göstergeler olarak bütüncül biçimde çözümlemek daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabilmesine olanak sağlayacaktır.

Gösterge düzleminde değerlendirmek istediğimizde halayı; toplu halde, oyuncuların parmak, el, kol ya da omuz üzerinden birbirlerine bağlı ve yönetici konumundaki *halaybaşının* komutları doğrultusunda hep birlikte oyun disiplini içinde icra edilen, toplu halde sergilenen çeşitli davranış ve figürlerin sembolize edildiği dayanışma olgusunun ifadesi olarak başlı başına bir kültürel göstergeler sistemi şeklinde değerlendirmek mümkündür. Sıralı ve hiyerarşik bir düzende el ele vererek bir arada, topluca hareket etme ve böylece bir şeyin üstesinden gelme, bireyi erginleştirme ve statü olarak öne çıkarma, halayların başlıca kültürel göstergesel özelliklerindendir. Kültürel gösterge birimleri olarak birlik ve beraberliği, bağlayıcılığı, yardımlaşma ve dayanışmayı, toplulukla, uyum içinde hareket ederken düzeni ve disiplini temsil etmesi gibi yerleşik özellikleri aynı zamanda, halayların diğer dans formlardan ayırt edilebilmesini sağlayan başlıca özelliklerini de oluşturmaktadır. Söz konusu edilen tüm bu özellikleri halayların, her şeyden önce, bireysel ve toplumsal düzeyde birer iletişim formu ve süreci, bunun da ötesinde kültürel göstergeler bütünü olarak çözülmesini gerektirmektedir.

Bu doğrultuda halayların tek tek icralarının kültürel iletişim süreçlerine ve göstergelere karşılık geldiği gibi her bir halay icrasının da müstakil bir paylaşım bağlamına ve bu doğrultuda kültürel iletişim ve göstergeler düzenine karşılık geldiği belirtilmelidir. Dolayısıyla halaylar sadece oyuncular arasında değil icra edildiği bağlamlarda etkileşim halinde bulunan bütün bireyler arasında da bir ortaklaşmanın, dayanışmanın, sevinç ve coşku paylaşımının sembolüdür (Önder, 2001: 90). Halaylar aracılığıyla bireylerin -özellikle *halaybaşılık* müessesesi aracılığıyla- kendilerini topluluk önünde ifade etme ve kanıtlama ihtiyaçlarının giderilmesi, düğün bağlamlarında ise aralarında dargınlık bulunan bireylerin birlikte oynamaya zorlanarak sosyal psikolojik çerçevede oluşan çeşitli tatsızlıkların ve dargınlıkların giderilmesi gibi işlevleri yerine getirdikleri görülmektedir. Öte yandan çeşitli kültürel bağlamlarda söz konusu geçiş dönemini (düğün nişan, sünnet, bayram, vb.) kutlamak üzere halayda birleşmenin bir tercih değil adeta bir zorunluk halini alabildiği de görülmektedir. Bu bakımdan törenlerde oyun oynamak toplumun kendi arasında oluşturduğu informel kurallara kapsamında zorunlu olmakta, herhangi bir halay ortamında, oynaması istenip de oyuna kalkmayan kişi hoş karşılanmamakta, hatta toplum tarafından dışlanma tehlikesiyle de karşı karşıya kalabilmektedir (Güzeloğulları, 2005: 111-117).

İşlevlerinin, zaman karşısında düzenin korunmasını, ölümsüzlüğün ve sonsuz döngünün sağlanmasını temsilen en eski kuttörenselle eylemlerden kaynaklandığı açıkça görülebilen halaylar aynı zamanda, inançların, geleneksel dünya görüşünün, tarihî gerçekliklerin, bireyin ve

bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları grubun anılarının ve öykülerinin kuşaklararası aktarımının estetik bir düzeyde gerçekleşmesine araç edilen harekete dayalı iletişim formları olarak da dikkat çekmektedir. Bu çerçevede çeşitli kuttörenlerin türlü bölümlerini oluşturan temel halay formlarının sonraki yüzyıllarda ilgili sosyokültürel bağlamdaki olayları, düşünceleri ve değerleri de bünyesine katarak yeniden yapılandırılmış bir kompozisyon içinde halay türlerini ve bölümlerini ortaya çıkarmış olduğu düşünülebilir. Böylece asırlar içindeki gelişmeler, geniş zenginlikteki halay repertuarını oluşturmuş olmalıdır. Çalışma boyunca tartışıldığı üzere çeşitli kuttörenlerin yansımaları olarak değerlendirilen el ele tutuşmuş, sıra halinde dans eden insan figürlerinin Türklerin Orta Asya’da ve Anadolu’da en eski dönemlerde yaşadığı coğrafi bölgelerden elde edilen arkeolojik buluntular üzerinden de takip edilebilmesi (Görsel-20; Uzunoglu, vd., 1993: 43’den aktaran Çetin, 2010: 191; Hoppál, 2020: 57, 94;) bununla ilgilidir.

Türklerin Anadolu’dan Orta Asya’ya olduğu kadar Orta Asya’dan Anadolu’ya çağlar boyunca gerçekleşen, topluca ve uyum gerektiren bir davranış olan göç yolculuklarının ve bu doğrultudaki hareketlerinin bir grup davranışı olarak -bireylerinin zihnindeki birliktelik hissi- ni kuvvetlendiren- halaylarla sembolize edildiği anlaşılmaktadır. Grup halinde icra edilen sıra danslarında ana iskeletin düzen, disiplin, uyum ve tekrarlar üzerine kurulu olması ile uzun asırlar boyunca göçerevli yaşamış bir toplum olan Türkler için halayın sembolik anlamı arasındaki en zorlu gerçekliklerden başlayarak estetik bir sembolizme uzanan ilişkiler ağının daha iyi anlaşılabilmesi için her bir halay icrasının da bu doğrultuda değerlendirilmesi gerekmektedir. Bahsedilen kökenleriyle halay, Türklerin tarihi ve coğrafi yolculukları bağlamında çok çeşitli bölgelerle birlikte özellikle Anadolu’da yüzyıllar içinde yeni formlar kazanmıştır. Her bir olay ya da duygu, oluşan yeni alt formlarla zenginleşerek zengin bir halay repertuarını doğurmuştur. Böylece halay, Türklerin duygularını harekete dayalı ve estetik biçimde dışa vurma biçimlerinin oldukça yerleşik bir formuna, sonuç olarak da kültürel bir iletişim türüne dönüşmüştür.

Bu çerçevede örneğin, Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya belki de son toplu göç gruplarından birini temsil eden Barakların *Kaba Oyunları* şeklinde adlandırılan halayları, muazzam kültürel gösterge ve sembolik iletişim formları olarak dikkat çekmektedir. Gaziantep Yöresi halay geleneğindeki halay icra formlarından yalnızca biri olan ve yörede icrası sırasındaki hızları, tavırları, davul vuruşları, ezgileri ve adım giderlerindeki çeşitliliklere göre “Tüm Kaba”, “Yarım Kaba” ve “Ağır Halay” gibi adlarla da anılan *Kaba Halaylar* oyun yapısı ve karakteri bakımından ele alındığında bu halayların, Barak Türklerinin Orta Asya’dan Anadolu topraklarına göçü ile Anadolu’daki yaşam öykülerini ve anılarını yansıtan bir arka plana sahip olduğu anlaşılmaktadır.

“Yürüme”, “Gezinme” ve “Çökme” adım cümlelerinden oluşan *Kabalar*daki bu üçlü yapı incelendiğinde “Yürüme” bölümünde Türkmenlerin göçe başlamalarının, “Gezinme” bölümünde Türkmenlerin iskân edeceği toprakları tespit etme gayretlerinin, “Çökme” bölümünde ise yerleşim alanına karar verdikleri “Barak” bölgesini yurt edinme süreçlerinin canlandırılıp anlatılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Aynı yapıdaki oyunların yalnızca Gaziantep’te değil yöre içerisindeki farklı bölgelerde de benzer ya da farklı ezgilerle, hareketlerle icra edildiği görülmektedir. Örneğin, Kaba oyunlarının Amik Ovasındaki icraları *Amik Kabası* olarak anılırken Çukurova Bölgesine yakın kısımlarda icra edilen Kaba oyunlarına Çukurova

Kabası ya da *Gâvur Dağı Kabası*, Kilis bölgesinde icra edilenlere ise *Kilis Kabası* adı verilmektedir. Bu çerçevede otuz dört farklı ad ve formla karşımıza çıkan ve genellikle erkekler tarafından icra edilen *Kabalar*, halaybaşının kendi hünelerini açıkça ortaya koyduğu, sadece halaybaşının şahsi figürlerinin izlendiği, diğer oyuncuların ise psikolojik yönden halaybaşına destek vermek suretiyle eşlik ettiği halay icraları olarak dikkat çekmektedir (Güzeloğulları, 2005: 83-84; Ertural, 2006: 46-47). Bu bakımdan her farklı bölgedeki çeşitli icra biçimlerindeki sembolik, estetik, kültürel iletişim ve gösterge özelliklerindeki çeşitlenmeler, Türkmenlerin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına göçü sırasında dağıldıkları her farklı bölgede, uzun ve meşakkatli göç yolculukları sırasında ve sonrasında karşılaştıkları güçlükleri ve şahit oldukları bireysel kahramanlıkları, duyguları, kendi kültürel ve iletişim algıları kapsamında birer motife, harekete dönüştürerek çeşitli icralarda zenginleştirip çeşitlendirerek *Kaba* repertuarını oluşturmuş oldukları anlaşılmaktadır.

Türkmenlerin Orta Asya'dan Anadolu'ya asırlar boyu süren ve Anadolu'da da devam eden yolculuklarının her bir ânının ve katmanının *Kaba Oyunu* adı verilen hareket birimlerine kaydedilerek kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir. Bu nitelikleriyle *Kabalar*, Barak Türklerinin kültürel hafızasının, biriktirdikleri bilgi ve tecrübelerinin, asırlar içinde buna eklenen inançlarının, türlü anlatmalarının ve hareketlerinin estete ve sembolize edilerek kuşaklar arasında aktarımlarıdır. Bu örneği ve durumu herhangi bir bölgedeki herhangi bir halay alt formu ve bunun eş ve/veya benzer metinleri kapsamında da inceleyip değerlendirmek mümkündür. Bu bakımdan konunun, bireyin toplum içinde erginleşmesi ve liderlik statüsünü kazanması sürecinin kültürel ve sembolik bir göstergesi olarak *halaybaşılık* müessesesi çerçevesinde genişletilerek ele alınması da mümkündür. Çünkü halayların icrası esasen, baştan sona bir erginleşme ve statü performansıdır.

Nitekim halayda bireysel ve toplumsal açıdan bir erginleşme, statü bildirgesi ve değişiminin daima ön plana çıktığı görülmektedir ki halaydaki hiyerarşik düzen, bunun en belirgin yansımasıdır. Bu çerçevede, örneğin, bir eğlencede, halay çekileceği zaman hem yaşlı hem de oyunlar konusunda otorite kurmuş olan “en iyi” oyunculara teklif götürülmektedir. Öyle ki kimi zaman bir halayı çekmesi için o oyundaki icrasıyla ünlenmiş kişinin gece yatağından kaldırılıp getirildiği bile görülebilmektedir. Halaylarında gözlenen statü dağılımı ve buna bağlı olarak yürütülen roller, halaycıların, bu oyunları teşkilatlı bir grup ruhu içerisinde sergilediklerini göstermektedir ki bu statü ve rol dağılımı, halaylarının belirli bir düzen, disiplin ve estetik içerisinde icra edilmesine de imkân vermektedir (Önder, 2001: 90-91).

Bu çerçevede geleneksel bağlamlarda halay icra edileceği zaman oyuncular özenle seçilmiş olsa bile sayet başa geçirilen oyuncu takımında kendisinden daha “muktedir” bir oyuncunun varlığını sezerse derhal başı ona terk ederek ikinciliğe ya da ortalara, hatta *poççıklığe* geçmektedir (Sarısozen, 1971: 1773'den aktaran Turan, 2001: 17). Böylece halay icrası sosyokültürel bağlamda izleme ve *koltuktan öğrenme* anlayışıyla gelişmektedir. Bu doğrultuda halay çeken her kişinin *ekipbaşı/halaybaşı* olmadığı ve ekipbaşılığın bir otorite anlamı taşıdığı, yöneticinin yardımcısı olan *başaltın*ın oyun ekibini ve halayı yönettiği, ekibin düzenini en iyi sağlayan, sergilenen halay konusunda bilgi ve yetenek sahibi olan *ortancanın* ve nihayet ekibin sonundaki, oyunu düzenlemek ve ekip başı ile ortancaya yardımcı olmak üzere

pöççük/poççık adı verilen kişinin bu doğrultuda sosyal statü ve hiyerarşi gözetilerek oyun içinde rol aldığı görülmektedir.

Halay oyunlarında *başaltı* olmak ileride *halaybaşı* olmaya aday olunduğunun da belirtisidir. *Başaltı* konumundaki birey bir süre sonra *halaybaşı* olduğunda, en bilgili kişi konumunda, toplumun oyun aktivitesinin sorumlusu ve idarecisi olarak yeni bireylerin eğitilmesine öncülük etmektedir. Böylece birey çeşitli bağlamlarda icra edilen halaylarda bire bir aldığı bu eğitim kapsamında sıranın sonundan başlayarak -yeteneği ile de doğru orantılı olarak- hem oyundaki hem de toplumdaki yerini (statüsünü) gitgide ilerletmekte ve nihayet *halaybaşı* olabilmektedir. Bu çerçevede geleneksel dansların doğal icra ortamlarında izleme yoluyla ve birebir uygulama esasındaki icralarıyla genç nesillere aktarılması sürecinde izlenmesi gereken geleneksel kurallar bulunmaktadır. *Koltuktan öğrenme* geleneği bu bağlamda, geleneksel danslar içinde özellikle halaylarda, bütünüyle bir statü gelişimine ve ustalaşma sürecine karşılık gelmektedir. Halayda daire, yarım daire ya da halka formuyla oluşturulan bu düzende herkesin yeri bellidir ve zincirin halkalarındaki belirliliklerin her bir unsuru aslında kültürel birer göstergedir. Tüm bu özellikleriyle şüphesiz halaylardaki dizilim, herkesin yerini ve statüsünü bildiği bir toplumsal, kuttörenselleştirilmiş ve/veya askerî düzen algısının sembolik temsidir (Ünlü, 2009: 68-70).

Buradaki öğrenme sürecinin genç adaya dans etmeyi, davul çalmayı, dramatik teknikleri ve toplumun mitolojisini öğreten yaşlı Şamanların *usta-çırak* ilişkisi esaslı eğitim sistemiyle ilişkilendirilmesi de mümkündür. Türk halk danslarının geleneksel ortamlarında soydan gelen dansçılık olgusu, genç adayı potansiyel bir usta dansçı adayı da yapmaktadır. Bu, Şamanlıkta da genetik olarak sürüp giden bir anlayıştır ki soylarında Şaman olan bireyler topluluk tarafından potansiyel birer Şaman adayı olarak görülür. Şamanlıkta bu pratik uygulamalar bütününe öğrenilmesi bir okuldan ziyade içeriğinde yalnızca salt metinleri değil gösteri, imge ve simgeleri de barındıran, usta çırak ilişkisine dayalı, Şaman adayı ve yaşlı Şamanın bir arada geçireceği bir süreç niteliğini taşımaktadır (Bayat, 2009: 97). Böylece, Şamanlığın ve geleneksel sanatların temel pratik eğitim metotlarından biri olan usta-çırak ilişkisi, halk danslarında, yerel dansların nesilden nesile aktarılmasındaki temel eğitim şekli olan, usta bir kişiyi takip ederek birebir tecrübe etmek yoluyla bilgilenmek şeklinde tanımlayabileceğimiz *koltuktan öğrenme* geleneği ile karşımıza çıkmaktadır (Özbilgin, 1998: 324-325'ten aktaran Ünlü, 2009: 69-70). *Koltuktan öğrenme* sürecinde başarıya ulaşan ve topluluğun dans geleneği konusunda artık ustalar arasında görülen adaylar, toplumda ve toplumun geleneksel dans icralarında söz sahibi olan, yöresel müzikler eşliğinde doğal ortamlarda, yerel adım yapılarına uygun, ustalarından aldığı imge ve simgeleri içlerinden geldiği gibi dans pratiğine uygulayan usta kişiler haline gelmektedir (Sönmez, 2015: 181-182).

Bu kapsamda yine, geleneksel kültürün önemli unsurlarından biri olan doğaçlamanın halay kapsamında oldukça sınırlı bir şekilde de olsa yer bulabildiği görülmektedir. Halayda her hareketin ve olgunun intizamen belli ve bir düzen kapsamında olması, tüm hareketlerin ve motiflerin *halaybaşının* kontrolü altında adeta her an denetlenmesi söz konusudur. Komut dışında belirli bölümlerde sıradan/halkadan koparak kendi bireysel tavır, tutum ya da figürlerini ortaya koyabilen kişi ancak *halaybaşı*dır. Birey, belirli bir olgunluğa ve yetkinliğe

kavuştuğunda, yönetici konumunda bulunduğunda bireysel tavrını, tutumunu ortaya koyabilmektedir ancak bu bireysel tavır sergilerken bile *koltukla* arasında bir mendil veya poşu bulundurarak grupla, yani toplumla bağıı koparmamaktadır (Demirsipahi, 1975: 235).

Dansın grup koordinasyonu sağlama özelliği ve özellikle de toplu danslardaki harekette uyum zorunluluğu halayda adeta üst düzeydedir. Halaydakiler bu sebeple hem kendi hareketlerini düzgün ve koordineli yaparken, hem de göz ucuyla takip ettiği grup üyeleri ile kendi hareketinin koordinasyonuna dikkat etmelidir. Böylece hareket anlamında bir grup koordinasyonu sağlanmaktadır (Eroğlu, 2017: 223). Bu durum sembolik olarak bireyin grup koordinasyonunu sağlaması, topluma ait olması ve onun bilgisini yeteri kadar öğrenmesi çerçevesinde bir *erginlenme* sürecine karşılık gelmektedir.

Bütün bu özellikleriyle halayın Türk kültür tarihinde iletişimsel sembollerin karışımı ve bir kavramsallaştırma aracı olarak kendine özgü bir iletişim aracına, kendisi dışındaki çeşitli sözsüz iletişim ve dil ötesi unsurlara ve böylece de göstergebilimsel bir sisteme dönüşmüş olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan halayların ilk olarak ortaya çıkışlarındaki antropolojik ve etnolojik temellerin yanında, asırlar içinde kültürel bir iletişim aracına dönüşmesine yol açan, ilgili grup bağlamında yansıttığı sosyolojik, psikolojik ve sosyal psikolojik yönlerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu bakımdan kültürel birer gösterge, sembol olarak halayların her bir unsurunun bu çerçevede ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken kültürel gösterge ve iletişim temelli olgulara karşılık geldiği özellikle ve tekraren vurgulanmalıdır.

Buradan hareketle dansın, içinde yaratılıp icra edildiği toplumun ve grubun özelliklerini yansıtan ve gereksinimlerini karşılayan bir sistem olarak yine ilgili bağlam çerçevesindeki görünümünden hareketle, çeşitli disiplinlerin bilgi birikiminden ve türlü yaklaşımlardan hareketle değerlendirilmesi gereken çok yönlü, disiplinlerarası bir konu olduğu belirtilmelidir. Bu yaklaşımla ve folklor odağında gerçekleştirilecek geleneksel dans çalışmalarının, alanda yeni araştırma konularını ve yaklaşımları doğuracağı ve böylece bir disiplin olarak folklorun sınırlarını ve kuramsal zenginliğini daha da belirginleştireceği kuşkusuzdur.

Sonuç

Kültürel serüvenini ana çizgileriyle ortaya koymaya çalıştığımız halay formu, dansın her şeyden önce bireyin ve toplumun birlikteliğinin, kendini tanıma, koruma, doğayı ve evreni anlama ve anlamlandırma çabasının, estetik anlayışının, kısacası varlık ve düşünce tarihinin kültürel iletişim ve gösterge boyutlarıyla sembolik temsillerine dönüşebildiğini göstermektedir. Bu bakımdan, folklorun yalnızca geleneksel dansları karşılamayan, çok daha geniş kültür konularını inceleyip çözümleyen bilimsel bir disiplin olduğuna işaret eden *folklor halay değildir* duvar yazısının -vurgulamak istediği stratejik işlevinden bağımsız olarak düşünüldüğünde- aslında teknik olarak halaya karşı bir bayağılaştırma söylemini de bünyesinde barındırdığını belirtmek mümkündür. Oysa çalışma aracılığıyla paylaşılan bulguların da gösterdiği üzere folkloru halaya indirgemenin yanlışlığıyla birlikte geleneksel dansların da folklorun inceleme alanına giren konular içinde bayağılaştırılabilecek kültürel olgulardan çok daha derinlikli özelliklere sahip olduğu açıktır. Kendisiyle çoğu zaman yanlış biçimde

özdeşleştirilen ve adlandırılmasında bile bu yanlışla eşleştirilebilen bir disiplin olarak folklorun en az ilgi gösterip incelediği konuların başında geleneksel dansların geliyor olması da bu kapsamda ilginç bir durumdur.

Halaylar, icra edildikleri çeşitli ortamlarda oluşturulan adeta bir iç bağlam şeklinde belirerek özünde paylaşımı, düzeni, disiplini, üstesinden gelmeyi, başarmayı ve tüm bunların odağında bir kutlamayı içermektedir. Bu yönüyle halay ve bu forma bağlı çeşitli dansların, toplumun çeşitli tehlikelere karşı el ele, kol kola, omuz omuza vererek sorunu giderme, birlikte üstesinden gelme, doğa ve doğaüstü güçlerle aralarındaki ilişkileri dengede tutma esasına dayalı düşüncelerinin birer dışavurumu olarak Türk inanç ve kültür tarihinin, tespit edilebilen en eski dönemlerinden günümüze kadar çeşitlenerek varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Türk kültür ve inanç tarihinde halay, çeşitli nedenlerle gerçekleştirilen “ilk kutlama”nın canlandırılmasına, Tanrı’dan kut alma ve esenlik dileme ritüellerine temellenen bir hareket/eylem formuna karşılık gelmektedir.

Başlangıçta evrendeki, doğadaki değişim ve dönüşümleri yönetme, bu çerçevedeki geçiş süreçlerini başarıyla tamamlama, düzeni koruyarak düzensizliği giderme durumlarında başvurulan kuttörenselle bir eylem şeklinde beliren halayın kaos ve kozmos birlikteliği esasına dayalı bu mitolojik ve dikotomik işlevleri zamanla formel yapısına da sinmiştir. Halayın soyut karakterindeki dengeleyicilik olgusu böylece kültürel göstergelere de dönüşerek somutlaşmıştır. Toplumun çeşitli tehlikelere ya da olgulara, odaklara karşı birlikte hareket etmesi/etmesi gerektiği, el ele, kol kola ve omuz omuza vererek düzensizliğin üstesinden gelmesi, üstesinden geldiğinde ise bunu kutlaması, soyut ve somut anlamda nesnel bir yerden başka bir yere, bölgeye, yaratıcıya, başka bir âleme hareket etmesi, göç etmesi, göstergesel olarak halayın kültür ve inanç temellerini oluşturmaktadır.

Kültürel gösterge düzleminde halay, yalnızca bir kutlama aracı olarak değil bireye ve topluma ait çok çeşitli olguların, kültür tarihinin üzerinde kümелendiği ve listelendiği kültürel bir harita şeklinde belirlemektedir. Bu kapsamda halayın eğitim, toplumsal statü belirteci, eğlence, güvenlik, düzen, bir arada bulunma, imece, toplumun ve bireyin olgunlaşma sürecinin ve geleneksel bilginin muhafaza edilmesi gibi başlıca işlevlerle kültürel iletişim ve göstergeler sistemi bütünlüğünde yapılandığı anlaşılmaktadır. Halaydaki bireysellikten toplumsal statü bildirgesine uzanan zincirin halkası niteliğindeki her bir unsurun uyum, düzen, denge ve disiplin içindeki hareketleri ve bu hareketlerin denetimi toplumun ne zaman, nerede, neyi, nasıl ve kimin önderliğinde yapacağını bilgisinin muhafaza edilerek yüzyıllarca nesilden nesile bir iletişim formu ve süreci bağlamında aktarıldığına işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında vurgulanan tüm özellikleri, halayın Türk kültür tarihi içinde bireysellikten toplumsallığa, birey olarak savunma ve güvenlikten toplumsal bütünlük askeri teşkilat ve vatani koruma algıları çerçevesinde dikkat çekici kültürel bir serüvene sahip olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan *halaybaşı* ile *alay* arasındaki ilişki, kültürün bireysel ve toplumsal yönünü ve seviyelerini çarpıcı bir şekilde temsil etmektedir. Nerede hangi adımın atılacağı, hangi oyuna geçileceği, hangi motiflerin icra edileceği, bunların geleneksel bilgi olarak yüzyıllar boyunca şekillenerek estetik bir temsil alanı olarak halaya yansımış olması, halayı bütünüyle kültürel göstergesel ve felsefi bir sistem, bir iletişim aracı ve süreci halinde

ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla da halaylarla ilgili bir konu incelenirken iletişim çalışmaları, sosyoloji, psikoloji ve diğer çeşitli kültürel araştırma ve inceleme disiplinlerinin temel yaklaşımları odağında disiplinlerarası ve bütüncül biçimde ele alınması sonucu daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabileceği açıktır.

Estetik ve iletişimsel bir alt formun kültürel serüvenini, insan ve toplum yaşamında tuttuğu yeri, onun sanatsal ve estetik özelliklerini, işlevlerini, iletişimsel niteliklerini, antropolojik, etnolojik, sosyolojik, psikolojik, sosyal psikolojik, teolojik boyutlarını; kısacası folklor çerçevesinde bütüncül biçimde, çeşitli yönleriyle incelenip çözümlenmesini sağlayacak yaklaşımların da yine ancak folklorun kendi bünyesinden ve onu inceleyip çözümleme işiyle uğraşan araştırmacıların üretecekleri yeni paradigmalardan kaynaklanacağını da özellikle belirtmek gerekmektedir. Disiplinlerarası bir kültürel araştırma ve inceleme disiplini olarak folklor ancak bu şekilde disiplinler temellerini sağlamlaştıracak ve gitgide disiplinlerarasılaşan dünyada ve bilimsel rekabet ortamında varlığını sürdürebilecektir.

Bu çerçevede örneğin, günümüze kadar *motif* kavramının daha çok anlatılar ya da maddi kültür ürünleri üzerinden değerlendirilmeye çalışılmış olmasına karşın geleneksel danslardaki her bir hareketin de *motif* olarak kültür tarihi içinde kümелendiği katmanlara karşılık gelen birimler olarak incelenmeyi beklediğini belirtmek gerekmektedir. Türk halk oyunlarının tamamında ortak davranışlar olarak beliren çökme, sekme, hoplama, titreme ve yürüme hareket biçimlerinin temel kültürel semiyotik nitelikleri nelerdir? Bu hareketlerden hangileri hangi oyunlarda, hangi bağlamlarda, anlamlarda ve sıralamayla kullanılmaktadır? Bunlarda genel bir formel ya da semiyotik yapı var mıdır? Söz konusu davranışların Türk inançlarıyla, kabulleriyle, Türklerin yaşadıkları ve yaşattıkları tarihi olaylarla, Türk sosyolojisi ve sosyal psikolojisiyle ilişkileri nelerdir? Geleneksel danslarla ilgili yapılacak yeni çalışmalarda bu ve benzeri sorulardan yola çıkılarak çeşitli hareket formlarının incelenmesi ve çözümlenmesi, alanda yapılacak yeni çalışmalarda kullanılabilecek yeni yaklaşımların ve paradigmalardan doğmasını da kolaylaştıracaktır.

Kültürel öğeler ve onların yaratıldıkları, icra edildikleri bağlamlar ve işlevleri sürekli değişmektedir. Folklor, bu değişim ve dönüşümleri incelerken bunların yalnızca nedenlerinin ve sonuçlarının değil ne anlama geldiklerinin de çözümüne odaklanmalıdır. Geleneksel danslar içinde bir alt birim olarak halay formu hem içinde yaşanılan dünyadan kutsal olana ve “dışarıya” doğru soyut bir yolculuğu hem de nesnel anlamda yeryüzündeki ve çağlar arasındaki göçü kültürel hareket boyutunda temsil etmektedir. Halayların Türk inanç ve kültür tarihi kapsamında Orta Asya’dan Anadolu’ya, Anadolu’dan Orta Asya’ya ya da her iki coğrafi bölge arasındaki karşılıklı gerçekleşen uzun soluklu kültürel serüvenini şimdilik yalnızca sınırlı kaynaklar ve bulgular üzerinden takip edebilmemiz mümkün görünmektedir. Bu nedenle halay konusunda daha kapsamlı değerlendirmelerde bulunabilmemiz için yeni bulgu ve incelemelere ihtiyaç duyulduğu açıktır. Konu hakkında gerçekleştirilecek yeni, bütüncül ve disiplinlerarası çalışmalar şüphesiz daha duru ve derinlikli bilgilere ulaşılmasını ve bu doğrultuda daha sistemli değerlendirmelerin yapılabilmesini, sonuç olarak bu çalışma kapsamında ele alınamayan, çözümlenemeyen ya da yanlış değerlendirilen çeşitli hususların aydınlatılabilmesini sağlayacaktır.

Notlar

- 1 Çalışmada *halay* ifadesiyle, güntümüzde sıralı oyunların başlıca temsilcisi olan *halay* oyunu ile bu grup içinde büyük benzerlikler taşıması nedeniyle yer verdiğimiz *bar* ve *yallı* dans formları kastedilmektedir. Halayların, diğer iki formun neredeyse bütün özelliklerini de bünyesinde barındıran kapsayıcı ve temsil edici ana form olarak değerlendirilebileceğini belirtmek gerekmektedir. Bunlar arasında şekil, içerik, işlev ve estetik özellikleri bakımından elbette ki bazı farklılıklar bulunmaktadır ve bu üç form birbirlerinin birebir karşılığı değildir. Ancak, bunların aynı kökenden türediğine dair tespitlerimizi de paylaştığımız bu çalışmanın amacı halayın kökenleri ve ana formdan türeyen diğer formlardaki ortaklıklardan hareketle halayın kültürel serüvenini belirlemek olduğundan, bu farklılıklar bilinmekle birlikte, çalışmada detaylandırılmamıştır. Esasında horonların da dizi halinde, sıralı, tutuşmalı, daire ve yarım daire şeklinde oynanmaları, horoncu başının (çavuş) bulunması ve inanç kökenleri bakımından bu gruba dâhil edilmesi mümkündür. Ancak, teknik konulardaki birtakım farklılıklar nedeniyle bu çalışma kapsamında horonlar değerlendirilmemiştir.

Kaynaklar

- Altıntuğ, M. (2013). Türk halk oyunlarında dansçı ve oyun etkileşiminin ürünü olan naraların gösterge-bilimsel yaklaşımla incelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12: 31-49.
- And, M. (2012). *Oyun ve bugü. Türk kültüründe oyun kavramı*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Ataman, S. Y. (1975). *100 Türk halk oyunu*. İstanbul: Yapı ve Kredi.
- Ataman, S. Y. (1987). Folklor araştırmaları açısından halk oyunlarımıza genel bir bakış ve ateş kültü ile ilgili oyunlar. *III. Milletlerarası Türk folklor kongresi bildirileri (II. Cilt: Halk Müziği, Oyun Tiyatro, Eğlence)* içinde (ss. 39-47). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aymaz, V. (1998). *Halayların yapısal özellikleri ve yörelere göre dağılımı*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Ankara: Yurt.
- Cengiz, S. A.-vd. (2017). 171 yaşındaki “folklor” sözcüğünün yanlış kullanımı üzerine Ankara’nın Çankaya ilçesinde bulunan Folklor Sokağı’nda bir alan çalışması. Erdal Hamarta, vd. (eds.) *II. INES Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi (INES-2017) bildirileri* içinde (ss. 1698-1705). Ankara: Çizgi.
- Çalışkan, H., vd. (2016). Tarihi ve kültürel değerlerin dans yoluyla topluma aktarımına ilişkin görüşlerin belirlenmesi: Eskişehir’in tarihi ve kültürel değerlerinin anlatımında “Tymbris’in dansı”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 60: 319-325.
- Çetin, C. (2006). Anadolu’da bereket kültü ve Anadolu Türk köylüsü seyirlik oyunlarına yansımaları. *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, 46 (1): 189-210.
- Çiğdem, İ. S. (2003). *Türk halk oyunlarının inançsal kökenleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Çobanoğlu, Ö. (2001). Türkiye’de halkbilimi eğitim ve öğretiminde karşılaşılan güçlükler. *Türkbilgi*, 2: 23-31.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). Türk mitolojisinde al dini ve okra ilişkisi. 38. *ICANAS uluslararası Asya ve Kuzey Afrika çalışmaları kongresi bildirileri. Tarih ve medeniyetler tarihi* içinde (II. Cilt, ss. 981-986). Ankara: AKMBY.
- Demir, E. (2008). *Doğu Anadolu Bölgesindeki halayların müziksel çözümlemesi*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.

- Ekmekçioğlu, İ.-vd. (2001). *Türk halk oyunları*. İstanbul: Esin.
- Eroğlu, T. (1994). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi halk oyunları ve bu bölgelerdeki halayların folklorik incelemesi*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Eroğlu, T. (2017). Dans kavramı ve dansın işlevi. *JASS*, 60: 215-226.
- Ertural, M. S. (2006). *Gaziantep halk oyunları üzerine bir inceleme*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı.
- Giurchescu, A.- Torp, L. (1991). Theory and methods in dance research: A European approach to the holistic study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23: 1-10.
- Grau, A. (1998). Myths of origin. Alexandra Carter (ed.) *The Routledge dance studies reader* içinde (ss. 197-203). London: Routledge.
- Günbulut, Ş. (1980) "Folklor" sözcüğünde anlam kayması. *Türk Dili*, 348: 604-607.
- Güzeloğulları, N. (2005). *Gaziantep halk oyunlarının yapısı ve işlevleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. Chicago: The University of Chicago.
- Hanna, J. L. (2001). The language of dance. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 72 (4): 40-45.
- Honko, L. (1972). The problem of defining myth. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 6 (The Myth of the State): 7-19.
- Hoppál, M. (2012). *Avrasya'da şamanlar*. B. Bayram-vd. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Hoppál, M. (2020). *Şamanlar ve semboller. Kaya resmi ve göstergebilim*. F. Sel (çev.). İstanbul: YKY.
- Kaeppeler, A. L. (1978). Dance in anthropological perspective. *Annual. Reviews of Anthropology*, 7: 31-49.
- Kaeppeler, A. L. (1991). American approaches to the study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23: 11-21.
- Kaeppeler, A. L. (1992). Dans. R. Bauman (ed), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments. A communications-centered handbook* içinde (ss. 196-203). Oxford: Oxford University.
- Kaeppeler, A. L. (2000). Dance ethnology and the anthropology of dance. *Dance Research Journal*, 32 (1): 116-125.
- Koçkar, T. (1998), Çağlar boyunca iletişim sanatı olarak dans ve halk dansları. Ankara: Kültür Ofset.
- Önder, E. (2001). Folklor sosyolojisi açısından Sivas halayları. *TÜBAR*, 20: 81-105.
- Örnek, S. V. (1973). Türk halkbiliminin sorunları. *Türk Dili*, 27 (257): 385-391.
- Özbilgin, M. Ö. (1995). *Türk halk oyunlarında tür ve biçim sorunu*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürkmen, A. (2016). *Rakstan oyuna. Türkiye'de dansın modern halleri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Peick, M. (2005) Dance as communication: messages sent and received through dance. *UW-L Journal of Undergraduate Research*, 7: 1-11.
- Platon (2007). *Yasalar*. C. Şentuna-S. Babür (Çev.). İstanbul: Kabalcı (3. Baskı).
- Radloff, W. (2008). *Türklük ve şamanlık*. A. Temir-vd. (Çev.). İstanbul: Örgün.

- Rakočević, S. (2015). Ethnochoreology as an interdisciplinary in a postdisciplinary Era: a historiography of dance scholarship in Serbia. *Yearbook for Traditional Music*, 47: 27-44.
- Royce, A. P. (2003). Dans. M. Özarslan (Çev.). *Türkbilgi*, 6: 163-172.
- Sivrikaya, S. (2002). *Notalarıyla Elazığ yöresi halk oyunları, müzikleri*. Elazığ: Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği.
- Somuncuoğlu, S. (2011a). *Saymalıtaş. Gökyüzü atları*. İstanbul: Ege.
- Somuncuoğlu, S. (2011b). *Sibirya'dan Anadolu'ya taştağı Türkler*. İstanbul: Ege (3. Baskı).
- Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların göçü-kurgan: Ankara Gündül kaya resimleri*. İstanbul: Fabrika.
- Sönmez, M. (2015). *Mitolojinin Türk halk oyunlarına yansıması*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Turan, Z. (2001). *Türk halk oyunları türlerinden halayların yapısal özellikleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Uzunkaya, E. (2005). *Halay türü oyunların özellikleri, dağılımı ve hareket yapılarının analizi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Ünlü, Ö. B. (2009). *Dans tiyatrosunun oluşumunda dans antropolojisinden yararlanma yolları ve Anadolu danslarından model önerileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Tezi.
- Wulff, H. (2015). Anthropology of dance. James D. Wright (ed.) *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* içinde (2nd edition, Vol 5, pp. 666-670). Oxford: Elsevier.
- Yılmaz, A. (2013). Saymalı Taş Petrogliflerindeki toy (şenlik) sahneleri üzerine. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 28 (1): 223-248.

Elektronik kaynaklar

- URL-1: <https://twitter.com/kurtbutpsycho/status/915693968276549634> (03.04.2020)
- URL-2: <https://sozluk.gov.tr/> (20.04.2020)
- Yiğit, F. M. (2019). Türk kültüründe Halay, oyun ve kutlama. (10.04.2020) https://www.academia.edu/38476004/T%C3%9CRK_K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9CNDE_HALAY_OYUN_VE_KUTLAMA
- Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü. Açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü*. (15.04.2020) <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf>
- Karakurt, D. (2012). *Türk mitoloji ansiklopedisi. Açıklamalı-resimli Türk söylence sözlüğü*. (15.04.2020) https://www.academia.edu/11557648/T%C3%BCrk_Mitoloji_Ansiklopedisi_Deniz_Karakurt_

Ek: Görseller



***Görsel-1:** Sivas Devlet Tiyatrosu Bahçe Duvarı Yazısı*



***Görsel-4:** Kuttörenlerde sıralı tutuşma*



***Görsel-2:** Kuttörenlerde dairesel form*



***Görsel-5:** Kuttörenlerde sıralı tutuşma*



***Görsel-3:** Kuttörenlerde sıralı tutuşma*



***Görsel-6:** Kuttörenlerde dairesel form*



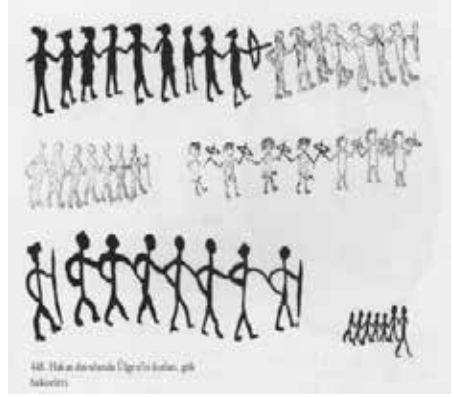
Görsel-7: Kuttörenlerde dairesel form ve sıralı tutuşma



Görsel-10: Şaman davulu görselleri



Görsel-8: Şaman davulu görselleri



Görsel-11: Şaman davulu görselleri



Görsel-9: Şaman davulu görselleri



Görsel-12: Kaya resimleri (Gobustan) halay formu



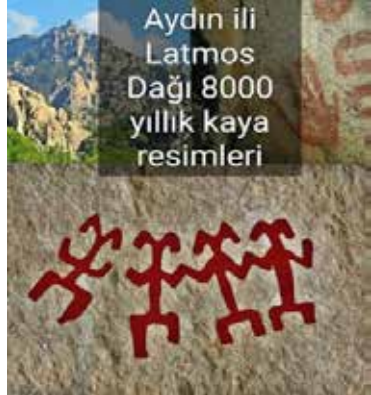
Görsel-13: Kaya resimleri (Kazakistan-Tamgalısay) halay formu



Görsel-16: Kaya resimleri halay formu



Görsel-14: Kaya resimleri (Kazakistan-Tamgalısay) halay formunu çözümlenmiş biçimi



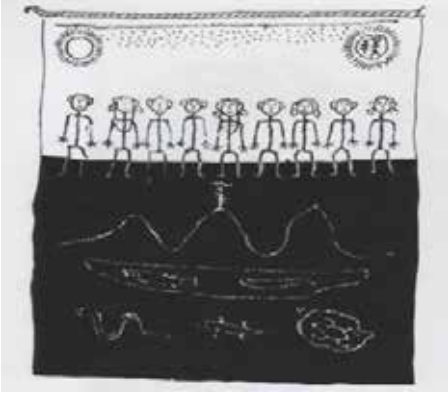
Görsel-17: Kaya resimleri (Aydın-Latmos Dağı) halay formu



Görsel-15: Kaya resimleri (Saymalıtaş-Kırgızistan) halay formu



Görsel-18: Kaya resimleri (Güdül-Türkiye) halay formu



Görsel-19: Buryat ongununda sıralı halay formu

Mırlar dönemi	
Erken dönem göçebeler	
Bronz çağı	
Neolitik çağ	

II.7.5. Sıra halinde dans eden figürler

Görsel-20: Kaya resimlerinde sıra halinde dans eden insan figürleri



Metinlerarasılık Bağlamında Kurt ile Kıyamete Kalmak Anlatısının Dönüşümü

Transformation of the Narrative of Doomsday with the Wolf
in the Context of Intertextuality

Gülcan Kızılözen*

Öz

Sözlü kültür ürünlerinin, yaratım ve aktarım bağlamında, daima dinamik bir yapıya sahip oldukları bilinmektedir. Özellikle anlatıya dayalı ürünler zamana ve üretilip aktarıldıkları coğrafyaya bağlı olarak yenilenmekte ve bu yolla var olmaktadır. Bununla birlikte bazı kültürel değişimler sonucunda unutulmaya yüz tutan anlatıların bir kısmı yapı ve işlev bakımından başkalaşıma uğrayarak sözlü kültürde yaşamaya devam edebilir. Bu duruma örnek olarak, incelememizde kıyamet konulu bir anlatının zamanla unutularak bir deyim olarak kalıplaşması, deyme dönüşen bu anlatının daha sonra anlam kötüleşmesine uğrayarak yergi amacıyla kullanılması ele alınmıştır. Kayseri, Yozgat, Azerbaycan ve İran'ın Halhal şehrinden farklı tarihlerde, farklı araştırmacılar tarafından derlenmek suretiyle yazıya geçirilmiş bu anlatımlar metinlerarası bağlamda incelenmiş, anlatımların zaman içinde gerek konu gerek işlev ve yapı bakımından değişikliğe uğrayarak beddua, alay amaçlı bir deyme dönüştüğü tespit edilmiştir. Türk köken mitleriyle bağlantılı olan, kıyamet gününde yalnızca yaşlı bir kadın ve kurdun hayatta kalacağını bildirildiği bu anlatımlar içerik ve söylem bakımından çözümlenmiştir. Zaman içerisinde, inanç bağlamında kurt ve kadının kutsallığı algısı kültür dünyamızdan uzaklaşmaya baş-

Geliş tarihi (Received): 01.06.2020- Kabul tarihi (Accepted): 19.08.2020

* Dr. Öğretim üyesi. İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Edebiyatı. gulganculmezz@hotmail.com. ORCID 0000-0001-8266-6276

lamıştır. Bu nedenle sözlü kültürde yaşayan kurt ile kıyamete kalmak deyiminde bu iki motif tamamen olumsuz bir karaktere bürünmüştür. Ancak, anlam ve söylem bakımından gerçekleşen olumsuz durum, kurt ve kadına dair kıyamet söyleminin gelenekten silinip gitmesini engellemiştir. Bu bağlamda kurt ile kıyamete kalmak bir deyim olarak sözlü kültürümüzdeki yolculuğuna devam etmektedir.

Anahtar sözcükler: *kurt, kadın, kıyamet, deyim, metinlerarasılık*

Abstract

In the context of creation and transfer, oral culture products are known to always have a dynamic structure. In particular, narrative products are renewed depending on the time and the geography where they are produced and transferred, and they exist through this. However, some of the narratives that are forgotten as a result of some cultural changes may continue to live in oral culture by being transformed in terms of structure and function. This study, as an example, focuses on the expression of apocalyptic narrative as it is being withdrawn from use, and this narrative, which turns into an idiom, is used for the purpose of satirical by worsening the meaning. These narratives, which were written by different researchers on different dates from the anklet city of Kayseri, Yozgat, Azerbaijan, and Khalkhal (Iran), were examined in an intertextual context, and it was determined that the narrations changed in terms of subject, function and structure, and turned into an idiomatic expression. These narratives, which are associated with the myths from Turkish origin, where only an old woman and a wolf are going to survive on the day of resurrection, have been analyzed in terms of content and discourse. Over time, the sense of holiness of the wolf and the woman in the context of belief began to move away from our cultural world. For this reason, these two motifs take on a completely negative character in the phrase of staying in apocalypse with the wolf living in the oral culture. However, the negativity in terms of meaning and discourse prevented the apocalypse discourse about the wolf and the woman from disappearing from the tradition. In this context, the apocalypse with the wolf continues its journey in our oral culture as an idiom.

Keywords: *wolf, woman, doomsday, idiom, intertextuality*

Extended summary

This article focuses on an apocalyptic narrative linked to Turkish origin myths. The apocalyptic narrative with seven variants in our study is from Khalkhal (Iran), Kayseri, Yozgat and Azerbaijan. The narrative of Khalkhal, which is found in four identical texts, has been compiled by me. The Yozgat text was compiled by M. Öcal Oğuz and the Kayseri text by Harun Güngör. The Azerbaijani text was quoted by M. Öcal Oğuz from a website. In our article, doomsday narratives and the statement of doomsday with a wolf are examined in the context of intertextuality.

In the first part of the review, the seven variants of Kurt and the doomsday narrative were first compared in terms of their elements. Accordingly, the different and common motifs in the variants are shown in a table. Second, the discourse analysis of the narratives has

been done. As a result of this analysis, the relationship between the narratives and the oral narrative tradition was discussed. In the second part of the study, the use of the phrase “doomsday with a wolf” in today’s oral culture is analyzed.

During our fairy tale studies between 2006-2007, we became aware of a legend in Iran that is an explanation of the phrase “doomsday with a wolf”. We transferred this narrative, which we heard from Fatma Tesellizâde, into writing. In 2009, the study titled “A New Expression of the Eschatological Background of the Idiom of Doomsday with a Wolf and What It Makes Thinking” was the subject of this legend. I presented as a declaration at the International Turkic World Cultural Congress in Çeşme in 2010. Again in 2010, we went to Iran to do fieldwork for our doctoral thesis on legend. Here, after listening to and recording the legend from Fatma Tesellizade, we determined that the legend was known by three more different narrators and recorded these narratives. As a result, we analyzed the four narratives we have by explaining their motifs in the “End of the World (Doomsday)” section in our thesis that we completed in 2012. However, we determined the necessity to deal with the variants of these narratives written by different researchers and all the uses of the phrase wolf and doomsday in oral culture. For this reason, we have included texts found by other researchers in our review.

The first of the other narratives that we have included in this article is included in Harun Güngör’s article “Beliefs Related to Animals in the Village of Uzerlik”, which was published in the Gift of Prof. Dr. Dursun Yıldırım in 1998. The other two narratives in our study are included in the article “Eschatological Adventure of Cosmogonic Myth in the Witnessing of Kul Himmet and Oral Tradition” by M. Öcal Oğuz.

The texts we have examined are coded with the initials of the fields they belong to. The Kayseri narrative is coded with the letter K, the Yozgat narrative Y, the Azerbaijani narrative A and the Khalkhal narrative with the letter H. We can say that the legend of doomsday with the wolf has lost its place in the people’s world of thought over time, but lived in variants in places where oral tradition and old beliefs are strong. At this point, the narrative of the wolf, who is confronted with a process such as freezing and being forgotten, has turned into an expression that is used for curse purposes by changing the shell. It has been possible to categorize the spouse texts we have examined in three groups. First group; Kayseri, Yozgat and Azerbaijan, second group; The third group consists of the narratives numbered 1, 2 and 4 compiled from the anklet, and the third group consists of the narrative number 3 belonging to the Khalkhal. The Kayseri, Yozgat and Azerbaijan narratives in the first group reveal a definite conclusion or doomsday view. In the H1, H2 and H4 narratives in the second group, there is not a definite ending, but a cyclical process. The cyclical time seen in the narratives in the second group shows that these narratives are products of oral culture. The H3 narrative includes the motif of wrestling, but emphasizes the possibility that the wolf will defeat the woman and mentions a definite apocalypse. That is to say, a cyclical ending is perceived in this narrative; it can be said, however, that the narrator is inclined to a non-cyclical, definitive vision of doom. In this respect, H3 narration serves as a transition between the first and the second group.

Over time, the doomsday narrative, which came to the point of being frozen and forgotten due to the changes in the belief structures of the Turks and various social changes, was transformed in terms of subject and structure in accordance with the tradition and continued to live in oral culture with the word doomsday with the wolf.

Giriş

İnsanın dünya üzerindeki varlığını sorgulaması, nasıl yaratıldığı ve nasıl yok olacağı ile ilgili bilinmezliklerin peşine düşmesi evrensel ölçekte ele alınabilecek bir sorundur. Bu sorun insanlığın temel düşünsel sorunlarından biridir. Ancak, insanlığın bu temel düşünce sorunu her yerde bir ve benzer şekilde çözümlenmemiştir. Şöyle ki zaman içinde aynı dili konuşan ve aynı kültür dairesi içinde yaşayan insanların kendilerine özgü dünya görüşlerinin oluşmasıyla her bir kültür dairesi yaratılışın nasıl gerçekleşmiş olabileceği, köklerinin nereye dayandığı ve kıyamet gününde nelerle karşılaşabilecekleri ile ilgili kendilerine özgü cevaplar bulmuşlardır. Böylesi ciddi ve gizemli konulara karşılık verilen cevaplar gerçeğin ta kendisi olarak efsane ya da mit türünden anlatılarla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Hiç kuşkusuz Türk kültüründe de bu tip anlatılar gelenek içerisinde yerini almıştır. Bu anlamda Türk köken mitleri yazılı kaynaklar aracılığıyla günümüze ulaşmıştır; ancak köken mitleriyle bağlantılı kıyamet tasavvurunun, yani kurt ve kadın motifleriyle örülmüş anlatıların daha eski tarihli yazılı kaynaklarda görülmediği bilinmektedir. Son dönemlerde yapılan saha araştırmalarında ise, Türk köken mitleriyle bağlantılı bir kıyamet anlatısının varlığı tespit edilmiştir.¹

Elimizde hem İran'ın Halhal ilinden tarafımızca derlenen, dört eş metin halindeki kıyamet anlatısı (Karini, 2012: 330-331) hem de Harun Güngör'ün Kayseri'den (Güngör, 1998: 62) ve Öcal Oğuz'un Yozgat'tan derlemek suretiyle yazıya geçirdikleri anlatılar ile Oğuz'un internetten alıntılandığı bir Azerbaycan anlatısı mevcuttur (Oğuz, 2009: 51-56). Ayrıca, bu anlatıyla bağlantılı olarak, Kayseri, Yozgat ve Halhal yörelerinde kullanılan *kurt ile kıyamete kalmak* deyiminin yer aldığı ilenme, alay etme amaçlı kullanımlar incelememizde yer almaktadır. Amacımız, kurtla kıyamete kalmak anlatısının elimizde bulunan eş metinlerini analiz etmek ve Türklerde kıyamet söyleminin sosyal değişmelere bağlı olarak hem konu hem de şekil ve yapı bakımından geçirdiği dönüşümü açıklığa kavuşturmaktır. Bu incelemede, yukarıda söz ettiğimiz, kıyamet konulu efsaneler ve bu efsanelerle eş zamanlı olarak yaşayan; ancak bambaşka bir söyleme dönüşmüş olan *kurt ile kıyamete kalmak* deyimine bağlı sözler metinlerarası bir yaklaşımla ele alınacaktır. Bu anlatılar ve kurt ile kıyamete kalmak deyiminin geçtiği kalıp söyleyişler birer halk bilgisi ürünü olmaları dolayısıyla gelenek içerisinde yaşayan ürünlerdir. Birer halk bilgisi ürünü olan bu anlatılar diğer halk bilgisi ürünleri gibi yaşayan birer kültür ögesidir. Bu bakımdan özellikle anlatıya dayalı türlerin canlı organizmalar gibi bir yaşama sahip olduklarını söylemek yerinde olacaktır. Başlangıçta belli anlatıcılar tarafından yaratılıp aktarılmış olan bu ürünlerin zaman içinde yaratıcıları unutulsa da o ürünler bir topluluğun geleneksel bir unsuru haline gelerek dolaşımına devam etmektedir. Bu anlatılar, hangi kültür içinde yaratılmışsa, o kültürün ortak ürünü olarak kuşaktan kuşağa

aktarılmakta hatta yazıya geçirilerek yazılı kültür ortamında yaşamaktadır. Yaşayan bir unsur olması dolayısıyla toplumun ya da yaratıldığı kültürün geçirmiş olduğu değişimlerle birlikte bu ürünler de bir değişim, dönüşüm geçirebilmektedir.

Sözlü kültürde var olan anlatı türlerinin yolculuğu çeşitli araştırmacılarca söylemlerarasılık ve bu ürünlerin yazıya aktarıldıktan sonraki biçimleri metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmiştir. Kubilay Aktulum bu kavramları; “Sözlü ürünler konusunda bir alıcı ve verici arasında sözel bir alışveriş gerçekleştiğine göre sözcenin ana indirgenen ve belli bir süreyi kapsayan üretim süreci bir söylemlerarasılık (Fr. interdiscursivité); sözlü ürünler metinleştirildikleri anda ise söylemlerarasılık sürecinin bir sonucu olan metinlerarasılık (Fr. intertextualité) işlemeye başlar” (Aktulum, 2013: 21) şeklinde izah etmektedir. Bu bilgiden hareketle sözlü kültür ortamında yaratılıp aktarılan halk bilgisi ürünleri söylemlerarasılık, bu ürünlerin yazıya geçirildikten sonraki biçimleri ise metinlerarasılık bağlamında incelenip açıklanabilir. Söylemlerarasılık, halk bilimi araştırmaları özelinde, sözlü kültürde ortaya çıkan sözel aktarımların anlatıcı ve dinleyici bağlamında icra sürecine gönderme yapar. Aynı anlatı ya da kalıp sözler farklı anlatıcılar tarafından çeşitli değişikliklerle sunulabileceği gibi aynı anlatıcının farklı icralarında da bir değişim, dönüşüm yaşayabileceğini söyleyebiliriz. Metinlerarasılıkta ise, bir anlatı metninin her bir aktarma sonucunda ortaya çıkan hali yeni bir metin olarak kabul edilmekte ve eş metin olarak adlandırılan bu metinler arasındaki ilişkiler irdelenmektedir. Ancak, kimi kez söylemlerarasılık ve metinlerarasılık eş anlamlı olarak kullanılmışlardır. Bunun nedeninin ise, her ikisinde de “bağlam” ve “dönüştürüm” gibi kavramların ortak olmasıdır (Aktulum, 2013: 28). Yani, her ikisinde de anlatının yaratım bağlamı ve her aktarmada dönüşen karakteri belirlenmeye çalışılmaktadır.

Bağlama göre yeniden üretilip aktarılan metinler, önceki metinlerden tümüyle bağımsız değildir. Bauman’ın “Metinlerarası ilişkiyle benim kastettiğim şey, bir metnin diğer metinlere ilişkisel yönelimidir” ifadesinde bunu net olarak görebiliriz. Ayrıca Bauman; “metin-selleştirme ayırtırmayı etkili hale getirir. Ancak bu şekilde bir bağlamdan ayırtırma işi bir başka bağlama yeniden yerleştirme işlemini içermek zorundadır ki bu, metnin dolaşımında olma potansiyelini, yeniden bir başka bağlamda konuşulmasını kabul etmektir. Bu durumda, metinlerin tekrar edilebilirliği metinlerarası ilişkinin üretiminin ve sağlamlaştırılmasının en güçlü temelini oluşturur” (Bauman, 2008: 116) demek suretiyle yeniden aktarıma giren metinlerin birbirlerinden tamamen kopuk olmamakla birlikte bir ayırışma sürecine girerek sözlü gelenekte metinlerarası ilişkinin devamlılığını sağladığını belirtmektedir. Bu bağlamda kurtla kıyamete kalmak efsanesinin sözlü kaynaklardan derlenerek yazıya geçirilen eş metinleri ve daha sonra bu efsaneden bazı motifleri alıntılanarak ilenme amaçlı bir deyimde dönüşen kurt ile kıyamete kalmak deyimini ayrıntılı bir değerlendirmeye ihtiyaç duymaktadır.

İnceleme

2006-2007 yılları arasında yürüttüğümüz masal çalışmalarımız sırasında, İran’da “kurtla kıyamete kalmak” deyiminin açıklaması mahiyetinde olan bir efsaneden haberdar olduk. Fatma Tesellizâde’den dinlediğimiz bu anlatıyı yazıya aktardık. Bu efsaneyi konu edinen “Kurtla kıyamete kalmak deyiminin eskatolojik arka planına dair yeni bir anlatıma ve düşündürdükleri”

adlı incelememizi² 2010 yılında İzmir-Çeşme’de düzenlenen *II. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı*’nda bildiri olarak sunduk (Gülmez, 2010). Yine 2010 yılında efsane konulu doktora tezimiz için saha çalışmaları yapmak üzere İran’a gittik. Burada efsaneyi Fatma Tesellizade’den tekrar dinleyip kaydettikten sonra, efsanenin üç farklı anlatıcı tarafından daha bilindiğini tespit edip bu anlatımları da kayıt altına aldık. Sonuç olarak, elimizde bulunan dört anlatmayı 2012 yılında tamamladığımız tezimizde yer alan “*Dünyanın Sonu (Kıyamet)*” bölümünde motiflerini açıklamak suretiyle inceledik (Karini, 2012: 152-159). Ancak bu anlatımların farklı araştırmacılarca yazıya geçirilen eş metinleri ve kurt ile kıyamete kalmak deyiminin sözlü kültürdeki tüm kullanımlarını birlikte ele almanın gerekliliğini tespit ettik. Bu nedenle incelememizde öteki araştırmacıların bulduğu metinlere de yer verdik.

Bu makalede yer verdiğimiz diğer anlatılardan ilki, Harun Güngör’ün 1998 yılında Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı’nda yayımlanmış olan “Üzerlik köyünde hayvanlarla ilgili inançlar” adlı makalesinde yer almaktadır. Güngör bu incelemede Kayseri’nin Sarioğlan ilçesine bağlı Üzerlik köyünde bilinen “Allah, Bozkurtun kıyamete kalasın.” bedduasının köylüler tarafından anlatılan efsane metnine yer vermiştir (Güngör, 1998: 62).

İncelememizde yer alan diğer iki anlatı ise, M. Öcal Oğuz’a ait “Kul Himmet ve sözlü gelenek tanıklığında kozmogonik mitin eskatolojik serüveni” adlı makalede yer almaktadır. Araştırmacı bu incelemede Kul Himmet adına kayıtlı bir şiirde “Boz kurt ile kıyamete/Kalan dünya değil misin” dizelerinden yola çıkarak Yozgat (saha çalışması) ve Azerbaycan (internet kaynaklı)’dan naklettiği iki anlatıyı, Türk yazılı ve sözlü kültüründe kozmogonik mitin eskatolojik mite kaynaklık edip etmediği sorgulaması üzerine inşa etmiştir. Yozgat’ta daha çok gelinlerin uzun ömür süren kayınvaldelerine ilenme amaçlı söyledikleri “Ölmedi gitti, kurtla kıyamete mi kalacak ne?” ifadesinin bulunduğunu belirtir (Oğuz, 2009: 51-56).

Bu bölümde inceleyeceğimiz metinler ait oldukları sahaların baş harfleriyle kodlanmıştır. Kayseri anlatısı K, Yozgat anlatısı Y, Azerbaycan anlatısı A ve Halhal anlatıları H harfi ile kodlanmıştır. Dört eş metin halinde bulunan Halhal anlatıları H1, H2, H3 ve H4 biçiminde gösterilmiştir.

1. Kurt ile kıyamete kalmak anlatısının eş metinleri ve bunların içerik ve söylem bakımından çözümlenmesi

K. “Kıyamet kopacağı zaman bir kocakarı, bir de Bozkurt kalacakmış, son olarak Bozkurt kocakarıyı da yiyecek ve ondan sonra Azrail Bozkurtun canını alacakmış.”

Y. “Bunca bina yapılırca ve zina artınca, kadınlar edep hayayı unutunca, sevgi saygı bitince, insanlar yoldan çıkıp ıslâh edilemez hâlde gelince aldığı emir üzerine İsrail Sûr düdüğü üfleyecek. Binalar kâğıt gibi yırtılacak, yer yarılacak herkes yerin altına girecek. İnsanoğlunun izi yeryüzünden silinecek. Geriye sadece acuze bir karı kalacak ve onu da bir kurt yiyecek. İnsanoğlunun sonu böyle olacak.”

A. “Kıyamet günü Sûr’a üflendiğinde, yeryüzündeki bütün canlılar ölecek. Bütün dağlar yerle bir olacak. Ağaçlar köklerinden sökülüp savrulacak. Korkunç bir rüzgâr

âlemin altını üstüne getirecek. Bütün canlılar-cansızlar yok olurken, bir Boz kurt, ayakta kalmak için direnecek. O korkunç rüzgârda, önce tüyleri dökülecek, sonra derisi soyulacak, etleri lime lime kopacak bedeninden. Acı çekecek, susacak... Ama son ana kadar ayakta kalacak.”

H.1. “Allah’ın yarattığı herkes ölür. Bu (kadın) tek kalır. O yüzden ona derler ki niye ölmedi? Gün gelir herkes öldükten sonra bu yaşlı kadın ve kurt güreşirler. Eğer yaşlı kadın kurdu yıkarsa, yine dünya var olacak, herkes dirilecek. Yok, kurt kadını yıkarsa hiçbir şey kalmayacak.”

H.2. “Mesela filan kişinin, filan ağanın yaşında burada ağaç yoktur. Mesela yüz on yıl ömür sürer. Filanca kişi kurt ile kıyamete kalacak; ölüm yoktur ona. Biz de öyle iştittik ki o kurt kadını yıksa, dünyada hiç kimse kalmayacak. Ben böyle iştittim. Yaşlı kadın kurdu yıksa, yine bu millet aynı yerinde olacak. Yine yaşam olacak.”

H.3. “Eskiler bu sözleri derler ki herkes kırılacak, ölecek. Sonunda bir kurt kalacak, bir de kocakarı. Onlar da tutuşacaklar, güreşecekler. Hangisi ötekini yıkarsa... Yani kurt kocakarıyı yıksa, onu yiyecek. Ondan sonra mahşer olacak, toprak dökülecek, dağlar uçacak, yer dümdüz olacak, her yer sularla dolacak.”

H.4. “Derler ki sonunda herkes ölecek; bir kurt ile bir kocakarı kalacak. Sonunda onlar güreşecekler. Kocakarı mı kurda galip gelecek, kurt mu kocakarıya onu bilemem. Onu da böyle derler.”

Yukarıda kodlayarak verdiğimiz kıyamet konulu efsanelerde, Azerbaycan anlatısı hariç, değişmeyen iki unsur yer almaktadır. Bunlardan biri kurt, diğeri ise yaşlı kadındır. Kurt ve kadın motifi Türklerin köken anlatımlarında da yer almaktadır. Bu bakımdan köken ve kıyamet anlatılarında tekrarlanan bu motifler, Türklerin yaşam ve ölüm felsefelerinin bütüncül bir kimliğe sahip olduğunu göstermektedir. Ancak, zaman içinde sosyal çevrede yaşanan değişimlerle yaratılış ve kıyamete ilişkin dünya görüşü bir dönüşüm geçirmiş ve bu dönüşüm sözlü kültüre yansımıştır. Türkler İslam dinini benimsedikten sonra İslam kültüründeki kıyamet anlayışını içselleştirmişlerdir. Daha eski dönemlerden kalmış olduğunu düşündüğümüz kurtla kıyamete kalmak anlayışı ise, ya unutulmuş ya da ana motifleri yerinde durmakla birlikte söylem bakımından İslami bir kimliğe bürünmüştür. Bir sonraki aşamada ise, deyimleşerek ilenme amaçlı bir söze dönüşmüş, hem konu hem de şekil ve yapı bakımından başkalaşmıştır. Elimizde bu değişim ve dönüşümün ne zaman gerçekleştiğiyle ilgili bir veri bulunmamaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz anlatımlar ise, 21. yüzyılda az sayıda sözlü kaynaktan elde edilerek yazıya geçirilmiş metinlerdir. Dolayısıyla bu incelemede artzamanlı bir analiz yapmak mümkün olmayacaktır. Biz bu incelemede elimizdeki eş metinleri farklılık ve benzerlikleri bakımından karşılaştırıp bu anlatımların nasıl farklı bir söyleme evrildiklerini tartışacağız.

Türkiye ve İran’daki sözlü kaynaklardan derlenen altı, Azerbaycan’da anlatıldığı belirtilen ve elektronik kaynaktan elde edilen bir anlatma olmak üzere, kıyamet konulu yedi eş metni, içinde barındırdığı unsurlar ve söylem tarzı bakımından şöyle karşılaştırmak mümkündür.

A. Anlatıların içerisinde yer alan unsurlar bakımından karşılaştırılması:

1. Anlatılarda, Azerbaycan anlatısı hariç, kurt ve yaşlı kadın motifi yer alır. Azerbaycan anlatmasında yalnızca kurt yer almaktadır.
2. K. ve Y. anlatılarında kıyamet gününde kurdun yaşlı kadını yiyeceği anlatılmaktadır.
3. A. anlatısında kıyamet koptuktan sonra yalnızca bir kurdun hayatta kalacağı, esen kuvvetli rüzgârla önce tüylerinin döküleceği, sonra etlerinin lime lime dağılacağı; ancak kurdun son ana kadar direneceği belirtilmektedir.
4. H1, H2, H3. ve H4. anlatımlarında diğerlerinden farklı olarak kıyamette yaşlı kadın ve kurdun gürleşeceği söylenir. Bu gürleşin sonunda kurdun galip gelmesi halinde her şeyin yok olacağı, kadının galip gelmesi durumunda ise, dünyada hayatın devam edeceği belirtilmektedir.
5. K., Y., A., H1. ve H3. anlatımlarında İslamî motifler (Allah, Azrail, Sûr, çeşitli kıyamet alametleri gibi) yer almaktadır.
6. H1, H2. ve H4. anlatımlarında kadının kurdu yenmesi olasılığından hareketle yeniden yaratılış motifi yer almaktadır.
7. H3. anlatısında, önceki anlatılardan farklı olarak, kıyametin kopması durumunda dünyanın sularla kaplanacağı belirtilmektedir.

Anlatılarda yer alan unsurlar	Eş metinler						
	Kayseri	Yozgat	Azerbaycan	Halhal 1	Halhal 2	Halhal 3	Halhal 4
Yaşlı kadın	✓	✓	✗	✓	✓	✓	✓
Kurt	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Kıyamet alametleri	✓	✓	✓	✗	✗	✓	✗
Gürleş	✗	✗	✗	✓	✓	✓	✓
Kurdun kadını yemesi/ yıkması olasılığı	✓	✓	✗	✓	✓	✓	✓
Kadının galibiyet olasılığı	✗	✗	✗	✓	✓	✗	✓

B. Anlatıların söylem tarzı bakımından karşılaştırılması:

1. K. anlatısında çekirdekte yer alan kurt ve kadın motifleri bir daire biçiminde bütünlük arz ederek verilmiş; ancak Azrail'in kurdun canını alması ifadesiyle İslami söyleme ait bir başka büyük daire ile çevrilmiştir.
2. Y. ve A. anlatılarında Sûr'un üflenmesinden başlayarak devam eden geleneksel İslami bir kıyamet anlayışı hâkimken, Y.'de yaşlı kadın ve kurt, A.'da ise hayatta kalıp son ana kadar direnen kurt motifi, İslami kıyamet anlayışına eklenmiştir.

3. H1, H2 ve H4. anlatılarında çekirdekte bir daire biçiminde bütünlük arz eden kocakarı ve kurdun güreşme motifi, etrafında ise kıyamet ya da yeniden doğuş kavramlarına gönderme yapan anlatı dairesi vardır.
4. H3.'te merkezdeki anlatı dairesinde kocakarı ve kurt bulunmakla birlikte, güreşin sonunda kurdun kadını yemesi olasılığından söz edilir. Bu söylemi çevreleyen büyük dairede ise, mahşer günü ile İslami anlayışa bir gönderme yapılsa da anlatının sonunda bütün dünyayı kaplayacak olan sulardan bahsedilmesi itibarıyla bize Altay yaratılış destanlarındaki sularla kaplı dünya motifini de hatırlatmaktadır (İnan, s. 14.).
5. H2, H3. ve H4.'te anlatıcılar “biz böyle duyduk”, “derler ki”, “eskiler bu sözleri derler” gibi ifadelerle gelenekte bu anlatıların var olduğunu belirtmekte, bu bağlamda metinlerarası bir gönderme yapmaktadırlar.
6. Öteki anlatımlarla karşılaştırıldığında H1, H2. ve H4. anlatımlarında yer alan güreş motifine bağlı olarak kadının galip gelmesi durumunda hayatın yeniden yeşereceği, kurdun galip gelmesi durumunda ise kıyametin kopacağı belirtilerek döngüsel zaman vurgulanmıştır ki bu da ancak sözlü kültüre özgü bir söylemdir (İlhan, 2018: 170).

Yukarıdaki izahlardan sonra, kurt ile kıyamete kalmak anlatılarını konu ve söylem bakımından üç grupta ele almanın mümkün olduğunu düşünmekteyiz. İlk grup; A, Y. ve K. anlatılarından oluşmaktadır. Bu anlatılarda gerçekleşmesi olası bir kıyametten, tek bir sondan bahsedilmektedir. Y. ve K. anlatısında, kurdun kadını yemesinden sonra dünyanın sonu gelir; A. anlatısında ise, bozkurt son ana kadar dirense de kıyamete gerçekleşir. Bu ilk grup anlatılarında tek yönlü, Eliade'nin tabiriyle söyleyecek olursak, çizgisel ve geriye dönüşü olmayan bir sondan bahsedilmektedir (Eliade; 2001 s. 86.). Tarihi bağlamda Yahudilik, Hristiyanlık ve hatta İslami kıyamet inancında tek bir sondan bahsedebiliriz. Bu inançlarda kıyametten sonra bu dünyanın yenileneceği ya da tekrar yaratılacağı hakkında herhangi bir ifade yer almaz. Söz konusu inançlarda kıyamet sonrası cennet tasavvuru yer alır ki bu cennet de bu dünyanın dışında bambaşka bir âlemi işaret eder. İncelediğimiz efsaneleri yaratım ve aktarım bağlamında değerlendirecek olursak, daha çok yazılı kültür ya da yazılı kültürle etkileşim halindeki ortamlarda kullanılan tek ve geriye dönülemez bir çizgi halinde ilerleyen anlatımlarla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Böylesi anlatımlarda zaman ileriye doğru tek bir çizgide ilerler ve zamanın döngüselligi, yani bitiş ve başlangıçların birbirini izlediği düşüncesi görülmez.

İkinci grup olarak değerlendirdiğimiz H1, H2, ve H4. anlatılarında son ve başlangıç bir aradadır. Şöyle ki kurt ile kadının güreşmeleri sonucunda kurt galip gelirse, dünyanın sonu gelecek; fakat kadının galip gelmesi halinde dünyada yeniden yaşam olacaktır. Bu anlatımlarda yine Eliade'nin deyişiyle “sonsuz geriye dönüş” ya da “çevrimsel görüş” hâkimdir. Örnek olarak; kuzey ve güney Amerika'daki kıyamet anlatılarında bazen yaşanan felaketin yeni bir yaratılışla sonlanacağı bazen de kıyamet kopmadan yaşanacak olan evrensel bir yeniden canlanmadan söz edilmektedir (Eliade; 2001 s. 81). Bu anlatımlarda olduğu gibi, Halhal anlatma-

larında kıyamet ve yeniden canlanma/yeniden doğuş motifleri bir aradadır. Dolayısıyla, bu üç anlatmadaki sonuç motifinin dairesel zaman anlayışıyla uyumlu olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, yaratım ve aktarım bağlamında ele aldığımızda, yeniden canlanmaya yapılan vurgu, anlatıların söylem bakımından sözlü geleneğe bağlılığını ortaya koymaktadır (İlhan, 2018: 170-171). Şöyle ki sözlü kültür geleneğinin hâkim olduğu anlatmalarda zaman algısının daha çok döngüsel olduğu ve tek yönlü zaman anlayışından farklı olduğu bilinmektedir.

Üçüncü grupta, H3 anlatısı yer almaktadır. Bu anlatıma, içerisinde bulundurduğu motifler ve söylemi bakımından, ilk grup ile ikinci grup arasında bir geçiş fonksiyonu üstlenmektedir. Şöyle ki H3'te anlatıcı kadın ve kurdun güreşeceğini belirttikten sonra *Hangisi ötekini yıkar-sa...* ifadesi ile kıyamete yönelik kesinlikten uzaklaşır. Ancak hemen ardından kurdun kadını yenmesi olasılığını anlatır. Tamamlanacak olan bir kıyameti vurgular. Bir başka deyişle, kurdun kadını yemesi durumunda mahşer olacağını, toprakların döküleceğini, dağların uçacağını, yerin dümdüz olacağını ve her yerin sularla kaplanacağını belirtir. Görüldüğü üzere bu anlatıda, anlatıcı kadının kurdu yenme ihtimalini geri plana atmıştır. Dolayısıyla, H3 anlatısı söylem bakımından; döngüsel zamanı yansıtan H1, H2. ve H4. Anlatıları ve düz bir zaman algısını yansıtan K, Y. ve A. anlatıları arasında bir yerde konumlandırılabilir.

Görüldüğü üzere, anlatı metinleri gerek içerisinde yer alan unsurlar gerekse söylemleri bakımından farklılaşmışlardır. Bu farklılaşmanın anlatıları, sözlü kültür içerisinde şimdilik tespit edemediğimiz bir zaman diliminde, yeni bir yapı ve işlevle karşımıza çıkardığını söylememiz mümkündür. Bu anlatılar günümüzde, beddua amacıyla kullanılan bir deyimde dönüşmüştür. *Kurt ile kıyamete kalmak* deyimini bu bakımdan bir çözümlemeye ihtiyaç duyulmaktadır.

2. Kurt ile kıyamete kalmak deyiminin günümüz sözlü kültüründeki kullanımının çözümlenmesi

Kayseri, Yozgat ve Halhal şehirlerinden derlenerek yazıya aktarılan “kurt ile kıyamete kalmak” deyimini bu yörelerde daha çok ilenme veya alay etme niyetiyle kullanılmaktadır. Yörelere göre söylenişi şöyledir;

K. “Allah, Bozkurtunan kıyamete kalasın!”

Y. “Ölmedi gitti, kurtla kıyamete mi kalacak ne?”

H. “Kurdunan kıyamete kalacak./Kurdunan kıyamete kalacaksan?”

Bu deyim, Yozgat ve Halhal yörelerinde gelinlerin çok uzun yaşayan kayınvalideleri için beddua ya da alay etme amaçlı kullandıkları ifadelerde yer almaktadır. Kayseri yöresinde de beddua amaçlı kullanılmasına rağmen, bu bedduanın kimler tarafından kimi işaret edilerek kullanıldığı alıntılardığımız kaynakta belirtilmemiştir. Ancak, her üç yöredeki ifadenin ilenme ya da alay niteliği taşıdığı açıktır.

Bizim bu ifadelerle ilgili temel sorgulamamız, alay amaçlı kullanılan “kurt ile kıyamete kalacak” kalıbının Türk kültüründe kadın ve kurt gibi kutsal motiflerin yer aldığı kıyamet anlatısından sıyrılarak nasıl ve hangi biçimde başkalaşmış olduğudur. Bir önceki bölümde,

elimizde bulunan eş metinlerini ayrıntılı bir biçimde karşılaştırdığımız kıyamet anlatıları, sözlü kültürde adeta unutulmaya yüz tutmuştur. Ancak, kurt ile kıyamete kalmak deyimi daha canlı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu nedenle, incelememizin bu bölümünde, yine sözlü kaynaklardan derlenerek yazıya aktarılan *kurt ile kıyamete kalmak* deyimi şekil ve yapı, konu, işlev, anlatıcı ve dinleyici bağlamında ele alınacaktır.

Elimizde yedi eş metni bulunan kurt ve kadın konulu anlatılar tür olarak birer efsanedir. Ancak, kurt ile kıyamete kalmak ifadesiyle şekil değişikliğine uğrayarak bir deyim olarak karşımıza çıkmıştır. Bir anlatı metni olarak, sosyal değişimlerin etkisiyle kullanım sıklığı azalan hatta pek çok yerde unutilan bu efsane, bir deyimde donup kalmıştır. Folklor ürünlerinin zaman içerisinde kullanımdan düşme veya unutulma tehlikesi altında bulunduğu koşullarda bir dönüşüme uğrayarak farklı tür ve anlamlarda yaşadığı bilinmektedir (Aktulum, 2013: 29-35). Yine deyimın içerik ve konu bakımından da efsaneden farklılaştığı görülmektedir. Kurt ile kıyamete kalmak deyimi bizim saha araştırmaları yaptığımız Halhal şehrinde çok uzun yaşayan kişiler, özellikle de uzun yaşayan kadınları işaret etmek için kullanılmaktadır. Saha çalışmalarımız sırasında bu deyimle ilgili sorular yönelttiğimiz 50 kişiden 10'u bu ifadeyi hiç bilmediğini, 36 kişi deyimın çok uzun ömür süren kişiler için kullanıldığını belirtmiştir; kaynak kişilerden yalnızca 4'ü bu deyimın kökeninde yukarıda verdiğimiz kıyamet konulu efsaneler olduğunu anlatmıştır. Deyimler, daha çok genç nesil, özellikle de gelinler, kızlar tarafından kayın valideleri ya da bir akrabaları için kullanılmakta, günlük konuşma diliyle ifade edilmektedir. Bu deyimın yer aldığı söylem içerisindeki fonksiyonu ise, efsane metinlerinden farklı olarak uzun yaşayan kadının ve kıyamete kadar ayakta kalacağı varsayılan kurdun olumsuzlanarak verilmesidir. Dolayısıyla kurt ve kadın gibi Türk mitolojisinde kutsal kabul edilen değerler altüst edilmek suretiyle kurt ile kıyamete kalmak ifadesi, sözlü kültür içinde yaşamaya devam etmektedir. Bauman'ın "yeniden bağlamaştırma" olarak adlandırdığı, bazı türlerin yeni icralarında içerik ve işlev bakımından değişmesi söz konusudur. Bauman, bu konuyla ilgili "... yeniden bağlamaştırma metnin yeniden çözümlemesi demektir, onun edimsel gücündeki ve sözünün etkisindeki bir kayma neyi hesaba kattığı ve ne içerdiği ile ilgilidir" şeklinde bir açıklama yapmaktadır (Bauman, 2008: 117). Bu yolla eski Türk inançları ve köken anlatılarıyla bütünlük arz eden kurtla kıyamete kalma efsanesinin, sözlü kültürdeki farklı icralarında yeni metinlere dönüştüğünü, anlatıcılar tarafından bazı eklemeler ve çıkarmalar yapılmak suretiyle gelenekte var olduğunu görmekteyiz. Bir sonraki aşamada, yani deyimleşme aşamasında ise, daha sık hatırlanıp kullanıldığını, bu yolla Türklerin günümüzdeki inançlarının gölgesinde kalıp unutulmaktan kurtulduğunu; ancak yapı, içerik, işlev ve bağlam bakımından bir dönüşüme uğradığını söyleyebiliriz.

Sonuç

İncelememizde ele aldığımız Türk kıyamet efsanesinin, tespit edebildiğimiz yedi eş metni bulunmaktadır. Bunlar; bizim İran'ın Halhal şehrinde derlediğimiz dört eş metni bulunan anlatma, Harun Güngör'ün Kayseri'nin Üzerlik köyünden derlediği anlatma, Öcal Oğuz'un Yozgat'tan derlediği anlatma ve aynı araştırmacının internet kaynağından incelemesine al-

dığı Azerbaycan anlatmasıdır. Bu efsanelerin yanı sıra günümüz Türk sözlü geleneğinde yaşayan kurt ile kıyamete kalmak deyimi ve bu deyimle bağlı ifadeler ise, Harun Güngör, Öcal Oğuz ve tarafımızca tespit edilmiştir. Tespit edilen bu deyim ve etrafında şekillenen ifadeler, daha çok gençler ya da gelinler tarafından uzun ömür süren yaşlı kimseler veya kayınvalide-leri için ilenme veya alay amaçlı kullanılmaktadır.

Kurt ile kıyamete kalmak efsanesinin zaman içerisinde halkın düşünce dünyasında yerini kaybettiği, ancak sözlü geleneğin ve eski inançların kuvvetli olduğu yerlerde eş metinler halinde yaşadığını söyleyebiliriz. Bu noktada donup kalma ve unutulma gibi bir süreçle karşılaşan kurt ile kıyamete kalmak anlatısı, adeta kabuk değiştirmek suretiyle beddua amaçlı kullanılan bir deyim dönüşmüştür. Dolayısıyla bilinirliği daha yaygın olan kurt ile kıyamete kalmak deyiminde, eski Türk inançlarında yer alan kurt ve kadının kutsallığı tersine çevrilmiştir. Yani kadın da kurt da olumsuz figürler olarak kıyamete kalacak lanetliler gibi aktarılmaktadır. Buraya kadar genel hatlarıyla ifade etmeye çalıştığımız kıyamet anlatıları ve bu anlatıların olumsuz anlamlı bir deyim dönüşme sürecini ayrıntılarıyla şöyle sıralayabiliriz;

1. Elimizde bulunan sözlü kaynaklara dayanan metinlerin azlığından hareketle kurtla kıyamete kalmak anlatmasının gelenek içinde oldukça zayıfladığını söyleyebiliriz.
2. İncelememize konu ettiğimiz eş metinleri üç grupta ele almak mümkün olmuştur. Birinci grup; Kayseri, Yozgat ve Azerbaycan, ikinci grup; Halhal'dan derlenen 1, 2 ve 4 numaralı anlatılardan, üçüncü grup ise Halhal'a ait 3 numaralı anlatıdan oluşmaktadır.
3. İlk grupta yer alan Kayseri, Yozgat ve Azerbaycan anlatımları kesin bir bitiş veya kıyamet görüşünü ortaya koymaktadır. Bu anlatılardaki zaman algısı tek bir çizgi üzerinde ilerlemekte ve bu yönüyle anlatımlar yazılı kültürün zaman algısını yansıtmaktadır.
4. İkinci grupta yer alan H1, H2. ve H4. anlatımlarında, kesin bir bitiş değil, döngüsel bir süreç söz konusudur. İkinci gruptaki anlatılarda görülen döngüsel zaman, bu anlatıların sözlü kültür geleneğine sıkı sıkıya bağlı olduklarını göstermektedir.
5. H3 anlatması, güçleş motifini içermekle birlikte kurdun kadını yeneceği ihtimaline ağırlık vermekte ve kesin bir kıyametten söz etmektedir. Şöyle ki bu anlatıda döngüsel bir son sezdirilmiş; ancak anlatıcı döngüsel olmayan, kesin kıyamet tasavvuruna meyletmıştır denilebilir. Bu yönüyle H3 anlatması, birinci ve ikinci grup arasında bir geçiş görevi üstlenmektedir.
6. Zaman içinde, Türklerin inanç yapılarındaki değişimler ve çeşitli sosyal değişiklikler itibarıyla donup kalma, unutulma noktasına gelen kıyamet anlatısı, gelenek doğrultusunda konu ve yapı bakımından dönüşüme uğramış ve kurt ile kıyamete kalmak deyimıyla sözlü kültürde yaşamaya devam etmiştir.
7. Köken mitlerinde olduğu gibi kıyamet konulu efsanelerde de kutsal kaynaklı olan kadın ve kurt motifleri, kurt ile kıyamete kalmak deyiminin sözlü kültürdeki izahlarında kutsallığın dışına itilmiş, yergi amaçlı bir anlam çerçevesine oturtulmuştur.

İşbu açıklamalardan bir çıkarım yapacak olursak, yazılı metinlerde kurt ile kıyamete kalmak efsanesine rastlanmasa da, Türk sözlü geleneğinde köken mitleriyle paralel bir kıyamet anlatısının varlığı kesindir, diyebiliriz. Söylemlerarasılık/metinlerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde sözlü gelenekte derin kökleri olan anlatılardan biri olduğunu düşündüğümüz Türk kıyamet tasavvurunun, günümüzde başkalaşıma uğramış bir biçimde yaşadığını görmekteyiz. Kıyamet konulu anlatılarda aynen köken mitlerindeki gibi olan kadın ve kurt motifleri, Türk inançlarındaki belirli bir kutsallığı yansıtmaktadır. Zaman içerisinde inanç bağlamında kültür dünyamızdan uzaklaşmaya başlayan kurt ve kadın algısı, sözlü kültürde yaşayan kurt ile kıyamete kalmak deyiminde tamamen olumsuz bir karaktere bürünmüştür. Ancak, burada anlam ve söylem bakımından gerçekleşen olumsuz durum, kurt ve kadına dair kıyamet söyleminin gelenekten silinip gitmesini engellemiştir. Bu bağlamda kurt ile kıyamete kalmak, bir deyim olarak sözlü kültürümüzdeki yolculuğuna devam etmektedir.

Notlar

- 1 Köken mitleriyle ilgili geniş bilgi için bk. Bahaeddin Ögel. Türk mitolojisi-I. Ankara: TTK, 2014, ss. 21-33.
- 2 Bu incelemede İran'dan derlediğimiz kıyamet anlatıları, içinde yer alan motifler bakımından incelenmiş ve bu anlatıların Türk köken mitleriyle bağlantısı üzerinde durulmuştur.

Kaynaklar

- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi.
- Bauman, R. (2008). Tür, performans ve metinlerarasılığın üretimi. I. Altun (Çev.). *Milli Folklor*, S. 78, ss. 114-122. Ankara: Geleneksel.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. S. Rifat (Çev.). İstanbul: Om.
- Gülmez, G. (2010). Kurt ile kıyamete kalmak deyiminin eskatolojik arka planına dair yeni bir anlatma ve düşündürdükleri. *II. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, Çeşme*, (Bu bildiriler yayımlanmamıştır.)
- Güngör, H. (1998). Üzerlik köyünde hayvanlarla ilgili inançlar. *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, ss. 62-65. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Karini, G. (2012). *İran-halhal yöresi Türklerinin efsaneleri üzerine bir araştırma*. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktor Tezi, İzmir.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel bellek sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama*. Ankara: Doğu Batı.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar*, III. Baskı, Ankara: TTK.
- Oğuz, Ö. (2009). Kul Himmet ve sözlü gelenek tanıklığında kozmogonik mitin eskatolojik serüveni. *Milli Folklor*, S. 84. Kış, ss. 51-56. Ankara: Geleneksel.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi-I*, Ankara: TTK.



The Heroes Crossing the Line: An Evaluation of Making Enemies in Turkic Epics

Çizgiyi Aşan Kahramanlar: Türk Destanlarında Düşman Yaratma Eylemi Üzerine Bir Değerlendirme

Mustafa Duman*

Abstract

This study investigates the origins of making an enemy through examples taken from Turkic epics, and offered personal evaluations on the relationship between epics and real world politics. In order to make a comprehensive evaluation, 30 epic texts selected from different regions of the Turkic world constitute the scope of this study. The similar features of the enemy in these epics were determined through a structuralist analysis. However, the epics included in the present study are merely some containing typical examples of enemy-making: the epic of Oguz Kagan, the epic of Koroghlu (Anatolian version), Manas and Kocacas epics of Kyrgyz, the epic of Koblan Batir of Bashkirs and the Book of Dede Korkut. By analyzing the epics from different perspectives, the aim was to put forward a classification of the enemies in the epic stories. It was also aimed to contribute to the knowledge of better understanding of the causes of the conflict and the relationship between politics and epics as well as their influences upon one another.

Keywords: *making enemy, marginalization, politics, the hero, Turkic epics*

Geliş tarihi (Received): 17.06.2020- Kabul tarihi (Accepted): 10.08.2020

* Dr., Uşak Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Bilimi ABD.
m.duman66@gmail.com. ORCID 0000-0001-9689-40340

Öz

Türk dünyası destanları örneklemine “düşman yaratma” eyleminin kökenlerinin odak noktası olarak belirlendiği bu çalışma, kurgusal dünyadaki düşman yaratma eylemi ile gerçek dünyadaki örnekleri arasındaki ilişki hakkında değerlendirmeler içermektedir. Geniş kapsamlı bir inceleme ortaya koymak için Türk dünyasının çeşitli bölgelerinden 30 destan yapısal bir bakış açısıyla incelenmiş ve bu destanlardaki düşman tiplerin ortak özellikleri belirlenmiştir. Tüm örnekler makale içerisinde yer vermek mümkün olmadığı için bir seçki yapılmıştır. İncelenen destanlardan düşman yaratmaya dair en tipik örnekleri barındıran; Oğuz Kağan Destanı (Uygur harfli nüsha), Anadolu sahası Köroğlu Destanı (Behçet Mahir varyantı), Kırızların Manas ve Kocacık destanları, Başkurtların Koblan Batır Destanı ve Türk dünyasının ortak destanı olarak kabul edilen Dede Korkut Kitabı’ndan örnekler makale içerisinde yer verilmiştir. Türk destanlarını farklı bir bakış açısıyla inceleyerek bir düşman tasnifi ortaya koymak, çatışma olgusunun temellerini daha iyi anlamak, kurgusal dünya ve gerçek hayattaki çatışmanın kökenleri hakkında özgün görüşler sunmak ve bu iki farklı dünyanın birbiri üzerindeki etkilerini değerlendirmek amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: *düşman yaratmak, ötekileştirme, siyaset, kahraman, Türk destanları*

*Son, the enemy is he whom we kill when we can,
and, if they are able, they kill us.
(The Book of Dede Korkut)*

Introduction

In the creation myths of Turks and many other societies, there is primarily chaos and then cosmos. The meaning of the cosmos here is the existence of a functioning order within itself, and the absence of anyone who rebels against the order. Therefore, all characters that disrupt this order are considered evil. In Turkish mythology, one of the most typical examples of these evil characters is Erlik (trickster, demon). Also, Eje, Törüney and other characters who have a role in the violation of the forbidden are considered negative characters because they have a share in the disruption of the order. The most important point here is that while the cosmos represents a pure and unquestionable order, the characters that break that order were created in the cosmos itself. In other words, the characters that cause chaos are actually children of the cosmos. Thus, the existence of free-will necessary to rebel against the order of the cosmos is an inherent part of it, and therefore evil behavior must be considered a natural variation of the cosmic order.

This fictive world continues to exist in epics after the creation myths with the emergence of an epic hero acting as a representative or guard of cosmic order. For this reason, whatever the epic hero does, their actions – whether or not these actions follow or contradict contemporary universal ethical rules - are unquestionably considered necessary and thus positive. Consider that basic perspective in the epic world is that the cosmos persists independently of ethical

analysis by those who share its creation. Thus, the actions of the hero - the guardian created by the cosmos in the perseverance of its natural order – naturally must also persevere independently of ethical analysis. However, this gives rise to an interesting phenomenon occurring in the mythological world as well as the real world. Specifically, the actions of the hero also serve to create a new enemy.

Moreover, mythical understandings such as these do not only appear in epics, but also in the real-world civil order of the Turks throughout history. One example of this is the cultural belief that the blood of the Khan is holy. Effectively, this cultural mythical thought was grounds for not questioning the actions of those with noble blood in Turkish culture. This also provides context for the real-world order influencing the creation of epics, as there have been some epics created under influence of the khans (the kings) throughout history. This was likely done with the intention of strengthening public belief in divine regard for the khan. This is an example of the argument that there is a circular relationship between the mythical thought which is reflected in literary works and that which influences everyday life: real life shapes literary works, literary works shape real life.

This brief perspective on mythical thought, imbued from epics and reality, is essential in order to trace the influences of thoughts and actions associated with people's perception of enemies and evil, and the impact they have on the world, and is the basic foundation of the present study. For this reason, the epic-reality relationship needs to be sampled and analyzed. This study is being carried out in order to investigate the dynamics of the interactions among epics, creation of enemies, and politics. Therefore, the study first deals with the unquestionableness of the epic hero's actions and then the types of enemies that emerged at the conclusion of these unquestionable actions of the epic hero.

Why are epic heroes always good?

The thought process in the creation of an epic, unconditionally considers the hero's actions as positive and necessary. Within the texts, however, certain justifications are provided to allow negative actions by the hero. One such justification is the attribution of sacredness to the hero. The hero's belonging to a noble family, or the hero's close relationship with the gods, is a demonstration of his divineness in the epics, and immunity from ethical judgment. This common hero design does not only appear in Turkic epics but also in the epics from the Western world and in epics throughout Asian history as well.¹ It is known that in the epics such as Gilgamesh, Mahabharata, and Shahnama the hero has sacred or divine characteristics such as the hero in the Epic of Oguz Kagan. There are, of course, textual necessities in designing a sacred hero, such as fighting characters with extraordinary traits and enemies from other worlds. However, the concept of the hero as sacred and divine is also nothing more than a reflection of a strong king or important leader in real life. Hence, it is a strong possibility that the perception of a sacred king in people's minds has spread to many epics. This leads to the fact that the actions of the epic hero are not to be questioned because the hero is sacred. A couple concrete examples of this phenomenon are exemplified in stories

about Ancient Egyptian pharaohs, and even the today's North Korean leaders being regarded by their people as divine in nature.

Secondly, the fact that the hero is formed as a source of absolute goodness and that his actions are not questionable is also related to the non-objective style of the epic narrator who regards the hero as the center point (the source of absolute goodness) of the epic. The dialogue between Joseph Campbell and Bill Moyers in *The Power of Myth* (2013) directly supports the idea of the narrator's non-objective attitude. In the interview, Moyers wonders what the "hero" means, and questions whether Napoleon is a hero or a cruel leader. As an answer to this question, Campbell states that he is a hero for his people but an enemy for the people he invades. According to Campbell, in determining whether someone is a hero or an enemy, it is the determinant of where the focus of our consciousness is located (Campbell et al. 2013: 167-168). The subjective attitude in forming of epics determines the hero as the center of focus within the consciousness. Thus, the audience or reader facing a biased text does not attempt to question the hero's actions.

The relationship between epics and real life also forms a basis for the hero's actions not to be questioned. Although epics are considered as romantic texts containing fantastic elements, they are realistic at the same time. This realism manifests itself not in the way the themes are presented within the epics, but in the way that epics reflect the general acceptable behavior and everyday-life of the society. In other words, the events which occurred in an epic's plot may have extraordinary characteristics but these extraordinary events are due to the exaggeration of events in real life. This can be exemplified by the looting tradition among the Turks: the looting activities, which are frequently presented in Turkic epics, are not just an action that appears in the fictional world. Among Turks, the looting activities in question in the real world were performed in two ways: 1. Booty sharing after a battle and, 2. Khan's (or rich people's) willingly being looted of their own goods by people (potlaç, kençliyü) (Duymaz, 2005: 37-60).² The looting tradition can be seen either in a realistic way or, adorned with extraordinary features in Turkic epics. Therefore, the looting tradition, which was a cultural element in the lifestyle of the Turks, is presented as an ordinary act in the epics. For this reason, it is not open to discussion that heroes' looting activities could be considered evil behavior by the narrator and audience.

Besides the contextual reasons as an answer to the question "why is the epic hero always good?", there are substantial textual creation circumstances which (by natural course are required to make the hero absolute good) are as important as the contextual reasons. One such reason is the character types of the epics. These character types are commonly referred to as flat characters and their actions comprise almost all of the content in epics and other folk narratives. Since flat characters are two-dimensional characters, they represent either good disposition or the evil one (those used as background characters have generally a neutral feature). In the era when epics were created and preserved (heroic era), it was very important that the narratives consisted of flat characters in terms of the recallability and the transferability of the text. This system did not lend itself to accommodating such complications, which would also likely not serve the epic's inspirational value. This is the main reason why the

epics generally do not contain round characters with changeable features. In addition, an epic is composed of narrative patterns (episodes) arranged one after the other, poetic themes, and artistic references, all of which function collectively to support the image of the hero as the representative of goodness. Therefore, even negative actions of the hero are presented with positive affirmation within the flat character framework, and in conjunction with the other epic patterns, to support the hero's image of goodness and promoted immunity to ethical judgment.

The theme and content features of the epics are also one of the reasons why the action of the epic hero is not questioned. It is a common opinion that the period of formation of the epics begins with the emergence of the organized states. It is also the common opinion that epics are representative of the social structures of the time period of their original creation. One common thread throughout history and geographical location is the important ideals within the social circumstances of the time and place which motivated the creation of that epic. Naturally, this will often involve a real-life leader or leaders within a power struggle, viewed by those within, as them fighting against the enemy, and with an ideal outcome from the participants' perspectives. The motivating circumstances of the epic's creation would, therefore, be inspiring by nature and based upon such real-life events and achievements. These events/achievements would then be arranged ideally within the patterns of the epic, resulting in an ideal portrayal of the hero's actions within the narrated epic. This ideal perspective was likely a factor in what motivated the initial creation of the epic, and therefore that idealism will be represented within the patterns of the epic. Hence, the basic theme of epics formed at such a time consists of a leader and his/her achievements that emphasize the national unity. Considering this reality, epics can be accurately regarded as stories of achievements. The alleged opinion here is not that all of the epics are life adventures of the leaders who live in the real world, but whoever the epic hero is, s/he is a symbol of an ideal associated with real life. This ideal is embodied in the real world as the king (ruler) and in the fictional world as the epic hero. Thus, whether s/he is a historical personage or not, a hero is presented by being idealized in the epics.³ Congruent with the narrator's perspective, it emerges as a natural tendency that the hero's negative actions are not mentioned in the epics.

Making an enemy – politics - timeless story

Whether art reflects the reality or the ideal is a matter that has been debated since Plato and Aristotle. Instead of re-opening this subject, suffice to say that the relationship between reality and idealization is indistinguishably intricate. Epics are a strong medium for examining this relationship because, on the one hand, epics reflect the lifestyle of the period they were formed; on the other hand, they also undertake the task of idealizing some characters or events in everyday life, and are always confined within the context of perception and perspective, which will eventually become the narrator's perspective. Of course, this task of idealization is not reserved especially for the hero; naturally, it is also applied to the portrayal of the enemy.

For the idealization of the epic heroes and their actions, an enemy is presented against them. The “classic” enemy, also referred to as “natural enemy” or “old-fashioned enemy”, emerges at this point and acts aggressively against the hero with an ideally evil agenda. However, there are still other enemies besides the classical enemy concept mentioned below in the epics. These enemies do not have any negative attitude; on the contrary, it is the actions of the epic’s hero which cause them to appear as an enemy. Examining these types of enemies provides an opportunity to see the events from the enemies’ perspective. Therefore, under this subheading of the present study, the enemies that are outside the definition of the classical enemy are investigated. In order to clarify these evaluations, certain examples from Turkic epics are utilized. Moreover, through the examples from the historical events and the politics, the intricate relationship between reality and idealization is emphasized. Evaluating events from enemy’s point of view, or at least trying to objectively evaluate events, is a futile attempt in terms of construction of the text but this empathy developed with the enemy will provide a better understanding of the process of making an enemy.

Old-fashioned enemy

In epics, the enemy is simply presented in three steps: showing up, performing hostile acts, and being punished. Therefore, the audience/reader cannot find an opportunity to empathize with the enemy because just as the hero is the source of absolute goodness, the enemy is the source of pure evil. Circumstantially, this is similar to the reality that an individual who grows up within a traditional belief system (or religion) is very unlikely to develop an empathy with the devil because the belief system does not give the individual such an opportunity.

Myths and stories such as the *Tree of Knowledge* and the Altaic creation myth, can be used to show how concepts such as betrayal lead to separation of oneself as being distinctly different from the other(s) who are the betrayers. This stark difference in perception is theoretically the means by which people identify others as an enemy. This also involves the perception of others as foreign or unlike oneself, and unworthy of trust. In the *Tree of Knowledge* myth, this is the serpent (Satan), in the Altaic creation myth, it is Erlik (Satan) who is recognized as a source of pure evil only after his first betrayal. It is not to advise one to become more familiar with the devil, as it is to recognize the extension of those who are perceived as different, as presumably being evil due to being foreign. This is exemplified in Richard Kearny’s book *Strangers, Gods and Monsters*, as “evil is alienation, bad is alien” and he states that ever since the early Western world equated goodness with the concepts of “self-identity” and “lightness”, evil has often been associated with concepts of foreignness. This prejudice against exteriority has never been shed even in today’s world (Kearney, 2012: 87). Due to early perceptions in mythical thinking such as these, the “old-fashioned enemy” design appears in the epics accordingly: an enemy who cannot be understood, empathized with, and is untrustworthy. Moreover, epic creators are aware that they have designed such an enemy. They sometimes transmit their definitions of the enemy to the audience/reader through the characters they create. The dialogue about the enemy between Kazan and his son in *the Book of Dede Korkut* is a fundamental example for this:

“The son asked, ‘What does enemy mean, Father?’

‘Son, the enemy is he whom we kill when we can, and, if they are able, they kill us,’ replied Kazan.

Uruz asked, ‘Father, if one kills their princes, is one held to account for it?’

‘Even if you kill a thousand infidels, no one will ask you a question. But this infidel with a savage religion now puts us in an awkward situation.’” (Sümer et al. 1991: 73-74; Ergin, 1997: 158).

This dialogue in *the Book of Dede Korkut* is a summary of the enemy design in the Turkic epics: an enemy whose nature of being good or evil is not questioned, and whose basic motivation is to kill the hero, and therefore must be destroyed. In fact, this perception of common (old-fashioned) enemies is not only in Turkic epics but also in epics belonging to other societies. There are also enemies outside of this classical enemy concept in the Turkic epics which can be classified as follows: those being looted, rebels, and even passive ones.

The victim enemy/ Those being looted

Booty sharing after a battle is one of the elements related to a war in the Turkic epics. As previously mentioned, in reality, the looting activities in the epics are a reflection of real-life wartime practices of the Turks. Therefore, it is ordinary to see a character whose land or herd of horses is looted by the hero when conceived of as an enemy. Thus, there is a common thread of cultural normalcy between looting in the epics and real-life lootings. Before further evaluations of the issue, it is advantageous to first look closer at some of the looting activities in the Turkic epics:

Koroghlu (Köroğlu) is visited by a dervish (holy man) in the epic of Koroghlu, which is widely known among Turkic communities (Kaplan et al. 1973). After the dervish praises Koroghlu and all his soldiers, he mentions that only Ayvaz, the adopted child of Koroghlu who is also one of his soldiers, is missing something which all the other soldiers have. He is lacking a ciga. Ciga is a feather that only demoiselle cranes have. Koroghlu assigns some of his troops to find a ciga for Ayvaz. The soldiers hunt demoiselle cranes, which are banned to hunt in Baghdad. In response to this, the king of Baghdad commands the capturing of troops hunting birds. A war begins between Koroghlu and the king’s army. In brief, the war ends up against the king of Baghdad.

As it can be seen from the example, the king of Baghdad, at first, does not have a bad attitude against Koroghlu. On the contrary, the hero causes the war to begin by poaching (a form of looting) the birds in the king’s country. The hero thus makes an enemy. However, the narrator takes on another task at this point: legitimizing the king as an enemy. In doing this, the narrator adds some extra information that the king is trying to win this war by employing underhanded tactics, such as violating peace contracts. Without this evil behavior, the king is doing nothing more than his kingly duties of enforcing the law of the kingdom. As such, this serves to legitimize the king’s character as an enemy. In a different chapter of the same epic, Koroghlu and his friend Kiziroghlu fight against Georgia and Afghanistan kings because of similar looting activities. Besides the looting in the epic of Koroghlu, in the epic of Manas of Kyrgyz, it is seen that Manas, after becoming a hero, lands troops on against the Kitays (a Mongolian tribe), the Calmucks, and other communities and seizes women and goods

from them (Yıldız, 1995; Koenaliyev et al. 2017). Similarly, in the epic of Koblan Batir of Bashkir, after Koblan beats Kazan Khan, an unnamed khan is looted of a herd of horses merely because Koblan's friend, Karaman, encourages Koblan to do so on their journey back to their country (Suleymanov et al. 1994).

The looting of the conquered country among Turks is regarded by many researchers as a kind of "war reparations". This has been one of the major incomes in the economic life of nomadic societies.⁴ Therefore, the looting activities in the Turkic epics should be regarded as a fictive reflection of real life, and justification for acceptability by heroes.

These examples and evaluations about the looting in the Turkic epics are not, in fact, far from the realities of today's world. Looting is obviously regarded as a primitive or barbarous behavior that contradicts the contemporary ethical values of today's world. However, although the above assessments and examples about looting have been made in the context of the Turkic epics, it is justifiable to claim that today's modern man also has a hypocritical attitude towards looting. It is common knowledge that many of the wars in today's world result in the victor's control of valuable natural resources. However, the victor of the war does not admit that the purpose of this war is looting. Instead, the victor draws attention to the different causes of the war through media reports and movies, which one could even consider the epic texts of the modern day. The only difference between the epics of yore and the present day's epics (media) is that while the looting is a normal action in the epic poetry, the contemporary media attributes propagandist reasons for the waging of wars in order to control natural resources. When analogizing the media as a form of modern day epics, it is noteworthy that they also serve some of the same traditional purposes; creating enemies, supporting heroes, and in doing so, continue blurring the line between reality and fiction. Therefore, the evaluation of the process of normalization of the looting made in the sample of Turkic epics emphasizes that the facts of today's world should be looked at from a different point of view.

Rebels/ Obey or die

One of the most important reasons for a war in the epics is the disobeying of the hero. The epic hero expects an unconditional obedience from those living under his protection, and those in surrounding states, and punishes those who do not obey him. In the epic of Oguz Kagan (Oğuz Kağan) the words of Oguz are like the manifesto of the epic hero demanding unconditional obedience:

"I am an Uyghur king, and I must be king of the world's four corners. I expect you all to obey. If anyone obeys my orders, accepting his gifts I will regard him as an ally. If anyone does not, I will become wrathful to him; regarding him as an enemy I will land troops on his country; carrying out a raid, I will have him hanged and destroyed." (Bang et al. 1936: 7).⁵

Oguz Kagan regards the Uyghur state as the center of the world and himself as the leader of the world. Therefore, anyone who does not obey him in his hegemony must be punished because they are rebels. In the present epic, Altun Kagan and Uruz Kagan are saved from Oguz's wrath because they obey him but Urum Kagan does not obey him and he is punished. There is a gray wolf, a divine being that guides Oguz during the wars he has made, which emphasizes the sanctity of the actions of Oguz. This sacred being should be accepted as a

symbol that legitimizes the struggle of Oguz. Similarly, in the epic of Manas, Kırk Coro (forty of the soldiers), Alman Bet, and Acıbay are killed because they do not want to serve and obey Manas's son Semetey, after Manas died (Yıldız, 1995).

It is clear that the epics are narratives emphasizing the national integrity. The most important way of ensuring national unity was the construction of an authoritarian regime at the time when epics are first formed. The authoritarian regime is in need of unconditional obedience. It is an undeniable fact that the countries that have an authoritarian regime in whatever form of government, even today, have a similar political tendency. This authoritarian perspective has not changed since the first days when such states existed. Dolkun Kamberi's opinion about Oguz Kagan's manifesto is noteworthy on this point: "Back then, every strong leader had the same foreign policy: expand and conquer. This is what we have learned throughout history from great conquerors such as Alexander the Great and Genghis Khan." (Kamberi, 2016: 7). Considering the examples and evaluations above, it is suitable to say that epics can play an important role for a better understanding of today's authoritarian regimes and the paradox of "obey or die" that many countries and opposition groups within those scenarios are forced into.

Innocent or passive enemy

Some of the characters in the epics are described as enemies because of their behavior which conflicts with social values, or some other reasons such as not making sacrifices, or in some manner not conforming to demands or expectation. The characters acting in these behaviors in the epics are marginalized. Thus, these characters, who become an "other", do not even need to be committing negative actions directly affecting the hero. They are inherently enemies.

In the epic of Manas, Kongur Bay and Ürbü are regarded as enemies because they are from other nations, and Afghanistan's king Mus Buçak is considered an enemy without any reason. These characters have no hostile attitude towards Manas in practice. Forming these characters as enemies certainly has a functional purpose in terms of text, such as making an epic more inspiring. However, it includes a connotation about what the fate of those who prefer the wrong side or those who choose to live in their own way, as it is in the slogan "bitaraf olan bertaraf olur (inferred *the one who is impartial is to be defeated*)" used among Turkish people.

In the epic of Kocacash (Kocacaş) of Kyrgyz, the enemy is an anthropomorphic goat named Sureçki. She does not have any hostile attitude towards the hero, Kocacash. The thing that makes her an enemy is her resistance to death and sense of revenge. The expression of the hero in the epic, "the God creates me as a nemesis to you" (Köse, 2002: 290) indicates that the enmity originates from the law of nature. This quote shows that sometimes there is actually no need for any reason for making enemies. Also, in the epic of Koroghlu, most of the hero's enemies take no negative action against the hero. Besides this, the hero of this epic resorts to trickery while fighting against the enemy, which is presented by the narrator as a sign of intelligence. Contrary to this, the trickster enemy is portrayed as evil and punished because of his tricks. This is a typical example of the fact that the ethical fundamentals of the actions within the epic change according to the person performing it, and are attributed with subjective bias.

This structure of making an enemy in the epics shows that there is, in fact, no need for any reason in order to marginalize a character and to make him an enemy. Forms of marginalizing or demonizing of a group, belief, political movement or a country are actually one of the foreign policies seen in every period of history. Throughout history, many political leaders have demonized or villainized adversaries to create enemies for the purpose of rallying allies against them and empowering control over the adversaries.⁶ In doing this, enemies in the epics may be created by narrators in order to influence the audience, not unlike modern war propaganda. According to the scholar Philip Cole, the border between fictional work and narratives of the real world can be made unclear, so it is possible that people might not distinguish an imaginary fear from a real one. (Cole, 2006: 101-102).

In this context, Cole's claims support the assumption about marginalizing in order to create an enemy:

"The boundary between fiction and reality is blurred, or rather our awareness of where that boundary line is blurred, and everyday life itself is framed within the fictional constructs of our imagination or the imagination of our political and cultural leaders." (2006: 101).

To give an example of political propaganda in a major motion picture; many critiques of *Invasion of the Body Snatchers* (1956), directed by Don Siegel, identify the film as an allegoric work which supports anti-communist propaganda during the Cold War period (Dodd, 2014; Sanders, 2008: 55-72; Wood, 2001). Therefore, it is possible to claim that while these marginalization attempts were carried out through the epics until a certain period of the history, the media sector satisfies these needs today (Duman, 2020: 363).

Conclusion

This study, which deals with the "reasons for not questioning the negative actions of the epic hero" and "how to work the enemy making process in epics", reveals two important claims: The first of these is that there is a strong relationship between not questioning of the actions of the epic hero and not questioning of the actions of the king in real-life authoritarian regimes. Analyzing this relationship comprehensively is crucial to better understand the causes of wars and even today's politics because, in the historical process, even if the ethical perceptions have varied depending upon the lifestyles of the societies, the perception of political leaders is often the same. Being told extraordinary stories (in order to attribute godlikeness to him) about North Korea leader Kim Il Sung (1912),⁷ who appeared after 4,000 years of ancient Egyptian pharaohs attributed to God or semi-god might be one of the most obvious examples to show that perceptions and practices of some political leaders remains the same as in the epics even in today's modern world. Epics are one of the resources that helps us to closely understand this perception. Therefore, it is a very strong assertion can be made that although the period of composing an epic for most nations in the world has come to an end, the understanding of a hero who cannot be questioned and the policy of enemy-making still exists similarly in real life. Accordingly, re-examining the epics with different perspectives is very important for understanding these things happening in today's world.

The second important claim of this study is that empathy with the enemy is very important in the struggle against evil. For this, it may be advantageous to consider the enemies in the fictional world as a sample. In doing so, we may find that many of our perceived enemies are not truly evil, but perceived as such because they are merely foreign to us. Accordingly, ignorance leads to acquiescence and acquiescence accompanies insensitivity. The war, the massacre, or the attacks which are the embodiment of radical evil have been experienced in all periods of history, but acquiescence and, most importantly, insensitivity to evil has made it difficult to overcome radical evil. Humanity acknowledging the occurrences of radical evil in the world with honesty among ourselves must be the catalyst for peace. Examining the enemies that are fictional reflections of evil in the real world from a different point of view will contribute to our understanding of whom and what is evil in the real world, and who is really needed to be regarded as an enemy.

Endnotes

- 1 see Miller 2000: 70-73
- 2 Turkish folklorist Ali Duymaz investigates the types of looting in Turkish culture and how they reflect on epics in his article examining the festival traditions in Turkish culture (Duymaz, 2005: 37-60).
- 3 In contact with a similar subject, Bowra questioned the reality of the Kyrgyz's Manas and the Kalmuks' Dzan-gar. Expressing that these characters are not directly related to history and real life, Bowra emphasizes that they are ideal heroes reflecting national consciousness but that does not completely mean they are not based on historical personages. Secondly, a historical personage is presented by being idealized to his people, which results in the design of a historical personage as an ideal epic hero. Vladimir of the Russians and Marko Kraljevic of the Serbs are such characters (Bowra, 1952: 534). Even if some epics take its source from historical personages and events it is possible to claim that these characters and events can be reshaped according to the event pattern in the epics and relationship between storyteller and audience (see Bowra, 1952: 534-535).
- 4 (see Karataş, 2017; Yereli, 2010)
- 5 Dolkun Kamberi makes an evaluation on this manifest, which corroborates our opinion, in his work titled Ancient Heritage of Tāklimakan: Uyghur Urbiculture: "This medieval Uyghur king's declaration at his coronation amounts to only eight lines of verse, plus another line giving the king's order to send the eight lines out to all other states. But its content is so rich that it includes everything important to a state. In my opinion, this is the shortest and best speech by any khan, king, emperor, chairman, or president throughout world history. Its implied concerns include strengthening the military, developing animal husbandry and the irrigation system for agriculture, faith, the environment, politics, and the Uyghur kingdom's foreign policy." (2016: 7). The process and types of enemy making is defined in The Sage encyclopedia of war: Social science perspectives as follows: "Enemy making or enmification is a process through which people dehumanize their adversaries. Three types of explanations can be discerned for why people need enemies. One theory is that people psychologically need enemies as suitable targets for the displacement of their personal fears and hostilities (Volkan, 1985, 1988). The second explanation is political: leaders create enemies to mobilize the nation around common aims or to profit from the arms industry (Murray and Meyers, 1999). The third explanation is that enemy making is a natural and crucial factor in combat because it helps to construct a distance between soldiers and their enemies which is crucial in order to be able to kill adversaries (Grossman, 1995)". (Sion, 2018).
- 7 (see Andrei, 2013).

References

- Bang, W. and Rahmeti, R. G. (1936). *Oğuz Kağan destanı*. İstanbul: Burhaneddin.
- Bowra, C. M. (1952). *Heroic poetry*. London: MacMillan.
- Campbell, J. and Moyers, B. (2013). *Mitolojinin gücü: Kutsal kitaplardan Hollywood filmlerine mitoloji ve hikâyeler*. Z. Yaman (Trans.). İstanbul: MediaCat.
- Cole, P. (2006). *The myth of evil*. Edinburgh: Edinburgh University.

- Duymaz, A. (2014). Oğuz Kağan Destanı'ndan Dede Korkut'a toy geleneğinin simgesel anlamı ve Türk paylaşım modeli. *Karadeniz Araştırmaları*, 5 (5), pp. 37-60.
- Duman, M. (2020). *Türk halk anlatımlarında olumsuz tipler –Mit, destan, halk hikâyesi-*. Ankara: Karakum.
- Ergin, M. (1997). *Dede Korkut Kitabı giriş-metin-faksimile*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Hobsbawm, E. J. (2007). *Kısa 20. yüzyıl: Aşırılıklar çağı 1914-1991*. Y. Alogan (Trans.). İstanbul: Everest.
- Kaplan, M. et al. (Eds.) (1973). *Köroğlu Destanı*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Karataş, M. (2017). Göçerevlik ve yerleşiklik bağlamında Selçuknâme'deki kültür unsurları. *TÜBAR, XLII*, pp. 127-170.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak*. B. Özkul, (Trans.). İstanbul: Metis.
- İsakov, A. et al. (2017). *Manas: Soghimboi Ürozbek üghli varianti büiicha: Manas destanı: Sagımbay Orozbek Uulu varyantı*. İstanbul: Türk Dünyası Belediyeler Birliği.
- Köse, N. (2002). *Kocacaş Destanı Üsönbayev, Konokbayev ve Ceentayev varyantları inceleme-metin*. Ankara: Milli Folklor.
- Lankov, A. (2013). *The real North Korea: Life and politics in the failed Stalinist utopia*. Oxford: Oxford University.
- Miller, D. A. (2000). *The epic hero*. Baltimore MD: Johns Hopkins University.
- Sanders, S. M. (2008). Picturing paranoia: Interpreting Invasion of the Body Snatchers. In S. M. Sanders (Ed.), *The Philosophy of Science Fiction Film* (pp. 55-72). Lexington KY: University of Kentucky.
- Sion, L. (2018). Enemy making. In P. I. Joseph (Ed.), *The Sage encyclopedia of war: Social science perspectives*. Thousand Oaks CA: SAGE.
- Suleymanov, A. et al. (2014). *Başkurt destanları IV: Tarihi destanlar, kahramanlar hakkında destanlar, ozanlar (sesenler)*. M. Ergun, G. İbrahimov, F. Aetbaeva and M. Y. Kaya, (Trans.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sümer, F. et al. (Eds. & Trans.) (1991). *The Book of Dede Korkut: A Turkish epic*. Austin TX: Univ. of Texas.
- Yereli, A. B. (2010). Yağma kültürüyle üretim kültürü arasında Türklerin devlet ideali. *Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl Konulu 3. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, pp. 941-949.
- Yıldız, N. (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız kültürü ile ilgili tespit ve tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

References (Online)

- Dodd, M. (2014). Safe Scares: How 9/11 caused the American horror remake trend (Part one). *The Missing Slate*. <http://themissingslate.com/2014/08/31/safe-scares-how-911-caused-the-american-horror-remake-trend-part-one/#.VARTBvldUgs>. (Retrieved September 2, 2018)
- Kamperi, D. (2016). *Ancient heritage of Taksimakan: Uyghur urbiculture*. <https://www.rfa.org/english/bookshelf/uygpdf.pdf>. (Retrieved September 1, 2018)
- Wood, D. (2001). Invasion of the Body Snatchers (1956). *BBC Home*. http://www.bbc.co.uk/films/2001/05/01invasion_of_the_body_snatchers_1956_review.shtml. (Retrieved September 2, 2018)



folk/ed. Derg, 2020; 26(4):839-858
DOI: 10.22559/folklor.1338

The Dimension of Belief in Veganism/ Vegetarianism

İnanç Boyutuyla Veganlık/Vejetaryenlik

Meryem Bulut*

G. Yasemin Tunçay**

Abstract

This study analyzed the views of vegans who define themselves as Muslims, Atheists or Deists. Questions such as ‘How did you decide to be a vegan?’, ‘Please present your opinion about sacrificing an animal for God’ etc. were asked to the participants in order to evaluate their views. In-depth audio-recorded interviews were conducted with individuals over the age 18 which were then, decoded and interpreted. The interviews took place between April 9 and November 8, 2017. Upon completing the analyses, it was determined that some Muslim vegans want to live and behave according to the specific religious identity and continue life as vegans without exploiting innocent living beings at the same time. On the other hand, some of the interviewed individuals mentioned that the notion of sacrifice in Islam has changed in time and it is no longer correct to sacrifice animals for Allah in Islam. According to the obtained data, Muslim vegans do not usually put the vegan identity forward and avoid politicization. Muslim vegans also reported that they stay away from

Geliş tarihi (Received): 30.05.2020- Kabul tarihi (Accepted): 10.09.2020

* Doç.Dr., Ankara Üniversitesi DTCF, Antropoloji. meryem.bulut@gmail.com. ORCID 0000-0001-9857-7307

** Dr.Öğr.Üyesi. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi. gyasemintuncay@gmail.com.
ORCID 0000-0003-4872-1096

activist vegan groups. The common aspect among Muslim, Atheist and Deist groups is that they are against capitalism.

Keywords: *belief, ethics, religion, sacrifice, vegan, vegetarian*

Öz

Bu araştırmada veganlığı benimsemiş ve kendilerini Müslüman, ateist ve deist kimliği ile tanımlayan bireylerin görüşleri ele alınmıştır. Görüşülen bireylere “vegan olmaya nasıl karar verdiniz?”, “kurban (hayvan kesme) olayını değerlendirir misiniz ?” vs. sorular yöneltilmiştir. Müslüman veganların; veganlık ile kurban konularını birlikte nasıl değerlendirdikleri ele alınmıştır. Çalışma için 18 yaş üstü kadın ve erkekler ile derinlemesine görüşmeler yapılmış ve yapılan görüşmeler izin alınarak ses kaydına alınmıştır. Kayıtlar deşifre edilerek yorumlanmıştır. Görüşmeler 9 Nisan-8 Kasım 2017 tarihleri arasında yapılmıştır. Araştırma sonucunda Müslüman veganların hem Müslüman kimliklerini yaşamak istedikleri, hem de masum canlıları sömürmeden vegan olarak yaşamlarını sürdürmek istedikleri, bazılarına göre de İslamiyet’te kurban konusunun zaman içinde değiştiği ve kurban için hayvan kesilmesinin İslam dini ile ilişkilendirilmesini yanlış buldukları belirlenmiştir. Müslüman veganların; çevreleriyle ilişkilerinde vegan kimliklerini öne çıkarmadıkları, politize olmaktan kaçındıkları belirlenmiştir. Müslüman veganların aktivist vegan gruplardan uzak durdukları saptanmıştır. Hem kendilerini Müslüman kimliği ile ifade eden veganların, hem de ateist ve deist kimliği ile ifade eden veganların ortak noktalarının kapitalizm karşıtlığı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

Anahtar sözcükler: *inanç, etik, din, kurban, vegan, vejetaryen*

Introduction

Similar with the popularization of the issue all over the world, it is seen that researches about Veganism/Vegetarianism have been increasingly known and the number of these studies about the issue has been increasing every day in Turkey (Sünnetçioğlu et.al., 2017; Erben and Balaban-Salı, 2016; Cömert and Durlu Özkaya, 2014; Clarys et.al., 2014; Dyett et.al., 2014; Leitzmann, 2014). It is accepted that Veganism/Vegetarianism isn’t simply a type of diet; it is a lifestyle, a philosophy and a bioethical approach (Pollan, 2009: 361-395; Singer, 2005: 224-255; Tunçay and Bulut, 2019; Tunçay, 2020). 35% of India, 9% of Italy and Germany, approximately 4% of America is vegetarian and 2% is vegan (Le and Sabaté, 2014; Leitzmann, 2014). There are different reasons why people prefer to be vegan or vegetarian. Some of them prefer this lifestyle in order to have a healthy life, while some others prefer this diet because of ethical reasons. There are some people who prefer this diet because of their belief while some individuals have more than one reason for this lifestyle (Best, 2009: 371; Karabudak, 2008: 8-9; Kıran, 2015; Pollan, 2009: 361-395; VEBU, 2015; Vegetarian Society, 2020).

The Latin root of the word vegetarian is ‘*vegetus*’, and it means full of life, healthy and lively (Vegetarian Club, 2015). Vegetarians don’t eat any kind of animal meat (red meat, chicken, fish, etc.), they eat limited secondary animal products while sometimes they never eat them (yogurt, egg, milk, etc.) (Karabudak, 2008: 7; Vegetarian Society, 2020; Vegan Association of Turkey, 2020). Veganism, on the other hand, means not consuming any kind of animal products including secondary products such as milk, yogurt, cheese, and honey. In addition to these, vegans don’t wear clothes made of animal products such as wool, silk, leather and they don’t use products tested on animals such as cosmetic products, detergents, toothpaste etc. (Pilis et. al., 2014; Vegan Association of Turkey, 2020; Phillips, 2005; Karabudak, 2008: 7-8; Vegetarian Society, 2020; Çetin, 2014; Kınikoğlu, 2015: 17, Türkmen, 2015; Yıldırım, 2015). Veganism is a bioethical approach based on the beliefs about protecting animal rights, respecting the life of living creatures, equality of species and living beings (Tunçay, 2020). Veganism is a lifestyle (Tunçay Son and Bulut, 2016) and most of these members of these societies act according to their beliefs in their daily life. The goal of this study is to determine the views of Muslim Vegans about the sacrificial ritual carried out by individuals who believe in Islam. The focus of the study is the questions of how do Muslim individuals define veganism, how do they associate veganism with their religious belief. So, the basic point of the research is the views of individuals who embrace a vegan lifestyle.

1. Method

1.1. Type of the research

The research is based on the views of vegans/vegetarians who define themselves as Muslims, Atheists or Deists about the issue of being vegan/vegetarian, sacrificing an animal and self-expression.

Our study, based on qualitative research was carried out with a total of 16 individuals to whom we could reach and took consent; the process based on in-depth interviews continued from April 9 to November 8, 2017. In-depth interview is one of the basic data collection methods of anthropology. This technique, used in other disciplines of social sciences gives the researcher the opportunity to analyze an issue thoroughly, in details (Kümbetoğlu, 2005:71-72).

1.2. Collection of data

Interviews are carried out with male and female individuals over the age of 18. We reached vegan individuals through snowball method by analyzing social media besides published and online magazines (Gaia, Sustainable Life) about the vegan lifestyle. Through this snowball technique, it was possible to reach from one individual to another, from individuals to states (Baltacı, 2018: 246). Informed consent was obtained from all individual participants included and no funding was received in the study. Before the interview, participants were informed about recording their voice during interviews and the process was recorded upon their approval. During interviews, demographic data of the individuals were learned and

various questions about the issue were asked (ex. How did you decide to become vegan? How do you define your identity? Please evaluate the sacrificial ritual.) At the end of the interviews, conductors asked the individuals if they want to have something else to say about the issue or if they want to add something about veganism.

1.3. Evaluation of data

Different individuals who define themselves as vegans or vegetarians are included in this research; their stories are listened through in-depth interviews, recorded and decoded in order to interpret and use the data for the qualitative study.

2. The root of sacrifice ritual

Sacrifice is a ritual related to religious, historical, sociological, psychological and cultural factors (Örnek, 1989:121). The individual acknowledges social powers by forgoing personal rights and increasing mental energy by sacrificing something/someone, but the most important function of this ritual is that it reminds the existence of collective powers represented by Gods. Based on this meaning it can be said that the word has a connotation: a sacrificed living being. (Roux, 2005:187). It is stated that the word is derived from the Latin words “sacrificare” or “sacrificium”. Sacrificare is a verb meaning offering objects to a God or to other supernatural existences, to make objects the possession of a God and to sanctify them (Güç, 2002:1). On the other hand, as an offering is presented after a victory, according to Roux the ritual involves a meaning of winning (2005: 187).

The Turkish word kurban¹ (Qurban-offering-sacrifice) is based on an Arabic root “krb”, which means “becoming closer-being close”. The two other Turkish words based on the same root “akraba” and “takriben” connote the meanings of the words “close” and “approximately”. The word offering (Kurban) in Turkish has a religious (sacred) meaning in it. According to this meaning, sacrifice should always exist within a sacred environment. Eliade defines offering as the reconstruction of cosmic time and cosmogony through repetition. Construction of an altar, according to him, is perceived as “creation of the world” (1994: 82-83). An offering is also defined as a present independently presented to a belief system to minimize enmity by ensuring the grace of the supernatural (Erginer, 1997: 21).

Offering²; it is the animal slaughtered to fulfill the order of religion or vow. The meat of animals, which are slaughtered to gain the grace of God, is given to the poor. Sheep, goat, cattle, and camel are some of the animals used in this ceremony.

The first societies that adopted sedentary life used to pour drinks, present a variety of plants, dust flour, sacrifice animals and sometimes human beings for Gods (Childe, 2005:21). Although the exact beginning of sacrificing animals is not known, it is commonly believed that it goes back to old ages. According to Childe, the ritual of sacrificing goes back to Homo Neanderthalensis which was the first community with graves and tradition of burying the dead (2005:21).

Mesopotamia, Anatolia, Egypt, India, China, Persia, and Hebrew mythologies indicate that there were ceremonies of presenting offerings in some specific months of a year. The most famous example of offering in the history of humanity is the attempt of Abraham, accepted as a Prophet by Jews, Christians, and Muslims. According to this common belief, Abraham attempts to sacrifice his son for God.

As sacrificing involves the act of killing, destroying a natural order, it is highly meaningful and sanctifies life. According to Agamben, the purpose of the ritual is to gain a type of sanctity, this is why the act of destroying a life isn't simply a 'murder' (Tuğrul, 2010:109). This act of sacrificing a living being is common in the Epics of Babel Creation (Enuma Eliş) and Gilgamesh in Mesopotamia, Greek and Rome mythologies; birth, resurrection and rising from the ashes are some of the meanings attributed to this act. These attributions indicate that there is a similar belief among these different communities: it is necessary to make a sacrifice for internalizing sanctity, an offering is an instrument used for this purpose (Tuğrul, 2010:20-24).

3. Presentation of sacrifice for different purposes

Although there are differences in the purpose, form, and manner of rituals carried out for giving sacrifices to one or multiple Gods, they are common in almost all belief systems. Human beings, animals, fish are presented to God/Gods. Goose was the most important offering in the cult of Isis (Egypt) while horse was the most important offering for ancient Turks. Dogs, donkeys, snakes are some of the other animals offered to God/Gods (Bekki, 1996:16-28). Communities in the Middle East after the Hun Empire used to give sacrifices to earth-water, sun and moon besides Gods (İnan, 1995:9).

The offering is an element of redemption in archaic myths and a society can reach peace through the rituals of sacrificing (Tuğrul, 2010:194). Humans have always searched for compensating for their mistakes. Redemption is the word used for compensating a mistake, which involves the meanings of "removing, repairing" (Öztürk, 2002:167-193). The instrument of redemption is sometimes offering, sometimes fasting or giving alms. Such rituals are magical rather than soothing. People have believed that the course of nature is followed and internalized through rituals based on actions that involve physical proximity or similarity to nature (Frazer, 2004: 142). For instance, Cherokee Indians used to hug each other, fast or wash their bodies to reach redemption in their rituals. They used to believe that their souls are completely purified when they wash their bodies and leave their clothes to the flow of water (Frazer, 1992:156). Christians believe that they are purified through baptism; Muslims believe that they are purified through ablution, and Jews believe that they are purified through Mikveh (Cilacı, 990:199). Atonement (to right the wrong) can be reached through the water as well as making a sacrifice to God/Gods.

The sacrifice used for atonement can be an animal such as sheep, goat, dog or pig, or it can be food or drink such as wine, rice, bread or egg. It is determined that some communities used to sacrifice human beings besides animals. According to Frazer, some of the Semite kings in Western Asia would sacrifice their son in the case of a national danger. Phoenicians

used to sacrifice their most beloved child for God Baal in the days of great disasters such as drought or war (2004:229-230).

There are various reasons for sacrificing different things for God/Gods. In modern Greece, roosters, rams, sheep are slaughtered while building a structure and blood of these animals are poured to the foundation stone; sometimes the body of the offering is buried under the stone. In some cases, a man's body is secretly measured, the object used for measurement is buried under the foundation stone or the stone is placed on the shadow of that man instead of sacrificing an animal (Frazer, 2004: 142). It is possible to see similar examples of sacrifices in Anatolia.

The act of sacrifice can be bloody (animate) or non-bloody (inanimate). Animate sacrifices are human beings, animals, fish or food products besides living beings. On the other hand, animals that are released (ıdık/ıduk) are also named non-bloody sacrifices; it is determined that such sacrifices were common among Yakut Turks. They believe that The White Creator (Ayıg Tangara) is the God that gave life (kut) to humans and created the universe; they give animate offerings to this God. The act of sacrificing means setting the animals free. This is called ıdık/ıduk (released/sent). Animals that are set free aren't eaten, their milk cannot be consumed, and they cannot be used for carrying any kind of load. Yakut people release their horses towards Eastern areas for sacrificing them for the Creator (Ögel, 2010:431). Gagauzian rich farmers pick one of the best young bulls as an offering and set is free in the nature for "Allah" (Güngör, 1991:36).

Sacrificial meals gather people together and create both religious and social bonds through ceremonies (Fieldhouse, 1996:121). The root of these feasts goes back to some ancient traditions. During eating, which is perceived as a social behavior, older practices are remembered and repeated. People who eat and drink together connect to one another through the bonds of friendship and responsibility. All of the ordinary functions of prayers in older religions are carried out during sacrificial meal. It represents the natural relationship between Gods and humans, but the act of eating and drinking together has a sacred meaning. The act improves the ties among members of societies, just like the ties between humans and Gods (Smith, 2002: 247-8). Sacrificing different things or living beings to Gods is one of the ways used for preventing unwanted events and for reaching desires.

4. Sacrifice in monotheist religions

The first example of sacrifice is in the book of Psalms, written in Hebrew. Although Psalmbook and Torah have some common features, detailed descriptions of rules aren't included in Psalmbook. It is important to note that the source of sacrifice in the Torah is in Psalmbook³.

The first traces of sacrifice in Monotheist religions go back to Cain and Abel. "Recite to them the truth (730) of the story of the two sons (731) of Adam. Behold! They each presented a sacrifice (to Allah. It was accepted from one, but not from the other. Said the latter: "Be sure I will slay thee", "Surely," said the former, "(Allah) doth accept of the sacrifice of those who are righteous." God accepts the sacrifice of Abel, and Cain kills him (Öztürk, 2016: 515). Qur'an scholars claim that the reason why Cain killed Abel is that while Abel's sacrifice was accepted by God, Cain's sacrifice wasn't accepted as mentioned in Maide Sura (Yetik, 2012).

The names of brothers Cain and Abel in the Torah⁴ aren't mentioned in Qur'an. As the story in Torah is in the section of creation, the issue isn't related to sacrifice. [They are] those who said, "Indeed, Allah has taken our promise not to believe any messenger until he brings us an offering which fire [from heaven] will consume." Say, "There have already come to you messengers before me with clear proofs and [even] that of which you speak. So why did you kill them, if you should be truthful?"⁵ The statement "an offering which fire will consume" in this verse of the Qur'an indicates a historical story believed by Jews. According to the belief, the sacrifice is turned into ember by God with fire.

Prophet Abraham, directly associated with sacrifice in monotheist religions is related to a community with a religious tradition. Abraham's act of sacrificing his son is the practice of sacrificing the first child, which was quite common in Ancient-Eastern world and continued until the age of Prophets in Hebrews. Abraham's act of sacrifice starts a new belief system (Eliade, 1994:109-110). There are various different examples of human sacrifices in history (Frazer, 2004:383-390). The act of sacrificing a first child means giving God back what he actually owns in the first place. In this respect, as Sara gave birth to a child after her age of fertility, Isaac is basically the son of God.

Qur'an⁶ indicates that sacrifice is revealed to Abraham by God. Construction of Kaaba by Abraham, creation of rituals about sacrifices and the attempt to sacrifice his son are included in the narratives in Qur'an⁷.

There are some differences in the interpretations of religious scripts about the sacrifice, we don't know if it was Ishmael and Isaac. According to the Torah scripts, the son that was attempted to be sacrificed was definitely Isaac⁸ while there are more ambiguous expressions in Qur'an scripts. When the verses of Qur'an are evaluated in general, it can be said that Ishmael was the son that was to be sacrificed⁹. The God sent a ram to prevent sacrificing a human being.

The most important instrument of redemption in the Old Testament is offering religious ceremonies that save humans from their sins. According to the Torah, a young bull should be sacrificed for a sin offering every day¹⁰. On the other hand, human being should purify themselves; fasting, charity, flour, praying and death are the other instruments of redemption mentioned in the Old Testament. The belief that offering is the most important instrument of redemption is based on the understanding that life depends on blood. The basic penance according to this belief is blood¹¹.

There are rules to be followed while sacrificing an animal for God as an offering. The place where the animal will be slaughtered, the place for its blood, the place for burning internal organs, rules to be followed by the owner of the offering are mentioned in details in the Old Testament¹².

Christians believe that Prophet Jesus sacrificed himself because of the Original Sin. This understanding of crime that associates sin to a community rather than a single person goes back to old times. In Christianity, lifting the rule of sacrificing animal is based on the last supper. "While they were eating, Jesus took bread, and when he had given thanks, he broke

it and gave it to his disciples, saying, “Take and eat; this is my body. Then he took a cup, and when he had given thanks, he gave it to them, saying, “Drink from it, all of you. This is my blood of the covenant, which is poured out for many for the forgiveness of sins.”¹³

Another Christian ceremony for redemption is Eucharistia, which is the “Holy Table”, “The Ritual of Bread and Wine”, “The Communion”. “Every high priest is selected among the people and is appointed to represent the people in matters related to God, to offer gifts and sacrifices for sins” in the New Testament¹⁴; but Prophet Jesus presented himself to the God with tears and prayers and ensured the salvation of all believers. The presentation of the body of Jesus ended the era of offerings and gifts in Christianity; Eucharistia, the offering without blood remains in the belief system. Christians practice the Ritual of Bread and Wine to memorialize the crucifixion of Jesus Christ (Schimmel, 1999:170).

The word of sacrifice in Islam means connection, closeness to God; Prophet Mohammad’s statement, “salat (prayer) is sacrifice” confirms the meaning, importance of sacrifice in Islam (Oymak, 2002:169-180). Products based on cereal, any kind of drinks or animals can be presented to God as sacrifices. Sacrifice is mentioned in Ali İmran /183, Maide /27 and Hac /34 verses of the Qur’an. In the Surah named Hac, it is mentioned that “To every people did we appoint rites (of sacrifice), that they might celebrate the name of Allah over the sustenance He gave them from animals (fit for food)...” According to these words, sacrifice is a condition in the religion of Islam; each Muslim should fulfill this order.

5. Historical process of veganism and vegetarianism

It is thought that vegetarianism firstly appeared in old European and American cultures. The first written texts about vegetarianism in Europe belong to Ancient Greek Orpheists who didn’t eat meat. In 5th century BC, vegetarian Empodices stated that not killing other living creatures is a virtue. There are rules about being nice to animals in many religions. Starting from very old ages, approximately 3000 years ago, Hinduism, Jainism, and Buddhism have embraced the understanding of vegetarianism because of health and ethical values that they still have (Best, 2009; Kınıkoğlu, 2015: 15; Leitzmann, 2014). On the other hand, it is believed that there is a relation between vegetarianism and Greek philosopher and mathematician Pythagoras’s ideas about reincarnation. Pythagoras is accepted as the father of ethical vegetarianism (being vegetarian because of ethical reasons). It is known that many scientists such as Leonardo da Vinci in the Renaissance period and Tryon, Rousseau, Voltaire in the Enlightenment period were vegetarians (Leitzmann, 2014; Türkmen, 2015; Kınıkoğlu, 2015: 15).

The first vegetarian union was established in 1847 in England. After that, many vegetarian unions were established in various countries. International Vegetarian Union was established in 1908, in Dresden. The word Vegan was firstly used by Donald Watson in 1944 and The Vegan Society was established in England in the same year (Leitzmann, 2014; Kınıkoğlu, 2015: 15; Türkmen, 2015). Vegan & Vegetarian Association of Turkey (the name is Vegan Association since April 2018) was established in 2012 in Turkey; the union is a member of International Vegetarian Union and European Vegetarian Union (Yıldırım, 2015).

6. Religions and their relations with veganism/Vegetarianism

Religion symbolizes the attitude of human beings towards an incomprehensible order in the world that surrounds them. Religion is shaped in the search for supernatural. The elements that are in the origin of religions and define, shape and give original features to them may have 'historical' resources (Bottore and Kramer, 2017: 55-56). Durkheim defines religion as 'a combinational system of belief about holidoms and practices'. There are various definitions of religion. According to Cicero, the word 'religio', created by Ancient Romans, means 'being careful about what is believed to be important and carrying out duties for the Gods. The word 'Eusebia' in Greek has the same meaning (fear of God, being religious). The word 'Dharma' (Sanskrit) or 'Dhamma' (Pali) in the Hindi Language means the law, namely the rule that people should obey. 'Ciao' in Chinese, 'Kyo' in Japanese and 'Hak' in the Korean language means 'knowledge' (Gitt, 2012: 29). Religion is a combination of beliefs and worships generally including supernatural, sacred and ethical elements including various rituals, practices, values or institutions. The word 'Din' in Turkish is originated from Arabic and means 'the path, command, reward' (Aydn, 2016: 17-18, 20). In Arabic and New Persian languages the word 'Din' (religion) focuses on the rightful, lawful dimension.

Animals are used differently in different religious practices. For instance healing ritual in California, Merced is one of the practices in which animals are used; during the funeral, Hmong Shamanist, Va Meng Lee conducts a healing ritual for a sick man. Spirit of a pig is offered in order to be able to prevent the sick man from going to the other world with the dead body. Dignity Health Hospital in Merced accepts the healing power of belief and shamanists are allowed to help people in the hospital (Vance, 2016: 42).

Viewpoints of Jews and Christians about animals are based on the symbolisms such as 'The values presented to human beings by the God', 'Offering and Nutrient', 'Punishment or reward for people or for other animals', 'Military power', 'Hunting material', 'Indication of the God's power of creation', 'Helper of Mankind' etc. According to these two religions, people were allowed to feed on plants first, and then they were allowed to consume meat and animal products. When mankind was expelled from the paradise, he started to kill animals; but there are statements in the holy books of these religions about the fact that animals are created for the benefit of mankind, but they are precious and they have rights (although they have a few rights) (Armutak 2008). Bible says that God created mankind in the image of God and we (including animals) use natural sources for our benefit. Christian thinkers state that animals lack the ability of reasoning and they are below mankind. Although the same understanding is accepted in Judaism, the religion has a long tradition and states that it is important to ease the pain of animals, decrease their pain as much as possible. According to this religion, all of the creatures of God deserve mercy (Degrazia 2002).

The value attributed to animals is especially obvious in Ahimsa Jainism. According to this belief, mankind should prevent giving any kind of damage to living creatures (Aydn 2016, 104-105). In most of the religions –whether the religion has a holy book or not- the rule 'treat people you want to be treated' is accepted. Confucius stated that 'one should treat people he wants to be treated'. About animals, Islam states that 'one cannot be a real Muslim

if he doesn't wish what he wants for himself for his brother'. Buddhism mentions that animals should be treated the way that we treat each other and states that: 'A situation that is not comfortable or enjoyable for me cannot be comfortable or enjoyable for another, so how can I force another living being for such a situation?' Hinduism point of view about animals is included in the statement that 'one should treat people he wants to be treated'. On the other hand, Jainism states that 'Mankind shouldn't tend to deal with earthly affairs, and one should treat people he wants to be treated' (Işık 2011, 143-154). None of the beliefs in the world approve the cruel treatment of animals.

7. Islamism and veganism/Vegetarianism

The religion of Islam doesn't accept any kind of cruel treatment of animals. Any kind of suckling animal shouldn't be separated from her mother and slaughtered. On the other hand, Prophet Muhammad stated that while taking the milk of an animal for using, some milk should be left for a baby animal. According to Islam, it is not acceptable to provoke animals and make them fight with each other (Sinmez, Arıcan and Yaşar 2015).

It is seen that in today's milk industry, animals are treated badly, they are kept under terrible conditions and rules of religions aren't taken into consideration. A milk production cycle of a cow starts when her first calf is taken away from her. The cow is milked twice or three times in a day for ten months; at the end of the third month, she has impregnated again and the process of milking her continues until there are six or eight weeks before giving birth. After she gives birth, her calf is taken away from her again. This intensive pregnancy and milking cycle can continue a maximum of 5 years. The 'consumed' cows are then sent to slaughterhouses if they can survive the process. Other farm animals are treated the same (pig, chicken, etc.) (Singer 2005, 147-223; Francione 2008, 62-76; Degrazia 2002, 105-109).

8. Islam and sacrificial ritual

In Sumerian tablets, it is mentioned that Ziusudra builds a ship and saves his family and some animals from the flood, thus he saves his ancestry. After the flood, 'He prostrates in front of Utu, the King kills an ox and slaughters a sheep' (Hooke, 1993: 32), In Akad, Utnapiştim states that 'I sacrificed and animal' after the flood (Bottero and Kramer 2017, 655). The concept of offering animals to God is included in various mythologies. Similar to Sumerian and Acadians, there have been various sacrificial rituals in different places on earth. According to Emiroğlu and Aydın, sacrificing an animal is a symbolic gift for the supernatural. There is a relation between the offerings and the supernatural; religious and social functions and meaning are attributed to the offering. The concept of offering is separated into two as 'blooded' and 'non-blooded'. The practice of not drawing the blood of the offering on the floor is classified as 'non-blooded' (Emiroğlu and Aydın 2003, 507-508). Sacrificing an animal in the religion of Islam is based on the Sura (a section of Qur'an) of Kevser in Qur'an; in the Sura, it is said that: 'Therefore to thy Lord turn in Prayer and Sacrifice.' Similar statements are also mentioned in Maide and En'am Suras (Öztürk 2013).

Muslims base the ritual of sacrificing an animal on the Prophet Abraham. In his dream, Abraham sees that he sacrifices his son for God and explains this dream to his son; his son says that he can be sacrificed for Allah. Father and son are tested with this dream. ‘We called out to him “O Abraham!” Thou hast already fulfilled the vision!’ - Thus indeed do. We reward those who do right. For this was obviously a trial. And we ransomed him with a momentous sacrifice” (Saffat, 37/103-107). Eliaçık, who defines himself as an anti-capitalist Muslim and created an Islamic-Politic view, interprets this statement in Qur’an as implying preventing sacrificial ritual. According to him, in Abraham’s dream, Allah wants to warn people and says: “I don’t want a sacrificial ritual.” So, Abraham is prevented from a mistake. While he thinks that it is Allah’s order, he has some feelings on the last minute and prevented from sacrificing. In the related verse of the Qur’an, it is said that we saved him from a big mistake; but the translation is made as “we gave him a big sacrifice”. So it is meant that while preventing sacrificing a son, a ram is given as an offering; but this meaning isn’t included in the Qur’an; the word ‘zebih’ used in the related verse it means both making a mistake and sacrificing an animal at the same time. So, the interpretation in here is not true; the myth of Abraham in here is false according to Eliaçık (Özbirinci 2015).

Some Muslims, on the other hand, state that the service of sacrifice is fardth (obligation). People who defend this viewpoint mention that the importance of this obligation is mentioned in Qur’an. 36th verse of the sura named Hac is the basis of these claims. The offering is interpreted as: “The sacrificial camels we have made for you as among the symbols from Allah: in them is (much) good for you.”¹⁵ The service of offering is obligatory according to most of the Hanafi community.

There are some communities defending that difference of opinions are based on the contradictions in terms. People who defend that sacrifice is fardth claim that there are various verses in Qur’an that support this claim. Besides this interpretation, there are some Muslim communities who claim that the duty is sunnah rather than fardth; according to this interpretation, as Mohammad closely followed this rule, this sunnah is significant, thus should be carried out (Düzbayır, 2013: 96-97). According to Şahin, the service of sacrifice is a ritual that should be properly and regularly completed and the members of the community that carries out this ritual become closer (2010: 227). The ritual of sacrifice enables people to create and support the sense of being together.

Discussions about the ritual still continue today among Muslims. Turkish Directorate of Religious Affairs makes statements about the issue of Qurban (Sacrifice); Qurban is to be offered by those Muslims of sound mind, mature (have reached puberty), have a specific amount of goods/money other than basic necessities and debts, who is not safari (on a travel) and in possession of 80.18 grams of gold or the equivalent in wealth.” (Turkish Directorate of Religious Affairs, 2018:17).

9. Findings and discussion

The interviewees were between the ages 16 and 60; ten of them were female while 6 of them were male. More than half of these individuals were graduated from university while half of them were married. All of the interviewees except one used to live in different regions of Turkey, in cities. More than half of these vegan interviewees defined themselves as Muslims while half of these Muslim individuals mentioned that they live according to Islamic rules on a daily basis. The other half of the interviewees defined themselves as Atheists or Deists.

9.1. The decision of becoming vegan

It is determined that some of these vegan individuals were affected by social media, while some of them were affected by friends. Besides that, it is seen that an individual used to witness the suffering of animals at the early ages as his father was a butcher, and this individual chose to continue his life as a vegan. Some of the interviewees stated that they were against the exploitation of animals. One of the interviewees said: "How can I resist being exploited while there is a being on your plate that used to have a spirit and feelings?" Some of the interviewees mentioned that they chose to live this lifestyle when they got to know the animals better. Another one said that "Suffering of an animal is similar to the suffering of a human being. And if she suffers, then she has the right to live." An interviewee stated that justice was the reason why he chose this lifestyle: "I don't think that this is fair. None of the living beings on earth -plants, animals, human beings- has been exploited like animals."

It is stated that a vegan individual continuing an orthodox Islamic lifestyle had significant difficulties while choosing and continuing this lifestyle. "I have become a vegan in a very difficult environment in this respect, my family and people and around me have a very strong religious system."

According to vegans, animal farms are the centers of exploitation. So, they see veganism as a stance against capitalism. The common point of all vegans is that they are against capitalism. A vegan said these about exploitation: "Being vegan is being against speciesism, exploitation; so it is not about one animal, it is about any kind of exploit..."

There are also some other vegans that relate this lifestyle with ethics. "I am an ethic vegan. As I don't place myself above animals ethically or morally, I don't want to be a part of this unfair process of killing and eating."

Most of the choices of veganism are about ethical reasons. Belief in justice and not being able to bear the pain of seeing animals suffer are the other reasons.

9.2. Defining oneself as vegan

Some of the Muslim vegans mentioned that they cannot talk about veganism with their close friends, they cannot express themselves. Some of the vegans in the study stated that although they have difficulty, they express their views about veganism and sometimes they react to individuals who consume meat. "I can speak, I am fearless. I can make insinuation

when I see somebody eating meat in a restaurant. I don't respect these people. When I say something to them, they say that you should respect us as we respect you. But I am doing what is right, they don't deserve my respect. I am not a murderer, I am not a rapist; I just defend the right to live."

Some of the vegans define themselves as anarchists and defend that the vegan lifestyle is the correct way of living. So, as other people are on the wrong path according to vegans, they don't respect the others while they believe that others must respect them.

It is determined that some of the female Muslim vegans don't have opponent views about individuals who eat meat. It is seen that some vegan females prepare meals with meat for their families; they respect family members and use animal products such as woolen carpets.

It is seen that the husbands of vegan women who define themselves as atheists or deists don't consume animal products at home; they consume these kinds of products outside. One of the atheist vegan women had a big child who is also a vegan. While it is seen that Muslim vegan married women with children used to use meat in meals for their children or other family members, while atheist or deist vegan women don't use meat even when they prepare the meal for their family members. It is determined that a Muslim vegan male's wife and children aren't vegan. Only one male among Muslim vegans stated that he is very reactive to his non-vegan family members and people around him who consume meat.

The main difference between vegan Muslims and vegan atheists or deists is based on organization and self-expression factors. Atheist or deist vegan individuals generally want to be visible with their vegan identity and they want to communicate with other vegans, Muslim vegans try to avoid communicating with other vegans. Muslim vegans generally share the idea that they should be respected for their choices and rights, veganism shouldn't be used as an instrument for propaganda and they try to avoid turning this identity into political power. For instance, the general idea of these individuals is: "I respect people who eat meat and they respect me". Individuals who oppose turning veganism into a political power live Islamic life on a daily basis. Most of the Muslim vegans oppose activist vegans and believe that there are negative views about veganism in society because of these activists. According to activist vegans, vegan individuals should be active members of at least one group that has a strong attitude (for example feminism, environmentalism). According to them, veganism is a political standing. It is seen that atheist vegans are in cooperation with other vegans, they improve this cooperation and most of them are members of activist groups. It is determined that Muslim vegans stay away from activist groups. But it is also seen that these Muslim vegans don't feel that they belong to groups that determine daily routines according to Islamic rules. According to Tillion (2016), identity and belonging have infiltrated the smallest pores of daily life (Cited in Bulut, 2011: 65-70).

During the interviews, Muslim vegans were found to be members of neither vegan nor Muslim groups. It was understood from their statements that they don't feel like they belong to any of these groups. "I don't want to ignore my belief (Islam), because I believe in Islam and I want to continue this. But on the other hand, I don't want to exploit innocent animals...

The best prayer is to keep the innocent alive. Actually, I feel detached, because atheist vegans cast me out while Muslims don't approve veganism and do the same". On the basis of this statement, it can be said that Muslim vegans are marginalized as they cannot be members of atheist/deist vegan groups or Muslim groups. Another Muslim vegan going through the same problems stated that: "When I say Allah, Why should I turn away from non-believers. In my environment, many Atheists do what most of the Muslims don't..." The common important point mentioned by these individuals is 'Do no harm!' "What I respect is not doing any harm. For instance, I don't care if you walk naked on the street. But I care if you give harm or damage to somebody on the street, because it is about the same issue, 'Do no harm!'

It is determined that women who define themselves as vegan and anarchists don't think and accept that non-vegan feminists are real feminists. According to them, individuals who demand justice for female human beings should demand justice for other female creatures. But Muslim vegans don't have such a belief. Based on the interviews, it can be said that Muslim female vegans don't want to be defined as feminists, and they stay away from the feminist viewpoint.

9.3. How to be vegan?

According to the interviewees who defined themselves as vegans, veganism means standing against sexism, speciesism, it defends animal rights, women's rights, justice, and ethics. Veganism has an equitable view and each kind of species is accepted equally. According to interviewees, veganism is the most qualified attitude towards life. People who have this lifestyle should have the belief of universal justice, so they should stand against any kind of injustice in the world.

Vegans in this study don't think that it is ethical to believe that human beings are above animals. According to them, vegan individuals should forget their egos and see themselves as a part of nature and they should be free from any kind of prejudices. According to some of the interviewees, veganism is born out of 'spiritualism'. So, it is a connection with the spirit. It is significant and necessary to be 'fair' and animals shouldn't be seen as mere 'robots'. Veganism is a way of reaching the essence of truth. Vegans, who believe that connection with the spirit is the key to reaching peace, think that if you reach that point, you will not give harm to animals or nature. According to them, each living being has a spirit; some have the body of a human while some have the body of an animal. So humans and animals are equally valuable.

Some of the interviewees stated that each feminist should also be a vegan because there is an injustice for women and animals in the world. This is why they believe that non-vegan feminists aren't true feminists. Some vegan women stand against feminists and state that "I am not a feminist, being a feminist is doing what men do, believing that females are superior to male individuals, I prefer equality." It can be said that this situation is about the belief of individuals about the meaning of feminism; these individuals believe that feminism defends superiority.

Some of the interviewees defined veganism as defending the rights of all of the living beings; it is not limited to the rights of animals or humans. “I believe that some vegans are on the wrong path. They only defend animals. They exploit human beings. One should fight for any kind of inequality. One should help any kind of living being. I am trying to do my best for them. So I don’t ignore human rights and defend only animal rights.”

On the other hand, a person who has been a vegan for more than one year defines veganism as a process and states that: “Unfortunately I still have a woolen rug and I haven’t reached that point yet. And when I become a friend with a vegan like you, I am sure you would go crazy when you see that rug on my floor. I am not ready for that point yet. I believe that this is a journey, a process and I haven’t completed it yet. Everybody has a different family structure, right? I am living together with a non-vegan individual at home. He has a family; they have given effort for some values in life. This process cannot be completed fast. There is a carpet in my husband’s room. I cannot easily convince him to throw it away. But vegans believe that such a difficult process should be completed in one day, it can be done very fast.”

It is determined that while there are individuals who completely obey the rules of Islam, there are some others who don’t. Individuals who define themselves as Muslims but do not obey the rules completely believe that Islam is a belief based on spiritual necessities rather than physical ones. An individual stated these about the religious belief: “I don’t believe the image of Allah who is very strong, almighty is correct; he doesn’t create whatever he wants and destroys whatever he wishes. For instance, when I see an animal I see engineering, design, and architecture. According to me, this doesn’t imply a God that is almighty, strong and Sultan-like being, an illusionist as described in Islam or Christianity. Namely, there is a superior intelligence, a scientific view. I don’t understand the language they speak, I don’t believe in it. There are some paradoxes, some contradictions in my mind. I am making researches, I don’t completely deny, but I don’t surrender without making any researches.” These kinds of statements of the interviewees show that they cannot reach absolute conclusions in terms of belief.

Muslim vegans oppose to sacrificing animals because of different reasons. But generally, they don’t want to disobey and abandon Islam because they don’t want to sacrifice animals. It is seen that they want to continue their worships based on the identity formed by Islam, but they also want a life without exploiting innocent creatures. Sacrificing animal has a significant place among Muslims. But some of the interviewees believe that Islamic rules are changed by some people; they believe that the issue of Sacrifice in Islam has gone under some changes in time. While some Muslim vegans believe that sacrificing an animal has no place in religion while some others think that the ritual should be carried out under some specific circumstances. According to some interviewees, sacrificing an animal isn’t acceptable even though it is based on some religious rules. On the other hand, they stand against sacrificing by stating that there are some verses in Qur’an such as: “They (animals) are my silent subjects”. Although there is no such verse in Qur’an, there are some hadiths (Words of Mohammad) which involve the same meaning. Some resources defend that some

hadiths imply the protection of animals. Based on these hadiths, it can be said that animals shouldn't be killed for any reason, and torturing them is a sin (Sinmez, Arıcan and Yaşar, 2015). So, it can be said that the interviewees of the study find sacrificing animals wrong.

Some of the interviewees stated that they don't sacrifice animals as they have some debts; based on these statements, it can be said that they see these debts as a positive thing, a kind of chance. They believe that faithful people can be vegans just like the ones who don't believe any religion. This is why; some Muslim vegans believe that the sentence 'Animals are created for human beings' is not acceptable. A woman who stated that she is a Muslim vegan and continues his daily life according to Islamic rules and practices mentioned that there is not a word as 'slaughtering' in Qur'an, so sacrificing an animal is not a practice that can be related with Qur'an. According to this type of Muslims, Islam defends peace and compromise, it doesn't command ensanguine: 'God creates, so God can claim lives'. A vegetarian who was graduated from the Faculty of Theology defends that sacrificing an animal for God is not a 'must'. According to him, sacrificing is based on a misinterpretation of Qur'an's language. The issue of sacrificing an animal is related to Islam, but it is rooted in Shamanism and 90% of people in Turkey don't really know the meaning of Qur'an or really understands its messages. According to the people believing in this misinterpretation, grain donation can be made instead of sacrificing an animal; an animal can be sacrificed only when it is Hajj time (the specific time period for the pilgrimage to Mecca).

About sacrificing an animal and veganism in Islam, a vegan individual states that: "I believe that, when I put my hand on my heart, I can say that rather than a command, a piece of advice could be sufficient for me: You will treat others the way you want to be treated". Another interviewee especially stated that: "There are five pillars of Islam. There is no such thing as sacrificing an animal for Allah. Sacrificing an animal is not a binding duty (farz), it is necessary (vacip). Necessary (vacip) rules are close to binding duties (farz), but not like sunnah ... But if you completed Hajj pilgrimage, it becomes a binding duty (farz).

R. İhsan Eliaçık, who has a definite standing against sacrificing an animal for Allah, defines himself as an anti-capitalist writer and thinker, says that there is nothing as sacrificing in Qur'an. According to him, making an offering is the first ritual that occurred in the history of religions. The idea of sacrificing a living being had come before the idea of Allah (Özbirinci, 2015).

In lieu of conclusion

Although any kind of torture or exploitation of animals is forbidden in religions, the milk industry completely ignores this and animals are being seriously exploited in the facilities.

It is determined that most of the interviewees adopted the vegan lifestyle as they are effected from social media and friends.

Ethical reasons heavily influenced interviewees in the process of choosing and adopting this lifestyle. Belief in justice and witnessing the suffering of animals are some of the

reasons. On the other hand, standing against animal exploitation is another ethical reason. As exploitation is related to capitalism, veganism is accepted as a theory against capitalism. All of the interviewees, Muslims, Atheists, and Deists share one common point: Standing against capitalism.

It is understood that individuals who live in families with Islamic lifestyles and the ones who live in Islamic social circle have serious difficulties while choosing a vegan lifestyle. While some of them cannot talk about veganism with their friends, some others don't share their ideas about veganism easily with their families or friends.

Some of the vegan interviewees define themselves as anarchists and they believe that they have chosen the right path; they believe in that while they should be respected by non-vegan individuals, they don't need to respect them.

It is seen that female Muslim vegans don't have an opponent standing against people who consume animal products. They cook meals with animal products to their family members and they respect people who consume animal products. On the other hand, it is seen that women who define themselves as atheist or deist vegans don't allow using animal products in their houses.

It is determined in this research that the biggest difference between Muslim and Atheist or Deist vegans is based on organization and self-expression. Atheist or deist individuals aim at being known with the identity of veganism and they want to be in communication with other vegans. On the other hand, Muslim vegans aim at preventing communication with other vegans. Muslim vegans in the study stated that rights and choices of non-vegans should also be respected. But it is also determined that they are disturbed by the individuals who use veganism as a tool for making propaganda and turn this identity into political power. They are against veganism as a political attitude, so they are against activist vegans. Activists believe that veganism is a political attitude, so they should be active in groups such as feminists or environmentalists. So, while atheist vegans are a part of political stance, Muslim vegans avoid political groups. On the other hand, it is seen that Muslim vegans can neither be a part of Muslim groups nor vegan groups who define themselves as atheists; they don't feel that they belong in a place among these groups.

Few of the vegans in the study believe that vegans should be purified from any kind of prejudices. According to them, veganism is a connection with the spirit. It is correct to say that viewpoints of vegans who define veganism as a kind of spirit is similar to those popular beliefs in the new age.

It is determined that there are some Muslim vegans who believe that the issue of sacrificial rituals has changed in time. Namely, vegans who defined themselves as Muslims find associating the act of sacrifice to Islam wrong

As a result, it is possible to say that including some individuals who believe that there are some misinterpretations about the issue of sacrifice, Muslim vegans are against sacrificing animals because of different reasons.

Endnotes

- 1 Ferit Devellioğlu, Ottoman-Turkish Language Encyclopedic Dictionary
- 2 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1
- 3 Mezmur 50:7-8. "I will not reprove thee for thy sacrifices or thy burn offerings, to have been continually before me. Mezmurlar 56:12-13: "The vows are upon me, O God: I will render praises unto thee."
- 4 Creation, 4: 1-16.
- 5 Âl-u İmrân 3/183.
- 6 Âl-u İmrân 3/183.
- 7 Bakara 2/127.
- 8 Torah, Tekvin (22), 1-19.
- 9 Bakara (2), 124-125, 127.
- 10 Exodus 29/36
- 11 Levitical 17/11
- 12 Levitical; 4/22-23. 4/27, 28, 32 and Numbers, 15/27. 5/7. 5/11-13.1/11. 4/5-7, 16-18; 5/9. Levitical, 4/4-10. 4/11, 12, 21. 4/4, 24, 29.
- 13 Matta, 26/26- 28; Markos, 14/22- 24.
- 14 Hebrew, 5/1-3.
- 15 Hac, 22/36.

References

- Armutak, A. (2008). Yahudi ve Hristiyan dini kutsal kitaplarında hayvan hakları. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*. S. 34 (1). pp. 39-55.
- Aydın, N. (2016). *Dünya'da ve Türkiye'de dinler-ırklar diller*. İstanbul: Parola.
- Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 1 (7). pp.231-274.
- Bekki, S. (1996). Türk mitolojisinde kurban. *Akademik Araştırmalar*. Sayı 3.16-28.
- Best, S. (2009). *Encyclopedia of environmental ethics and philosophy*. In J. B. Callicott & R. Frodeman (Eds.). USA: Macmillan Reference.
- Bottero, J. and Kramer, N.K. (2017). *Mezopotamya mitolojisi*. A. Tümertekin (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Bulut, M. (2011). Mardin'de evlilikler. *folklor/edebiyat*. Cilt:17. Sayı: 66/2. 65-79.
- Childe, G. (2005). *Tarihte neler oldu*. A. Şenel, M. Tunçay (Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Cilacı, O. (1990). *Dinler ve İnsanlar*. Konya: Damla.
- Clarys, Peter, et. al. (2014). Comparison of nutritional quality of the vegan, vegetarian, semi-vegetarian, pesco-vegetarian and omnivorous diet. *Nutrients*, Vol. 6, pp. 1318-1332.
- Cömert, M., Durlu Özkaya, F., (2014). Gastronomi turizminde beslenme engelleri kapsamında vegan beslenme örneği. *Gazi Üniversitesi Turizm Fakültesi 15. Ulusal Turizm Kongresi, Engelsiz Turizm*. 13-16 Kasım 2014. Ankara S. 492-498.
- Degrazia, D. (2002). *Hayvan hakları*. H. Gür (Çev.). Ankara: Dost.
- Diyanet İşleri Başkanlığı (2018). *Kurban sıkça sorulan sorular*. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Dyett, P. Rajaram, S. Haddad E.H. and Sabate, J. (2014). Evaluation of a validated food frequency questionnaire for self-defined vegans in the United States. *Nutrients*, Vol. 6. pp. 2523-2539.
- Düzbayır, B. (2013). *Mukayeseli fıkıh bağlamında kurban ve kurbanın hükmü*. Çukurova Üniversitesi. SBE. Basılmamış yüksek lisans tezi.

- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. Ü. Altuğ (Çev.) Ankara: İmge.
- Erginer, G. (1997). *Kurban. Kurbanın kökenleri ve Anadolu'da kanlı kurban ritüelleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Emiroğlu, K., Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Erben, Ş., E., Balaban-Salı, J., (2016) Social media use of vegan activists in Turkey. *Global Media Journal TR Edition*. Vol. 6. No. 12. pp. 75-88.
- Fieldhouse, P. (1996). *Food and nutrition customs and culture*. London: Chapman and Hall.
- Francione, G., L. (2008). *Hayvan haklarına giriş. Çocuğunuz mu köpeğiniz mi?* R. Akman ve E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal: Dinin ve folklorun kökleri*. Cilt: I. M. H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Frazer, J. G. (1992). *Altın dal: Dinin ve folklorun kökleri*. Cilt: II. M. H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Güç, A. (2003). *Çeşitli dinlerde ve İslâm'da kurban*. İstanbul: Düşünce.
- Güngör, H. and Argunşah, M. (1991). *Gagauz Türkleri tarih-dil-folklor ve halk edebiyatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gitt, W. (2012). *ve diğer dinler?* J. Yıldız (Çev.). GGP Media GmbH. Pöbneck.
- Hooke, S.H. (1993). *Ortadoğu mitolojisi*. A. Şenel (Çev.) Ankara: İmge.
- İşık, M. (2011). Evrensel bir hadis denemesi: "Ben ve öteki". *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2011/1. pp. 143-154.
- İnan, A. (1995). *Tarihte ve bugün şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kınıkoğlu, M. (2015). *Vegan beslenme*. İstanbul: Oğlak.
- Kutsal Kitap (2003). *Kutsal kitap eski antlaşma* (Tevrat, Zebur). İstanbul: Ohan.
- Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. İstanbul: Bağlam.
- Le, L.T. and Sabaté, J. (2014). Beyond meatless, the health effects of vegan diets: Findings from the Adventist cohorts. *Nutrients*. 6, 2131-2147. DOI: 10.3390/nu6062131.
- Leitzmann C., (2014), Vegetarian nutrition: Past, present, future. *The American journal of clinical nutrition*. pp. 496-502.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi*, C.I. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Örnek, S. V. (1989). *100 soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek.
- Öztürk, Ö. (2016). *Dünya mitolojisi*. Ankara: Nika.
- Öztürk, N. (2002). İlahi dinlerde yemin: Keffaret ve kurban. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Vol. 13: pp. 167-193.
- Öztürk, Y. N. (2013). *Kuran'ı Kerim ve Türkçe meali*. İstanbul: Yeni Boyut.
- Phillips, F. (2005). Vegetarian nutrition. *British Nutrition Foundation Nutrition Bulletin*. Vol. 30. pp. 132-167.
- Pollan, M., (2009). *Etobur-otobur ikilemi*. İ. Önelge (Çev.) İstanbul: Pegasus.
- Pilis, W. Stec, K. Zych, M. and Pilis, A. (2014). Health benefits and risk associated with adopting a vegetarian diet. *Rocz Panstw Zakl Hig*. Vol. 65. No. 1 pp. 9-14.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. A. Kazancıgil ve L. Arslan. (Çev.). İstanbul: Kabcacı.
- Schimmel, A. M. (1999). *Dinler tarihine giriş*. İstanbul: Kırkambar.
- Sinmez, Ç. Ç., Arıcan, M., K., Yaşar, A. (2015). Hadislerde hayvanları koruma ve gönenci (refahı) üzerine bir değerlendirme. *Erciyes Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*. Vol. 12. No. 2. pp. 115-121.

- Singer, P. (2005). *Hayvan özgürleşmesi*. H. Doğan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Smith, A. D. (2002). *Ulusların etnik kökeni*. S. Bayramoğlu and H. Kendir (Çev.). Ankara: Dost.
- Stangroom, J. (2013). *Din, büyük fikirlerin küçük kitapları*. C. Batuk and S. Turan (Çev.). Ankara: Liman.
- Sünnetçioğlu, S., Mercan, Ş., O., Yıldırım, H., M., Türkmen, S. (2017). Veganların restoranlarda karşılaştıkları sorunlar üzerine bir araştırma. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies* Vol. 5/ 2. pp. 241-252.
- Şahin, K. (2010). *Dini kimliğin inşasında kutsal ve tabu olan yiyecek ve içeceklerin işlevleri: Antakya örneği*. Hacettepe Üniversitesi. SBE. Basılmamış doktora tezi.
- Tuğrul, S. (2010). *Ebedi kutsal ezeli kurban*. Ankara: İletişim.
- Tunçay, G. Y. (2020). *Biyoetik çerçevesinde vegan ve vejetaryenlik*. Ankara: Vize.
- Tunçay, G., Y., Bulut, M., (2019). A Bioethical Approach: Vegan and Vegetarian Experiences. *Progress in Nutrition*. Vol. 21, No. 2, pp. 375-381, DOI: <https://doi.org/10.23751/pn.v21i2.6885>.
- Tunçay Son G. Y., Bulut, M., (2016) Yaşam tarzı olarak vegan ve vejetaryenlik [Vegan and vegetarianism as a life style] *International Journal of Human Sciences*. pp. 830-843.
- Vance, E. (2016). İncanın gücü. *National Geografic Türkiye*.
- Yetik, Z. (2012). *Kabil. ilk kan, ilk cinayet, ilk katil*. İstanbul: Pınar.

Elektronik kaynaklar

- Çetin, Z., (2015). *Vejetaryen ve vegan beslenmesi*. <http://www.medikalakademi.com.tr/vejetaryen-ve-vegan-beslenmesi/> [Retrieved 12 April 2017].
- Karabudak, E. (2008). Vejetaryen beslenmesi. Sağlık Bakanlığı. No: 726. Ankara: Klasmat http://beslenme.gov.tr/content/files/arastirmalar/uyelik/beslenme_bilgi_serisi/Kitaplar/a/a_13_vejeteryan_beslenmesi_48.pdf [Retrieved 07 June 17].
- Kıran, J. (2015). Ne yesem ne yemesem. <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~demirsoy/Haberler.files/beslenme.pdf>. [Retrieved 25 April 2015].
- Özbirinci Y., (2015). İhsan Eliaçık: Kuran'da kurban kesmek, LGBT'i öldürmek ve kadına şiddet yoktur. 20 Eylül 2015 tarihli röportaj, *Gaia Dergisi*, <https://gaiadergi.com/ihsan-eliacik-kuranda-kurban-kesmek-lgbt-oldurmek-ve-kadina-siddet-yoktur/> (17.1.2018).
- Türkiye Vegan Derneği [Vegan Association of Turkey] <http://tvd.org.tr> [Retrieved 12 Feb. 2020]
- Türkmen, A.B. (2015). Topyekûn ve bütünsel bir özgürlük talebi: Veganlığın felsefesi. *Gaia Dergi*. <https://gaiadergi.com/topyekun-ve-butunsel-bir-ozgurluk-talebi-veganligin-felsefesi/> [Retrieved 20 Dec. 2015].
- VEBU - Vegetarierbund Deutschland, vegetarisch für profis. Die vegetarische küche. Vegetarian to pros. The vegetarian cooking] http://vebu.de/attachments/vebu_veg_fuer_profis.pdf [Retrieved 15 May 2015].
- Vejetaryen Kulübü. <http://www.vejetaryenkulubu.com>. [Retrieved 27 April 2015].
- Vegetarian society. <https://www.vegsoc.org>. [Retrieved 25 Sep. 2020].
- Yıldırım, Z. (2013) Ebru Arıman: Vejetaryenlik bir tercih meselesi değil, bir zorunluluk. <http://yesilgazete.org/blog/2013/10/07/ebru-ariman-vejetaryenlik-bir-tercih-meselesi-degil-bir-zorunluluk/> (1.12.2015).



folk/ed. Derg, 2020; 26(4):859-882

DOI: 10.22559/folklor.1403

Kültürlerarası Edebiyat Kuramı Bağlamında Taner Baybars Şiiri

Taner Baybars Poem in the Context of Intercultural Literary Theory

Mihrican Aylanc*

Öz

Batı dünyasında edebî ürünler ve şahsiyetlerin incelenmesinde oldukça sık kullanılmaya başlanan kültürlerarası edebiyat kuramı, Türkçede çok sınırlı tanıtım yazılarının dışında henüz ele alınmamıştır. Özellikle Avrupa’da 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayıp günümüze kadar hızla yoğunlaşan kültürler arasındaki ilişki ve etkileşimler, edebiyat dünyasında da ilgi görmeye başlamıştır. Bu çalışmada ömrünün uzun yıllarını İngiltere’de ve bir süre de Fransa’da geçirmiş olan Kıbrıslı Türk kökenli, şair Taner Baybars’ın şiirlerindeki kültürlerarası değişim ve etkileşim unsurları, kültürlerarası iletişim sistemi maddelerinden yararlanılarak ele alınmıştır. Metinsel içerik analizine gidilerek Taner Baybars’ın şiirlerinde kültürlerarası etkileşim ve değişimin, şairin poetikasının temel unsurları olduğu ortaya konulmuş; çokkültürlü ve çok dilli birikimin zengin verilerinden yararlanan şairin, yerli/ulusal odaklardan evrensel boyutlara ulaşmayı başardığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: *kültürlerarası edebiyat, Taner Baybars, kültürel etkileşim, kültür, çokdillilik*

Geliş tarihi (Received): 11.03.2020- Kabul tarihi (Accepted): 19.09.2020

* Yrd.Doç.Dr., Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü. maylanc@ciu.edu.tr.
ORCID 0000-0002-0524-8131

Abstract

Intercultural literature research is common in the study of literary works in Europe. However, this method has not been applied yet, except for very limited presentation text, in Turkey. In Europe, especially starting from the second half of the 20th century, interest in the relations and interactions between cultures has intensified rapidly in the world of literature. In this work, the elements of intercultural exchange and interaction in the poetry of the Turkish Cypriot poet Taner Baybars are discussed using the materials of intercultural communication theory. As a result of textual content analysis and descriptive studies in Taner Baybars' poetry, intercultural interactions and changes to be fundamental elements of the poet's poetica are shown. It has been concluded that Taner Baybars, who had been nourishing from the rich data of multicultural and multilingual accretion, had succeeded in reaching universal levels from local/national foci.

Keywords: *intercultural literature, Taner Baybars, culture, multilingualism*

Extended summary

Taner Baybars (1936-2010) was a poet who was born in Cyprus and lived on the island in his early youth during which he received education, acquired the culture and gained life experiences on the island. Later, he moved to England and then to France, the effects of multiculturalism and multilingualism is reflected in his works. This article is the study of the poetic character and poems of Baybars. Besides writing poetry, he was also a painter with numerous paintings. In this article, the cross cultural elements that give personality and identity to his works will be identified and studied. Intercultural research has observably become widespread, Taner Baybars' works reflect the effects of different cultures on his poems and is also worthy of a praise for the comprehensive methodology applied in his work. As a fact, language is one of the most important tools in reflecting the cultural characteristics and accumulations of a society, Taner Baybars, who wrote his poems in three different languages occupies a position at the center of the theory in question. Learning another language and the use of natural tools of everyday life reveals new shifts and changes for the identity of the individual.

The method of analysis employed on the literary works in this study is cross cultural analysis method. Three subtitles of declarative knowledge (savoir) are based on; the theory of world view (culture générale), sociocultural knowledge (savoirsocioculturel) and intercultural awareness (prize de conscienceinterculturelle) theories helped to facilitate the history and principles defined for cross cultural theory used in this study, and has been used to examine the poems.

Interculturalism questions the unchallenged norms and dogmas by challenging the reflections of foreign spaces and data in individuals.

The bridges created by interculturalism can turn differences between states, languages and even continents can turn into common / similar or changeable new phenomena .

Intercultural theory defines the changes and interaction. However, the concept of crosscultural literature with its semantic unity centers on a new and different literary discourse instead of including literature on migration, refugees and literature relating to home sickness.

The change of borders or the formation of individual borders, intercultural literature research offers new approaches in cultural differences, partnerships and identity formation processes. In the intercultural literary studies basically addresses the concept of multiculturalism.

Born in Cyprus, Taner Baybars immigrated to England at a young age, lived there for many years and then passed away in France, where he had immigrated. Constructing his verses, prose, pictures as well as his poetry with a knowledge distilled from different cultures extending from the native Cypriot to the British and the land of Franks. He applied his multilingual and multicultural experience to his works. There are limited studies on the works and poetry of Baybars, who migrated to England after writing his first book at the age of 18 and transitioned to a colonial subject. Mehmet Yaşın carried out the primary and important studies about Taner Baybars, describes the poet as a cosmopolitan with roots.

The following systematic has been applied in the examination of the poems of Taner Baybars in terms of interculturality:

In examining the reflections of the multiculturalism in poetry that this new artist identity revealed;

A- Cultural conflicts and cultural encounters in the content of the texts:

1. Symbols,
2. Heroes,
3. Rituals and values (Kartarı, 2001).

B- In structure:

1. Types of adaptations,
2. Language diversity,
3. Intertextuality and
4. Hybridity as the basic criteria (Mecklenburg 2008: 15).

Two basic binaries in the intercultural literary approaches; are cultural conflicts and encounters. Without entering the details of geography-centered (géo-littéraire) data, text analysis reveals that cultural encounters and conflicts constitute the general texture of Baybar's poetry when the poetry is thoroughly examined. The prominent differences that shape the basis of cultural encounters and conflicts are symbols, heroes, rituals and values. Rituals and values have helped us to understand Baybars' process of interaction and acculturation that we mentioned earlier. Examples of genre adaptations (Mecklenburg, 2008: 15) are also encountered in the formal examination of Baybars poetry with a focus on intercultural literature.

Intercultural literary studies is a sub-discipline of comparative literary studies. It provides opportunities to reach concrete evaluations and results by revealing the multidimensional relations and interactions in the reception and assimilation of literary works.. The theory, can

create bridges between generations, nations and geographies, as data in different focal points are handled; Concrete benefits can be obtained from the examination of literary works and personalities that are shaped through the relationships, contradictions and interactions between cultures.

Intercultural literature is in an effort to bring the subtleties of understanding and sharing to the agenda in the chaotic structure of the earth. by studying the reflections of religion, language and inter-civilizations dialogues on literary products ,and the by analyzing the concept of “the other”. Authors to be studied in this respect must have assimilated the multicultural atmosphere and reflected their knowledge in their works. Data analysis ranging from mythology, history, anthropology, sociology, psychology to linguistics of the work and determining the characteristics of the multicultural literary product fort he processes of such transfers.

In this research, cultural conflicts and cultural encounters in terms of content; In the formal sense, genre adaptations, language diversity, intertextuality and hybridity were examined with a methodical application on Taner Baybars’ poems. There is limited research on the Works of Taner Baybars, who as a poet, shaped the poetic structure of Turkish with extensive expressions of English and French while diversifying the process of acculturation in the Middle East and the Mediterranean in Britain and France. Taner Baybars whose culture is based on the Middle East-Mediterranean culture; and as a poet who later absorbed the Anglo-Saxon culture, is on path of development from local to universal.

In this study, the Turkish translations of Baybars’ poems, most of which are in English and some of them in French, were used and this creates the limitations of not being able to reach original texts. However, the fact that these translations of the poems were made by poets (such as Mehmet Yaşın, Gür Genç Korkmazel) or by himself, with the contributions of an artist, provided a relative solution in the research process.

In the early poems of Baybars, the geographical disperison of the works portray the local cultures which range from Famagusta to Üsküdar and to Istanbul . It fins representation with images such as the *henna fingers in Cypre* in the poem entitled *Gülten*, the *satın of Cypres*, the migration of the poet at a young age, and the new geography reflects the initial steps of the poet’s method by including cultural conflicts and encounters. Although the cosmopolitan structure is mentioned, the transition from Cyprus, which has the typical features of the Mediterranean culture to the UK-centered western culture, followed by the French experience of the poet expands the dimensions of the mentioned conflicts and encounters. Symbols, heroes, rituals and values that shape the basis of cultural conflict reveal the new character of Baybars’s poetry. The triple structure in the language, the cultural richness of data belonging to these languages, created the original structure in the expression focal points of Baybars’s poetry. The fact that the years the poet lived coincided with the periods of intensified cultural transitions across Europe influenced the richness of multicultural metaphors and images, intertextuality, connotative, close and distant associations in his poetry. Taner Baybars, standing at the center of a wide range of interaction ranging from mythological data, ancient and contemporary literature to influential names / works of the art world, scientists, holy people and values, enabled the poet to convey different cultural elements to his lines in the routine wheels of daily life.

Baybars has manifested the identity of a universal “poet of the world” without ignoring the humanistic point of view and employing the rich themes and competent expressions in his poetry and filtered by the culture of the geographies where history of humanity has been shaped.

Giriş

Baybars, belirgin ve açık seçiktir. Anlam katmanları ile mecaz ve imgeler arasında sessizliği nasıl kullanacağını iyi bilir.

Terry Eagleton¹

Türk Edebiyatında henüz sınırlı örneklerini gördüğümüz kültürlerarası edebiyat araştırmaları, Batı dünyasında özellikle 20. Yüzyıl’ın ürünü olan kültürel çeşitlilik ve farklılıkların önem kazanmasıyla yaygın bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım, özellikle çoklu kültür katmanlarının bulunduğu coğrafyaların ya da çokkültürlülüğü bireysel olarak yaşamış sanatçıların yaratılarındaki yapının çözümlenmesinde, edebiyat araştırmaları açısından yeni ufuklar açmıştır. Bireysel ve toplumsal entegrasyonların farklı kültürler içindeki konumları çeşitli oluşumlarla ortaya çıkmaktadır. “Yabancı” ve “yerli” birbirlerine muhalif konumdaki varoluşlarına rağmen zaman ve mekân içinde, “muhalifliğin” ötelendiği, etkileşim ve paylaşım ortamlarının olduğu gözlemlenmektedir. Kültürlerarası edebiyat bu temel yaklaşımla hem metinsel düzeyde hem de sosyo-kültürel bağlam açısından önem kazanmaktadır (Von Zimmerman, 2006: 8). Hâkim kültür, ön kabulünü bertaraf ederek kültürleri bü-tünleştiren bir yapılanmayı gündeme getirmektedir.

Kültürlerarası terimi, değişim ve etkileşimi sembolize eder. Ancak kültürlerarası edebiyat kavramının anlam alanında klasik göç, sığınma arayışı, ülke özlemi gibi kültürel deneyimlerin aktarılmasının yerine, yeni ve farklı bir edebî söylemin varlığı söz konusudur. Sınırların değişmesi ya da bireysel açıdan sınırsızlıkların (sınır ötesinin) oluşmasıyla birlikte kültürlerarası edebiyat araştırmaları kültürel farklılıklar, ortaklıklar ve kimlik oluşumu süreçlerinde yeni yaklaşımlar sunmaktadır. Burada kilit nokta, değişimin birden fazla yüzeyde gerçekleşmesi ve kimliğin oluşumuyla ilgili içgörünün (*insight*) ortaya çıkmasıdır. Sanatçıların yapıtlarına yansıyan kültürel kalıpların analizi, kültürlerarası izleklerin analiziyle çatışma ve çözümlemelerde yeni bakış açıları getirmektedir.

1. Tarihsel süreçte kültürlerarası edebiyat kuramına genel bir bakış

Kültürlerarası edebiyat teriminin irdelenmesinde temelde çokkültürlülük kavramından yola çıkılabilir. Kuramcılar, bir yandan “çokkültürlülük, çağdaş dünyada yaşamsal her şeye, birbirinden büyük oranda farklı olan insanların birbiriyle etkileşim içinde olduklarına ve birbirleriyle iş yapmaları gerektiğine işaret eder” görüşünü sunarken, diğer taraftan “bir toplumdaki bireylerin kendi kültürlerinin dışındaki verilerle iç içe olmalarının da toplumsal çokkültürlülüğü yarattığı” fikrini ortaya koymaktadırlar (Bozkurt, 2002).

Kültürlerarası iletişim terimini ilk kez kullanan ABD’li antropolog Ruth Benedict, *Krizantem ve Kılıç* (1966) adlı eserinde Japon toplumunu antropolojik yöntemlerle ele alarak sonraki çalışmalara önemli bir zemin hazırlamıştır. İlerleyen yıllarda özellikle Avrupa’da kültürlerarası geçişkenliklerin çalışma hayatı, siyasal olgular gibi etmenlerle bireysel ve kitlesel göç hareketlerine yol açmasıyla her toplumda ortaya çıkan “öteki”nin konumu, kültürel çeşitliliği merkeze alan çok bileşenli yeni bir bakış açısını ve buna bağlı olarak kültürlerarasılığı yaratmıştır. Özellikle iletişimde önem kazanan kültürlerarasılık, giderek farklı alanlarda yeni bakış açılarının, yöntemlerin doğmasını sağlamıştır. Kültürlerarası iletişimin tarihsel gelişimi, ana damarda sosyal bilimlerin epistemik çizgisini sürdürürken bu temel yapısıyla kültürlerarası edebiyata da önemli yöntembilimsel katkılar devretmiştir.

Antik Uzak ve Yakın Doğu edebiyatlarının bireysel ürünlerinin zaman içinde sistematik-yapısal varlıklarının estetik, ideolojik bağlamda -tür ve biçimlerde- metamorfozlara uğraması, kültürlerarası edebiyat ürünlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda II. ve VIII. Yüzyıllar arasında Çin Sincan/Türkistan ana merkezli ortak edebiyatın İpek Yolu boyunca Pamir, Semerkand, Buhara, Merv, Palmira rotasını izleyerek Tarsus-Antakya, İskenderiye ve Roma’ya ulaşıp Bizans’ta olgunlaşması, dört büyük evrensel kültürle (Avrupa Greko-Roman, Oryantal (Doğu) Batı, Güney ve Doğu Asya) kaynaşması, entellektüel bir gelişim yaratmış; kültürlerarasılık ve kültürlerarası edebiyat alanlarının oluşturulmasını sağlamıştır. Antik Yunan ve Hint geleneği ortak estetik sembolleri (*interartistic symbiosis*) yaratırken dinsel bağlamda Budist-Manihaizm-Nestoryen merkezli “*géo-littéraire*” edebiyat, mitik Babil Kulesi ile taçlandırılmış olan Sankritçe’ye dayalı kültürlerarasılığın edebî kimlikli başyapıtlarını ortaya koymuştur. Çin, Uzak Doğu, Okyanus çevresi, Himalayalar ve Tiyanşan’ın engin topraklarında tohumlanmış özgür ruh, kültürlerarası hoşgörü ve anlayış, Batıya seyahatini sürdürürken kültürü taşıyan, paylaştıran artık insanlar ve ulaşım araçları değil, yaklaşık altı bin dille kurgulanmış, beş bin yıllık maziye sahip edebiyat olmuştur (Galik, 2000: 4).

Bu durum Asya ve Afrika’da yeni edebiyatlar yaratırken Euro-Amerikan dünyası IX. ve XX. Yüzyıllar boyunca bu etkilenmeden uzak duramamıştır. Antik öncesi (*pre-antic*) ürünlerdeki genetik-iletişim işleyişi, daha sonraki zamanlardan kuşkusuz farklıdır. (Berdnikov, 1989; Galik’ten). Ancak onlarda bulunan yapısal özellikleri irdelemeden daha sonraki dönemlerin olgun, yetkin örneklerini bile anlamakta güçlük çekilebilir. Avrupa ülkelerinde sömürgeci yapıların giderek ulus devlet kimliğine bürünmesi, iş gücü talebi, siyasal olayların doğurduğu devinimler “öteki”ni yeniden gündeme getirmiştir. Evrenselliği temel paradigmaları arasında kabullenilen Batı kültürü, “yerel”e ve “ötekisi”ne gözlerini çevirdiğinde kültürlerarasılık ve bu bağlamda kültürlerarası edebiyat, temel ilke ve uygulamalarıyla Avrupa entellektüalizminde yerini almıştır.

Kültürlerarası araştırmanın sosyal, antropolojik ve psikolojik bilimlerde yaygın kullanılan bir metodoloji olması, kültürlerarası edebiyat araştırmalarını da önemli kılmaktadır (Gallagher ve Savage, 2012:1). Kültürlerarası edebiyat kuramının Rus ve Çek yapımcıların temel paradigmaları kökeninde Orta Avrupa’da ortaya çıktığı varsayılır. Rene Wellek’in 1959 tarihli *Karşılaştırmalı Edebiyatın Krizleri* adlı çalışmasında vurguladığı “edebiyat bilimcileri, bireyin edebiyat dışı varoluşu ve varlık süreçlerini dışladıkları sürece hiçbir ge-

lişim gösteremeyecekleri” yolundaki görüşünün kültürlerarası edebiyat araştırmalarını da gündeme getirdiği ileri sürülmektedir (Wellek, 1963; Galik 2000’den). Dionyz Durisin, 1989 tarihli *Theory of Interliterary Process* adlı çalışmasında kültürlerarası edebiyatın, karşılaştırmalı edebiyattan farklı bakış açılarını epistemolojik açıdan ortaya koyar (Galik 2). Kuramın paradigmasında, ontolojik açıdan karşılaştırmalı edebiyatla koşutluk söz konusuyken, epistemolojik çerçevede ayrıldıkları dikkat çeker. Kültürlerarası edebiyat, karşılaştırmalı edebiyatın yöntemlerinden farklı olarak örtülü süreçsel karakter analizleri (*implicit processual character*) ile etnik alanda ilgili edebî gerçekleri içeren zamansal ve mekânsal değişimleri öngörmektedir. Kültürlerarası edebiyat, alanın araştırma süreçlerinde genetik-temas ilişkilerine dair fenomenleri saptama bakımından dikkat çekici bir konuma sahiptir (Galik 3).

Bu temel paradigmalarda doğrultusunda alanın Türkiye’deki ilk kuramsal çalışmalarından birinde kültür ve edebiyat ilişkilerine değinilerek toplumlararası ilişkilerin edebiyata yansması üzerinde durulur:

Farklı kültürlerin kırılğan bir temas içerisinde bir arada yaşadığı imparatorlukların heterojen bir kimliğe sahip edebiyatı, kültürlerarası edebiyat araştırmaları için bulunmaz bir hazinedir; çünkü kültürlerarasılık olgusu tam da böyle bir edebiyata yani farklı ama iç içe, birbirine benzemeyen ama birbirinden etkilenmiş olana vurgu yapar. Toplumlararası kültürel temaslar ister dostane iletişim şeklinde ister çatışma boyutunda olsun her şekilde edebiyatta yankı bulur; çünkü edebiyat toplumun bütün dinamikleriyle yansıdığı bir alandır (Cengiz, 2014: 53).

Bu anlayış kapsamında üreten sanatçı açısından farklı coğrafyaların çokkültürlü katmanlarının sermaye olduğu zihinsel ve duygusal birikimler, yereli hatta bir noktada bireyseli aşarak evrenseli yakalamada, onunla koşut olmada yeni fırsatlar doğurabilmektedir. Türk edebiyatı kapsamında kültürlerarasılık bağlamında hemen akla gelen Almanya’da yaşayan Türk kökenli sanatçılara, Avrupa’nın diğer ülkelerinde yaşayanlar da hızla eklenmektedir. Almanya’da Türk-Alman edebiyatı adıyla da sunulan bu oluşumun önde gelen isimleri arasında Alev Tekinay, Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu, Aras Ören, Saliha Scheinhardt gibi yazarlar dikkat çekerken (Cengiz, 55) Demir Özlü, İskandinav kültürü içinde olgun eserler üretmiştir.

Kültürlerarasılık, emperyal süreçlerde egemenlik/hegemonya amaçlarıyla ortaya çıkmışken günümüz koşullarında kültürel ortaklıkların oluşmasında farklı kültürlerin kaynaşarak ortak enerji üretmesini sağlamaktadır. Kültürel kodların zengin boyutlarıyla edebî ürünlere yansması ise, sözsel dinamizmin evrensel kaynaklarını yaratmaktadır. Kültürel özcülükle bağlantısız bir edebiyatın varlığını Türk Edebiyatı çerçevesinde tartışan Laurent Mignon, kültürlerarası edebiyat araştırmaları bağlamındaki farklı yönelimleri, yerli ve yabancı kaynakların irdelenmesi ve örneklendirilmesiyle ortaya koymuştur (Mignon, 2009).

Bu çalışmada, ilk dönem eserlerinde Kıbrıs Türk edebiyatı mensubiyetinden İngiltere’ye göçüyle evrensel bir kimliğe kavuşan Taner Baybars şiiri, kültürlerarası edebiyat bağlamında ele alınacaktır.

2. Taner Baybars şiirinin kültürlerarası edebiyat bileşenleri

Farklı kültürlerin damıtılmış verileriyle dizelerini kurgulayan Taner Baybars (1936-2010), Kıbrıs yerelinden Britanya ve Frenk topraklarına uzanan evrensel yaşam çizgisini, şiirin yanı sıra düz yazı ve resimle de biçimlendirmiş; çok dilli, çokkültürlü bir birikimin estetik örgülerle süregelen 64 yıllık ömrünün çoğunu doğup büyüdüğü toprakların dışında geçirmiştir. Çocukluğunu Kıbrıs'ın Lapta yöresindeki Güzelyalı (Vasilya) köyünde geçiren Baybars'ın hayatındaki değişim ve dönüşümler, Minareliköy ve sonra Lefkoşa'ya taşınmayla tohumlanmaya başlar. *O bir köylüdür, bir tarla çocuğudur, ağaç çocuğudur. Şimdi kaldırımlarla örülü şehirde büyümesi durmuştur, hayat durmuştur* (Aylanç, 2011: 290). Kentteki eğitim süreciyle birlikte *tarla çocuğu ağır ağır değişir* (Aylanç, 2011: 294). İngilizce yaşamına girer, şiiri keşfeder, İstanbul aksanıyla konuşmaya başlar. *Bu şekilde ikili bir kişilik geliştirir* (Aylanç, 2011: 294). Çocukluk dönemlerindeki çokkültürlü ortam, Baybars'ın gelecekteki yaşama bakışını biçimlendiren özelliklere sahiptir:

Baybars spent his childhood always in mixed villages: Vassilia is referred to as a mixed village with its own Greek quarter (Baybars 2005, 15, 24, 37), while Lapithos had a significant Greek community, and also Minareli Köy was inhabited by both Turks and Greeks. Greek "neighbors," fishermen, doctors, wine merchants, or knife sharpeners, are always mentioned as something distant, living close but still not in the same quarter, underlining geographical as well as economic distance (Kappler, 2009).

18 yaşında yazdığı ilk kitabından sonra İngiltere'ye göç ederek kolonyel bir kimliğe geçiş yapan Baybars'ın şiiri, eserleri üzerine yapılan çalışmalar sınırlıdır.¹ Şair hakkında ilk izlenim/yorumları ortaya koyan Mehmet Yaşın, Kıbrıs'ta Türk dilini işleyen en kuvvetli şairlerden biri olan Baybars'ın felsefi düşünce kaynaklı üslup özelliğinden söz eder (Baybars 1997, 11). Yaşın, *Kıbrıslı Türk Şiiri Antolojisi* adlı eserinde (anne tarafından ikinci kuzeni olan) Baybars'ın şairlik konusunda hak ettiği yere ulaşamadığını belirtir. Baybars hakkında yabancı edebiyat ve kültür insanlarının yorumlarını aktaran M. Yaşın, şairi *kökleri var olan bir kozmopolit* olarak niteler. Adada merkez-çevre (*metropol-periferi*) arasında kalmaktan kaynaklanan öznel iç çatışmaları sonunda, Londra'ya göç eden ve artık İngilizceyi kullanan Baybars'ın bireyciliği ön plana çıkardığını vurgulayan Yaşın, şairin 'ben merkezli' bir şiiri yeğlediğini ileri sürer (M. Yaşın, 2005: 99).

Taner Baybars hakkında yapılmış sınırlı sayıdaki çalışmalarda dikkat çeken ortak görüş; Baybars'ın yerel bir dil ve kültür içinde doğması, "adalı" kimliğine sahip bir gençlik tecrübesi geçirmesi, daha sonra bu kaynağa tümüyle kapılarını kapatarak -çocukluk ve gençlik yıllarından kalan fotoğrafları izlenim/hissetme boyutuna kadar küçültecek- uzun İngiltere yılları ve Fransa eklemleri bir ömür sürdürmesi; edebî kimlik ve sanatsal tutumlar bakımından Batılı kaynakların (*occidental*) etkisinde kalmasıdır (Karahasan, 2004). Bu yönleriyle kültürlerarası edebiyat verileri bağlamında Baybars şiirinin ilginç örneklendirmeler sergilediği söylenebilir. Demiryürek, şairin Kıbrıs Türk kültürü izlerinin görülebildiği Türkçe yazılmış tek kitabı olan *Mendilin Ucundakiler*'de yer alan şiirlerin Garip akımının etkisinde yazıldığını ileri sürer (Demiryürek, 2016). Dolayısıyla şairin dünyasında yerel Kıbrıs Türk ve

Müslüman kimlik, mutlak göç (adadan çıktıktan sonra bir daha dönmemiştir) sonucunda benimsediği Avrupa kültürü, İngilizce ve Fransızcanın egemen olduğu dilsel değişim, Hristiyanlık izlenim ve ilişkileri ile sentezlenmiş/ yer değiştirmiş ve farklı bir kültürel kişilik oluşmasına yol açmıştır.

Bu yeni sanatçı kimliğin ortaya koyduğu çokkültürlülüğün şiirdeki yansımalarının incelenmesinde;

A– Metinlerin içeriğinde kültürel çatışmalar ve kültürel karşılaşmalar:

1. Semboller,

2. Kahramanlar,

3. Ritüeller ve değerler (Kartarı, 2001).

B– Biçimsel yapıda:

1. Tür adaptasyonları,

2. Dil çeşitliliği,

3. Metinlerarasılık ve

4. Melezlik temel ölçütlerdir (Mecklenburg, 2008: 15).

A- Kültürel çatışmalar ve kültürel karşılaşmalar: Karşılaştırmalı edebiyat disiplini, en az iki (edebî) fenomen arasında bir ilişkiyi ve etkileşimleri öngören “karşılaştırmaların” temel metodolojik perspektifini ifade eder (Matajc, 2009:1). Kültürlerarası edebiyat yaklaşımında da temel iki karşıtlık; kültürel çatışma ve karşılaşmalardır. Coğrafya merkezli (*géo-littéraire*) verilerin ayrıntılarına girilmeksizin şiirin geneline bakıldığında kültürel karşılaşma ve çatışmaların, Baybars şiirinin genel dokusunu oluşturduğu söylenebilir.

Yazarın İngiltere’de yazdığı aşağıdaki satırlarda görülen ruhsal seraplar halinde geçmişe yapılan yolculuklar, yerel kültürün etkilerini vermek bakımından ipucu niteliğindedir:

Kışın mangalda ince külün içine kor halinde odun kömürü gömülü. Bir tarafında çaydanlık, öteki tarafında Türk kahvesi için bir cezve. Annem, hep de aşk romanı olan bir kitaptan on ya da yirmi sayfa okurdu. Romanda işlerin iyiye ya da kötüye gittiği her defasında, ateşin çevresinde çömelmiş olan köy kadınları, ya sempatiyle ya da kınayarak başlarını sallarlardı. Kendileri kitaplarda basılı olanlardan çok daha ilginç hikâyeler anlatabilecekleri halde, onlara, bütün bunlar gerçekleşmiş gibi geliyordu herhalde. Yine de, eğitilmiş bir kadın tarafından okunan basılı sözün büyüü, onları vecde getirirdi. Annem çok kurnazdı; okumayı, heyecanlı bir bölümün sonunda bırakırdı (Baybars, 1997: 22-23).

Baybars’ın ada yerelliğinin yansıtıldığı ilk şiirlerinde bile tarihsellikle beslenen bütünlüklü bir kozmopolitan yapıyı imlemesi, onun ilerleyen dönemde varacağı noktayı gösteren bir tablodur. Ortak dil ve coğrafi yakınlığa bağlı Türkiye kaynaklı kültür ve sanat alanlarındaki yoğun etki, Baybars’ta sınırlı bir biçimde görülür. Kültürlerarası çatışmanın farklı ve karmaşık dinamizmi hayatı seziş, duyuş ve özümleyiş açısından karmaşık ve sürekli değişen sonuçlar ortaya çıkarır. Adadaki yerel kültürün farklılıklar içinde tohumlanmış bir boyutunu

sergileyen yapısı, Baybars'ın erken dönem şiirlerine olduğu gibi yansır. Bir Rumeli türküsü olan *Alişimin Kaşları Kara* türküsünü;

*Ve sen,
'Alişimin Gözleri Kara'
Türküsünü mırıldanarak
Odun dumanından ağla
Gam ile değil, tasayla değil
Bu sonsuz bir ip çamaşırcı kadın
Hepimizi sen yıkamışsın
Akıtarak yavaş-yavaş
Damla-damla suyumuzu.
Gün kısa, gece uzun
Çamaşırlar ipin üstünde*

Farkında değiliz insan olduğumuzun... (Baybars, 1954: 21) biçiminde kullanması bu düşüncenin bir kanıtıdır. Pek çok Kıbrıslı Türk'ün gönlünde bir özlem merkezi olan İstanbul, Baybars'ın dizelerinde de kendini gösterir:

*Bakamam dağlara bakamam
Dağ-dağ olur gözümden hasret
Denizler bu kadar derin
Bu kadar uzak mı Güzel İstanbul
İçinde yanarken gözbebeklerin
Kâtip Üsküdar'da gider
Dudaklarımda Boğaziçi
Mağusa'da sallanan mendiller
Ve her titreyen elde
Seni görmenin sevinci
Dalından düşüyor yaprak
Düşemem ah düşemem
Ağaç olamam ki ben insanoğlu
Kuşlar taşısın meyvelerimi
Bahçelerine İstanbul'un* (Baybars, 1954: 40-41).

Mağusa'dan Üsküdar'a uzanan mendiller *Kâtibim* şarkısında dizelere taşınırken mekâna duyulan özlem ve görme sevinci, kuşlarla gönderilen meyvelerle dile getirilir. İlk gençliğini yaşadığı adasından şairde en çok yer eden unsur, son şiirlerine kadar bolca kullandığı deniz, su ve kuş imgeleridir. Baybars'ın şiirlerinde çocukluk ve ilk gençlik yıllarının yaşandığı ve artık uzaklarda kalmış olan Kıbrıs, sınırlı dokunuşlarla yansıtılır. Neşe Yaşın'ın deyişiyle;

Taner Baybars'ın Kıbrıs'ta geçen Müslüman çocukluğu-dinsel bir kimlikten öte kültürel bir kimliktir bu- sonraları farklı dinler ve kültürlerle duyduğu ilgiyle zenginleşir. Sünnet deneyimini anlattığı şiirine çan kuleleri karışır. Uzak bir ülkeye dönmüş anayurdu Kıbrıs, zaten bir kimlik bunalımı mekânıdır. Kendini içine doğulmuş, verili, dayatılmış kimliklerden azade eden Baybars, bu üniformaları giymese bile onların deneyimlerini ve zenginliğini ekler kendine... Şiirlerini şaşırtıcı, az bulunur bir melez imgeler cennetine dönüştürür (N. Yaşın, 2017).

Daha sonraki yıllarda ana yurtla ilgili şairin bilince yerleşmiş sınırlı örneklerden biri; O'nun babasına yazdığı *Memlekete Mektup* başlıklı şiirindeki dizelerdir:

(...)

Memleket hasreti?

Hayır, çünkü bir memleketim olmadı hiçbir zaman benim

ama sen değilsin bunun suçlusu

Yine de, deniz ile dağı birarada anımsıyorum

geceleyn birbirinden sonsuz uzaklaşan

ama ikisi arasında sallanan beşiğimi (Baybars, 2007: 37).

İngiltere'ye göç sonrası yeni kültürlerin etkisindeki şiirlerinde çevreyi bireysel bir bakış açısıyla yorumlayan Baybars'ın yıllar sonra ilk kez Kıbrıs'ı çocukluk sevgilisi Gülten'e (Gül) yazdığı şiirine yerleştirirken de özünde günceli betimlediği gözlemleri:

(...)

Bronzlaşan ten, güneşin tende kiraladığı yazlık

*hatırlatır bana **Cypre**'yi hatırlatır bana, o kınalı parmaklar*

okul bahçesinde, selvi kozalakları vardı hani

*ve **gül**'dün sen, iplikleri belleğin- örneği bulunmayan*

***Cypres** sateni, mekik dokuyan şifreyi çözüyorum*

düğümle, teyellenmiş kenarlarını senin çıkırığında (2007:133).

Taner Baybars'ın şiirlerindeki kültürel karşılaşma ve çatışmaların ikinci basamağı İngiltere'dir. Yeni bir ortamda, farklı bir dilin önce iletişimsel sonra sanatsal üretimindeki sarsıntıları, şairin yeni kimlik verileridir. Böylece yeni bir dille karşı karşıya gelen birey, aslında kendi kültürünün dışındaki bir başka kültürü de kabul etmeye hazır olmaktadır (Roche, 2001:16). Bu görüşe koşut olarak sanatçının kendi diline karşı sorgulayıcı bir tavır edindiği ileri sürülür:

Bu süreç içinde birey kendi diline tam olarak hâkim değilse, yani dilini iyi bilmiyorsa, öncelikle ikinci dili öğrenme aşamasında zorlanır. İki dil arasında bi-tip tükenmeyen nedensiz karşılaştırmalar yaparak, öğrenmeye çalıştığı yapılar arasında kurmayı denediği neden sonuç ilişkileri aracılığıyla –kendince- anlamlı bir sonuca ulaşmaya çalışır. Bu çabanın doğal bir uzantısı olarak bireyde kendi diline, tarihine ve kültürüne karşı sorgulama süreci başlar (Çakır 77).

Yeni dilin temel olduğu yeni kültür odağı ve kültür verileri, şairin dizelerinde önce Britanya sonra Avrupa odaklı olarak özgürce boy gösterir. Kentteki geniş bulvarlar, Thames üzerindeki köprü ayaklarında oluşan *dalgacıkların sergilediği balayı, nehre sineden düşen uzun kurdela*, siste, yağmurda parlayan *Westminster'in çan kuleleri*, Trodos'un, Beşparmakların, Akdeniz'in yerini alır, yağmurda ıslanan kilise çanları, bilinçaltında bir *buğday ya da yulaftanesinin parlayışını* anımsatır:

*Geniş caddeler üstünde parıldıyor sis
Thames nehri bir sineden düşen uzun bir kurdela.
Köprü ayaklarındaki dalgacıklar balayında,
ya koltuk değnekli bir kötürüm gibi
topallıyor dalgacıklar üstünde (...)
Curzon Sokağı'nda güzel bir icattır günah
ve erdemlilik parlıyor Westminster'in çan kulesinde,
siste, yağmurda
bir buğday ya da yulaftanesinin parladığı gibi.* (Baybars, 2007: 30).

Aynı şiirde bu iki boyutlu duygu evreninin merkezi de boğuk sedalı kilise çanları gibi, dizelerin arasından çınlar;

*Adsız bir çanın çaldığını duymaktayım:
London, London, London (30).*

Dizelerin devamında kültürel çatışma ve karşılaşmanın teşhisi ilân edilir:

*Duvarlar nefesini tutar, ağaçlar gıcırdar
çıplak bir dakika şaşılacak şeyler doğurur;
benim kıllı göğsüm, fazlasıyla uzamış tırnaklarım
ve trafiğin nağmesiz gürültüsü (31).*

İngiltere'deki ilk yılların sarsıcı, sarsıntılı dönemlerinden sonra benzer göç olguları sonucu bireyde meydana gelen değişimlerin seyri evrensel bir düzleme taşınır.

Birey yaptığı karşılaştırmalardan usanıp, kendini tamamen öğrendiği ikinci dile (kendini onu konuşan topluma adayarak) verir. Karşılaştığı her bir yeni olguyu ki bu bazen tek bir sözcük bile olabilir, hayranlıkla karşılar ve bundan nedensiz zevk alır. Hatta karşılaştığı her yeni olgu, onun için mutlak bir ideal olarak vazgeçilmez bir anlam kazanır. Süreç bireyin kültür ve kimlik çatışmasına kadar uzanabilir (Roche, 2001: 37).

Ömrünün sonuna doğru Fransa'da iken ana diline dönerek Türkçe yazdığı *Kaybolmuş Kardeşler...Ben?* başlıklı şiirinde şairin bilinçaltında saklı duran Kıbrıs ve Kıbrıslılığının diğer kültürler arasındaki gel-gitlerinin izdüşümü resmedilir:

*Evet...kayboldum, işte öyle, çok pek çok zaman geçti,
Uzak ülke o, uzak düşlerden daha uzak doğduğum yer,
isimler, resimler, hatıra-satura, kahve fincanında geleceğim:*

...

*Kış duvarında evimin açılmaz yaz panjurları?
Vasilya'daki tavuk kümesinin kokuları geliyor burnuma...*

...

*Hatırlıyorum çoğunu ben, berrak gözleriyle bakıyorlar bana..
O dillerde olmayan şehitler, ıssız köylerin nemli okullarında
Şehit olmak yalnız tüfek ateşiyle değil, mitralyözle değil, değil...*

(Baybars, 2007: 250) dizeleri, ana yurdunda geçirdiği çocukluğunun ve acılı tarihin Baybars'ın benliğine yerleşmiş olgular olduğunu ve bu olgulardan kaçamadığını somutlar. *Valras-Plage (Güney Fransa)* şiirinde çocukluğunu geçirdiği Vasilya/ Güzelyalı (Kıbrıs) imajı zihninde Arap bir kadının yüreğindeki yurt hasretiyle depresirken çan sesleriyle feryada dönüşür:

*Uyku çapakla sıvamış kirpiklerimi, göremiyorum.
Haa, açıldılar; Vasilya değil burası, ak'ını yitirmiş deniz, ...
Çan sesleri, gemi direklerine çarpan halatların feryadı
(...)
Turuncu bir kubbe gibi çömelmiş bir Arap kadını
Yurt hasretiyle basıyor bağrına gamzeli küçük kızını. (2007: 251).*

Bu süreçte kültürel karşılaşma ve çatışmaların temelini biçimlendiren farklılıklar ise **semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler**dir (Kartarı, 2006: 4).

1. Semboller: Şiirde simge kullanımına ağırlık vermiş olan Baybars, kültürel çatışma ve karşılaşma kapsamı içinde yakın ve uzak çağrışımlar, yan anlamlar yoluyla ve genelde özel adları kullanarak çok katmanlı bir şiir dili yaratır. *Kolomb'un Dönüşü* şiiri, kâşif Kolomb ve adamlarının hissettiği umut, umutsuzluk, yaşam tutkusu; kimi zaman da an'ların ne denli değerli olduğuna dair hislenmelerine bağlı sembollerle örülüdür. Şairin yaşama bakış açısını simgeleyen şiiri ise, *Kutsal Kitaplar*'dır. Başlığın çağrışım alanına tezat oluşturacak biçimde bir yandan kutsallığın kaynaklarına göndermeler yapılırken şiirin devamında Darwin, Karl Marx, Freud ve Einstein gibi bilim insanlarının yapıt ve düşünceleri birleştirilerek bir tür öznel, düşünsel bileşime varılır:

*İlk modern sapma bilirim Darwin'i, kopuş
çağdaş gerçeğe doğru.
Toplumsal şafağında onun, Karl Marx belirir;
sonra karmakarışık bir aklı çözüp düzelten Freud.*

*Kımıldar parmaklarım ve Einstein'la karşılaşırım,
elinde kemani, evrensel bir notayı çalan,
samanyollarını ölçerek her ince telde.* (Baybars, 2007: 65).

Baybars'ın şiirinde sembol kullanımı alışkanlığını yansıtacak somut örnek, O'nun *Centaurus'ta Gül Paskalyası* adlı şiiridir. Centaurus burcundan (takımyıldız) yola çıkan şair, dilin anlatım gücünden yararlanarak güneşe en yakın gezegen Alpha Centauri'ye, Jung-Fu heksagramına, Hristiyanlığın temel taşlarından Saint-Augustine ile Saint Paul'e uzanırken, kuantum fiziğinin öncü isimlerinden Niels Bohr'u dizelerine farklı sembolik anlamlar içinde yerleştirir. Şiirin sonu da Yunan alfabesinin ilk ve sonuncu harfleriyle kurgulanır, böylelikle yaşam ve ölüm sembolize edilir:

*Geri gelsin diye kaybolan, kazandığım uzay yılları, koyar
beni ön kesesine,*

nerede biterse bitsin yolumuz, ne yaşta, ne çıkar? Biziz Alfa ve Omega (2007: 233).

Göksel varlıklarla ilgili sembolik metaforlar Baybars şiirinin süreklilik gösteren özelliklerinden biridir. *Süratle Kaçan Işığın Sesi* şiirinde *Kara Delik* kaosun sonsuzluğunu simgelerken burçlar (Yengeç, İkizler) anlam taşıyıcılıklarıyla Prometheus'u imler. Şairin başka şiirlerinde de yer verdiği Çin'in en eski kitabı sayılan ve Konfüçyüs ile Tao üzerine etkisi olan şiirin dipnotunda vurgulanan *I Jing* kitabında kandilçiçeklerinin saplarıyla yapılan antik remil atma geleneğine göndermeler yapılır. Artemis'in ızdırabı (*Söz-Böcek* şiiri), Baküs'ün çift yaşam süresi (*Tilkiye Dönmüş Baküs*), Catullus'un dizelerinin şiirine taşınması, bu kapsamdaki örneklerdir.

2. Kahramanlar: Baybars'ın tarihsel kahramanları *Romalılar, Crosoe, Pan, Ianus, Kolomb, Horatius*, Romalı şair *Catallus* gibi evrensel kültürü yoğuran diğer tarihi şahsiyetlerdir. Suyu arayan ağaç kökleri gibi yaşadığı yeni kültürün can damarlarının ardına düşen Baybars, mitoloji -ve tarihi- şiirinde önemli bir kaynak olarak görür: *Kır Sarhoşluğu* şiirinde eski zamanları sızdıran bir köyün duvarlarında Romalıların yankılanan savaş çığlıklarından söz eder. *Kâşifler* şiirinde mitolojinin evrensel motifi Pan'ın ölümünü *Kutupyıldızı*yla birleştirir. *Tekin Olmayan Olaylar* şiirinde buhranlı bir gecenin acıları içindeyken vücudunun bir tarafının Medusa'ya dönüştüğünden dem vurur. Roma mitolojisinin öne ve arkaya yani *gelecek* ve *geçmişe* bakan; eski ve yeni yılın sembolü çift başlı tanrı Ianus, (Şiirin dipnotunda bu tanrının Latin dilindeki January, Janvier biçimleriyle Ocak ayına ad olduğu belirtilir) hem simgesel hem şairin kahramanlarından biri işlevleriyle *Noel'in 21. Günü* başlıklı seri şiirlerin 17.sinde görülür. Mitolojinin popüler simgelerinden biri olan Kentauros, *Ölçüsüz Ayrılık Var Aşk Olmayan Yerde* adlı şiirde (122) aşk ve arzu duygularının amaca ulaşmasında vuslat imgesi olarak kullanılır:

Ben yerde, sen yumuşak yastıkların arasında, yağıyorsun

abanoz karıncaltını, bir Kentauros'un beklerken binmesini üstüne (2007: 122).

Yunan mitolojisinde Thebes’li Apollon’un kör bilgelerinden olan ve yedi yıl müddetle kadına dönüştürülmesiyle ünlü Teiresias, karmaşık ve bunalımlı kişiliğiyle şairin ruh dünyasını aktarmada bir simge olarak kullanılır:

*Ah Teiresias, o benimle olmadığında O’yum ben,
ben kendimim o benimleyken;
faltaş gözlerle baktım ona çok defa,
alkolden körleşmiş; umarım hissetmeye devam edeceğim
hünerli sol elinin elim üstündeki seğirmesini.* (1995: 158).

Öte yandan Baybars şiirinde görülen **kahramanlar** albümünün önemli bir bölümünü de filozof, yazar, şair ve müzisyenler oluşturur. *Tepelerde Vicdan Azabı* şiirinde Vergilius’un Tit-yus, Amarillis ve Amyntas hakkındaki konuşmasını işler; Horatius’un doğa güzelliklerine, şelalelerine göndermeler yapar. *Noelin 21. Günü* şiirlerinin 5. sinde Theocritus’un ünlü, ineğin boğaya dönüşüm anekdotunu ironik bir tutumla dizelerine yerleştirir. *Filin Hortumundaki Sünger* şiirinde Herakleitos’un düşün dünyasının yanı sıra *Ezra’yı ve yumuşak yastıkta dinlenen sessiz dilini düşünüyorum* dizesiyle hayatının son yıllarını kimseyle konuşmadan geçiren şair Ezra Pound’a gönderme yapar. Pound’un bilinçli suskunluğunun Baybars’ı oldukça etkilediği *Ezra’nın Sessizliği* şiirinden algılanabilir. Aynı şiirde Diyojen ile İskender’in ünlü diyaloguna da atıf yapılır (118). Edebiyat dünyasından Marcel Marceau (*Noel’in 21. Günü*, 18), Hemingway ile Goethe ve eseri Faust *Tilki Şairler Arasında* şiirinde (Baybars, 2007: 205) bir araya gelir. *Feylesof Kapısı Önünde* başlıklı şiirde Shakespeare’in derin yalnızlığı, Ayasofya ile özdeşleştirilerek yansıtılır. Liszt’ten (*Sally Ann Hodges* şiiri, 252) Kyleie Minogue, Elton John, Stevie Wonder, David Bowie’ye (Baybars, 1997: 158) uzanan bestekârlar, müzisyenler (117) dizelerde görülür. Baybars, *Kristof Kolomb’un Yalnızlığı* şiirinde kendi derin ruhsal yalnızlığını uçsuz bucaksız okyanusta bir umudun ardına düşmüş olan Kolomb’un kaotik kişiliğini irdelleyerek *kederini paylaşabilir insan, ama umudunu asla* ifadesiyle anlatır. Aynı şiirin ilerleyen dizelerinde Vespucci ve Marco Polo da yeni umutların simgesi olan yeni mekânların kâşifleri ve şairin ruhsal arayışlarındaki engin açılımların sembolü olarak anılır (125).

3. Ritüeller ve değerler: Baybars’ın İngiltere ve Fransa günlerinde Hristiyan kültür ve sanat verilerine sempati ve yakınlık duyması, dizelerine somut bir biçimde yansımıştır. Köklü bireysel kültürel değişimlerin oluşum ve sonuçlarını irdelleyen bir çalışmada ileri sürülenler, Baybars’ın daha önce değindiğimiz etkileşim ve kültürleşme (*acculturation*) sürecini anlamamızda yardımcı olabilir:

Bu aşamada, arayış içinde olan birey kültürel farklılıklarını görmezden gelmeye başlar. Kendini dıştan gelen farklı etkilere karşı savunmaktan vazgeçer. Kimi zaman açıklayamasa da karşılaştığı farlılıkları sorgulamadan kabul ederek ‘alışılmadık’ olana saygı duymaya, olumlu bulduklarını algılamaya, benimsemeye, kendi yaşamında uygulamaya başlar ve sonuçta kendi kültürüne ait olanlardan rahatsız olmaya ve ötekini tercih edecek şekilde özünü dışlamaya varan bir dizi duygusal süreç yaşar (Çakır 78).

Aslında *Kutsal Kitaplar* şiirinde gerçeği o kadar uzakta aramamak gerektiğini vurgulayarak *ilk modern sapma bilirim Darwin'i kopuş/ çağdaş gerçeğe doğru/ Toplumsal şafağında onun, Karl Marx belirir* (Baybars, 2007: 65) derken bilim ve felsefeye öncelik veren Baybars, daha sonraları *Romalıların yankılanan savaş çılgınlıklarından* (26) yola çıkarak kilise, Hristiyanlık, papazlar, çan kuleleri, paskalya, azizler, gibi odaklarda spirituel bir yönelişin içinde olur. “Noel’in parlaklığı, hindi geleneği, Noel kartları, doğrudan bir Sistersiyen Manastırı’nın bulunduğu *St. Bernard Dağı* başlıklı şiir, farklı şiirlerde Robert, Paul, Patrick adlarını taşıyan pederler, *Salve Regina* ilâhisi, *akşam ayınlarındaki ilahiler* (185), *Tanrı’ya Doğru Düşlemek* şiiri (186), *Haç çıkarıp oturdum ve alev alan kilise sıralarına baktım/ sevgiyle kurutulmuş çiçekler gibi parlayan* gibi dizeler (169) ve benzer unsurlar, değinilen dinsel kimliğin yansımalarıdır. Bu şiirlere yerleşmiş olan dinsel değerlerle ilgili veriler, Hristiyan inancı sistematğinde kişinin varlığının kutsal kılınması evresinde gözlerini varlıklardan tekrar Tanrı’ya çevirerek ve Tanrı’nın değerlerine koşut düşünce ve inanışlar kuşanarak kutsal’ı güncele taşıma çabasını göstermektedir (Tidball, 2009: 125). Baybars’ın bu bağlamdaki dizelerde bencillik ve çıkarıcılık kavramlarına açık bir karşı duruş sezinlenmesine karşın bu duruşun protest bir tavır yerine insancıl (hümanist) bir tutumla biçimlendiği söylenebilir. Bunun dindarlıktan başka bir şey olduğunu vurgulayan Baybars, *Ama tinsel, politik veya çoğu kavram gibi din de bir milletten başka millete veya bir bireyden öteki bireye farklı bir kılığa girer* diyerek Maimonides (Musevi), St. Augustine (Hristiyan) ve İbni Sina’nın (Latin metinlerinde Avicenna- Müslüman) kendi düşünsel birikiminde önemli etkileri olduğunu ifade eder. Ayrıca Yunus Emre’nin insancıl din anlayışı ile Dede Korkut’taki konuya ilişkin mesajların kendi dinsel düşünce oluşumlarında yeri bulunduğunu vurgular (Baybars, 2014: 123-124). Baybars’ın Hristiyan mistisizmi ile ilişkileri ya da etkileşimi konusundaki bir yorumda ise; *Baybars, kendinden beklenmedik bir durum olsa da, ilgi çekici bir tarzda Hristiyan mistisizmine yöneliyor ve bu izlek, ondaki sevginin bir başka boyutunu başarıyla dile getiriyor* denilmektedir (Sidwick& Jackson- Baybars, 1997’den:139). Şairin *Munçak Pençesi* adlı şiirinde de kendi ilham perisi olduğunu söylediği Çinli Miu merkezinde Hz. İsa’nın semaya yükselişini simgeleyen Yükselme Günü’ne (*Ascencion*) atıf yapılır:

*Miu, sevgilim; annem, dadım; sorarım ona ne gördü benim dışımda,
uzay yolları buluştu mu O’nunkiyle, Yükselme Günü’nde? Yok, Miu
gitmişti çok daha evvel bir Zaman’a, Yaşam hâlâ bir meram Allah’ın elinde.*

(2007: 232).

Bu eğilimin oldukça açık görüldüğü; farklı ritüel ve mistik unsurların bir araya geldiği şiirlerden biri olan *Centaurus’ta Gül Paskalyası* (233)’nda, başka bir şiirinde de andığı antik Çin kitabı *Il Jing*’de bulunan Centaurus (burç, takımyıldızı), Jung Fu adlı heksagram, Hristiyanlığın en önemli adlarından St. Augustine, Hz. İsa, Saul (St. Paul), Alfa ve Omega gibi sembol ve ritüeller, spirituel bağlamda Hristiyan inanç ve terminolojisi kullanılarak işlenir (233).

B. Biçimsel anlamda kültürlerarası edebiyat

1. Tür adaptasyonları: Baybars şiirinin biçimsel anlamda kültürlerarası edebiyat odaklı incelenmesinde tür adaptasyonları (Mecklenburg, 2008:15) örneklerine de rastlanmaktadır.

Geleneksel Türk şiirinin dörtlük biçimini kullanmayan Baybars, 1951-1953 yılları arasındaki şiirlerini topladığı *Mendilin Ucundakiler* adlı kitabında değişik şiir biçimleri kullanır. Bu şiirleri, farklı sayılardaki dizelerden oluşan bentler halinde yapılandıran Baybars, sadece *Veresiye* başlıklı şiirinde daha sonra örnekleri sık görülen kısa şiir denemeleri yapar:

Bir can aldım veresiye / Ne olur bütün borçlarım gibi, / Bir unutulsa bu da.

(2007: 17).

Zaman Kıranlar (2001; Baybars 2007 içinde) adlı kitabındaki şiirlerinde uzun dizeli biçimsel uygulamalar yapan Baybars, Fransızca yazdığı şiirleri arasında Haiku biçimini de kullanır:

Fizik-Kuantum Haikusu

Kaosta bir kelebek-

ilkbaharda kanatlarımı çırpıyorum

ama sevgilimi öldürüyor fırtına

hüzünlü bir sonbahar günü. (97).

Biçim denemeleri arasında *Trajik Bir İlham Perisine Sahte Kaside* (2007: 182) adlı şiiri, Osmanlı şiirindeki klasik kaside örgüsündedir.

2. Dil çeşitliliği: Küreselleşen dünyada ulusal kültürlerin ilişkileri konusunda yeni formlar ve içerikler gündeme gelmektedir. Dinler, ideolojiler, demokratik değerlerdeki farklılıklar, toplum içi kültürlerarası diyalogda sorunlar yaratırken çok dillilik bu aşamada önemli çözümler ve seçenekler ortaya koyar (Venera vd. 2016:1).

Baybars ilk dönem ürünlerinde Türkçeyi kullandıktan sonra İngiltere’de yazdığı şiirlerinde İngilizce, daha sonra yerleştiği Fransa’da da Fransızca şiirler yazmıştır. Şiirin başka bir dile çevrilmesinde bile karmaşık sorunların yaşandığı bilinirken Taner Baybars’ın üç farklı dilde şiir üretmesi, dil çeşitliliğinin somut göstergesidir. Şiirin evrensel boyutlarında farklı dillerde ürün veren Baybars, bir yandan o dillerin ayrı anlatım varsıllıklarından yararlanırken diğer yandan da o dillerin renkli kültürel verilerini dizelerine taşır. Üç dilin anlatım olanaklarından hareketle kendi şiir dilini yaratmış olan Baybars, metafor oluşturma, mecaz, yan anlam, uzak çağrışımlar gibi teknikleri doğal bir akış içinde dizelerine yansıtabilmiştir. Yaşadığı çevrenin dilinden etkilenmemenin olanaksız olduğunu dile getiren Baybars, kendisiyle yapılan bir röportajda bu konuyla ilgili olarak; *Dil dediğimiz, her gün içimize çektiğimiz ve dışarıya verdiğimiz hava gibi bir şeydir. Birisi tamamen İngilizce bir çevrede yaşayıp da, içine çekip dışarıya verdiği dilden etkilenmekten kaçınabilir. İçinde doğduğu dili artık duymaz olur insan. (...) Benim durumu da, ayrıca Türkçenin değişen doğası sorunu var. Bazı modern metinlerin çok az anlamı var benim için, çünkü bu dil her zaman yeniden yaratılıyor* (Baybars, 2014: 119-139) derken dil-şiir dili ilişkisine yönelik görüşlerini ortaya koyar. Baybars’ın çok dilli şiir üreterek İngiltere ve Fransa gibi etkin edebî merkezlerde eleştirmenler tarafından saygın/takdirkâr bir biçimde yorumlanması dikkat çekicidir:

Şiirlerini bir ikinci dilde yazmanın güçlükleri, Taner Baybars’ı mevcut şiir gruplarının baskı ve etkisinden çıkarıp, çağdaşı olan Britanyalı şairler karşı-

sında avantajlı duruma getirdi ve o, hiçbir zaman, üslup, tarz ya da konu bakımından moda şiir anlayışlarını izlemek gibi bir eğilim göstermedi (Howard Sergeant- Contemporary Poets- Baybars 1997'den, 12).

Hangi edebiyata ait olduğuna dair kendisine yöneltilen bir soruya verdiği yanıt ise, onun kültürlerarasılık konusundaki konumunu belirleyebilecek niteliktedir: İnsana sahip çıkan köken değil dildir. Joseph Conrad'ı Polonyalı bir yazar; Nabakov'u Rus; Tom Stoppard'ı Çek ve Rushdie'yi Hintli olarak sınıflandırmak gülünç olur...*İnanıyorum ki beni, 'Kıbrıs doğumlu (veya Kıbrıslı-Türk kökenli) Britanyalı şair' olarak tanımlamak en uygunu olacaktır* (2014: 126). Baybars'ın kişisel dil evrenindeki üçlü yapının kimi zaman çatışma, kimi zaman “çok dilli belleğinden” kaynaklanan açmazlara yol açtığı görülür:

*Tatlı-sert dil belirsizleşiyor, sözcük
sözcükle iç içe.
Kabuk üstünde kabuk, dikilen taht
üstünde bir diken-Yakınım seni yanıma alacağım
söz sözcükten koparken, çok-dilli belleğim* (1997: 71).

Şair, bu dizelerde kullanılan “kabuk, taht ve diken” imgeleriyle belleğindeki dillerin çatışma ve iç içeliğini vurgular.

3. Metinlerarasılık: Kültürlerarası edebiyat araştırmalarının biçimsel anlamdaki alt dallarından biri olan metinlerarasılık, genel anlamda metnin göndergeselliği ile bağlantılı bir dizi dış etkenin (toplumsal, tarihsel, siyasal vb. koşullar) göz önünde bulundurulmasını gerektirmektedir (Aktulum, 2018: 233-256). Taner Baybars şiirinde metinlerarasılık, anlam zenginliği yaratmanın yanı sıra çeşitli kültürlerin verilerini belirlemek amaçlarıyla da önem kazanmaktadır. *Çamaşır İpi* (Baybars, 2007: 179) adlı şiirinde bir halk türküsündeki “*Alişimin Gözleri Kara*” dizesini olduğu gibi şiirine yerleştiren Baybars, çok etkilendiğini birkaç şiirinde vurguladığı Robinson Crusoe'ye göndermeler yapar (Baybars, 2007: *Deniz Kenarında Akşam*). Eski Yunan-Roma şairleri dizelerde yer alır (*Tepelerde Vicdan Azabı*-Baybars, 2007). Mitolojik söylenceler, adlar, motifler aktardıkları ya da anıttırdıkları anlamlarla şiirlerde görülür: Pan (34), Medusa (114), Horatius (149), Hepahistos (162), Ianus (165), Catallus (172). Dante ve *İlahi Komedya*'dan sahneler *Çölde Sel Baskını* adlı şiirde resim görselliğinde dizelere taşınır:

(...)
*Dante'nin cehennem görüntüsü bu, Gary Packer'ın çılgılığı
gırtlak dolusu bir darbe acı üzerinde. Anlayamaz o bunu:
ya bozar ya da kurar heykelleşmiş masumiyetiyle* (2007: 203).

Tilki Şairler Arasında başlıklı şiirde hüznü ölümleriyle bilinen E. Hemingway, Amerikalı şairlerden Hart Crane ve kurtuluş arayışında kaçışa sığınan J. Berryman'a göndermelerde bulunulur:

*Tetiği çekmeden önce tahmin etmeye çalışıyorum
ne düşündüğünü Hemingway'ın; Hart Crane ne yapardı
atlamadan önce çökseydi üstünde durduğu köprü?
Şu amansız sürüşte dikiz aynası mıydı
John Berryman'ın basıp gitme kararına yol açan? (2007: 205).*

Baybars, *Gebe Gölgeler* adlı kitabının *Noel'in 21 Günü* başlıklı şiir dizisinin 21'incisinde sıra dışı yaşamı ve şiirleriyle hayatı boyunca âşık olduğu tek kadın olan Lesbia'ya adadığı şiirleri ile tanınan ve genç yaşta ölen Romalı şair Catallus'un dizelerini şiirine montajlar:

*“Ah Lesbia, Lesbia'm benim
kimlerin kollarında horluyorsun şimdi”
yeni yıl yatağında hınçla Catallus okurken ben? (174).*

Aynı şiirde İspanyol oyun yazarı Tirse de Molina'nın 1630'da yazdığı *El Burlador de Sevilla* adlı oyunun ünlü kahramanı Don Juan'ın trajik macerasına gönderme yapılır:

*Don Juan'ın birçok fethi oldu ama olmadı hiç sevgilisi.
sahi, kimdi bunu söyleyen? (174).*

Şairin farklı amaçlarla şiirlerine konuk ettiği Robinson Crusoe, *Bir Bisiklet Yolculuğu* şiir dizisinin üçüncüsünde bir kez daha anılır. Dizinin dördüncü şiirinde Sezar'a karşı gelen Brutus'un ordusunda savaşmış bir şair olan Horatius ve çağdaşı Vergilius'un şiirlerine göndermeler yapılır. Roma, Likya kahramanları olan Tityus Amaryllis ve Amyntas'ın adlarına yer verilir. Baybars, *Kutsal Kitaplar* başlıklı şiirinde çağın ve uygarlığın bilim kaynakları olarak yorumladığı Darwin, Karl Marx, Freud ve Einstein'ın adlarını anar, yapıtlarına açık göndermelerde bulunur; *Bebek Kuğurmaları* şiirinde Proust'un kişiliği ve yapıtları vasıtasıyla “bebek” imgesinin soyutluğunda “saflığı” sorgular (93). Bir kaç deneme de yaptığı Haiku tarzı şiirin babası olarak bilinen 17. Yüzyıl Japon şairi Bašo'nun dizelerini, *Sonbahar Yaprakları* adlı şiirinde insan ve doğa arasındaki devinimleri, ruhsal yüzleşmeleri yansıtmak üzere alıntılar. Mitolojinin çirkin olmasına karşın en güzel tanrıçalarla evlenen tanrısı Hephaistos, ironi çağrışımlarının aracı olur:

*Tekrarlarken yatakta Noel şarkılarını minik horlamasıyla
ve bir mum yakarım ben Hephaistos'ça bir ironiyle, gülerek oynarım (162).*

Baybars, *Tilki ve Beşik Yapanlar* adlı şiir kitabının girişinde Fransa'nın doğusunda yaşayan postacı kadın Pascale'ın başından geçen gerçek olayları şiirleştirdiğini “ön not” olarak açıklar. Buna göre zamanın sathiliğinde mekân, gerçek ve daimidir. Kişiler ise gerçekçi olmalarına karşın büyüclük, beddua ve kutsama yollarıyla sürekli biçim değiştirirler. Çok yönlü yaşamlar arasında mücadele eden insanın çaresizliği ve başkaldırmaya muhtaçlığını imleyen kitabın epigrafında ise John Clare'ın (1793-1864) *Delilik İçinde Yazılmış Şiirler* kitabından bir bölüm yer alır. Aynı kitapta bir Çin atasözü de ayrı bir sayfada alıntı olarak yer alır (204). *Karantina* şiirinde Kral Lear'e atıf yapılırken (214) “*Tilkiye Dönmüş Baküs*”

(216) adlı şiirde mitolojinin ünlü şarap ve bereket tanrısı Baküs'ün (Diyonisos), sembolü olan asma gibi ölüp tekrar dirilmenin; öte yandan da acı ve haz arasındaki devinimlerin sembolü olduğuna dair kapalı gönderimler izlenir:

(...)

Kopmuş zincirinden gömleğimin içine kayıyor altın haç.

Uzun zaman geri dönmesini bekledim onun, beklerken

içime boşalttım tek bardaktan, çift yaşam süresini Baküs'ün..(216).

Geçmişin Falına Bakmak (220) şiirinin dipnotunda şiirde geçen Çin'in en eski fal kitaplarından olan *I Ching*'de bulunan runik simgelere, gerçekleşmemiş kehanet olgularına açık göndermeler yapılır.

4. Melezlik: Hayatını Kıbrıs, İngiltere ve Fransa'da geçirmiş olan Taner Baybars, kültürel açıdan tipik bir melez kişilik örneğidir. İnsanlık tarihindeki karşılıklı kültürel etkileşimle ortaya çıkan farklı uygulama ve biçimler, küreselleşen dünyanın yeni bir hüviyetini ortaya koymaktadır. Bu konuda yapılmış kılavuz nitelikteki temel çalışmalarda sosyal yapıdaki değişim ve dönüşümlerin evrensel boyutları üzerinde durulmuştur (Burke, P. 2011). Kimlik, kültür ve melezlik kavramları, günümüz toplumlarının temel yapısal özelliğini oluşturma süreçleri arasında yer alır. Öte yandan Baybars'ın özellikle İngiltere'de yaşamaya başladığı ilk dönemlerde Britanya'nın renkli kültürel peyzajı, buradaki farklı kültürlerin birlikteliği, şairin eserlerinde çokkültürlülüğün çokça yer etmesini sağlamıştır (Gelfand vd 2008-Kültürlerarası Psikoloji'den s.344) Bireysel melezleşme her ne kadar toplumlararası devinimlerden soyutlanamazsa da, tekile indirgenen melezleşmenin temel paradigmaları arasında dil ve uzam farklılığı ya da varsılıkları ön planda gelmektedir (Holton, 2013). Dildeki melezlenme terimini ilk kullanan dilbilimci Mikhail Bakhtin, çok sesli anlatıcılığın etki ve gücüne işaret etmiştir (Yıldız, 2014: 35). Bu bağlamda Taner Baybars'ın *Douanier Rousseau* başlıklı şiiri, çokkültürlü etmenlerin dilde yarattığı melezleşmeye bir örnektir:

*We left Dieppe in the brightness of sun
and found Newhaven as much sunned and coy
and tiptoeing through the Customs in the car
we stopped in front of a sentry who,
lifting the bonnet with his little finger,
laughed: monsieur-dame, sortez. But Why?
What about this cake os sun, smell of fruit
and this little bit of French cloud in here? (1997: 90).*

Kültürlerarası Psikoloji öğretisinde entegrasyon ve çokkültürlülük kavramları hem kültürlerin kimliklerinin ve kültürel özelliklerinin devamlılığını öngörür hem de geniş ölçekli çoğul toplumda katılımı gerektiren tutumu ön plana çıkarır (Abayhan, 2015).

Kültürel melezlik eksenindeki bu kuramsal çerçevede Taner Baybars, tipik bir melez/hibrid kültür oluşumunun merkezinde duran bir şair görüntüsü vermektedir. Göç ettiği İngiltere’de anadilin şiirsel sermayesinin üstüne kurduğu İngiliz ve Fransız dilleri, Baybars’ta salt sözel ifade/anlatım odağından değil, düşünce, bakış açısı ve yorumlama açılarından da geniş bir spektrum yaratmıştır. Bu bağlamda şairin konumu ve önemi hakkında Enis Batur’un *Kırk yılda bir Türkçe şiir yazdı, ama kırk yıldır Türkiye’de yazılan şiirlerin çoğundan daha iyisini yazdı* değerlendirmesi dikkat çekicidir (Baybars, 1997: 13). Evrensel kültürün mitoloji verilerinden, farklı kaynakların birikimlerine girebilmiş olan Baybars, yukarıdaki maddelerde örneklendirilmeye çalışılan başlıklarda görüldüğü üzere; Akdeniz türkülerinden pastoral söylemlere, klasikleşmiş diyebileceğimiz dünya edebiyatlarının ışıltılı evrenlerine, tinsel duyuş, coşku ve spiritüel sarmallarla oluşan kendine has bir melez/hibrid şiir dünyası yaratmıştır.

Sonuç

Karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının bir alt disiplini olan kültürlerarası edebiyat, günümüzde edebî ürünlerin algılanması ve özümlemesinde eserlerdeki çok boyutlu ilişki ve etkileşimlerin incelenmesine olanak sağlamaktadır. Bu kuramla, farklı odaklardaki veriler ele alındığından kuşaklar, uluslar ve coğrafyalar arasında köprüler kurulabilmekte; kültürler arasındaki ilişki, çelişki ve etkileşimlerden beslenen edebî eserler ve şahsiyetlerin incelenmesinde somut yararlar elde edilebilmektedir.

Kültürlerası edebiyat, din, dil ve uygarlıklar arası diyalogların edebî ürünlere yansıma biçimleri ve “öteki” kavramını çözümleyici niteliğiyle yeryüzünün kaotik yapısında anlayışlılık ve paylaşım inceliklerini yeniden gündeme getirme çabası içindedir. Bu anlayış bağlamında ele alınacak sanatçıların çokkültürlülük atmosferlerini özümlemiş; bu bağlamdaki birikimlerini yapıtlarına yansıtmış olmaları başat özelliktir. Mitolojiden, tarihe, antropolojiden, toplumbilime, psikolojiden dilbilime uzanan veri analizleri ve bunların edebî ürünlere taşınma süreçleri, çokkültürlü edebî ürünün niteliklerini belirlemektedir.

Bu araştırmada içerik açısından **kültürel çatışmalar ve kültürel karşılaşmalar**; biçimsel anlamda da tür adaptasyonları, **dil çeşitliliği**, **metinlerarasılık** ve **melezlik** temel ölçütleri, Taner Baybars’ın şiirleri üzerinde yönetsel bir uygulamayla irdelenmiştir. Eserleri hakkında sınırlı araştırma yapılan Taner Baybars, Ortadoğu, Akdeniz temelindeki kültürlenme sürecini, Britanya, Fransa topraklarında çeşitlendirirken Türkçenin şiirsel yapısını İngilizce ve Fransızcanın geniş anlatım kaynakları ile biçimlendirmiş bir şairdir. Taner Baybars, temeli Ortadoğu-Akdeniz kültürüne dayalı; sonrasında Anglo-sakson kültürünü özümlemiş bir şair olarak yerelden evrenselliğe doğru bir genişlemenin odağında bulunmaktadır. Ondaki bireysel varoluşun yetişkinlikte farklı coğrafyalardaki uyanışı ise çocukluğunun geçtiği Kıbrıs’ın farklı dil ve dinlerin bir arada bulunduğu çokkültürlü yapısını gündeme getirmektedir.

Baybars’ın ilk dönem şiirlerinde Mağusa’dan Üsküdar’a, İstanbul’a uzanan coğrafi yayılımla boy gösteren yerel kültür, *Gülten* şiirinde *Cypre’deki kınalı parmaklar*, *Cypres’in sateni* gibi imajlarla yansıtılırken genç yaşta gerçekleşen göç, yeni coğrafya, yöntemin ilk

basamakları olan kültürel çatışma ve karşılaşmaların da sahnesi olur. Her ne kadar kozmopolit yapısından söz edilse de Akdeniz kültürünün tipik özelliklerini taşıyan Kıbrıs'tan İngiltere merkezli Batı kültürüne geçiş, ardından şairin Fransa tecrübesi, değinilen çatışma ve karşılaşmaların boyutlarını genişletir. Kültürel çatışmanın temelini biçimlendiren semboller, kahramanlar, ritüel ve değerler, Baybars şiirinin yeni ırasını ortaya koyar. Dildeki Türkçe, İngilizce ve Fransızca olmak üzere üçlü yapı, bu dillere ait kültürel verilerin zenginliği, Baybars şiirinin anlatım odaklarındaki özgün yapıyı yaratmıştır. Şairin yaşadığı yılların Avrupa genelindeki kültürel geçişkenliklerin yoğunlaştığı dönemlere rastlaması, şiirlerde çokkültürlü metafor ve imge zenginlikleri, metinlerarasılık, yan anlam, yakın ve uzak çağrışımların sergilenmesinde etken olmuştur. Mitolojik verilerden, eski ve güncel edebiyattan sanat dünyasının etkili isimlerine/eserlerine, bilim insanlarına, kutsal kişi ve değerlere uzanan geniş etkileşim alanının merkezinde duran Taner Baybars, günlük yaşamın rutin çarklarında da farklı kültürel unsurları dizelerine aktarmış, kültür ve kimlik ekseninde dili öne çıkararak kültürlerarası bir şiir dünyası yaratmıştır.

İnsancıl bakış açısını göz ardı etmeyen Baybars, insanlık tarihinin biçimlendiği coğrafyaların kültürüyle süzölmüş şiirinde yer alan zengin izlekler ve yetkin anlatım ürünleriyle evrensel bir “dünya şairi” kimliğine ulaşmıştır.

Notlar

- 1 Taner Baybars, *Seçme Şiirler*, s. 12
- 2 Bu çalışmalar içinde Meral Demiryürek'in *Kıbrıs'tan Britanya'ya Uzanan Bir Ada İnsanı: Taner Baybars* adlı makalesinde (*Kıbrıs Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi*, 1-2 Ocak 2018a s. 79-94) Baybars'ın genellikle İngilizce ve ayrıca Fransızca şiirler yazarak koloniyel bir özellik kazandığı vurgulanarak, makalenin Hitit Üniversitesi FEF 19001. 14. 002 kodlu “*Taner Baybars Hayatı-Sanatu-Eserleri*” başlıklı bitmiş projenin verilerinden yararlanılarak yazıldığı vurgulanır.
- 3 M. Demiryürek, *Taner Baybars-Osman Türkay-Talat Halman Mektuplaşmaları Bağlamında Türk Edebiyatı* (III. Uluslararası KIBATEK Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumu, 2018b) çalışmasında Osman Türkay'ın yanı sıra Taner Baybars'ın da yurt dışında Türk edebiyatının Batı ülkelerinde tanıtılması için çabalar sergilediğini açıklar.
- 4 Meral Demiryürek'in İngiltere'de Bir Kıbrıslı Türk Yazar Taner Baybars ve Çevirileri, (XI. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı, 2016) adlı bildirisinde ise şairin eserlerini oluşturma sürecinde Kıbrıs etkileri ele alınır.
- 5 T. Baybars hakkında bir başka yazı, Emel Kaya'ya aittir. Kaya, 13 Mayıs 2017 tarihli *Yeni Düzen* gazetesinde yer alan *Yaşamın Sinir Uçlarında Taner Baybars Şiiri* başlıklı çalışmasında “pek çok temayı, insanı irdelemek, insanın yeryüzündeki hacmini, yaşama anlam katma çabasını kavramak için kullanan şairin tematik çeşitlilik, anlam katmanları oluşturulmuş incelikli, dolaylı, yer yer ironik bir dilsel zenginlikle” dikkat çektiğini vurgular.

Kaynaklar

- Abayhan, Y. (2015). Kültürlerarası ilişkiler. (*Kültürlerarası psikoloji* ortak kitabında), İstanbul: Nobel.
- Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık görüngüsünde gerçeklik ya da metnin göndergeselliği. *Bilig. Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85: 233-256.
- Aylanç, M. (2011). *Kıbrıs Türk romanında göç*. İstanbul, TC Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Baybars, T. (1954). *Mendilin ucundakiler. (Tilki ile Çobanaldatan içinde)*. Lefkoşa: Çardak.

- Baybars, T. (1997). *Seçme şiirler: 1947- 1997*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Baybars, T. (1997). *Uzak ülke: Bir Kıbrıs çocukluğu*. B. Ö. Düzgören (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Baybars, T. (2007). *Tilki ile çoban aldatan-Toplu şiirler (1951-2001)*. G. Korkmazel (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Baybars, T. (2014). *İspinozlar*. Lefkoşa: Işık Kitabevi.
- Benedict, R. (1996). *Krizantem ve kılıç-Japon kültür örnekleri*. İstanbul: İşbankası.
- Berdnikov, G.N. (1989). *Istoria vseмирnoi literatury (A History of World Literature)*. Moscow: Nauka.
- Berry, J. W. (2015). *Kültürlerarası psikoloji-Araştırma ve uygulamalar*. L. P. Tosun (Çev. Ed.) İstanbul: Nobel.
- Bozkurt, N. (2004). *20. yüzyıl düşünce akımları*. İstanbul: Morpa Kültür.
- Burke, P. (2011). *Kültürel melezlik*. M. Topal (Çev.). İstanbul: Asur.
- Cengiz, S. (2014). İmparatorluktan ulus-devlete çokkültürlü kimliklerin ifade alanı: Kültürlerarası edebiyat. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6:50-57.
- Çakır, M. (2010). Kültürlerarası iletişimin bir yönü: Özün ötekileştirilerek yabancılaştırılması. *Anatolia Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1: 75-84.
- Demiryürek, M. (2016). İngiltere’de bir Kıbrıslı Türk yazar Taner Baybars ve çevirileri. XI. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı.
- Demiryürek, M. (2018a). Kıbrıs’tan Britanya’ya uzanan bir ada insanı: Taner Baybars. *Kıbrıs Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi*, 1-2: 79-94.
- Demiryürek, M. (2018b). Taner Baybars-Osman Türkay-Talat Halman mektuplaşmaları bağlamında Türk Edebiyatı. III. Uluslararası KIBATEK Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumu.
- Durisin, D. (1989). *Theory of interliterary process*. Bratislava: Obzor.
- Galik, M. (2000). Interliterariness as a concept in comparative literature. *Comparative Literature and Culture*. 4:1-7.
- Gelfand, M., L., M. Erez, and Z.Aycan, (2007). Cross-cultural organizational behavior. *Annual Review of Psychology*, 58: 479-514.
- Gallagher, S. E. and T. Savage (2013). Cross-cultural analysis in online community research: A literature review. *Computers in Human Behavior*, 29: 1028-1038.
- Holton, R. (2013). Küreselleşmenin kültürel sonuçları. K. Karaman (Çev.). *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, 47: 59-75.
- Kartarı, A. (2001). *Farklılıklarla yaşamak: Kültürlerarası iletişim*, Ankara: Ürün.
- Kaya, E. (2017). Yaşamın sinir uçlarında Taner Baybars şiiri. *Yeni Düzen Gazetesi*, Lefkoşa.
- Matajc, V. (2009). Literariness as interliterariness, cosmopolitan ‘Author’ and ‘Interpreter’. *Primerjalna Knjizevnost*, 32: 213-232.
- Mecklenburg N. (2008). *Das mädchen aus der fremde-Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. Münih: Iudicium.
- Mignon, L. (2009). *Ana metne taşınan dipnotlar-Türk edebiyatı ve kültürlerarasılık üzerine yazılar*. İstanbul: İletişim.
- Roche, Jörg. (2001). *Interkulturelle sprach didaktik: Eine Einführung*. Tübingen: Günter Narr Verlag.
- Tidball, Derek (2018). *Kutsallık; Tanrı’nın şaheserinin onarılması*. U. Demirgil (Çev.). İstanbul: Haberci Basın.
- Ulusoy, H. Ö. (2017). Kültürlerarasılık, çokkültürlülük ve etnisite: Eskişehir’deki Çerkeslerin kültürlerarası iletişim pratikleri. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 27: 165-181.

- Venera R. A., Gultia R. Gainullinab, Oksana V. Shemshurenko (2016). The interliterary dialogues' heuristic potential on the lessons of the Russian literature in the multiethnic environment. IFTE 2016: 2nd International Forum on Teacher Education.
- Von Zimmerman, C. (2006). Kulturthema migration und interkulturelles schreiben. *Recherches Germaniques*. ed. C. Maillard, *Revue Annuelle*, 3:7-25.
- Yaşın, M. (2005). *Kıbrıs şiiri antolojisi*. İstanbul: Adam.
- Yaşın, N. (2017). Taner Baybars'ın Babil kulesi. *Yeni Düzen Gazetesi*. Lefkoşa.
- Yıldız, T. (2014). Saussure'den Bakhtin'e dil-kültür ilişkisi: Tümü kapsayıcı olgu. *İdil*, 3.
- Wellek, R. (1963). The crisis of comparative literature. *Concepts of criticism*. Yale UP. 282-95.

Elektronik kaynaklar

- Kappler, M. (2009). Remembering a childhood in Cyprus: Taner Baybars' "smellscape" and multiculturalism in his autobiography, plucked in a far-off land" in Turkish literature and cultural memory. Multiculturalism as a Literary Theme after 1980. (Editor: C. Dufft). <https://core.ac.uk/download/pdf/41126075.pdf>. (erişim 09.08.2019).
- Karahasan, H. (2004). The politics of national identity and the idea of 'home' in Taner Baybars' 'Letter to homeland' and Mahmoud Darwish's 'A gentle rain in a distant autumn' and 'identity card', [www.researchgate.com/file:///C:/Users/CIU/Downloads/JCS2004-Paper%20\(1\).pdf](http://www.researchgate.com/file:///C:/Users/CIU/Downloads/JCS2004-Paper%20(1).pdf) (erişim 18.02.2019)



Samed Vurgun'un 'Ferhad ve Şirin' Oyunu ile Nazım Hikmet'in 'Ferhad ile Şirin' Oyunu Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme

A Comparative Review on Samed Vurgun's and
Nazım Hikmet's 'Ferhad and Şirin' Theatre Plays

Ayşe Ulusoy Tunçel*

Öz

Doğu edebiyatlarında asırlardır işlenen Hüsrev ü Şirin hikâyesinin bir bölümü olup sonradan genişletilen Ferhad ü Şirin hikâyesi, tiyatro edebiyatına da konu olmuştur. Türk edebiyatında hikayeyi tiyatro eserine dönüştüren şairler arasında, farklı coğrafyalarda fakat aynı dönemlerde yaşamış ve aynı sanat metodunu benimsemiş olan Nazım Hikmet ve Samed Vurgun özellikle dikkati çekmektedir. Azeri Edebiyatında Samed Vurgun, hikâyeyi *Ferhad ve Şirin* adıyla manzum olarak oyunlaştırmış XII. yüzyıl şairi Nizâmî'nin *Hüsrev ve Şirin* mesnevisini kaynak olarak almıştır (1941). Nazım Hikmet ise *Ferhad ile Şirin*'i, eserin halk hikâyesi versiyonunu esas alarak mensur bir tarzda kaleme alır (1948). Her iki şair de Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışlarını bu eserlerine de yansıtmışlar, bir halk kahramanı olan 'Ferhad' karakterini ön plana almışlardır. Şairlerin, mizaçlarından, içinde yetiştikleri çevrenin kültüründen ve bireysel hikâyelerinden kaynaklanan farklılıklar, yaşadıkları dönemin siyasî olayları, hikâyeyi yeni unsurlarla zenginleştirmelerine veya bazı unsurları çıkartmalarına neden olmuştur. İki şair de iki aşk ve üç şahıs

Geliş tarihi (Received): 30.06.2020- Kabul tarihi (Accepted): 09.10.2020

* Doç.Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi TDE. ayseulusoytuncel@gmail.com. ORCID 0000-0002-7732-2598

etrafında kurguladıkları eserlerinde, ‹Ferhad›ın Şirin’e duyduğu kuvvetli aşk’ motifini muhafaza ederken, Nazım Hikmet bu aşkı halka hizmet aşkına dönüştürmüş; Samed Vurgun ise esere vatan ve hürriyet aşkını ilave etmiştir.

Anahtar sözcükler: *Azerbaycan tiyatrosu, Samed Vurgun, Nazım Hikmet, Ferhad ile Şirin, toplumcu gerçekçilik*

Abstract

Ferhad ü Şirin story, which has been a chapter of Hüsrev ü Şirin story that was worked on in the Eastern literatures for centuries, has been also a subject of the theater literature. Among the poets who converted a story into a theater play in the Turkish literature, Nazım Hikmet and Samed Vurgun, who lived in different geographies but in the same periods and adopted the same art method, especially draw attention. While Samed Vurgun from the Azeri Literature converted the story into a theatre play in a poetical way with the name Ferhad and Şirin, he used the mesnevi Husrev and Şirin of XII century poet Nizamî as a source (1941). Nazım Hikmet, on the other hand, wrote Ferhad and Şirin in a prosaic style based on the folk story version of the work (1948). Both poets reflected their socialist-realist understanding of art to their works, and featured the character of ‘Ferhad’, a folk hero. Due to the differences caused by the poets’ temperaments, the culture of their surroundings and their individual life stories, and the political events of their time, they enriched the story with new elements or omitted some elements. While both poets retained the motif of ‘Ferhad’s strong love for Sirin’ in their works that they built around two love and three people, Nazım Hikmet converted this love into a love of public service and Samed Vurgun added the love of homeland and freedom to the work.

Keywords: *theater literature, Azerbaijan theater, Samed Vurgun, Nazım Hikmet, Ferhad and Şirin, socialist realism*

Extended summary

The story of Ferhad ü Şirin is a part of the story of Hüsrev ü Şirin, which has been very popular in Eastern literatures for centuries. In Turkish and Iranian Literature, more than twenty works were written under the name Hüsrev ü Şirin or Ferhad ü Şirin between the 14th century and the 19th century. Only three quarters of these works, which are generally about the story of Hüsrev and Şirin, are titled Ferhad ü Şirin. The story of Ferhad and Şirin is widely known and loved among the people in Anatolia and the Turkish world through both written and oral traditions. This story been the subject of traditional theater arts such as Karagöz, Ortaoyunu, Meddah; and also of modern arts such as opera, ballet, theater and cinema.

The story of Ferhad and Şirin was regenerated again in the 1940s by two great poets who lived in the same period and adopted the same ideology. The play *Ferhad and Şirin* by Samed Vurgun was staged at the Azerbaijan State Drama Theater in November 1941. Nazım Hikmet’s play, which was written in 1948 and given a long title as ‘*Ferhad, Şirin, Mehmene Banu and Demirdağ Spring’s Water*’, was published in 1965.

While writing the play *Ferhad and Şirin*, Nazım Hikmet was nourished by the stories in folk books. Nazım Hikmet has created a brand new work in which the ‘mountain drilling’ motif is preserved, abided to the basic characteristics of the original characters of the story. The details in the work such as Mehmene Banu’s jealous and capricious personality, her single status; Mehmene Banu’s wish to make Şirin to build a mansion; Behzad and his son Ferhad, who are famous for painting and embroidery, took part in the decoration of the mansion; Ferhad’s skills were better than his father; The way in which Şirin and Ferhad fall in love with each other; Şirin’s observation of his nanny’s secret meetings show similarities with the variants of the story. In his play, the author also preserved the traditional image of a fairy-tale hero who has to overcome obstacles to reunite with his lover. Samed Vurgun wrote the play *Ferhad and Şirin* based on Nizami’s *Hüsrev ü Şirin* mesnevi. Unlike Nizamî, Samed Vurgun emphasizes the character of Ferhad in his work. In Nizamî, which aims to highlight the character of Hüsrev and Şirin, Ferhad is included in the work in the following parts of the work; he was also excluded after fulfilling his duty. Ferhad, who loves Şirin with superhuman love, does not value anything material for this cause. Therefore, in the work, Hüsrev’s material love and Ferhad’s spiritual love create a conflict. In Vurgun’s play, Ferhad remains in the story as one of the main characters from beginning to end. He also represents pure love in the play against Hüsrev’s beneficial love. Although Nizamî’s work is written about concepts such as patience, justice and temporary world in addition to ‘love’, Vurgun’s play deals with the themes of homeland love and the independence of peoples together with ‘love’. While Samed Vurgun based his play on Nizami’s mesnevi, Nazım Hikmet’s selection of the folk-book version of the story was also determinant in the differentiation of the storyline of the two works. In both works, Ferhad’s love for Şirin is essential. In Nazım Hikmet’s play, the love of Ferhad and Şirin is mutual. In Samed Vurgun’s play, Hüsrev’s effort to get Şirin, making him the rival of Ferhad. Nazım Hikmet, who did not include the character of Hüsrev in his work, formed this love triangle by making Mehin Banu fall in love with Ferhad, focusing on Ferhad. The main conflict in Samed Vurgun’s play is between Hüsrev and Ferhad.

Nazım Hikmet and Samed Vurgun, who adopted the socialist realist understanding of art, adhere to the principles of ‘socialist realism’ literary method while transforming the story of Ferhad and Şirin into a theater work. When the values defended by ‘socialist realism’ are in question, the concepts of ‘positive type’ and ‘revolutionary romanticism’ emerge initially. ‘Revolutionary romanticism’ can be defined as a ‘sense of optimism’ that the world will improve and injustices will end. The ‘happy future utopia’ and the ‘humanist discourse’ resulting from it prepared the birth of an important principle of Socialist Realism, the ‘positive type’. The fact that Samed Vurgun and Nazım Hikmet base the story on Ferhad, who came out of the public and is respected for his artistic productivity, is a requirement of the socialist realist literary method. Although both poets focuses on Ferhad’s love, they support the love for the beloved with the love for the homeland and humanity. The for the human and the duty are combined in Nazım Hikmet’s play. The fact that the author finishes his work not with a tragic ending as in the tradition but with an open-ended way that allows a ‘happy ending’ is also related to this feeling of optimism.

Although both poets adhere to the socialist realist movement in these works, they have made their works permanent by emphasizing national elements such as mother tongue, patriotism, historical issues, and lyricism. Nazım Hikmet consider the use of lyrical and romantic elements necessary for realist art to be more effective. Samed Vurgun also believes that on behalf of realism, romantic elements should be used in order to show the ideal heroes brightly. Although they are realists, the fact that they do not neglect the fairy tale motifs in their plays in question (e.g. Falling in love just by looking at the picture, showing their presence to beloved by throwing an apple, fighting a difficult obstacle to reach the beloved, drilling the mountain) and that they embroider the relationship between nature and human constitute the lyrical and romantic aspect of these plays. The real success of these plays we examine should be sought not in terms of how loyal they are to the socialist realist trend, but at the points where they exceed the limits of this trend.

Giriş

Hüsrev ü Şirin veya Ferhad ü Şirin hikâyesi, İran ve Türk edebiyatının en sevilmiş hikâyelerinden biridir. Hikâyenin yaygın olan kıssasında Sasani hükümdarlarından Hüsrev Perviz'in (596-628) Ermen hükümdarının yeğeni Şirin ile aralarında geçen bir aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Su yolları yapmakta mahir bir mühendis olan Ferhad da Şirin'in diğer aşığı ve Hüsrev'in rakibi olarak hikâyeye dahil olur. Hikâye, bu olay çekirdeği etrafında, başka devirlerin ve kültürlerin etkisi altında, değişik şairlerin dil ustalığı ve hayal gücünün katkısı ile yeni unsurlar katılarak zenginleşmiş ve zamanımıza kadar gelmiştir.

Hikâyeyi ilk defa manzum olarak Firdevsî, Şahname adlı eserinde Hüsrev-i Perviz'in hayat hikâyesi içinde bir epizot olarak işlemiştir (M.1010). Asıl amacı İran şahlarının tarihini yazmak olan Firdevsî'nin Şahname'de Ferhad'dan hiç bahsetmediği bilinmektedir. Hüsrev ve Şirin efsanesi daha sonra XI.yüzyılda İran şairi Senâi tarafından, ilk defa edebî bir gayeyle hikâyeleştirilmiştir. Bununla birlikte *Hüsrev ü Şirin* adlı eseriyle (M.1180) hikâyeyi, kendisinden sonra gelecek şairleri de etkileyebilecek değerde işleyen Genceli Nizâmî olmuştur. Bu eseri, Emîr Husrev Dehlevî'nin Şirin ü Hüsrev adlı eseri (M.1299) takip eder (Alpay-Tekin, 1994, 1-22). Hikâye, Türk edebiyatına, Altınordu sahasında yetişen şair Kutb'un Nizâmî'den yaptığı, *Hüsrev ü Şirin* adlı tercüme eserle girer (istinsah tarihi M.1383). Bu eseri, Germiyanlı Şeyhî'nin (ölm.1429), II.Murad adına yazdığı *Hüsrev ü Şirin*'i takip eder. Ali Şir Nevaî'nin, Çağatay lehçesiyle yazdığı *Ferhad ü Şirin* mesnevisi ise (M.1484), Ferhad'ı öne çıkaran bir eser olması itibarıyla dikkate değerdir (Timurtaş, 1952, 567-580). Bursalı Lamiî Mahmut Çelebi, Nevaî'nin eserini Osmanlı Türkçesine *Ferhad ü Şirin* adıyla çevirmiştir (Levend, 1964). Türk ve İran Edebiyatında Hüsrev ü Şirin veya Ferhad ü Şirin adıyla, şair Kutb (XIV. yüzyıl)'dan başlamak üzere, Mustafa Ağa Nasır, İsmail Nâkâm ve Nazım Hikmet'e kadar (XIX. yüzyıl), yirminin üzerinde eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerin ancak dörtte üçü Ferhad ü Şirin başlığını taşımaktadır (Tavukçu, 2000, 143-144).

Klasik edebiyattaki Hüsrev ü Şirin mesnevisinin bir cüzü olan Ferhad ile Şirin hikâyesi, yazılı metinler (yazmalar, taş baskılar ve halk kitapları) yoluyla sözlü edebiyata da geçmiştir. Sözlü edebiyata geçerken önemli değişikliklere uğrayan hikâyenin birçok varyantı meydana

gelmiştir. Tarihi ve coğrafi çerçeve itibarıyla bir kısmı Anadolu'ya adapte edilen Ferhad ile Şirin hikâyesi, Anadolu'da ve Türk dünyasında, gerek yazılı gerekse sözlü gelenek yoluyla halk arasında oldukça tanınmış ve sevilmiştir. Ferhad ile Şirin hikâyesi, Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi geleneksel tiyatro sanatlarına; opera, bale, tiyatro ve sinema gibi modern sanatlara da konu olmuştur. Hikâyeyi, Azerbaycanlı ünlü bestekâr Üzeyir Hacıbeyli'nin *Ferhad ile Şirin* adıyla Azerbaycan'da 1912 yılında opera şeklinde sahneye koyduğunu biliyoruz. Özbek şair ve musikişinaslarından Hurşid Şeref Bey ise Ali Şir Nevâî'nin Ferhad ve Şirin'ini besteleyerek opera haline getirmiştir (Özarslan, 2019, 43-49, 52). Arif Melikov tarafından 1961 yılında sahneye konan *Ferhad ile Şirin* balesinin libettosunu da Nazım Hikmet yazmıştır. Tanzimat edebiyatının ikinci devresinde ortaya çıkan tiyatro eserleri arasında M.R. rumuzlu, Manastırlı Mehmed Rifat'a ait olduğu düşünülen, tarihsiz *Hüsrev ve Şirin* adlı bir metin de yer almaktadır. Daha ileriki dönemde, 1909 yılında Halid Ziya Uşaklıgil tarafından yazılan *Ferhad ile Şirin* hikâyesi ise Mehmed Rauf tarafından tiyatro eseri haline getirilmiştir (Özarslan, 2019, 52).

Türk Dünyasının sözlü ve yazılı geleneğinde önemli bir yer tutan Ferhad ile Şirin hikâyesi, 1940'lı yıllarda, aynı dönemde yaşamış, aynı ideolojiyi benimsemiş, birbirleriyle dost olmuş iki büyük şairin kaleminde yeniden hayat bulur. Samed Vurgun'un *Ferhad ve Şirin* oyunu, 1941 yılının Kasım ayında Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu gösterinin ardından eser, 1946 yılında Moskova'da Opera-Dram Tiyatrosu'nda; 1947 yılında ise Azerbaycan Rus Dram Tiyatrosu'nda sahneye koyulmuştur (Memmed Arif, 1964, 118-119). Nazım Hikmet'in 1948 yılında yazdığı ve *'Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu'* şeklinde uzun bir isim verdiği oyunu ise 1965 yılında basılır. Ayrıca, müziğini Azeri kompozitör Arif Melikov'un bestelediği, koreografisini Yuri Gregoviç'in yaptığı *Ferhad ile Şirin (Bir Aşk Masalı)* 1961'de bale olarak Leningrad Opera ve Balesi'nde sahnelenmiştir (Şener, 2002, 62).

Nazım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyunu, hikâyenin Türk tiyatrosunda işlenmesi üzerinde etkili olmuş; kırklı yıllardan günümüze, hikâyenin dönemin sosyal konularını yansıtacak bir çeşitlilik ve genişlik kazanması konusunda yazarlara cesaret vermiş, adeta bir sıçrama tahtası gibi vazife görmüştür. Ümit Denizer'in Nazım Hikmet'in eserinden izler taşıyan oyunu *Ferhad ile Şirin* 1975 yılında İsmet Küntay ödülü alır. Nazım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyunundan etkilenen ve bu oyun üzerine bir yazı kaleme alan (2003, 58-74) Yüksel Pazarkaya'nın, *Ferhat'ın Yeni Acıları* (1992) oyunu, Almanya'daki yabancı düşmanlığı etrafında hikâyeyi güncellemiştir. Bu eserlere ilave olarak, Hasan Kayıhan'ın, *Ferhat ile Şirin* oyunu, Zeynep Kaçar'ın, Şirin odaklı ve feminist bakış açısıyla yazılan *Böyle Bir Aşk Masalı* (2001) adlı oyunu ve Ertan Akman'ın *Bir Su Masalı* (2004) adlı oyunu hikâyenin çağdaş versiyonları olarak karşımıza çıkmaktadır (Kavas, 2007).

Nazım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununun olay örgüsü

1. Mehmene Banu'nun sarayında Şirin, hasta yatmaktadır. Arzenliler hükümdar Mehmene Banu, kırk günden beri hasta yatan kız kardeşi Şirin'in hastalığına deva bulana, her ne isterse vereceğini vaat etmektedir.

2. Bu esnada saraya gelen fakir, ihtiyar ve çirkin bir adam, Şirin'i iyileştirebileceğini söyler. Herkesin içinden geçeni okuyabilen sihirli bir güce sahip olan bu adam, Mehmene Banu'ya, kardeşini iyileştirmek için üç şart ileri sürer. Bunlar; Şirin'in başında yelpaze sallayan yorgun cariyenin dinlendirilmesi, Şirin'e bir köşk yaptırılması ve Mehmene Banu'nun yüzünün güzelliğini feda etmesidir. Şirin'in iyileşmesi karşılığında, Mehmene Banu'nun vücudu ve kalbi, gençliğini ve kıvraklığını koruyacak, ancak yüzü ihtiyar bir kadın yüzüne dönüşecektir.

3. Mehmene Banu, kardeşinin kurtulması için çirkin bir kadına dönüşmeyi kabul eder. Mehmene Banu'nun güzelliği ölümü yener ve Şirin şifa bulur. Mehmene Banu, kardeşinin bile tanıyamayacağı kadar çirkinleşmiştir.

4. Şirin'e yaptırılan köşkün inşasında, işçiler, boyacılar ve nakkaşlar büyük bir titizlikle çalışmaktadırlar. Behzad, Behzad'ın oğlu Ferhad ve Şerif merdiven altı ve saçak altı nakışlarını işlerler.

5. Mehmene Banu ve Şirin yapılanları görmek için köşke gelirler. Bu arada saray muhafızlarından birinin kılıcı, Behzad Usta'nın nakışlarına değer. Muhafızı uyarmak için öne atılan Ferhad'ı diğer muhafızlar zapt etmek üzereyken Mehmene Banu ve Şirin, Ferhad'ın yakışıklılığını fark ederler. İkisi de Ferhad'a aşık olur.

6. Mehmene Banu, Ferhad'ı cezalandıracağına, onu saraya Baş Nakkaş tayin eder.

7. Şirin, elma ağacından bir elma koparır ve Ferhad'ın sırtına atar. Şirinle bir an göz göze gelen Ferhad, gözlerini Şirin'in güzelliğinden ayıramaz. Ferhad, Şirin'i Sultan'ın cariyelerinden biri zannetmiştir.

8. Ferhad, Şerif ve Dadı'nın yardımıyla köşke girerek Şirin'le buluşmayı tasarlar. Ferhad, bu yardımı karşısında, iyi bir nakış ustası olmak isteyen Şerif'e yeşil boyasının ve lale kaleminin sırrını verecektir.

9. Ferhad ile odasında buluşan Şirin, Ferhad'a kendisini kaçırmasını teklif eder.

10. Ferhad ile Şirin'in kaçtığını haber alan Mehmene Banu, Vezirle saraydaki gelişmeleri değerlendirirler. Vezir, Sultan'ı Ferhad ve Şirin'e karşı kışkırtmaktadır. Mehmene Banu ise yaşadığı büyük acıya rağmen, Şirin ile Ferhad'a ve onların kaçmalarına aracılık eden Dadı ile onun oğlu Şerif'e işkence yapılmasını emretmiştir.

11. Bu arada, kaçan aşıkların yakalandıkları haberi gelir. Şirin'e hükümdar gibi değil, bir abla gibi davranan Mehmene Banu, onları cezalandırmayacağını belirtir.

12. Mehmene Banu, Ferhad'a, Şirin ile evlenebilmesi için bir şartı olduğunu söyler. Arzen halkı, yıllardır çeşmelerden akan kirli su yüzünden telef olmaktadır. Halkın sağlığına kavuşabilmesi için tek çare, Demirdağ'ın delinerek Demirdağ pınarının suyunun şehre getirilmesidir. Mehmene Banu, bu işi Ferhad'a havale eder.

13. Ferhad, Şirin'i elde etmek için, gece gündüz demeden on yıldır, yüz batmanlık bir gürzle dağı delmeye çalışmaktadır. On yıldır Şirin'i görmeyen Ferhad, aşkının kuvvetine rağmen sevdiğinin yüzünü unutmuştur.

14. Şerif, nakkaşlığı bıraktığı için Ferhad'a küs olan babası Behzad Usta'yı, oğluyla barıştırmak için Demirdağ'a götürür.

15. Babasının ardından Ferhad'ı görmeye bu sefer Şirin gelir. Vezir, Ferhad çalışmaya başladıktan üç yıl sonra ölmüş, ölmeden önce de Şirin'i kahredecek bir iki şey söylemiştir. Bunlardan biri de Mehmene Banu'nun da Ferhad'a aşık olduğu gerçeğidir. Ancak Şirin bu sırrı Ferhad'a söylemez. Mehmene Banu, şartından vazgeçmiş, aşıkların birbirlerine kavuşması için bir engel kalmamıştır. Ferhad, derhal işi bırakıp Şirin'le döndüğü takdirde ablası şartını geri alacaktır.

16. İnsanlara temiz su getirme işini, Şirin'in sevgisinden ayrı düşünmeyen Ferhad, kendisine verilen görevi tamamlamak ister. Ferhad'ın bu sözlerine önce alınganlık gösteren Şirin, sonra Ferhad'ı beklemeyi kabul eder. İki sevgili, sınırları belirsiz uzunca bir süreliğine vedalaşarak ayrılırlar.²

Samed Vurgun'un *Ferhad ve Şirin* oyununun olay örgüsü

1. Azerbaycan'ın Berde kasabasında, sanatkarlıkla işlenmiş bir kalenin inşası sebebi ile halk bayram yapmaktadır. Maiyetiyle birlikte törene gelen Azerbaycan hükümdarı Mehin Banu da, kaleyi inşa eden Ferhad'ın alnından öperek, onu yürekten kutlar. Ferhad da bu hünerinin, sevdiği kıza beslediği muhabbetten kaynaklandığını itiraf eder.

2. Bunun üzerine Ferhad'ın babası Azer, oğlunun sevdiği kızın, Mehin Banu'nun kızı Şirin Sultan olduğunu ima eder. Bu habere çok sevinen ve bu aşkı onaylayan Mehin Banu, tacını tahtını gençlere emanet edeceğini söyler.

3. İran hükümdarı Hüsrev, oğlu Şuriye ve onların maiyetinden ressam Şapur da, si-lahları ve atlarıyla Azerbaycan'a gelirler. Beldenin güzelliğinden çok etkilenen Hüsrev, kız arkadaşlarıyla eğlenen Şirin'i görür görmez ona aşık olur. Hüsrev'in oğlu Şiruye de Şirin'in güzelliğine hayran olmuştur. Şirin'i aldıkları takdirde, sağlam kalelerle korunan Berde şehrini de savaşımadan ele geçirebileceklerini; bunun İran'ın Azerbaycan'a sahip olması anlamına geldiğini söyleyen Şapur, Hüsrev'e cesaret verir.

4. Hüsrev ve Şapur, Şirin'i nasıl elde edecekleri konusunda plan yapmaya başlarlar. Şapur, ressamlığını kullanarak Hüsrev ile Şirin'i birleştirebileceğini söyler. Hüsrev, bu hizmetinin karşılığında Şapur'u Azerbaycan valiliği ile ödüllendirecektir.

5. Ferhad, Şirin'e aşkını dile getirir. Şirin ise, sevilmeye layık böyle bir kahramanın aşkına karşılık verip vermemekte tereddütlüdür.

7. Bu arada Hüsrev ve Şapur, Şirin'i elde etme planlarını uygulamaya geçirirler. Şapur güzel sözlerle Şirin'i etkilemeye çalışırken Hüsrev'in hayali de sahnede belirmektedir. Şirin, suretini görür görmez Hüsrev'e aşık olur. Bir derviş kıyafeti giyerek kendini Şirin'e kahin olarak tanıtan Şapur, Şirin'i etkilemeye devam eder. Kahin, Şirin'in gördüğü suretin bir hayal değil, gerçek bir hükümdar olan Hüsrev olduğunu söyler. Kahin, Hüsrev'in, Şirin'in aşkıyla buralara kadar geldiğini, genç kızın asıl kısmetinin o olduğunu haber verir. Şapur, Şirin'e yakasındaki kırmızı gülü verir ve üç defa nefes alarak koklamasını ister. Gülü koklayan Şirin, derin bir uykuya dalar. Şapur, adamlarını çağırarak Şirin'i İran'a kaçırmalarını söyler.

8. Şirin'in kaybolduğunu öğrenen Berde halkı, her yerde onu aramaktadır. Ferhad, Ferhad'ın babası Azer ve Şirin'in annesi Hükümdar Banu perişan haldedirler. Topal bir kişi, Sultan Banu'ya, Şirin'i, İran'dan gelen on on beş kadar askerin kaçırdığını söyler. Bunun üzerine hükümdar, Ferhad'ı, İran Şahı Hüsrev'i yerle bir ederek Şirin'i kurtarmakla görevlendirir. Ferhad da kurduğu elli bin askerlik bir orduyla İran'a doğru yola çıkar.

9. Hüsrev'in sarayında bir başına kalan Şirin üzüngüdür. Üstelik Hüsrev'in nikahlı eşi, Bizans padişahının kızı Meryem, Şirin'e karşı öfke doludur. Meryem, Şirin'i yuvasını yıkmakla suçlasa da Şirin'in kandırılarak saraya getirildiğini öğrendikten sonra ona daha yumuşak davranır.

10. Şirin, İran sarayında karşısına tekrar çıkan Şapur'u sesinden tanır. Şirin, Şapur'u daha önce tanıştığı bir kahine benzettiğini söyleyince buna kahkahalarla gülen Şapur, ressam olduğunu ve kahinlikle hiç bir ilgisinin olmadığını ileri sürer.

11. Hüsrev de Şirin'in yanına gelerek ona olan aşkını dile getirir. Şirin'in Meryem'i hatırlatması üzerine, Hüsrev Meryem'le ülkesinin selameti için, Bizans'la kuracağı dostluğun bir gereği olarak evlendiğini, bu zamana kadar da aşksız yaşadığı için vaktinden evvel ihtiyarladığını söyler. Hüsrev'in bu sözlerine sinirlenen Meryem, oğlu Şiruye'den babasından intikam almasını ister. Hüsrev, kılıcını çekerek Meryem'in üzerine yürüse de Şirin'in araya girmesiyle kılıcını yere bırakır.

12. Öte yandan Şirin'e aşık olan Şiruye de, onu elde etmek için çalışmaktadır. Hüsrev'in kendisi yerine Şapur'u vezir yapacağını öğrenen İran veziri de Hüsrev'e gücendiğinden, babasına karşı Şiruye'yi desteklemektedir. Tahtını kaybetmek istemeyen vezir, Hüsrev'in Şapur'u vezirlikten sonra padişahlığa da getireceğini söyleyerek Şiruye'yi tahrik eder.

13. Bizans Devleti, Hüsrev'in Meryem'i mağdur ettiğini düşünerek İran'a savaş açacağını bildirir. Hüsrev, Bizans'ın kendilerine savaş açacağını söyleyerek Şiruye'yi annesinden intikam almaya zorlar. Veliht Şiruye, annesi Bizanslı Meryem'e cephe alır.

14. Hüsrev, Bizans üzerine yürümesi için oğlu Şiruye'yi İran ordusuna kumandan tayin eder.

15. Vezir, Hüsrev'in, kendisine yüz vermeyen Şirin'e karşı zor kullanmasını tavsiye etmektedir. Şapur ise, gönül işlerinde kuvvet kullanmanın acizlik olduğunu söyleyerek kızın sevgisini ustalıkla kazanmak gerektiği fikrindedir.

16. Şirin, Meryem'e vefasızlık yaptığı için Hüsrev'in aşkına güvenmemektedir. Memleketine dönmek istediğini söyleyen Şirin'e, Hüsrev'in bir koşulu vardır; Şirin, İran'da kalacak, İran'la Azerbaycan birleşecektir. Şirin ise Azerbaycan gibi büyük bir ülkenin hiçbir ülkeye hizmetçi olamayacağını söyleyerek bu fikri reddeder.

17. Bu arada Ferhad'ın İran üzerine bütün kuvvetiyle hücum ettiği haberi gelir.

18. Şapur'un karşı çıkmasına rağmen İran Bizans'la savaşımaktadır. On yıldır görüşmeyen iki dost olan Şapur ve Ferhad muharebe esnasında karşılaşp kucaklaşırlar. Şapur, kendisini Şirin'in gönderdiğini, Şirin'in bu savaşa karşı olduğunu, Hüsrev'in ise barış istediğini söyler. Ferhad, Şirin'i kurtarmadıkça silahını bırakmamaya kararlıdır.

19. Bu olaylar cereyan ederken Şirin'in annesi, kızına olan hasretinden dolayı ölür.

20. Şirin ise biri kahraman diğeri hükümdar olan Ferhad ile Hüsrev'in aşkı arasında kararsız kalmıştır.

21. Hüsrev, Ferhad, Bîsütun Dağı'nı yarabildiği takdirde kendisinin Şirin'den vaz-geçebileceği konusunda Ferhad'la bir anlaşma yapar. Hüsrev, bazen hükümdarlığın verdiği güçle zorla bazen de yumuşak dille Şirin'in aşkını istemeye devam eder. Şirin ölse de kuvvete teslim olmayacağını, yürekli bir genç olan Ferhad'ı sevdiğini söyleyerek Hüsrev'in gazabını üzerinde toplar.

22. Ferhad, dağı delmekle uğraşırken İran'la Bizans savaşa devam etmektedir. Bizans ordusunun başarısı karşısında Şiruye'nin, annesi Meryem'e olan kını daha da artmaktadır. Meryem bir yandan savaşıırken bir yandan da oğlu Şiruye'den yardım ister. Ancak Şiruye, İran şahlığını Bizans Devleti'ne satmakla suçladığı annesine kılıç çeker. Ferhad müdahale ederek Şiruye'nin annesini öldürmesine engel olsa da, oğlunun ihane-tini gören Meryem, kahrından kılıcı kendine saplayarak intihar eder.

23. Şapur, Ferhad'ın dağı delmeyi başardığı haberini getirir. Hüsrev, Şirin'i öldüre-rek intikam almak istemektedir. Şapur, silahsız bir kıza kılıç kaldırmanın acizlik olacağını söyleyerek Hüsrev'e engel olur.

24. Şapur, Hüsrev'e, Ferhad'a Şirin'in öldüğünü, dağı yarmak için bir sebep kalma-dığını söylemeyi teklif eder. Bu yolla Ferhad ile Şirin'in kavuşmasını engelleyecektir. Bunu başardığı takdirde Hüsrev de Şapur'u İran'ın baş veziri yapacaktır.

25. Şapur'a makamını kaptırmak istemeyen Vezir, Şirin'i elde etmek isteyen Şiruye ile işbirliği yapmıştır. Vezirin verdiği cesaretle Şiruye, babası Hüsrev'i uykudayken öldürür. Şiruye, son nefesinde bile babasının oğlunu düşündüğünü görünce, ardından bu suça kendisini iten veziri de öldürür.

26. Herkes ozanlar eşliğinde eğlenerek Ferhad'ın başarısını kutlarken, Şapur, Şirin'in öldüğü yalanını söyler. Bunun üzerine Ferhad da külüngü kendi başına vurarak intihar eder. Ferhad'ın öldüğünü gören Şirin de hançerle kendini öldürür.³

Olay örgülerinin karşılaştırılması

Nazım Hikmet'in oyunu, ilk iki perdesi iki sahneye bölünmüş üç perdeden oluşmakta; ayrıca her perdenin başında bir 'prolog' bölümü bulunmaktadır. Eserin adından da anlaşıldığı gibi yazar, hikâyenin asıl şahıslarının temel özelliklerine sadık kalarak, 'dağ delme' motifinin de muhafaza edildiği, yepyeni bir eser ortaya koymuştur. Nazım, Bursa Hapishanesi'nden karısı Piraye'ye yazdığı mektuplarda, hikâyenin genel yapısından aldığı unsurları açıklar: "Ferhad ile Şirin'in hikâyesi, asıl metinde benim geçen sefer sana yazdığım gibi değildir. Yalnız, Ferhad'ın nakkaş olması, Şirin'in Mehmene Banu adında bir kadın hükümdarın kar-deşi oluşu ve bir de Şirin'e yaptırılan köşke su getirilmesi için Ferhad'ın dağı delmesi vardır. Sonra maceralar uzar gider. Ben şu yukarda söylediğim şeyleri kitaptan aldım. O kadar" (Nâzım Hikmet, 2017, 702-703).

Yazar, Ferhad ile Şirin hikâyesinin yarısını esas aldığını belirterek kendi oyununu şöyle özetler:

Bak ‘Ferhad ile Şirin’ diye bir piyes yazmak istiyorum. Ferhad ile Şirin hikâyesini bilirsin, değil mi? Ben onun yarısını esas olarak alıyorum. Mevzu kısaca şu oluyor: Şehrin sultanı Mehmene Banu’nun kız kardeşi Şirin, köşkerlerinin nakışını yapan nakkaş Ferhad’a ve Ferhad da ona âşık oluyor. Şirin’in dadısı bunu Mehmene Banu’ya bildiriyor, Mehmene Banu da Ferhad’a âşıktır fakat kız kardeşini çok sevdiği için bu kardeş aşkıyla Ferhad’a duyduğu aşk arasında bocalıyor, nihayet hıncı Ferhad’a çevriliyor ve delikanlıyı bir imkânsızlık içinde mahvetmek için şöyle bir teklifte bulunuyor: Şirin’i sana bir şartla veririm, şehre su akıtırsan. Çünkü şehir susuzluk sıkıntısı çekmektedir ve suyun şehre bir dağdan akıtılması icabetmektedir. Ferhad şartı kabul ediyor ve Şirin’in aşkıyla dağı delmeye başlıyor, bir taraftan dağı deliyor, bir taraftan kayaların üstüne Şirin’in resimlerini yapıyor, bu iş böyle senelerce sürüyor ve Ferhad’ın Şirin’e karşı duyduğu aşk, şehre ve insanlara su vermek, dağı delip suyu akıtmak idealine çevriliyor- bu aralık Mehmene Hatun ölmüştür, Şirin’le Ferhad’ın evlenmelerine engel kalmamıştır, fakat Ferhad başladığı büyük işi yarıda bırakamayacak kadar bu işe bağlanmıştır, hastadır, yorgundur fakat dağı delmeye devam etmektedir ve nihayet suyun şehre aktığı müjdesini aldığı anda büyük emeline kavuşmuştur ve büyük işinin başında Şirin’in kolları arasında ölür (Nâzım Hikmet, 2017, 700-701).

Nazım, Piraye’ye oyunda Mehmene Banu’nun öldüğünü, dolayısıyla âşıkların kavuşmasına bir engel kalmadığını söylerse de, daha sonra bu kurguyu değiştirmiş olmalıdır. Çünkü asıl metinde âşıkların kavuşmasına zemin hazırlayan olay Mehmene Banu’nun ölmesi değil, Mehmene Banu’nun, Ferhad’ın dağ delme işini bırakıp köşke yerleşmesi koşuluyla Şirin’le evlenmesine izin vermesidir. Nazım, hikâyenin bilindik trajik sonunu da değiştirir. Nazım’ın eserinin sonunda Ferhad ile Şirin ölmezler; oyun, onlarla birlikte halkı gelecekte güzel günlerin beklediğine dair bir ümit duygusu uyandırılarak ucu açık bir şekilde bitirilmiştir: “ ... hem zaten çeşmelerden su akmadı ve insanlar ümitle, hayranlıkla Ferhad’ın gürzünün sesini dinlemekle meşguller” (Nâzım Hikmet, 2017, 718). Piraye’ye, Ferhad ile Şirin oyununa, uzaktan uzağa da olsa biraz da kendi maceralarını koyduğunu itiraf eden Nazım Hikmet, hasretle karısına kavuşmayı beklerken, oyun kişisi Ferhad’ı öldürmeye yüreği el vermemiştir (Nâzım Hikmet, 2017, 717).

Nazım Hikmet, 1962 yılında oyunları hakkında bilgi verirken, *Yusuf ve Züleyha* (1948) oyununu, köylerde ve küçük kentlerde halk âşık ve meddahları tarafından yazılan, halk karşısında yüksek sesle okunan kitaplardan yararlanarak yazdığını, bu kitaplardan birçoğunun Bursa’da hapishanede yken eline geçtiğini söyler (Kavlak, 2009, 375). Nazım Hikmet, *Ferhad ile Şirin* oyununu yazarken de halk kitaplarındaki hikâyelerden beslenmiştir. Çünkü bu oyun, halk kitapları arasında basılmış olan Ferhad ile Şirin hikâyesinin varyantlarıyla birçok bakımdan benzer. Hikâyenin “Halk Kitapları Serisi, Saz Şairleri Hikâyeleri” dizisinde yayınlanmış 1944 tarihli basımı (Maarif Kitaphanesi), oyun yazıldığı sıralarda pazar yerlerinde,

camii avlularındaki satıcılardan kolaylıkla aldırılabilir (Ertop, 2016, 186). Murat Uraz, *Hüsrev ve Şirin* adlı hikâyesinin, Osmanlı Türkiye'sindeki aydın şairlerin elinde dolaşırken halk arasına girdiğini, halk hikâyecilerinin Hüsrev-i Perviz hikâyesini bir kenara bırakarak, Şirin'in köşkünü süsleyen Ferhad üzerinde daha çok durduklarını belirtir (1978, 8205). Dolayısıyla bu hikâye, 'Hüsrev ve Şirin' adıyla aydınlar arasında 'Ferhad ile Şirin' diye de halk arasında bilinip yaygınlaşmıştır (Yılar, 2014, 12).

Nazım Hikmet'in oyununda, yazarın da yukarıda belirttiği gibi asıl kişilerin temel özellikleri korunmuştur. Mehmene Banu'nun kıskanç ve kaprisli kişiliği; bekâr oluşu; Mehmene Banu'nun Şirin'e bir köşk yaptırmak istemesi; köşkün süslemesinde boya ve nakış işleri konusunda ün yapmış Behzad ve oğlu Ferhad'ın görev alması; Ferhad'ın babasından daha hünerli oluşu; Şirin ve Ferhad'ın birbirlerine âşık oluş şekilleri; Şirin'in dadısının gizli buluşmalarını görmesi gibi detaylar, hikâyesinin varyantları ile benzerlik gösterir. Nazım Hikmet, sevgilisine kavuşmak için engelleri aşmak zorunda olan geleneksel masal kahramanı imgesini de korumuştur. Oyunda Ferhad, Şirin'le kaçıp yakalandıktan sonra, Mehmene Banu'nun koyduğu şartla, Şirin'e kavuşmak ve şehre temiz su getirmek için dağları deler. Oysa halk hikâyelerinde, Ferhad, yapılan köşke su getirmek için bu işe talip olur. Muvaffak olduğu takdirde ödül olarak köşkün kapıcılığını talep eder. Bu sayede Şirin'den ayrılmayacaktır. Ancak aşklarını öğrenen Mehmene Banu (Cihan Banu) Ferhad'ı gizli bir mahzene hapsedirir. Buraya kadar gelişen olaylar halk hikâyesinin yarısını teşkil eder. Bundan sonra hikâyeye Hüzmüş Şah ve oğlu Hüsrev dahil olur. Mehmene Banu, gördüğü rüyanın etkisiyle Ferhad'ı serbest bırakır. Kendini dağlara vuran Ferhad'a Hüzmüş Şah yardım eder. Mehmene Banu ile savaşa girerek Şirin'i ablasının elinden kurtarır. Hüzmüş'ün oğlu Hüsrev de Şirin'e âşık olur. Ferhad'ı Şirin'den ayırmak için bir çare bulunur. Ferhad, yeniden dağ delmek ve saraya su getirmek gibi zorlu bir işle sınanır. Hüzmüş Şah, oğlu ile Ferhad'a verdiği söz arasında kararsız kalır. Halk hikâyesinin bütün varyantlarında hikâye acı sonla biter. Dağı delmeye çalışan Ferhad'a Şirin'in öldüğünü söylerler. Bunun üzerine Ferhad kendini öldürür. Bunu duyan Şirin de intihar ederek ölür.

Samed Vurgun'un, Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisini esas alarak yazdığı eseri beş perdeden ve yirmi sahneden oluşur. Nizâmî'nin eserinin asıl kahramanları Hüsrev ile Şirin'dir. Hüsrev'in doğuşu, tahsil ve terbiye sürecinin anlatılması ile başlayan Nizâmî'nin eseri, Hüsrev'in -ressam arkadaşı Şapur'un, güzelliğini övdüğü- Ermenistan hükümdarı Mehinbanu'nun yeğeni Şirin'e âşık oluşu ile devam eder (Nizâmî, 1986). Hüsrev'den ziyade Ferhad karakterini ön plana çıkaran Samed Vurgun'un oyununda Hüsrev'in doğumu ve yetişmesi ile ilgili ayrıntılara yer verilmez. Nizâmî'nin eseri, 'aşk'ın yanında sabır, adalet, dünyanın geçiciliği gibi kavramlar etrafında yazılmasına rağmen, Vurgun'un oyunu, 'aşk'la birlikte vatan sevgisi ve halkların istiklali temalarını işler. Vurgun'un Hüsrev karakteri, Nizâmî'nin eserindeki Hüsrev gibi Şirin'e âşık bir karakter değildir. Hüsrev, Şapur'la birlikte Azerbaycan'ın Berde şehrini ele geçirmek için bu topraklara gelmiş, Şirin'i de amacına ulaşmak için bir vasıta olarak görmüştür. Hüsrev ve Şirin karakterini ön plana çıkarmayı amaçlayan Nizâmî'de Ferhad, eserin ilerleyen bölümlerinde esere dahil olur; görevini yerine getirdikten sonra da çıkar. İnsanüstü bir sevgiyle Şirin'i seven Ferhad, bu uğurda maddî hiçbir şeye değer vermez. Dolayısıyla eserde Hüsrev'in maddî sevgisi ile Ferhad'ın manevî sevgisi bir çatışma yaratır.

Vurgun'un oyununda ise Ferhad, ana karakterlerden biri olarak, başından sonuna kadar oyunda kalır. O da oyunda Hüsrev'in menfaatçi aşkının karşısında saf sevgiyi temsil eder. Her iki eserde de Ferhad, sevgiden kuvvet alan olağanüstü fiziksel güçlere sahip, Hüsrev'in hilesiyle kendini öldüren bir inşaat ustasıdır. Nizamî'nin eserinde Şirin, aşkıta sebatın, şuurlu bir sevginin, adaletin, şefkatin, sabrın ve iffetin simgesidir. Zevkine ve sefasına düşkün Hüsrev'i sevmekten hiçbir zaman vazgeçmez. Aşkından ölen Ferhad için üzülmüş, onu öz kardeşi gibi görmüştür. Vurgun'un oyununda ise Şirin, Hüsrev'in ve Ferhad'ın aşkı arasında bir seçim yapamaz. Ancak eserin son sahnelerinde Hüsrev, kılıcının gücüyle Şirin'i elde etmeye çalışınca Şirin, Hüsrev'in gerçek yüzünü görür ve Ferhad'ı sevmeye başlar. Nizamî'nin eserinde Rum prensesi ve Hüsrev'in eşi Meryem, konuşan bir figür değildir. Hüsrev, Rum Kayseri'nin kızı Meryem ile evlendiği için kayserin yardımıyla tekrar Medâyin'e hükümdar olur. Meryem'in Hüsrev'i çok kıskandığını, Hüsrev Şirin'le görüştüğü takdirde, onu intihar etmekle tehdit ettiğini biliriz. Samed Vurgun'un oyununda ise Meryem, canlı bir oyun kişisidir. Hüsrev'in kendisiyle evli olduğunu söyleyerek İran sarayına getirilen Şirin'e sert davranır. Şirin'in hiçbir şeyden haberi olmadığını anlayınca ise ona nasihat verir; kendisine vefasızlık eden Hüsrev, gün gelecek Şirin'e de sadık kalmayacaktır. Şapur karakteri de Nizamî'nin eserinde Şirin'in ve Hüsrev'in arkadaşı ve destekçisi iken, Samed Vurgun, Şapur'u eski arkadaşı Ferhad'a hainlik eden ve Hüsrev'in menfaati için çalışan bir kişilik olarak göstermiştir.

Eleştirmenlerin büyük bir kısmı, Samed Vurgun'un Ferhad karakterini yeterince işleyemediği, Ferhad'ın ne kahramanlığının ne de Şirin'e aşkının gereğince yansıtılmadığı görüşündedirler. Memmed Arif, eserdeki bazı çelişkileri şöyle tespit eder: İran sarayına Şirin'i kurtarmaya gelen Ferhad, ne olursa olsun maksadına ulaşmalı veya Hüsrev'in elinde helak olmalıdır. Halbuki Ferhad, bütün vatanperverlik gururunu, kaçırılmış namusunu hiçe sayarak, mağlubiyet neticesinde düşmana teslim olmuş adam gibi silahını bırakır ve Hüsrev'in şartına razı olur. Bu teslimiyet ruhu, Ferhad'ı hayli alçaltmıştır. Ferhad'ın düşmanın şartına boyun eğmesinde hiçbir realist taraf yoktur. Halbuki Azer Baba ile hükümdar Banu, onu büyük ümitlerle savaşa göndermişlerdir. Eserde Ferhad, asıl kahramanlardan biri olmasına rağmen, cereyan eden hadiselerde onun faal bir iştiraki yoktur (Memmed Arif, 1964, 121-123). Vurgun, Ferhad'ı hem vatanperver hem de aşık gibi vermekle zayıflatmış ve anlaşılmasız kılmıştır. Ferhad, sevgilisini vatanına götürmesi gerekirken, Şirin'in gül dudağından hayır dua istemektedir. Bu sahnelerde Ferhad, Şirin'in İran Şahı tarafından kaçırıldığı zaman öfkelenen ve savaş ilan eden Ferhad değildir. Ferhad'ın Şapur'un yalanlarını hakikat gibi kabul etmesi de gerçekçi değildir. Burada Ferhad'ın realist sureti romantik bir dumanla örtülmüştür (Memmed Arif, 1964, 126-127).

Şirin ve Hüsrev karakterlerini oluştururken Nizamî'den etkilenen Samed Vurgun'un, bu karakterleri de mantıklı bir şekilde geliştiremediğine dikkat çekilir. Nizamî'nin, sevgi ve namus gibi iki kuvvetli duyguyu şahsiyetinde birleştirmiş Şirin'i, Hüsrev'in elinde oyuncak olmak istemeyen ve Hüsrev'in de onu liyakatle sevdiğinden emin olduktan sonra onunla evlenmek isteyen bir karakterdir. Hatta onun saf sevgisi, Hüsrev'in de hakiki sevginin mahiyetini idrak etmesini sağlamıştır. Oysa Samed Vurgun'un Şirin karakteri iki aşık arasında mütereddittir. Ferhad'a hürmet besler, onu takdir eder. Ferhad'a olan soğuk hislerini bir fa-

cia, Ferhad'ın ona olan karşılıksız sevgisini kendi için 'sonsuz bir günah' olarak gören Şirin, Ferhad'ı yürekten sevmeyebilir. Ama Ferhad'a olan büyük hürmeti, ona bu gerçeği söylemesine mani olur (Memmed Arif, 1964, 128-129). Hüsrev'in kuvvetten, kılıçtan bahsetmesi karşısında hırslanan Şirin'in, o andan itibaren kesin kararını vermesi ve Ferhad'ı sevdiğini söylemesi de gerçekçi değildir. Çünkü çaresizlikten gelen böyle bir muhabbet, Ferhad'a layık değildir. Üstelik Şirin, kendi ülkesinin yiğit oğlu ile yabancı bir ülkenin zalim hükümdarı arasında bir fark gözetmeyerek, ikisinin muhabbetinin gücünü ve yüreklerinin büyüklüğünü sınamaya kalkmıştır. Şirin Ferhad'ın cenazesi yanında intihar etmesi de inandırıcı değildir. Şirin'in oyun boyunca, ne sözleri ne de hareketleri bu intiharı hazırlayacak mahiyette değildir. Şirin'in intiharı, sevgisinin değil pişmanlık duygusunun bir sonucudur. (Memmed Arif, 1964, 131-132).

Bununla birlikte Hüsrev'in, oğlu tarafından öldürülmesi; Meryemle evliliğin aşka değil siyasi nedenlere dayanması; Ferhad'ın Bisütun dağına yarması, Şapur'un Hüsrev'in resmini göstererek Şirin'i aşık etmesi; Şiruye'nin de Şirin'e aşık oluşu gibi motifler, Nizâmî'nin ve Samed Vurgun'un hikâyelerinde yer verdikleri ortak motiflerdir.

Samed Vurgun, oyununa Nizâmî'nin mesnevisini esas alırken, Nazım Hikmet'in hikâyesinin halk kitaplarındaki versiyonunu seçmesi iki eserin olay örgülerinin farklılaşmasında da belirleyici olmuştur. Her iki eserde de Ferhad'ın Şirin'e duyduğu sevgi esastır. Nazım Hikmet'in oyununda Ferhad ile Şirin aşkının karşılıklı olduğunu görürüz. Samed Vurgun'un oyununda, Hüsrev'in de Şirin'i elde etmeye çalışması onu Ferhad'ın rakibi konumuna getirir. Hüsrev karakterini eserine almayan Nazım Hikmet, bu aşk üçgenini Mehin Banu'yu Ferhad'a aşık ederek, Ferhad odaklı kurmuştur. Samed Vurgun'un oyununda esas çatışma Hüsrev ile Ferhad arasındadır. Nazım Hikmet'in eserinde ise görünürde Ferhad ile ona engel koyan Mehin Banu çatışırlar. Fakat, Ferhad'ın büyük çabası, halka su getirmeye dönüştüğü için çatışma da Ferhad'la tabiatın gücü arasındaki çatışma halini almıştır.

Her iki oyunda da bulunan temel şahıslar

Ferhad

Nazım Hikmet'in oyununda Ferhad, Şirin'in köşkünün yapımında görev alan usta bir nakkaştır. Ferhad, iri yapılı, geniş omuzlu, ince ve kara bıyıklı yakışıklı bir gençtir. Ferhad'ın babası Behzad da bir nakış ustasıdır. Bu oyunda Ferhad, Şirin'i gördükten sonra nakkaşlığı bırakmasına; canlı cansız varlıklarla söyleşmesine rağmen yarı meczup, yarı derviş bir karakterde değildir. Ferhad'ın Şirin'e karşı duyduğu aşk, şehre ve insanlara sağlıklı su verebilmek için dağı delip suyu akıtmak idealine çevrilmiştir. Ferhad, Şirin'e ulaşması yolunda bir engel kalmayınca bile, işini yarım bırakmak istemez. Nazım Hikmet, bu eserle, insana duyulan aşkla topluma duyulan aşkı çatıştırmak değil birleştirmek istemiştir. Dolayısıyla Nazım'ın hapisanede iken yazdığı ve biraz da kendine benzettiği Ferhad, bütün güçlüklerle rağmen geleceğe umutla bakan, hayata bağlı bir kişiliktir.

Nazım Hikmet'in Ferhad'ı, Nevaî'nin, Mecnun gibi kaderine boyun eğmeyen atılgan ve hareketli Ferhad tipiyle benzer. "Nevaî'nin kahramanı yaratıcı ve yırtıcı olacak, çevresiyle pençeleyecek, rakibiyle boy ölçüşecek, ölse de boyun eğmeye razı olmayacaktır" (Levend,

1965, 111). Nazım Hikmet'in Ferhad'ı Navaî'nin eserinde olduğu gibi ejderhalarla çarpışmasa da çağının realizmine uygun olarak insanlara yardım etmeye çalışan vefalı bir dost, içli bir aşiktir.

Samed Vurgun'un oyununda Ferhad, Azerbaycan'ın Berde şehrinde yaşayan bir heykeltıraştır. Ferhad, sanat eseri sayılabilecek güzellikte ve düşmana korku verecek sağlamlıkta kaleler inşa ederek hükümdar Mehin Banu'nun sevgisini kazanmıştır. Ferhad'a sanatkârlığında ilham veren iki büyük kuvvet vardır; bunlar vatanına olan sevgisi ve hükümdarın kızı olan Şirin'e duyduğu aşktır. Oyunun sonunda şöhetsiz, nüfussuz bir kahraman olan Ferhad, aşkının gücü ile hükümdar Hüsrev'e galip gelmiştir.

Şirin

Hükümdar Mehmene Banu'nun kız kardeşi olan Şirin, on beş on altı yaşlarında güzel bir kızdır. Oyunun ilk perdesinde ölümcül hasta olan Şirin, ablasının güzelliğinden aldığı enerji ile şifa bulur. Kendisi için yaptırılan köşkü görmeye giden Şirin, köşkün süslemesini yapan nakış ustası Ferhad'a ilk görüşte aşık olur.

Nazım Hikmet oyun kişilerini, hikâye dünyasının kalıp tiplerinin ötesinde, realist bir şekilde işleyerek onlara karakter özellikleri kazandırmıştır. Düşüncelerini korkusuzca ifade eden, tepkilerini ortaya koyan bu oyun kişileri, bazen meseleleri kendi devirlerinin aşarak, genelleştirerek tartışır. Nazım Hikmet'in görüşlerinin sözcüsü olurlar. Şirin, iki aşkın kavuşmasını ablasının bir koşulla engellemesini anlamsız bulur. Nazım Hikmet, masal dünyasının kahramana sevdiğine ulaşabilmesi için, ona zorlu bir 'şart koşma' motifini, realist bir yaklaşımla sorgulatırken, sözü, kendi çağının hadiselerine, memleketi için canını veren insanların, ölümü karşılık beklemeden göze aldıklarına getirir. Böylece Mehmene Banu ile Şirin arasındaki bireysel trajik çatışma, toplumsal bir boyuta taşınarak tartışılır.

Samed Vurgun'un oyununda Şirin, hükümdar Mehin Banu'nun kızıdır. Güzel, akıllı, merhametli ve vatan sevgisi ile dolu olan Şirin'in eserdeki trajedisi Hüsrev ve Ferhad'ın aşkı arasında kalmasıdır. Ancak Hüsrev'in karısı Meryem'e vefasızlığı da Hüsrev'i Şirin'in gözünde güvenilmez bir insan yapmıştır. Kuvvete boyun eğmeyen gururlu bir kız olan Şirin, İran Sarayında memleketini özler. Hüsrev, onun İran'da kalmasını teklif edince Şirin'in vatanperver tabiatı ortaya çıkar:

ŞİRİN- *Ne deyim...Bu, sizce beledir, belke,
Lâkin düşünün ki, büyük bir ölke
Yamak olabilmez heç bir toprağa,
Dağlar da, daşlar da galhar ayağa...(s.400)*

Nihayet Şirin'in gözünde, aşkı için Bîsütun dağını delmeyi göze alan kahraman Ferhad, hükümdar Hüsrev'den üstün gelir. Oyunun sonunda Ferhad'ın kendini öldürdüğünü görüp kahrolan Şirin, ona duyduğu 'sevgi'den ziyade suçluluk duygusu ve pişmanlıktan dolayı çareyi ölmekte bulur.

Mehmene Banu / Mehin Banu

Nazım Hikmet'in oyununda, Şah Sanem kızı Mehmene Banu, Arzen halkının hükümdarı, Şirin'in ablasıdır. Kız kardeşine sevgisi ile Ferhad'a aşkı arasında kalan Mehmene Banu, oyunun en trajik kişisidir. Ferhad'a olan aşkı, onu şiddetli kıskançlık duygularına itse de, hükümdarlık yetkisini kullanarak Ferhad'ı elde etmeye çalışmaz. Mehmene Banu'nun da Ferhad'ı sevdiğini, Vezir'den başka kimse anlayamaz. Mehmene Banu, zalim bir kardeş olmadığı gibi zalim bir hükümdar da değildir. Şirin'i Ferhad'a vermeyi düşünürken, salgın hastalıklar yüzünden telef olan halkını da koruyacak bir tedbir bulur.

Samed Vurgun'un oyununda Azerbaycan hükümdarı Mehin Banu, Şirin'in annesidir. Oyunun başında Ferhad'ın kızı Şirin'i sevdiğini öğrenen Mehin Banu, kızını, sanatkârlığına hayranlık duyduğu Ferhad'a vermeye razıdır. Şirin, İran'a kaçırıldığı zaman Mehin Banu, Ferhad'ı, büyük bir ordu kurarak İran üzerine yürümekle görevlendirir. Sevilen bir hükümdar olan Mehin Banu'nun anneliği de eserde ön plana çıkar.

Behzad /Azer Baba

Nazım Hikmet'in oyununda Ferhad'ın babası Behzad; Samed Vurgun'un oyununda Azer Baba adını alır. Behzad da, eserin hikâye versiyonuna uygun olarak Şirin'in köşkünün yapımında görev alan bir nakış ustasıdır. Oğluyla mizaç olarak benzeşen Behzad da oğlu Ferhad gibi sanatına bağlıdır; dünyayı ve yaşamayı sever. Azer Baba ise bilge, gün görmüş, gençlere yol gösteren bir ihtiyardır. Ferhad'ın yaptığı kalenin mimarisini eleştirecek kadar bilgi sahibidir.

Şahısların karşılaştırılması

Ferhad'ın hikayesini ön plana almaları bakımından bu eserler, Türk Edebiyatında XV.yüzyılda Ali Şir Nevaî ile başlayan, XVI.yüzyılda Harimi, Lâmi'î, Şânî; XVII.yüzyılda Ömer Bâki ile devam eden Ferhad ü Şirin yazma geleneğinin, XIX.yüzyıldaki devamıdır. Nevaî, *Ferhad ü Şirin* (1484) adlı eserinde, kendisinden önce bu konuyu işleyenlerin (Nizamî ve Emir Hüsrev), sürekli gerçek aşktan hiç haberdar olmayan Hüsrev'den bahsettiklerini, halbuki hakiki 'aşk'ı işleyen bir eserde, esas rolün aşk ıstırabının simgesi durumundaki Ferhad'a verilmesi gerektiğini söyleyerek, bu tercihinin sebebini açıklar (Alpay-Tekin, 1994, s.24). İncelediğimiz oyunlarda Ferhad, Nevaî'nin ve Emir Hüsrev'in eserinde olduğu gibi bir hakan değil, halkın arasından gelen bir taş ustasıdır. Bu konuyu işleyen diğer eserler gibi, her iki tiyatro eserinde de Ferhad ıstırap çekmek için yaratılmıştır. Yakışıklı, kuvvetli, çalışkan, fedakâr ve iyi bir sanatkâr olan Ferhad'ın, Şirin'e aşkı bu oyunların temel motifidir. Nevaî'de Ferhad'ın aşkı, tek bir kişiye duyulan bencil sevgiyi aşarak tasavvufi aşka ulaşırken, Nazım Hikmet'in oyununda bu aşk, Nevaî'de olduğu gibi yine sınırlarını genişletmiş fakat insanlara hizmet aşkına dönüşmüştür. Hem Nevaî'nin hem Samed Vurgun'un eserlerinde Hüsrev ve onun maddî aşkı, Ferhad'ın samimi ve fedakâr aşkını ortaya çıkaracak bir fon görevi görürler. Nizamî'den çok etkilendiğini bildiğimiz Samed Vurgun, Hüsrev'i zalim bir hükümdar ve çıkarıcı bir aşık olarak çizerken, Nizamî'nin hem iyi özellikleri hem de zaafları olan Hüs-

rev'inden çok Nevaî'nin, saygıdeğer hiçbir özelliği bulunmayan, katı mizaçlı Hüsrev'inden etkilenmiş gibidir. Şiruye ise hem Nizamî'nin hem Nevaî'nin hem de Samed Vurgun'un eserinde Şirin'de gözü olan bir baba katilidir.

Samed Vurgun'un eserinde Şirin, Hüsrev'i sevdiği için önceleri Ferhad'a ilgisizdir. Şirin'in, eserin sonunda Hüsrev'in gerçek yüzünü görünce Ferhad'a aşık olması ve kendini onun yüzünden öldürmesi yukarıda da söylediğimiz gibi inandırıcı olmaz. Halbuki Nizamî'nin eserinde Şirin Hüsrev'e; Nevaî'nin eserinde ise Ferhad'a olan aşkına sadık bir karakterdir. Nazım Hikmet'in oyununda da Şirin ve Ferhad'ın aşkı karşılıklıdır. Her iki oyunda da Şirin, kendi kararını kendi veren, dik başlı, mücadeleci, sorumluluk duygusu taşıyan genç kızlardır.

Toplumcu gerçekçilik açısından iki eserin karşılaştırılması

Nazım Hikmet ve Samed Vurgun, Ferhad ve Şirin'in hikâyesini tiyatro eserine dönüştürürken 'sosyalist realizm' (toplumcu gerçekçilik) edebiyat metodunun ilkelerine bağlı kalırlar. 'Sosyalist realizm', Sovyetler Birliği'nin 80'li yıllarda önde gelen edebiyatçıları tarafından, dünyayı ve insanı sosyalist bakış açısıyla kavrayan anlayışın estetik ifadesi olarak tanımlanmıştır (Tagızade, 2006, 18). Azerbaycan'ın, 1920 yılında Bolşeviklerin idaresine girmesiyle sanat hayatı yeniden şekillenmiştir. 1934 yılında Moskova'da I. Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi düzenlenir. 'Sosyalist realizm'in ilk yorumları ve tanımı bu kongrede yapılmış; devletin resmi sanat akımı 'sosyalist realizm' olarak ilan edilmiştir. Buna göre, ilkelerini Komünist Partisi'nin belirlediği Sovyet edebiyatına uygun düşmeyen (proletaryayı, köylüleri ve sosyalizmi yüceltme amacı gütmeyen) eserler yok sayılmış, yazarları da cezalandırılmıştır. Sovyetler Birliği'nin sanat anlayışına yirmili yılların sonlarına doğru uyum sağlamış olan Samed Vurgun, ilk eserleri hariç bütün eserlerini komünist rejimin propagandasını yapmak için kaleme almıştır. Hatta yazar, Komünist Parti'nin ideolojik görüşleri doğrultusunda oluşturulan Azerbaycan Yazarlar Birliği'nin önce sekreteri sonra başkanı olarak üstlendiği idari göreviyle de (1941-1944) 'sosyalist realizm'e olan bağlılığı perçinlemiştir (İşgören, 2016, 30-31).

Bolşevikler, eski dünya görüşüne ve dolayısıyla eski edebiyata karşı şiddetli bir hücum başlatmışlardır. Onlara göre, cahil din adamları, zalim beyler, eski yöneticiler, hurafelere inanan insanlar, zengin kimseler, burjuvalar, anti-sosyalistler eski hayatın tipik temsilcileridir. Öne çıkarılması gereken zümreyi ise, idealist komünistler, inkılapçılar, işçiler, öğretmenler, kadın haklarını ve kadın hürriyetini temsil eden genç kızlar teşkil ederler (Akpınar, 1994, 75). 'Sosyalist realizm'in savunduğu değerler söz konusu edilince karşımıza önce 'olumlu tip' ve 'devrimci romantizm' kavramları çıkmaktadır. Dünyanın düzeleceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin bir 'iyimserlik duygusu' (sonradan 'devrimci romantizm' olarak adlandırılacaktır), 'mutlu gelecek ütopyası' ve ondan kaynaklanan 'hümanist söylem', Toplumcu Gerçekçiliğin önemli bir ilkesinin, 'olumlu tip'in doğumunu hazırlamıştır (Oktay, 2003, 21, 159-160). Sanatçı kalemini 'olumlu tip'i çizmek vazifesiyle kullanırken eserin muhtevasını öne çıkarmaya çalışmalı ve gerçekçilikten ayrılmamalıdır. Eserlerde kullanılan bazı şiirsel imgeler de - çiçek, güneş ışığı, sağlıklı vücut, gençlik, endüstri, teknoloji gibi- yaratılmak istenen Sovyet insanının idealleştirilmesine yardım etmektedir (Akan, 2017, 378).

Ayrıca vatan sevgisinin kitlelerde yerleştirilmesi de Toplumcu Gerçekçiliğin özünde yatan temel düşüncelerden biridir (Oktay, 2003, s.21-22).

Samed Vurgun'un bütün tiyatroları gibi *Ferhad ve Şirin* de sosyalist-realist bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Hatta şair, bu eseriyle Stalin ödülüne layık görülmüştür. Nizami'nin eserinde, Ferhad, epizodik bir kahramandır; asıl olaylar Hüsrev ile Şirin çevresinde döner. Samed Vurgun'un ise mücadeleci kahramanı Ferhad'ı olayların merkezine alması, bunun bir işareti olarak eserine 'Ferhad ve Şirin' adını vermesi tesadüfi değildir. Ferhad, hem aşkı hem vatani için, engelleri cesaretle göğüsleyen, geleceğe umutla bakan, çalışkan bir halk kahramanıdır. Memmed Arif, Samed Vurgun'un, "Azerbaycan Sovyet Edebiyatı ve Nizami" adlı yazısını hatırlatarak, Vurgun'un bu yazısında, Nizami'nin yaratıcılığında hiçbir vakit eskimeyen ve Sovyet edebiyatı için de faydalı olan meselelerden bahsettiğini söyler. Vurgun'a göre Nizami, halk hayatına ve özellikle zahmet adamlarının hayatına yakındır. Nizami'nin eserlerindeki umumileştirme kuvveti, felsefi derinlik, romantizm ve hümanizm de Samed Vurgun'u etkilemiştir. Ferhad'ın müspet özellikleri, müspet kahraman prensiplerine ve dolaşısıyla Sovyet seyircisinin manevi taleplerine de uygundur (1964, 114-116).

Samed Vurgun'un oyununda, Azerbaycan'ın öz evladı, heykeltıraş sanatçısı Ferhad'ın manevi özellikleri, Hüsrev'den kat kat üstündür. "*Dünyada yaratmak borcumdur benim / Bele ders vermiştir büyük vetenim*" (s.363) sözleriyle Ferhad, vatan sevgisinin yanında çalışmanın, alın terinin önemini de simgeler. Azer Baba, kale inşa eden oğlu Ferhad'ın ustalığını takdir ederken "*Ucalsın yurdumuz öz hüneriyle / Helal zahmet ile, alın teriyle*" (s.362) sözleriyle emeğin değerini dile getirir.

Samed Vurgun'dan, 'sosyalist realizm'i benimseyen bir sanatçı olarak, her ne kadar edebî geleneğe ve millî değerlere karşı olumsuz bir tavır takınması beklense de, şairin bunu tam anlamıyla uyguladığını söyleyemeyiz. Yetiştirdiği çevrenin zengin folkloru, halk masalları ve türküleri ile büyüyen Samed Vurgun, Azerbaycan sözlü halk edebiyatının üslubunu ve biçimsel özelliklerini eserlerine yansıtmıştır. Samed Vurgun, halkın yaratıcılığının bir yansıması olarak gördüğü halk efsanelerine özellikle büyük önem vermiştir. Efsaneler, gerçek hayatı, halkın zevklerini, geleceğe olan inanç ve arzularını yansıttığı için Samed Vurgun'un sanat anlayışı ile de uyumlu bir malzeme teşkil ederler. Vurgun, "Biz ve Tarihi Keçmişimiz" adlı yazısında halk kahramanlarının güçlü bir dille efsaneleştirilmesinin realizmle çelişmediğine dikkat çekmektedir (İşgören, 2016, 149; Vurgun, *Seçilmiş Eserleri*, C.II, 2005, Bakü).

Samed Vurgun'un bütün tiyatro eserlerinde Azerbaycan'ın tabiat güzelliklerine, Azerbaycan halkının kahramanlık sayfalarına, kültürel değerlerine, özgürlüğüne ve geleceğine vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Azerbaycan sevgisi, şairin, *Vakıf* (1937) ve *Hanlar* (1939) adlı oyunlarının hareket noktasını teşkil eder. Fakat şair, vatanperverlik duygusunu asıl *Ferhad ve Şirin* (1941) oyununda ilk plana almıştır. Vatanperverlik temasının öncelenmesinde eserin, 'Büyük Vatan Muharibesi' olarak adlandırılan II.Dünya Savaşı yıllarında kaleme alınmış olmasının etkisi vardır. C.Caferov, Vurgun'un Ferhad karakterini esas alarak vatanperverlik temasını kabarttığını, bu sayede eserdeki aşk mevzusunun da daha reel çizgilerle ve mücerret romantik uzunluktan temizlenmiş, vatan sevgisiyle kaynaşmış bir şekilde işlendiğinden bah-

seder (1974, 214). Ferhad ve Şirin'i, Azerbaycan'ın geçmiş tarihi ile ilişkilendirmeye çalışan Vurgun, bu oyunun Azerbaycan halkının, Şah Hüsrev'e ve millî, ictimai zulme karşı savaşını anlattığını ileri söyler. Vurgun, Nizâmî'nin lirizmini muhafaza ederek vatanperverlik temasını aktüelleştirmiştir (1974, 117).

Hüsrev, Şirin'e Azerbaycan ile İran'ın birleşmesi için kendisiyle evlenmesini teklif eder. Şirin'in bu teklife verdiği cevap, vatan sevgisinin aşktan üstün geldiğini kanıtlar. Ferhad, Şirin'e kavuşabilmek için, dağı delmeye koyulduğunda, oğlunun hasretine dayanamayan Azer Baba, onu evine, yurduna çağırır. Ferhad'ın da vatani, bütün güzellikleriyle gözünde tutmaktadır:

*FERHAD- Ne geder gurbette yaşasam da men,
Könlüm ayrılar mı ana vetenden ?
Yahşı yadımdadır o sıh meşeler,
Boynu bükük duran tek benövşeler,
O ahşam, o seher...o çoban...o ses,
İnsan öz canını terk edebilmez! (s.426)*

Hem Samed Vurgun'un hem de Nazım Hikmet'in oyununda 'kadın' karakterlerin yüceltiltiğini görürüz. Toplumcu gerçekliğin cesaret, soyluluk, annelik merhameti gibi özellikleriyle kadını idealize ettiğini biliyoruz. Şairlerin bu oyunlarında, kadın karakterler ve onların temsil ettiği kavramlar, etkisinde oldukları akımın bir gereğini yerine getirme yapaylığından uzak bir biçimde, doğallıkla kullanılmıştır. Azer Baba, Şirin'den övgüyle bahsederken 'kadının olduğu yerde adalet de var' diyerek 'kadın'ı yüceltir. (s.380-381).

Meryem ise yiğit bir kadındır. Ondaki hüner bin kişilik ordunun hakkından gelecek düzeydedir. Ferhad'ın dağı delmesi İran'ın Bizans'a galip gelmesine sebep olacağından Meryem Ferhad'a kılıç çeker. Fakat Ferhad, hayatta kadına el kaldırmadığını söyleyerek kılıcını yere bırakır. Samed Vurgun'un Nizâmî'de konuşmayan Meryem'i kendi eserinde konuşturması biraz da trajedisıyla baş başa bırakılan bu cesur kadını ortaya çıkarmak içindir.

Nazım Hikmet ise, bir nakış ustası olan Ferhad'ı ön plana almakla kalmaz, onu eserinin tek kahramanı yapar. Nakkaşlık sanatında Ferhad'ın ustalığı dillere destan olmuştur. Validesi sarayda dadı olan Şerif Ağa bile, saraya ve ikbale bu kadar yakinken, Ferhad gibi bir nakış ustası olmak ve bu sanatın sırrına ermek için Ferhad ile Şirin'e aracılık etmeyi göze alır. Eserin ilk perdesinin ikinci sahnesini Ferhad'ın sanatkârlığına; sanatın, çalışmanın ve emeğin insanı ve çevresini iyileştirici gücüne ayıran Nazım Hikmet, böylece ilk perdedeki kasvetli saray ortamı ile bir tezat oluşturarak tezini güçlendirmiş olur. Şirin'le sohbet ederken, nakkaşlığını Hint padişahlığına değiştirmeyeceğini söyleyen Ferhad, "*en iyiyi, en güzeli sevmeyi, dünyayı renkleriyle, çizgileriyle yeniden yaratmayı*" (s.92) nakkaşlık sanatına borçlu olduğunu itiraf eder.

Nazım Hikmet, realist sanat eserinin, yazarın hayal gücü ile zenginleşerek, insanlara ümit aşılması, yaşama sevinci vermesi gerektiğini Kemal Tahir'e yazdığı bir mektubunda şöyle ifade eder:

...muharririn bir de ruh mühendisi rolü vardır. Yani kendini okuyanlara karşı bir mesuliyet taşır. Bu mesuliyetini müdrik ise ve esasen sosyal realite de her şeye rağmen ümitsizliği, kötümserliği gerektirmediğinden, insanoğlu, tabir caizse, daha iyiye, daha güzele, daha doğruya doğru, bir sosyal zaruret olarak ve aynı zamanda kendi mücadelesiyle gittiğinden ötürü, muharrir, okuyucunu, en bedbin okuyucusunu dahi ümitsizlikten kurtarmaya, her şeye rağmen, yaşamaktan tad almaya, yani onun üzerinde müsbet bir tesir yapmaya, ona yardım etmeye, yol göstermeye çalışır (Nazım Hikmet, 2002, 408-409).

Ferhad ile Şirin oyununda Ferhad ve onun gibi köşkün yapımında emeği geçen işçiler, yaşamayı ve üretmeyi seven, dünyaya bağlı insanlardır. Ferhad'ın babası Behzad, yaşanan dünyaya kıymet vermeyen Derviş'in bu görüşünü eleştirirken, Nazım Hikmet'in kimliğine bürünür. Nazım, dinî tasavvufî söylemi, yine bu söylemi kullanarak eleştirir:

DERVİŞ: Acelen ne? Bu fanide kimse kalmaz...

BEHZAD: Bu da laf mı? Bu fanide kazık kakmadık diye öfkelenmeyecek miyiz, sevinmeyecek miyiz, sevmeyecek miyiz, kıskanmayacak mıyız, dövüşmeyecek miyiz, yaşamayacak mıyız?

DERVİŞ: Gözünüz görmez öteyi, dünya hayaline düşmüşsünüz...

BEHZAD: Ne hayali, hangi hayal? Taşla, demirle, tahtayla, ne bileyim ben, boyayla, fırçayla işlenen nesne hayal olur muymuş? Asıl sen dünyadan bıkmışsın...Aylak, aylak gezer durursun.

DERVİŞ: Ben dünya halini bilip terk etmişim, kil ü kâlini.

BEHZAD: Ben etmemişim. Kil ü kâlû, mil ü kâliyle beraber, dünya makbulüm. Seviyorum mübareği...İnsan, işlediği şeyi sevmez mi? (s.79)

Bu yaşama sevinci ve geleceğe ümitle bakmak, Ferhad'ın, zorlu bir sınavla karşı karşıya olan aşkı üzerinde de egemendir. Demirdağ'ı delmeye çalışan Ferhad, tabiattaki varlıklarla konuşurken, kederini bile, «İnsanın yüreğine öyle kara sinek gibi konup yapışan soyundan değil...*Ham elma gibi buruk, fakat sıkı, sıhhatli, kurtsuz bir keder* (s.116) olarak nitelemektedir. Ferhad'ın aşkının «Şirin'e kavuşmak» ve «halka hizmet» şeklinde ikiye bölünmüş olması Nazım Hikmet'in oyununda, hikâyenin klasik versiyonundaki zahmetin ve acının yanına ümidin ve sevincin de eklenmesine yol açmıştır. Bu iyimserlik Ferhad'la sınırlı kalmaz; onun bu çabasını takdir eden insanlara da yansır. Şerif, Ferhad'ın güzünün çıkardığı korkunç sesi, aynı zamanda «güzel ve umutlu» bir ses olarak tarif eder. Dağı delmeye uğraşırken Ferhad, «zaman»la söyleşerek ondan daha hızlı geçmesini ister. «Zaman» ise bu isteğinin onu, sadece Şirin'e değil, ihtiyarlığa ve ölüme de yaklaştırdığını hatırlatır. Ferhad'ın «zaman'a cevabı geleceğe nasıl baktığını ortaya koyar: «*Sen yaşamaktan korkanlara anlat o hikâyeyi. Sen daha hızlı, daha hızlı es. Gelecek günler, geçen günlerden güzeldir eninde sonunda...*» (s.122).

Nazım Hikmet'in, Ferhad'ı ve hatta Şirin'i, klasik edebiyatın kalıp ifadeleriyle tasvir edilmiş ve kendilerinden beklenen görevleri üstlenmiş olsalar da -Ferhad olağanüstü bir iş başarması, Şirin'in ise sabretmesi beklenir- geleneksel aşık tipinden farklıdır.

Nazım Hikmet, ‘dağ delme’ motifini muhafaza etmesine karşılık, sevgiliye ulaşmak için bir engelin aşılma gerekçelerini değiştirmiş, daha doğrusu realist bir bakış açısıyla bu motifi güncellemiştir. Ferhad, eziyet çekmek için değil, Şirin’i alın teriyle hak etmek için dağı delmeye talip olmuştur.

Şirin’in de hikâyenin sonunda Ferhad’ın bilinç düzeyine de eriştiğini görürüz. Epik Ti-yatronun yabancılaştırma kuralından yararlanan Nazım Hikmet, Şirin’e, “*Bu hikâyede herkes bir marifet gösterdi, ben de beklemesini bileceğim...*” (s.130), sözlerini söyleterek hikâyenin gerçek değil bir kurgu olduğunu açığa vurur.

Nazım Hikmet’in oyununda Ferhad’ın Şirin’e duyduğu aşk, zamanla, şehre temiz getirerek insanları ölümden kurtarmak ideali ile genişler. Yazar bu düşüncesini, eseri yazış sürecinde kaleme aldığı bir mektupta, “Mesele tek bir insana duyulan aşkla insanlığa, insanlığın hayrına karşı duyulan aşkın mücadelesi değil, bir vahdet teşkil etmeleri” (Nâzım Hikmet, 2017, 700-701) sözleriyle ifade etmektedir. Yazar, kişiye duyulan aşkı, vazife aşkı ile birleştirmek istediğini oyun kişileri aracılığıyla da ifade etmektedir (s.129).

Nazım Hikmet’in iyimser görüşü, hikâyenin sonu üzerinde de etkili olur. Yazar, oyunu, hikâyenin bütün versiyonları gibi aşıkların ölümüyle bitirmez; aşıklar, ima edilen gelecek güzel günler için sabırlı bir bekleyiş içine girerler.

Nazım Hikmet’in çizdiği Ferhad karakteri, Nevaî’nin, Bisütûn dağına delen işçilere, denizde korsanların saldırısına uğrayan tüccarlara ve bütün yardıma muhtaç ve çaresiz insanlara yardım eden; maddî zenginliklerine sahip olmasına rağmen bunlardan vazgeçebilen Alpay-Tekin, 1994, 52). Ferhad karakterini andırır. Nevaî’nin Ferhad karakterinin kendisinden izler taşıdığını biliriz. Nevaî’nin kurduğu hayır müesseseleri, Herat’taki büyük bağ ve bahçeleri nasıl canlandırmışsa, Ferhad’ın açtığı kanallardan yayılan su da bütün canlılara hayat bahşetmiştir (Alpay-Tekin, 1994, 50-51). Ancak Nazım Hikmet’in Ferhad’ı, halka su temiz su getirmeye uğraşırken, Demirdağ pınarının sağlıklı suyunu içen saray çevresi ile halkı eşitlemeye çalışmaktadır. Mesnevilerde, manevî aşka ulaşan aşık karakterler çoğunlukla bu aşkın kazandırdığı sevgi, şefkat ve acıma duygularının etkisiyle sevgiliye duydukları aşk bütün yaratılmışlara yöneltirler. Nevaî’nin eserinde Ferhad’ın ölürken dağa, ovaya, gökyüzüne, taş yontan aletlerine, sevdiği kimselere yönelerek onlarla konuştuğunu; onların da Ferhad’a cevap verdiğini görürüz (Alpay-Tekin, 1994, 58). Nazım Hikmet’in Ferhad karakteri, ölümün verdiği trajik bir coşkuyla değil, fakat çalışmanın verdiği mutlulukla kavak, güz, Demirdağ, çoban yıldızı, karacalar, geyikler, böcekler, otlar, ağaçlar, zeytin dalı, buğday tanesi gibi canlı cansız varlıklarla sohbet eder.

Manevî aşkın yerine topluma hizmet aşkını ikame eden Nazım Hikmet’in, Nevaî’nin eserini, iyimserlik çağrıştıran sağlıklı vücut, gençlik, tabiat güzellikleri vs. imgeleri de kullanarak toplumcu gerçekçilik yönünde dönüştürdüğünü görürüz. Nazım Hikmet, oyun kişileri aracılığıyla Ferhad’ın çalıştığı yerin manzarasının, havasının gayet güzel olduğunu vurgular. Bu kadar zor bir işte çalışan Ferhad’ın sadece biraz yüzü sararmıştır. Oğlunun çehresindeki sarılığı fark eden babası, Ferhad’a gündüzleri dinlenmesini nasihat eder

...Aman be evladım...Bilirim alışkanlık zor ıstır, insan alıştığı düzenden, zor kurtulur...
Lakin sen, zar zor da olsa değiştir işinin düzenini ...Geceleri çalışıp, gündüzleri güneşte dinlen, güneşte uyu biraz...Aman be evladım, yüzün pek sarı (s.121).

Samed Vurgun'un ve Nazım Hikmet'in, hikâyeyi, halkın arasından çıkmış ve sanat alanındaki üretkenliğiyle çevresinde itibar gören Ferhad üzerine kurmaları, benimsedikleri toplumcu gerçekçi edebiyat metodunun bir gereğidir. Her iki şair de Ferhad'ın aşkını esas almalarına rağmen, sevgiliye duyulan aşkı vatana ve insanlığa duyulan aşkla desteklerler. Samed Vurgun'un eserinde oyun kişilerinin vatan sevgisine, bağımsızlık kavramına ve Türk diline verdikleri öneme yukarıda temas ettik. Nazım Hikmet'in eserinde bir savaş sahnesi yer almasına rağmen, savaşta ölenlerin, bu fedakârlığı karşılıksız yaptıklarından söz edilir. Nazım Hikmet'in vatan sevgisi, eserde Türkçeye duyulan sevgi şeklinde de kendini gösterir. Ferhad, Şirin'in güzelliğini överken sözü ana diline getirerek, ikisinin güzelliğini birbirine benzetir: *Sen yakından da, uzaktan da, her zaman, her mekânda, konuştuğun dil gibi, Türkçe gibi güzelsin, Şirin...* (s.92). Mesnevîlerde Ferhad'ın delmeye çalıştığı dağın adı 'Bisütun' olarak geçerken Nazım Hikmet'in bu dağın adını Demirdağ olarak değiştirmesi de yazarın hikâyeyi millileştirmeyi amaçladığının bir göstergesidir. Samed Vurgun'un *Ferhad ve Şirin*'i, daha ziyade devrinin siyasî hayatının, dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerini taşıırken, Nazım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'i üzerine, eserin yazıldığı sıralarda Bursa Hapishanesi'nde, tıpkı Ferhad gibi, eşi Piraye'den ayrı günler geçiren Nazım Hikmet'in duygu yoğunluğu çökmüştür. Nazım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta *Ferhad ile Şirin*'deki sevgiye dair cümleleri kurarken çok zorlandığını, Piraye'den başkasına sevgi sözleri söylemenin çok zor olduğunu itiraf eder (Nâzım Hikmet, 2017, 718).

Nazım Hikmet, burada, hikâye kahramanlarının aşkını, sevdikleri kadınlardan aldıkları ilhamla yazdıklarını söyleyen Nizâmî ve Nevaî'nin modern bir yorumu olarak görünür. Nizâmî, *Hüsrev ve Şirin*'in sonunda, o sırada ölmüş olan karısı Afak'a duyduğu sevgiden bahsetmiş, Şirin ile onun arasında bir bağ kurmuştur. Nevaî de Nizâmî'nin tesirinde kalarak, vefasız bir güzele aşık olduğunu, onun derdi ile perişan bir halde iken bir meleğin tavsiyesi ile bu hikâyeyi yazmaya başladığını söyler (Alpay-Tekin, 1994, 23).

Samed Vurgun ve Nazım Hikmet, toplumcu gerçekçi bir edebiyatı benimsemelerine rağmen, eserlerinde bireysel trajedilere de yer vermişlerdir. Nazım Hikmet, şahsî ıstırapları, toplumsal ıstırapın bir parçası ve onu meydana getiren unsurlar olarak görmektedir

...Başka bir bakımdan da, şahsî küçük felâketi olmayan, şahsen ıstırap çekmeyen, yahut çekmediği farzolunan bir insanın beşeriyeti mustaribe namına ıstırap çekmesi mümkün olmadığı gibi, yani böyle bir şey bugünkü dünya şartlarında olmayacağı için, canlı, etli kanlı, bir mahlûk olarak bir edebiyat eserine sokulması pek uydurma olur (Çalışlar, 1987, 65).

Nazım Hikmet'in oyununda, kardeşine sevgisi ile Ferhad'a duyduğu kuvvetli aşk arasında kalan Mehin Banu, oyunun trajik gerilimine katkıda bulunurken, Samed Vurgun'un oyununda, Bizans ile İran'ın savaşında, vatanından taraf olduğu için oğlunun kılıç çektiği Bizanslı Meryem de trajik bir kahraman olarak karşımıza çıkar.

Nazım Hikmet, lirik ve romantik öğelerin kullanımını, realist sanatın daha tesirli olması için gerekli görmektedir (Çalışlar, 1987, 63). Samed Vurgun da, realizm adına, ideal kahramanların parlak bir şekilde gösterilmesi için romantik unsurların kullanılması gerektiği ka-

naatindedir (İşgören, 2016, 207). Realist olmalarına rağmen, söz konusu oyunlarında masal motiflerini ihmal etmemeleri (resimle aşık olma, elma atarak sevgiliyi varlığını gösterme, sevgiliye ulaşmak için zorlu bir engelle mücadele etme, engel dağ delme gibi,), tabiat ile insan arasındaki münasebeti işlemeleri, bu oyunların lirik ve romantik cephesini oluştururlar. Nazım Hikmet, Ferhad ile Şirin'i yazarken, masal unsurunu fona alarak realist çalıştığını, böylelikle bilinçli bir tezat oluşturduğunu ifade eder (Nâzım Hikmet, 2017, s.702-703).

Nazım Hikmet, tiyatro yazarlığında yeni yöntemler denerken- iç monolog yönteminden yararlanarak kahramanların gizli düşüncelerini okurlara aktarmak, epik tiyatro yöntemlerini denemek gibi- bir yandan da içinde yetiştiği toplumun folklorik değerlerini yansıtmaya çalışır. Ferhad ile Şirin oyunu bu bileşimin en iyi örneklerinden biridir. Nazım Hikmet'in tiyatro yazarlığı bu yönüyle de toplumcu gerçekçi tiyatro akımının gereklerinden birini yerine getirmektedir. Nazım Hikmet, tiyatro çalışmalarında örnek aldığı toplumcu gerçekçi Rus tiyatro yönetmeni Meyerhold'un kendisine ışık tutan düşüncelerini şöyle aktarıyor:

Rus tiyatro geleneklerine yaslanan Meyerhold'un Doğu tiyatrosu ilkelerini de benimsediğini daha o zaman anlamıştım. Onun en sevdiği fikirlerden biri şöyleydi: Halkın hayatına, kendi halk tiyatro geleneklerine, folklor kökleriyle bağlı olan her milli tiyatro, gerek yeni ifade olanaklarını, her halktan emekçi seyircinin anladığı, yakın ve aziz bildiği geleneksellik unsurlarıyla ustaca birleştirmeyi becerebilmelidir (Kavlak, 2009, 394).

Bununla birlikte hem Samed Vurgun'un hem Nazım Hikmet'in sanatında halk kültürü, sadece toplumcu gerçekçi metodun bir gereği olarak kullanılmaz. Şairlerin çocukluktan itibaren çevrelerinden edindikleri birikimin ve mizaçlarının bir zenginliği olarak ortaya çıkar.

Sonuç

Ferhad ile Şirin hikâyesi, hem siyasi görüşleri hem de sanat anlayışları birbirine yakın olan, Türk soylu iki şairin nitelikli kaleminde, kırklı yıllarda, tiyatro eseri olarak yeniden hayat bulur. Bu oyunlar içerdikleri anlam genişlikleri ve anlatım teknikleriyle dönemlerinde sarsıcı etkiler yaparak hikayenin rotasını adeta yeniden belirlerler. Ferhad ile Şirin'in hikâyesini tiyatro eserine dönüştürürken Samed Vurgun'un, Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinden; Nazım Hikmet'in ise halk hikâyesi versiyonundan yararlandığını söylesek de, bu etkilenme ağının çok daha geniş ve karışık olduğunu belirtmeliyiz. Şairler, bu hikâye etrafında geleneğin havuzunda birikmiş edebî ürünlerden amaçlarına göre, kişi, motif, yer, mekân gibi, seçimler yaparak eserlerini oluştururlar. Sözgelimi Nazım Hikmet'in oyununun üzerinde sadece halk hikâyelerinin değil Nevaî'nin ve başka eserlerin de tesiri vardır. Her iki şair de, hikâyenin aslı motifi olan ve edebî sınırları aşarak toplumsal bir simge haline gelen, "Ferhad'ın, dağı delmeyi göze alacak ve bu işi başaracak kadar kuvvetli aşkı"nı muhafaza etmiş ve hikâyenin merkezine oturtmuşlardır. Sanat metodu bakımından toplumcu gerçekçi anlayışa bağlı kalsalar da, geleneksel bir aşk hikâyesinin tiyatro eserindeki bu başarısını, bu akıma bağlılıkla izah etmek haksızlık olur. Bu eserlerin asıl başarısı, toplumcu gerçekçiliğin kabuğunu çatlattıkları noktalarda aranmalıdır. Her iki şairin de hikâyenin merkezine Ferhad'ı

almaları, işçi sınıfının ve emeğin öne çıkarılmasıyla izah edilmiştir. Bu tespit yanlış olma-
makla birlikte eksiktir; Ferhat aynı zamanda ‘samimi ve fedakâr’ aşkın simgesi olduğu için
Hüsrev’den üstündür. Her iki şair de hikâyedeki olağanüstü motifleri masalın büyüsunü boz-
mamak için gerektiği yerde korumuşlar; hikâyeyi günümüze taşımak için de lirizmi realizm
ile dengelemişlerdir. Hikâyenin kalıplaşmış tiplerine bireysel trajediler ekleyerek düşünce ve
merak öğesini artırmışlardır. Yine her iki şair, Toplumcu gerçekçi sanatın evrensellik pren-
sibini, eserlerinde millî unsurları, -ana dili ve vatan sevgisini, tarihî olayları- toplumcu ger-
çekçiliğin pozitif coşkusu ile öne çıkararak, benimsedikleri akımın bu ilkesini de aşmışlardır.
Hem Nazım Hikmet’in hem Samed Vurgun’un kendilerini, tiyatro yazarından önce ‘şair’
olarak tanımladıklarını biliyoruz. Şiir alanındaki kazandıkları tecrübe, tiyatro edebiyatlarına
da yansımıştır. Özellikle Nazım Hikmet’in, eserinde çağdaş yöntemlere yer vermesi; bunun
yanında dinî ve tasavvufî geleneği yine bu geleneğin söylemini kullanarak eleştirmesi, şa-
irlerin diğer eserlerinde de gördüğümüz tavrın tiyatro eserine yansımastır. Samed Vurgun
ve Nazım Hikmet, Ferhad ile Şirin’in hikâyesini işleyen bu oyunlarında bir yandan geleneği
yeniden yorumlayıp onu özgürce zenginleştirirken, bir yandan da onu eleştirmişlerdir.

Notlar

- 1 Memet Fuat, 1948 haziranından Ekim’e kadar olan sürede yazdığını söyler. Memet Fuat, *Nazım Hikmet*, İst:Adam Yay., s.361.
- 2 Nazım Hikmet’in çalışmamızda kaynak olarak kullandığımız *Ferhat İle Şirin* oyun metninin künyesi şu şekil-
dedir: *Oyunlar 2*, 10.bs., İstanbul, 2016, Yapı Kredi Yay. Oyundan yaptığımız alıntılarda eserin bu baskısı esas
alınmıştır
- 3 Samed Vurgun’un *Ferhad ve Şirin* oyununun metni konusunda ise tercihimiz, Türkiye Türkçesi imlasına yakın-
lığı bakımından Zeynelâbidîn Makas’ın *Azerbaycan Tiyatro Eserleri Antolojisi* (Ankara, 1990, Kültür Bakanlığı
Yay.)’nde *Hüsrev ve Şirin* adıyla yer verdiği metinden yana olmuştur. Eserdeki alıntılar söz konusu metinden
yapılmıştır.

Kaynaklar

- Akan, M. (2017). Sosyalist gerçekçilik üzerine kısa bir değerlendirme. *İtl Suwı Aka Turur*. U.Üren- D.
Çatalkılıç (Ed.). İzmir: Ege Üniversitesi. ss.371-382.
- Akpınar, Y. (1994). *Azerî edebiyatı araştırmaları*. İstanbul: Dergâh
- Alpay-Tekin, G. (1994). Alî Şîr Nevâyî- Ferhâd ü Şîrîn (inceleme-metin). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Caferov, C. (1974). *Azerbaycan teatri* (1873-1973). Bakü.
- Ertop, K. (2016). Ferhat’ın geçmişten geleceğe yolculuğu. *Uluslararası Nâzım Hikmet Sempozyumu*
25-27 Ocak 2002. İstanbul: Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı. ss.185-193.
- İşgören, T. (2016). *Samed Vurgun, hayatı- sanatı ve eserleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dünyası Edebiyatları Ana Bilim Dalı.Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Kavas, E. (2007). *Ferhad ile Şirin öyküsünden uyarlanan oyunlar*. Anadolu Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.
- Kavlak, A. (2009). *Bakü’ye gidiyorum ay balam- Nâzım Hikmet’in Azerbaycan’daki izleri* (1921-
1963). İstanbul: Yapı Kredi.
- Levend, A. S. (1964). Lâmiî’nin Ferhad ü Şirin’i. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Sayı.240,
s.85-111.

- Levend, A. S. (1965). *Ali Şir Nevaî hayatı, sanatı, kişiliği*. 1.cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Makas, Z. (1990). *Azerbaycan tiyatro eserleri antolojisi*: Azerbaycan dramaları. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Memmed A. (1964). *Semed Vurgun'un dramaturgiyası*. Bakü.
- Memet F. (2000). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Adam.
- Nâzım H. (2002). *Kemal Tahir'e mapusaneden mektuplar*. İstanbul: Tekin.
- Nâzım H. (1987). *Sanat ve edebiyat üstüne*. A. Çalışlar (Haz.). İstanbul: Bilim ve Sanat.
- Nâzım H. (2016). *Oyunlar 2*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Nâzım H. (2017). *Piraye'ye mektuplar*. M. Fuat (Der.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Nizamî. (1986). *Hüsrev ve Şîrin*. S. Sevsevil (Çev.). İstanbul: Millî Eğitim.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. İstanbul: Everest.
- Özarslan, M. (2019). *Mukayeseli bir araştırma Ferhad ile Şirin*. İstanbul: Ötüken.
- Pazarkaya, Y. (2003). Ferhad ile Şirin masaldan mesele- Nâzım Hikmet'in en güzel oyunu. *Adam Sanat*. Sayı.204, Ocak 2003, ss.58-74.
- Şener, S. (2002). *Nâzım Hikmet'in oyun yazarlığı*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Tagızoade, L. (2006). Sosyalist realizm: Kökeni, oluşum süreci ve kavramı. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı.4, ss.17-24.
- Tavukçu, O. K. (2000). Hüsrev ü Şirin konulu eserlerde esas kahraman olarak Hüsrev veya Ferhad'ın tercih edilme sebepleri. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı. 14, Erzurum, ss.143-148.
- Timurtaş, F. K. (Temmuz 1952). 'Hüsrev ü Şirin' ve 'Ferhad ü Şirin' yazan şairlerimiz. *Türk Dili*, Cilt 1, Sayı. 10, ss.567-573.
- Uraz, M. (1978). Halk hikâyelerinin kaynakları: Hüsrev ve Şirin- Ferhad ile Şirin hikâyeleri. *Türk Folklor Araştırmalar*. Sayı.342, ss.8203-8206.
- Yılar, Ö. (2014). *Halk hikâyesi olarak Ferhad ile Şirin*. Ankara: Pegem Akademi.



Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" Adlı Şiirinde Göstergelerarası Etkileşim ve Ekfrasis

Intersemiotic Interaction and Ekphrasis in the
Poem of Melih Cevdet Anday's "İkaros'un Ölümü"

Hüseyin Soylu*

Öz

Göstergelerarasılık, yapı ve ortam açısından birbirlerinden farklı olan sanat dallarının etkileşimini ve paylaşımını niteleyen eleştirel bir modeldir. Belirli bir sanat yapıtı içerisinde ortaya çıkan türler arası estetik nitelikleri, vurguları ve çağrışımları işaret eder. Bu anlamda göstergelerarasılık ortak bir estetik hafızadan ve birikimden beslenir. Resim sanatı potansiyel olarak göstergelerarası yeniden-üretim için olanak tanıyan önemli bir estetik türdür. Özellikle yazınsal bağlamda şiir ile yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Ekfrasis, resim ve yazın arasındaki göstergelerarası etkileşimin temel zeminidir. Görsel sanatların özellikle resmin, sözel bir tasarımı ve yazınsal yeniden-üretimi anlamına gelir. Türk şiirinde ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte şiir, göstergelerarası etkileşim bağlamında diğer sanat dallarıyla daha yoğun bir ilişki içerisine girer. Bu anlamda ekfrastik yaratım süreci, estetik kapsamını modern şiir ile birlikte genişletir. Yaşlı Pieter Bruegel, peyzaj tasarımları ve kırsal hayata ilişkin tasvirleri ile tanınan Rönesans ressamıdır. "İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara" adlı resmi ile Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiirine ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmada

Geliş tarihi (Received): 6.03.2020- Kabul tarihi (Accepted): 25.09.2020

* Arş.Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. huseyinsoylu@yyu.edu.tr. ORCID 0000-0001-7875-6957

Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiiri, Yaşlı Pieter Bruegel'in resmi dikkate alınarak göstergelerarası etkileşim ve ekphrasis bağlamında incelenecektir.

Anahtar sözcükler: *İkaros'un ölümü, Bruegel, göstergelerarası etkileşim, ekphrasis*

Abstract

Intersemiotic is a literary criticism model that defines the interactions and relations between aesthetic genres. It indicates the mutual aesthetic qualities and connotations among the genres that emerge in a particular artwork. In this sense intersemiotic is based on the common accumulation and tradition of art. Painting is a significant aesthetic genre that potentially allows intersemiotic reproduction. It has been in intense relationship with poetry, as a form of such relationship, ekphrasis is the basis of intersemiotic interaction between painting and literature. It is defined as a verbal design and literary reproduction of visual arts, especially painting. With the modernization movements emerging in Turkish poetry, poetry enters into a more intense relationship with other genres of art. In this sense, the process of creating ekphrastic works expands its aesthetic scope with modern poetry. Pieter Bruegel the Elder is a renaissance painter known for his landscape designs and depictions of peasant life. Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" is inspired by Bruegel's painting "*Landscape with the Fall of Icarus*". In this study, Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" is examined in terms of intersemiotic interaction and ekphrasis, considering Bruegel's painting.

Keywords: *İkaros'un ölümü, Bruegel, intersemiotic interaction, ekphrasis*

Extended abstract

Intersemiotic is a literary criticism model that defines the interactions and relations between aesthetic genres. It indicates the mutual aesthetic qualities and connotations among the genres that emerge in a particular artwork. In this sense intersemiotic is based on the common accumulation and tradition of art. Painting is a significant aesthetic genre that potentially allows intersemiotic reproduction. It has been in intense relationship with poetry. Ekphrasis is the basis of intersemiotic interaction between painting and literature. It is defined as a verbal design and literary reproduction of visual arts, especially painting. The first use of ekphrasis is attributed to the description of the Achilles shield in Homer's *the Iliad*. Western literature has rich examples of ekphrasis. Virgil's *Aeneid*, Dante's *Purgatorio*, Chaucer's *The Canterbury Tales*, Robert Browning's *My Last Duchess*, John Keats's "Ode on a Grecian Urn", Percy Bysshe Shelley's "Ozymandias", W.H. Auden's "Musee des Beaux Arts", John Ashbery's "Self-portrait in a Convex Mirror" are among these examples. The first use of ekphrasis in Turkish literature is attributed to a poem written by Hüseyin Haşim in 1884. With the modernization movements emerging in Turkish poetry, poetry enters into more intense relationship with other genres of art. In this sense, the process of creating ekphrastic works expands its aesthetic scope with modern

poetry. Pieter Bruegel the Elder is a renaissance painter known for his landscape designs and depictions of peasant life. Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" is inspired by Bruegel's painting "*Landscape with the Fall of Icarus*". In this study Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" will be examined in terms of intersemiotic interaction and ekphrasis considering Bruegel's painting.

Icarus is a legendary hero in Greek mythology. According to the legend, King Minos imprisoned Icarus and his father Daedalus in a tower called labyrinthos. Daedalus makes two wings of wax for himself and Icarus to escape from labyrinthos. And he warns Icarus not to fly too high or too low in the sky. But Icarus, with his pride and arrogance, flaps his wings to the heights ignoring his father's words. Under the spell of his own power, he disrespects the God of sun Helios. Then his wings made of wax melt and he falls into the sea and drowns.

The tragic fall of Icarus gains a new vision, perspective and depth with Bruegel's painting. The main focus of the painting is on the fall of Icarus. In this sense, painting emphasizes the tragic fragment of Icarus's story as a mythological subject and highlights the profound meaning and image of this fragment. The fall of Icarus, however, takes place in a micro dimension in the thematic view of the painting. The only aspect of Icarus's fall in the landscape of the painting is the hands and legs that come to the surface of the water. The spectator must incorporate this minor image fragment into the wide panorama of the painting.

Melih Cevdet Anday uses Bruegel's painting as a source of inspiration in his poem titled "İkaros'un Ölümü". In this sense, Anday's poem distinguishes Bruegel's work from its visual context and replicates it in the syntactic structure of poetry. Because "İkaros'un Ölümü" is in a semiotic exchange at the level of form and content while remaining true to the composition of Bruegel's painting. The prominent panoramic angles, landscape design and cognitive contours are repeated in the poem.

The poem, unlike the painting, starts with Icarus's story, not his fall. In this respect, the mystery of the fall shown in the painting seems to be clarified in poetry. The most obvious reason for this is that Icarus appears before the reader as a narrative voice. Because in the poem Icarus is not as passive and figurative as in the painting. He is characterized as a central element in the poem. In this way the poem tries to fill in the gaps that painting left unclear or remained silent. It achieves this through fictional and verbal structure, the concrete form of expression and its rhetorical power. The transformation of Ikaros into an autonomous narrative subject as an existential point of view allows him to share his unfortunate fate that has been presented in the painting.

Common representations and visual fragments substantiate the dependent relationship between painting and poem; but the poem is not only a written copy of the painting, because it enters into a semi-autonomous relationship with painting in terms of ekphrasis. In this study, Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" will be examined in terms of intersemiotic interaction and ekphrasis, considering the Bruegel's painting.

Giriş

Göstergelerarasılık (diğer bir deyişle, medyalararasılık) yapı ve ortam (medium) açısından birbirlerinden farklı olan sanat dallarının etkileşimini ve paylaşımını işaret eder. Bu anlamda belirli bir estetik yapı içerisinde ortaya çıkan sanatsal tedahül, göstergelerarası etkileşimin esas karakteristiğidir. Aktulum’a göre göstergelerarasılık, metinlerarası edebi çözümlemenden türeyen (esinlenen) bir metodik çözümleme biçimidir. Metinlerarası teorinin çeşitli metin tanımları, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Roland Barthes’e göre, metin “kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar dokusudur.” (Clayton vd., 1991:149) J. Kristeva’ya göre ise “hiçbir metin, önceden yazılmış olandan bağımsız olarak yazılamaz.” Bu nedenle her metin edebi “mirasın ve geleneğin izlerini, açık ya da örtük biçimde taşır.” (Aktulum, 2017: 33) Bu açıdan göstergelerarasılık, tıpkı metinlerarasılık gibi, ortak bir estetik hafızadan ve birikimden beslenir.

Metinlerarasılık, bu ortak estetik birikimi yalnızca “metin” kavramına indirgediği için göstergelerarasılıktan ayrılır. Zira Latince kökeni itibariyle doku, örgü (texere) anlamına gelen metin (text) kavramı metinlerarasılık için geçmiş ve şimdi arasında kurulan estetik uzamı, taşıyan ve aktaran tek medyadır. Bu anlamda metin (text), önce yazılmış olanı (hypotext) sonra yazılmış olana (hypertext) bağlayan tarihsel bir örgüdür. Zira Kristeva’ya göre “metin, (önceki tüm) metinlerin bir kesişim noktasıdır.” (Aktulum, 2017: 33)

Göstergelerarası etkileşim açısından ise medya, tüm estetik iletilerin birbirleriyle paylaşım içerisine girebildiği, ifade ve çağrışım aracına dönüşebildiği, türler arası bir kanal anlamına gelmektedir. Bu kanal, “aktarım” düzeyinde bir faaliyet yürütür. Aktarım süreci “bir yapının tümünün ya da bir kesitinin bir bağlamdan alınıp başka bir bağlama taşınması” anlamına gelmektedir. Metinlerarası aktarım sürecinde, aktarıma dahil olan unsurlar biçimsel açıdan değil, daha çok anlamsal açıdan dönüşüme uğrarlar. Bir başka ifade ile, bağlamsal (medya) dönüşüme uğramazlar. Fakat göstergelerarası aktarım sürecinde “alıntılama biçimlerinin doğası” ve “alışveriş biçimleri değişir. Dolayısıyla etkileşime giren unsurlar hem anlamsal açıdan hem de biçimsel açıdan radikal bir dönüşüme tabi olurlar. Bernard Vouilloux bu durumu, “dış estetiksel-aşkınlık” ile kavramsallaştırmaya çalışır. Ona göre, “bir sanat biçiminden başka bir sanat biçimine geçiş” sürecinde “belli bir sanat biçiminde aracı unsurun/dolayımın (medya) değişmesi” dış estetiksel-aşkınlık anlamına gelir (Aktulum, 2016: 17-18, 80).

Resim sanatı, potansiyel olarak göstergelerarası yeniden-üretim için olanak tanıyan önemli bir estetik türdür. Özellikle yazınsal bağlamda şiir ile yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Her iki sanat dalında da estetik bir karakteristik olarak ön plana çıkan imgesel yeti, bu paylaşımlı ilişkide önemli rol oynamıştır. Bu nedenle sanat tarihi açısından, şiir ve resim arasında yakınlıklar kurulmaya çalışılmıştır. Örneğin, Yunanlı şair Keoslu Simonides şiiri konuşan resim, resmi de suskun şiir¹ olarak tanımlar (Kayaoğlu, 2009: 41). Horatius ise “resim nasılsa şiir de öyledir”² ifadesini kullanır (Ağıl, 2015: 36). Resim sanatı bağlamında göstergelerarası etkileşim, “resimsel-aşkınlık” (transpicturalité) terimi ile öne çıkarılır. Resimsel-aşkınlık, “metin, resim ya da görüntü” arasındaki ilişki biçimlerini ele alır. Bir başka deyişle, “iki ayrı ya da aynı sınıftan gösterge dizgesi arasındaki alışveriş” resimsel-aşkınlığı işaret eder (Aktulum, 2016: 81).

Ekfrasis, resim ve yazın arasındaki göstergelerarası etkileşimin temel zemini. Görsel sanatların özellikle resmin, sözel bir tasarımı ve yazınsal yeniden-üretimi anlamına gelir. Antik Yunan’da “imaj ve dünya” arasındaki dolayımı ifade eden ekfrasis ayrıca “sanatsal nesnenin retorik tanımı” olarak da kullanılır (Ağıl, 2012: 46). Bu bağlamda ekfrasis aracılığıyla metin türsel bir ikililiğe erişir. Zira, “sanatsal bir nesneyi tasvir eden bir metin kendi metaforu kıldığı o nesne yoluyla uzamsal bir boyuta ulaşabilir. Bu durumdaki bir metin hem görsel yapının durağanlığını hem de sözün akışkanlığını içeren” bir imtiyaza sahip olur. Horatius’a göre sanatsal anlamda ekfrastik ilginin kökeni “imge ve sözün bir uyum içerisinde” olduğu, tüm sanatların ontolojik birlikteliğini niteleyen “altın çağ” tasavvurundan gelir (Ağıl, 2015: 38, 44).

Göstergelerarası etkileşim neticesinde yazınsal bağlamda ortaya çıkan ekfrasis aynı zamanda okura sunulan “retorik bir oyun” niteliğindedir. Zira okurun metne yaklaşırken “çifte bir dikkat” içerisinde olması gerekir. Bu anlamda ekfrastik bir metnin okuru, “görsel ve sözel olan iki sanat arasındaki alışılmadık ve kararsız ilişkiye” aynı anda iki kez katılmak durumundadır. Okur açısından bu tür bir deneyim, şiiri okurken resmi de seyretmek anlamına gelir (Benton, 1997: 367).

Ekfrasis’in ilk kullanımı, Homeros’un *İlyada*’sında yer alan Akhilleus’a ait kalkan tasvirine atfedilir (Canatac vd., 2019: 123). Batı edebiyatı, Ekfrasis açısından zengin örneklerle sahiptir: *Aeneis* (Virgil), *Araf* (Dante), *Canterbury Hikâyeleri* (Chaucer), *My Last Duchess* (Robert Browning), “Ode on a Grecian Urn” (John Keats), “Ozymandias” (Percy Bysshe Shelley), “Musee des Beaux Arts” (W.H. Auden), “Self-portrait in a Convex Mirror” (John Ashbery) bu örnekler arasında yer alır (Ağıl, 2012: 47). Türk edebiyatında ilk ekfrasis kullanımı ise 1884 yılında Hüseyin Haşim tarafından yazılan “Kocakarı ve Kedi” adlı şiire atfedilir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatında Samipaşazade Sezai “pitoresk duygusuna sahip ilk yazar” olarak değerlendirilir. Nâbizade Nazım *Servet-i Fünûn* dergisinde “Küçük Hizmetçi Kız” adlı şiiri ile resim-altı şiir geleneğini başlatır (Buğra, 2000: 58, 61). Recaizade Mahmut Ekrem’in “Kelebek”, Muallim Naci’nin “Levha” adlı şiirleri ekfrastik şiirin ilk örneklerindendir (Ağıl, 2015: 28). Servet-i Fünûn dönemi ekfrastik şiirin Türk edebiyatında en yoğun örneklerinin sergilendiği dönemdir. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin gibi isimler poetik yönelimlerini resim ve musiki çerçevesinde devam ettirirler. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairler resim sanatını şiirsel yaratım süreçlerine dahil eden isimler arasındadır (Ağıl, 2012: 48).

Türk şiirinde ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte şiir, göstergelerarası etkileşim bağlamında diğer sanat dallarıyla daha yoğun bir ilişki içerisine girer. Böylelikle poetik metinler plastik nitelikler yüklenir. Bu anlamda ekfrastik yaratım süreci, estetik kapsamını modern şiir ile birlikte genişletir. Zira modern şiirin temelinde yer alan “imgenin bağımsızlaşması ile, görme duyusunun payı” (Koçak, 2012: 53) artar. Bu bağlamda Türk şiirinde Melih Cevdet Anday’ın “İkaros’un Ölümü” adlı şiiri görme yetisinin ve ekfrastik yapının başat kılındığı önemli şiirler arasındadır. Flaman ressam Yaşlı Pieter Bruegel’in “*Landscape with the Fall of Icarus*” (İkaros’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) resminden esinlenerek yazılmıştır.

Yaşlı Pieter Bruegel “insan doğasının kusurlu yapısı” üzerine odaklanan ve “peyzaj tasarımına yeni bir natüralizm anlayışı getiren” (Orenstein, 2001: 7) Rönesans ressamıdır. Bruegel’in resimleri, genellikle kır hayatının geleneklerine ilişkin etnografik doğruluklar da içeren detaylı bilgiler sunar (Alpers S., 1972: 167). Bununla birlikte Bruegel’in bazı resimleri “tuhaf ve fantastik kompozisyonlar” (Orenstein, 2001: 32) da içerir.

Melih Cevdet Anday’ın “İkaros’un ölümü” adlı şiirinde göstergelerarası etkileşim ve ekfrasis

İkaros Yunan mitolojisine ait efsanevi bir kahramandır. Efsaneye göre kral Minos, İkaros’u ve babası Daidalos’u Labyrinthos adlı kuleye kapatır. Daidalos kurtulmak için kendisine ve oğluna balmumundan iki çift kanat yapar. İkaros’a çok yüksekte veya çok alçaktan uçmaması gerektiğini söyler. Fakat, İkaros babasının sözünü dinlemeyerek gurur ve kibir ile yükseklerle doğru kanat çıkar. Kendi kuvvetinin büyümesine kapılarak Güneş Tanrısı Helios’a karşı saygısızlıkta bulunur. Bunun üzerine balmumundan yapılmış kanatları erir ve denize düşerek boğulur. İkaros’un bu efsanevi öyküsü ve “eşsiz serüveni” tarihsel anlamda pek çok sanatçının ilham kaynağı olmuştur (Erhat, 1996: 153).

Yaşlı Pieter Bruegel “*İkaros’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*” adlı resmi ile sanat dünyasında zaman-ötesi bir etki uyandırır. İkaros’un trajik düşüşü Bruegel ile birlikte yeni bir imgelem, perspektif ve derinlik kazanır. Bu resim aynı zamanda Bruegel’in mitoloji konulu tek resmidir (Fairley, 1981: 68).



Resim 1. Pieter Bruegel (the Elder), *Landscape with the Fall of Icarus*, c.1555, Bridgeman Art Library / Royal Museums of Fine Arts of Belgium, <https://www.bl.uk/collection-items/landscape-with-the-fall-of-icarus>, Erişim Tarihi: 30.12.2019

Bruegel'in resminde İkaros'un düşüşü, "içerisine taş düşen bir gölün yüzeyi gibi" çizgiler halinde eserin tüm unsurlarına örtük veya açık biçimde yayılır (Morse, 1996: 236). Resmin temel odağı İkaros'un düşüşü üzerinedir. Bu anlamda resim, mitolojik özne olarak İkaros'un öyküsünün trajik kesitini ve bu kesitin anlamsal/imgesel derinliğini öne çıkarır. Buna rağmen İkaros'un düşüşü resmin içerik düzleminde mikro bir boyutta yer alır. İkaros'a dair olan tek görünüm suyun yüzeyine çıkan elleri ve bacaklarıdır. İzler-kitle, bu minör görüntü parçasını resmin geniş panoraması içine dahil etmek durumundadır. Zira resme dahil olan unsurlar ve "resimsel teknikler, birleşerek izleyiciyi İkaros'a dikkat etmeye çağırır." (Fairley, 1981: 68) Resmin merkezinde kırmızı elbisesi ile dikkat çeken bir çiftçi yer alır. Bu kırmızılık resmin sağ alt tarafında bulunan balıkçının kırmızı saçları ile devam eder. İkaros'un bacaklarının sol tarafında yer alan kıyı uzantısının üstünde beyaz koyun, balıkçının üstünde ise beyaz elbise vardır. Resmin bu kontrast düzleminde kurulması; günlük hayatın içinden geçen efsanevi düşüşe dikkat çekebilmek, gözün seyrini kanallandırmak içindir. Renklerin haricinde peyzaj tasarımında yer alan çizgiler de bu bilişsel sistemin bir parçasıdır. "Eş-merkezli olarak oluşturulan çizgiler", çiftçinin elbisesinin eteklerinde; saban izlerinde ve suyun toprakla buluştuğu kıyı kesimlerde tekrar eder. Bu tür bir tasarım İkaros'un düşüşünün yarattığı dalgalanmalarla eş-anlamlı bir imgesellik içerisinde olabilir. Bir başka deyişle insanoğlu, "farkında olmaksızın, yaratıcılığın ve aşkınlığın yansımalarını" geçim endişesi içerisinde sürdürdüğü günlük hayatın çizgileri içerisinde taşıyor olabilir (Morse, 1996: 236). Böylelikle İkaros'un doğaüstü, soyut imgelemi ile günlük insanın somut ve olağan tabiat arasında çapraz (diagonal) bir ilişki kurulur. Bu anlamda Bruegel renkleri ve çizgileri izler-kitlenin göz seyrini yönlendirmek ve eserin düşünsel odağını sağlama almak için kullanır (Fairley, 1981: 70).

Bruegel'in "*İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*" adlı resminin ilham kaynağı Romalı şair Ovid'in *The Metamorphoses* adlı eseri olarak bilinir. Ressam bahsi geçen kitaptan hareketle İkaros'un düşüşünü, modern bir kompozisyon ile yeniden yaratır. Ovid, İkaros'tan şöyle bahseder: "İşte bir balıkçı onları gözetliyor / esnek değneği ile balık tutuyor /ya da bir çoban, sopası üzerine eğilmiş / yahut bir çiftçi pulluk sapının başında /gözetliyor onları / ve şaşkın duruyor /bulutların üzerinde uçanların ancak Tanrılar olduklarına inanıyor."³ (Morse, 1996: 238) Bruegel Ovid'in şiirsel tasvirine uygun elementleri ve figürleri, resmin geniş panoraması içerisine yerleştirir.

Melih Cevdet Anday "*İkaros'un Ölümü*" adlı şiirinde Bruegel'in resmini esin kaynağı olarak kullanır. Bu anlamda Anday'ın şiiri Bruegel'in eserini görsel bağlamından ayırır ve onu, şiirin sözdizimsel yapısında çoğaltır. Böylelikle, "farklı gösterge sistemleri arasında anlamsal bir döngü" (Aktulum, 2017: 33) kurulmuş olur. Zira "*İkaros'un Ölümü*", Bruegel'in resminde yer alan kompozisyon biçimine sadık kalarak hem içerik hem de form düzeyinde semiyotik bir alışveriş içerisinde bulunur. Resimde öne çıkan panoramik açılar, peyzaj tasarımı ve bilişsel konturlar şiirde tekrarlanır:

Herkes işinde gücündeydi

Yok olmuş damlar ki unuttum

(...)

*Çift sürüyordu bir köylü iki büküm
Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan
Denize düşeni kimse görmedi.*

*Herkes işinde gücündeydi
Ve acı çekmeği unuttum.*

(...)

*Ölmeden bütün sabahlarımı unuttum
Denize düşeni kimse görmedi.
Gökten indiğimi kimse görmedi.*

*Ak bir gemi kalkıyordu limandan
Görmediklerini unuttum.*

*Bölinmemişti tarihsiz gün
Varlığın kanatsız adı yalnızlık
Sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık.*

(...)

*Herkes işinde gücündeydi
Olanı biteni unuttum.*

*Yaşadığıma inanılmaz benim
Masal kahramanı gibiyim*

Kimse görmeden yittim gittim (Anday, 2016: 509-510).

Bruegel, Ovid'in İkaros efsanesini hikâyeleme biçiminden farklı olarak insanları İkaros'un düşüşüne karşı ilgisiz/aldrışsız biçimde resmeder. Bruegel'in resminde dikkat çekici bir unsur olarak yer alan bu öznel perspektif, Anday'ın şiirinin sözdizimsel dağılımını belirler. "Herkes işinde gücündeydi", "denize düşeni kimse görmedi", "gökten indiğimi kimse görmedi" "kimse görmeden yittim gittim" dizeleri ile şiir ve resim arasındaki göstergelerarası etkileşim ve alışveriş somut biçimde kurulmuş olur. Şiir, resmin bu öznel perspektifini yeniden-yazım sürecinde karakteristik bir nitelik olarak özümser ve işler. Bu tür estetik paylaşım, yani resimsel unsurların yeni bir eser ortaya koyacak biçimde farklı bir bağlama aktarılması "ekfrastik uygulama" olarak adlandırılır (Aktulum, 2017: 34). Bu anlamda Melih Cevdet Anday şiir sanatı aracılığıyla Bruegel'in resmini, kendisine özgü türsel bağlamından çıkararak estetik bir dolayımı tabi tutar.

Şiirde yer alan "çift sürüyordu bir köylü iki büküm", "kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan" "sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık" dizeleri, yine Bruegel'in resimsel kadrâjına özgü betimlemelerdir. Şiirin resim ile kurduğu bu tematik yakınlık ekfrastik metnin okurunu, yalın okurdan ayırır. Zira ekfrastik izleyici, daha kompleks bir okuma ve izleme deneyimi

içerisinde bulunur. Böylelikle okurun rolü karmaşık bir asimetri kazanır. O hem görü hatlarını kelimelere bağlayan yazınsal süreci, hem de yazınsal süreci görü hatlarına bağlayan resimsel tasarımı takip etmek durumunda kalır (Benton, 1997: 368). Anday'ın Bruegel'in resmini deneyimleme biçimi ve bu deneyimi, şiirsel yaratıcılığın kendine özgü sözdizimsel çevirimi ile dönüştürmesi, okuru asimetrik bir estetik deneyime sürükler. Genelde gösterge-lerarası etkileşimin özelde ise ekfrasisin temelinde yer alan bu estetik deneyim "heterojen bir sanat konseptini ve spektrumunu" (Rajewsky, 2005: 45) işaret eder. Böylelikle homojen ve monolitik estetik türler hem yapısal hem de düşünsel anlamda dönüşüme uğrarlar. Zira "sanat, açık bir kavramdır ve değişim, dönüşüm, büyüme ya da yenilik olasılıklarını sürekli olarak bünyesinde" (Bolla, 2012: 21) barındırır.

Anday, "İkaros'un Ölümü" ile Bruegel'in resminde yer alan peyzaj tasarımını ve estetik panoramayı aynen tekrarlamaz. Ortak temsiller ve görsel kipler resim ve şiir arasında kurulan bağımlı ilişkiyi temellendirir; fakat şiir, yalnızca resmin yazılı bir kopyası değildir. Zira şiir ekfrasis bağlamında resim ile "yarı-özerk" bir ilişki içerisine girer. Yazınsal bir "katalizör görevi üstelenerek resimsel dikkati derinleştirebilir ya da farklı bir yöne çevirebilir" (Benton, 1997: 368). Anday'ın şiirinde bu tür derinlikleri ve şiirsel boyutları görmek mümkündür:

Doğum çoğuldur, ölüm tekil
Mumdandı aç tutkumun kanatları
Uçuyordum sevinç içinde
 (...)
 Ve güneşin basamağından döndüm geri
Üfür üfür uçardı yalnızlık
Zamansızlığın kanadı yalnızlık.
 (...)
 Belleğimde hâlâ gökyüzü dünya
Yüreğin yaban arısı yalnızlık
 (...)
 Tükenmiş tutkumun neşeli ağırlığı
Göksel erincimi unuttum.
 (...)
 Bölünmemişti tarihsiz gün
Varlığın kanatsız adı yalnızlık
 (...)
 Soyağacına tırmanmıştım putsuz tanrının
Ölümün dilini unuttum.

Düşüncem yavaş yavaş giriyordu varolana
Tam bir uygunluk yoktu aramızda
Saydam yağmur gibiydi canlandıran ölüm (Anday, 2016: 509-510).

Şiir, resimden farklı olarak İkaros'un düşüşü ile değil; onun öyküsü ile başlar. Bu anlamda resimde sonuç olarak gösterilen düşüş olayının gizemi ve esrarı şiirde açıklığa kavuşur gibidir. Bunun en belirgin nedeni İkaros'un anlatı sesi olarak okurun karşısına çıkmasıdır. Zira İkaros resimde olduğu gibi pasif ve figüratif bir öge olarak değil, merkezi bir unsur olarak şiirde yer alır. Böylelikle şiir resmin sessiz kaldığı, belirsiz bıraktığı boşlukları doldurmaya çalışır. Bunu, ifade ve anlatım gücünün somut biçimi olan öyküleme stratejisi aracılığıyla gerçekleştirir. Zira, “sabit resmin inatçı direnişine karşılık, öykülemenin sürükleyici gücü” (Ağıl, 2012: 49) şaire görsel malzemeyi yazı ile aşma direncini sağlar. Böylelikle “şairin benimsediği anlatı biçimleri, resimsel imgeyi betimler; onun sessizliklerini konuşturur ve yorumlar. Bizatihi görme eyleminin kendisi üzerine düşünmeye çalışır.” (Benton, 1997: 368) Anday'ın şiirinin yorumlayıcı ve sürükleyici akışı benimsediği anlatı biçiminden kaynaklanır. İkaros'un varoluşsal bir görüş noktası olarak özerk bir anlatı öznesine dönüşmesi, resimde durağan ve donuk biçimde yer alan yazgısal talihsizliğini paylaşmasına olanak tanır. “Mum-dandı aç tutkumun kanatları”, “belleğimde hâlâ gökyüzü dünya”, “göksel erincimi unuttum”, “soyağacına tırmanmıştım putsuz tanrının” gibi dizeler Bruegel'in resminin anlamsal akustigini ve dinamizmini derinleştirir. Okur bu açıdan “çifte bir temsil” gücü ile donatılmış şiiri, yalnızca “resimsel elementleri doğrulamak” için okumaz. Aynı zamanda şairin sanat eserini yorumlama, ekfrastik yapıyı kurma biçimini, eleştirel bir bilinçle değerlendirme imkânı bulur (Benton, 1997: 368).

“İkaros'un ölümü” ayrıca bütünsel anlamda Bruegel'in resmi ile aynı “dikey imgeselliği” (Fairley, 1981: 76) paylaşır. Resimde İkaros'un bacaklarının dikey biçimde suya dalma anı ile yaratılan dikey algı, izleyicinin görüş açısını ve hareketini sabitleyen merkezi bir duyum yaratır. Hatta, resimde yer alan insanların aldırışsızlığı ile düşüş hadisesi arasında bir ilişki kurularak, İkaros'un düşüşünün bu insanların içinde sürdüğüne dair mecazi bir yorum getirilir (Morse, 1996: 236). Anday'ın şiirinde de ekfrastik bir benzeşim düzeyinde bu dikey imgeselliği görmek mümkündür. “Uçuyordum sevinç içinde” ile “gökten indiğimi kimse görmedi” dizelerinin yarattığı grafiksel çizgi, şiirin gökyüzü ve yeryüzü arasında karşıt bir imgesel ivmelenme ile kurgulandığını işaret eder. Bu açıdan resimde olduğu gibi şiirde de okurun imgesel açısı, dilsel bir yerçekiminin etkisiyle hızla aşağıya kayar. Bu anlamda her iki estetik yapıt da ilksel düşüşün (ilk günahın) çağrışımsal içeriğini ön plana çıkarır. Zira “sayfa üzerinde yer alan sözdizimsel dağılımın çizgileri, ilkel arketipleri, işaretleri ve tavırları uyan-dırabilir: Dikey olarak düşüş ya da yükseliş...” (Fairley, 1981: 76).

Anday'ın şiirinin başlığı ile Bruegel'in resmi için uygun gördüğü başlık ekfrastik düzeyde örtüşür. “İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara”, “İkaros'un Ölümü” ile sözdizimsel bir yakınlık içerisindedir. Bu anlamda Anday'ın şiiri daha başlığından itibaren İkaros'un düşüşü sırasında ortaya çıkan manzarayı, hayatı ve ölümü ile birlikte çoğaltacağının sezgisel haberciliğini üstlenir. Zira estetik yapıtın başlığı, “konumunun verdiği üstünlük gereği değil; fakat biçimsel, semantik ve göstergesel açıdan kapanış kelimeleri (ve içerik) ile kurduğu ilişki açısından” (Fairley, 1981: 72) tercih edilir. Dolayısıyla Anday'ın şiirinin başlığı, Bruegel'in resmine verdiği isimle içerik ve biçim açısından analogik bir ilişki içerisindedir. Bu ilişki bağlamsal (medya) anlamda polifonik bir iççe geçmişliği işaret eder. Zira göster-

gelerarası etkileşim, tam da bu düzeyde, sanatlar arası geçirgenliğin “polifonik özelliklerini” (Aktulum, 2017: 36) ortaya çıkarmaya çalışır.

Sonuç

Göstergelerarası etkileşim, metinlerarasılıktan farklı olarak yapı ve ortam açısından birbirinden farklı olan sanat türlerinin birbirleriyle olan paylaşımını ifade eder. Bu anlamda göstergelerarası etkileşim, metin kavramı ile sınırlı değildir ve tüm sanat alanları için “türler arası bir kanal” anlamına gelmektedir. Resim sanatı, yazınsal bağlamda şiir ile yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Ekfrasis göstergelerarası etkileşim bağlamında resim ve şiir arasında ortaya çıkan bu paylaşımı ve estetik dolayımı işaret eder. Türk şiirinde ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte şiir, diğer sanat dallarıyla paylaşımlı bir yapıya sahip olur. Ekfrasis ile birlikte poetik metinler plastik niteliklerle yüklenir. Melih Cevdet Anday’ın “İkaros’un Ölümü” adlı şiiri görme yetisinin ve ekfrastik yapının başat kılındığı önemli bir şiirdir. Yaşlı Pieter Bruegel’in *Landscape with the Fall of Icarus* (İkaros’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) resminden esinlenerek yazılmıştır. Anday, Bruegel’in resminde yer alan temel kompozisyon biçimine sadık kalır ve resmin öznel perspektifini yazınsal anlamda işler. Aynı zamanda, şiirsel yaratıcılığın kendine özgü sözdizimsel çevirimi ve öyküleme biçimi ile resimsel elementleri dönüşüme uğratar. Bu anlamda Anday’ın kurmaya çalıştığı ekfrastik yapı, resmi deneyimleme biçimi ile koşut düzeydedir.

Sonuç olarak, Bruegel’in *İkaros’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* adlı resmi ile Anday’ın “İkaros’un Ölümü” adlı şiiri arasında imgesel konum, sözdizimsel dağılım ve resimsel tasarım bakımından güçlü bir estetik ilişki söz konusudur.

Notlar

- 1 “Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse”
- 2 “ut pictura poesis”
- 3 “Now some fisherman spies them, angling for fish with his flexible rod, or a shepherd, leaning upon his crook, or a plowman, on his plowhandles-spies them and stands stupefied, and believes them to be gods that they could fly through the air.”

Kaynaklar

- Ağıl, N. (2012). Ekphrasis in Turkish poetry: A paragonal approach. Ankara: *Journal of Turkish Literature*, S.9, s.46-67.
- Ağıl, N. (2015). *Ekfrasis*. İstanbul: Simurg.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı resimlerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi.
- Aktulum, K. (2017). What is intersemiotics? A short definition and some examples. *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 7, No. 1.
- Alpers, S. (1972). Bruegel's festive peasants. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6(3/4), 163-176.
- Anday, M. C. (2016). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Everest.
- Benton, M. (1997). Anyone for ekphrasis. Oxford University: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 4, pp.367-376.
- Bolla, De P. (2012). *Sanat ve estetik*. İstanbul: Ayrıntı.
- Buğra, H. B. (2000). *Cumhuriyet döneminde resim-edebiyat ilişkisi*. İstanbul: Ötüken.
- Canatak A.M.; Bulduk, N. (2019). *Dijital çağda medya, medyalararasılık yöntemi ve Türk edebiyatı*. İstanbul: Hiperyayın.
- Clayton J.; Rothstein, E. (1991). *Influence and intertextuality in literary history*. Wisconsin: The University of Wisconsin.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Fairley, I. R. (1981). On reading poems: Visual & verbal icons in William Carlos Williams' 'Landscape with the Fall of Icarus'. *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 6, Iss.1, pp.67-97
- Kayaoğlu, E. (2009). *Medyalararasılık*. İstanbul: Selenge.
- Koçak, O. (2012). *Kopuk zincir*. İstanbul: Metis.
- Morse, D. E. (ed.). (1996). *The delegated intellect*. Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Orenstein N., M. (ed.). (2001). *Pieter Bruegel the elder*. New Haven and London: Yale University.
- Rajewsky I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, S.6, pp.43-64.



Modern Bireye ve Okura Vurgusu Bağlamında Don Quijote¹ Üzerine Bir Edebiyat Sosyolojisi Analizi

An Analysis of the Sociology of Literature on
Don Quixote in the Context of Its Emphasis on Modern
Individual and Reader

Mehmet Anık*

Öz

Bu çalışmada İspanyol yazar M. Cervantes'in ünlü eseri Don Quijote edebiyat sosyolojisi bağlamında ele alınmış, eserin analiz sürecinde ise nitel araştırma tekniklerinden biri olan içerik analizinden yararlanılmıştır. Don Quijote günümüzde genelde edebi açıdan mizah içeren yönüyle okurların ilgisini çekse de modern romanın ilk örneği olması ve o dönemde toplumsal alandaki hadiseler ve çatışmalarla ilgili modern bir anlatı olması açısından oldukça önemli ve öncü bir eserdir. Çalışmada öncelikle Don Quijote'nin edebi bir eser olarak önemi üzerinden durulmuş, akabinde modern romanın ilk örneği olması bağlamında Cervantes'in eserinde modern okur ve bireyi hangi özellikleri ile ön plana çıkardığı çalışmanın ana odağını oluşturmuştur. Cervantes bu eserde klasik anlatıları eleştirmiş ve klasik anlatılardaki gibi yazar tarafından sınırlandırılmış ve edilgen görülen bir okur yerine, yorumlama özgürlüğü öne çıkarılan aktif bir okur vurgusu yapmıştır. Eserde ayrıca feodal dönemin yaşam alışkanlıkları ve hayalleri peşinde koşmanın yersizliği üze-

Geliş tarihi (Received): 16.06.2020- Kabul tarihi (Accepted): 03.10.2020

* Prof.Dr., Bingöl Üniversitesi Sosyoloji Bölümü. anik@bingol.edu.tr. ORCID 0000-0002-6560-2470

rinden, yaşadığı dönemdeki hadiseleri doğru şekilde idrak etmesi gereken modern bir birey vurgusu yapılmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Cervantes, Don Quijote, modern okur, edebiyat sosyolojisi, modern anlatı*

Abstract

In this study, Don Quixote, the famous work of the Spanish writer M. Cervantes, is analyzed in the context of the sociology of literature through content analysis as one of the qualitative research techniques. Nowadays, although Don Quixote generally attracts readers with its humorous aspect, it is a very important and pioneering work in terms of being the first example of modern novels and a modern narrative about the social facts-events and conflicts in the social structure of its time. Firstly, the importance of Don Quixote as a literary work is emphasized, and subsequently, the main focus of the study is on Cervantes' emphasis on modern individual and reader in his work within the context of being the first example of the modern novels. In this work, Cervantes criticizes restricted and passive reader established by the authors of classical narratives, and highlights active readers that stand out with their freedom of interpretation. In this work, it is also emphasized that a modern individual needs to comprehend the social facts of their time correctly, rather than pursuing life habits and dreams of the feudal era.

Keywords: *Cervantes, Don Quixote, the sociology of literature, modern narrative*

Extended summary

As a literary genre, novels are fictional texts of the authors' impression of reality in the social world, and can closely affect the readers' way of seeing, perceiving and interpreting this world. The social world has an undeniable effect on the (wo)men of letters' way of thinking and on the works they produce. The relationship between literature and society should not be seen as a one-way relationship. On the one hand, a literary work created at a certain stage of history can be seen as a part of the social world in which it was created and can be evaluated through it. But on the other hand, the social world itself can be analysed through a literary work. The analysis tools and findings of the old times are more limited as we go to earlier period. At this point, the works written in the field of literature provide significant opportunities to analyse the old times in the different aspects.

Don Quixote, the famous work of the Spanish author Miguel de Cervantes Saavedra, stands out as a work that contains deep conflicts in the form of the past-present or traditional and modern duality, as it is the product of the transition from traditional living conditions to modern life style. Individual identity has come to the fore in the literature works emerged in the modern era. Although this new form of literature initially reached a narrow audience, the number of modern readers gradually increased. Compared to the classical narrative, modern narrative is more individual-centred and the narrative techniques used in this narrative type allow the fictitious characters in the novel to come to the fore with their individual identities.

From this point of view, it is possible to say that the individual-oriented modern novel emerged with Don Quixote. Don Quixote, whose first volume was published in 1605 and the second one in 1615, draws attention with its emphasis on the modern individual and reader, and its critical approach to traditional literary.

Cervantes criticizes the works that are not original and are full of quotations and implies that the modern reader should not pay attention to these works. According to him, rather than being made incomprehensible by filling with fancy words as in chivalry novels, a literary work should be written in a style that expresses thoughts clearly and comprehensibly. The important thing for Cervantes is to be able to capture the truth and present it to the readers in a way that they can understand it in all its purity. According to him, there should be a purpose in writing a literary work, and this purpose should be presented to the reader in a consistent, harmonious and unambiguous way, as well as having an original and aesthetic feature. In this sense, the author should be able to produce original products by surpassing the existing forms of writing, rather than repeating previously repeated words.

Cervantes thinks that a literary work and its author should be open to be questioned by the reader, so he dreams of an active reader rather than a passive one in relation to the text. For Cervantes, who pays attention to establish a close relationship with the reader as much as he cares about the fictitious characters and storyline in the novel, the reader is not external to the work but is a vital part of the work. Therefore, the reader should not be subject to restriction by the author, on the contrary, his/her freedom of interpretation should be respected. Unlike classical narratives, Cervantes restricts the author and narrators to the reader's freedom of interpretation.

Don Quixote of La Mancha symbolizes the individual who ignores the change and tries to keep alive the ideals of the Middle Ages at a time when the Middle Ages were over and a new era has begun. As the modern era has entered, the type of the individual who pursued the life style of the old times is seen as an individual who has not adapted to the new life style and just because of that falls into a ridiculous situation. The modern individual figure that started to come to the forefront during the Renaissance and became more evident with the Enlightenment, is depicted as a rational person who is detached from the traditional life style and values representing the past. Even though Cervantes gives the narratives about the protagonist in a way that is sympathetic to the reader at some points within the storyline of the novel, he is aware of the change, and so he knows that Don Quixote, who idealizes the old times cannot be the ideal individual of the new modern era. As a matter of fact, the messages that Cervantes gave to the reader through Don Quixote at the end of the novel are noteworthy in this sense. Don Quixote now confesses that, as an individual who has become self-aware and has realized the modern world, he sees his previous experiences as a pile of madness and absurdity, and he states that he got rid of the dark shadows of ignorance caused by the chivalry novels, and now he has come to the light and he is sorry for realizing that truth so late (2019b: 881). -882). Don Quixote, who cursed the chivalry books and saw them as the primary cause of his old madness and stupidity, repents for his all actions and passes away as the wise and enlightened Alonso Quixano the Good.

Giriş

Herhangi bir toplumun yapısında, birtakım değişimler, kırılmalar ya da kopuşlar yaşandığında, bunların oldukça farklı alanlarda etkileri olmakta ve bu durumun düşünsel alanda da yansımaları olmaktadır. Bu noktadaki değişim ve dönüşümün karşılık bulduğu temel alanlardan biri de edebiyattır. B. Moran'ın da üzerinde durduğu haliyle (1988: 6); yazar, eser, ve okur dışında edebiyatta rol oynayan önemli unsurlardan biri de toplumsal dünyadır. Edebiyatı sadece olay, duygu ve düşüncelerin zarif, incelikli ve etkili bir şekilde ifade edildiği bir alan olarak görmemek ve onun içinde neşet ettiği sosyo-kültürel ortama ait bir ürün olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekir. Nihayetinde edebiyatın oluştuğu, geliştiği ve anlatıldığı ortam toplumdur. Sosyoloji gibi edebiyat da temelde insanın toplumsal dünyası, ona uyumu, çatışması ya da onu değiştirme arzusu ile ilgilidir. Örneğin edebiyatın başlıca türü olan roman, insanlar arasındaki ilişkileri, çatışmaları, gerilimleri ya da toplumsal kurumlar içerisindeki farklı rolleri resmederek; insanın çevresiyle, siyasetle ya da devletle olan ilişkisine dair toplumsal dünyayı yeniden üretir. Dolayısıyla edebiyata sosyolojik açıdan yaklaşım, temelde edebi eser ile toplum ilişkisine odaklanıp, her iki alan arasında göz ardı edilmemesi gereken birtakım bağların mevcut olduğuna dikkat çekmektedir. Edebi bir eser ile içinde üretildiği toplumsal yapı ve bu yapıdaki değişim ve dönüşüm arasında çeşitli bağların mevcudiyeti ne edebi bir eserin toplumdan ne de toplumun edebiyattan kopuk ya da bağlantısız bir şekilde algılanmaması gerektiği hakikatini içermektedir. Edebiyat, neşet ettiği sosyo-politik ve kültürel ortamdaki değerlerle etkileşim içerisinde, toplumsal ve bireysel düşüncedeki önemli değişimleri, özellikle özgürlüğe ve adalete dair çabaları ve geleceğe yönelik beklentileri yansıtmaktadır (Alver, 2012: 11-12; Güllülü, 1988: 22; Swingewood, 1972: 12).

Edebi bir tür olarak romanlar, toplumsal dünyadaki realiteyle ilgili yazarda oluşan izlenimin kurgusal bir metni olup, okurların bu dünyaya dair görme, algılama ve yorumlama biçimlerini yakından etkileyebilmektedir. Bir yazar ürettiği edebi eserde toplumsal realiteyi birebir olduğu haliyle değil; karşı çıktığı, eleştirdiği, değiştirdiği, hayal ettiği ya da özlemine duyduğu haliyle kurgulasa dahi bu durum; belirli bir toplumsal çevrede doğan, anadil edinen, toplumsallaşan ve bu süreçte kimlik kazanan bir birey olarak, yazarın (eserini ortaya koyarken) toplumsal yapıdan bir şekilde etkilendiği gerçeğini değiştirmeyecektir. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse, toplumsal dünyanın, edebiyatçının düşünce dünyası ve dolayısıyla ürettiği eserler üzerinde reddedilemez bir etkisi vardır. Tabi edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi tek yönlü bir ilişki olarak da görmemek gerekir. Tarihin belirli bir evresinde ortaya konulmuş edebi bir eser, ortaya konulduğu döneme ait toplumsal dünyanın bir parçası olarak görülebileceği ve onun üzerinden değerlendirilebileceği gibi toplumsal dünyanın bizzat kendisi de edebi bir eser üzerinden analiz edilebilir.

İnsanlık tarihi bağlamında, daha eski dönemlere gidildiği oranda, bu dönemlerle ilgili analiz araçları ya da bulguları daha sınırlı olmaktadır. Bu noktada edebiyat alanında ortaya konulan eserler, geçmiş dönemleri farklı yönleriyle analiz etmek açısından kayda değer olanaklar sağlarlar. Tarihsel açıdan daha uzak geçmişin ürünü olan edebi eserler üzerinden yapılacak bir analizde; yazarın niyeti ya da eserinin edebi niteliği kadar, bu eserin ortaya çıktığı tarihsel iklimin ve sosyo-politik koşulların dikkate alınması büyük önem taşımaktadır.

Edebiyat sosyolojisi, edebi bir eserin, ortaya konulduğu toplumsal dünyadaki gelişmeler ile ilişkilendirilerek analiz edilmesine imkân tanınması ve böylece yüzeysel ya da metnin sırf edebi çerçevesi ile sınırlı yaklaşımların ötesinde daha derinlemesine değerlendirmelere kapı açması bakımından önemlidir. Bu durumdan hareketle, bu çalışmada, modern birey ve okura vurguda bulunan ve bu açıdan geleneksel yazın anlayışına karşı eleştirel bir yaklaşım sergileyen İspanyol yazar Miguel de Cervantes Saavedra'nın ünlü eseri *Don Quijote* ele alınıp değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede nitel araştırma tekniklerinden biri olan içerik analizinden yararlanılmıştır.

Don Quijote, geleneksel yaşam koşullarından modern yaşam biçimine geçişin ürünü olduğu için geçmiş-şimdi ya da geleneksel-modern ikiliği şeklinde derin çatışmalar barındıran bir eser olarak ön plana çıkmaktadır. Geleneksel ve modern dönem ayrımı konusunda günümüzdeki yaygın kabul ya da algı, Batı merkezci yaklaşımların etkisiyle genelde Orta Çağ öncesi ve sonrası etrafında olmaktadır.² Kıta Avrupası'ndaki gelişmeler dikkate alındığında, geleneksel ve modern olan arasında asıl keskin kopuş Aydınlanma Çağı'nda yaşansa da günümüzde pre-modern dönem, daha ziyade Orta Çağ ve öncesine tekabül etmek üzere, geleneksel değerler üzerinden ifade edilmekte, modern dönem ise geleneksel değerlerden kopuşu ya da gelenekselliğin zıttı bağlamındaki çağcıl olma halini ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Bu noktada özellikle Rönesans ve sonrasındaki gelişmelere göndermede bulunmaktadır. G. Simmel (2009: 211), modern birey anlayışının, Batı'da Rönesans döneminde ortaya çıktığını ve bu dönemde bireyin, toplumun diğer üyelerinden farklı özellikleriyle öne çıkmak ve göze çarpmak arayışında olduğuna dikkat çekmektedir. I. Watt (2016: 296) da Rönesans ve Reformun sonucunda, bireyin toplum karşısında öncelik kazanmasının tüm Batı toplumlarının belirleyici özelliği haline geldiğini vurgulamaktadır. A. Heywood (2011: 33) ise, modern dönemde birey kavramının ilk kez XVII. yüzyılda kullanıldığını belirtmektedir.

Geleneksel dönemde kimlik temsili, “biz” anlayışı ve ortak ahlaki değerler etrafında mutabakatın yaygınlığı dolayısıyla çoğul ya da toplumsal aidiyetler üzerinden olurken, bireysel kimlik arka planda kalmıştır. Bireysel kimliğin ön plana çıkmaya başladığı modern dönemde ortaya çıkan yazın, başlangıçta daha dar bir okur kitlesine hitap etse de giderek artan sayıda modern bir okur kitlesi oluşmaya başlamıştır. İlk cildi 1605, ikinci cildi ise 1615 yılında yayınlanan *Don Quijote* bu konudaki ilk yazın örneği olarak, modern birey ve okura yaptığı vurgu ve geleneksel yazın anlayışına yönelik eleştirel yaklaşımı ile dikkat çekmektedir.

I. Geleneksel ve modern dünya arasında sıkışmış bir protagonist

Don Quijote'nin Türkçe yayınlanmış pek çok farklı çevirisi bulunmaktadır. Bu farklı çeviriler incelendiğinde, bunların büyük çoğunluğunun eserin tam metninin çevirisi olmadığı ve önemli bir kısmının da çocuklara ve gençlere hitap eder şekilde hazırlanmış, çeşitli mizahi yönleri yer veren özetler olduğu görülmektedir.³ C. Meriç (2008 :210), bu esere dair yapılan Türkçe çevirileri, güdük ve bedbaht olarak nitelendirip, eserin aslı ve yapılan çeviriler arasındaki münasebetin yalnızca isimden ibaret olduğunu, çevirenler dahil *Don Quijote*'nin sihirli dünyasına hiçbir Türk okuyucusunun giremediğini belirtmektedir. J. Parla'nın (2017: 13),

Türk kültüründe Don Quijote karakterinin küçük görüldüğünü ve aşağılayıcı bir çağrışımla kullanıldığını ve bu durumun XVIII. yüzyıl Akıl Çağı'nda, çoğu yorumcu tarafından Don Quijote karakterinin gerçeklikten ve rasyonaliteden tümüyle kopuk bir deli olarak okunmasından kaynaklanmış olabileceğini vurgulaması da bu anlamda önemlidir. Parla (2015: 18-19), moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna dair genel bir kanaat olduğunu ve bu kanaate *Don Quijote*'nin bir ilk roman olarak, yalnızca moderniteyi değil, bir metaroman olarak, postmoderniteyi de haber verdiğine dair yargının eklendiğini ileri sürmektedir.

M. Foucault, yalnızca kendi eserlerinin ya da kendi kitaplarının yazarı olmayan, bunlardan daha fazlasını üretmiş olan ve böylece başka metinlerin oluşum imkânı ve kuralını da üreten yazarlardan bahseder (2014: 241). Gerek İspanyol gerekse Batı edebiyatı için öncü bir isim olan Cervantes, bu tür yazarlara örnek olarak gösterilebilir. Nobel ödüllü romancı Gabriel Garcia Marquez'in *Don Quijote*'yi, "romancıların gelecekte yapmaya çalışacakları her şeyi içeren ilk modern roman" olarak nitelendirdiğini belirten R. G. Echevarria, Sigmund Freud'un gençlik yıllarında arkadaşlarıyla birlikte Cervantes kulübü kurduklarını, Jorge Louis Borges'in ise *Don Quijote* konusunda adeta takıntılı hale geldiğini belirterek, Cervantes'in eserinin büyük etkisine dikkat çeker (Echevarria, 2015: 1). İspanya devleti tarafından İspanyol dilini ve kültürünü tanıtmak ve öğretmek amacıyla dünyanın farklı ülkelerinde kurulmuş olan ve bir şubesi de İstanbul'da bulunan enstitüye, Cervantes'in isminin verilmiş olması, yazarın İspanya için taşıdığı anlam ve önemi göstermektedir. Cervantes'in eseri, modern edebiyat alanında çığır açıcı etkisinin yanında, dünyanın farklı yerlerinde bu eserin devamı olarak nitelendirilen bir literatüre kaynaklık etmiştir. Bu noktada N. V. Gogol'un Rus toplumunun en başarılı hicivlerinden biri olarak nitelendirilen *Ölü Canlar* romanı (2016) ya da Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* (2004) adlı eseri dolaylı etki bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalarken; Robin Chapman (2005) ve Graham Greene'in (2008) eserleri, J. L. Borges'in kısa öyküsü (1999) ya da Türk edebiyatından Rıfat Ilgaz'ın bu konudaki çalışması (2016) ve Ferhat Uludere'nin bu eserin üçüncü cildi olarak takdim ettiği eser (2014), doğrudan *Don Quijote*'den esinlenerek yazılmış çalışmalara örnek gösterilebilir. Dünya ve Türk edebiyatından çoğu eser için *Don Quijote*'nin bir ilham kaynağı olduğunu ve bir şekilde bu esere çeşitli göndermelerde bulunulduğunu belirtmek gerekir. (8 Mayıs 2002 tarihli) *The Guardian*'da, (54 farklı ülkeden) dünyanın en iyi 100 yazarı tarafından yapılan bir oylama neticesinde, *Don Quijote*'nin "tüm zamanların en iyi kitabı" olarak seçildiğine dair yer alan haber, eserin sahip olduğu etkiyi göstermesi açısından kayda değerdir.⁴

Cervantes'in, yaşadığı dönemde popüler olan farklı edebiyat türlerini kullanarak, bunları aşmayı amaçladığı ve böylece yeni bir kurmaca ve anlatı olarak meydana getirdiği *Don Quijote*, modern romanın ilk örneği olarak kabul edilmektedir. *Don Quijote* aynı zamanda postmodern edebiyat eseri olarak da nitelendirilebilecek özellikler barındırmaktadır. Postmodern romanda düşük ve yüksek kültür arasındaki ayrımın sorgulanmasına ya da gerçek hayata ait sorunlardan ya da olumsuzluklardan sıyrılmaya yönelik bir arayış vardır. Bu bağlamda ele alınan konular genelde ironi, latife ve kara mizah barındıracak şekilde işlenip, kelime oyunları aracılığıyla eleştirel bir yaklaşım ortaya konulmaktadır. Don Quijote'ye bu anlamda

bir üst kurmaca olarak yaklaşıldığında, postmodern roman örneği olarak nitelendirilebilecek özellikler de taşıdığı görülmektedir.⁵ Fenomenoloji ve çoklu gerçeklik⁶ etrafındaki analizleriyle tanınan A. Schutz'un (1976: 136), Don Quijote'yi edebiyat alanında gerçekliğin çoklu boyutlarını gösteren bir çalışma olarak nitelendirmesi de bu anlamda kayda değerdir. Zira modern anlayış, gerçeklik konusunda seküler akıl merkezli monist yaklaşımla; buna karşın postmodern anlayış ise, çoğulculukla yakından ilişkilidir. Şklovski (2017), *Don Quijote* ile ilgili yaptığı değerlendirmede, bu eserin olay örgüsünün düzensiz ve kesintili olduğu yönünde eleştiride bulunmaktadır. Ancak bu eleştiriye daha farklı bir açıdan yaklaşıldığında bu durum, olay örgüsünün daha düzenli ve bütünlüklü olduğu modern anlatıya karşın, eserin postmodern anlatı örneği olarak da değerlendirilebileceği hususunu ortaya koymaktadır.

İspanya'da ve Avrupa'da, Yeni Çağ koşullarında gerek siyasal gerek kültürel gerekse ekonomik anlamda farklı gelişmeler yaşanmasına rağmen, Orta Çağ kalıntısı olan şövalyelik romanlarına olan rağbetin hala devam etmesi, Cervantes'in bu tür eserlerin Batı dünyasındaki etkisini kırmak amacıyla Don Quijote'yi yazmasını sağlar. Cervantes'in yaşadığı dönemde, şövalyelik romanları sadece İspanya'da değil, Avrupa'nın diğer yerlerinde de popüler eserler konumundadır. R. M. Pidal, Orta Çağ'da ve Yeni Çağ'ın başlarında bu tür eserlerin İtalya, Fransa, Almanya ve İngiltere gibi yerlerde de popüler olduklarına dikkat çekmektedir (Pidal, 2005). Cervantes, bu eserde klasik Avrupa edebiyatında ve Rönesans döneminde önemli yeri olan sone, doğu öyküleri, şövalye romansları ya da pikareks romanlar gibi farklı türleri kullanmıştır. Sıradan insanların eserlerde pek karşılık bulamadığı klasik anlatılarda, efsanevi ve olağanüstü nitelik barındıran anlatımlar ve kahramanlık öyküleri ön planda olup, bu tür eserlerde yer alan kahramanlar, sınırları belirlenmiş halde anlatıcının hakimiyeti altındadır. Bu eser türünde yer alan kahramanlar, anlatıcı tarafından kısıtlamalara maruz kalıp, kendilerini ifade etme olanaklarından yoksunken, okur da yorumlama özgürlüğü noktasında benzer şekilde kısıtlamalara maruz kalmaktadır. Bu anlatı türünde zaman mefhumu da geniş aralıklar dahilinde, detaylara inilmeden ve genelde bütüncül kategoriler şeklinde ele alınmaktadır.

Klasik anlatı ile karşılaştırıldığında, modern anlatı, daha çok birey merkezlidir ve bu anlatı türünde başvuru anlatım teknikleri, roman kahramanlarının bireysel kimlikleriyle ön plana çıkmalarına olanak tanımaktadır. Bu açıdan bakıldığında, birey odaklı modern romanın Don Quijote ile birlikte ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Klasik anlatıdan farklı olarak, modern anlatıda artık sesi ve yetkileri kısılmış bir anlatıcı vardır. Bu durum, roman kahramanlarının anlatıcı tarafından sınırlandırılmış ve tanımlanmış tipolojileriyle değil, sergiledikleri davranış biçimleriyle, olaylar karşısındaki tepkileriyle, duygularıyla ve yaşama dair felsefeleri ile öne çıkmalarını sağlamaktadır. Anlatıcının değişen konumu, roman kahramanlarının beşeri portresinin okur nazarında ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Klasik romanda okura metindeki kişilerin kim olduğu önce anlatılırken, modern romanda ise, okudukça romandaki kişileri tanırsınız ve bu tanıma işi metnin sonuna kadar devam edebilmektedir (Tekin, 2016).

Cervantes, şövalyelik türü romanların, uydurma ve acemice olmalarına ve hakikatte edebi değerden de yoksun olmalarına rağmen, yazarlarına okumuş, bilgili, belagat uzmanı kişi namı kazandıran alıntılarla dolu olduklarını ve bu yönleriyle okuru da kendilerine hayran

bıraktıklarını ironi içeren cümlelerle ifade eder. *Don Quijote*'de yer alan ilk sonede yer alan aşağıdaki alıntı; edebi eser, yazar ve okur ilişkisi bağlamında dikkat çekicidir:

“Süsleme,
gereksiz resimler koyma kalkanına sakın,
eğer peşine takılırsan yapmacığın
kuru laf yapmaktan bir yere varamazsın”

(...)

Bilgiçlik taslama bana,
dem vurma felsefeden,
ârif olan anlar sonra,
sorar dudağını büküp:
“Nedir bu dalavera?”

(...)

kendine iyi bir isim yap,
bunun için çalış durmadan,
çünkü beyhude masraf etmiş olur
iyi bir şey yayınlamayan (...)

(Cervantes, 2019a: 44).

Cervantes, özgün olmayan ve alıntılarla dolu bir şekilde meydana getirilmiş eserleri eleştirip, okurun bu eserlere önem vermemesi gerektiğini ima eder. Ona göre bir eser, süslü sözlerle doldurularak anlaşılmaz kılınmak ya da böylece eleştiriden uzak tutulmaya çalışılmaktan ziyade; düşüncelerin açık ve anlaşılır şekilde ifade edildiği bir tarzda yazılmalıdır. Meydana getirilen edebi bir eser, bu yöndeki uyarıları dikkate aldığı oranda hem edebi açıdan değeri daha yüksek olacak hem de daha geniş bir kitleye ulaşacaktır. Cervantes açısından önemli olan, yaşanan gerçeği yakalayabilmek ve onu tüm saflığıyla okurun anlayabileceği tarzda ona sunabilmektir. Ona göre kitap yazmada bir amaç olmalıdır ve bu amaç; özgün ve estetik bir özellik barındırmasının yanı sıra tutarlı, uyumlu ve anlam belirsizliğine yer vermeyecek şekilde okura sunulabilmelidir. Bu anlamda yazar, yerleşik kalıplara bağlı olup daha önce tekrarlanmış sözleri kendisi de tekrarlamaktan öte, mevcut kalıpları aşarak, özgün ürünler ortaya koyabilmelidir.

Cervantes'e göre edebi bir eser hazırlanırken; yersiz şekilde dipnotlarla doldurulmamalı ya da eser oluşturulurken, referans olarak hiç kullanılmadığı halde, yazım aşamasında kendilerinden yararlanılmış gibi A'dan Z'ye geniş bir literatür oluşturularak, böylece gerek ortaya çıkan eseri oluşturmak için çok yoğun bir emek harcanmış gibi algı oluşturmak gerekse bu yolla esere saygınlık kazandırmak şeklinde bir tutum içerisine girilmemelidir. Cervantes, hakikatte öyle olmadığı halde ünlü kişilere atfedilerek, süslü sözlerle doldurulmuş olan ve böylece yazarının aslında okura karşı sahtekarlık yapmış olduğu dönemin şövalyelik romanlarını eleştirir. Ona göre bu tür hilekâr tutumlar yerine, yazar özgün olabilmeli ve bu uğurda gerektiğinde yerleşik kalıplarla kavgaya ederek, okuru aldatmaksızın ona ulaşabilmelidir.

Edebi bir eserin ve yazarının, okur tarafından sorgulanmaya açık olması gerektiğini düşünen Cervantes'in düşlediği modern okur, metin karşısında edilgen değil, aktif olan bir okurdur. Cervantes, *Don Quijote*'nin ilk cildinde okura hitaben yazdığı önsözde, anlatının içine dahil ettiği ve yorumlama noktasında özgürce bırakıp, metinle kurulan ilişki noktasında adeta kanun koyucu pozisyona koyduğu modern okurun niteliğini şu şekilde ifade etmektedir:

(...) Don Quijote'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, adetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi neredeyse gözlerimden yaşlarla, oğlumdan göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur. Sen onun ne akrabasıydın, ne arkadaşı; ruhun kendi bedeninde; gayet yetenekli, hür bir iraden var; evindesin ve kralın vergilerin efendisi olduğu kadar, sen de evinin efendisisin; bilirsin, herkes kendi evinde kraldır. Bütün bunlar, seni her türlü saygı ve mecburiyetten azade kılıyor; kısacası, hikâye hakkında, kötü söylersen karalanmaktan, iyi söylersen ödüllendirilmekten korkmadan, istediğini söyleyebilirsin (Cervantes, 2019a: 37).

Cervantes'in eserinde okura olan yaklaşımı, klasik anlatıların yanı sıra yapısalcı paradigmanın bu konudaki yaklaşımından da belirgin şekilde ayrılmaktadır. Eagleton'ın dikkat çektiği üzere (2014: 132), yapısalcılar için, bir eserin "ideal okuru", elinin altındaki eseri tamamen anlaşılabilir kılacak bütün kodlara sahip olan kişidir. Bu yönüyle okur, eserin "aynadaki yansıması" gibi bir şey, eseri "nasılsa öyle" anlayacak kişidir. Nesnel analizi ön plana çıkaran bu model aşırıya götürüldüğünde, okurun uyruğunun, sınıfının, cinsiyetinin, etnik kökeninin ve sınırlayıcı kültürel varsayımların, edebi bir metni anlamada rol oynamadığı varsayımı vardır. Yapısalcılığın ideal okuru, aslında her türlü sınırlayıcı toplumsal belirleyiciden muaf kişi olarak görülmektedir. Oysa edebiyat eserlerini büsbütün nesnel bir gözle okuma arayışı ciddi sorunlar yaratır. Zira en katı nesnel analizlerden bile yorum ögesini, dolayısıyla öznelliği silmek imkânsızdır. Cervantes'in, bağlamın sabitliği ve dolayısıyla bu sabit bağlamdan çıkartılacak anlamın da sabit olacağı yönündeki bir anlayış ya da daha farklı bir ifadeyle aynı bir eserden (okurlar farklılaşsa da) aynı ya da birbirine benzer çıkarımların ortaya çıkacağı yönündeki nesnelci bir anlayış yerine, eserde okurun yorumlama özgürlüğüne vurgu yapması bu anlamda önemlidir.⁷

Cervantes'in I ve II. cildin sadece önsözlerinde değil, eserin pek çok farklı yerinde anlatıcılar aracılığıyla okura sık sık hitapta bulunduğu ve böylece hazırlanan metnin önemli bir parçası olarak gördüğü okuru, anlatının içinde tutmaya devam ettiği görülmektedir. Eserde roman kahramanları ve olay örgüsü üzerinde kafa yorduğu kadar, okurla yakın bir ilişki kurmaya son derece önem gösteren ve bu bağlamda kimi zaman ona arkadaş diye hitap eden Cervantes için okur, esere dışsal tutulmayan, eserin bizzat içinde yer alan ve yazar tarafından kısıtlamaya maruz bırakılmayıp, aksine yorumlama özgürlüğüne saygı duyulan ve bunun için yazarın ve anlatıcıların, (klasik anlatılardan farklı olarak) kendisi/okur karşısında sınırlandırıldığı bir konumdadır. Eserin II. cildinde yer alan bir anlatıda, anlatıcı Seyyid Hamid Badincani aracılığıyla okura yapılan hitapta, okurun anlatıları yorumlama özgürlüğüne vurgu yapılması ve böylece bu mo-

dern dönem anlatısında okuru değil, anlatıcıyı okurun yorumlama özgürlüğü karşısında sınırlandırması, bu anlamda dikkat çekicidir: “(...) Sen, akıllı okur, kendin nasıl istiyorsan öyle yorumla; ben daha fazlasını yapamam, yapmamalıyım da. (...)” (Cervantes, 2019b: 594). II. ciltte daha çok ön plana çıktığı üzere, eserde yer alan anlatıların ya da metnin bizzat kendi içinde sorgulanması da bu anlamda önemlidir.

Cervantes’in eserin farklı yerlerinde modern okura yönelik oldukça belirgin vurgularının yanında, modern bireyle de ilgili farklı bağlamlarda çeşitli göndermelerde bulunduğu belirtmek gerekir. Eserde bu konuda öne çıkan temel unsurlardan biri, modern birey-din ilişkisi ile ilgili göndermelerdir. Merkezi yapının zayıflığıyla tarif edilen Orta Çağ Avrupa’sında başlıca merkezi güç konumundaki Roma Katolik Kilisesi, bilimsel çalışmaları, toplumsal yaşamı ve bireysel özgürlükleri oldukça sınırlandırıcı yaklaşımı nedeniyle, Yeni Çağ’da giderek artan birtakım tepkilerle karşılaşmıştır. Erken modern dönemde ortaya çıkan bu tepkilerin başlangıçta Hristiyanlık karşıtlığı ya da din karşıtlığından öte, Roma Katolik Kilisesi’nin katı yorum ve uygulama biçimlerine yönelik tepkiler olduğunu belirtmek gerekir. Modern kelimesinin, 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı ve 19. yüzyıl pozitivist bilim anlayışının etkisiyle seküler bir muhtevaya büründürülmesi nedeniyle, günümüzde bu kavramla ilgili yaygın kanının, dinsel karşıtlığı ya da dinselliğin dışlanması şeklinde olmasına karşın, başlangıçtaki algının bu yönde olmadığını belirtmek gerekir. Bu yönüyle bakıldığında Cervantes’in, geleneksel yaşam biçimi ve alışkanlıkları bağlamında, eski dönem anlayışının sürdürülmesine yönelik farklı birtakım eleştirilerde bulunmasına karşın, bunun Hristiyanlık değerlerine yönelik bir eleştiri içermediğini belirtmek gerekir. Dolayısıyla Cervantes’in modern bireyi, eski dönemin yaşam alışkanlıklarına saplanıp kalmamış, ancak Hristiyanlık değerlerine de yabancılaşmamış bir bireydir. Roman örgüsünde yer alan farklı karakterler üzerinden, Hristiyanlıkla ilgili değerlerin bir şekilde yüceltilmesi bunun göstergelerindendir. Ayrıca eserin ilk cildinde Cervantes’in yine roman kahramanları üzerinden, eski dönemi temsil eden şövalyelik romanlarına yönelik eleştiride bulunurken (2019a: 407), ‘akıllıca sanattan mahrum’ bu eserlerin, gereksiz kimseler gibi Hristiyanlık topraklarından kovulması gerektiğinin belirtilmesi bu anlamda dikkat çekicidir.

J. Parla’nın (2019: 10) dikkat çektiği üzere XVIII. Aydınlanma Çağı’nda, *Don Quijote* aklın ve gerçekçiliğin övgüsü olarak öne çıkarılırken, XIX. yüzyıl romantikleri ise, Don Quijote’deki idealizmi, yaratıcılığı ve diğer kâim Hristiyanlığı ön plana çıkarmaktadır. XX. varoluşçuları için Don Quijote, akla ve gerçeğe aykırı bir hayatta, benlik arayışından ödün vermeyen vakur bir kahramandır. Sol geleneğin etkisinde yapılan değerlendirmelerde ise, Don Quijote ve Sancho Panza, idealizm ve materyalizm diyalektikliğinin simgesi olarak nitelendirilmekte ve bu eser, ütöpik sosyalizmin ilk örneklerinden biri olarak görülmektedir. Don Quijote’nin oldukça farklı çevrelerden okurlara ulaşması ve roman kahramanına farklı şekillerde yakınlık duyulması, bir yönüyle eserin başarısı olarak görülebilir.

Eserde, La Mancha’nın bir köyünde yaşayan ellili yaşlarda bir asilzade olarak okurun karşısına çıkan Don Quijote’nin okurlara tanıtılan ilk özelliklerinden biri, şövalye

romanslarına duyduğu büyük ilgidir. Bu ilgi nedeniyle çiftliğini yönetmeyi dahi bir tarafa bırakan Don Quijote, dönümlerce arazisini de şövalyelik ile ilgili kitapları satın almak için satmak durumunda kalmıştır. Artık gece ve gündüz vakitlerinde başlıca uğraşısı, şövalyelikle ilgili edindiği bu kitapları okumaktır. Cervantes'in tasviriyle aktarmak gerekirse (2019a: 52), okuduğu bu kitapların etkisiyle Don Quijote'nin zihni; "büyüler, savaşlar, düellolar, yaralar, iltifatlar, aşklar, işkenceler ve inanılmaz saçmalıklarla doldu." Öyle ki bu kitaplardaki klasik anlatıları, gerçek hayatın kendisinden daha çok gerçek şeklinde algılamaya başladı ve bunun etkisiyle hayatının geri kalanını nasıl geçirmesi gerektiğine karar verdi:

(...) tamamen kaybettiği aklına dünyanın en çılgınca fikri geldi ve hem şerefini yüceltmek, hem de ülkesine hizmet etmek amacıyla, gezgin şövalye olmayı uygun ve hatta gerekli buldu. Zırhını kuşanıp, atına binerek dünyayı dolaşacak, serüven peşinde koşacak, okuduğu kitaplarda gezgin şövalyelerin yaptığı her şeyi yapacak, bütün haksızlıkları düzelterek, tehlikeleri göğüsleyecek ve bu sayede, edebi şan ve şöhrat kazanacaktı. Zavalılık, kendini şimdiden yığıtlığı sayesinde en azından Trabzon İmparatorluğu tacıyla ödüllendirilmiş olarak hayal ediyordu. Böylece, kafasında bu tatlı düşlerle, bunlardan aldığı garip hazla kendinden geçerek, isteğini gerçekleştirmek için acele etmeye başladı. (...) (Cervantes, 2019a: 53).

Daha gösterişli olacağına inandığı için isminin ön kısmına memleketinin adını ekleyip, *La Mancha'lı Don Quijote* olarak adını belirleyen roman kahramanı, yeryüzünde saman yiyenlerin en iyisi olarak nitelendirdiği atına *Rocinante* ismini vermiş, her gezgin şövalyenin bir sevgilisinin olması gerektiği anlayışından hareketle, yakın köydeki bir çiftçi kızı olan Aldonza Lorenzo'yu sevgilisi olarak belirlemiş ve ona da soyluluğa yaraşır bir isim olduğuna inandığı *Dulcinea del Toboso* adını takmıştır. Köyündeki komşusu *Sancho Panza*'yı ileride vali yapma vaadiyle silahtarı yapan Don Quijote, şövalye romanlarında okuduğu öyküleri, gerçek hayatta karşılaştığı olaylar ve kişilerle özdeşleştirmeye başlar. Bu durumun etkisiyle, ilk maceralarından birinde gittiği hanı şato, hancıyı şato sahibi, rastladığı fahişe kadınları ise soylu kadınlar olarak algılayan Don Quijote, hancıdan kendisini şövalye ilan etmesi ısrarında bulunur. Kendisinden kurtulmak isteyen hancının kurgusal bir tören sonrasında bunu yapmasıyla, Don Quijote artık takdis edilmiş bir gezgin şövalye olarak, kendisini kötülük ve haksızlıklara karşı yılmaksızın savaşacak bir kahraman olarak nitelendirir ve gerçeklerle örtüşmese de okuduğu şövalye öykülerine benzediğine inandığı maceraların peşine düşer.

Eserde anakronik atmosferde yanılsama ile gerçeklik arasında sıkışmış bir protagonist olarak Don Quijote hem olumlu hem olumsuz çağrışımlarla okurun karşısındadır. Tanık olduğu haksızlıklara karşı mücadele etmesi, haklıyı savunması, zayıfları ve kimsesizleri korumaya çalışması, adalet duygusunun kuvvetli olması, büyük kahramanlıklar ve yığıtlıklar peşinde olması, korkusuzluğu, maceraperestliği, özgürlük savunusu, neşeli, kibar ve dürüst tavrı, güçlü hitabeti, alicenap ve azimli biri olması, *Dulcinea Del Toboso*'ya olan platonik aşkının sadakat dolu bir romantizm içermesi gibi özel-

liklerin, Don Quijote'ye dair olumlu izlenimler olarak öne çıktığı görülmektedir. Tabi Don Quijote'ye dair olumlu gözüken bu kişisel özellikler, sonuçları ve okurun bunları yorumlama açısına göre olumsuzluğun da kaynağı olabilmektedir. Don Quijote'nin bahtsızlığı, gerçeklerden kopuk oluşu ve hayal peşinde koşması, hayal kırıklıklarının neden olduğu karamsarlığı, saplantılı hali, Sancho Panza'ya ve çevresindekilere karşılığı olmayan vaatlerde bulunması, gerçeklere aykırı maceralarına abartılı ve mistik anlamlar yüklemesi, kendinden emin zafer nidalarına karşın sık sık yenilgiler alan biri olması ve bu noktada çokça hırpalanması, çevresindekiler tarafından ciddiye alınmayan, küçümsenen, hor görülen, dışlanan ve alaya alınan biri olması ve ruh sağlığını yitirmiş bir bunak olarak görülmesi gibi hususlar, olumsuz izlenimler olarak öne çıkmaktadır.

Don Quijote karakteri, Orta Çağ'ın geride kaldığı ve yeni bir çağa girilmiş olunan bir dönemde, bu değişimi görmezden gelen ve Orta Çağ ideallerini yaşatmaya çalışan bireyi sembolize etmektedir. Modern döneme girilmesine karşın, eski olanın peşinde olan bu birey karakterinin artık bir karşılığı kalmamıştır. Zira Rönesans döneminde ön plana çıkmaya başlayan ve Aydınlanma ile iyice belirginleşen modern birey figürü, geçmişi temsil eden geleneksel yaşam biçiminden ve değerlerinden kopmuş rasyonel insan olarak tasvir edilmektedir. Cervantes, romandaki olaylar örgüsü dahilinde her ne kadar roman kahramanı ile ilgili anlatıları belirli noktalarda okura sempatik gelecek şekilde aktarsa da bu yöndeki değişimin farkındadır ve modern bireyin karşılığının, eskiyi idealize eden Don Quijote olamayacağının bilincindedir. Nitekim romanın sonunda, Cervantes'in Don Quijote aracılığıyla okura verdiği mesajlar bu anlamda kayda değerdir. Don Quijote artık modern dünyayı idrak etmiş ve şuura erişmiş bir birey olarak, önceki yaşadıklarını delilik ve saçmalıklar yığını olarak gördüğünü, şövalye romanlarının neden olduğu cehaletin karanlık gölgelerinden kurtulup, aydınlığa kavuştuğunu ve gerçeği bu kadar geç fark ettiği için ise üzgün olduğunu belirtir (2019b: 881-882). Uydurma şövalye kitaplarını lanetleyen ve eskiden sahip olduğu deliliğin ve aptallığın başlıca nedeni olarak onları gören Don Quijote, geline son noktada önceki yaptıklarından dolayı tövbe ederek, akıllanmış ve aydınlanmış *İyi Yürekli Alonso Quijano* olarak hayata veda eder.

V. Nabokov gibi bu esere oldukça eleştirel yaklaşan ve Cervantes ile Shakespeare arasında yaptığı karşılaştırmada (2016: 33), Cervantes'in hassas bir kavrayışa, kıvrak bir zihne, aktif bir hayal gücüne ya da ince bir mizah anlayışına sahip olmadığı yönünde yaptığı değerlendirmeler istisna tutulduğunda, eser ile ilgili yapılan değerlendirmelerde Don Quijote, yaygın şekilde olumlu yönleriyle öne çıkarılmaktadır. Örneğin Speight, Don Quijote'nin geçmişi karakterize eden değerlerin artık mevcut olmadığı modern bir dünyayla yüzleşen erdemli şövalyeyi temsil ettiğini belirtmektedir (2001: 29). Oysa duygusal ya da romantik değerlendirmelerin ötesinde, eser bir bütün halinde değerlendirildiğinde, Don Quijote'yi sosyo-politik açıdan değişim ve dönüşümün olduğu bir evrede, yeni gelişmeler karşısında bireysel kimlik mücadelesi içinde bulunan biri olarak ele almak ve büyü olmaya bir toplumsal dünyada büyü peşinde koşmanın yersizliğine yönelik bir hiciv olarak okumak daha doğru olacaktır.

Sonuç

Edebiyat sosyolojisi bağlamında her edebi eserin, toplumsal dünyadaki gelişmelerin yazarı tarafından bırakıldığı bireysel izlenimin bir sonucu olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Başka bir ifadeyle edebi eserler, toplumsal alandaki gelişmelerin hem aktörü hem de nesnesi konumunda olan yazarın, bu süreçte edindiği bireysel deneyim ve bakış açısının kurgusal bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadırlar. Nitekim Cervantes'in de yaşadığı dönemdeki toplumsal gelişmeler, kişisel hayat deneyimi ve yaşadığı serüvenler, *Don Quijote*'yi oluşturmada yakından etkili olmuştur. Kişisel hayatında maddi geçim zorlukları ile boğuşan Cervantes, hakkında çıkan bir tutuklama kararı sonrasında o dönemde Rönesans'ın merkezi olan İtalya'ya gitmiş ve bir süre bu ülkede yaşayarak buradaki gelişmelere doğrudan tanık olmuştur. Osmanlılar tarafından Kıbrıs'ın ele geçirilmesinden sonra, Papa öncülüğünde Osmanlı Devleti'ne karşı kurulan Haçlı İttifakı'na katılan Cervantes, 1571 yılındaki İnebahtı Deniz Savaşı'nda yer almış ve bu savaşta sol elinden ve göğsünden yaralanmıştır. 1575 yılında İtalya'dan İspanya'ya dönerken esir düşen Cervantes, 1580 yılına kadar (o dönemde Osmanlı hakimiyetinde olan) Cezayir'de tutsak kalmıştır.⁸ Bütün bu gelişmelerin *Don Quijote*'nin oluşumunda büyük etkileri olmuş, yanı sıra Yeni Çağ'daki gelişmeler ve bu gelişmeler içerisinde İspanya devleti ve toplumunun konumu da Cervantes'in eserinin şekillenmesinde yakından etkileri olmuştur.

Avrupa'da 15. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan coğrafi keşifler, modern sömürgeciliğin önünü açmış ve bu gelişmelerde İspanya, Portekiz ile birlikte başlangıçta öncü bir rol oynamıştır. Ancak Cervantes'in İspanya'sı yeni ilişkilerde başlangıçta öncü bir rol oynasa da bu ilişkileri dönüştürememiş ve sahip olduğu öncü konumunu sonraki süreçte yitirmiştir. Sadece askeri ve siyasi alanda değil, bilimsel, kültürel ve ekonomik (merkantilizme geçiş) alanlardaki gelişmelerle birlikte, eski düzeni temsil eden ve varlığını çeşitli alanlarda sürdüren feodal sistem ve buna dayalı yaşam biçimi de sorgulanmaya başlamıştır. Bu sorgulama, eski dönemi temsil eden değerler ve yeni dönemdeki gelişmeler arasında bir çatışmayı içermektedir. İspanya'nın bu gelişmelerin ortasında yer aldığı bir ortamda *Don Quijote*'yi yazan Cervantes, bu eski-yeni, geleneksel-modern, yanılsama-gerçeklik çatışmasını roman boyunca farklı şekillerde işlemiştir.

Romanda *Don Quijote*'nin erken modern dönemde yaşamasına karşın, eski döneme karşı duyduğu özlem ve eski dönemi temsil eden şövalyelik romanlarının etkisinde kalarak yaşadığı kimlik krizi ve çatışması, sadece onunla sınırlı olmayıp, bir yerde İspanyol toplumunun yeni gelişmeler karşısında yaşadığı kimlik krizi ve çatışmalarını da resmetmektedir. Cervantes'in mizahi bir anlatıyla aktardığı bu çatışmada, modern dönemdeki gelişmelere ayak uydurulamayıp, eski dönem özlemi içerisinde olmanın yersizliğine yer verilmektedir. *Don Quijote*'nin şövalyelik peşindeki maceralarının delilik ürünü olarak nitelendirilmesi ve bunların yaşanmasının *Don Quijote*'nin şövalyelik romanlarının etkisinde kalarak, aktarılmasının başında olmamasına bağlanması bu anlamda manidardır. Eserin sonuna gelindiğinde, ölümünden hemen önce, roman kahramanının kendi ağzından da artık şuurda erdiğinin ve iğrenç şövalye romanlarının etkisinden kurtulduğunun belirtilmesi ve bunun cehaletin karanlık gölgelerinden kurtulup, aydınlığa kavuşmak şeklinde tasvir edilmesi dikkat çeki-

cidir. Bu itiraf ve özeleştirici sürecinde, Don Quijote'nin modern dönemdeki gerçekleri bu kadar geç fark ettiği için üzgün olduğunu özellikle belirtmesi ayrıca önemlidir. Böylece nihai noktada İspanyol toplumuna verilen mesaj; yeni dönemdeki gelişmeleri görmezden gelmek ya da bunlarla çatışmak yerine, olanları doğru şekilde idrak ederek, daha fazla gecikmeden bunlara adapte olmak yönündedir. Eser çerçevesinde gerek modern birey gerekse modern okur ile ilgili verilen mesajlarda, eski döneme ait kalıpların ve yaşam biçiminin etkisinden sıyrılarak, yaşanan yeni gelişmeler karşısında bireylerin nesne olmaktan öte, aktör olmaya davet edildiklerini söylemek mümkündür.

Notlar

- 1 Don Quijote, yanlış telaffuza dayalı kullanımdan dolayı Türkiye'de yaygın olarak Don Kişot olarak bilinmektedir. İspanyolca ismin Türkçe telaffuzu Don Kişot değil, Don Kihote olduğu için bu çalışmada Don Kişot kullanımı tercih edilmemiş, bunun yerine Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlanan Roza Hakmen çevirisinde olduğu gibi Don Quijote kullanımı tercih edilmiştir.
- 2 Modern kavramı, 6. yüzyılda Cermen kökenli Ostrogotların yönetimindeki bir Kuzey İtalya kasabasında ilk kez kullanılmış ve bu kavram; bir şeyi başka bir şeyden ayırmak, ayırtırmak ya da sınıflandırmak için kullanılmıştır. Bu noktada insan deneyiminin bir ürünü olarak geçmiş ve şimdi arasında yapılan ayırma atıfta bulunmaktadır (Seed, 2002: 3). Tabi Orta Çağ ya da Yeni Çağ gibi tarihsel dönemlendirmelerin, zamanın doğal akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkmış ayrımlar olmadığını da belirtmek gerekir. Bu noktadaki tasniflerde başlangıçta teolojik yaklaşımlar egemenken, geline noktada ise genelde Batı merkezci tarih algısından hareketle bir tasnif yapılmaktadır. Bu konuyla ilgili bir inceleme için bkz. Le Goff (2017).
- 3 Sadece Türkiye'de değil, diğer ülkelerde de eserin çocuklara hitap eder tarzda özetlenmiş ya da karikatürize edilmiş pek çok versiyonunun mevcut olduğunu belirtmek gerekir. Alman yazar Erich Kästner'in (1992) ya da ABD'li yazar James Baldwin'in (2007) yayınladığı çalışmaları buna örnek göstermek mümkündür.
- 4 The Guardian'da yayınlanan bu konudaki haber ve detayları için bkz. <https://www.theguardian.com/world/2002/may/08/humanities.books>
- 5 Modern ve postmodern roman ve anlatı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bronwen (2012) ve Longo (2015).
- 6 'Çoklu gerçeklik' kavramı gerçekliğin; bir nesnenin ya da bağlamın ontolojik niteliği olarak kavranmasından öte, nesnelerin ve bağlamların onları deneyimleyen özne tarafından gerçek olarak nitelendirildiği subjektif bir sürecin sonucu olarak görülmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Schutz (1962).
- 7 Postyapısalcı paradigmada anlam sabit değildir ve okurlar farklılaştıkları oranda aynı metinden çıkaracakları anlam ya da yapacakları yorum farklılaşabilmektedir. Bu yönüyle bakıldığında, Don Quijote'de okura olan yaklaşım, bu paradigmaya daha yakın düşmektedir.
- 8 Cervantes'in bu tutsaklık hayatının eserlerine yansımaları ile ilgili yapılmış başarılı bir çalışma için bkz. Önalp (1992).

Kaynaklar

- Alver, K. (2012). Edebiyatın sosyolojik imkânı. K. Alver (Ed.). *Edebiyat sosyolojisi* içinde. Ankara: Hece.
- Baldwin, J. (2007). *Stories of Don Quixote*. North Carolina: Yesterday's Classics.
- Borges, J. L. (1999). *Collected fictions*. A. Hurley (Trans.). London: Penguin Classics.
- Bronwen, T. (2012). *Fictional dialogue: Speech and conversation in the modern and postmodern novel*. Lincoln: University of Nebraska.
- Cervantes Saavedra, M. de (2019a). *La Mancha'lı yaratıcı asilzade Don Quijote I*. R. Hakmen (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Cervantes Saavedra, M. de (2019b). *La Mancha'lı yaratıcı asilzade Don Quijote I*. R. Hakmen (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

- Chapman, R. (2005). *Pasamonte's life*. Oxford: Aris&Phillips.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Echevarria, R. G. (2015). *Cervantes' Don Quixote*. New Haven: Yale University.
- Flaubert, G. (2004). *Madame Bovary*. M. C. Uğur (Çev.). İstanbul: Cem.
- Foucault, M. (2014). *Sonsuza giden dil*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gogol, N. V. (2016). *Ölü canlar*. E. Altay (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Greene, G. (2008). *Monsignor Quixote*. London: Penguin Classics.
- Güllülü, S. (1988). *Sanat ve edebiyat sosyolojisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi.
- Heywood, A. (2011). *Siyaset teorisine giriş*. H. M. Köse (Çev.). İstanbul: Küre.
- İlgaz, R. (2016). *Don Kişot İstanbul'da*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Kästner, E. (1992). *Don Quichotte*. Hamburg: Dressler Kinder-Klassiker.
- Le Goff, J. (2017). *Tarihi dönemlere ayırmak şart mı?* A. Berktaş (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Longo, M. (2015). *Fiction and social reality: Literature and narrative as sociological resources*. Surrey: Ashgate.
- Meriç, C. (2008). *Kırk ambar I: Rümuz-ül edeb*. İstanbul: İletişim.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: Cem.
- Nabokov, V. (2016). *Don Quijote dersleri*. E. Serdan (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Önalp, E. (1992). Cervantes'in Türklere esir düşmesi ve esaretinin eserlerine yansımaları. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, S. 3, ss. 297-321.
- Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2017). *Don Kişot: Yorum, bağlam, kuram*. İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2019). Sunuş. *La Mancha'lı yaratıcı asilzade Don Quijote I* içinde. R. Hakmen (Çev.). ss. 9-29. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pidal, R. M. (2005). The genesis of Don Quixote. in *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. R. G. Echevarria (Ed.). pp. 63-94. Oxford: Oxford University.
- Schutz, A. (1962). *Collected papers I: The problem of social reality*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Schutz, A. (1976). *Collected papers II: Studies in social theory*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Seed, P. (2002). Early modernity: The history of a word. *CR: The New Centennial Review*, S. 2(1), pp. 1-16.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Swingewood, A. (1972). Introduction: Sociology and literature, in *The Sociology of Literature*. D. T. Laurenson and A. Swingewood (Ed.). New York: Schocken Books.
- Şklovski, V. (2017). *Modern kurgu tekniğinin icadı: Don Kişot nasıl yapıldı*. A. Çeker (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Speight, A. (2001). *Hegel, literature and the problem of agency*. Cambridge: Cambridge University.
- Tekin, M. (2016). *Roman sanatı I: Romanın unsurları*. İstanbul: Ötüken.
- Uludere, F. (2014). *Seyyid Hamid Badincani'nin yeni bulunmuş el yazmalarından: Don Quijote'nin üçüncü cildi*. İstanbul: Yitik Ülke.
- Watt, I. (2016). *Modern bireyselliğin mitleri*. M. Doğan (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.



Tek Perdelik Oyunların Karakteristik Özellikleri ve Türk Tiyatrosu'ndan Metin Çözümlemeleri*

Characteristic Features of the One- Act Plays and Text Analysis from the Turkish Theatre

Gülşah Durmuş*

Öz

Bu çalışmada Benjamin Roland Lewis'nin *Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* kitabının giriş bölümündeki veriler ışığında tek perdelik oyunların konusu ve tekniği hakkında bulgular sunulmuştur. Çalışmanın amacı, yeni bir dramatik tür olarak değerlendirilen tek perdelik oyunların biçim ve içerik açısından karakteristik özelliklerini metin çözümlemeleri ışığında ortaya koymaktır. Bu amaçla Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'ndan (1980-2000) dokuz tek perdelik oyun seçilmiştir: Adalet Ağaoğlu, *Duvar Öyküsü*; Turgut Özakman, *Ben, Mimar Sinan*; Sabahattin Kudret Aksal, *Bay Hiç*; Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli*; Güngör Dilmen, *Galatea ile Pigmalion*; Nezihe Meriç, *Sevdican*; Sezai Karakoç, *Çeyiz*; Orhan Asena, *Bir Küçük Gece Müziği*; Turan Oflazoğlu, *Çağrı*. Bu eserler; Benjamin Roland Lewis'nin kitabındaki veriler ışığında çözümlenmiştir. Giriş bölümünde tek perdelik oyunlar tanıtarak çalışmanın kapsamı belirgin kılınmış, birinci bölümde tek perdelik oyunların konusu, ikincide tekniği, üçüncüde diyalog/

Geliş tarihi (Received): 16.04.2020- Kabul tarihi (Accepted): 22.09.2020

* Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Dr. Öğr. Üyesi Taner Namı danışmanlığında hazırlanan "*Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümlemeleri (1980- 2000)*" başlıklı ikinci doktora tezinden hareketle oluşturulmuştur.

** Dr. Öğr. Üyesi. İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Fakültesi. gulsahdurmus@aydin.edu.tr. ORCID 0000-0001-7469-3864

konuşma örgüsü, dördüncüde sahne işçiliği ve yönetimi, beşincide tek perdelik oyun çözümlemeleri ele alınmış, altıncı bölümde ise çalışmadan elde edilen sonuçlar sıralanmıştır. Tek perdelik oyunlarda etkinin tekliği, yazarın ince işçiliği, nadir olanın izinin sürülmesi, insan hayatının en can alıcı noktalarının ele alınarak bütünüün gözler önüne serilmek istenmesi; kişi sayısının azlığı, zaman ve mekânın sınırlılığı ancak yoğunluğu ve derinliği; konu çeşitliliği (mitoloji, tarih, tasavvuf, psikoloji, felsefe, göç; aşk, sevgi; sanat, estetik vb.) çalışma boyunca tespit edilen karakteristik özelliklerden bazılarıdır. Tek perdelik oyun, dram sanatında/ tiyatro sanatında doruk noktasının şölenidir.

Anahtar sözcükler: *tek perdelik oyun, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, metin çözümleme*

Abstract

In this study, the main findings on the theme and technique of one-act plays are listed in the light of the data in the introduction chapter of Benjamin Roland Lewis' *Contemporary One-Act Plays* book. The aim of this study is to reveal the characteristics of one-act plays which are considered as a new dramatic genre in terms of the theme and the technique in the light of the analyzes carried out with a text-oriented approach. In order to achieve this aim, nine one-act plays were selected from the Republican Period of the Turkish Theatre (1980-2000): Adalet Ağaoğlu, *Duvar Öyküsü*; Turgut Özakman; *Ben, Mimar Sinan*; Sabahattin Kudret Aksal, *Bay Hiç*; Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli*; Güngör Dilmen, *Galatea ile Pigmalion*; Nezihe Meriç, *Sevdican*; Sezai Karakoç, *Çeyiz*; Orhan Asena, *Bir Küçük Gece Müziği*; Turan Oflazoğlu, *Çağrı*. These works were analyzed in the light of data presented in the introduction section of Benjamin Roland Lewis' book named *Contemporary One-Act Plays*. In the introductory part of the study, one-act plays are briefly introduced and the scope of the study is made clear. In the first part the subject, in the second part the technique, in the third part the dialogue, in the fourth part the stage- business and stage- direction in the one-act plays, in the fifth part the one-act play analyzes are discussed and in the sixth part the results obtained from the study are listed. In one-act plays, the singleness of impression and dramatic effect to be left on the reader/ audience, the skilled workmanship of the play wright in the process of bringing technical elements together, the pursuit of the rare, rather than the situations often encountered in everyday life, handling of the most crucial points of every stage of human life and the desire to reveal the whole; the small number of people, the limitation of time and space, but their intensity and depth; subject diversity (mythology, history, mysticism, psychology, philosophy, migration, love, passion, art, aesthetics, etc.) are among the characteristic features of one-act plays identified throughout the study. One-act play is the feast of the climax in the art of drama/ theater.

Keywords: *one-act plays, republican period of the Turkish theater, text- oriented analysis*

Extended summary

One-act plays which have arisen as a private dramatic type and which bear characteristic features both with respect to subject and technical aspects, perhaps give the good news about evolution process of story type into short short story type in the world literature (Korkmaz and Deveci 2011) and serves as a signal flare for short play type that will come out following it in the world.

One-act plays, need works that reveal its characteristic features with concrete data by means of a text centered approach. In this study, starting from the point of nine sample texts selected from Turkish Theater Literature between years of 1980- 2000, it has been aimed to determine projections of this type in Turkish Literature and to specify its unique characteristics.

In one-act plays, the singleness of impression and dramatic effect to be left on the reader/ audience, the skilled workmanship of the play wright in the process of bringing technical elements together, the pursuit of the rare, rather than the situations often encountered in everyday life, handling of the most crucial points of every stage of human life and the desire to reveal the whole; the small number of people, the limitation of time and space, but their intensity and depth; subject diversity (mythology, history, mysticism, psychology, philosophy, migration, love, passion, art, aesthetics, etc.) are among the characteristic features of one-act plays identified throughout the study. One-act play is the feast of the climax in the art of drama/ theater.

Results obtained about the nine plays resolved in the study, can be revealed as follows:

In the play of Adalet Ağaoğlu (2005) named '*Duvar Öyküsü*', by referring to historical symbolism, the collapsing period of the Ottoman Empire and the foundation period of the Republic of Turkey have been shaped with Wall, Child, Brood, Seeds; Spider, Butterfly, Snake, Lizard and similar animals; Moon and Shepherd's Star I and II. a personal staff consisting of Guide Women and Travelers around metaphorical meanings attached to each one of them. The small number of main characters, the simplicity of time and setting, the fact that it was shaped by focusing on special moments that attribute metaphorical meanings to the text persons are some of the features specific to one act plays in the work. Although the work is a game structured in two parts, it exhibits a short game structure within a short game with eight short games placed within the game.

In the play of Turgut Özakman (2014) named '*Ben, Mimar Sinan*', Architect Sinan, being a subject beyond the ages, who dominates the past-moment and future, appears before the reader/ audience. Architect Sinan, who speaks with the voiced historical figures and answers their questions, also explains to young readers/ viewers his views on the essential qualities that a successful artist should have, while telling step by step about the creation adventures of his works. The principle of uniqueness of influence in the game, which offers rich data in terms of intertextuality, focusing on the most crucial moments that made Architect Sinan become Architect Sinan, the small number of people, the use of a single narrator for main character, the depiction of time and decor in a way that gives intense and deep messages are some of the characteristic features of one act plays.

In the play of Sabahattin Kudret Aksal (1998) named '*Bay Hiç*', the main characters of the text were given the names of 'Man' and 'Woman', and a generalization was made about humans as a living creatures in the world. The play, whose structuring networks are woven with strong leitmotives, is meaningful in terms of scientific data and philosophical views digested in its background. The work was almost written to show that dreams are more beautiful than reality. This single effect, created for the text itself, is a carefully selected and recreated philosophical climax. This climax, where projections are turned by means of selection, the few number of people, simple but intensely processed time and decor elements, carefully selected leitmotives; are some of the unique features of one act plays in the work.

Murathan Mungan (2014), who chose 99 poems of the poet from the work named '*Bir Garip Orhan Veli*' and fictionalized a new text with the intertextual collage technique, brought these poems to the stage as a journey of life. Orhan Veli, whose life segments reflected in his poems are enumerated one after another, reminds the reader/ audience of someone whose whole life passes before his eyes like a film strip in his last breath. Having a single main character assuming the role of the narrator, focusing on the special moments of this character's life that can be considered as the cornerstone, simplicity and functionality, being deepened in terms of time and decor elements, reflect the basic characteristics of one act plays in the work.

Pigmalion, who transformed the admiration he had for the female sculpture which he has created with his own hands into love in *Galatea and Pigmalion* for which Güngör Dilmen (1996), has been inspired from Antique Greek mythology, would ask the Love Goddess to give life to the sculpture he has created and he would learn from her that the only way to achieve this could be by kissing and loving it by assuming that it is a real woman. Despite its six short scenes and four-page volume, the play is the most powerful one to announce the footsteps of the short short one act play type, with its intensity and depth of meaning, which is likely to be encountered in the future. Personal staff, time and keeping the elements of the decor as limited as possible are some of the characteristic features of the one-act plays in the work.

Nezihe Meriç's (2002) play called *Sevdican*, is like a form of vision constructed in the form of a game based on Erich Fromm's "man is both an individual and a specific example of the human species" (Fromm, 2001, p. 75; Meriç, 2002, p. 113). The climax of the work, where projectors are turned, has a philosophical quality. The chosen philosophical climax, the scarcity of the main characters, the simple but functional use of time and decor, narrative dimension based on a woman above women who gathered, separated and then gathered again, the scrupulous work of the author; are some of the characteristic features of one act plays in the work.

In Sezai Karakoç's (2005) '*Çeyiz*' game depicted within frame of marriage phenomenon, the glances of the bride and groom, mother and father, dowry, intangible beings, animals and lay down on a young girl's dowry on the eve of the wedding are given with a prayer/ curse reflected in each chapter. It seems as if it is intended to give the identity of fables, fairy tales and legends to the work in which human characteristics are conveyed to abstract beings, entombed saints and animals. In the text, the dowry metaphorically marks the innocence of the young girl. Its religious and philosophical depth, the uniqueness of the desired effect, finely crafted elements of time and decor; are some of the characteristic features of one-act plays in the work.

When Orhan Asena's (1998) play called '*Bir Küçük Gece Müziği*' is tried to be interpreted within the framework of the principle of the uniqueness of the effect and it is seen that the text is structured on the message of love overcoming sexual impulses. The limited time, the narrowed but also functional decor, the limited number of main characters, the most crucial moments in which the spotlights are turned and that bear clues about the basic characteristics of the characters and their whole lives; dialogues without any unnecessary details are some of the features unique to one act plays in the work.

'Çağrı' of Turan Oflazoğlu (2010) is a play that brings together the special moments of the epic lives of Mevlânâ and his first caliph, Selahattin Zerkûb, with the reader/ audience. The couplet belonging to Yunus Emre, quoted just before starting the main text, contains both the basic message of the play and makes a conversation between Sufi poets become dominant in the work: "Souls, I found its being, let my life be plundered/ I gave up from profit or damages, let my shop be destroyed" (Oflazoğlu, 2010, p. 103). The number of main characters being two, focusing on the moments of the main characters' lives that made them become sufistic, restricting time and setting but processing them deeply are some of the main features of the one act plays in the work.

Giriş¹

Özel bir dramatik tür olarak doğan ve hem konu hem de teknik açısından karakteristik nitelikler taşıyan tek perdelik oyunlar, belki de dünya edebiyatı alanyazınında öykü türünün küçürek öykü türüne evrilme serüveni (Korkmaz ve Deveci 2011) gibi bir süreci müjdelemekte, kendisinden sonra dünyaya gelecek olan küçürek oyun türüne işaret fişekliği yapmaktadır.

Amerika'da, Avrupa'da ve Türk edebiyatında dikkatleri üzerine çeken özel bir tiyatro türü olarak yorumlanan, ancak biçim ve içerik açısından henüz tam anlamıyla incelenmemiş olan tek perdelik oyunlar, tasarlanma sürecinden üretim ve yazılışına, dramaturgi çalışmalarından sahnelenme tekniklerine kadar ciddi bir özen gerektirmektedir.

Tek perdelik oyunlar, kendilerini uzun oyunlardan farklı kılan özelliklerini başarıyla yansıtan örnekler yoluyla insanlığa yeni bir dramatik ifade biçimi armağan etmiştir. Ekonomik kalkınma ile birlikte fen ve uzay bilimlerinde yaşanan gelişmeler, izlerini sosyal bilimlerde de göstermeye başlamış; değişen ihtiyaçlar, yeni dramatik türleri de beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkmaları kaçınılmaz olsa da doğum süreçleri sancılı olan bu yeni türler, ne kadar güçlü bir ihtiyaç neticesinde doğmuş iseler ve kendilerine en çok benzeyen türlere onlardan farklı oldukları yanlarını kabul ettirebilmiş iseler hayata tutunma mücadeleleri de o kadar başarılı olur.

Tek perdelik oyunlar da metin merkezli bir yaklaşımla kendi karakteristik özelliklerini sergileyen örnek metinlerden yola çıkılarak bu özellikleri somut verilerle ortaya koyan çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Bu oyunlar, bir vakıa olarak oyun yazarları tarafından fark edilmiş, yazılmış, dramaturgi işlemlerinden geçirilmiş, sahnelenmiş, okunmuş ve seyredilmiştir. Bu süreç, işlemeye devam etmektedir. Ancak bu türün temel özellikleri metin merkezli bir yaklaşımla henüz aydınlatılamamıştır. Bu çalışmada 1980-2000 yılları arasında Türk tiyatro

edebiyatından seçilen örnek metinlerden hareketle bu türün Türk edebiyatındaki izdüşümleri ve kendine has niteliklerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Uzun oyunlar ve tek perdelik oyunlar, birtakım ortak nitelikler taşımakla birlikte sanat açısından ve teknik açıdan farklılıklar gösterir. Ortak yanları, yazarın her ikisinde de okurun/ seyircinin dikkatini çekmeyi, onda estetik ve duygusal bir etki oluşturarak maşeri bir ruh yaratmayı amaçlamış olmasıdır. Yazar, elindeki her tür malzemeyi sürecin her aşamasında bu amaca hizmet etmek adına bir araya getirerek yeni bir sentez yaratmak niyetindedir. Okurda/ seyircide kalıcı bir izlenim bırakmak üzere yarattıkları dramatik etkinin kararlılığı, üst düzey sanat zevkini gerekli kılan birer sanat biçimi olmaları; benzeştikleri diğer noktalar olarak belirtilebilir. Ancak Lewis, tiyatronun bu iki özgün biçimini *cameo* ve *heykel* metaforlarına başvurarak birbirinden ayırır.

Cameo, süs taşlarının veya oyulmaya uygun malzemelerin üzerine belirlenen tasarımın rölyef hâlinde oyulmasıdır. Geleneksel cameo; taşlaşmış lav, deniz kabuğu, mercan, sedef, fildişi, kemik, seramik, taş vb. yüzeyler üzerine oyulur. Cameo, heykeltıraşlık yetisine sahip ustaların minyatür işleridir (Gönenç ve Çaputçu, 2017: 26).

Lewis'ye göre uzun oyunlar ve tek perdelik oyunları birbirinden farklı kılan temel nitelikler; tek perdelik oyunların kısalığının yanı sıra tıpkı bir cameo gibi yoğunlaştırılmış ve titizlikle işlenmiş yapılarıdır.

Tek perdelik oyunların bir diğer temel niteliği; bölüm ve sahneler ayrılabilmeyle birlikte, genel anlamda tek bir perdede sunulmalarıdır. Asal eylemin (olay örgüsü) bir parçasını içeren dramatik unsurların keskin bir biçimde ortaya konulduğu hızlı akan bir serim bölümüyle başlamaları, bir eylem ya da basamaklandırılmış yükselen eylemlerle durmadan hızlı bir biçimde eserin en can alıcı sahnesine geçilmesi, tek perdelik oyunların en temel nitelikleridir.

Bu oyunlar, uzun oyunların doruk noktalarının seçilip titiz bir işçilikle şekillendirilerek yeniden yaratılmış biçimi gibidir. Bu doruk noktası; bazen zaman, mekân doruk noktası; bazen de felsefi bir doruk olarak okur/ seyirci karşısına çıkar.

Tek perdelik oyun yazarı, ya bir başyapıt yaratır ya da hezimete uğramaya mahkûm olur. Onu başarıya taşıyan temel sır; oyunun teknik özellikleri ile içeriğin düzenlenişi arasında kuracağı uyum, denge, simetri ve ahenkte saklıdır. Bu harmoni; titiz bir işçilikle ortaya konmadığı müddetçe seçilen malzeme ne kadar nitelikli olursa olsun ortaya çıkan ürün bir başyapıt niteliği taşıyamayacaktır.

Tek perdelik oyunun tekniği ve tasarımı, uzun oyunlardan daha becerikli ve ustalaşmış bir sanat duyusu ile zarif bir kalem gerektirir. Çünkü yazarın hâkimiyet sahasında verili unsurlara hükmediş biçimi kısıtlı şartlar altında gerçekleştirilmek zorundadır.

Tek perdelik oyunlar; bir bölümden oluşabileceği gibi; tablo, sahne veya bölüm adı verilen metin parçalarının bir araya getirilmesi biçiminde de yapılandırılabilen/ oluşturulabilmektedir. İster bir bölümden oluşsun ister parçalara ayrılmış olsun, tek perdelik oyunlarda mutlaka tek bir durumla mücadele edilir. Bu mücadele iki karakter arasında olabileceği gibi, iki sembolik değer; ana karakter ile toplum, doğa veya kendi iç dünyası ya da parçalanmış bilinci arasında gerçekleşebilmektedir.

Bütün bir hayat öyküsünün ayrıntılarıyla sunulabilmesi ve karmaşık bir olay örgüsünün kurgulanabilmesi tek perdelik oyunlar için söz konusu değildir. Tek perdelik oyunlarda önemli bir ya da birkaç metin karakterinin en temel özelliklerini yansıtan en can alıcı hayat kesitleri; o kişileri o kişi kılan en temel özellikleri yansılayacak biçimde seçilip kurgulanır ve böylelikle bu karakterlerin hayatlarının tamamına yönelik çıkarımlarda bulunulabilmesi sağlanmaya çalışılır. Eser, olabildiğince yoğunlaştırılmış ancak bir o kadar da derinleştirilmiş anlar toplamından ibarettir. Tek perdelik oyunların okunup anlamlandırılması sürecinde en büyük işlevi, okurun/ seyircinin hayal gücü üstlenir sonucuna ulaşılabilir.

Oyun yazarı, özenle seçtiği bir olayı, bir karakter niteliğini ve/ya sorgulamak istediği bir duyguyu tüm gözleri ona çevirecek biçimde özellikle yalnızlaştırarak bu önemli kesitle hayatın türlü biçimlerde cendereden geçirdiği bir ruhu gözler önüne sermeyi amaçlar. Bu amaca erişebilmek için de ana karakter/ler/i yüce bir erek uğruna bir çatışmaya sürükleyecek bir bunalım anını seçmek durumunda kalacaktır.

Teknik anlamda bu oyunları uzun oyunlardan ayıran özelliklerden biri de değişim/ dönüşüme yaslanan unsurların tek perdelik oyunlardaki sınırlılığıdır. Bu çalışmada ulaşılan sonuçlardan biri olarak tek perdelik oyunlarda sahneleme tekniğinde kullanılan en fazla elli değişim/ dönüşüm unsurunun var olabileceği belirtilebilir. Bu unsurlar; zaman ve/ya mekânın değişimi, kişilerin sahneye eklenmesi/ sahneden çıkarılması, dekora ait unsurların eklenmesi/ çıkarılması, çatışan sembolik değer ve/ya metaforların değişmesi vb. olarak sıralanabilir.

Oyunun okunma/ seyredilme/ sahneye konulma amacı, yalnızca olay örgüsünü kavra/ mak değildir. Eğer bu dramatik tür, alanyazında tiyatro sanatının ayrı bir tarzı olarak kabul edilecekse o hâlde kendisine özgü birtakım sanatsal, teknik, biçimsel ve izleksel terimleri ve bu terimlerle işletilen bir çözümleme sürecini de gerekli kılmaktadır.

Okuru/ seyirciyi bu çözümleme sürecinin ilk basamağında bekleyen, yazarın tek perdelik oyunu kurgulama gerekçesinin tespit edilmesi ve ardından bu amaca ulaşabilmek için nasıl bir yol izlediğinin ortaya konulmasıdır.

Tek perdelik oyun okuru/ seyircisi, yazarın oyunu kurgularken “değerler eğitimi”nin ötesinde yüce bir sanatsal ereğe sahip olması gerektiğinin farkında olmalı, en azından tiyatro sanatının temel ilke ve elementlerini bilmelidir.

1. Tek perdelik oyunun konusu

Tek perdelik oyun; tıpkı uzun oyun, öykü, roman ve şiir gibi edebî bir sanat eseridir. Bir tablo, gravür, minyatür, heykel, şiir ya da tarihî bir bina gibi tek perdelik oyunun da asıl niyeti; okuyucu/ seyirci üzerinde bırakacağı etkinin teklîğidir. Sanatın herhangi bir dalına ait bir sanat eseri, kendi bütünlüğünden soyutlanmış herhangi bir parçasının yüzeysel görünüşü ile değil, onu oluşturan bütünün derinlikli etkisi göz önünde bulundurularak anlamlandırılmaya çalışılmalıdır.

Tek perdelik oyunun da en temel amacı, okuruna/ seyircisine bir bütün olarak yansıttığı etkisinin teklîğini ve kararlılığını sunabilmektir. Yaratacağı maşeri ruh, okurda/ seyircide uyandıracak bu duygusal coşkuda kendisini hissettirir. Oyunun etkisinin teklîği, onun aynı

zamanda konusuna karşılık gelmekte ve tek perdelik oyun yazarının okurdan/ seyirciden tam olarak görmesini ve hissetmesini istediği şeyi yansıtmaktadır.

Tek perdelik oyunlar çözümlenirken okurun/ seyircinin odaklanması gereken ilk nokta; yazarın bu oyunu kurgulama niyetinin ne olduğunu, oyunun okurda bırakmak istediği etkinin biricikliğini yani oyunun konusunu açık bir biçimde ortaya koymaktır. Tek perdelik oyunun bir oturuşta okunup bitirilmesi süreci, onun tam anlamıyla çözümlenebilmesi için yeterli değildir. Bu süreçte yöneltilecek bazı sorular: Yazar, bu eseri yapılandırırken/ kurgularken okurun/ seyircinin neyi anlamasını/ düşünmesini/ hissetmesini amaçlamıştır?, Yazarın asıl niyeti (intentio auctoris) nedir? (Lewis, 2017, s. 131- 132).

Oyunun yaratmak istediği etkinin tekliğinin ortaya konulması demek, onun vermek istediği ahlaki dersin ne olduğuna karar vermek demek değildir. Zaten tek perdelik oyunun esas gayesi, ahlaki öğütler vermek de değildir. Bu tavır, tam aksine oyunda bir değer yitimine sebep olur. O, propagandaya başvurmadan “şu iyidir”, “bu kötüdür” demeden çok daha yüce bir gayeye, sanatın kendisine hizmet ederek de okuruna/ seyircisine ahlaki değerlendirmeler yaptırabilir (Lewis, 2017, s. 132).

2. Tek perdelik oyunun tekniği

Okurun/ seyircinin, oyunun etkisinin tekliğini tespit ettikten sonra yapması gereken iş, yazarın bu etkiyi yaratabilmek için nasıl bir yol izlediğini ortaya koyabilmektir. Oyunun konusunu kendi ruhunda belirleyen yazar, ardından elindeki malzemeyi bu amaca erişebilmek için bir araya getirir. Bu süreçte takip ettiği yola *tek perdelik oyunun tekniği* adı verilmektedir. Kullanılan bütün malzemeler de teknikle şekillendirilen alt unsurlardır: *ana karakterler, olay örgüsü, diyalog, sahne işçiliği ve sahne yönetimi* (Lewis, 2017, s. 132- 136).

2.1. Tek perdelik oyunda karakter

Tek perdelik oyun, karakter/ler/in kendisinden doğar. Oyunun merkezinde bu kişi/ler vardır. Okur/ seyirci, oyunu oluşturan bütün malzemeyi oyunun karakter/ler/ini anlamlandırabilmek üzere kullanır. Her birinin kendisine sunduğu şifreleri çözmeye uğraşır. Okurun/ seyircinin metindeki karakter/ler/i tam anlamıyla tanıyabilmesi için düşünsel anlamda ciddi çaba sarf etmesi gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında tek perdelik oyun okuru/ seyircisi, asla kolaycılığa kaçmayan özel bir okur/ seyircidir. Bu okur/ seyirci, karakter/ler/in beyniyle düşündüğü, onların kalbiyle hissettiği, onların ruhunda dolaştığı, kısacası karakter/ler ile yer yer özdeşim kurduğu (klasik yapı) yer yer de eleştirel bir bakışla uzaklaştığı, yabancılaştığı (epik kurgu) ölçüde onları hakıyla tanıyabilecektir. Belli noktalarda karakter/ler/in çözümlenmesi süreçlerinde metin içi kaynaklar yetersiz kalacak ve okur/ seyirci, onları anlamlandırabilmek için metin dışı kaynakları da sürece dâhil etmek durumunda kalacaktır. Tarihi olayların yarattığı sosyo-kültürel-ekonomik travmalar, mitoloji ve arketipsel sembolizm, edebiyat kuramları ve eleştirisi, metinler arasılık, felsefe ve psikanaliz alanında ortaya konulan yenilikler; oyun karakterlerinin anlamlandırılması sürecinde kullanılabilecek metin dışı temel başvuru kaynaklarından bazılarıdır.

Okur/ seyirci, oyundaki bütün karakterleri temel özellikleri ile zayıf ve belirsiz genellemelere başvurmadan ortaya koyabilmelidir. Bunun için süreci belirlediği sorularla şekillendirebilir: Karakterde ağır basan insanî nitelik nedir? Âşık, sevgi gösteren, bencil, kindar, kötümser, romantik, korkak, güvenilir? Yazar, kişileri nasıl karakterize etmiştir? Eylemleriyle, diyalogla, hoşlandıkları ya da nefret ettikleri şeylerle, ırk özellikleri, dinî inanç ya da dış görünüşleriyle? (Lewis, 2017, s. 132- 133).

2.2. Tek perdelik oyunda olay örgüsü

Klasik tarzda oluşturulmuş tek perdelik oyunlarda karakter ile olay örgüsünün şekillendirilmesi iç içedir. Bu tarz oyunlarda olay örgüsünü günlük hayattan alınmış, okurun/ seyircinin karşılaşma ihtimalinin çok yüksek olduğu bir hikâye oluşturmaz. Tam aksine bu oyunlarda insan hayatlarından alıntılanmış küçük ancak oldukça önemli anların seçilip birbirini bir seri hâlinde yakından takip ederek bir doruk noktasının oluşmasına sebep olduğu olaylar, gözler önüne serilmeye çalışılır. Sahne projeksiyonlarının uzun oyunların sadece doruk noktalarına çevrilmesi yoluyla ortaya çıkmış olabileceği iddia edilebilecek tek perdelik oyunlar, az rastlanır olanın peşinden koşar, nadire odaklanır. Yazar, elindeki malzemeyi dramatik unsurları art arda sıralayıp aralarında neden- sonuç ilişkisine yaslanan bir etkileşim yaratarak ve buradan da birkaç büyük krize ya da hayati bir ana ulaşarak yapılandırır/ kurgular. Tek perdelik oyunlarda olay örgüsü için *yazarın konuyu açıkladığı dramatik çerçeve veya tiyatro sanatının verileri ile yapılandırılmış kısa hikâyedir* (Lewis, 2017, s. 133) denilebilir. Olay örgüsünün varlık nedeni yalnızca kendisine göndermez, o aynı zamanda yazarın niyetini okuyucu/ seyirci ile buluşturan en temel teknik araçlardan biridir. Yazar, olay örgüsünü yapılandırabilmek/ kurgulayabilmek için kendi idaresindeki bütün malzemeyi sonuna kadar kullanır.

Yazarın niyetini, açıkça ortaya koyan, ardından yazarın karakter yaratma biçimlerine odaklanarak metinde işlenen ana karakter/ler/in temel özelliklerini tespit eden okurun/ seyircinin tek perdelik oyun çözümlemelerinde başvuracağı üçüncü işlem basamağı; olay örgüsünü dikkatli bir biçimde sorgulamak olmalıdır.

Bu süreçte kullanılabilecek sorular: Olay örgüsünde sergilenen malzemeler, günlük hayattan alınmış sıradan birer unsur izlenimi mi uyandırıyor yoksa yazar, epik tarzı arayıp bulmak isteyen eleştirel bir tavırla az rastlanır unsurları bir araya getirerek günlük hayatta nadir görülebilecek bir olay örgüsü mü kurgulamış? Olay örgüsü ile yazarın niyeti örtüşüyor mu, bu örgü konuyu örneklemek ve etkinin teklifiğini yaratabilmek için uygun mu? (Lewis, 2017, s. 133).

2.2.1. Tek perdelik oyunun girişi

Çoğu zaman otuz dakika çok nadir olarak da kırk beş dakikada sahnelenen tek perdelik oyunların başlangıç bölümü oldukça kısadır. Çünkü bu oyunların en temel nitelikleri; yoğunluğu, etkili bir anlatım ile şekillendirilmiş olması ile kısalığıdır. Pek azının giriş bölümü yarım sayfadan uzun sürer. Genel anlamda iki ya da üç karşılıklı konuşma ile şekillendirilir. Oyunu sonuna kadar dikkatli bir biçimde inceleyen okur/ seyirci, onun her basamağının dramatik arka planının ne amaçla ve ne zaman yapılandırılmış/ kurgulanmış olabileceğini tahmin edebilir.

İyi yapılandırılmış/ kurgulanmış bir başlangıç bölümü; okuru/ seyirciyi derinden etkilemeli, onu diğer dramatik unsurların etkileşimi olmaksızın çözüme ulaştırılamayacak bir durumla aniden yüz yüze getirmelidir. Sonradan geliştirilecek dramatik eylemlerin tamamı, bu başlangıç durumunun üzerinden şekillendirilecektir.

Bu bölüm çözümlenirken kullanılabilecek sorular: Bu bölüm çok mu kısadır uzun mu tutulmuştur? Okurun/ seyircinin karşılaştığı ilk dramatik durumu belirgin kılmakta yeterli midir? Başlangıç bölümü tam olarak nerede sona ermekte ve metnin ortası tam olarak nerede başlamaktadır? (Lewis, 2017, s. 133- 134).

Oyunun sahnesi ve bu sahneyi şekillendiren serim unsurları da tek perdelik oyunların başlangıç bölümünün birer parçasıdır. Dekora ait unsurlar, metinde genellikle üçüncü şahıs ağzından, şimdiki ya da geniş zamana göre çekimlenmiş fiillerle ve parantez içinde *italik* yazılarak gösterilir. Bu unsurlar çözümlenirken kullanılabilecek sorular: Dekor hangi edebiyat akımının etkisi ile şekillendirilmiştir? Gerçekçi midir? Romantik midir? Sanat akımlarından Rönesans, Gotik ya da Barok etkisinde mi, Rokoko stilinde mi şekillendirilmiştir? Fantastik midir? Tuhaf midir? (Lewis, 2017, s. 133- 134).

2.2.2. Tek perdelik oyunda orta bölüm

Tek perdelik oyunların en önemli bölümü, belki de orta bölümde ortaya konan doruk noktasıdır. Öyle ki bu oyunlar, âdeta uzun oyunların sadece doruk noktalarının alınarak olabildiğince derinlemesine yeniden işlendiği yeni bir dramatik tür izlenimi uyandırmaktadır. Oyunun orta bölümünde doruk noktası, eserin en can alıcı anı ya da başka bir ifade ile başlangıç bölümünün kendisine neden olduğu dramatik hareket, okur/ seyirci ile buluşur. Başarılı bir tek perdelik oyun, orta bölümünde büyük bir krize ya da eserin en can alıcı anına neden olan bir dizi küçük kriz içerir.

Tek perdelik oyunların asıl varlık sebebi, *yaratılan bu kırılma noktası ve erişilen bu büyük sahnedir* denilebilir (Lewis, 2017, s. 134). Oyunun başarılı ya da başarısız olarak değerlendirilmesi, yaratılan bu kırılma noktasının dramatik anlamda güçlü ya da zayıf oluşuna bağlıdır. Bu bölümde dramatik gerilim ve duygusal işleyiş, en üst düzeydedir. Bunu şu şekilde de ifade etmek mümkün olabilir: Tek perdelik oyun, uzun oyunların son dönemeç noktası olarak değerlendirilebilecek zirvenin daha şiirsel ve felsefi bir yorumudur. Buradan hareketle roman, öykü ve küçürek öykü arasında nasıl bir türsel devinim ve evrilme süreci yaşanmışsa buna benzer biçimde hâlihazırda bir uzun oyun, tek perdelik oyun ve küçürek oyun değişim ve dönüşüm sürecinin yaşanmakta olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Doruk noktasının belirlenmesinde yararlanılabilecek sorular: Oyundaki doruk noktası, tam olarak oyunun neresindedir? Olay örgüsü içerisine serpiştirilmiş bazı hayati sonuçlar, varlığını hissettirmiş mi? Oyunun bu bölümü, karakterin güçlü duygusal tepkileri ile şekillendirilmiş mi? (Lewis, 2017, s. 134).

Başarılı bir tek perdelik oyunun doruk noktası, kesinlikle metnin sonuç kısmında yer almaz. Teknik anlamda onun esas mekânı, metnin orta bölümüdür.

2.2.3. Tek perdelik oyunun sonu

Tek perdelik oyunları, başarılı ya da zayıf kılan ancak çoğunlukla ihmal edilen hususlardan biri de onun sonuç bölümünün planlanma yani kurgulanma/ yapılaştırılma biçimidir. Tek perdelik oyunlarda doruk noktasına ulaşıldığında olay örgüsüne ait eylemler neredeyse tamamlanmıştır ancak oyun henüz bitmemiştir. Çünkü hem günlük hayatta insanların hem de kurgusal metinler söz konusu olduğunda okurun/ seyircinin ağırlıklı olarak dikkatini yoğunlaştırdığı nokta, krizler etkisini göstermeye başladığı andan itibaren ana karakter/ler/in vermeye başladığı duygusal tepkiler ve onlarda aniden etkisini hissettirmeye başlayan öz-düzenleme süreçleridir.

Tek perdelik oyunlarda her ne kadar asıl önemsenen nokta olarak *doruk noktası* gösterilmiş olsa da metnin *kırılma anı* ne kadar yetkin çizilmiş olursa olsun bu *en can alıcı an* sonrasında ana karakter/ler/in evrilme süreçleri ile verdikleri duygusal tepkiler üzerinde durulmadığında metin eksik kalacaktır. Tek perdelik oyunlarda metnin sonu da metnin *kırılma noktası* kadar önemlidir.

Tek perdelik oyunun başarısı, oyunun sonunun kısa ancak bir o kadar da yoğun ve etki-leyici bir biçimde kurgulanmış/ yapılaştırılmış olmasına bağlıdır. Bu bölüm, oyunun başlangıç bölümünden kısa olmalıdır. Oyunun sonu, ana karakter/ler/in kırılma noktasına yönelik duygusal tepkilerini yansıtan bir iki kısa konuşma biçiminde yapılandırılabilirdiği/ kurgulanabileceği gibi aynı işlevi yerine getirmek üzere metnin sonuna yerleştirilmiş bir pantomim vasıtasıyla da sunulabilir.

Sonuç bölümünün çözümlenmesinde yararlanılabilecek sorular: Oyunun sonu, diyalog ile mi şekillendirilmiş, pantomim ile mi, yoksa her ikisine de mi başvurulmuş? Ana karakter/ler/in duygusal tepkilerini ve kişiliklerini yeniden yapılandırma süreçlerini yansıtıyor mu? (Lewis, 2017, s. 135).

3. Tek perdelik oyunda diyalog

Tek perdelik oyunlarda olay örgüsü ve karakterizasyon süreci dışında konuyu okura/ seyirciye taşıyan bir üçüncü unsur olarak diyalog gösterilebilir. Başarılı bir oyunda dramatik diyalogun yapılandırılış amacı tam olarak budur. Bu oyunlarda diyalogun taşınması gereken en temel özellik; günlük hayatının sıradanlığından, belirsizliğinden ve gerçekçiliğinden uzak; yoğunlaştırılmış, derinleştirilmiş, neyi ifade etmek istiyorsa onu doğrudan ve korkusuzca söyleyen, kendiliğinden doğal bir biçimde gelişen yepyeni iletileridir. Tek perdelik oyunlarda karakter/ler/in duygu ve düşüncelerinin eriştiği en yüksek noktayı yansıtan ve oyunun dramatik yapılanışını kuran küçük krizler serisini oyunun doruk noktasına bağlayan, başarılı yaratılmış dramatik diyaloglardır.

Diyaloglar çözümlenirken yararlanılabilecek sorular: Diyalog; karakter/ler/in duygu ve düşüncelerinin eriştiği en yüksek noktaları, duygusal gelişim aşamalarını gerekçelendirerek yansıtabiliyor mu? Tatsız mı? Eğlendirici mi? Didaktik mi? Satirik mi? İyimser mi? Alaycı mı? Sahnede canlandırılmayan olaylardan okuru/ seyirciyi haberdar ediyor mu? (Lewis, 2017, s. 135).

4. Tek perdelik oyunda sahne işçiliği ve sahne yönetimi

Tek perdelik oyunların vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilen sahne işçiliği ve yönetimi, oyun metinlerinde genellikle parantez içinde ve *italik* gösterilir. Niyetini görünür kılmak isteyen roman ve hikâye yazarı, başarılı bir metin kurgulamak için nasıl *betimleme* ve *öykülemeye* başvuruyor ise tek perdelik oyun yazarı da bu iki unsura karşılık diyalog ve pantomimin gücünden yararlanır. Burada *pantomim* ile kastedilen sözsüz ve beden diline yaslanan özel bir dramatik türden ziyade tek perdelik oyunlarda oyuncuların bir bütün olarak sergiledikleri her tür devinişsel hareket ile sahneye taşınan oyunların bedene yaslanan boyutudur. Tek perdelik oyunları, *büyük bir doruk noktasını yaratmak için özenle işlenerek bir araya getirilen ve art arda hızla sıralanan küçük krizler dizisinin okura/ seyirciye karakter/ler, diyalog, sahne işçiliği ve yönetimi ile pantomim vasıtasıyla sunulmasıdır* (Lewis, 2017, s. 135) biçiminde tanımlamak mümkündür. Tek perdelik oyun yazarı, oyunun pantomimsel etkisini ortaya koyabilmek için sahne işçiliği ve yönetimi unsurlarını işlevsel bir sentez yaratabilecek biçimde kullanma yoluna gider.

Bu süreçte kullanılabilecek sorular şunlardır: Oyunda sahne işçiliği ve yönetimi; diyalogun, olay örgüsünün, dramatik eylemin ya da karakter/ler/in işlevsel bir biçimde çizilmesine yardımcı olabilmemiş mi? Sahne işçiliği ve yönetimi; fikir, duygu ve durumların yansıtılması süreçlerinde diyalogun yetersiz kaldığı durumlarda devreye konabilir mi? (Lewis, 2017, s. 135- 136).

5. Türk Tiyatrosu'ndan tek perdelik oyun çözümlemeleri

Tek perdelik oyunların karakteristik niteliklerinin belirtilmesinin ardından çözümlenen dokuz oyun hakkında elde edilen sonuçlar ortaya konabilir:²

Adalet Ağaoğlu'nun (2005) *Duvar Öyküsü* oyununda tarihsel sembolizme başvurularak Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş süreçleri; Duvar, Çocuk, Andız, Tohumlar; Örümcek, Kelebek, Yılan, Kertenkele vb. hayvanlar; Ay ve Çoban Yıldızı, I ve II. Rehber Kadın ve Gezgincilerden kurulu bir şahıs kadrosu ile her birine yüklenen metaforik anlamlar etrafında şekillendirilmiştir. Eserde etkinin tekliği ilkesine bağlı kalmamış, bilim ve akıl ile şekillendirilen yeni Türk devletinin aydınlık yüzü belirgin kılınmaya çalışılmıştır. Ana karakter sayısının azlığı, zaman ve dekorun sadeliği, metin kişilerine metaforik anlamlar yüklenen özel anlara odaklanılarak şekillendirilmiş olması; eserde tek perdelik oyunlara özgü niteliklerden bazılarıdır. Eser, iki bölüm hâlinde yapılandırılmış bir oyun olmakla birlikte oyun içerisine yerleştirilen sekiz kısa oyunla *kısa oyun içinde kısa oyun* yapıları sergilemektedir.

Turgut Özakman'ın (2014) *Ben, Mimar Sinan* oyununda geçmişe-ana ve geleceğe hâkim, çağlar ötesi bir özne olan Mimar Sinan, okur/ seyirci karşısına çıkar. Seslendirilen tarihî şahsiyetlerle konuşan, sorularına cevap veren Mimar Sinan, metnin anlatıcı- ana karakteri konumundadır. Acemi Oğlanlar Ocağı'nda marangozluk yaparak başlayan, kendi mimarlık serüveninin dönüm noktası niteliğindeki anlarını, özellikle de çiraklık (Şehzade Camii), kalfalık (Süleymaniye Camii) ve ustalık (Selimiye Camii) eserlerinin yaratılışı serüvenlerini adım adım anlatırken genç okurlara/ seyircilere başarılı bir sanatçıda bulunması gereken temel nitelikler hakkındaki

görüşlerini de açıklar. Eser; önemli tarih kitaplarından, Lady Montagu'den, sanat tarihçisi Prof. Ernst Diez'den; Kanuni'nin fermanlarından ve Muhibbî mahlası ile yazdığı şiirlerden; Fuzûlî ve Bâkî'nin beyitlerinden, Yahya Kemal'in Süleymaniye'de Bayram Sabahı şiirinden yapılan doğrudan alıntılar ile Mimar Sinan'ın anılarını yazdığı *Tezkiretü'l-Bünyan* eserine yapılan isim gönderim bir arada düşünüldüğünde metinler arasılık açısından zengindir. Üzerine kırmızı ışık düşürülen bir pergelin bir leitmotiv olarak dört kez kullanılmasıyla eserin farklı bölümleri arasında bir söyleşim kurulmaya çalışılmıştır. Metinde etkinin teklifi ilkesi, Mimar Sinan'ı Mimar Sinan yapan en can alıcı anlara odaklanması, kişi sayısının azlığı, tek bir anlatıcı ana karaktere yer verilmiş olması, zaman ve dekorun yoğun ve derin mesajlar verecek biçimde serimlenmesi; tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerinden bazılarıdır.

Sabahattin Kudret Aksal'ın (1998) *Bay Hiç* oyununda metnin ana karakterlerine *Kadın* ve *Erkek* isimleri verilmiş, dünyada yaşayan bir canlı türü olarak insana ait bir genelleme yapılması yoluna gidilmiştir. Kadın, bir gece ansızın evine gelen ve içeri girmeyi başaran Erkek'in yaklaşık iki yıldır bir kilometre kadar uzaktaki evinden kendi penceresindeki ışığı izlediğini ve kendisini bulmak için geldiğini öğrenir. Kimliği konusunda merak uyandıran Erkek'i, onunla yaşadığı basamaklı çatışma süreçlerinde önce bir ozan, ardından sırasıyla sokaklarda dolaşan bir mutsuz, kan emici bir vampir, eski kocasının kendisini koruyup gözetmek için yolladığı bir aracı, adı bir hırsız zanneden Kadın; en sonunda onun bir "hiç fabrikası"nda varlığının bütün kayıtlarından arınan Bay Hiç olduğunu öğrenir.

Metinde Bay Hiç'e dört kez evlenme teklif eden Kadın, metnin sonunda -tahammül edememe endişesiyle gidişini görmemek için gözlerini kapatıp oturduğu koltukta- bir kez de Bay Hiç tarafından terk edilir. Metinde eski kocası tarafından incitilerek terk edildiği anlaşılan bir Kadın'ın acı çeken ruhunun derin feryadı işitilmektedir. Bay Hiç, belki de bu Kadın'ın her an dönmesini arzu ettiği eski kocasının, zihninde yeniden yarattığı ve olmasını istediği biçimdir. Ancak acı hakikat öylesine gerçektir ki zihninde kendisinin yarattığı bu hayali kocayı yanında tutmaya Kadın'ın kendi iradesi bile yetmez.

Yapılanış ağları güçlü leitmotivlerle dokunmuş oyun, arka planına sindirilmiş bilimsel ve-riler ve felsefi görüşler açısından anlamlıdır. Metnin bütününe sindirilmiş deneyici filozoflardan John Locke'a ait *tabularasa* terimi (Aksal, 1998: 612) metne derinlik katan izlerden biridir.

Eser, âdeta düşlerin gerçeklerden çok daha güzel olduğunu göstermek için yazılmıştır. Metnin kendisi için yaratıldığı bu tek etki, özenle seçilerek yeniden yaratılmış bir felsefi doruk noktasıdır. Seçilip alınarak projeksiyonların çevrildiği bu doruk noktası, kişi sayısının azlığı, olabildiğince sade ancak yoğun işlenmiş zaman ve dekor unsurları, özenle seçilmiş leitmotivler; eserde tek perdelik oyunların kendine has özelliklerinden bazılarıdır.

Bir Garip Orhan Veli'de şairin 99 şiirini seçerek metinler arası kolaj tekniği ile yeni bir metin kurgulayan Murathan Mungan (2014), bir sanatçı ustalığı göstererek bu şiirleri bir yaşam yolculuğu sırasıyla sahneye taşımıştır. Şiirlerine yansıyan hayat kesitleri art arda sıralanan Orhan Veli, okura/ seyirciye son nefesinde bütün hayatı bir film şeridi gibi gözle-rinin önünden geçen birini hatırlatır. Metinde yaşama sevinci ve aşkları ile ön plana çıkan Orhan Veli, bir bütün olarak dönemin sosyo- kültürel- ekonomik krizleri ile yaşanan siyasal olayların iz düşümleri, ölüm korkusu ve sosyal adaletsizlik düşüncesi ile sembolik anlamda

âdeta bir değer çatışması yaşamaktadır. Eser; anlatıcı konumunu üstlenen tek bir ana karaktere sahip olunması, bu karakterin hayatının köşe taşı olarak nitelendirilebilecek özel anlarına odaklanması, sadelik ve işlevselliği ile ön plana çıkarılan ancak derinleştirilen zaman ve dekor unsurları açısından tek perdelik oyunların temel özelliklerini yansılamaktadır.

Güngör Dilmen'in (1996), ilhamını Antik Yunan mitolojisinden aldığı *Galatea ile Pigmalion*'da kendi elleriyle yarattığı kadın heykeline duyduğu hayranlığı aşka dönüşen Pigmalion, Sevi Tanrıça'dan yarattığı heykele can vermesini isteyecek ve ondan bunun tek yolunun onu gerçek bir kadın varsayarak öpüp sevmekte olduğunu öğrenecektir. Kendisine söylenenleri yerine getiren Pigmalion, Galatea'nın canlanmasını sağlayarak onu âdeta ikinci kez yaratır. Eser, okuru/ seyirciyi insan hayatının en temel sınanma noktalarının onun zaafları etrafında şekillenen ön yargılarında saklı olduğu gerçeğine götürür. Akıl ve mantık çerçevesinde şekillenen, görünüşte haklı gerekçelerle bütün kadınlardan nefret eden Pigmalion; sürece kalbinin ve tutkularının dâhil olmasıyla birlikte elleriyle yarattığı heykele âşık olmaktan kendini alamaz. Eser, okura/ seyirciye bu tek etkinin hissettirilmesi amacıyla yapılandırılmış gibidir. Oyun, altı kısa sahnesi ve dört sayfalık hacmine karşın taşıdığı anlam yoğunluğu ve derinliğiyle gelecekte karşılaşılması muhtemel küçürek oyun türünün ayak seslerini en güçlü duyuranıdır. Şahıs kadrosu, zaman ve dekora ait unsurların olabildiğince sınırlı tutulması, eserde tek perdelik oyunlara ait karakteristik niteliklerden bazılarıdır.

Nezihe Meriç'in (2002) *Sevdican* isimli oyunu, yazarın kendisinin de ifade ettiği biçimde, Erich Fromm'un "insan hem bir bireydir hem de insan türünün özgül bir örneğidir" (Fromm, 2001, s. 75; Meriç, 2002, s. 113) görüşünün oyun biçiminde kurgulanmış biçimi gibidir. Eserde projektörlerin çevrildiği doruk noktası, felsefi bir nitelik taşımaktadır. Kadınlar üstü bir kadın olan ve bilinç parçalanması yaşayan anlatıcı özne; kendisini okura/ seyirciye daha iyi anlatabilmek adına onu derinden etkileyen beş farklı kadının "Almanya'ya göç olgusu" etrafında yaşadıklarını, düzenin sert bir eleştirisi ile derin insan sevgisini kıskırtıcı birer dürtü olarak kullanarak gözler önüne sermeyi amaçlar. Gurbet; bu kadınlardan kiminin elinden oğullarını almış kimini kötü yola düşürmüş kimini annesine ve çocuklarına hasret bırakmış kimini kültürel bir ikilemin avuçlarında kıvrandırmış kimini de hayatının tam huzura kavuşacağı bir zamanında amansız bir hastalık ile baş başa bırakmıştır. Seçilen felsefi doruk noktası, ana karakter sayısının azlığı, zaman ve dekorun sade ancak işlevsel kullanımı, toplanan- dağılan ardından yeniden toplanan kadınlar üstü bir kadına yaslanan anlatıcı boyutu, yazarın titiz işçiliği; eserde tek perdelik oyunlara ait karakteristik niteliklerden bazılarıdır.

Sezai Karakoç'un (2005) evlilik olgusu etrafındaki *Çeyiz* oyununda düğün arifesindeki bir genç kızın çeyizine gelin ve damadın, anne ve babanın, çeyizin, soyut varlıkların, hayvanların ve yatacın bakışları; her bölümde yansıtılan bir dua/ beddua ile verilmiştir. Soyut varlıklara, yatıra ve hayvanlara insana özgü niteliklerin aktarıldığı esere fabl, masal ve menkıbe hüviyeti kazandırılmak istenmiş gibidir. Kibir, gurur ve gaflet ile tevazu değerlerinin sembolik anlamda çarpıştığı metin; çeyizinin başında sabahlayan ve onu kem göz ve bedduaların olumsuzluklarından kurtaran genç kızın gün ışıyla gelen zaferiyle sonuçlanır. Metinde çeyiz, metaforik olarak genç kız masumiyetini imlemektedir. Dinî ve felsefi derinliği, yaratılmak istenen etkinin tekliği; ince işlenmiş zaman ve dekor unsurları; eserde tek perdelik oyunlara ait karakteristik özelliklerden bazılarıdır.

Orhan Asena'nın (1998) *Bir Küçük Gece Müziği* adlı oyunu, etkinin tekliği ilkesi çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışıldığında metnin *sevginin cinsel dürtülere galip gelmesi* mesajı üzerine yapılandırılmış olduğu görülür. Eserdeki bu özel mesajın hem birinci hem de ikinci sahnede tekrarlanmış olması, eseri beşeri/ evrensel bir konuma taşımaktadır. Freudyen teoriye uygun olarak yorumlanabilecek biçimde id- ego- süperego çarpışması etrafında şekillenen bir *yasak aşk sınavından* geçen oyundaki erkek ve kadın karakterler; erkek karakterde süperegonun baskın olması neticesinde aynı sınavdan iki kez galibiyetle çıkar. Sınırlanmış zaman, daraltılmış ancak bir o kadar da işlevsel kılınmış dekor, sınırlı ana karakter sayısı, sahne ışıklarının çevrildiği ve karakterlerin temel özellikleri ile hayatlarının bütününe ait ipuçları taşıyan en can alıcı anlar; gereksiz her ayrıntıdan arındırılmış diyaloglar; eserdeki tek perdelik oyunlara has niteliklerden bazılarıdır.

Turan Oflazoğlu'nun (2010) *Çağrı'sı*, Mevlânâ ve ilk halifesi Selâhattin Zerkûb'un menkıbevi hayatlarının özel anlarını okurla/ seyirciyle buluşturan oyundur. Esas metne başlamadan hemen önce alıntılanan Yunus Emre'ye ait beyit, hem oyunun temel iletisini içermekte hem de mutasavvıf şairler arasında bir söyleşimi esere hâkim kılmaktadır: “Canlar canını buldum bu canım yağma olsun/ Kârdan ziyandan geçtim dükkânım yağma olsun” (Oflazoğlu, 2010, s. 103). Konya'da kuyumculuk yapan Selâhattin, bütün Konya halkı gibi Mevlânâ'ya hayrandır. Kendisini semaya davet eden Mevlânâ'yı yorgun düştüğü için önce reddeden Selâhattin, yüreğinin sesini dinler ve onun ikinci davetini kabul eder. Yaptığı semaya ezgi olsun diye bütün altınlarını Mevlânâ'ya feda etmek ister ve metnin sonunda iki boyutlu bir zafere erişir. Dükkânında ne varsa altına dönüşür ve fenafillah mertebesine ulaşır.

Metinde Selâhattin ile birlikte imtihan yaşayan Konya halkı, metnin sonunda önce Selâhattin'in dükkânını yağmalamaktan bitap düşmüş, ardından yeryüzünde sema etmeye başlayarak Mevlânâ ve Selâhattin'in gökyüzünde devam eden semasına katılmışlardır. Böylelikle Konya halkı da maddeyi bırakıp mânâyı tercih etmiştir. Ana karakter sayısının iki oluşu, ana karakterlerin hayatlarının onları o mutasavvıf hâline getiren anlarına odaklanılması, zaman ve dekorun kısıtlanması ancak derin işlenmesi; eserde tek perdelik oyunların ana özelliklerinden birkaçıdır.

Sonuç

Tüm söylenenler bir arada değerlendirildiğinde tek perdelik oyunların; elindeki kısıtlı şartlara tiyatro sanatına özgü bir teknikle hükmedebilme becerisine sahip yaratıcı ve usta yazarlar tarafından yapılandırıldığı/ oluşturulduğu; okur/ seyirci üzerinde estetik, felsefi, duygusal, tarihî, tasavvufi ya da mitolojik vb. tek bir etki yaratmak istediği; olay örgüsünün/ ele alınan özel durumun hızlı ve etkileyici bir şekilde başlayarak bütün ışıkların kendisine çevrildiği, bilinçli bir biçimde yalnızlaştırılmış bir doruk noktasına eriştiği ve bu noktadan sonra ulaşılan sonucun ancak ana metin kişi/ler/i tarafından verilen duygusal tepki ile tamamlandığı; insan yaşamının en can alıcı anlarına odaklanılarak bütününe gözler önüne serilmek istendiği; değişim ve dönüşüm gösteren en fazla elli sahne unsuruna yastı metinler oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Aslında kısa oyunlar, çoğunlukla uzun oyunların doruk nok-

tası/ kriz anı denilebilecek bölümleri gibidir. En vurucu anlar ile hayatın en dramatik kesitleri bir projeksiyonun aydınlığı ile sahnede belirir. Sanatçının işaret ettiği yöne ilerleyen felsefi ve derin bir mesaj hissettirilir. Bazen klasik bazen de klasik öğelerin seyreltildiği epik anlayış ile sahneye taşınsa da kısa oyunun en temel özelliği, ele alınan konunun çoğunlukla metafor/ yerdeğiştirmece yüklü oluşudur. Tek perdelik oyun, dram sanatında/ tiyatro sanatında doruk noktasının şölenidir.

Notlar

- 1 Çalışmanın giriş bölümünde ve tek perdelik oyunların karakteristik nitelikleri üzerinde durulan ilk dört başlıkta Benjamin Roland Lewis'nin -bu metnin yazarı tarafından Türkçeye çevrilen- makalesinde (Lewis, 2017) tek perdelik oyunlar üzerine sunulan verilerin bu metnin yazarı tarafından yeniden yorumlanıp özetlenmesi ve bu süreçte metinden yapılan doğrudan alıntılarının belirtilmesi yoluna başvurulmuştur.
- 2 Bu bölümde bütün metinlerin detaylı çözümlemesinin verilmesi, bir makale sınırını çok aşacağından bu konuda ulaşılan en temel verilerin kısaltılıp özetlenerek ortaya konulması yoluna gidilmiştir. Her metin için Benjamin Roland Lewis'nin tek perdelik oyunlarda içerik, biçim ve biçem (üslup) ile dil- diyalog düzeniyle ilgili teknik ve estetik açıklamaları sıra düzeninde yapılan ayrıntılı çözümlemelere "Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümlemeleri (1980- 2000)" başlıklı ikinci doktora tezinden ulaşılabilir.

Kaynaklar

- Ağaoğlu, A. (2005). *Duvar öyküsü*. Yapı Kredi.
- Aksal, S. K. (1998). *Bütün yapıtları/ oyunlar*. Yapı Kredi.
- Asena, O. (1998). *Kısa oyunlar*. Türkiye İş Bankası Kültür.
- Dilmen, G. (1996). *Toplu oyunları 3*. Mitos- Boyut.
- Durmuş, G. (2019). *Kısa oyun ve cumhuriyet dönemi kısa oyun çözümlemeleri (1980-2000)*. [Yayımlanmamış doktora tezi, İnönü Üniversitesi]. Malatya. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vjszP7PzV0HebcjFEvDfwEgIF5Pt3Ah0Ge2Pii7SGQyyOdmWx3mT_BCQfWjNg04J:586463
- Fromm, E. (2001). *Kendini savunan insan*. N. Arat (Çev.). Say.
- Gönenç, S., Çaputçu, A. (2017, Mayıs 10-13). *Kameo ve kuyumculuk sanatındaki yeri* [Sempozyum sunusu]. Geçmişten günümüze kuyumculuk sempozyumu, Isparta, Türkiye.
- Karakoç, S. (2005). *Piyesler I*. Diriliş.
- Korkmaz, R., Deveci M. (2011). *Türk edebiyatında yeni bir tür küçürek öykü*. Grafiker.
- Lewis, B. R. (30 Mart 2017). *Çağdaş tiyatrodaki tek perdeli oyunlar*. G. Durmuş (Çev.). *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(7), 125- 136. <https://doi.org/10.7827/turkishstudies.11599>
- Lewis, B. R. (1922). *Contemporary one- act plays*. Charles Scribners's Son Press.
- Lewis, B. R. (1918). *The technique of the one- act play*. John W. Luce and Company Boston.
- Meriç, N. (2002). *Toplu oyunları*. Yapı Kredi.
- Mungan, M. (2014). *Bir garip Orhan Veli*. Metis.
- Oflazoğlu, A. T. (2010). *Fatih ve kısa oyunları*. İz.
- Özakman, T. (2014). *Bütün oyunları 3*. Bilgi.



folk/ed. Derg, 2020; 26(4):-951-970
DOI: 10.22559/folklor.1247

1940’larda Bir Moda Düşkünüğünün Türk Edebiyatına Yansımaları: Bobstil Moda ve Bobstil Edebiyat

The Impact of a Fashion Trend on Turkish Literature
in the 1940s:
Bobstil Fashion Trend and Bobstil Litarature

İbrahim Özen*

Öz

Bobstil, 1940’lı yıllara damga vuran züppece giyim tarzını ve bu giyim tarzını benimseyen tipleri karşılayan kelimedir. Türkiye’de sinemanın yaygınlaşmasından sonra bilhassa büyükşehirlerdeki gençlerin Hollywood aktörlerini kıyafet, tavır ve davranış bakımından taklit etmeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın amacı, bobstil modanın ayırıcı özelliklerini belirlemek, bobstilleri sosyal hayattaki rolleri ve edebiyata yansımalarıyla incelemektir.

Çalışmanın başlıca kaynakları, devrin süreli yayınlarında yer alan züppelik anlatısına ve bobstil modaya dair köşe yazıları ile edebî metinlerdir. Yapılan tasnif ve değerlendirmeler neticesinde, öncelikle bobstil modanın kaynağı, Tanzimat’tan itibaren züppe tipine yönelik giyim üzerinden yapılan yakıştırmalar, bobstillerin dış görünüşleri ve duygu dünyaları açıklanmıştır. Daha sonra, bobstilin hem kavram hem de tip manasıyla edebiyata nasıl tezahür ettiği üzerinde durulmuştur.

Geliş tarihi (Received): 23.04.2020- Kabul tarihi (Accepted): 12.09.2020

* Dr. Öğr. Üyesi. İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. i.ozen@hotmail.com. ORCID 0000-0001-7707-5252

Çalışma sonucunda, bobstilin sosyal hayattan edebiyata uzanan tesirleri ortaya çıkarılmıştır: 1940'lı yıllardaki edebiyat tartışmalarında geleneği reddedip yeni eserlerle ortaya çıkan şairler “bobstil şair”, garip karşılanan şiirleri ise “bobstil şiir” yakıştırmalarına uğramıştır. Kurmaca metinlerde iki tip bobstille karşılaşmıştır. Bunlardan ilki sanatla ilgilenen, âhenk ve manadan yoksun şiirler kaleme alan bobstil şairlerdir. Diğeri ise dış görünümü ve iç dünyası ile dejenere bir yapıya sahip olan toplumdaki züppe gençlerdir. Çalışma, moda-edebiyat ilişkisine dikkat çekmesi ve alafranga züppe tipinin yeni görünümünü tespiti bakımından edebiyat tarihine katkı sağlayacaktır.

Anahtar sözcükler: *moda, züppe, bobstil edebiyat, bobstil şiir, bobstil tip*

Abstract

Bobstyle is the term that represents the dandyish dressing style in the 1940s and those who adopt this dressing style. As a fashion cycle of the pervasion of cinema in Turkey, it emerged when young people in metropolitan cities imitated Hollywood actors in terms of clothing, attitude and behavior. The aim of this study is to define the distinctive features of the bobstyle fashion, to examine bobstyles with their roles in social life and their reflections on literature.

The main sources of the study are literary texts and the editorial narration in the periodical publications of the period and the opinion columns about bobstyle fashion. As a result of the classification and analyses, firstly, the source of the bobstyle fashion, the accusations made over the snob type from the Tanzimat, the exterior appearance of the bobstyles and the emotional worlds were explained. Then, it is highlighted how bobstyle is manifested to literature in terms of both concept and type.

The findings from the study revealed the effects of bobstyle from social life to literature. In the literature discussions in the 1940s, the poets who rejected the tradition and emerged with new works were called “bobstyle poet”, the strange welcoming poems were called “bobstyle poetry.” In fictional texts, two types of bobstyles were encountered. First is the bobstyle poets who are interested in art and who write poems that are devoid of meaning. Second is the young snob who has a degenerated nature with his physical appearance and inner word. The study will contribute to the history of literature in terms of highlighting the relationship between fashion and literature and determining the new look of the European snob type.

Keywords: *fashion, dandy, bobstyle literature, bobstyle poet, bobstyle type*

Extended summary

Bobstil is a clothing fashion resulting from the imitating of Hollywood actors in American cinema after the expansion of cinema in Turkey. Influencing especially the young people in metropolitan cities through clothing firstly, bobstil has also been used as a word referring to dandy people after transforming into a lifestyle. As in the ascribing of the words *didon*, *monsieur*, *tango*, *charleston* for the dandyies types, bobstil has been used for all kinds of innovation, difference and foreignness.

The purpose of this study is to determine the characteristics of bobstil fashion and to examine how it has affected literature through social life. At the same time, it is to reveal the change of the appearance of snob type in the line from the Ottoman to the Republic depending on the culture affected. The sources of the study are the articles depicting snob and bobstil fashion in the 1940s when the bobstil fashion was on the agenda.

What makes Bobstil type prominent in terms of being an outfit fashion is the outer view. They have long, brilliantine-applied hair, colorful and long-collar shirts, loose and stoop-shouldered jackets, tight-fitting short trousers, straps which they use instead of belts, and oversized shoes. Bobstils walk with their breasts tucked in, hunching their backs, waving their arms forward, and always with their hands in the pockets of their trousers. One of the sine qua non about their appearance is the pipes they carry constantly in their mouths.

There were also bobstil women as well as bobstil men in Turkey in the 1940's. They attract attention with their broad-brimmed hats, short skirts, colorful and roughly stitched socks, high sole shoes, painted lips, flamboyant earrings, fingers with large rings. Bobstil women aimed to follow the fashion of the period like the bobstil men. Apart from their clothes, they were identical with bobstil men with their speech, behavior and inner world.

Bobstils often call each other "excellency". It is customary for them to prefer slang words, to speak English words in unusual places. The music style they listen to is swing music, which is the product of the culture they are influenced by. They live consumption-oriented because they put entertainment at the center of life. They always need their families because they don't work or produce. Bobstils are also degenerate types that have been alienated from the society they live in and disregard national and spiritual values.

It is possible to review the relation of Bobstil fashion with literature under three headings. The first of these is that Bobstil is a word used in the literature discussions of the 1940s with its meaning expansion that includes all kinds of innovation and difference. Orhan Veli, Oktay Rifat and Melih Cevdet, who formed the Garip Movement, were subjected to the term "bobstil poet" by those who defended the traditional poetry of the period. Their poems, which were seen as unharmonious and meaningless, were similarly criticized as "bobstil poetry". The verse "Yazık oldu Süleyman Efendiye! .." of Orhan Veli's poem titled "Kitabe-i Seng-i Mezar", was the subject of discussion until the end of 1940s. Asaf Halet Çelebi was one of the poets who have been subjected to be called bobstil with his clothing style and poems that make difference for his period. His verses "Om mani padme hum" in the poem "Sidharta" were made a mockery. Apart from these, bobstil has also penetrated into the language of poetry with the meaning of the fashion-loving dandy youth of the period.

Two other titles that make up the relation of bobstil fashion with literature are related to bobstil types in literary texts. The first of these is the poets who follow the bobstil fashion and engage in art. The prominent feature of this type is the rejection of past poets and the current language of poetry and the search for new ones, their desire to create a new poetry movement, and that their poems are seen as absurd and meaningless. A novel, theater text, poetry and two short stories for poetry type were identified. All of the texts mentioned were published in the

early years of the 1940s. Therefore, it can be said that these texts were written beyond the humor for the purpose of criticizing the Turkish poets and new poems of the period.

Another bobstil type clothes in literary texts are society's dandy youth with their unawareness of national and spiritual values. The distinctive characteristics of them are that they see life as entertainment, live unconsciously, and do not appreciate love. Two short texts that were published as a book to determine this type and stories published in daily newspapers have been reached. The critical attitudes of story writers towards bobstils should be evaluated in the same frame as the columns in newspapers. The fact that it poses a danger to the Republic's revolution generation with its body and mind should be seen as the main reason for targeting bobstyles.

In conclusion, the sources of the bobstil fashion which marked highly Turkey in the 1940s and the general characteristics of bobstils and Turkey have been identified. At the same time, the inclusion of a fashion trend that influenced social life and the type it created included in literature debates and literary texts have been discussed. It is possible to say the following conclusion about the bobstils in literary texts: Bobstil is similar to the prominent examples of false Westernization, such as Bihruz Bey in the *Araba Sevdası* of Tanzimat and Meftun Bey in the novel *Şipsevidi*. In other words, bobstil is a new appearance of the European dandy type changed according to the conditions of the time, with its dressing, speech, behavior, alienation from its own culture and history. Depending on the imitated civilization, the dandy, which turned to French culture and language in the past, turned to American culture and English with the influence of Hollywood cinema in the 1940s.

Giriş

Türkiye, 1930'lu yılların sonlarında tanınıp 1940'larda bilhassa büyükşehirlerde genç nesli etkisi altına alan bobstil moda ile karşı karşıyadır. Önce kılık kıyafet üzerinden tesir eden bobstil moda, zaman içinde bir yaşam biçimine dönüşerek züppeliğin yeni bir görünümü hâline gelir. Bu moda tarzının kaynağı, sokağa ve edebiyata yansması noktasında dönemin basınında yer alan yayınları incelemek gerekir. Ulusal-yerel gazeteler, edebiyat-sanat-mizah dergileri haber, fıkra ve karikatürler ile bobstil modanın kaynağını sorgulamaya, özelliklerini belirlemeye, sokağın bobstil tiplerini mizahî bir anlatımla topluma aktarmaya çalışmıştır.

Öncelikle “bobstil nedir?” diye sorgulandığı takdirde birbirini tamamlayan iki mana ile karşılaşmak mümkündür. Bunlardan biri özentili ve züppece giyiniş tarzı; diğeri ise bu tarzda giyinen züppe kimsedir (Çağbayır, 2017: 775). Hem moda tarzına hem de bu moda tarzının ortaya çıkardığı tipe karşılık gelen bobstili Türkiye'nin gündemine taşıyan ilk isim Vâlâ Nureddin'dir. Onun tanımlamasına göre “bob” kelimesi, “Amerikanvarî bir küçültme ve okşama” ismi, “stil” de üslup manasını taşır. Bobstil ise “Bobl tarzında giyinen delikanlı[dır]” (Nureddin, 6 Temmuz 1940: 3). Faruk Femik, bobstil modanın “Amerika'nın ileri gelen moda muhitlerinden” alındığını, kaynağının ise sinema artisti Robert Taylor olduğunu dile getirir (Femik, 18 Aralık 1940: 3). Nusret Safa Coşkun, bobstil bir gençle yaptığı röportajda,

Vâlâ Nureddin ve Faruk Femik'in açıklamalarını desteleyecek içerikte şu bilgiye ulaşır: “Bu moda Amerika’dan geldiğinden kinaye bu isim konmuş olacak. Robert Taylor’un küçük ismi olduğu için konmuştur belki de... Çünkü Hollywood’da Robert Taylor’u ‘Bob’ diye çağırırlar. Aşağı yukarı orada herkesin küçük ismi ‘Bob’dur” (Coşkun, 15 Birinciteşrin 1940: 7). Anlaşılabacağı üzere bobstil moda, Türkiye’de sinemanın yaygınlaşmasından sonra Amerikan sinemasındaki Hollywood aktörlerinin bilhassa Robert Taylor’un kıyafetlerinin, tavır ve davranışlarının taklidiyle ortaya çıkmıştır.

Bobstil modayı ve ortaya çıkardığı tipi gelenekle ilişkilendirme noktasında, Levent Cantek’in alıntılanan tespiti yol gösterici konumdadır: “Yüzyıl başlarında ülke gerçeklerinden, sorunlarından bihaber yaşayan ‘aslını inkâr eden haramzade’nin kimi zaman ironik kimi zaman da öfkeyle anlatılan, çoğunlukla ‘Bihruz Bey’ tiplmesiyle isimlendirilen eleştirinin yeni bir yorumudur, Bobstil” (Haziran 2001: 59). Dolayısıyla bobstil modayı takip eden tip, Tanzimat romanında yanlış batılılaşmanın belirgin bir örneği olan Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’ndaki Bihruz Bey tipinin zamanın şartlarına göre evrilerek yeni bir biçimde toplum karşısına çıkmış hâlidir. Halide Edip Adıvar, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserleri üzerine kaleme aldığı yazısında, *Şıpsevdî* romanındaki yanlış batılılaşmanın timsali olan Meftun Bey’e dair benzer bir tespitte bulunur; dönemin bobstil tipini, “1942 yılının Meftun Bey’i” olarak nitelendirir (12 Nisan 1944: 3).

Bobstil tip, Bihruz Bey ve Meftun Bey örneklerine bağlı olarak züppelik çerçevesinde değerlendirilmelidir. Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma sürecinin başlaması neticesinde Tanzimat’tan sonra beliren ve romanlarda değerlendirilen züppe tipi, içinde yaşadığı toplumdan farklı olabilmenin mücadelesini vermiştir. Lakin bu mücadeleyi fıkri bir muhasebeden yoksun olarak sadece giyinişle, konuşmasıyla, arzularıyla, özlem ve tutkularıyla göstermeye çalışmıştır. Züppe tipinin en önemli vasıflarından biri “gibi” ve “mış” gibi davranarak özentili bir hayat tercih etmesidir. Diğeri ise “ötekine öykündüğü için kendi toplumuna ve cemaatine yabancılaşmış, milli tarihlerinden habersiz, iğreti tavırlı, kibirli ve hoppa adamlar halini” almasıdır (Alver, 2006: 167). Bu noktada bobstil tip, giyiniş, konuşması, davranışları, kendi kültürüne ve tarihine yabancılaşması noktasında gelenekteki züppe tipiyle özdeşleşir.

Züppe tipi ve bu tipin giyim kuşam ile Batılı görünme simgesi hâline gelen moda düşkünlükleri, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan çizgide farklı görünüm ve isimlendirmelerle seyrine devam etmiştir. Bu isimlendirmelere göz atılacak olduğunda ilk olarak, kökü Kırım Muharebesi’ne dayanan Fransız kesimi sakalla özdeşleşmiş didon tipiyle karşılaşılır: “Didon, önceleri bütün Fransızlar için bir lakap gibi kullanılırken, daha sonra, onları taklit eden Türklere yapıştirilmiş, ‘alafranga’ makamında olumsuz bir sıfat hâlini” almıştır (Özgül, 2018:123). Reşat Ekrem Koçu’nun ifadesiyle didonlar, “giyim kuşamlarını, tuvaletlerini yabancı âlemin modalarına uydurmuş olanlardır” (1967: 90).

Didondan sonra “dostum, azizim” manasına gelen monşer, II. Abdülhamid devrinde alafranga tipler için yakıştırılan bir sözcüktür. Bu yakıştırma, Fransa’ya tahsile gidip tekrar yurda dönen gençlerin birbirlerine “lüzumlu, lüzumsuz, ifratla” monşer diye hitap etmelerinden, monşersiz cümle kullanmamalarından doğmuştur. Monşerler, “Paris modasına göre saç,

sakal, bıyık kestirirler, daracık pantolon, yakaları gayet kapalı yelek ve ceket giyerler, fesle-rini başlarına şapkavari oturtup nakil vasıtalarında da çıkarırlar, ellerinde tutarlar, dizlerine koyarlar” (Karay, 12 Haziran 1941: 2).

Latin Amerika’dan dünyaya yayılmış bir dansın adı olan Tango, I. Dünya Savaşı önce-sinde zamanın en son modasına uygun kıyafet manasını ihtiva ettiği gibi “züppece giyinmiş kadın” için kullanılmıştır. I. Dünya Savaşı sonlarında yine bir dans çeşidi olarak ortaya çıkan ve Türkiye’de 1925–1927 arasında yaygınlaşan Çarliston modasında da aynı durum söz ko-nusudur. Bu tabir “fiyakalı ve züppe kimse” manasına geldiği gibi “aklı zıvanadan büsbütün çıkmış değilse de bir tahtası eksik, muvazenesiz, hoppa, güvenilirmez” şahıslara yönelik kul-lanılmıştır (Karay, 12 Haziran 1941: 2). Ömrü kısa süren çarlistondan sonra türeyen yeni bir tip ise bobstildir.

Refik Halit Karay’a göre toplum, “yenilik düşkünleri tarafından benimsenip kapışılan, lüzumsuzca ve ölçüsüzce rağbet kazanan” her türlü meseleye sinirlenir; tepkisini alay ve hiciv şekline sokar (Karay, 12 Haziran 1941:3). Bu yenilikleri ifade eden kelimelerin delalet ettikleri manaları ise genişletip komikleştirir. Tango ve çarliston örneklerinde olduğu gibi bobstil kelimesi de bu tespite uyar niteliktedir. Nitekim bir moda tarzının tarifi olduğu gibi zaman içinde “garabet, tuhaflık, gülünçlük” sembolüne dönüşmüş (Femik, 18 Aralık 1940: 3); “havailiğe, züppeliğe, manasızlığa, garip, maceraî heveslerin peşinden koşmaya” (Münir, 15 İkincikanun 1941: 3) isim olmuştur. Ayrıca, en lüks mekânlardan sokak aralarındaki pa-zarlara kadar insanların haricinde her türlü yenilik, farklılık ve yabancılık için kullanılmıştır.

Bobstilin anlam genişlemesindeki son nokta, “esaslı küfürlerin” arasına dâhil olmasıdır. 1941’de *Ulus* gazetesinde çıkan bir haber iddiayı doğrulayacak içeriktedir. Münakaşa eden iki gençten biri, “dağarcıkta mevcut üstü açık ve kapalı bütün küfürleri kullanıp hazineyi tükettikten sonra” hıncını alamayarak “Seni gidi bobstil seni!” diyerek son kozunu oynar. Duyduğu tüm hakaretlere ses çıkarmayan genç, bobstil kelimesine tahammül edemez, “sen-sin bobstil!” diyerek tartışmayı alevlendirir. Davalık olan gençler, mahkeme koridorlarında “bir daha böyle ağır küfürler savurmamak şartıyla” barışırlar. Benzer hadise, bir fabrikada çalışan işçilerin birbirlerine bobstil demeleri üzerine ortaya çıkmış, mahkeme koridorlarına taşınmıştır (Kezege, 8 Şubat 1941: 2).

1. Bobstil tipler

Bobstil moda, 1940’lı yıllarda dış görünüşleri, davranışları, zevk ve tercihleri, iç dün-yaları ile yeni bir tipe vücut vermiştir. Bir kıyafet modası olması itibariyle bu tipi belirgin kılan husus dış görünüştedir. Tarif edilecek olursa bobstil erkeklerin saçları ense köklerine kadar uzun, briyantın sürülü ve taralıdır (Nureddin, 6 Temmuz 1940: 3). Genellikle killi sakal bırakmayı tercih ederler (Sağnak, 14 Haziran 1941: 1). Uzun yakaya ve kollara sahip olan gömlekleri hem renkli hem de desenlidir. Ceketleri bol, boydan dizlere kadar uzun, düşük omuzludur. “Nohut iriliğinde bağlı, çiğ renkli”, uzun kravat takarlar (Narlıkaya, 21 Ağustos 1941: 4). Pantolonları ceketleri gibi bol, fakat dar paçalı ve kısadır. Kemer yerine genellikle askı kullanırlar. Zira önemli bir meseleden bahsedecekleri zaman başparmaklarını bu askıya

takma gereği hissederler (Acar, 16 Birincikanun 1940: 3). Pantolonun altına renkli ve desenli çorap giyerler (Coşkun, 15 Birinciteşrin 1940: 7). Ayaklarında ise kalın köseleden yahut üç parmak kalınlığında kauçukla kaplı, olması gerekenden büyük ayakkabıları vardır (Sağnak, 14 Haziran 1941: 1).

Bobstillerin yürüyüşleri mizah dergilerine malzeme teşkil edecek tuhaflıktadır. Onlar göğüslerini içeri çökerterek, sırtlarını kamburlaştırarak, kollarını ileri doğru sallayarak ve mutlaka elleri pantolon ceplerinde yürürler (A.N.K., 20 Birincikanun 1940: 6). Dış görünüşlerine dair olmazsa olmazlarından biri, sürekli ağızlarında taşıdıkları pipolarıdır. “Ağzının solunda dişlerine sıkıştırılmış kendi boyunda bir pipo” ile yürümek bobstillerin alışlagelmiş görüntüleridir (Gençosman, 14 Aralık 1940: 2).

Bobstil modayı takip eden erkekler olduğu gibi kadınların da varlığından söz etmek gerekir. Onlar, şapka olarak başlarına “hokkabazların külahını andıran sipsivri bir nesne geçirirler” (İntepe, 2 Aralık 1942: 2). Genellikle etekleri ile çorapları birbirini tamamlayacak uzunluktadır. Yazın çorapsız gezdikleri hâlde kışın kaba dikişli çoraplar giyerler. Ayakkabıları ise çeşitlilik gösterir; kimisinininki “Babilin asma bahçeleri gibi” yüksek, kimisinininki de “ninelerin hamur teknesi gibi” alçak, düz ve kabadır (İleri, 31 Birincikanun 1940: 4). Nejat Akdemir, *Bobstil Kaynanaya Maşallah Ho Ho Ho* adıyla yayımladığı kitapçıkta, bobstil bir kadının dış görünüşünü şöyle tarif etmiştir:

(...) modaya uymuş sıska bir haspa, leylek bacağı gibi ayaklarına bir karış eninde mantarlı ayakkabıları geçirmiş. Çorap yok, saç baş darmadağın, ayağına bakarsanız teninin rengini asla anlayamazsınız. Çünkü nerede dolaşmışsa oranın tozu tenine yapışmıştır. Bereket onun ayağı kokmaz. Çünkü parmakları iskarpinin kafeslerinden dışarı fırlamıştır! Yalnız yürüdükçe topuğu kunduranın ökçesine iner, kalkar ve ağız şapırtısı gibi bir ses çıkarır (1943: 6).

Bobstil kadının el tırnakları mercan rengine, dudakları ise “hudutları çok taşkın olarak” kırmızıya boyalıdır. Kulaklarında taşları sahte elmastan gösterişli büyük küpeler vardır. Parmakları iri yüzüklerle, kolları kalın bileziklerle donanmıştır. Uzun kayışlara sahip çantaları omuzlarına takılıdır (Koçu, 1967: 41). Onlar, bobstil erkekler gibi devrin modasını takip etmeyi amaç edinmişlerdir. Kıyafetlerinin dışında konuşmaları, davranışları ve iç dünyaları ile bobstil erkeklerden farksızdırlar.

Bobstiller birbirlerine genellikle “ekselans” diye hitap ederler. Ağızlarında “bozuk, yanlış, kötü bir İngilizce ile karışık caz mırıltıları” vardır (A.N.K., 20 Birincikanun 1940: 6). Amerika’dan dünyaya yayılmış bir caz akımı olan Swing müziğe hayranlıkları, tesiri altında kaldıkları kültürün getirisini olarak görülmelidir.

Hayatın merkezine eğlenceyi koyan bobstiller, tüketim odaklı yaşarlar. Çalışmayıp üretmedikleri için daima ailelerine muhtaçtırlar. Onlardan aldıkları harçlık ile günlerini geçirirler, sonraki günün hesabını yapmazlar. Harçlık alamadıkları günlerde de paraları varmış gibi her yere girip çıkmayı alışkanlık hâline getirmişlerdir (Sağnak, 14 Haziran 1941: 1). Bahsedilen özelliğiyle bobstil, modern hayatın aylak tipleriyle benzerlik taşır.

Bobstiller, içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmış, millî ve manevî değerlere kayıtsız tiplerdir. Nusret Safa Coşkun, 1940 yılında bobstil bir gençle yaptığı röportajda, onların kendi kültürlerine yabancılıklarını selâmlaşma üzerinden örneklendirmiştir: Bobstil genç, Hollywood'daki artistlerin “sol el ile ters” el sıkıştıklarını bildiği hâlde bunun Anadolu'daki formuna yabancıdır (Coşkun, 15 Birinciteşrin 1940: 7). Zira onlar içinde yaşadıkları toplumun yozlaşmış ve aykırı tipleridir. Bahsi geçen aykırılık ahlak ve terbiye noksanlığına kadar uzanır. Bobstil iki gencin konuşmalarına kulak misafiri olan Şefket Rado, “baba” kelimesinden hareketle bu noksanlığı örneklendirir. Gençlerden birisi babasından “bizim moruk” diye bahsederken, diğeri de sözlerine “bizim ihtiyar” diye başlar. Şevket Rado, eskiden gençlerin babalarına karşı yazı ile yahut şifâhen hitap etmelerinin büyük dikkat gerektirdiğini belirterek bobstil gençleri eleştirmiştir (Rado, 8 Eylül 1943: 2).

2. Bobstil edebiyat yahut bobstil modanın edebî metinlere yansıması

Bobstil modanın edebiyatla ilişkisini üç başlık altında değerlendirmek mümkündür. Bunlardan ilki, 1940'lı yıllarda giyim tarzlarıyla ve “garip” karşılanan şiirleriyle gündemde olup kendileri “bobstil şair”, eserleri de “bobstil şiir” yakıştırmasına uğrayan şairlerle ilgilidir. İkinci ve üçüncü başlıklar, bobstil modanın edebî metinlerde ortaya çıkardığı tiplerle ilgilidir. Bu tiplerden biri, bobstil modayı takip etmekle birlikte edebiyat ve sanatla ilgilenen, mecmua çıkarma hevesi içinde olan; geçmişteki şairleri, hâlihazırdaki şiir dilini ve formunu reddedip yeninin peşinde koşan ancak yazdıkları “anlamsız” karşılanan bobstil şair tipidir. Diğeri ise millî ve manevî değerlere yabancılığı, giyim kuşamı, özentî tavırları ile yeni bir züppe tipi olarak karşılanan sosyal hayattaki bobstil gençlerdir.

2.1. 1940'lı yıllarda garip şair, bobstil şiir

Bobstil moda ve edebiyat ilişkisinden bahsedilecek olduğunda dönemin Türk şiirine, bilhassa Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in oluşturduğu Garip Hareketi'ne göz atmak gerekir. Zira bobstillere yönelik kaleme alınan yazılarda Orhan Veli ve arkadaşlarına sıklıkla gönderme yapıldığı görülmüştür. 1940'ta Ensondakika imzasıyla yayımlanan “Bobstil Tip, Bobstil Şiir” başlıklı yazı bunun en dikkat çekici örneklerindendir:

Bu tipleri İstanbul'a ister bir Ermeni terzi, isterse bir Amerikan kaçını hediye etsin; fakat bu tiplerle yeni şairlerin eserleri arasında mükemmel bir münasebet olduğunu da unutmayınız. ‘Yazık oldu Süleyman Efendiye’ şairinin mısraıyla kadınları sağmal ineklere teşbih eden bir Çelebiye ait fikirlerin, Beyoğlu'nda mukim bir gence giydirilmiş Bobstil yahut Halifaks stil bir ceketten ne farkı var ki? Acaplık birisinin dışındaysa birisinin de içindedir! Neyse ki bobstil kıyafetle Bobstil şiiri birleştiren bir muhteva henüz zuhur etmediği için halimize şükredip oturalım (25 Birinciteşrin 1940: 2).

Orhan Veli'nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirine gönderme yapılan yazıda, dönemin bobstil gençleriyle Garipçilerin “yeni şiir”leri arasında münasebet kurulur; şiirde yenilik olarak sunulan şekil ve muhteva unsurları ile bobstil gençlerin kıyafetleri arasında fark görülmez.

Yücel dergisinde “Edebî Hatıralar, Fıkralar” başlığı altında kaleme alınan bir anekdotta da aynı bahse dikkat çekilir. Ayakkabılarının bir tekini kırmızı diğerini siyah giyen şairin “şiiir-deki yeni zevki ve kayıtsızlığı giyimde de tatbik etmek” istediği belirtilir ([İsimsiz], Sonkanun 1941: 86). Anekdotun yer aldığı tarih göz önünde tutulacak olduğunda, Garip şairlerinin kastedildiğini anlamak mümkündür. Bu noktada sorgulanması gereken husus, Garipçilerin Türk şiirinde neyi değiştirdikleri yahut Türk şiirine yeni olarak neyi getirdikleridir.

Orhan Veli ve arkadaşları Garip tarzı ilk şiirlerini *Varlık* dergisinde 15 Eylül 1937 tarihli sayısında yayımlamışlardır. 1941’te ise şiir hakkındaki görüşlerini bir bildirge hâline dönüştürüp kamuoyuyla paylaşmış ve Garip şiirlerini bir kitapta toplamışlardır. Bu hareketin temelinde “nesnel gerçekliğe ve doğallığa dayalı bir estetik alt yapı” mevcuttur. Bu yalınlık düşüncesi, onların “vezin, kafiye, ahenk gibi teknik öğelerle sözcüğün mecazî anlamını ön plana çıkaran edebî sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi” şiirden atmalarına neden olmuştur. Diğer taraftan toplumun orta ve alt tabakalarını dikkate aldıkları için söz varlıklarında “deyim, argo, kalıp söz gibi öğeler” ile halkın konuştuğu günlük dili esas almışlardır (Sazyek, 1996: 349-350). Alışılacağına yerleşik şiir tarzına karşı olan Garip şiiri, basın ve edebiyat çevrilerinde tepkiyle karşılanmıştır. Orhan Veli’nin 1938’de İnsan dergisinde yayımlanan “Ali Rıza ile Ahmet’in Hikâyesi”, “Mangal” ve “Baş Ağrısı” şiirleri alaya alınmıştır (Sazyek, 1996: 52). Bu şiirler arasında bilhassa “Kitabe-i Seng-i Mezar”, birkaç yıl içerisinde türlü nedenlerle edebiyat gündemini meşgul etmiş, hafızalarda yerini koruyan “Yazık oldu Süleyman Efendiye!..” mısraı ise 1940’lı yılların sonuna kadar tartışma konusu olmuştur.

Gelenekteki şiirden farklı, şekil ve muhteva itibariyle yeni şiirlerle ortaya çıkan Garipçiler, dönemin züppe gençlerine yönelik kullanılan “bobstil” yakıştırmasında olduğu gibi, “bobstil şairler” olarak nitelendirilmişlerdir. Vâlâ Nureddin, “‘Bobstil’ ve ‘Süleyman Efendi’” başlıklı yazısında Garip şiirini, Orhan Veli’nin “Yazık Oldu Süleyman Efendiye” mısraından hareketle bobstil şiir olarak değerlendirmiştir (Nureddin, 3 Nisan 1941: 3). Orhan Seyfi Orhon; karikatür, fıkra ve komik şiirlerle bobstillere geniş yer ayıran *Akbaba* mecmuasında kaleme aldığı “Edebiyat Sohbeti” başlıklı yazısında, Garipçilerden “bobstil şair” olarak bahsetmiştir. Attilâ İlhan, *Mavi* dergisinde yayımlanan “Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç” yazısında 1940’lı yıllardaki şiiri üç ana başlıkta değerlendirmiştir. Bunlardan ilki, işin alayında görünen, şiirle espriyi karıştıran; “tuhaflıkları, sürrealist oyunları ‘yeni sanat’ diye ortaya” süren “Bobstillere”dir (İlhan, 1 Temmuz 1954: 1); diğer ifadeyle Orhan Veli ve arkadaşlarının oluşturduğu Garipçilerdir.

Asaf Halet Çelebi, bobstil moda ve bobstil şiir mevzu bahis olunca akla gelen bir diğer isimdir. Masal türünden, tasavvuf ve uzakdoğu mistiszminden beslenen Asaf Halet, 1938’den sonra yazdığı şiirler ile yadırganır, garip karşılanır; “anlamsız ve anlaşılmaz” bir şair olarak görülür. Aynı zamanda, “şiir okuyuşu, toptoparlık vücudu, aşağı sarkan upuzun bıyıkları, yakasından hiç eksik etmediği çiçeği, dar ve paçaları kısa pantolonlarıyla zamanın mizah dergilerinin vazgeçilmez malzemesi” olur (Gülendam, 2009: 1192). Hem şiirleri hem de giyim tarzı Asaf Halet’in “mistik şair”in ötesinde, “bobstil şair” yakıştırmasıyla anılmasına sebeptir. Hikmet Feridun Es, “Bobstil Edebiyat” başlıklı yazısında, bu görüşü destekleyecek içerikte bir yazı kaleme almıştır. Bobstil kıyafet modası gibi bobstil edebiyatın, şiirin,

mısraların ve beyitlerin de varlığından söz eden yazar, Asaf Halet'in "Sidharta" şiirindeki "om mani padme hum" mısralarını örnek göstermiştir. Güya mısraların sonundaki "(3 kere)" ibarelerinin bir izahat değil, şiirin ana unsuruna dâhil olduğunu belirterek bobstil edebiyata örnek bir metin göstermiştir (Es, 17 Ağustos 1940: 3).

Giyim tarzları ve şiirleriyle bobstil yakıştırmasına uğrayan şairler, sadece eleştiri yazılarıyla değil, mizahî şiirlerle de hedef olmuşlardır. Tahir Olgun'un "Bob-stil Şair'e" başlığıyla kaleme aldığı; "A çocuk kalmışsın ilimde sıkı/ Ne ilaç kâr eder sana ne muska" dizeleri, bobstil şairlerin cahil olduğu iddiasını taşır (Yücebaş, 1976: 338). Cahit Saffet [Irgat]'ın Çınaraltı dergisinde "Bobstil Şiirler" başlığı altında "Yolculuk" adlı şiiri yayımlanır. Anlamsızlığıyla ön plana çıkan bu şiir, bobstil şairlere ve onların şiirlerine bir eleştiri mahiyetinde yazılmıştır.

Yalnız ve çıplak çıktı evimden

-Hoşça kalın demedi

Ne bohça aldı

Ne bir selâm götürdü

Cennetin kapısını açtırmak için

Ne imamdan kartvizit,

Karım böyle göç etti öbür dünyaya;

Şerefine içiyorum o gündenberi

Ne halt eder tek başına dolap beygiri? (19 Birincikanun 1942: 112).

Verilen örneklerde şairlere ve şiirlere yönelik eleştirel bir mana taşıyan bobstil kavramı, aynı zamanda devrin sosyete kadınlarını ve züppe gençlerini karşılamak üzere şiir diline dâhil olmuştur. Orhan Veli, bobstil eleştirisine maruz kalmasına rağmen, "Altın Dışlim" adlı şiirinde hem zihinleri hem dış görünüşleriyle bobstil modaya uygun kadınları konu edinmiştir:

Gel benim canımın içi, gel yanıma

İpek çoraplar alayım sana

Taksilere bindireyim

Çalgılara götürüyüm seni

Gel,

Gel benim altın dışlim

Sürmelim, ondüle saçlım, yosmam;

Mantar topuklum, bobsitilim, gel (Kanık, 1982: 156).

Türk edebiyatında hicivleriyle tanınan Neyzen Tevfik de bobstil modaya karşı kayıtsız kalmayarak bir dörtlük kaleme almıştır:

Bir taraftan câm-ı aşkın, bir taraftan meyle ney

Kör-kütük, zil-zurnayım; sâki fitil ettin beni

Serhoşum, kör kandilim, yandım o mavi gözlere

Altmışından sonra cânâ bobstil ettin beni! (2009: 132).

Bobstil modayı eleştiren Neyzen Tevfik, aynı zamanda devrin moda düşkünü kadınlarının bobstil erkeklere meyline dikkat çekmiştir. Hikâyelerdeki bobstil kahramanlarda görüleceği üzere bir erkeğin bobstil tarzda giyinmesi, kadınların ilgisini çekmek için yeterli ölçüttür.

2.2. Edebi metinlerdeki bobstil şair tipi

Edebî metinlerde bobstillerin izi sürülürken en çok dikkat çeken tip bobstil şairlerdir. Sosyal hayatın bu tiplerine yönelik bir roman, tiyatro metni, şiir ve iki kısa hikâyeye tespit edilmiştir. Bahsi geçen metinlerin hepsi de 1940'ların ilk yıllarında yayımlanmıştır. Dolayısıyla bu metinlerin, mizahın ötesinde, dönemin Türk şairlerine ve yeni şiirlere bir eleştiri amacıyla yazıldığı söylenebilir.

Bobstil şair tipi iki alt başlıkta ele alınmıştır. Bu başlıklardan biri, Ercüment Ekrem Talu'nun kitaplaşmamış kırk üç tefrikalık "Bobstil Şair" romanına ayrılmıştır. Bahsi geçen romanın konuyla birebir örtüşmesi, bobstil şair tipini geniş bir perspektiften ele alması ve hacmi bu başlığı gerekli kılan unsurlardır. Piyes, şiir ve kısa hikâyelerde yer alan bobstil şair tipleri ise önemleri ve hacimleri göz önünde bulundurularak ikinci alt başlıkta incelenmiştir.

2.2.1. Ercüment Ekrem Talu'nun "Bobstil şair"i

Ercüment Ekrem'in "Bobstil Şair" romanında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan dört nesil yer alır. Adı önce Orhan olarak anılan daha sonra Turhan'a çevrilen bobstil şair tipi ise bu neslin son mensubudur.¹ Ercüment Ekrem, Turhan'ın aile efradı, eğitimi, arkadaş çevresi hakkında bilgi verip edebiyat ve sanat hakkındaki düşüncelerine, kaleme aldığı şiirlere yer vererek bobstil şair tipinin portresini çizer. Karşısına çıkardığı millî bilince sahip, şuurlu tiplerle de vatan ve millet sevgisine hâiz ideal gençliğin nasıl olması gerektiğini ortaya koyar.

Turhan, bir Osmanlı ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelse de anne ve baba soyundan Türk ırkına mensup değildir. Annesi Safiye Hanım Rus ve İtalyan, babası İskender Bey ise Slav kanı taşır. Turhan'ın soyundan gelen yabancılık, yeterince beslenemediği için Yunan adalarından tutulan Androslu sütüne ile bir kat daha artar (Talu, 22 Eylül 1942: 2). Kısaca özetlenen aile unsuru ile Ercüment Ekrem, Turhan'ın Türk milletinin millî ve manevi değerlerine karşı yabancılığına ırkî bir dayanak gösterir.

Turhan'ın aile çevresine, yetiştiği muhite bağlı olarak "Rum, Ermeni Yahudi ve Levanten çocukları[ndan]" oluşan arkadaş çevresi eklenir (Talu, 22 Eylül 1942: 2). Okul çağı geldiğinde Parmakkapı'daki papaz mektebine yazdırılır. Turhan, burada Fransızca fennî ilimleri, bir Ermeni hocadan da Türkçeyi öğrenir. Edebiyata biraz hevesi olduğu hâlde okumak için seçtiği sanatkarlar onun ruhu ve ahlakı üzerinde iyi tesir bırakmazlar. Başucu kitapları Maupassant'ın hikâyeleri, Verlaine'in, Baudelaire'in, Rimbaud'nun şiirleridir. Bunları tam manasıyla anlayamadığı hâlde okur; "çünkü bunların içindeki tasvirleri, fikirleri kendi hasta, daha doğrusu bozuk, müşevveş ruh[una]" uygun bulur. Türkçe eserleri ise asla sevmez. Dillerini anlayamasa da Namık Kemal'i "gülünç, maskara"; Abdülhak Hamid'i "kötü aktör" olarak görür. Konuşurken her cümlesine mutlaka yabancı kelimeler ekler, Türkçe kelimelerin çoğunu yanlış telaffuz eder (Talu, 26 Eylül 1942: 2).

Kendisini büyük bir şair, “nasipsiz bir dahi” olarak gören Turhan, hakkı olan şöhrete erişmek sevdasıyla yanıp tutuşur. Bu hedefinin gerçekleşmesine engel gördüğü “müesses şöhret sahiplerini de benliğini kemiren sonsuz bir hasetle” kıskanır (Talu, 27 Eylül 1942: 2). Eski divanları okur, onlarda yer alan şiirleri taklide yeltenir. Aruz veznini bilmediğinden ve kelime haznesinin darlığından dolayı taklidi bile beceremez. Ancak kabahati divan şairlerinde bulur.

Garp edebiyatının sone tarzına yönelen Turhan, yazdığı şiirler için mecmua arayışına girse de hiçbir yayıncıdan karşılık bulamaz. Bu başarısızlık onun ahlakına tesir eder; “dünya nizamına karşı bayağı düşman” hâline getirir. O, “bir taraftan her istediklerini yapabilen burjuva sınıfına kin güder, diğer taraftan sivrilmiş salâhiyetlerden de nefret eder” (Talu, 28 Eylül 1942: 2). Bir mecmua çıkarıp edebiyatta inkılâp vücûda getirmeyi kafasına koyar. İlk birkaç sayıdan sonra elli bin, yüz bin basmayı hedefler. Güya bütün Türkiye ve hatta Türk dilini konuşup anlayan tüm ülkeler mecmuasını kapışacaktır. Çıkaracağı mecmuya “Morg” ismini bulmuştur. Baudelaire’i akla getiren bu isim ile Turhan, “Fransız şairine minnet borcunu birazcık da ödemiş” olacak, aynı zamanda öldüreceği şöhretleri teşhir edecektir” (Talu, 28 Eylül 1942: 2).

Turhan’ın, bobstil gençlerin genel özelliklerine uygun olarak, kendi kazancıyla elde ettiği bir geliri yoktur. Ailesi de Morg mecmuasını çıkartmak için sermaye temini noktasında ona yardımcı olmaz. Turhan, “Şeri” diye seslendiği Şakir adlı arkadaşının maddi desteği ile hayal ettiği mecmuayı çıkarmaya muvaffak olur. Şeri’nin kılık ve kıyafeti arkadaşlarınınkine benzemez; o temiz ve düzgün giyinir. Bol para harcar, cebi arkadaşlarına her daim açıktır. Ercüment Ekrem’in deyimiyle onun bobstilliği sadece ruhundadır: “Dışından görene rabıtalı bir insan hissini verir” (Talu, 29 Eylül 1942: 2). Turhan gibi arkadaşı Şeri de şiire meraklıdır. Fakat şiirlerini önce Fransızca olarak yazar, daha sonra “güya” Türkçeye çevirir. Arkadaşları, ortaya çıkan “alelacayıp şeyleri” pek orijinal bulur. Turhan’ın teşviki, Şeri’nin de para desteğiyle yayın hayatına atılan Morg mecmuası piyasada beklenen ilgiyi görmez. İkinci ve üçüncü sayıları ilki kadar da satılmaz. Matbaacı, elinde başka işler olduğunu bahane ederek Turhan’la arkadaşını nazikâne uzaklaştırır. Mecmuada yayımlanan şiirlerden ikisi şöyledir:

İBRİK

Boynun bükülü durur, en mundar

Yerlerde...

İçindeki su...

En hakir işleri görür.

Kırık kulpun, andırır

Benim

Yar elinde mıncıklanan gönlümü (Talu, 29 Eylül 1942: 2).

FOTİNİMİN TABANI

Basıp basıp, kaldırıma, asfalta

Fotinimin tabanları aşındı..

Deliklerinden içeriye toz girmiş..

Ayaklarım tatlı tatlı kaşındı (Talu, 29 Eylül 1942: 2).

Metnin başından itibaren ortaya çıkan portre, aslında bobstil şair tipini ortaya çıkarmıştır. Genel bir değerlendirme yapılacak olduğunda Turhan'da vücut bulan şair tipi, Türk edebiyatının büyük şair ve yazarlarına düşmandır. Türk kültürüne yabancı, milli ve manevi değerlere kayıtsızdır. Üretmez, çalışmadan yaşam sürer. Devriyle uyuşmayan fikirlerini yaymak ve yeni tarzdaki şiirlerini yayımlamak için mecmua çıkarma isteğindedir. Morg mecmuasında yayımlanan şiirleri, ilk dikkatte anlamsızlığı ve basitliğiyle dikkati çeker. Mecazî anlamdan ve sanatlı bir söylemden uzak olan şiirlerde mısra bütünlüğü, vezin ve kafiye de dikkate alınmamıştır.

Ercüment Ekrem, bobstil tipin milli ve manevi değerlere, geçmişin büyük şairlerine ve alışlagelen şiir anlayışına kayıtsızlığı karşısında kurguya sık sık müdahale ederek eleştirel tutumunu yineler. Bobstil tipi daha iyi canlandırabilmek, ideal olanı gösterebilmek maksadıyla Turhan'ın karşısına milli kimliğini muhafaza eden Yedek Subay Yavuz, Teğmen Ali Bahattiyar ve Anadolu gençlerini çıkarır. Olay örgüsüne bağlı olarak romanın ilerleyen kısımları bu karşılaşmalarla örülüdür. Ercüment Ekrem, inkılâp neslinin ideal tipleri üzerinden adeta Turhan'a cevap vererek, kendi düşüncelerini açıklamıştır. Zira Türkiye Cumhuriyet ile kıyafetleri, vücut yapıları, bilgi seviyeleri, milli ve manevî değerlere bağlılıkları yönünden örnek bir nesil/inkılâp nesli ortaya çıkarma isteği mevcuttur. Bu nesil, yeni kurulan Türkiye'yi aydınlık yarınlara taşıyacak olan ülkenin genç evlatlarıdır. 1940'lı yıllarda Bobstil modayı takip eden gençlik ise kıyafetlerindeki zevksizlik, duruş bozuklukları başta olmak üzere yabancı sözcüklerle konuşmaları, milli ve manevi değerlerden uzak yaşamları, Türk kültürüne yabancılıkları, taklitçi bir yapı arz etmeleri bakımından beklenen/hedeflenen ile taban tabana zıtlık göstermektedir. Dolayısıyla bobstilleri, inkılâbı koruyan aydınların/otoritenin kabul edebileceği standartların dışında kalmışlardır. Bunun tipik bir örneği olan Turhan da roman boyunca Ercüment Ekrem'in hedefi olmuştur.

Roman dışında bobstillere yönelik en sert tepkiyi gösterenlerden biri, "Bobstil ve Maarif" başlıklı yazısıyla yine Ercüment Ekrem Talu'dur. Ona göre meziyetleriyle sivrilemeyen gençler, bobstil modaya uyarak akranları arasında dikkat çekmeye çalışırlar. Yazarın ifadesiyle Türk aileleri, bu modaya uyan evlatları karşısında, "üzerine yattığı yumurtalardan civciv yerine kaz palazı çıktığını hayretle gören kuluçka tavuğa" dönerler (Talu, 20 Birincikanun 1940: 2). Ancak bu moda akımı, ailelerin ötesinde Cumhuriyet Türkiye'sine, yeni ideal gençliğe zarar vermektedir. Ercüment Ekrem, bobstilleri eleştirirken Cumhuriyet gençliğinin vasıflarını sıraladığı gibi Maarif Vekâleti'nin kılık ve kıyafet düzenlemesine ihtiyaç duyduğunu belirtir.

2.2.2. Edebi metinlerdeki bobstil şair tipi

Ercüment Ekrem'in "Bobstil Şair" romanının dışında, bahsi geçen tipi konu edinen daha çok mizah ve hiciv kaygısıyla yazılmış çeşitli türde metinler mevcuttur. Bunlardan birisi, F. Gariboğlu imzasıyla *Akbaba* mecmuasında yayımlanır. "Bir Perdelik Facia" alt başlığını taşıyan "Bobstil" adlı tiyatro metninde, dış görünüşleriyle tam manasıyla bobstil özelliği gösteren beş arkadaş vardır. Bobstil gençler bir kahvede oturup muhabbet ederken zar atarak reislerini seçerler ve çıkaracakları "fikir-sanat" mecmuasına isim bulmaya çalışırlar. Gençlerden ilki eski

şairlere karşı açacakları mücadeleyi tanımlayacak içerikte “bombardıman”ı; diğerleri ise “dinamit” ve “barut” isimlerini öne sürerler. C şahsı tarafından “pek bayağı” bulunan bu isimlerin yerine “Edişin Of Ücükeyşin” teklif edilir ve oy birliğiyle kabul edilir. İsimden sonra sıra görev taksimine gelir. Zira hepsi bir idari işle ilgilenecek, aynı zamanda mecmuanın yazarı olacaklardır. Bu meseleyi de çözüme kavuşturan bobstil gençler dergi için malî meseleye çözüm ararlar ancak hiçbirinin parası yoktur. Piyango bileti satın alarak ikramiyenin çıkması durumunda derhal işe başlamaya karar verirler. Lakin iki lira tutan piyango bileti için gerekli parayı beşe bölemezler ve mecmua işinden vazgeçerler (İkinciteşrin 1940: 5-6).

Yusuf Ziya Ortaç, *Akbaba* mecmuasında “İstemezük” adıyla yayımladığı ve “Ankara’da toplanan Maarif Şurasına İthaf” ettiği şiirinde bobstil bir şairin tarifini yapar. Bu bobstil gencin kaşları teyel, bıyıkları incedir. Eski bir softanın cüppesine benzeyen ceket giymiştir; kalerler meşreptir. Henüz yirmi yaşında olmasına rağmen kambur yürür. Gömleğinin yakası ise yağ içindedir. Paçaları yerden bir karış uzaktadır. Gözlerinde esrarlı bir yakarış vardır. Boyunbağı yeşillidir, allıdır; iskarını çiftler çiftler nallıdır. Bahsi geçen ifadelerle genel manada bobstil tarifi yapan Yusuf Ziya, daha sonra bu gencin edebiyatla münasebetine değinir. “Bir kahpeyi” övüp Mehmet EminYurdakul’a söverek şiir yazan genç, “kof ve fostur.” Vezinden anlamaz, kafiye de ilgisi yoktur. Kelimeden rakamı ayıramayacak kadar cahil olan gencin bilgisi de bilmemektedir. Yusuf Ziya, çizdiği şair portresi karşısında tavrını ortaya koyarak, “Türk milleti kabul etmez böyle piç!” mısraına yer verir. Daha sonra, “Haydi Yücel! Vur yumruğu durma, ez!” diyerek dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’i bobstillere karşı göreve davet eder (Çimdik, 25 Şubat 1943: 5).

Yusuf Ziya’nın 1943’teki çağrısı, 1940 yılında gazetelere yansıyan bir düzenlemeyi akla getirir. Hasan Âli Yücel’in başında bulunduğu Maarif Vekâleti, 1940 yılında bobstillerin eğitim kurumlarından menedilmeleri için kılık ve kıyafet düzenlemesi getirmiştir. 17 Kânunuevvel 1940 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, “Talebeler Bobstil Elbise Giymeyecek” başlığı taşıyan şu haber yer almaktadır. “Maarif Vekaleti talebelerin bobstil tarzında elbise giymelerini menettiğinden bundan sonra bütün mekteplerde bu yolda da teftişler başlayacaktır.” ([İsimsiz], 17 Kânunuevvel 1940: 2). Bir gün sonra *Akşam* gazetesinde isimsiz yayımlanan bir yazıda ise “irfan semalarını kaplayan bir tehlikeye karşı böyle bir tedbir[in]” yerinde olduğu, ebeveynler ile maarifin yekvücut bir cephe teşkil etmesi gerektiği belirtilir (İsimsiz, 18 Kânunuevvel 1940: 1).

Reşat Feyzi’nin 1940’ta *Son Telgraf*’ta yayımlanan “Bobstil Şair” başlıklı bir hikâyesi vardır. Hikâyenin kahramanı olan genç, yazı işleri müdürü Seni Muhammer’i görmek üzere gazete idaresine gider. Kapıcının genç şairi tarifi, tam manasıyla bobstil modanın özelliklerini taşıyacak içeriktedir: “Efendim, hem genç, hem ihtiyar, genç amma, daha bu yaşta kamburu çıkmış... Kolları sarkmış. Dudaklarının üstünde- huzurunuzdan uzak- sümük gibi bıyıkları var” (Feyzi, 19 Birincikanun 1940: 4). Seni Muhammer’in odasına giren genç şair, kendisini tanıttıktan sonra şiire dair düşüncelerinden ve şairlik iddiasından bahseden cümleler sarf eder. Seni Muhammer, genç şairin konuşmasını bitirmesinden sonra şiir defterini alır; ancak “ne imla, ne kelime, ne cümle, ne nokta, ne de virgül” bulunan metinleri okuyamaz. Bunun üzerine genç şair defterini geri ister ve aşağıdaki şiiri okur:

“Ey budala Balalayka
 Bozuk paran yoksa in
 Tramvayın kapısından
 Kunduranın içine gir
 Kunduram bizim moruktan
 Zorla sızdırılmış olan
 Yirmi papele alındı.
 Kunduram, ah bu kunduram
 Bir pasta kutusu gibi
 Kandırır enayi kızı” (Feyzi, 19 Birincikanun 1940: 4).

Reşat Feyzi’nin şair tipi dış görünüşü itibariyle bobstildir. Cahil olmasına rağmen iddia-
 lıdır. Gelenekteki şairleri, hâlihazırdaki şiir dilini reddeder. Şiire “yepyeni duyular, görüşler,
 şekiller, mana ve mefhumlar” getirdiğini düşünür. Lisanı, grameri, lügati ve kaideleri “eski
 köhne telakkiler” olarak nitelendirip reddeder. Yukarıdaki alıntıda görüleceği üzere anlam-
 sızlık şiirlerinin ayırıcı vasfıdır.

Bobstil şairlere dair bir diğer metin, 1944’de *Yeni Sabah* gazetesinde Çalçene² müstea-
 rıyla yayımlanan “Karagöz Küllük Şairi”dir. Kendi aralarında sohbet eden Karagöz ile Hacı-
 vat, bobstil şairlerin vakit geçirdiği Küllük kahvesine giderek muhabbetlerine orada devam
 etmek isterler. Karagöz ile Hacıvat’ı karşılarında gören bobstil şairler yarı Türkçe yarı Fran-
 sızca sözcüklerle şaşkınlıklarını gösterirler. Kök ve kimlik soruna delalet eden bu konuşma
 biçimi, Tanzimat romanlarındaki züppe tipi gibi bobstillerin içinde yaşadıkları toplumdan
 kopuşunun bir simgesi olarak görülebilir. Samimi tavırlarla karşılaşmanın ardından bobstil
 şairler Karagöz ile Hacıvat’a kendi yazdıkları şiirlerden okurlar:

“Cebine merdiven kurdum
 Ben o çipil gözlü yârin.
 Kolları boynuma dolandı.
 Şahladı...
 Miydem bulandı..
 Cıvıdı...
 Sulandı..
 Kurduğum merdivenden
 Aşağı...
 Teker..
 Meker..
 Gönüm yuvarlandı” (Çalçene, 25 Haziran 1944: 2).

Okunan birkaç şiirin ardından Karagöz de bobstil şairlere eşlik eder. Geleneksel Türk seyir-
 lik sanatlarının önde gelenlerinden Karagöz ile Hacıvat’ın bobstil şairlerle bir araya getirilmesi,
 mizahın ortaya çıkmasına imkân sağlar. Yazar, bobstil şairlerin manasız ve âhenksiz şiirlerini,
 Karagöz’ün bir anda aklına gelen sözcüklerle eşdeğer tutmuştur. Karagöz’ün dilinden “Bunlar
 şair, öyle mi?” ifadeleriyle de bobstil şairleri ve onların yeni şiirlerini açıkça eleştirmiştir.

2.3. Hikâye kahramanı bobstil gençler

Şair tipi dışındaki bobstillerin ele alındığı metinler hikâye türündedir. Tespit edilen metinlerin ikisi kitapçık olarak nitelendirilebilecek kısa metinlerdir. Bunların dışında, bobstillerin hikâye kahramanı olduğu günlük gazetelerde yayımlanmış yedi hikâyeye ulaşılmıştır. Hikâyelerin ortak özelliği bobstil gençlerin bir olay etrafında mizah çeşnisi de eklenerek alaya alınması, eleştirilmesidir.

Bobstillere dair dikkat çekici metinlerden biri, Hakkı Bigeç'in kaleme aldığı *Bobstil Futbolcu*'dur. Kadıköy vapuruna binen bir bobstil, karşısında oturan genç ve güzel bir kızın dikkatini çekmek, onunla arkadaş olmak ister. Bu sırada yanlarından geçen gençler, onu yabancı ülkede oynayan ünlü bir futbolcuya benzetirler. Hemen yanına giderek tanışır, üç senedir devam eden futbol turnuvalarına davet ederler. Bobstil genç, futbol oynamayı bilmediği hâlde, karşısındaki kızın ilgisini çekip arkadaş olmak uğruna turnuvaya gitmeyi kabul eder. Futbol sahasına gittiklerinde kendisi için forma hazırlanır. Ancak bobstil gencin futbol oynamak için şartları vardır. Bobstillerin özelliklerine uygun olarak, maç sırasında swing müzik çalınmasını ister. Diğer şartı ise sahaya ağzındaki pipoyla çıkmaktır. Bobstil genç, tesadüf eseri maçta bir gol atmayı başarır. Oyuna devam ettiği takdirde rezil olacağını bildiği için alkışlar eşliğinde oyundan çıkar. Oynadığı bu maçın kârı ise kızın ilgisini çekmesi ve kol kola stattan ayrılmasıdır (1941: 3-14).

Bobstil Futbolcu hikâyesi, bobstil gençlerin başıboşluğuna, aylaklığına, düşünmeden yaşamalarına bir eleştiri niteliğindedir. Futbolcu olmadığı hâlde maç yapmayı kabul edışı, sahaya çıkmak için sunduğu teklifler bobstil tipin hayat karşısındaki absürt tutumunun bir göstergesidir. Aynı şekilde vapurdaki genç kızın, sırf futbolcu olmasından ve moda uygun giyim tarzından dolayı bobstil gençle dostluk kurması ise bir başka eleştirel unsurdur.

Bobstillerin konu edildiği metinlerden bir diğeri, Selami Münir Yurdatap'ın *Nasrettin Hoca Bobstiller Arasında* adlı hikâyesidir. Nasrettin Hoca, bir yaz ayında Akşehir'den eşeğine binerek İstanbul'a gezmeye gider. Kaldığı otelin sahibinin tavsiyesi üzerine ilk olarak Moda'da kayık yarışlarını izleyecektir. Moda'ya gitmek üzere yola çıktığında, Akşehir'den babalarını tanıdığı Leyla ve Tayyar adlı bobstil gençlerle karşılaşır. Bu iki gence, kızlı erkekli bir gruptan oluşan bobstil arkadaşları da dâhil olur. Hikâye, Nasrettin Hoca'nın bobstil gençlerle olan muhabbeti ve maceraları üzerine kuruludur.

Nasrettin Hoca, ilk olarak Tayyar ile Leyla'yla karşılaştığında onların kıyafetlerine dikkat eder. Leyla, "takunya gibi" kaba ayakkabılar ve kısa bir etek giymiştir. Tayyar ise saçlarını ensesine kadar uzatmış, üstünde babasının ceketi ve yirmi beş sene önce giydiği kravat, ayağında da küçük kardeşinin daracık pantolonu vardır. Gençlerin üzerindeki kıyafetlere anlam vermeye çalışan Nasrettin Hoca, bu kıyafetlerin moda olduğunu, adına da bobstil modası dendiğini öğrenir.

Tayyar ve Leyla'nın bobstil arkadaşları vapura geldiklerinde, birbirleriyle "Helo Lili... Helo Taylor!.." diye selamlaşırlar. Gençlerden biri, bu kısaltmaların manasını soran Nasrettin Hoca'ya resimler göstererek açıklama yapar: "Bak bu meşhur Robert Taylor, bu da Lili Damita. Her ikisi de senin ahabplarına benzemiyorlar mı?" (Yurdatap, 1941: 9). Muhabbet devam ederken bir de bobstil şair ortaya çıkar. Tayyar'ın arkadaşlarından biri, "gayet güzel

bir ‘poizi’ m var.” diyerek konuşmaya dâhil olur. Poizi’nin ne olduğunu sorgulayan Nasrettin Hoca’ya “şiiir” cevabı verilir. Edip Hepatar adlı şair genç, cebinden çıkardığı bir tomar kâğıdı eline alarak şiiir okumaya başlar. Nasrettin Hoca, anlamdan ve âhenkten yoksun şiiir karşısında: “Bu genç yaşında aklını kaçırmış, abuk sabuk konuşuyor, bir de buna şiiir diyor..” diyerek bu tarz şiiirlerden kendisinin de söyleyebileceğini belirtir:

Ey Bobstil

Babanın ceketini annenden habersiz

giydiğin için

Burnundan gelecek yarın

fitil.. fitil

Ey şair-i edip

Tımarhaneye girip

ne zaman çıktın

Aman aman

sana çok benziyor

bizim komşu delioğlan

Şu zavallı kıza bakın

Tıpkı bir postacı gibi

sallanır çantası

Hele takunyası

takır tukur

gürültü çıkartır (Yurdatap, 1941: 12).

Nasrettin Hoca, bir anda aklına gelip okuduğu şiiir ile bobstil gençlerin şiiir anlayışlarını eleştirir. Böylelikle yeni şiiirin emeksiz yazılabileceğini, duygudan ve manadan yoksun olduğunu hissettirir. Hikâye genel olarak değerlendirildiğinde ise Nasrettin Hoca’nın mizahından istifade edilerek geçmiş ile son nesil arasındaki zihniyet farklılığına dikkat çekildiği anlaşılr.

Hakkı Bigeç’in ve Selami Münir Yurdatap’ın kitapçıklarına ek olarak gazetelerde yayımlanan hikâyeler, bobstillerin belli başlı özelliklerine ve toplum nazarındaki değerlerine dikkat çeker. Hikmet Feridun Es’in “Torununun Nişanlısı” adlı hikâyesinde, Hamdi Bey ile bobstil torunu Orhan ve nişanlısı Yıldız arasındaki nesil çatışması anlatılır. Orhan ve Yıldız’ın “Amerikanvari” bir tarzda kendi aralarında nişanlanmaları, bobstil modaya uygun kıyafetleri Hamdi Bey tarafından yadırganır (6 Ağustos 1940: 6).

Reşat Feyzi’nin kaleme aldığı “Bobstil Aşkı” hikâyesinde olay, bobstil gençlerin kısa bir bakış ve karşılıklı gülüşmeden sonra “azami on dakika içinde” sevgili olmaları, birlikte eğlenmeleri ve akşam olduğunda yeni bir sevgili ile yollarına devam etmeleri üzerine kuruludur (26 Birincikanun 1940: 4). Bobstil gençlerin dejenere hayatını yansıtan hikâyede, en dikkat çekici unsur onların aşk ve sevgi üzerine düşünceleridir. İçinde yetiştikleri kültüre yabancı olan, gelenekteki değerleri reddeden bobstillere, gerçek aşk ve sevgiye karşıdırlar; günlük yaşamanın, gündelik aşk ve sevgilerin peşinden giderler.

C.K. müstearıyla yayımlanan “Bobstil Olmuşum” hikâyesi, bobstillerin kıyafetleri ve kadınların modaya düşkünlüklerini konu edinir. Hikâyenin kahramanı olan fakir genç, yeni kıyafet alamadığı için babasının eskilerini giyer. Kıyafetlerinden dolayı bir mecmua sayfasında “yeni usul delikanlı” başlığıyla resmini görür. Fakir genç, güya bobstil kıyafetler tercih ettiği için sevgilisi tarafından da taparcasına sevilir (17 Şubat 1941: 5).

Cemil Nejat’ın “Bereket Modaya” başlıklı hikâyesi, “Bobstil Aşkı” ve “Bobstil Olmuşum” hikâyeleriyle aynı konuyu işler. Hikâye kahramanı Ahmet Cemal yakışıklı, zengin, sık, titiz ve iyi huylu bir genç olmasına rağmen modayı takip etmediği için âşık olduğu Piraye tarafından karşılık bulamaz. İşleri bozulup geçim sıkıntısı çekmeye başlayınca kılık ve kıyafetine dikkat edemez, eski elbiselerini giymek zorunda kalır. Ancak keyfi yerindedir; zira Piraye evlilik teklifini kabul etmiş, “Benim bobstilim Cemalim” diyerek Ahmet Cemal’e sevgisini göstermiştir (9 İkincikanun 1941: 5).

Hikmet Feridun Es’in “Köpek” adlı hikâyesi, diğer metinlerde olduğu gibi bobstil gençlerin aşkını konu edinir. Kendisine eş arayan mahallenin güzel kızı Nimet, “vücudu Yunan heykellerini gölgede bırakacak derecede güzel” olan ve Amerikan artistlerine benzeyen Ahmet adında gençle tanışır. Ahmet’in bobstil bir genç olması, Nimet’in onunla arkadaşlık kurmasının ve evlenmesinin tek nedenidir (11 Kânunusani 1941: 6).

Meziyet Hâmid Uraz’ın “Yurdumu ve Kadınımı Asla” adlı hikâyesi, bobstil gençlerin aşklarına karşı yazılmış bir metindir. Edebiyat ve sanatı seven, aile terbiyesiyle yetişmiş Filiz, vatanî görevini yapan Kenan’ı sever. Bir buçuk yıl Amerika’da yaşayıp bu süreçte kendi “benliğinden sıyrılmış”, dış görünüşü ve zihniyeti itibarıyla tam bir bobstil genç olan Kemal de Filiz’le evlenme niyetindedir. “Tesadüfî bir dedikodu meltemiyle bu vaziyeti” işiten Kenan, izin alarak gelir ve Filiz’i nikâhına alır. Hikâyenin ana fikri Kenan üzerinden şu cümleyle aktarılır: “Sanki iri siyah gözleri belki hayatta her şeyimi veririm. Fakat senin gibi dejener olmuş bir insana, yurdumu ve kadınımı asla diye haykırıyordum” (20 Ekim 1945: 4). Bu cümleler, bobstillere karşı verilen mücadelenin hikâyeye yansımış hâlidir. Filiz, Ercüment Ekrem’in “Bobstil Şair” romanında yer alan Halkevi’ndeki gençleri, Yedek Subay Yavuz’u ve Teğmen Ali Bahtiyar’ı anımsatmaktadır.

Sonuç

Bobstil, Amerikan sinemasındaki Hollywood aktörlerinden Robert Taylor’un isminden esinlenerek bir kıyafet modası olarak 1940’lara damga vurmuştur. Bu modayı takip eden tipler; garip karşılanan kıyafetleri, yabancı sözcüklerle konuşma hevesleri, ahlakî zaafı, millî ve manevî değerlerden uzak şuursuzca yaşamları ile Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma sürecinde karşılaşılan alafranga züppenin Cumhuriyet devrindeki yeni bir görünümü olarak düşünülmüştür. Kök ve kimlik yoksunluğu noktasında ortak paydada toplanan bu tipler, örnek alınan medeniyete bağlı olarak geçmişte Fransız kültürüne ve diline; 1940’larda bobstillere birlikte Amerikan kültürüne ve İngilizceye yönelmişlerdir.

Bobstil, her türlü yenilik ve farklılık manasını ihtiva eden anlam genişlemesiyle devrin edebiyat tartışmalarında kullanılan bir kelimedir. Garip Hareketi’ni oluşturan Orhan Veli,

Oktay Rifat ve Melih Cevdet devrin geleneksel şiirini savunanlar tarafından “bobstil şair” yakıştırmasına maruz kalmışlardır. Âhenksiz ve manasız görülen şiirleri ise benzer şekilde “bobstil şiir” yakıştırması ile eleştirilmiştir. Giyim tarzı ve devri için farklılık gösteren şiirleriyle Asaf Halet Çelebi de “bobstil şair” yakıştırmasından nasibini almıştır. Ayrıca bobstil, devrin moda düşkünü gençlerini ihtiva eden manasıyla şiir diline de nüfuz etmiştir.

Bobstiller, gerçek hayattan edebî metinlere iki farklı şekilde aksetmişlerdir. Bunlardan biri, bobstil modayı takip etmekle birlikte sanatla iştigal eden şair tipleridir. Geçmişteki şairleri, mevcut şiir dilini reddedip yeniyi aramaları, yeni bir şiir hareketi vücuda getirme istekleri, şiirlerinin saçma ve anlamsız karşılanması bu tipin belirgin özelliğidir. Ercüment Ekrem’in “Bobstil Şair” adlı romanı bahsi geçen tipin vasıflarını tespiti imkân sağlamıştır. Edebî metinlerdeki bir diğer bobstil tip ise kıyafetleri, milli ve manevi değerlere yabancılığı ile toplumun züppe gençleridir. Hayatı eğlenceden ibaret görmeleri, şuursuzca hayat sürmeleri, sevgiye kıymet vermemeleri onların belirgin yönleridir. Vücudu ve dimağıyla Cumhuriyetin inkılâp nesli karşısında tehlike arz eden bobstiller, devrin aydınları tarafından eleştiri oklarının hedefi olmuşlardır. Edebi metinlerde ise bobstillerin karşısında dış görünüşleri itibarıyla örnek teşkil eden, aynı zamanda Türklük şuuruna sahip, milli ve manevi değerlerini koruyan genç kahramanlar yer almıştır.

Notlar

- 1 “Bobstil Şair” romanındaki 22. tefrikada Safiye Hanım ile İskender Bey’in oğlu dünyaya gelir. Ercüment Ekrem, bu erkek çocuğu Orhan diye tanıtmıştır. Ancak 26. tefrikada bu ismi Turhan olarak değiştirmiştir.
- 2 Çalçene müstearı, Hisarcılar grubunun oluşumunu hazırlayan şair ve yazar Mehmet Nuri Çınarlı tarafından kullanılmıştır (Yıldırım, 2006:124).

Kaynaklar

- [Ensondakika]. (25 Birinciteşrin 1940). Bir iki nokta: Bobstil tip, bobstil Şiir. *En Son Dakika*, ss. 2
- [İsimsiz]. (18 Kânunuevvel 1940). Şefkati maskelemeli. *Akşam*, ss. 1.
- [İsimsiz]. (Sonkanun 1941). Edebi hatıralar, fıkralar. *Yücel*, S. 71, ss. 86.
- [İsimsiz], (17 Kânunuevvel 1940). Talebeler bobstil elbise giyemeyecek. *Cumhuriyet*, ss. 2.
- A.N.K. (20 Birincikanun 1940). Bobstiller. *Yeni Sabah*, ss. 6.
- Acar, M. (16 Birincikanun 1940). Bobstillere balta! *En Son Dakika*, ss. 3.
- Adivar, H. E. (12 Nisan 1944). Hüseyin Rahmi’nin eserleri arasında II. *Akşam*, ss. 3.
- Akdemir, N. (1943). *Bobstil kaynanaya maşallah ho ho ho*. İstanbul: Kemal Özcan.
- Alver, K. (2006). Züppelik anlatısı ve toplum: Türk romanında züppe tipi. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, S. 16, ss. 163-182.
- Bigeç, H. (1941). *Bobstil futbolcu*. İstanbul: Milli Mecmua.
- C. K. (17 Şubat 1941). Bobstilo! *Tan*, ss. 5.
- Cantek, L. (Haziran 2001). Cumhuriyet Türkiye’sinde modernliğin tekinsiz suretleri: Kadınlar, gençler ve bobstil. *Birikim*, S. 146, ss. 56-63.
- Coşkun, N. S. (15 Birinciteşrin 1940). Bobstiller. *Son Posta*, ss. 7.

- Çağbayır, Y. (2017). Ötüken Türkçe sözlük 1. İstanbul: Ötüken.
- Çalçene. (25 Haziran 1944). Karagöz küllük şairi. *Yeni Sabah*, ss. 2.
- Çimdik. (25 Şubat 1943). İstemezük. *Akbaba*, S. 455, ss. 5.
- Es, H. F. (6 Ağustos 1940). Torunumun nişanlısı. *Akşam*, ss. 6.
- Es, H. F. (17 Ağustos 1940). Bir çırpıda: Bobstil edebiyat. *Akşam*, ss. 3.
- Es, H. F. (11 Kânunusani 1941). Köpek. *Akşam*, ss. 6.
- Femik, F. (18 Aralık 1940). Bobstil düşkünlerinin hali. *Vatan*, ss. 6.
- Feyzi, R. (19 Birincikanun 1940). Bobstil şair. *Son Telgraf*, ss. 4.
- Feyzi, R. (26 Birincikanun 1940). Bobstil aşkı. *Son Telgraf*, ss. 4.
- Gariboğlu, F. (İkinciteşrin 1940). Bobstil. *Akbaba*. S. 357, ss. 5-6.
- Gençosman, K. Z. (14 Aralık 1940). Günün gölgesi: Bobstil kimdir? *Ulus*, ss. 2.
- Gülendam, R. (2009). Asıl “Garip”: Âsaf Hâlet Çelebi. *Turkish Studies*, 4(1-2), ss. 1179-1201.
- Irgat, C. S. (19 Birincikanun 1942). Bobstil şiirler. Çınaraltı, S. 65, s. 112.
- İlhan, A. (1 Temmuz 1954). Sosyal realizmin münasebetleri yahut başlangıç. *Mavi*, S. 21, ss. 1-2.
- İntepe, K. (2 Aralık 1942). Bobstil! *Türk Yurdu*, S. 1021, ss. 2.
- Kanık, O. V. (1982). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Can.
- Karay, R. H. (12 Haziran 1941). Hafta konuşması: (Didon)dan (Naylon)a kadar. *Akşam*, ss. 2.
- Kezege. (8 Şubat 1941). Seni gidi, bobstil... Sensin, ağzını topla! *Ulus*, ss. 2.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Ankara: Sümerbank.
- Münir, H. (15 İkincikânun 1941). Günden güne: Yeni bir hareket mefhumu. *Vakit*, ss. 3.
- Narlıkaya, F. F. (21 Ağustos 1941). Eski Paris modası ve bobstilller, İkdâm, ss. 4.
- Nejat, C. (9 İkincikanun 1941). Bereket modaya. *Vakit*, ss. 5.
- Nureddin, V. (3 Nisan 1941). “Bobstil” ve “Süleyman Efendi”. *Akşam*, ss. 3.
- Nureddin, V. (6 Temmuz 1940). Akşamdan akşama: Bobstil. *Akşam*, ss. 3.
- Orhon, O. S. (27 Mart 1941). Edebiyat sohbeti. *Akbaba*, S. 375, ss. 4-5.
- Özgül, M. K. (2018). *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya selâmetle modern Türk şiirine doğru*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rado, Ş. (8 Eylül 1943). Sözün gelişi: Zavallı peder! *Akşam*, ss. 2.
- Sağnak, R. F. (14 Haziran 1941). Sırası düştükçe: Bop-stil. *Türk Dili*, ss. 1.
- Sazyek, H. (1996). *Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde garip hareketi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Talu, E. E. (20 Birincikanun 1940). Sözün kıyası: Maarif ve bobstilller. *Son Posta*, ss. 2.
- Talu, E. E. (22 Eylül 1942). Bobstil Şair- 22. *Anadolu*, ss. 2.
- Talu, E. E. (26 Eylül 1942). Bobstil Şair- 26. *Anadolu*, ss. 2.
- Talu, E. E. (27 Eylül 1942). Bobstil Şair- 27. *Anadolu*, ss. 2.
- Talu, E. E. (28 Eylül 1942). Bobstil Şair- 28. *Anadolu*, ss. 2.
- Talu, E. E. (29 Eylül 1942). Bobstil Şair- 29. *Anadolu*, ss. 2.
- Tevfik, N. (2009). *Azâb-ı mukaddes*. İ. Ada (Haz) İstanbul: Kapı.
- Uraz, M. H. (20 Ekim 1945). Yurdumu ve kadınımla asla. *Tanin*, ss. 4.
- Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda müstear isimler*. İstanbul: Selis.
- Yurdatap, S. M. (1941). *Nasrettin Hoca bobstilleri arasında*. İstanbul: Yeni Mecmua.
- Yücebaş, H. (1976). *Hiciv ve mizah edebiyatı antolojisi*. İstanbul: Milliyet.



Kevork Terzibaşyan'ın *Şarkın Mistik Şiirinden Numûne veya Fuzûlî Şerhi* Adlı Eserinde Mustafa Kemal Paşa

Mustafa Kemal Pasha in the Work of Kevork Terzibaşyan named
*the Sample or Fuzuli Commentary from the Mystical Poem of the
Orient*

Yıldız Deveci Bozkuş*

Öz

Bu çalışmada Ermeni rahip Kevork V. Terzibaşyan'ın 1928 yılında kaleme almış olduğu *Şarkın Mistik Şiirinden Numûne veya Fuzûlî Şerhi* adlı eseri incelenmektedir. Fuzuli'nin hayatı, eserleri ve onun felsefi dünyasının dünya edebiyatındaki yerinin kapsamlı bir şekilde ele alındığı bu eser alanında ilk ve tek olma özelliği taşımaktadır. Terzibaşyan'ın üç cilt olarak kaleme aldığı eserinin I. Cildinde yazarın "Selam Mustafa Kemal Paşa'ya" başlıklı bir bölüm de kaleme aldığı görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmaya konu olan bu metin içerik açısından değerlendirilmektedir. Terzibaşyan'ın Batı Ermenice olarak kaleme alınmış olan söz konusu eseri ne yazık ki henüz Türkçeye kazandırılmamıştır. Çalışmada ilk olarak genel hatlarıyla Terzibaşyan'ın hayatı, söz konusu kitabın Türk dili ve edebiyatı açısından önemi üzerinde durulmuştur. Daha sonra Terzibaşyan'ın Fuzuli'nin hayatı ve eserlerini kapsamlı bir şekilde ele almış olduğu bir eserde Mustafa Kemal Paşa ile ilgili olarak hazırlanan bölümün içeriği değerlendirilmiştir. Bu bölümde rahip

Geliş tarihi (Received): 9.04.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 18.09.2020

* Doç.Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Ermeni Dili ve Edebiyatı Bölümü.
yildizdeveci@gmail.com. ORCID 0000-0002-4634-463X

Terzibaşyan'ın kullandığı dil, üslup ve sözcükler aracılığıyla gerek Osmanlı İmparatorluğu gerekse de Cumhuriyet dönemine bakış açısı anlaşılmalı çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Türk edebiyatı, Fuzûlî, Ermeniler, Kevork V. Terzibaşyan, Mustafa Kemal Paşa*

Abstract

In this study, the book of Armenian priest Kevork V. Terzibaşyan which was written in 1928, titled *the Sample or Fuzuli Commentary from the Mystical Poem of the Orient* was examined. It is valuable in terms of being the first and only in this genre where Fuzuli's life, works and philosophical world are comprehensively examined. In such an important work written by Terzibaşyan, the author also wrote a section titled "Selam Mustafa Kemal Pasha". For this reason, this text, which is the subject of this study, is evaluated in terms of history and literature. Unfortunately, the work of Terzibaşyan, written in Western Armenian, has not yet been translated into Turkish. In the study, firstly, the life of Terzibaşyan and its importance in terms of Turkish language and literature was focused on. Then, the content of the section about Mustafa Kemal Pasha was evaluated. In this part, the language used by the priest Terzibaşyan, through his style and words, the perspective of the Ottoman Empire and the Republican period is tried to be understood.

Keywords: *Turkish literature, Fuzuli, Armenians, Kevork V. Terzibaşyan, Mustafa Kemal Pasha*

Extended summary

In this study, the book of Armenian priest Kevork V. Terzibaşyan which is written in 1928, entitled *From the Mystical Poem of the Song to the Sample or Fuzûlî Commentary* was examined. It is valuable in terms of being the first and only feature in this work area where Fuzuli's life, works and philosophical world are comprehensively studied. In such an important work written by Terzibaşyan, the author also wrote a section titled "Selam Mustafa Kemal Pasha". For this reason, this text, which is the subject of this study, is evaluated in terms of history and literature. Unfortunately, the work of Terzibaşyan, written in Western Armenian, has not yet been translated into Turkish. In the study, firstly, it is planned to focus on the life of Terzibaşyan and its importance in terms of Turkish language and literature. Then, the content of the section about Mustafa Kemal Pasha will be evaluated. In this part, the language used by the priest Terzibaşyan, through his style and words, the perspective of the Ottoman Empire and the Republican period is tried to be understood.

Fuzuli is a poet who has an important place among the poets of Classical Turkish Literature XVI Century. Fuzûlî, as in history, is one of the most widely read and known poets in the world today. Having a large number of Fuzuli's works copies in Turkey and the world library, this is one of the most important evidence of love and attention. One of the important indicators of this situation is that Terzibaşyan compared the works of Fuzûlî with his contemporaries in the West and Armenian poets in his work titled Numûne or Fuzûlî Commentary from the Mystical Poem of the Song.

One of the personalities we can regard as one of the important indicators of this love for Fuzûlî is Priest Kevork Terzibaşyan. Terzibaşyan's interest and love for Fuzûlî's works led him to devote his life to Fuzûlî. Terzibaşyan wrote a 3-volume book in Western Armenian. The first volume of the work was published in 1928. The second volume was published in 1929 after the death of Terzibaşyan. These works were written in Western Armenian, and today there are only the first and second volumes. There are different claims about the third volume of Terzibaşyan's book. This work of Terzibaşyan is important in terms of showing how the poet Fuzûlî was interpreted from an Armenian pen. It is also important in terms of revealing similar and different aspects of Fuzûlî's contemporaries.

From this point of view, it is possible to say that in the book of Terzibaşyan, Fuzûlî is frequently emphasized that he is at a different point than Western and Eastern poetry within the scope of Eastern and Western poetry. This work of Terzibaşyan is important in terms of revealing why an Armenian pastor devoted 20 years of his life to Fuzûlî. This situation even caused Terzibaşyan to be exposed to criticism within his own society. At this point, it is seen that there is a section titled "Salute to Mustafa Kemal Pasha" in the work of a priest who has devoted his life to Fuzûlî. The answer to the questions of why and how Terzibaşyan made a connection between Fuzûlî and Mustafa Kemal Pasha reveals the importance of the text once again. In this study, firstly, brief information about who is Terzibaşyan will be given.

As a result, it is seen that this work, in which Fuzuli 's life, poems and effects in world literature has been comprehensively written, has not yet been translated into Turkish. However, it is still necessary to be hopeful about this situation in the coming days. The fact that there is a separate title about Mustafa Kemal Pasha in this work and his common points with Fuzûlî indicates that Terzibaşyan had a great admiration and respect for Atatürk. Another point that draws attention in this work is that Terzibaşyan compared Atatürk to poets and writers worldwide, especially Italian poet Dante. It is possible to say that these similarities are rather related to the power and influence Atatürk had on his society.

Another important issue in this book is Terzibaşyan's thoughts on Eastern literature. Terzibaşyan as a cleric, believes that future generations will only have the power to reconcile their values with the West by learning the past values. For this reason, in his work, he deals extensively with the effects of Fuzûlî on world poets and his reflections in the world of poetry, similar and different aspects of poets in the West and East. According to Terzibaşyan, the only way for future generations to grasp this literary world is to learn the works of historical figures comprehensively. Terzibaşyan believes that in such a way, new literatures from Eastern literature will sprout.

Giriş

İlmi ve felsefi açıdan Klasik Türk Edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Fuzûlî Türkçe, Arapça ve Farsça dillerini eser kaleme alacak düzeyde iyi bilen ve bu dillerde çok sayıda eserler kaleme almış ölümsüz şairlerden biridir. Fuzûlî'nin bu dillere vakıf olması çağdaşları arasında hem ön plana çıkmasında hemde farklı coğrafyalarda tanınmasında ciddi katkı sağlamıştır (Şahin, 2007:507, Dilçin, 1991:43-98, Güler, 2011:85-106).

Fuzûlî'nin eserlerinde kendinden önceki Klasik Divan Edebiyatı'nın önemli bir etkisi olduğuna işaret eden araştırmacılara göre, bu durum şairin dil ve üslubunun daha da zenginleşmesini ve mükemmelleşmesini sağlamıştır. Fuzûlî'nin dili ve eserleri Türk edebiyatı üzerinde oldukça güçlü bir etki yaratmıştır (Hacizade, 1997: 121-127). İşte tamda bu noktadan konuya bakıldığında söz konusu etkinin sadece Türk edebiyatı üzerinde değil dünya edebiyatı üzerinde de etkileri olduğunu söylemek mümkündür.

Klasik Türk edebiyatının XVI. yüzyıl şairlerinden olan Fuzûlî, tarihte olduğu gibi günümüzde de dünya çapında en çok okunan ve bilinen şairlerden biridir. Bu konuda Fuzûlî'nin Türkçe Divan'ının Türkiye ve dünya kütüphanelerinde çok sayıda nüshalarının olması bu sevginin ve ilginin en önemli kanıtlarından biridir (Şahin, 2007:507-534). Terzibaşyan'ın Şarkın Mistik Şiirinden Numûne veya Fuzûlî Şerhi (Թէրզիպաշյան [Terzibaşyan], 1928) adlı eserinde Fuzûlî'nin eserlerini Batıdaki çağdaşları ve Ermeni şairlerle mukayese etmesi de bu durumun önemli göstergelerindendir.

Fuzûlî'ye olan bu sevginin önemli göstergelerinden biri olarak kabul edebileceğimiz şahsiyetlerden biri de Rahip Kevork Terzibaşyan'dır. Terzibaşyan Fuzûlî'nin eserlerine olan ilgi ve sevgisi kendisinin ömrünü Fuzûlî'ye adamasına vesile olmuş ve Batı Ermenice olarak Şarkın Mistik Şiirinden Numûne veya Fuzûlî Şerhi adında 3 ciltlik bir eser kaleme almıştır. Eserin birinci cildi 1928 yılında yayınlanmıştır (Թէրզիպաշյան [Terzibaşyan], 1929). İkinci cildi ise Terzibaşyan'ın vefatının ardından yani 1929 (Թէրզիպաշյան [Terzibaşyan], 1929). yılında yayınlanmıştır (Şamlı, 2020). Söz konusu eserler Batı Ermenicesi ile kalem alınmış olup günümüzde sadece birinci ve ikinci cildi mevcuttur. Üçüncü cildiyle ilgili olarak farklı iddialar ileri sürülmektedir. Terzibaşyan'ın bu eseri gerek divan şairi Fuzûlî'nin bir Ermeninin kaleminden nasıl yorumlandığını göstermesi açısından gerekse de Fuzûlî'yi çağdaşlarıyla benzer ve farklı yönlerini ortaya koyması bakımından son derece kıymetlidir. Bu açıdan konuya bakıldığında eserde Fuzûlî'nin Doğu ve Batı şiiri kapsamında aslında Batı ve Doğu şiirinden farklı bir noktada olduğuna sık sık vurgu yapıldığını söylemek mümkündür.

Terzibaşyan'ın bu eseri bir Ermeni papazın hayatının 20 yılını neden Fuzûlî'ye adadığını ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Bu durumun beraberinde Terzibaşyan'ın kendi toplumu içerisinde eleştirilere maruz kalmasına dahi sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. Tam da bu noktada Fuzûlî'ye adanan bir ömrün yer aldığı bir eserde “Mustafa Kemal Paşa'ya Selam” başlıklı bir bölümün yer alması oldukça düşündürücüdür. Nitekim Terzibaşyan'ın neden ve nasıl Fuzûlî ve Mustafa Kemal Paşa arasında bir bağlantı kurduğu sorularının yanıtı metnin önemini bir kez daha ortaya koyar mahiyettedir. Şimdi eserin içeriğine geçmeden önce rahip Terzibaşyan'ın kısaca kim olduğuna dair bilgiler verilmesi yerinde olacaktır. Nitekim Terzibaşyan'ın tüm kitap boyunca Fuzûlî'nin eserlerini nasıl dünya edebiyatındaki isimlerle mukayese edebildiğinin, kendisinin eğitimi, donanımı ve tecrübelerinin doğru anlaşılması açısından elzemdir.

Kevork V. Terzibaşyan'ın hayatı ve eserleri

XIX. Yüzyılda Ankara'da yaşayan Ermenilerin büyük bir çoğunluğunu Katolik Ermeniler oluşturmıştır. Katolik Ermeniler ülkenin her yerinde olduğu gibi Ankara'da da büyük oranda ticaretle uğraşmış, özellikle tiftik ve tiftik ürünleri ticaretinin yanı sıra kuyumculuk, sarraflık, tüccarlık, bankerlik gibi mesleklerde de ön planda olmuştur. Bu alanlarda Ankara'da Aslangülyan, Kasapyan, Kamburyan, Aydınyan (Kelleci, 2019:248-249) gibi büyük Ermeni Katolik aileleri ticaret alanında isminden söz ettirirken, entelektüel yaşam açısından döneme damgasını vuran isimlerden biri de Terzibaşyan olmuştur.

Ermenice adı Գեորգ Գերապայտզար Թերզիպաշեան [Gevorg Gerapaytzar' Terzibaşyan) olan Terzibaşyan 1862 yılında Ankara'da dünyaya gelmiştir. Rahip Terzibaşyan babasını küçük yaşta kaybetmiş ve ilk eğitimini Ankara'da tamamlamıştır. Eğitimi sırasında parlak bir öğrenci olduğu fark edilen Terzibaşyan yüksek öğrenim için Roma'ya gönderilmiştir. Terzibaşyan'ın Roma'ya eğitim için gitmesinde söz konusu dönemde Ankara'daki Katolik din adamlarının önemli bir etkisi olmuştur. Roma'da Propaganda Üniversitesi'nde eğitime başlayan Terzibaşyan, burada çok sayıda yabancı dil öğrenmiş, ayrıca felsefe ve ilahiyat konularında kendini geliştirmiş ve üniversiteyi 150 kişilik öğrenci arasında birincilik derecesiyle bitirmiştir. Papa XIII Leon tarafından altın ve gümüş madalyalar ile ödüllendirilmiştir (Şamlı, 2020).



Kevork V. Terzibaşyan (Şamlı, 2020)

Üniversite eğitimini tamamladıktan sonra rahip olan Terzibaşyan çok sayıda ülkeye seyahat etmiş, İngilizce, Flemenkçe, İtalyanca ve Fransızca öğrenmiştir. Avrupa'daki eğitiminin ardından yurda dönen Terzibaşyan, Adana, Haçin, Erzurum ve Ankara'da ruhani görevlerde bulunmuştur. Bir dönem Patrik Azaryan döneminde İstanbul'da da görev yapan Terzibaşyan, Ermeni Katolik Patrikanesi başkâtıblığı de yapmıştır. “Lâtince Gramer” ve “Lâtın Vezni” adlı iki eser de kaleme almış olan Terzibaşyan aynı zamanda çeşitli ruhani yayınlara da imza atmış bir Ermeni entellektüeldir. Terzibaşyan'ın Avrupa'da özellikle de Roma'da almış olduğu dini ve felsefi eğitimler kendisinin başta Latince olmak üzere çok sayıda Batı dilini öğrenmesinde oldukça yararlı olmuştur. Batı dillerinin yanı sıra Doğu dillerine de olan hakimiyeti kendisinin Türk edebiyatıyla ilgili kapsamlı araştırmalar yapmasında önemli bir yere sahip olmuştur (Şamlıyan, 1937, Şahoğlu, 1968).

Terzibaşyan'a göre Avrupa'da insanların bir tek kelimesi için kitaplar kaleme aldığı Fuzuli için Türkiye'de söz konusu dönemde henüz tek bir eserin yazılmamış olmasını anlamak son derece güçtür. Ayrıca söz konusu dönemde konuyla ilgili yazılan bir kaç eserde ise şairle ilgili yeterli bilgilerin olmayışı Terzibaşyan'ı böyle bir eser hazırlamaya iten temel nedenlerden biri olmuştur. Ancak günümüzde de Terzibaşyan'ın eseri kaleme almış olduğu dönemle benzer şekilde ne yazık ki Terzibaşyan'ın bu eseri henüz ne Türkçeye kazandırılmış ne de bir Ermeni rahibin ömrünün otuz yılını neden Fuzuli'ye adadığı henüz net bir biçimde anlayamamıştır (Şamlıyan, 1937).

Terzibaşyan'ın Ermenice kaleme almış olduğu bu eserlerin bir an önce Türkçeye kazandırılması konusunda 1968 yılında birtakım girişimler olduğu ancak bunun da başarısızlıkla sonuçlandığı görülmektedir. Papa'dan özel izin alınarak hazırlandığı kaydedilen bu eserlerin önemiyle ilgili olarak Refii Cevdet Ulunay'ın ifadeleri oldukça önemlidir;

“Monseryörün bu mühim eserini dilimize nakledecek zevatın mevcut olacağını ümid ediyorum. Daha olmazsa, Üstad Ali Nihat Tarlan'ın riyaseti altında teşekkül edecek bir heyet bu vatani vazifeyi pek güzel ifa edebilir. Yalnız bu hususta Maarif Vekâleti'nin hizmeti şarttır.” Maarif Vekâleti'nin tercüme işi ile alakalı yazısında ise şu satırlar mevcuttur: “İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Profesörlerinden Dr. Ali Nihat Tarlan, Kevork Terzibaşyan'ın Fuzuli hakkındaki eserinin mühim bahislerini, Ermenice bilen bir zat tarafından kendisine okunduğu takdirde bu hususta etraflı malumat verebileceğini ve kitabın tercümesine karar verilirse imkân nisbetinde yardımda bulunacağını Vekâletimize bildirmiş bulunmaktadır. Sayın Profesöre, söz konusu eseri tercüme edebilecek bir zatın tarafınızdan terfikini saygılarımla rica ederim Maarif Vekili A. Hikmet İlaydın” (Tuğlu, 2018:120-138).

Sonuç olarak Terzibaşyan'ın hayatı incelendiğinde Ankara Ermenilerinin daha kapsamlı bir şekilde neden incelenmesi gerektiği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermenilerin etnik, dini ve kültürel boyutlarıyla ilgili çok fazla çalışma yapılmış olmakla birlikte Ankara Ermenileriyle ilgili henüz kapsamlı çalışmaların yapılmamış olması konuyla ilgili literatürde bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

“Selam Mustafa Kemal Paşa’ya”

Terzibaşyan’ın eserinin kaleme alındığı dönemler göz önünde bulundurulduğunda tam da Cumhuriyet’in kuruluşunun ilk yıllarına denk geldiğini söylemek mümkündür. Terzibaşyan’ın eserinde Mustafa Kemal Paşa ile ilgili bölüm “Selam Mustafa Kemal Paşa’ya” başlığı altında yer almıştır (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:3). Terzibaşyan bu bölümde söz konusu dönemin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşüncelere şöyle yer vererek başlamıştır; “... Ancak bu ne yeni şafaktır ki benim yüzümde çiçekler açtıyor. Modern pırlantalar ışıksaçarak, altı yüz yıldan fazla karanlığın karışıklığını akıllalmaz bir şekilde tersine çevirerek kovdu.” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:44).

Terzibaşyan’ın burada yeni bir dönemin başlangıcını yani İmparatorluğun çöküşünün ardından Cumhuriyetin kurulması sürecini “aydınlık dönem” olarak ifade ettiği görülmektedir. Terzibaşyan aynı bölümün devamında ise; “Eserimin girişinde selamlıyorum Seni, büyük Muzaffer Mustafa Kemal Paşa’yı, gerçek Büyüğü ve yeğane Büyük Vatansever Türk’ü” ifadelerini kullandığı görülmektedir (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:44). Eserde dikkat çekici hususlardan biri de Terzibaşyan’ın Osmanlı dönemi için kullanmış olduğu “berbat Sultanların eskimiş/köhne köşkleri” ifadesidir. Nitekim aynı metinde Mustafa Kemal Paşa’dan önceki dönem için “altı yüzyıllık karanlık” ifadelerini kullandığı da görülmektedir (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:44). Bu bağlamda Terzibaşyan’ın kullandığı ifadeler söz konusu dönemde yaşanan gelişmelere bakış açısının anlaşılması açısından da önemli ipuçları barındırmaktadır.

Terzibaşyan’ın eserinde dikkat çeken bir diğer husus da yeni kurulan Devletin Mustafa Kemal Paşa tarafından nasıl zirveye taşındığı ve onun Batılı devletleri nasıl durdurduğuna dair kullandığı ifadeler olmuştur;

“Bakın, dikildi O, işte, İstanbul Boğazının baş döndürücü sahiline karşı, dikildi Dev, sonsuza dek onun sarsılmaz cesaretiyle, kartal gözlü bakışının öngörüsüyle ve kurtarıcı emriyle, dikildi O burada, ulusal koruyucunun kendi heykeli, dikildi hiddet ve küçümsemenin içinde ölümüne ve berbat Sultanların eskimiş/köhne köşklerine karşı, orada, güler yüzlü iki denizin öpüştüğü yerde ve Haliç’i dünyanın altın anahtarının parıltıları titretiyor ve Meltem onun büyük İsmi okyanusun sonsuzluğuna götürür. Dikildi o orada, yeni Heraklius veya yeni Atlas, zirveye götürerek yeni Devletini, eşit güçle karşı koyarak ve üstün gelerek, altı yüz yıllık Topkapı veya aynı şey Süleymaniye’nin tahtına oturdu. Dikildi o orada, asırlık düşmanlarımıza haykırarak, “Bunun ötesine geçemezsiniz”!... Dikildi muhteşem Perikles, büyüleyici Maecenas, emsalsiz Nizamülmülk, şakaklarına toplanmış Zaferin solmayan defne [tacı] ile, bilge zaferin Zeytin Dallarıyla!...” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:44-45) .

Terzibaşyan doğum tarihi itibarıyla I. Dünya Savaşı sırasında yaşananlara yakından şahitlik etmiş bir münevver aynı zamanda bir din adamıdır. Bu süreçte yaşananlara şahitlik etmiş bir münevver olarak savaş yıllarında yaşanan gelişmelerin Terzibaşyan’ın eserlerine yansıdığı da görülmektedir. Bu noktada Terzibaşyan’ın Batılı devletleri “korkunç düşman” ve vatanın hayat suyunu emen, kanını akıtan açgözlü asalaklar” olarak ifade ettiği görülmektedir;

“Korkunç düşmanları tamamen bozguna uğratan o kuvvetli bir bilektir ki asırlardan beri Vatanın hayat suyunu emen, kanını akıtan açgözlü asalaklarını hızlıca darmadağın etti.” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:45) .

Terzibaşyan’ın eserinin bu bölümünde kullandığı ifadelerden hareketle kendisinin Mustafa Kemal Paşa’ya olan hayranlığının belirgin olduğunu söylemek mümkündür;

“Türk Vatanının kutsal evladı, on bin defa kutsal İsmi!... Ki yere düşmüş ölüyü kaldırdı, bölünmüş, parçalanmış, mahvolmuş Vatanı yeniden canlılıkla coşturdu, altı yüz yılın bitkinliğini yeni canlılığıyla uyandırdı...” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:45).

Terzibaşyan’a göre devletin her bir kurumunun kalkınması ve korunması konusunda ve zaferlerin kazanılmasında Mustafa Kemal Paşa’nın bilgisi oldukça önemlidir. Bu nedenle Terzibaşyan Mustafa Kemal Paşa’nın bu çabasını dünya çapında tanınan İtalyan şair Dante’nin¹ çabasına şöyle benzetir;

“...O kocaman [dev] ayağının bir darbesiyle çürümüş tahtları, sömüren Hanedanlıkları, adaletsiz Sultanlığın güve yemiş aristokrasilerini, kasap-saraylarını, asırların gaddar [zalim] despotluklarını, bir halk için felaket olan ön yargıların bencil [kendine özgü] kutsal klavuzlarını, Dante benzeri ürkütücü vurgusuyla herkesi azarlayarak devirdi. Bütün Umudunu Bırakın!... O, sürekli köleleşmiş halkın kötü zincirlerini, güçlü, haklı büyük gayretiyle dağıttı, parçaladı, ufaladı. Ve işte, halkları hayrete bırakan reformları, yumuşak diplomasinin ve ayrıntılı siyasetinin, yeni köklenmiş bir ulusal Devletin her ayrıntıları, onun sarsılmaz kurumları, parlak kalkınması, yasama, eğitim ve inşaa girişimiyle birbirlerini takip ettiler. Çünkü, eğer kazanmak zorsa, bunu korumak daha da zordur. Ancak, zaferine yardımcı olan sonsuz objektif [adil] yönüyle, onun bilgisi bunu başardı.” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:45) .

Terzibaşyan için Mustafa Kemal Paşa özgürlüğün sembolü olarak görülmekte aynı zamanda sonsuz zaferlerin simgesi olarak da kabul edilmektedir (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:46). Bu nedenle Terzibaşyan için Mustafa Kemal Paşa ismi tarihte hiç kimsenin ismiyle boy ölçüşmeyeceği bir isim olup, dünyada eşi benzeri olmayan, umudunu kaybetmiş devletlere de aynı zamanda örnek teşkil etmiş bir şahsiyettir (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:46). Terzibaşyan aynı bölümde ayrıca yüzyıllar boyunca en büyük medeni ulusların yapamadıkları reformların az zamanda Mustafa Kemal Paşa tarafından gerçekleştirildiğini, böylece halkının onun sayesinde medeni büyük halkların yanında yer aldığını ve Türkiye’nin cennet gibi çiçeklendiğine de işaret etmiştir (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:46). Terzibaşyan’ın Mustafa Kemal Paşa’yı selamladığı bu bölümde kullandığı sözcükler kendisinin onun şahsına duyduğu hayranlık ve saygıyı gösteren ifadeler olması açısından oldukça önemlidir;

“Selam sana, ey ölümsüz kurtarıcı, ey büyük Muzaffer, ey zeki Yenilikçi ve Reformcu, ey senin tarafından kurulmuş muhteşem Cumhuriyetin en muhteşem Cumhurbaşkanı, ey Sen, Büyük Kahraman ve kahraman şehitlerin ölümsüz Tasviri [Portesi], ey Sen, halkın Kalbi [Yüreği] ve Beyni, halkın göz bebeği ve varlığı, halkın sönmez ışığı, gururu ve sevinci, selam sana GAZİ MUSTAFA KEMAL PAŞA!...” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:46-47) .

Terzibaşyan'ın Fuzûlî ile ilgili kaleme aldığı bir eserde neden Mustafa Kemal Paşa ile ilgili duygu ve düşüncelerini dile getiren böyle bir bölüme yer verme gereği duyduğu oldukça önemlidir. Terzibaşyan bu sorunun cevabını ve her iki ismi nasıl bir biri ile bağlantılandırıdığını şöyle ifade eder;

“...Ey kahraman İsmi *mükemmelliğin zirvesi* Kemal paşa, işte, Eserimin Başında, rengarenk minyatür resimler gibi, sonsuza kadar ölümsüz Senin muhteşem ismini bezemeye [süslemeye] cesaret ettim!... Zavallıyım ve küstahım, işte, milli muhteşem Büyük Şairin bahçelerinden sana bir buket yaptım ve titrek ellerimle onu Sana sunuyorum... Orada tatlı tarifsiz minnettarlığın!... Mutluyum ki gülümsemeyi ihsan ettin!... Ben, Türk Dehasının bu birinci sınıf ve muhteşem sembolü olan Fuzûlî'nin ilk tatlı yudumlarını benim vatanım, Ankara'da tattım ve ruhum hayranlıkla onun muhteşemliğinden beslendi, ben henüz zıpkın gibi bir gençken, taze ciğerlerle gizemli ay ışığını ve kıpkırmızı şafağı içiyordum ve bir ceylan veya karaca gibi, Çankaya'nın ve Esat'ın kayalarında ve çiçekli tepeciklerin üzerinde sıçıyordum eğleniyordum, zülûfüm hafif esen rüzgarın içinde kelebekçikler kovalıyarak, orada, Senin müthiş Dehanın yeni Türkiye'yi doğurduğu yerde!... Şimdi, geçmiş gün, ve ben ruhu besleyen büyük ve muhteşem Fuzûlî'yle beslendim ve harmanlandım, selamlıyorum Seni büyük Dahim, ki önce benim sevimli tatlı Vatanımın Ankara misafirperver oldu ki ve Sen, senin oluşturduğun Türkiye'nin modern Başkenti yaptın!..” (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:47).

Terzibaşyan'ın söz konusu eseri Ermenicenin yanısıra Farsça, Osmanlıca, İtalyanca, Latince, Fransızca vb. dillerden bazı örnek ifadelerin de kullanıldığı son derece edebi ve önemli bir eserdir. Terzibaşyan eserinde edebiyattaki büyük ve ölümsüz şair olan Fuzûlî'nin ismiyle, Türk ve dünya tarihinin en değerli şahsiyeti olan Mustafa Kemal Paşa'nın ismini bir arada kullanarak bu iki ismi çokluğuyla birbirine mühürlemeye cesaret etme nedeninin tamamen kendisinin söz konusu şahsiyetlere olan sevgi ve saygısından kaynaklandığını ifade etmeye çalışmıştır (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:47).

Terzibaşyan'a göre her iki isim farklı dönemlerde yaşamış olsa da her ikisinin de ortak noktası köleliğe dayanamamaları ve düşmanları tarafından kuşatılmış olmalarıdır. Ayrıca her iki şahsiyetin de toplumda sonsuza dek unutulmayacak bir sevgiye ve saygıya benzer yollardan ulaşmış olmaları da Terzibaşyan'ın böyle bir çalışmada her iki ismi ortak noktada buluşturmasında etkili olmuştur (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:48).

Terzibaşyan'a göre Fuzûlî hayatı boyunca kışkırtıcı kötülerin oklarının hedefi olmuş, terk edilmiş, unutulmuş, günlük ekmeğe muhtaç hale gelmiş ancak insanların ve asırların haksızlığını yenmiş ve dehasının erişilmez cesaretiyle edebi harabeleri onarmak için büyük bir zafer kazanmıştır. Mustafa Kemal Paşa ise iktidarın haksızlıklarından ve ahmak tutuculuktan nefret etmiş, düşmanların peşini bırakmamış, tükenmişliğin içerisinde parça parça olmuş vatanını kurtarmış ve egemen olmuştur. Bu yönüyle Terzibaşyan'ın eserinde her iki isim de bu nedenle “Cesur ve Muzaffer” olarak adlandırılmıştır (Թէրզիպաշեան [Terzibaşyan], 1928:48).

Terzibaşyan eserinin söz konusu bölümünde Fuzûlî ve Mustafa Kemal Paşa için “iki tartışılmaz eşsiz Büyük” ifadelerini kullanarak kendilerinin “yeni Türkiye’nin mutlu Cennetinin Girişinde birlikte Koruyucu olarak sonsuza kadar kalmalarını” temenni ederek bu bölüme veda ettiği görülmektedir. Ancak “Selam Mustafa Kemal Paşa’ya” başlıklı bölüm dışında da yazarın zaman zaman Mustafa Kemal Paşa’dan bahsettiği görülmektedir. Terzibaşyan bu bölümlerde de yine “onun derin bilgili, girişimci, dikkatli ve karşı konulmaz geleceği gören bir cesaretle, tüm engel ve bariyerleri parçaladığı, yıkıp fırlattığını, kocaman ve tarihin içinde benzeri görülmemiş bir saldırıyla Türk halkını ve devletini yüzyıllık gerileyiştten kurtardığını” ifade etmiştir. Böylece Mustafa Kemal Paşa’nın milletinin varlığını, bağımsızlığını ve geleceğini kurtararak, Türk ulusunu aydın milletler arasında sınıflandırdığına da vurgu yaptığı görülmektedir (Fuzulî [Terzibaşyan], 1928:203).

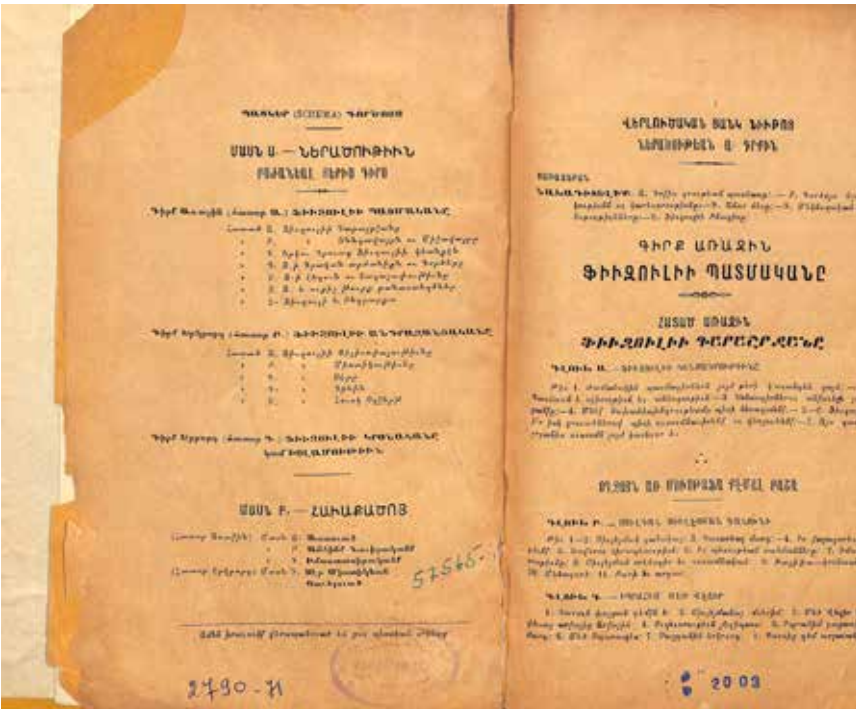
Sonuç ve değerlendirme

Sonuç olarak Türk ve dünya şairleri arasında son derece önemli bir yere sahip olan Fuzulî’nin hayatı, şiirleri ve dünya edebiyatındaki etkilerinin kapsamlı bir biçimde kaleme alındığı böylesine değerli bir eserin henüz Türkçeye kazandırılmamış olması son derece üzücü bir durumdur. Ancak yinede bu durumla ilgili olarak önümüzdeki günlerde ümitvar olmak gerekmektedir. Bununla birlikte böylesine kıymetli bir çalışmanın içerisinde Mustafa Kemal Paşa’ya dair ayrı bir başlığın yer alması ve onun Fuzulî’yle ortak noktalarına işaret edilmiş olunmasının temelinde ise Terzibaşyan’ın Atatürk’e büyük bir hayranlık ve saygı duyması yer almaktadır. Bu eserde dikkat çeken hususlardan bir diğeri de Terzibaşyan’ın eserinde başta İtalyan şair Dante olmak üzere dünya çapında bilinen şair ve yazarlarla Atatürk arasında kurmuş olduğu benzerlikler ve bağlardır. Bu benzerliklerin daha ziyade anılan şair ve yazarların kendi toplumları üzerindeki etkisiyle eşdeğer biçimde Atatürk’ün de kendi toplumu üzerinde benzer bir güç ve etkiye sahip olduğu konusuna sıkça vurgu yapıldığını söylemek mümkündür.

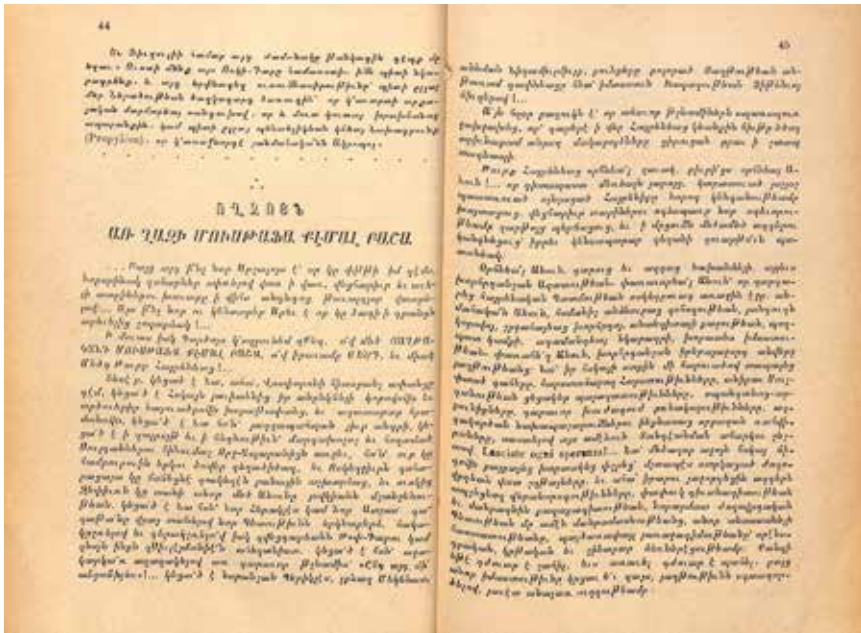
Kitaptaki bir diğer önemli husus ise Terzibaşyan’ın eserinin genelinde Doğu edebiyatıyla ilgili olarak dile getirdiği düşünceleridir. Terzibaşyan ömrünü Fuzulî’ye adanmış bir münevver ve din adamı olarak gelecek kuşakların ancak geçmişteki değerleri öğrenerek kendi değerleri ile Batıdaki değerleri mukayase etme gücüne sahip olacağına inanan bir rahiptir. Bu nedenle eserinde uzun uzadıya Fuzulî’nin dünya şairleri üzerindeki etkilerini ve şiir dünyasındaki yansınmalarını, Batı ve Doğudaki şairlerle benzer ve farklı yönlerini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Terzibaşyan’a göre gelecek kuşakların bu edebi dünyayı kavramaları için yegane yol ise tarihi şahsiyetlerin eserlerinin son derece kapsamlı öğrenilmesidir. Münevver Terzibaşyan’a göre ancak böylesi bir yolla gelecekte Doğu edebiyatlarından yepyeni edebiyatlar filizlenebilecektir.



Resim 1: Kitabın Ermenice kapağı



Resim 2: Kitabın Ermenice İçindekiler bölümü



Resim 3: Kitapta Mustafa Kemal Paşa ile ilgili bölüm

Notlar

- 1 Bilindiği üzere Dante, Osmanlı İmparatorluğu döneminde özellikle basın aracılığıyla 1870'li yıllardan itibaren tanınmaya başlanmış bir şahsiyettir. Birçok eser kaleme almış olan Dante, özellikle İlahi Komedia adlı eseriyle bilinir. 1 Haziran 1265, Floransa'da dünyaya geldiği bilinen Dante, 13/14 Eylül 1321'de Ravenna'da hayatını kaybetmiştir. Döneminin Latin ve İtalyan fikir adamlarından büyük oranda etkilenen Dante'nin eserlerinde Guido Guinzelli, Guido Cavalcanti ve Brunetto gibi düşünce adamlarının etkileri görülse de Dante'nin en büyük ilham perisinin Beatrice olduğu kaydedilmiştir (Yaşar, 2009:1933-1936).

Kaynaklar

Dilçin, C. (1991). Fuzûlî'nin bir gazelinin şerhi ve yapısal yönden İncelenmesi. *Türkoloji Dergisi*. 9/1:43-98.

Թերզիպաշեան, Գ: Գ: (1928): Նմոյշ արեւելեան միստիկ բանաստեղծութեան կամ Ֆիզուլի մեկնաբանութեամբ: Ներածութիւն: Մասն առաջին: Գիրք առաջին (Հատոր Ա.): Ֆիզուլիի պատմականը, Կ. Պոլիս. Յ. Ասատուրեան, [Terzibasçyan, G. G. (1928). *Nmuyş Arevelyan Mistik Banasteğtut'ye an Kam Fuzuli meknabanuat: Neratzut'iun: Masn aracin: Girk' Ar'acin (Hator A): Fuzuli Patmakani*. K.Polis: Y. Asaduryan].

Թերզիպաշեան, Գ: Գ: (1929): Նմոյշ արեւելեան միստիկ բանաստեղծութեան կամ Ֆիզուլիի մեկնաբանութեամբ: Մասն առաջին: Ներածութիւն: Գիրք երկրորդ (Հատոր Բ): Ֆիզուլիի անդրազանցականը, Կ. Պոլիս. Յ. Ասատուրեան [Terzibasçyan, G. G. (1929). *Nmuyş Arevelyan Mistik Banasteğtut'ye an Kam Fuzuli meknabanuat: Masn Aracin: Neratzut'iun: Girk' Yerkrord (Hator B): Fuzuli Andragakani*. K.Polis: Y. Asaduryan].

- Güler, Z. (2011). Fuzûlî'nin Divanına sosyal psikoloji açısından bir bakış (Ötekileştirilmiş Fuzûlî). *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(7): 85-106.
- Hacizade, N. (1997). Türk edebî dili tarihinde Fuzûlî'nin yeri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1/3: 121-127.
- Kelleci, A. (2019). Ankara-İstanbul arasında bir katolik aile: Aydınyanlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 7(1):225-253.
- Önol Yaşar, İ. (2009). Kıbrıs Türk edebiyatında İtalyan şairi Dante. *Turkish Studies*, 4/8:1933-1936.
- Şahin, E. (2007). Klâsik Türk edebiyatında Fuzûlî biyografileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(9): 507-534.
- Şamlıyan, S. (1937). Münakaşa çıkaran kitap: Şair Fuzuli ve Ermeni rahibi Terzibaşyan. *Cumhuriyet Gazetesi*. İstanbul.
- Tuğluk, A. (2018). İstanbul Şehir Üniversitesi, E-arşivinde yer alan Ali Nihad Tarlan Evrakı. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan Özel Sayısı*, 4: 120 – 138.

Elektronik kaynaklar

- Şahoğlu, F. (1968). *Bir Katolik rahibin Fuzuli için yazdığı eser ilgi bekliyor: 2500 sayfayı bulan üç ciltlik bu eserin yayınlanması için çalışılıyor*. İstanbul Şehir Üniv., Taha Toros Arşivi, E.T.: 03.01.2020, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/43058/001522733006.pdf?sequence=1>
- Şamlı, S. (2020). *Münakaşa çıkaran kitap, Şair Fuzûlî ve Ermeni rahibi Terzibaşyan*. Kişisel arşivlerde İstanbul belleği. Taha Toros Arşivi. (Erişim tarihi: 03.01.2020) <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/6421/001580596010.pdf?sequence=1>



Kadim Süryani Atasözlerinin Kaynağı ve Rolü (Mardin Örneği)

Source and Role of Khadim Syriac Proverbs (Example of Mardin)

Halit Yeşilmen*

Öz

Makalenin konusu, Süryani atasözleridir. Süryaniler, kullandıkları atasözlerinin kaynağı olarak genellikle Kutsal Kitap'ı ve Süryani Büyükleri'nin özdeyişlerini işaret ederler. Kutsal Kitap'ta yer alan sözler, sosyal alana aktarılırken zamanla atasözü formunun oluşmasına kaynaklık etmektedir. Bu durum, özdeyişler için de geçerlidir. Bu açıdan makalede Süryani atasözlerinin kaynağı ve rolü sorgulanmıştır. Bu sorgulama için Mardin ilinden on beş Kadim Süryani ile görüşülmüş ve onlardan atasözleri derlenmiştir. Bununla birlikte, Kutsal Kitap'tan ve özdeyişlerden örnek sözlere de yer verilmiştir. Amaç hem saha çalışmasıyla Süryani atasözlerini tespit etmek ve bunların değerlendirilmesinde genel bir çerçeve belirlemek hem de atasözlerinin Süryaniler açısından oynadığı temel rolü ortaya koymak olmuştur. Süryani atasözlerinin üç temel kaynağı olduğu sonucuna ulaşılmıştır: biri Kutsal Kitap'tır; ikincisi, Kutsal Kitap merkezinde şekillenen Süryani Büyükleri'nin özdeyişleridir; üçüncüsü ise sosyo-kültürel dinamiklerdir. Süryani atasözlerinde iki temel belirleyici yön ve rol saptanmıştır. Birincisi Kutsal Kitap merkezinde öğütlenen erdemli yaşamın aktarılmasına aracılık eden atasözleri, diğeri ise bundan bağımsız bir şekilde,

Geliş tarihi (Received): 16.05.2020- Kabul tarihi (Accepted): 19.09.2020

* Dr. Öğr. Üyesi. Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. halityesilmen@artuklu.edu.tr. ORCID 0000-0002-4907-1366

daha çok sosyo-kültürel dinamiklerin ve sosyo-kültürel okuma biçimlerinin belirlendiği ve bunların aktarılmasına aracılık eden atasözleridir. Sosyo-kültürel dinamiklere bağlı olarak bu iki rolün zayıfladığı görülmüştür. Genel olarak bu çalışma, derleme yoluyla yeni veriler oluşturarak hem kültürel dinamikleri hem de Süryani kültürünü anlamaya ve yorumlamaya katkı sunmayı hedeflemiştir.

Anahtar sözcükler: *kültür, sözlü kültür, kadim Süryaniler, atasözleri, özdeyişler, Mardin*

Abstract

This paper investigated Syriac proverbs as they often point out the Bible and aphorisms as their source. While the words in the Bible are transferred to the social field through aphorisms, they also cause the formation of the proverbial form over time. This is also prevalent to aphorisms. In this context, the source and role of Syriac proverbs has been investigated in this study. To this aim, fifteen Khadim Syriacs from Mardin have been interviewed and proverbs have been compiled based on their responses. In addition, sample words from the Bible and the aphorisms have been included in the data collection. The aim was to both compile the Syriac proverbs with the field study and to determine a general framework for their evaluation, and reveal the main role of the proverbs for the Syriacs. The results showed that the Syriac proverbs have three main sources. The first source is the Bible; secondly, the aphorisms that Syriacs consider important; and thirdly, the socio-cultural dynamics that are effective in interactions with different groups or within the same group. Within this framework, two basic aspects and roles were identified in Syriac proverbs. The first is the proverbs, which mediate the transfer of life of wisdom that the Bible advises; and the other one is the proverbs, which are determined by socio-cultural dynamics and mediate the transfer of socio-cultural reading ways independently. It has been observed that these two roles decreased due to socio-cultural dynamics. This study hopes to contribute to the understanding and interpretation of the culture of Syriac by creating new data.

Keywords: *culture, orality culture, khadim Syriacs, proverbs, aphorisms, Mardin*

Extended summary

The proverbs that have been formed over many years with the interpretation, description and narration of various events are one of the important means of transmission of socio-cultural dynamics and collective memory. Besides proverbs reflect a group's method of reading, interpreting and describing events. The use of proverbs in daily life, which can be considered as one of the first forms of speech; It almost disappears with factors such as modernization, globalization and digital technology. This situation is also prevalent in Syriac proverbs. In this context, the subject of this article is about Syriac proverbs.

Syriacs are an ethno-religious group that has oral culture elements in terms of both religious resources and socio-cultural life. While the words in the Bible are transferred to the social field through aphorisms, they also cause the formation of the proverbial form over time. This is also eligible for the aphorisms of Syriac ancestors. Therefore, Khadim Syriacs generally points out the Bible and aphorisms as the source of their proverbs. This approach causes the “Syriac Proverbs” literature to remain empty, or undersized, in research on Syriacs. However independently of these, there are also proverbs stemming from socio-cultural dynamics, and these are considerable. In this context, the source and role of Syriac proverbs has questioned in the article. A field study has made for this questioning. In this field study, fifteen Khadim Syriacs from Mardin and Syriac villages have interviewed and proverbs have been compiled from them. In addition, the study titled “Syriac Proverbs” written by Ercan Akçay, and “Ordspråk & Aforismer” written by Gabriel Afram have been included in the questioning for the detection of Syriac proverbs. Moreover, exemplary words from the Bible and the aphorisms of Syriac ancestors have been included.

The aim of the study is to compile both the Syriac proverbs with the field study and to determine a general framework for their evaluation, and to reveal the main role of the proverbs for the Syriacs. For this purpose, along with the proverbial examples in the Bible, the expressions of “Ahikar” and Mor Efreem, one of the Syriac ancestors, have also included. Additionally, examples of proverbs derived from them have been given. Finally, the Syriac proverbs, which might be qualified independently from these and compiled from the field, have been introduced.

In this article, proverbs have been dealt with in various main themes. These themes are divided in to eight categories as follows: 1) wisdom; 2) decency, correctness and beneficence/kindness; 3) kinship, friendship and solidarity; 4) to work, to diligence and provide livelihood; 5) ideal attitudes towards economic gain; 6) being cautious; 7) overcoming distressed situations, and in addition; 8) proverbs about some social issues and their solutions. Apart from these, proverbs describing various events and situations encountered in socio-cultural life have also included.

As a result, it has been seen that the Syriac proverbs have three main sources. Firstly, it is the Bible. Secondly, they are the aphorisms that Syriacs consider important. Thirdly, they are socio-cultural dynamics that are effective in interactions with different groups or within group. It has been concluded that words stemming from the Bible and the aphorisms of Syriac ancestors, which are shaped in the center of the Bible, have an active role in the explanation and interpretation of social life. Proverbs of this kind have preserved and transport this effect. Proverbs, which are independent of these, have also identified. It has been identified that these proverbs reflect the socio-cultural experiences and specific reading styles of the Syriacs. It has observed that proverbs differed within the determined categories, and the difference was more evident especially in the 5th, 6th, 7th and 8th categories. In this framework, two basic aspects and role have been identified in Syriac proverbs. The first is the proverbs, which mediate the transfer of life of wisdom that the Bible advises, the other one is the proverbs, which are determined by socio-cultural dynamics and mediate the transfer

of socio-cultural reading ways independently. It has observed that these two roles decreased due to socio-cultural dynamics.

Main reasons such as the modern process and population decline (migration) have been reduced the use of proverbs in social life. At the same time, these causes have also weakened the dynamics of wisdom and use of proverbs that mediated the transfer of wisdom. There is a greater need for field research in Syriac culture. At this point, it could be said that the Syriac culture is worth a treasure. In this context, one of the significance of this article has been to comprehend and interpret the Syriac culture by creating new data through compilation.

Giriş

Atasözlerinin gündelik yaşamdaki kullanımı *modernleşme* süreci ile birlikte her geçen gün azalmaktadır. *Modernleşme* sürecinde *gelenek* olarak tanımlanan *sosyo-kültürel* yapılar zayıflarken *küreselleşme* ve *dijitalleşme* sürecinde ise *sözlü iletişimin* varlığı tehdit altındadır. Bu yönüyle *atasözleri*, çeşitli sorgulamalara konu olabilecek *değerdedir*. Nihayetinde “*atasözleri*” (1), *sözlü kültürün* ve *sözlü iletişimin* (2), kısacası yüz yüze *etkileşimin* vazgeçilmez bir yönüdür. *Kültürün değersel* değişimi eşliğinde *kolektif hafızanın* önemli aktarım araçlarındandır. *Atasözleri*; *halk edebiyatı*, *halk bilimi*, *folklor* gibi *sosyal* disiplinler başta olmak üzere *sosyal antropolojinin* de ilgi alanlarındandır. *Halk edebiyatı* ve *folklorda*; gramatik özellikler, anlam ve edebi *değerler* gibi kategorilerle doğrudan konu edilmektedir. Anlam açısından inanç, öğüt ve ahlaki ilkeleri içeren, ayrıca *sosyal* deneyimler yoluyla mantıki çözümlemeler sunan, *sosyal* olayları ve *kültürel* imgeleri yansıtan mecaz nitelikleriyle ön plandadır (Kaya, 2007: 111-114). *Sosyal Antropoloji* disiplininde ise insana özgü ilk *sözlü* türlerinden biri olarak görülmekte (Ong, 2003: 21; Goody, 2017: 59), *sözlü kültür* bağlamında da grup üyelerinin ortak duygularının (kimliklerinin) oluşması ve aktarılmasındaki rolleriyle önemsenmektedir (Sanders, 1999: 28; Assmann, 2001: 141; Ong, 51). Bu rol, *sosyo-kültürel* dinamiklerin, *kolektif hafızanın*, ortak duyguların, olayları yorumlama biçiminin ve eylem belirleme tarzının korunmasını ve aktarılmasını da imler. Dolayısıyla *kültürel* ve *etno-dini* bir grupta *atasözlerinin* varlığından bahsedebilmek o grubun köklü tarihine dayalı özgül dinamiklerin varlığından, yaşam tecrübelerinden, *kültürel* anlam kodlarından ve birikiminden bahsetmekle eş değerdir. Özellikle *Süryaniler* gibi *kültürel* ve *dini gelenekleriyle* ön planda olan *etno-dini* bir grup söz konusu ise *atasözlerinin* varlığı da kaçınılmazdır.

Gelenekleriyle ve *kadim* bir topluluk olmakla ön planda olan *Süryaniler* hem *Kutsal Kitap*’taki (Tevrat, Zebur, İncil) *sözlü kültür* öğelerini (mesela; sözün kutsallığı, özdeyiş geleneği, sezgi, mevhibe, erdem) örnek almaları hem de zanaat, ticaret, tarım gibi ekonomik yaşamları bakımından *sözlü kültür* unsurlarına sahiptir. Dolayısıyla *Süryanilerdeki sözlü kültür* dinamiklerinin ve bu kapsamda *atasözü* literatürünün araştırılması gerekir. Bu çerçevede makalenin konusu, *Süryani atasözleridir*: *Süryani atasözlerinin* rolü ve bu rolü belirleyen, onların oluşmasına kaynaklık eden unsurlar sorgulanmaktadır. *Süryaniler*, kullandıkları *atasözleri* için genellikle *Kutsal Kitap*’taki *sözleri* ve *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyişlerini* kaynak olarak gösterirler. Bu da ilgili araştırmalarda “*Süryani Atasözleri*” literatürünün zayıf

kalmasına sebep olmaktadır. Bu durum göz önünde bulundurularak Mardin'deki “Kadim Süryani (Süryani Kadim) Cemaati” ile sınırlandırılmış bir alan araştırması yapılmıştır (3). 2017-2019 yılları arasında, farklı zaman aralıklarıyla yapılan bu çalışmada; Mardin merkez, merkeze bağlı Bülbül köyü, Midyat ilçesi, Midyat’a bağlı Anıtlı ve Alagöz köyünden toplam on beş *Kadim Süryani* ile görüşülmüş ve onlardan *atasözleri* derlenmiştir (4). Ayrıca Ercan Akçay’ın (2005) “Süryani Atasözleri” adlı çalışması ve Gabriel Afram’ın (2010) “Ordspråk & Aforismer” (Atasözleri ve Özdeyişler) isimli eseri, kullanılan *Süryani atasözlerinin* tespiti için somut bir önemde görülerek alandaki sorgulamaya dâhil edilmiştir. Çalışmanın birincil amacı, *Kutsal Kitap*’tan bağımsız, *sosyo-kültürel* dinamiklerin bir göstergesi niteliğinde olan *Süryani atasözlerini* alandan tespit etmek, diğer amacı ise beslendiği kaynakları göz önüne alarak bunların temel rollerini belirlemek ve buna bağlı olarak *Süryani atasözlerinin* değerlendirilmesinde genel bir çerçeve çizmek olmuştur. Konunun ele alınmasında öncelikle *Kutsal Kitap*’ta yer alan *atasözü* niteliğindeki örnekler ile “Ahikar’ın Öğütleri”nde (5) ve *Süryani Büyükleri*’nden Mor Efrem’in (d. 285 - ö. 373) şiirlerinde yer alan *atasözü* niteliğindeki ifadeler ve mahiyet açısından bunlarla ortak içeriği vurgulayan, bunların türevi niteliğindeki *atasözlerine* yer verilmiştir. Daha sonra bunlardan bağımsız olan *Süryani atasözleri* ortaya konmuştur.

Süryani atasözlerinin araştırılması; genel anlamda *kültürel* süreçlerin, özel olarak da *Süryani kültürünün* anlaşılmasına ve yorumlanmasına katkı sunacaktır. Ek olarak; bir *atasözünün* oluşmasını sağlayan olay ve *kültürel* örüntüler ile *atasözünün* olay ve örüntüleri formüle etme ve aktarma etkisi dikkate alındığında, *atasözleri* ile ilgili araştırmaların *sosyal antropoloji*, *sosyoloji* ve *psikoloji* gibi disiplinlerde daha geniş ele alınması gerektiği de belirtilmelidir.

1. Süryani atasözleri: Bilgelik ve erdemli/sağduyulu bir yaşamın sosyal hayata aktarılması

Kutsal Kitap’ta *bilgelik/hikmet* merkezinde farklı isimlere ve farklı dönemlere atfedilen *özdeyişler* yer almaktadır. Bu *özdeyişlerde* bilgece ve sağduyuya dayalı erdemli bir yaşam öğütlenmekte, *sosyal yaşamdaki* sorumluluklara dikkat çekilmektedir. *Bilgelik* yolunda terbiyeye ulaşmak, *söz* ve eylemde doğru olmak, adaleti gözetmek, şerli ayartmalara kanmadan bilgece yaşam sürmek ve bu yönde tedbirli olmak gibi öğütleri içeren *özdeyişler* (Bk. Kutsal Kitap, 2009: Özd. 1/1-6), içerikleri ve vurgulamaları bakımından gündelik yaşamda *atasözü* formunda kullanılabilecek bir niteliğe de sahiptir. Bu nitelikteki ifadeler ve *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyişleri*, zamanla kaynağından bağımsız bir şekilde *Süryani atasözlerinin* oluşmasını da etkilemiştir. Farklı sebepleri olmakla birlikte *Süryanilerin*, günümüzde kullandıkları *atasözleri* için bu iki kaynağa işaret etmeleri, belirtilen süreçle ilişkilidir. Nihayetinde *Kutsal Kitap*, *özdeyiş* ve *sözlerin* derlenmesini dışlamadığı gibi atalardan intikal eden bilge *sözlere* sahip çıkılması gerektiğini de belirtmekte ve bunun örneklerini sunmaktadır (Bk. Mez. 78/1-4; Vai. 12/9-13). Bunlardan farklı olarak *sosyo-kültürel* yapı ve dinamiklerden kaynaklanan *Süryani atasözleri* de *söz* konusudur. *Sosyal*

dinamiklerden kaynaklanan *atasözlerine* yer vermeden önce genel bir çerçevenin belirlenmesi için ilk önce *Kutsal Kitap*’tan ve *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyişlerinden* bazı örneklerle yer vermek gerekir. Bu örneklerle hem *atasözü* formundaki ifadeler ortaya konmakta hem de sözlerin, belirli bir temanın aktarılmasına aracılık ettiği hususu takip edilmektedir.

1.1. Kutsal Kitap’ta atasözü niteliği taşıyan bazı sözler

Kültür gibi *kutsal* metinler de kendi bağlamı içerisinde anlam sunarlar. Dolayısıyla bir cümlenin bağlamından soyutlanması, karşıt bir anlam riskini de beraberinde getirebilir. Bu risk dâhilinde aşağıda, anlam içeriğinden hareketle belirlenen ana kategoriler içerisinde *Kutsal Kitap*’tan derlenen örnek *sözlere* yer verilmektedir. Ana kategoriler, diğer *atasözleri* çeşitlerinde de kullanılmaktadır ki böylece *söz* konusu edilen yön/kaynak farkına (bilgelik ile sosyo-kültürel dinamikler) belirlilik kazandırılmaktadır.

a. Kutsal Kitap’ta doğrudan bilgelik ile ilgili olan bazı sözler

“Bilgelğin (hikmetin) başı, Rab korkusudur.” (Mez. 11/10).

“Bilgelik, güçten iyidir.” (Vai. 9/16).

“Kişi sağduyusu oranında övülür.” (Özd. 12/8).

“Bilgenin azarını işitmek, akılsızın türküsünü işitmekten iyidir.” (Vai. 7/5).

“Söz çoğaldıkça anlam azalır.” (Vai. 6/11).

“İnsan, ne ekerse onu biçer.” (Gal. 6/7).

“Erdemli kadın, kocasının tacıdır.” (Özd. 12/4).

Çalışmada *atasözü* formuna dikkat çekildiği için *bilgelik* ile ilgili bir kaç örneğe yer verildi. *Kutsal Kitap*’ta *bilgelik*, sunulan *özdeyişlerin* ana teması ve gündelik yaşamdaki erdemli davranışların da temel kaynağı olarak belirtilir. *Bilgelik* yolunda *özdeyişler* derlemek, bilgelerin öğütlerini dinlemek, erdem ve sağduyu sahibi olmak da bilgelik gerekliliği olarak zikredilir (Bk. Özd. ; Vai. 12: 9-13; Mez. 78: 1-4). Bu açıdan *Kutsal Kitap*’tan verilen örneklerin *bilgelik* çerçevesinde yer aldığı belirtilmelidir.

b. Kutsal Kitap’ta terbiye/eğitim, doğruluk ve iyilik ile ilgili bazı sözler

“Akılsız çocuk, babasının başına beladır.” (Özd. 19/13).

“Dikenli bitkilerden üzüm, devedikenlerinden incir toplanabilir mi?” (Mt. 7/16).

“Kardeşinin gözündeki çöpü görürsün de kendi gözündeki merteği fark etmezsin.” (Lu. 6/41).

“İyi ağaç, iyi meyve verir; kötü ağaç, kötü meyve verir.” (Mt. 7/17).

“İyi ad, hoş kokulu/lezzetli yağdan değerlidir.” (Vai. 7/1).

c. Kutsal Kitap’ta yakınlık, dostluk ve yardımlaşma ile ilgili bazı sözler

“Yakın komşun, uzaktaki kardeşten iyidir.” (Özd. 27/10).

“İki kişi, bir kişiden iyidir.” (Vai.4/9).

“Demir demiri biler, insan da insanı.” (Özd. 27/17).

“Vermek, almaktan daha büyük bir mutluluktur.” (Elç. 20/35).

d. Kutsal Kitap’ta çalışmak ve geçimini sağlamak ile ilgili bazı sözler

“Gevşemezsek mevsiminde biçeriz.” (Gal. 6/9).

“Çalışmak istemeyen yemek de yemesin.” (2Se. 3/10).

“Sağ köpek, ölü aslandan iyidir.” (Vai. 9/4).

“Borç alan, borç verenin kulu olur.” (Özd. 22/7).

“Öküz yoksa yemlik boş kalır.” (Özd. 14/4).

“Tembel der ki: Dışarıda aslan var, sokağa çıksam beni parçalar.” (Özd. 22/13).

“Tembellikten dam çöker, miskinlikten çatı akar.” (Vai.10/18).

e. Kutsal Kitap’ta ekonomik kazanç/tutum ile ilgili bazı sözler

“Mal çoğaldıkça yiyeni de çoğalır.” (Vai. 5/11).

“Zenginin malı, zengini uyutmaz.” (Vai.1/8).

“Yarının kaygısı yarının olsun.” (Mt. 6/34).

“Devenin iğne deliğinden geçmesi, zenginin Tanrı Egemenliği’ne girmesinden daha kolaydır.” (Mt. 19/24; Mar. 10/25).

f. Kutsal Kitap’ta tedbirli/temkinli olmak ile ilgili bazı sözler

“Geç öfkelenen, akıllıdır.” (Özd. 14/29).

“İlkin dışarıda işini bitirip tarlanı hazırla, ondan sonra evini yap.” (Özd. 24/27).

“Çok tasa, kötü düş; çok söz, akılsızlık doğurur.” (Vai. 5/3).

“Başkasına pusu kuran, kendi kurduğu pusuya düşer.” (Özd. 1/18).

g. Kutsal Kitap’ta sıkıntılı hallere dair bazı sözler

“Ahmağın yolu, kendi gözünde doğrudur.” (Özd. 12/15).

“Göz görmekle doymuyor, kulak işitmekle dolmuyor.” (Vai. 1/8).

“Gözün gördüğü, gönlün çektiğinden iyidir.” (Vai. 6/9).

“İçin için yanmaktansa evlenmek daha iyidir.” (1Ko. 7/9).

“Taş çıkaran, taştan incinir.” (Vai. 10/9).

“Eğri olan doğrultulamaz, eksik olan sayılamaz.” (Vai. 1/15).

Kutsal Kitap, atasözü formunda çeşitli öğütler/sözler içermektedir. Nitekim *Kutsal Kitap*’taki *özdeyişlerin* temel amacı, belirtilen kategorilerin içeriğiyle doğrudan ilişkili bir şekilde; bilgelige ve terbiyeye ulaşmak, haklı ve adil olanı yapmak, ihtiyatlı ve sağduyulu davranmak, böylece yaşam hüneri kazanmak olarak ifade edilir (Bk. Özd. 1/1-6). *Söz* konusu edilen ifadeler de bilgece yaşam için gerekli öğütlerin aktarılmasına aracılık ederler. Benzer bir durum, *Süryani Büyükleri*’nin */özdeyişleri* için de geçerlidir.

1.2. Süryani metinlerinde atasözü niteliği taşıyan bazı sözler

Bilgelik/hikmet merkezindeki erdemli yaşam ve bununla ilgili *özdeyişler*, *Kutsal Kitap*'ta olduğu gibi *Süryani Büyükleri*'nin eserlerinde de geniş bir yere sahiptir. Kullanılan bazı atasözlerinin kaynağı buradaki *özdeyişler*dir. Bununla ilgili olarak aşağıda “Ahıkar’ın Öğütleri” (Çiçek, 2004) ve *Süryani Büyükleri*’nden olan Mor Efrem’in (2012) şiirlerinden çeşitli örneklerle yer verilmektedir.

a. Doğrudan bilgelik ile ilgili olan bazı sözler

“Hikmet, silahtan; ilim de maldan daha iyidir.” (Mor Efrem, 2012: 394).

“İlim, ikinci bir ışıktır.” (Mor Efrem, 2012: 394).

“Yüreğinin kör olmasındansa gözlerinin kör olması daha iyidir.” (Çiçek, 2004: 28).

“Sağlıklı ilim elde et ki, bu âlemde rahat yaşayabilesin.” (Mor Efrem, 2012: 46).

b. Terbiye/egitim, doğruluk ve iyilik ile ilgili bazı sözler

“Çocuğa verilen ceza; bahçeye atılan gübre, hayvana takılan tasma ve merkebin ayağına bağlanan ip gibi faydalıdır.” (Çiçek, 2004: 25).

“Kulaklarından duymayana ensesinden duyururlar.” (Çiçek, 2004: 51).

“Cahil olana sopa dahi fayda etmez.” (Çiçek, 2004: 27).

“Su havada durduğu an, ... cahil de akıllanır.” (Çiçek, 2004: 30).

c. Yakınlık, dostluk ve yardımlaşma ile ilgili bazı sözler

“Yakın olan dost, uzak olan kardeşten iyidir.” (Çiçek, 2004: 28).

“Hem yakın ve hem de uzak olanlar, senin için dua ederler.” (Mor Efrem, 2012: 395).

“İnsanın ihtişamı, karısı ve çocuklarıdır.” (Çiçek, 2004: 26).

“Ağız değiştirdiğin an dostunu kaybedersin.” (Çiçek, 2004: 29).

d. Çalışmak ve geçimini sağlamak ile ilgili bazı sözler

“Oturmayı sevenin çalışkan olması mümkün değildir.” (Mor Efrem, 2012: 392).

“Bağırılarak ev inşa edilebilseydi, eşek bir günde iki ev inşa ederdi.” (Çiçek, 2004: 24).

“Seni ümidinden saptıracaksa, sevdiğin ayağı kes.” (Mor Efrem, 2012: 55).

e. Ekonomik kazanç/tutum ile ilgili bazı sözler

“Altın, sıkıntıları çoğaltır; ilim ise rahatlık ve hoşnutluk kazandırır.” (Mor Efrem, 2012: 392).

“Oğluna açlık ve susuzluğu öğret ki, evini alıştığı gibi idare etsin.” (Çiçek, 2004: 28).

“İnsanın gözü su pınarına benzer; toprakla dolmayıncaya kadar doymaz.” (Çiçek, 2004: 30).

“Ne altın ne de gümüş kazan, çünkü onlarda yas ve sıkıntı mevcuttur.” (Mor Efrem, 2012: 46).

f. Tedbirli/temkinli olmak ile ilgili bazı sözler

“Coşmuş nehre karşı durmaya çalışma.” (Çiçek, 2004: 30).

“İyilik yapan iyilik bulur, arkadaşına çukur kazan o çukuru boyuyla doldurur.” (Çiçek, 2004: 57).

“Eğer bir denemeye girersen, oğluna güvenme” / “Rabb’ine dua et, çünkü kurtuluşun onun elindedir.” (Mor Efrem, 2012: 47).

“Kör adamın yoluna taş koyma.” / “Yoksa seni lanetler.” (Mor Efrem, 2012: 47).

“Kavga eden mekânda durma.” / “Çünkü dövüşün sonu ölümdür.” (Çiçek, 2004: 29).

“Silahsız yola çıkma.” / “Çünkü düşmanınla ne zaman karşılaşacağını bilemezsin.” (Çiçek, 2004: 26).

“Gençliğinde doğru hüküm ver ki, ihtiyarlığında saygı göresin.” (Çiçek, 2004: 27).

g. Sıkıntılı hallere dair bazı sözler

“Sahibini bırakıp senin ardından gelen köpeği taşıla.” (Çiçek, 2004: 27).

“Yolları çok olan sürü, kurtların payı olur.” (Çiçek, 2004: 27).

“Sadece kendini yönetme, yoksa seni yönetenler çoğalır.” (Mor Efrem, 2012: 47).

“Zorla kaçırılan biri, kralın hükmüne sığınır.” (Mor Efrem, 2012: 62).

Süryani Büyükləri’nin *özdeyiş*lerinden derlenen bu örneklerde; aklın önemi, ahlaklı olmak, çocuk terbiyesinin ehemmiyeti, yoksula eziyet etmemek, tedbirli olmak, çalışkanlık ve geçimini sağlayabilmek gibi ana temalarla erdemli/bilgece bir yaşam öğütlenmektedir. Bu açıdan *özdeyişler*, *Kutsal Kitap* ile paralellik gösterirler. Bu kaynakların dışında, fakat *bilgelik* ana teması çerçevesinde yukarıda zikredilen sözlerin türevi niteliğinde görülebilecek *Süryani atasözleri* de mevcuttur:

“İki tanrıya secde edilmez.” (Akçay, 2005: 26; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Akıl altın taş gibidir, herkeste bulunmaz.” (K. 13).

“İnsan, ismiyle iyi olmaz.” (Akçay, 2005: 26; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“İyi adam, ağzının meyvesinden doyar.” (K. 10).

“Güzel söz, ağızla söylenir” (K. 13; K. 15).

“Akıl, yaşlı ya da genç olmaya bağlı değildir.” (Afram, 2010: 45).

“Küçük yaşta kazanılan ilim, taştaki nakış gibidir” (K. 13).

“Çocukların terbiyesinde babalar, Allah’ın vekilleridir.” (Dolabani, 2004: 56).

“(Tanrı nasıl ailenin Rabbi ise) Baba, -Tanrıdan sonra- ailenin Rabbidir.” (K. 11).

“Düşen –çürük- duvarın altından uzak dur.” (Akçay, 2005: 17; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Ekmek ve soğanla geçinenler, Tanrı yolunda daha sadıktır.” (Akçay, 2005: 18; K. 5; K. 9).

Bu örneklerden anlaşılmaktadır ki *Kutsal Kitap*’ta ve *Süryani Büyükləri*’nde söz konusu edilen öğütler, *Süryanilerin* gündelik yaşamlarında karşılık görerek hem *Süryani atasözlerinin*

oluşmasına hem de benzer mahiyete sahip *atasözlerinin* üretilmesine kaynaklık etmektedir. Aşağıda yer alan *atasözleri* ise daha çok *sosyo-kültürel etkileşimlerden* kaynaklanmakta, aynı zamanda yerel öğeleri ve okuma biçimlerini taşımaktadır.

2. Süryani atasözleri: Sosyal yaşamın iç dinamiklerce yorumunu barındıran ve bunu aktaran atasözleri

Bilgelik/hikmet ana temasına kıyasla bağımsız denilebilecek *Süryani atasözleri* için açıklayıcı birkaç örnek verilebilir. Mesela; “Muhalefet, inşa ettirir.” (K. 2; K. 11), “Bozulmazsa düzelmez.” (Afram, 2004: 47), “Yıkılmayan imar edilemez.” (K. 13; K. 14; K. 15) şeklindeki kalıp ifadeler, *Süryani cemaati* içerisinde birçok iş ve işlemler sırasında kullanılır. “Kargaşaya sebep olmamak” veya “kargaşadan uzak durmak” (Özd. 16/10-14; 20/2-3; 24/21; 25/5-7; 28/2) gibi *kutsal* öğütlere nispeten bunların bağımsız bir dinamiğe işaret ettiği söylenebilir. *Süryani cemaatinin* dış *gruplar* karşısında ve genel politik refleksler açısından uzlaşılı yöntemlerinden yana oldukları, diğer *gruplarca* ortak kabul gören bir nitelemedir. Dolayısıyla bu *atasözlerinin* belirtilen kabulle çeliştiği düşünülebilir. *Süryanilerin grup* içi dinamikleri açısından ise bu sözler, pratik girişimlere ve uzlaşımlara aracılık ederler: “Muhalefet, inşa ettirir” sözü, grup içinde hem muhalif girişimlere kapı aralamakta hem de muhalefetin olumlu maksadını ortaya koymaktadır. Tıpkı; ev, inşaat, bağ işleri ile ilgili faaliyetlerde girişimde bulunmak ve işin sağlam bir zemin üzerinden inşa edilmesi gerektiğini ortaya koymak için sıklıkla kullanılan “bozulmazsa düzelmez”, “yıkılmayan imar edilemez” sözlerinde olduğu gibi bir yaklaşımdır.

Kargaşadan/fitneden uzak durmak, dışarıya dönük uyumlu, aynı zamanda tedbirli davranmak ile ilgili olarak “Körlerin memleketine gidersen bir gözünü kör et.” (K. 11) *atasözü* örnek verilebilir. Beklenilenin aksine bir tutum sergilenecekse yer yer kullanılan “her fellah, İšo değildir” (K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9) sözü de örnek verilebilir (6). Bu söz, kargaşadan geri durmak yönündeki öğütlerin aksine direnişin ortaya konduğu durumlarda dile getirilir. Bunlar gibi *sosyo-kültürel* yaşam dinamiklerine işaret eden birçok *atasözü* mevcuttur. Aşağıda yer alanların bir kısmı (mesela, bilgelik ve terbiye ile ilgili olanlar), yine erdemli bir yaşamı öğütleme, fakat yerelliği yansıtmaması bakımından farklıdır. Büyük bir kısmı ise nispeten bağımsız bir mahiyete sahiptir.

a. Doğrudan bilgelik ile ilgili olan atasözleri

“Bin’in başı, -bir- kelimedir.” Bu söz, bir kelime söylemenin ya da ima etmenin, durumun anlaşılması için yeterli olduğunu, konuşmada az ve öz olmak gerektiğini, vurgulamak için kullanılır (K. 13; K. 15).

“İki gün birbirine benzemez.” (Akçay, 2005: 25; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Cahilin yükü her zaman ağırdır.” (Afram, 2010: 45; K. 13).

b. Terbiye/egitim, doğruluk ve iyilik ile ilgili atasözleri

“Ya salih bir evlat ya da akarsu.” (K.11). Burada akarsu, özellikle bağ-bahçe işleri göz

önüne alındığında, mülk edinebilmenin temel kaynağı niteliğindedir. Salih bir evlat sahibi olmak da bu değerde önemlidir.

“Çocuğun terbiyesi, okuldan daha iyidir.” Bu *atasözü*, aile (anne-baba) terbiyesinin önemini ve önceliğini, ayrıca bu terbiyenin dış kurumlara havale edilmemesi gerektiğini vurgulamak için kullanılmaktadır (K. 5; K. 9). Bu *söz*, geçmiş yaşam koşullarında *Süryanilerin* eğitim kurumlarına olan mesafelerinin bir nevi iç karşılığı olarak da değerlendirilebilir.

“Çocuğuna tokat atan, yedi kilise inşa etmiş gibidir.” Çocukların terbiye edilmesine yönelik olarak bu *söz*, geçmişte sıklıkla kullanılırdı (K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Ne utanan adamdan ne de çok gülen kadından bir şey beklenmez.” (Akçay, 2005: 36; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Buğdaylar arasındaki zizonê gibi oldu.” (Afram, 2010: 43). Süryanicede “zizonê” (çoğulu: zizonê) terimi buğdaylar arasındaki zararlı ota denilmektedir. Bu *söz*, aile terbiyesine yakışmayan davranış sahiplerinin durumunu eleştirmek için kullanılmaktadır (K. 2).

“Katırlarla birlikte arpa yer.” (Afram, 2010: 42). “Katırlarla beraber arpa yeme!” Bu *söz*, büyüklerin ya da ehil olanların yanında, haddini bilmeyenlerin durumunu belirtmek ve uyarıda bulunmak için sıklıkla kullanılmaktadır (K. 13; K. 14; K. 15).

“Sütünün sağılmasına izin verip, sonrasında süt kovasını tekmeleyerek döken ineğe benzedi.” / “Fazla süt verip de daha sonra sütün kovasını deviren inekten ne fayda var.” (Afram, 2010: 44). Bu *söz*, yapılan işe sadık kalınmasını, iyiliği başa kakmamak gerektiğini vurgulamak ve aksi davranışların durumunu belirtmek için kullanılmaktadır (K. 13).

Bu kategorideki *atasözleri* bilgece öğütleri içermekle birlikte, hayvancılık ve tarım gibi yerel öğeler taşımakta, gündelik yaşam pratikleri üzerinden de örnekler sunmaktadır.

c. Yakınlık, dostluk ve yardımlaşma ile ilgili atasözleri

“Kardeş kanı, asla su olmaz.” (Akçay, 2005: 29). Bu *söz*, küs olan kardeşleri barıştırmak, kardeşlerin birbirine küs/düşman olamayacağını vurgulamak için kullanılmaktadır (K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Evden olmayan, ev halinden anlamaz.” (K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Çocuğumun çocuğu, çocuğumdan daha tatlıdır.” Torun sevgisini belirtmek için kullanılan bir *sözdür* (K. 13; K. 15).

“Geldiği yeri bilmeseydik, onu kral zannederdik.”/ “Anne-babanızı bilmeseydik, sizi sultanlar getirdi, derdik.” (K. 10).

“Düşen yük, yerde kalmaz.” (Akçay, 2005: 17). Bu *söz*, zor durumdaki birine, diğerlerinin yardım edeceğini vurgulamak için kullanılmaktadır (K. 5; K. 9).

Bu kategori içerisindeki sözler de yerel öğeler taşımakla birlikte, gündelik yaşam hassasiyetlerini ortaya koymaktadır. Ek olarak; *Süryanilerde* ev-akraba bağlılığının çevre etnik yapılarda olduğu gibi aşiret veya geniş akrabalık etrafında değil, daha çok anne-baba merkezinde önem kazandığını belirtmek gerekir.

d. Çalışmak ve geçimini sağlamak ile ilgili atasözleri

“Köpek gibi çalış, aslan gibi ye.” Çalışıp geçimini sağlamanın teşvik edilmesi için bu söz, sıklıkla kullanılmaktadır (K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9; K. 11; K. 12; K. 13).

“Borç verilen somun ekmeği gibi bize geri döndü.” (Afram, 2010: 42). Geleneksel yaşam koşullarında komşudan ödünç alınan bir ekmeğin tez vakitte iadesi makbul karşılanmaktadır. Bu söz de borcun çabuk iade edilmiş olmasını ya da iyiliğin bir anda karşılık görmesi durumunu belirtmek için kullanılmaktadır (K. 2).

Dini referanslar, çalışmayı ve başkasına muhtaç olmamayı teşvik etmektedir. Nitekim çevre gruplarca da *Süryaniler*, görece çalışkanlıklarıyla bilinmektedir.

e. Ekonomik kazanç/tutum ile ilgili atasözleri

“Ticarete ya yemin edilir ya da yalan söylenir” (Akçay, 2005: 42; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9). Yaşam koşullarının zorluğunu ima eden bu sözün *Kutsal Kitap*’taki *bilgelik* öğütlerine ters düştüğünü belirtmek gerekir.

“Oğlan dolu ev, altın madenidir.” (Akçay, 2005: 37). Günümüzde kullanımı azalan bu söz, erkek çocuklarına sahip olmanın maddi kazancı ziyadeleştiren bir unsur olduğunu ve erkek çocuğun önemini belirtmek için kullanılmaktadır (K.1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9). Bir öncekinde olduğu gibi bu *atasözünün* de bilgece öğütlerin aksini ima ettiği söylenebilir.

“Bıtrılık kimseye kalmaz, tarladaki öküze bile.” (Afram, 2010: 42). Bu söz, maddi refah ile kibirlenenleri, hiçbir şeyi beğenmeyenleri eleştirmek için kullanılmaktadır (K. 2; K. 13).

“Serveti ne iyi olana ne de kötü olana bırak.” (K.1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9). Bu söz, serveti miras bırakmanın gereksizliğini vurgulamak için kullanılmaktadır. Çünkü iyi olan varis, geçim yönünden kendine sahip çıkabilir; kötü olan ise bırakılacak olan mirası heba eder (K. 1).

“Buğday ekmeği, demir mide gerektirir.” (Afram, 2010: 42). Geçmiş yaşam koşullarında buğday ekmeğiyle öğün yemek, maddi refahın bir göstergesi niteliğindeydi. Bu söz de yapılan bir işin zorluğunu, zor olan bu işin de “herkesin harcı olmadığını” vurgulamak içindir (K. 2).

Süryanilerin temel geçim kaynağı; tarım, hayvancılık, zanaat ve ticarettir. Bu kategoride olduğu gibi birçok *atasözünde* bunlara dair öğeler söz konusudur.

f. Tedbirli/temkinli olmak ile ilgili atasözleri

“Önce atı kabul edelim, sonra ahırını hazırlayalım.” (Afram, 2010: 44). Bir misafiri kabul etmek ve ağırlamak için, ayrıca herhangi bir işe gerektiğinden çok önce hazırlık yapmamak gerektiğini vurgulamak için bu söz kullanılmaktadır (K. 2).

“Yazın taşını, kışın samanlığa ayırın; ihtiyaç olur.” Bol miktarda olan bir şey, yoklukta lazım olur, dolayısıyla tedbir alınması gerekir, anlamında kullanılan bir sözdür (K. 11; K. 13).

“Ağaların bahtına güven olmaz.” (Akçay, 2005: 7; K. 5; K. 9). Bu söz, geçmişte yaygın olan ağalık kurumu ile ilgili ilişkilere dair ipuçlarını ve öğeleri yansıtmaktadır.

“Eşek –bile- düştüğü yeri unutmaz.” (Akçay, 2005: 19; K. 5; K. 9).

“Elini deliklere sokan kişi ısırılır.” (Afram, 2010: 44; K.2; K.13).

“Korkakları zorlama ki, onlardan yiğit çıkmasın.” (Akçay, 2005: 32; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K.7; K. 9).

Son *sözde* görüldüğü gibi *sosyal hayatta* tedbirli davranmak, stratejik konumlanmaları da gerektirmektedir. Tedbirli olmak, *bilgelik* yönünde olabildiği gibi (cahillerle dost olmamak gibi) *sosyal* ilişkilerde kendini emniyete almak ile de ön plana çıkan bir özelliktir ve bu özellik, grup içi ilişkilerde de kendini gösterir.

g. Sıkıntılı hallere dair atasözleri

“Boğulmakta olan biri, elini samana bile uzatır.” (Afram, 2010: 43). Olmadık seçeneklere başvurma çaresizliğini belirtmek için kullanılan bir *sözdür* (K. 2).

“Çok yükseğe baktık, başımız alçak yere geldi.” (Afram, 2020: 46; K. 2).

“Her yokuşun ardından bir iniş vardır.” (Afram, 2020: 46; K. 2).

“İnsan kendi eliyle evini yıkar.” (Akçay, 2005: 27; K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K.7; K. 9).

“Ağrımayan başa eşarp gerekmez.” (Lethin, 1972: 92; Akçay, 2005: 7). Bu *söz*, yersiz müdahalelerden ve sorunlardan uzak durulması gerektiğini belirtmek için kullanılmaktadır (K. 5; K. 9).

“Sen nerede, Botélilerin (Bardakçı köyü) bayramı nerede.” (Akçay, 2005: 39). Bu *söz*, birinin bir işi başaramadığı veya o işte geç kaldığı zamanlarda kullanılır (K. 1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K.7; K. 9). Bu *atasözünün* çıkış kaynağıyla ilgili anlatılan bir hikâye ise şöyledir: Bardakçı köyünün papazı, bir tase bıraktığı kırk nohut ile büyük orucun günlerini hesaplamış. Evin gelini, papazın nohut sevdiğini düşünerek tasın içine sürekli nohut ilave etmişti. Bu da hesapların yanlış/geç tutulmasına sebep olurmuş (K. 9).

“Bıçak, kemiğe dayandı.” (Afram, 2010: 45).

“Vaziyet/durum, bozuk tekerleğe benzer.” (Afram, 2020: 46).

“Sabanı çekti ve buzağıyı saldı.” (Afram, 2020: 46).

“Kendine bir tane somun ekmek pişirecek tandır bırakmadı.” (Afram, 2010: 43). Kendi eliyle seçeneklerini yok etti, kendini perişan hale getirdi anlamında kullanılmaktadır (K. 2).

“Bıçak kemiğe dayanınca bağırılır.” (Akçay, 2005: 11). Biri acıyla sesini yükseltmişse, bıçak kemiğe dayanmıştır, anlamında kullanılan bir *sözdür*. (K. 5; K. 9). Başka bir ifadeyle, bu *söz* ile hem sabırlı olmak hem de sabrın taşıdığı an *söz* konusu edilmektedir.

“Başını eğen kadının başını, dünya toplansa kaldır(a)maz.” (Akçay, 2005: 10). Burada *söz* konusu olan mesele, kadının üzülmesi veya kahrılanması değildir. Bu *söz*, misafirlerle karşı cömert olmayan bir kadının, yüzünü ekşitme durumunu ifade etmek için kullanılmaktadır (K. 5; K. 9).

“Geçen sene yumurta derdi, bu sene çörek (kake) der.” (Akçay, 2005: 20). Geçmiş yaşam koşulları açısından yumurta tüketimi, refahın göstergelerinden sayılırdı. Bu *söz* de iyiye giden işlerin veya iyi olan kişinin kötüleşmesi durumunda kullanılmaktadır (K.1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 8; K. 9).

“Yılan tarafından ısırılan, halatın sallanmasından korkar.” (Lethin, 1972: 99; Afram, 2010: 44). Burada korku sendromu betimlenmektedir. Korku sendromunda olan birinin durumunu belirtmek için bu söz kullanılmaktadır (K. 2).

“Yükseldi, yükseldi, sonunda zibil yığına düştü.” Bu söz, kibrinden veya hadsiz hedeflerinden dolayı kendini yücelten, sonra da umduğu hedeflere ulaşamayan kişinin durumu için kullanılmaktadır (K. 3; K. 15).

“Her çekiç vuran, demirci olamaz.” (K. 13).

“Yüksek dağlar, bulutları –tehlikeleri- üzerine çeker.” (Afram, 2010: 42).

“Delige giremeyen tilki (bu yetmezmiş gibi) kuyruğuna dal da bağladı.” Bu söz, birinin işlerini kendi eliyle zorlaştırdığını belirtmek için kullanılmaktadır (K. 9).

Bu kategorideki atasözlerinin büyük bir kısmı kırsal ve tarıma dayalı yerleşik yaşamın unsurlarını yansıtmaktadır. Demircilik de dikkat çekmektedir. Nitekim *Süryaniler*; gümüş, dokuma, demircilik, marangoz vb. zanaatlarda maharetli olarak bilinirler.

h. Meselelere ve çözüm yollarına dair atasözleri

“(Gelin istemeye) Ya büyük yalanla ya da bolca altınla gidilir.” (K.1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9). Yerel dinamikleri ve stratejik tedbiri yansıtan bu söz, anlaşıldığı üzere bilgece öğütlere ters düşmektedir.

“Evin papazına barığmor denmez.” (Akçay, 2005: 20). *Süryanilerde* “barığmor”, “Allah, sizi ve bizi bereketlendirsın, korusun!” temennisiyle kullanılan bir dua ve selamlaşma sözcüğüdür. Bu söz, ehil olmayan bir kimsenin, işi ehline öğretmeye girişmesi durumunda kullanılmaktadır (K. 1; K. 8; K. 9).

“Evin erkeği olmazsa -hiç değilse kapıdaki- desteğe (stuné) danış.” Bu söz, başına buyruk davranmayıp, az da olsa danışılması, iki sefer düşünülmesi gerektiğini belirtmek için kullanılmaktadır (K.9).

“Keçiye bak, sütünü öyle sağ.” Geçim biçimini yansıtan bu söz, özellikle gelin tercihiinde, annesinin ahlaki ve zihinsel özelliklerinin de önemli olduğunu belirtmek ya da bir işin yapılıp yapılamayacağını koşullarından hareketle kararlaştırmak gerektiğini vurgulamak için kullanılmaktadır (K. 13).

“Aşçılar çoğaldığı vakit, yemeğin tadı bozulur.” (Afram, 2010: 45). Bu söz, bir işe gereğinden fazla kişinin müdahale etmesi durumunda, neticenin olumsuz olacağını belirtmek ve buna engel olmak için kullanılmaktadır (K. 2).

“Ekmeği yese bile onu pişirmesi için fırıncıya (yani ehline) ver.” (K. 11; K. 13).

“Yeni şarap, eski tuluma konmaz.” Bu söz, somut anlamıyla birlikte, gündemdeki yeni meselelerin çözümü sırasında; daha önce o konuda tecrübeli, fakat yaşlandığı için konuya hâkimiyetini kaybetmiş birine karşı alınacak mesafeyi belirtmek için kullanılmaktadır (K. 13).

“Erkekler ambara giderler, kadınlar imdada giderler.” (Akçay, 2005: 19). Düşman tehlikesinin olduğu ya da erkeğin eşini dövdüğü sırada kadının aldığı pozisyonu ifade eden bir sözdür (K. 5; K. 9).

Bu kategoride yer alan *atasözleri* de ekseriyetle *sosyo-kültürel* öğelere ve hassasiyetlere dair ipuçları sunmaktadır.

1. Bazı durumları betimleyen atasözleri

“Sürüsüz Koçer olmaz, bağısız da Tur’lu (Turabdinli) olmaz.” (Akçay, 2005: 40; K.1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9). Turabdin bölgesi (Midyat’ın doğu kısmı) *Süryanilerin* ana coğrafyalarından biridir. Yerel ifade (Tur) içeren bu *atasözü*, *Süryanilerin* tarım ile olan bağlarını yansıtmaktadır.

“Asaleti olmayan kişi, asil olanı abartarak anlatır.” (K. 11; K. 13).

“İnek sahipleri eşek sahiplerinden maya almaya gittiler.” Bir işi, ilgisiz bir yerde veya maddi açıdan daha düşük birileriyle çözüme kavuşturmanın yanlış olduğunu belirtmek için kullanılmaktadır (K. 13).

“Aslan aslandır, erkek kadın fark etmez.” Bu söz, erkeklerin işleri de dâhil olmak üzere girişken ve çözüm üreten cesaretli kadınlar için kullanılmaktadır (K. 13; K. 15).

“Ören kişi, pamuğu –geri- getirdi.” (Afram, 2010: 44). Birinin bir işi üstlendiği halde o işten vazgeçtiğini ifade etmek için kullanılan bir sözdür (K. 2). Bu söz, dokumacılık unsuru da taşımaktadır.

“Şeytanın eşeğine bindi, şeytanın eşeğinden inmiyor.” (Afram, 2020: 47). “İçine şeytan bulaştı.” İnatçılık yapan birinin durumu için kullanılan bir sözdür (K. 2).

“Küçük bayram, büyük bayramdan önce geldi.” (Akçay, 2005: 34). Bu söz, Nisan ayındaki büyük oruca müteakip Paskalya bayramı ile Aralık ayının 25. Günü olan Yaldo bayramına atfen; küçük kardeşin büyüğünden önce evlenmesi durumunda kullanılmaktadır (K.1; K. 3; K. 4; K. 5; K. 6; K. 7; K. 9).

“Lokma, ağza geldi.” (Afram, 2010: 44). Bir kararın çoktan verildiğini ya da bir işte geriye dönüşün ol(a)mayacağını belirtmek için kullanılmaktadır (K. 2).

“Ekmeği kulaklarımızla yemiyoruz.” (Lethin, 1972: 93; Afram, 2010: 43). Bu söz, haksız eleştirilen birinin aptal olmadığını ifade ederken kullanılmaktadır (K. 2).

“Çanın çalması, bulgurun pişirilmesi demektir.” Akşam duası için vuran çan, aynı zamanda akşam yemeğinin habercisidir, anlamında kullanılan bir sözdür (K. 11).

“Gönlümüze göre soğan kesti.” (Afram, 2020: 46). Bu söz, her şeyi gönlümüze göre yaptı veya gönlümüzce ağırlandık anlamlarında kullanılmaktadır (K. 2).

“Kiliseden çıktı, şeriatı öğrendi”. Bu söz, bir konu hakkında fikri olmayan birinin, beklenmedik bir durumda etrafındakilere nasihat etmeye başlaması durumunda kullanılmaktadır (K. 15).

Kutsal Kitap’tan ve *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyiş*lerden bağımsız bir şekilde oluşmuş, aynı zamanda *Süryanilerin sosyo-kültürel* yaşam koşullarını ve *etkileşim* biçimlerini yansıtan, özgül bakış açılarını içeren *Süryani atasözleri*; “çan”, “kilise”, “demircilik”, “dokumacılık”, “Tur” (Turabdin), “yumurta”, “çörek” (kake) gibi köklü *kültürel* öğeleri içermekle birlikte asalet, ticaret, ekonomik tasarruf ve akrabalık ilişkilerine yönelik olarak da aklî, pragmatik ve stratejik denilebilecek okuma biçimlerini barındırmaktadır. Bu *atasözlerinde* yerleşik hayat, tarım, hayvancılık, zanaat ve ticaret ile ilgili öğeler yoğunluk kazanmaktadır.

Bunlardan “a”, “b”, “c” ve “d” kategorilerinin dışında kalan *atasözlerinin* nispeten daha bağımsız; “e” ve “h” kategorisinde olduğu gibi de bir kısmının *hikmet/bilgelik* merkezindeki öğütlere ters düşen anlam içeriklerine sahip oldukları görülmektedir. Bununla birlikte, “a” kategorisinde açıkça görüldüğü gibi *Kutsal Kitap*’ın ve *özdeyişlerin* yoğunlaştığı alanlarda *sosyo-kültürel* dinamiklerin kaynaklık ettiği *atasözlerinde* bir azalma dikkat çekmektedir. Bu da ilgili konularla alakalı *sözlerin* mevcut olmasıyla ve bu *sözlerin* karşılık görebilmesiyle açıklanabilecek bir durumdur. Diğer konularda ise *sosyo-kültürel* dinamiklerin belirleyici olduğu ve sayıca bunların küçümsenmeyeceği görülmektedir.

Yapılan saha çalışmasında Ercan Akçay’ın (2005) 444, Gabriyel Afram’ın (2010) 39 adet olarak derlediği *atasözlerinin* büyük bir kısmının Mardin’de yaşayan *Kadim Süryaniler* arasında kullanılmadığı veya hatırlanmadığı görülmüştür. Bu da *atasözlerinin sosyo-kültürel etkileşimlerdeki* kullanım dinamiğinin zayıfladığını göstermektedir.

Sonuç

Makalede *Süryani atasözlerinin* üç temel kaynağı olduğu tespit edilmiştir: Birincisi *Kutsal Kitap*’tır. İkincisi, *Kutsal Kitap*’ın vurgulamalarıyla şekillenen *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyişleridir*. Üçüncüsü ise bunlardan bağımsız bir şekilde *atasözlerine* kaynaklık eden *sosyo-kültürel* yaşam dinamiğidir ki buna çevre grupları da dâhildir. *Kutsal Kitap*’tan ve *özdeyişlerden* kaynaklanan *atasözlerinin* erdemli ve bilgece öğütlerin aktarılmasına aracılık ettiği, *dini* yaşayış ve hassasiyetler açısından bu nitelikteki sözlerin *sosyal yaşamın* açıklanması ve yorumlanmasında etkin bir rolü olduğu, bu etkiyi koruduğu ve aktardığı görülmüştür. Üçüncü kategorideki *atasözlerinin* ise kimisi *özdeyişlere* ters düşen, kimisi de yerel isim ve nitelikleri imleyen bir içeriğe sahip olduğu ve bunların yerleşik hayat, tarım, hayvancılık, ticaret, zanaat etrafındaki *sosyo-kültürel* yaşam ve *etkileşimlerle* belirlendiği, bu dinamikler temelinde oluşan okuma biçiminin aktarılmasında rolü olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Kadim Süryani cemaati hem *Kutsal Kitap*’taki sözler hem de *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyişleri* ve kullanılan diğer *atasözleri* itibariyle *sözlü kültür* unsurlarını taşımaktadır. Fakat bu unsurlar, günümüz itibariyle zayıflamıştır. Bunun en açık göstergesi, *sosyal* dinamiklerden kaynaklanan *atasözlerinin* azalması ile *atasözlerinin* menşei ile ilgili olarak *Kutsal Kitap* merkezli yaklaşımların grup içinde güçlü bir şekilde oluşmuş olmasıdır. Bununla birlikte, *Kutsal Kitap* ve *özdeyişlerden* kaynaklanan *atasözlerinin sosyal yaşamı bilgelik* yolunda beslediği, desteklediği, bu minvalde bir yaşamın inşa edilmesine ve aktarılmasına aracılık ettiği görülmüştür.

Kutsal Kitap’ın sunduğu erdemlerin *sosyal yaşama* aktarılması sürecinde, ilgili öğütlerin *atasözü* formuna dönüştüğü, aynı dönüşümün *Süryani Büyükleri*’nin *özdeyişleri* için de söz konusu olduğu tespit edilmiştir. Bu sözlerin kullanımı sırasında, tabii bir durum olarak sözün kaynağından ziyade sözün etrafında şekillenen öğütlerin ve davranış formunun önem kazanmasından dolayı bunlar, *atasözü* formunda rolünü sürdürmüştür. *Modernleşme* süreci ve nüfusun azalması gibi sebepler, *sözlü kültür* dinamiklerinin ve neticede *atasözü* yoluyla kurulan iletişimin zayıflamasını, aynı zamanda modern okuma yoluyla sözlerin kaynağını sorgulamaya dönük bir yönelişi beraberinde getirmiştir. Süreç, *sosyal yaşam* dinamiğinin soyut düşünsel (ideolojik) alana çekilmesi olarak da yorumlanabilir.

Notlar

- 1 Atasözü; Arapçada “mesel”, “darb-ı mesel”, “emsal”, “hikmet”, “hisse”, Farsçada “pend”, Yunancada “parabol”, Latince ve Fransızca “proverbe” ve İngilizcede ise “proverb” terimleriyle ifade edilmektedir (Kaya, 2007: 110). “Mesel” terimiyle belirtilen atasözünün Sami dillerindeki kullanımı ortakır: Habeşcede “mesl”, “messale”; Aramicede, “masla”; İbranicede “masal” terimleriyle ifade edilmektedir. (Brockelmann, 1979: 120).
- 2 Makalede “sözlü kültür” terimi, özellikle yüz yüze sözlü iletişimi ve bu iletişimin sosyal bağlamını kastederek kullanılmaktadır (Bk. Ong, 2003: 23-24).
- 3 Süryani Ortodokslar, 6. yüzyılın sonlarından 19. yüzyıla kadar, zaman zaman Yakubi, zaman zaman Süryani Ortodoks, bazen de Yakubi-Süryani olarak adlandırıldılar. “Kadim” tabiri, Süryani Ortodokslar arasındaki bir bölünme neticesinde Katolik kilisesine bağlananlar karşısında ana yapıyı temsil eden Süryaniler için kullanılmıştır (Günel, 1970: 35; Akyüz, 2005: 222-223). Seyfeli’nin 1835 yılına ait Osmanlı belgesi araştırmalarına göre de Katolik Süryaniler, sadece Süryani ismiyle anılırken Kadim Süryaniler ise “Yakubi Süryaniler” olarak zikredilmektedir (Seyfeli, 2005: 127). Yakubi ismi, Yakup Baraday’a (d.500-ö.575) izafeten kullanılmaktadır. “Süryani Kadim Ortodokslar”, Mor Yakup’u aziz olarak kabul edip saygıyla anarlar. Fakat günümüzde Süryaniler, bu isme; Bizans gruplarının “Süryani Kadim Kilisesi”nin elçisel olmadığını” vurgulamak amacıyla kullanıldığı ve bunun kendilerini küçümseyen bir yakıştırma olduğu düşüncesinden hareketle mesafeli yaklaşmaktadır (Akyüz, 2005: 188-189; Tahincioğlu, 2011: 81-83; Seyfeli, 2017: 5). Günümüzde “Yakubi” ve “Kadim” nitelemesi yerine Süryani ismi daha fazla tercih edilmektedir. “Kadim” sözcüğünün makalemizde kullanılması, sınırların belirlenmesi amacıyla tercih edilmiştir. “Cemaat” terimi ise “Kilise” sözcüğünün anlamlarından biridir (Seyfeli, 2015: 44). Makalede “cemaat” terimi hem aynı ruhsal gerçeklik içindeki konumlanmaya hem de mekanik olmayan sosyal bir birlikteliğe vurgu yaptığı için kullanılmaktadır.
- 4 İlgili kaynak şahıslar, metinde “K” harfiyle ve soy ismin sıralamasına uygun numaralarla kodlanarak verilmektedir.
- 5 Ahikar’ın Öğütleri, Süryani edebiyatı açısından Hristiyanlık öncesine dayanan Aramice yazılmış en eski edebi metinlerden biri olarak kabul edilir. Bunun 17. yüzyıla ait Süryanice versiyonu olan el yazması, 2020 sayılı kayıt numarasıyla Cambridge Üniversitesi’nin kütüphanesinde bulunmaktadır (Goodman, 1961: 270). Çalışmada esas alınan eser de bu el yazmasına dayanan, 1981 yılında, Orta Avrupa Metropoliti Yuliyos Yeşu Çiçek tarafından Süryanice yayınlanan, Yuhanun ve Abgar Gülten’in çevirisiyle de Türkçeye kazandırılan eserdir. Süryanice el yazması nüshasından 1963 yılında yapılan diğer bir Türkçe tercüme de Mardin Metropoliti Hanna Dolabani’ye aittir (Gülten’in ve Dolabani’nin önsözü için bk. Çiçek, 2004: 9-17).
- 6 “Fellah” (çiftçi, işçi) terimi, Mardin’e bağlı Midyat ilçesinde Kürtlerin Süryaniler için kullandıkları bir ifadedir. Günümüzde Süryaniler, küçümseme ima ettiğini düşündükleri bu ifadenin kendilerine yönelik kullanılmasından hoşnut değiller.

Teşekkür

Yoğun zamanına rağmen “Ordspråk & Aforismer” adlı eserdeki Süryanice atasözlerinin tercüme edilmesinde yardımlarını esirgemeyen MAÜ Süryani Dili ve Kültürü Anabilim Dalında görev yapan Öğr. Gör. Mihayel Akyüz’e teşekkür ederim. Saha görüşmelerinde yardımlarını esirgemeyen Midyat Süryani Kiliseleri Papazı İshak Ergün’e, Mardin Kırklar Kilisesi Papazı Gabriyel Akyüz’e, Anıtlı köyü muhtarı Habip Doğan’a ve köy halkına şükranlarımı sunarım.

Kaynaklar

- Afram, G. (2010). *Ordspråk & aforismer/Från hela världen*. Stockholm: Författares Bokmaskin.
- Akçay, E. (2005). *Süryani atasözleri*. İstanbul: Aram.
- Akyüz, G. (2005). *Tüm yönleriyle Süryaniler*. Mardin.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek*. A.Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Brockelmann, C. (1979). Mesel. *İslâm ansiklopedisi* (Cilt. 8, ss. 120-124). İstanbul: Milli Eğitim.

- Çiçek, Y. Y. (2004). *Ahikar 'ın öğütleri*. (Y. Gülten - A. Gülten, (Çev.). İstanbul: Gerçeğe Doğru.
- Dolabani, H. (2004). Özdeyişler. İshak Tanoğlu ve Sara Tanoğlu (Haz.), *Süryani büyüklerinden inciler* içinde (ss. 38-73). Elazığ: Çağ.
- Goodman, A. E. (1961). The words of Ahikar. D. W. Thomas (Ed.), *Documents from old testament times* içinde (ss. 270-275). New York: Harper Torchbooks.
- Goody, J. (2017). *Mit, ritüel ve söz*. D. Sezgi (Çev.). İstanbul: Küre.
- Günel, A. (1970). *Türk Süryaniler tarihi*. Diyarbakır.
- Kaya, D. (2007). *Ansiklopedik Türk halk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ.
- Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil)*. (2009). İstanbul: Yeni Yaşam.
- Mor Efreim (2012). *Kilise ataları tarafından kutsal ruh'un kavalı olarak adlandırılan Süryani Mor Efreim'in şiirleri*. G. Akyüz (Çev.). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür*. S. P. Banon, (Çev.). 3. bs. İstanbul: Metis.
- Sanders, B. (1999). *Öküzün A'sı*. Ş. Tahir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Seyfeli, C. (2005). *İstanbul Ermeni Patrikliği* (2. bs.). Ankara: Aziz Andaç.
- Seyfeli, C. (2015). *Ermeni Kilisesi'nde sakramentler*. Konya: Çizgi.
- Seyfeli, C. (2017). Süryani katolik patrikliği'nin idaresi ve Osmanlı devlet salnameleri (1847-1918). *Dicle İlahiyat Dergisi*, 19(2), 1-26.
- Tahincioğlu, Y. (2011). *Tarihleri kültürleri ve inançlarıyla Süryaniler*. İstanbul: Butik.
- Tanrıverdi, E. (2005). Ana hatlarıyla Süryani edebiyatının tarihi gelişimi. A. Taşgın, E. Tanrıverdi ve C. Seyfeli (Ed.), *Süryaniler ve Süryanilik* içinde (Cilt. 4, ss. 13-40). Ankara: Orient.

Elektronik kaynaklar

- Lethin, J. B. (1972). Syriac proverbs from California. *Western folklore*, 31(2), 87-101. doi:10.2307/1498227 (Erişim: 24 Ocak 2020). <https://www.jstor.org/stable/1498227>.

Kaynak şahıslar

- K.1: Aktaş, Gabriyel, dt: 1947, Alagöz köyü/Midyat/Mardin.
- K.2: Akyüz, Mihayel, dt:1986, Merkez/Mardin.
- K.3: Aslan, Zeki, dt: 1975, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.4: Ay, Hazni, dt: 1984, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.5: Aydın, Bünyamin, dt: 1984, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.6: Büyük, İsa, dt: 1977, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.7: Çepe, Bünyamin, dt: 1973, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.8: Doğan, Habip, dt: 1966, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.9: Durmaz, Aziz, dt: 1977, Anıtlı köyü/Midyat/Mardin.
- K.10: Gürkan, Barsavmo, dt:1998, Midyat/Mardin.
- K.11: Kırılmaz, İliye, dt: 1950, Merkez/Mardin.
- K.12: Türker, Yusuf, dt: 1964, Midyat/Mardin.
- K.13: Yıldız, Aziz, dt: 1968, Bülbül köyü/Mardin.
- K.14: Yıldız, İldız Meryem, dt:1930, Bülbül köyü/Mardin.
- K.15: Yıldız, Mesut, dt:1970, Bülbül köyü/Mardin.



Kaygı ve Ritüel: Radcliff-Brown ve Malinowski'nin Teorileri

Anxiety and Ritual: The Theories of Malinowski and Radcliffe-Brown*

George C. Homans**

Çevirmen: Tuğba Aydoğan***

Profesör A. K. Radcliffe-Brown, yakın zamanda “Taboo” başlığı altında bir kitapçık olarak yayınlanan 1939 yılındaki Frazer konferansında; büyü ve din hakkındaki bazı görüşlerini anlatmaktadır.¹ Aynı zamanda Profesör Malinowski'nin bu konuyla ilgili teorilerini de kesin bir şekilde eleştirmektedir. Bu nedenle, Taboo eserinin ortaya çıkışı, antropoloğa belki de onun en önemli iki uzmanı arasındaki anlaşmazlığı araştırarak ritüel teorisinin mevcut durumunu incelemesi için bir fırsat sunmaktadır. Bu arada okuyucu, bilim dünyasındaki anlaşmazlıklarda yaygın olarak görülen örneklendirilmiş bir ortak davranış biçimi bulacaktır.

Malinowski'nin büyü teorisi meşhurdur ve geniş çapta kabul görmüştür.² O, her ilkel insanın, doğanın davranışlarını ve insanın ihtiyaçlarını karşılamak için onu kontrol etmenin araçları gibi, modern bilimsel bilgi ile karşılaştırılabilir deneysel bir bilgi gövdesine sahip olduğunu savunmaktadır. Bu bilgi, ilkelerin yumruların kesiminde, balık avlamasında ve diğer uygulamalarında istedikleri sonuçları elde etmeleri için tamamen pratik bir şekilde uygulanır. Ancak onların

* Makalenin orijinal kütüyesi: Homans, G. C. (1941). Anxiety and Ritual: The Theories of Malinowski and Radcliffe-Brown. *American Anthropologist*, 43(2), 164-172.

** George Casper Homans (1910-1989): Davranışsal sosyolojinin kurucusu, sosyal değişim teorisine büyük katkıda bulunan Amerikalı sosyolog.

*** Doktora Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD – Çanakkale, xtbx88@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1169-6245.

yöntemleri arada bir o kadar güçlü olur ki, bu sonuçların başarılması kesinlikle bir konudur. Toprak çiftçisi, elinden gelenin en iyisini yaptığında tarlalarının uygun şekilde ekilip bakıldığını görebilir ve bir kuraklık ya da bir afet onu kahredebilir. Bu koşullar altında ilkeller, kaygı³ dediğimiz bir duygu hissederler ve iyi şans garanti edeceklerini belirttikleri büyü ritüeller yaparlar. Bu ritüeller, enerji ve kararlılık ile pratik işlerine koyulmaları için onlara güven verir.

Malinowski, iddiasını saha çalışması sırasında üretilen bir gözlem ile şu şekilde güçlendirir:

Trobriand Adaları'nda balıkçılık ve büyü ile ilgili ilginç ve önemli bir deney yapılmıştır. Lagünün iç kısmındaki köylerde zehirleme yöntemiyle kolay ve tamamen güvenilir bir tutum ile balıkçılık yapılırken tehlike ve kararsızlık olmadığından bol verimli sonuçlar elde edilir. Ayrıca açık deniz kıyısında tehlikeli balıkçılık yöntemleri de vardır. Buna ilaveten, verimin balık sürülerinin önceden görünüp görünmemesine göre büyük ölçüde değiştiği belirli örnekler de vardır. İnsanın bilgi ve becerilerine tamamen güvenebileceği lagün balıkçılığındaki en önemli husus büyüün bulunmamasıdır, tehlike ve belirsizlikle dolu açık deniz balıkçılığında ise, güvenliği ve iyi sonuçları güvence altına almak için yaygın bir büyü ritüel vardır.⁴

Bu büyü anlayışı üzerine Malinowski, büyü ve dini ritüel arasında bir ayrım yapar. Büyüsel bir ritüelin; onu uygulayan herkes tarafından bilinen ve herhangi yerli bir muhbirden kolayca öğrenilebilecek belirli bir pratik amacı olduğunu belirtir.

Bu durum, dini bir ritüel için geçerli değildir.

Büyüsel bir eylemin altında yatan fikir ve amaç her zaman açık, anlaşılır ve keskin, dini ritüelde daha sonra gerçekleşecek olaya yönelik bir amaç yoktur. Bu amacı yani sosyolojik varoluş nedenini saptamak, sadece sosyologlar için mümkündür. Yerli her zaman, büyüsel bir ayinin sonunu belirtebilir ancak dini bir tören yapıldığını söyleyecektir çünkü kullanım böyledir, ya da açıklayıcı bir mit anlatacaktır.⁵

Bu tartışma, Profesör Radcliffe-Brown'ın ilk ele aldığı konudur ve onun eleştirisi yazara haklı görünmektedir. O, büyü ve din arasındaki bu ayrımı uygulamadaki zorluğun “kesin, pratik amaç” ile ne kastedildiğine dair belirsizlik içinde olduğuna dikkat çekiyor. Gerçekten, büyüsel bir ritüelin kesin ve pratik amacı nedir? Batı uygarlığındaki bir antropolog için, ifadenin olağan anlamında büyüsel bir ritüel ve dini bir ritüel kesin ve pratik sonuçlardan eşit ölçülerde yoksundur. Aralarındaki bu ayrım, başka gerekçelere dayanıyor olmalıdır. Büyüsel bir ritüelin amacını belirlemek için kullandığımız yöntemlerin incelenmesi, ritüelin amacı olarak ele aldığımız şeyin yerli bir muhbir tarafından belirtilen amaçla aynı olduğunu gözler önüne sermektedir. Yerli, bir ritüel gerçekleştirir ve bunun kesin ve pratik bir amacı olduğunu söyler. Başka bir ritüel gerçekleştirir ve bunun bir gelenek meselesi olarak yapıldığını söyler. Eğer ilkini büyüsel ritüel, ikincisini de dini ritüel olarak adlandıırırsak, ayrımımızı yerli halkın ritüeller hakkında yaptığı sözlü ifadeler arasındaki farka dayandırmalıyız. Bazı amaçlar için ayrım faydalı olabilir fakat sosyal bilimlerin gerçekliklerinden biri, ifadeleri dış görünüşüne göre ele almadan önce insanların aşırı özenle yaptıkları açıklamalara bakmamızın daha faydalı olacağıdır. Veya Radcliffe-Brown'ın kendine ait şu sözlerini kullanmak için:

Bir topluluğun üyelerinin gözlemledikleri gelenekler için sunduğu nedenler antropologlar için önemli verilerdir. Ancak, geleneğin geçerli bir açıklamasını verdiklerini varsaymak, büyük bir hataya düşmek demektir.⁶

Kuşkusuz, büyüün yerine getirilmesiyle ilgili birçok faktör vardır, ancak göz önünde bulundurulması gereken asgari adetler görünüşe göre şunlardır: Kaygı dediğimiz duygu, insanlar belirli arzuları hissettiklerinde ve bu arzularını tatmin etmelerini sağlayan yöntemlere sahip olmadığında ortaya çıkar. Bu kaygı duygusu, ritüel davranışta kendini gösterir. Burada, dışsal eylemlerle duyguları ifade etme ihtiyacı olan Pareto'nun üçüncü sınıf kalıntısını anımsatabiliriz. Bu durum, Amerikan folklorunda oldukça yaygındır: Bir adam ve karısı, New York trafiğinde bir takside, Avrupa'ya giden gemilerini kaçırma tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar. İkisinin de yapabileceği hiçbir şey yoktur fakat kadın kocasına bağırır: "Bir şeyler yap ama! Yapamaz mısın?" Bu şartlar altında yapılan eylem ne kadar yararsız olursa olsun, kaygıyı hafifletmek için işe yarar. Her zamanki ifadeyle, o "kurtarır".

Daha iyi bir ifadeyle, psikolojik açıdan şu şekildedir:

Klinik, fizyolojik ve psikolojik verilerden görülüyor ki, motor tepkiye karşı çatışmaya sürükleyen güçlü ikazlar; davranışın düzensizliği, öznel sıkıntı ve rahatlama yönelik itici güçlerle sonuçlanmaktadır. Bu sendrom; "duygulanım", "gerginlik", "kaygı" ve "nevroz" olarak çeşitli şekillerde adlandırılmıştır. Rahatlama doğru yönlendirme, örtülü ve açık davranış biçimlerini işletmeye almaya meyillidir ve bunun temel karakteristiği, onların sadeleştirilmiş, yoğunlaştırılmış ya da sembolik karakteridir. Ve bunların ilişkisi, nesnel gerçeklik tarafından uygulamaya koyulan kısıtlamalar, gecikmeler ve sıradan kontrollere karşı geçirgensizlik ve kayıtsızlıktır (mümkün olduğunca çabuk rahatlama ihtiyacı nedeniyle), bu nedenle nesnel olarak uyumsuzdurlar, ancak hedeflenen rahatlamanın gerçekte ne ölçüde etkilendiği konusunda öznel olarak uyarlanabilirler.⁷

İlkel bir toplumda büyü açısından dikkate alınması gereken başka bir faktör daha vardır. İlkeller kaygıyı hisseder ve kaygıyı hafifletmede bazı etkileri olan ritüelistik eylemleri yerine getirir ancak aynı zamanda bir açıklama da üretirler. Büyülü eylemin aslında "kesin ve pratik bir sonuç" yarattığını söylerler. Bu ifade, diğerlerine benzer şekilde bir akılcılaştırma olarak ele alınmalıdır. Eğer akılcılaştırma büyüü dinden ayırmanın bir aracı olarak kullanılacaksa, en azından olayın iç yüzünü fark edilmelidir.

Yazar, Malinowski tarafından açık ve kesin olarak ifade edildiği gibi büyü ve din arasındaki ayrımın yararlı olup olmayacağından endişelidir. Akılcılaştırmalardan uzaklaşmak için büyü; avcılık, balıkçılık, hayvancılık gibi pratik faaliyetlerle yakından ilişkili olan ritüel olarak tanımlanabilir. Bu durumda din, Katolik Kilisesi'nin ekmek ve şarap ayininde olduğu gibi pratik faaliyetle ilişkili olmayan ritüel olurdu. Fakat belirtildiği gibi, birçok toplumda büyü ve din arasında bir ayrım yapılabilir mi? Antropologlar bu konuda uyanık olacaklar ki birçok ilkel toplumda yerli muhbirler en temel ve kutsal ritüelleri genellikle dini olarak adlandırır, eğer bunları yapmazlarsa gıda tedariklerinin başarısız olacağını bilirler. Bu ritüeller pratik faaliyetlerle yakından ilişkili midir? Gıda tedariki kesinlikle pratik bir konudur. Bu yüzden bir kez daha yerel akılcılaştırmalara katlıyoruz. Bir bakıma bu ritüeller hem büyüsel hem de dinidir.

Bununla birlikte, Malinowski'nin genel büyü teorisi sağlam görünmektedir. Ve onun şu ifadelerinden birini özet olarak belirtmek iyi olabilir:

Tüm içgüdülerin ve duyguların, tüm pratik faaliyetlerin, bilgisindeki boşlukların, erken gözlem ve akıl gücünün sınırlamalarının insanları çıkmaza götürdüğünü ve çok önemli bir anda onlara ihanet ettiğini gördük. İnsan organizması buna, ilkel davranış ve biçimleri ve onların doğurduğu etkilere ilişkin ilkel inançların ortaya çıktığı kendiliğinden patlamalarla tepki verir. Büyü, bu inançlara ve ilkel ritüellere odaklanır ve onları daimi geleneksel kalıplarda standartlaştırır.⁸

Burada, açıklayıcı bir söze ihtiyaç duyuluyor. Mevcut makale, duygudan kaynaklandığı için kaygı dediğimiz ritüel ile ilgilidir. Ancak bunun, kaygının yanı sıra diğer duyguların da ritüel davranışa yol açmayacağı gibi bir anlamı yoktur.

Radcliffe-Brown'ın, Malinowski'nin ritüel teorisine yaptığı başka ve daha önemli eleştiriler de vardır. O, bunları akıllıca Andaman Adaları'ndaki doğum ritüeli olan gerçek bir olayı dikkate alarak temellendirir. Tartışmasını takip etmek için öncelikle onun şu malzemesine atıfta bulunulmalıdır:

Andaman Adaları'nda bir kadın bebek beklerken, bebek henüz rahimdeyken ona bir isim verilir. O andan, bebek doğduktan bir kaç hafta sonrasına kadar kimse- nin anne ve babanın kişisel ismini kullanmasına izin verilmez. Onlara sadece teknonymi⁹ yani çocukla olan ilişkileri ile ilgili atıfta bulunulabilir. Bu süre zarfında her iki ebeveynin de, başka zamanlarda serbestçe yiyebilecekleri belirli yiyecekleri yemekten kaçınmaları gerekir.¹⁰ Elbette bu, başka şartlar altında olumlu ritüelden daha uygun olabilen olumsuz ritüel davranışından kaçınmanın bir örneğidir, fakat her iki durumda da aynı sorunlar ortaya çıkar. Radcliffe-Brown, Malinowski'nin teorisinin bu ritüel gövdesinin bir yorumu olarak uygulanabilir olacağını kabul etmektedir. Bir kadın için doğum her zaman, trajedinin açıklanamayan nedenlerle aniden ortaya çıkabileceği tehlikeli bir süreçtir. Günümüzde de tehlikeli olan bu durum, ilkel koşullar altında son derece tehlikeliydi. Kadın, bu koşullar altında büyük bir endişe hissedebilir, doğal olarak kocası da karısının kaderi ile ilgilenir. Ancak kadın ve kocası belirli ritüelleri gerçekleştirir ve bu ritüellerin doğumun tehlikelerini önlemede etkili olduklarını belirtirler. Böylelikle, onların korkuları bir dereceye kadar yatışır.

Radcliffe-Brown, Malinowski'nin görüşünü açıkça reddetmeden şöyle bir alternatif sunar:

İncelenmesi için sunduğum alternatif hipotez şöyledir: Belirli bir toplulukta, bebek bekleyen bir babanın endişe duyması ya da en azından öyle bir görünümde olması uygundur. Endişesinin, toplumun sembolik deyimi ya da yaygın ritüeli açısından bazı uygun sembolik ifadeleri bulunur ve genellikle bu durumdaki bir erkeğin, sembolik, ritüelistik ya da kaçınma eylemleri gerçekleştirilmesi gerektiği düşünülmektedir.¹¹

Radcliffe-Brown bu yorumu, Malinowski'nin yorumunun bir alternatifi olarak sunuyor. Burada belirtilmesi gereken nokta; sorunun ikisinden herhangi biri olmamasıdır. Hipotez, bir alternatif değil bir tamamlayıcıdır yani her iki hipotez de dikkate alınmalıdır.

Aslında ortaya çıkan sorun, bireyin ve toplumun kadim sorunudur. Malinowski bireyi, Radcliffe-Brown ise toplumu göz önüne alıyor. Malinowski, bireyin belirli durumlarda endişe hissetme eğiliminde olduğunu, Radcliffe-Brown ise toplumun, bireyin belirli durumlarda endişe hissetmesini beklediğini ifade ediyor. Hâlbuki her iki ifadenin de doğru olduğuna inanmak için haklı sebepler mevcut. Bu sebepler birbirinden ayrıışık değildir. Gerçekten de yazar, eğer bebek bekleyen babalar aslında böyle bir endişe göstermediyse “belirli bir toplulukta bebek bekleyen bir babanın endişe hissetmesinin daha uygun olacağı” hakkındaki düşüncelere inanmakta güçlük çekmektedir. Elbette, gelenek bir kez kurulduktan sonra, her iki yönde değişimler doğal olarak üretilecektir. Belli toplumda, bir yandan endişe duymayan ancak yapılması gereken şeyin bir endişe gösterisi yapmak olduğunu düşünen babalar, öte yandan endişe duyan ancak uygun şekilde ifade etmeyen babalar olurdu. Ancak bütüne bakıldığında bu kişiler sayıca az olurlardı. Ortalama bir vatandaş, çocuğunun doğumunda endişe duyar fakat aynı zamanda endişesini geleneksel şekilde ifade eder. Toplumun geleneği, onun duyguları için uygun kanalı sağlayacaktır. Kısacası, bu durumlar için uygun bir teori Malinowski ve Radcliffe-Brown’ın hipotezlerini birleştirecektir.

Malinowski tarafından başka bir aktarmada yapılan şu açıklama burada uygun şekilde alıntılanmıştır:

Durkheim’ın sosyolojik okulu tarafından büyük ölçüde temsil edilen ve Profesör Radcliffe-Brown’ın ilkel hukuk ve diğer olgulara yaklaşımında açıkça ifade edilen eğilim ve bireyi tamamen görmezden gelme, biyolojik unsuru kültürün işlevsel analizinden çıkarma eğilimi bence aşılmalıdır. Bu konu gerçekten, Profesör Radcliffe-Brown ve benim aramdaki teorik ayrışmanın tek noktasıdır. Saha çalışmalarında, teorik çalışmalarda ve sosyolojinin pratik uygulamalarında gerçekten hizmet verebilmek için Durkheim’a ait ilkel toplum anlayışının desteklenmesi ve sadece onunla ilgilenilmesi gerekmektedir.¹²

Radcliffe-Brown, Malinowski’nin teorisini Andaman Adalılarındaki doğum ritüelini uygularken, ikinci ve diğerinden daha önemli bir itirazda bulunur. Bir kadın hamileliğinden itibaren çocuğun dünyaya gelmesinden birkaç hafta sonrasına kadar, her iki ebeveynin de normal şartlarda uygun bir şekilde yiyebilecekleri dugon (Asya denizineği), domuz eti ve kaplumbağa eti gibi belirli yiyecekleri yemekten kaçınmaları gerekmektedir. Ayrıca,

Eğer Andaman Adalılarına, baba ve annenin bu tabuyu çiğnemeleri durumunda ne olacağı sorulursa olağan cevap; anne ya da babanın hasta olacağıdır, buna karşı bir ya da iki muhbirim bu durumun belki çocuğu da etkileyebileceğini düşünmüştür. Bu, bir dizi ritüel yasak için geçerli olan standart formülün sadece bir örneğidir.¹³

Radcliffe-Brown, bu gözlem temelinde Malinowski’nin kaygı teorisine şu saldırıyı yapmaya devam ediyor:

“Bazı ritüeller için denk olasılıkla tam tersine bir teoriyi sürdürmenin kolay olacağını düşünüyorum, yani ritüelin varlığı ve onunla ilişkili inançlar olmasaydı, birey kaygı hissetmeyecekti. Ve ritüelin bu psikolojik etkisi, o kişinin içinde bir güvensizlik veya tehlike duy-

gusu yaratmaktadır. Bir Andaman Adalının, görünüşte amacı onu bu tehlikelerden korumak olan belirli bir ritüel gövdesinin varlığı olmasaydı; dugon, domuz eti ya da kaplumbağa eti yemenin tehlikeli olduğunu düşünmesi pek olası görünmüyor. Dünyanın dört bir yanında, yüzlerce benzer örnekten bahsedilebilir”.¹⁴

Malinowski’nin teorisine yönelik bu saldırı, ilk başta yıkıcı görünmektedir. Ama onu biraz daha yakından inceleyelim. Daha basit bir dille söyleyecek olursa Radcliffe-Brown’ın ifade ettiği şey, Andamanlı anne ve babanın doğuma yaklaşma durumundan endişe duymadıklarıdır. Onlar, yalnızca doğum ritüeli düzgün bir şekilde gerçekleştirilmediğinde endişe duyarlar. Hiç şüphe yoktur ki, benzer gözlemler tüm dünyadaki geri kalmış insanlardan yapılabilir. Onların yöntemlerinin, yaşamlarının bağlı olduğu doğal güçleri tamamen kontrol etmelerine izin vermediği doğrudur. Bununla birlikte, pratik çalışmalarını yaptıklarında ilaveten uygun ritüelleri nasıl gerçekleştirdiklerini bildiklerinde, çok az miktarda aleni kaygı gösterirler. Eğer kaygı varsa, o gizli kalır. Dediğimiz gibi, onlar kadercidirler. Thomas ve Znaniecki’nin Polonyalı köylü ile ilgili gözlemledikleri, çoğu ilkel halk için doğru gibi görünüyor. Onlar, şöyle belirtmişlerdir:

Gerçek şu ki, köylü istikrarlı bir şekilde çalışırken ve geleneğin gerektirdiği dini ve büyüsel törenleri yerine getirirken “geri kalanını Tanrı’ya bırakır” ve nihai sonuçların gelmesini bekler; işin beceri ve veriminin az ya da çok olması meselesinin onlar için oldukça az önemi vardır.¹⁵

İlkel ya da köylü, pratik işini yaptığından ilaveten nasıl yapıldığını bildiğinde ve “geleneğin gerektirdiği dini ve büyüsel törenleri yerine getirdiğinde” oldukça az aleni kaygı gösterir. Ancak törenler düzgün bir şekilde yapılmadıysa kaygı duyar. Aslında bu hususun ötesinde genelleme yapar ve toplumun tüm ahlaki ilkeleri gözetimezse, doğa ananın meyvelerini vermediğini hisseder. Tarladaki enstest ilişki ya da işlenen cinayet, ritüelin ihlali kadar mahsullerin kusurlu olmasına da yol açacaktır. Tanrı; onların günahlarını kılık, salgın hastalık veya savaş şeklinde halkın üzerine musallat edecektir. Bu nedenle, bir Ortaçağ Avrupası köyünde bölge papazı tarafından yönetilen köylüler, Rogation Günlerinde ¹⁶ büyüyen mahsulleri kutsamak için köyün sınırlarında geçit törenine katıldıklarında aynı zamanda günahlarının affedilmesi için dua ederler. Doğa ve ahlakın karşılıklı olarak bağımlı olmaları çağrışımı karakteristiktir.

Aslına bakarsak, yukarıdaki gözlemler Malinowski’nin teorisinde ima edilmiştir ve o da şüphesiz bunların farkındaydı. O, başlangıçtaki kaygı durumuna işaret eder ancak ritüelin en azından kısmen de olsa kaygıyı giderdiğini ve erkeklere güven verdiğini belirtir. Bunun üzerine, ritüel düzgün bir şekilde yerine getirildiği sürece kaygının gizli kaldığını ima eder. Radcliffe-Brown’ın eleştirisi Malinowski’nin teorisini yıkmıyor fakat ona gerekli diğer adımları atıyor. Tekrar belirtelim, bu bir alternatif değil bir tamamlayıcıdır. Radcliffe-Brown, Andaman Adalarındaki doğum ritüelini örnek olarak kullanarak, ritüel gerçekleştirilmezse ne olacağını daha doğrusu neyin olmuş olacağını soruyor. Ve o bu durumun, yerlilerin endişe duyduğu olay olduğunu gösteriyor. Kaygı, tabiri caizse asıl durumundan uzaklaştırılmıştır. Ancak, yerinden edilmiş olmasına rağmen Malinowski’nin genel teorisi, ritüel ve geleneğin ihlali nedeniyle ortaya çıkan ikincil kaygıyı ortadan kaldırma işlevine sahip ikincil bir ritüelin varlığı ile doğrulanır. Buna arınma veya kefarete ritüeli diyoruz.

W. L. Warner, Avustralyalı Murngin betimlemesinde, yazarın söylemeye çalıştığı şeyi takdire şayan bir şekilde şöyle özetliyor:

Murngin, onların doğayı kontrol etme mantığıyla toplumsal birlikler ve doğanın farklı yönleri arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu ve doğanın kontrolünün toplumsal örgütlenmenin uygun kontrolü ve işleyişinde yattığını varsaymaktadır. Toplumsal örgütlenmeyi uygun bir şekilde kontrol etmek için toplumu onun ahlaksızlığından kurtaran ritüeller de yapılmalıdır. Eğer üyeleri edepsizlikte bulunursa toplum, doğaya yani geçim sağlayıcılarına ne olacağı tehdidi ile terbiye edilir.¹⁷

Özetle, Malinowski ve Radcliffe-Brown'ın teorilerinin tartışmasından, büyü demeye alışık olduğumuz ritüellerle ilgili herhangi bir çalışmada en az yedi unsurun göz önünde bulundurulması gerektiği anlaşılmaktadır. Tabii ki, burada dikkate alınmayan başka unsurlar da vardır. Bu yedi unsur şunlardır:

- 1) Birincil kaygı: Bir kişi belirli sonuçların başarılmasını istediğinde ve bu sonuçları güvence altına alacak yöntemlere sahip olmadığında, kaygı dediğimiz bir duygu hissedir.
- 2) Birincil ritüel: Bu şartlar altında kişi, pratik sonucu olmayan ve ritüel dediğimiz eylemleri gerçekleştirme eğilimindedir. Ancak o, sadece bir birey değildir. Aynı zamanda belirli gelenekleri olan bir toplumun üyesidir ve diğer şeylerin yanı sıra toplum, ritüelin biçimini de belirler ve kişinin, ritüeli uygun durumlarda yapmasını bekler. Bununla birlikte, ritüel geleneği zayıf olduğunda kişilerin kaygı duydukları zaman ritüel icat edeceğine dair kendi toplumumuzda kanıtlar mevcuttur.
- 3) İkincil kaygı: Bir kişi, hâkimiyetindeki teknik usulleri takip edip geleneksel ritüelleri gerçekleştirdiğinde birincil kaygısı gizli kalır. Ritüellerin ona güven verdiğini söylüyoruz. Bu koşullar altında, ritüelleri sadece kendisi düzgün bir şekilde gerçekleştirmede zaman endişe hissedecektir. Hatta bu tutum genelleşir ve toplumun geleneklerinden herhangi biri yapılmadığında endişe hissedilir. Bu kaygı, ikincil veya kaydırılmış kaygı olarak adlandırılabilir.
- 4) İkincil ritüel: Bu, ikincil kaygıyı ortadan kaldırma işlevine sahip arınma ve kefaretiler ritüelidir. Onun da şekli ve performansı, birincil ritüeller gibidir, toplumsal olarak tespit edilebilir veya edilemeyebilir.
- 5) Akılcılaştırma: Bu unsur, ritüel ile ilişkili ifadeleri içerir. Belirli bir büyüün gerçekleştirilmesinin balık yakalamayı güvence altına alması veya Andamanlı bir anne ve babanın yemek tabularını çiğnerlerse hasta olmaları gibi çok basit ifadelerdir. Bu ifadeler çok ayrıntılı da olabilirler. Bunlar, herhangi bir toplumun temel ritüellerine eşlik eden Katolik Kilisesi'nin ekmek ve şarap ayininin karşılığı gibi ifadelerdir.
- 6) Sembolleştirme: Ritüel eylemin şekli, gerçekleştirilecek pratik bir sonucun doğası tarafından belirlenmediğinde başka faktörler tarafından belirlenebilir. Bunun sembolik olduğunu ve her toplumun kendi sembolik kelime dağarcığına sahip olduğunu söylüyoruz. Sembollerin bazıları, örneğin sevgi ve nefret sembolizmi gibi nispeten basittir. Bazıları ise karmaşıktır. Özellikle, bir toplumun bazı ritüelleri ve bunların

en önemlileri, toplumun temel mitlerine sembolik göndermeler yapar. Murgin'in törenleri, bu toplumun temel mitlerine tıpkı ekmek ve şarap ayininin İsa'nın Calvary kurbanına gönderme yaptığı gibi atıfta bulunur.

- 7) İşlev: Ritüel eylemler, dış dünya üzerinde pratik sonuçlar vermez, bu durum onlara ritüel dememizin bir nedenidir. Ancak bu ifadede bulunmak, ritüelin bir işlevi olmadığı anlamına da gelmez. Onun işlevi, toplumun dışındaki dünyayla değil toplumun içyapısıyla ilgilidir. O, toplum üyelerine güven verir, onların endişelerini giderir ve sosyal örgütü terbiye eder. Fakat, ritüelin işlevleri başka bir yerde tartışılmıştır ve her halükarda mevcut makalenin kapsamı dışında kalan soruları ortaya çıkarmaktadır.

Sonuç olarak, Malinowski ve Radcliffe-Brown'ın teorileri üzerine yapılan bir araştırma, bilimsel tartışmaların ortak bir özelliğini örneklendirmektedir: Bu iki seçkin kişi tartışma için ortak bir zemin bulmaya çalışmak yerine ayrı tellerden çalmakta, aslında birbirinin tamamlayıcısı olan teorilerini birer alternatif olarak takdim etmektedirler. Böyle bir çalışma aynı zamanda, herhangi bir olgunun yeterli bir açıklaması için gerekli olan teorinin, herhangi bir zamanda var olan olgunun teorilerinden genellikle daha karmaşık olduğunu da göstermektedir.

Harvard Üniversitesi

Cambridge, Massachusetts.

Notlar

- 1 En belirgin şekilde "The Andaman Islanders" adlı eserde belirtilmiştir (yeni baskı, 1933).
- 2 Bkz. Magic, *Science and Religion* J. Needham tarafından düzenlenen, *Science, Religion and Reality, Coral Gardens and their Magic ve Foundations of Faith and Morals* (Riddell'ı Anma Konferansları).
- 3 Kaygı kelimesi burada sıradan sağduyu anlamında kullanılmaktadır. Bu kullanım, psikanalitik olanla karıştırılmamalıdır, gerçi tabii ki her ikisi de birbiriyle ilişkilidir.
- 4 *Science, Religion and Reality*, s. 32.
- 5 a.g.e., s. 38.
- 6 *Taboo*, s.25.
- 7 R. R. Willoughby, *Magic and Cognate Phenomena: An Hypothesis*, (düz.) C. Murchison, *Handbook of Social Psychology*, s. 471.
- 8 *Science, Religion and Reality*, s.82.
- 9 Teknonymi, anne ve babayı çocuğunun adıyla adlandırma geleneğidir. Yani ebeveynlerin ismi kullanılmadan onlara bebeklerine verecekleri isim kullanılarak hitap edilir. Örneğin: X'in annesi, Y'nin babası gibi.
- 10 *Taboo*, s.33.
- 11 a.g.e., s. 41.
- 12 I. Hogbin, *Law and Order in Polynesia XXXVIII*. Giriş bölümü Malinowski tarafından kaleme alınmıştır.
- 13 *Taboo*, s.35.
- 14 a.g.e., s.39.
- 15 W. I. Thomas ve F. Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America*, I, s. 174.
- 16 Rogation Günleri, 25 Nisan ve Ascension Günü'nden önceki Pazartesi, Salı ve Çarşamba günleridir. Hristiyanlar için oldukça önemli olan bu günlerde, hasat için kutsal dualarda bulunulur ve bitkiler kutsanır. Kelime anlamı olarak "yalvarma, yalvarış" günleri olarak tercüme edilebilse de özel ve kutsal bir gün olduğu için ifade aynen korunarak değiştirilmemiştir.
- 17 W.L. Warner, *A Black Civilization*, s.410.
- 18 Makalenin orijinalinde kaynakça bölümü bulunmamakta olup bu bölüm, yazarın dipnot bizim ise sonnot olarak verdiğimiz atıflardan yola çıkılarak çevirmen tarafından oluşturulmuştur.

Kaynakça¹⁸

- Lloydwarner, W. (1817). *A Black Civilization: A Social Study of An Australian Tribe*. New York: Harper & Brothers.
- Malinowski, B. (1925). Magic, science and religion. J. Needham (Dü.), *Science, Religion and Reality* içinde (s. 19-84). New York: The Macmillan.
- Malinowski, B. (1934). The introduction. H. I. Hogbin içinde, *Law and Order In Polynesia: A Study of Primitive Legal Institutions*. London: Christophers.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1933). *The Andaman islanders*. Cambridge: The University .
- Radcliffe-Brown, A. R. (1939). *Taboo*. London: Cambridge University.
- Thomas , W. I., & Znaniecki, F. (1918). *The Polish peasant In Europe and America: Monograph of an immigrant group* (Cilt 1). Boston: The Gorham.
- Willoughby, R. R. (1935). Magic and cognate phenomena: An hypothesis. C. Murchison (Dü.) içinde, *Handbook of Social Psychology* (s. 461-519). New York: Russel & Russel.



folk/ed. Derg, 2020; 26(4): 1013-1018

Kitap Tanıtımı

Fang Fang: *Wuhan Günlüğü**

(Çev.) Sezen Kiraz

Mutlu Binark**

Yazar Fang Fang'ın *Wuhan Günlüğü* (武汉日记) adlı karantina günlüğünün doğrusu Türkçe'ye çevrilmesini beklemiyordum. Bilgi Yayınevi'nden İngilizce'den Türkçe'ye çevrilen günlük benim için bir sürpriz oldu. Fang Fang (方方), yazar Wang Fang'ın(汪芳) mahlası. Fang, Nanjing doğumlu ve 1978 yılında Çin Dili ve Edebiyatı okumak için Wuhan Üniversitesi'ne gitmesinden bu yana, Wuhan'da yaşıyor. Romanı *Feng Jing* (风景) ile 1987-1988 yılında Lu Xun Edebiyat ödülünü kazandı. Hubei eyaletinin merkezi Wuhan'ın Covid-19 ile tanışmasını, ardından virüsün yayılması nedeniyle merkezi hükümetin Çin Yeni Yılı'nın başlangıcında kenti kapatması üzerine Weibo'daki¹ sosyal medya hesabı üzerinden yaşadıklarını yayınlayan Fang'ın günlüğü Haziran 2020'da Harper Collins tarafından Michael Berry'in çevirisiyle yayınlandı. Daha günlük İngilizce'ye çevrilmeden yazar, Çin içerisinde gerek parti-devlet yönelimli geleneksel medyada gerekse sosyal medya platformlarında siyasal ve toplumsal linçe uğradı. Günlüğündeki gözlemlerinin Çin hükümetini sorumsuz gösterdiği, gözlemlerinin gerçeği yansıtmadığı ile ilgiliydi Çin anakıtasındaki eleştiriler.

Fang'ın günlüğü'nü değerli kılan, bir yazarın yaklaşık 10 milyonluk nüfusuyla karantina alınan bir kentte kapatılma deneyimini, virüs karşısında sıradan insanların yaşadığı kaygıyı, terk edilmişlik duygusunu ve belirsizlik deneyimini, kent sakinlerinin gösterdiği dayanışma

* Ankara: Bilgi Yayınevi. ISBN: 978-975-22-0921-3, 257 sayfa

** Bu kitap tanıtımı yazısı Prof. Dr. Mutlu Binark tarafından hazırlanmıştır (Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, mbinark@gmail.com; binark@hacettepe.edu.tr).

pratiklerini, günümüz Çin toplumu ve kültürünü de anlamamızı sağlayacak şekilde gün be gün aktarması. Çin’de siber uzamın parti-devlet ve platform kapitalistlerinin işbirliğiyle ÇKP’nin hegemonyasının tesisi için erişim yasakları ve sansür mekanizması düzenlendiğini (Keten, 2020; Özsu, 2020; Ergenç ve Özsu, 2020, Ünal ve Binark, yayın aşamasında) belirtmek gerekli. Bu nedenle, yazarın Weibo’da Wuhan’daki karantina günlerini Çin kamuoyu ile paylaşması, Çin sosyal medyasında adeta kırmızı çizgilerin sınırının zorlanması deneyi gibi. Fang’ın “Kötü haberleri gizlerken iyi haberleri bildirmek, insanların gerçeği söylemesini önlemek, halkın olayların gerçek doğasını anlamasını engellemek ve bireyin hayatını küçümsemek gibi kökleşmiş alışlageldik davranışlar toplumumuza karşı büyük misillemelere, halkımızın tarifsiz yaralar almasına...yol açtı” (2020:17) cümlesi, kanımca, Türkiye gibi ifade ve bilgiye erişim özgürlüğünün kısıtlılığı konusunda dünyada sicili oldukça kabarık olan², iktidar rejiminin hesapverilebilirlik ve şeffaf yönetim ilkelerini hiçe saydığı bir dönemde, oldukça manidar. Zaten, kanımca günlük boyunca Çin’de ifade ve bilgiye erişim özgürlüğü konusunda Fang’ın yaptığı yorumlar, kamuoyunu kendi seslerini çıkarmaya, sözlerini dolaşıma sokmaya daveti, Çin’de parti-devlet yetkililerini rahatsız eden söylem. Günlüğün yazımı sırasında da, Fang Weibo’daki gönderilerinden bazılarının kaldırıldığını gözlemliyor (2020:41).

Yazar, günlüğüne “İlk günlük kaydımı yazmak için SinaWeibo hesabıma girdiğimde ne peş peşe elli dokuz kayıt daha yazacağımı, ne de her gece ayakta kalıp bir sonraki bölümü bekleyen on milyon okurum olacağını hayal edebilirdim” (2020:13) cümlesiyle başlıyor. Günlük, 8 Nisan tarihinde Wuhan’ın 76 günlük karantinadan sonra açılmasıyla sona eriyor. Pandemi günleri aslında yaratıcı alanlarda çalışan sanatçıların -yazarların, şarkıcıların, yönetmenlerin- sosyal medya platformlarını eş anlı ve eşansız dünyanın dört bir yanındaki hayranlarına ulaşmak için kullandıkları önemli iletişim kanallarına dönüştü. Basılı bir kitabınız belki bin kişi tarafından okunabileceksen, sosyal medya platformlarında günlük olarak paylaştığınız gönderiniz, özkitlesele iletişim kanalıyla belli bir okur kitlesine ulaşabilmekte, bir stadyumdaki canlı konseriniz koltuk sayısı ile sınırlı dinleyici kitlesine ulaşabileceksen, YouTube, VLive ya da Instagram’da milyonlarca izleyiciye ulaşabilmekte ve yeniden yeniden izlenebilmektedir. Fang’ın da Weibo üzerinden günlüğü platformun ağdaş kamu yaratması olanağını kullanarak, Çin içinde Wuhan’da olup bitenlerin farklı bir pencereden bilinmesine katkı sağlamıştır. Örneğin, Wuhan’ın merkezi hükümet liderleri tarafından ziyareti sırasında, Çin parti-devlet güdümlü medyasının ürettiği başarı ve birlik söylemsel pratiğine karşı, gerçekte, Wuhanlıların pencerelerinden bu gösteri durumunu kınayan haykırışları, Fang tarafından “Bu insanlar pencerelerinden bağırmasaydı, liderler insanların yaşadıkları zorlukları nasıl bilebilirlerdi? Sessiz kalıp bu gösteriye uyum sağlasalardı en sonunda acı çekecek olanlar onlar değil miydi? Bu yüzden insanların haykırması gereken bir şey varsa seslerini yükseltmeliler!...Sosyal ilerleme istiyorsak, en azından şaşalı sahte gösterilere bir son vererek işe başlayabiliriz” (2020:238) şeklinde dile getiriliyor.

Fang’ın günlüğü, Çin Yeni Yılı’nın Çin tarzı sosyalizmin ideolojisinin ve tüketim kültürünün *assemble* olduğu günümüz Çin toplumunda, aileyi, akrabaları ve çalışanları bir araya getiren önemli rolüne işaret etmekte. Dünyanın en büyük ekonomisine, mobil iletişim altyapısı üzerinden büyük bir platform ekonomisine, Avrupa-Asya-Güney Asya ve Afrika’yı altyapı yatırımları birbirine entegre eden Kuşak ve Yol Girişimine sahip Çin gibi bir ülkede, Covid-19 sürecinin yönetiminde yaşanan karmaşa ve durumun Çin Yeni Yılına kadar gizlenmesi, yeni tip SARS virüsünü tespit edip yetkililere duyuran Dr. Le Wenliang’ın yerel ÇKP yönetimi tarafından cezalandırılması ve Wuhan Merkez Hastanesinde Covid-19 kaparak yaşamını yitirmesi, Hubei Film stüdyosunda yönetmen Chang Kai’nin korona virüs nedeniyle ölmesi Fang’ın kitabında ele alınan temalar arasında. Fang, “Bir gazetecinin Çinli bir yazarla yaptığı bir röportajı gördüm, yazar röportajda “virüse karlı sağlam bir başarı kazanılmasından” bahsediyordu. Nutkum tutuldu. Wuhan’a bir bak’ Bütün bir ülkeye bak! Milyonlarca insan korku içinde yaşıyor, binlerce insan hayatları pamuk ipliğine bağlı halde hastanelerde yatıyor, sayısız aile mesleği yok olmuş durumda. “Kazanç” bunun neresinde? “Zafer” bunun neresinde?” (2020:47) diye, Çin parti-devlet propaganda makinesinin sıradan insanların acılarını ve deneyimlerini ezen ve yok eden virüse karşı başarı söylemini eleştirmekte. Fang’ın Çin’de toplumsal ve siyasal olarak yanlışları kabul etme ve hesap vermeye ilişkin saptaması da dikkat çekici: “Çin halkı hiçbir zaman kendi hatasını kabul etmeye düşkün olmamıştır; pişmanlık duyguları çok güçlü değildir ve ortaya çıkıp bir suç üstlenmeleri de pek olası değildir. Belki de bu, geleneklerimiz ve kültürümüzle bağlantılıdır” (2020:53). Tüm kültürel pratiklere yönelik çok genellemeci bir bakış olsa da, Çin’de yaşanan Kültür Devrimi, Dörtlü Çete baskısı, Tiananmen protestosunun ordu tarafından bastırılması, günümüzde de Hong-Kong’daki protestolara karşı merkezi hükümetin sert tepkisi gibi siyasal ve toplumsal olaylar düşünüldüğünde, toplumsal ve siyasal yanlışlara yönelik bireysel özdüşünümünden ziyade, kolektif suçlama ve cezalandırmanın daha yerleşik bir pratik olduğunu görüyoruz.

Wuhan’da kapatılmayla birlikte, maske bulmakta yaşanan sıkıntıyı Fang arkadaş çevresinden gelen destek ile aşıyor. Evde kalma süresinde günlük rutinini, neler yaptığını, kimlerle iletişim kurduğunu, ne yediğini, ne pişirdiğini de paylaşıyor yazar. 4 Mart tarihinde Fang günlüğe “İnternet alışverişi, art arda bir şeyler izlemek, uyumak: Hayatımız artık böyle” yazıyor. Alışveriş için çıktığında, dükkânını işleten kişiye salgın sırasında hasta olmaktan korkup korkmadığını sorunca, kadın şu yanıtı veriyor “Yaşamaya devam etmemiz gerek, sizin de öyle!” (2020:49). Bu cümlede toplumun tüm bireylerinin hayatta kalmasının organizma olarak birbirine bağlı olduğunu gösteriyor. WeChat üzerinden günlük alışveriş için organize olan mahalle sakinlerini, kentte karantinayı belgeleyen gençlerin işbirliğini anlatıyor yazar. Fang, Wuhan’da sıradan insanların kapatılmaya ile yaşamak için temel gelirden yoksun kaldıklarını, ne zaman işe döneceklerini bilmeden kaygı içinde evlerinde yaşamalarını, Wuhanlıların kendilerini kaybolmuş gibi hissettiklerini, kendi kaderini kontrol etme güçlerini yitirdikleri için karanlıkta bocaladıklarını gözlemliyor. Fang, Wuhan’da hastaneleri anlatmıyor, ne de

sağlık çalışanlarını. Gündelik yaşam rutinlerini ortadan kaldıran salgının sıradan insanların yaşamlarını nasıl parçaladığını paylaşıyor; virüsten vefat eden annesi için kızının cenaze töreni düzenleyememesindeki acıyı aktarıyor: “Çin kültüründe ölüm ritüelleri hayatımızın merkezindedir, belki de yaşama biçimimizden bile daha önemlidir” (2020:55). Wuhan’da salgınla mücadele için, Çin tıbbı ve Batı tıbbının birlikte kullanılmasına da yer veriyor yazar (2020:91). Wuhan’da yalnız yaşayan yaşlıların kapatılmayla birlikte yaşadıkları güçlükleri anlatıyor, Fang. Böylece nüfusu giderek yaşlanan Çin’de de yaşlanmanın süregiden eşitsizlikleri yeniden ürettiğini görebiliyoruz. Çin’de çocuklarının ailelerini terk edip, başka kentlere iş nedeniyle taşınmaları, ailenin yaşlılarının “boş kafes” olarak adlandırılan evlerde yalnız başlarına kalmalarına neden oluyor.

Fakat asıl söylenmesi gereken şey şu ki bir ülkenin medeniyet seviyesinin ne en uzun gökdeleni inşa etmek ya da en hızlı arabayı kullanmakla, ne de silah sisteminizin gelişmişliği ya da ordunuzun gelişmişliği ile ilgisi vardır. Ne kadar ileri teknoloji sahibi olmanızla, hatta sanatsal başarılarınızla da ilgili değildir, hele resmi hükümet toplantılarınızın şaşasıyla, havai fişek gösterilerinizin göz alıcılığıyla, hatta dünyaya ne kadar turist kazandırdığınızla da hiç ilgisi yoktur. Gerçek olan tek bir sınav vardır, o da toplumunuzun en zayıf, en korunmasız üyelerine davranış biçiminizdir (Fang, 2020:176-177).

Wuhan Günlüğü’ndeki bu paragraf, ÇKP Genel Sekreteri Xi Jinping’in “Çin Rüyası” söylem ve politikasına yönelik somut bir eleştiridir. Xi Jin Ping’in “Çin Rüyası” (Economy, 2018) söylem ve politikası, Çin için, halkın refah düzeyinin artırılması, ekonomik kalkınma ile Batılı ülkeler ve Japonya ile her alanda eşit şartlara sahip küresel aktör/büyük güç olmak, içeride toplumsal ve siyasal istikrarın sağlanmasıdır.

Fang, karantina sürecinde Wuhanlıların yaşadığı yalıtılmışlık ve dışlanmışlık hissi nedeniyle, İnternet sansürçülerine de şöyle sesleniyor: “Wuhan halkının sesini yükseltip ne istiyorlarsa söylemelerine izin verseniz iyi olur” (2020:88). Kamuoyunun yaşanan trajedi karşısında sesini duyurması, toplumun psikolojisi açısından gerekli. Çünkü sağaltıcı bir rolü var bu paylaşımların. Medya ve sosyal medyada virüse ilişkin komplo teorileri üretmek, enformasyon düzensizliğini beslemek yerine, şeffaf ve nitelikli enformasyon paylaşmak, kamuoyunun yaşadığı kaygıyı ve umutsuzluğu ortadan kaldırabilir. Fang’ın kendisi de Weibo’da günlüğü ilerledikçe, toplumsal linçe hedef haline geliyor (114-116, 120-121). Fang, WeChat’te toplumsal panik yaratmakla suçlanıyor. Yazarın yanıtı, bu noktada dikkat çekici: “...bağımsız bir yazar olarak ben, olayları yalnızca kendi küçük bakış açımıyla görüyorum. Yalnızca kendim ve hayatımdaki gerçek insanların etrafında yaşanan küçük detaylara dikkat edip onları deneyimleyebiliyorum.” (2020:130-131). Fang, böylesi önemli bir tarihi moment’te, olay ve olguları uzmanlık alanı gereği, yazarak kayda alıyor. “Kurgu, insan duygularının dünyasını kucaklayan daha geniş bir alanı ifade etme yetisine sahiptir” (131), derken Fang, edebiyata toplumda eşitsiz ve güçsüz konumda olanlara ses olma misyonu biçmekte. “Bana bakın; bu gündükte bütün bu önemsiz gündelik olayları kaydeden bir romancıyım

fakat yine de gözlemlemek, düşünmek, deneyimlemek ve en sonunda kalemi kağıdı elime almakla bir şekilde edebiyatımın yolunu izliyorum” (132).

Fang 21 Şubat’ta günlüğüne “Vücudumu ülkeye bağışlıyorum, peki ya karım ne olacak?” (150) cümlesi ile başlıyor. Xiao Xianyou adlı hastanın, korona virüs nedeniyle ölmeden önce yazdığı vasiyeti aktaran yazar, ülkenin gazetelerinin, cümlelerin ilk üç sözcüğünü yayınladıklarına dikkat çekiyor. Sansürün, toplumu gerçeklerden koruma mekanizmasına dönüştüğünü Fang’ın bu örneği çok iyi somutlamakta. Sansüre karşı, Fang otosansüre de karşı çıkarak, siber uzamı bir mücadele alanı olarak görmekte ve mücadelesini de şu sözlerle aktarmakta:

Birkaç gün önce en sonunda Weibo hesabımı tekrar etkinleştirdiler. İlk başta Weibo’ya dönmeye çekindim, sanırım beni hayal kırıklığına uğrattıklarını söyleyebiliriz. Ayrıca Weibo’da pek çok soysuz var ve birkaç sınıf arkadaşım kendimi zarar görmekten korumam için siteden uzak durmamı önerdi. Fakat bunu etraflıca düşündükten sonra hesabımı tekrar kullanmaya karar verdim. Birkaç gün önce şu sözlerle biten bir ses kaydı duydum: “Dünyayı soysuzların eline bırakmayım!” Aynı sebepten dolayı sevgili Weibo’mu o soysuzların eline bırakmamaya karar verdim. En azından Weibo’nun internet görgü kurallarını uygulamayan kişileri kara listeye alma yöntemi var; bu yüzden peşime düşen herkesi tek tek bildirebilirim. Bu kara liste koruyucu bir kıyafet, o hastalık saçan soysuzları karantinaya almak için kullandığım N95 maskem! (Fang, 2020:177).

Fang’ın *Wuhan* Günlüğü, pandeminin Çin’de nasıl deneyimlendiğini aktarırken, aslında Türkiye içinde üzerinde düşünülecek konulara işaret ediyor: rejimin hesapverebilmesi ve şeffaf olması gereği, kamuoyunun ifade ve bilgiye erişim özgürlüğü, toplumsal ve siyasal linç kampanyaları ile geleneksel medya ve sosyal medya platformlarında korona virüse karşı zafer kazanıldığını üreten söylemler. Bu nedenlerden ötürü, günlüğün Türkiyeli okurlar tarafından okunmasını öneririm. Kanımca, günlüğü değerli kılan bir diğer özelliği de, yazarın Weibo’da gönderi paylaşma edimini, yazar olarak siyasal ve toplumsal bir sorumluluk olarak görmesi, Wuhanlıların sesi ve sözünü dillendirme amacını üstlenmesi.

Notlar

- 1 Twitter’a benzer bir platform. <https://www.weibo.com/login.php>. Ancak, Sina Weibo, Twitter’dan farklı olarak Facebook ve haber sitesi arayüzlerine benzer bir şekilde gündemi, temalar ve kullanıcı yorumları temelinde sunar. Gündem konularının altında kullanıcılar birbirlerine yorum yazarlar. Bir tema altındaki tartışmayı 200-300 milyon kullanıcı okurken, bir tema minimum 10.000 yorum almaktadır.
- 2 Bu konuda bakınız: <https://freedomhouse.org/sites/default/files/2020-07/Perceptions%20towards%20Freedom%20of%20Expression%20in%20Turkey%202020%20%281%29.pdf>

Kaynaklar

- Ergenç, C., Özsu, G. 2020. Çin yükselirken kamuoyu savaşları. *Asya'da Popüler Kültür ve Medya*. Der. M. Binark, Ankara:UMAG. 69-98.
- Economy, E. 2018. *The Third Revolution: Xi Jinping and the New Chinese State*. New York: Oxford University Press.
- Keten, E.T. 2020. Çin'de Medya Sistemi, *Asya'da Popüler Kültür ve Medya*. Der. M. Binark, Ankara:UMAG.19-46.
- Özsu, G. 2020. Çin'e Özgü' İnternet ve Sosyal Ağlar: Büyük Çin Güvenlik Duvarı'nın İçi ve Dışı. *Asya'da Popüler Kültür ve Medya*. Der. M. Binark, Ankara:UMAG. 47-68.
- Ünal, S. ve Binark, M. (yayın aşamasında). Çin'de Çevrimiçi Yönetim ve Mobil Platformlar Üzerinden Kurulan Bioiktidar, *Bioiktidar*. Der. G. Demez. İstanbul: Bağlam.



folk/ed. Derg, 2020; 26(4): 1019-1023

Kitap Tanıtımı

*Anadolu Turnaları –Biyoloji, Kültür, Koruma**

Özge Aksoy Serdaroğlu**

Bu çalışmanın editörlerinden ilki, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi ve aynı kurumun Toprak Etiği Uygulama ve Araştırma Merkezinin kurucu müdürü olmasının yanında doğa edebiyatı ve çevreci eleştiri ile edebiyatta çevre üzerine disiplinlerarası ve karşılaştırmalı alanlara odaklanan bir araştırmacı olan Prof. Dr. Ufuk Özdağ'dır. Çalışmanın ikinci editörü ise Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi ve modern Türk şiiri, metinlerarası ilişkiler, modern Türk edebiyatında sözlü kültür-yazılı kültür ilişkileri, yaratıcı yazarlık, özyaşamöyküsü ve yaşam yazını türleri, kültürel bellek, Türkiye dışında gelişen çağdaş Türk edebiyatları, Türk kadın yazarları gibi konulara odaklanan bunun yanı sıra, çevreci eleştirinin akademik birikimini Türkoloji araştırmalarına tanıtan ve çevreci eleştiriye dair Türkoloji alanında öncü yayınlar kaleme alan Prof. Dr. Gonca Gökalt Alpaskan'dır.

Anadolu Turnaları adlı çalışmada, turna türünün nesli tehlike altında olan en yüksek kuş türü olduğu bilgisinden hareketle turnaların varlığına ilişkin kamuoyunda oldukça anlamlı bir farkındalık, bilinç, algı ve duyarlılık yaratmak amaçlanıyor. Prof. Dr. Ufuk Özdağ, bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki itici gücü anlattığı önsözünde oldukça çarpıcı bir gerçekliği dikkat çekmiş: Turna türü, anavatanı Türkiye'de ne yazık ki türünün devamına yönelik ciddi boyutlarda tehdit altındadır.

* Ufuk Özdağ ve Gonca Gökalt Alpaskan (Haz.). Ankara, Ürün Yayınları ISBN: 978-625-7037-05-1, 325 sayfa.

* Bu kitap tanıtımı Araş. Gör. Özge Aksoy Serdaroğlu tarafından yapılmıştır (Başkent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, oaksoy@baskent.edu.tr).

Anadolu Turnaları kitabı turna türüne yönelik biyolojik bilgiler, kültürel kodlar ve korumacı bir dikkat üzerinden üç ana bölümden oluşan makalelerle ilerliyor.

İlk bölüm, gezegenimizin bütününde, insan merkezci müdahaleler yüzünden popülasyonları ciddi bir tehlike altına giren turna türlerinin yaşadıkları ekolojik kriz ve risklere odaklanan beş uluslararası araştırmacının, Türkçeye aktarılan makalelerinden oluşuyor.

Üreme potansiyellerini hızla kaybetmeye başlayan turnaların yok oluş nedenlerinden biri olarak yaşadıkları sulak alanların ortadan kalkmaya başlaması, beslendikleri kaynakların da bu kuraklık nedeniyle yok olması, avcılık gibi diğer engeller ve yaşamsal dizgeye tutunabilen turnaların gelecek elli yıldaki durumları, genel olarak dünyadaki turna panoraması ve türe yönelik tehditler bağlamında ele alınıyor. Okur, daha ilk yazıda, doğada her şeyin diğer her şeyi etkilediği fikriyle karşılaşılıyor ve böylece doğadaki ilişkiler ağıının bütünlüklü yönüyle tanışmış oluyor.

İnsan ve kapital odaklı yaklaşımlar sonucu temiz su eksikliği, suların yönlerinin değiştirilmesi ve iklim değişikliği gibi çevre tahribatlarının olumsuz etkileri de ilk bölümdeki çalışmaların odaklandığı diğer konular. Turnaların çıkardıkları sesler, göç sırasındaki hareketleri ve “Transkafkasya” gibi, “Telli Turna” gibi, birtakım turna türlerinin evrimsel özellikleri ve tarihi bilgisi, göç yolları, konaklama süreleri ve mola yerleri turna-insan ilişkisini güçlendiren ekolojik detaylar olarak beliriyor. Turnaların yaşam alanları ve yaşam tarzlarını okur, bir belgesel kameramanı edasıyla izliyormuş gibi, turna türünü çok daha yakından tanımış oluyor. Turnaların sürdürülebilir geleceğini önceleyen kurumsal bir yapı olan Turna Vakfı’ndan söz edilmesi, bununla birlikte Dünya Turna Günü’nün kutlanmaya başlanması aşamalarının vurgulanması da turna türünün insan türü tarafından daha yakından tanınması ve türün devamı için özellikle Türkiye gibi göç yolları üzerinde bulunan ülkelerin bir an önce harekete geçmesi gerektiğinin anlaşılmasına katkı sağlayan ufuk açıcı detaylar bütünü olarak ele alınıyor.

Çalışmanın turna imgesinin edebiyat, sanat ve kültür açılarından ele alındığı on iki makaleye ayrılan ikinci bölümü, ilk bölüme oranla oldukça hacimli.

Metinlerin yorumlanmasına yönelik “restorasyon çevreci eleştirisi uygulaması” önerisi ile başlayan bu bölümde Özdağ, yaban hayatın savunucusu ve yazar Aldo Leopold’un güzellik kavramına yüklediği anlamlardan yola çıkarak çevreci eleştirmenlerin artık bundan sonraki süreçte ekoloji merkezli birer eylemciye dönüşmelerini ve tehlike altındaki doğa birimlerinin daha gerçekçi adımlar atılarak kurtarılmasını arzuluyor. Bu noktada, toplumun insan merkezci eğilimlerinin törpülenip ortadan kaldırılmasına yönelik bilince erişmesinde doğa estetiğinden yararlanılabileceğini savunuyor. Doğa estetiğinin, yabanlılık ve ekolojik bağlar noktasında anlam kazandığını; kısaca, Leopold’un *Sulak Alana Ağıt* başlıklı yazısının, turnaların yaşam alanı olan kurutulmuş sulak alanların yeniden canlandırılması, sağaltılması ve düzenlenmesinde ilham verici olduğunu düşünüyor. Sulak alanların biricikliği ve ekosistemdeki yaşamsal önemine yönlendirilen söz konusu sağaltıcı

bakış açısı sayesinde turnaların, Anadolu semalarında yeniden özgürce uçabilmelerinin imkânsız olmadığını öngörüyor.

Bir Fransız araştırmacı olarak Türkçe öğrenip, Anadolu türkülerindeki turnaları keşfetme macerasına kapıldığını özgün ve samimi bir dille ifade eden Françoise Arnaud Demir, Türk “halk edebiyatında turna motifi”ni yüksek lisans tezi olarak seçerek insan ve doğa ilişkisinin özünü kavrayarak ve turnaların ekosistemdeki yerini gözlemleyerek çalışmasını tamamladığını vurguluyor.

Çalışmada, turna imgesinin birtakım Türk romanlarındaki olumlu izdüşümleri üzerine de çarpıcı bakış açıları yer alıyor; Sibel Bulut, Öner Yağcı’nın *Turnalar* romanında, turna türüne yüklenen anlam katmanlarıyla “turna tipi insan modeli” çıkarımına ulaşarak turnayı “ideal insan” düzlemine taşıyor ve bu romanda turnanın özgürlük, ulak, sıkıntı, sıra gibi olumlu kavramlarla ilişkilendirildiğini belirtiyor. Nurtaç Ergün Atbaşı ise *Kuş Olsam Evime Uçsam* adlı romandaki turna imgesini roman kişilerinden Beşir’in dünyasında savaştan kurtuluşun sembolü olarak yine olumlu bir düzlemde yorumluyor. Mahir Ünsal Eriş’in *Dedemin Turnası* adlı öyküsündeki turna imgesine Lawrence Buell’in belirlediği dört ölçüt üzerinden yaklaşan Koray Üstün’ün incelemesi, anlatıcının çevre bilincinin gerektirdiği yazar sorumluluğuyla kurgusunu oluşturduğu sonucuna varıyor.

Turnanın bir kült olarak dünya kültürlerindeki geleneksel etkileri, sembolik anlamları üzerinde durulurken öte yandan Anadolu halk türkülerinde dinamik bir turna geleneğinin devamlılık gösterdiğinden söz ediliyor. Halk kültüründe ve edebiyatında “turna teli/teleği”nin “güzellik unsuru” olması ve turnanın “aşığın başında yaralar açan kılıç” ile özdeşleştirilmesiyle ilişkilendiriliyor. Tarih öncesi dönemde de insanların sosyalleşmesinde büyük rol oynayan turnalar, dansları ve ata ruhlarının mesajlarını iletmeleriyle insanlarla organik bir bağ kurabilen kuşlar olarak ele alınıyor. Anadolu halk türkülerine ilham vermeleri, türlü dünya mitolojileri ve efsanelerine konu olan turna davranışlarının Yunan, Roma ve Mısır gibi kadim uygarlıkların gelenek ve kültürel envanterini besleyen önemli bir motif olduğu bilgisi üzerinde duruluyor. Hareketleri ve uçarken çizdiği rotanın gözlemlenmesi sonucu Yunan mitolojik figürlerinden alfabetine dek birçok kültürel birikimin temelindeki etkisinin varlığından söz ediliyor. Çoğu kez yüce sıfatlar eşliğinde insanlığa atfedilen turnaların özelliklerinin bazen olumsuz anlamda da “örneğin günahkâr bir ahmak olarak- insanlıkla özdeşleştirilebileceği bilgisi de şaşırtıcı bir detay olarak kaydediliyor. Azerbaycan şiirinden örneklerle turnaya yüklenen “güzellik, sevgili, vatan, sıra hasretine ortak dost, sırdaş ve haberci” gibi sembolik anlamlar deşifre ediliyor. Bu bölümde son olarak kültürümüzdeki bilmece birikiminde turnanın yerinden söz ediliyor.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde *Anadolu Turnaları*’nın “sürdürülebilir” geleceğine dair uygulamaya geçmesi arzulanan korumacı yönelimler detaylı olarak inceleniyor. Bu bağlamda turnanın yaşam alanlarının kuraklığa karşı hangi bilinç ve önlem haritasıyla hareket etmemiz gerektiğine dair iletiler içeren ilk makalede “hatalı su üretimi ve tarımsal

uygulamalar”, “hatalı balıkçılık uygulamaları”, “kirlilik ve ötrofikasyon” ve “idari sorunlar” gibi başlıklar etrafında konu derinleştiriliyor. İkinci makale, dünya sanatı ve edebiyatına tarihin türlü evrelerinde imge ve motif olarak katkı sağlayan, geleneksel bir doku bırakan turnaların biyolojik olarak ekosistem döngüsündeki konumunun zarar görmesi ve yok olmalarının yaşamsal değeri baltaladığı kadar kültürel zincirin halkalarına da zarar verdiği sonucuna varıyor. Küresel iklim değişikliği ve yanlış tarım alanı uygulamalarının engellenmesiyle turnaların geleceğine dair bir adım atılabileceği savunuluyor. Üçüncü makale, eğitim alanında turnanın tarihi ve işlevsel arka planını ortaya koyduktan sonra “çocuklar için turna kuşunun eğitimi”ne odaklanıyor. Çocuğun turna kuşunu tanıması ve öğrenmesi bağlamında atılacak adım olarak empati kurma becerisi öneriliyor. Örneğin, “turna dansı, kuş gözlemciliği, yönünü bulma, yavru turna olma...” gibi drama tekniklerine dayalı oyunlar oynanması ve böylece çocuğun bir hayvan türüne ait bilgileri öğrenirken empati kurmasının doğru bir yol olacağı mesajı veriliyor. Bu sayede doğayı korumacı nesiller yetiştirmeye yönelik bir bakış açısı/yöntem öneriliyor. Dördüncü makalede, Mehmet Ekizoğlu, kontrolsüz ve yasal olmayan avcılığın turna popülasyonu ve yaşam alanını ciddi boyutta zarara uğrattığını kaydederken, sonraki makalede Tansu Gürpınar, turna gözlemleri sırasında turnaların yaşam alanlarının hızla yok olduğunu ve tarım ilaçlarının da bu çevresel krizde rolü olduğunu belirterek acilen bir “koruma kampanyası”nın başlatılması gerektiğini düşünüyor. Burak Tatar da sonraki yazısında, sürdürülebilir bir turna geleceği için gereken eylem planını işlevsel açıdan değerlendiriyor. Son makalede, yaşam alanları ile yabanılığın önemi ve koruma altına alınması gerektiğinin altı bir kez daha uyarı niteliğinde çiziliyor.

Turnalarla ilgili yapılmış “tek ciddi turna monografisi” olma özelliğiyle Uluslararası Turna Vakfı’nın turna araştırmacıları tarafından «İncil» olarak nitelendirilen, Paul Johnsgrad tarafından kaleme alınan ve Indiana Üniversitesi Yayınları tarafından 1983 yılında basılan *Cranes of the World (Dünyanın Turnaları)*, *Anadolu Turnaları*’nın bilimsel, kültürel ve korumacı bakış açısına benzerliği dolayısıyla vurgulanması gereken bir çalışmadır. Bu çalışmada, turnaların karşılaştırmalı biyolojisi, evrim içindeki yeri, ekolojik ve demografik dinamikleri, üreme bilgileri, çıkardıkları seslerin insan yaşamına etkileri, soyu tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan turna türleri, turnalara verilen yerel ve bilimsel isimlerin köken bilgisi ve efsane ve mitlerde turna imgesi gibi konulardan biyolojik verilerden yola çıkılarak söz edilir. Ayrıca kapsamlı bir turna bibliyografyası da içeren bu çalışmanın *Anadolu Turnaları*’ndan farklılaşan yönü, kültürel ve korumacı bakışa biyolojik, ekolojik ve evrimsel bakış kadar yoğun ve detaylı şekilde yer verilmeyişidir.

Öte yandan, Türkiye’deki kuş türleri hakkında 2008 yılında yayımlanan bir diğer önemli çalışma olarak Guy Kirwan, Barbaros Demirci, Hilary Welch, Kerem Boyla, Metehan Özen, Peter Castell ve Tim Marlow’un kaleme aldıkları *The Birds of Turkey*’den söz etmek gerekir. Kitapta, Türkiye’deki kuşların üreme dönemleri, Türkiye’de modern kuş bilimin bugünkü ve

gelecekteki durumu, Türkiye’deki ekolojik bölgelerin biyolojik çeşitlilikleri ve korunması gibi bilimsel ve kuramsal bir girişin ardından Türkiye’deki kuş türleri teker teker incelenir. Bu çalışma, *Anadolu Turnaları* okurunu, Türkiye’deki kuşların detaylı bir şekilde taksonomik dökümüne yer verirken turnaları da incelemesi noktasında besleyen bir kaynak olarak düşünülebilir.

İnsan merkezci yönelimlerin hayvanlar üzerinde yarattığı baskının “etik, ontolojik ve hukuki” açılardan sorgulamasını içermesi dolayısıyla *Anadolu Turnaları*’nda ele alınan “koruma” başlıklı yazılara “çeşni” olabilecek bir başka çalışma da *Cogito* dergisinin 2015 yılında çıkardığı “Felsefede Hayvan Sorusu” başlıklı 80. sayısı. Derginin bu odağında, hayvan meselesinin alışlageldiği anlamda insanın karşısında ele alınması sorgulanırken, son iki yüzyıldır insanın kendini keşfetme ve inşa etme macerasında geldiği noktanın bencillikten beslenen bir vahşilik olduğu fikri ortaya atılıyor. İnsan ve hayvan ilişkisinin bu krizi aşma bağlamında doğa merkezli ve sağaltıcı etkilerinin çözüm sunan yönleri vurgulanıyor. *Anadolu Turnaları* okuru, bu dergideki felsefi arkaplanın ardından turna yaşamı ve ekolojisine dair bakış açısını ve birikimini daha empatik bir yolda zenginleştirebilir.

Sonuç olarak *Anadolu Turnaları* adlı çalışma, bütünlüklü açıdan değerlendirildiğinde, öncelikle, biyolojik özellikleri, alt türleri, ekosistemdeki yeri ve hareketleriyle turnaları çok boyutlu yönüyle okura tanıtıyor. Ardından, tarihi, kültürel, toplumsal ve edebi açılardan turna-insan ilişkileri bağlamında değerlendiriyor. Bu değerlendirme, turnanın insan yaşamında hatırı sayılır ölçüde etkiye sahip olduğunu gözler önüne sermesi bakımından oldukça sarsıcı. Son bölümde ise hem biyoloji hem de kültürün ifade ettiği önemine binaen, turnaların içine düştükleri çevresel krizden bir an önce eylemci bir tavır takınarak kurtarılması yönünde köktenci ve gerçekçi adımların atılması gerektiği mesajı veriliyor. Bazı hayvan ya da bitki türlerinin kültürel çalışmalarda sadece birer motif, fon ya da semboller dünyası bağlamlarında ele alınmasından farklı olarak bu çalışmada turna türü, ekosistemde oynadığı yaşamsal rol ve içkin değeri bağlamlarında vurgulanıyor. Turnanın geleceği sorunsallaştırılarak turnaya dair empatik bir tavır ortaya konuyor. Böylece endemik bir türün evrimin kucağından silinip gitmemesi için biyolojiden edebiyata, ekolojiden halkbilime değin disiplinler arası ve gerçekçi bir adım atılıyor.

Genelde doğaya, özelde ise turnalara bencil ve sorumsuz davrandığı konusunda insanlığın uyarılması, bilgilendirilmesi ve aydınlatılması için bu kitap, oldukça kuvvetli argümanlarıyla insan merkezci okurlardan, ekolojik okuryazarlar yaratabilecek nitelikte, özgün bir çalışmadır.



Kitap Tanıtımı

Zygmunt Bauman: *Cemaatler**

(Çev.) Nurdan Soysal

Murat Batuhan Ezgü*

Sosyoloji alanında verdiği eserlerle tanınan Zygmunt Bauman'ın postmodernizm hakkında yaptığı çalışmalar disiplin açısından çok önemli bir yerde durmaktadır. Hatta bir sosyolog olarak Bauman, postmodernizm hakkında çalışmalarıyla öne çıktığını söylemek abartılı da olmaz kanısındayım. *Modernite ve Holocaust*, *Postmodern Etik*, *Cemaatler*, *Küreselleşme*, *Bireyselleşmiş Toplum*, *Akışkan Aşk*, *Modernlik ve Müphemlik* gibi eserleri Türkçeye çevrilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına dek Bauman Polonya'da yaşamıştır. Savaş milyonlarca hayatı etkilediği gibi Bauman'ı da etkilediği için Sovyetler Birliği'ne taşınan Bauman, savaş sonrasında dönerek Varşova Üniversitesi'nde doktorasını tamamlamıştır.

Bauman, siyasetle içli dışlı bir insandır. 1968 yılında Polonya Komünist Partisi'nden ayrılan Bauman, akademik açıdan zarar görür, politik nedenlerden dolayı sosyoloji profesörlüğü unvanını kaybeder. Savaşın yıkıcı etkisinden kaçan Bauman, bir kez daha göç etmek zorunda kalır, sıradaki durağı İsrail olur. İsrail'de çok uzun süre kalmayan Bauman, çeşitli ülkelerde bulunduktan sonra 1971 senesinde Leeds Üniversitesi'nde çalışmalarına tekrar başlar. Leeds, Bauman'ın sosyoloji kürsüsüne tekrar sahip olduğu ve hayatının sonuna kadar yaşadığı yer olur.

Bauman'a göre bazı kelimeler, bazı duyguları yansıtır. Cemaat kelimesi böyle bir kelimedir. Cemaat kelimesi daima sıcak, iyi, güzel duyguları çağırıştırır. Bu duygulara ulaşmak için cemaatin içinde bulunmanız gerekir, kapının dışında öcüler, umacılar, savaşlar, felaketler

* İstanbul: Say Yayınları. ISBN: 978-605-02-0547-3, 168 sayfa.

** Bu kitap tanıtım yazısı, Murat Batuhan Ezgü tarafından yazılmıştır (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Antropoloji Yüksek Lisans Öğrencisi, batuhanezgü95@gmail.com).

vardır; kapının ardındaysa cemaat tüm sıcaklığıyla ve tüm güven dolu ortamıyla bireyi beklemektedir. Yapılması gereken tek şey kapıyı açmak, içeri girmek ve kapıyı sıkıca kapatmaktır.

Bauman’a göre içeride endişeye gerek yoktur çünkü endişe etmenize neden olacak hiçbir şey yoktur. Cemaatin bütün mensupları hemen her sıkıntınızda yardımınıza koşacak ve aynısını sizden bekleyecektir. İçeride güvensiz hissetmenize neden olacak hiçbir şey yoktur çünkü cemaat güvenli bir ortamdır, üstelik cemaat üyeleri daima birbirine destek olacaktır. “Dışarıda” yere düşürdüğünüz cüzdanınız, hızla “düşmanlarca” çalınabilir. “İçeride”, cemaatin olduğu yerde düşürdüğünüz cüzdan, daha da hızlı şekilde size iade edilecektir. Yere düşerseniz insanlar sizinle alay etmeyecektir. Düşüşünüzden bile hızlı uzatılan eller, ayağa kalkmanız için size yardımcı olacaktır. Yanlışlar, hatalar, kusurlar açıkça itiraf edilebilir. Hatalarınız başınıza kakılmayacaktır. Olsa olsa birkaç nasihat ile karşılaşsınız ancak bu nasihatler de cemaatin iyiliği, “herkesin iyiliği” içindir. Cemaatin görevi yardımcı olmaktır, iyiliği ve güvenli ortamı tahsis etmek için cemaat üyeleri birbirine yardımcı olacaktır.

Bauman’a göre cemaat kelimesi bireye hoş gelir çünkü “dışarıda” hemen her an rekabet ile yıpranır, mücadele ile yorulur, üstüne üstlük hayatın inanılmaz hızıyla yorgun düşeriz. Oradan oraya savrulur, Iain Chambers’ın dediği gibi “modern kentin büyük ve çoğul dünyalarında biz de göçebeler haline geliriz”(1994: 29). Simmel ise kent konusunda düşüncelerini şöyle özetler: “Metropol tipi kişiliğin ruhsal temelini, sınırlar üzerindeki uyarıcıların yoğunluğu oluşturur. Bu, iç ve dış uyarıcılardaki hızlı, kesintisiz değişimden kaynaklanır.” (1918: 94). Birbirinin arkasından iş çeviren insanlar daima orada, dışarıda, hayatın içindedir. Cemaatte emniyette hissederiz çünkü burada rekabet yoktur, yıpranmaya neden olacak şeyler kapının dışındadır, burada insanlara güvenebiliriz ve insanların da bize güvendiğini biliriz.

Hayatın hemen hemen her noktasında olduğu gibi, cemaatin içinde de her şeye sahip olmayız. Çağrıştırdığı bütün duygulara rağmen, “hayallerdeki cemaat”ın bir de “hayatlardaki hali” vardır. Ete kemiğe bürünmüş cemaat sundukları karşısında sadakat talep eder, talep ettiği sadakati göstermeyenler ise hıyanetle suçlanır. Florian Gallenberger’in 2015 yapımı *Colonia* filmi, cemaatin talepleri ve cemaat hayatının pratiklerini göstermesi açısından konuyla bağlantılı bir filmidir. Cemaatin içinde özgürlüğünüzden feragat etmek zorundasınız, talep edilen güvenlik, talep edildiği anda özgürlükle vedalaşır. Bireyin güvende hissetmesi için kapılara kilitler asılır, kamera sistemleri kurulur, bunların hepsi terazinin güvenlik kefesine konur, özgürlük kefesi gittikçe boşalır. Güvenlik ağır bastıkça, özgürlük boşa çıkar. Dışarıda da tam tersi geçerlidir, özgürlük ağır bastığı anda birey güvenlik duygusunun boşa çıktığını hisseder ve tekrar başa dönerek cemaat arayışına başlar.

Modern bireysellik, elinde büyük bir hediye paketiyle çıkagelmiştir; paketin içinde o çekici ve arzulanan özgürlük vardır. Ancak bireysellekle gelen özgürlük, güvenlik eksikliğini de beraberinde getirir. Özgürlüğün gelişi güvenliğin gidişidir, ikisini bir arada içeren hediye paketi ise Bauman’a göre sadece en tepedekilere sunulmaktadır.

Bireylerle birlikte, toplumsal olarak da birilerinin daha özgür olabilmesi için başkalarının baskı altına alınması gerekmektedir. Bauman’ın deyişiyle “bu olay biraz örtmeceli bir isimle, ‘sanayi devrimi’ ismiyle tarihe geçmiştir”(2001: 33). Sanayi devrimiyle birlikte, eski iş ahlakından kopulması gerekmiştir. Geçmişteki iş ahlakı ve çalışma ortamı, fabrika ortamında ve ödül-ceza

sistemleriyle, emir-komuta zincirleriyle sağlanmak istenmiştir ancak başarılı olunamamıştır. Marx'ın deyimiyle “büyük sanayi, rekabeti evrensel kıldı”(Marx ve Engels, 1845: 93). Evrensel rekabet ortamında ise birey yıpranacak, yorulacak biraz soluklanmak ve dinlenebilmek, güvende hissedebilmek için bahsedilen, savaş açılmış, koparıldığı o cemaati arayacaktır.

Weber'in önerdiği gibi işin evden ayrılması, kara geçme ve geçim sağlama meselelerini ahlak, duygu gibi kavramlardan koparmaktadır. İş evden koparıldığında ve rutinleştiğinde, cemaat ortamına ve duygularına veda edilmiştir. Fabrikada yapılan iş, sadece yapılan iştir. Gurur duyulan bir şey yoktur. “Kapitalist, para ile onların emeğini satın alır görünür. Onlar da kapitaliste para karşılığında emeklerini satarlar”(Marx, 1849: 24). Ortaya çıkarttıkları ürüne yabancılaşırlar, iş yapmak ve işini iyi yapmak, ahlaki değerinden yoksunlaşır. Ustabaşı emirler verir, fabrika artık “ev” değildir, işe dair sorumluluklar ve işle ilgili duygular değişmiştir. İşçi de değişime uğramıştır. Kapitalist özgürleşmiştir, işçi ise daha fazla baskı altına alınmıştır.

Daha sonraki süreçte, Elton Mayo, çalışma ortamında manevi faktörlerin önemine dikkat çekmiştir. İş yerinin “ev”, tüm çalışanların “aile” olduğu vurgusuyla, iş ilanlarındaki “ailemize katılacak eleman arıyoruz” söylemleriyle, modern dizilerdeki aile gibi iş ortamlarıyla ve bunu vurgulayan patronlarla (Amerikan yapımı The Office'te Michael Scott, Parks and Recreation isimli dizideki Leslie Knope gibi karakterler) karşılaşılır. Bunun böyle görünmesi bir yana, amaçlanan manevi faktörlere değer atfederek işe anlam ve ürüne kalite katmaktır.

İşin rutinleşmesi, her şeyin daha sistemli bir hal alması gidenlere ve onların yerine gelenlere neden olur. Köşe başındaki bakkal, süpermarketle rekabet edemediğinden kapanır. Giden sadece bakkal değildir, aynı zamanda onun orada olacağına dair güvence, günlük yapılan ayaküstü konuşmalardır. “Giden, ‘tekrar karşılaşacağız, gelecekte uzun bir süre boyunca defalarca karşılaşacağız’ kesinliğidir”(Bauman, 2001: 53).

Bauman, uzun zaman boyunca yaşam öyküleri paylaşılmadıkça, topluluklar cemaat olamaz demektedir. Günümüzde bu deneyim eksiktir ve cemaatin zayıflaması, öykülerin yokluğudur.

İnsanlar günümüzde hemen her yerde siteleri, yüksek çitlerin ardındaki gökdelenleri görür. Çitler “onları” dışarıda tutmak içindir. Tıpkı güvenlik kulübeleri, 7/24 izleyen ve kaydeden güvenlik kameraları gibi. Günümüzde “parayı bulan” başarılılar, şehir hayatından kaçmak için korunaklı sitelere kaçar. Büyük paralar öderler, taahhütler verirler. Bütün bunlar davetsiz misafirlerden kaçmak içindir. Korunaklı siteler ve reklamlarını bilirsiniz. Kendi alışveriş merkezleri, kendi spor salonları vardır. Bütün bu “kendi ortamlarının” yaratılması şu yüce amaç içindir: Davetsiz misafirlerden kaçınmak. Vaat edilen, yüksek çitlerin ardında takipçilerden ve ötekilerden uzak hayat deneyimidir, uğruna onca para dökülen şey budur.

Cemaat arzulanmasına karşın, içine girildiğinde bireyi talepleriyle bunaltır. Burada bir de cemaat olmadan cemaat deneyimini yaşatan estetik cemaatler vardır. Estetik cemaat ihtiyacı, kimlik endişeleri tarafından üretilir ve eğlence endüstrisi buradan beslenir.

Ünlüler daima göz önündedir ve günümüzde an be an takip edilebilirler, dolayısıyla paylaşımları her an dolaşımdadır. Dahası, günümüzde internet gibi bir ortam olduğundan, internete giren bilgiyi dolaşımdan kaldırmak neredeyse imkansızdır. Ünlüleri takip eden ve yaşam deneyimlerini dinleyenler, çok özledikleri aidiyet duygusuyla buluşurlar. Yalnız olsalar da çok fazla yalnız vardır, bu onları bir cemaat yapar.

İdoller hemen her yeredir, onlarla sürekli karşılaşırız. Michael Jackson, George Michael, Kanye West, Blue, Take That... İdoller cemaat olmadan cemaat deneyimi yaşatır. Onların yarattığı cemaatte kuşatılma sıkıntısı yoktur. Aidiyet, bu sıkıntıdan kopmuştur. İdoller etrafında şekillenen cemaatler hemen tüketilir, kullandıktan sonra da atılır biçimdedir.

İdoller, estetik cemaatler için bir zorunluluk değildir, idolün yerini başka bir ortak figür de alabilir.

Gerçek gettolarda özgürlüğün reddi amaçlanır. Gönüllü gettolar ise bahsettiğim “yüksek çitli, güvenli siteler” gibidir. Onlar özgürlüğe ve ötekilere karışmama imkanına hizmet ederler. “Gönüllü gettoları” seçenler, seçim yapmıştır, üstelik buralar gerçek getto değildir. Burada dışarıdakinin içeri girmesi çeşitli güvenlik önlemleriyle engellenir, içeridekilerse dışarı çıkabilir. Bir “seçici geçirgenlik” meselesi vardır. Gönüllü gettolarda özgürlük, gerçek gettolardaysa özgürlük karşıtı bir durum vardır. Gönüllü gettolarda birey güvenli hisseder, gerçek gettolarda ise durum böyle değildir.

Gönüllü gettolarda yükselen duvarlar korkuyla, etnik ve ırkçı bölünmelerle yükselir. Gerçek gettolar duvarsız hapisaneler gibidir. Burada Erving Goffman’ın deyişiyle “damgalı”(2014) bireyler bulunur. Damgalı kişiler bir arada yaşar ancak bu onları bir cemaat yapmaz. ‘Benim gibi olan diğerleri’ demek, defalarca bana söylendiği ve gösterildiği şekilde benim kadar değersiz olan diğerleri demektir; ‘daha çok onlar gibi olmak’, şimdi olduğumdan daha değersiz olmak demektir (Bauman, 2001: 128-129). Böyle bir ortam, güvenlikten, sıcaklıktan yoksundur, dolayısıyla böyle bir ortam “cemaatin imkansızlığı” demektir.

Bauman’ın bu kitabı, farklı türdeki cemaatleri ve cemaatleşmeleri tanıyabilmek, cemaat kavramı üzerine akıl yürütebilmek için değerli bir eserdir. Tanımlanan cemaat tipleri ile hemen her yerde karşılaşma olanağı bulabiliriz.

Cemaatler özellikle yorgunluk ve bıkkınlık yaşayan, akışkanlığın temposunda karakteri aşınmış bireylere çekici bir vitrin sunmaktadır. Ancak Bauman’ın ortaya koyduğu gibi bu vitrinler yanıltıcı olabilir. Hayal edilen sıcak, güvenli cemaate karşın, karşılaşılan cemaatler çekişmelerle ve karşı taleplerle dolu olabilir. Bauman eser boyunca bu durumu ve bu durumun yaşanmadığı özel cemaat tiplerini ustalıkla ele alıyor.

Kaynaklar

- Chambers, I. (2005). *Göç, kültür, kimlik*. İ. Türkmen, M. Beşikçi (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Goffman, E. (2014). *Damga*. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı (Çev.). Ankara: Heretik.
- Marx, K. ve Engels, F. (1976). *Alman ideolojisi*. S. Belli (Çev.). Ankara: Sol.
- Marx, K. (2001). *Ücretli emek ve sermaye*. S. Ege (Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma*. T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.

Film

- Gallenberger, F. (Yönetmen). (2005). *Colonia* [Film].



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr