ISSN 0130-0741

HALKBİLİM
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

DİL
LANGUAGE

DİLBİLİM
LINGUISTICS

EDEBİYAT
LITERATURE

107

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore/literature

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS INTERNATIONAL UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 27,
Sayı - No. 107
2021/3

folklor/edebiyat

folklore&literature

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

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

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI:10.22559 CİLT: 27 SAYI: 107, 2021/3

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)

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

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / *Management center and communication*
folkloredebiyat@ciu.edu.tr
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa
Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

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

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

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

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 Klişe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

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

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

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

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

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

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

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

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

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

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

folklor/edebiyat Dergisi Hakem Değerlendirme Süreci

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

Körleme Hakemlik Türü:

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

İlk Değerlendirme Süreci:

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

Ön Değerlendirme Süreci:

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

Hakemlendirme Süreci:

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

Yazım Kuralları

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 1,5 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), 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 250 sözcükten oluşan Türkçe Öz verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.
5- Önce makale dilinde, ardından öz (abstract) dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.
6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

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

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

http://www.apastyle.org

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

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Etik Kurul Zorunluluğu:

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

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

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

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

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

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

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

* Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
* Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
* Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,
* Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
* Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.

Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların folklor/edebiyat'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmî Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

***folklor/edebiyat* Telif Hakkı:**

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

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

Lisans

Creative Commons «Attribution» 4.0

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

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

Dergi Yönetimi ve Kurullar

Sahibi: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına
Prof.Dr. Halil Nadiri
Rektör
Genel Yayın Yönetmeni: Prof.Dr. Metin Karadağ
Yardımcı Editör: Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanç
Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)
Yayın - Medya Editörleri
Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi - serpilayguncengiz@gmail.com);
Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi - suheylesaritas@gmail.com);
Doç.Dr. Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi - meryem.bulut@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu

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

Doç.Dr. Gürkan Gümüşatam
Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanç
Dr. Gülden Sarı

Yabancı Dil Editörleri:

Dr. Manolya Çalışır (mcalisir@ciu.edu.tr)
Öğr.Gör. Sonay Acar (sacar@ciu.edu.tr)
Dr. İlkyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)
İngilizce Servisi - English service
UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Yönetim ve İletişim:

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

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara
Ankara Ofis: Hatay Sk. No: 24/12 Kocatepe / Ankara
Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia
Telefon :(392)6711111-2601/2600 Faks :(392) 6711165
E posta: folkloredebiyat@ciu.edu.tr / https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history

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

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

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

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

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

The journal accepts the CORE principles.

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

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,
Literature,
Anthropology,
Language,
Linguistic.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.
ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

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

Publication calendar and conditions:

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

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

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

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

First page design:

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

Peer Review Process:

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

Ethics Committee Obligation:

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

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

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

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

***folklore/literature* Copyright/ License**:

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

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

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

Journal Management and Boards:

Owner (On behalf of Cyprus International University)
Prof.Dr. Halil Nadiri
Rector
Editor
Prof.Dr. Metin Karadağ
(CIU Dean of Faculty of Arts & Sciences - mkaradag@ciu.edu.tr)
Assistant Editor
Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç (Cyprus International University, maylanc@ciu.edu.tr)
Technical Editor: Metin Turan (CIU Ankara Director)
Broadcast - Media Editors
Serpil Aygün Cengiz (Ankara University - serpilayguncengiz@gmail.com)
Süheyla Sarıtaş (Balıkesir University - suheylesaritas@gmail.com)
Meryem Bulut (Ankara University - meryem.bulut@gmail.com)
Foreign Language Editors
Assoc.Prof.Dr. Manolya Çalışır (mcalisir@ciu.edu.tr)
Dr. İlkyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)
Sonay Acar (sacar@ciu.edu.tr)
English service
CIU School of Foreign Languages

Management and Communication:

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

Edition: Başkent Klişe ve Matbaacılık Publications – Ankara
Turkey Contact Address
Ankara Office: Bayındır Sok. 30/E Kızılay- Ankara-TURKEY
Phones: (392)6711111-2601/2600 Fax: (392) 671 1165
Electronic communication:
https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe

DANIŞMA KURULU / *ADVISORY BOARD*

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

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

Ingeborg Baldauf (Humboldt Universitat- 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) Norvey

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

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

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

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

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

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

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

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

Eva Kincses Nagi (Szeged Universitat- evakincsesnagy@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

BU SAYININ HAKEMLERİ/
REVIEWERS of THIS ISSUE

Prof. Dr. Sevim Akten
Prof. Dr. Gonca Gökalp Alpaslan
Prof. Dr. Yunus Ayata
Prof. Dr. Yılmaz Daşçıoğlu
Prof. Dr. Seçil Dumantepe
Prof. Dr. Ayten Er
Prof. Dr. Abdulmecit Canatak
Prof. Dr. İsmet Çetin
Prof. Dr. Erdoğan Gedik
Prof. Dr. Hanife Nâlân Genç
Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş
Prof. Dr. Süleyman İlhan
Prof. Dr. Tuğrul İnal
Prof. Dr. Nesrin Karaca
Prof. Dr. Nedret Kılıçeri
Prof. Dr. Mustafa Sarıca
Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş
Prof. Dr. Oktay Taftalı
Prof. Dr. Zeki Taştan
Prof. Dr. Abdullah Temizkan
Prof. Dr. Adnan Tönel
Doç. Dr. Türkân Acar
Doç. Dr. Abdullah Acehan
Doç.Dr. Nevin Akkaya
Doç. Dr. Ezgi Metin Basat
Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman
Doç. Dr. Esin Esen
Doç. Dr. Adem Öger
Doç. Dr. Ebru Özgün
Doç. Dr. Ayşe Ulusoy Tunçel
Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu
Yrd.Doç. Dr. Behbud Muhammedzade
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Kasapoğlu Akyol
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Demren
Dr. Öğr. Üyesi Sait Gülsoy
Dr. Öğr. Üyesi Melek Kaba
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra Uygur
Dr. Öğr. Gör. Ozan Uştuk
Dr. Öğr. Üyesi Umut Üren

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

ALAN EDİTÖRLERİ /FİELD EDİTORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik
(Frankfurt Üniversitesi - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof. Dr. Arzu Öztürkmen
(Boğaziçi Üniversitesi - ozturkmen@boun.edu.tr)

Edebiyat-Literature

Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan
(ggonca@hacettepe.edu.tr)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz
(Maltepe Üniversitesi -maltepeuniversitesi@hs01.kep.tr)

Antropoloji-Anthropology

Prof. Dr. Akile Gürsoy
(Beykent Üniversitesi - gursoyakile@gmail.com)

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

Dil - Dilbilim-Linguistics

Prof.Dr. Aysu Erden
(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof. Dr. V. Doğan Günay
(Dokuz EylülÜniversitesi- Buca Eğitim Fakültesi. dogan.gunay@deu.edu.tr)

Yusuf Çotuksöken
(yusuf.cotuksoken@hotmail.com)

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

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

İÇİNDEKİLER

***folklor/edebiyat*'tan / From *folklor/edebiyat* (Metin Karadağ) ..... XV**

Araştırma makaleleri/Research arcticles

Bilge Karasu'nun Apokaliptik Bir Anlatısı: *İncitmebeni*

An Apocalyptic Narrative of Bilge Karasu: *İncitmebeni (Don't-hurt-me)*
Seval Şahin 649

Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık
The Intersemiotics as a Method of Art Analysis
Kubilay Aktulum 661

Orhan Hançerlioğlu'nun *İnsansız Şehir*'inde Köylüler ve Kentliler
Townspeople and Peasants in the *Unmanned City* by Orhan Hançerlioğlu
Meral Demiryürek 687

Halikarnas Balıkçısı'nda Deniz Motifleri ve Poseidon
Sea Motifs and Poseidon in The Fisherman of Halicarnassus' Works
Tülin Arseven 705

Türk Halk Mimarisi Örneklerinden Kütahya/Gediz Köy Odaları
Examples of Turkish Folk Architecture Kütahya/Gediz Village Rooms
Elif Gürsoy 721

"Bindiği Dalı Kesmek": Türk Dünyası Folklorunda Eş ve Benzer Yaratmalara Nasıl Yaklaşılmalı?
"Man Sitting on Branch of Tree Cuts it off": How to Approach to Variations in Folklore of Turkic World?
Cemalettin Yavuz 749

Ölü Gömme Gelenekleri Bağlamında Berel Kurganları
Berel Kurgans within the Context of Funeral Rites
Mehmet Kutlu-Leila Kutlu 771

***İftarlık Gazoz* Filmi Örneğinde Sinemada Kültür Koruma Yaklaşımları**
Cultural Preservation Approaches in the Cinema: The Case Study of the Movie *Iftarlık Gazoz*
Aysun Ezgi Yılmaz 799

Kültürel Şizofreniden Üretilen Mizah: "Aşkımızın Meyvesi Aytek"
The Humor Produced from Cultural Schizophrenia: "Aşkımızın Meyvesi Aytek"
Adil Çelik 813

İlk Türk Popüler Edebiyat Eserlerinde Çeviri Yoluyla Milli Kimlik İnşası
Constructing a National Identity through Translation in the First Turkish Popular Novels
Özge Altıntaş 839

Batı Düşüncesinde Doğu İmgesi: Jonas Hassen Khemiri'nin *İstila!* Oyunu
The Image of the East in Western Thought: The Play *Invasion!* By Jonas Hassen Khemiri
Duygu Kankaytsın..... 857

Fatima Bakhaï'nin *Dounia* Adlı Romanında Osmanlı İmparatorluğu Dönemindeki Cezayirli Kadınlar
Algerian Women in the Ottoman Empire Period in Fatima Bakhaï's Novel Entitled *Dounia*
Ayşe Tomat Yılmaz 873

Derleme Makaleleri/Compilation articles

Türk ve Batı Edebiyatında Çingene İnançları
Gypsy Beliefs in Turkish and Western Literature
Alparslan Oymak..... 885

Siirt Kenti Yöresel Yemek Kültüründe Büryan: Bahattin Büryan Sarayı Örneği
Büryan in Local Food Culture of the City of Siirt: Case of Bahattin Büryan Sarayı
Figen Kanbir..... 905

How Has the Nobel Prize Affected the Canonisation of Japanese Literature?
Nobel Ödülü Japon Edebiyatının Kanonlaştırılmasını Nasıl Etkiledi?
Devrim Çetin Güven 927

Jafar Ramzi Ismailzadeh's Poetry
Cafer Ramzi Ismailzadeh'in Şiir Yaratıcılığı
Günel Seferova 943

Anma / Obituary

İlhan Başgöz'ün Ardından
Obituary for Ilhan Basgoz
Hande Birkalan-Gedik..... 955

Book Review

Evans, David (2020) Sıfır Atık: Tüketim Kültürü ve Gıda İsrafı
Süheyla Sarıtaş..... 959

Andrew Ryder, Marius Taba And Nidhi Trehan (Editors) (2021) Romani Communities and Transformative Change: A New Social Europe
Ozan Uştuk 963

Uğuzman, Tülay (2021) Yirmi Beş Yıl Sonra Dörtdivan Dörtdivan'da Değişme Değişime Uyum ve Direnç Bir Yeniden Ziyaret / Revisit Çalışması
Çiğdem Sema Sırma 969

Editör'den

Değerli okurlarımız,

Bulaşı günlerinin etkileriyle dolu bir eğitim/öğretim yılını daha bitirirken yeni sayımızla birlikte yeni aydınlık, esenlik dolu yarınlar diliyoruz. Dergimizin bu sayısında temel hedeflerimiz arasında bulunan yurtdışı katılımlar konusunda umut verici bir aşama daha gerçekleştirdiğimizi düşünüyoruz. Dergimizin OASPA üyeliğinin getirdiği saygınlığın, Web of Science dizinleri için yapacağımız başvurunun olumlu sonuçlanmasıyla onurlandırılmasını ummaktayız.

Bu sayımızda 12 araştırma, dört derleme makalesi, üç kitap tanıtım/eleştirisine yer verdik. 106. sayımızın Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları adlı ek/özel sayısı, şimdiden alanda sayılı temel başvuru kaynakları arasında kabul edildi. O sayının konuk editörlerinden ve dergimizin hem Danışma Kurulu üyesi hem de Alan Editörü olan sayın Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik'in değerli hocamız Prof. Dr. M. İlhan Başgöz'ün vefatı dolayısıyla yazmış olduğu ölüm (obituary) yazısını da geleceğe uzanacak önemli bir belge niteliğiyle yayımlıyoruz.

Bu sayının gerçekleşmesinde emek ve katkıları olan herkese teşekkür eder, iyi okumalar dilerim.

Metin Karadağ
Editor

From Editor

Dear readers,

As we come towards the end of an academic year under the effects of the infection, we wish brighter, healthier days with our new issue. We believe that we have taken another significant step in terms of international participation, as one of primary goals. We hope that the prestige brought by the OASPA membership of our journal would be honored with the positive outcome of our Web of Science index application.

This issue includes 12 research articles,four compilation articles, and three book reviews. The special issue titled "Women's Studies and Gender Research" supplementing out 106th issue has already taken its place among the limited main resources of the field. We also publishing the obituary written for one of the well-respected pioneers of our field, Prof. Dr. M. Ilhan Basgoz, by Prof.Dr. Hande-Birkalan Gedik, one of the guest editors of the special issue, as well as member of the Advisory Board and Field Editor, in the hopes that it would serve as an importance document in future

We express heartfelt thanks and gratitude to everyone who contributed to this issue.

Metin Karadağ
Editor

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1540

Araştırma makalesi/Research article

Bilge Karasu'nun Apokaliptik Bir Anlatısı: *İncitmebeni*

An Apocalyptic Narrative of Bilge Karasu: *İncitmebeni (Don't-hurt-me)*

Seval Şahin*

Öz

Bilge Karasu'nun eserlerinde varoluş, kişinin üzerinde düşündüğü en temel problemlerinden biridir. Onun eserlerindeki düşünce ve varlık arasındaki ilişki, çok farklı anlatım teknikleri ve düzlemleri yaratmasını sağlar. Bunların arasında *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979) masalları birçok farklı anlatı türü ve anlatım teknikleri arasındaki sınırları zorlayan bir eser olması sebebiyle ayrıca incelenmeye değerdir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde Karasu'nun eserlerindeki varoluş ve düşünce arasındaki ilişkide doğa önemli bir yer oynar. Neredeyse tüm masallarda doğanın varlığı ile kişi hayatındaki yeri vardır. Bu ilişkinin özellikle öne çıktığı masallardan "İncitmebeni" ise hem doğanın alımlanması hem de varlık ve düşünce arasındaki ilişkiyi tartışmak açısından çarpıcı bir örnektir. Bu masalda doğa, bir manzara değil, bizzat yaşayan bir organizmadır ve bu organizmanın varlığı

Geliş tarihi (Received):27.03.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 29.07.2021
*Prof.Dr., Prof.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature.) sevals@gmail.com. ORCID 0000-0003-1548-6763

ile insanların varlığı arasındaki ilişki tartışmaya açılmıştır. Bu sebeple masalı ekoeleştiri açısından değerlendirmek edebiyattaki varoluş ve düşünce arasındaki ilişkide doğanın konumlanışını tartışmak açısından faydalı görünmektedir. Ayrıca masalın bir felaketin ardından hep bir felakete hazırlanan halkı ile sonunda bu felaketi beklemedikleri yerden yakalamaları sebebiyle "apokaliptik" bir anlatıdır.

Anahtar sözcükler: *Bilge Karasu*, *göçmüş kediler bahçesi*, *masal, apokaliptik anlatı, ekoeleştiri*

Abstract

In his works, Bilge Karasu examines the relationship between thought and being by creating very different narrative techniques and axis within his texts. Among them, the tales in the *Göçmüş Kediler Bahçesi* (*Garden of Departed Cats,* 1979) are worth examining as it is a work that pushes the boundaries of different narrative types and comprises of many different narration techniques. Nature plays an important role in the relationship between existence and thought in Karasu's works in the *Garden of Departed Cats*. The nature and its place in one's life are present in almost all tales. One of the tales, "Humbler", in which this relationship stands out, is a striking example in terms of both the perception of nature and the relationship between being and thought. In this tale, nature is not a landscape but a living organism itself, and the relationship between the existence of this organism and the existence of humans has been opened to discussion. For this reason, it seems useful to evaluate the tale in terms of eco-criticism so to discuss the positioning of nature, in the relationship between existence and thought. In addition, the tale is an "apocalyptic" narrative, with its characters who are always preparing for a disaster after a disaster, and finally getting caught to it from somewhere they were least expecting.

Keywords: *Bilge Karasu*, *göçmüş kediler bahçesi*, fairy tale, apocalyptic narrative, ecocriticism

Extended summary

Background: In the works of Bilge Karasu, existence is one of the main problems that the persona thinks about. In this relationship between thought and being, Karasu examines this basic topic by creating very different narrative techniques and axis in his texts. Among them, the tales in the *Göçmüş Kediler Bahçesi* (*Garden of Departed Cats,* 1979) are worth examining as they are a work that pushes the boundaries between different narrative types and comprises many different narration techniques. Nature plays an important role in the relationship between existence and thought in Karasu's works in the *Garden of Departed Cats*.

The nature and its place in one's life are present in almost all tales. One of the tales, "Humbler", in which this relationship stands out especially, is a striking example in terms of both the perception of nature and the relationship between being and thought. In this tale, nature is not a landscape but a living organism itself, and the relationship between the existence of this organism and the existence of humans has been opened to discussion. For this reason, it seems useful to evaluate the tale in terms of eco-criticism so as to discuss the positioning of nature, in the relationship between existence and thought. In addition, the tale is an "apocalyptic" narrative, with its characters who are always preparing for a disaster after a disaster, and finally getting caught to it from somewhere that they were not expecting.

Apocalyptic narrative is one of the narrative types frequently mentioned by ecocriticism. The characteristic of this narrative genre is that it constructs a story about the end of the world, tells us an apocalypse or a post-apocalyptic word. In such narratives, which are also cited as a sub-genre of science fiction, the focus is on how a world order is established with the survivors of an apocalypse. In most of them, in the post-apocalyptic world the technology has disappeared; people try to survive in a primitive state. I n these narratives we meet two forms: The tragic form and the comedy form. In the tragic form, there is an expectation for a post-apocalyptic saviour, but in comedy form the saviour disappear (Garrard: 97).

Research purpose: The hero in the tale *İncitmebeni (Don't-hurt-me)* is a teacher who left his country and came to the island. In the country from where the man came, people tried different methods to get more product from the soil; as a result, not only plants in the soil but also the insects began to grow. Thus, it becomes important to fight the growing creatures and they start receiving aid from other countries for this purpose. Playing with the nature of an organism always brings its side effects. So, both in the country of origin of the teacher and on the island, the soil represents the organic growth. In the country of the teacher it grows the beings on its surface; in the island, it extends its own existence. This is exactly what makes this tale an apocalyptic narrative. In the country from where the man came, there is no end or an apocalypse; but the island initiates a new life through some post-apocalyptic measures. The people living in the island are survivors of a major earthquake and they lost their shores in this earthquake. Actually, they are always in a post-apocalyptic mood while living with the anxiety of a possible new earthquake. After the apocalypse they are divided as those who live on the shore and those who live in higher hills; they have established an order that does favour the wealth. But the second apocalypse comes from an unexpected source: Overgrowth, giantism of the existence. While thinking that the earthquake will destroy their shores and create a new disaster, they come across the opposite and after this second disaster they begin to upset all the order that they established until this moment. The traditions and the administrative system of the island are destroyed. After the overgrowth, eight young people gather on a beach, declare a new order, form a board of directors and the idea of digging up the growing places that one teacher just put forward is accepted. Then all the islanders start working to dig and destroy the growing. As a result, people become unable to do anything but work, and this becomes the only thing they know and can do. Thus, the tale is not only a good example of ecocriticism, but also an example of an apocalyptic narrative. At this point,

the objections of the poets (who told the story of the island until its history was written) reinforces this argument.

Findings: In the tale, the poets, who tell the island's life until the history books taught in schools would be written, begin to rethink on their own position, after the overgrowth. The notion of the end of history and the poets' grasp of the narrative is another element that turns the tale into an apocalyptic narrative. The theme of the end of history is also one of the dominant characteristics of apocalyptic narratives. Moreover, with the apocalypse, the history of the island has come to an end and the poets have adapted themselves to this new situation.

As it's seen, the idea of the end of history in apocalyptic narratives is handled in this text too and it is problematized the question of whom will undertake what task in carrying this narrative to the future. Hence, the transmission of the word, the narrator role of the individual was debated again; since the apocalypse has come, the poets, who have been speaking ever since broke the tradition in order to enlarge their existence, just like the island did; they increased their number from seven to eight. Therefore, they are also involved into the overgrowth of the possession that brings the apocalypse. As a matter of fact, the island started to grow just after the teacher buried what he possesses into the soil, instead of throwing it into the sea and. Possession is not removed, wealth is nurtured: Just as in the methods used to get as much product as possible from every seed thrown into the ground in the country where the teacher comes from. Just as these methods provoked the giantism of the animals and plants there, the possession buried in the soil started to grow the island. However, if the teacher had thrown his wealth and his money into the sea, perhaps the island would not have grown. The soil enters an uncontrollable growth spurt as a way to demonstrate that it does not accept what is not in its own being. So, the one who initiated this jet is the hero of our tale, the teacher whose name is unknown to us. The eight young people who took over the administration of the island only listen to the words of the teachers initially, but they give up later. One of those young people is the person who suggests digging the island in a very unreasonable way, in the face of the island's growth. Hence, estimated poets, historians and teachers are actually overthrown by the island's youth. There is no place for these in the new administration of the new era. The island's old, non-hierarchical, happy days have been interrupted. As the island grows steadily, drastic measures are taken, and everybody becomes digger except those who form the board of directors. In order not to stop the work, making love is prohibited on the island and children are assigned to bring bread and water to the diggers. They decide to build machines to speed up the excavation work. When the machines start working, everyone is deaf from the noise. As the island is excavated, the lands are left to the rocks of the island, but after a while, this part is so full that it ruins with a lot of people. Thus, the island breakdowns almost right in the middle, in the region which is considered to be the strongest spot that has previously resisted earthquakes.

Conclusions: The tale named *İncitme beni (Don't-hurt-me)* is perfectly appropriate for an ecocritical analysis, as it links the relationship of existence between nature and human to an apocalypse. An intervention to the existence of both man and nature leads to an uncontrolled growth and thus, the existence closes on itself and creates its own apocalypse and this turns the tale into an apocalyptic narrative.

Giriş

Bilge Karasu'nun eserlerinde varoluş, kişinin üzerinde düşündüğü en temel problemlerinden biridir. Düşünce ve varlık arasındaki bu ilişkide Karasu, eserlerinde çok farklı anlatım teknikleri ve düzlemleri yaratarak konuyu irdeler. Bunların arasında *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979) masalları birçok farklı anlatı türü ve anlatım teknikleri arasındaki sınırları zorlayan bir eser olması sebebiyle ayrıca incelenmeye değerdir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 12 masaldan ve bu masalları birbirine bağlayan bir anlatıcının farklı kentlere gitmesi, gittiği kentteki gezmeleri ve bu gezmelerin kanlı bir oyunla, "göçme oyunu"yla sonlanmasıyla biten bir eserdir. Kitap, sonundaki *Geceyarısının Masalı: Masalın da Yırtılıverdiği Yer* ve ardından italik yazılmış 13. bölümden oluşur. *Geceyarısının Masalı: Masalın da Yırtılıverdiği Yer*, 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c, 3a, 3b, 4 şeklindeki dizilişiyle bir satranç tahtasını anımsatan bir anlatı düzeni izler. Bunlar hem birbiriyle bağlantılı hem de kendi başlarına anlatılardır.

Kitap, anlatıcı kahramanın kentte geçirdiği zaman dilimini anlatan, kitabın başında ve her bir masaldan önce italik harflerle yazılmış ve bir masalı diğerine bağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Dolayısıyla eserde, hem tek tek masallarla hem de masallardan önceki italik kısımların birleşimiyle birden farklı anlatılar, eserler olarak ortaya çıkar.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde Karasu'nun eserlerindeki varoluş ve düşünce arasındaki ilişkide doğa önemli bir yer oynar. Neredeyse tüm masallarda doğanın varlığı ile kişi hayatındaki yeri vardır. Bu ilişkinin özellikle öne çıktığı masallardan "İncitmebeni" ise hem doğanın alımlanması hem de varlık ve düşünce arasındaki ilişkiyi tartışmak açısından çarpıcı bir örnektir. Bu masalda doğa, bir manzara değil, bizzat yaşayan bir organizmadır ve bu organizmanın varlığı ile insanların varlığı arasındaki ilişki tartışmaya açılmıştır. Bu sebeple masalı ekoeleştiri açısından değerlendirmek edebiyattaki varoluş ve düşünce arasındaki ilişkide doğanın konumlanışını tartışmak açısından faydalı görünmektedir. Ayrıca masalın bir felaketin ardından hep bir felakete hazırlanan halkı ile sonunda bu felaketi beklemedikleri yerden yakalamaları sebebiyle "apokaliptik" bir anlatı olduğunu iddia edeceğim.

1. Ekoeleştiri ve apokaliptik anlatı

"Ekoleştiri hem çevreci bir dille yazılmış edebi metinlerin çalışılmasını hem de herhangi bir edebi eserin ekolojik içeriğinin ortaya çıkarılması amacıyla okunmasını amaçlar" (Ergin-Dolcerocca, 2016: 300). 19. yüzyılda özellikle romantiklerin doğaya yönelmeleriyle doğa üzerine düşünmek, doğada yürüyüşler yapmak, bunları kayda geçirmek önemli bir yer tutmaya başlar. Aydınlanmanın her şeyi akılla açıklama girişimlerine karşılık doğa, duyu ve duygularla da kavranabilir bir yer olur. Kahramanların, ruh hallerini yansıtmak için doğa, bir malzeme gibi işlenmeye, manzara halini almaya başlar. Burada sadece betimlemeler değil, ruh halleriyle karışık bir manzara da varolur. Fakat bunlarda doğa, bir tartışma nesnesi değildir, sadece edebiyatın betimleyici ya da açıklayıcı bir malzemesidir. Oysa dünyanın ekolojik dengesinin bozulması, insan merkezli bir anlatının dışına çıkılması, edebiyatın insan olmayanları da irdelemesi ekoeleştiride önemli açılımlar sağlamış, bu şekilde ekoeleştiri başlığı altında hayvan çalışmalarından ekofeminizme kadar giden geniş bir şemsiyede çok

çeşitli alt başlıklar açılmıştır. Ekosistemin bozulması ve insanın bundaki varlığı insan ve doğa arasındaki ilişki üzerine yeniden düşünmenin yollarını ortaya koymuş, edebiyat da bunun önemli araçlarından biri haline gelmiştir.

Apokaliptik anlatı, ekoeleştiride öne sürülen anlatı türlerinden biridir. Bu anlatı türünün özelliği dünyanın sonuna dair, bir kıyameti ya da kıyamet sonrasını anlatmasıdır. Bilimkurgunun alt türü olarak da yer alan bu tarz anlatılarda kıyametin ardından kalanlarla nasıl bir dünya düzeni kurulduğu üzerine odaklanılır. Bunlarda çoğunlukla kıyamet sonrası teknoloji ortadan kalkmış, insanlar ilkel bir halde yaşama tutunmaya çalışır görünürler. Bu anlatılarda iki form olduğu öne sürülür: Trajik formu ya da komedi formunu kullananlar. Trajik formda kıyamet sonrası bir kurtarıcı beklentisi vardır, ancak komedi formunda kurtarıcı ortadan kalkar (Garrard, 2012: 97).

Türk edebiyat eleştirisinde, doğa ve edebiyat arasındaki incelemeler çoğunlukla doğanın edebî eserlerde nasıl yer aldığı üzerinden olmuş, 19. yüzyıl romantik edebiyatında şairin/yazarın ruhu ve doğanın bunun taşıyıcısı olması meselesi irdelenmiştir. Ancak doğa ve insan arasındaki ilişki üzerine yeniden düşünmek ve metinlerini de bu ilişkiler üzerine kuran edebiyatçılar üzerinde çok fazla durulmamıştır. Özellikle 2000 sonrası Türk edebiyatında doğanın bu şekilde meselelelеştirilmesi giderek yaygınlık kazanmakta, buna dair çalışmalar da yapılmaktadır. [1]Bilge Karasu'nun" İncitmebeni" masalı, 1971-1975 yılları arasında yazılmış, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi mesele haline getiren Türk edebiyatının öncü eserlerinden biridir ve ayrıca bir kıyamet anlatısı olarak da türünün öncülleri arasında yer alır.

2. Varlığın çoğalması

"İncitmebeni" masalı, kendi ülkesini terk ederek her şeyden "soyunmak" isteyen bir adamın bir adadaki hayatını anlatır. Şiir gibi 8 mısrayla açılan masal, sonrasında zaman zaman daha içe çekilmiş paragrafların araya konulmasıyla çoğu Karasu eserinde olduğu gibi iki farklı anlatı düzleminde akar. Bunlardan içe çekilmiş paragraflarda adamın geldiği adanın geçirdiği deprem felaketi ve bu felaket sonrasındaki yaşamları, alışkanlıklarına dair kısa bilgiler ve sonrasında adamın adadaki yaşamından küçük kesitler verilir. İçe çekilmiş paragrafların dışında kalan kısımlarda adamın geldiği ülke, adaya geldiği andan itibarenki yaşamı, adanın başına gelenler anlatılır. Böylece aynı anda iki anlatı eşzamanlı olarak masalda yer alır.

Tüm varlığından soyunmak isteyen adam adada, öğretmenlik yapmaya başlar. Kendi ülkesinden bu adaya yanında sadece bir bardak getirmiştir. Burada öğretmenlik yaptıkça varlığı artmaya başlar, bundan rahatsız olur ve kazandıklarını bir çıkına doldurarak adadaki bir yardan denize atmak ister, ancak paralar sahile vurursa diye korkup vazgeçer ve çıkını toprağa gömer. Bu arada ülkesinden yanında getirdiği bardağı da kırar; üstelik bardağın: "yıllarca, andaç diye sakladığı, sırça işleriyle ünlü uzak bir ülkede ustasının elinde biçimlendiğini gördükten sonra yanına alıp buralara getirdiği, gözünden esirgediği bardak olduğunu, usundan bile geçirmez" (Karasu, 1999: 133). Bu şekilde kendine ait son varlık nesnesinden de kurtulmuştur. Fakat kırma olayı üzerine düşündükçe başka bir sorunla karşılaşır:

> "İmgeler üşüştü kafasına, gözünün önüne. Sonra hepsi üst üste bindi, uzakta kalmış çocukluğuyla bu yeni yurdunun denizini, kokusunu, sesini, insanlarını içine alan,

> büyük bir düzen içerisinde hepsini eritip kaynaştıran bir tek imge haline geldi. Adamın bütün parçaları yeniden bir araya gelmişti sanki. Bu bütünlenme anı, belki, pencereden gelen kokuyu sindire sindire içine çektiği bir iki dakika kadar sürdü. Bu bütünlenmenin mutluluğu içinde, bu duygudan da soyunması gerektiğini, bu duygunun, içinden sıyırıp atacağı en önemli şey olduğunu düşünemedi. Bardağı elinden bıraktıktan epey sonra ayabildi; ancak okula giderken… Bardağı kırmasının anlamına ansızın erdi. Ama iş işten geçmişti. O kendi parçalarını bir araya getirmişliği, o bütünlenme mutluluğu, içine yerleşmişti artık. Sökülür gibi değildi. Soyunmayı başaramamıştı, en temel noktada" (Karasu, 1999:137).

Bu "bütünlenme" anı, varlığından da soyunamadığının delili olur, ayrıca paralarını adaya gömmesinin ardından ada tıpkı onun varlığının artması gibi giderek büyümeye başlar. Adamın ülkesinden getirdiği bardağın parçalanmasıyla yeni ülkesindeki bütünlenmeyle varlığı da artar. Böylece varlık, hem imgesel hem de bedensel olarak büyür. Tabii buradaki beden, adanın bedenidir. Bu şekilde ada, tıpkı bir insan gibi canlı bir organizma halini alır. Ancak bu büyüme, masalda sadece adaya has bir unsur değildir. Daha önce adamın geldiği ülkede de benzer bir durum yaşanmıştır.

Adamın geldiği ülkede insanlar topraktan daha çok verim alabilmek için farklı yöntemler denemişler, bunun sonucunda sadece topraktaki bitkiler değil böcekler de büyümeye başlamıştır. Böylece büyüyen canlılarla savaşmak da önemli hale gelmiş, bunun için başka ülkelerden yardımlar almaya başlamışlardır. Bir organizmanın doğasıyla oynamak onun her zaman yan etkilerini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla hem adamın geldiği ülkede hem de adada toprak, organizmanın büyümesini temsil eder. İlkinde üstünde yaşayanları ikincisinde bizzat kendi varlığını büyütür. Bu masalı apokaliptik anlatı yapan tam da budur. Adamın geldiği ülkede bir sondan, kıyametten bahsedilmez, ancak geldiği ada zaten bir kıyamet sonrasının tedbirleriyle yeni bir hayata başlamıştır. Büyük bir deprem atlatan, bu depremde kıyılarını kaybeden ada halkı, tekrar deprem olacak tedirginliğiyle yaşarken aslında hep bir kıyamet sonrasını yaşamaktadırlar. Bu kıyamet sonrasındaki yaşamlarını da kıyıdakiler/tepedekiler olarak ayırmış, varlığı, varlık sahibi olmayı önemsemeyen bir düzen kurmuşlardır. Ancak ikinci kıyamet, beklemedikleri bir yerden giderek büyümeden, varlığın artmasından gelir. Depremin kıyılarını yok ederek yeni bir felaket yaratacağını düşünürken tam tersiyle karşılaşır ve bu felaketten sonra da o zamana kadarki tüm yerleşik düzenlerini altüst etmeye başlarlar. Adanın gelenekleri, yönetim sistemi yok edilir. Büyümenin ardından konuşmak için toplandıkları kumsalda kendi düzenlerini ilan eden sekiz genç bir yönetim kurulu oluşturur ve bir öğretmenin öylesine ortaya attığı büyüyen yerleri kazma fikri kabul görür. Sonra da tüm ada halkı büyüyeni kazmaya, yok etmeye yönelik çalışmaya başlar. Bunun sonucunda da insanlar çalışmaktan başka bir şey yapamaz hale gelir, bildikleri ve yapabildikleri tek şey de bu olur. Dolayısıyla masal, ekoeleştiri için iyi bir örnek olmakla kalmaz aynı zamanda bir kıyamet anlatısı ortaya koyduğu için bir apokaliptik anlatı örneği de olur. Bu noktada adanın tarihi yazılana kadar geçmişini anlatan ozanların itirazı da bunu destekler.

3. Öğretmen, ozan, tarihçi

Masalda, adanın büyümeye başlamasından sonra adanın okullarda okutulan tarih kitapları yazılana kadarki hayatını anlatan ozanlar, kendi konumları üzerine yeniden düşünmeye başlarlar. "Tarihin duracağı yerden sonrasını söze aktaracakları güne hazırlanmak istiyorlardır." (Karasu, 1999: 142) Tarihin sonu düşüncesi ve ozanların anlatıyı teslim alması masalı, apokoliptik anlatıya dönüştüren bir başka unsurdur. Tarihin sonu da apokaliptik anlatıların özellikleri arasında yer alır. Üstelik kıyamet ile birlikte tarihin, adanın tarihinin sonu gelmiş, ozanlar da kendilerini bu yeni duruma uydurmuşlardır:

> "Adanın büyümeğe başlaması, ozanların da düzenini allak bullak etmişti. Gerçi, onlar, okullarda okunan tarihlerin başladığı yerde bitiyorlardı destanlarını, masallarını. Ama şimdi, tarih kitaplarından önce bu işi ele almak, yedinci gecenin sonunda tarihin sözlerine attığı bıçağın acısını çıkarmak istiyorlardı. Tarih bitmeliydi bu noktada. Söz gene ozanlara geçmeli, günün birinde tarih yeniden başlayınca arayı gene kendileri doldurmalıydı. Çılgın bir çabayla yeni bir destanın parçalarını düzmeğe başladılar. Gelecek bayram sekiz gün sürmeliydi. Sürecekti de. Ozanların sayısı sekize çıkacaktı" (Karasu, 1999: 142).

Görüldüğü gibi apokaliptik anlatılardaki tarihin sonu anlatısı burada da dile getirilmiş, bu anlatıyı geleceğe taşımak konusunda kimin hangi görevi üstleneceği sorun edilmiştir. Böylece sözün taşınması, bireyin anlatıcı rolü tekrar devreye sokulmuş, kıyamet geldiği için eskiden bu yana sözü taşıyan ozanlar da kendi varlıklarını tıpkı adanın yaptığı gibi artırmak için geleneği bozmuş, sayılarını yediden sekize çıkarmışlardır. Dolayısıyla kıyameti getiren varlığın çoğalmasına onlar da eklemlenmiş olur. Nitekim adanın tam da öğretmenin varlığındakileri denize atmaktan vazgeçip toprağa gömmesinin ardından büyümeye başlaması da bununla paraleldir. Varlıktan uzaklaşılmamış, varlık beslenmiştir. Tıpkı öğretmenin geldiği ülkede toprağa atılan her tohumdan mümkün olduğunca ürün alabilmek için kullanılan yöntemlerde olduğu gibi. Orada bu yöntemler nasıl bitkilerle birlikte hayvanları da büyütmüşse bu kez de toprağa gömülen varlık adayı büyütmeye başlamıştır. Oysa öğretmen varlığını, paralarını toprağa gömmek yerine denize atsaydı belki de ada büyümeyecekti. Toprak, kendine ait olmayanı kabul etmediğini göstermenin yolu olarak kontrol edilemez bir büyüme yapar. Bunu yapan ise masalımızın kahramanı, ismini bilmediğimiz öğretmendir. Adayı ele geçiren sekiz genç, başlarda önce sadece öğretmenlerin sözünü dinlerler, sonra bundan da vazgeçerler. Ayrıca bunlardan bir tanesi, adanın büyümesi karşısında son derece mantıksız bir şekilde adayı kazmayı öneren kişidir. Dolayısıyla itibar edilen ozanlar, tarihçiler ve öğretmenler aslında adanın gençleri tarafından alaşağı edilir. Yeni dönemin yeni yönetiminde bunlara yer yoktur. Adanın eski hiyerarşisiz mutlu günleri de sekteye uğrar. Ada hiç durmadan büyüdüğü için giderek sert tedbirler alınır, artık yönetim kurulunu oluşturanlar dışında herkes kazıcıdır. İşleri aksatmamak için adada sevişmek yasaklanır, çocuklar kazıcılara ekmek ve su götürmekle görevlendirilir. Kazı işini hızlandırabilmek için makineler yapmaya karar verirler. Makineler çalışmaya başladığında ise çıkan sesten artık herkes sağır olmuş durumdadır. Ada kazıldıkça çıkan topraklar adanın kayalıklarına bırakılmaya başlanır, fakat bir süre sonra

burası o kadar çok dolar ki bir sürü kişiyle birlikte adanın bu kısmı çöker. Böylece ada neredeyse tam ortasından yıkılır ki burası adanın daha önce depremlere dayanmış en sağlam yeri olarak kabul edilmektedir.

Kıyamet sonrası dünyada makinelerin varlığı, apokaliptik anlatıların özelliklerindendir. Burada makine hem adaya hem de insana bir müdahale olarak görünür. İnsan gücünün yetmediği yerde makinelerin onlara yardımcı olacağını düşünerek makineler yaparlar, ancak bunlar çalışmaya başladığında o kadar çok gürültü yapmaktadırlar ki bir süre sonra herkes sağır olur. Zaten sürekli kazmaktan oluşan toprak yığınları yüzünden insanlar birbirini görememeye başlamıştır. İnsanların birbirlerini görmedikleri, birbirleriyle konuşmadıkları bir ada haline gelirler çok kısa bir sürede. Böylece insanın doğası da bozulur. Daha doğrusu doğa bozulduğundan insan da bozulur. Nitekim bu bozulma, hikâyenin kahramanı öğretmenin düşüncelerine yavaş yavaş sirayet etmeye başlamıştır. Varlığının çoğaldığını fark eden öğretmen, ozanların "tarihin sözlerine attığı bıçak"ta olduğu gibi düşüncelerinde de bir bıçak darbesiyle karşılaşır gibi dilinde tutukluklar başlar. Tutukluğun ilk başladığı an, adanın büyümeye başladığı gün sabah evinden çıkmadan önce olur:

> "Elinden bardağı bıraktı. Masanın üzerinden aldığı
>
> Bardağı bıraktı elinden" (Karasu, 1999: 132).

Burada dil, iki kere kendini yeniden kurar. Ardından okulda sınıfa girdiğinde o gün olanları öğrenir:

> "Kıyıdaki evlerden birinde oturan bir çocuk, fırınla balık tuzlama işliğinin tam orasındaki evde oturan, sabah erkenden ahtapot çekmeğe, balık tutmağa, anası yollamış ahtapot getir demiş, oğlan bu işi iyi becerirmiş ondan anası tencereyi ateşe vurmuş bile oğlan geldiğinde su ancak kaynamış olur diyerek, gitmiş oğlan, her zaman gittiği koycuk, Çifteburunlar arasındaki koy, hani iki yanı da dik kayalık olduğu için bilmezsiniz, ancak çocuklar, biz de ancak çocukluğumuzda, gittik elbet, isterseniz bugün götürelim sizi, balık çok olduğundan değil ya, tırmanıp inmek hem pek güç hem pek eğlenceli olduğu için, çocuk oraya varmış ki" (Karasu 1999:139)

Dil, bu kez anlatılanı aktarılırken tutuk bir hale dönüşür. Tutukluğun son hali, adanın büyümesinin ardından kumlada toplanıldığında olur:

> "Hem niye yıkım olsundu? Bu yeni duruma uyar-lanmağı
> niçin kimse düşünmüyor gibiydi? Belki gerçek yıkımın
> nedi, bu olacaktı. Ama bu dü-şüncesini ortaya atmak, dile
> getirmek
> atabilirdi biraz sonra bir araya gelindiğinde
> böyle düşünülmedik bir yoldan yıkıma gitmesi
> kendi için de bir bitim olacaktır. Bir hiçolum. Hem de,
> kendine yakıştıracağı çeşitten" (Karasu, 1999: 147).

Artık dil, tam da tarihin ozanların sözüne bıçak darbesi vurması gibi olmuştur. Adanın yeni koşullarına uyum sağlamak yerine müdahale etmek de bu bıçak darbesini güçlendiriyordur.

Çünkü adanın büyümesine vurulan her kazma, bu bıçak darbesini de çağrıştırmaktadır. İnsanların hep daha büyüğe, daha çok'a olan tutkuları beklemedikleri anda ortaya çıktığında bir kıyamet olmuş, bu kıyametle ancak eksilterek baş edebileceklerini düşünmüşlerdir.

4. Büyümenin kesilmesi

Baş edilemeyen büyüme, adayı bir hastalık gibi sarmış ve içinde yaşayanları da önce sağırlaştırarak sonra birbirlerinden uzaklaştırarak başka bir forma sokmuştur. Bu noktada Karasu'nun hikâyesinin adının İncitmebeni olması önemlidir. Bu kelime Türkçede, halk ağzında kanser hastalığının yerine kullanılır. Dolayısıyla adanın giderek büyümesi iki şekilde sembolleşir: İlki hep büyümeye odaklanmanın adanın doğasını bozmasıyla kapitalizme, ikincisi ise insan doğasını bozmasıyla kansere. Nitekim kanserin tam da bu sebeple, kapitalizmle olan ilişkisi de unutulmamalıdır. Susan Sontag'ın da sözünü ettiği gibi kanser, orta ve üst sınıfların hastalığıdır, yani eksikliğin değil varlığın hastalığıdır (Sontag, 2015). Tabii gelişmiş, sanayileşmiş ülkelerde kanserin çokluğu da burada hatırlanmalıdır. Dolayısıyla doğaya karşı sanayileşmenin yarattığı bu hastalık, Karasu'nun masalında bir kapitalizm eleştirisini getirir. Masalda kahramanın varlığını, kazandıklarını toprağa gömmesi ve ardından gelen büyüme de bununla ilişkilidir. Sanayileşmeyle birlikte atıkların doğayı kirletmesi, çoğu kimyasal atığın toprağa gömülmesi ya da denize dökülmesi çevreye büyük bir zarar vermiştir. Masalda, toprağın kendisine verilenin ardından giderek büyümesi, bu büyümenin durdurulamaması, toprağın denize doğru ilerlemesi de bununla bağlantılıdır. Giderek büyüyen bu form, kendisine ait olanı atamadığı için bir organizma halinde büyümeye başlamıştır. Böylece doğal olan ile doğal olmayan arasında bir gerilim yaratılır. Bu gerilim de masalda iki kez beliren bir imgeyle sembolleşir: "korkunun al kanatlı kuşu" adanın tepesinde süzülür. Bu imgenin ilk belirdiği yer, adanın büyümeye başlamasında kumsalda toplanılan yerde, toplantının başındadır, toplantının sonunda ise uçar gider, ama yerini başka bir imgeye bırakarak: başkaldırmanın doru donlu atına. O da tıpkı kuşun tepelerden süzülerek kaybolması gibi kumsalın bir ucundan diğerine koşarak kendini denize atıverir. Kuşun ve atın ortadan kaybolması kıyametin habercisi olur. Bu yok oluşların ardından adada her şey daha kötü gitmeye, ada giderek daha çok büyümeye, insanlar o zamana kadar ada ve kendileri hakkında bildikleri her şeyden farklı davranmaya başlarlar.

Ada, tıpkı vücutta giderek büyüyen bir ur gibi denize doğru büyümeye başlar. Bu uru kesmeye çalışan kazıcılar nafile yere çalışırlar. Başlangıçta işe yarar görünen bu kazma işlemi, sonrasında işe yaramamaya başlayacaktır. Tıpkı kanserli dokunun kesilip atılması gibi adanın giderek büyüyen tarafları da kesilip atılmaya çalışılır. Adanın eski huzurunun bir anda karabasana dönmesi de organizmadaki bu değişiklikle ilgilidir. Organizmadaki küçük bir değişiklik bile büyük bir rahatsızlığa sebep olmakta, buna uyum göstermek yerine onunla mücadele etmeye çalışılmaktadır. Bu noktada masaldaki kahramanımız adaya sonradan gelen öğretmenin, büyüme ilk fark edildiğinde buna uyum sağlanması, yeni kısımlarda tarım yapılması önerisi hatırlanmalıdır, çünkü tam da bu fikri öne sürdüğünde onun adaya dışarıdan gelen biri olduğu da hatırlanır ve sözü kesilir.

> "Bir kez, herkes, kazı işinden yanaydı, bunu böyle bilmesi gerekti. Ayrıca, adanın yazgısına bu kadar ilgisiz kalabilen bir yabancı
> Gerisini işitmek bile istemedi. Her şeyini bırakıp sırtındaki gömlekle denize açılmak…
> Gene de, büyüyen topraklar işletilebilir, deniz yoluyla alışverişimiz nitelik değiştirebilir;
> hem uzmanlar da iki gün sonra…" (Karasu, 1999:148).

Adanın doğası değiştiğinde bu doğayı inkâr etmek yerine, insanın onun doğasına uyması önerisine itiraz edilir. Böylece doğanın değil insanın tercihleri öne geçer, üstelik ilk başta adaya çağrılması planlanan uzmanlardan da çoktan vazgeçilmiştir. Adanın doğasını anlamaya yönelik bir girişimde bulunulmayacak, ada insanın girişimine uydurulacaktır. Bu noktada "İncitmebeni" masalının içinde bulunduğu kitabın adının *Göçmüş Kediler Bahçesi* olduğu da hatırlanmalıdır. Adanın yabancısı öğrenci, buraya gelirken göçebeliğini/göçmüşlüğünü de getirmiş, geldiği yerdeki kıyametten başka bir kıyamete sürüklenmiştir. Kendi ülkesinde topraktan daha çok verim almak için kullanılan ilaçlar tüm doğanın dengesini bozduğu gibi burada da varlığını artırma isteği adanın doğasını bozmuştur. Böylece doğanın bozulmasının sebep olduğu göçler de başlamış, masalın sonunda her şey bir denizden ibaret kalmıştır.

Sonuç

"İncitmebeni" masalı, doğa ve insan arasındaki varoluş ilişkisini kıyametle ilişkilendirmesi sebebiyle ekoeleştiri açısından değerlendirmeye son derece müsaittir. Hem insanın hem de doğanın, kendi haline müdahale edilmesiyle kontrolsüz bir büyüme gerçekleşmekte ve varlık kendi üzerine kapanarak kendi kıyametini yaratmakta, bu da masalı bir apokaliptik anlatıya dönüştürmektedir. Bu dönüşümde Bilge Karasu, insan doğası ile insanın yaşadığı doğanın doğallığını sorgulayarak varlık üzerine yeni bir düşünce şekli geliştirmekte, düşüncenin bu gelişimi apokaliptik anlatıyı felsefi bir düzleme taşımaktadır.

Notlar

1 Bu konuda bkz. Ayaz, Hüseyin (2014). Çevreci Eleştiri Üzerine Genel Bir Değerlendirme, *Teke, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 3, 278-292 ve Bulut, Dilek (2015). Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Eko Eleştiri, *Littera* 17, 79-87.

Kaynakça

Ayaz, H. (2014). Çevreci eleştiri üzerine genel bir değerlendirme. *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3, 278-292.

Bulut, D. (2015). Çevre ve edebiyat: Yeni bir yazın kuramı olarak eko eleştiri. *Littera*, 17, 79-87.

Ergin, M. ve Dolcerocca Özen, N. (2016). Edebiyata ekoeleştirel yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 36, 297-314.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Newyork: Routledge.

Karasu, B. (1999). *Göçmüş kediler bahçesi*. İstanbul: Metis.

Sontag, S. (2015). *Bir metafor olarak hastalık*. İstanbul:Can.

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1850

Araştırma makalesi/Research article

Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık

The Intersemiotics as a Method of Art Analysis

Kubilay Aktulum*

Öz

En az iki yazınsal metin arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramını yeni adlandırmalarla sanatın diğer biçimlerine uyarlayabiliriz: Örneğin, metinlerarasılık yanında resimlerarasılık, medyalararasılık, müziklerarasılık, sinemalararasılık, fotoğraflararasılık vb. adlandırmalar günümüzde yazın dışında başka alanlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Bu adlandırmalara bağlı olarak, yenidenyazma, yenidenresmetme gibi kavramları alıntı, yansılama, öykünme, bilinçli esinlenme vb. kavramlarla birlikte sanatın diğer biçimleri konusunda da kullanabiliriz (bu konuda yapılan çalışmalarda böyle bir söz dağarına sıklıkla başvurulduğu görülmektedir). Bu çalışmada Gérard Genette'in *Palimpsestes* adlı yapıtında önerdiği tiplemeyi dönüştürerek kimi sanatsal biçimlerde kullanacağız. Örneğin, resim alanında resimlerarasılığın değişik biçimlerinden, dolayısıyla, iki ayrı gösterge dizgesi arasındaki alışverişleri

Geliş tarihi (Received): 18.04.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 09.07.2021
*Prof.Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.Hacettepe University Faculty of Letters, Department of French Language and Literature. aktulumk@yahoo.com. ORCID 0000-0001-9929-937X

belirtmek için kullanılan resimsel aşkınlık biçimleri konusunda yeni bir tiplemeden söz edebiliriz. Buna göre değişik göstergelerarasılık biçimlerinden söz edilebilir. Bunlar yazınsal bir dizgenin başka bir göstergeler dizgesine aktarımı olabileceği gibi, tersine bir yönelimde de gerçekleşebilir. Kökeni Ferdinand de Saussure'ün Genel Dilbilim Dersleri'ndeki gösterge kavramına uzanan ve Roman Jakobson'un göstergelerarası çeviri kavramından esinlenilerek sanatın değişik biçimlerine uyarlanan göstergelerarasılık yazınsal metinleri olduğu kadar değişik sanatsal biçimlerin aralarındaki alışverişleri çözümlemeye dayanan bir yöntem ortaya koyma çabasının bir ürünüdür. Bu çalışmada bir çözümleme yöntemi olarak sınırlı da olsa sanatın değişik biçimlerinde göstergelerarasılığın kullanımına ve kimi kavramlarına yönelik tanımlamalar yapılacaktır.

Anahtar sözcükler: *metinlerarasılık, göstergelerarasılık, dönüştürme, Genette, palempsest, Godard*

Abstract

We can adapt the concept of intertextuality, which is used to indicate the exchanges between at least two literary texts, to other forms of art with new denominations: For example, intertextuality as well as inter-picturality, intermediality, intermusicality, interfilmicity, interphotography, etc. denominations are frequently used in other fields apart from literature today. Depending on these namings, concepts such as rewriting, repainting are used as quotation, reflection, imitation, conscious inspiration, etc. We can also use it for other forms of art along with concepts (it is seen that such a vocabulary is frequently used in studies on this subject). In this study, we will transform the typology suggested by Gérard Genette in his work *Palimpsestes* and use it in some artistic forms. For example, we can talk about the different forms of interpictoriality in the field of painting, hence a new typing of the forms of pictorial transcendence used to denote the exchanges between two different sign systems. Accordingly, different forms of intersemiotics can be mentioned. These can be the transfer of a literary system to another sign system, or they can take place in the opposite direction. Intersemiotics, whose origin goes back to the concept of sign in Ferdinand de Saussure's *Course in General Linguistics* and adapted to different forms of art inspired by Roman Jakobson's concept of intersemiotic translation, is a product of an effort to present a method based on analyzing the exchanges between different artistic forms as well as literary texts. In this study, although limited as an analysis method, definitions will be made for the use of intersemiotics in different forms of art and some of its concepts.

Keywords: *intertextuality, intersemiotics, transformation, Genette, palimpsestes, Godard*

Extended summary

We can use the concept of intertextuality in other forms of art with new denominations: for example, intertextuality as well as interpictoriality, intermediality, intermusicality, interfilmicity, interphotographicity etc. These denominations are frequently used in other fields apart from literature today. Depending on these namings, concepts such as rewriting, repainting are used as quotation, imitation, conscious inspiration, etc. We can also use them with concepts and other forms of art. In this article, we propose to transform the typology proposed by Genette on intertextual exchanges in *Palimpsestes* and use them in other areas of art. For example, we can talk about the different forms of interpictoriality in the field of painting, hence a new typing of the forms of pictorial transcendence used to denote the exchanges between two different sign systems. Accordingly, different forms of intersemiotics can be mentioned. These can be transfer of a literary system to another sign system, or they can take place in the opposite direction. Intersemioticity is an effort to present a method based on analyzing the exchanges between different artistic forms as well as literary texts. In this study, definitions will be made for the use of intersemiotics in different forms of art and some of its concepts as an analysis method.

The heterogeneity we find in the nature of intertextual and, accordingly, intersemiotics relations makes it necessary to make a comparison between the attitude adopted in classical aesthetics and the new perspective on aesthetics, thus revealing a series of similarities as well as differences. Such a comparison will allow to understand the specificity of intersemiotics. Accordingly, it was desired to be based on a series of basic principles in accordance with the principle of aesthetic clarity, which is in the field of work of analytic philosophy, thus trying to determine the unchanging structures of the work of art. Continuing the scientific and therefore logical analysis tendency of philosophy, structuralism tends to evaluate the work of art as a closed system within its inner workings and to grasp the forms of articulation. Thus, it adheres to the analytical principles of analytic philosophy. Until the 1960s, he adhered to the systematizing trend in Saussure's "Course in General Linguistics". However, after this date, the destiny of the artwork, which started to go beyond being a representation of a simple expressiveness and display, based on singularity with formal games, began to evolve towards plurality. This is one of the ways to pluralize meaning. Aesthetics, which tries to bind art to the rules and benefits from the analytical view of philosophy, continues to live in new phenomena related to the existence of the work of art. Its conditions change, and as it changes, its meaning changes. In accordance with the conditions described as postmodern, the work of art like aesthetics becomes open to the use of a "meta-language". Self-talking art and aesthetics are now one of the possible contents of a work of art. The work of art and the concept of beauty associated with it are an accidental or blind exaltation, presenting reality as it is by making it the main subject of the content, etc. It goes beyond classical understandings in the form of a problem in its own right. The old aesthetic leaves its place to a new aesthetic, a sense of aesthetics. The concept becomes plural, depending on it, the methods of reading or interpretation are diversified.

Parallel to Saussure's definitions, the work of art or aesthetic object is intended to be

grasped as a structure, a special language. Thus, it reveals its value according to the new understanding. Its structure is defined through its operation. With an attitude inspired first by Saussure and then by the Russian Formalists, the approach that puts subjectivity forward in the historical process, starting from the 1960s, begins to put the structure forward. It is an attitude adopted by art and literature critics to position the work of art in front of its similars, to grasp its specificity in this respect, and to try to understand the universality of the work in this way. With this new approach, which also takes into account the audience, an open work aesthetic, as mentioned by Umberto Eco, emerges.

Artworks called postmodern bring an understanding that turns away from the past (but does not exclude them, reproduces them in new contexts), excludes the classical aesthetic understanding, and places plurality at the center. The pluralization of the work also allows the reading to be pluralized. Accordingly, the reader, the viewer and the listener, who are focused on the argument that each reading is equivalent to the other, are given the freedom of interpretation. Thus, a phenomenological reading, which puts the subject forward and is based on pluralizing the reality with the participation of different subjects, has become legal.

In the new conditions, the data of intertextuality as the most well-known method of postmodern works are analyzed by applying them to different disciplines.

Giriş

Bilindiği gibi, estetik, ayrı bir bilim dalı olmadan önce başlangıçta felsefenin temel uğraş konuları arasındaydı. Estetiğin felsefi bir görüngüde sorgulanması bildik bir eğilimdi. Analitik felsefe, kanıtlayıcı tutumu, savlarındaki açık seçiklikle bilimselliğin üzerine oturmayı hedeflerken hem görüngübilimsel (fenomenolojik) bir yaklaşıma hem de sanat karşısında dinsel bir katılıma karşı çıkıyor, betimsel bir bakış açısının ötesine geçerek anlamı etken kılmaya uğraşıyor, sanat yapıtının, dolayısıyla güzellik deneyiminin indirgenemez yapılarını belirlemeye uğraşıyordu. Bilimsellik söz konusu olduğunda bu anlaşılır bir öneridir. Anlaşılabilir olduğu kadar da tartışılabilir. Aynı zamanda yapısalcılık olarak adlandırılan sorgulama biçimine uyan, buna karşın postyapısalcılık olarak adlandırılan yaklaşıma pek çok bakımdan aykırı düşen bir öneri söz konusudur.

Felsefi eğilimleri kuşku götürmeyen yapısalcılık,[1] Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde[2] sunduğu kimi dilsel kavramları sanatsal ve yazınsal bağlamda dönüştürürken felsefenin bilimsel, dolayısıyla da mantıksal çözümleme eğilimini sürdürür. Sanat yapıtını kapalı bir dizge gibi okuyarak kendi içselliği içerisinde değerlendirmeyi, eklemleniş biçimleri arasından anlamı kavramayı amaçlar. XX. yüzyılla birlikte sanatın yeni biçimleri estetiğin çözümlemeye dayalı felsefi görüngüsüne uygun bir ortam sunar.[3] Ta ki 1960'lı yıllara kadar. Bu tarihe gelinceye değin aslında sanatın görünümünü durmaksızın yenilediği görülmektedir. "Moda" olarak adlandırılan yığınla sanatsal biçimin gelip geçmesi aslında sanatın kesinlemelere dayalı bilimsel bir tanımlamasını yapmaya olanak vermez. Yalın bir anlatımsallığın ve gösterimin temsili olmaktan öteye geçen sanat yapıtının biçimsel oyunlarla tekilliğe yaslanan yazgısı çoğulluğa doğru evrilmeye başlamıştır. Anlamı çoğullaştırmanın

yollarından birisi de budur. Sanatı kurallara bağlamaya çalışan, felsefenin çözümsel bakışından yararlanan estetik, sanat yapıtının varoluşuna ilişkin yeni görüngülerde yaşamayı sürdürür. Koşulları değişir, değiştikçe anlamı da değişir. Postmodern olarak nitelenen koşullara uygun olarak estetik gibi sanat yapıtı bir "üst-dil" (fr. mélangage)[4] kullanımına açık duruma gelir. Kendinden söz eden sanat ve estetik, sanat yapıtının olası içeriklerinden birisidir artık. Sanat yapıtı ve onunla birlikte anılan güzellik kavramı rastlantısal ya da körü körüne bir yüceltme, gerçekliği, içeriğin temel konusu yaparak olduğu gibi sunma vb. biçiminde klasik anlayışların ötesine geçerek kendi başına bir sorunsal durumuna gelir. Eski estetik, yerini yeni bir estetiğe, estetik anlayışına bırakır. Kavram çoğullaşır, ona bağlı olarak da okuma ya da yorumlama yöntemleri çeşitlenir.

Şu ya da bu sanatçının yapıtlarını estetik bir bağlamda sorgulamanın, sorgularken özgünlüğünü kavramanın koşulu öncelikle estetiğe klasik bakışı, modern ve postmodern bakıştan ayıran yanları göz önünde bulundurmaktır.[5]

Estetik, kendi içinde ayrışık[6] bir kavramdır. Felsefe bağlamında tanımlanır görünse de kimi zaman mantıkla, etikle, siyasetle, toplumbilimle vb. ilişkileri içerisinde konumlandırılır. Tümüyle kendine özgü, özgül bir tutumu olduğunu söylemek alabildiğine güçtür. Estetik nesne ise gerçekliğin bir gösterimi, duyumsalın ya da dokunsalın anlatımı gibi görülse de aynı zamanda bir yapıdır; özel bir dildir. Kendine özgü içsel bir işleyişi vardır. Değerini böylelikle belli eder. Dolayısıyla sanat yapıtını ayrı bir "kendilik"[7] olarak tanımlamayı zorunlu kılar. Bir içerik, belli bir maksada uygun olarak özel bir yapıya sokulduktan sonra estetik bir biçim ya da nesne durumuna gelir. Sanat yapıtının kendiliği, yapısıdır. Değerini de önce böylelikle ortaya koyar. Sanat yapıtı, salt bir güzellik düşüncesi üzerinden tanımlanmakla kalmayıp yapısı, işleyişi üzerinden de tanımlanır, tanımlanmalıdır. Salt gerçekliği ya da öznelliği dışa vuran soyut bir nesne değil, aynı zamanda bir yapıdır: özel bir yapı.[8]

Önce Saussure'den, ardından Rus Biçimcilerinden esinlenen bir tutumla, tarihsel süreçte öznellik yerine 1960'lı yıllardan başlayarak artık yapı öne alınır. Postmodern olarak adlandırılan dönemde buna üçüncü bir unsur eklenecektir: izleyici. Önceleri özneyi öne alarak gerçekleştirilen bir konumlandırma sanatçıyı Tanrı konumuna getirmeye yönelikti. Oysa yapıyı öne alan bir konumlandırmanın getirilerinden birisi söz konusu şu ya da bu yapıtın türsel anlamda özgüllüğünü daha iyi kavramaya olanak sağlamaktır. Böyle bir yönelim, sanatçıyı ötekilere göre konumlandırmanın yanında, yeni bir adım önererek, yapıtı benzerleri karşısında konumlandırmaya, özgüllüklerini bu bakımdan kavramaya, yapıtın evrenselliğini böylelikle anlamaya olanak sağlar. Sanat yapıtının öznel bir üretim olduğu anlayışının yanına izleyici konularak onun (yapıtın) ortak bir üretim olduğu anlayışı getirilir. Umberto Eco'nun "*açık yapıt*"[9] estetiği ile önerdiği budur. Bu yaklaşım sanatçının, yapıtını kendi esinine, yetilerine, kaynaklarına vb. göre ürettiği anlayışını tersine çevirir. Üretim sürecine izleyici de katılır. Romantik dönemin düşünü kurduğu, ben'i odağa alan, sanatçıyı başköşeye oturtan, özgünlüğü ve yeniliği sanatın ve sanatçının temel nesnesi yapan "dahi"[10] düşüncesi pek işlerlik kazanmaz; belli bir dönem kazandığı düşünülse de yaygınlaşmaz. İzleyicinin, anlamın dayatıldığı edilgen varlık olarak konumu tersine döner, izleyici yapıt karşısında etkin konuma gelir, dolayısıyla yapıttan alınan haz bu anlamda öznelleşir, özelleşir; her izleyicinin

yapıttan aldığı haz farklılaşır. Değişik bakış açıları, algılama biçimleri devreye girer, yapıtın "çoğullaşması"nın olası yollarından birisi budur. Sanat yapıtı, dolayısıyla estetik, dinsel, törel, bilişsel vb. "*geçişli*"[11] bir işlevin ötesine geçerek öznel ve özel hazlara açık duruma gelir. Bir başka anlatımla modernite, estetiği, sanatı özerkleştirme yoluna girer. Felsefeden bağını koparmaz, ancak algılanma biçimleri başka disiplinlerin verileriyle dönüşüp gelişir. Duyulurun bilimi olarak Baumgarten[12] tarafından kuramlaştırılan estetik anlayışına bağlı olarak, neredeyse 1960'lı yıllara gelinceye değin sanat yapıtı, yapıyla ayrı türden bir haz verme çabası içerisine girer:

> "Modern sanatın özellikleri arasında yaptığı beklenmedik ilerlemelerdeki yeniliği, el atılmamış alanları keşfi, alışılmış biçimlerin kökten yansınması, özyıkım, şok etkilerinin yoğunlaşması sayılabilir" (Cournarie, 2010:4).

Evrensel olarak hoşa gideni kavramlara indirgemenin olası olmadığını savlayan Kant'ın tanımlamasına koşut olarak sanat yapıtını belli kalıplara indirgeyerek, salt üreticisi açısından okuma anlayışı terk edilir. Yapıt, izlendikçe yeniden varlık kazanır anlayışı daha çekici gelmeye başlar. Kant'ın yaklaşımına uygun olarak söylersek, evrensellik öznelleşir. Haz, her türden bilişsel edinçten bağımsız bir biçimde anlatılır. Sanata klasik ve akademik bakışın dışlanması süreci böyle bir yaklaşıma özgüdür. Sanat yapıtını yeni koşullarda yeniden tanımlarken onun çoğulluğunu ele veren ayrıntıların betimlendiği göze çarpar. Çoğulluğu, onun türsel olarak konumlandırılmasını alabildiğine güçleştirir.

Modern sanat bu bakımdan sanat yapıtını belli bir kategoriye kesinkes bağlama girişimine de bir tür karşı çıkıştır. "*Karma yapı*",[13] günümüzde adına postmodern denilen sanat yapıtının öne çıkan bir özelliğidir. Düzgüleri ters yüz etmek, bildik estetik alışkanlıkları yıkmak, yapıt karşısında yorum çeşitliliğine de olanak sağlamıştır. Her şeyin sanatın konusu olabilmesi, gereçlerin çeşitlenmesi, Gérard Genette'in söylediği gibi, "*içkin nesnesinin*"[14] sürekli olarak yeni bir tanımlamaya uğraması sanatı kavramlaştırırken söz konusu çoğul okumaların da önünü alabildiğine aralamıştır. Bu, göstermeye yönelik sanat yapıtından "*demek isteyen*"[15] sanat yapıtı anlayışına geçiştir.

Modern sanat, artık bildik tanımlamaları yıkıp sürekli olarak yeni tanımlamalar önerirken yapıtın çoğulluğuna, çoğullaşmasına da hak verir gibidir.[16] Çünkü varlığını sürdürmesi buna bağlıdır. Bu yaklaşım sanat yapıtını kesin değil geçici ve dönemsel tanımlamalara indirgemeye bir kapı aralamak, felsefi ve mantıksal tutumun kesinlik arayışının karşısına sakınımı çıkarmaktır.[17] Amerikalı düşünür Morris Weitz, "Estetikte Kuramın Rolü" adlı yazısında kesin tanımlamalar yapmanın olanaksızlığını tüm sanat yapıtları için ortak olabilecek yeterli iyenin olmamasına bağlar.[18] Wittgenstein'dan esinlenerek sanat yapıtları arasında ancak kimi benzerliklerin olabileceğinden söz eder:

> "Estetikçiler benzerlik koşullarını pekâlâ sıralayabilirler, ancak kavramın doğru bir uygulamasını yapmak için gerekli ve yeterli koşulları asla sıralayamazlar. "Sanat" kavramıyla ilgili olarak söylersek, onun uygulanma koşulları hiçbir zaman tam olarak sıralanamaz çünkü doğası gereği, eski bir kavramı kenara itip, ya da yenisini

> bulup yaymak isteyecek sanatçılarca yeni durumlar öngörebilir ya da yaratabilir. (…) Benim savunduğum şey öyleyse sanatın şu yayılmacı, serüvenci özelliği, onun bitmek bilmeyen değişimleri ve yarattığı yeni şeyler, bu da mantıksal olarak belirleyici iyelikler toplamını garanti etmenin olanaksız olduğunu gösteriyor."[19]

Morris Weitz'in savunduğu görüş yapısalcılıkla birlikte değişir. Kendi içsel unsurlarını, aralarındaki ilişkilere indirgemek gibi yapısalcı bir tutumdan uzaklaşılarak sanat yapıtını işleyişi, kendi içsel yapısı içerisinde gözlemlemek anlayışına doğru yol alınır. Nelson Goodmann da onu simgesel bir işleyiş olarak tanımlar.[20] Karmaşık ve çok sayıda göndergeye yer vermesini simgesel işleyişin temel bir koşulu olarak görür. Orada göndergesel işlevler iç içe geçerek etkileşir. Bu, yapıta devingenlik kazandırmanın bir yoludur. Böyle bir tanımlama aynı zamanda yapısalcılığın, sanat yapıtını kapalı bir dizgeye indirgeyen anlayışını bir adım öteye (postmoderne) götürmek için atılan bir adımdır.

Gerçekten de postmodern olarak adlandırılan sanat yapıtları geçmişe yüz çeviren (ancak onları dışlamayan, yeni bağlamlarda yeniden üreten), klasik estetik anlayışı dışarıda bırakan,[21] çoğulluğu başköşeye oturtan bir anlayış getirirler. Yapıtın çoğullaşması okumanın da çoğullaşmasına olanak sağlar. Buna göre her okumanın ötekine denk olduğu savıyla odağa alınan okura, izleyiciye, dinleyiciye yorum serbestliği tanınır. Özneyi öne alan, gerçeği değişik öznelerin katılımıyla çoğullaştırmaya dayanan görüngübilimsel (fenomenolojik) bir okuma benimsenen bir okuma modeli durumuna böylelikle gelmiştir.

En az iki resim arasındaki alışverişleri çözümlemeye dayanan resimlerarasılık yanında iki ayrı sanatsal biçim (resim ve sinema, resim ve müzik vb.) arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılan göstergelerarasılık[22] sürecine, bu sürecin işleyişine kavramsal ve yöntemsel bakımdan temel gereçleri sağlayan metinlerarasılığın, doğrudan izleyiciyi/okuru odağa alan görüngübilimsel bir tutuma bağlandığını anımsatalım. Gerçekten de Kubilay Aktulum'un altını çizdiği gibi, Michael Riffaterre kendi metinlerarasılık tanımlamalarında bu yanı öne çıkarır:

> "Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir."[…] "Alıntıdan kolaylıkla çıkarılabileceği gibi, yazınsal bir metin ile öteki metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez. Özel bir metin ile metinlerarası gönderge arasındaki ilişkileri okur kurduğuna göre, metinlerarası gönderge, 'okumaya başlar başlamaz çağrışımlar uyandıran metin' olarak kendini belli eden belirsiz bir bütündür" (Aktulum, 1999:61).

İzleyicinin algısına gereksinim duyan böyle bir çözümleme modelinde yapıtın değişik öznelerce alımlanmasına göre söz konusu ettiğimiz çoğullaşma yaratılır. Buna başka unsurlar eklenir. Başka yapıtlara ilişkin unsurları biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürüp "*yeni*"[23] bir yapıtta kullanmanın değişik yöntemlerinden söz edilir. Örneğin alıntı, yansılama,

öykünme, kolaj, gönderge vd.[24] Bu ve benzeri kullanımlar ile bir yapıtın yüzeyinde değişik etkiler yaratılır. Örneğin, çoğullaşmadan başka, ayrışıklık, süreksizlik, senkretik (bireşimsel) yapılanma vd. Öyleyse değişik sanatsal biçimlerde alıntıdan, onların kendi aralarındaki alışverişlerinden, bir başka anlatımla göstergelerarasılıktan, yine bir başka anlatımla örneğin bir resmin değişik sanatsal biçimlerden gereçlerini tüketme ya da onlara kendi gereçlerini sunma olgusundan söz ederken başka yapıtlara ilişkin unsurların şu ya da bu yönteme göre önce biçimsel bakımdan uğradıkları dönüşümler, ardından bağlamsal dönüşüme bağlı olarak anlamsal dönüşümlerin neler olduğunu da belirlemek, ayrıca yazınsalın bağlamında tanımlanan kullanımları resmin alanına uyarlamak gerekir.

Hem resimlerarasılık hem de göstergelerarasılık kullanımında bir yapıtın tümünün ya da bir kesitinin bir bağlamdan alınıp başka bir bağlama taşınması bir aktarım işlemi gerçekleştirmektir. Bu işlemin sonucunda bağlam değiştiren şu ya da bu unsur biçimsel olmasa bile anlamsal bir dizi dönüşüme uğratılmaktadır. Resimlerin kendi aralarındaki alışverişlerine göre bağlamın değişmesi dolayımın (fr. médium) değişmesine olanak sağlamasa da, göstergelerarası bir bağlam değiştirmede dolayımın değiştiği, dolayısıyla, örneğin resimsel unsurların fotoğrafın, müziğin, yazınsalın, sinemasalın vb. alanlarına aktarımında alıntılama biçimlerinin doğalarının dönüştüğü, yapıtlardaki alışveriş biçimlerinin farklılaştığı görülür. Kısacası, resimlerarası aktarım ile göstergelerarası aktarımın işleyişlerinin birbirlerinden ayrı olduklarını gözden uzak bulundurmamak gerekir.

Buna karşın, ister resimlerarasılık ya da resimlerarası aktarım, ister göstergelerarasılık ya da göstergelerarası aktarım vb. olarak ayrılsın, her iki kullanım pek çok bakımdan farklılaştığı gibi benzeşirler de. Benzeştikleri en temel yan her ikisinde de "alıntı" ya da "alıntılama" olgusunun baskın çıkmasıdır. Bu kısa tanımlamalara göre öyleyse değişik sanatsal biçimlerdeki alıntılama olgusunu şu biçimde şemalaştırabiliriz:

Resim ve Göstergelerarasılık: Resim ve Göstergelerarasılık denildiğinde en az üç terimi tanımlamak gerekiyor:

1-**Metinlerarasılık**: Metin 1 + Metin 2 (Ana-metin + Alt-metin)

2-**Resimlerarasılık**: Resim 1 + Resim 2 (Ana-resim + Alt-resim)

3-**Göstergelerarasılık**: Resim + Sinema; Resim + Müzik; Resim + Metin vb.

Peki, nedir göstergelerarasılık olarak adlandırılan şey? Bu kavramı metinlerarasılık kavramı yanında, onu göz önünde bulundurarak tanımlamak gerekiyor.

Bir okuma (çözümleme) yöntemi olarak metinlerarasılığın verileri, sanatın diğer alanlarında da kullanılmaktadır. Günümüzde yalnızca yazınsal ya da dilsel olanın alanına özgü bir kavram olmakla kalmayarak çok sayıda farklı disiplin içerisinde (medya ve reklâmlarda), sanatın öteki biçimlerinde (tiyatro, dans, müzik, mimari, sinema, resim), uğraş alanlarının doğasına göre, yeniden tanımlanarak kullanılan metinlerarasılığın anlam ve kapsam alanı alabildiğine genişlemiştir.

Yazın dışındaki sanat biçimlerinin yazınsal olanla birlikte kendi aralarındaki

alışverişlerini belirtmek için yeni kavramlar benimsenmiştir. Salt yazınsal alana özgü bir uygulama olmaktan çıkarak sanatın öteki biçimleri arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için, Saussure'ün "*dil bir göstergeler dizgesidir*" tanımından yola çıkan kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca (Jakobson, Molinié, Gignoux) göstergelerarasılık kavramı önerilmiştir. Böylelikle yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf; resim ve müzik, müzik ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim vb. farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemleri, uçsuz bucaksız bir araştırma alanı, bir göstergelerarasılık başlığı altında, yeni bir açıdan sorgulanmaktadır. Gerçekten de yeni bakış açısıyla yazınlararasının yanı sıra sanatlararası (göstergelerarası) alışverişlerin de önünde neredeyse sınırsız bir sorgulama alanı aralanmaktadır.

Aralanmaması da olası değildir. Umberto Eco'yla birlikte alıntının, yinelemenin, sanatın neredeyse tüm biçimleri dışında, tüm yaşamımızı sardığı, belirlediği bir dönemde bulunuyoruz. Alıntı, yineleme, ödünçleme, aynı unsurun değişkeleri, aynı unsurun benzerini yapma işlemleri günlük yaşamımızda temel bir yönelim durumuna gelmiştir. Günümüzün postmodern olarak adlandırılan sanatçıları ve yazarları, önceki dönemlere ait yapıtları, kendi yapıtlarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmemektedirler; buna bağlı olarak yapıtlarında ötekine ait olanı, bir dönüştürüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak ya da daraltarak çeşitli alıntı, alıntılama, yenidenyazma işlemlerine sıklıkla başvurmaktan da geri durmamaktadırlar. Alıntı, sanatsal alanda günümüzde olduğu kadar geçmişte de yapıtlararası, göstergelerarası alışverişler içerisinde olası dönüştürüm yöntemlerinden birisi olarak sıklıkla başvurulan yöntemler arasında yer almıştır ve almayı sürdürmektedir. Yazın dışında, örneğin resim alanında yenidenyazma (yenidenresmetme ya da resimlerarasılık), neredeyse benzer nedenlerle ötekinin yapıtını alıntılama işlemlerine yoğun olarak rastlanmaktadır.

Peki, iki ayrı yapıt arasındaki sorgulamada izlenebilecek bir çözümleme şeması nasıl oluşturulabilir? Madem ki en az iki yapıt arasında bir alışveriş işlemi söz konusu olacak; o zaman "*alıntı*" böyle bir alışveriş sürecinde temel unsurdur (buna elbette öykünme, yansılama, anıştırma, yalın bir gönderme, alaycı dönüştürüm vb. yöntemleri ekleyebiliriz.)

> "En yalın biçimde, alıntı en az iki söylemi ya da iki resmi, Resim 1 (alıntılanan resim) ve Resim 2'yi (alıntılayan resim) bağıntıya getirir. Resim 1'de sözce (görsel bir unsur) ilk kez karşımıza çıkar (ve sözce bu resimden alınır); Resim 2'de sözce ikinci kez yinelenir. Alıntılanan sözce Resim 1 ve Resim 2 arasında alışveriş nesnesidir. Alıntı ayrıca iki ressamı öne çıkarır: Ressam 1 ve Ressam 2. Bunlar, alıntılanan sözcenin sözceleme özneleridir. Öteki resimlerarası biçimlere de uygulanabilecek bu alışveriş formülüne göre, alıntılanan sözce Resim 1 ve Resim 2'de aynı sözcedir; yineleyen sözceleme yinelenen sözcelemi değiştirmez. Bir başka deyişle, sözce aynı kalır ancak sözceleme değişir. Alıntılanan sözce, göstereni bakımından değişmez ise de maruz kaldığı yer değişikliğinden dolayı gösterilenini değişikliğe uğratır, yeni bir değer oluşturur ve hem alıntılanan resmin gösterilenini hem de içerisine sokulduğu yeni resmi etkileyen bir dönüşüme yol açar.
>
> Bir sözcenin bir resimden (Resim 1) öteki resme (Resim 2) yer değiştirmesi iki resim arasında bir köprü kurar, bağ oluşturur. Baktin'in "söyleşim" adını verdiği bu olguya

> Compagnon "ilişki" der. Bu, resimlerarası ilişki dediğimiz şeydir. Alıntı da iki resim arasında ilişki kurar. Ancak ilişkiyi kuran sözceleme, onu gerçekleştiren her iki resmin özneleri Özne 1 ve Özne 2 de doğrudan alıntıda yer alır. O halde alıntı yalnızca Resim 1 ve Resim 2 arasında bir ilişki değil, her biri bir resim ve bir ressamdan oluşan iki dizge yani Dizge 1 (Özne 1, Resim 1) ve Dizge 2 (Özne 2, Resim 2) arasındaki unsurların bir ilişkisinden ya da Baktin'in deyişiyle, bir söyleşiminden oluşur. İki dizge arasındaki ilişkiyi ressam kurar; onları saptamak ve anlamsal olarak işlevlerini çıkarmak ise okura düşer. (Ancak çoğu zaman bir resimde yalın ve açık olarak bulunan bir alıntı, izleyiciden özel bir kavrayış ya da aşırı bir bilgi birikimi gerektirmeden kendini belli eder. Alıntı, açık olduğundan saptanması kolaydır, ancak alıntıyı yorumlarken ve tanımlarken daha dikkatli yaklaşmak gerekir: Alıntılanan resmin seçimi, alıntının sınırları, montaj edilme biçimleri, yeni resimde ona verien anlam alıntının anlaşılması için gerekli unsurlardır.) Bir sözce olarak alıntının bir anlamı vardır, birinci dizgede bir düşünce açıklar; yinelenen sözce olarak yine bir anlama sahiptir, ikinci dizgede de bir düşünce açıklar. Ancak hiçbir şey sözcenin her iki dizgede de aynı anlamda olduğunu kesinlememize olanak sağlamaz; her şey anlamın her iki dizgede de farklı olduğuna götürür" (Aktulum, 2016: 49).[25]

Böyle bir çözümleme, okuma şemasını oluşturduktan sonra sıra çözümlenecek yapıtlara geliyor. Burada bir iç resimsellik ya da resimlerarasılık çözümlemesine girişmeden, yalnızca "göstergelerarasılık" başlığı altında kimi yenidenüretim kullanımlarına değinmekle yetineceğiz. Örneklerimizi sinemadan ve fotoğraftan seçeceğiz (burada bütüncül değil, parçalı bir söylem biçimi yeğliyoruz, amacımız göstergelerarasılık olgusunu, resmin verilerinden yararlanarak, somutlaştırmaktır).

1. Resim ve fotoğraf:

Günümüzde, ötekinin ürettiği görüntüleri alıntılamak, alıntılanan bir görüntüyü başka bir bağlama aktarmak "aracı unsurun" (medium) ya da, estetik bir bağlamda, "dolayım" denilen şeyin dönüştürülmesi demektir. Örneğin, Adad Hannah (Görsel 2), Géricault'un *Medusa'nın Salı* (Görsel 1) adlı resmini fotoğraflayarak yeniden kurgularken pek çok başka sanatçı gibi alıntılanan görüntüden ayrı bir dolayım seçer, sanatı kendince, kendi bağlamında yeniden yaratır.[26] Peki, neden bu yola başvurmaktadır? Göstergelerarası uygulama ona ne kazandırmaktadır?

Adad Hannah, ötekini alıntılarken önce onunla özdeşleşmek, onun yaratıcı sürecine katılmak, modelin değerini kavramak ister. Aynı zamanda, görüntülerle oynayarak gerçeği kendi imgeleminde yeniden kurgulayarak yaşar. Uzlaşılar karşısındaki konumunu böylelikle yeniler. Eskiyi olduğu gibi sürdürmek yerine kendi bağlamına taşıyarak günceller (her göstergelerarası uygulamada varılmak istenen, eski bir yapıtı ölmekten, unutulmaktan kurtarmaktır). Güncele taşıyarak ona yeni bir güç katma yolu budur. Ayrıca, eski dönem yapıtları, yaratıcılığa bir engel değil, gerekçe olurlar; imgelemi dürterler. Adad Hannah

olduğu kadar, şu ya da bu sanatçıya, ötekiyle özdeşleşirken sanat tarihi içerisinde kendi yerini belirlemesine olanak sağlarlar. Bir başka getirisi de şudur: Geçmişi yok saymadan, bir sanatçı (burada Adad Hannah) onu kendi koşullarıyla buluşturarak hem ona yeniden can verir hem de, bir estetik düzlemde, çokseslilliğin kapısını aralar. Postmodern denilen şu şeyin, peşinden gittiği, arayışına çıktığı bu değil midir?



Görsel 1. Théodore Géricault, 1818-1819, le Radeau de la Méduse/Medusa'nın Salı[27]



Görsel 2. Adah Hannah, 2009, The Raft of the Medusa/Medusa'nın Salı[28]

Benzer biçimde, İngiliz fotoğraf sanatçısı Tom Hunter, Velasquez, Caravage, Gaugin gibi pek çok sanatçının resimlerini canlı resimler biçiminde fotoğraflarken yoksulluk, şiddet, hayat kadınlığı, konut sorunu, kenar mahallelerde yaşayan kesimlerin sorunlarını güncele taşır. Sıradan insanların yaşam biçimleri onun başlıca konusudur. Eski ressamların resimlerini bunun için yeniden kullanır. Resimleri olduğu gibi yinelemez; kimi zaman bir resimden bir kesiti, bir görüntüyü, imgeyi alır. Sanayileşmenin yarattığı çöküşü itilmiş

insanların yaşamlarını melankolik bir güzellik arasından yansıtmak ister. Londra'nın en kötü bölgesi Hackney hem bir yaşam hem de bir ölüm uzamıdır o ve ötekiler için. Bu mahalle, kültürel geri kalmışlığın simgesidir. Neredeyse terk edilmiştir. Örneğin, John Millais'nin *Ophelia*'sında görülen (Görsel 4), bir kanala düşerek boğulan ya da öldürülen genç bir kızın görüntüsü ile (Görüntü 3) banliyödeki iç bulandırıcı ortama anıştırma yapılır.[29] Kızın güzelliği sanayileşmenin çirkinliği ile çelişir. Yeniden üretilen her fotoğrafın eski resimler üzerinden anlattıkları kısa birer öyküleri bulunmaktadır. Alıntılanan eski resimleri okuyamadan T. Hunter'ın fotoğraflarını okumak olası değildir.



Görsel 3. Tom Hunter, 2012, The Way Home/Evin Yolunda[30]



Görsel 4. John Everett Millais, 1851-1852, Ophelia[31]

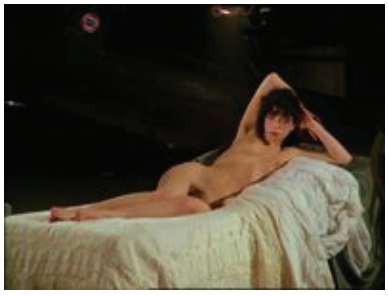
2. Resim ve sinema

Göstergelerarası uygulamalara sıklıkla rastlanan sanatsal biçimlerden birisi de sinemadır. Sinemada resme en fazla yer veren yönetmenlerden birisi Jean-Luc Godard'dır.[32] Resimlerdeki coşkuyu kendince somutlaştıran J.L. Godard'ın çabası sinemada ne anlatmaktan çok nasıl anlatmak gerektiği sorusuna yanıt aramaktır. Sinema resim ilişkisini daha çok *Passion*'da (Çile 1982) sorgular. Filmde, sinema ve resim arasındaki ilişkiler değişik biçimlerde, ışık, konu, kösnüllük, düzenleyim, sahneleme, eğreti vb. açılardan incelenmiştir.

Jean-Luc Godard, Passion'da kimi resimler







Rembrandt:

La ronde de nuit
1642



Francisco de Goya :

Le 3 mai 1808 à Madrid : Les éxécutions sur la colline Principe Pio
1814



Francisco de Goya :

La maja nue
1799





Francisco de Goya :

Le parasol
1777

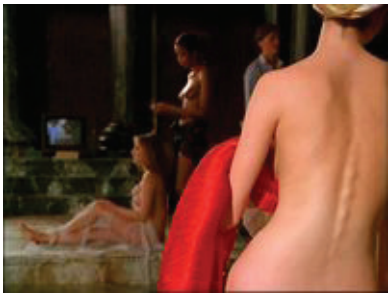




Francisco de Goya :

Charles IV et sa famille
1804





Jean-Auguste-Dominique Ingres :

La petite odalisque
1828





Eugène Delacroix :

Lutte de Jacob avec l'ange
1861





Eugène Delacroix :

Entrée des croisés dans Constantinople
1840





Le Greco :

Vierge de l'immaculée conception
1613





Jean-Antoine Watteau :

Pélerinage à l'île de Cythère
(Louvre, 1717)





Jean-Antoine Watteau :

Pélerinage à l'île de Cythère
(Berlin, 1718)



Passion, sanat tarihinin büyük sanatçılarının resimlerinin yan yana getirildiği bir resim galerisi gibidir. Filmde, Delacroix, Caravaggio, Goya, Rembrandt gibi ressamların en bilinen resimleri bazen birebir, bazense yalın bir gönderme olarak, canlı sahneler biçiminde canlandırılır. *Passion*'da karşımıza çıkan resimler şunlardır: Rembrandt: *La Ronde de nuit* (Gece Devriyesi, 1642); Francisco de Goya: *Le 3 Mai 1808 à Madrid* (3 Mayıs 1808, Madrid, 1814); *La Maja Nue* (Çıplak Maya, 1799); *Le Parasol* (Şemsiye, 1777); *Charles IV et Sa*

Famille (IV. Charles ve Ailesi, 1804); Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La Petite Odalisque* (Küçük Odalık, 1828); Eugène Delacroix*: Lutte de Jacob avec l'Ange* (Yakup'un Melekle Savaşı, 1861); *Entrée des Croisés dans Constantinople*, (Haçlıların İstanbul'a Girişi, 1840); El Greco: *Vierge de l'Immaculée Conception* (Meryem'in Günahsız Gebeliği, 1613); Jean-Antoine Watteau: *Pélerinage dans l'île de Cythère* (Çuha Adasına Yolculuk, 1717).

Passion, bir *film içinde film*[33] tanımına uygun düşmektedir. Filmde, Jerzy (Godard'ın ikizi) aracılığıyla hem bir film çekme süreci konu edilir hem de Isabelle'in "*hikâyes*i" anlatılır. İki öykü koşut gelişir. Bu öykülerin içerikleri nelerdir? Kısaca özetleyelim.

Bir yönetmen olan Jerzy, *Passion* adında bir film çekmeye uğraşır. Herkes filmin "*hikâyesini*" merak eder. "Bu filmin hikâyesi nedir?" sorusu karşısında Jerzy, ısrarla filmin hikâyesinin olmadığını/olmayacağını belirtir. Çekim sırasında türlü güçlükler yaşar. Örneğin, kendisine verilen bütçeyi fazlasıyla aşar. Filmin yapımcılarından birisi filmin tamamlanabilmesi amacıyla para bulmaya uğraşır. Avrupa'daki son umut olan İtalya'dan para bulunamayınca, Jerzy'nin karşı çıkmasına karşın, yapımcılar yüzlerini Amerika'ya (Hollywood'a) çevirirler.

Isabelle ise, bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. İşinden kovulur. Tüm çabası ya tazminatını almak ya da işe geri dönmektir. Isabelle'inki bir 'hak' mücadelesidir. Isabelle'in hikâyesiyle J.L. Godard, yeni bir sinema dili yaratmak arayışından başka siyasal bir eğilim içerisinde olur; Marksist bir tutum izler.

Jerzy'nin (J.L. Godard'ın) söylediği gibi, filmin bir hikâyesinin olmaması ne anlama gelmektedir? *Passion*, modern anlatının izinden gidiyor gibidir. Kurgunun alanında Joseph Conrad, James Joyce ve Marcel Proust, sinemada ise Alain Resnais ve Ingmar Bergman gibi J. L. Godard, bir hikâye anlatmanın kolay olmadığına inanır. Ona göre kolay hikâye yoktur. Çünkü modern dünya alabildiğine karışık ve kaotiktir. Öyleyse gerçeği tamlığı içerisinde kavramak alabildiğine güçtür. Anlatı, insan ve dünya konusunda ancak sınırlı bir bilgi aktarabilir. J. L. Godard'ın filmlerinde kopuk bir yapının göze çarpmasının nedeni yanında Jerzy'nin çevirdiği bir filmin hikâyesinin olmadığını ileri sürmesinin örtük anlamı budur.

İzleksel bakımdan, Isabelle'in hikâyesi, J.L. Godard'ın filmlerinde dile getirdiği bir hikâyenin yinelenmesidir: patronların işçi sınıfını sömürmesi. Isabelle, niteliği hiçe sayıp üretimden yana çıkan bir anlayışa karşı çıktığı için işten atılır. O, filmdeki törel yanı temsil eder. Jerzy'nin yardımcısı Sophie'ye şu soruyu sorar: Neden filmler hiçbir zaman işçileri çalışırken göstermezler? J.L. Godard, bu soruyla aynı zamanda sinema endüstrisine eleştirisini yöneltir. İnsan yaşamını belirleyen ekonomik gerçeklikleri görmezden gelerek sinemanın sırf bir eğlendirme aracı durumuna getirilmesi çabasını yerer.

J. L. Godard, söz konusu iki ayrı hikâyeyi canlı resimler aracılığıyla buluşturur. Bu yolla filmde giysiler, yüzler, jestler ayrıntılı bir biçimde betimlenir. Resimler, film içinde dekoratif birer unsur olarak yer almaz, aksiyonun anlaşılmasına katkı sağlarlar. Örneğin canlandırılan kimi resimler Isabelle'in hikâyesine ışık tutarlar.

Filmin başlarında Isabelle, işinin başında gösterilirken Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* adlı resmi görülür. Isabelle'i gösteren planlar ve resim almaşır. Kamera, kişilerin yüzlerini

yakın çekim yapar. Bir ses şunları söyler: "Çekimlerin yapısına bakmayın, Rembrandt gibi yapın, insanları uzunca bir süre inceleyin, dudaklarına gözlerine bakın." J. L. Godard, Isabelle'in, Rembrandt'ın resmindeki gibi, ayrıntılı bir portresini çizer, kişiliğini aydınlatır. İşçileri çalışırken göstermeyen filmlerin tersine onun görüntüsünün *Gece Devriyesi*'ndeki burjuva kişiler gibi açıklıkla resmedilmeye layık olduğunu düşünür.

Filmde Goya'nın kimi resimleri de canlı resim olarak yinelenir. *3 Mayıs 1808* bunlardan birisidir. Resimde, köylülerin Fransız askerlerince kurşuna dizilmesi sahnesi anlatılır. Bu görüntü üzerinden, kamera güçlüler karşısında güçsüzlerin dramatik durumunu kaydeder. Ölmeyi bekleyen insanların can çekişmeleri üzerine odaklanılır. Bu sahneden önce Isabelle'in evinde toplanan işçiler, bir işçi sendikası kurmak üzerine tartışırlar. Kamera, bu kez kadınların yüzlerini gösterir. Hep birlikte mücadele etmeye karar verirler. Kamera çekimi *3 Mayıs 1808* ile kesilir. İşini severek yapmak uğraşında olan, sömürülmek istemeyen kadınlar patrona görüşlerini bildirirler. Sonunda Isabelle, ötekiler gibi, işini kaybeder. O ve ötekiler, Goya'nın resmindeki çaresiz, güçsüz köylüler gibidirler. Goya'nın alıntılanan ve yeniden canlandırılan resimleri Isabelle'in başkaldırısının metaforik anlatımı olurlar.

J. L. Godard, El Greco'nun *l'Immaculée Conception* (Lekesiz Gebelik, 1611) adlı resmini yinelerken yine Isabelle üzerinde yoğunlaşır. Isabelle ile El Greco'nun resmindeki Vierge Marie (Bakire Meryem) görüntüleri özdeş konuma getirilir. Benzerlikleri açıktır. Isabelle, *Agnus Dei'*yi[34] okur. İşini dürüstçe yapmak isteyen, sömürülmek istemeyen, sonunda işinden olan Isabelle'in yaşadığı acılar bu kez dinsel bir boyuta taşınır; durumu El Greco'nun resminde Bakire Meryem'in çektiği acılarla özdeşleştirilir.

Canlı resimler biçiminde yinelenen eski resimleri yalnızca Isabelle'in hikâyesine indirgemek eksik olacaktır. Canlı resimler, Jerzy'nin çekmeyi başaramadığı filmde değişik işlevler yüklenir, birer metafor olarak kullanılır, J.L. Godard'ın resim ve sinema ilişkilerine bakışı, resmin filme yapısal bakımdan getirisi konusunda vb. kimi ipuçları verirler.

Rembrandt'ın resmi ışık sorunu üzerine odaklanır. Filmde, Jerzy sürekli olarak ışığın yetersizliğinden yakınır. Sahne, ışığın yetersizliği ve yönü üzerinde yoğunlaşır. Söz konusu sahne boyunca kişiler sürekli hareket ederler. Böylelikle doğru duruşu bulmaya çalıştıkları sanılır. Oysa J.L. Godard, alt-resimleri tümüyle durağan bir biçimde yinelemek istemez. Elena del Rio'ya bakılırsa,[35] özgün bir resmi canlandırmaya uğraşan tüm kişileri kıpırtısız göstermekten çok J. L. Godard'ın canlı resimler biçiminde yinelediği resimler hareketli parçalar olarak duyularımızı etkiler, bedeni öne çıkarır, algı ve anlatıma zamansallık kavramını yeniden sokarlar. Resimler temsilden performansa kaydırılarak yeni, özgün, sorgulamaya açık birer olay durumuna gelirler. Kişilerin duruşları durağanlaştığı anda, fabrika sahnesi araya girer. Durağanlık resme, hareket sinemaya göndermedir. J. L. Godard, her iki sanatsal biçim arasındaki en temel ayrımı böyle bir kullanımla özetler. Kendince kimi kamera oyunlarına başvurarak Rembrandt'ın resmini dönüştürür. Örneğin, Rembrandt'ın resmini olduğu gibi göstermek yerine Hollanda resminde tipik bir kullanım olan yukarıdan aşağıya ya da geniş planlarla kişiler gösterilir. Bu yöntemle bir bakıma sinemasal bir çerçeveleme işlemi gerçekleştirilir. Kişilerin bedenleri aynı biçimde gösterilir.

J. L. Godard, ışığın yönünü değiştirerek resme canlılık katar. Resmin büyük bölümü ise karanlıkta kalır. Kimi zaman, bir anda sağdan, soldan, yukarıdan, aşağıdan gelen ışık kişileri aydınlatır. Jerzy'nin amacı doğru ışığı bulmaktır (filmde ışığın ayrıca dinsel bir yan anlamı var).

J. L. Godard, Rembrandt'ın açık-koyu renk kullanımını anımsatır biçimde ışığı kullanır. Işığın değişmesi sahneleri Rembrandt'ın, kimi resimlerinde duruma göre ışığı değiştirmesi biçimine bir göndermedir. Rembrandt, ışık oyunlarıyla yeni olanı arar. Filmde, ışık ve gölge oyunlarıyla coşku ve görüntüde derinlik yaratmak ister.

Işık ve gölgeye asıl değerini veren Rembrandt olmuştur. Bu nedenle yönetmenler ve kameramanlar için Rembrandt ideal bir resimsel örnekçe olmuştur. Örneğin, 1910 yılında yönetmen Cecile B. DeMille bir "Rembrandt ışığından"[36] bile söz eder. J.L. Godard'ın 1980'li yıllarda çevirdiği filmlerde ışığa olan ilgisi dinsel konulara olan ilgisiyle iç içedir. Bu dönemde J.L. Godard, ışığa tinsel bir anlam yüklenen dinsel gelenekten, ayrıca ışık metaforu ile kimi zaman "Tanrı'nın inayeti" (kurtarıcı kişisi) olarak görülen, "insanların ışıktan beslenmemelerinden" yakınan Simone Weil'den etkilenir.[37] J. L. Godard için ışık, saf bir enerji, tinsel bir besindir. *Passion*'da kişileri, ışığa gereksinimi olan kişiler olarak betimler. S. Weil'in kişilik özellikleri Isabelle'den yansır.

J. L. Godard'ın *Passion*'dan başka *Je vous salue, Marie* (1985), *Nouvelle Vague* (1990) ve *Histoire (s) du cinéma*'da (1989-98) dinsel verileri daha fazla kullandığını anımsatalım. Yönetmen, söz konusu filmlerde İncil'e yaslanır. Bu filmler dinsel sorunları odağa alan yapıtlar olarak görülürler. J. L. Godard, İsa'nın çarmıha gerilişi, öldükten sonra dirilişi vb. konulara ilgi duyar. Dinsel içeriklere sıklıkla yer veren filmler birer mesel gibidirler; materyalizmin tinsel bakımdan iflasını anlatırlar. J. L. Godard, *Passion*'da İsa'nın yaşamöyküsüne gönderme yaparak tinselliğe döner. Filmin başlığı eski ikonografik bir geleneğe göndermedir. J. L. Godard, filmde hem bir yaratım sürecine gönderme yapar (yaratmak bir bakıma "çile" çekmektir) hem de günlük olaylar, siyaset, sanat, estetik arasındaki ayrım üzerinde durur. Film, aynı zamanda görüntü üzerinedir. Hıristiyanlıkta görüntü anlayışı J. L. Godard'ın ilgisini çeker. Hıristiyanlığın görüntüye bakışı üzerinde odaklanır.

J. L. Godard'ın film anlayışı, gerçekliğin tanrısal bir varlığın gösterimi olduğuna inanan A. Bazin'in Hıristiyanlığın hümanist ve varoluşçu öğretisinden etkilenir. J. L. Godard, A. Bazin gibi, sinemanın iyileştirici, kurtarıcı etkisi olduğuna inanır. Bu nedenle sinemadan sıklıkla dinsel metaforlar aracılığıyla söz eder. Örneğin, sinema ekranını Azize Veronica'nın bezine[38] ya da Merhametli Samaritaine'in kefenine benzetir.[39] Görüntüyü "kurtuluş" (rédemption) olarak niteler. J. L. Godard için sinema, dinsel bir edim, bir inanış biçimidir (Hıristiyanlık gibi sinema da kanlı bir tarihe dayanmaz). Ona göre, XX. yüzyılda yaşanan korkunç olaylara ancak sinema ile yanıt verilebilir. Sinemanın, görüntünün kurtarıcı bir işlevi vardır. Beyaz bir ekran üzerinde birden bire mucizevi bir biçimde beliren görüntüler ressamların boş tuvallerine benzer. *Passion*'un senaryosunu yazmak istemeyen J. L. Godard yine İncil'e gönderme yapar: "Acaba Musa kendisine gönderilen yasaları okudu mu yoksa tabletler üzerinde gördü mü?" (Jacobs, 2012:110) sorusunu sorar. Önce dünyayı görür,

sonra yazarsınız. Öyleyse *Passion*'da dünyayı filme alırken önce, böyle bir dünyanın olup olmadığını görmek gerekir. Önceliği görmeye vermek, dünyayı daha fazla görmek, J.L. Godard'ın film üretme sürecinin bir özeti gibidir.

Dinsel izlekler El Greco'nun *l'Immaculée Conception*'unda yinelenir. Dinsel bir göndermeyi içeren filmin başlığı (Çile) ile film çevirmenin güçlüğü vurgulanır. Söz konusu güçlük o denli fazladır ki yönetmen bir bakıma İsa'nın çektiği acıları çeker.

Jerzy'nin bir canlı resim biçiminde alıntıladığı Delacroix'nın *la Prise de Constantinople par les croisés*'si (İstanbul'un Haçlılar Tarafından Alınması, 1840) dinsellikten uzaklaşarak profan kategorisine yaklaşır. Resmi, bir resim ve sinema ilişkisi çerçevesinde değerlendirmek gerekir.

J. L. Godard'ın Delacroix'nin resmini alıntılaması boşuna değildir. Jerzy aracılığıyla filmde bir yönetmenin çalışma biçimi canlandırılır. Bu açıdan tuvali önünde resim yaparken görünmekten kaçınmayan Delacroix ile benzeşir. Delacroix, tuvalinde bıraktığı fırça izlerini bile gösterir.

Delacroix'nın resminde kişiler bitkin, yorgun bir durumda gösterilirler. Bedenleri ağırlaşmış, savaş onlarda bezginlik yaratmıştır. Bir yas havası sezilir. *Passion*'da canlandırılmak istenen bu içeriktir.

J. L. Godard'ın, eski resimleri canlandırırken amacı onlara saygısını bildirmek değildir. Eski resimlerin arkasındaki kültürel boyutu kavramak, bitmiş, tamamlanmış, müzeye kapatılmaya hazır duruma gelmiş bir resmi olduğu gibi aktarmak arayışında olmaz. Çabası, resmin estetik bakımdan değerini, ağırlığını anlamaktır. Dolayısıyla sinema ekranı yalnızca bir çerçeve değildir, bir şey gizleyen, ekrandan yansıyan kişinin daha sonra da yaşamasına olanak sağlayan şeydir. Söylediğimiz gibi, Jerzy, resimdeki görüntüleri yinelemek ister ancak başarısız olur. Onun aracılığıyla, canlandırmak isterken sanatçının (ve resmin) toplumsal ve çalışma koşuluna ilişkin ipuçları verilir. Sanat güç bir uğraştır. Delacroix'nın resminin seçilmesinin nedeni budur. Tarihsel bir olayı resmederek sahnelemek nasıl güçse sinemada bir sahneyi canlandırmak o denli güçtür.

Resmi canlandırırken J. L. Godard'ın bir diğer amacı filmin çabucak unutulmasının önüne geçmektir. Görüntülerin alınıp satıldığı, bir pazar nesnesi durumuna getirildiği bir dünyada J. L. Godard'ın kaygısı böylelikle daha iyi anlaşılmaktadır. Sıradan Hollywood tarzı bir film çekmek, yapay bir gerçeklik etkisi yaratmak arayışında değildir. *Passion*, ideolojik sorunların öne alındığı sinema anlayışında çok daha ileri giderek görüntülerin doygunluğa ulaştığı, bir görüntünün altında başka bir görüntünün gizli olduğu bir dönemde yanılsamaya düşmeden gerçekliğin nasıl yansıtılabileceğini tartışır. Gerçekliğin alabildiğine gerçekdışılaştığı bir dünyada, Delacroix'nın resmini alıntılayarak, J. L. Godard, görüntünün, dolayısıyla sanatın bir yorumdan başka bir şey olmadığını da göstermek ister. Ona göre sanat sürekli olarak birbirine gönderen bir döngüsellik içerisine girmiştir. Bu yaklaşım, postmodern kuramcıların metinlerarasılık çerçevesinde yaptıkları tanımlamalarla örtüşür. Sanat, durmadan yeniden başlar, temsilin sonu yoktur: "Temsil, her zaman önceden başladığından sonu yoktur. Temsilin kapandığını düşünmek trajiği düşünmektir: yazgının

temsili olarak değil, temsilin yazgısı olarak"[40] dünyayı bir gerçeklik mantığı üzerine oturtmak olanaksızdır. Gerçeklik bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Gerçeklik sonsuz yoruma açık bir duruma gelmiştir. Öyleyse sinema gerçekliği olduğu gibi yakalamakla uğraşmaz, gerçekliğin ele geçirilemez yanını kavrayabilmenin koşulu yapay olandır. Guy Scarpetta'nın söylediği gibi, "genelleştirilmiş bir görünüş estetiği" vardır.[41] *Passion*'da temsil sürecini izleyicinin tamamlanması beklenir. Anlam, izleyicinin bakışı, katılımıyla belirir. Kalıplaşmış bir anlam söz konusu olamaz. Marcel Duchamp'ın söylediği gibi, "Resmi yapanlar resme bakanlardır."[42]

J. L. Godard, resim ve sinemayı buluşturken resme yeni unsurlar, örneğin ses ekler. Konuşmaların, iç konuşmaların sayısını çoğaltır. Bunlara müzik eklenir. Kimi zaman sessiz anlar yer alır, kimi tümceleri anlamlandırmak ise pek olası görünmemektedir. Bütün parçalanır. J. L. Godard'ın yaklaşımı Nietzsche'nin "yaşam kopuk anların ardışıklığıyla oluşur" tanımına benzer.[43] Bütünlüğü parçalamak, karıştırmak, kişinin geleneksel yapılardan uzaklaşması, sanata yeni bir anlayış getirme çabasıdır (ancak *Passion*'da bu arayış başarısızlıkla sonuçlanır). Canlı resimlerin bütünlüğü kameranın yer değiştirmeleriyle parçalanır, ışığın yönüyle oynanması, kişilerin kıpırdamadan durmayı başaramamaları diğer parçalanma figürleridir. Pascal Bonitzer, (1985:68)[44] *Passion*'da filmsel görüntü ile resimsel görüntü arasında bir çatışma olduğundan söz eder. J. L. Godard, planlarla, uzamla da oynar, uzamı parçalar. Boş uzamlar, parçalı bedenler, alışılmadık açılar yaratır, objektifi aniden başka yöne çevirir. Böylelikle bütünlük anlayışını yıkar. Öznenin nesneye bakış biçimini sorunsallaştırır.

Kısacası J. L. Godard'ın amacı eski resimleri bağlamlarından çekip alarak olduğu gibi yinelemek değildir. Onları biçimsel ve anlamsal dönüşümlere uğratır. Filmin konusu eski resimler de değildir. J.L. Godard, eskiyi sinemanın gereçleriyle yeniden kurgulayarak yeni bir dil yaratır. Farklı dönemlerden, farklı biçemlerden, kültürlerden resimleri yan yana getirerek, daha önce söylediğimiz gibi, *Histoire(s) du cinéma*'da Malraux'nun düşsel bir müze[45] yaratma çabasına uygun davranır. Ona göre, görüntülerin, videonun, yeni teknolojilerin yaygınlaştığı bir düzende sinema yok olma tehlikesiyle yüz yüzedir.

*Passio*n, eskiye bir dönüş olduğu kadar, eskinin yeni koşullardaki alımlanmasına, sinemada yaratıcı sürece, ayrı sanatsal biçimlerin buluşturulmasıyla karşılaşılan sorunlara ilişkin konuları gündeme taşır.

W. Moser, *Passion*'un konusunun bir resimden yola çıkarak bir film çekmenin güçlüğü üzerine olduğuna vurgu yapar:

> "Godard, ne resimsel bir üretim ya da yaratımı ne de resmin medyatik üretim koşullarını göstermektedir, onun gösterdiği sinemasal üretimdir. Hiçbir zaman bizi bir ressamın atölyesinde gezdirmez. Hiçbir zaman resmetme edimini göstermez, hiçbir zaman – filmsel bir ekfrasis modunda – bir resmi filme almaz. Bizi daha çok bir sinema stüdyosuna sokar, bize kostümlü figüranlar aracılığıyla büyün yapıtları birer canlı resimler biçiminde gösterir. Bu yeniden canlandırma sürecini filme alır ve istisnai olarak, sonucunu filme alır."[46]

J. L. Godard, "film ve resim arasındaki sanatlararası ilişkiyi filmin medyasallığını göstermek için" kullanır.[47] Sinemanın atası sayılan resim, yönetmenin temel bir örnekçesi olur, ona esin kaynağı olur. "Eski bir medya yeni bir konfigürasyona sokulur."[48]

W. Moser, J. L. Godard'ın, filmde bir canlı resim biçiminde yer verdiği Goya'nın *Le 3 Mai 1808*'inin (3 Mayıs 1808) yeni bağlamda uğradığı dönüşümler üzerinde durur. Örneğin, kamera klasik müzik eşliğinde kompozisyonun odağına yöneltilir; *travelling* yapan bir diğer kamera gösterilir. Böylelikle resmin iki boyutluluğuna üçüncü bir boyut eklenir. J.L. Godard, bu yolla bakış açısı yanında resmin siyasal anlamını değiştirir. Jerzy'nin "*gözlemliyorum, dönüştürüyorum, aktarıyorum"* demesinin nedeni budur. Eski resimleri canlandırarak, filme alarak yeniden üretme işlemini doğrular ve üstlenir (Bu yaklaşım metinlerarasılığın, yenidenyazmanın doğasına uygundur). W. Moser'a göre, resim ve sinema arasındaki sanatlararası ilişkiye başvurarak J.L. Godard, filmin medyasal özelliğini göstermek ister. J.L. Godard'ın filmi aynı zamanda Hollywood sinemasına bir karşı çıkıştır. Jerzy'nin filmi bitirmemesinin nedeni onun çabucak unutulacak bir tüketim nesnesine dönüşmesinin önüne geçmektir.

Passion ile J. L. Godard'ın çabası sanki "sinemasal bir deneme" ortaya koymaktır: "Kendimi bir denemeci olarak görüyorum. Roman biçiminde denemeler, ya da deneme biçiminde romanlar yapıyorum: yalnızca onları yazmak yerine filme alıyorum."[49] Filmsel içeriğin düzenleyimi, alıntılanan resimlerin birer canlı resimler biçiminde ve bir tür kolaj (kolaj, ayrışık unsurların yeni bir bütüne katılımıdır) işlemiyle kullanımı filme deneme özelliği katar. Denemeyi belirleyen, klasik metnin yazım kuralları karşısında özgürce hareket etmektir. J. L. Godard'ın *Passion* için bir senaryo yazmaması, filmin akışını rastlantıya bırakması, film çekiminin aşamalarıyla istediği gibi oynaması, akışı değiştirmesi bu tanımlamaya uygun düşer.

Yine de J .L. Godard'ın filmi tam olarak ne bir türe ne de özel bir kavramsal ya da söylemsel alana bağlanabilir. Film, karma bir yapıdadır. Orada resmin verileri çokça kullanılır, iki ayrışık unsur tek bir yerde buluşturulur, resimle film kaynaştırılır. Böylelikle yeni, alışılmamış, bilinenden ayrı bir dil, ayrışık, dolayısıyla çokbiçimli (ve çokanlamlı) bir yapı yaratılır. J.L. Godard'da kurgudan belgesele, filmden videoya, kuramsal düşünceden şiire, görüntüden metne geçiş bildik bir uygulamadır.

J. L. Godard, kolaj kullanımına da başvurur. Eski bir yazıda, Geneviève Mouillaud şunları söyler: "Godard'ın filmlerindeki parçalar ve bölümler önceden yapılmış, tanınabilir, ancak belli bir düzene göre yan yana getirilmiş, birbirlerine yapıştırılmış nesnelerdir. Nesnenin her türünü bulabilirsiniz: reklam resimleri, kart postallar, afişler, film içinde film parçaları; başlıklarını hatta kimi sayfalarını okuyabileceğiniz kitaplar; alt-başlıklar, yazılı lejandlar; konuşma dilinden yapılan çok sayıda alıntılar; Yüksek Kültürün tam bir panayırı; günlük folklordan kesitler (…)"(Mouillaud,1965: 116). Bu listeye çok sayıda resim eklenir.

J. L. Godard'ın filmlerindeki sürekli bir doğaçlama eğilimi, bir yaptakçı doğallığının izlerini taşır. Aslında filmin düzenleyiminde kullanıma sokulan parçaların düzeni konusunda herhangi bir ilkeye bağlanılmaz. G. Mouillaud'nun söylediği gibi, "bu, yaptakçılığın kendi

iç yasaları var, tam olarak bir kopukluk izlenimi veren yasalardan birisi söz konusudur: Her parça bağlamına uyumsuz bir ilişkiyle bağlanıyor, o denli ki sorunsuz bir katılımı olanaksız kılıyor" (Moulliaud, 1965: 116).

Tek bir ilke çevresinde odaklanmayan, aşamalanma düşüncesini sarsan, almaşımlarla işleyen, kopukluk etkisi yaratan filmde olaylar eşsüremli bir biçimde gelişir. Gilles Deleuze, *Logique du Sens*'da (Anlamın Mantığı, 1969) bir deneme olarak sinemadan "olayların eşsüremliliği" olarak söz eder. (Deleuze, 1969: 303). Her unsur, ayrıntı, sahne, resim, görüntü vd. ötekinden ayrıdır. Bir öykü, bir düşünce tamlığı içinde aktarılmaz. Filmin sonunda her unsurun kendi yerini bulacağı beklentisi vardır. Her izleyici, her alıcı kendince ondan bir şeyler çıkarır. Çevrilen filme dâhil edilir. Düşünsel ve sanatsal bakımdan anlam üretimine katılması beklenir. Böyle bir tanımlama postmodernistlerin beklentilerine oldukça uygun düşmektedir. Yönetmen, düşüncesini açıkça bildirmez. Bizi düşünsel, sanatsal deneyimine katar. Yapıtından olabildikçe fazla anlamlar çıkarmaya çağırır. Önümüze koyduğu deneysel bir üründür. Bir şey anlatmaktan, bir düşünceye inandırmaktan, bir düşünceyi açıklamaktan çok alıcıyı sözlerden, görüntülerden bir düşünce, fikir üretmeye zorlar.

Belli bir kurala göre eklemlenmeyen filmsel unsurlar nedeniyle tüm filmden kesin anlamlar çıkarmak olası değildir. Çıkarılan, kişiye ve duruma göre anlam parçalarıdır. Uzlaştırılamayan tüm unsurlar tek bir bedenle uzlaşırlar. Roland Barthes'ın tanımladığı gibi, beden bir "montaj" işlevi yüklenir. Metnin Tadı adlı kitabındaki bir benzetmeyi yinelersek, "metin insansal bir biçime bürünebilir." Ya da metin "bedenin bir figürü, onun bir anagramıdır." (Barthes, 1973: 30). Beden figürleşir. J. L. Godard'ın *Scénario du film Passion*'unda (Çile'nin film senaryosu) yüz, eller birer figür, hareketli görüntüler biçiminde kullanılır; filmde söylemin ayrılmaz bir parçası olurlar. "Her beden bir alıntı, önceden yazılmış bir metindir. Arzunun kökeni heykeldir, resimdir, görüntüdür" (Barthes, 1970: 40). J.L. Godard, *Passion*'da ve *Scénario du film Passion*'da kendi bedeni yanında alıntıladığı başka bedenlerin arayışına çıkar. Onları birer gösterge, belirtge olarak kullanır. Her biri imleyen birer alıntıdır. Onları bağlamlarından koparıp yeni anlam alanı yaratmak amacıyla yeni bir bağlama taşır. Film, yeni görüntülerle (resimlerle) çoğullaşır, karnavallaşır. Sürekli bir arayış peşinde koşulur. Üst üste konulan unsurlarla filmde hem biçimsel hem de anlamsal olarak bir açıklık estetiğinin, kısacası çokseslilliğin önünü aralanır. J. L. Godard'ın filmi bir palempsest[50] imgesine oldukça uygun düşer: Arkasında resimsel izlerin dolaştığı, anlamın karmaşıklaştığı bir film söz konusudur. *Passion*'da bir alıntı biçiminde yinelenen canlı resimler filmin yapısına ilişkin okuma olanağı sağlarlar. Canlı resimlerin olası işlevlerinden birisi budur.

Kısacası, J. L. Godard, sinemanın bildik kurallarını ters yüz eder. Akademizme, düzgülere, kurallara, klasik formüllere, sinemanın edilgen bir eğlence aracı gibi görülmesine karşı çıkar. Onu, erki, düzeni (kapitalist düzen), pazar ekonomisini yerme aracı olarak görür. J. L. Godard, klasik filmlerdeki anlatısallık eğilimini reddeder, dili parçalar. Kopukluk, sinema estetiğinin öne çıkan bir özelliği olur. Varolan süreklilik yüzeyde görülmeyen bir sürekliliktir. J. L. Godard, görüntünün metne indirgenmesini yadsır. Kolajı ve alıntıyı sinema estetiğinin ana unsuru durumuna getirir. Filmlerinde bu kullanımlarla karma bir yapı

yaratır: "Ben edebiyat yapan bir ressamım… Renklerle ve biçimlerle çalışırım… Bunların aralarındaki bağlara bakarım" (Aktulum, 2018: 284).

Sonuç olarak; değişik sanatsal biçimlerin aralarındaki alışverişleri okumak, çözümlemek için yöntemsel veriler sunan yapısalcılığın verileri postyapısalcılarca geliştirilerek günümüzde sıklıkla kullanılmaktadır. Kullanılmaması da olası değildir. Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı kitabında söylediği gibi, tüm disiplinlerin birbirine karıştığı günümüz koşullarında "çoksesli" okumalar yapmak bir zorunluluk durumuna gelmiştir. Göstergelerarasılık, en az iki ayrı sanatsal dizgenin aralarındaki alışverişleri biçimsel ve anlamsal düzlemde irdelenmesine yöneliktir. Bu çalışmada kimi örnekler üzerinden, özellikle resim ve sinema ilişkisi çerçevesinde Jean-Luc Godard'ın *Passion* adlı filminden yola çıkarak göstergelerarasılık kavramının uygulama aşamasında verilerini kullandık. Değişik sanatsal biçimlerin biçimsel ve anlamsal bakımdan alışverişleri, uğradıkları biçimsel ve anlamsal dönüşümler göstergelerarası bir sorgulamanın başlıca amacıdır. Bu yazıda eskinin yeni bir bağlamda uğradığı kimi dönüşüm biçimlerini göstergelerarası bakış açısının varsayımları ve yöntemleriyle kısaca çözümlemeye, yöntemin işleyişine belli bir somutluk kazandırmaya çalıştık.

Notlar

1 Bu konuda bkz. P.V. Zima, *Critique Littéraire et Esthétique. Les fondements esthétiques des theories de la littérature*, (Harmattan, 2004). Ayrıca bkz: K. Aktulum, "Yapısalcılık", in S. Bozbeyoğlu, *Yazınsal Akımlar*, BilgeSu Yayıncılık, 2021. Yapısalcılık konusunda Türkçe daha geniş bilgi için bkz: Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, 2020. Yapısalcılığın en ayrıntılı tarihi konusunda bkz: François Dosse, *Histoire du Structuralisme I "Le Champ du Signe*", ve *Histoire du Structuralisme II, le Chant du cygne, de 1967 à nos jours*", La Découverte, 2012. Yapısalcılığın bilgikuramsal temelleri konusunda en ayrıntılı çalışma için bkz: Anne-Gaëlle Toutain, « *MONTRER AU LINGUISTE CE QU'IL FAIT » Une analyse épistémologique du structuralisme européen (Hjelmslev, Jakobson, Martinet, Benveniste) dans sa filiation saussurienne*", Université Paris-Sorbonne, 2012, 6154 sayfa.

2 Ferdinand de Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, çev. B. Vardar, Multilingual, 2001.

3 Kuşkusuz kendi perspektifimize uygun olarak sanatı estetik düzlemde en etkili biçimde tanımlayanların başında Dominique Chateau'nun çalışmalarını önemle anmak gerekir. Örneğin bkz: *Sémiotique et esthétique de l'image*, l'Harmattan, 2007; *la Philosophie de l'Art, fondation et fondements*, l'Harmattan, 2000; *Epistémologie de l'esthétique*, l'Harmattan, 2000.

4 "Méta-langage" konusunda bkz: Josette Rey-Debove, *le Métalangage*, Arman Colin, 1997.

5 Yazınsal ve sanatsal yapıtların postmodern bir perspektifte yorumlanmasına yönelik onlarca çalışma bulunmaktadır.

6 Klasik yapıt anlayışından ayrı olarak "ayrışıklık" yeni estetiğin: yazınsal ve sanatsal yapıtların baskın çıkan bir özelliğidir. Tüm metinlerarasılık/göstergelerarasılık tanımlamalarında bu noktaya vurgu yapılır. Bkz: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*; ya da *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* adlı kitaplar.

7 Kendilik, en genel anlamıyla, bir şey, bir nesne ya da bir gerçekliktir, hatta felsefi anlamda bir tözdür, her zaman belirsiz bir doğaya ve özelliklere sahiptir ve görünüşe göre bir bireysellik, kimlik biçimine sahiptir ya da bütünlük içerir.

8 Göstergebilim yapısalcılığa koşut olarak böyle bir tutum benimser. Rus Biçimcileri, Çek Yapısalcıları, Fransız

göstergebilim okulu yanlıları, örneğin C. Lévi-Strauss, J. Courtés, D. Bertrand, yazınsal bağlamda G. Genette, T. Todorov, J. Kristeva, C. Bremond vd. bunlar arasındadırlar.

9 Umberto Eco, Açık Yapıt, çev. N. Uğur Dalay, Can Yayınları, 2000

10 Bu konuda bkz: Alain Tirzi, La notion de génie dans la philosophie critique de Kant et son rapport à la modernité dans l'art, Université de Nice, 2002. Ya da Taylan Altuğ, Kant Estetiği, Payel, 1989.

11 Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, les Presses du reel, 2001.

12 A. G. Baumgarten, Esthétique, éd. de l'Herne, 1988. Ayrıca bkz: 1- Herman Parret, De Baumgarten à Kant : sur la beauté, Revue philosophique de Louvain, Vol. 90, No. 87 (AOÛT 1992), pp. 317-343 (27 pages). 2- Gilda Bouchat, L'ESTHÉTIQUE DE "L'ANALOGON RATIONIS": Une introduction à la philosophie d'Alexander Gottlieb Baumgarten, evue de Théologie et de Philosophie Troisième série, Vol. 139, No. 1 (2007), pp. 1-20 (20 pages).

13 Ayrışıklık estetiğine bağlı olarak karma yapı yeni sanatsal biçimlerin ayırıcı bir özelliğidir. Bu konuda bkz: 1- Emmanule Molinet, L'hybride, une problématique centrale de l'art actuel face à un monde multipolaire. De la notion à la culture, une évolution de la fonction et des catégories, Babel, no 33, 2016. 2- Emmanuel Molinet, La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe, le PortiQue, no 30, 2013. 3- Raphael Cuir, Hybridation & art contemporain, AICA, 2013. Emmanuel Molinet

14 Bu konuda bkz: Gérard Genette, L'Oeuvre de l'art, immanence et transcendance, Seuil, 1994.

15 Yeni sanat yapıtı bildirisini açık seçik açıklamaz, yarım bildirir; kimi ipuçları verir, alıcının bildiriyi tamamlamasını bekler. Postmodernite alıcıyı bu perspektifte tanımlar.

16 Yapıtı biçimsel olduğu kadar anlamsal bakımdan çoğullaştırmanın en etkili yolu ayrışıklığa kapı aralayan metinlerarası unsurlara sıklıkla yer vermesidir.

17 Dolayısıyla Descartes'ın kesinlik anlayışı büyük ölçüde bir yana bırakılır.

18 Morris Weitz dans l'article "The Role of Theory in Aesthetics," The Journal of Aesthetics and Art 1 Criticism, (XV (1956), 27-35.)

19 Alıntılayan: Danielle Lories, Philosophie analytique et esthétique, Klincksieck, 1988, s. 34.

20 Nelson Goodman, Langages de l'art, J. Chambon, 1990; Manières de faire des mondes, J. Chambon, 1992.

21 Postmodernizm geçmişi yok saymaz, onun verilerini kendince yeniden değerlendirerek güncele taşır. Bu konuda bkz: P. Marie Rosenau, Postmodernizm ve Toplum Bilimleri, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998. Ya da Madan Sarup, Postyapısalcılık ve Postmodernizm, Pharmakon, 2017.

22 Bu kavramlar konusunda bkz: K. Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, Kanguru, 2011.

23 Yeni nitelemesi bir yapıtın, bağlamsal bir yer değiştirmeye bağlı olarak yapıttan bir kesitin biçimsel ve anlamsal olarak dönüşümü düşüncesini içermektedir.Yer değiştirme kavramı konusunda bkz: J. Kristeva, *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

24 Bu kavramlar konusunda bkz: K. Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*.

25 Burada metinlerarası bir çözümlemenin resim alanına uyarlanması söz konusu. Görselin alanına bir başka açıdan uyarlama konusunda özellikle bkz: 1- Liliane Louvel, Le tiers pictural: Pour une critique intermédiale (Interférences) Format Kindle, Presses universitaires de Rennes, 2016. 2- Bernard Vouilloux, Langages de l'art et Relations transesthétiques, l'Eclat, 1997.

26 Daha ayrıntılı bilgi için bkz: https://adadhannah.com/2009-the-raft-of-the-medusa-100-mile-house

27 https://www.histoire-image.org/etudes/manifeste-romantisme

28 http://www.museejoliette.org/en/expositions/adad-hannah-en/

29 Life and Death in Hackney, 1999-2001. Adres: http://www.tomhunter.org/life-and-death-in-hackney/

30 https://ngpopgun.wordpress.com/2013/06/22/the-recreation/

31 http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506

32 Bu konuda ayrıntılı bir inceleme için bkz: K. Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık, Çizgi Yayınları, 2018.

33 Bu türden kavramların ayrıntıları için bkz: Lucien Dällenbach, le Récit Spéculaire, essais sur la mise en abyme, Seuil, 1977.

34 Latince "Tanrı'nın Kuzusu" adlamına gelir. Hıristiyan kültüründe, kendini kurban eden İsa peygamber için kullanılır. Aynı zamanda dinsel ayinler sırasında söylenen bir duadır.

35 Del Rio, 'Alchemies of thought in Godard's cinema', Substance 34 (3):62-78, 2005, s. 67.

36 Bu konuda bkz: http://www.kameraarkasi.org/light/teknikler/cesit/rembrand/rembrandtisigi.html

37 Bkz: Steven Jacobs, Framing Pictures, Film and the Visual Arts, Edinburgh University Press, 2011, s. 112.

38 İsa, çarmıha gerilip Golgotha'ya götürülürken Veronica, alnını silmesi için ona örtüsünü uzatır. İsa, örtüyü alır, alnını sildikten sonra geri uzatır, İsa'nın yüzünün görüntüsü beze geçer.

39 Bu konuda bkz: Steven Jacobs, Framing Pictures, Film and Visual Arts, Edinburgh University Press, 2012.

40 Alıntılayan Fabien Ribéry, "La prise de Constantinople par les Croisés selon Jean-Luc Godard" http://www.tausendaugen.com/archives/ta09/cf7.pdf

41 A.g.y.

42 Bkz: http://www.rene-girard.fr/offres/doc_inline_src/57/
Marcel+Duchamp+mis+E0+nu+par+Girard.pdf

43 Alıntılayan Fabien Ribéry, a.g.y.

44 Ya da bu konuda bkz: K. Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık, s. 115.

45 Düşsel Müze, André Malraux'nun bir denemesinin adıdır. Müze sanat yapıtıyla yeni bir ilişki biçimini açıklar. Bu ilişkide yapıtlar bilinen işlevlerinden koparılarak bir dönüşüme uğrarlar. Doğanın ya da birinin, olan ya da olmayan bir şeyin bir portresi portre olmaktan çıkar. Bir imge, görüntü olan sanat yapıtı müzede bir şeyi temsil etmekten uzaklaşır. Müze belleksel bir yerdir. Öznellikle bağlantılı tinsel bir işlev yerine getirir. Orası biçimlerin belleksel alanıdır. Bu anlamda, imgelem ve müze birbirlerine benzerler. Müze, imgesel olanla özdeştir. Orada dışsal olan içsel olanla buluşur.

46 Moser, Walter. 2007. "L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité", in Marion Froger et Jüngen E. Müller (dir.). Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept. Nodus Publikationen, s. 87.

47 A.g.y.

48 A.g.y.

49 Alıntılayan, Réda Bensmaïa, "Barthes/Godard: l'essai cinématographique est-il possible?", The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études français, 4:2, 435-446, s. 435.

50 Palempsest imgesi konusunda bkz: K. Aktulum, Metinlerarası İlişkiler.

Kaynakça

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.

Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı*. İstanbul: Çizgi.

Aktulum, K. (2018). *Sinema ve metinlerarasılık*. İstanbul: Çizgi.

Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Seuil.

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Seuil.

Baumgarten, A.G. (1988). *Esthétique*. (Ed. de l'Herne)

Bensmaïa, R. Barthes/Godard: l'essai cinématographique est-il possible?. The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études français, 4(2), 435-446.

Bonitzer, P., (1985). *Peinture et cinéma: D*écadrages, Cahiers du cinéma.

Cournarie, L. N. (2010). *L'Art, l'esthétique en questions*, Philopsis.

Del Rio, E. (2005). Alchemies of thought in Godard's cinema. Substance, 34 (3), 62-78.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens* (De Minuit, Ed.)

Eco, U. (2000). *Açık yapıt* (N. U. Dalay, Çev.) İstanbul: Can.

Genette, G. (1994). L 'Oeuvre de l'art, immanence et transcendance. Seuil.

Goodman, N. (1990). *Langages de l'art*. J. Chambon.

Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. J. Chambon.

Jacobs, S. (2011). *Framing pictures, film and the visual arts*. Edinburgh University.

Lories, D. (1988). *Philosophie analytique et esthétique*. Klincksieck.

Mouillaud, G. (1965). Les essais de Jean-Luc Godard. in La Pensée. no 122, Août.

Moser, W. (2007). L'interartialité: Pour une archéologie de l'intermédialité. in Marion Froger et Jüngen E. Müller (dir.). Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept. Nodus Publikationen.

Saussure, F. (2001). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.) Multilingual.

Weitz, M. (1956). Dans l'article the role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art* 1 Criticism, XV, 27-35.

Zima, P.V. (2004). *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*. Harmattan.

Elektronik Kaynaklar

Ribéry, F., La prise de Constantinople par les Croisés selon Jean-Luc Godard. http://www.tausendaugen.com/archives/ta09/cf7.pdf

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1693

Araştırma makalesi/Research article

Orhan Hançerlioğlu'nun *İnsansız Şehir*'inde Köylüler ve Kentliler

Townspeople and Peasants in the *Unmanned City* by Orhan Hançerlioğlu

Meral Demiryürek*

Öz

Orhan Hançerlioğlu (1916-1991) Trakya bölgesinde, Adana'nın Karaisalı ilçesinde ve İstanbul'da çeşitli devlet memuriyetlerinde bulunmuş bir yazardır. Günümüzde çoğunlukla felsefe alanındaki kitaplarıyla tanınır. Hâlbuki yaşadığı dönemde çok okunan *Varlık*, *Yeditepe* gibi edebî dergilerin sayfalarında sık sık ismine rastlanır. Orhan Hançerlioğlu yazdığı sekiz roman ve otuza yakın hikâyesinde yaşadığı, gözlemlediği yerleri insan, doğa ve gelenek bağlamında özgün bir üslup ve teknikle anlatır. Türk edebiyatına önemli katkıları vardır. Özellikle, 1946-1953 yılları arasında yayımlanan hikâyeleri, İstanbul insanının yanı sıra kentten uzakta görevli bir aydının bakış açısıyla köylüye dair ayrıntılara yer verişiyle ilgi uyandırır. Bunlar arasında, Türk köylüsünün pratik zekâsına ve kentliden farklı düşünme biçimine vurgu yapan tespitler çoktur. Yazara göre köylünün karakterini belirleyen doğa şartları ve gelenektir. Kentli ise belli bir toplumsal düzen dâhilinde

Geliş tarihi (Received): 24.02.2021 - Kabul tarihi (Accepted): 14.07.2021

* Prof. Dr., Hitit Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Bölümü.(Hitit University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature) meraldemiryurek@hitit.edu.tr.
ORCID: 0000-0002-5598-7581

hareket eder. Bir tezat olarak kendine has dünyası içinde bütün zorluk ve sıkıntılara boyun eğmeden mücadele eden köylünün karşısında onu tam olarak anlamayan kentli bir anlatıcı ve kurgusal kişi vardır. Hikâyelerde köy ortamındaki kentlinin varlığına dayalı zıtlık, kırsal yerleşim kültürü algısını güçlendirici ve şaşırtıcı bir etki yaratır. Bu makalenin amacı, vefatının 30. yılında Orhan Hançerlioğlu'nun Türk edebiyatındaki yerini yeniden gündeme getirerek İnsansız Şehir (1953) adıyla kitaplaşan hikâyelerinde anlattığı 1940'lı yıllardaki Türk insanının kentte ve köyde hayat mücadelesini sürdürürken çevreye bağlı olarak geliştirdiği karakteristik davranış biçimlerini kurgusal yapının imkânları aracılığıyla dikkatlere sunmaktır.

Anahtar sözcükler: *Cumhuriyet dönemi*, *Türk hikâyesi*, *köy edebiyatı*, *kent yaşamı, Trakya, Anadolu*

Abstract

Orhan Hancerlioglu (1916-1991) was a writer who served in civil service positions in Istanbul, Anatolia and Thrace. Although at the present day he is usually remembered with his philosophical works, he had contributed to the Turkish literature with his novels and stories, in which he had told his observations about the places where he had lived and observed depending on people, nature and tradition. In particular, his stories which were published between 1946 and 1953 drew attention with his observations about the people living in Istanbul together with the details about Turkish villagers from the point of view of a townsman who had to serve away from the city. The contrast depending on a townsman who live in a village creates an astonishing and strengthening effect of the perception about rural settlement. Depending on the features of Turkish peasants and townsmen which were presented by Hancerlioglu in his *Unmanned City*, which was published in 1953, this essay seeks to commemorate him on the 30th anniversary of his death, examine the various aspects of Turkish people's abilities in rural and urban life through the possibilities of fictional structure and remember his place in Turkish literature.

Keywords: *Republic era*, *Turkish story*, *countryside literature*, *urban life, Thrace, Anatolia*

Extended summary

Orhan Bali Hançerlioğlu, novelist and storyteller, researcher and lawyer, was born on 19 August 1916 in Kırklareli (Kırkkilise). His father, Zahid Bey, was a merchant, and his mother, Mrs. Hançerlioğlu, was a housewife. In the 1923-1924 academic year, he was accepted to the kindergarten section of Şişli Terakki High School, and on 16 February 1925, he was taken to the primary school of this institution. He studied secondary school and high school in the same school. In the school records, his name was mentioned as Orhan Bali, Orhan Zahid and Orhan. He was the only child of his family. He knew English and French. After

completing high school in 1935, he enrolled in Istanbul University Faculty of Law. Years later, he expressed his gratitude to the Faculty of Law for teaching Western thinking system. He graduated from the university with a good degree in 1939 and entered the military officer school on 1 November 1939. He was discharged on 28 November 1941. On 31 October 1940, he married the painter Atıfet, who was his childhood friend and classmate, later. They did not have any children. Between the period of 1942-1947, he held various positions in Edirne and Adana such as district governor. He was appointed as an inspector of the Istanbul Municipality in 1947 and the director of the Istanbul City Theaters in 1952. Speaking about a year from 1951-1952, he worked as a branch manager at the Istanbul Police Department. In 1953, he started to work as an assistant manager of Legal Affairs at IETT General Directorate. He retired from his position of Legal Affairs Manager on 14 December 1978. He made talks about arts and literature at TRT Istanbul Radio from 1953 to 1957. He died of heart failure on 9 July 1991. He was buried in the Zincirlikuyu Cemetery.

The source of his pleasure about literature was his father. He learned Arabic by memorizing verses from Fuzuli and Sheikh Galip when he was only five years old. His nickname at the school was "the man of letters". One of his papers in Şişli Terakki High School Archive proves his literary talent. While he was only 13, he got a prize in a poetry contest, and stepped into literary life. His first published book was *Kıvılcım* (1936), a poetry book. He said that he had started storytelling with the admiration of Daudet, Llench, Katayev and Zozula. He cited seven authors as "all the grown-up children who treated art as an endless play"; Daudet, Balzac, Turgenyev, Morgan, Montherland, Gide and Hesse. As for the Turkish literature, he remembered the names of Abdülhak Şinasi Hisar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Sait Faik Abasıyanık, Bekir Sıtkı Kunt, Ahmet Hamdi Tanpınar and Oktay Akbal, and published articles about them, later.

Although his first story was *"Selman's Gocukları"* (1949), his first publish story was *"Köylücükler"* (*Amaç* magazine, 1946). Between 1949 and 1953, his stories published in some magazines, such as *Varlık*, *Fikirler*, *Yeditepe*, *Beş Sanat*, Şadırvan and *Ağaç*. He compiled his stories into a book entitled the İnsansız Şehir (1953). In 1951, his first novel *Karanlık Dünya* was published. According to him, the reason of his transition from story to novel was that he could think more comprehensive within the dimensions of the novel. He published eight novels (*Karanlık Dünya*, *Büyük Balıklar*, *Oyun*, *Ekilmemiş Topraklar*, *Ali*, *Kutu Kutu* İçinde, *Yedinci Gün*, *Bordamıza Vuran Deniz*), between 1951 and 1960. In a survey of *Yeditepe* magazine in 1957, he mentioned that he was writing a new novel entitled *Dünyanın* Öteki *Yarısı*, but this work has not been discovered yet. The novels of *Karanlık Dünya*, *Oyun* and *Kutu Kutu* İçinde were translated into Azerbaijani Turkish and the story entitled *"Merhamete Dair"* was published in Greek with the name *"Merhamet"*. In 1956, he won the Turkish Language Association prize for his novel entitled *Ali*. He was used the name of Ahmet Mazılık as a pseudonym.

Although he had been under some influences throughout his literary life, he was not a representative of a trend. He thought that it was for the benefit of art. He did the work of being useful, "not as a duty, but because he cannot refuse to do it". As a matter of fact, he sum-

marized his understanding of art as "turning it into reality". He explained this understanding as "the reality that should be, not what was happening". He was out of the existed realism.

He argued that the modern novelist had to provide the integrity of his work and his work could be read in 3-4 hours at most. His novels looked like a long story. So, he described his novels as "the novel rather than the story". Another feature of his novels was that they were based on deep psychological foundations. In addition, he thought that the art could not be divided into two as form and essence. According to him the art was a unique and every novel had to have a certain novelty.

His philosophical works began in 1961 and his first article was published in *Varlık* magazine with the title *"Erdem* Üstüne*"*. His studies related to philosophy and dictionary continued to his death. This situation lasted more longer than his literary works and as a result, his literary works were almost forgotten.

The most comprehensive study on Orhan Hançerlioğlu, his life and novels, has been made by Meral Demiryürek: *Roman İncelemesinin Teorik Temelleri ve Uygulamaları: Orhan Hançerlioğlu Hikâyeden Öte Romandan Beri* (2010, 2016).

There are about thirty stories written by Orhan Hançerlioğlu. Some of them was compiled into a volume entitled *İnsansız Şehir* and published by him. Some of his stories has been in the pages of literary magazines of 1950s. One can not find a comprehensive study related to his stories which presents the various appearances of the Turkish people living in villages or İstanbul in 1940s and 1950s. His stories also reflect the different understandings and approaches between villagers and town-dwellers and witnesses the writer's personal experiences. As a result, Orhan Hançerlioğlu must be counted one of the important representatives of the modern Turkish literature.

Giriş

Orhan Hançerlioğlu, Türk kültür dünyasında felsefe ve edebiyat alanlarındaki çalışmalarıyla önemli bir yere sahiptir. Şiirlerinin yayımlandığı 1936 yılı ile *Oyun* adlı romanında değişiklikler yaparak yeniden yayımladığı 1962 yılı arasında geçen süre dikkate alındığında onun edebî hayatının yaklaşık yirmi altı yıl sürdüğü görülür. Hikâyelerinin bir bölümüyle iki romanında (*Karanlık Dünya*, *Ekilmemiş Topraklar*) görevli olarak bulunduğu yerlerde gözlemlediği Trakya ve Anadolu köylüsünü anlatır. "İnsanların mutluluğunu sağlamak için toplumu düzenlemek düşüncesi, toprağa bağlılıkla başlıyor. Göçebe toplulukların toplumsal sorunları yoktur. Birbirleriyle değil, doğayla çekişmektedirler. Ne saymak, ne de yazmak gereğini duymuyorlar." (1964: 884) diyen Orhan Hançerlioğlu, köy kökenli yazarlardan farklı bir bakış açısıyla kırsal bölgede yaşayan Türk insanının kendine özgü davranış biçimlerini eserlerine aktarır. O, kentli bir aydındır ve eserlerinde İstanbul özelinde kentli insana da sıklıkla yer verir. Hikâyelerindeki kent ve köy kökenli kişilerin sayısı aşağı yukarı eşittir, ancak bu oran romanlarında kentten yana ağırlık kazanır.

Çok sayıda felsefe, ekonomi ve toplumbilim kitabı, sözlüğü ile Türk edebiyatına otuza yakın hikâye ve sekiz roman kazandıran Orhan Hançerlioğlu'nun bugüne değin, hayatı ve

romanları üzerine yapılmış en kapsamlı çalışma, Meral Demiryürek'in *Roman İncelemesinin Teorik Temelleri ve Uygulamaları Orhan Hançerlioğlu Hikâyeden Öte Romandan Beri* (2010, 2016) adlı kitabıdır. Bu makalede yaşadığı dönemde roman ve hikâyeleri çok okunan ancak zaman içinde edebî kimliği unutulan yazarın 1940-1960 dönemi Türk edebiyatındaki yeri yeniden gündeme getirilip daha önce herhangi bir çalışmayla değerlendirilmeyen hikâyeleri tahlil edilecektir. Hikâyelerin odak noktasını, köyde ve kentte yaşayan Türk insanının çeşitli görünümleri oluşturduğundan kişiler üzerine yoğunlaşılmıştır.

1. Özel okuldan devlet memuriyetine uzanan bir hayat

Tam adıyla Orhan Bali Hançerlioğlu, 19 Ağustos 1916 tarihinde Kırkkilise'de (Kırklareli) doğar. Babası Zahid Bey tüccar, annesi Sahavet Hanım ev kadınıdır. Ailesinin tek çocuğudur ve okul kayıtlarında adı "Orhan Bali" veya "Orhan Zahid" şeklinde geçer. 1923-1924 öğretim yılından itibaren Özel Şişli Terakki Lisesi'nde eğitimini sürdürür. İlk, orta ve lise tahsilini aynı okulda tamamlar. Liseyi bitirince Edebiyat Fakültesine gitmek isterse de babası izin vermez. Bunun üzerine İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinde öğrenim görür (Demiryürek, 2016: 55-57). Yazar yıllar sonra "Garbın düşünce sistemini öğrettiği için Hukuk Fakültesine minnettar" olduğunu ifade eder ve Edebiyat Fakültesinde okumamanın kendisi için büyük bir isabet olduğunu düşünür (*Varlık*, 1952:6). 1938-1939 öğretim yılı sonunda İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olan Orhan Hançerlioğlu, Fransızca ve İngilizce bilir. Askerliğini yaptıktan sonra 20 Mart 1942 tarihinde Edirne iline bağlı Hayrabolu ilçesi nahiyelerinden Susuz Müsellim nahiyesi müdürlüğüne tayin edilir. Daha sonra Uzunköprü ilçesine bağlı Çöpköy'de bucak müdürlüğü yapar. 19 Kasım 1942 tarihinde Edirne vilayeti maiyet memurluğuna tayin edilir. 11 Mayıs 1943 tarihinde Edirne vilayeti maiyet memurluğu görevi üzerinde olmak kaydıyla Edirne vilayetine bağlı Meriç kaymakamlığına vekaleten atanır. 3 Haziran 1943 tarihinde Meriç kaymakam vekilliği görevine başlayan yazar, 25 Temmuz 1943'te Meriç'ten ayrılır. 19 Temmuz 1943 tarihinde Edirne vilayeti Keşan kaymakamlığına vekaleten tayin edilir. 26 Temmuz 1943 tarihinde Keşan kaymakam vekili olarak çalışmaya başlar ve 12 Ocak 1944 tarihine kadar bu görevini sürdürür. 29 Kasım 1945 tarihinde Adana iline bağlı Karaisalı ilçesi kaymakamlığına atanır. 28 Haziran 1947 tarihine kadar Karaisalı kaymakamı olarak görev yapan Orhan Hançerlioğlu, 27 Mayıs 1947 tarihinde naklen Kars vilayetine bağlı Posof kaymakamlığına tayin edilir ise de bu göreve başlamaz. 20 Mart 1942 tarihinden 13 Aralık 1947 tarihine kadar yaklaşık 5 yıl 9 ay İçişleri Bakanlığı'na bağlı çeşitli görevlerde bulunur. 1947-1951 yılları arasında İstanbul Belediyesinde çalışır. 26 Ağustos 1951 tarihinde İstanbul Emniyet Müdürlüğü III. Şube Müdürlüğüne tayin edilirse de bu görevi kısa sürer. 17 Nisan 1952 tarihinde "Belediye müfettişi iken gösterdiği ehliyet ve liyakatinden dolayı" İstanbul Şehir Tiyatroları müdürlüğüne tayin edilir. Başarılı çalışmalar yaptığı bu görevini takiben İstanbul Belediyesi İstanbul E.T.T İşleri Umum Müdürlüğü Hukuk İşleri müdür muavinliğine tayin olunur ve 14 Aralık 1978 tarihinde Hukuk İşleri Müdürlüğü'nden emekliye ayrılır (Demiryürek, 2016: 59-66). Bütün bu işlerine ilaveten Orhan Hançerlioğlu'nun radyo konferansçılığını da anmak gerekir. Doğan Hızlan *Hürriyet* gazetesindeki köşesinde "Radyo Günleri"nde onu dinleyenlerden biri olduğunu belirterek

"Bir öykü yazarını tanıtır, ardından konuşmasını şiir dizeleriyle bitirirdi. Etkileyici, davudi bir ses tonu vardı. Son romanı ve sözlükleri üzerine TRT'deki 'Karalama Defteri'nde de bir konuşma yapmıştım" (Hızlan, 2021) bilgisini paylaşır.

Orhan Hançerlioğlu 9 Temmuz 1991 Salı gününü Çarşamba'ya bağlayan gece kalp yetmezliğinden vefat eder (*Cumhuriyet*, 1991:20). Oktay Akbal, 17 Temmuz 1991 tarihli yazısında, Hançerlioğlu'nun *Felsefe Ansiklopedisi*'ndeki ölüm maddesinden alıntı yaparak onun "ölüm korkusundan kendini sıyırmış bir yazar, bir düşünür" olduğunu vurgular ve "işte ciltlerce kitap yazmış, yetmiş beş yılını boşuna geçirmemiş biri. Yaşama kazandırdıklarıyla, yaşayacak bir mutlu insan…" (Akbal, 1991: 2) yorumunda bulunur.

2. Kitaplarla örülü bir dünyadan yazarlığa giden yol

Müdürlük, müdür yardımcılığı, kaymakamlık gibi çeşitli kademelerdeki resmî görevlerinin yanı sıra kültürel konularla ilgilenen, roman ve hikâyeler yazan Orhan Hançerlioğlu'nun edebiyat dünyasına girişi şiirle olur. "On üç yaşında iken kazandığı bir şiir yarışması ile" 1929 yılında edebî hayata adım atan Orhan Hançerlioğlu'nun yayımlanan ilk kitabı da *Kıvılcım* (1936) adlı bir şiir kitabıdır (Hançerlioğlu, 1962: 4). Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Edebiyata karşı sizde ilk alâka ne zaman uyandı?" sorusunu şöyle cevaplar: "Bana edebiyat zevkini ve ilgisini aşılayan ilk insan, babam olmuştur. Henüz beş yaşımda iken babam bana Fuzuli'den Şeyh Galip'ten mısralar ezberletirdi. İlkokula bu mısralarla beraber gittim. Hemen hemen kusursuz bir şekilde Arapça yazıp okuyabildiğimi gören hocalarım ve arkadaşlarım bana önce şair, sonra da edebiyatçı lakâbını taktılar" (*Varlık*, 1952: 6). Orhan Hançerlioğlu bir başka söyleşisinde ise üç yaşında Arapça, dört yaşında keman, beş yaşında da piyano öğrendiğini, altı yaşında "divân şiirinin en uzun parçalarını" ezberden okuyabildiğini ve "ana sınıfına" bu bilgilerle girdiğini anlatır (Ay, 1972: 6). Bütün bu birikimlerin bir sonucu olarak Orhan Hançerlioğlu'nun edebî hayatı şiirle başlar. Şiire bakışı Yahya Kemal'den sonra ayrılan öz şiir yolunu seçenlerden yanadır. Hançerlioğlu; Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Külebi, Behçet Necatigil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Sabahattin Kudret Aksal ve Necip Fazıl Kısakürek'i şair olarak sevdiğini belirtir. 1952 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan bir röportajında kendisine hangi yazarları okuduğu sorulduğunda şu cevabı verir: "Türk edebiyatında hemen hemen okumadığım yazar yoktur, diyebilirim. Çocukluğumda Hüseyin Rahmi'yi, Yakup Kadri'yi, Anatole France'ı ve Turgenief'i çok sevmiştim. Gençliğimde sırasiyle Duhamel, Montherlant, Gide, Morgan ve Huxley beni yepyeni bir dünyaya götürdüler. Hikâyeciliğe Daudet, Llenç, Katayev ve Zozulâ hayranlığı ile başladım. İlk hikâyelerimde bu yazarların büyük etkileri olmuştur" (*Varlık*, 1952: 6). Orhan Hançerlioğlu'nun çeşitli yazılarından hareketle beğendiği yazarlar olarak Abdülhak Şinasi Hisar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun isimlerinin yanına Reşat Nuri Güntekin, Sait Faik Abasıyanık, Bekir Sıtkı Kunt, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Akbal'ın isimleri de eklenebilir. Orhan Hançerlioğlu, kendisini "çarpan kitaplar"ı sayarken Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve *Bir Sürgün*'den "kendi sorunlarımız, kendi kişilerimiz, kendi dilimizle büyük bir yapı kurulabileceğini bana öğreten, hiçbir Batılının kişiliğini düşünmeden kendini okutabilen ilk Türk romancısıdır… *Bir Sürgün* bence, Türk romancılığının ilk büyük

yapısıdır" diyerek övücü ifadelerle söz eder. Aynı şekilde Çamlıcadaki *Enişte*miz romanını da "Türk edebiyatının, Batı ölçüsünde, en büyük kitabı" sayar (Hançerlioğlu, 1958: 4). Nitekim okuduğu, sevdiği yazarlar ve eserler sayılamayacak kadar çoktur. O, her şeyden önce iyi bir okur olduğunu beyanlarında açıkça belli eder. Hançerlioğlu, yazar olmak için önce iyi bir okur olmak gerektiğinin somut bir örneğidir.

3. Hikâye ile düşünme isteği

Tahir Alangu'ya göre, Orhan Hançerlioğlu ilk hikâyesini "Selman'ın Gocukları" adıyla 1941 yılında yazar, fakat hikâye, eleştirmen Fahir Önger'in sayesinde ancak 1950'de *Fikirler* dergisinde yayımlanır (Alangu, 1965: 766). Alangu'nun verdiği bu bilgide yanlışlık vardır. "Selman'ın Gocukları" hikâyesinin *Fikirler* dergisinde yayımlanış yılı 1950 değildir, hikâye 19 Ocak 1949 tarihinde yayımlanır. Hikâyenin sonundaki "4/7/949 Susuz Müsellim" ibaresi kafa karıştırıcı gelebilir, çünkü Hançerlioğlu 1949 yılında değil, 1942 yılında "Susuz Müsellim" nahiyesi müdürlüğü yapar. 1949 yılında İstanbul'da belediye müfettişliği görevindedir. Bu bilgiler ışığında yazarın, bu hikâyesini Susuz Müsellim nahiyesi müdürü iken 1942 yılında kaleme aldığı ve 1949 yılında da yeniden gözden geçirerek yayımladığı düşünülebilir. Dolayısıyla yazdığı ilk hikâyesinin "Selman'ın Gocukları" adını taşımakta olduğu ve *Fikirler* dergisinin 19 Ocak 1949 tarihli sayısında "Anadolu'dan Notlar" üst başlığı altında yayımlandığı söylenebilir. Bununla birlikte "Selman'ın Gocukları" Orhan Hançerlioğlu'nun "yazdığı ilk hikâye" olsa da, yayımlanan ilk hikâyesi değildir. Yayımlanan ilk hikâyesi "Köylücükler" adıyla 1946 yılında *Amaç* dergisinde yayımlanır (Hançerlioğlu, 1946: 18-21). 1946 yılından 1949 yılı başına kadar suskun kalan Hançerlioğlu'nun 1949 yılı Ocak ayından 1953 yılına kadar çeşitli dergilerde düzenli olarak hikâyelerine rastlanır. Hikâyelerin yayımlandığı dergiler *Fikirler*, *Varlık*, *Yeditepe*, *Beş Sanat*, Şadırvan ve *Ağaç*'tır.

4. Hikâyeden ötesi roman

Edebiyat dünyasına şiir ile giren ve hikâye ile devam eden Hançerlioğlu, 1946 yılında Adana'nın ilçesi Karaisalı'da kaymakam iken yazmaya başladığı *Karanlık Dünya* adlı romanını 1951 yılında yayımlayarak roman sahasında da varlık göstermeye başlar. Hikâyeden romana geçme nedenini "Düşüncemi roman ölçüleri içinde anlatmayı daha çok seviyorum" (Baydar, 1956:6) ve "Roman ölçüleri içinde daha iyi düşünebiliyorum… Ressamın resimle, müzikçinin müzikle düşündüğü gibi. Bir zamanlar hikâyeyle de düşünmek istemiştim, düşünemedim" (Özçelik, 1956:12) diyerek açıklar. Yazar özellikle "roman ölçüleri içinde düşünebilme" gerekçesi üzerinde durur ve böylece hikâye ölçüleri içinde düşünemediğini de dolaylı bir biçimde anlatır. Onun ressam ve müzisyen örnekleri üzerinden kendini ifade etmesi sanatı bir bütün olarak gördüğünü göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Hançerlioğlu, 1951 yılından 1960 yılına kadar geçen sürede peş peşe sekiz roman yazar. Bunlar; *Karanlık Dünya* (1951), *Büyük Balıklar* (1952), *Oyun* (1953), *Ekilmemiş Topraklar* (1954), *Ali* (1955), *Kutu Kutu* İçinde (1956), *Yedinci Gün* (1957) ve *Bordamıza Vuran Deniz* (1960)'dir. Bütün romanlarının ilk baskıları Varlık Yayınları tarafından yapılır. 1956 yılında *Ali* adlı romanı ile Türk Dil Kurumu roman ödülünü kazanan Orhan Hançerlioğlu, 1950'li

yıllarda tanınan ve beğenilen bir romancı olmayı başarır. Edebiyat, dil ve sinemayla ilgili jürilere, jüri üyesi olarak davet edilmesi, dergilerin çok okunan roman/yazar anketlerinden oluşan listelerde sürekli yer alması ve TDK üyeliğine seçilmesi onun yaşadığı dönemdeki popülaritesini açıkça belli eden işaretlerdir.

Orhan Hançerlioğlu'nun *Büyük Balıklar* adlı romanı diğer romanlarından farklı bir özellik taşımaktadır. *Büyük Balıklar* kitap olarak yayımlanmadan önce eserin beş bölümü hikâye şeklinde ve ayrı başlıklar altında farklı dergilerde yayımlanır. Yazar daha sonra söz konusu beş bölümü özel bir teknikle romanın bölümleri haline getirir ve roman bütünlüğü içinde tekrar sunar (Demiryürek, 2016: 73-74).

1950'li yılların başında eserleri ve fikirleriyle edebiyat dünyasının tanınan, seçkin şahsiyetlerinden biri hâline gelen Orhan Hançerlioğlu, 1961 yılından itibaren felsefeye ağırlık verir ve edebiyat ortamından uzaklaşır. Bu alan değişikliğinin tespit edilebilen ilk somut örneği *Varlık* dergisinde 1 Şubat 1961 tarihinden itibaren yayımlanmaya başlayan "Erdem Üstüne" adlı felsefi yazılarıdır. 1972 yılında Behzat Ay'ın kendisiyle yaptığı bir röportajda *Felsefe Ansiklopedisi*'ni hazırladığı bilgisini paylaşır (Ay, 1972: 6). Böylece *Varlık* dergisinde yayımladığı yazıları zamanla felsefe, ekonomi, kültür, inanç ve düşünce tarihi alanlarında temel referans kaynağı olan *Düşünce Tarihi, Felsefe Ansiklopedisi, Felsefe Sözlüğü, Ticaret Sözlüğü, Ekonomi Sözlüğü, Toplumbilim Sözlüğü, Türk Dili Sözlüğü, Ruhbilim Sözlüğü, İslam İnançları Sözlüğü, Dünya İnançları Sözlüğü* (Demiryürek, 2019) gibi önemli başvuru kitaplarına dönüşür.

5. *İnsansız Şehir*'in köylüleri

Orhan Hançerlioğlu, kentli bir aydın olarak mesleği gereği bulunduğu köy ve kasabalarda gözlemler yapar ve nesnel bir bakış açısıyla âdet, gelenek-görenek, ekonomik mücadele ile eğitim ve sağlık sorunları bağlamında kırsal bölge insanını kurgusal metinler aracılığıyla anlatır. Onun sanat anlayışı toplumsaldır, ancak sanatın faydalı olma işini bir ödev olarak değil, yapmamazlık edemediği için yapması gerektiğine inanır. Bu bağlamda kendi sanat görüşünü de "gerçeğe sanatçı eliyle yeniden biçim verilmesi" olarak tanımlar (Baydar, 1956: 6). Hançerlioğlu'na göre bir eserin sanat eseri sayılıp sayılmamasındaki temel ölçü "yapıcının konuyu görüşünde ve söyleyişinde" bir özellik olup olmamasıdır. Ayrıca şahsiyet ve üslubun bulunduğu her eserin sanat eseri kabul edilmesi gerektiğini savunur (Hançerlioğlu, 1951: 9). Bütün bu özelliklerin varlığı hâlinde konunun önemsizleştiği fikrindedir. Nitekim bazı hikâyelerindeki ve iki romanındaki (*Karanlık Dünya*, *Ekilmemiş Topraklar*) konu benzerliği bu açıdan örnek teşkil eder.

Varlık Yayınlarının 163. kitabı olarak 1953 yılında yayımlanan İnsansız Şehir, Orhan Hançerlioğlu'nun yirmi dört hikâyesini içerir. Hikâyelerden ilk on dördü köy hayatıyla ilgili olup sırasıyla "Toprak", "Seyide Nine'nin Kargası", "Merhamet", "Selman'ın Gocukları", "Peynir", "Cennete Giden Yol", "Sakallı Şöhret", "Tersine Dönen Tekerlek", "Çayır Davası", "Buzdan ve Güneşten", "Mehmet", "Kız ve Dana", "Korku", "Ve Vücutlarında Altın" adlarını taşırlar.

5.1. Kuraklıkla mücadele

İnsansız Şehir'in birinci hikâyesi olan "Toprak", Orhan Hançerlioğlu'nun sıklıkla ele aldığı insan-doğa çatışmasına dayanır. Köylünün kuraklıkla mücadelesi, yazarın önce hikâyelerinde, daha sonra *Ekilmemiş Topraklar* adlı romanında işlenir. "Toprak"ın merkez kişisi Üzeyir'dir. Damatlarıyla birlikte saban ve öküzlerle toprağı ekip biçmeye çabalar. Kuraklık yüzünden toprağı taşa kestiğinden kasabaya gidip ticaretle uğraşmayı hayal eder. Onun gözünde köyle kent iki zıt dünyadır:

> "Emmi oğulları kasabada birer dükkân açmışlar, koyun pöstekisi topluyorlardı. Kazançları da, rahatları da yerinde idi. Hem kasabalık yer köye benzer miydi hiç… Akşamları pırıl pırıl ışıklar yanıyor, çeşmelerden gürül gürül sular akıyordu. Üstelik Emmi oğulları, onu işlerine ortak etmek için çağırmışlardı da… 'Rençberin işi, iğne ile kuyu kazmaya benzer' demişlerdi. 'Ne kadar gayret etsen sonunu bir türlü bulamazsın, dolap beygiri gibi çalışması da caba… Ama ticaret öyle mi ya? Oturduğun yerde beşe al, ona sat… At paracıkları cebine, yan gel keyfine bak'" (Hançerlioğlu, 1953: 4).

Ekonomik açıdan maddi konfor imkânlarını temsil eden kasaba uzak, ama ulaşılmak istenen bir hedeftir. Eşinin itirazını bahane ederek gitmeyi hep erteleyen Üzeyir, tam kararını verip göçe hazırlandığı sırada hava durumu değişir ve yağmurlar yağmaya başlar. Yemyeşil tarlalar göz alabildiğine uzanır. İki yıl ürün alamadıkları toprakları bereketlenir ve ektikleri buğdayın boy vermesiyle kasabaya gitmekten son anda vazgeçerler. Olay zamanında ileri atlandığında Üzeyir seksen yaşında bir ihtiyardır artık ve hâlâ köyündedir. Kasabaya göç etme hayalini hep diri tutar. Ancak toprak "[s]abanlarla kendini sürdürdü, çapalarla çapalattı, tohumlarla besletti, oraklarla biçtirdi, dövenlerle dövdürdü… Üstüne yağan karlardan donlar ve balçıklar yaptı, yollarından geçit vermedi, insanını bırakmadı" (Hançerlioğlu, 1953: 11). İnsan-doğa mücadelesinde kazanan doğa olur.

5.2. Yaşlı kadının kurnazlığı

"Seyide Nine'nin Kargası" İnsansız Şehir'in ikinci hikâyesi olup insanın doğayla iç içe yaşayıp pratik zekasıyla onu kendi çıkarları için kullanmasına güzel bir örnektir. Ayrıca köylü ve kentli insanları bir araya getirip bakış açılarındaki farklılığı ortaya koyması açısından da önemlidir. Anlatıcı, köylerde karga mücadelesini takipten sorumlu bir amirdir ve devlet görevlisi kimliğiyle Orhan Hançerlioğlu'ndan izler taşır. "On sekiz yaşından elli yaşına kadar her erkeğin iki karga veya dört karga yavrusu yahut sekiz karga yumurtası getirmeye ve makbuz mukabilinde teslim etmeye" (Hançerlioğlu, 1953: 12) mecbur tutulduğu bölgede, Seyide Nine adlı yaşlı kadın damına yuva yapan kargayı vurdurmaz. Anlatıcı, bu olaya önem vermez ve şöyle düşünür: "Köydeki kadınların da şehirdekiler gibi türlü türlü kaprisleri vardır" (Hançerlioğlu, 1953: 13). Korucuya gidip kargayı vurmasını söyleyerek işi başından savar. Ancak Seyide Nine, korucuyu sopayla kovalayınca yine sonuç alınamaz. Anlatıcı sinirlenerek Seyide Nine'yi makamına çağırtır, fakat Seyide Nine "Ben ihtiyarım, yürüyemem, bir diyeceği varsa kendi gelsin" (Hançerlioğlu, 1953: 13) diyerek karşı durmaya devam eder. Seksen yaşında, iki oğlunu vatan hizmetine göndermiş, tek başına evini idare eden Seyide Nine, kocasını Umumi Harp'te şehit vermiş, büyük oğlu ve gelininin gözü önünde vahşice

öldürülmesine tanık olmuş yürekli bir kadındır. Bu sebeple anlatıcı, daha fazla üzerine gitmez. Aradan günler geçer. Seyide Nine bir gün korucuya haber göndererek gelip kargayı vurmalarını ister. Olaydaki gizemi merak eden anlatıcı, Seyide Nine'ye gidip bütün olup bitenlerin sebebini sorar. Aldığı cevap, Türk köylüsünün pratik zekasına çok güçlü ve güzel bir örnektir:

> "Seyide Nine beni küçümseme ile süzdü:
> -Te o zaman ben onu bastırmıştım be…
> -Nasıl bastırmıştın?
> -Basbayağı bastırmıştım.
> -?
> -Altına tavuk yumurtası koymuştum.
> -?
> -Te piliçleri görmey misin be kızan?" (Hançerlioğlu, 1953: 15).

Bu diyalog, aynı zamanda, kentli ile köylünün gerek olaylara ve gerekse birbirlerine bakış açısını gösteren önemli ipuçları içerir. Köylü, doğanın bütün imkanlarını kendi varlığını sürdürmek için kullanma içgüdüsüyle hareket etmeye alışmışken kentlide bu güdü kentleşmenin etkisiyle kaybolmuştur. Öte yandan kentli, köylüye acıyıp cahil gözüyle bakarken köylünün kentliye bakışında bir küçümseme sezilir.

5.3. Erkeğin kadına biçtiği değer

Orhan Hançerlioğlu, "Merhamet" hikâyesinde köyde var olan kadın-erkek eşitsizliğini vurgular. Recep, yatakta uyuyan karısına bakarak "gayrı buna avrat demek için adamın gözü kör olmalı" (Hançerlioğlu, 1953: 16) diye söylenir. Hâlbuki kendisi "güneş yükselene kadar" uyurken, o esnada karısı döşekleri toplayıp, taze hamur pişirip, hayvanları sulamış, kızlarıyla beraber pancar toplamaya gitmiştir. Recep kahvede oyun oynamaktan "sıkılıp" tarlaya gittiğinde kadınları güneşin altında kan ter içinde çalışırken bulur. Toplanacak daha yirmi dönüm pancar kaldığını öğrenince "erkek yaratılmış olmanın gururu içinde" karısını azarlar. Bunun üzerine anlatıcı, kadını şöyle tasvir eder: "Can çekişen bir hayvan gibi soluyordu. Ter ve toprakla sıvanmış gözleri bulutlu bir gece kadar karanlıktı. İnsanlığın bütün sefaleti, yaşamanın bütün zilleti tütüyordu bu yüzde…" (Hançerlioğlu, 1953: 18). Olay örgüsünün bitiminde, Recep karısına acır ve kasabadan gemici feneri alarak gündüzleri çok sıcak olduğundan geceleri çalışmalarını ister! Bu ironik yapı "Kız ve Dana" hikâyesinde de görülür. Bekir, evlenmek istediği Halime için danasını satıp "babalık hakkı" denilen yüz lira başlık parasını ödemek yerine kızı kaçırmayı tercih eder. Ancak Halime'nin baş eğmemesi ve abisi Salih'in peşlerine düşerek Bekir'in atını vurması sonucunda Bekir yüz elli liradan olur. Danayı satıp yeniden at alması onu elli lira zarara uğrattığından çok öfkelenir. Hançerlioğlu, bir kadının değerinin bir dana kadar etmemesini ince bir dille eleştirir.

5.4. Kendinden önce atlarını düşünmek

Kentli ile köylünün yaşam koşullarındaki farklılığın bir sonucu olarak olaylar karşısındaki davranışlarının ve bakış açılarının zıtlığını sergileyen hikâyelerden biri de "Selman'ın

Gocukları"dır. Hikâye, devlet memuru-kentli anlatıcı ile kendisini atlı arabayla bir köye götürmekte olan Romanya göçmeni Selman arasında geçer. Olay örgüsündeki çatışma, anlatıcının "vazifem icabı köylerde yaşamaya başladığım gündenberi yağmurun aleyhinde bulunmamağa son derece gayret ediyordum" sözü ile "çiftçiler yağmuru bir sevgiliyi bekler gibi beklerler" (Hançerlioğlu, 1953: 20) tespiti arasındadır. Nitekim yağmurlu bir havada seyahat eden iki çok farklı insanın birbirlerinin davranışlarını anlamlandırmadaki yanlışlıklar bu çatışmayı pekiştirir. "İstanbullular buğdayları ağaçtan toplanır sanırlarmış, doğru mu be beyim" diyen Selman, kendini, kentli karşısında üstün görür. Buna mukabil "[b]iz şehirliler yağmura karşı çok defa lâkayd bulunuruz. Eğer bir poker masası başında isek onun hafif hafif odamızın camlarını tıkırdatmasını severiz" (Hançerlioğlu, 1953: 23) özeleştirisinde bulunan anlatıcı, yine de Selman'ın yağmurdan ıslanmasına rağmen işini ağırdan almasına sinirlenir. Hele arabadaki gocukları, kendi üstlerine değil de atların sırtına örtmesiyle şaşkına döner. Bu noktada, Selman ve anlatıcı, bakış açılarındaki bütün farklılıklarıyla köylü ile kentlinin somut birer sembolüdür.

5.5. Peynir piyasası

"Peynir" hikâyesi, ilhamını Trakya köylüsünden alır. Anlatıcı, kentin kaosundan uzak, köyde olmanın mutluluğu içindedir. Canı köy kahvaltısı çeker. Parasını verip peynir ısmarlar. Gelen peynir "taktir edilmiş süt hissini veren beyaz, tereyağı kadar yumuşak, nefis bir peynir"dir. Ancak parasını akşam alırlar. Anlatıcı, köyde kaldığı müddetçe bu durum tekrarlanır. Köylülerin peynir parasını neden akşam aldıklarını çok merak eden anlatıcıya, işin iç yüzünü muhtar şöyle anlatır: "Bizim ağalar buradan piyasayı kestiremezler, on para zarar etmek de işlerine gelmez. Onun için sana peynir satınca yola düzülürler, kasabaya kadar gidip o günkü peynir piyasasını öğrenirler, akşam gelince de tabiî paralarını isterler" (Hançerlioğlu, 1953: 27). Üşenmeden kasabaya kadar gidip fiyat öğrenen Türk köylüsünün maddi konulardaki bu kurnazlığı hem şaşırtır, hem gülümsetir.

5.6. Çayır davaları

"Peynir" hikâyesiyle benzerlik gösteren bir diğer hikâye "Çayır Davası"dır. Jandarma karakol çavuşu, anlatıcıya, Canbazdereli Kasım Ağa'nın onbeş günden beri akşamları arabasıyla köyden çıkıp sürekli Canbazdere-Karacagür yolunda gidip geldiğini haber verir. Anlatıcı, çayır davalarıyla meşgul olduğundan meseleyi önemsemez, fakat Canbazdereli Halil'in davası garabet bakımından bu tuhaf durumu gölgede bırakır. Halil, askerliğini yapıp döndüğünde çayırının küçüldüğünü iddia eder. Soruşturma neticesinde Kasım'ın Halil'in çayırının ortasından bir yol açtığı anlaşılır. Geceleri sürekli arabayla gidip gelerek yeni yolu netleştirir. Sınırı oluşturan asıl yol ise kullanılmadığından çayırlaşır. Kasım pratik zekasını kendi çıkarı için kullanan köylü tipini tam anlamıyla temsil eder.

5.7. Sağlık hizmetlerinden yoksunluk

Orhan Hançerlioğlu hikâyelerinde köylerin eğitim, ekonomi, ulaşım ve sağlık yönünden

kalkındırılması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda "Cennete Giden Yol" hikâyesi köylerin doktor, hastane, ilaç gibi hizmetlerden mahrum oluşuna odaklanan bir hikâyedir. Olay örgüsünün başında anlatıcı saatlerdir yürüdüğü "büsbütün berbat bir hâlde bulunan" toprak yolda karşılaştığı atlı arabaya biner. Arabacı uzun bir sessizlikten sonra arabanın arkasında ölüsü bulunan Recep Dayı'dan bahsetmeye başlar. Neden öldüğü sorusuna "Her adam başka bir dertten ölür" diye cevap verir ve ardından ekler: "Fakir adam ise yalnız bir dertten ölür: Fakirlikten…" (Hançerlioğlu, 1953: 31). Nitekim vilayetteki hastaneye götürdüğü hastayı almadıklarını ve sonrasında yaşadıklarını anlatır. Almaları için yalvarması üzerine dilekçe yazması istenir. Arzuhalci, mektupçu, sıhhiye müdürlüğü, sertabib imzası gibi bir yığın bürokratik engel ve aşağılamayla karşılaşan arabacı, ancak ertesi gün hastanın işlemlerini tamamlayabilir. Bu kadar çok beklemeye hasta dayanamaz ve ölür. Cenazeyi de almadıklarından köye geri götürmek zorunda kalır. Bütün yaşadıklarına rağmen arabacı kaderci bir düşünceyle "Ne edelim?... Allah böyle istemiş besbelli…" diye sözlerini tamamlar. Köylünün devlet memurlarıyla ilişkisini örnekleyen bir başka hikâye ise "Buzdan ve Güneşten" adını taşır. Eşeğinin ayağı yara olan Mehmet, yağmurlar başlamadan tarladaki buğdayları nasıl taşıyacağını kara kara düşünürken jandarma onbaşısı gelir. Köyün muhtarı olarak Mehmet'in yarın yirmi iki saatlik mesafedeki kasabada valinin muhtarlar toplantısına katılması gerekmektedir. Ondan köyün nüfus defterini yanında götürmesini ister. Defterin olmadığını, köyde okuma yazması bilen bulunmadığını onbaşı anlamaz. Mehmet'in zihninde hep aynı sorular dönüp durur: "Vali bey benimle ne konuşacak?... diye düşünüyor Mehmet. Ayağını iyi edebilir mi şu eşeğin? Yahut onun yerine sağlam bir eşek verebilir mi?" (Hançerlioğlu, 1953: 51). Köylünün dertlerine çok uzak kalan yönetici sınıfını eleştiren Hançerlioğlu, kendisi de bir bürokrat olduğundan gözlemlediği sorunları hikâyeleştirip edebî zemine taşıyarak bir ölçüde sorumluluğunu yerine getirir.

5.8. Birer balya otla alınan radyo

Yazarı temsil eden anlatıcı "Mehmet" adlı hikâyede kentten görevli olarak köye giden aydın kimliğiyle Mehmet'e seslenir, çünkü Mehmet'in şahsında bütün Türk köylüsüne hayranlık duyar. "Dünyanın her gün biraz daha kötülediği şu günlerde seni düşünüyorum Mehmet…" (Hançerlioğlu, 1953: 52) diye başladığı sözlerinin devamında köylerine radyo aldırma mücadelesinde kendisini Mehmet'in desteklediğini, köylülerin birer balya ot karşılığında edindikleri radyoya kısa sürede alışarak haberleri dinlediklerini anlatır. Böylece köylü günlük dertlerinin yanı sıra dünyadan haberdar olmaya başlar. Mehmet, savaş çıkınca "Güzel güzel tarlalarını sürseler olma mı ki?..." diye masumane sorar. Hatta bir gün hükümet konağına gelerek anlatıcıya şöyle der: "Artık biz de harbe girmeliyiz… İyice anladım gayri… Biz olmazsak bitiremeyecekler bu işi." (Hançerlioğlu, 1953: 54). Mehmet'in bu sözlerinde, Türk köylüsünün saflığı ve cesareti somutlaşırken kentli aydın anlatıcının adeta dili tutulur ve şöyle düşünür: "Dostum, kardeşim, canım, ciğerim Mehmet… Gördün mü yaptığın işi?... Bir tek söz söyleyemedim sana… Kaldım karşında öylece…"(Hançerlioğlu, 1953: 54). Bu hikâyeye Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirindeki İstanbullu aydın/şair ile Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın karşılaşmasını andıran bir duygu hâkimdir.

5.9. Çeltik tarlasındaki ikizler

Yazarın, kişilerine özel bir şefkat ve hassasiyetle yaklaştığı hikâyelerden biri de "Ve Vücutlarında Altın"dır. "Birçok geceler rüyalarıma giren iki insan tanıdım" (Hançerlioğlu, 1953: 64) cümlesiyle başlayan hikâyede, çeltik tarlasında çalışan ikiz kardeşler Hasan ve Hüseyin anlatılır. Onların bütün hayali beş altın biriktirerek tarla almaktır. Çamurlu suların altındaki yabani otları ayaklarıyla ayıklayan iki kardeş, insanüstü bir gayretle çalışırlar. Malarya tehlikesiyle yüz yüze iken boğularak ölürler. Kıyıya vuran vücutlarına nehrin dibinde bulunan altının sıvanmış olduğunun fark edilmesiyle acı sonları daha da trajikleşir.

İnsansız Şehir'in birinci kısmındaki hikâyelerden üçü ("Sakallı Şöhret", "Tersine Dönen Tekerlek", "Korku") köy insanının dinî inançlarındaki bazı batıl itikatlarla ilgilidir ve diğer hikâyeler içinde önemli bir yer tutmaz.

Orhan Hançerlioğlu, özellikle Trakya bölgesinde yaşayan köylülere dair çok fazla izlenim edinir. Tespit ettiği problemleri hikâyelerine aktararak en azından edebî düzlemde Türk köylüsünün temel meselelerinin dikkate alınması için çaba harcar.

6. İnsansız Şehir'in kentlileri

Orhan Hançerlioğlu, sadece köyden ve köylüden bahseden hikâyeler yazmaz. Özellikle Edirne ve Adana çevresinde görev yapıp İstanbul'a tamamen döndükten sonra ilhamını kentten ve kendi biyografisinden alarak kurguladığı eserler yazar. Romanlarında İstanbul özelinde kent ön planda iken hikâyeleri arasında köy-kent dengesi hemen hemen başa baş bir durum arz eder. Bu bağlamda İnsansız Şehir'in ikinci kısmını oluşturan hikâyeler kent merkezlidir. Bunlar; "İnsansız Şehir", "Mustafa Kemal'in Askerleri", "Feridun Bey'in Tavukları", "Diyojen Gibi", "Dağlara Doğru", "Sabah", "Yalnız O Pazar", "Sûzinak", "Aya Yolculuk" ve "Her Şey Aşk İçin"dir.

6.1. Yakında Anadol gelecek

"Mustafa Kemal'in Askerleri" hikâyesi, yazarın çocukluk yıllarına ait anılarına dayanır. Hikâye, Kurtuluş Savaşı'nın bittiği dönemi anlatır. Birinci tekil şahıs anlatıcıyla kaleme alındığından hikâyeden çok anı hissi uyandırır. Anlatıcının altı yaşında oluşu ise çevreyi bir çocuğun gözünden yansıtmayı sağlar. Beyoğlu'ndaki Rumeli Hanının caddeye bakan bir dairesinde oturan ailesinin ona dadı tutmasından maddi durumlarının iyi olduğu anlaşılır. Çocuk anlatıcı, dadısıyla birlikte sık sık Taksim Bahçesine gider. Bir gün orada beyaz sakallı, sevimli bir ihtiyarın "Yakında Anadol gelecek" diyen sesini duyar. Çocuk anlatıcı ve yakınındaki diğer çocuklar "Anadol"un ne olduğunu bir türlü anlayamazlar. İhtiyar "Anadol, Mustafa Kemal'in askerleri demektir. Bizim askerlerimiz… Yakında gelecekler, yakında, hem pek yakında" (Hançerlioğlu, 1953: 72) şeklinde açıklama yapar. Çocuk anlatıcı evine dönünce sürekli askerlerin hayalini kurar. Bir ekim akşamı babası eve geldiğinde annesinden piyanoda neşeli şeyler çalmasını ister ve Sultanahmet Meydanına bakan evlerden birinde bir oda kiraladığını söyler ve ardından müjdeyi verir: "Ordu geçecek… Anadolu'dan Mustafa Kemal'in askerleri geliyor yarın…" (Hançerlioğlu, 1953: 74). Bu haber üzerine

kentli ailenin mutluluğuyla gece aydınlanır. Ailece, senelerdir işgal altında bulunan ve tekrar Türklerin egemen olacağını hayal bile edemedikleri sokağı seyrederler. Böylece çocukluğun masalsı atmosferi Türk ordusunun zaferiyle birleşir.

6.2. Çocukluğa dair

Yazarın çocukluk anılarından izler taşıyan bir diğer hikâyesi "Diyojen Gibi" adını taşır. Caddebostan'da geçirilen birkaç yaz mevsimi boyunca deniz kıyısı, üzüm bağları, koru ve bahçelerde özgürce zaman geçiren çocuk, içinde sürekli bir heyecan duyar. Etrafında tanık olduğu kendi yaşlarındaki çocukların ölümü, dayak yemesi gibi olaylar bu heyecanını körükler. Büyüdükten sonra dahi aynı taşkın duyguyu hisseder. Hikâye "çocukluğumun o uçsuz bucaksız sırlarla dolu dünyası içindeyim. Gene bir şeyler arıyor, bir şeyler bekliyorum. Yepyeni, bambaşka, taptaze…" (Hançerlioğlu, 1953: 85) sözleriyle son bulur. Yazarın hikâyelerinde çocuğa ait bakış açısı farklı ve özel bir yer tutar.

6.3. Bir pazar günü

"Yalnız O Pazar" hikâyesinde birinci tekil şahıs anlatıcının sevgilisine ve fizik öğretmenine seslenişinde yazarın biyografisiyle ilgili ayrıntılar göze çarpar. Meselâ: "Zaman böyle merhametsizce nasıl geçti ve biz liseyi, üniversiteyi ardarda nasıl bitirdik de bugün farkında bile değiliz?.. İkinci Dünya Harbi nasıl çıktı, nasıl yedek subay oldum, nasıl nişanlandık, nasıl evlendik ve nasıl Allahım nasıl, nasıl ihtiyarladık?" (Hançerlioğlu, 1953: 95) satırları yazarın hayatıyla bire bir örtüşür. Orhan Hançerlioğlu, hikâyenin son kısmını anlatıcının sevgilisiyle ilk kez dışarıda buluşup sinemaya gitmelerine ayırır ki bu da muhtemelen eşi Atıfet Hanım'la onun ilk kez okul dışında buluşmalarıyla ilgilidir. İki sevgili sinemada ertesi gün dersi olan fizik öğretmeniyle karşılaşırlar. Nitekim derste fizik öğretmeni her ikisine de soru yöneltip çalışamadıkları yönünde cevap alınca kız öğrenciyi "pazar günü sinemaya gideceğinize ders çalışabilirdiniz" diye azarlar. O gün derste içi isyanla dolmasına rağmen susan yazar anlatıcı, yıllar sonra fizik öğretmenine şu cevabı vererek hikâyeyi bitirir: "Şimdi o dakikayı düşünüyorum da… Saygı değer hocam, demek istiyorum, işte o gündenberi yıllar, yıllar geçti. Okulu bitirdik, nişanlandık, evlendik ve ihtiyarladık. Ya hayatımızda böyle bir pazar da olmasaydı? Şimdi elimizde ne Arşimed, ne Wat, ne de Amper kaldı. Bir o pazar inan hocam, yalnız, yalnız o pazar…" (Hançerlioğlu, 1953:96). İnsansız Şehir söz konusu hikâyelerle yazarın biyografisine ışık tutar. Onun kentli bir birey olarak yetiştiği ve yaşadığı ortam, hikâye formunda okura ulaşır.

6.4. Yapmacık ışıklardan uzakta

Karanlık Dünya romanının baş kişisi Ahmet ve onun görevli bulunduğu Mazılık kasabasından hareketle "Ahmet Mazılık" takma adını kullanan Hançerlioğlu, Adana'nın Karaisalı ilçesinde kaymakamlık yapar. Nitekim "Dağlara Doğru" hikâyesi, Karaisalı kaymakamı Ahmet'in iki yıl aradan sonra İstanbul'a gelişiyle yaşadığı yabancılaşmayı anlatır. Arkadaşları onun gelişine ve görev yaptığı yere beklediği ilgiyi göstermezler. Sa-

royan üzerine tartışan gruba bakarak "bu insanlıkta Karaisalının insanı, Toros dağlarının insanı yok… Geçtim Saroyandan, sizler, ah sizler, o karanlık dünyanın insanlarına ne kadar yabancısınız" diyerek köylü ile kentli arasındaki uçurumu dile getirir. "[B]üyük şehir insanlarından hiç kimse bu yapmacık ışıkların ardında belki karanlık ama yine de yaşanmaya değer bir gerçekler dünyası bulunduğunun farkında değildir" (Hançerlioğlu,1953: 90). Hâlbuki anlatıcı, kabuğunu kırmayı başararak kentten köye gitmiş ve ülkesini ta içinden tanımayı başarmış biridir. Artık o, İstanbul'a doğru değil Toroslar'a doğru yol almayı özlemektedir.

6.5. Kalabalıklar içinde yalnız olmak

Orhan Hançerlioğlu hikâyelerini bir araya getirdiği kitabına, kitapta yer alan "İnsansız Şehir" hikâyesinin adını verir. "İnsansız Şehir" hikâyesinin ilk satırlarını oluşturan "[o] kadar sevdim ki bu şehri… oturup ağlayasım geldi. Bu şehir yalnız benim olsun isterdim. Caddelerinde, parklarında, dükkânlarında, tramvaylarında insanlar olmasın…" (Hançerlioğlu, 1953: 68) cümleleri bir ima niteliği taşır. Çünkü olay örgüsü, işsiz kalan bu adamın arkadaşlarından iş konusunda yardım dilemesi, ama hepsinden olumsuz cevap alması üzerine kuruludur. İsmi belirtilmeyen hikâye kişisini dost bildiği insanlar bile hayal kırıklığına uğratır. Sonuçta yalnız kalır ve hikâyenin başındaki arzusunun gerçekleştiğini görür. Ancak yalnız ve başkalarına muhtaç durumu kendi içinde bir ironi barındırır. Sonuçta hikâyede kentli insanın kalabalıklar içindeki tek başınalığı bir tema olarak işlenir.

6.6. Horoz ve tavuklar dile gelirse

İnsansız Şehir'deki en farklı hikâyelerden biri "Feridun Bey'in Tavukları"dır. Bir fabl örneği olan hikâyede horoz ve çevresindeki tavuklar konuşturulur. Feridun Bey, kibar, vicdanlı, iyi bir insandır. Komşusu Ahmet Bey ise aksine hırsız, riyakar ve ahlaksızdır. Savaş döneminde dahi tavuklarını bol bol yemleyen Feridun Bey'in tavukları yeterince yumurtladıkları hâlde sahiplerinin eline sadece günlük iki yumurta geçer. Diğer yumurtaları komşu çalar. Horoz, Feridun Beyle konuşarak durumu anlatmalarını teklif eder. Yüzyıllardır hiç konuşmayan horoz ve tavuklar gerçeği sahiplerine anlatırlar. Soluğu karakolda alan Feridun Bey, Ahmet Bey'den şikayetçi olup şahit olarak horoz ve tavuklarını gösterince deli sanılarak doktora yollanır. Son paragrafta Feridun Bey'e seslenilerek insanların kendilerinden başka hiçbir yaratığın konuşmasına tahammül edemedikleri ifade edilir. Hikâyenin teması bozuk düzenin kolayca düzelmeyeceğine dair olumsuz bir mesaj içermekle birlikte insanın yine de güneşe sırtını dönüp çiçekleri koklayarak mehtaplı gecelerde başını göğe kaldırıp milyarlarca yıldızın arasında yaşamanın güzelliğine varmasının mümkün olacağı savunulur.

6.7. İnsanlar arasında yaşamak güzel

"Sabah", İstanbul'un Beykoz ilçesine bağlı Anadolu Kavağı'nda bulunan Yuşâ Tepesi üzerinde gökyüzünün gittikçe mavileşmeye başladığı günün çok erken saatlerinde geçen bir hikâyedir. Mekân, kişi, yapı ve ortamıyla Sait Faik'in hikâyelerini andırır. Geçimini

balıkçılıkla sağlayan Yorgo ve Vartan hem midye toplayıp hem sohbet ederler. Yorgo, Yuşâ Tepesine bakarak sevdiği Marika'nın drahoması olmasa da onunla evlenmeyi düşünür. Onun hâlini beğenmeyen Vartan ise "Şairliğin sırası değildir, evlâdım. Gündüz gördüğün yetişmez mi? Midye toplamanın zamanıdır şimdik. Erkenden sıva paçalarını" (Hançerlioğlu, 1953: 91-92) diye söylenir. Topladıkları midyeleri "mahalle aralarında dolaşan bir Yahudiye yok bahasına kaptırıp birer yorgunluk kahvesi içmek için Hamzanın kahvesine" (Hançerlioğlu, 1953: 93) giderler. İhtiyar bir adam olan Kahveci Hamza'nın tek övüncü, denizcilik okulunda okuyan oğludur. Adı belirtilmeyen delikanlı, kahvedekilere gazete okur. Elli yaşlarındaki seyyar sebzeci Mehmet, çayını içerken haberleri dinler. Harp sözünü duyunca Sarıkamış anılarını anlatmaya başlar. Herkes kendi düşüncelerine dalar. Hikâye insanlık adına umut dolu şiirsel bir üslupla biter: "Yavaş yavaş uyanan insanlar denizin verdiği saadet için, kuş sesleri için, ipek vücutlar ve haz verici sanatlar için, yumuşak meyvalar, lezzetli peynirler, serinletici içkiler için yaşamaya başlayacaklardır" (Hançerlioğlu, 1953: 94). Renk, ışık ve ses harmonisi içinde canlanan bir sabah vaktini kelimelerle resmeden yazar, sinematografi bilgisinin de etkisiyle adeta bütün duyulara hitap eden bu görüntünün merkezine insanı alır. Hikâye kişilerinin görünüşteki çeşitliliğine rağmen aralarındaki uyum, insani özün tekliğine işaret eder. Orhan Hançerlioğlu, bir yazısında Reşat Nuri Güntekin'in "[i]nsanlar arasında yaşamak ne tatlı şey" (Hançerlioğlu, 1957: 255) sözünün onun sanatının tam bir özeti olduğunu ve yazarın "her şeyin o insanlar için olduğunu bilen bir sanatçı" vasfını taşıdığını belirtir. Bu tespit, Hançerlioğlu'nun kendi sanat anlayışına da çok uygun düşer.

6.8. Para için yozlaşanlar

Adını klasik Türk müziğindeki bir makamdan alan "Sûzinak"taki kişi, diğer hikâye kişilerinden farklı olarak tamamen olumsuz özellikler taşır. Devlet dairesinde memur olan antagonist, dinî ve ahlaki değerler bakımından yozlaşmış biridir. Müslüman kimliğini sürekli öne çıkarmasına rağmen gizlice içki içip gayriahlaki davranışlar sergiler. Olay örgüsündeki esas çatışma unsuru ise onun rüşvet almasıdır. Hristaki adlı bir Rum'un üzerine Atina'ya giden bir başka Rum vatandaşının mülkünü kaydederek görevini kötüye kullanır. Kentli insanın bu sığ örneği, gazetedeki kendini kuyuya atan kadın haberi üzerine yaptığı yorumla kişiliğindeki kötücül tarafı iyice belli eder: "Şu dünyada ne acayip insanlar vardı canım, işini uydurup güzel güzel yaşamak dururken tut sen kendini kuyuya at… Elini cebine soktu. Hazzından ağzı kulaklarına vararak yüzlük banknotu okşadı" (Hançerlioğlu, 1953: 101).

6.9. Arabacıyla felsefî bir sohbet

"Selman'ın Gocukları" ve "Cennete Giden Yol" hikâyeleri gibi "Aya Yolculuk" hikâyesi de atlı bir arabaya binen anlatıcı ile arabacı arasındaki diyalogdan oluşur. Ancak bu hikâyenin ilk ikisinden farkı, kişilerin kentli ve arabacının entelektüel birikime sahip biri olmasıdır. Dünya düzeni üzerine felsefî bir sohbet havasında ilerleyen olay örgüsünün sonunda arabacı, Tanrı'nın yerinde kendisi olsa nasıl bir dünya yaratacağı üzerine fikir yürütür. "Kadın erkek diye ikiye ayırmazdım yaratıkları… Dünyamıza tek cins yeterdi. Böylelikle aşkı ve nefreti ortadan kaldırmış olurdum. İnsan ve hayvan diye ayırmazdım. Böylelikle zekâ ve hamaka-

tin üstüne çekerdim süngeri… Yedi çeşit rengi bire indirir, iyilik ve kötülüğü doğrulukta birleştirirdim…" (Hançerlioğlu, 1953: 105) şeklinde ütopik bir dünya tasarımı yapar. Bunun üzerine anlatıcı, ona şu cevabı verir: "Tatsız bir şey olurdu bu." (Hançerlioğlu, 1953: 106). Aynı şekilde kendisinin böyle bir imkanı olsa dünyayı hiç yaratmayacağını söyler. İlk bakışta karamsar gibi görünen bir düşünceyle yazar/anlatıcı, yeryüzünde her şeyin zıddıyla kaim olduğunu, başka bir seçeneğin bulunmadığını sezdirir.

6.10. Aşk ve yaşamak

İnsansız Şehir'in son hikâyesi "Her Şey Aşk İçin" adını taşır. Kişileri itibarıyla kentli bir karı-kocadan oluşur. Olay örgüsü basittir; birbirlerini çok sevdikleri her hâllerinden belli olan çift, karlı bir akşam vakti evlerinde yemeklerini yiyip sonra sinemaya giderler ve sıcak yuvalarına geri dönerler. Hikâyenin asıl öne çıkan tarafı, birbirine sevgiyle bağlı bu iki insanın aşkından doğan ışıltılı, mutluluk havasıdır. Erkek, pencereden dışarı bakarken şöyle düşünür: "Sokak lambalarının ışıkları içinden insanlar geçiyorlardı. Erkek onların da tıpkı kendisi gibi birer sıcak eve gitmekte olduklarını düşündü. Gülümsedi. Ne güzeldi bu dünya… hele yaşamak ne güzeldi" (Hançerlioğlu, 1953: 109). Hançerlioğlu, bu hikâyesinde sevgi dolu, iyimser, huzurlu bir aile profili çizer. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*'ndeki "Sevgi Üstüne" başlıklı yazısında "[k]adınla erkeğin birbirlerine karşı duydukları sevgiyi yadsımaya çalışmak boşunadır. Aşk denilen, karşılıklı uyuşmuş bir sevgiye rastlamamış olabilir kişi. Onu yadsımak için, ona rastlamamış olmak yetmez. Çevresine bakınca, böylesine sevgilerin büyük gücünü kolaylıkla görecektir. Sevgi, en düşçü yapıtlardan en gerçekçi yapıtlara kadar, bütün sanat alanını kaplamaktadır" (Hançerlioğlu, 1963: 145) diyerek dünya üzerinde sevginin gücüne ve vazgeçilmezliğine olan inancını açıkça ortaya koyar. Nitekim Orhan Hançerlioğlu'nun hayatına, eserlerine, dünyaya ve insanlara bakış açısına tamamen bu düşünce hâkimdir.

Sonuç

Orhan Hançerlioğlu, meslekî sebeplerle bulunduğu Edirne ve Adana çevresindeki köy ve kasaba hayatına dair izlenimlerini anlatan hikâye ve romanlar yazar. İlaveten İstanbullu bir aydın kimliğiyle kentli insan hikâyelerini eserlerine taşır. Bununla birlikte yazı çalışmalarını 1960'ların başından itibaren düşünce tarihi, ekonomi ve felsefeyle ilgili konulara kaydırması edebî yönünün zamanla unutulmasına yol açar. Hâlbuki o, 1946-1960 yılları arasında çok okunan, ödül kazanan ve edebiyat topluluklarına giren başarılı bir yazardır.

İnsansız Şehir'de topladığı hikâyelerinde Orhan Hançerlioğlu, köylü ve kentli insan görünümlerini geniş bir yelpaze içinde ele alırken insan-tabiat, insan-insan çatışmasından doğan çok farklı davranış biçimleri, bakış açıları ve zihniyet yapıları üzerinde durur. Özellikle toplumsal ölçekteki köylü-kentli ayrımından kaynaklanan sorunlar, köylünün pratik zekaya dayalı kurnazlığı, köylü ve kentlinin birbirini küçümseyip ötekileştirmeleri, köylerin kentler kadar eğitim, sağlık, ekonomi ve imar hizmeti alamaması sonucunda yaşanan mahrumiyetler ve gerilikler gerçekçi bir üslupla anlatılır. Hikâyelerde kentteki insanların konfor açısından köydekilere göre çok daha iyi şartlarda yaşamasına rağmen yalnızlık, bencillik, ahlaksızlık

gibi problemlerle boğuştukları vurgulanır. Öte yandan gerek köyde gerekse kentte geçen bazı hikâyelerde, dünyadaki bütün olumsuzluklara karşın sevgiye, mutluluğa ve umuda inancın sürmesi gerektiği üzerinde durulur.

Orhan Hançerlioğlu'nun gözlemlerine dayanan kurgu formundaki toplumsal tespitler, geçmişe ışık tuttuğu gibi bugüne ve geleceğe dair de önemli ipuçları içermektedir.

Kaynakça

Akbal, O. (1991). Hançerlioğlu için. *Cumhuriyet*. 2.
Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman III (1940-1950)* İstanbul: İstanbul.
Ay, B. (1972). Sanatçılarla konuşmalar: Orhan Hançerlioğlu. *Varlık*, 780, 6-7.
Baydar, M. (1956). Orhan Hançerlioğlu ile bir konuşma. *Varlık*, 429, 6-7.
Demiryürek, M. (2016). *Roman incelemesinin teorik temelleri ve uygulamaları Orhan Hançerlioğlu hikâyeden öte romandan beri*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
Demiryürek, M. (2019). Orhan Hançerlioğlu. *Türk edebiyatı isimler sözlüğü (TEİS)* http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/orhan-hancerlioglu (E. T. 2.2.2021)
Hançerlioğlu, O. (1946). Köylücükler. *Amaç*, 28, 18-21.
Hançerlioğlu, O. (1951). Türk romanında Recâizâde. *Beş sanat*, 10, 9-10, 16.
Hançerlioğlu, O. (1953). *İnsansız Şehir*. İstanbul: Varlık.
Hançerlioğlu, O. (1957). Reşat Nuri Güntekin. *Türk dili dil ve edebiyat dergisi*, 65, 252-255.
Hançerlioğlu, O. (1958). Çarpan kitaplar. *Varlık*, 472, 3-4.
Hançerlioğlu, O. (1963). Sevgi üstüne. *Türk dili dil ve edebiyat dergisi*, 147, 145-149.
Hançerlioğlu, O. (1964). Toplumculuk üstüne. *Türk dili dil ve edebiyat dergisi*, 156, 884-894.
Orhan Hançerlioğlu ile bir konuşma. *Varlık*. 1 Ocak 1952, 378, 6.
Orhan Hançerlioğlu öldü. *Cumhuriyet*. 11 Temmuz 1991, 20.
Özçelik, O. F. (1956). Orhan Hançerlioğlu diyor ki. *Hisar*, 73, 12.

Elektronik kaynaklar

Hızlan, D. (2021). Vefatının 30'uncu yılında Orhan Hançerlioğlu. *Hürriyet*. Erişim tarihi 05.05.2021, https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/vefatinin-30uncu-yilinda-orhan-hancerlioglu-41778834

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107.sayı
DOI: 10.22559/folklor.1746

Araştırma makalesi/Research article

Halikarnas Balıkçısı'nda Deniz Motifleri ve Poseidon

Sea Motifs and Poseidon in The Fisherman of Halicarnassus' Works

Tülin Arseven*

Öz

Cevat Şakir Kabaağaçlı Türk edebiyatının önemli yazarlarından biridir. Eserlerinde Halikarnas Balıkçısı müstearını kullanmıştır. Çünkü tarihteki adıyla Halikarnassos yani Bodrum, onun için önemli, özel bir yerdir. Hemen hemen bütün eserlerinde Bodrum ve ona özgü güzellikleri işlemiştir. Bodrum'un yanı sıra Ege Denizi ve Akdeniz ile bunların kıyılarını ve doğal güzelliklerini, insanlarıyla bir bütün olarak ele almıştır. Bu bütünün içinde insanların acıları, yaşam ve ekmek kavgaları, inanışları, anlatıları da vardır. Cevat Şakir denizi de vatanın parçası sayar. Denizi ve toprağıyla Anadolu, onun için koca bir yurttur. Edebiyatımızda Mavi Anadolu Hareketi'nin de öncülerinden olan Cevat Şakir, Batı uygarlığının köklerini Anadolu'ya dayandırır. Eserlerinde Anadolu ve Mavi Anadolu'yu bütün güzellikleriyle anlatmaya çalışır. Bu arada eserlerinde mitolojiye ait öğelere,

Geliş tarihi (Received): 27.03.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 17.05.2021
* Prof.Dr., Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı. (Akdeniz University Faculty of Education Department of Turkish Language and Education) tulinarseven@yahoo.com.
ORCID 0000-0002-2410-5662

anlatılara, söylencelere de büyük ölçüde yer verir. Yer verdiği mitolojik öğelerden biri de Poseidon'dur.

Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın eserlerinde mitolojik bir kişilik olarak Poseidon'un nasıl yer aldığı, orijininden farklılıklar taşıyıp taşımadığı, nasıl ifadesini bulduğu meselesi bu çalışmanın ana problemidir. Cevat Şakir'in öncülük ettiği Mavi Anadolu düşüncesi, onu eserlerinde mitolojik öğelere yer veren diğer yazarlardan ayrı bir yere koymaktadır.

Buradan hareketle, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analiziyle yapılan bu çalışmada Cevat Şakir'in eserleri Poseidon miti ve deniz motifleri odağında odağında taranmıştır.

Araştırmada deniz motiflerine ve Poseidon'a ait söylencelerin eski çağlardan günümüze varlığını sürdürme gayreti/biçimi, Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerindeki yansıması, bir başka deyişle modern anlatıdaki izleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Poseidon, mit, Halikarnas, roman, öykü*

Abstract

Cevat Şakir Kabaağaçlı is one of the important writers of Turkish Literature. In his works, he used the name Halikarnas Balıkçısı (Fisherman of Halicarnassus) as his pseudonym because Bodrum, as its historical name Halicarnassus, was a very important and special place for him. Cevat Şakir mentioned that Bodrum and its beauties in almost all of his works. Cevat Şakir handles Bodrum as well as the Aegean Sea and the Mediterranean Sea and their coasts, natural beauties and people as a whole. This whole also contains these people's pains, life struggles, fights for bread, beliefs, and narrations. Anatolia together with its sea and land is one huge homeland for him. Cevat Şakir, also one of the leaders of the Blue Nation Movement in our Literature, bases roots of Western Civilization to Anatolia. Kabaağaçlı tries to describe Anatolia and Blue Anatolia with their entire beauties. Meanwhile, his works also include quite a number of mythological elements, narrations, and legends. One of these mythological elements is Poseidon. The main problem of this study is how Poseidon takes place as a mythological character in Cevat Şakir Kabaağaçlı whether it contains differences from its original, or how Poseidon finds his expressions. The Blue Anatolia Movement, pioneered by Cevat Şakir, distinguishes Kabaağaçlı from other authors who include mythological elements in their works. Thus, in this study, document analysis which is one of the quantitative research methods is used, and the relevant resources are scanned within the scope of sea motifs and Poseidon's myths. In this research, it is tried to determine the effort or way of sea motifs and Poseidon myths to survive from the ancient era to today, and it's a reflection on Halikarnas Balıkçısı's work, in other words, to define its traces on modern narrative.

Keywords: *Poseidon, myth, Halicarnassus, novel, story*

Extended summary

Cevat Şakir Kabaağaçlı, one of the important writers of Turkish Literature, wrote six novels, four storybooks, and one memory book. Moreover, he gathered his writings in the class of essays in nine books. In his Works, he used the name Halikarnas Balıkçısı (Fisherman of Halicarnassus) as his pseudonym because Bodrum, as its historical name Halicarnassus, was a very important and special place for him. At first, Bodrum, where he mandatorily stayed because of his conviction of confinement in a fortress, was just an exile place for the author; but over time, Bodrum became a lovely place for him. Cevat Şakir mentioned Bodrum and its beauties in almost all of his work. Cevat Şakir took Bodrum along with the Aegean Sea and the Mediterranean Sea and their coasts and natural beauties with their people as a whole. This whole also contains these people's pains, life struggles, fights for bread, beliefs, and narrations. Places in his Works are not limited to Aegean and Mediterranean Seas' Anatolian coasts. In novels like Uluç Reis and Turgut Reis, which are about the lives of important sailors and the great naval histories in Turkish history, the place in the setting expands from Spain to Tunis and Algeria. Therefore, time trace from the days when the Mediterranean Sea was a Turkish Lake to the era that the author lived. Aegean and Mediterranean Seas are represented with their victories, with a quite crowded group of characters like privates, fishermen fighting for bread, and sponge fishermen, but most with Cevat Şakir's love of the sea. Cevat Şakir counts the sea as a nation along with the land. Anatolia together with its sea and land is one huge homeland for him. Cevat Şakir, also one of the leaders of the Blue Nation Movement of our Literature, bases roots of Western Civilization on Anatolia. Kabaağaçlı tries to describe Anatolia and Blue Anatolia with their entire beauties. Meanwhile, his Works also require quite an amount of mythological elements, narrations, and legends. One of these mythological elements is Poseidon. Within the scope of sea motifs, the main problem of this study is how Poseidon takes place as a mythological character in Cevat Şakir Kabaağaçlı whether it contains differences from its original, or how Poseidon finds his expressions. By all means, mentioning mythological elements or using them in literature Works is seen in other poets' and authors' Works in our literature. But the Blue Anatolia Movement, pioneered by Cevat Şakir, distinguishes Cevat Şakir from other authors on this matter. Thus, this study, made by one of the quantitative research methods document analysis, is also considered the Cevat Şakir's Blue Anatolia Thesis. At first, relevant literature/resources are scanned within the scope of Poseidon. Poseidon is a mythological creature that belongs to Greek Mythology. Poseidon is equivalent to Neptunus in Roma Mythology. Cevat Şakir also uses the word Neptunus in his Works. Poseidon is the origin of Neptunus and its nations. For this reason, the research focused on Poseidon based on the idea of Poseidon (him) being the first source of mythic narrations; accordingly, the heading and theme arrange ways how Poseidon and his myth take part are determined by scanning Cevat Şakir's work. In the study, it is preferred to use Halikarnas Balıkçısı instead of Cevat Şakir considering the books were published by using the pseudonym: Halikarnas Balıkçısı as the author. In this research, it is tried to determine the effort or way of Poseidon Myths' to survive from the ancient era to today, and

it's a reflection on Halikarnas Balıkçısı's work, in other words, to define its traces on modern narrative. At the end of this research, it has determined two ways of using Poseidon and his narrations in Halikarnas Balıkçı's work. The first one of these is the way of using the sea to describe the characteristics of Poseidon, drawn in his mythological narratives. The Sea is, like Poseidon, an angry, though, and frightening creature. The sea tries to prevent sick sailors to be taken ashore. Sometimes, the sea takes revenge when a sea creature is abused. The second of these is directly using words like Poseidon, Neptunus, centaur, etc. to describe sailors. But, meanwhile, the myths of these presentments are not given in the books, it has expected from the readers to know the myths that symbol these notions and read it considering them. In his Works, the author represents and takes Anatolia as a whole with its people, lands, and abstract and concrete legacy. It is excepted from this study to be an example for the researchers in the matter of scrutinizing the reflection of myths, that has been told since the Ancient Eras, in the Modern Turkish Literature by using different methods.

Giriş

Cevat Şakir Kabaağaçlı (Girit-1891, İzmir-1973) yazdığı roman, öykü, anı ve denemeleri ile Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Hangi türde kaleme almış olursa olsun onun eserlerinde açık ya da örtülü biçimde eski çağların mitolojik anlatılarından izler görülür. Kültürün, tarihsel ve toplumsal belleğin sanatçıları ve edebiyatçıları, anlatıların anlatıları bir ölçüde etkileme gücü vardır. Cevat Şakir de Türk denizcilik tarihinin önemli zaferlerinden, ekmeğini denizden kazanan insanların yaşamlarından, eskiçağlara ait mitolojik anlatılardan harmanladıklarını yazıya dökmüştür. Cevat Şakir'in eserleri üzerine daha önce birçok çalışma[1] yapılmıştır. Bu çalışmalar yazarın hayatı, sanatı ve eserleri üzerine bütüncül açıdan yaklaşmakta veya belirli bir romanı ya da belirli bir temayı irdelemektedir. Araştırmamız odağına mitolojik bir varlık olan Poseidon'u (/Neptunus), buna dair söylenceleri alması yönüyle Cevat Şakir üzerine yapılmış diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Cevat Şakir'in eserlerinde mitolojik varlık ve anlatıların bütününü ele almanın bir makalenin sınırlarını aşacağı muhakkaktır. Yazarın roman, öykü, anı ve deneme türlerinde kaleme aldığı kitaplarının sayısının yirmiyi bulması, eskiçağlara dair mitolojik kahramanların, bunlara ait söylencelerin çokluğu konuyu sınırlandırma zorunluluğu doğurmuştur. Çalışmanın eksenine Posedion mitinin alınmasında ise Cevat Şakir'in gerek eserlerinde gerekse diğer düzyazılarında denizin ve ona dair inanışların büyük yer tutması etkili olmuştur. Denizin insan yaşamında, evrenin düzenindeki yeri bir başka önemli etkendir.

Araştırmacılara göre evrenin yaratılması, Yunan dünyasında değişik, kendine özgü görünümlere bürünür; özellikle de her şeyden önce evrenin düzeninin kurulmasına aracı olan olay ya da edimi vurgular (Agizza, 2001: 14). Agizza, başlangıçta herkes ve her nesne için aynı ve değişmez bir durum olan, sonsuz uzay, karanlık boşluğun somutlaşması olan Khaos vardı ve bir çeşit ilkel bir tanrısal varlık olarak gösterilen Khaos, Düzen'den ya da öteki adıyla Evren'den (Kosmos) önce gelmişti, der. Bunu düzensizlikle, herhangi bir düzenleyici

ilkenin yokluğuyla ilişkilendirir (Agizza, 2001: 15). Onun bu saptaması, evrenin başlangıçtan bu yana bir değişim içinde olduğunun altını çizer. Evren, dünya, toplumsal yaşam ve insan sürekli bir değişim içindedir. Hâl böyle olunca insana dair hemen her olay, olgu da değişim gösterebilir. İnsan, uygarlığı kurarken ve geliştirirken karşılaştığı yeni durumlar karşısında farklı ve yeni düşünceler, davranış ve tutumlar geliştirmeyi başarmıştır. İnsanın yaşamına yön vermede belirleyici olan birçok faktör, yeni duruma göre değişir, kendini yeniler. Bu kaçınılmaz değişim döngüsü içinde sadece somut varlıkların değil, soyut olanların da başkalaştığı görülür. Bazen yalnızca bireyin kendi küçük dünyasına bazen de toplum yaşamına yön veren anlatılar da bu değişimden payına düşeni alır. Efsane, söylence veya mit, hangi sözcükle karşılanırsa karşılansın insanın duygu, düşünce ve inanç dünyasında bir şekilde yer bulan anlatıların zaman içinde değişimi söz konusu olur. Bu mantık üzere, Helen ve Anadolu uygarlıklarının İlkçağ mitolojik varlıklarından olan Poseidon'a ait söylencelerin de günümüzde kendini yenileyerek yaşadığını söylemek yanlış olmasa gerektir. Bu görüşten hareketle bu çalışmada Poseidon'un günümüz dünyasındaki görünümüne odaklanılmış; sözlü kültürden yansımalar taşıyan yazılı metinler esas alınmıştır. Çok sayıdaki yazılı metin evreninden ise Mavi Anadolu düşüncesiyle Türk edebiyatında farklı bir yerde duran Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın eserleri seçilmiştir. Cevat Şakir kendisine müstear olarak Bodrum'un Antik çağlardaki ismi olan Halikarnassos'tan yola çıkarak Halikarnas Balıkçısı'nı seçmiş, eserlerinde özellikle bu coğrafyayı ve insanını anlatmıştır. Eserlerin basımında yazar olarak Halikarnas Balıkçısı müstearını kullandığından makale başlığında ve çalışmada da Cevat Şakir yerine Halikarnas Balıkçısı tercih edilmiştir. Halikarnas Balıkçısı'nın anlatılarının ana eksenini deniz, ekmeğini denizden kazanan insanlar ve onların yaşamları oluşturmuştur. Yazar, bu ana omurganın etrafını örerken yöre insanının ilk çağlardan günümüze ulaşmış inanışlarından ve bunlara dair ritüellerinden de söz eder. Bu nedenledir ki, mitolojide denizle ilişkilendirilen Poseidon'un ve ona dair söylencelerin ilk çağlardaki görüntüsünün 20. Yüzyıl'a ait edebî metinlerdeki yansımasının nasıl olduğu ana merak konusudur. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analiziyle yapılan bu çalışmada öncelikle Halikarnas Balıkçısı'nın bütün eserleri deniz motifleri ve Poseidon (Neptunus) odağında taranmıştır. Halikarnas Balıkçısı eserlerinde, bir kişi ya da bir olayı bazen aynen bazen de küçük değişikliklerle ancak özü aynı kalarak tekrarlamıştır. Roman kurgusu içinde geçen parçaların öyküleştiği, öykülerin romanların olay örgüsünde yer aldığı görülür. Çalışmada bu durum dikkate alınmış, bunlardan sadece araştırma konusunu öne çıkaranlara yer verilmiştir. Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde Poseidon'a dair anlatıların izini sürebilmek için öncelikle ilgili literatür taranmış ve elde edilen veriler I. Bölümde kısaca verilmeye çalışılmıştır. II. Bölümde ise Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde denize dair motiflerin ve Poseidon mitinin yansımaları ele alınmıştır.

I. Poseidon miti

Araştırmacılara göre Yunan mitolojisinin ilk büyük adı; kendisine karşı konulmaz efendi kimliğiyle dünyaya egemen olan Kronos'tu. Gaia'nın karnında gömülü kalmaktan kurtardığı

Titanlar onun egemenliği altında aralarında çiftler oluşturmuştu. Kronos, Reia'yla birleşti, Reia ona üç erkek (Hades, Poseidon, Zeus), üç kız (Hestia, Demeter, Hera) doğurdu (Agizza, 2001: 19). Kronos, çocuklarından birinin bir gün kendisini iktidardan edeceği kehaneti nedeniyle bütün çocuklarını yok etti. Titanları da bir şekilde kendisine karşı çıkamaz hâle getirdi. Ancak annesi Reia, Zeus'u Kronos'tan saklamayı başardı. Zeus'la Kronos arasında güç, iktidar mücadelesi başladı. Zeus, kardeşlerini Kronos'tan kurtardı. Titanların bir kısmını yanına çekti (Agizza, 2001: 19-21). Bu sırada Hades'e giyeni görünmez kılan bir zırh, Poseidon'a ise üç dişli bir yaba verildi (Agizza, 2001: 23). Poseidon pınarları fışkırtan, atları ve boğaları evcilleştirendi ve simgeleri üç dişli yaba, at, balıktı (Estin&Laporte, 2003: 99). Atları o yaratmıştı ve at ırkının da koruyucusuydu. Kendi atlarının tunç toynakları, altın yeleleri vardı. Arabasını çeken atlar, onu karşısında süt liman olan denizler boyu taşır, derinlerdeki canavarlar sağa sola sıçrayarak ona yolunda eşlik ederdi (Bulfinch, 2012: 153). Poseidon'un karısı Amphitrite'ydi. Amphirite denizlerin muhteşem kraliçesi olmadan evvel güzel bir peri kızıydı, babası Okeanos'tu (Can, 2000: 132). Poseidon kendisinden bir şey istenecek değil, gücendirilmemesi, hoş geçinilmesi gereken bir güçtü. Ona yöneltilen dualar, herhangi bir konuya olumsuz yönde el koymasını önlemek içindi. Poseidon anlaşılması zor ve acımasız bir kişiliğe sahipti (Agizza, 2001: 124). Erhat'a göre ise ölçüsüz, dizginsiz, amansız doğanın simgesiydi (Homeros, 2018: xxiv). Eski çağlarda araştırmacılara göre bütün doğal olaylara tanrıların karıştığı kabul edilirdi (Estin&Laporte, 2003: 12). Kaynaklarda bu genel bilgilerden başka Poseidon'a dair başka bilgilere, yapılan değerlendirmelere de rastlanmaktadır. Araştırmacı R. Agizza, Zeus'un saltanatı daha kurulmadan önce deniz ortamında yaşayan ve 'Denizin İhtiyarları' denilen birçok eski tanrının daha sonraları Poseidon'un saray çevresine katıldığını öne sürer. Bu eski tanrıların başlangıçta birincil tanrısal güce sahipken; yeni tanrısal düzenin yerine oturmasıyla bu gücün -her ne kadar bilinmezle ilgili büyü ve sihir dünyasına uzanan birtakım önemli değerler edindiyse de- genelde gerilediğini söyler. Dalgaların ve fırtınaların efendisi olan Deniz İhtiyarları'nın gemicilerin kazasız belasız karaya çıkmalarını engellemeye çalıştığını, insana dost olduklarının seyrek görüldüğünü belirtir. Denizlerin en derin yerlerinde şatafatlı konutlarda yaşayıp limanlara, koylara, adalara, kıyılara gemiler yanaşmasın diye bekçilik ettiklerini anlatır (Agizza, 2001: 132). Mitolojik anlatılarda Deniz İhtiyarları ile birlikte Nereus kızlarının varlığından da söz edilir. Agizza, anlatıda bunların görünüm değiştirme ve uzgörürlük yetenekleri bulunduğunu, Nereus kızlarının denizcilerin kurtarıcısı olduğunu belirtir (Agizza, 2001: 133). Mitolojik anlatılar, özellikle de denizlerin oluşumu ve koruyucularıyla ilgili olanları önemlidir. Deniz İhtiyarları ve Nereus kızlarına dair inanışlar, bunların aslında Poseidon'un ortaya çıkmasından önce var oldukları görüşü dikkate değer niteliktedir. Denize dair mitolojik varlıkların değişmesi, zaman içinde Poseidon'un kişiliğinde tekleşmesi; belki de uygarlığın gelişmesiyle insanların denize dair korkularının değişmesinin, belki kayık, vb. deniz araçlarının yapılmasıyla birlikte insanın karada olduğu gibi denizde de var olabilmesinin bir sonucudur.

Denizlere hükmeden Poseidon, Roma mitolojisinde Neptunus adını alır ve Roma'nın kuruluşu ile ilişkilendirilir. Troya Savaşı sonrası Aineias'ın Kartaca'ya deniz yoluyla gidişinden

söz ederken araştırmacı Thomas Bulfinch, Neptunus'un işlevine de değinir. Bulfinch'in anlatımıyla Roma mitolojisine göre Aineias'ı ve beraberindekileri taşıyan gemiler denizde yol alırken fırtına çıkar. Neptunus, Juno'nun (Hera) Aineias'a olan husumetini bildiğinden fırtınanın sebebini anlar. Hemen rüzgârları geri çağırır, onları azarlayıp kovar. Sonra dalgaları yatıştırır, bulutları güneşin önünden dağıtır. Kayalara oturan gemilerden bazılarını zıpkınıyla kurtarır, Triton ve bir deniz nemfi de diğerlerinin yüzmesini sağlar (Bulfinch, 2012: 224). Neptunus'u Roma mitolojisinde Yunan mitolojisine göre daha güçlü, daha işlevsel bir şekilde görürüz. Bunda Neptunus'un Troya Savaşı'nda Troyalılara yardım etmesi, Troya'dan kurtulan Aineias'ın İtalya'ya gidip orada yeni bir uygarlık kurması büyük ölçüde etkilidir. Halikarnas Balıkçısı eserlerinde genellikle Neptunus sözcüğünü tercih eder (Bu tercihte yazarın bir süre Roma'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmesi etkili olsa gerektir.). Araştırmacılara göre mitler doğa güçlerini, doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öykülerdir. Mitin simgesel ve kutsal bir ağırlığı olur. Yüzyıllar boyunca bu öyküler birbirinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Başlarda kulaktan kulağa gizlice yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır (Estin&Laporte, 2003: 1). Bu saptamanın örneklerini Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde de görmekteyiz.

II. Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde deniz motifleri ve Poseidon

Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde deniz, denizciler, ekmeğini denizden kazanan insanlar önemli bir yere sahiptir. Bunda yazarın yaşamının çok büyük kısmını Bodrum ve İzmir'de geçirmiş olmasının etkisi büyüktür. Halikarnas Balıkçısı, 1891 yılında Girit'te Sadrazam Cevat Paşa'nın kardeşi tarihçi-yazar-vezir Mehmet Şakir Paşa'nın oğlu olarak dünyaya gelir. Doğduğunda babası Girit'te sefirdir. Çocukluğu babasının atandığı Atina/Faleron'da geçer. Beş yaşında iken aile İstanbul'a taşınır (Halikarnas Balıkçısı, 2017d: 5). Girit, Atina ve İstanbul denizle iç içe olmaları nedeniyle onu etkileyen şehirlerdir. Yazarı etkileyen bir başka yer ise Bodrum'dur. Azra Erhat'a göre sürgün gittiği Bodrum'da Balıkçı bir destan yaşar (Erhat, 2008: 17). Şadan Gökovalı, Halikarnas Balıkçısı'nın gerçek bir poligot olduğunu; Grekçe, Latince, Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Almanca ve İspanyolcayı çok iyi bildiğini (H.B., 1989: 9) söyler. Batı dillerine hâkimiyeti, Halikarnas Balıkçısı'ndaki zengin birikim için önemli bir kaynaktır. İnsanı acıları, korkuları, iyi ve kötü tüm yönleriyle ele alan Halikarnas Balıkçısı, bir yazısında şöyle der:

> "Zavallı insanoğlu, milyonlarca yıl süresince sakıncalar, karanlıklar, fısıltılar ve bilinmezliklerle çevrili kalmıştı. Kutsal sayılan o gizemli (esrarlı) yere girerse insanı cin çarpabilirdi. İnsanın, yabanıllığı ile birlikte düşleri de için için iyilik özlemleri de vardı. Cinleri yavaş yavaş güzelleştirdi. İnsancıl yapıp kendine benzetmeye çabaladı. Ama nice insancıllaştırsa, tanrıların, gülen insan yüzlerinin ardında karanlıkları da vardı ki; oradan ölüm hortlayabilirdi. Canlı insanın canının başlıca düşmanı ölümdü. Günümüzde bile çocuklar, gecenin karanlığından, mezarların hortlaklarından korkarlar. Çünkü çocukluk, yabanıllığa en yakın çağdır" (H.B., 1984: 190, 191).

Bu sözler, insanın binlerce yıllık yaşama savaşını özetler niteliktedir. İnsanı korkutan, tedirgin eden bir şeyler hep vardır. Karanlık güçlerden korkmanın arka planında insanın yaşama arzusunun, varlığını sürdürme kaygısının olduğunu anımsatır. Dikkatleri gizemli güçlerin varlığına hâlâ inanılmasına çeker. *Bulamaç*'ta Ege kıyılarının güzelliklerini anlatırken yazar şöyle der:

> "İnsan kıyıda gezerken her an ağaçların arasından çıkacak bir peri kızının koluna dokunacağını, kulağına bir şey fısıldayacağını sanırdı. Bunun için binlerce yıldan beri buralarda yaşamış olanlar hayali tezyinatla ormanlara orman perileri driyadları, çağlayan ve pınarlara su perileri naiyadları iskan etmişlerdi. Tanyeri ağarırken badısabanın serin soluğu denizde koyu mavi ürperişi yürütürdü. Sanki denizin denizin gülümseyen yanağında bir gamzeydi bu. Çünkü bu denizin köpüğünden sabah yıldızıyla beraber Venüs doğacaktı" (H.B., 1996: 166).

Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde insan ile doğa arasındaki çatışmanın ve uyumun dile getirildiği görülür, en çok da insanın doğayı anlama, anlamlandırma çabası sezilir. *Halikarnas* başlıklı öyküsünde dünyanın en güzel ve en saf mavisinin Bodrum'da bulunduğunu, bu nedenle eski Helenlerin burayı deniz tanrısı Poseidon'a taht seçtiklerini söyler (H.B., 1972: 52). Yazar, tutkuyla bağlandığı Ege ve Akdeniz'i Uluç Reis, Turgut Reis gibi büyük denizcileriyle, Türk Deniz tarihinin ihtişamlı günleriyle, Mütareke yıllarının sünger avcılarıyla, özetle türlü yönleriyle anlatır. Toplumun hemen her kesiminden insanı, bütün gerçekliğiyle ele alırken pek çok kaynaktan beslenir. Türk tarihinin büyük deniz savaşları, Kıbrıs'ın Osmanlı topraklarına katılması, Cezayir ve Tunus'un düşman donanmalarına karşı savunulması gibi pek çok önemli olay bunların başında gelir. Ayrıca, Anadolu coğrafyası özellikle de Ege ve Akdeniz kıyıları, buralarda yaşayan insanların yaşam mücadeleleri Halikarnas Balıkçısı'nı besleyen damarlardır. Aldığı iyi eğitim, onun anlatılarını zenginleştiren bir başka etkendir. Mitoloji, Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde dikkat çekici ölçüde yer tutmaktadır. Anadolu topraklarının inanışları, anlatıları, gelenek ve görenekleri Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde bir şekilde karşımıza çıkar. Çünkü o, Anadolu'yu ve insanını binlerce yıllık geçmişiyle, söylenceleriyle bir bütün olarak görür. Nitekim bir kitabında söylencelerin dağlara taşlara, insanların gönüllerine sindiğini, onların kültür yurdu olduğunu söyler (H.B., 2008: 15). Ona göre Klasik uygarlığı, Anadolu'da kuranlar, bugün Anadolu'da yaşayan halkın uzak atalarıdır (H.B. 2017a: 9). Balıkçı, bu sözlerini Roma İmparatoru Augustos zamanında, Anadolu'da yapılan ilk nüfus sayımındaki rakamlarla, gününün nüfus verilerinin neredeyse aynı olduğu bilgisiyle desteklemeye çalışır. Doğudan gelen Türklerin Anadolu'daki nüfusa karıştıklarını, artık çürümekte olan Bizans İmparatorluğu'na kolayca üstün geldiklerini söyler. Türkçenin birçok sözcük alıntılayarak Anadolu'da genel bir dile dönüştüğü tezini öne sürer. Buradan hareketle o uygarlığın gerçek vârisleri biziz, der. Çünkü ona göre o kültür Anadolu topraklarında doğup gelişmiş, buradan Yunanistan'a geçmiştir. Halikarnas Balıkçısı, bu gerçeğin anlaşılması birçok hayırlı ve güzel sonuçlara, değişikliklere neden olabilir düşüncesindedir (H.B. 2017a: 9). Birçok örnekle

görüşlerini desteklemeye çalışır. Ona göre Eski Çağ'ın yüksek kültüre sahip kadınlarının hepsi Anadoluludur. Bu görüşünü desteklemek için Halikarnas Kraliçesi I. Artemissia'yı, Miletoslu Aspesia'yı, Lesboslu Saffo'yu örnek verir (H.B., 2017b: 109). Onun için Anadolu ve Anadolu'ya ait her ne varsa onlar bu toprakların insanlarına, bize aittir. Eski zamanlardan beri anlatılagelen söylenceler, kullanılan sözcükler, her şey Anadolu'da doğmuştur. Dolayısıyla Poseidon da ona göre Grekçe değildir. Bir yazısında "Poseidon sözü Grekçe değildir. Zeus'un kardeşidir ve denizlerin tanrısıdır. Zeus kılıklıdır, ama onda Zeus'un vakar ve sükûneti yoktur. Çoğu kez huysuz olarak gösterilir. Elinde Zeus gibi şimşek tutmaz da, üç çatallı bir zıpkın (tridan) taşır" (H.B., 2017a: 43) der. Bu görüşünü desteklemeye çalışır. Yavanaların[2] denizi ilk kez Batı Anadolu'ya geldiklerinde gördüklerini, Anadolu'ya gelen bu Arilerin dilinde ogen sözcüğünün havadaki bulutlar ve özellikle bulutlardan yağmur biçiminde dökülen su anlamına geldiğini söyler. Eski Ari söylencesine göre bu gök suyunun içinde Savitri denen bir tanrının taht kurduğuna, bu tanrının da elindeki üç çatallı zıpkınla aşağıdaki göllerde ve ırmaklarda bazen balık avladığına inanıldığını belirtir. Denizi gören ilk Yavanların bu tanrıyı sonradan Poseidon ve Neptunus'a dönüştürdüklerini iddia eder (H.B., 2016a: 71). Roman ve öykülerinde de Poseidon'a bir şekilde yer verir. Çoğu zaman bu mitolojik varlığın, buna ilişkin söylencelerin doğrudan anlatımı görülmez. Halikarnas Balıkçısı'nın anlatılarında Homeros'un İlliada'sında veya Hesiodos'un Theogonia'sında olduğu gibi Olimpos tanrılarının, onların neden olduğu olayların doğrudan anlatımı söz konusu değildir. Poseidon ve ona dair söylenceler, bazı öğelerini korumakla birlikte büyük ölçüde değişerek işlenir. Çoğunlukla da mitolojik anlatılarda Poseidon'a dair çizilen kişilik özellikleri denize veya denizcilere yüklenerek verilir. Bazen deniz, bazen de denize ait bir durum, Poseidon'un işlevini üstlenir. *Aganta Burina Burinata*'da Akdeniz'in en büyük fırtınası, en kuvvetli rüzgârı olan Provezza'yı bu işlevde görürüz. Romanda denizdeki yelkenlilerin ve içlerindeki denizcilerin kaderlerinin Provezza'nın, bu fırtınalar imparatorunun elinde olduğu söylenir. Provezza en büyük kasırgasında bile salt şairdir, (H.B., 2016b: 87) denilir. *Bulamaç*'ta ise Provezza,

> "Dünya zindan kesilmişti. Hava leş gibi gübre kokuyordu. Sanki devler ufuklardan beri ağır ağır zincirleri enginlerde sürükleyip getiriyorlardı. Birdenbire geminin yanı başlarından uzun uzun çığlıklar, hıçkırıklar savrulup geçti. Sanki korkunç bir faciayı görmüş cinler, saçları diken diken, gözleri patlamış, haykırışarak kaçışıyorlardı. Ege denizi uysal sayılır. Rahvan atın bazen ne yaman tekmesi olur unutulur" (H.B., 1996: 53).

sözleriyle betimlenir. Rüzgârla deniz ilişkisi, Eski Çağ anlatılarında da kendine yer bulur. Kaynaklara göre Poseidon'un oğlu Eolos, rüzgârlara[3] hükmetmekte, rüzgârları salıvermekte ya da onları tulumların içine veya tunç bir duvarla çevrili yüzer bir adaya tıkmaktadır. Rüzgârlar Eolos'un oğullarıdır (Estin&Laporte, 2003: 106). Poseidon'un Triton adında bir oğlu daha vardır ve Poseidon'la denizcilere aracılık eder (Estin&Laporte, 2003: 117). Poseidon, Eolos veya Triton'un eski mitik anlatılarda üstlendikleri görevler, Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde "deniz"de birleşir. Deniz rüzgârları tutar veya salıverir, denizcilere

yardım eder veya onları cezalandırır. O, eserlerinde denizi kişileştirir. Bu kişileştirmede denize yüklenen özelliklerde arkaik anlatıların izleri, Poseidon'un gölgesi görülür. *Aganta Burina Burinata*'da denizin ölmek üzere olan denizciyi karaya vermemek için uğraştığı, rüzgârı kestiği söylenir. Ne zaman ki hasta denizci ölür ve denize atılır, rüzgâr yeniden esmeye başlar (H.B., 2016b: 105). Benzer olarak Ötelerin Çocukları'nda, fırtına sonrası Giritli denizciler *"Deniz! Deniz! Zehirli deniz!/ Sen ki adamızı hep yas içinde yaşatırsın!"* (H.B., 2010: 217) diye başlayan hazin bir türkü söyler. Onların bu türküleri denizin Poseidon'un yerini doğrudan aldığını düşündürür. Poseidon'un denizlere hükmeden tanrı olduğu inanışı kaybolmuş ancak hükmettiği deniz, onun yerini almış görünmektedir. Deniz, Poseidon'un elinde bir araç olmaktan çıkmış, bir bakıma onun kişiliğine büründürülmüştür. Deniz insana eziyet eden, istediğinde hırçınlaşıp insanların canlarını alan, istediğinde dinginleşip güzel yüzünü gösteren bir varlık olarak tanımlanır. Ötelerin Çocukları'nda anlatıcı vurgun yemiş bir denizciden şöyle söz eder: "Şu deniz Aliş'i vurmuştu. Elini, kolunu tutmaz etmişti. Az önce de, göz göre göre, on kişinin canına kıyacaktı. (H.B., 2010: 219). Uluç Reis'te ise "Artık şu denizler çok oluyorlardı. Şu korsanlara bir gemi, biricik av olsun göstermeyecekler miydi?" (H.B., 2017d: 97) cümleleri yer alır. *Yaşasın Deniz* adlı öyküde ise, "Donmuş yüreğimin dili çözülmüştü. Bir ses: 'Duyduğun iç soğukluğu zamandan da eskidir. Deniz aldığı her insanın yüreğini bununla doldurur' (…)" (H.B., 1972: 178) ve "Deniz büyüktür, sır saklar, (…) (H.B., 1972: 180) denilir. Kişileştirilmede denizin çoğunlukla sert, acımasız tavrının altı çizilir. *Bulamaç*'ta bunlara hiddet eklenir. Fırtınanın ardından bir denizcinin durumu anlatılırken deniz, başı dönen bu nedenle de kayığı ve tayfayı geri vermeyi unutan bir kişiye benzetilir (H.B., 1996: 50). Denizci, deniz karşısında acizdir. *Ege'nin Öfkesi* adlı öyküde ise deniz, intikam alan bir varlık olarak betimlenir. Bencil yaradılışlı bir adam olan Aksi Mahmut üzerine kurulu öyküde deniz kendisine, kendisinden olana kötü davranan kişiden intikamını alır. Aksi Mahmut, yeni yavrulamış bir foku acımasızca, sopa ile vura vura öldürür. Olayın ardından Aksi Mahmut, kayığıyla denizdeyken birden dalgalar şahlanır ve adamı kıyıdaki kayalara vurur. Öykü, Aksi Mahmut'un durumunu anlatan *Sabaha doğru deniz onu kumsala tükürdü…* (H.B., 1972: 48) cümlesiyle son bulur. Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde deniz ve insan ilişkisi hayli trajik bir görünüm arz eder. Yaşam kaynağı deniz, aynı zamanda insanın ölümüne de yol açabilmektedir. Deniz, insanlar için hem ekmek kapısı hem korkulan bir varlık hem de güzel, vazgeçilmez bir zenginliktir.

Halikarnas Balıkçısı, denize karşı büyük bir sevgi duymaktadır. Yazarın bu sevgisini çizdiği karakterlerin dilinden, türkülerinden aktardığına tanık oluruz. *Son Türkü* başlıklı öyküsünde Giritli bir denizcinin söylediği türküyü aktarırken denizi özgürlük simgesi, ölümsüz, son derece güzel, tatlı bir varlık olarak tanımlar (H.B., 1972: 159). Deniz bazen de güzel bir kadın olarak betimlenir. "Turgut Reis'te Deniz mavi gözlü, mavi yüzlü ve mavi saçlı bir güzeldi. Turgutca'ya 'Ben incir değil, seni istiyorum' diyordu" (H.B., 2020: 58) denilir. Denizi güzel bir kadına benzeten henüz daha çok küçük yaşta bir çocuk olan Turgut Reis'tir. Konusunu büyük Türk denizcisi Turgut Reis'in yaşamından alan bu romanda gerçekte yaşandığı varsayılan bir olay, henüz küçük bir çocuk olan Turgutça'ya (Turgut Reis)

anlatılır. Olayı anlatan kişi, Turgutca'nın denize ve denizciliğe ilgi duyduğunu anlar. Çocuğu bu ilgisinden vazgeçirmek için bir öykü anlatır. Öykü, bir çobanın denizden ve denizcilikten anlamadığı halde bu işe kalkışmasını ve başına gelenleri konu edinir. Çoban, bütün malını satarak deniz yoluyla ticaret yapmaya, Gökova'dan aldığı inciri Mısır'a götürüp satmaya çalışır. Ancak tayfası, denizci olmadığını anladıkları çobana bir oyun oynar. İncirleri çobandan gizlice satarlar, sonra da gemiyi sallayıp fırtına süsü verirler. Fırtınadan kurtulmak için çobanın incir vermesi gerektiğini söylerler. Buna inanan çoban, incirleri denize kurtulmalık olarak verdiğini sanır. Oysa tayfa inciri çoktan gemiden çıkarmış ve satmıştır. Çoban iflas eder (H.B., 2020: 32). Özünde herkesin bildiği işi yapması gerektiği iletisi verilen bu kıssadan hissede dikkat çeken nokta, denizcilerin çobanı denizin bir kurtulmalık, canlarına karşın bir diyet istediği sözleriyle kandırmasıdır. Çobanın da denizin diyet istediği bilgisine karşı çıkmamasıdır. Denizin diyet istemesi, bu diyetin ödenmesinin gerekliliği Halikarnas Balıkçısı'nın romanlarında sık görülen bir motiftir ve insanların denizin bir şeye karşılık diyet istediğine inandıklarının altı çizilir. Deniz gibi korsanlar da ele geçirdikleri gemilerdeki insanlardan canlarına karşılık olarak bir diyet, bir bedel ödemelerini istemektedirler (H.B., 2020: 191, 192). *Turgut Reis*'te söylence, tarih ve kurmaca iç içe geçer.

Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde dikkati çeken bir özellik de deniz canlılarıyla ilgili birtakım inanışlara yer vermesidir. *Deniz Gurbetçileri*'nde sünger avcıları, ava çıktıklarında denizde ilk gördükleri canlının sefere dair bir işaret verdiklerini düşünürler. Deniz gurbetçisini (bir tür kuş) görmeyi uğurlu, denizkaplumbağası görmeyi uğursuz sayarlar (H.B., 2015: 19, 20). Bunlar, romandaki denizcilerin hemen hepsinin hemfikir olduğu batıl inanışlardır. Ancak denizcilerden biri foklara dair bir inancını paylaşır. Denizci Hasan, fokların sadece uğurlu olmadığını, aynı zamanda insan olduklarını söyler. Bu düşüncede olmayıp kendisini eleştirenlere dedesinin başından geçtiğini söylediği bir olayı anlatır. Buna göre dedesi, denizde avlandığı bir gece, bir adadaki mağaranın kıyısına demirler. Yorgun olduğu için kıyıdaki kumların üzerinde uyuyakalır. Bir ara uyanır ve çok sayıda fokun mağaraya girdiğini görür. Foklar kumlara çıkınca üstlerindeki kürklerini çıkarmakta, insana dönüşmektedirler. Denizci, yakınında bulunan insana dönüşmüş, genç dişi bir fokun kürkünü gizlice alır. Şafakla birlikte foklar kürklerini giyip denize girer. Denizcinin kürkünü sakladığı dişi, insan olarak kalır. Buradan itibaren denizkızı olarak tanımlanan bu fok-insana denizci, âşık olur, onunla evlenir. Denizkızı, bir gün denizcinin sakladığı kürkü bulur, giyip foka dönüşür, tekrar denize döner. Denizci torunlarına fokların insan olduğunu, onlara iyi davranılması gerektiğini öğütler. Denizci, dedesinin anlattığı bu olayı, babaannesinin reddettiğini belirtir (H.B., 2015: 22-24). Bu anlatı içindeki anlatı, kendini yalanlamakta, gerçek dışılığına dikkat çekmektedir. Bir canlının bir başka canlıya dönüşmesi motifi Eski Çağ anlatılarında da vardır. Poseiodon (/Neptunus)'un varlıkları değiştirme gücü olduğuna inanılmaktadır. Roma mitolojisinde Neptunus'la ilişkilendirilen Erysikhton söylencesi buna örnektir. Bulfinch'e göre Erysikhton, bir gün gövdesine adak çelenkleri asılan, Dryadlar'ın el ele tutuşup etrafında döndükleri, ulu bir ağacı keser. Bu nedenle tanrılar tarafından sürekli aç hissetmekle cezalandırılır. Bütün varlığını tüketen adam, kızını köle olarak satar. Kendisini satın alan adamdan korunmak için

kız Neptunus'a yalvarır. Neptunus kızı başka canlılara dönüştürerek kurtarır (Bulfinch, 2012: 150-152). Toplumların kültürel belleklerinde görülen bu anlatıların zaman içinde genellikle gövdeleri kaybolmuş tehlike, vb. anında bir varlığın başka bir varlığa dönüşen son kısmı kalmıştır.

Günlerce karadan, ailesinden, sosyal hayattan uzak kalan denizcilerin gerçek dışı varlıklarla ilgili anlatılar oluşturmaları doğaldır. Denizkızlarına dair oluşan söylenceler de bunlardandır. Resim, heykel başta olmak üzere bütün plastik sanatlarda, sinemada, edebiyatta kendine yer bulduğu görülen denizkızı motifi, Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde de sıkça yer alır. Bir romanda denizkızları bukina ile ilişkilendirilir. Bukina, romanda içine üflenince ses veren, büyük bir şeytan kulesi olarak tanımlanır. Şeytan kulesi, kule biçimindeki deniz kabukları için kullanılır. Romanda denizciler, kendi aralarında konuşurken bukina ve bukinanın çıkardığı sese anlamlar yüklerler (H.B., 2015: 52, 53). Denizkızlarının, perilerin bukinaların içine girip uyuduklarına, bu nedenle kulağa götürülünce bukinalardan fısıltılar duyulduğuna, bunun da denizkızlarının gördükleri rüyalar olduğuna inanıldığını söylerler. Bu bilginin doğru olup olmadığını kaptanlarına sorarlar (H.B., 2015: 53). Soruya muhatap olan denizci, kendisinin gangavacı[4] olduğunu, sorunun dalgıçlara sorulması gerektiğini söyler (H.B., 2015: 53). Bu da denizin derinliklerine dalan dalgıçların basınç farkı, vb. nedeniyle sanrılar görebileceklerine bir göndermedir. Aynı romanın bir başka yerinde genç âşıklar Denizci Hamza ile Çakır Ayşe sohbet ederken denizkızlarından söz ederler. Hamza, denizkızlarının gözlerinin çakır renkli, bazen de zümrüt yeşili, saçlarının altın sarısı olduğunu söyler. Aslında bu betimlemeyle Ayşe'yi anlatmaktadır. Hamza, denizkızlarının sanıldığı gibi belden aşağısının balık olmadığını, onların da bacaklarının bulunduğunu yalnız dizlerinin altının balık pulu olduğunu öne sürer (H.B., 2015: 84). Burada denizkızlarının varlığına inanma, inandırmaya çalışma yoktur. Hamza, Ayşe'yi kıskandırmak için denizkızlarından söz etmektedir. Ötelerin Çocukları'nda roman kişilerinden Davut, bir eğlence mekânında, barda tanımış olduğu Veda adlı bir kadını gece rüyasında denizkızı olarak görür. Denizkızı görünümündeki Veda, insanlara ve hayata dair yaptığı çıkarımları dile getirir. İnsanların neyin iyi neyin kötü olduğuna dair belirlemeler yapıp yaşamı kendileri için kötü bir karabasana dönüştürmelerini eleştirir (H.B., 2010: 197). Bu romanda denizkızı, düşte görülen bir kadındır ve topluma, insanlara yaptığı eleştirilerle başka bir dünyaya ait görünmektedir. *Denizkızı* başlıklı öyküde ise bir denizkızıyla bir insanın evliliği anlatılır (H.B., 1972: 149-154). Deniz kenarında gördüğü bir denizkızıyla evlenen zengin bir adamın başından geçenler kurgulanır. Fantastik bir kurguya sahip olan öyküde yoksul ve güzel bir denizkızı sevmediği, yaşlı bir adamla evlendirilmiştir. Birçok öykü ve romana konu olan yoksul kızla zengin adamın mutsuz evliliğinin anlatıldığı bu metinde denizkızının benzer durumdaki kadınlara ek olarak bir sorunu daha vardır. O da çok sevdiği denizden uzak olarak karada yaşama zorunluluğudur. Mutsuz olan denizkızı, sonunda evini terk eder, denize ve öyküdeki ifadesiyle asıl sevdiği deniz erkeğine döner. Burada denizkızı mitolojik bir varlık olmaktan uzak, gerçek bir varlık gibi anlatılmıştır. Öyküyü farklı kılan, kadınların yaşadıkları önemli sorunlardan birini masalsı bir edayla, şiddet içermeden aktarmış olmasıdır. Özetle söylemek

gerekirse Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde denizkızının mitolojik görünümlerine uygun olarak verilmediği görülür. Azra Erhat'a göre de Yunan mitolojisinde Seirenler (Sirenler), yarı balık yarı insan değil, kuş kanatlarına sahip kadınlardır. Erhat'a göre Seirenler, zaman içinde değişerek denizkızına dönüşmüş, bunlara dair anlatılar da farklılaşmıştır (Erhat, 2019: 268).

Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinden bazılarında mitolojik varlıkların adları açıkça söylenmiş, ancak simgeledikleri anlamlar okuyucuya bırakılmıştır. *Deniz Gurbetçileri*'nde sadece bir yerde "triton" geçer ve bu, söylenceye uygun biçimdedir. Çocuk denecek yaşta olan Aliş, dalgıçlık yapmayı öğrenmek üzere denize ilk daldığında teknedeki tecrübeli denizcilerin onun sudan çıkmasını bekledikleri andaki durumları tritonlara benzetilir (H.B., 2015: 156). Tayfaların tritonlara benzetilip denizin oğulları, evlatları olarak betimlenmesi deniz ile denizcilerin bir bütün olarak görüldüğünü düşündürmektedir. Bir başka romanda Paluka Mustafa adlı denizcinin kayığından denize sarkıp ayna tutması sırasındaki görüntüsü santorlara benzetilir (H.B., 2015: 231). Santor yani kentuarlar, yarı at yarı adam görünümlü mitolojik varlıklardır (Erhat, 2019: 170). Romanda denizcinin kayığı ile bütünleşmiş bir görüntü sergilediği anlatılmak istenmektedir. Kentuarlarla ilgili söylencelere bir gönderme yoktur. Ötelerin Ço*cukları*'nda da denizci Ateşoğlu'nun son nefesini fırtınalı bir denizde teknesinin dümeni başındayken vermesi Neptunus benzetmesiyle anlatılır (H.B., 2010: 216). Neptunus yaşamını, kazancını denizden çıkaran Ateşoğlu'nun ekmek kavgasında yitip gitmesinin yüceliğine vurgudur. *Gülen Ada* adlı öyküde Deli Davut'tun ne denli hızlı hareket ettiği anlatılırken "(…) Neptün'ün Anfitrit'e bağıran sesinin hızıyla adalara doğru atılır (…)" (H.B., 1972: 92) denilir. Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde denizcilerin tavırlarında tanrısal bir hâl bulunur.

Sonuç

Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde denizin bütün güzelliği ile ve her yönüyle anlatıldığı görülür. Eski Çağ mitleri bu anlatımı önemli ölçüde zenginleştirir. Bu çalışmanın ana örgesini oluşturan Poseidon'a ve denize dair birçok motife rastlanır. Bunlar arasında en sık görülenlerden biri denizkızıdır. Eserlerde denizkızının varlığına inanma söz konusu değildir. Sözgelimi bir fokun denizkızına dönüşmesi, bir denizcinin de bu denizkızıyla evlenmesi, tanık olunmayan, bir yakınının başından geçti şeklinde verilen, bir olay olarak anlatılır. Denizkızıyla evlenmenin gerçek dışı, uydurma bir olay olduğu vurgulanır. Denizkızı, daha çok gerçekleşmesi beklenmeyen arzuların, erişilmez bir varlığın veya hayallerin metaforu görünümündedir. Bu görünüm, Eskiçağ mitolojilerine hâkim olan Halikarnas Balıkçısı'nın da denizkızı anlatılarına temkinli yaklaştığını düşündürmektedir.

Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde Hupes kuşu, deniz gurbetçileri, deniz kaplumbağaları, foklar gibi gerçek deniz canlılarına dair inanışlara ve motiflere de rastlanmaktadır. Roman ve öykülerdeki denizciler genellikle bunlara inanmaktadır. Denizcilerin denize açıldıklarında ilk hangi deniz canlısını göreceklerine dikkat etmeleri, gördükleri varlığa göre seferlerinin

bereketine veya hava koşullarına dair bir takım varsayımlarda bulunmaları bunlardandır. Bu, eski çağlarda tanrıların insanlara birtakım işaretler verdiği düşüncesinin uzantısı olsa gerektir.

Mitolojide Poseidon; deniz ve denize dair her şeyi yöneten, büyük bir güç olarak tanımlanır. Bu mitolojik kahraman, Halikarnas Balıkçısı'nda iki şekilde görülür. İlk olarak Neptunus sözcüğüyle ve çoğunlukla bir denizciyi betimlerken karşımıza çıkar. Benzetme yönü açıklanmaz, okurun söylenceye hâkim olması, alımlamada bırakılan boşluğu tamamlaması beklenir. İkincisi mitolojik bir varlık olarak Poseidon'un sahip olduğu kişilik özelliklerinin denize yüklenerek verilmesi söz konusu olur. Burada da Posedon'un mitolojideki işlevini bilmek gerekmektedir. Mitolojide Poseidon sert, acımasız, öfkesinden ve yapacaklarından korkulan bir varlıktır. Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerinde deniz, Poseidon'un yerini alır, onun kişilik özelliklerine sahip olarak çizilir. Denizin hırçın sert karakteri, insanlara zaman zaman kötülük yapması, ölen denizciyi geri vermemek için direnmesi, güzelliği ile denizcileri cezbetmesi, rüzgârı kesmesi, bazen bol ürün verip bazen vermemesi, kendisine ait olan bir canlıya zarar verilmesi durumunda intikam alması, eski mitik anlatının çağdaş yorumudur. İlkçağlardan günümüze çeşitli nedenlerle mitolojik varlıklar, inanılırlıklarını kaybetmişlerse de bunların izleri anlatılarda kalmıştır. Bu çalışmada çok sayıdaki mitolojik varlık arasından yalnızca Poseiodon seçilmiş, bunun ve deniz motiflerinin Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerindeki izleri sürülmüştür. Oysa mitolojik varlıklar ve bunlara dair anlatılar atasözlerinde, deyimlerde, halk oyunlarında, cenaze veya doğum/düğün/bayram vb. ile ilgili ritüellerde dönüşmüş, değişmiş biçimde yaşıyor ve edebî metinlerde de yer alıyor olabilir. Kültürel belleğin arkaik arka planını araştıran başka çalışmaların yapılması edebiyat bilimine katkı sağlayacaktır.

Notlar

1 Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: 1. Metin Yetkin, Cevat Şakir'in Eserlerinde "Deniz" Temasına Bağlı Olarak Kimlik Sorunsalı, 2019, Yüksek lisans tezi. 2. Adem Özbek, Cevat Şakir Kabaağaçlı Hayatı-Sanatı-Eserleri Üzerine Bir Araştırma, 2018, Doktora tezi. 3. Emel Erol, Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın Aganta Burina Burinata Romanının Kelime Kadrosunun Tespiti ve Türkçe Öğretimi Bakımından Değerlendirilmesi, 2014, Yüksek lisans tezi. 4. Derya Kılıçkaya, Halikarnas Balıkçısı ve Ahilik, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 16, Sayı 63, 2010/3, s.71-90.

2 Bazı kaynaklara göre Yavana, erken dönem Hint edebiyatında Yunanlı veya başka bir yabancı olarak tanımlanmaktadır. Sözcüğün Achaemenian (Farsça) yazıtlarda Yauna ve Ia-ma-nu biçimlerinin görüldüğü söylenir ve Küçük Asya'daki Achaemenid Kralı Kyros tarafından M.Ö. 545'te fethedilen Asya Minor Ionlarına atfedilir (bkz. https://www.britannica.com/topic/Yavana).

3 Kaynaklara göre Yunan mitolojisinde dört rüzgâr vardır: Boreas, Zephyros, Euros, Notos. Boreas, kuzey rüzgârıdır ve Trakya'da oturur. Sakallı, çok büyük bir bedensel güce sahip kanatlı bir şeytan olarak gösterilir. Doğu rüzgârı Zephyros çoğunlukla hafif ve tatlı eser. Euros güneybatı, Notos güney rüzgârıdır (Estin&Laporte, 2003:106).

4 Gangava: Akdeniz'de sünger avlayan kayıkların kıç tarafından dışarı sürülen sarkık torbaların adı

(https://terim.rehberim.gen.tr/terim/gangava-nedir E.T.: 29.05.2020) Gangavacı ise avlanan süngerleri tekneye çekip bunlara yapılması gereken işlemleri uygulayan denizciler.

Kaynakça

Agizza, R. (2001). *Antik Yunan'da mitoloji masallar ve söylenceler* (Z. Z. İlkgelen, Çev.) Arkeoloji ve Sanat.

Bulfinch, T. (2012). *Klasik Yunan ve Roma mitolojisi* (Ö. U. Hoşafçı, Çev.) İstanbul: İnkılap.

Can, Ş. (2000). *Klasik Yunan mitolojisi* (6. Baskı) İstanbul: İnkılap.

Erhat, A. (2008). *Mavi yolculuk* (3. Basım) İstanbul: Can.

Erhat, A. (2019). *Mitoloji sözlüğü* (26. Basım) İstanbul: Remzi.

Estin, C. ve Laporte, H. (2003). *Yunan ve Roma mitolojisi* (8. Basım). (M. Eran, Çev.) TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.

Halikarnas Balıkçısı. (1973). *Ege'den hikâyeler.* Milliyet.

Halikarnas Balıkçısı. (1984). *Hey koca yurt* (3. Basım). (Ş. Gökovalı, Bas. Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı.(1989). *Merhaba Anadolu* (4. Basım). (Ş. Gökovalı, Der.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (1996). *Bulamaç.* (S. Öğüt, Der; Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2008). *Anadolu efsaneleri* (12. Basım). (Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2010). *Ötelerin çocukları* (8. Basım). (Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2012). *Mavi sürgün* (19. Basım). (Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2015). *Deniz gurbetçileri* (8. Basım). (Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2016a). *Arşipel* (4. Basım). (Ş. Gökovalı, Der.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2016b). *Aganta burina burinata* (43. Basım) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2017a). *Anadolu tanrıları* (12. Basım). (Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2017b). *Anadolu'nun sesi* (8. Basım). (Ş. Gökovalı, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2017c). *Düşün yazıları* (6. Basım). (A. Erhat, Haz.) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2017d). *Uluç Reis* (24. Basım) Ankara: Bilgi.

Halikarnas Balıkçısı. (2020). *Turgut Reis* (12. Basım) Ankara: Bilgi.

Homeros. (2018). *Odysseia* (VII. Basım). (A. Erhat, A. Kadir- Eski Yunanca Aslından Çev.) Türkiye İş Bankası.

Özbek, A. (2018). *Cevat Şakir Kabaağaçlı hayatı-sanatı-eserleri üzerine bir araştırma*, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi.

Elektronik kaynaklar

https://www.britannica.com/topic/Yavana (Erişim tarihi: 27.02.2021)

https://terim.rehberim.gen.tr/terim/gangava-nedir (Erişim tarihi: 29.05.2020)



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1557

Araştırma makalesi/Research article

Türk Halk Mimarisi Örneklerinden Kütahya/Gediz Köy Odaları

Examples of Turkish Folk Architecture Kütahya/Gediz Village Rooms

Elif Gürsoy*

Öz

Milli kültürümüzün önemli unsurlarından olan, köye çeşitli sebeplerle gelen yolcuların ihtiyaçlarının karşılandığı köy odaları, köy halkının sosyal ve kültürel amaçlarla bir araya geldiği sivil mimari örneklerini teşkil etmektedir. Günümüzde çoğunlukla önemini ve işlevini yitiren bu yapıların tespiti ve mimari tanıtımının yapılmasının amaçlandığı çalışmada, Kütahya İli Gediz İlçesi'ne bağlı belde ve köylerde alan araştırması yapılmıştır. Güzüngülü Köyü'nde 3, Işıklar Köyü'nde 3, Yaylaköy'de 2, Polat Köyü'nde 2, Cebrail Beldesi'nde 3, Yeğinler Köyü'nde 6, Yağmurlar Köyü'nde 2, Yeşilova Köyü'nde 3 ve Aşıkpaşa Köyü'nde 1 adet olmak üzere toplam 25 adet köy odası yerinde tespit edilmiştir. Örnekler plan ve 2019 yılında çekilmiş fotoğrafları ile desteklenerek, tanıtılmıştır. Yapılar kat sayısına göre değerlendirildikten sonra, ağırlama/toplanma bölümü durumundaki oda mekânının

Geliş tarihi (Received): 19.12.2020 – Kabul tarihi (Accepted): 25.06.2021

* Doç.Dr., Uşak Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.(Uşak University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History).elif.gursoy@usak.edu.tr.
ORCID 0000-0003-0147-8682

yer aldığı üst kat planı incelenmiş, karakteristik mimari ve süsleme özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Çoğu 1950 ve 1960 yıllarına tarihlendirilen örneklerin birçoğu günümüzde fonksiyonlarını kaybetmiş ve ne yazık ki kaderine terk edilmiştir. Ağırlama ve toplanma mekanı özelliği ile önem arzeden ancak günümüzde çoğu kullanılmayan köy odalarının, mimari ve süsleme özelliklerinin yazılı ve görsel belgelerle tanıtımı ile Türk halk mimarisi içerisindeki yerine vurgu yapılması hedeflenmiştir.
Anahtar sözcükler: *halk mimarisi, konukseverlik, köy odaları, Gediz, Kütahya*

Abstract

Village rooms, which are important elements of our national culture and meet the needs of the passengers coming to the village for various reasons, constitute examples of civil architecture where the residents of the village gather for social and cultural purposes. In the study which is aimed to identify and promote these structures which mostly have lost their importance and function at the present time, an investigation was conducted in the towns and villages of Gediz District of Kütahya Province. The village rooms in Gediz, which are the best representations of Turkish hopitality, a total of 25 village rooms including 3 in Güzüngülü Village, 3 in Işıklar Village, 2 in Yaylaköy, 2 in Polat Village, 3 in Cebrail District, 6 in Yeğinler Village, 2 in Yağmurlar Vilage, 3 in Yeşilova Village and 1 in Aşıkpaşa Village were identified on-site. The examples are introduced with the support of the layout and the photographs taken in 2019. After evaluating the buildings according to the number of floors, the upper floor plan, which includes the room in the form of the hospitality / gathering section, was examined and the characteristic architectural and decorative features were tried to be determined. Most of the examples, which are typically dated to the 1950s and 1960s, have lost their functions and they are unfortunately left to their fate.

The aim hereby is to introduce the architectural and decorative characteristics of the village chambers, which are important with their feature of being a reception and gathering space, but mostly not used today, by means of written and visual documents, and emphasize their place in the Turkish folk architecture.
Keywords: *folk architecture, hospitality, village rooms, Gediz, Kütahya*

Extended summary

The village rooms, which were built in order to meet the needs of the passengers coming to the village for various reasons, to accommodate them, and also to socialize, communicate, and gather, are one of the important elements of our national culture. Besides this importance, it also has an important place in folk architecture.

Among the examples of folk architecture, which have come into existence with environmental, social, and cultural factors and include architectural products with dominant local

features, the tradition of village rooms, along with accommodation and gathering functions, these structures, which have survived to the present day with their methods and traditions, have unique features with their architecture and decoration. Village rooms, where people who come to the village for various reasons are hosted and all their needs are met, are important examples of civil architecture where the village people come together for social and cultural purposes. Apart from their first function, hosting guests, village rooms, which also served as an educational institution, served various purposes by being used in many events such as entertainments, weddings, holidays, and farewell soldiers.

In the study aiming to identify and introduce the village rooms in the towns and villages of Gediz District of Kütahya Province, 3 in Güzüngülü Village, 3 in Işıklar Village, 2 in Yaylaköy, 2 in Polat Village, 3 in Cebrail Town, 6 in Yeğinler, 2 in Yağmurlar Village, 3 in Yeşilova Village and 1 in Aşıkpaşa Village, a total of 25 buildings were reached. Photographs were taken to contribute to the promotion of the samples, their measurements were taken and plans were drawn.

When the detected buildings are evaluated according to the number of floors; it was found that there were single-storey and two-storey buildings. It has been observed that the single layer application does not find a common application area. Except for the single-storey samples, there are 21 two-storey samples according to the number of floors. The two-storey village room application has found more common usage than the single-storey examples.

The barn section, which is carried with wooden supports, has a simple establishment compared to the upper floor and has a beam wooden ceiling. In this section, most of the lighting has not been considered, and small window openings are rarely included. In addition, the entrance door is mostly not used and the facade of the entrance is designed as a yard, opening to the street. The one-sided staircase mostly without handrails, providing access to the upper floor, is one of the most worn parts today and has undergone many changes.

The upper floor of the village rooms consists of room/rooms that serve as the main accommodation function and various sections connected to this place. For this reason, a more elaborate and functional space setup appears on the upper floor compared to the lower floor. Looking at the upper floor arrangement of the village rooms in Gediz; examples with an outer sofa and an inner sofa are encountered. It is also possible to group the examples with an outer sofa within themselves as an outer sofa and a single room, an outer sofa, and two rooms, an outer sofa, and three rooms.

The room, which is the main place of hosting for the guests of the village room, has a functional spatial arrangement with its elements. The furnace is the most important element in the room arranged for gathering, heating and accommodation. In the room, apart from the furnace, wooden cedar, armrest and bed are functional elements. While the cedar is used for both sitting and lying down, the elbow rest is arranged to recline only for those sitting on the ground. The use of cushions and pillows on cedar also appears with its extremely modest appearance. Although it is mostly not available today, the pillow and quilt to be used for hospitality are kept under the sofa. The use of furniture is not in question in the village rooms,

which differ from the residential architecture with their interior design. Needs such as a stove instead of a furnace and a heater for the beverage to be prepared for serving are added later.

The Gediz village rooms, which were built with a masonry wall system, are covered with a tile-covered hipped roof. In buildings where wooden material was preferred for doors and windows, it was observed that metal or plastic joinery was used instead of wood in subsequent repairs. While the walls are plastered and painted inside and outside, some of the plaster has fallen off in most cases. Wooden material is also used in the floors and ceiling of the rooms.

In Gediz village rooms, which have a simple establishment as of their plan, the decoration was used in wooden elements in the room. In the cupboard sections, on the wooden door wing, a scraping technique geometric decoration is encountered. Another part where wood ornaments are used is the ceiling cores. It was observed that there was an S-C curve in the ceiling core. It is thought that the low number of examples with ornamented wooden elements is directly proportional to the fact that most of the buildings are not used and abandoned to their fate.

The village rooms of Gediz District which are discussed in the study, which aims to identify and promote village rooms that have lost their importance and function today, appear as good representatives of Turkish hospitality as in other regions. Except for the transfer of village rooms, which are simple but important structures of folk architecture, to future generations with written and visual documents; It is also important to ensure the transfer of its presence and function.

Giriş

Köye çeşitli sebeplerle gelen yolcuların ihtiyaçlarının karşılanması, ağırlanması amacıyla inşa edilmiş, bunun yanında sosyalleşme, iletişim kurma ve bir araya gelme amaçlarıyla şekillenmiş köy odaları, milli kültürümüzün önemli unsurlarından birisidir. Bu öneminin yanında halk mimarisi içerisinde de mühim bir yere sahiptir.

Yerel mimarlık, geleneksel mimarlık, yerli mimari, kırsal mimari, spontane mimarlık, mimarsız mimarlık, yöre mimarisi, anonim mimarlık, vernaküler mimari gibi isimlerle bilinen ancak daha yaygın kullanımıyla halk mimarlığı, toplumun değer yargılarını, dünya görüşlerini, gelenek-görenek ve inanç sistemlerini, aile ve akrabalık bağlarını, komşuluk ilişkilerini anlamada ve anlatmada kaynak niteliği taşımaktadır. Anıtsal olma amacı taşımayan halk mimarisi, rahat ve kolay temin edilebilir mahalli malzemelerin kullanımı ile vücut bulmaktadır (Kuban, 2014: 12; Bektaş, 2001: 23; Baran, 2006: 142-143). İnsanın doğa ve evrene bakış açısını ve hayatı yorumlayış biçimini yansıtan pratikler sunması nedeniyle somut olmayan kültürel miras olarak tanımlanan halk mimarisinde, yaşam ve inanç biçimlerini, sosyal statüleri göstermesi ile evler, barınma işlevi taşımasının yanında bir kimliği yansıtmaktadır (Kuban, 2014: 20; Sezgin, 2006: 4). Evler halk mimarisi içinde özel bir konuma sahip ise de, köy yerleşmelerindeki cami, mescit, köy kahvesi, köy odası, fırın, samanlık, ambar, depo, değirmen, köprü, çeşme, çamaşırhane, kuyu, tuvalet, mısır çitleri,

su bendleri, kümes, ağıl gibi yapılar da bu alan içerisinde yer almaktadır (Uysal-Arat, 2014: 155).

Çevresel, sosyal ve kültürel etkenlerle meydana gelmiş, yöresel özellikleri ağır basan mimarlık ürünlerini kapsayan halk mimarisi örnekleri içerisinde, köy odası geleneği, konaklama ve toplanma işlevinin yanı sıra bünyesinde barındırdığı usul ve gelenekleri ile günümüze kadar ulaşmış bu yapılar, mimarisi ve süslemesi ile de kendine özgü özellikler barındırmaktadır. Çeşitli sebeplerle köye gelen kişilerin misafir edildiği, her türlü ihtiyaçlarının karşılandığı köy odaları, sosyal ve kültürel amaçlarla köy halkının bir araya geldiği önemli sivil mimari örnekleri durumundadır. Bu yapılar misafirin teklifsiz yararlanabildikleri sosyal tesisler görünümü taşımaktadır (Çınar, 1987: 79; Büyükçanga, 2019: 720; Bulut, 2017: 14). Köy odaları, esnafların, çiftçilerin, çobanların, satıcıların ya da zanaat erbabının ağırlandığı, yatılı kalabildiği, karşılıksız yeme içme ihtiyaçlarının giderildiği, hayvanlarının da ihtiyaçlarının karşılandığı bir yapıdadır. Bu nedenle, köy halkı odasının kapısını sürekli açık tutarak misafirperverliğini ve toplum hayatına saygısını gösterme imkânı bulmaktadır (Çınar, 1991: 68; Bozkurt, 2016: 209).

Her odanın ayrı bir ismi bulunmakta ve bu isim genellikle odaları yaptıran sülâle veya kişilere ait olmaktadır. Köy odalarına verilen isimler gibi başka bir ortak özelliği de oturma adabıdır. Köyün yaşlıları genellikle orta kısımda, gençler kapıya yakın kısımda oturmaktadır (Ersoy, 2017: 93). Birden çok oturma mekânı bulunan kapsamlı düzenlemelerde ise bir odanın yaşlılar, diğer odanın ise gençler tarafından kullanıldığı da görülmektedir.

İlk işlevi durumundaki misafir ağırlamanın dışında ayrıca bir eğitim kurumu görevini de üstlenmiş köy odaları, eğlencelerde, düğünlerde, bayramlaşmalarda ve asker uğurlamaları gibi pek çok etkinlikte kullanılarak çeşitli amaçlara hizmet etmiştir. Köy odalarında âşık atışmaları da önemli etkinlikler arasında yer almıştır (Karpuz, 2002: 227; Karaosmanoğlu-Demirci, 2016: 363). Radyo ve televizyonun olmadığı dönemde köy halkının bir araya gelip sohbet ettiği, bilgi alışverişinde bulunduğu, köyün sorunlarının konuşulup tartışıldığı bir meclis görevi de görmüş bu yapılar, özellikle kış aylarında köydeki erkeklerin en önemli sosyalleşme alanı olarak kullanılmıştır (Tay, 2016: 119).

Konuk odası, misafir odası (Bulut, 2017: 14), barana odası, delikanlı odası, delikanlı teşkilatı, akran odası, yâren odası (Yakıcı, 2010: 97), adam odası (Kaderli, 2010: 108), erkek odası, hanedan odası (Erarslan, 2014: 15) gibi birçok farklı adla anılmış köy odalarında gerçekleşen sohbet toplantıları, 2010 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi'ne kayıt edilmiştir (Atlı, 2015: 8-9).

Türk konukseverliği ile bağlantılı, misafir ağırlama işlevi ile önemli yapılar durumundaki köy odaları geleneğinin Orta Asya kökenli olduğu ve buradan Anadolu'ya taşındığı bilinmektedir. Bey otağlarının fethedilen coğrafyalarda aldığı yeni biçimi olarak görülen bu gelenek, Dede Korkut Hikâyelerinde de karşımıza çıkmaktadır (Sevindik, 2013: 45; Karaosmanoğlu-Demirci, 2016: 363). Kendine özgü kuralları ve konukların katılımıyla örgütlenmiş bir topluluğu ifade eden oda geleneği, ayrıca Ahilik teşkilatına dayandırılmıştır (Abdurrezzak, 2011: 23). Ahilerin Anadolu'nun hemen her şehir, kasaba ve köyüne inen teşkilatının

uygulaması köy odaları sayesinde gerçekleşmiştir (Numan, 1981: 594 -595). Bunun yanında, köye gelen yabancıların konuk edilmesi işlevi göz önüne alındığında, tabhane mekânlarına[1] da benzetilmişse de, köyün ileri gelenleri ya da köy halkının ortak malı kabul edilmesi ile tabhanelerden ayrılmıştır (Çınar, 1991: 63).

Köy odası geleneğini Anadolu'ya taşıyan Türkler, konuğa, konukseverliğe verilen özeni, çeşitli ayet ve hadisler doğrultusunda daha ileri götürmüştür. Konuk ağırlamanın bir dini hizmet ve sosyal prestij olarak değerlendirilmesi ile, oda yaptırmak ve bu yapılarda misafir ağırlamak için köy halkı birbiri ile yarışılır hale gelmiştir (Karpuz, 2000: 319). Köy odaları, bazı uygulamalarda evlere bitişik yapılar halinde düzenlenmişken, bazı örnekler köyün meydanında camiye yakın bir yerde konumlanmış olabilmektedir. Köy meydanında yer alan odalarda çoğunlukla resmi görevliler ve devlet adamları ağırlanmakta, köyü ilgilendiren toplantılar yapılmaktadır (Koç, 2008: 29; Karpuz - Bozkurt, 2013: 350). Günümüzde, bazı örneklerin muhtarlık makamı ya da köy kahvesi olarak da kullanıldığı da görülmektedir (Büyükçanga, 2019: 721).

Yozgat, Konya, Sivas, Çankırı, Sinop, Afyon, Çorum, Antalya, Akseki, Uşak'ta (Ersoy, 2017; Karpuz, 2013; Bulut, 2017; Numan, 1981; Çal, 1998; Tay, 2016; Gürsoy, 2018; Canyakan, 2018) bilinen, sosyal ve kültürel değeri ile halk mimarisinin önemli örnekleri durumundaki köy odaları Kütahya İli Gediz İlçesi'ne bağlı köylerde de kendine özgü mimari ve süsleme özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada yapılar, mimari ve süsleme özellikleri göz önüne alınarak genel bir değerlendirme içerisinde tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda örneklere ait genel fotoğraflardan ve plana dair bilgi vermesi için çizimlerden yararlanılmıştır.

Gediz köy odalarının mimari özellikleri

Kütahya İli Gediz İlçesi'ne bağlı belde ve köylerde yer alan köy odalarının tespitinin yapılarak tanıtılmasını amaçlayan çalışmada, Güzüngülü Köyü'nde 3, Işıklar Köyü'nde 3, Yaylaköy'de 2, Polat Köyü'nde 2, Cebrail Beldesi'nde 3, Yeğinler Köyü'nde 6, Yağmurlar Köyü'nde 2, Yeşilova Köyü'nde 3 ve Aşıkpaşa Köyü'nde 1 adet olmak üzere toplam 25 adet yapıya ulaşılmıştır. Örneklerin tanıtımının sağlanmasına katkıda bulunması için fotoğrafları çekilmiş, ölçüleri alınarak planları çizilmiştir.

Tespit edilen yapılar kat sayısına göre değerlendirildiğinde; tek katlı ve iki katlı yapıların olduğu tespit edilmiştir. Yeğinler Köyü Hacı Hasanlar Odası (Çizim 1, Fotoğraf 1); Yeşilova Köyü'nde 1 Nolu (Çizim 2, Fotoğraf 2), 2 Nolu (Çizim 3, Fotoğraf 3) ve 3 Nolu Oda tek katlı köy odalarına örnek oluşturmakla birlikte, tek katlı uygulamanın yaygın bir uygulama alanı bulmadığı gözlenmiştir. Tek katlı örneklerden Yeşilova Köyü 'ndeki 1 Nolu, 2 Nolu ve 3 Nolu Oda, birbirine oldukça yakın mesafede bulunması ile farklılık göstermektedir. Ayrıca ahır bölümünün oda mekânlarına bitişik verilmesi ile de diğer örneklere benzememektedir. Ahır bölümünün iki birim halinde değerlendirildiği bu uygulamalar çeşitli değişikliklerle günümüze gelmiştir.

Kat sayısına göre tek katlı örnekler dışında, iki katlı 21 örnek yer almaktadır. Güzüngülü

Köyü'nde Çapkınlar Odası, Tekke Odası ve Zeybekler Odası; Işıklar Köyü'nde Orta Oda, Yukarı Oda ve Aşağı Oda; Yaylaköy'de 1 Nolu ve 2 Nolu Oda; Polat Köyü'nde Orta Oda ve Aşarı Oda; Cebrail Beldesi'nde Manavların Oda, Ali Hocanın Odası ve Niyazigilin Oda; Yeğinler Köyü'nde Ali Özdemir Odası, Hasan Aslanata Odası, Muzabettin Aslanata Odası, Mehmet Güngör Odası ve Yaşar Altıntuğ Odası; Yağmurlar Köyünde İsimsiz Oda ve Ahmet Kocaman Odası ile Aşıkpaşa Köyü'nde Aşağı Oda iki katlıdır. İki katlı köy odası uygulaması, tek katlı örneklere göre daha yaygın kullanım alanı bulmuştur.

Işıklar Köyü'nde Yukarı Oda ve Aşağı Oda; Cebrail Beldesi Niyazigilin Oda, Yeğinler Köyü'nde Hasan Aslanata Odası, Muzabettin Aslanata Odası (Fotoğraf 20), Mehmet Güngör Odası ve Yaşar Altıntuğ Odası ile Yağmurlar Köyü'nde Ahmet Kocaman Odası ve İsimsiz Oda içeri girilemediğinden, değerlendirilmeye yalnızca kat sayısı itibariyle dahil edilmiştir.

Köy odaları ile ilgili yapılmış çalışmalarda Yozgat'ta Büyükzincirli Köyündeki (Ersoy, 2017: 91-117), Konya'da Kadınhanı İlçesi'ndeki (Karpuz, 2013: 131-147), Sivas'ta İlbeyli, Koyuncu, Çallı, Söğütçük ve Gözmen köylerindeki (Bulut, 2017: 13-31) oda örneklerinin tek katlı olduğu görülmekteyken, Konya'da Gökyurt (Bozkurt, 2016: 201-216), Antalya'da Akseki (Tay, 2016: 118-141) ve Çankırı'da (Numan, 1981: 591-634) iki katlı düzenlemeler ile karşılaşılmaktadır. Ayrıca Sinop'ta Boyabat (Çal, 1998: 46-54), Konya'da Tekke Köyü (Karpuz-Bozkurt, 2013: 345-360) köy odaları ile birlikte İç Anadolu'daki örneklerinin genellikle tek ya da iki katlı olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır (Karpuz, 2013: 455-462). Uşak ili örneklerinde ise tek katlı ve üç katlı köy odaları az da olsa görülmekte iken iki katlı uygulamanın sayıca üstünlüğü söz konusudur (Gürsoy, 2018).

İncelenen yapılarda iki katlı olarak düzenlenmiş Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası, Tekke Odası ve Zeybekler Odası; Işıklar Köyü'nde Orta Oda, Yukarı Oda ve Aşağı Oda; Yaylaköy'de 1 Nolu ve 2 Nolu Oda; Polat Köyü'nde Orta Oda ve Aşarı Oda; Cebrail Beldesi'nde Manavların Oda, Ali Hocanın Odası ve Niyazigilin Oda; Yeğinler Köyü'nde Ali Özdemir Odası, Hasan Aslanata Odası, Muzabettin Aslanata Odası, Mehmet Güngör Odası ve Yaşar Altıntuğ Odası; Yağmurlar Köyünde İsimsiz Oda ve Ahmet Kocaman Odası ile Aşıkpaşa Köyü'nde Aşağı Odada alt kat ahır olarak kullanılmıştır. Ahşap desteklerle taşınan ahır bölümü, üst kata göre basit bir kuruluşa sahiptir ve kirişleme ahşap tavanlıdır. Bu bölümde aydınlatma çoğunlukla düşünülmemiş, nadiren küçük boyutlu pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Ayrıca giriş kapısının çoğunlukla kullanılmadığı ve girişe ait cephe tümüyle bir açıklık halinde, sokağa açılır halde tasarlanmıştır. İki katlı örneklerden Cebrail Beldesi Ali Hocanın Odasında ahır bölümü karşılıklı iki birim halindeki düzenlenmiş olması ile farklılık göstermiştir.

İki katlı örneklerde asıl toplanma ve konaklama işlevi ile tasarlanmış üst kata çıkış, Güzüngülü Köyü'nde Tekke Odası, Cebrail Beldesi'nde Ali Hocanın Odası örneklerinde ahşap merdivenle sağlanmaktadır. Bunun dışında Yeğinler Köyü'nde Ali Özdemir Odasında ahır bölümü kotu nedeniyle birkaç sıra ahşap basamak ile odaya ulaşılmaktadır. Polat Köyü'nde Orta Odada ahşap merdivenin yıkılan bölümü beton basamak ile yenilenmiştir. Benzer şekilde Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası ve Zeybekler Odası, Işıklar Köyü'nde

Orta Oda, Polat Köyü'nde Aşarı Oda; Cebrail Beldesi'nde Manavların Odada beton merdivenin sonradan ahşap merdivenin yerine yapıldığı düşünülmektedir. Alt katta ahır düzenlemesi gibi oldukça sade tutulmuş, çoğunlukla korkuluksuz ve tek taraflı merdiven, günümüzde en fazla yıpranan bölümlerden olup, çoğu değişikliğe uğramıştır.

Ali Hocanın Odası ve Niyazigilin Oda; Yeğinler Köyü'nde Ali Özdemir Odası, Hasan Aslanata Odası, Muzabettin Aslanata Odası, Mehmet Güngör Odası ve Yaşar Altıntuğ Odası;

Köy odalarının üst katı esas konaklama işlevi sunan oda/odalar ve bu mekana bağlı çeşitli bölümlerden oluşmaktadır. Bu nedenle alt kata göre daha özenli ve işleve yönelik mekan kurgusu üst katta ortaya çıkmaktadır.

Gediz'deki köy odalarının üst kat düzenlemesine bakıldığında; dış sofalı ve iç sofalı örneklerle karşılaşılmaktadır[2]. Dış sofalı örnekleri kendi içerisinde ayrıca dış sofalı ve tek odalı, dış sofalı ve iki odalı, dış sofalı ve üç odalı olarak gruplandırmak mümkündür.

İncelenen örneklerden Polat Köyü Aşarı Oda (Çizim 4, Fotoğraf 4) ve Yeğinler Köyü Ali Özdemir Odasında (Çizim 5, Fotoğraf 5) üst katta sofa ve tek oda kullanılmıştır. Güzüngülü Köyü Tekke Odası (Çizim 6, Fotoğraf 6), Işıklar Köyü Orta Oda (Çizim 7, Fotoğraf 7), Polat Köyü Orta Oda (Çizim 8, Fotoğraf 8), Cebrail Beldesi'nde Manavların Oda (Çizim 9, Fotoğraf 9) ve Ali Hocanın Odası (Çizim 10, Fotoğraf 10) ile Aşıkpaşa Köyü Aşağı Odada (Çizim 11, Fotoğraf 11) ise üst katta sofa ve iki oda yer almıştır.

Üst katta dış sofalı ve iki odalı örneklerden Cebrail Beldesi Ali Hocanın Odasında, her iki odada da ocağın yer alması, iki ayrı toplanma alanına işaret etmektedir. İki farklı yaş gurubuna yönelik kullanımı ifade eden bu uygulamada gençler daha küçük boyutlu odayı, yaşlılar ise daha büyük boyutlu odayı kullanmaktadır.

Gediz köy odaları içerisinde önemli bir bölümü oluşturan dış sofalı plan tipinin dışında iç sofalı örnekler de yer almıştır. Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası (Çizim 12, Fotoğraf 12) ve Zeybekler Odası (Çizim 13, Fotoğraf 13); Yaylaköy'de 1 Nolu (Çizim 14, Fotoğraf 14) ve 2 Nolu Odada (Çizim 15, Fotoğraf 15) üst kat düzenlemesinde iç sofalı ve iki odalı uygulama ile karşılaşılmıştır. Bu örneklerden Yaylaköy'de her iki odada da ocak kullanılmış olması; yine iki ayrı toplanma alanını ve iki farklı yaş gurubuna yönelik kullanımı işaret etmiştir.

Köy odasının asıl misafir ağırlama mekânı görevini üstlenen oda, içerisinde yer alan ögeleri ile işlevsel bir mekân düzenlemesine sahiptir. Toplanma, ısınma ve konaklama amacı ile düzenlenmiş oda mekânındaki en önemli öge ocaktır.

İncelenen örneklerden Cebrail Beldesi Ali Hocanın Odasında bulunduğu cephenin merkezinde yer alan ocak, sürgülü ahşap kapaklıdır. Güzüngülü Köyü Tekke Odasında sürgülü ahşap kapak yerine tek kanatlı ahşap kanat kullanılmışken, Yaylaköy 1 Nolu Odada iki kanatlı ahşap kapak yer almıştır. Sürgülü ya da kanatlı ahşap kapakların kullanıldığı bu örneklerin dışında, ocağın sade bir niş şeklinde karşımıza çıktığı yapılar da söz konusudur. Cebrail Beldesi Ali Hocanın Odası, Yeğinler Köyü Hacı Hasanlar Odası ve Aşıkpaşa Köyü Aşağı Oda ocak, sade bir niş halindedir.

Işıklar Köyü Orta Oda, Yaylaköy 2 Nolu Oda, Polat Köyü'nde Orta Oda ve Aşarı Oda,

Cebrail Beldesi Manavların Oda, Yeğinler Köyü Ali Özdemir Odasında ocak sonradan kapatılmıştır. Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası ve Zeybekler Odasında ise ocak ve ocağın bulunduğu cephe yenilendiğinden ocağa dair bilgi edinilememiştir.

Oda mekanında, ocak dışında, ahşap sedir, dirseklik ve yataklık bölümü işlevsel ögeler durumundadır. Sedir, hem oturmak için ve hem de yatmak için kullanılırken, dirseklik yalnızca yerde oturanlar için yaslanma vazifesi ile düzenlenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen örneklerden Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası, Tekke Odası ve Zeybekler Odası; Işıklar Köyü Orta Oda; Yaylaköy 1 Nolu ve 2 Nolu Oda; Polat Köyü Orta Oda; Cebrail Beldesi Manavların Oda ve Ali Hocanın Odası; Yeğinle Köyü Hacı Hasanlar Odası ve Ali Özdemir Odasında sedir kullanımına yer verildiği görülmüştür. Çoğunlukla ocak nişi[3] ve kapı açıklığında kesintiye uğrayan sedir, odanın her cephesinde yer almakta olup, 50 cm ile 70 cm genişliğindedir. Diğer örneklerde sedir kullanımı muhtemel iken sonradan değişikliğe uğradığı ya da tümüyle kaldırıldığı için günümüze ulaşmamıştır. Sedir üzerinde ayrıca minder ve yastık kullanımı da son derece mütevazi görünümü ile karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde çoğunlukla bulundurulmasa da, yatılı misafir ağırlamada kullanılacak yastık ve yorgan sedirin altında muhafaza edilmektedir. İç düzenlemesi ile konut mimarisinden ayrılan köy odalarında, mobilya ve eşya kullanımı söz konusu değildir. Ocağın yerine soba, ikram için hazırlanacak içecek için ısıtıcı gibi ihtiyaçlar sonradan eklenmektedir.

Ahır birimi ile konaklama ve toplanma mekânı durumdaki odadan ibaret basit kuruluşlar olmasına karşın sosyal ve kültürel değeri ile zengin köy odalarında bir oturma adabı söz konusudur. Odaya gelen kişi kapıdan girince selam verir, ayakkabılarını çıkarıp içeri girer, yaş olarak büyükse sedire, küçükse yere oturur. İçeride bulunanlar da teker teker selam verirler. Gençler kapıya yakın oturarak, su ya da bazı günler de şerbet ikram ederler. Bunun dışında odalarda, helva, yumurta gibi yiyeceklerin özellikle kış gecelerinde hazırlandığı bilinir (Özkan, 2012: 3). Günümüzde ise daha çok çay ve kahve pişirilerek ikram geleneği sürdürülmektedir. İkram edilen her türlü mütevazi yiyecek ve içecek köy halkı tarafından ya da odaya toplanma amacıyla gelen kişiler tarafından sağlanmaktadır.

Yığma duvar sistemiyle inşa edilen Gediz köy odalarının üzeri kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Kapı ve pencerelerde ahşap malzemenin tercih edildiği yapılarda, sonradan gerçekleşen onarımlarda ahşabın yerine metal ya da plastik doğramanın kullanıldığı görülmüştür. Duvarlar içte ve dışta sıvalı ve boyalı iken, çoğu örnekte sıvanın bir kısmı dökülmüştür. Odaların zemin ve tavan döşemesinde de ahşap malzeme kullanılmıştır.

Planı itibariyle sade bir kuruluşa sahip Gediz köy odalarında, süsleme oda içerisinde ahşap ögelerde kullanılmıştır. Cebrail Beldesi Ali Hocanın Odasında dolap bölümünde ve ahşap kapı kanadı üzerinde kazıma teknikli geometrik süsleme ile karşılaşılmıştır. Ahşap süslemenin kullanıldığı bir başka bölüm, tavan göbekleridir. Çıtalı ahşap tavanın kullanım alanı bulduğu Gediz köy odalarından Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası ve Tekke Odasında tavan göbeğinde S-C kıvrımına yer verildiği görülmüştür. Süslemeli ahşap ögeleri barındıran örneklerin sayısının azlığının, yapıların çoğunun kullanılmaması ve kaderine terk edilmesi ile doğru orantılı olduğu düşünülmektedir.

İncelenen yapılar arasında tarihi bilinen örnek sayısı oldukça azdır. Güzüngülü Köyü'nde Çapkınlar Odası 15 Şubat 1967'de, Zeybekler Odası 13 Ocak 1966'da, Cebrail Beldesi'nde Manavların Oda 4 Ekim 1958'de, Yağmurlar Köyü'nde İsimsiz Oda 1 Ekim 1954'te ve Ahmet Kocaman Odasının da 1958 yılında inşa edildiği cephe duvarlarında sıva üzerinde yer alan yazılar ile tespit edilmektedir. Tarihlendirmeye dair bilgi bulunamayan diğer köy odalarının, benzer özellikleri nedeniyle 1940 ile 1960 yılları içerisinde yapıldığı ve yakın tarihlere kadar da kullanıldığı düşünülmektedir.

Sonuç

Kütahya ili, Gediz ilçesine bağlı belde ve köylerde bulunan köy odalarını konu alan çalışmada öncelikle köy muhtarları ile iletişim kurulmuş ve köy odalarının sayısı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu aşamadan sonra yapıların yerinde incelemesi yapılarak fotoğraflanmış ve görsel belgelerle kayıt altına alınmıştır. Çoğu köyde birden fazla köy odasının inşa edilmesi, köy odası yaptırma geleneğini açıkça göstermiştir. Güzüngülü Köyü Çapkınlar Odası, Yaylaköy 1 Nolu ve 2 Nolu Oda, Polat Köyü'nde Orta Oda ve Aşarı Oda, Cebrail Beldesi Ali Hocanın Odası, Yeğinler Köyü Hacı Hasanlar Odası ve Ali Özdemir Odası toplanma ve eğlenme amacı ile günümüzde kullanılmaktadır. Işıklar Köyü Orta Oda ise muhtarlık makamı olarak kullanımını sürdürmektedir. Tek katlı ve iki katlı uygulamaları ile karşımıza çıkan Gediz köy odalarında, iki katlı düzenleme daha yoğun kullanım alanı bulmuştur. Alt katta ahırın yer aldığı iki katlı köy odalarında dış sofalı ve iç sofalı plan tipi ile karşılaşılmıştır. Köy içerisinde dağınık halde konumlandırılmış köy odalarından farklı olarak, Yeşilova Köyü'ndeki üç oda birbirine çok yakın mesafede bulunmaktadır. Ayrıca ahır bölümünün iki birim halinde yapıya bitişik olması ile Yeşilova Köyü odaları diğer örneklerden ayrılmaktadır.

Yörelere göre farklı adlandırılan, sayıları, yaş sınırı, toplanma sıklıkları değişiklik gösteren erkek gruplarının özellikle kış aylarında belli kurallar çerçevesinde bir araya geldiği köy odaları, sanal akrabalıklar kurulan sosyal/kültürel ve ekonomik işlevli geleneksel toplantıları barındıran bir yapıdır. Bu mekânlarda yapılacak toplantılara katılacak kişilerin belli bir gruptan olma zorunluluğu bulunmamakla birlikte, dürüst, sır saklamasını bilen, iyi ahlaklı olmaları önemsenir. Toplumsal hayat içerisinde önemli bir rol üstlenmiş olduğu görülen "Geleneksel Sohbet Toplantıları", bu bağlamda 2010 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasını Temsili Listesi'ne kayıt ettirilmiştir. Belgeleme, araştırma ve kuşaktan kuşağa aktarma yolu ile kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına almak amacı ile, bir grup köy odasını barındıran Gediz İlçesi önem arz etmiştir.

Günümüzde çoğunlukla önemini ve işlevini yitiren köy odalarının tespiti ve tanıtımının amaçlandığı çalışmada ele alınan Gediz İlçesi köy odaları, diğer bölgelerdeki gibi Türk misafirperverliğinin iyi birer temsilcisi halinde karşımıza çıkmaktadır. Halk mimarisinin sade ancak önemli yapıları durumundaki köy odalarının ileriki nesillere yazılı ve görsel belgelerle aktarımı dışında; mevcudiyeti ve işlevi ile de aktarımının sağlanması ayrıca önem arz etmektedir.

Notlar

1 Tabhane, erken Osmanlı döneminde farklı işlevlere hizmet eden imaret-zaviye olarak inşa edilen yapılarda, ana kütlenin iki yanında yer alan, misafir ağırlanan ya da ücretsiz kalınabilen mekanlardır (Sözen-Tanyeli, 1992: 228).

2 Yörelere göre hayat, sergah gibi adlarla bilinen sofa, Anadolu-Türk evinde oda kapılarının açıldığı mekânı tanımlamaktadır. Merdiven de ya bu bölümde yer alır ya da bu bölüme açılmaktadır (Sözen-Tanyeli, 1992: 218). Türk evi plan tipinde belirleyici öge durumundaki sofa, köy odalarında da karşımıza çıkmaktadır. Köy odalarında da sofaya göre üst kat planlamasının gerçekleştiği görülmektedir.

3 Bir mekânı ısıtmak amacıyla duvar içine oyulmuş yapısal ögedir. Köy odalarında çoğunlukla girişin karşısında, bulunduğu cephenin merkezinde yer almaktadır. Günümüzde çoğu kullanım dışı olup, yerine soba kullanılmaktadır.

Kaynakça

Abdurrezzak, A. O. (2011). *Kastamonu köy odalarının sosyal, k*ültürel *ve ekonomik işlevleri üzerine bir araştırma*. Ankara, Hacettepe *Ü*niversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Atlı, S. (2015). Somut olmayan kültürel mirasa bir örnek: Balıkesir Pamukçu Erfene sohbet toplantıları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/40, 7-25.

Baran, M. (2006). Halk mimarisinin halkbilimi bağlamında değerlendirilmesine Harran evleri örneği. *Milli Folklor,* 72, 142-156.

Bozkurt, T. (2016). Konya-Gökyurt (Kilistra) köy odaları. *Milli Folklor,* 109, 201-216.

Bulut, M. (2017). Sivas İlbeyli köy odaları. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4/1, 13- 31.

Büyükçanga, M. (2019). Osmanlı döneminden günümüze devam eden Konya ili Kadınhanı ilçesi Meydanlı köyünde bulunan köy odaları. *Uluslar Arası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi 07-09 Nisan 1999*, 719-724.

Çal, H. (1998). The architecture of Boyabat village houses. *The Ottoman House Papers From The Amasya Symposium 24-27 September*, 46-54.

Çınar, K. (1987). Köy odası (misafirhane). *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2/2, 79-87.

Çınar, K. (1991). Konya ovası köylerinde misafirhaneler. *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri 5-7 Mart 1990 Konya*, 57-74.

Erarslan, İ. (2014). *Bir ahilik geleneği Kırşehir'deki hanedan odaları*. Ankara.

Ersoy, G. A. (2017). Yozgat Büyükincirli Köyü köy odaları. *Kalemişi,* 5/10, 91-117.

Gürsoy, E. (2018). *Uşak köy odaları (Yâren odaları)*. İzmir: Ege Üniversitesi.

Karaosmanoğlu, H.; Demirci, H. S. (2016). Sorgun Cihanşarlı köyünde yok olmaya başlamış ahşap oymadan yapılan köy odaları. *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı 4*, 361-368.

Karpuz, H. (2014). İç Anadolu bölgesi köy odaları. *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildir18-20 Ekim 2013*, 455-462.

Karpuz, H. (2013). Kadınhanı'nda halk mimarisi. *Prof. Dr. Hakkı Önkal'a Armağan*, 131-147.

Karpuz, H. (2000). Konya köy odalarının kültür ve sanat değeri. *Emin Bilgiç Hatırası*, 319-361.

Karpuz, H. (2002). Konya'da halk mimarisi. *Erdem*, 13/38, 223-258.

Karpuz, H.; Bozkurt, T. (2013). Ilgın-Beykonak (Tekke) köyü'nde halk mimarisi. *K. Levent Zoroğlu'na Armağan*, 345-360.

Koç, E. (2008). *Anadolu'da bir köy odası Hatışoğlu konağı*. Çorum.

Kuban, D. (2014). *Mimarlık kavramları tarihsel perspektif içinde mimarlığın kuramsal sözlüğüne giriş*. İstanbul: Yem.

Numan, İ. (1981). Çankırı'da yârân sohbetleri ve sohbet odaları. *Vakıflar Dergisi,* 13, 591-634.

Özkan, A. (2012). Geçmişten günümüze Konya ili Akören ilçesinde bulunan köy odaları. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi,* 14/22, 1-4.

Sevindik, A. (2013). *Halk hukuku ve köy odaları: Sivas Şarkışla Gümüştepe köyü örneği*. Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tay, L. (2016). Türk halk mimarisinin kamusal yansıması olarak Akseki köy odaları. *Cappadocia Journal Of History And Social Sciences,* 7, 118-141.

Sözen, M. ve Tanyeli , U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul.

Uysal, M. ve Arat, Y. (2014). Türk halk kültürünün yerel mimari mirası "arı serenleri". *Milli Folklor*, 102, 154-167.

Yakıcı, A. (2010). Somut olmayan kültürel mirasın somut mekânı: Konya barana odaları.

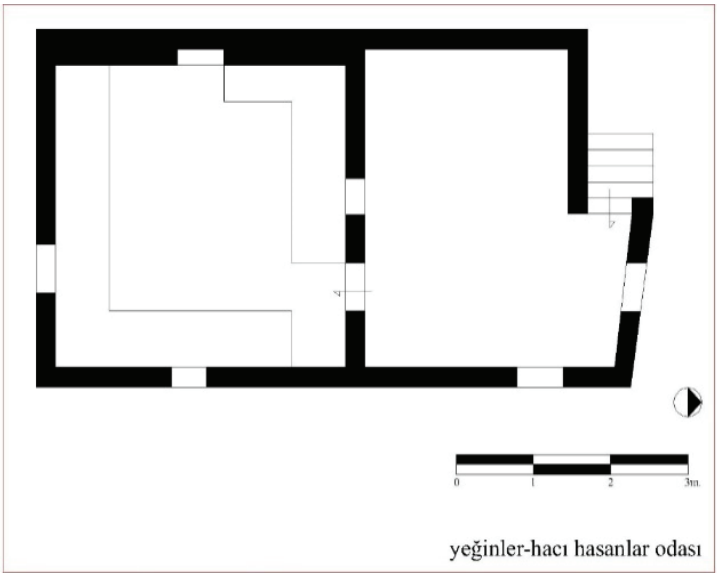
Milli Folklor, 7, 94-100.

Elektronik kaynaklar

Canyakan, S. (2018). Uşak merkez ve çevresinde "yarenlik" hakkında etnografik bir araştırma, Erişim tarihi 01.09.2018.

https://www.academia.edu/7256317/u%c5%9eak_merkez_ve_%c3%87evres%c4%b0nde_yarenl%c4%b0k_hakkinda_etnograf%c4%b0k_b%c4%b0r_ara%c5%9etirma_an_ethnographic_research_about_yarenlik_in_u%c5%9fak_region.

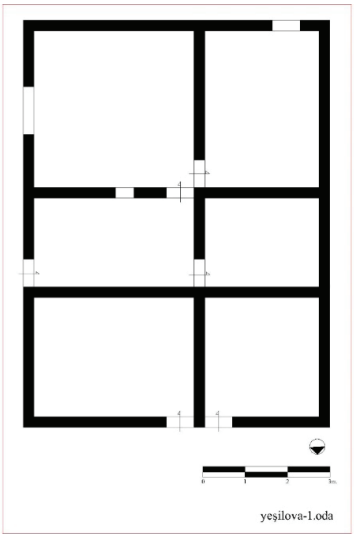
Ekler



Çizim 1. Yeğinler Köyü, Hacı Hasanlar Odası, Plan



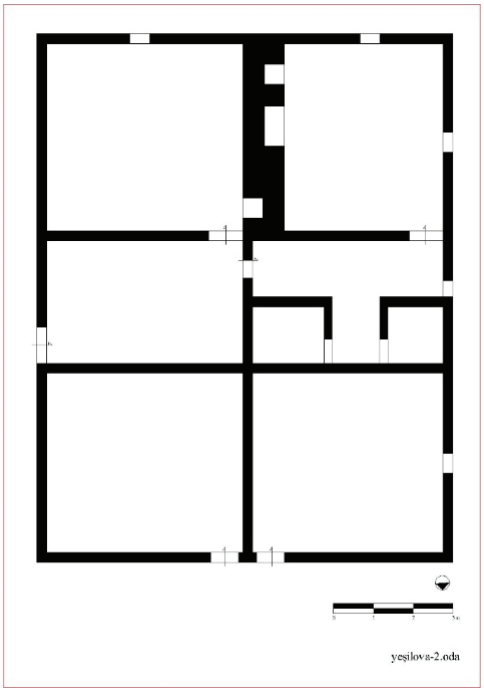
Fotoğraf 1. Yeğinler Köyü, Hacı Hasanlar Odası, Genel Görünüş



Çizim 2. Yeşilova Köyü, 1 Nolu Oda, Plan



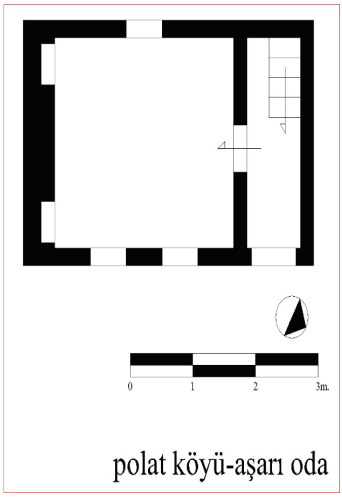
Fotoğraf 2. Yeşilova Köyü, 1 Nolu Oda, Genel Görünüş



Çizim 3. Yeşilova Köyü, 2 Nolu Oda, Plan



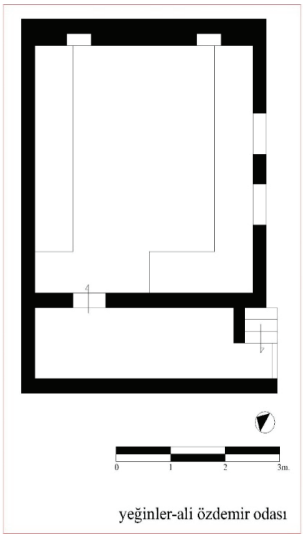
Fotoğraf 3. Yeşilova Köyü, 2 Nolu Oda, Genel Görünüş



Çizim 4. Polat Köyü, Aşarı Oda, Plan



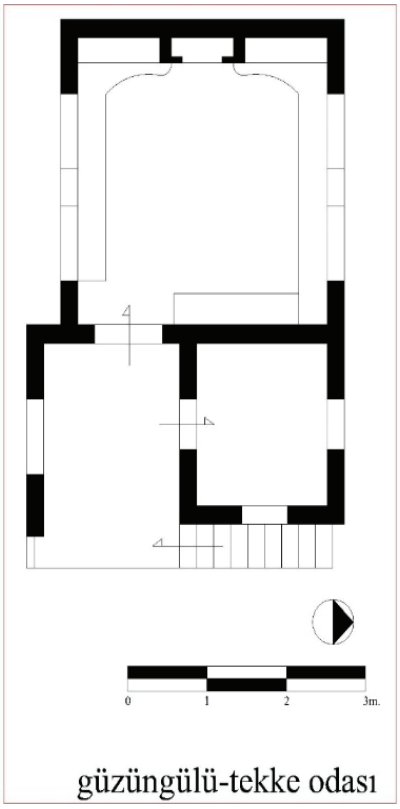
Fotoğraf 4. Polat Köyü, Aşarı Oda, Genel Görünüş



Çizim 5. Yeğinler Köyü, Ali Özdemir Odası, Plan



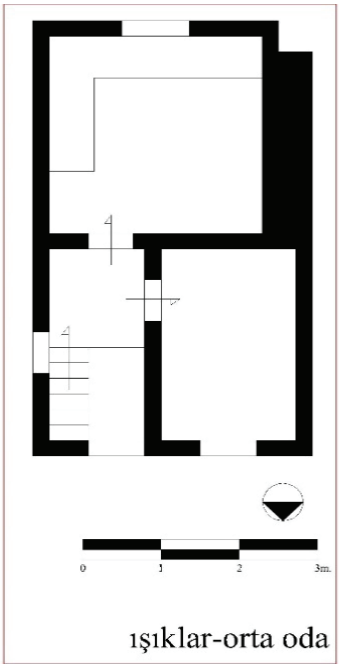
Fotoğraf 5. Yeğinler Köyü, Ali Özdemir Odası, Genel Görünüş



Çizim 6. Güzüngülü Köyü, Tekke Odası, Plan



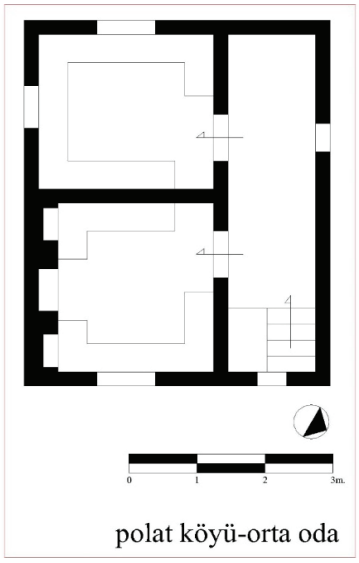
Fotoğraf 6. Güzüngülü Köyü, Tekke Odası, Genel Görünüş



Çizim 7. Işıklar Köyü, Orta Oda, Plan



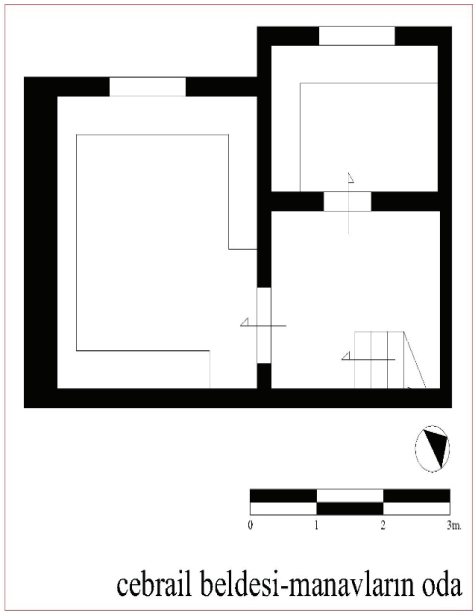
Fotoğraf 7. Işıklar Köyü, Orta Oda, Genel Görünüş



Çizim 8. Polat Köyü, Orta Oda, Plan



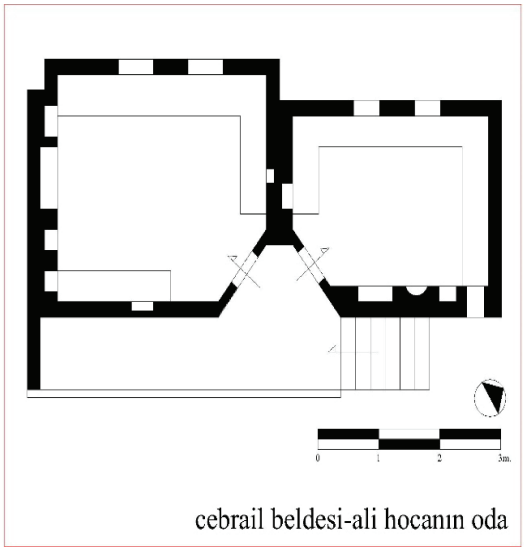
Fotoğraf 8. Polat Köyü, Orta Oda, Oda



Çizim 9. Cebrail Beldesi, Manavların Oda, Plan



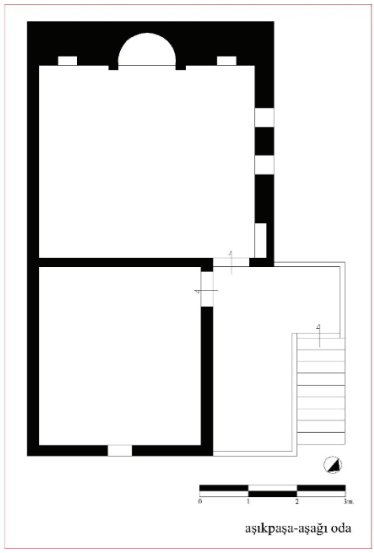
Fotoğraf 9. Cebrail Beldesi, Manavların Oda, Genel Görünüş



Çizim 10. Cebrail Beldesi, Ali Hocanın Odası, Plan



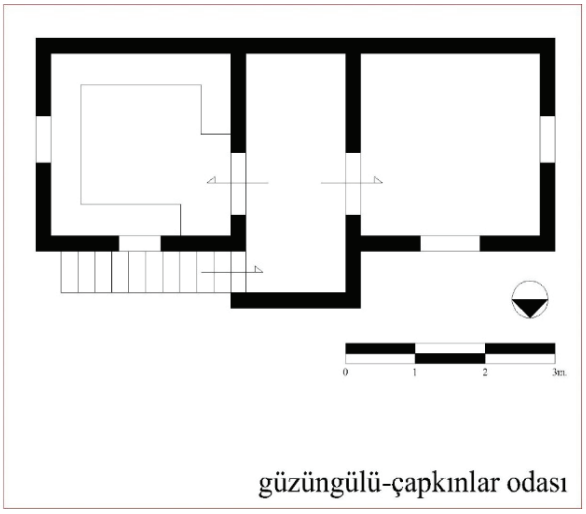
Fotoğraf 10. Cebrail Beldesi, Ali Hocanın Odası, Genel Görünüş



Çizim 11. Aşıkpaşa Köyü, Aşağı Oda, Plan



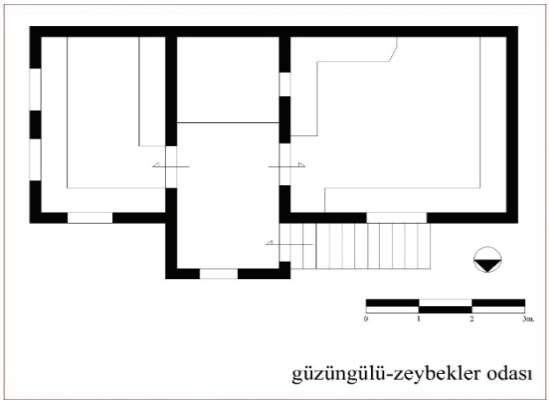
Fotoğraf 11. Aşıkpaşa Köyü, Aşağı Oda, Genel Görünüş



Çizim 12. Güzüngülü Köyü, Çapkınlar Odası, Plan



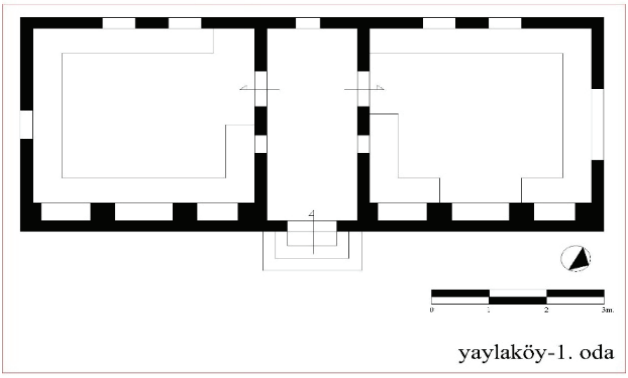
Fotoğraf 12: Güzüngülü Köyü, Çapkınlar Odası, Tavan



Çizim 13. Güzüngülü Köyü, Zeybekler Odası, Plan



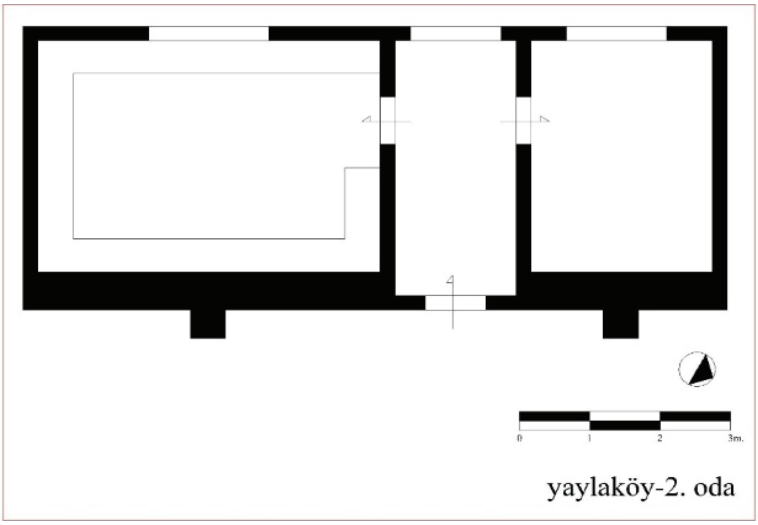
Fotoğraf 13. Güzüngülü Köyü, Zeybekler Odası, Genel Görünüş



Çizim 14. Yaylaköy, 1 Nolu Oda, Plan



Fotoğraf 14. Yaylaköy, 1 Nolu Oda, Oda



Çizim 15. Yaylaköy, 2 Nolu Oda, Plan



Fotoğraf 15. Yaylaköy, 2 Nolu Oda, Genel Görünüş

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1591

Araştırma makalesi/Research article

"Bindiği Dalı Kesmek": Türk Dünyası Folklorunda Eş ve Benzer Yaratmalara Nasıl Yaklaşılmalı?

"Man Sitting on Branch of Tree Cuts it off": How to Approach to Variations in Folklore of Turkic World?

Cemalettin Yavuz*

Öz

Bu çalışmada, Türk Dünyası folklorunda karşılaşılan benzer durumlara nasıl yaklaşılması gerektiği konusu sorgulanmıştır. Bu bağlamda karşılaştırma yönteminin, bütüncül yaklaşımın ve mikro ölçekteki ortaklıklara odaklanmanın önemine vurgu yapılmıştır. Tür, tipoloji, varyant, versiyon gibi kavramların ve analitik araçların sınırlılıklarına, çok boyutlu ve esnek yaklaşımların önemine dikkat çekilmiştir. Buna dayalı olarak Lauri Honko'nun önerdiği karşılaştırma modeli temelinde, Türk Dünyası folklorunda yaygın olarak karşılaşılan bir örnek, ekolojik, tarihî ve fenomenolojik boyutlarıyla incelenmiştir. Farklı kahramanlara atfedilen, metin olarak -tür, hacim, epizot, motif sayısı, dil- oldukça farklılaşabilen anlatıları birbirine bağlayan ortak nokta tespit edilmiştir. Coğrafi olarak birbirinden

Geliş tarihi (Received): 19.12.2020 – Kabul tarihi (Accepted): 25.06.2021

* Arş. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Trakya University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature) Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Türkoloji Araştırma Enstitüsü Türkistan/ Kazakistan. (Hoca Ahmet Yesevi International Turkish-Kazakh University, Turkology Research Institute Turkistan/ Kazakhstan).yavuzcemalettin@gmail.com. ORCID 0000-0001-6295-21-79

uzak ya da yakın çeşitli Türk topluluklarının sahip oldukları kendine özgü niteliklerin, folklorik üretim üzerindeki etkisi ortaya konmuştur. Sosyokültürel, tarihî, dinî ve ekolojik faktörlerin ortak bir olgu çerçevesinde çeşitli toplulukları nasıl farklılaştırdığı ya da benzer kıldığı gösterilmiştir. Türk Dünyası folkloru araştırmalarında yöntem konusunun tartışılmaya devam etmesi, birikmeye devam eden verilerin dijital çağın imkânlarını etkin bir şekilde kullanmaya elverişli ortak ve büyük bir platformda toplanmasına dönük çalışmaların yapılması önerileri getirilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Türk Dünyası folkloru, karşılaştırma yöntemi, çeşitlemeler*

Abstract

In this study, I examine the issue of how to approach similar cases encountered in Turkic World folklore. In this context, I emphasize the importance of comparison method, holistic approach and focusing on micro-scale common grounds, also remark the limitations of concepts such as genre, typology, variant, version and analytical tools and the importance of multi-dimensional and flexible approaches. Accordingly, based on the comparative model proposed by Lauri Honko, I analyze a case -commonly encountered in Turkic World folklore- with its ecological, historical and phenomenological dimensions. Determining the common point that connects the narratives which are quite differentiated in terms of text -genre, size, episode, number of motifs, language- and are attributed to different characters, I try to reveal the effect of the unique characteristics of various Turkic peoples that are geographically distant or close to each other, on folkloric production, and to show how socio-cultural, historical, religious and ecological factors differentiate or make similar communities within the framework of a common phenomenon. Finally, I suggest that the methodology of the folklore researches of the Turkic World should continue to be discussed, and studies should be carried out to collect the accumulated data in a common and large platform that is convenient to use the possibilities of the digital age effectively.

Keywords: *folklore of Turkic world, comparison method, variations*

Extended summary

In this study, I examine the issue of how to approach similar cases encountered in Turkic World folklore. Within this context, I emphasize the importance of comparison method, holistic approach and focusing on micro-scale common grounds, also remarks the limitations of analytical tools and concepts such as genre, typology, variant, version, etc. and the importance of multi-dimensional and flexible approaches.

The variations I examined are attributed to Nasreddin Hodja in most of the Turkic world. Therefore, firtly I identified the limitations arising from the existing analytical tools in the studies on Nasreddin Hodja. Authors of those studies accept Nasreddin Hodja as a historical

figure who lived in Anatolia in the 13th century and seek the name of Nasreddin Hodja in the folklore of other Turkic peoples in order to approach Turkic folklore in a holistic manner.

While basing on the presence of the names "Nasreddin", "Apandi", "Nasır" etc. -sometimes additionally Hodja's wisdom and priesthood- in any narrative in the determination and analysis of Nasreddin Hodja anecdotes, they associate Nasreddin Hodja with similar narrative characters of other Turkic peoples or ignore some of them. On the other hand, they don't focus on any idea or method regarding the variations and characters of narratives that became famous with the name of Nasreddin Hodja in some Turkic peoples, which we may encounter even in other Turkic peoples' or different nations' cultures - outside the area of direct contact.

The present study determines the common point that connects the narratives which are quite differentiated in terms of text -genre, size, episode, number of motifs, language- and are attributed to different characters. Accordingly, on the basis of the comparative model proposed by Lauri Honko, the variations determined in Turkic World folklore and different cultures are analyzed in terms of ecological, historical and phenomenological dimensions.

I conduct the ecological analysis within the framework of Chuvash folklore. Although Nasreddin Hodja is not mentioned, related variations attributed to him entered Chuvash folklore through the Tatars. Also, this relationship is not uni-channeled or unrepeatable. The variations that enter Chuvash folklore have been ecotypificated and recreated within the tradition. However, Nasreddin Hodja and his anecdotes could not become a great tradition in Chuvash folklore as in Tatar folklore. Because both the traditional beliefs of the Chuvash people and the shift in the direction of the cultural interaction channel have had negative effects on the ecotypification and spreading processes. On the other hand, the absence of major deviations in the short or long variations encountered in Turkey, also in Tatar, Kazakh and Uzbek cultures, indicates the decisive role of the religious factors.

Then, I analyze a variation compiled from the Muslim Pashtuns in terms of tradition history, which reveals that the variation in Pashtun is no different from its counterparts in the Turkic World culture, except for the weaver and the Seyit character. These differences are substrate elements, but they have been successfully adapted to the superstrate properties. Therefore, the reason why the Chuvash variations have lost their superstructure features in ecotipification process in tradition is questioned and concluded that Pashtuns know and maintain the post-death beliefs of Islamic view. In this context, they share a common point with Turkic peoples such as Turks, Kazan Tatars, Kazakhs and Uzbeks.

Phenomenological dimension analysis includes variations belonging to Indian culture in the study, as well. These narratives, which can differ in structure, texture and volume, are detected share a number of units and identical units. Some structural units are found to be common in all variations examined. According to this, situations such as coldness in the hand and face, farting, burping, halting or stumbling of the horse are presumed to be the signs of death and the heroes have assumed themselves to be dead through believing these presumptions. The acts of assuming himself dead and returning to reality take place sometimes

in a grave, sometimes next to a river or on a bridge over a river, or as in a single example - the Paramartha Guru - in bed and water. All these places are known to be associated with the uterus in mythological context and thus constitute a threshold / transition point between death and birth. The transition of the hero into reality is accomplished through symbolic punishment methods such as flogging, having his donkey eaten by wolves, being robbed by thieves or plunging into the water. Cutting the branch while sitting on it and acting on the basis of irrational predictions or assuming himself dead can be regarded as other equal units. Therefore, the meaning of all these narratives can be summarized as death - breaking away from reality - and being reborn through punishment - returning to reality. Thus, these heroes push the boundaries between folly and wisdom, fantasy and reality, and (social) structure and anti-structure, and reveal the relationships between opposing structures and roles using the power of humor and critical thinking.

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Nasreddin Hoca'ya mâl edilen ve "Bindiği dalı kesmek" şeklinde dilimizde deyimleşmiş bir ifadeye de dönüşmüş olan anlatı örnekleminde, Türk Dünyası'ndaki kültür dairelerinde karşımıza çıkan benzer durumların nasıl değerlendirilmesi gerektiğine dair bir inceleme modeli oluşturmaktır. Belirtmek gerekir ki tarihsel derinlik ve coğrafi yayılma sahası bakımından Türk Dünyası'nın son derece girift ve çeşitlilik arz eden yapısından dolayı Türk Dünyası'na dönük her araştırma gibi tek bir örneğe odaklanmış olan bu çalışma da birçok zorluğu içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmayı bir vaka incelemesi ve yaklaşım denemesi olarak nitelemek yerinde olacaktır.

Ele alacağımız örnekler, Türk Dünyası'nda büyük bir yaygınlığa sahiptir ve içerik bakımından değişkenlik göstermektedir. Bazılarında "bindiği dalı kesmek" gibi en temel motife bile rastlamasak[1] da çeşitlenmenin kaynağı olan bir noktayı ortaklaştıklarını görüyoruz: "Öldüğünü sanmak." O hâlde bu metinleri eş yahut benzer olmadıklarını düşünüp birbirinden bağımsız mı değerlendirmeliyiz? Bu motifin Hintli Kalidas'a ve Pançatantra'daki Paramarta Guru'ya atfedilen örneklerine de rastlıyoruz. Bazılarında Nasreddin Hoca'nın adı bile geçmese de 1875 tarihli Pakistan'da Peştunca konuşan Müslüman bir topluluktan derlenen anlatının Nasreddin Hoca'ya atfedilen anlatıyla neredeyse tamamen aynı olduğunu görüyoruz. Bütün bu karışıklık ve zorluklar karşısında nasıl bir tavır almalıyız? Daha da önemlisi bütün bu veriler Türk Dünyası ve folkloru açısından bize ne söyleyebilir?

Diğer bir mesele ise ele alacağımız anlatıların birbirlerine nispetle benzerlik yahut farklılıklarıdır. Başlıkta kullandığımız "Eş ve Benzer" ifadesi bir genelleme olup anlatılar arasında bir ayrım ya da tasnif yapma yoluna gidilmeyecektir. Bu tercihin altında birtakım nedenler bulunmaktadır. Öncelikle, "eş metin" (varyant) ve "benzer metin" (versiyon) kavramlaştırmaları büyük oranda görelilik arz eder. Öyle ki herhangi iki folklor yaratması arasındaki benzerlik ya da farklılığı tayin edebilecek kriterler oluşturmak pek mümkün görünmemektedir. Türk folkloru bağlamında varyant ve versiyon kavramlaştırmalarının getirdiği diğer zorluklar dile getirilmiş olsa da konuyla ilgili net bir çözüm önerisi yerine

performans merkezli çalışmaların teşvik edilmiş olduğu görülmektedir. Performans temelli çalışmaların önemini azımsamamakla birlikte bu bağlamda yapılacak çalışmalar tabii olarak tarihsel sürecin son halkasına odaklanacaktır. Ne var ki çalışma alanı olarak Türk Dünyası folklorundan bahsedilecekse tarihsel sürecin ve mukayese yönteminin kenara itilemeyecek kadar önemli olduğuna kimsenin itirazı olmayacaktır. Bu durumda halkbilimcilerin yöntemlerini sınırlandırmak yerine daha çok çeşitlendirmesi ve güncellemesi gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada, ele alacağımız anlatıları kronolojik düzlemde gerileyici (regressive) değil, ilerleyici (progressive) bir yaklaşımla inceleyerek Türk Dünyası topluluklarının münferiden ve birlikte geçirmiş olduğu sosyokültürel değişiklikleri anlamada ve böylece günümüze ışık tutacak veriler elde etmede kullanılacak argümanlar olarak görmenin önemine vurgu yapacağız. Diğer taraftan bu çalışmada kullanılan anlatıların form bağlamında bütünlüğü ya da benzerliği ön planda tutulmayacaktır. Çünkü metin bütünlüğünü öncelemek, araştırmacıyı yine "ur-form" yahut "ur-type" arayışına götürecek ve bütünlüklü yaklaşıma engel teşkil edecektir.

Türk Dünyası folkloruna bütünlüklü bir yaklaşım geliştirmek adına önemli girişimlerde bulunulmuş olsa da konuya yine metin ölçeğinde yaklaşıldığı görülmektedir. Öcal Oğuz'un (1997) "müşterekleri öne çıkaran, farklılıkları tahlil eden" bir yöntem olarak önerdiği "Millî Mukayese Yöntemi" varyant ve versiyon kavramlarının uygun bir şekilde yeniden biçimlendirilmesi ve Türk kültür coğrafyasının özelliklerini öncelemesi bakımından önemlidir. Oğuz'un varyant ve versiyon kavramlarına eleştirisi, köken ve asıl metin arayışını çağrıştırması ve dolayısıyla bunların Türk Dünyası folkloruna bütüncül yaklaşmanın önünde engel arz etmesindendir. Metin Ekici'nin (1998) konuyla ilgili bir çalışması ve Öcal Oğuz'un (1999) buna karşılık olarak kaleme aldığı ikinci yazısıyla, varyant ve versiyon kavramlarının Türkçeleştirilmesine ve iki kavram arasındaki anlam farklılığının ortaya çıkarılmasına odaklanılarak metin bütünlüğünü ve benzerlik oranını önceleyen yaklaşımın pozisyonu tekrar güçlendirilmiştir.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla hız kazanan Türk Dünyası folkloruna dönük ilk dönem çalışmaları için bu yaklaşım gerekli ve önemliydi. Bu yaklaşımla hazırlanan ve hazırlanacak çalışmalar bir anlamda Türk folklorunun demirbaş listelerini ve sonrasında yapılacak çalışmaların temelini oluşturmaktaydı. Artık elimizde bütün Türk boylarıyla ilgili görece çok daha zengin bir birikim bulunmakta ve kaynaklara daha kolay ulaşılabilmektedir. Mehmet Açа'nın (2000) alp tipiyle ilgili bütüncül yaklaşımı ve önerileri, araştırma konusunun çerçevesini daraltmak, coğrafyayı genişletmek ve metinsel benzerlik ya da yüzeysel sosyokültürel özelliklere dayalı benmerkezci bakış açısını reddetmek bakımından Türk folklor araştırmalarında ikinci bir aşama olarak kabul edilebilir.[2] Ne var ki alp tipi veya destan türü de bütün Türk boylarının folklorunda bulunmaz. Bunlar bize Türk folklor araştırmalarında bütün Türk kültür coğrafyalarını kapsayacak şekilde daha küçük ortaklıkları önceleyen üçüncü bir boyuta ihtiyacımız olduğunu göstermektedir.

Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta, bütün Türk coğrafyasında Nasreddin Hoca

adını ya da benzer tipleri ve metinleri aramak yerine, benzer düşünce ve yaratma ya da yeniden yaratma biçimlerinin tarihsel ve sosyokültürel bağlamda sorgulanması gerektiği meselesidir. Aksi takdirde Nasreddin Hoca adını bilmeyen Türk boylarını "Türk Dünyası" kavramlaştırmasının dışında bırakabilir ya da bütün bir Türk kültür coğrafyasında sonsuz defa yeniden yaratılıp aktarılmış bir anlatının kökenini başka bir medeniyet dairesine dayandırmak zorunda kalabiliriz. Daha da önemlisi, "Türk Dünyası'nın zengin çeşitliliği ve çok basamaklılığı karşısında etnik, dil ve kültürel benzerlikleri aynı anda içine almayı amaçlayan, nihayetinde popüler, kuzeybatı Avrupa kökenli bir halk kavramının çabucak iflas etmek durumunda" (Johanson 2001: 173) kalacağı gerçeğini gözden kaçırabiliriz. Johanson'un temkinli de olsa "Türk Dünyası'nı hiçbir ortak kültür örneği birbirine bağlamıyor." şeklindeki yargısı, ancak sözünü ettiğimiz mikro ölçekteki olguların incelenmesiyle doğrulanabilir ya da çürütülebilir. Yine de Türk Dünyası'nı tek bir örnekle birbirine bağlamak zorunda değiliz. Önemli olan kültür dairelerinin birbiriyle ve bütün olarak dış dünyayla olan farklılık ve benzerliklerinin doğru bir şekilde anlaşılmasıdır.

İnceleyeceğimiz anlatılar metin bütünlüğünü ya da ortaklaşan bir kahraman adını haiz değilse de toplu hâlde bakıldığında bütünlük arz etmektedirler. Mikro ölçekteki ortaklıklar üzerine odaklanmak Türk Dünyası folklor araştırmalarına önemli bir işlevsellik ve daha kuşatıcı bir nitelik kazandıracaktır. Nasreddin Hoca adına bağlanan anlatılara da bu şekilde yaklaşılması gerektiği düşüncesindeyiz. Örneğin, Nasreddin Hoca adı, Türk Dünyası'nda yazılı kültür ve İslam inancıyla yakından ilişkilidir.[3] Ancak diğer topluluklarda da benzer anlatılar bulunabilir ve bunlar aynı veya farklı düşünce ve algılama biçiminin ürünleri olabilirler. Üstünde durulması gereken nokta, benzerlikler ya da farklılıkların açıklanması olmalıdır. Çalışmalar sadece metin ya da belirli kahramanın adı üzerinde odaklanırsa Türk Dünyası'nın birçok unsuru çerçevenin dışında kalacaktır. Bu nedenle başlıkta kullandığımız "yaratma" ifadesi bilinçli bir tercihtir. Bizim örneklemimizde bu yaratma belli bir motif etrafında şekillenmiş anlatılardır. Türk folkloruyla ilgili başka çalışmalarda bu yaratma başka bir motif, bir düşünce kalıbı, bir inanış, ritüel, ideoloji, sanat ürünü, estetik bir unsur ya da bir ezgi olabilir.

Yöntem

Lauri Honko, 1986 yılında karşılaştırmalı analiz ve çeşitlenme (variation) teorisinin folklor çalışmalarındaki merkezî konumuna ve bu konuda yetkin bir teorinin bulunmadığına dikkat çekerek geleneksel Fin metodunun metin kritiği yaklaşımını bir çıkmaz sokak olarak nitelemiş; yapı, performans, kompozisyon kuralları ve gelenek üretimi, tür odaklı iletişim, bağlam, işlev, anlam gibi folklor tartışmalarının karşılaştırmalı analiz ve varyasyon teorisi üzerinde tam olarak etkili olması gerektiğini vurgulamıştır. Buna dayalı olarak kültürlerarası (intercultural) ve kültür içi (intracultural) düzeyde art zamanlı (diachronic) ve eş zamanlı (synchronic) etkenleri göz önünde bulunduran üç boyutlu bir karşılaştırma önermiştir: Gelenek fenomenolojisi, gelenek tarihi, gelenek ekolojisi (Honko, 1986: 105-124).

Honko'nun teorisi Türk Dünyası folkloru araştırmaları açısından önemli ilkelere sahiptir.

Bununla birlikte aradan geçen 35 yıl ve bu süreçteki sosyokültürel, teknolojik, bilimsel değişiklikler ve ilerlemelerle Türk topluluklarının kendine özgü dinamikleri de elbette inşa edilmesi gereken yaklaşım ve yöntemler için önemli değişkenleri meydana getirmektedir. Biz burada sadece kendi araştırma konumuz ve eldeki veriler çerçevesinde yaklaşım ve değerlendirmeler geliştireceğiz.

Honko'nun gelenek ekolojisi boyutu olarak nitelediği mukayese biçimi, kültür içi çeşitlenmeler ve gelenekleri anlamaya dönüktür. Bu karşılaştırma sürecinde bir geleneğin bizzat kendisi, onu sürdüren topluluk ve bu ikisini kuşatan doğal evren söz konusu geleneğin içinde bulunduğu emik sistemi ortaya çıkarmak için sorgulanır (Honko, 1986: 114-117).

Bu bağlamda Çuvaş folklorunda karşılaştığımız bir gelenek için herhangi bir yerleşim yeri ya da İdil-Ural bölgesinin tamamı ekolojik araştırma bölgesinin içine girmektedir. Dolayısıyla Tatar ve Başkurt gibi Türk topluklarının yanı sıra Rus ve Fin-Ugor (Mari, Udmurt, Mordvin) gibi farklı etnik kökene sahip toplulukların meydana getirdiği kültürel çevre[4] herhangi bir Çuvaş geleneğinin incelenmesinde önemlidir. Söz konusu unsurun nasıl yerelleştirildiğini (ecotypification)[5] ve sosyokültürel değişiklikleri anlamak art zamanlı ve eş zamanlı karşılaştırmalarla mümkündür. Bu çalışmada yalnızca Çuvaş folklorundaki çeşitlenmeler -elbette çeşitli karşılaştırmalar yaparak- ekolojik boyutta -gelenek, topluluk ve doğal çevre bağlamında- değerlendireceğiz.

Honko'nun güncellemeye çalıştığı diğer bir karşılaştırma biçimi, kültürlerarası çeşitlenmeleri inceleyen ve Fin metoduyla özdeşleşmiş olan gelenek tarihi (tradition history) meselesidir. Bir gelenek herhangi iki kültür arasında ödünçlenebilir. Bu durumda sorgulanması gereken ödünçlemenin yönü –kimin kimden aldığı- değil, ödünçlenen olgunun doğası ve bunun alıcı kültürdeki kullanım biçimidir. Çünkü bu olgu uzun süreli bir etkileşimin sonucu olabileceği gibi yüzeysel bir kopya da olabilir. Bu durumda olgunun alt katman (substrate) ve üst katman (superstrate) özelliklerinin incelenmesi gerekir. (Honko, 1986: 120-122).

Türk kültür çevrelerinde Keloğlan olarak tanıdığımız masal tipinin bir benzeri Çuvaş folklorunda Kel İvan (Kukşa İvan) olarak karşımıza çıkmaktadır. Kukşa İvan anlatılarının Rus kültüründeki Ahmak İvan (İvan Durak) anlatılarıyla tip ve tema gibi önemli benzerlikler gösterdiği görülüyor. Ne var ki İvan Durak kel değil. Bu önemli bir alt katman özelliği olmalıdır. Anlatılar üzerindeki ekolojik incelemeler başka alt katman özelliklerini ve Fin-Ugor halklarıyla olan etkileşime dayalı yan katman[6] (ad-strate) özelliklerini de ortaya çıkaracaktır. Dolayısıyla Çuvaşların Kukşa İvan'ını hem Keloğlan ile hem de Ahmak İvan'la karşılaştırmadan tam olarak anlayamayız. Bu durumun tersten bir okuması, Balkan coğrafyasında oldukça yaygın olan Nasreddin Hoca tipi ve anlatıları üzerinde yapabilir.[7] Bu çalışmanın konusuyla ilgili olarak Pakistan'ın Banû bölgesinde 1874 yılında derlenmiş Peştunca bir anlatı, bu coğrafyanın geçmişteki Türk kültür çevreleriyle münasebeti bakımından aynı doğrultuda incelenecektir.

Gelenek fenomenolojisi boyutunda ise yapı, içerik ya da işlev bağlamında benzer olan unsurlar, ait oldukları kültürlerin birbirleriyle herhangi bir şekilde teması ya da genetik bağlılığının olup olmadığı dikkate alınmaksızın karşılaştırılır. Bu karşılaştırma, insanlığın

evrensel özelliklerini, kültürlerin benzer kalıplarını, bir kültürü eşsiz yapan nitelik ve nicelik farklılıklarını ortaya çıkarır. Yapısal işlevler, masal temaları, ritüel kalıpları ve nesneleri gibi unsurlar, fenomenolojik düzeyde yapısal anlamı ortaya çıkarmak için sorgulanabilir (Honko, 1986: 111-115).

Şirazlı Sadi'nin *Bostan*'ından (bk Duman, 2018: 656) Çuvaş folkloruna, Anadolu'dan Türkistan'a kadar çok geniş bir coğrafyada karşımıza çıkan söz konusu çeşitlemeler 4.-5. yüzyıllarda yaşadığı düşünülen Hintli şair Kalidas'a (Dubey, 2018) ve yine Pançatantra'nın çeşitli çevirilerinde karşılaştığımız Hintli, budala bir rahip olarak tasvir edilen Paramarta Guru'ya (Dubois, 1826: 301-311; Beschi, 1861: 127-174) atfedilen çeşitlemelerinin varlığı, bu anlatıların fenomenolojik boyutta incelenmesi gerektiğini gösterir. Bu motifler etrafında şekillenen çeşitlemeler, kültürlerin evrensel karakteristiğinin dışavurumudur. Yine de Stith Thompson'ın (1958) motif kataloğundaki (1240, 1313, 1313A) ve Antti Aarne ile Stith Thompson'ın (1961) masal tipleri kataloğundaki (J2133.4, J2311.1, J2311.1.1, J2311.2) kayıtları incelendiğinde bu anlatıların Nasreddin Hoca fıkralarının yayılma sahalarıyla Hindistan'da yoğunlaştığını görmek, yayılma bakımından Hindistan, İran ve Anadolu coğrafyalarındaki derin tarihî ve kültürel ilişkilerin etkilerini yok sayamayacağımıza işarettir. Türk edebiyatındaki Pançatantra, *Kelile ve Dimne* çevirilerinin yeri[8] bunun bir başka delilidir.

Türk Dünyası topluluklarının büyük bir çoğunluğunun folklor kategorileriyle ilgili günümüze kadar önemli çalışmalar ve aktarmalar yapılmıştır. Ne var ki bunların bütünlüklü olarak karşılaştırılabilmesi, günümüzün imkânlarına uygun bir şekilde hazırlanmış büyük dijital korpusların hazırlanmasını gerektirmektedir. Henüz yeni sayılabilecek bir çalışmada tipolojilerin, türlerin veya diğer metinselleştirme (textualization) araçları ve stratejilerinin eksiklikleri ve riskleri, büyü metinleriyle ilgili çalışmalar üzerinde gösterilmiş; konuyla ilgili ulusal ve uluslararası nitelikte, standartlaştırılmış metinleştirme tekniklerine dayalı, çok boyutlu ve karşılaştırmalı sorgulamalara elverişli devasa dijital bir veri tabanının imkânları ve gereklilikleri tartışılarak temel veri ve veri ötesi (metadata) bilgilerin neleri içereceğiyle ilgili bir taslak sunulmuştur (İlyefalvi, 2017). Uzun zaman ve büyük emek gerektireceği kesin olan ve folklorun bütün kategorileri için oluşturulması gereken böyle bir alt yapı yeni ufuklar açacaktır.[9]

Gelenek ekolojisi boyutu

Türkiye'deki Nasreddin Hoca fıkraları ile ilgili çalışmaların ağırlık merkezini onun tarihî kişiliği ve memleketi meselesi oluşturmuştur. Bu araştırmaların tarihçi ya da edebiyat tarihçisi ve halkbilimci olmak üzere iki temel bakış açısına dayandığı anlaşılmaktadır (bk. Görkem 2012). Her ne kadar iki grubun da birbirine dönük eleştirileri olsa da bazı noktalarda birleştikleri görülmektedir ki biz konumuz itibariyle bu noktalara odaklanmak istiyoruz. İki gruptaki araştırmacılar da Nasreddin Hoca'yı 13. yüzyılda Anadolu'da yaşamış bir tarihî şahsiyet kabul etmekte ve Türk folkloruna bütüncül yaklaşabilmek adına diğer Türk boylarının folklorunda –farklı bakış açılarıyla da olsa- Nasreddin Hoca adını aramaktadırlar. Diğer bir ifadeyle onu belli bir zamana ve mekâna yerleştirmeye çalışırken aynı zamanda

Türk Dünyası'nın "ortak temsil" yeteneği olan/olması gereken bir anlatı tipi olarak kabul etmektedirler. Hoca'ya bu vasfı yüklerken "Hangi yüzyıl?" ve "Hangi coğrafya?" sorularının üzerinde pek durulmamaktadır. İki gruptaki araştırmacılar da Nasreddin Hoca fıkralarının tespiti ve incelenmesinde herhangi bir anlatının "Nasreddin", "Apandi", "Nasır" vb. adlarını –bazen ek olarak bilgelik ve din adamı olma niteliklerini- taşıyıp taşımadığı kriterini esas kabul ederken, Nasreddin Hoca adını bilmeyen farklı Türk boylarının benzer fıkra tiplerini onunla ilişkilendirmekte ya da bu Türk boylarını görmezden gelmeyi tercih etmektedirler. Diğer taraftan iki yaklaşım biçimi de bazı Türk boylarında Nasreddin Hoca adıyla meşhur olmuş anlatıların başka Türk boylarında ya da farklı millet ve –doğrudan temas alanı dışındaki- kültürlerde bile karşılaşabileceğimiz çeşitlemeleri ve tipleriyle –"Bindiği Dalı Kesmek" fıkrasında olduğu gibi- ilgili herhangi bir fikir ya da yöntem üzerinde durmamaktadır.[10] Bu kabuller ve yaklaşımlar bir takım sorunları ortaya çıkarmaktadır.

Belirtmek gerekir ki Türk boyları arasında ya da dünyada Nasreddin Hoca adının tanınması ile ona atfedilen anlatı ya da motiflerin bilinir olmasının farklı biçimlerde ve zaman dilimlerinde gerçekleşmiş olabileceğini kabul etmek gerekir. Yapılan araştırmalar göstermiştir ki Anadolu'da 13. yüzyıla kadar izini sürebildiğimiz Nasreddin Hoca adının dünyaya açılması İstanbul, Kazan ve Kahire gibi önemli kültür merkezleri üzerinden ve ancak 18. yüzyıldan sonra olmuştur (Boratav, 2006: 83-102; Türkmen, 1987; Kut, 1986). Dolayısıyla İslam ve yazılı kültürün bu yayılma sürecinde etkisi büyüktür. Bu nedenle Çuvaşlar, Altaylar, Hakaslar, Sarı Uygurlar ya da Sahalar gibi Türk boyları Hoca'nın adını hiç bilmezken Balkanlardaki Türk olmayan milletlerin folklorunda birçok Türk topluluğundan daha önce söz konusu fıkralar kayıt altına alınmış; ilerleyen süreçte yazılı edebiyat, sinema ve tiyatroya adapte edilmiştir. Hatta günümüzde de bütün dünyada yayılmaya devam etmektedir.[11] Bütün bunlar Nasreddin Hoca'nın Türk Dünyası'nın ortak değeri olmadığı/olamayacağı anlamına elbette gelemez. Aksine, "Nasreddin Hoca şarkın bütün İslam kavimleri arasında, bilhassa Avrupa ve Asya'nın geniş dağınık sahalarına yayılan Türkler arasında asırlardan beri yaşamış" (2004: 183-184) ve artık günümüzde "eşsiz bir kültürler arası rol üstlenen Türk halk kahramanı" (Sabatos, 2016: 35) olmuştur. Ancak "Türkçenin iletişim dili olduğu her yerde Nasreddin Hoca fıkralarının anlatıldığı" (Görkem, 2012: 103) ya da onun adını bilmeyen Türk topluluklarında da bu fıkra tipinin "yakın gelecekte asli tip hâline dönüşeceği" (Özkan, 1999: 18) fikirleri, günümüz ve tarihî süreç bağlamında çok boyutlu yaklaşımlarla tartışılmalıdır. Nitekim bir folklor ürünü bile olmayan, Çuvaş yazarı Kuşma Çulgaş (Kuz'ma Afanas'yeviç Çulgas')'ın (1939) çocuklar için kaleme aldığı avcı hikâyelerinin kahramanı olan Lapşu Ştappani araştırmacılar tarafından (Güngül, 1995: 63; Öğüt-Eker, 2005: 44; Sakaoğlu-Alptekin, 2009: 73) Nasreddin Hoca'yla özdeşleştirilmiştir. Ne var ki Lapşu Ştappani hikâyeleri yazılı edebiyat ürünü olup modern edebiyat ve folklor ilişkisi bağlamında değerlendirilmelidir. Gh. I. Constantin, Çuvaş yazar Yuhma Mişşi'nin *Tsvetı El'bi* [El'bi'nin Çiçekleri] adlı eserindeki Patyan adlı kahramanın Nasreddin Hoca, Aldar Köse ve Ahmet Akay tipleriyle benzerliklerinin kökenini İstanbul, Kırım, Kazan ve Doğu Türkleri arasındaki kültürel ilişki kanallarını sorgulayarak açıklamaya çalışmıştır (1972: 180-181). Dolayısıyla tespit edilen benzerlik ya da farklılıklara dair açıklamaların sağlam temellere oturtulması gerekir.

Ele alacağımız anlatıların Çuvaş folklorundaki örneklerine geçmeden önce belirtmeliyiz ki bu çeşitlemeler "öldüğünü sanmak" gibi temel bir motifle birlikte "bindiği dalı kesmek", "ölüm zamanını tahmin etmek", "yellenmek, hapşırmak gibi ölüm belirtileri göstermek", "öldüğünü kendisi haber vermek", "köprüden geçmek", "mezara girmek", "kendi tabutunu taşıyanlarla konuşma", "cezalandırılarak/dövülerek canlanmak" gibi ikincil motifler arasından seçilen motiflerin çeşitli kombinasyonlarıyla inşa edilen bir anlatı tipi meydana getirmektedir. Örneğin, 1837 tarihli ilk Nasreddin Hoca fıkraları kitabı olan *Letâif*'te iki çeşitleme vardır ve bunlardan bir tanesi "bindiği dalı kesmek" motifiyle birlikte "ölüm tahmini", "öldüğünü sanmak" ve "tabutunu taşıyanlarla konuşma" motifleriyle inşa edilmişken diğeri "mezara düşerek öldüğünü sanma", "kervan seyisleri tarafından dövülme/cezalandırılma" ve "canlanma" motiflerini içerir (Koz, 2015: 49, 51). Ancak Mustafa S. Kaçalin'in İstanbul Üniversitesindeki bir yazmada tespit ettiği çeşitlemede bu motiflerin tümü tek bir anlatı meydana getirmektedir (Kaçalin, 1997: 106). Dolayısıyla ilk bakışta kimi çeşitlemeler birbirinden bağımsızmış gibi görünebilir. Şimdi Çuvaş folklorundaki çeşitlemeleri ekolojik boyutuyla ele alabiliriz.

N. İ. Zolotnitskiy'in ünlü Çuvaşça sözlüğünde, Çuvaşlar arasında falcılık ve hekimlik gibi işlevleri bulunan "yumza" (yumış, yumşı) tipinin Sibirya şamanlarıyla karşılaştırıldığı bir ek bulunmaktadır. Burada Çuvaşlar arasında yaygın olarak anlatıldığı ifade edilen anlatıya göre bir Çuvaş ne kadar ömrü kaldığını öğrenmek için bir yumzaya gider ve "Üç kez yellendiğinde öleceksin!" cevabını alır. Çuvaş endişeyle evine döner ve odun kalmadığını görünce ormana gider. Odunları hazırladıktan sonra yorgunluktan dolayı ilk günahını işleyen Çuvaş, zaten korkmaya başlamışken orman bekçisine yakalanır ve yediği dayakla ikinci kez yellenir. Yoluna devam eden Çuvaş, bir bayırda kızağı devrilince bu sıkıntılı durumdan ötürü üçüncü günahı işler ve "İşte öldüm!" diyerek karların üstüne düşer. Bir Rus Kazağı onu bulur ve durumu öğrendikten sonra aptallığından ötürü onu kırbaçlamaya başlar. Çuvaş birden canlanıp ayağa kalkar ama aklını kaybetmiştir (Zolotnitskiy, 1875: 169).

Kısa olmakla birlikte bu anlatının bir ekotip olduğu fikrini destekleyecek içeriğe dair herhangi bir unsur görünmüyor. Yani birazdan ele alacağımız çeşitlemelerin aksine doğal ve kültürel özellikler bakımından haricî hiçbir unsur barındırmıyor. Gerçekten de Çuvaşların yumzalardan ne kadar korktuğu, hastalıklar başta olmak üzere çeşitli konularda varsayımlarına ve tavsiyelerine ne kadar itibar ettikleri iyi bilinmektedir.[12] Ancak ölüm tahmini, üç kere yellenme, öldüğünü sanma ve dayakla cezalandırma sonucu tekrar canlanma motifleri ele aldığımız çeşitlemelerin en önemli unsurlarındandır. Ayrıca Zolotnitskiy anlatının Çuvaşlar arasında iyi bilindiğini söylese de içinde yumza geçen başka bir çeşitlemeye rastlamadığımızı belirtelim. Diğer taraftan Zolotnitskiy, Kazan Üniversitesinde okumuş ve Kazan'da çalışmış bir filolog olsa da Turgut Kut'un detaylı araştırmasına göre Kazan'da Nasreddin Hoca fıkralarının ilk baskıları 1882-1910 yılları arasında yapılmıştır ve 1837 tarihli (İstanbul) *Letâif* baskısı kaynaklıdır. Kazan baskıları hem Batı dillerinde hem de Doğu Türkleri tarafından basılan Nasreddin Hoca eserlerinin tek kaynağı olmuştur (1997: 228). Zolotnitskiy'in eseri ise 1875 tarihlidir. Aksi olsaydı -ki daha eski baskıların ortaya çıkması her zaman mümkündür- söz konusu yazıda şamanlıkla ilgili olarak "kara inanç"

ifadesi kullanan yazarın iyi bir Hristiyan olduğu[13] da hesaba katıldığında bir Nasreddin Hoca fıkrasını "aydınlatılması gereken kara halkın" eski geleneklerine karşı etkili bir araç olarak kullanmak üzere Çuvaş kültürüne uyarlamış olması fikri uzak bir ihtimal olmazdı. Sonuç olarak bu anlatı ister difüzyon isterse de gelişme yoluyla ortaya çıkmış olsun tam olarak Çuvaş kültürüne aittir.

Çuvaş folklorunda karşımıza çıkan diğer bir çeşitleme ise Yurkin'in 1907 yılında yayımladığı *Halapsem (Skazki)* [Masallar] adlı derleme eseri içinde yer alır. Kaynak kişisi, derlenme yeri ve zamanı hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Özetlemek gerekirse, yaşlı bir adam odun kesmek için ormana gider ve bindiği dalı kesmeye başlar. Oradan geçen birisi düşeceği konusunda onu uyarır ama ihtiyar aldırış etmez. Az sonra ağaçtan düşer ve kendisini uyaran kişinin peşinden koşup ona, "Düşeceğimi bildin öleceğimi de bilirsin." der. Eşeğinin üç kez yellendiğinde öleceği cevabını alan ihtiyar, odunları yüklediği eşeğiyle evine dönerken adamın söylediği gerçek olunca "İşte öldüm!" diyerek kendini yere atar. O sırada elma yüklü arabasıyla oradan geçen bir satıcının atı, yerde yatan adamdan ürker ve elma yüklü arabayı adamın üstüne devirir. Yerde yatan ihtiyar üstüne dökülen elmaları yemeye başlar. Dökülen elmalarını toplamaya çalışan satıcı ihtiyarın elmaları yediğini görünce ne yaptığını sorar ve "Ben öldüm, Tanrı beni cennetine aldı ve elma verdi." cevabını alır. Satıcının birkaç kırbaç darbesiyle dirilen yaşlı adam koşarak evine gider ve karısına, "Ben bugün ölüp cennete girdim, Tanrı bana orada elma yedirdi!" diye başına gelenleri anlatır (Yurkin, 1907: 5-6).

Bu çeşitleme, Tatar folklorundaki bir çeşitlemeyle neredeyse aynıdır. Öyle ki, neredeyse yerelleşme sürecine hiç girmemiş bu anlatı üzerinden Çuvaş folkloruna dair yapılacak her değerlendirme yanlış olacaktır. Tatarca çeşitlemedeki en önemli fark, Hoca'nın yediği dayaktan sonra canlanıp "Cennet nimetleri tatlıymış ama kabir azabı acıymış!" (Özkan, 1999: 122-124) diyerek kaçmasıdır. Bu fark, Nasreddin Hoca adının yerini "yaşlı bir adam" ifadesinin almasından başka Çuvaşça çeşitlemedeki tek yerelleştirme unsuru olarak kabul edilebilir ki iki unsurun da inanış farklılığından kaynaklandığı açıktır. Çuvaşlarda kabir azabı gibi bir inanış olmadığı gibi cennet algısı da Hristiyanlıkla birlikte gelen ve yakın dönem halk anlatılarına bile derinlemesine nüfuz edemeyen bir olgudur.[14] Belki de fıkradaki bütün mizahın toplandığı odak noktası olan bu son cümlenin Çuvaş kültüründe tam olarak karşılık bulamaması fıkranın çok fazla yerelleşmesine ve yayılmasına engel olmuştur. Diğer taraftan İdil-Ural bölgesinde yaygın olarak at kullanıldığı ve halk anlatılarında neredeyse hiç eşekten bahsedilmediği hâlde hem Çuvaşça hem de Tatarca çeşitlemede eşeğin yer alması yazılı kaynaklarla olan organik ilişkisinin göstergesidir. Bir sonraki çeşitlemede yerelleştirmenin çok daha fazla olduğu görülecektir.

1952'de Vırmar rayonunda 68 yaşındaki İ. Afanasiyev'den derlenen diğer çeşitlemede ise kahraman artık yaşlı bir adam değil, Ahmak Yıvan (İvan)'dır. Yıvan diğer birçok çeşitlemede olduğu gibi odun kesmeye ormana gider, bindiği dalı keserken yaşlı bir adam tarafından uyarılır, düştüğünde "Düşeceğimi bildi ne zaman öleceğimi de bilir!" diyerek kendisini uyaran kişiyi öngörüde bulunması için sıkıştırır ve atının odun yüklü arabayla giderken üç kez durduğunda öleceği cevabını alır. Yolda at ağır yükü çekmekte zorlandığı için bir dereden geçerken öngörü gerçekleşince arabadaki odunların üstüne "Öldüm!"

diyerek yatar. At ise biraz dinlenip odun yüklü araba ve Yıvan'la eve ulaşır. Karısı Yıvan'ı uyandırmaya çalıştığında, "Dokunma bana, ben öldüm!" der. İnsanlar toplanıp Yıvan'ı tabuta koyarlar, kilisede dua edip tabutu at arabasına yükleyerek gömmeye götürürler. Yıvan'ın öldüğünü sandığı dereye geldiklerinde insanlar bozuk köprüden mi yoksa başka köprüden mi geçeceklerini tartışırken Yıvan dayanamayıp "Ben kolay geçmiştim, başka yere gitmeyin. Buradan geçin!" deyince herkes kaçar. Akşama kadar burada kalan Yıvan, sonunda tabuttan çıkıp at arabasıyla evine döner. Yıvan kapıyı çalıp karısına "Aç kapıyı, ben senin kocanım." dediyse de karısı, "Benim kocam öldü, bugün gömdüler. Sen "usal"sın, kocam kılığında beni kandırmaya çalışıyorsun." der onu içeri almaz. O geceyi ahırın tepesinde geçiren Yıvan ertesi gün karısının komşulara gece olanları anlatmaya gittiği sırada eve girer ve oturup yemek yemeye başlar. Bu sırada karısı gelir, kocasını görünce korkup kaçar ve insanları toplar. İnsanlar bir şekilde cesaretini toplayıp içeri girerler ve onun gerçek Yıvan olduğunu anlarlar. Bütün olanları öğrendiklerinde Yıvan'a gülmeye başlarlar (Sidorova, 1976: 252-255).

Belirtmek gerekir ki bu çeşitleme bir öncekiyle aynı kaynağa dayanmıyor. Çünkü kahramanın ölüm haberini kendisinin getirmesi, cenazesinin kaldırılması ve tabutu taşıyanlara yol tarif etmesi bir önceki çeşitlemede yokken incelediğimiz diğer çeşitlemelerde[15] sıkça görülmektedir ki bu çeşitlemelerin, Anadolu ve Nasreddin Hoca ile olan organik bağı açıktır. Bu şu anlama gelmektedir: Nasreddin Hoca fıkralarının Çuvaş folkloruna teması tek kanaldan ya da bir kereye mahsus değildir. Son çeşitlemedeki yerelleştirme unsurları da gelenek içerisinde geçen uzun bir zamana işaret ediyor. O hâlde Çuvaşların hemen yanı başındaki Kazan Tatarları, Nasreddin Hoca geleneğinin hem kendi bölgesinde hem de Doğu Türkleri arasında yayılmasının temel müsebbibi görülürken Çuvaş folklorunda bu gelenek neden daha az gelişmiştir? Çeşitlemenin bu yeni bölgeye nasıl adapte[16] edildiği incelendiğinde sorunun cevabı ortaya çıkacaktır.

Bu çeşitlemede kahramanın, tabutunu taşıyanlarla konuştuğu kısma kadar yapı ve motifler bakımından diğer çeşitlemelerden ayrılmadığı görülüyor. Çeşitlemenin devamı ise yerelleştirme sürecinin sonucudur. Asıl adaptasyon süreci burada görünmekle birlikte ilk kısımda da "yaşlı adam"ın yerini Ahmak Yıvan'ın alması ve cenazenin kiliseye götürülmesi, Rus kültürü ve Hristiyanlığın tesiridir ve yerelleştirme olarak kabul edilmelidir. Çuvaşların Hristiyanlaştırılması süreci, 1551 yılından itibaren devam etse de 1952 yılında kaydedilmiş olan bu son çeşitlemede geleneksel inanışların hâlen güçlü olduğu görülüyor. Dolayısıyla bu çeşitlemede kilisenin adından başka bir Hristiyan düşüncesine rastlanmaz. Ahmak İvan tipi de hem Keloğlan'dan hem de Rus folklorundaki İvan Durak'tan izler taşımaktadır. Belki daha da önemlisi bu çeşitleme bize Tatar ve Müslüman kültürünün Çuvaşlar üstündeki etkisinin, yerini Rus ve Hristiyan kültürüne bırakmakta olduğunu göstermesidir. Ancak çeşitlemenin diğer kısmı, tamamen Çuvaş geleneksel inanışları ve yaşayışıyla ilgilidir.

Çeşitlemede Yıvan'ın karısı tarafından "usal" sanılarak eve alınmaması, Çuvaş halk anlatılarında çok karşılaştığımız bir durumdur. Uygun görülmeyen bir ölüm biçimi ya da uygun görülmeyen aşırı yas tutma gibi durumlarda ölen kişi vireşilen, aştaha, yuhha ya da usal adı verilen varlıklara dönüşür ve bunlar hayattaki sevdiklerine musallat olurlar. Alt dünyada yeryüzündekine benzer bir hayat sürdüren ruhları sadece yıllık belli ritüellere davet edip

besleyen Çuvaşlar için ölülerin beklenmedik gelişleri tehlikelidir. Yıvan'ın usal olmadığının anlaşılması ise mizahi açıdan da genel yapı bakımından da diğer çeşitlemelerden ayrılır ve anlam büyük oranda değişmiş olur. Nasreddin Hoca'nın cenazesinin söz konusu olduğu çeşitlemelerde olay ya "Ben sağ iken şu yoldan giderdim" şeklinde (Koz, 2015: 51) mizahi bir cümleyle ya da Hoca'nın, kabir azabıyla özdeşleştirilen bir dayakla kendine gelmesiyle (Boratav, 2006: 153; Duman, 2018: 242) biter. İlk biçim belki olabilir ama ikinci biçimin Çuvaş folklorunda yer bulabilmesi elbette beklenemez. Daha bütünlüklü olan ikinci biçim, aşağıda görüleceği üzere bu çeşitlemelerin simgesel anlamını -ölüp dirilme- görebilmemize imkân sağlamaktadır.

Hem çevre hem de gelenek morfolojisi açısından uyum sağlamış bir ekotip (büyük çeşitleme) olarak niteleyebileceğimiz bu anlatının da gösterdiği üzere Çuvaşların hem kendine özgü geleneksel inanışları hem de kültürel etkileşim kanalının yön değiştirmesi yerelleşme ve yayılma süreçlerinde olumsuz yönde etkili olmuştur. İslam düşüncesi içerisinde şekillenmiş bu çeşitleme yine de Çuvaş kültürüne girmiş, gelenek içerisinde uyarlanmış ve aktarılmıştır.

Bu anlatı tipinin Türkiye sahasında, Tatar, Kazak ve Özbek folklorunda karşılaştığımız kısa ya da uzun çeşitlemelerinde önemli sapmaların olmaması din faktörünün bu olgu üzerindeki belirleyici rolüne işaret etmektedir. Mesela Boratav'ın aktardığı iki çeşitleme oldukça kısadır. Bunlardan birinde Hoca eşine "Ölüyi neden bilürler?" diye sorar. Eşi de "Yüzi ve eli sovuk olur." der. Dağa gittiği bir gün eli ve yüzü üşüyünce "Ben öldüm!" diye kendini yere atan Hoca'nın eşeğini o sırada kurtlar yer. Hoca yattığı yerden "Yegdür, yeg. Issı ölmiş eşek buldunuz, yemeye misiniz?" der (Boratav, 2006: 114-115). Bu çeşitlemede görüldüğü gibi sadece ölüme delalet sayılan mantıksız belirtilerin görülmesi, öldüğünü sanma, cezalandırılma (eşeğini kurtların yemesi) motifleri vardır. Diğer kısa çeşitlemede de sadece bindiği dalı kesme, ölüme delalet sayılan belirtiler ve öldüğünü sanma motifleri vardır (Boratav, 2006: 115). Bunlara çok benzer bir Özbek çeşitlemesinde de üşümeyi ölüm belirtisi sanan Hoca öldüğünü düşünüp kendini yere atar. Ormanda onu bulan oduncular tarafından evine götürülürken köprü olmadığı için nereden geçeceklerini bilemeyen odunculara başını kaldırıp "Ben sağ iken hep şuradan geçerdim." (Karakaş, 2000: 297) der. Kazak folklorunda ise oldukça geniş bir çeşitlemeye rastlıyoruz. Kocanasır adına bağlanan bu çeşitlemede bindiği dalı kesme, akıl dışı ölüm belirtisi (atın üç kez tökezlemesi), öldüğünü sanma (köprüde), sorgu meleği sanılan kervancılardan dayak yeme ve kendine gelme (cezalandırılma ve canlanma) gibi en yaygın unsurlara ek olarak kamçıyla döverek gerçek bir ölüyü canlandırmaya çalışması ve yine dayak yemesi söz konusudur (Duymaz-Aça-Arıkan, 2004: 136-138). Tatar folklorunda karşılaştığımız ikinci bir çeşitlemede de mezara girip öldüğünü sanan Hoca'nın hırsızlar tarafından soyularak dövülmek suretiyle cezalandırılması/canlandırılması (Özkan, 1999: 129-131) dışında farklılık yoktur.

Gelenek tarihi boyutu

Ele aldığımız anlatı tipinin çeşitlemelerinde karşılaştığımız temel motiflerin Türk Dünyası'nda olduğu kadar Hint coğrafyasındaki benzer anlatılarda[17] da karşımıza çıktığını

söylemiştik. Günümüz Pakistan'ı bu iki dünya arasında bir kesişme noktası olmasının yanı sıra tarihî süreçte siyasi ve kültürel temaslar bakımdan Türk kültür ekolojisinin dışında olmamıştır. Pakistan'ın Bannu bölgesinde 1874 yılında, bölgeye giden S. S. Thorburn tarafından Peştunlar arasında derlenmiş ve 1876 yılında aynı kişinin Bannu'yla ilgili monografisi içerisinde İngilizceye çevrilerek yayımlanan anlatı dikkat çekicidir. Bununla birlikte anlatının yaratıcısı olan Peştunların Türk Dünyasıyla genetik bir ilişkisi ya da dil akrabalığının bulunmaması olgunun gelenek tarihi (tradition history) boyutuyla incelenmesini gerektirir. Burada çeşitlemenin kaynağına dönük bir sorgulama yoluna gitmeyecek ve çeşitlemeyi yerelleştirme bağlamında değerlendireceğiz.

Eserin birinci kısmında verilen bilgilere göre Bannu halkı, birçok farklı Afgan kabilesinin birleşiminden meydana gelmektedir. *Melik* (Malik) denilen kabile reisleri tarafından yönetilen bu topluluk arasında dört sosyal sınıf vardır. Bunlardan biri melez ve her bakımdan kötü durumda olan köylülerdir. Diğer sınıf ise çok fazla batıl inanışa sahip ve halkı sömüren dinî karakterlerdir (seyit, gazi, pir, molla). Müslüman işçileri sürekli aldatan Hindu tüccarlar üçüncü gruptur. Son grupta kısmen göçebe, kısmen çiftçi olan Veziriler bulunmaktadır (Thornburn, 1876: 35-41). Özetleyeceğimiz çeşitleme, bu sosyal tabakaların meydana getirdiği kültürel çevre tarafından şekillendirilmiştir.

Çeşitlemenin başkahramanı Hint coğrafyasında dokumacı ahmak bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır.[18] Dokumacı tıpkı Nasreddin Hoca gibi odun kesmeye gider ve kendi oturduğu dalı keserken oradan geçen bir Seyit tarafından düşeceği konusunda uyarılır. Öngörü gerçekleşince adamın peygamber olduğunu düşünen dokumacı, ne zaman öleceğini de söylemesini ister. Seyit de adamın ahmak olduğunu anlayıp "Hava çıktığı zaman." cevabını verir. Akşam yemeğinden sonra gayriihtiyari biçimde geğiren adam birden Seyid'in dediğini hatırlar. Eşine ve çocuklarına mezarını ve kefenini hazırlamalarını söyler. Kaliteli bir kefene konulan dokumacı mezarlığa götürülür. Defin sırasında dokumacının canlı olduğunu anlayan Molla, eve gittiğinde durumu kardeşine anlatır ve bir plan yaparlar. Gece mezarında hâlâ yaşam ve ölüm arasındaki farkı anlamaya çalışan dokumacının yanına gölge gibi iki kişi gelir. Münker ve Nekir olduklarını, onu sorgulamaya geldiklerini ve ölü olmadığı için kefenini vermek zorunda olduğunu söylerler. Bir süre sonra dokumacı korkuyu atlatır ve çıplak bir şekilde eve dönerken Seyid'in sözünü yanlış anladığının farkına varır (Thorburn, 1876: 206-207).

Nasreddin Hoca'nın bir şekilde kabre girmesi, Münker ve Nekir'i beklerken sesler duyup dışarı çıkarak çoban ya da kervancıların hayvanlarını korkutması ve bu nedenle dayak yemesi sık görülen durumlardır. Hırsızlık ise Tatarca çeşitlemede benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır (Özkan, 1999: 129-131). Dolayısıyla Peştunca çeşitlemenin Türk Dünyası'ndaki benzerlerinden dokumacı ve seyit tipi dışında farkı yoktur. Söz konusu farklılıklar ise alt katman (substrate) özellikleri olup üst katman (superstrate) özelliklerine başarılı bir şekilde adapte edilmiştir. O hâlde Çuvaşlarda gelenek içerisinde yerelleştirmeye giren çeşitlemede neden üst yapı özellikleri kaybedilmiştir? Çünkü Peştunlar İslami düşüncenin ölüm sonrası inanışlarını bilmekte ve sürdürmektedirler. Bu bağlamda Peştunlar Türkiye sahası Türkler, Kazan Tatarları, Kazaklar ve Özbekler gibi Türk topluluklarıyla ortak bir

noktayı paylaşmaktadırlar. Elbette bu durum Peştunların Türk kültürüne Çuvaşlardan daha yakın bir kültüre sahip olduğu anlamına gelemez. Çuvaşların dil, kültür, mitoloji ve tarih vd. bakımından Türk Dünyası içindeki yeri zaten bellidir.[19] Farklılıkların kültürel unsurlar üzerindeki etkisini anlamak ise ancak bunların yaratıcı ve aktarıcılarını daha iyi tanımamızı sağlar ve yanlış değerlendirmeler yapmamıza engel olur. Çuvaş folklorunun Nasreddin Hoca fıkralarına yabancı olmadığını tarihî ve kültürel ilişkiler temelinde tespit edip açıklamak, Çuvaşların Türk Dünyası içerisindeki yerini daha gerçekçi bir şekilde ortaya koymaya hizmet eder. Burada tek bir örnek üzerinden yapılan değerlendirmeler, olguların sosyokültürel ve çevresel faktörlerle nasıl şekillendiği açıklamaya yöneliktir.

Fenomenolojik boyut

Ele aldığımız çeşitlemeleri insanın evrensel karakteristiğinin bir sonucu olarak fenomenolojik bağlamda değerlendirmeye geçmeden önce iki örneğe daha yer vermek istiyoruz.[20] Bunlardan ilki Paramartha Guru adındaki bir Budist rahip ve onun beş öğrencisinin[21] gülünç ve akıl dışı maceralarından oluşan oldukça uzun bir anlatıdır. İlk kez Tamil dilinde İtalyan misyoner C. Giuseppe Beschi tarafından derlenen bu hikâyenin[22] uydurma olduğu ve Brahmanların geleneklerini aşağılamak amacı güttüğü düşünülse de aynı hikâyeyi Fransızca yayımlayan bir başka misyoner J. A. Dubois, Beschi'nin gitmediği başka bölgelerde de aynı hikâyeyle karşılaştığını ve bunun Hint kökenli olduğu konusunda şüphesinin olmadığını yazar (1826: XV).

Anlatı uzun olduğu için sadece konumuzla ilgili kısımlarına temas edeceğiz. Paramarta Guru, diğer Hindu gurular gibi sürekli seyahat etmekte ve yaşamın gerçek anlamını sorguladığı bu yolculuklarda kendisi gibi ahmak olan öğrencileriyle birlikte komik ve akıl dışı maceralar yaşamaktadır. Böyle bir yolculukta kendisine hediye edilen at için ahır yapmaya karar verilir ve öğrencilerden biri ağaç kesmek için ormana gider. Öğrenci tutunduğu dalı keserken oradan geçen bir Brahman düşeceğini tahmin eder. Öğrenci de üstün bir bilge olduğunu düşündüğü Brahman'a yaşlı gurularının ne zaman öleceğini sorar. Brahman'ın cevabı ise "Sırt soğuduğunda, ölüm yanında!" şeklinde olur. Öğrenci diğer arkadaşlarıyla ve guruyla bu tahmini paylaştığında hepsi Brahman'a hayran kalır. Guru, bir daha ayaklarını bile yıkamamaya karar verir. Bir gece şiddetli bir yağmurda çatıdan akan yağmur Guru'nun yatağını ıslatır. Sabah uyandığında ıslak ve üşümüş olduğunu gören Guru, öğrencilerine hazırlıkları yapmalarını söyler. Guru, tahminin gerçekleşmesini yemeden içmeden beklerken sonunda hâlsiz düşüp bayılır. Öğrencileri öldüğünü sanarak Guru'yu gömmek üzere yıkarken Guru kendine gelip kurtulmaya çalışır. Öğrenciler ölünün kötü ruhlar tarafından ele geçirildiğini sanarak mücadeleyi bırakmazlar ve sonunda Guru'yu gömerler. Brahman'ın sözlerini tekrar ederek ilahiler söylerler (Beschi, 1861: 127-174). Anlatının başka bir çeşitlemesinde ise öğrenciler kötü ruhları yenemeyeceğini anlayıp kaçarlar. Guru'yu daha önce ona atı hediye eden yaşlı adam sudan çıkarır. Guru bu adamın tavsiyeleri ve verdiği kitap sayesinde yaptığı hataları anlayarak bütün yaşam felsefesini değiştirir (URL-1).

Kalidas'a atfedilen anlatıda ise Hint düşünce ve dünya görüşüne göre gerçek bilgeliğe

nasıl ulaşılabileceği konu edilir. Gerçekte cahil ve ahmak olan Kalidas, krallığın prensesi Vidyotma'ya uygun bir eş arayan Hintli bilginler tarafından tutunduğu dalı keserken bulunur. Kendilerini sürekli aşağılayan prensesten intikam almak isteyen bilginler ahmak Kalidas'ı ruhu ve kalbi arındırmak için yapılan birkaç günlük konuşmama orucunda (maun vrat) bir bilge diye tanıtır. Prenses, Kalidas'ın işaret diliyle yöneltilen sorulara anlamsızca verdiği tepkileri üstün bir bilgelik olarak yorumlar ve onunla evlenir. Ancak ilk konuştuğunda onu saraydan kovar. Kalidas birçok tapınağa gider ve yıllar sonra gerçek bir bilgin olarak döndüğü sarayda Vidyotma tarafından uygun eş olarak kabul edilir (Dubey, 2018: 62-64).

Türk Dünyası'nda karşılaştığımız Nasreddin Hoca çeşitlemeleriyle benzer motifleri benzer bağlamlarda paylaşan bu iki anlatının da bambaşka bir dünya görüşü, felsefe ve yaşayış biçimi tarafından şekillendirildiği anlatıların tamamı incelendiğinde daha net görülmektedir. Elbette bu konunun başka bir boyutudur. Ancak incelediğimiz bütün anlatılarda akıl dışı varsayımlardan kaynaklanan "öldüğünü sanma motifi" ve sonrasında gerçekliğe dönme durumu ortaktır. Sadece Kalidas örneği bunun dışındadır ama yine de simgesel bir ölüm -cahillikten bilgeliğe geçiş- ve yeniden diriliş burada da söz konusudur.

Yapı, doku ve hacim bakımından farklılaşabilen bu anlatılar, bir takım birim ve eş birimleri paylaşmaktadırlar. Alan Dundes, Propp metoduna dayanarak geliştirdiği "allomotif" kavramını ortaya koymuş ve bu kavramın simgelediği birimler arasındaki ilişkiyi incelemek ve yorumlamak için şöyle bir formül geliştirmiştir: A=B, B=C ise A=C (Dundes, 2007: 323). Bu formülü kendi örneklemimize uygulayacak olursak el ve yüz soğukluğu, yellenmek, geğirmek, atın durması yahut tökezlemesi gibi durumlar birer ölüm işareti olarak öngörülmüş ve kahramanlar da bunlara inanarak öldüğünü sanmışlardır. Öldüğünü sanma ve yeniden gerçekliğe dönme durumu ise bazen bir mezarda, bazen bir nehrin yanında veya üstündeki köprüde ya da tek bir örnekteki gibi -Paramartha Guru- yatakta ve suda gerçekleşmektedir. Bütün bu mekânların mitolojik bağlamda ana rahmiyle ilişkilendirildiği, dolayısıyla ölüm ve doğum arasında eşik/geçiş noktası teşkil ettiği bilinmektedir. Kahramanın gerçekliğe döndürülmesi ise kırbaçlanma, eşeğinin kurtlar tarafından yenmesi, hırsızlar tarafından soyulması ya da suyun içine sokulması gibi simgesel cezalandırma yöntemleriyle gerçekleştirilmektedir. Bindiği dalı kesmek ve akıl dışı öngörülere dayanarak hareket etmek ya da öldüğünü sanmak ise yine diğer eş birimler olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla bütün bu anlatıların anlamını kısaca ölüm -gerçeklikten kopmak- ve cezalandırılarak yeniden doğmak -gerçekliğe dönmek- şeklinde özetleyebiliriz.

Eşik mekânlarda gerçekleşen bu olayların kahramanları da bir eşiktelik hâlindedirler. İster Mihail Bakhtin'in "karnavalesk"[23] ister Victor Turner'ın (1977) "comunitas" kavramıyla açıklayalım, bu kahramanlar ahmaklık ve bilgelik, hayal ve gerçeklik, (toplumsal) yapı ve anti yapı arasındaki sınırları zorlarlar, mizahı ve eleştirel düşüncenin gücünü kullanarak karşıt yapılar ve roller arasındaki ilişkileri ortaya koyarlar.

Sonuç

Kültürel olguların çok boyutlu özellikleri karşılaştırmalı çalışmaları zaruri kılmaktadır. Bu durum, araştırmaların çok yönlü ve analitik araçların esnek olmasını gerektirmektedir. Benzer şekilde verilerin de çağımızın şartlarına uygun bir şekilde karşılaştırmalı ve çok yönlü sorgulamalara elverişli, devamlı geliştirilmeye açık olan dijital bir ortamda bir araya getirilmesi gerekmektedir. Bu çalışmayı yaparken motif indeksi gibi eserlerin Türk Dünyası folkloru araştırmaları için ne kadar önemli olduğunu daha yakından gördüğümüzü belirtmek gerekir. Bu sahada yapılacak çalışmaların bütünlüklü bir nitelik kazanması ve geleceğe taşınması için dijital çağın imkânlarından faydalanmak şarttır. Yöntem konusu da Türk Dünyası'na dönük olarak yapılacak çalışmaların ortak bir amaç, formasyon ve bilimsellik çerçevesinde sürdürülebilmesi için tartışılmaya devam edilmesi gereken önemli bir konu olarak önümüzde durmaktadır.

Kültürel olguların ekolojik, tarihî ve fenomenolojik gibi farklı boyutlarıyla karşılaştırmalı olarak incelenmesi parça, bütün ve evren ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Tür, tipoloji, varyant vd. gibi analitik kavramlar ve araçlar bazen söz konusu parça-bütün ilişkisini görmeye engel teşkil edebilmektedir. Bu bağlamda mikro ölçekteki ortaklıklara odaklanmak, bütüncül yaklaşımlara ve çok boyutlu sorgulamalara imkân tanımaktadır. Nasreddin Hoca adını bütün Türk boylarının folklorunda göremeyeceğimiz gibi benzer anlatılarla fıkra değil, masal ya da başka tür adları altında karşılaşabiliriz. Çuvaş folklorunda Nasreddin Hoca adıyla karşılaşmasak da benzer anlatıların ekolojik bağlamda incelenmesi Çuvaşlarla Türk Dünyası arasındaki ortaklık ve farklılıkların açıklanmasına yardımcı olmaktadır. İncelediğimiz tek bir örnek durum bile, Çuvaşların bu geleneğe yabancı olmadığını, farklı zamanlarda ve farklı kaynaklardan Nasreddin Hoca geleneğiyle temas etmiş olduğunu, birtakım anlatıları kendi gelenekleri içinde nasıl biçimlendirdiklerini ve sonrasında farklı bir kültürel etki alanına girmiş olduklarını göstermiştir. Aynı şekilde örneklemimizde din faktörünün belirleyici rolü de açık bir şekilde görülmektedir.

Diğer taraftan farklı kültürlerde benzer olgularla karşılaşılabileceği gerçeği de gözden uzak tutulmamalıdır. Bu çerçevede yapılacak karşılaştırmalar kültürel ilişkileri ve evrensel insan özelliklerini ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Bilgelik ve ahmaklık, yaşam ve ölüm, ideal ve gerçek, düzen ve düzensizlik gibi konular bütün insanlığın üstünde düşündükleri meselelerdir. Bunların yorumlanış biçimi, sıklığı ve miktarı ise kültürlere özgün niteliklerini kazandırmaktadır.

Notlar

1 Buna rağmen başlıkta söz konusu deyimin kullanılmasının nedeni, çalışmanın içeriği ve çıkış noktasıyla ilgili okuyucuya hemen başlıkta fikir verebilme ihtiyacıdır. İngilizce başlıkta ise deyimin doğrudan karşılığı değil, masal tipleri kataloğunda (Aarne-Thompson 1961: 378) çalışmanın konusu olan anlatı tipinin başlığı kullanılmıştır.

2 Bütüncül yaklaşımla ilgili ayrıca bk. Bayram 2019; Bayram 2020.

3 Nasreddin Hoca anlatılarının yayılma sahaları ve biçimleri hakkında daha geniş bilgi için bk. Kut 1986; Türkmen 1987; Boratav 2006.

4 Honko'nun "kültürel çevre" (cultural periphery) ya da "kültürel alan" (cultural area) şeklinde nitelediği bu bölgeler, çeşitlenme ve yerelleştirme (ecotypification) odaklı sonraki çalışmalarda "temas alanı" (contact zone) olarak adlandırılmış ve asimetrik güçlere sahip toplulukların mücadele ettiği sosyal evren anlamında kullanılmıştır (Bk. Pratt 1991; Hasan-Rokem 2016).

5 İsveçli folklorcu Carl Wilhelm von Sydow, botanik bilimine ait olan "oicotype" (ecotype) terimini geleneğin yayılması bağlamında miras alınan bir formun belirli bir bölgeye adapte edilmiş, doğal ve canlı bir bütünün parçası anlamında kullanarak masal çalışmalarına dâhil etmiştir. Günümüze kadar etkin bir şekilde geliştirilerek kullanılan bu terime dayalı olarak yapılmış çalışmalar hakkında bilgi için bk. Hasan-Rokem 2016.

6 Çuvaşlar Rus hâkimiyeti altına girene kadar, komşuları olan Fin-Ugor halkı Mariler üzerinde dil bakımından üst katman etkisine sahipken sonradan bu etki yan katman düzeyine evrilmiştir (Durmuş 2012: 178). Çuvaşlarla Mariler arasındaki kültürel ilişkilerin durumu da aynı doğrultuda kabul edilebilir.

7 Balkan coğrafyasındaki Nasreddin Hoca geleneğiyle ilgili Wesselski (1911) ve Vılçev (1975) tarafından hazırlanan iki eser oldukça önemlidir. Bu eserlerle ilgili değerlendirmeler için bk. Acaroğlu 1996; Boratav 2006.

8 Konuyla ilgili bk. Toska 1989; Kut 1997.

9 Pertev Naili Boratav'ın "Nasreddin Hoca Fıkraları İçin Bir Kaynak Kitap Tasarısı" başlıklı yazısı bu bağlamda zamanının şartlarına göre oldukça ileri görüşlü fikirler sunmaktadır. Boratav bu yazıda ileride gerçekleştirilmesi gereken "Türk Halk Fıkraları Kataloğu"nun ilk aşaması olarak Nasreddin Hoca adını bile taşımayan, yabancı dillerdeki örnekleri de kapsayan bir eserin nasıl olması gerektiğini 1975 yılında detaylarıyla açıklamıştır (2006: 49-55). Bahsettiğimiz veri tabanı için bu tasarı iyi bir başlangıç noktasıdır. Elbette bu tasarının günümüz şartlarına göre güncellenmesi gerekecektir.

10 Pertev Naili Boratav'ın bu konuda bir istisna olduğunu belirtmek gerekir.

11 Nasreddin Hoca'nın Slav topluluklarındaki edebî uyarlamaları için bk. Sabatos 2016.

12 Çuvaşların yumzalar, kötü ruhlar ve hastalıklarla ilgili inanışları hakkında detaylı bilgi için bk. Timofeyev 2002: 46-56.

13 Zolotnitskiy'in *Çuvaş Knege* (1980) adlı eseri, Çuvaş alfabesi oluşturmaya dönük ilk ciddi deneme kabul edilmekte ve Hristiyan öğretisine dayalı metinlerden oluşmaktadır.

14 Çuvaşlarda ölümle ilgili pratik ve inanışlar incelendiğinde mezarın ve öteki dünyanın yeryüzündeki yaşamın bir çeşit yansıması gibi algılandığı görülmektedir. Geniş bilgi için bk. Yegorov 1995; Yavuz 2019.

15 Duman 2018: 243, 340; Boratav 2006: 172; Koz 2015: 51.

16 Lauri Honko, bir geleneğin adaptasyonunun üç farklı şekilde gerçekleşebileceğini yazar. Bunlar; çevre morfolojisine adaptasyon (milieu-morphological adaptation), gelenek morfolojisine adaptasyon (tradition-morphological adaptation) ve işlevsel adaptasyon (functional adaptation). Birincisi toplumu ve geleneğini şekillendiren doğal çevreye (mekân), ikincisi toplumun onayladığı kolektif değerlere dayalı adaptasyonu kapsar. Diğeri adapte edilen geleneğin icra ortamında kazandığı anlam ve işlevlere dairdir. Honko ilk iki süreçteki çeşitlemelere büyük çeşitleme (major/great variation), diğerine ise küçük çeşitleme (small/minor variation) adını verir. Bu sürecin birleşik etkilerine yerelleştirme (ecotypification) denir (1986: 119-120).

17 Bu temel motiflerin ortaklığı, anlatılar arasındaki yapısal, sosyokültürel ve düşünce biçimi fark-

lılıklarını elbette ortadan kaldırmamaktadır. Anlatıların içeriğiyle ilgili genel bilgi için bk. Parker 1914: 74-75.

18 Krş. Dubois 1826; Luomala 1966; Parker 1914.

19 Çuvaşların Türk Dünyası içerisindeki yerinin kültürel süreklilikler bağlamında bir değerlendirilmesi için bk. Bayram 2019b.

20 Seylan bölgesinden derlenmiş, benzer motifleri içeren bir anlatı için bk. Parker 1914: 70-75.

21 Öğrencilerin adları da hikâyelerle örtüşmektedir: Moodan (Aptal), Matti (Budala), Madayan (Salak), Paedhai (İdiot), Milaechan (Embesil) (Pandian 2019: 363).

22 C. G. Beschi'nin ortaya çıkardığı bu anlatı 1822'den itibaren İngilizce ve diğer dillere çok kez çevrilmiş, ayrı ya da Pançatantra kitapları içinde yayımlanmıştır. Genel karşılaştırma yapılırsa anlatının Pançatantra'nın son kitabıyla tematik olarak uyuştuğu görülmektedir. Pançatantra'nın çevirilerinin çok farklı metinlere dayanması sebebiyle olsa gerek bütün yayımlarda bu anlatıyla karşılaşmıyoruz. Pançatantra'nın Türkçeye yapılan yeni bir çevirisinde de bulunmuyor (Vishnusarman 2020). Bu çalışmada Beschi'nin 1861 yılı çevirisini kullandık.

23 Bu bağlamda fıkralarla ilgili yapılmış şu çalışmalara bakılabilir: Petzen 1996; Erdoğan 2013; Gülüm 2016, Sabatos 2016. Bu ikiliklerin eleştirel düşünce ve bilgelik arasındaki ilişkisi bağlamında bir değerlendirme için bk. Özdemir 2010.

Kaynakça

Aarne, A., & Thompson, S. (1961). *The types of the folktale.* Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Acaroğlu, M. T. (1996). Nasreddin Hoca ile Kurnaz Peter üzerine kapsamlı bir araştırma (M. S. Koz, Düz.) *Nasreddin Hoca'ya Armağan* (15-38). İstanbul: Oğlak Armağan Kitaplar.

Açа, M. (2000). Türk destancılık geleneğine bütüncül yaklaşabilme ve alp kavramı üzerine bazı yeni yaklaşım denemeleri. *Millî Folklor,* 48, 5-17.

Bayram, B. (2019a). Siyasi sınırların kültür araştırmalarına etkileri üzerine bir değerlendirme. *Tyurkologiyata v obrazovaniyeto-Traditsii, inovatsii, perspektivi* (4-15). Şumen: Şumenski universitet Yepiskop Konstantin Preslavski.

Bayram, B. (2019b). *Türk Bitig Türklük Bilimi araştırmaları Kırklareli Üniversitesi çağdaş Türk lehçeleri ve edebiyatları bölümü yıllığı* (1-17). Çanakkale: Paradigma Akademi.

Bayram, B. (2020). Türkistan coğrafyasında yeni bir Türkoloji inşası üzerine düşünceler. *VI Orazov okuvları: Sandık Devirdegi Türki medeniyetinin özekti meleseleri (Halıkaralık gılımi-tejiribelik konferentsiya enbekter jinagı* (171-176). Şımkent: Silkway Halıkaralık Universiteti.

Beschi, C. G. (1861). *The strange surprising adventures of the venerable Gooroo Simple* (B. Babington, Çev.) London: Trubner & Co.

Boratav, P. N. (2006). *Nasreddin Hoca.* İstanbul: Kırmızı.

Constantin, G. I. (1972). Nasreddin Khodja chez les Tchouvaches: Mikhail Yuhma: Cveti El'bi, rasskazky, skazki, legendy. *Turcica Revue d'Etudes Turques,* 4, 171-181.

Çulgaş, K. (1939). *Lapşu Ştappani.* Şupaşkar: ÇASSR Gosudarstvo İzdatel'stvi.

Dubey, A. (2018). Communication and literature: An analysis through the tale of Indian poet Kalidas and his wife, Widyotma. *American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences, 21* (1), 62-64.

Dubois, J. A. (1826). *Le pantcha-tantra.* Paris: J. S. Merlin.

Duman, M. (2018). *Nasreddin Hoca ve 1616 fıkrası.* İstanbul: Everest.

Dundes, A. (2007). *The meaning of folklore: the analytical essays of Alan Dundes* (S. J. Bronner, Ed.) Utah: Utah State University.

Durmuş, O. (2012). Çuvaş-Mari dil ilişkilerine genel bir bakış I: (Çuvaşçanın Mariceye etkisi). *Türk Moğol araştırmaları - Prof. Dr. Tuncer Gülensoy armağanı* (153-168). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Duymaz, A., Aça, M., & Arıkan, M. (2004). Kazak halk edebiyatı. *Başlangıcından günümüze kadar Türkiye dışındaki Türk edebiyatları antolojisi (nesir-nazım)-Kazak edebiyatı I* (27, 136-138). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Ekici, M. (1998). Halk bilimi çalışmalarında metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) ilişkisinin önemi. *Millî Folklor,* 39, 25-34.

Erdoğan, N. (2013). Nasreddin Hoca and Tamerlane: Encounters with power in the Turkish folk tradition of laughter. *Revista de Etnografie si Folclor/Journal of Ethnography and Folklore,* (1-2), 21-36.

Görkem, İ. (2012). Nasreddin Hoca olgusunun algılanması ve anlamlandırılması üzerine. *Türkbilig,* 23, 83-106.

Gülüm, E. (2016). Karnavalesk bir imgelemin taşıyıcısı olarak Bektaşi mizahı. *Millî Folklor,* 112, 130-141.

Güngül, G. (1995). Türk dünyasında Nasreddin Hoca. *Türk Edebiyatı,* 255, 62-63.

Hasan-Rokem, G. (2016). Ecotypes: Theory of the lived and narrated experience. *Narrative Culture, 3* (1), 110-137.

Honko, L. (1986). Types of comparison and forms of variation. *Journal of Folklore Research, 23* (2/3), 105-124.

Ilyefalvi, E. (2017). Textualization strategies, typological attemps, digital databases: what is the future of comparative charm scholarship? *Incantatio. An International Journal on Charms, Charmers and Charming,* 6, 37-77.

Johanson, L. (2001). Türk dünyasının sınırları: Türk topluluklarının gelişmesinde bağlayıcı ve ayırıcı unsurlar. *Türkbilig,* 2, 168-177.

Kaçalin, M. S. (1997). Kıyıda kalmış birkaç lâtife. *Toplumbilim,* 6, 105-106.

Karakaş, Ş. (2000). Özbek halk edebiyatı. *Başlangıcından günümüze kadar Türkiye dışındaki Türk edebiyatları antolojisi (nesir-nazım)-Özbek edebiyatı I* (14, 297). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Koz, M. S. (Haz.). (2015). *Letâ'if (Nasreddin Hoca Fıkralarının İlk Baskısı)*. İstanbul: Büyüyenay.

Köprülü, M. F. (2004). *Nasreddin Hoca.* Ankara: Akçağ.

Kut, G. (1997). Hint edebiyatından Türk hikâyelerine. *Türklük Araştırmaları Dergisi,* 8, 357-377.

Kut, T. (1986). Nasreddin Hoca fıkra kitaplarının Kazan baskıları. *III. Milletlerarası Türk folklor kongresi bildirileri: Halk edebiyatı* (Cilt II, s. 221-230). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi.

Luomala, K. (1966). Numskull clans and tales: Their structure and function in asymmetrical joking relationships. *Journal of American Folklore, 79* (311), 157-194.

Oğuz, M. Ö. (1991). Türk dünyası folklorunda yeni yöntem arayışları. *Millî Folklor,* 33, 3-8.

Oğuz, M. Ö. (1999). Türk halkbilimi çalışmalarında eşmetin (varyant) ve benzer metin (versiyon) sorunu. *Millî Folklor,* 42, 2-5.

Oğuz, M. Ö. (2000). *Türk dünyası halk biliminde yöntem sorunları.* Ankara: Akçağ.

Öğüt-Eker, G. (2005). Nasrettin Hodja in the Turkic world. *International Journal of Central Asian Studies, 10*(1), 34-53.

Özdemir, N. (2010). Mizah, eleştirel düşünce ve bilgelik: Nasreddin Hoca. *Millî Folklor,* 87, 27-40.

Özkan, İ. (1999). *Türkiye ve Tatar Türkçesiyle Nasreddin Hoca fıkraları.* Ankara: TİKA.

Pandian, M. R. (2019). Humor in depicting apostles of Jesus and disciples of Paramartha Guru. *Research Journal of English Language and Literature, 7*(3), 361-367.

Parker, H. (1914). *Village folk-tales of Seylon* (Cilt 2). London: Luzac & Co.

Petzen, J. (1996). Nasreddin Hoca fıkralarında güç, beden ve toplumsal cinsiyet kavramları. *Kebikeç,* 4, 7-12.

Pratt, M. L. (1991). Arts of the contact zone. *Modern Language Association*, 33-40.

Sabatos, C. (2016). Nasreddin Hodja's foolish wisdom: Slavic literary adaptations of a Turkish hero. *World Literature Studies, 8*(4), 35-46.

Sakaoğlu, S., & Alptekin, A. B. (2009). *Nasredin Hoca.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Sidorova, Y. S. (1976). *Çĭvaş Halĭh Sĭmahlĭh|. Yumahsem.* Şupaşkar: Çıvaş Kineke İzdatel'stvi.

Thompson, S. (1958). *Motif-index of folk literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends.* Bloomington: Indiana University.

Thorburn, S. S. (1876). *Bannu: Our Afghan frontier.* London: Trübner & Co.

Timofeyev, G. T. (2002). *Tĭhĭr'yal. S|ve tĭrşşinçi çĭvaşsem.* Şupaşkar: ÇKİ.

Toska, Z. (1989). *Türk edebiyatında Kelile ve Dimne* çevirileri *ve Kul Mesûd* çevirisi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Turner, V. W. (1977). *The ritual process (structure and anti-structure).* New York: Cornell University.

Türkmen, F. (1987). Nasreddin Hoca fıkralarının yayılma sahaları. *I. Uluslararası Türk halk*

edebiyatı semineri (349-359). Eskişehir: Yunus Emre Kültür Sanat ve Turizm Vakfı.

Vılçev, V. (1975). *Hitır Petır i Nastradin Hoca, iz istoriyata na bılgarskiya naroden anekdot.* Sofiya: İzdatelstvo Na Blgarskata Akademiya Na Naukite.

Vishnusarman. (2020). *Pançatantra* (H. D. Can, Çev.) İstanbul: Ötüken.

Wesselski, A. (1911). *Der Hodscha Nasreddin. Türkische, berberische, maltesische, kalabrische, kroatische, serbische und griechische Märlein und Schwänke.* Weimar: Duncker.

Yavuz, C. (2019). Çuvaş kültür mitleri. *Uluslararası toplum ve kültür araştırmaları sempozyumu (3-5 Ekim 2019) tam metin bildiler kitabı (M. Açа. Ed.)* (441-464.). Çanakkale: Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği.

Yegorov, N. İ. (1995). Çuvaşskaya mifologiya. *Kul'tura çuvaşskogo kraya. Çast I: Uçebnoye posobiye. (Haz. M. İ. Skvortsov).* (109-147). Çeboksarı: ÇKİ.

Yurkin, İ. N. (1907). *Halapsem.* Kazan: Tsentrralnaya Tipografiya.

Zolotnitskiy, N. İ. (1870). *Çuvaş Knege.* Kazan: Bratsva Sv. Guriya.

Zolotnitskiy, N. İ. (1875). *Kornevoy çuvaşsko-russkiy slovar, sravnennıy s yazıkami i nareçiyami raznıh narodov tyurskogo, finskogo i drugih plemen.* Kazan: Tipografiya İmperatorkago Universiteta.

Elektronik kaynaklar

URL-1: *Guru Paramartha and His Five Foolish Disciples*. Erişim tarihi 02.12.2020, https://www.indiadivine.org/guru-paramartha-and-his-five-foolish-disciples/

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1602

Araştırma makalesi/Research article

Ölü Gömme Gelenekleri Bağlamında Berel Kurganları*

Berel Kurgans within the Context of Funeral Rites

Mehmet Kutlu**
Leila Kutlu***

Öz

Altay Dağlarının güneybatı ucunda bulunan Berel Vadisi'nde sayıları yüzü aşan kurgan bulunmaktadır. İlk kez 1865 yılında Wilhelm Radloff tarafından kazısı gerçekleştirilen Berel'deki kurganların birinde permafrost katmanları tespit edilmiştir. Bu özelliğe sahip bir kurganın merkezindeki derin çukura ahşap tomruklardan inşa edilmiş defin odaları konumlandırılmıştır. Söz konusu ahşap defin odalarında ve tek parça tomruktan oyulmuş ahşap lahitte insan ve çok sayıda at gömüleri tespit edilmiştir. Ancak zamanın kazı yöntemleri ve arkeolojik buluntuları muhafaza imkânlarının yeterli olmaması nedeniyle söz konusu insan ve at gömüleri korunamamıştır. Daha sonra Berel

Geliş tarihi (Received):07.01.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 29.06.2021
* Bu araştırma 2019BSP11 numaralı proje kapsamında Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri tarafından desteklenmiştir.

,** Doç.Dr. Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,Sanat Tarihi Bölümü (Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History)mehmetkutlu@pau.edu.tr. ORCID 0000-0002-3075-3965
*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Graduate Student, Pamukkale University, Institute of Social Sciences, Department of Art History) lkutlu18@posta.pau.edu.tr. ORCID 0000-0003-4367-8260

Vadisi'ndeki kurganlar yaklaşık 150 yıla yakın süre boyunca kapsamlı bir şekilde kazılmamış ve incelenmemiştir. Bu durum 1998 yılında Prof. Dr. Zainolla Samashev'in ekibiyle birlikte Doğu Kazakistan Arkeolojik ekspedisyonu kapsamında Berel'de geniş çaplı kazılar yürütmeye başlamasıyla değişmiştir. 10. ve 11. Kurganlarda da saptanan permafrost (kalıcı don) katmanları olgusu sıradan kurganlarda korunamayan organik materyallerden yapılmış sanat eserlerinin yanı sıra insan ve at kalıntılarının günümüze ulaşmasına ve incelenebilmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışma, Berel kurgan mezarlığında bulunan İskit/Saka, Hun, Hsiyen-pi ve Göktürk dönemlerine ait kurganları ölü gömme gelenekleri bağlamında ele alıp incelemektedir. Antropolojik araştırmalar ve ölü gömme gelenekleri üzerine yapılan değerlendirmelerin sonucunda ortaya konulan benzerlikler, İskit döneminden Göktürk dönemine kadar kültürel süreklilik veya devamlılık olgusuna dair kanıtlar sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Berel kurganları, İskit, Hun, Göktürk, ölü gömme gelenekleri, atlı gömü*

Abstract:

Permafrost layers under the stone kurgans at Berel Valley located at the southwestern slopes of Altai Mountains, was initially discovered by Wilhelm Radloff in 1865. It had been revealed that there was a deep pit with the burial chambers made of timbers at the center of a kurgan with permafrost layers. Burial chambers, where wooden sarcophagus carved from a single piece of log were placed, had also contained human remains and many horse burials. However, the human and horse burials could not be preserved due to the insufficient technological and methodological conditions in excavation and protection of the findings at that time. Berel Kurgans had not extensively excavated and studied for nearly 150 years until Prof. Zainolla Samashev leading East Kazakhstan Archeological Expedition, initiated large-scale excavations at Berel in 1998. As a result, permafrost layers were detected in the 10th and 11th kurgans. Organic artifacts along with the remains of human beings and horses that cannot be preserved in ordinary kurgans reached nowadays and provided an opportunity to examine them. The purpose of the current research is to examine the kurgans of the Scythian, Hsiung-nu, Xianbei and Turkic khaganate periods in the Berel within the context of burial rites and customs. Some similarities in burial rites determined as a result of anthropological evaluations presents evidence of cultural continuity from the Scythian to the Turkic khaganate periods.

Keywords: *Berel kurgans, Scythian, Hsiung-nu, Turkic khaganate, burial rites, horse burial*

Extended summary

Berel burial ground, which located in southwestern slopes of Altai Mountains, consists of kurgan groups of various sizes. According to the latest data there are more than 100 kurgans

identified. Most of them are concentrated in two parts of the triangular terrace, namely the 1st, 2nd and 3rd kurgan groups in the middle part of the terrace while the 4th group located in the western part. Only the first and fourth groups are in the form of long chains of kurgans lined up in a linear order in the north-south and northwest-southeast directions. Other kurgans are arranged in a few small rows or irregularly. Each of the kurgan groups, which consists of several kurgans, is considered to belong to members of a family or a dynasty. The majority of Berel Kurgans date back to the IV-III centuries BC and defined as Pazyryk Culture. However, throughout the excavations of more than 100 kurgans being conducted in Berel since 1998, it was possible to obtain a number of materials dating to later periods than Pazyryk, namely Hsiung-nu, Xianbei, Early Turkic and Turkic Khaganate periods. There are 5 types of kurgans in relation to their architecture. According to their functional characteristics, material findings were classified into four categories such as ceremonial-ritual items, clothing, household items and tools and horse harnesses. Current research deals with the kurgans of the Scythian, Hsiung-nu, Xianbei and Turkic khaganate periods in the Berel burial ground within the context of burial customs. After the participation in East Kazakhstan Archaeological Expedition in the summer of 2019, examination of material findings exhibited in Berel museum, literature review and anthropologic assessment of Berel kurgans and their architecture it is possible to reveal common characteristics and consistent regularity with regards to burial rites. The common features identified in Pazyryk period kurgans of Berel are the practice of horse burial ranging in number from 1 to 17, the burial of the people in the sarcophagi carved from a single piece of larch placed into the wooden made burial chamber, eastward orientation of human bodies lying on their backs as well as eastward orientation of horses. Elements of horse harnesses of the period were created or decorated in animal style. In addition to this, putting food made of lamb, weapons, daily use items and other household items in the burial chambers is the other common characteristic in terms of burial tradition.

The kurgans of post-Pazyryk time differ from those of Scythians in size, architecture, and material culture. Mostly those kurgans are in forms of deep graves surrounded by low stone fences covered with dense vegetation. Even though most of coffins in burial pits of Hsiung-nu period were made of stone material there are some graves with timber chambers similar in technique to those of Pazyryk period. Some of the kurgans contain horse burials and formed in two layers. Usually, horses were buried at upper pit, in other words closer to the surface. Although most of this type kurgans had been previously robbed, the archaeologists unearthed some materials like accessories equipping horse tack and some arms. Findings such as three-winged sharp iron arrowheads, bone pieces of Hsiung-nu type compound bow as well as ancient Chinese mirror dating to Han dynasty period clearly indicates Hsiung-nu and following Xianbei historical periods. Despite the apparent change in material culture, it is still possible to observe similarities in burial customs among the kurgans of Pazyryk, Hsiung-nu and Xianbei periods at Berel. It originates as eastward orientation of human bodies placed on their back and eastward orientation of horses. Like during Pazyryk period people were equipped with weapons and horses accompanying them were also harnessed.

There are small number of kurgans of Turkic period. Polygonal or circular in shape Turkic

kurgans have dome like stone superstructure over burial pit or surrounded by stone fences. Funeral rites remain unchanged when compared with earlier periods in that bodies of humans have eastward orientation. Burial of harnessed horses is another unchanged characteristic practice. Furthermore, the placement of balbals on the east of kurgans is another common feature for the kurgans of Pazyryk and Turkic period.

Dromoses of Early Scythian kurgans located in the territory of Kazakhstan such as Shilikti, Taldy 2, Eleke Sazy have eastern orientation. Doors of Hsiung-nu yurts also oriented to the east. It is well known from ancient Chinese written sources and from memorial complexes of rulers Turkic Khaganates that east has a particular significance in Early Turkic culture. As the funeral rites are strictly followed and hardly changed, they can be considered as markers of cultural continuity. Thus, it can be concluded that there is cultural continuity in terms of kurgan-based burial rites from the Scythian to the Turkic khaganate periods in case of Berel burial ground. Consequently, Berel burial ground can be related to Proto-Turkic nomadic Ting-Ling tribes. Therefore, Berel is important burial ground which provides reach materials for resolving issues related to the history of Proto-Turkic people and their early culture.

Giriş

Berel Vadisi, Kazakistan Cumhuriyeti'nde Doğu Kazakistan Vilayetinin Katonkaragay ilçesi sınırları içindeki Berel ve Jambıl köyleri arasında uzanmaktadır. Buktırma nehrinin kolları ve dik dağ yükseltileriyle çevrelenmiş Berel Vadisi'nde yer alan kurgan mezarlığı ise aynı adı taşıyan köyün yaklaşık 7 km güneybatısındadır. Buktırma nehrinin aktığı vadi tabanından yaklaşık olarak 75 m yükseklikteki üçgenimsi bir yüksek düzlük üzerinde kurganlar bulunmaktadır. Söz konusu düzlüğün deniz seviyesinden yüksekliği 1120 m olarak ölçülmüştür (Samashev vd., 2000:9).

Berel Kurgan Mezarlığı çeşitli büyüklükteki kurgan gruplarından oluşmaktadır. Son verilere göre, mezarlıkta 100'den fazla kurgan olduğu belirtilmektedir (Samashev vd., 2018:40). Kurganların büyük çoğunluğu üçgenimsi şekildeki terasın iki bölümünde, yani orta kısımda I.-II.-III. grup ve batı kısmında IV. grup olmak üzere yoğunlaşmıştır (Görsel. 1). Adı geçen dört grup, kurganların kümeleşme özelliğine göre tanımlanmıştır. Bunlardan yalnızca birinci ve dördüncü gruplar, kuzey-güney ve kuzeybatı- güneydoğu yönlerinde, adeta bir çizgisel düzende sıralanan uzun kurgan zincirleri şeklindedir. Diğer kurganlar ise birkaç küçük sıra oluşturacak şekilde veya düzensiz konumlanmaktadır. Kurgan zincirlerinin yönü definlerin doğrultusuna diklik ilkesine göre belirlenmiş ve bu uygulamaya sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır (Samashev, 2011: 34).



Görsel 1: Berel vadisinin güneyden görünüşü ve kurgan gruplarının kümelenmesi.

(Z. Samashev, 2011).

Birkaç kurgandan meydana gelen kurgan gruplarının her birinin aralarında akrabalık bağı bulunan aile veya hanedanın üyelerine ait oldukları düşünülmektedir. Berel Kurganlarının çoğunluğu M.Ö. IV- III. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. I., II. ve III. gruplar büyük ve küçük boyuttaki kurganlardan oluşurken, üçgenimsi terasın batı kenarında yer alan IV. grup ise atlı gömü ve sıradan buluntu envanteri içeren küçük boyutlu kurganlardan meydana gelmektedir (Samashev, 2011:34, Kutlu & Kutlu, 2020: 175-177).

İskit/Saka(1) dönemi kurganları:. M.Ö. IV.- III. yüzyıllara ait kurganları tanımlamaktadır. Bu kurganlar arasında *I. gruptan* elips veya oval planlı taş örtüye sahip 4., 8., 9., 10., 11. ve 36. kurganlar, *II. gruptan* üst örtüleri dairesel biçimli ve kendi arasında taş yollarla birbirine bağlanmış 16., 18. ve 19. kurganlar, *III. gruptan* ise 2. kurgan ile Wilhelm Radloff'un kazısını gerçekleştirdiği 1. Büyük Berel Kurganı ile *IV. gruptan* düz bir çizgisel doğrultuda zincir şeklinde sıralanan 30., 31., 32., 33., 34., 40. ve 41. kurganlar bulunmaktadır (Samashev, 2011: 47-103).

Hun ve Hsiyen-pi dönemi kurganları: Berel'de Hun-Hsiyen Pi dönemi kurganları genel olarak M.Ö. III.-M.S. V. yüzyıllar arasına tarihlenmektedir. (Samashev vd., 2018:16) Bu grupta yer alan kurganlarda Hun dönemi: M.Ö. III.-M.S. II yy. arasına; Hsiyen -pi dönemi ise M.S. II.-V. y. arasına karşılık gelmektedir (Samashev vd., 2016:251). Söz konusu kurganlar genellikle Berel'in Pazırık dönemine ait kurganlarının doğu ve güney taraflarına bitişik (Görsel 2), ancak bazıları onlardan biraz uzakta konumlandırılmıştır (Samashev vd., 2019: 385-393).

Berel'deki Hun-Hsiyen Pi dönemi kurganlarının ilk kez 1865 yılında W. Radloff tarafından incelenmiştir. Radloff, III. gruptaki İskit dönemine ait 1. ve 2. kurganların etrafında hem mimari hem de buluntu bağlamında farklılık gösteren taş çitlerle çevrili küçük ve orta boyutlu Hun-Hsiyen Pi kurganlarının bazılarının kazısını yapmıştır.

Bu döneme ait kurganlara dair çalışmalar son yıllarda yoğunluk kazanmakta ve Prof.Dr.

Zainolla Samashev başkanlığında yürütülmektedir. Örneğin, 2015- 2018 yılları arasında Hun-Hsiyen Pi dönemi olarak tanımlanan 67C, 68, 90, 105, 108 ve 108A olarak numaralandıran kurganların kazıları gerçekleştirilmiş ve arkeolojik buluntuları incelenmiştir (Samashev vd., 2018:16). 2019 yılında ise Berel mezarlığında 15'i taş tabuta, 15'i ise çukura defnedilen toplam 30 gömünün saptandığı 58 kurgan ve mezar çitinin kazısı yürütülmüştür. Söz konusu kurganların bazılarının boş olduğu veya gelecekte olası gömüler için hazırlanmış olduğu şeklinde yorumlanmaktadır (Samashev vd., 2019: 387).

Berel'de Hun-Hsiyen Pi dönemi kurganlarındaki buluntular içinde "Hun tipi" olarak tanımlanan bileşik yaylara ait kemik yay güçlendirme parçalarının bulunması da dikkat çekmektedir. Orta Asya silahları uzmanı olarak kabul edilen Yuli Hudyakov'un tanımlamaları ve kurgan buluntularına göre "Hun tipi yaylar" yaklaşık olarak 1,50 m uzunluğundaki güçlendirilmiş bileşik yaylardır. Yayın gövdesini oluşturan ahşap iskelete tutkalla çeşitli malzemelerden yapılan parçalar yapıştırılır ve yay iskeletinin orta (kabza) ve uç kısımları (başları) kemik veya boynuzdan yapılan parçalarla güçlendirilir. Yayın başlarına bazen tutkalla bazen de geçmeli olarak tasarlanan demir veya boynuzdan imal edilmiş parçalar tutturulur. Hun yaylarının başlarının güçlendirme parçaları uzun, hafif eğimli ve kanatlara doğru daralmaktadır. Gerekli uzunluklara sahip kemik veya boynuz parçalarının olmadığı durumlarda birkaç küçük parçanın birbirine yapıştırılmasıyla ihtiyaç duyulan uzunlukta parça elde edildiği görülür. Yayın orta kanat parçaları geniş ve eğik kesim kenarlı olup güçlendirme amaçlı tasarlanmıştır. Bununla birlikte "Hun tipi" yaylarının ahşap gövdesinin kabza kısmına ön (frontal) güçlendirme parçaları eklenmektedir. Bu parçalar uzun, ince olup kenarlarına doğru genişlemektedir. Kemik parçalar ahşap gövdenin gerilme ve sıkıştırma kuvvetlerine maruz kalan bölgelerine uygulanır. Bu parçalar gerilme ve sıkıştırma bölgelerinde oluşabilen istemsiz bir bükülmeyi engellemek amacıyla eklenmiştir. Ön parça dışındaki diğer parçalar kırılma yaratabilen sıkıştırma kuvvetine maruz kalan yayın bükülmesini önlemektedir. Hun yaylarının kabza ve iki başında toplam 3 sertlik bölgesi ve kanatlarında esnek ve bükülebilen 2 esneklik bölgesi bulunmaktadır. Bu yaylar, 1,50 m kadar geniş kanat açıklıkları ve uzun gövdeleri sayesinde okları uzak menzillere kolayca ulaştırabilmektedir. Ayrıca bu tip yaylarla at sırtında atış yapmayı kolaylaştırmak için yayın alt başı üst başından daha kısa yapılabilmektedir (Hudyakov, 1986: 26-30, Nikonorov& Hudyakov, 2004: 45-51).

Berel'deki bazı kurganlarda üç kanatlı, keskin demir ok uçlarıyla birlikte konulan Hun tipi yay güçlendirme parçalarının tespit edilmiş olması söz konusu kurganları (40A, 82A, 82B) Hun dönemine tarihlendirmeye olanak sağlamaktadır. 2019 yılında kazıları yapılan Hun dönemine tarihlenen bu üç kurganda definlerin Pazırık kültürü kurganlarında olduğu gibi ahşap defin odalarına yapıldığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte kazılarda Hermitage Müzesi koleksiyonlarında benzerleri bulunan ve M.Ö. III. yüzyıla tarihlenen Han hanedanı dönemi Çin yapımı ayna saptanmıştır. Bu tür buluntular da tarihlendirmeye dayanak teşkil etmektedir (Samashev vd., 2019:387-391).

Göktürk dönemi kurganları: Berel'de Göktürk dönemi kurganları M.S. V-VIII

yy. arasına tarihlenmektedir. (Samashev, 2011:47, Samashev vd., 2016:251). Bu dönem kurganları kronolojik olarak iki kategoride ele alınmaktadır. Buna göre ilk örnekler Erken Türk dönemi olarak tanımlanırken M.S. V.-VI. yüzyıllara tarihlenmekte, dönemin ana karakteristiğini yansıtan kurganlar ise Göktürk dönemi olarak tanımlanmakta ve M.S. VI – VIII. yüzyıllara tarihlendirmektedir (Samashev vd., 2016:251).

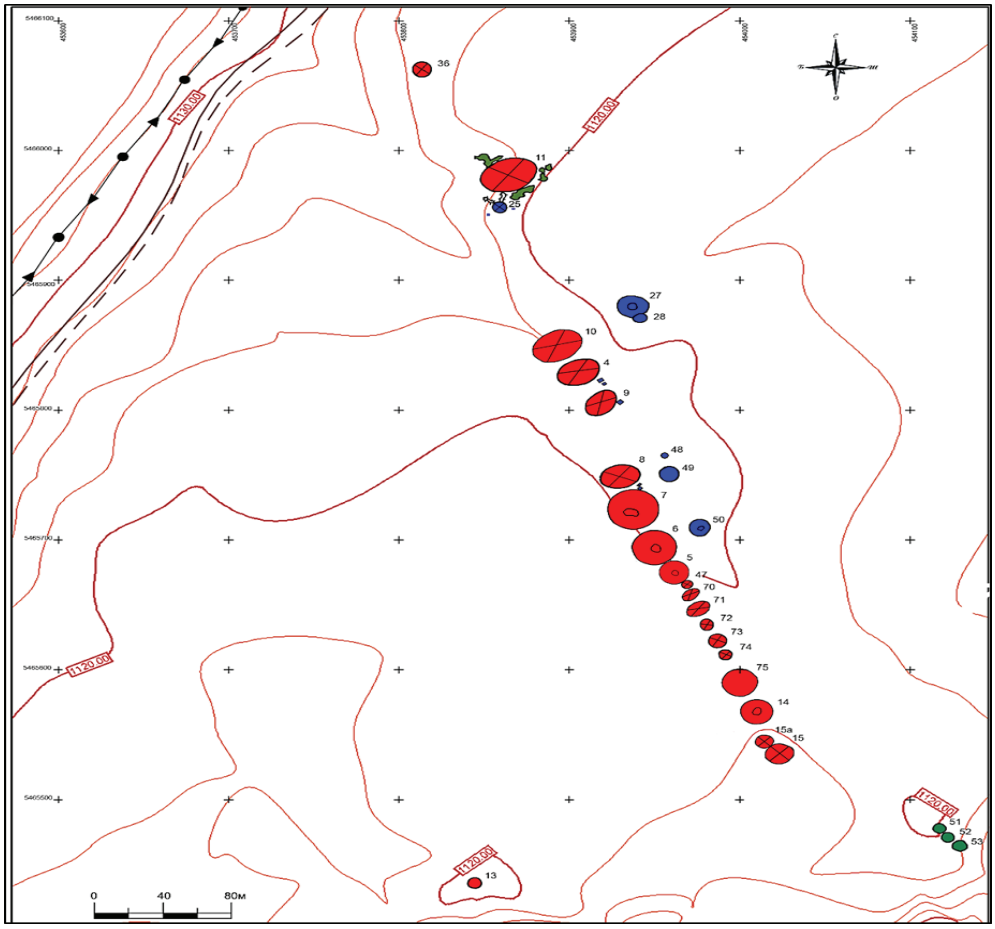
1998-2011 yılları arasında Göktürk dönemine tarihlenen 16 C kurganıyla 25., 37. ve 38. kurganların kazıları gerçekleştirilmiş ve arkeolojik buluntuları değerlendirilmiştir (Samashev vd., 2018:16).

Hun-Hsiyen Pi ve Göktürk dönemi kurganları genellikle geniş çaplı, oval veya dairesel biçimli taş örtüye sahip ve çizgisel doğrultuda konumlanan İskit/Saka dönemi kurganlarından hem mimari hem de buluntu bağlamında farklılık göstermektedir. Boyut olarak daha küçük olmalarıyla birlikte buluntu yönünden daha mütevazi kurganlardır. Ayrıca Göktürk kurganları, Hun-Hsiyen Pi kurganlarından da mimari özellikleri yönüyle ayırt edilebilmektedir. Göktürk kurganları bazen doğru olmayan dikdörtgen veya bazen oval biçimli oldukça sağlam taş çitlerle çevrili orta ve küçük boyutlu kurganlardır. Örneğin 25. kurganın çapı yaklaşık olarak 12 m ve örtü planı oval iken 38. kurganın planı kareye yakın dikdörtgen olup boyutları yaklaşık 4,60 x 4,30 metredir (Samashev, 2011:104-108).

Bu kurganlardaki definler çeşitlilik göstermekte olup tek kişilik (68., 90., 25. ve 37. kurgan), iki kişilik (68. kurgan), sadece at gömüleri (67C kurganı) ve bazen insan ve atlar iki farklı seviyede olup atlar genelde insanlardan daha yüksekte (108C ve 108A kurganları), yani yüzeye daha yakın konumlandırılmaktadır. Definler genelde Sakalarda olduğu gibi ahşap defin odalarında değil kayrak taşlardan yapılan taş tabutlara (68., 90., 105.,108. kurganlar) veya doğrudan toprağa yapılmıştır (Görsel 5, 6).

Göktürk dönemine tarihlenen 37. Kurganın güneydoğu kısmında 2 adet yüksek olmayan balbal tespit edilmiştir. Aynı kurganın mezar çukurunun batısında 1.30 m. yüksekliğinde bir dikilitaş daha tespit edilmiştir. 1 m derinliğindeki mezarda başı doğuya dönük ve sırt üstü yatırılmış bir erkek cesedi saptanmıştır. 25. kurganda bulunan madeni mızrak uçları, ıslıklı ok (çavuş oku) uçları, madeni köstek tokası, kemer tokaları, madeni at gemleri tipolojik olarak bu kurganın Göktürk dönemine aidiyetini açıkça göstermektedir (Samashev, 2011:106).

Hun ve Göktürk dönemine ait kurganların¬mezarlıktaki en büyük Saka kurganlarının etrafında yoğun olarak konumlanması Prof. Zainolla Samashev'e göre bu toplulukların atalarının mezarlarına yakın olma isteklerini vurgulamakta olup eski kurganlarda yatanlarla aralarında belirli bir akrabalık bağının varlığının ilanına işaret etmektedir (Samashev, 2011: 98). Benzer durum Pazırık kültürüne ait diğer kurgan mezarlıklarında görüldüğü gibi Eleke Sazı ve Esik kurgan mezarlığında da gözlemlenebilmektedir (Kutlu, 2020c:264, Kutlu, 2020d:16).



Görsel 2: Berel mezarlığındaki 1. grup kurganlar = **kırmızı**: İskit dönemi, **yeşil**: Hun-Hsiyen Pi, **mavi:** Göktürk dönemi (Samashev, 2011)

Kurganların tarihlendirilmesi

Berel Kurganlarında ilk kazı çalışmalarını yürüten ve yayınladığı Aus Sibirien adlı kitabında verdiği bilgilerle bilim camiasına tanıtan Wilhelm Radloff'tur. Radloff 1. Berel ve Katanda kurganlarını tahmini olarak Erken Demir Çağı'na tarihlemekle birlikte kazılarını gerçekleştirdiği bu kurganların Türk halklarına ait olduğunu özellikle belirtmektedir (Radlov,1989: 477).

Sovyet döneminde 1929 yılında gerçekleştirilen 1. Pazırık kurganı kazısı sonrasında M. Gryaznov ise Pazırık, Katanda, Berel ve Şibe kurganlarını "Saka/İskit Çağına" tarihlendirmiştir (Gryaznov,1930:978-979).

S. Kisilev ise 1934 yılında kazısını gerçekleştirdiği 2. Karakol Kurganı'nı 1. Berel Kurganı ve Şibe'yle kıyaslayarak M.Ö. II. yüzyıla tarihlendirmektedir (Kisilev,1935:97-106).

1930'lu yılların sonunda ise M. Gryaznov, Altay'ın Erken Göçebe Kültürlerinin gelişim aşamalarını Pazırık ve Şibe dönemlerine ayırmakta ve Şibe, Berel, Katanda, Kuray, Karakol, Tuyakta, Kurota kurganlarını M.Ö. II. ve I. yüzyıla yani Hun dönemine tarihlendirmektedir (Gryaznov, 1939: 407).

1949-1951 yıllarında S. Kisilev, 1. Pazırık, Şibe, Berel, Katanda ve diğer Altay kurganlarının "Hun-Sarmat dönemine" ait olduğunu savunmaya devam etmiştir (Kisilev,1951:105).

1969'da S. Sorokin, 1. Berel Kurganı'nın dönemi hakkında kesin bir tarih vermekten kaçınılması gerektiğini vurgular ve arkeolojik paralelliklerden dolayı Altay'ın Pazırık kurganlarıyla çağdaş olduğunu belirtir (Sorokin,1969:225). Çernikov ise 1975'te 1. Berel Kurganı'nı Hun-Sarmat döneminden ziyade Saka-İskit dönemine daha yakın değerlendirerek M.Ö. V.-III. yüzyıla tarihlemiştir (Çernikov, 1975:133). Kadırbayev ise Doğu Kazakistan'ın Demir Çağı kültürlerini inceleyip Berel dönemini tanımlar ve 1. Berel kurganını M.Ö. V.-IV. yy. tarihler (Kadırbayev, 1977). L. Marsodolov ise Büyük Berel Kurganını M.Ö. V. yüzyıla tarihlemiştir (Marsadolov, 1988:24-26).

Bununla birlikte M. Gryaznov, 1980'lerde de 1. Berel ve Şibe kurganlarını M.Ö. II-M.S. I. yüzyıllara tarihlendirmekte ve Hun-Sarmat dönemine ait olduklarını savunmaya devam etmektedir. Lakin 1992 yılında yayınlanan "SSCB Arkeolojisi" adlı kitapta, Gryaznov'un vefatı nedeniyle yayın editörleri tarafından düzenlenen metinde 1. Berel Kurganı daha erken döneme, yani M.Ö. V-III yüzyıllara tarihlenmiştir (Gryaznov, 1992, 164).

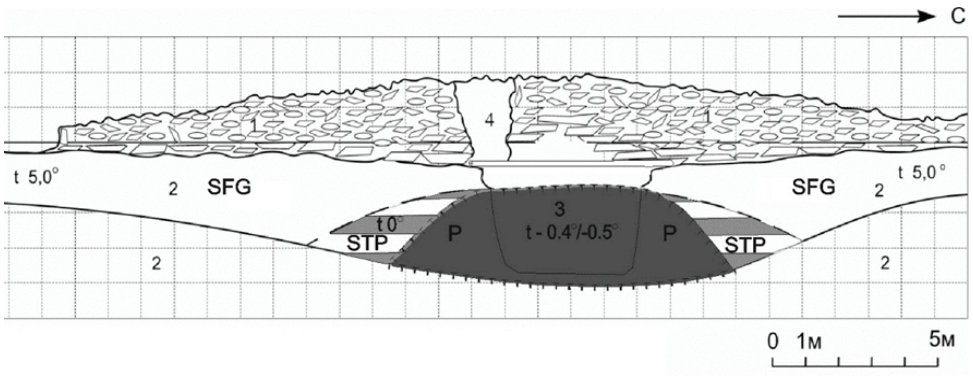
Z. Samashev ise son yıllarda yürütülen kazılar sonucunda radyo-karbon yöntemine göre 11. Berel Kurganının mutlak tarihinin M.Ö. 322 yılı olarak belirlendiğini, lakin %95'lik bir olasılıkla M.Ö. 355-280 yılları aralığına tarihlenebileceğini ifade etmiştir. Ayrıca dendrokronolojik analizler neticesinde 11. Kurganın (M.Ö. 297), 1. Kurgandan (M.Ö. 363) yaklaşık 66 yıl sonra inşa edildiği sonucuna ulaşılmış ve her iki yöntemle elde edilen tarihler uyumlu olmuştur (Samashev 2011b:235). Genel olarak yapılan çalışmalar, Berel'in İskit dönemi kurganlarını Pazırık kültürünün bir kolu olarak değerlendirmekte ve M.Ö. IV. yüzyılın sonu ile M.Ö. III. yüzyılın başı arasındaki bir zaman dilimine tarihlendirmektedir.

Kurganların yapısal özellikleri ve permafrost olgusu

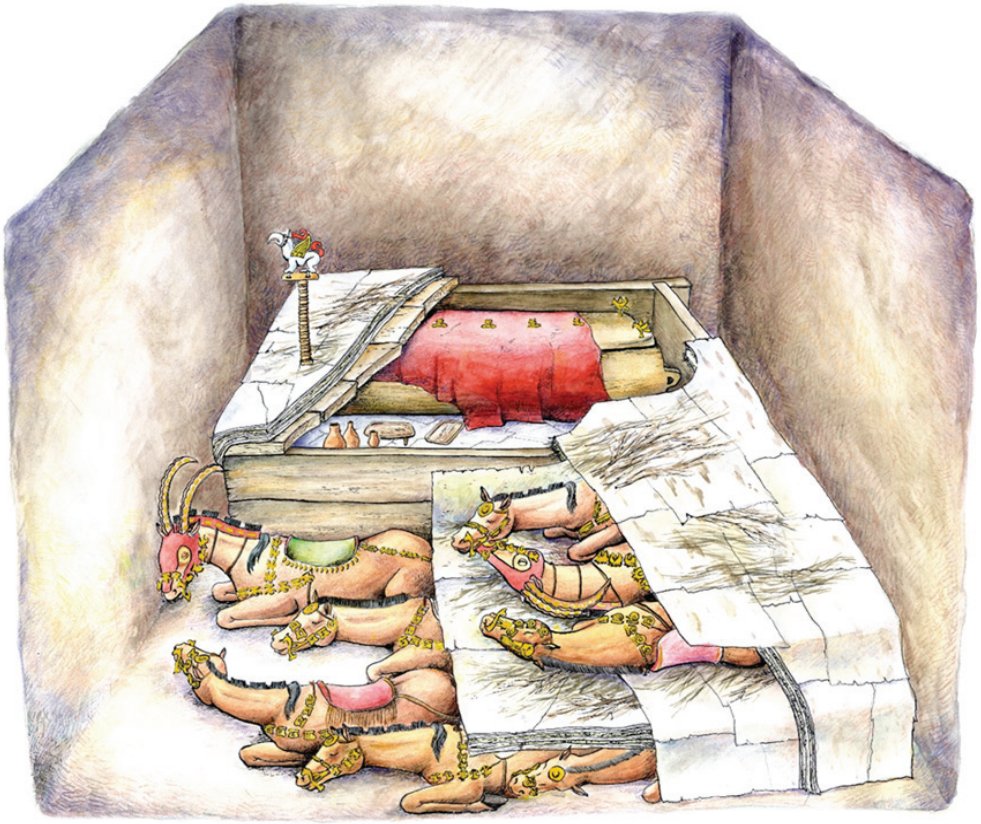
Berel kurganları, mimari özellikleri ve boyutlarına göre büyük, orta ve küçük olarak sınıflandırılmaktadır. Ayrıca kurganlardaki değerli maden ve taşlarla süslenmiş ihtişamlı objelerin sayısı ve niteliğine göre de sınıflandırma yapılmaktadır. Örneğin, iktidar sembolü olduğu kabul edilen asa, kamçı, maskeli "boynuzlu" atlar ve diğer statü göstergesi nesneler, o dönemin atlı göçebe toplumundaki hanedan üyeleri, üst düzey yöneticiler, komutanlar, din adamları ve önemli savaş kahramanları ile ilişkilendirilmektedir (Görsel 3). Kurganların büyüklüğü, inşa özellikleri ve karmaşıklığı ile mezar odasında bulunan eşyaların ihtişamı ve defnedilen atların sayısı kurgan sahibinin ait olduğu toplumsal tabakanın bir göstergesi olarak düşünülmektedir (Ongaruly, 2008: 110-117).

Kurganların böylesine birçok yönden sınıflandırılabilecek özelliklere sahip olması Pazırık kültürüne ait atlı göçebe boylarında toplumsal tabakalaşmanın ve karmaşık bir toplumsal örgütlenmenin varlığına bir işarettir. Ancak bu özellik sadece Pazırık Kültürüne özgü değil çağdaşı olan Avrasya'nın diğer Proto-Türk göçebe bozkır kültürlerinde de görülmektedir. Örneğin, benzer unsurlar Karadeniz'in kuzeyinde yayılma gösteren İskitlerin mezar uygulamalarında da tespit edilmiştir (Samashev, 2011: 42).

Berel kurganlarının taş malzeme ile inşa edilen örtü katmanlarının altında doğal ortamdaki şartlardan oldukça farklı ısı koşullara sahip tabakalara rastlanmıştır. Burada donma şiddetine göre farklılık gösterebilen oldukça derin mevsimsel donma, geçici donma ve aynı zamanda kurgan altı donması olarak da adlandırılan orta şiddetli permafrost koşulları oluştuğu tespit edilmiştir. Daha önceleri açıklanamayan kurganlardaki permafrost özelliğin oluşumu Berel Kurganlarında yapılan araştırmalar sonucunda açıklanabilmiştir. Buna göre kurganların taş "yığınları" bol gözeneklidir ve üzerinde kalıcı bir kar örtüsü oluşmamaktadır. Bununla birlikte, taş malzemeler (alt Paleozoik metamorfik kayaçlar ve silttaşlar) yüksek bir ısı iletkenliğe sahiptir. Bu koşullar soğuk dalgalarının kurganların tabanlarına kadar çok derinlemesine nüfuz etmesine neden olur. Bu etki doğal koşullarda da izlenebilir. Böylece, kaba yonu çakıl ve kolüviyal katmanlarla örtülü bölgeler, çevredeki bitki örtüsüyle kaplı sıradan kısımlara göre daha derinlemesine donmaktadır (Gorbunov vd, 2005: 30-31).



Görsel 4: Kurgan altı permafrost (kalıcı don) olgusunun çizimi (Gorbunov, Samashev, Severski, 2005)



Görsel 3: Berel'deki 11. kurganının restitüsyonu. Z. Samashev, 2011.

Berel kurganlarında yürütülen jeokriolojik incelemeler sonucunda deniz seviyesinden 1000-1500 metre yükseklikte bulunan mezarlıklarda permafrost olgusunun sadece Berel, Tuyakta, Pazırık ve Başadar gibi 2-2,5 m ve üstü yüksekliğine ve 30 m ve üzeri çapa sahip taş kurganların altında oluşabildiği anlaşılmıştır. Bununla birlikte Ukok platosu ile Çuya nehrinin yukarısındaki kurgan mezarlıklarında olduğu gibi küçük ve orta çaplı kurganlarda kalıcı don tabakasının oluşması için kurganların deniz seviyesinden 2000 metre yükseğinde olması gereklidir (Shulga vd.,2016: 272).

Kurganların tipolojisi

Z. Samashev, Berel'de kazılarını gerçekleştirdiği kurganların büyüklüğü, yer üstü ve mezar içi yapısal özellikleri, karmaşıklığı ve defnedilenlerin sosyal statüsüne ilişkin diğer göstergeleri göz önünde bulundurularak kurganları 5 tipte sınıflandırmıştır.

1. tip kurganlar, elips veya oval planlı taş örtülerine sahiptir. Ayrıca derin mezar çukurunun güneyine konumlandırılmış ahşap defin odalarına ve odalara konulan tek parça

kalın karaçam gövdesinden oyulan lahitlere sahiptir. İnsanlar başları doğuya dönük yatırılmış olup onlara üst üste iki, üç veya dört sıra oluşturan bacakları bükük vaziyette karın üstü yatırılmış at cesetleri eşlik etmektedir. Bu tür kurganlarda törensel koşum ve eyer takımlarına sahip atların sayısı 4'ten 17'ye kadar ulaşmaktadır. Buna örnek olarak 1., 4., 8., 9., 10, ve 11. kurganlar verilebilir. Z. Samashev, 1. Kurganı bu gruba günümüzdeki vaziyetindeki biçiminin elipse benzerliğinden dolayı şartlı olarak dahil ettiğini vurgulamaktadır. Bunun nedeni olarak 1. kurganda daha önceki kazıları yürüten hem Radloff'un hem de Sorokin'in çalışmalarında kurganın yapısal özelliklerinden bahsedilmemesi gösterilmektedir (Samashev, 2011:114). 1. tip kurganlar toplumun seçkin sınıfına yani üst tabakasına ait bireyler için inşa edilen yapılardır.

2. tip kurganlar, mimari açıdan dairesel biçimli taş üst örtüye sahiptir. Tıpkı 1. tip kurganlarda olduğu gibi mezar çukurunun güney duvarına konumlanmış ahşap mezar odalarına konulan tek parça karaçam gövdesinden oyulan lahitlerdeki definleri ve atların odanın kuzey kısmına konumlandırıldığı kurganlar bu sınıfa girmektedir. Lakin ilk tipten farklı olarak ahşap mezar odası ile at gömüleri arasında onları birbirinden ayıran bölme veya ahşaptan bir düzeneğin mevcudiyeti söz konusudur. Buna örnek 16., 18. ve 19. kurganlardır. Bu tip kurganlardaki atların sayısı 4'ten 8 kadar ulaşmaktadır (Samashev, 2011:115).

İnsan ve at cesetlerinin arasına temsili duvarın örülmesi, onların ahşap kalkanla ayrılması veya insanlarla atların farklı seviyelere konularak ayrılması Altay Dağlarındaki Göktürk dönemi kurganlarında yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Üstut 12 mezarlığındaki 29. kurganda Göktürk kurganında insan ve at definlerinin arasına taştan küçük bir duvar örülmüştür (Kubarev, 2005:211).

3. tip, ise, küçük çaplı dairesel planlı bir dizi kurganlar ile ilişkilendirilebilir. Bu tip kurganlarda ahşap lahde insan bedenlerinin konulduğu, mezar çukurun kuzey kısmında başları tek veya zıt yönlere çevrilmiş bir veya iki atın defnedildiği kaydedilmektedir (Samashev, 2011:115). Atların başlarının tek (doğu) veya zıt (doğu ve batı) yönlere konulması Göktürk dönemi kurganlarında yaygın görülür.

4. tip, ise plan olarak hafif oval veya eliptik özellik gösteren 36. kurgan için önerilmiştir. Bu kurganı önemli kılan özellik, ahşap lahidin iri kayrak taşlardan oluşturulan taş bir defin odasının içine konumlandırılan 3 sıra geniş kalastan yapılmış olmasıdır. At ise mezar çukurunun kuzey kısmında taş duvarın arkasına başı taş bir desteğin üzerinde hafif kalkık durumda konulmuştur. Mezar odasının tamamı iri taş bloklarıyla doldurulmuştur (Samashev, 2011:115). 36. kurganı diğerlerinden farklı kılan diğer bir özellik ise atın koşum ve eyer takımı süslemelerinin Pazırık kültüründe yaygın olan ahşap malzemeyle değil Maral geyiği boynuzundan oyulmuş olması (Samashev, 2018) ve insan defnine nazaran mezar soyguncuları tarafından fark edilmeden özgün haliyle günümüze ulaşabilmesidir.

5. tip dairesel biçimli ve küçük çaplı 23. kurgandan oluşmaktadır. Bu kurgandaki insan iskeleti mezar çukurunun tabanına yatay şekilde konumlandırılmış taş bir lahdin içerisine konulmuştur ve bu özellik bu kurganı Doğu Kazakistan'ın Kulajurgin ve Dağlık Altay'ın Karakoba kültürlerine yaklaştırmaktadır. Bu kurganın ikinci gruptaki izole edilmiş

konumlanma pozisyonu, kurgan boyutlarının küçüklüğü ve zengin olmayan buluntuları, mezarın daha geç dönemde inşa edildiğine, kişinin farklı kültür mensubu olduğuna veya düşük sosyal statüsüne işaret ettiği düşünülmektedir (Samashev,2011:115). Kimi araştırmalar tarafından Pazırık kültürü kapsamında ele alınan Karakoba tipi taş tabutlu kurganlar bazı araştırmacılar tarafından ayrı bir Hun kültürü olarak ele alınmaktadır (Surazakov, 1989).



Görsel 5: Hun- Hsiyen-pi dönemi kurganları, III. Grup (2019)

Kurgan tipolojilerine göre Berel'de farklı dönemlere tarihlenen kurganların bulunması Altaylar'da yaşamış çeşitli Proto-Türk boylarının neredeyse çok az farkla adeta "değişmeyen" ölü gömme geleneklerini sürdürdüğünü göstermektir. Pazırık döneminden sonraki Hun ve Göktürk dönemine tarihlenen kurganların aynı ihtişama sahip olmamasının bazı nedenlerini belirtmek mümkündür. Öncelikle Hun dönemiyle Göktürk döneminde Berel bölgesi devletin merkezi konumunda olmayıp, Ordos ve Noin-Ula'daki Hun Şanyü'lerinin ve Ötüken merkezli Doğu Türk Kağanlığıyla Güney Kazakistan'daki Batı Türk kağanlıklarının merkezlerinden uzak bir mesafededir. Diğer bir neden ise doğal olarak deniz seviyesinden en az 2000 m yükseklikte ve belli büyüklüğe sahip kurganların altında oluşabilen permafrost tabakasının olmaması organik malzemeler ve objelerin korunmasını mümkün kılmamaktadır. Ayrıca mezar soyguncularının verdiği tahribat kurganların özgün halini öğrenmeyi engellemektedir. Yine de Pazırık döneminde olduğu gibi Hun ve Göktürk dönemi kurganlarına defnedilen kişilerin askeri teçhizat ve silahlarıyla, atların ise at koşum ve eyer takımlarıyla birlikte defnedilmeye devam edilmesi kültürel sürekliliğin işaretidir. Altayları mesken edinen Proto-Türk boylarının kim olduğu konusunda bölgeyi anlatan ilk yazılı kaynak olan Çin kayıtları, M.Ö. 206- MS.201 arası dönemde Güneydoğu Altay dağları, Baykal gölü ve İrtiş nehri civarında Ting-Ling boylarının yaşadığını belirtir (Taşağıl, 2017: 13-26). Kanaatimizce Altay'larda Pazırık ve sonraki kurganları bırakanların Proto-Türk boyu Ting-Lingler olduğu en güçlü olasılıktır.

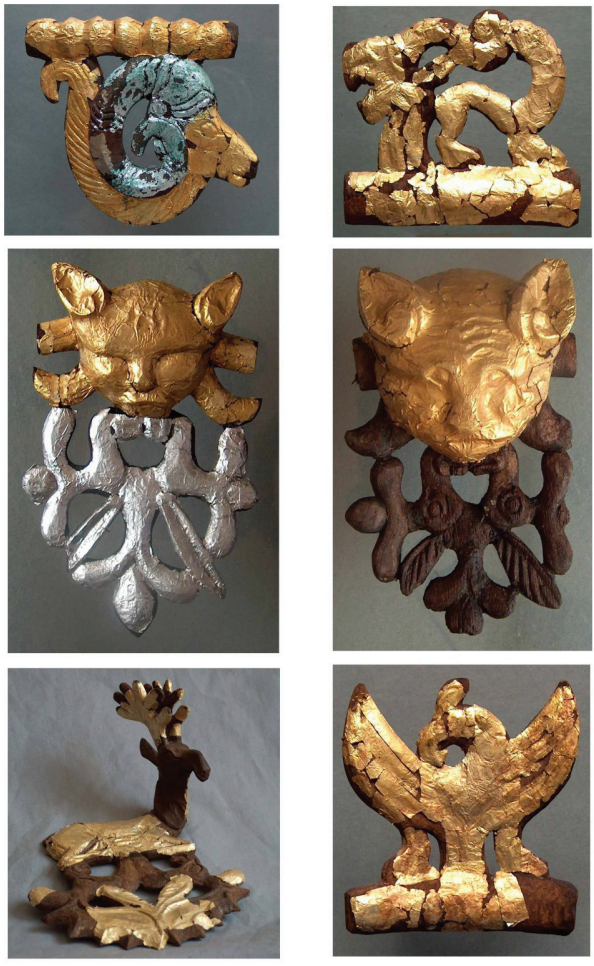


Görsel 6: 108. Kurgan. Hun-Hsiyen Pi dönemi (Samashev vd., 2018)

Pazırık kültürünün tanımı genellikle ***ölü gömme geleneği*** bağlamında ele alınmaktadır. Kültürü tanımlayan karakteristik özellikler ise kurganların kuzey-güney ekseninde düz bir zincirleme çizgi oluşturacak şekilde sıralanması, kurganların üst örtülerinin taş malzemeyle oluşturulması, kurganların tam merkezine kare veya dikdörtgen planlı tek ve derin bir mezar çukurunun kazılması sayılabilir. Bununla birlikte en ayırt edici özelliklerden biri mezar çukurunun dibinde ahşap tomruk veya kalaslardan defin odasının inşa edilmesi ve bu odanın kuzey duvarı boyunca at gömülerinin bulunmasıdır. İnsan cesetleri genelde ahşap lahit içine veya döşeklerin üzerine ayakları hafif bükük bir şekilde sağ yanına ve başları doğu yönüne dönük şekilde yatırılmaktadır. Cesetlerin bel hizasında kemer tokaları gibi unsurlar, daha aşağıda kemere kayışlarla sabitlenen ve belirli stilistik özelliklere sahip hançer, kılıç, balta ve ayna (kadınlarda) gibi gereçler ile ayak hizasında ok uçlarına rastlanır (Kubarev&Shulga, 2007:12). Söz konusu tanımlama daha çok hükümdar, boy beyleri ve soyluların kurganları için geçerlidir. Bununla birlikte Pazırık kültürünün en ayırt edici özelliklerinden biri at koşum ve eyer takımlarını bezeyen *hayvan tasvirli üslupta* yapılan heykelcik, figürin, levha gibi süslemelerin ahşap malzemeden yapılması ve yaprak altınla sarılmasıdır (Görsel 7).

Altaylar'da "hanedan" kurganları olarak tanımlanan büyük kurganlar ile Berel'deki büyük kurganların (1., 2., 10., 11. ve 36. Kurganlar) mimari özellikleri ve buluntularının büyük ölçüde benzerlikleri nedeniyle aralarında yakın ilişki bulunduğu tespit edilmiştir. Bundan dolayı Berel'in özellikle M.Ö. I. binyılın ikinci yarısında Altay'lardan Karadeniz'in

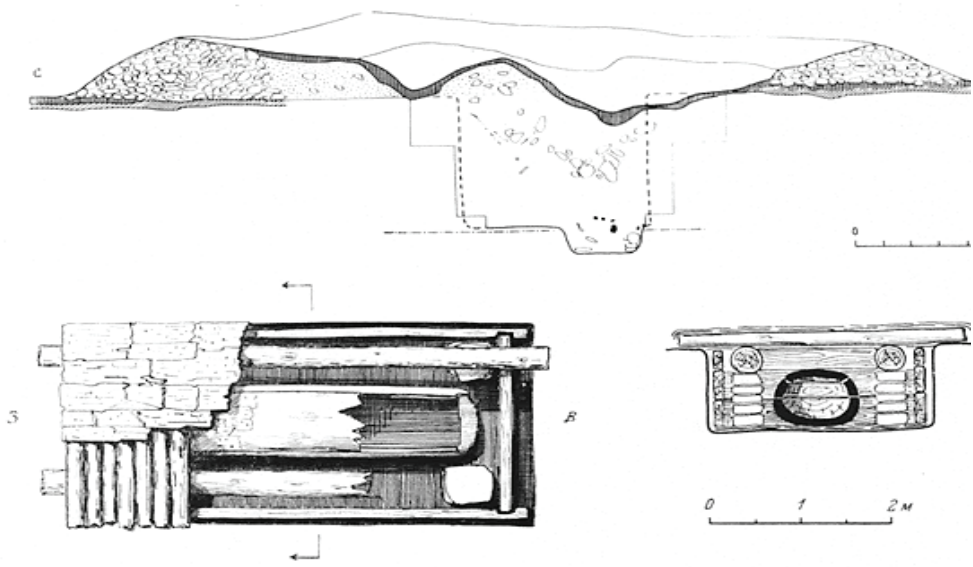
kuzeyindeki düzlüklere kadar yayılan geniş coğrafyalarda yaşadıkları kabul edilen İskit/Sakaların önemli merkezlerinden biri olduğu düşünülmektedir. Böylece Berel'in Altaylarda ilk tespitleri Pazırık kurganlarıyla yapılan ve "Pazırık Kültürü" olarak adlandırılan ortak maddi kültür unsurlarına sahip ve ortak ölü gömme geleneklerini gösteren atlı göçebe topluluklara ait bu medeniyetin Doğu Kazakistan'daki bir devamı veya temsilcisi olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte Berel'deki ölü gömme geleneğindeki bazı cesetlerin sırt üstü yatırılması gibi etnografik farklılıklar ile bazı süsleme unsurlarının görünüm ve üretim özelliklerinde farklılıklar da görülmektedir. Bundan dolayı Berel'in Pazırık kültürünün devamı niteliğinde olduğu ancak söz konusu farklılıklar nedeniyle yerel bir boyutu da yansıttığı düşünülmektedir (Samashev,2011: 11).



Görsel 7: Hayvan tasvirli üslupta yapılan at koşum takımı *süslemeleri. (Z.Samashev, 2011).*

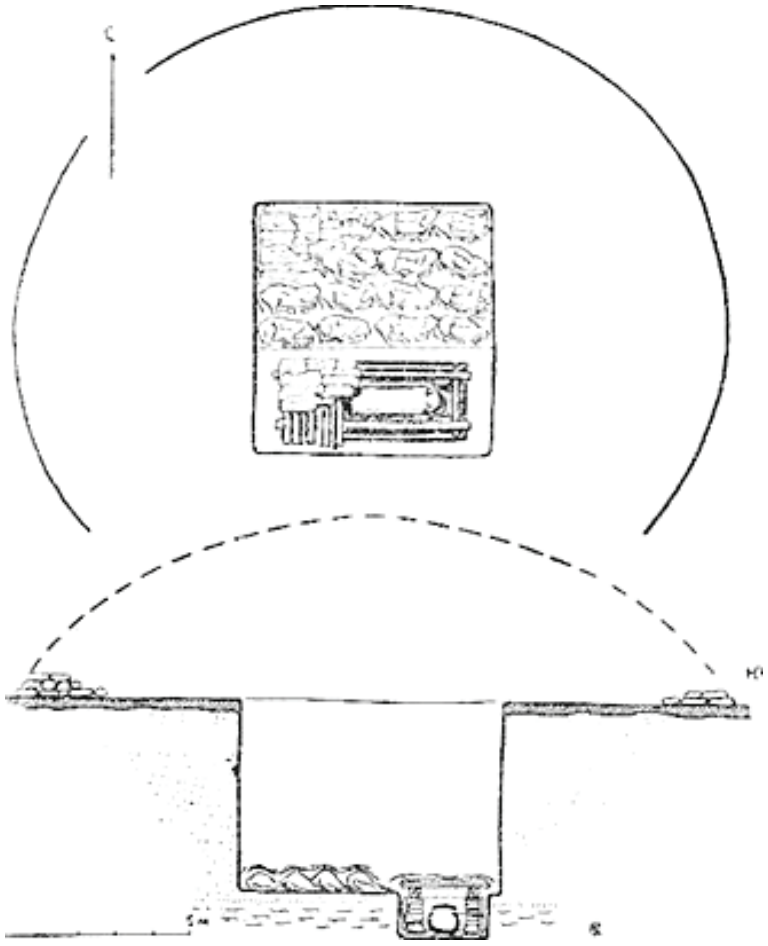
Buluntular

W. Radloff'un 1865 yılında Berel'de yaptığı kazı ve araştırmalarda tespit ettiği buluntularla ilgili yayınlamış olduğu kitabında çok az bilgi bulunmaktadır. 1. Kurgan dışında kazı yapmış olduğu diğer kurganların hepsinde at defni bulunduğunu, kurganlardan birinde 5 adet atın olduğunu ve atların defnedilen insan bedenlerinden 1,5 arşın (1 arşın = 0,71m) daha yüksekte olduğunu kaydetmektedir. Başlıca buluntuların demirden üretilmiş gemler, çok iyi yapılmış seramik çömlek, kınlı hançer, Tunç çağı örneklerine benzer olan fakat demirden imal edilen ve sapları altın plaklarla kaplı bıçak ve hançerden oluştuğunu yazmaktadır. Ayrıca, W. Radloff, bir cesedin yanında Tunç çağı hançerlerine benzeyen ancak demir saplı ve halkalı uzun bir kılıç bulduğunu ve büyük ihtimalle deri parçasına sabitlenmiş, 5 cm uzunluğunda, dikdörtgen biçimli demir zırh parçalarını tespit etmiştir (Radloff, 1989:451). 1959 yıllında 1. Berel kurganının kazısını yeniden gerçekleştiren S. Sorokin, Radloff'un tanımlamalarını temel alarak kurganının çiziminin yapmış (Görsel 8, 9) ve kazı buluntularını tanımlamıştır (Sorokin,1969:216). Radloff, kazı buluntusu olarak yayınladığı demir kılıç, hançer, bıçak ve demir zırh parçalarının hangi kurgandan geldiğini belirtmemişse de kurganların konumu ve içeriği dikkate alındığında zırhın Hun- Hsiyen Pi kurganlarından olduğunu tahmin etmek mümkündür.



Большой Берельский курган. Разрез и реконструкция камеры по данным раскопок 1865 и 1959 гг.

Görsel 8: Berel'deki 1. kurganın kesit çizimi ve restitüsyonu. (Sorokin,1969)



Görsel 9: Berel'deki 1. kurganı ve mezar odasının çizimi (Sorokin, 1969)

İskit/Saka kurganlarına defnedilen soyluların giyim kuşamı Altaylardaki Pazırık, Ak Alaha gibi kurganlarındaki permafrost özelliği sayesinde iyi korunabilen buluntulardan oldukça iyi bilinmektedir. Eldeki verilere göre, Berel'deki İskit/Saka dönemi kurganlarında bulunan soylulara ait giyimlerde demir zırh parçalarıyla kaplama uygulaması yoktur.

Altay'daki kurganlarının Çarlık Rusya'sının yayılmacılığı ve işgali sırasında mezar soyguncuları tarafından yağmalandığı Miller ve Messerschmidt gibi araştırmacılardan iyi bilinmektedir (Miller, 1937:524, Radlov, 1989:417-418). Bu tür soygunların sonucunda Berel kurganlarının permafrost ısı dengesinin bozulmasının yanısıra hükümdarlara birlikte defnedilen prestijli objelerin ve silahların çalınması sürecinde bazı küçük parçalar dışında giyim kuşamların tamamen yok edildiği saptanmıştır. Soyguncular öncelikle altın ve gümüş gibi değerli metallerden üretilen eşyaları hedeflediği için araştırmacıların eline çoğunlukla permafrost tabakaları sayesinde iyi korunabilen mitolojik hayvanlar biçimindeki yaprak

altınla kaplı levha ve apliklerle süslenmiş ahşap ve geyik boynuzu gibi malzemelerden üretilmiş ihtişamlı at koşum ve eyer takımlarına ait buluntular geçmiştir (Samashev, 2013: 123-124).

Berel Kurganlarında, eyer ve koşum takımları dışındaki buluntular yapılmış oldukları malzeme ve işlevsel özellikleri bakımından oldukça çeşitlidir. Buluntular malzeme bakımından genellikle altın, kalay, tunç, gümüş, demir gibi metal; karaçam ve huş ağacı gibi ahşap, yün kumaş, kürk parçaları ve keçe gibi tekstil; kemik, taş, boynuz, deri, seramik vb. olmak üzere oldukça farklılıklar göstermektedir.

Berel kurganlarındaki buluntular işlevsel özelliklerine göre aşağıdaki şekilde gruplara ayrılmıştır: *törensel-ritüel eşyalar, giyimler, gündelik araç gereçler, (silahlar)*, *atların koşum takımları*.

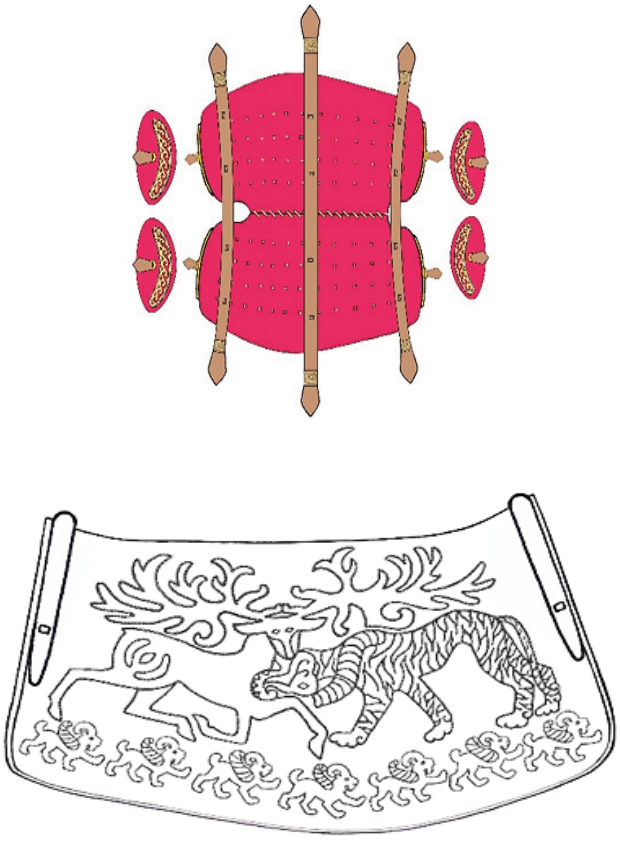
Törensel-ritüel eşyalar: Üst düzey yönetici ve soylu elitlerin yaşamları veya iktidarlarıyla ilgili nesnelere yani iktidar sembollerine 11. kurganda bulunan grifon heykelciğini ve lahit kapağı üzerine çakılmış olan dört adet altın kaplanmış bronz çivilerin üzerinde bulunan uçar ve konar kompozisyonda tasvir edilmiş grifon figürleriyle sapı mitolojik hayvan şeklinde oyulmuş olan bir kamçı bu sınıfa dahil edilmiştir. Ayrıca, bu kategoride pratik işlevi olmayan ve muhtemelen dini törenlerde kullanılan 4., 10. ve 11. kurganlarda bulunan dağ tekesi boynuzlarıyla taçlandırılmış 5 çift at maskesi de yer almaktadır (Samashev, 2012:197-199, Kutlu, 2020e: 67).

Giyim: Berel Kurganlarında, ne yazık ki tamamen korunmuş giyim unsurları ele geçmemiştir. Giyim unsurları, 9., 11., 16., 31. ve 34. kurganlar olmak üzere sadece beş kurganda saptanmıştır (Dzhumabekova vd., 2010:307-309). Bunlar yün ipliklerden örülmüş çok renkli bir kıyafet, halı, deri ve kürklerin kalıntıları küçük parçalar halinde ve aralarında turkuaz boncuklarla süslenmiş bir giyim parçasıdır. 31. kurganda altın levhalıklarla süslenmiş sivri uçlu bir erkek başlığı kalıntısı bulunmuştur ve rekonstrüksiyon çalışmaları henüz tamamlanmamıştır (Samashev, 2011:29).

Günlük yaşam araç gereçleri: Bu buluntu grubu, seramik kaplar, günümüz Kazak toplumunda "astau" olarak adlandırılan genellikle et yemeklerinin servisinde kullanılan ahşap dikdörtgen biçimli tabaklar ve ayakları sökülüp takılabilen küçük bir masa, Yak öküzü boynuzundan yapılmış bir kap, boyaları öğütmeye ve tahılları ezmeye yarayan taş eşyaların yanısıra kurgan inşası esnasında kullanılan ahşap kürek, çekiç, ahşap direk, buz keski, takozlar, çırpıcılar, sıyırıcılar ve ahşap merdiven gibi araç gereçlerden oluşmaktadır (Samashev, 2012: 197-199).

At koşum takımları: Berel'deki kurganlara defnedilen atlara ait buluntular arasında yer alan eyer ve koşum takımları önemli bir yer tutmaktadır. İskit/Saka döneminin karakteristik özelliklerini yansıtan koşum takımları, tepe, alın ve burun kayışlarından oluşmaktadır. Ağızlıklar/gemler genellikle demirden imal edilmiş lakin az sayıda bronz örnekler de ele geçmiştir. Diğer yandan at maskesi, perçem kılıfı, atların yele ve kuyruk kesim şekilleri ve kaplamaları işlevsel açıdan sadece ritüel ve törensel eylemlere yönelik olmalıdır. Alçak ve yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış at eyer ve koşum takımını bezeyen kalay ve yaprak

altınla kaplı ahşap süslemelerde daha önce kullanılmışlığa dair herhangi bir yıpranma izlerine rastlanılamamıştır (Samashev & Mylnikov, 2004:210) Böylece bu süsleme unsurlarının cenaze törenine özel hazırlandıklarına veya ölümden sonraki hayatta kullanılmak üzere yapıldığına dair bir inanca işaret etmektedir.



Görsel 10: Pazırık tipi yumuşak yastıklı, kaşlı eyer ve keçe örtüsü restitüsyonu. (Z. Samashev, 2011)

Pazırık tipi eyer takımları: Günümüzde Çin Halk Cumhuriyeti'nde bulunan Doğu Türkistan'daki mumyalanmış insan cesetleriyle dikkat çeken Subaşı kurganlarındaki eyer takımıyla yapısal açıdan çok büyük benzerlik göstermektedir. Subaşı kurganlarındaki Pazırık tipi eyer takımlarının benzerlerini Çin Büyük Piramidi olarak adlandırılan büyük kurgandaki terakota askerlerinin atlı savaşçı tasvirlerinde de görülebilmektedir. Bu paralelliklerden ötürü Prof. Dr. Zainolla Samashev, Pazırık kültürünün daha da doğuya kadar yayılmış olabileceğini ve terakota ordudaki atlı savaşçıların paralı göçebe askerlerini betimleyebileceğine düşünmektedir (Samashev, 2013:622). Bu tespite terakota askerlerin arasındaki süvarilerin eyer takımlarını inceleyince aynen katılmaktayız.



Görsel 11: At koşum takımını süsleyen kedigil avcı figürini. In situ. Z. Samashev, 2011

Berel Kurganlarında yapılan kazılardan elde edilen giyim, silah, at koşum ve eyer takımları süslemelerinde büyük çoğunlukla hayvanların ve bazı mitolojik varlıkların tasvir edildiği özellikle belirtilmelidir (Görsel 10). Kaplan, İlbis (kar barsı) gibi kedigil yırtıcılar, geyik, at, kartal, balık, kurt, deve, yaban domuzu, dağ tekesi, arkar (dağ koyunu), tavşan gibi hayvanlar ve grifon, sfenks gibi bazı mitolojik varlıkların mücadele sahneleri betimlenmiştir (Samashev, 2012:207-218). Ayrıca Berel'de ele geçen buluntuların üzerindeki betimlemelerin ikonografik özellikleri Pazırık kültürünün hayvan tasvirli süsleme sanatının tamamıyla eşleşmektedir (Samashev, 2012b:26). Böylesi bir ikonografinin Berel'deki kurganların sahibi olan atlı göçebe toplulukların çeşitli inanç ve dünya görüşlerini yansıttığı düşünülmektedir. Bu tasvirlerde yer alan simgeler, mitolojik ve efsanevi inançların kaynağını oluşturan kavramların ve bilgilerin aktarımını sağlayan özgün kodlar olarak yorumlanmıştır. Bu dönem sanatına yansıyan ikonografinin kaynağının İskit/Saka toplulukların inanç ve dünya görüşleri olduğu yadsınamaz şekilde açıktır.

Berel'in atları

Berel kurganlarında şimdiye kadar 60'tan fazla at iskeleti saptanmıştır. Kurganlara defnedilen atların sayısı gömülenlerin sosyal statü ve hiyerarşik konumunu gösteren bir unsur olarak değerlendirilecek olursa Berel'de, Ukok Platosundaki kurganlarının yanı sıra Orta ve Doğu Altayların diğer Pazırık kurganlarının önüne geçecek sayıda at defnedilmiştir. Örneğin: Başadar kurganında 2, Pazırık III. ve Pazırık IV. Kurganlarında 14, Pazırık I Kurganında 10, Pazırık V Kurganında 9, Tuyakta I ve II kurganlarında 8'er adet at defnedilmiştir. Oysa 1. Berel kurganında 17 ve 11. Berel kurganında ise 13 adet at iskeleti bulunmuştur (Kosintsev & Samashev, 2014:24). Bu bulgular Berel kurganlarını Pazırık kültürü kurganları arasından özel bir yeri olduğuna işaret etmektedir.

Atların uzun süre ve yoğun bir şekilde Altaylar gibi dağlık bölgelerde binek ve yük taşıma amaçlı kullanımı Berel'deki atların kemiklerinde kırıklar ve bazı morfolojik bozulmalara neden olduğu anlaşılmıştır. Bu durum özellikle kemik kalıntılarında tespit edilen intervertebral disklerin ve eklem yüzeylerinin lineer kırıkları, kemik büyümeleri ve ciddi patolojiler, torakolomber omurgaların ankilozan-destruktif değişiklikleri gibi sayısız yaralanma izleri ile kanıtlanmaktadır (Kashkinbayev, 2013:340-341).



Görsel 12: Törensel maske giydirilmiş Berel Atının rekonstrüksiyonu. Z. Samashev, 2005 K. Altınbekov restorasyonu.

Atlar, Altaylardaki göçebe toplumların günlük yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmasının yanı sıra inanç, dünya görüşü ve ölümden sonraki yaşama dair düşüncelerde kendilerine yer edinmiştir. İnsan ile atı arasında sıra dışı bir bağ ve dostluk hissi oluştuğu için dünya hayatında atsız olunamadığı gibi ölümden sonraki hayatta da atsız olunamayacağı şeklinde bir inanç oluşmuştur. Bu durum kurganlara özel eyer ve koşum takımları ve maskelerle süslenen atların sahipleriyle defnedilmeleri uygulamasını ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle atlar ölü gömme geleneklerinde de ayrıcalıklı yere sahiptir. Berel kurganlarında atların alın kemiğinin ortasına çekiç benzeri sivri uçlu bir aletle vurularak cansızlaştırılmış ve defnedilmiştir (Kashkinbayev&Samashev,2005: 61). Kurganlara defnedilen atların

tamamının erkek olduğu, dişi ve kulunların (taylar) defnedilmediği anlaşılmıştır. Kurganlarda iskeletleri ele geçen atların osteometrik araştırmalarının sonuçlarına göre, neredeyse tamamına yakınının orta yaşlı (10-12yaş) ve yaşlı (18-19 yaş) atlardan oluştuğu kaydedilmiştir. Kazılarda bulunan ve incelenen atların boyları 141-152 cm aralığında değişen ve genetik olarak Asya atları grubuna ait olduğu ortaya çıkarılmıştır (Görsel 12). Bununla birlikte uzmanlar Berel kurganlarındaki atların anatomik ve morfolojik özellikleri bakımından Kazak "*Jabı"* cinsine benzer olduğunu da saptamıştır (Kashkinbayev,2013: 50, 117-120). Böylece Altay coğrafyasına ve soğuk iklimine uyması şüpheli görünmesine rağmen daha önceki çalışmalarda Pazırık kültürü atlarının Orta Doğu bölgesinden getirilmiş olduğu görüşünün temelsizliği bilimsel olarak ortaya koyulmuştur.



Görsel 13: Berel'deki 16C Göktürk dönemi kurganı, (Z. Samashev, 2011).

Berel'deki Göktürk ve Hun- Hsiyen Pi dönemlerini at buluntuları bağlamında ele alacak olursak onların da Pazırıklılar gibi savaşçılarını silahları, kemer tokaları gibi giyim unsurlarıyla ve at koşum takımlarıyla donatılmış atlarıyla birlikte gömdüğünü görmekteyiz. Arkeozoolojik incelemelere göre Göktürk dönemine tarihlenen kurganlardaki atların cinsiyetleri aygır olup (Görsel 13) Pazırık atlarının iskeletleriyle boyut olarak büyük benzerlik göstermektedir (Samashev,2011: 121).

Berel'deki bazı kurganların üst örtüsünün farklı kısımlarında at kemikleri saptanmıştır. Söz konusu at kemikleri, Herodot (II, 216 ve IV, 72) ve İbn Fadlan gibi kaynakların belirttiği at kurbanı ritüeli ve anma törenleriyle ilişkilendirilmektedir. Burada ilginç olan

bir başka kültürel süreklilik olgusu ise at kurbanı geleneğine bazı Türk topluluklarında günümüzde dahi rastlanmasıdır. Örneğin Afganistan'da yaşayan Kazaklarda ve Rusya Federasyonu'ndaki bazı Türk soylu Altay halklarında, ata mezarlarına kurban edilen atların derisinin ve uzuvlarının asılması geleneği günümüze kadar uygulanagelmiştir (Samashev vd.,2017: 154-155). Ayrıca bu nokta en dikkat çekici örneklerden bir diğeri ise Türkiye'de karşımıza çıkmaktadır. Çorum'un adını bir Oğuz boyundan alan ilçesi Dodurga'da Mehmet Dede Türbesinin yanında her yıl düzenlenen yağmur duası geleneğinde at kurbanı ritüelinin uygulandığı görülmektedir (Üren, 2015: 73).

Berel'in Pazırık dönemi kurganlarında tespit edilen ortak **özellikler** ise, "sayıları 1 -17 arasında değişen sayıda atın defnedilmesi, ahşap mezar odasının içinde konumlandırılan tek parça karaçamdan oyulmuş veya taştan yapılan lahitlere konulan insanların başları doğuya dönük, bedenleri sırt üstü yatırılmış şekilde defnedilmesidir. Bununla birlikte mezar odalarına koyun etinden yiyeceklerin, silah, günlük kullanım eşyaları ve diğer ev gereçlerinin konulması" da tespit edilen ortak özelliklerdendir (Samashev, 2011b: 220). Berel'deki Pazırık, Hun, Hsiyen-Pi, Erken Türk ve Göktürk dönemi kurganlarında görülen ortak özellik ise *atlı ölü gömme geleneğinin devam etmesi ve cesetlerin başları doğu yönünde sırt üstü yatırılmasıdır.* Ayrıca insanların *silah, günlük kullanım eşyaları ve diğer* gereçlerle *atların ise koşum takımlarıyla donatılarak* defnedilmesidir.

Berel kurganlardaki insan bedenlerinin ve at cesetlerinin (hafif sapmalarla) doğuya yönelen bir doğrultuda defnedilmesi ve kurganların hemen doğu yanlarında balbalların konumlandırılması rastgele bir olgu değildir. Güneşin doğuş yönünün bozkır hayatındaki ve ölü gömme geleneğindeki önemi, Orta Asya'da Erken devirlerden itibaren geleneksel konut ve çadırların girişinin doğuya bakması, kurganların ve anıtsal mezar komplekslerinin yanına dikilen bediz ve balbalların doğuya doğru sıralanışından anlayabilmekteyiz. Örneğin, Kazakistan'da M.Ö. 3500'lü yıllara tarihlenen Kalkolitik dönem Botay kültürüne ait konutları girişleri (Kutlu, 2020a:2461-2462), Erken İskit dönemine ait Şilikti, Taldı 2, Eleke Sazı (Kutlu, 2020b:148, Kutlu, 2021: 60) kurganların dehlizlerinin yönü, Altaylardaki Pazırık kültürü kurganlarındaki definlerin ve balbal sıralarının yönü (Shulga&Shulga,2016: 72-76), Hun konutlarının giriş yönü (Rudenko, 1962: 85), Bilge-Kağan, Koli Çor ve Eleke Sazı Göktürk mezar anıt komplekslerinin törensel yol ve balbal sıralarının dizilişi doğu yönüne göre düzenlenmiştir (Kuzuoğlu & Gökçek, 2005: 31, Mert, 2015: 266, Kutlu, 2020c: 266).

Bununla birlikte Eski Türklerde ana yönün doğu olduğunu Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ü Lugat't-Türk'te yayımlamış olduğu dünya haritasını doğuyu esas alarak çizmiş olmasından görmemiz mümkündür. Ayrıca, Çin yazılı kaynaklarından yararlanan Jean-Paul Roux, Türklerin atası olan T'u-küye'lere (Tiele) göre dünyanın doğan güneşe göre düzenlendiğini, bu nedenle doğunun her zaman "ön" olarak adlandırıldığını, batının ise "arka" olarak tanımlandığını belirtmiştir. Ayrıca Türk Kağanı'nın tahtında oturduğunda sürekli doğuya yönelik oturduğunu, çadırın girişinin ise doğan güneşin yönünde olduğunu belirtmiştir (Roux, 2015: 66). Bununla birlikte renklerin yön belirttiği ve Türk boylarının adlandırılmasında da kullanıldığı anlaşılmaktadır (Pritsak, 1954, 378). Göktürklerin de "Doğu Türkleri" anlamına geldiği "gök" veya "kök" kelimesinin doğuyu ifade ettiği düşünülmektedir.

Bu bilgilerin ışığında Berel'deki kurganlara defnedilen insanların, onlara ait atların başlarının doğuya dönük olarak konumlandırması, balbalların (dikilitaş) kurganların doğu kısımlarına dikilmesi şeklindeki uygulamalar Berel'deki ölü gömme geleneğinin Saka-İskitlerden, Hun ve Göktürklere kadar kesintisiz olarak sürdüğünü açıkça göstermektedir.

Berel'de Hun ve Göktürk dönemi mezar anıtlarının tespitinin özgün değeri, Saka/İskit topluluklarıyla Türk halkları arasındaki akrabalığı kültürel sürekliliğin maddi kültür unsurları ve ölü gömme gelenekleriyle birebir ispatı olarak karşımıza çıkmasıdır. Berel'de tespit edilen materyal kültür, M.Ö. I. binyılda gelişen mevsimsel göçebe hayvancılık yöntemlerinin, hayvansal materyallerle ahşap, metal, taş gibi doğal malzemelerin birlikte kullanımıyla yapılan konutlar, ev araç ve gereçleri, giyim, süs öğeleri; yakın ve uzak dövüş silahları, koruyucu zırh, askeri teçhizat ve at ekipmanları gibi ürünlerin bazı değişim ve gelişmeye uğrayarak Hunlar, Göktürklere kadar ve sonrasındaki Türk toplumlarına kadar ulaşarak devam ede gelmiştir (Samashev, 2011: 172).

Değerlendirme ve sonuç

Berel'de İskit/Saka döneminden Göktürk dönemine yani Demir Çağından Orta Çağlara kadar büyük ölçüde benzer ölü gömme gelenekleri uygulanarak kurgan şeklinde mezar anıtlarının inşa edildiğinin tespit edilmiştir. Böylece tarihi olarak kültürel süreklilik bağlamında Demir Çağdan Orta Çağa kadar uzanan zaman diliminde Proto-Türk ve Türk halklarının aralarındaki bağ, antropolojik ve arkeolojik verilerle kesin şekilde ortaya çıkmaktadır. Berel Kurganlarında M.Ö. IV-III. yüzyıldan M.S. VIII. yüzyıla kadar yaklaşık on bir asır süreklilik gösteren ancak zaman içerisinde bazı küçük değişim ve farklılıklara rağmen ana karakterini değiştirmeyen kurgana bağlı atlı ölü gömme geleneklerinin varlığı kanıtlanmıştır. Berel'deki kurganların bir boy veya hanedan mezarlığı şeklinde oluştuğu, aynı soy veya hanedana mensup kişilerin yüzyıllar boyunca mezarlarını kendi atalarına ait olarak benimsedikleri eski kurganların yanına konumlandırdıkları anlaşılmaktadır.

Berel'in de içinde yer aldığı Altay kurganları üzerine yapılan bazı araştırmalarda kurganlar genellikle farklı dönemlere ayrılarak ele alınmakta ve dönemler arasında kurgan temelli ölü gömme geleneğinin varlığı ve devamlılığı yadsınmaktadır. Böylece kurgan temelli ve atlı gömü esasına dayanan ölü gömme gelenekleri sadece belirli dönemde (İskit/Saka: Pazırık) görülmüş ve sonraki dönemlerde kesintiye uğramış algısı oluşturulmaktadır. Ayrıca İskit/Saka toplulukları ve kültürüyle daha sonraki Proto-Türk halkları ve kültürleri arasındaki ilişki dikkatlerden kaçırılmaya çalışılmaktadır. Bu nedenden dolayı arkeolojik ve antropolojik veriler bilimsel yöntemlerle değerlendirilmeli; dönemler arası kültürel süreklilik olgusunun varlığı veya yokluğunu yadsınmamalıdır. Bu çalışma Berel kurganları bağlamında Demir Çağdan Orta Çağ'a kadar uygulanan ölü gömme gelenekleri ve kurgan şeklindeki mezar anıtlarının mimari özelliklerini değerlendirerek yeni bir yaklaşım ortaya koymayı amaçlamıştır. Güncel ve bilimsel yeni bilgiler, Berel Kurganları örneğinde İskit/Saka topluluklarıyla Proto-Türk ve Türk halkları arasındaki kültürel bağ ve süreklilik olgusunu açıkça ortaya koymaktadır.

Notlar

1 *İskit/ Sakaların* ve özellikle Pazırık kültürünün etnik aidiyeti uzun yıllar boyu tartışmalı bir konu iken son yıllarda yapılan arkeolojik, antropolojik ve genetik çalışmalar Hint-Avrupalı kökenden ziyade Orta Asya'nın yerli Türk halklarıyla bağını ortaya koymaktadır. Bu çalışma kapsamında İskit/ Sakaların ölü gömme gelenekleri ve kurgan kültürü açısından kendilerinden sonraki Orta Asya *Türk* halklarıyla bağının kültürel süreklilik olgusuyla kesin olarak bilimsel verilerle kurulabilmesine dayanarak İskit/Sakaların Proto-Türk oldukları anlaşılmaktadır. Kullanılan İskit/ Saka terimi hem bir tarihsel dönemi (M.Ö. IV-III. yy) hem de kazılarda ele geçen maddi kültür unsurlarıyla tanımlanabilen belirli bir arkeolojik kültürü ifade etmektedir.

Kaynakça

Çernikov, S. (1975). K voprosu o hronologiçeskih periodah v epohu rannih koçevnikov (po arheologiçeskim materialam Vostoçnogo Kazahstana). *Pervobıtnaya arheologiya Sibiri* (A. Mendelştam, Ed.) 132-137.

Dzhumabekova, G., Bazarbayeva G., Glushkova. T. (2010). Kostyum drevnih bereltsev: Popitka rekonstruktsii. *İntegratsiya arheologiçeskih i etnografiçeskih issledovaniy: sbornik nauçnıh trudov*, Cilt 1, 307-309.

Gorbunov, A., Samashev, Z., Severski, E. (2005). *Sokrovisha merzlih kurganov Kazahskogo Altaya (po materialam mogilnika Berel)*. Almatı, TOO İl-Teh Kitap.

Gryaznov, M. (1930). Drevnie kulturı Altaya. *Materialı po izuçeniyu Sibiri*, Novosibirsk: Obşestvo izuçeniya Sibiri, 2, 18-26.

Gryaznov, M. (1939). Rannie koçevniki zapadnoi Sibiri i Kazahstana. *İstoriya SSSR s drevneişıh vremen do obrazovaniya drevnerusskogo gosudarstva*, C I-II (na pravah rukopisi), Moskva. Leningrad, 399-413.

Gryaznov, M. (1950). *Pervıi Pazırıkskiy kurgan.* İzdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitaja.

Gryaznov, M. (1992). Altay i prialtayskaya step. *Arheologiya SSSR: Stepnaya polosa Azyatskoi çasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremya*i Moskva, 161-178.

Hudyakov Yu. (1986) *Voorujeniye srednevekovıh koçevnikov Yujnoy Sibiri i Centralnoy Azii*. Nauka, Novosibirsk.

Kadırbayev, M. (1977). Vostoçnıy Kazahstan. *İstoriya Kazahskoi SSR*, C.1, Alma-Ata.

Kashkinbayev, K. (2013). *Berel jılkıları, paloepatalogiyalık zertteuler.* Astana: A. H. Margulan atındagı Arheologiya İnstitutı Astana kalasının filiyalı.

Kashkinbayev, K., Samashev Z. (2005). *Loşadi Drevnih Koçevnikov Kazahskogo Altaya.* Almatı.

Kisilev, S. (1935). İz rabot Altayskoi ekspeditsii Gosudarstvennogo İstoriçeskogo muzeyia 1934 goda. *Sovetskaya etnografiya*, 1, 97-106

Kisilev, S. (1951). *Drevnaya İstoriiya Yujnoi Sibiri.* Moskva.

Kosintsev, S., Samashev Z., (2014). *Berel jılkıları, morfologiyalık zertteu*. Astana: A. H. Margulan atındagı Arheologiya İnstitutı Astana kalasının filiyalı.

Kubarev, V.,Shulga, P. (2007). *Pazırıkskaya kultura (kurganı Çuya i Ursula)*: *monografiya*. Barnaul, Altay Üniversitesi.

Kubarev, G.V. (2005). *Kultura drevnih tyurok Altaya (po materialam pogrebalnıh pamyatnikov)*. Novosibirsk.

Kutlu, M. (2020a). Orta Asya'da tütekli (kırlangıç) örtünün kökeni ve tarihî gelişim aşamaları üzerine bir değerlendirme. *History Studies*, 12/5, 2455-2486.

Kutlu, M. (2020b). Eleke Sazı'nda geç tunç çağı›na ait bir İskit kurganı. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4/11, 144-156.

Kutlu, M. (2020c). Doğu Kazakistan'da Eleke Sazı Göktürk mezar külliyesi. *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları* (Ş. Çakmak, E. Daş, B. Ersoy, S. Gök İpekçioğlu, İ. Kuyulu Ersoy ve H. Uçar, Ed.) İstanbul: Ege, 263-270.

Kutlu, M. (2020d). *Keşfinin 50. yılında Esik kurganı ve altın elbiseli adam*. Ege, İstanbul.

Kutlu, M. (2020e). Berel'deki 4. Kurgan. *Asya Studies,* 4(11), 58-70.

Kutlu, M., Kutlu, L. (2020). Berel'deki 11. Kurgan ve Pazırık kültürü. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/1, 173-207.

Kutlu, M. (2021) Eleke Sazı'ndaki 4. Kurgan ve "Altın Adam" buluntuları üzerine bir değerlendirme. *Geçmişten Geleceğe Avrasya*, (M. Açа ve M.A. Yolcu, ed.) Çanakkale: Paradigma Akademi, 57-75.

Kuzuoğlu, R., Gökçek L. (2005). 2003 yılı Bilge Kağan anıt mezar kazısı. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (13), 5-34.

Marsadolov, L. (1988). O date Bolşogo Berelskogo kurgana. *Soobşeniya Gosudarstvennogo Ermitaja*, 53, 24-26.

Mert, O. (2015). *Köli Çor yazıtı ve anıt mezar kompleksi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Miller, G. (1937). *İstoriya Sibiri*. Moskva- Leningrad. Cilt 1.

Nikonorov V, Hudyakov Yu. (2004) *Svistyaşiye strelı Maodunya i Marsov meç Atillı: Voennoe delo aziatskih Hunnu i evropeyskih Gunov*, Filometis, Sankt-Peterburg.

Ongarulı, A. (2008). Kazak dalasındagı erte köşpelilerdin elitalık obaların toptau men jikteu maselelerine. *Kazakstan Respublikası Ulttık gılımi akademiyasının habarları*, 1, 110- 117.

Pritsak, O. (1954). Orientierung und Farbsymbolik Saeculum, V, 376- 383.

Radlov, V. (1989). *İz Sibiri: Stranitsı dnevnika (Aus Sibirien. Lose Blätter aus dem Tagebuch von Dr. Wilhelm Radloff. Leipzig, 1893)*. Almanca'dan aktaran Tsevina K. ve Çistova M. Moskva.

Roux, J.P. (2015). *Eski Türk mitolojisi*. Ankara: BilgeSu.

Rudenko, S. (1953). *Kultura naseleniya Gornogo Altaya v skifskoe vremya.* Moskva, Leningrad. AN SSSR.

Rudenko, S. (1962). *Kultura Hunnov i Noinulinskiye kurganı*. Moskva, Leningrad.

Samashev, Z. (2011). *Berel.* Almatı: Taimas.

Samashev, Z. (2011b). Nekotorıe Rezultatı İssledovaniy Berelskih Kurganov. *Materialı mejdunarodnogo simpoziuma "Terra Scythica"*. Novosibirsk, İnstitut arheologii i etnografii SO RAN, 218-238

Samashev, Z. (2012). Veshevoi kompleks Berelya: Sostav i Soderjanie. *Arheologiya i İstoriya Sarıarki*. SBNS. Karaganda, İzdatelstvo KarGU, 195-222.

Samashev, Z. (2012). *Nomads and networks, the ancient art and culture of Kazakhstan.* Institute for the Study of Ancient World at NYU and Princeton University Press

Samashev, Z. (2013a). Kon v ritualno-obryadovoi praktike drevnego naseleniya Kazahskogo Altaya. *Türik Düniyesi. Almanah*. Almatı, 616-625

Samashev, Z. (2013b). *Kazak öneri: 5 tomdık.* T.1.: Ejelgi öner, Almatı, Elnur

Samashev, Z. (2017). Kompleksnıe metodı issledovaniya Berelskih Kurganov. *Multidisciplinarnıye metodı v arheologii*, Novosibirsk, 284-296

Samashev, Z. (2018). *Otız altınşı korgan.* Kazak gılımi-zertteu madeniyet institutının baspa tobı, Astana.

Samashev, Z.& Mylnikov, V. (2004). *Derovoobrabotka u drevnih skotovodov Kazahskogo Altaya.* Almatı: OF Berel.

Samashev, Z., Bazarbaeva G., Jumabekova G., Sungatai S. (2000) Almatı: *Berel Albom.*

Samashev Z., Bokovenko N., Ahmadiyev Zh., Chotbayev A., Kariyev E., Tolegenov E., Samashev S., Kiyasbek G., Zhalmaganbetov Zh., Yerbolatov S. (2016) Nekotorıe itogi issledovaniy na nekropole Berel v 2016.g. Altay Türki Aleminin Altın Besigi, D. Akhmetov editörlüğünde, Öskemen, 234-252

Samashev, Z., Chotbayev, A., Kariyev E., Kiyasbek, G.**,** Samashev, S., Ahmadiyev, Z. (2018). *Kazak Altayı Madeni Tarihındagı Berel*. Öskemen, Berel Memlekettik tarihi- madeni muzei-korık.

Samashev, Z., Kariyev, E., Aleksandrov, S., Ahmadiyev, J., Kiyasbek, G., Tolegenov, E., Samashev, S., Erbolatov, S. (2018). Vıkladki-Ogradki Perioda Syanbi na Berele-Novıi Etalonnıi Pamyatnik Epohi Velikigo Pereseleniya Narodov. *Altay Türki Aleminin Altın Besigi*, Daniyal Ahmetov editörlüğünde,Öskemen, 15-20

Samashev, Z., Kariyev, E., Erbolatov, S. (2019). Hunnu- Syanbeyskiy Kulturno- Hronologiçeskiy Gorizont Berelya. *Margulan okuları 2019: Körnekti kazakstandık arheolog K.A. Akişevtın 95 jıldıgına arnalgan Halıkaralık arheologiyalık gılımi- tajribelik konferenciya materiyaldarı*, Nur-Sultan, 385-393.

Shulga, D.P., Shulga P.İ. (2016). Arhitektura pogrebalno-pominalnıh kompleksov pazırıkskoy kulturı i osobennosti ih arheologizatsii. *Balandinskiye Çteniya*, Novosibirsk, 11, 72-76

Shulga, P.İ., Myglan, V.S., Slusarenko, Y.İ. (2016). Hronologiya mogilnikov pozdnego etapa pazırıkskoy kulturı: dendrohronologiçeskaya şkala i arheologiçeski aspekt. *Altay among the Eurasian antiquities* (ed. A.P. Derevyanko ve V.İ. Molodin), IAET SB RAS Publishing, 272-285

Sorokin, S. (1969). Bolshoi Berelski Kurgan: Polnoye izdaniye materialov raskopok (1865 i 1959 gg.).*Trudy Gosudarstvennogo Ermitaja*, Leningrad, 7, 208-236

Surazakov, A.S. (1989). *Gornıy Altay i ego severnye predgorya v epohu rannego jeleza. Problemı hronologii i kulturnogo razgraniçeniya*. Gorno-Altaysk.

Taşağıl, A. (2017). *Eski Türk boyları. Çin kaynaklarına göre. (M.Ö. III.-M.S.10.asır)* İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Üren, U. (2015) Türklerde at kurbanı ve Dede Korkut'taki izleri. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15/2, 65-74.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1692

Araştırma makalesi/Research article

İftarlık Gazoz Filmi Örneğinde Sinemada Kültür Koruma Yaklaşımları

Cultural Preservation Approaches in the Cinema: The Case Study of the Movie *Iftarlık Gazoz*

Aysun Ezgi Yılmaz*

Öz

Günümüzde dünyanın küresel bir köy haline dönüşmesi, gelişen teknolojiyle birlikte hızlı tüketim çağının yaşanması gibi etmenler; kültürel değerlerin yok olmasına yol açmaktadır. Bireyleri dinlemekten, okumaktan, üretmekten alıkoyan bu çağda; söz ve yazıyı görsellerle harmanlayan zaman açısından tüketim insanının doğasına uygun olan sinemanın, söz konusu kültür erozyonunu önlemede etkili bir araç olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmaya konu olan, Yüksel Aksu'nun senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı "İftarlık Gazoz" adlı film barındırdığı kültürel unsurlarla birlikte kültürel değerlerin aktarımı ve korunması noktasında örnek teşkil etmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenen filmde yer alan folklorik unsurlar (usta-çırak ilişkisi, türküler, maniler, atasözleri vb.) incelendiğinde söz konusu unsurlara amaçsız bir şekilde yer verilmediği folklorik unsurların bilinçli bir kültür koruma yaklaşımının ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan film, taşıdığı kültürel

Geliş tarihi (Received): 24.02.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 09-07.2021

* Arş.Gör., Başkent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. aebulbul@baskent.edu.tr. Research Assistant. Baskent University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature aebulbul@baskent.edu.tr. ORCID 0000-0002-6619-0834

unsurlar göz önünde bulundurularak kültürde tek tipleşmenin önüne geçmek üzere imzalanan Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ile Kültürel İfade Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: *iftarlık gazoz, sinema, kültür, kültür koruma yaklaşımları*

Abstract

Nowadays, factors, such as the world's being a global village and the fast living of the consumption age together with the developing technology have led to the elimination of cultural values. In this era, which detains individuals from listening to, reading and producing, the cinema is considered to be an effective tool for preventing the present cultural erosion as it is suitable for the consumer's nature by combining the words and texts with the visual elements. In this context, the subject of this research "Iftarlık Gazoz", written and directed by Yüksel Aksu, serves as an example with the cultural elements it contains for their transfer and protection. The movie was supported by Ministry of Culture and Tourism and when the folkloric elements in the movie (master-apprentice relationship, folk songs, mani, proverbs etc.) were examined it can be seen that these elements are not placed irrelevantly; instead, they are aproduct of a conscious culture protection approach. The movie examined here has been evaluated by taking into consideration the cultural elements it has in the context of The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, which were signed for avoiding the standardization in culture.

Keywords: İft*arlık Gazoz, cinema, culture, cultural preservation approaches*

Extended summary

The industrialization wave rising in the 19th century, rapidly developing technology and globalization that influenced societies at a fast pace closed the distances between societies and turned the world into a global village. While elements such as science, technology, etc. developed rapidly during this period, national and local cultures, which create societies and ensure their continuance, faced the danger of "homogenization" as an outcome of globalization. Regarding this issue, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) treated culture as a whole by elaborating its approach to culture protection and took several steps towards protection and preservation of elements of intangible cultural heritage, along with elements of material culture. Two important treaties adopted by UNESCO for the protection of elements of cultural heritage are *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (CSICH),* which was adopted in 2003, and *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*

(CPPDCE) adopted in 2005. On the other hand, the aspect of practicing the cultural protection, the theory of which was determined by the treaties, is a critical issue. Cultural awareness, which can be obtained through various means such as related courses added to curriculum, thus through in-school education, as well as several out-of-school courses, can also be supported via cultural industries such as cinema, music etc. Especially cinema, which takes a place near the top among spare time activities for today's modern individuals, is an important platform for the protection and preservation of cultural heritage and memory. Within the scope of the study, a cinema film, Iftarlık Gazoz, was tackled in terms of the elements of cultural heritage that it contains, and it was discussed how cultural protection finds a practice area via cinema.

When cinema sector in Turkey from the past to the present is reviewed, it can be seen that cultural elements have been benefitted at every stage. Elements seen in Yeşilçam cinema in the early 1920s (customs, traditions, beliefs etc.) followed by films that draw on the oral culture which incorporates characters from tales, folk stories, and traditional narrative (Keloğlan, Köroğlu etc.) illustrate the use of cultural elements in cinema. Works at later stages that demonstrate cultural change and dilemma centered around rapidly increasing migration from the country to town with the effect of urbanization (Gurbet Kuşları, Gelin etc.) confirm that cultural elements were used in Turkish cinema also in this period. Recently, Karagöz, one of the important elements of traditional theatre, also met with the audience with the cinema film named "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" and cultural memory has been refreshed.

The Department of Cinema, established in 1977 under the Ministry of Culture, Directorate General of Fine Arts, is the first official institution related to cinema in Turkey. The Directorate General of Cinema, which has continued its existence as the main service unit of the Ministry of Culture and Tourism since 02.11.2011, owns missions such as raising artistic awareness in the public, enabling the transfer of cultural heritage to the next generations, and reinforcing the place of Turkish cinema in the international arena. Among the missions of the institution, "transferring cultural heritage to the next generations" clearly indicates that cinema is seen as a source in the transfer of cultural heritage and qualified as a practice area. CSICH and CPPDCE treaties also approve the use of traditional culture in cinema as a field of cultural industry and point out to the need to protect and promote this sector within the scope of national cultural industries. It is understood that elements of national and traditional culture have started to be used consciously and this situation has been encouraged, with the effect of missions and aims of the Directorate General of Cinema, as well as of the treaties. Iftarlık Gazoz, which was tackled in the present study, is also among cinema films that received financial support from the Directorate General of Cinema under the Ministry of Culture and Tourism.

During the literature review carried out in the research, no study was found that directly discusses how national culture is treated in cinema and how cultural protection occurs in cinema by placing focus on the treaties of culture protection. However, in "Kültür, Edebiyat ve Sinema", which is the third chapter of Nebi Özdemir›s book named "Medya, Kültür ve Sinema", the emphasis that original works can be created with a conscious approach that

draws on oral and written culture along with the development of Turkish cinema is important in the sense that it draws attention to the relationship between national cinema and culture. The current study, which exemplifies how cultural protection theorized by the treaties is actualized in cinema as a practice area through Iftarlık Gazoz, is important in terms of paving the way for and guiding more comprehensive studies to be carried out in the field.

It is a reasonable approach to benefit from "cinema", which is among popular spare time activities of the modern world and has the power of appealing to every individual young and old alike constituting the society, at the implementation phase of cultural protection theorized by treaties. When Iftarlık Gazoz is considered, it has been determined that in the film lasting about two hours, many elements of cultural heritage such as folk songs, chansonettes, master-apprentice relationship, and traditional practices were given place skillfully and contributions were made to the protection and preservation of cultural heritage, refreshing the cultural memory. It is obvious how importance it is to benefit from elements of national and local culture in national cinema in order to be able to stand up to Hollywood cinema, which is a reflection of the globalization affecting the whole world on the cinema sector, as well as from state support provided for such productions. Even if cinema alone cannot prevent cultural homogenization, producing and supporting works that incorporate elements of local and national culture, as well as introducing them to the public, in this platform with a great influence area, are effective precautions to be taken against the threat of cultural homogenization.

Giriş

Bir toplumun tarihsel süreç içerisinde ürettiği, gelecek nesillerle organik bağ kurmak üzere aktardığı maddi-manevi unsurlar bütünü olan "kültür", toplumsal kimliğin ortaya konulmasında önemli bir bileşendir. Dinamik bir yapı olan "kültür"ün korunması ve yaşatılması, toplumların varlıklarını sürdürmeleri noktasında kaçınılmazdır. Kültürel korumanın önemi ve gerekliliği uluslararası platformda atılan adımlar üzerinden de okunmaktadır. Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) kanalıyla 1972'de *Doğal ve Kültürel Miras'ın Korunması Sözleşmesi*yle başlayan kültür koruma yaklaşımları; 1973'te *Yazar Hakları Evrensel Sözleşmesi*'ne folklorun korunmasına yönelik protokolün eklenmesi, 1989'da *Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı*, 1994 *Yaşayan İnsan Hazineleri Programı*, 1997-98 İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan *Başyapıtları İlan Programı*, 2003 yılında imzalanan *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (SOKÜM)* ve 2006 yılında imzalanan *Kültürel İfadelerin Çeşitliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi (KİFAÇ)* gibi çeşitli sözleşme ve kararlar ile sürdürülmektedir.

Ele alınan çalışma kapsamında, "sözlü gelenekler ve anlatımlar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar; ritüeller, şölenler, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar ve el sanatları geleneği" (Oğuz, 2016: 55) ile sınırları çizilen miras alanlarını korumayı ve sürdürmeyi amaçlayan SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi ile somut olmayan kültürel miras

unsurlarının endüstriyel alandaki kullanımıyla kültürdeki tek tipleşmenin önüne geçme politikası taşıyan KİFAÇ'ın Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmeleri merkeze alınmıştır.

Kültür endüstrisinin bir parçası olan televizyon, radyo gibi araçlarla birlikte elektronik kültür çağının oluşumları arasında yer alan "sinema" yaygın kullanımı ve geniş etki alanı itibariyle tek-tipleşmeye hizmet etme noktasında yadsınamaz bir platformdur. Film sektörü ele alındığında küreselleşmesinin dünya üzerindeki biricik örneği Hollywood sineması söz konusu durumu gözler önüne sermektedir. Nalan Gökdemir ve Ramazan Kurtoğlu, küreselleşme ve dünya film endüstrisini değerlendirdikleri çalışmalarında küreselleşmenin tek tip dünya yaratma hedefinde olduğunu, bu noktada Amerikan'ın tekelinde olan Hollywood filmlerinin de bu dünyadaki tek tip insan modelini yaratmaya hizmet ettiğini ortaya koymaktadır (2015: 51). Hollywood gibi bir akım karşısında ulusal sinema ancak doğru ve bilinçli bir şekilde kullanıldığında yereli ve geleneği koruma noktasında etkili bir araca dönüşebilir. "Sinema"yı küreselleşme bağlamında değerlendiren Burak Bayan da "sinema"nın tüketimi zahmetsiz, iletimi kolay bir anlatım aracı olduğunu" belirtmekte bilgi aktarma, özendirme gibi noktalarda kaynak olarak kullanılmaya başlandığının altını çizmektedir (2007: 215). Edebiyat başta olmak üzere birçok sanat dalından beslenen hem görsel hem anlatıyı bir potada eriterek diğer sanat dallarına oranla daha geniş kitlelere hitap eden böyle bir kaynağın doğurabileceği olumlu ve olumsuz etkiler bu kaynağın nasıl kullanıldığı ile doğrudan ilgilidir. Çalışma kapsamında ele alınan ulusal ve yerel kültür unsurlarından beslenen İftarlık Gazoz filminin gösterime girdiği yıl sinemada tek tipleşmenin kaynağı olarak kabul edilen yüksek meblağlı Hollywood filmlerini geride bırakması sinema gibi etkili bir kaynağın doğru kullanımını örnekler niteliktedir (URL-1).

Toplumdaki bireyleri bir araya getirme gücüne sahip olan sinema, taşıdığı ve yansıttığı ortak değerlerle, bireylerde aidiyet duygusunu ve birliktelik ruhunu canlandırabilmektedir. Mikel J. Koven de halkbilim-medya ilişkilerini irdelediği çalışmasında, filmi çağın baskın anlatı türü olarak nitelemekte ayrıca film ve televizyonun hareketli ve elektronik dünyada toplum olma duygusunu kazandırdığını belirtmektedir (2014: 133). Koven'in tespitleri Türk sinema tarihi üzerinden de doğrulanmakta; Türk sinemasında halk bilimsel unsurlardan yararlanıldığı, kitle kültürü karşısında "yerel"i ve "ulusal"ı koruma ve yaşatma noktasında yapıtlar ortaya koyulduğu görülmektedir. Bu yapıtlar arasında Türk masal geleneğinin temsilcilerinden "Keloğlan"ın konu edildiği "Keloğlan ve Can Kız", "Ben Bir Garip Keloğlanım", sözlü kültürün halk hikâyesi ayağını yansıtan "Leyla ile Mecnun", "Kerem ile Aslı", "Ferhat ile Şirin", halk hikâyeciliği ve Âşıklık geleneğini yansıtan "Karacaoğlan" ve "Köroğlu" sayılabilir. Geleneksel tiyatronun mihenk taşını oluşturan Karagöz geleneği de yakın dönem Türk sinemasında yansıtılmıştır. "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" adını taşıyan filmin eleştirilecek yönleriyle birlikte geleneği yansıtma uğraşının takdire değer olduğunu söyleyen Nebi Özdemir de bu yorumuyla geleneğin sürdürülmesinde sinemanın rolüne dikkat çekmektedir (2012: 278). "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" gibi yakın dönemde çekilen ve geleneğin izlerini taşıyan 2008 yapımı "Ulak" adlı film de merkezine sözlü anlatımlardan "masal"ı alarak; masal anlatıcısının özelliklerine, masallarda kullanılan formel sayılara (kırklar, yediler) ve bunlarla birlikte filmde yer alan uygulamalar üzerinden

Şamanist kültür öğelerine göndermeler yaparak sinemada "yerel" ve "ulusal" kültürün ne şekilde kullanılacağını örneklemektedir.

Türk sinemasında "yerel ve ulusal"ın ele alınıp işlenmesi kadar, popüler kültür ürünü olarak ortaya çıkan yabancı ve uyarlama filmler karşısında halk kültüründen yararlanan yapımların desteklenmesi de önemli bir husustur. Bu yapımların desteklenmesi ve teşvik edilmesi noktasında Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı Sinema Genel Müdürlüğü'nün aktif rol aldığı görülmektedir. Kurumun görevlerine bakıldığında özellikle üç madde (b, c, d maddelerinde) sinema kanalıyla yerel ve ulusal kültürü koruma, geliştirme ve yaygınlaştırmaya yönelik hedeflerin varlığı dikkat çekmektedir (URL-2). Sinema Genel Müdürlüğü her sene söz konusu amaçlar doğrultusunda birçok filme destek vermektedir. Bu filmlerden biri de 624.033 TL'lik yapım desteği ile çekilen 2016 yapımı "İftarlık Gazoz" adlı filmdir (URL-3). Filmde somut olmayan kültürel miras unsurları ve kültürel ifade çeşitliliğini ortaya koyan örneklerle birlikte bilinçli bir kültür koruma yaklaşımının olduğu filmin yönetmeni ve senaristi Yüksel Aksu'nun verdiği röportaj üzerinden de doğrulanmaktadır. Röportajda kendisine üslubunun en belirgin özelliği sorulduğunda "…yerlilik ve bize ait olanı kullanmak" cevabını veren Aksu; bu açıklamasıyla İftarlık Gazoz'da kültürel unsurları bilinçli olarak tercih ettiğini ve kültürel koruma kaygısı taşıdığını ortaya koymaktadır (URL-4).

Filmin somut olmayan kültürel mirası ve kültürel ifade çeşitliliğini ne şekilde koruduğuna ilişkin analize geçmeden kısaca filmin konusuna değinilecektir.

Filmin konusu

Çalışma kapsamında ele alınan "İftarlık Gazoz" yöre olarak Muğla'nın Ula ilçesinde geçmekte, filmin zaman aralığı ise 1970 ile 1980'li yıllar olarak görülmektedir. Film; 1970'li yıllarda küçük bir çocuk olan Adem'in yaz tatilinde el yapımı gazoz üreten Cibar Kemal'in yanında çıraklık yaptığı dönemle birlikte, hapiste ölüm orucunda genç bir mahkum olarak görüldüğü iki ayrı dönemi yansıtmaktadır. Film, Adem'in karne günü gazoz satan Cibar Kemal'den veresiye gazoz almasıyla başlar; karne harçlıklarını alan Adem borcuna sadık kalır ve Cibar Kemal'e ilk fırsatta borcunu öder. Dürüstlüğünden ve çalışkanlığından etkilenen Cibar Kemal babasından Adem'i yanına çırak olarak vermesini ister. Baba bu öneriye ilk anda olumlu bakmasa da Adem'in ısrarları üzerine oğlunu çırak olarak Cibar Kemal'in yanına verir. Filmin ağırlıklı kısmı Adem'in çırak olduğu zamanları yansıtırken film siyasi nedenle hapishanede olduğu anlaşılan Adem'in açlık orucunda hayatını kaybettiği sahneyle sona erer (URL-5).

İftarlık gazoz filminin koruma sözleşmeleri bağlamında incelemesi

Daha öncede belirtildiği üzere, *SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi*nde, korunması amaçlanan beş miras alanı belirlenmiştir. Bu bölümde; *SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi*'nde belirtilen miras alanları ile *KİFAÇ'ın Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi* kapsamında tek tipleşmeye karşı korunması hedeflenen kültürel ifade çeşitliliğinin bir sinema filmi

bünyesinde ne şekilde ele alındığı ve işlendiği değerlendirilecektir.

1. Sözlü anlatımlar ve sözlü gelenekler

Filmde, *SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi* bağlamında korunması gereken miras alanlarından *sözlü anlatımlar ve geleneklerin* yoğun bir biçimde işlendiği görülmektedir. Oğuz'un halk edebiyatı ürünleri ile çerçevesini çizdiği bu alanda; türküler, maniler, halk hikâyeleri gibi halk yaratılarının korunması ve gelecek nesillere aktarılması amaçlanmaktadır (2016: 55). Filmde, filmin çekildiği yöre olan Ege bölgesi türküleriyle (*Deniz Üstü Köpürür, Fethiye Çiftetellisi*) birlikte farklı yörelerden seçilmiş türkülere (Çekemedim Akça Kızın Göçünü, Cemalim) yer verilmesi; günümüzde küreselleşme ve popüler kültürün etkisiyle oluşmuş (pop, rap, punk vb.) müzikler karşısında ulusal ve yerel kültürün ne şekilde kullanılacağını örneklenmesi bakımından önemlidir.

Filmde kullanılan türkülerden "Cemalim" türküsü ise bu noktada ayrıca incelenmelidir. Türkü, üniversitede siyasi olaylara karıştıktan sonra Ula'ya dönen, tarladaki işçilerle olumlu ilişkiler kurup onları haklarından haberdar eden Hasan'ın (Adem'in babasının çalıştığı tarla sahibinin oğlu) Ankara'dan gelen karşıt siyasi görüşlüler tarafından vurulduğu sahnede kullanılmaktadır:

"Ürgüp'ten çıktığını görmüşler
Kıratının sekisinden bilmişler
Seni öldürmeye karar vermişler
Cemalım Cemalım algın Cemalım
Al kanlar içinde kaldın Cemalım…" (İftarlık Gazoz 87.47-89.01)

Filmin 87. dakikasında yer verilen bu türkü üzerinden; zengin bir adam olan babasına karşı işçileri örgütleyen ve onları bilinçlendiren Hasan'ın halk anlatı kahramanlarından Köroğlu gibi zenginden alıp fakire veren modern bir halk kahramanı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Oğuz'un kültürel ifade çeşitliliğini açıklarken (2009: 11) örneklediği Köroğlu türkü içerisinde doğrudan geçmese de onun atı olan *Kırat'*ın türküde yer alması ve bu türkünün filmde kullanılması kültürel bir gönderme olup kültürel ifade çeşitliliğinin korunmasına ve aktarılmasına katkı sağlamaktadır.

Sözlü anlatımlar ve sözlü gelenekler alanına giren unsurlardan biri de "mani"lerdir. Filmde yer alan manilerin, Adem'in anne ve babasının çalıştığı tütün tarlasında, işçilerin tütün kırdıkları sahnelerde kullanıldığı görülmektedir:

Kadın:
"Tütün diktim söküldü
Yaprakları döküldü
Eller yarim dedikçe
Benim boynum büküldü" (İftarlık Gazoz 50.40-50.44)

Erkek:

"Bahçelerde badılcan

Ben askere yazılcam

Askerden dönünce

Dombul yanaklı gız alcam" (İftarlık Gazoz 50.45-50.50)

Kadın:

"Köyümüz var hane hane

Haneler tane tane

Bir tarla tütün kırdım

Oldum deli divane" (İftarlık Gazoz 53.49-53.55)

Geçmişten günümüze varlığını sürdüren manilerin toplumsal hayatta birçok fonksiyonu olduğu bilinmektedir. Mani geleneği ve manilerin işlevlerini ele alan Erman Artun ilgili çalışmasında; manilerin güldürme, eğlendirme, işi kolay kılma, birlik beraberlik ve dayanışma sağlama, sözlü kültürü aktarma, duyguları dışa vurarak rahatlama gibi birçok işlevi olduğuna dikkat çekmektedir (2007: 25). Filmde tütün kırma sahnesinde kullanılan bu manilerin işi kolay kılma, birlik, beraberlik ve dayanışma sağlama gibi işlevleri; uyumlu bir şekilde çalışan ve yaptıkları işten keyif aldığı anlaşılan işçiler üzerinden doğrulanmaktadır. Filmde bu noktada "mani"lerden yararlanılması; geleneğinin korunması ve aktarılmasında atılmış bilinçli bir adım olarak görülmektedir.

Filmde *sözlü anlatımlar ve sözlü gelenekler* kapsamında değerlendirilebilecek unsurlardan biri de atasözü ve deyimlerdir. Özellikle Cibar Kemal'in çırağı Adem'e mesleğin teknik kısımlarını (satış, pazarlama) aktardığı noktada yer verilen *göz hakkı*, *bal tutan parmağını yalar* (İftarlık Gazoz 13-50-14.10) gibi kullanımlar sözlü anlatımları imlerken toplumdaki kültürel ifade çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

2. Gösteri sanatları

*SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi'*nde yer alan *Gösteri Sanatları*; geleneksel tiyatro, halk müziği, halk sporları, halk oyunları ve geleneksel çocuk oyunlarını kapsamaktadır. Özellikle sanayileşme öncesi geleneksel toplumlarda günümüz çocuklarının aksine etrafı bilgisayar, tablet gibi teknolojik cihazlarla çevrilmemiş, varlığını dört duvar arasıyla sınırlamayan mahalle ve sokağa çıkıp hayata karışan çocuklar sık sık bir araya gelerek çeşitli oyunlar oynamaktaydı. Bu oyunlar ilk bakışta çocukların eğlenmesi ve hoşça zaman geçirmesi gibi işlevlerle dikkat çekse de çocukları bir araya getiren oyunlar aynı zamanda sosyalleşme aracıydı. Geleneksel çocuk oyunlarını değerler eğitimi açısından ele alan Yusuf Ziya Sümbüllü ve M. Emin Altınışık da geleneksel çocuk oyunlarının eğlencenin yanında çocuğun nitelik ve nicelik açısından gelişimini destekleyen ve kültürel sürekliliğin sağlayıcısı olan bir faaliyet olarak betimlemektedir (2016: 75). İftarlık Gazoz filminde çocukların oyun

merkezinde *gazoz kapağı*nın yer aldığı görülmektedir. Filmde gazoz kapağı biriktiren, bu konuda birbirleriyle yarış içinde olan ve birbirlerine gazoz kapağı hediye eden çocukların varlığını gösteren üç dört sahne mevcuttur. Öcal Oğuz ve Petek Ersoy'un geleneksel çocuk oyunları üzerine hazırlamış oldukları kitapta (2007: 87) "Kapakla Oynanan Oyunlar" arasında sıraladıkları "Gazoz Kapağı (Çekirdek) Oyunu"na filmde doğrudan bir gönderme olmasa da gazoz kapağı toplayan, biriktiren ve hediye eden çocuklar üzerinden bu oyuna dolaylı olarak bir gönderme söz konusudur. Bu noktada geleneksel bir çocuk oyununa yapılan gönderme ile teknolojinin getirisi olarak bilgisayarlara, dolayısıyla ev sınırlarına hapsedilen çocuklar için alternatif ve daha sağlıklı bir oyun olarak "geleneksel çocuk oyunları"na dönüş fikri hatırlatılmakta aynı zamanda geleneğin korunması ve aktarımına katkı sağlanmaktadır.

3. Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve festivaller

SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi bağlamında değerlendirilen *Toplumsal uygulamalar, ritüel ve festivaller*; toplumu oluşturan bireyleri belirli kurallar ve değerlere bağlı kalarak bir araya getiren bireylere aidiyet ruhu ve kimlik kazandıran uygulamaları betimlemektedir. Geçiş dönemleri ve bu dönemlerde yapılan uygulamalar, kutlamalar, milli, dini ve resmi bütün bayramlar, anma günleri, panayırlar, festivaller, dinsel içerikli uygulamalar, ibadet, ayin ve çeşitli ritüeller bu alanda değerlendirilmektedir. Yaptıkları çalışmada toplumsal uygulamaların kendini bir gruba ait hisseden bireyi yalnızlık ve çözümsüzlükten kurtardığını böylece toplumsal hayatın istikrarını ve grubunun sürekliliğini sağladığını belirten Suavi Aydın ve Tayfun Atay toplumsal uygulamaların önemli bir kurum olduğuna dikkat çekmektedir (URL-5).

Filmde toplumsal uygulamalar, ritüeller ve festivaller bağlamında değerlendirilebilecek unsurlardan biri Ramazan bayramının habercisi olan Ramazan ayının başlangıcı ile birlikte toplumda görülen değişiklikler ve uygulamalardır. Filmde Ramazan ayı çerçevesinde; iftar vaktini haber vermek üzere *Ramazan topu*nun atılması, iftarda bir arada yemek üzere kurulan *kalabalık iftar sofraları*, iftar sonrası erkeklerin hep birlikte *teravih namazlarına katılmaları* Ramazan ayındaki uygulamalar olarak gösterilmiş bu uygulamaların toplumda dayanışma, birlik ve beraberliğin nasıl perçinlendiği aktarılarak kültürel bellek tazelenmiştir. Yüksel Aksu filmlerinde "din"in yaşamdaki yansımalarını irdeleyen Pervin Soydemir, İftarlık Gazoz'da görülen dini unsurları da detaylı bir şekilde değerlendirmekte; Yüksel Aksu'nun filmleri aracılığıyla günlük hayatın içinde yaşanan dini ve dini uygulamaları yansıtarak kültürel aktarıma katkı sağladığını belirtmektedir (2020: 39).

Filmde, ayrıca Ramazan ayının dinsel pratiği "oruç" yetişkinlerle birlikte çocuklar üzerinden de işlenmektedir. Türk kültüründe çocukların yetişkinler gibi tüm gün oruç tutmadığı ancak oruç tutma alışkanlığı kazanmaları için, isteyen çocuklara yarım günü kapsayan "tekne orucu" için izin verildiği bilinmektedir. Türk Ramazan Kültürü adlı çalışmasında H. Ömer Özden de Ramazanda çocuğunun oruç tutmasının ayrı bir değeri olduğunu, "tekne orucu" altında başlayan oruç tutma sürecinin tam gün oruç tutmaya dönüşmesiyle birlikte bir coşku yaşandığını belirtmektedir (2006: 87). Filmde Adem ile kendinden yaşça büyük olan sınıf

arkadaşlarından biri arasında geçen diyalog çocuklar arasında "tekne orucu"nun varlığını göstermektedir: Teravih namazı öncesi cami avlusunda Adem'i gören arkadaşı, Adem'in tam gün oruç tuttuğuna inanmaz tam oruç tuttuğunu söyleyen Adem'e "tekne orucudur o, sen yumurcaksın daha ağzın süt kokuyor; sen kim oruç tutmak kim" (30.11-30.29) şeklinde karşılık verir. Çocuklar arasında Ramazan ayı pratiği olarak değerlendirilebilecek "tekne orucu"na filmde yer verilmesi kültürel ifade çeşitliliğini göstermesi bakımından önemlidir.

4. Usta-çırak ilişkisi

Geleneksel toplumlarda meslek edinimi, resmi eğitimin ötesinde usta-çırak ilişkisi üzerinden sürdürülmüştür. Türk toplumunda söz konusu süreç uzun bir dönem Ahilik ve sonrasında Lonca teşkilatları aracılığıyla düzenlenmiştir. Geleneğin sürdürülmesi ve aktarılmasında yüzyıllardır önemli bir yapı arz eden usta-çırak ilişkisinde sanayileşme ve modernleşme ile birlikte ciddi bir çözülme yaşanmışsa da günümüzde hala usta-çırak ilişkisiyle varlığını sürdüren meslekler mevcuttur.

SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi'nde korunması gereken miras alanı olarak yer alan El Sanatları Geleneği (Dokumacılık, Bakırcılık, Ebru vb), Gösteri sanatları (Meddahlık geleneği, Karagöz vb.) ve Sözlü anlatımların (Âşıklık geleneği) gelecek kuşaklara aktarılmasında bilindiği üzere "usta-çırak" ilişkisinden yararlanılmaktadır. Gelenekten gelen bilgi ve tecrübenin genç kuşaklara aktarıldığı "usta-çırak" ilişkisi filmde geleneksel bir meslek olarak değerlendirilebilecek "gazozculuk" üzerinden işlenmiş ve usta-çırak arasındaki ilişkisinin derinliği gösterilmiştir. Filmde sosyal bir yapı olarak önemi vurgulanan usta-çırak ilişkisi; daha önce de değinildiği üzere Adem ile el yapımı gazoz yapan Cibar Kemal üzerinden örneklenmektedir. Usta-çırak ilişkisinin başlangıcında oğlunu ustaya teslim eden baba Yörük Osman'ın *"Cibar Usta eti senin kemiği benim, sana teslim bana değil gayri" sözlerine Cibar Usta'nın "Ne demek Osman, ben evladım gibi bakarım ona"* (İftarlık Gazoz 13.30-13.40) şeklinde verdiği karşılık hem usta-çırak ilişkisinin sınırlarını hem de kültür içerisinde bu kurumun nasıl algılandığını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Türk kültüründe Ahilik Teşkilatını değerlendirdikleri çalışmalarında usta-çırak ilişkisinin sadece teknik eğitimden ibaret olmadığını belirten Gazi Uçkun ve arkadaşları yapılan işin ahlak ilkeleri (dürüstlük, temizlik vb.) temelinde gerçekleştiğini, ayrıca ustanın çırağın ahlaki eğitiminden de sorumlu tutulduğunun altını çizmektedir (Uçkun vd., 2018: 1022). Adem ile ustası Cibar Kemal arasında oluşan usta-çırak ilişkisinde de mesleki eğitim ile birlikte; söz konusu ilişki baba-oğul ilişkisi temeline dayandırılmakta, ayrıca ahlak eğitimi üzerinde de durulmaktadır. Filmde, Adem'in gazoz satarken geçirdiği küçük kaza sonrası ustasının sarf ettiği sözler, bu noktada usta-çırak ilişkisinin derinlikli yapısını bir kez daha göstermektedir:

"Tövbeler olsun yarebbim; yani senin başına bir şey geleceğine benim başıma gelsin. Allah muhafaza sen öleceğine ben öleyim ya! Ya sen bana emanetsin oğlum ya golay mı usta olmanın mesuliyeti; bi tene çocuğu haylayamamış dele. Yarın öbür gün nasıl bakecem babanın yüzüne ya. Çırak almakla evlat sahibi olmak aynı şey; yarın öbür gün ahlaksızlık yapsan kimi ayıplala, beni ayıplala; düzgün ahlaklı adam olsan kimi takdir edele, beni takdi

edele. Usta buba yarısıdır ya; senin ahlakından canından ben mesulüm. Ben çocuğum olsa adını Adem goyacaktım, babamın adı Adem. Ha çırak Adem ha evladım Adem, aynı!" (İftarlık Gazoz 29.03-29.54).

Sanayileşme ve modernizmle birlikte, günümüzde unutulmaya yüz tutan usta-çırak ilişkisi film boyunca sadece iş ve teknik boyutuyla değil ahlaki ve sosyal boyutlarıyla da işlendiği görülmektedir. Film boyunca usta-çırak ilişkisinin inceliklerin vurgulanması; Âşıklık geleneği, el sanatları, gösteri sanatları gibi usta-çırak ilişkisine dayalı alanlarda bu yapının gerekliliğini ve önemini ortaya koymaktadır.

Filmde el yapımı gazoz/gazozculuk, usta-çırak ilişkisiyle birlikte dönemin değişen tüketim kültürü de gözler önüne serilmektedir. 1960'lı yıllara kadar Türk toplumunda yaygın bir meşrubat olan gazoz, yurtdışı kaynaklı Coca Cola markasının Türkiye pazarına girmesiyle birlikte etkisini kaybetmeye başlamış ilerleyen dönemlerde unutulmaya yüz tutmuştur. "Türkiye'de Gazoz Tarihli" çalışmasında Gazoz ile Coca Cola arasındaki söz konusu rekabete değinen Birol Saygı, Coca Cola Türkiye içecek pazarına girene kadar toplumdaki en yaygın içeceğin gazoz olduğunu belirtmekte Coca Cola ile birlikte gazozun değişen durumunu gözler önüne sermektedir (2017: 64). Filmde de Ula yöresinin el yapımı gazoz üreticisi olan Cibar Kemal'in Coca Cola ile giriştiği söz konusu rekabet açıkça yansıtılmıştır. Gazoz'un değerini kaybetmeye başladığını imleyen sahnelerden biri Cibar Kemal'in çırağı Adem'i gazoz satmak için gönderdiği sahnedir. Adem gazozları seyyar bisikletine yükler ve kıraathaneleri gezmeye başlar. Kıraathane sahiplerine gazoz ihtiyacı olup olmadığını sorduğunda "Az önce Cola aldık", "İhtiyaç yok, biz sadece Cola satıyoruz", "Biz sadece Cola satıyoruz" (İftarlık Gazoz: 14.52-15.30) şeklinde benzer yanıtlar alır ve gazoz satışı yapamaz. Bu noktada filmde Gazoz ve Coca Cola kanalıyla işlenen rekabet aslında George Ritzer'in Toplumun McDonaldlaşması tezini Türk toplumu açısından örnekler durumdadır. McDonaldlaşma'yı; hızlı yiyecek restoranlarında geçerli ilkelerin, Amerikan toplumunun diğer kurumları ile birlikte dünyadaki diğer toplumları da egemenliği altına alma süreci (2016: 16-17) şeklinde tanımlayan Ritzer bu teziyle temelde kültürel küreselleşmeden bahsetmektedir. Yerel ve milli kültürleri tek-tipleştiren, kültürel ifade çeşitliliğini yok eden bu durum ulusal değerlerin yitirilmesi noktasında tehdit oluşturmaktadır.

Coca Cola gibi küresel prestije sahip bir tüketim ürünü karşısında etkisini kaybeden gazoz sadece yok olan yerli bir tüketim ürününü imlememekte; aynı zamanda usta-çırak ilişkisiyle geleceğe aktarılan gazozculuk mesleğinin yok oluşunu ve geleneksel çocuk oyunlarından Gazoz Kapağı Oyunun kültürel bellekten silinmesini betimlemektedir. Film'in bir sahnesinde Hasan'ın arkadaşlarına gazoz ısmarladığı sırada kurduğu cümle dikkat çekmektedir: "*Yerli Gazoz içmeli, milli burjuvazi desteklenmeli. Memleketin gazozu*" (İftarlık Gazoz 59.14-59.16) Filmde yer alan bu vurguyla sadece milli burjuvaziyi değil kültürel değerler ve ifade çeşitliliğin de korunmasına katkı sağlanmaktadır

Sonuç

Dünya üzerindeki kültürlerde küreselleşmeye bağlı olarak meydana gelen tek-

tipleşmenin önüne geçmek için UNESCO'nun son kırk yıldır sözleşmeler, protokoller ve kararlar aracılığıyla attığı somut adımlar, kültürün korunması ve sürdürülmesinde atılmış ciddi ve mühim adımlardır. Sözleşmelerle teorisi belirlenen bu adımların uygulama aşaması ise kritik bir konudur. Bu bağlamda, *KİFAÇ'ın Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi*'nde belirtildiği üzere sinema, televizyon başta olmak üzere kültür endüstri dallarında *SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi*'nde belirlenen kültürel miras alanlarının kullanılması; tek tipleşme karşısında yerel ve ulusal değerleri öne çıkaracak önemli bir uygulamadır.

Çalışma kapsamında ele alınan İftarlık Gazoz adlı film; usta-çırak ilişkisi, sözlü anlatımlar ve gelenekler, toplumsal ritüeller ve uygulamalar gibi somut olmayan kültürel miras alanları ve kültürel ifade çeşitliliğini ortaya koyan örneklerden yararlanarak kültür endüstrisinin bir kolu olan sinemada yerel ve ulusal değerlerin nasıl aktarılacağını örneklemekte; böylece tek-tipleşmeye neden olabileceği düşünülen sinemada bilinçli bir koruma politikası izlendiğinde söz konusu olumsuz durumun tersine çevrilebileceğini göstermektedir. İftarlık Gazoz filminin gösterime girdiği yıl gişede rakibi olan Hollywood filmlerini geride bırakması da söz konusu koruma politikasının olumlu sonuçlarını göstermektedir.

Kendini geleneğin karşısında konumlandıran modern dünyada, küresel değerlerin ön plana çıktığı ulusal ve yerel değerlerin ötelendiği inkâr edilemez bir gerçektir. UNESCO çatısı altında imzalanan kültür koruma sözleşmelerinin hayata geçirilmesi ve çeşitli kanallarla (eğitim, sivil toplum kuruluşları, medya vb.) desteklenmesi, korumanın bütüncül olarak gerçekleşmesine olanak tanımaktadır. İletimi kolay ve etkili, farklı grupları (yaş, meslek, cinsiyet vb.) bir araya getirme gücüne sahip, süresi düşünüldüğünde hızlı tüketim kültürüne uygun bir boş zaman etkinliği olan "sinema"nın kültür koruma ve aktarma noktasında kullanılması makul bir girişimdir. İftarlık Gazoz gibi ulusal ve yerel kültür unsurlarından beslenen filmlere sağlanan devlet desteği de bu tür yapımların teşvik edilmesi noktasında alınmış yerinde bir karardır. Sağlanan devlet desteğinin devamı ve süreç içerisinde arttırılması bu yapımların nicelik olarak artışını teşvik edecek bu olumlu adımlar neticesinde tek tipleşmeye hizmet etme potansiyeli taşıyan sinema, tam tersine küreselleşme sonucu ortaya çıkan tek-tipleşmenin önüne geçilmesinde etkili bir araç haline gelecektir.

Kaynakça

Artun, E. (2007). Türk halk kültüründe mani söyleme geleneği, manilerin iletişim boyutu ve işlevselliği. IV. Uluslararası Türk Medeniyetlerinde Sözlü Kültür Geleneği (Türk Dünyasında Maniler) Sempozyumu Bildirileri, İzmir: YAZ-AR-BİR ve Fethiye Belediye Başkanlığı, 21-31.

Buyan, B. (2007). Küreselleşme ve sinema. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), 214-226.

Gökdemir, N. ve Kurtoğlu, R. (2015). Küreselleşmenin dünya film endüstrisine etkisi ve Hollywood film endüstrisindeki yeni eğilimler. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi (İAÜD), 19, 27-56.

Koven, M. J. (2014). Halk bilimi çalışmaları, popüler film ve televizyon: Gerekli bir eleştirel araştırma. (G. Y. Halıcı, Çev.) İçinde *Uygulamalı halk bilimi*. (118-138). Ankara: Geleneksel.

Oğuz, M. Ö. ve Ersoy, P. (2007). *Türkiye'de 2004 yılında yaşayan geleneksel çocuk oyunları*. Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER.

Oğuz, M. Ö. (2009). Somut olmayan kültürel miras ve kültürel ifade çeşitliliği. *Milli Folklor*, *82*, 6-12.

Oğuz, M. Ö. (2016). Araştırmaların tarihi. İçinde: *Türk halk edebiyatı el kitabı* (1-60). Ankara: Akçağ

Özdemir, N. (2012). *Medya, kültür ve edebiyat.* Ankara: Grafiker.

Özden, H. Ö. (2006). Türk ramazan kültürü. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 30, 83-109.

Ritzer, G. (2016). *Toplumun McDonaldlaştırılması -Çağdaş toplum yaşamının değişen karakteri üzerine bir inceleme-* (A. E. Pilgir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Saygı, Y. B. (2017). Türkiye'de gazozun tarihi. *Drink Techmarket* İçecek ve Teknolojileri Dergisi, Haziran, 114: 60-66.

Soydemir, A. P. (2020). *Yüksel Aksu sinemasında yaşamın içindeki din*. Ankara: Ürün.

Sümbüllü, Y. Z ve Altınışık, M. E. (2016). Geleneksel çocuk oyunlarının değerler eğitimi açısından önemi. Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, I/2, 73-85.

Uçkun, G., Uçkun, S. ve Üzüm, B. (2018). Türk kültüründe Ahilik: İnsan kaynağı yetiştirmedeki yeri ve önemi. TÜRKKÜM 2018. İçinde Uluslararası Türk kültürü ve medeniyeti kongresi bildiri kitabı (1022-1030).

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Bakanlık destekli filmler gişelerde üst sıralarda. (Erişim Tarihi: 10.11.2020).(https://basin.ktb.gov.tr/TR-170500/bakanlik-destekli-filmler-giselerde-ust-siralarda.html)

URL-2: Kültür ve Turizm Bakanlığı teşkilât ve görevleri hakkında kanun. (Erişim Tarihi:

01.10.2020). (https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.4848.pdf).

URL-3: Türkiye film sektörü 2016 özet raporu. (Erişim Tarihi: 02.10.2020). (https://film.iksv.org/i/content/1550_1_mob-sektor-raporu-2016.pdf)

URL-4: Özel, B. Yüksel Aksu İftarlık Gazoz bir adem olma hikayesi. Alem. (Erişim 22.09.2020). (https://www.alem.com.tr/Sohbetler/yuksel-aksu-ftarlk-gazoz-br-adem-olma-hkayes-663635)

URL-5: Aksu, Y (Yön.) (2016). İftarlık Gazoz. (Erişim Tarihi: 19.09.2020).

(https://www.facbook.com/watch/live/?v=426842561288606&ref=watch_permalink)

URL-6: Aydın, S. ve Atay, T. "Halk bilimi toplumsal uygulamalar, törenler ve ritüelleri, geçiş törenleri". (Erişim Tarihi: 15.10.2020).

(https://www.kulturportali.gov.tr/medya/dokuman/dokumandetay/2598)

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1413

Araştırma makalesi/Research article

Kültürel Şizofreniden Üretilen Mizah: "Aşkımızın Meyvesi Aytek" *

The Humor Produced from Cultural Schizophrenia: "Aşkımızın Meyvesi Aytek"

Adil Çelik**

Öz

Köklerini sözlü kültürden alan Türk mizah yayıncılığı, dönem dönem atlattığı badirelere rağmen bir buçuk asırlık süreç boyunca kendi geleneğini oluşturmuş ve bu geleneğin içinden güçlü karikatüristlerin çizgileriyle biçimlenerek klasikleşmiş pek çok kahraman ortaya çıkmıştır. Söz konusu kahramanlar tıpkı geleneksel anlatılardaki Nasrettin Hoca, Bektaşi, Karagöz, Kavuklu ve daha nice örnek gibi ortak belleğe yerleşerek folklorik bir anlama kavuşmuştur. Bu kahramanlardan birinin anlatısı olan ve "Aşkımızın Meyvesi Aytek" adıyla *Uykusuz Dergisi*'nde Umut Sarıkaya tarafından yaratılan dizinin gelenek ve modernlik çatışması ekseninden çözümlenmesi, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Sözü edilen karikatür dizisinde Batılı yaşam tarzını bir bütün olarak benimsemiş olan bir çift ile hemen her ayrıntısıyla köylülüğü, taşralılığı, yoksulluğu

Geliş tarihi (Received): 8.10.2020 – Kabul tarihi (Accepted): 29-05.2021

* Bu makalenin ilk hâli, 2-4 Ekim 2020 tarihinde online olarak düzenlenen II. Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü. Cumhuriyet University Faculty of Letters Department of Turkish Folklore).adilcelik0@gmail.com.ORCID 0000-0002-5347-3579

ve gelenekselliği temsil eden Aytek adlı çocuklarının öyküsü anlatılmaktadır. Bu çalışmada sözü edilen dizi, göstergebilim yaklaşımı ile çözümlenmeye çalışılmıştır. Çizilen karikatürlerde modernlik ve geleneksellik çatışması, ebeveynleri ve Aytek üzerinden gösterilse de araştırmanın sonucunda bu gösterimin alışılmadık roller üzerinden sunulduğu saptanmıştır. Yeni neslin eski olanı, eski neslin ise yeni olanı tercih etmesinden doğan uyumsuzluk üzerinden üretilen bu eşsiz mizahın, Türkiye'de yaklaşık iki asırdır devam eden Batılılaşma çabalarının toplumsal yaşantıda doğurduğu ve bir tür "kültürel şizofreni" olarak da tanımlanabilecek uyuşmazlığa dair sonuçları göstermesi açısından dikkat çekici veriler barındırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: *kültürel şizofreni, gelenek, modernlik, mizah, Umut Sarıkaya, Aşkımızın Meyvesi Aytek*

Abstract

Turkish humor publishing, which takes its roots from oral culture, has formed its own tradition for a century and a half despite the troubles it has gone through from time to time, and many classic heroes have emerged from this tradition, shaped by the lines of powerful cartoonists. The heroes in question have gained a folkloric meaning by settling in the common memory, such as Nasrettin Hodja, Bektashi, Karagoz, Kavuklu and many other examples in traditional narratives. The subject of this article is the analysis of the series, which is the narrative of one of these heroes and created by Umut Sarıkaya in the Uykusuz Magazine with the name "Aşkımızın Meyvesi Aytek (The Fruit of Our Love, Aytek)" from the axis of the conflict of tradition and modernity. In the aforementioned cartoon series, the story of a couple who adopted the Western lifestyle as a whole and their children named Aytek, who represent peasantry, provincialism, poverty and traditionalism in almost every detail, are told. The series mentioned in this study has been tried to be analyzed with the semiotics approach. Although the conflict between modernity and traditionalism was shown in the cartoons through his parents and Aytek, it was found that this performance was presented in unusual roles as a result of the research. It has been concluded that through the dissonance of the new generation prefering the old and the old generation prefering the new, this unique humor has remarkable data in terms of presenting the consequences of the Westernization efforts that has been going on in social life in Turkey for nearly two centuries and which can also be described as a kind of "cultural schizophrenia".

Keywords: *cultural schizophrenia, tradition, modernity, humor, Umut Sarıkaya, Aşkımızın Meyvesi Aytek*

Extended summary

The tradition of Turkish humor, which can be based on ancient products such as Nasrettin Hodja's narratives and traditional Turkish theatre, have reached the present day by being able to be produced in different fields thanks to the requirements and technical tools of the

age throughout history. Turkish humor publishing, which is part of this tradition and started to develop at a very early time compared to its examples in the world, has created its own tradition in a period of one and a half centuries, despite the troubles it has been going through from time to time. Many heroes were drawn in these magazines, which reached the highest circulations in the world during certain periods. The heroes in question have settled into collective memory and have a folkloric meaning, just like Nasrettin Hodja, Bektasi, Karagoz, Kavuklu and many other examples in traditional narratives. The resolution of one of these heroes, Aytek, from the axis of conflict of tradition and modernity constitutes the subject of this article.

Aytek's narrative was published by Umut Sarıkaya in Uykusuz Magazine between April 1, 2009 and December 16, 2010 as a cartoon series called "Aşkımızın Meyvesi Aytek", but does not have a periodic production range. Aforementioned cartoon series is a story of a couple who have accepted the Western way of life with all the details and their children Aytek, who represent peasanthood, country, poverty and traditionalism. Although the caricatures are shown through modernity and traditionalism dikotomy, parents and Aytek, this impression is presented through unusual roles. The old mentality of the new generation and the dissonance that arising from the old generation's preference for the new mentality form the basis of the humor produced. Umut Sarıkaya's distinctive humor; It has remarkable data in terms of showing the consequences of the conflict in public life of the Westernization efforts that have been going on in Turkey for nearly two centuries.

Culture is known to be born as a result of certain requirements, and the needs of the human communities that produce the culture vary according to time and context. In this respect, societies may have a tendency to change the cultural values they have in certain periods. The transformation of Europe with Ronesans, the French Revolution and the Industrial Revolution made this continent the center of the modern world in the 19th century. As a natural consequence of this superiority, the rest of the world began to westernization from the 19th century onwards. Especially in countries such as Turkey, Iran, India, Egypt, Indonesia, two different worldviews have emerged since this period and a conflict has started between these views. On the one hand, there are those who want to be Western, and on the other side there are those who advocate a sticking to traditional values. D. Shayegan, while giving information about the Westernization processes of traditional societies, mentions the conflict of different blocks of information experienced in these societies. He describes the conflict between two different poles with the concept of "cultural schizophrenia" and mentions that the consciousness of these societies is injured.

The Turkish community is also a nation with these qualities pointed out by Shayegan. Turks have been trying to westernization for at least three centuries, including two centuries of official, cultural schizophrenia that has arisen in the process; reflected in folklore and different areas of art. Sherif Mardin conceptualizes this process with the phrase "Bihruz Bey Syndrome". Mr. Bihruz Sebdromu has three characteristics: the first is the idea of Westernization as a moment, the second is to grasp the West through visual elements, and the third is the reaction to these processes.

In this article, the existence of this syndrome is questioned in cartoons called "Aşkımızın Meyvesi Aytek". In total, 18 of the drawings consisting of 23 cartoons are included in this article. The existence of this syndrome was investigated on the basis of the conflict between his parents and their son Aytek in the cartoons evaluated by semiotics method and it was found that humor was constructed on this syndrome in all of the drawings.

Aytek, who represents traditional culture in this conflict, is a country boy who speaks using colloquial language, cares about traditional festivals, is full of integration concerns, does not care about his body and constantly trying to accumulate. Aytek represents the people who owns traditional culture with these attitudes. His mother and father are alafranga types who believe in modern teachings, listen to Western music and follow foreign tv series. In this respect, Aytek symbolizes the past that his mother and father wanted to break away from. He wanders around like a ghost, reminding his mother and father that they will not be cut off from their past. Even in the insignificantest of matters, these different blocks of information appear to be in conflict. The mother and father often try to ward off their crises by being speechless. This attitude is a natural state of desperation and a clear reflection of the modern Turkish intellectual. Heroes emerge in response to social needs. In this cartoon series, Umut Sarıkaya gives a critique of Bihruz Bey syndrome in Turkish society. As different blocks of information continue to be in real life and there are talented artists like Umut Sarıkaya, other heroes similar to Aytek will emerge.

Giriş

Nasrettin Hoca anlatıları ve geleneksel Türk tiyatrosu gibi arkaik ürünlere temellendirilebilecek olan Türk gülmece geleneği, tarih boyunca çağın gereksinim ve teknik araçları sayesinde farklı alan ve biçimlerde üretilme olanağını yakalayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu geleneğin -kısmen evcilleştirilmiş- bir parçası olan ve dünyadaki örnekleri ile kıyaslandığında oldukça erken bir dönemde gelişmeye başlayan Türkçe mizah yayıncılığı, dönem dönem atlattığı badirelere rağmen bir buçuk asırlık kronolojisi boyunca kendi geleneğini oluşturarak kurumsallaşmış dergilerde güçlü karikatüristlerin çizgileriyle oluşmuş ve klasikleşmiş pek çok kahraman ortaya çıkarmıştır.[1] Türk mizah geleneğindeki bu süreklilik; yalnızca sözlü ve yazılı mizah arasında değil, aynı zamanda yazılı mizah geleneği özelinde de izlenebilir. Sadece Türkiye'de değil, dünyada da tiraj rekorları kırmış olan *Gırgır*'dan 2020 itibariyle yayın hayatına devam etmekte olan *Uykusuz* dergisine uzanan sürece yüzeysel olarak bakıldığında, mizah dergilerinin bölünerek bir süreklilik yakaladığı anlaşılır. *Gırgır*'dan kopan bir grup çizerin *Limon*'u kurması, *Limon*'un bir süre sonra *Leman*'a dönüşmesi, *Leman*'dan *Penguen*'in, *Penguen*'den *Uykusuz*'un, *Uykusuz*'dan da *Naber'*in doğması, mizahi gelenek içerisinde köklerini sözlü gelenekten alan ve usta-çırak ilişkisi gibi niteliklerle belirginleşen yapısal sürekliliğe işaret etmektedir. Bu süreklilik içerisinde bir kısmı artık klasikleşmiş olan pek çok kahraman üretilmiş ve onlara dair dolaşıma sokulan bilgi, ortak bellekte yerini almıştır. Söz konusu kahramanlar, tıpkı geleneksel anlatılardaki Nasrettin Hoca, Bektaşi, Karagöz, Kavuklu ve daha nice örnek gibi folklorik bir niteliğe

kavuşmuştur. Bu kahramanlardan birinin öyküsü olan ve *Uykusuz* adlı mizah dergisinde Umut Sarıkaya tarafından *Aşkımızın Meyvesi Aytek* adıyla 2009 yılından itibaren düzensiz aralıklarla yayımlanan dizinin gelenek ve modernlik çatışması açısından çözümlenmesi, bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu başlıkla 1 Nisan 2009 yılında başlayan ve 16 Aralık 2010'dan sonra herhangi bir örneğine rastlanmayan dizide 23 karikatür saptanmış ve bunlardan 18 tanesi bu makalede değerlendirilmek üzere kullanılmıştır.[2]

Aşkımızın Meyvesi Aytek dizisinde Batılı yaşam tarzını tüm yönleri ile benimsemiş olan bir çiftin hemen her ayrıntısı ile Doğu'ya ait bir gelenekselliği temsil eden Aytek adlı çocuklarının öyküsü anlatılmaktadır. Çizilen karikatürlerde modernlik ve geleneksellik antagonizması, ebeveynleri ve Aytek üzerinden gösterilse de çizer tarafından roller, beklentilerin tersi yönünde dağıtılmıştır. Yeni neslin eski olanı, eski neslin ise yeni olanı tercih etmesinden doğan uyumsuzluk üzerinden üretilen Umut Sarıkaya'nın kendine özgü mizahı; Türkiye'de yaklaşık iki asırdır devam eden Batılılaşma çabalarının halk hayatında doğurduğu uyuşmazlığa dair sonuçları göstermesi açısından dikkat çekici veriler barındırmaktadır.

İçerdiği balonlar sayesinde sahip olduğu sözel boyuta nazaran anlamın üretilmesinde özgün çizgileriyle biçimlenen görsel niteliği daha baskın olan Umut Sarıkaya karikatürlerinin anlamlandırılabilmesi için bu araştırmada göstergebilim yönteminden yararlanılacaktır.[3] Bir karikatürün anlamının, içinde barındırdığı bütünsellikte gizli olduğunu ifade eden E. M. Basat, karikatürün anlamlandırılabilmesi için art alan bilgisine gereksinim duyulduğunu belirtir (2014: 99). Bu açıdan göstergebilim yöntemi ile karikatürler anlamlandırılmaya çalışılırken, mekanik bir yol izlemekten öte görsel içindeki imgeler arasında çoğunlukla karşıtlık olarak beliren ilişkiler üzerine yoğunlaşılacak ve gelenek ile modernlik ikili karşıtlığın izlerine dair semboller yakalanıp çözümlenecektir.

H. Çetin, dışa göre ve dışa yönelik modernleşme çabalarının çoğu durumda toplumun kendine özgülülük yerine modernleşen dünyaya aitlik çabasıyla ilerlediğini ve bu durumun sürekliliği olan bir krize dönüştüğünü dile getirir (2003: 16-17). Bu yargı, aslında Türkiye'de iki asrı resmi olmak üzere neredeyse üç asırdır devam eden Batılılaşma sürecinin toplumsal hayata olan yansımalarını kavrayabilmeyi daha kolay hâle getirmektedir. Ordu merkezli, eğitimli ve seçkin zümreler tarafından verilen kararların yine aynı zümreler aracılığıyla uygulanmasına dayanan Türk modernleşmesi eksenindeki devrimler, halk hayatında iki farklı zihniyetin gelişimine ve bunlar arasında devam edegelen kronikleşmiş gerilimlere zemin hazırlamıştır.[4] Bir tarafta köy kökenli, yüz yüze iletişimi temel alan, sözlü hukuk eksininde geliştirilmiş örgütlenmelere dayanan, tarımsal üretim biçimlerini kanıksamış ve mistifikasyon eğilimleri ile belirginleşen taşra sakinleri; öte yanda ise kent soylu, yazılı kültürü kanıksamış, yazılı hukuk çerçevesinde davranmaya çalışan, endüstriye ve rasyonaliteye önem veren kentliler yer almaktadır. Bir tarafta geleneksel bilginin diğer tarafta ise modern bilginin yer aldığı bu tarz ikili karşıtlıklarla örülen toplumların belleklerinin durumu, D. Shayegan tarafından "kültürel şizofreni" olarak adlandırılır ve bu şizofrenik hâlin hayatta, okulda, sokakta ve siyasette durmaksızın sürdüğü vurgulanır (2002: 18). Aytek'in öykülerinin anlatıldığı karelerde, farklı bilgi bloklarına dair sembollerle belirginleşen bu şizofreniye dair göstergelere bolca rastlanır.

Kültürel şizofreninin mekânın kurgulanmasına olan yansımaları arandığında ise bir yanda merkez, öte yanda ise taşra ile karşılaşılır. Ş. Argın, taşra sözcüğünün mekânsal bir alandan çok bir "*deneyim tarzının ve ruh hâlinin adı*" olduğunu söyler (2005:279). Bu yargı dikkate alınarak karikatürler değerlendirildiğinde Aytek'in davranış biçimleri ve tercihlerinde bir zihniyet olarak taşranın yansımaları açıkça görülmektedir. "*Taşrayla, küçümseyici bir dışlayıcılığın da gizemlileştirici bir kutsamanın da ötesinde bir alışveriş ve empati ilişkisi kurulamaz mı*?" diye soran T. Bora (2005:55)'ya karşı sanatsal düzlemde verilmiş bir yanıta benzer *Aşkımızın Meyvesi Aytek* adlı dizi.

Bulgular

Aytek'in ebeveynlerinin tanışması tek bir kare içinde kısaca sunulur (Karikatür 1). Burada basit ve oldukça klişe bir kurla, erkeğin kadını etkilemesine müteakip çiftin evlendiği ve Aytek'in doğumu vurgulanır. Anne ve baba, yalnızca sahip oldukları nevzuhur isimlerle dahi modern dünya ile kolayca ilişkilendirilmektedir.[5] Yeni doğan çocuklarına "Oğulcan" ismini vermek istemelerine karşın çocuk "Aytek" ismini seçer. Ailesinin sunduğu zekâ geliştirici oyuncaklar ya da eğitim DVD'leri ile ilgilenmeyen Aytek'in tek zevki annesinin "aypoduna" oyun havaları doldurup halıda halk dansları icra etmektir. Geleneği ve ondaki değişimleri çözümlemeye çalışan bir disiplini işaret eden folklor sözcüğünün Türk dilinde "halk oyunu" anlamında kullanılması, her ne kadar yanlış olsa da toplumun geleneksel olan içinde halk danslarına ayrı bir önem verdiğini göstermektedir. Bu açıdan gelenekselliği, taşralılığı ve yerelliği ile okurların tüketimine sunulan Aytek'in daha başlangıçtan itibaren halk danslarını icra eden bir kahraman olarak sunulması oldukça manidar bir ayrıntıdır.[6] Öte yandan, estetik anlayışı anne-babasından oldukça farklı olan Aytek, çizdiği resimlerde fon olarak bulut yerine ekmek kullanmaktadır (Karikatür 3). Radyodan dinlediği kimi arabesk kimi ise halk müziği geleneğine ait olan şarkılarla duygulanmaktadır (Karikatür 4), aynı şarkılardan sayı saymasını öğrenmektedir (Karikatür 12). Oğlunun bu eğilimlerini anlamlandırmaya çalışan anne ise sorunun "suda doğum yapmamakla" ilişkili olduğuna kanaat getirerek içinde bulundukları karmaşık durumu açıklama çabasına girerken, popüler kültürdeki klişe dayatmaların esiri olmayı sürdürür (Karikatür 2). Annenin kendi kendine yaptığı bu çıkarım, popüler Batılı değerleri yeterince kanıksayamamış olması ile içinde bulunduğu kriz arasında ilişki kuran bir mantığa dayanmaktadır.



Karikatür 1



Karikatür 2

Gelenek kavramı, M. Weber tarafından "*ezeli geçmişin otoritesi*" olarak tanımlanmaktadır (2006: 133). Uygarlık tarihinin doğal bir sonucu olarak değişen yaşam şartları ile "ezeli geçmişin otoritesi" kendine uygun bağlamlar bulamadığı için yeniden üretilme şansını da yakalayamamakta ve aktarımda doğan sorunların nihai sonucu olarak yeni kuşaklara ulaşamayarak gerontolojik bir düzlem üzerinden kavranabilmektedir. Hal böyle olunca geleneksel bilgi daha çok babaanneler, anneanneler, dedeler ya da görece daha eğitimsiz olan

çocuk bakıcıları ile bağdaştırılagelmiştir. *Aşkımızın Meyvesi Aytek* dizisinde ise annesi babası Batılı yaşam formunu benimsemiş bir çiftin çocuğu olan 6-7 yaşlarındaki Aytek'in, taşra ile bağdaştırılabilecek bu değerleri kendinde saklayıp yaşattığı görülmektedir. Bu uyuşmazlık ve ters-yüz oluş hali, komik olanın üretilme süreçlerinde kendini gösteren ve dizinin farklı karelerinde sürekli olarak yeniden üretilen bir durumdur.

Sarıkaya'nın çizgilerindeki bu çatışma, her ne kadar yenilikçi bir anlayışla sunulsa da; kaynağını geleneksel Türk tiyatrosunda da bolca görmeye alışık olduğumuz bir eğilimden alır. Geleneksel Türk gölge oyununda Hacivat ve Karagöz, orta oyununda ise Kavuklu ve Pişekâr arasındaki kronik çatışma; bir yönüyle "Aşkımızın Meyvesi Aytek" dizisinde tersyüz edilerek yeniden üretilir. Bu oyunlarda Karagöz ve Kavuklu üzerinden belirginleşen köylüye ait geleneksel değerler ile Hacivat ve Pişekar üzerinden gösterilen kentli kozmopolit değerlerin çatışmasına dayanan mizah; tüm temsillerde farklı temalar üzerinden yeniden üretilir.[7] Buna benzer bir çatışma hâli, geleneksel Türk mizahının en güçlü figürü olan Nasrettin Hoca etrafında biçimlenen fıkralarda da görülür. Hoca imajını oluşturan iki temel unsur olan eşek ve kavuk, kahramanın bu iki değerler dizgesini kendinde topladığını ifade eder (Başgöz, 2005: 123).[8]

Çizimlerden birinde geleneksel kültürün özellikle rüya ile ilgili halk inançları üzerinden Aytek ile bağdaştırılarak sunulduğu görülür. Karikatür 3'de uykusundan uyanan Aytek gördüğü rüyayı anlatırken babası da ona su içirmeye çalışmaktadır. Rüyanın içinde geçen "beyazlar içinde elinde su kabı bulunan dede", "kabın delik olması", "anahtar", "bembeyaz bir atın çıkıp gelmesi" gibi ayrıntılar halk hayatında rüya tabirlerinde bol bol yorumlanan metaforlardır. Tüm bu detayları nazara bağlayan Aytek, nazardan koruyacak olan (karikatürize edilmiş) halk bilgisine de vakıftır. "*Biri çok uzun bakarsa götünüzü kaşıyarak üç defa gözün götüme diyin baba. Ne olur baba… Yapın bunu…*" diye yalvaran Aytek'in bu tavrını umursamayan babası rasyonel bir yaklaşımla bunun kötü bir kâbus olduğunu söyleyerek halk bilgisine prim vermek istemediğini gösterir. Geleneksel kültüre ait olan değerleri içkin olarak kendinde barındıran Aytek, internet ortamındaki köy tanıtım sitelerinden öğrendiği seyirlik oyunları okulda arkadaşlarına öğretir. 13. Karikatürde geleneksel kültürün köylerde icra edilen seyirlik oyunlar üzerinden sunulmasına dair çarpıcı ayrıntılar bulunmaktadır. "Topal Dayı", "Avrat Hasan" gibi adlara sahip ve mitolojik sembollerle bezenmiş törensel oyunlar, Aytek'in ilgi alanına girer. Özellikle oyunların adlandırmasında kendini gösteren toplumsal cinsiyet rolleri, geleneksel kültürün yansıtılması açısından önemli ayrıntılardır. Erkeğe yönelik kadınsı nitelendirmelerde ortaya çıkan küçümseyici tavır (Dundes vd. 1970; Genç, 2018: 29), geleneksel Türk kültüründeki ataerkil örgütlenmenin folklora olan yansımasıdır.



Karikatür 3



Karikatür 4

Geleneğin kendini gösterdiği alanlardan biri olan festivaller, şenlikler ve bayramlar da karikatürler içerisinde Aytek'in taşraya ait kodlarını sunmak için kullanılan fonlardandır. Geleneksel Türk toplumunda bayram; yeni kıyafetlerin giyilmesi, akraba ziyaretleri, el öpme ve çocuklara harçlık verilmesi gibi sözlü hukuk kurallarınca belirlenen davranış kalıpları ile kurumsallaşmıştır. Üretim alanlarının tarladan ofise kaydığı, geniş ailenin giderek daraldığı kent hayatında ise bayram; daha çok tatil, kültür ve doğa turizmi bağlamında satın alınan eğlencenin tüketileceği bir zaman dilimi olarak değerlendirilmektedir.[9] 4. Karikatürde bir yanda bayramda Kaş'a gitmeyi tasarlayan anne babanın planları, öte yanda ise arife gecesi bayramlık "takım elbisesi" ile uyumak isteyen Aytek yer almaktadır. Aytek'in lavaboda ayaklarını yıkaması, bakkalın elini öperek bayram harçlığı almayı düşünmesi, bayramın "ikinci günü" geldiğinde "bibi" diye hitap ettiği annesinin arkadaşlarını ziyaret etmek istemesi,[10] dahası bayramda topladığı harçlıklarla el aynası ve tarak almayı tasarlaması gibi ayrıntılar üzerinden bir geleneksel değer ve kalıp davranış bombardımanı ortaya çıkar. Oğlunun oldukça gelenekçi takım elbise hayaline karşılık babanın hemen her karikatürde Amerikalı punk-rock topluluğu Ramones tişörtü içerisinde resmedilmesi ise farklı bilgi blokları arasındaki mesafeyi arttırarak kültürel şizofreniyi kristalize bir formda dışa vurur.

E. Shils, gelenek kavramını tartıştığı çalışmasında, geleneğin pek çok niteliğinin tartışmaya açık olmasına karşın intikal etme özelliğinin her durumda bir değişmez olduğunu vurgular (2003:110). Söz konusu özellik, Aytek'in öyküsünde arandığında ise ortaya ironik bir sonuç çıkmaktadır. Bu anlatıda modernlik ile yaş arasında bir doğru orantı vardır ve nesiller arasında geriye doğru gittikçe modernliğe dair göstergelerin arttığı görülür. 5. Karikatürde bu duruma dair güçlü veriler bulunmaktadır. Anneannesi ile eski fotoğraflara bakan Aytek, dedesinin "Moda Yelken Kulübü'nden" arkadaşları ile eğlendiğini görünce dedesinin alkol tüketimine takılır ve alkolü kriminalize edici söylemler üretir. Bodrum'da yaşayan, takılarından makyajına, ojelerinden sevgi sözlerine kadar her halinden modern bir kadın olduğu anlaşılan anneannesinin bir köyünün olup olmadığını soran Aytek, "hayır" yanıtını alınca onu kendilerinde kalmaya davet eder. "*Anam yıkar seni, kaloriferin yanına yatak sereriz*" diyerek korumacı ve sahiplenici tavrını gösterir. Aytek'in dünyasında herkesin mutlaka bir köyü vardır. Onun kavrayışında İstanbul çalışmak için kalınan bir yerleşim alanı; Bodrum, turistlerin tatil yaparken gittikleri bir yerdir. Evlenen bir kadın "el kızıdır" ve kocasından dayak yiyebilir.



Karikatür 5



Karikatür 6

Örgütlenme modellerinin temelini oluşturan aile, geleneksel Türk toplumunda patriarkal bir yapıdadır. Belli başlı kuralları bulunan bu ailede hata yapan çocuk, babası tarafından dayakla terbiye edilebilir. Aytek'in belleğinde durum böyledir ancak babasının eğitim usulünde dayağa yer yoktur. Yanlışlıkla balzamik sosunun şişesini kıran Aytek, "*Baba beni yere çalma"* diye ona yalvarırken aslında dayağı çağırır (Karikatür 6). Tüm yönleri ile geleneksel olanı yaşatan Aytek, bu açıdan dayağa da teşnedir. Sert baba imajını olağan bulan Aytek, doğum günü sürprizi yapan babasının bu hareketi karşısında fazlasıyla müteşekkir olup duygularını folklordaki pek çok sözlü kalıba başvurarak ifade eder (Karikatür 17). Bu mahcubiyet yönü ağır basan müteşekkirliğinin altında yatan sebep, Aytek'in temsil ettiği gelenektir. O gelenekte doğum günü kutlaması, bu kutlamada babanın bulunması, dahası bu etkinliği babanın organize etmesi alışılmadık bir durumdur.

Geleneksel Türk tiyatrosunda dil, başlı başına bir çatışma aracına dönüşür ve böylelikle kaynağını ortaya çıkan bu uzlaşmaktan alan bir mizah üretilir. "*Kişiler arasında çatışma da hep, aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar*" (And, 1977: 333). Umut Sarıkaya'nın çizgilerinde bu eğilimin etkileri de kendini gösterir. Aytek'in dünyasında geleneksel kültür en çok da onun kendini ifade etmek için kullandığı sözel kalıplar olan deyimlerde ortaya çıkar. Boratav, gündelik konuşma dilinde kullanılan kalıp ifadelerin beceri gerektirdiğini vurgular (2000: 118). Bu beceri, Aytek'te fazlasıyla bulunmaktadır. Halk ağzında yaygın bir şekilde kullanılan ve gerek kalıpsallıkları gerekse arka planlarında barındırdıkları dünya görüşleri ile deyimler, bu karikatürlerin balonlarında bolca kendine yer bulmuştur. "Nazara gelmek", "göze gelmek" (Karikatür 3); "kolunda altın bilezik olması" (Karikatür 10); "yere çalmak", "Kuran çarpsın", "elini ayağını öpmek" (Karikatür 6); "ev bark sahibi olmak" (Karikatür 11); "elâlemin avucuna bakmak" (Karikatür 12); "Kuran hakkı için", "ekmeğini yemek", "yüzüne vurmak", "ekmek vermek" (Karikatür 17); "helal etmek", "hak geçmesi" (Karikatür 7); "ağırına gitmek" (Karikatür 16); "ete gelmek", "koluna kanadına kan yürümek" (büyümek olgunlaşmak anlamında) (Karikatür 8); "rızkına koşmak" (Karikatür 14) şeklinde uzayıp giden deyimler, geleneğin kalıpları ile hareket eden Aytek'in kırsal retoriğinin kaynağı olduğu kadar bu deyimlerin yansıttığı dünya görüşünü göstermesi açısından da önem taşır.



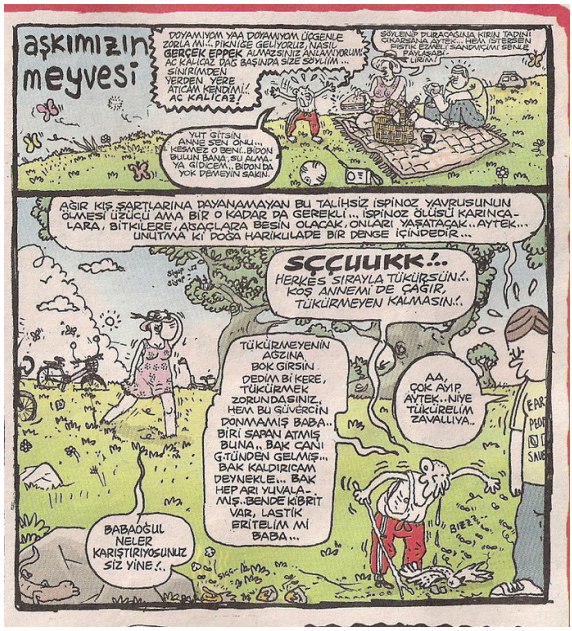
Karikatür 7



Karikatür 8

Aytek'in kullandığı deyimlere karşılık onun anne ve babasının konuşma biçiminde köylü kültürüne uzak olmakla birlikte aslında hiç de orijinal olmayan bir tutum görülür. Dizi dublajlarından alıntılanmış gibi duran hitap biçimleri ile örülü bu diyaloglar içerisinde "koca haylaz" (Karikatür 6) gibi her halinden çeviri kokan ifadelerin samimiyetsiz tınısı hemen dikkat çeker. Aytek için "nene" olan kişi anne ve babası tarafından "büyükanne" olarak tanımlanır (Karikatür 18).[11] Aytek'in kullandığı deyimler ve deyimlerin yansıttığı taşra bilinci annesi Sinem'in hiç hoşuna gitmez. Baba Orçun, oğlunun bu tavırları konusunda annesine nazaran sessiz kalmayı seçse de anne Sinem bazı karikatürlerde içten içe bu durumu yadırgar. Babası kendisine doğum günü hediyesi verirken Aytek, teşekkür etmek yerine "*helal et, hak geçmesin*" dediğinde onları uzaktan izleyen Sinem "hamileyken göbeğine klasik müzik dinlettiğini" hatırlayarak oğlunun bu tavırlarına anlam veremez (Karikatür 7). Ailesinin arzuladığı yönler Aytek'te neredeyse hiç yoktur. Bir başka karikatürde ise eve aldıkları civcivin büyümesini gören Aytek bu durumu anlatırken, "*ete geldi, koluna kanadına kan yürüdü*" dediğinde babası bu duruma tepki göstererek öyle konuşmamasını söyler ve civcivin tıpkı kendisi gibi büyüdüğünü, ilerde o civcivin bir tavuk olup yumurta vereceğini, Aytek'in de ona bakarak sorumluluk sahibi olmayı öğreneceğini söyler (Karikatür 8). Tavuğu yalnızca maddi bir meta olarak kavrayan Aytek ise bu tavuğun yumurta vermeyeceğini onun bir "et tavuğu" olduğunu söyler. Et tavuğu ile yumurta verecek olan tavuğun ayrımını bilmeyen kırsal bilgiye uzak babaya karşılık Aytek'in bu saptaması onun geleneksel bilgiye ne derece vakıf olduğunu da gösterir. Nihayetinde bu abuk diyalog, iki farklı dünya görüşünün uzlaşmasının mümkün olmadığını oldukça komik ayrıntılar üzerinden netleştirir.

Aytek'in anne babasının piknik algılarında şarapla birlikte fıstık ezmeli üçgen sandviç yer alırken aynı piknikte üçgen sandviçin kendisini "kesmeyeceğini" söyleyen Aytek, gerçek "eppek" (ekmek) ve bidonla su ister. Annesi ve babasının beslenme pratiklerinde balzamikli salata varken Aytek'in değişmez besin maddesi ise "eppek"tir (Karikatür 9). Aynı karikatürün ikinci karesinde yerde yatan ölü bir kuşla karşılaştıklarında babası ile girdikleri diyaloğun bir tarafında doğayı, vicdanı arka plana atmadan kavramaya çalışan bir zihin, karşısında ise Orta Çağ köylülerinin karnavallarında ortaya çıkan vicdanı askıya alan sert bir eğlence arayışı vardır.[12]



Karikatür 9



Karikatür 10

Maddi çıkarlarını her daim gözeten, meslek edinme endişesini sürekli olarak yaşayan ve toplumsal entegrasyonunu bir an önce gerçekleştirmek isteyen Aytek, bu yönleri ile sanki bir çocuk değil de yetişkin bir bireydir. "Zihinsel gelişimi" için ailesinin kendine verdiği pazılı "zaman kaybı" olarak gören Aytek, "bir ustanın yanında zanaat öğrenmenin" ve "koluna altın bir bilezik takmanın" daha faydalı olacağına inanmaktadır (Karikatür 10). Bu garantici bakış açısı, taşra kültüründe özellikle ebeveynlerin, çocuklarının geleceklerini güvence altına alma içgüdüleriyle biçimlenerek kendini gösteren oldukça yaygın bir eğilimdir.



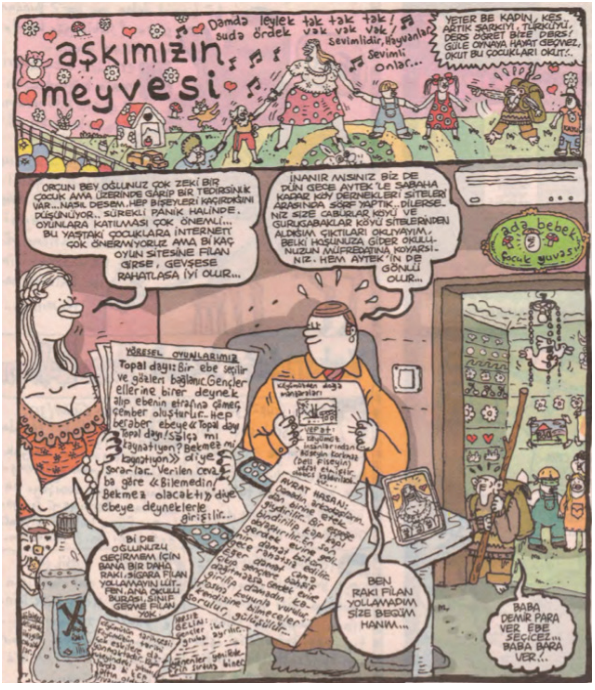
Karikatür 11



Karikatür 12

Geleceğini garanti altına almak isteyen Aytek'in uzun vadeli hayallerinden biri, ailesinin birikim yaparak bir ev almasıdır. "Kirada oturmak" fikrini korkunç bulan Aytek, annesi

ve babası ile birlikte yaptıkları kardan adama üşümesin diye şapka ve eldiven giydirmeyi "müsriflik" olarak değerlendirir ve ev sahibi olamayacaklarından yakınır (Karikatür 11). Aynı kardan adamı ölümsüzleştirmek için fotoğraf çekmeye çalışan anne ile masraf olmasın diye ellerine eldiven yerine çorap giymiş olan Aytek'in tutumluluk hakkındaki farklı tavırları açıkça gösterilir. Anne ve babasının Leonard Cohen konserine gitmelerine tepki gösteren Aytek aynı şarkıların kasetten de dinlenebileceğini söyleyerek ebeveynlerini "ziyanlık" olmakla suçlar (Karikatür 12). Orçun ve Sinem, kapitalizmin ürettiği İkea, CNBC-E gibi evrensel markalara kutsal bir anlam yüklerken Aytek bambaşka bir düzlem üzerinden hayatı kavrar. Onun dünyasında evrensel olana, pahalı olana, popüler olana yer yoktur.



Karikatür 13



Karikatür 14

Başka bir karikatürde ise daha dört yaşında olan Aytek, izlediği çizgi filmdeki Bay Yengeç adlı fast-food restoran zincirlerinin sahibi olan girişimciyi "ateş gibi adam" diye nitelendirir ve bir an önce kendisinin de tıpkı onun gibi "rızkına koşmak istediğini, ailesine yük olmak istemediğini" vurgular (Karikatür 14). Söz konusu karikatürdeki en can alıcı ayrıntı, Bay Yengeç'i nitelendirmek için kullandığı "*o kadar kişiye ekmek veriyor sonuçta*" ifadesidir. Bu ifade, geleneksel Türk köylü toplumunun, sermaye sahiplerine bakış açısının özeti niteliğinde olan ve sermayenin meşruiyeti üzerine yürütülen tartışmalarda bolca tekrarlanan bir kalıptır. Bir an önce hayata atılmak isteyen Aytek, daimi bir geç kalmışlık hissi içindedir ve öğretmeninin kendilerine şarkı söyletip oyun oynatmasını gereksiz bularak "okut bu çocukları okut" diyerek çıkışır (Karikatür 13). Yine aynı karikatürde Aytek'in öğretmenine dersten geçebilmek amacıyla rakı götürüp o hediyeyi babasının gönderdiğini söylemesi de toplumsal sözleşme ve yazılı hukuk içerisinde yeri olmayan ancak Orta Doğu toplumlarına özgü bir iş bitirme biçimi olarak dikkat çeker.

Yatırım anlayışı para ve mesleki bilgi ile sınırlı olan Aytek için kendi bedeni en ufak bir ilgiyi hak etmez. Kepçe kulakları, yaşlı bir adamı andıran yüzü, uzun atleti, ayaklarından çıkmak üzere olan çorapları ve atletinin altından görünen cinsel organı ile belirginleşen bedenini sağlıklı kılmak ya da güzelleştirmek adına Aytek'in herhangi bir çabası yoktur. Bir diş polikliniğine giden Aytek, çürüyen dişlerinin zaten süt dişi olduğunu dile getirerek doktordan

hepsini "sökmesini" ister (Karikatür 15). "Zaten kendiliğinden dökülecek" olan dişlere herhangi bir harcama yapılmasını istemeyerek garantici ve yatırımcı genel tavrını sürdürür. O esnada anne ve babasının kendisinden doktora "kocaman bir a" demesini istemeleri ise bu topraklarda yaşayan insanların ancak yabancı dizilerin çevirilerinde karşılaşabilecekleri bir durumu andırır. Biri hariç dişlerinin tamamının çekilmesini isteyen Aytek, kalacak tek dişinin "eppeği" tutmasını yeterli bulduğunu söyleyerek ekmek ile olan kronik ilişkisini sürdürür. Öte yandan aynı sahnede dişe "kurban eti" kaçmasından bahsetmesi de halk hayatına dair bir başka çarpıcı detaydır. Yoksul taşralarda et tüketimi ile Kurban Bayramı arasında kurulan ilişki, karikatürde kendine yer bulur.



Karikatür 15



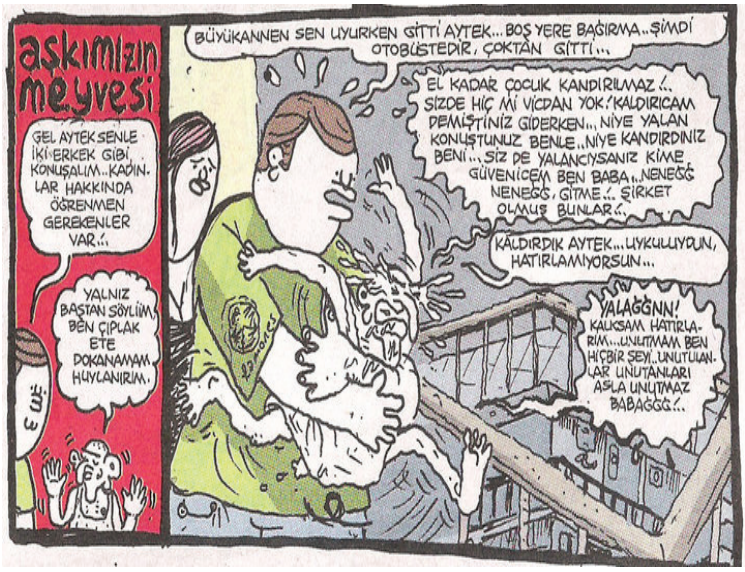
Karikatür 16

Nurdan Gürbilek, "Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi *için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir*" (1995:53) tespitini yaparak merkez-periferi ikili karşıtlığının işleme sürecine açıklık kazandırmaktadır. Burada işaret edilen bağımlılığa koşut olarak ortaya çıkış hâli, folklor disiplini içerisinde "*diğerleri içinde biz*" (Dundes, 2003:28) diye formüle edilerek ortaya atılan ve yaygınlık kazanan modern halk tanımlarını da andırmaktadır. Merkezi bir kaynaktan sunulan Batılılaşma eğilimleri karşısında taşra, "dinî-millî öz değerlerin yuvası, değişmenin geleneksel kimliği koruyarak dikkatlice yürütülmesinin gözeticisi" (Bora, 2005:52) olarak değerlendirilmektedir. Merkezi temsil eden Orçun ile Sinem'in gözeticisi ise Aytek'tir. Öyle ki bu gözeticilik hâli, onların en mahrem anlarına dahi müdahale edebilecek bir kuşatıcılığa sahiptir.

Aytek'in dünyasında seks, kirli bir anlam taşımaktadır. Annesi ile babasının seks yaptığını gören Aytek bu durumu onlara hiç yakıştıramaz ve alınır. Onu teskin etmeye çalışan annesini "cünüp" olmakla suçlar ve kendisine dokunmaması yönünde uyarır (Karikatür 16). Seks yapmış olmanın getirdiği kirlilikten kurtulmak için alınması gereken abdeste yapılan vurgu ile seksi bir tabu olarak gören Aytek, geleneksel yüzünü bir kez daha ortaya çıkarır.



Karikatür 17



Karikatür 18

XIX. yüzyıldan itibaren kent merkezlerindeki kitle kültürü ile yoksul taşradaki kültürü birbirinden ayırmak için icat edilmiş olan "popüler kültür" kavramı, "folk kültürü" ile "kitle kültürü" arasında bir noktaya konumlandırılmaktadır (Atay, 2018:24). Modernizmi popüler kültürün klişeleri üzerinden kavramaya çalışan Aytek'in anne babası "Gossip Girl" adlı yabancı kurgu diziyi izlerken Aytek'in tercihi Çay Tv'deki arabesk klipler ya da gerçek

trajedilerin sergilendiği Şebnem Kısaparmak'ın programıdır. Nurdan Gürbilek, arabeski, önceki ve bugünkü kültürün uzlaştığı bir nokta olarak tanımlar (2001:34-35). Bir zihniyet olarak arabeskin bu tanımı, Aytek'in kültürel konumunu belirlemek için oldukça açık bir rehberdir. Küçük radyosunun antenini açan Aytek dinlediği arabesk müzikten zevk alır. Aytek, arabeski yalnızca bir müzik türü olarak değil aynı zamanda bir zihniyet olarak da benimser ve anne-babası ile girdiği diyaloglar içerisinde görülen alıngan söylemlerde bu tavır kendini açıkça gösterir. Bir çocuk için oldukça basit olan kimi durumları büyük alınganlıklarla karmaşık düzeylere taşır. Sözgelimi misafirliğe gelen anneannesinin evden ayrılması esnasında uyurken, annesi ve babası kendisini uyandırmadığı için üzülen Aytek, yakınmasını arabesk bir şarkının sözleri ile sürdürebilmektedir (Karikatür 18).

Sonuç

Aşkımızın Meyvesi Aytek dizisinde, modernleşmeye çalışan geleneksel toplumlarda ortaya çıkan ve D. Shayegan tarafından "yaralı bilinç" ve "kültürel şizofreni" olarak adlandırılan toplumsal bellekteki iki kutupluluk hâli Türk toplumunun değer yargıları ekseninde, ebeveynleri ve Aytek arasındaki uzlaşmazlıklar üzerinden sunulmaktadır. Aytek'in temsil ettiği dünyanın sınırları içinde halk inançları, halk dansları, bayramlar, birikim eğilimi, hayata atılma arzusu ve mistifikasyon yer alır. Aytek'in dilinden deyimler sökülüp atıldığında onun kendini ifade etme olanağı da alınmış olur. Aytek karakterinin biçimlenmesinde taşrada yaşayan halk kültürünün bilinçli bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu açıdan Aytek ve ebeveynleri arasındaki çatışma bir yönüyle Karagöz ve Hacivat; Kavuklu ile Pişekar arasındaki çatışmaları andırır. Bu saptamalarla *Aşkımızın Meyvesi Aytek* dizisinin, kaynağını Türk mizah geleneğinden aldığı açıkça ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel köylü kültürünü temsil etmesi açısından Aytek, biraz da popüler kültürün tutsağı olmuş çiftin kaçarak kopmak istediği geçmiş ve o dünyaya ait gerçekliği anımsatan bir kahramandır. Bu kaçış çabasının zorluğu, karikatürlerde ebeveynlerin karşılaştıkları krizler esnasında düştükleri çaresiz tavırların kronikleşmiş tekrarları üzerinden gösterilir. Sinem ve Orçun çiftinin Batılı olabilmek için bastırmaları gereken yönlerini temsil eden oğullarıyla yaşadığı gerilim dolu ilişkiyi yönetmek için başvurdukları yöntem, çoğunlukla kayıtsızlıktır. Geleneksel bilgi ile dolu olan oğullarının hayatı kavrama biçimi, kendi arzuladıkları yaşamla hiç örtüşmese de durumu sakince bir suskunlukla izleyerek gürültü çıkarmadan savuşturmaya çalışırlar. Buna ek olarak ebeveynler, geleneksel kültürdeki referanslara sırtlarını dönmüş olsalar da katiyen özgün bir yaşam felsefesine sahip değillerdir. Bu açıdan içinde bulundukları kalıplarla yaşama eğilimleri üzerinden Aytek ile dolaylı bir koşutluk oluştururlar. Ebeveynlerin bu durumu, geleneğe sırt çevirmiş Türk aydınında iki asırdır varlığını sürdüren ve Ş. Mardin'in "Bihruz Bey Sendromu" olarak tanımladığı davranış kalıplarını andırmaktadır (1991: 70). Bu benzerlikse Bihruz Bey sendromunun XXI. yüzyılda hâlen devam ettiğini gösterir. Kahramanların, toplumsal ihtiyaçlara dayanarak biçimlendiği gerçeği hesaba katıldığında Aytek, en az 150 yıllık toplumsal bir sendromun yansıması olarak kabul edilebilir. Gündelik yaşantıda bu sendromlar varlığını sürdürdükçe ve Sarıkaya gibi yetenekli sanatçılar yetiştikçe Aytek'e benzer daha pek çok kahraman ortaya çıkacaktır.

Notlar

1 Sözlü mizah geleneğinin kente taşınma ve yeniden biçimlenme süreçlerine dair ayrıntılı çıkarımlar için bkz: (Cantek, 2014: 31-41; Öğüt Eker, 2009: 227-231).

2 Aslında 2009 Nisan ayından önce yayımlanan *Uykusuz Dergisi* sayılarında yer alan "İşimdeyim Gücümdeyim" adlı Umut Sarıkaya'nın köşesinde görülen karikatürlerden bazılarında Aytek adlı bir kahramanın doğacağının bazı belirtileri verilmektedir. Çizer, kimi çizimlerinde Aytek gibi kepçe kulaklı, atletli, fazlasıyla taşralı olduğu her halinden belli olan 5-6 yaşlarında bir çocuğu zaman zaman bir fon olarak kullanmıştır. Ancak söz konusu karikatürlerde hem bu kahramanın merkezde yer almaması hem de bu karikatürlerde "Aşkımızın Meyvesi Aytek" başlığının yer almamasının bir sonucu olarak bu proto-Aytek'ler bu araştırmanın kapsamının dışında tutulmuştur. Öte yandan başlıklandırmanın başlangıçta "Aşkımızın Meyvesi" iken bir süre sonra Aytek'in giderek merkeze oturması ile birlikte bu başlığın "Aşkımızın Meyvesi Aytek"e dönüştüğü görülür. Bu çalışmada "Aşkımızın Meyvesi" başlığı ile üretilen karikatürler de değerlendirme kapsamına alınmıştır.

3 Umut Sarıkaya'nın mizah anlayışı hakkında bir deneme için bkz: (Aydın, 2010: 11-14), çizerin karikatürleri üzerine yazılan bir makale için bkz: (Altıntop Taş, 2019).

4 Bu sürece dair ayrıntılı bilgi için bkz.: (Lewis, 2010; Roux, 2008: 431-498).

5 Öykünün ilk çiziminde babanın ismi "Cenk" olarak verilmesine karşın sonraki çizimlerinde kendisinden "Cenk" yerine "Orçun" diye bahsedilmeye başlanır. Çizer için Orçun ismi Cenk'e nazaran daha modern bir kullanım alanına denk düştüğü için böyle bir değişimin uygun görüldüğü tahmin edilmektedir.

6 Türk folklor araştırmaları tarihi içinde halk danslarına eğilmenin pek çok Avrupa ülkesinden daha erken dönemlerde gerçekleşmiş olmasına dair ayrıntılı bilgi için bkz.: (Öztürkmen, 2006:39).

7 Bu çatışmaların geleneksel Türk tiyatrosundaki kökenleri için bkz: (Siyavuşgil, 1941: 120-137; Sakaoğlu, 2003: 167-172; Kudret, 2007: 66-73; Türkmen, 1971: 126).

8 Geleneksel Türk tiyatrosu ve Nasreddin Hoca fıkralarındaki kadar yoğun olmasa da bu çatışmanın izlerini Türk mizah geleneğinin bir başka önemli figürü olan Bektaşi fıkralarında da görmek mümkündür. Konuyla ilgili bir çalışmasında D. Yıldırım bu fıkralarda köylü tipinin varlığından söz eder (1999: 30).

9 Geleneksel bayramların, mekân ile olan doğrudan ilişkisi ve bu mekânların zaman içinde işlevini yitirerek sosyal hayatın içinden çıkması sonucunda aslında o mekânlar etrafında biçimlenmiş olan festival ve kutlamaların da unutulması, kimlik ve kültürel istikrar açısından önemli bir kayıptır. Çağdaş dünyada ortaya çıkabilen bu tarz sorunların aşılması yönünde yürütülen bir uygulama örneğini tartışan bir çalışma için bkz.: (Gürçayır Teke, 2016).

10 Geleneksel kültürde bu tarz hitap çeşitleri ve anlamları üzerine yoğunlaşan bir çalışma için bkz.: (Yoldaşev, 2012).

11 Türkçedeki hitaplar ve taşıdıkları anlamları inceleyen bir çalışma için bkz.: (Zülfikar, 2017).

12 Orta Çağ Avrupa'sında taşrada sürdürülen kurumsallaşmış eğlence anlayış ve biçimlerinin işleyişine dair ayrıntılı bilgi için bkz.: (Bahtin, 2005 223-306).

Kaynakça

Altıntop Taş, G. (2019). Umut Sarıkaya karikatürüne göstergebilimsel bir yaklaşım: Asıl sınıf savaşı onların arasında, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. *2*(3), 146-158.

And, M. (1977). *Dünyada ve bizde gölge oyunu*. İstanbul: İş Bankası Kültür.

Argın, Ş. (2005). Taşraya içeriden bakmak mümkün müdür?, *Taşraya Bakmak* (T. Bora, Ed.) İstanbul: İletişim.

Atay, T. (2018). *Görünüyorum o hâlde varım:Meşhuriyet çağı'nda kültür ve insan*. İstanbul: Can.

Aydın, M. B. (2010). Yazacakları da olan bir çizer: Umut Sarıkaya, *Varlık*. 1230, 11-14.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztek, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Başgöz, İ. (2005). *Geçmişten günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan.

Bora, T. (2005). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye, *Taşraya Bakmak*. (T. Bora. Ed.) İstanbul: İletişim.

Boratav, P. N. (2000). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.

Cantek, L. (2014). *Şehre göçen eşek: Popüler kültür mizah ve tarih*. İstanbul: İletişim.

Çetin, H. (2003). Gelenek ve değişim arasında kriz: Türk modernleşmesi, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 7(25), 11-40.

Dundes, A; Leach, J. W. ve Özkök, B. (1970). The strategy of Turkish boys' verbal dueling rhymes, *The Journal of American Folklore*, 83(329), 325-349.

Dundes, A. (2003). Halk kimdir? (M. Ekici, Çev.) *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (G. Öğüt Eker vd. Ed.) Ankara: Millî Folklor.

Genç, H. N. (2018). Atasözlerinde toplumsal cinsiyet algısı olarak kadın. f*olklor/edebiyat*. 24(94) 13-34.

Gürbilek, N. (1995). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis.

Gürçayır Teke, S. (2016). Değişen kültürel mekânlar dönüşen gelenekler: Ankara'da Hıdırellez kutlamaları ve Hamamönü Hıdırellez Şenlikleri. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 4(1), 44-59.

Kudret, C. (2007). *Orta oyunu i. cilt*. İstanbul: YKY.

Lewis, B. (2010). *Modern Türkiye'nin doğuşu* (B. B. Turna, Çev.) Ankara: Arkadaş.

Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi: Makaleler IV.* İstanbul: İletişim.

Metin Basat, E. (2014). *Sözlü kültürün görsel mizaha yansıması: Leman, Penguen ve Uykusuz dergileri örneği*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan kültür mizah*. Ankara: Grafiker.

Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul: İletişim.

Roux, J. P. (2008). *Türklerin tarihi: Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 yıl*. (A. Kazancıgil ve L. A. Özcan, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Sakaoğlu, S. (2003). *Türk gölge oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ.

Shayegan, D. (2002). *Yaralı bilinç: Geleneksel toplumlarda kültürel şizofreni*. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis.

Shils, E. (2003). Gelenek (H. Arslan, Çev.) *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*. 7(25), 101-134.

Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz:Psiko-sosyolojik bir deneme*. Ankara: Maarif.

Türkmen, N. (1971). *Orta oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim.

Weber, M. (2003). *Sosyoloji yazıları* (T. Parla, Çev.) İstanbul: İletişim.

Yıldırım, D. (1999). *Türk edebiyatında Bektaşi fıkraları*. Ankara: Akçağ.

Yoldaşev, A. A. (2012). Türk dillerinde sesleniş sözcükleri (B. Güneş. Çev.) *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 48, 441-446.

Zülfikar, H. (2017). Sevgilim canım hayatım aşkım sözleri üzerine, *Türk Dili*. CXIII(790), 33- 37.

Karikatürler

Karikatürler için yayıncı kuruluş *Uykusuz Haftalık Mizah Dergisi'*nden 29 Haziran 2021 tarihinde "kaynak gösterilmek koşuluyla" yazılı izin alınmıştır. Adil Çelik

Karikatür 1, *Uykusuz Dergisi*, 1 Nisan 2009, Sayı: 83.

Karikatür 2, *Uykusuz Dergisi*, 18 Haziran 2009, Sayı: 94.

Karikatür 3, *Uykusuz Dergisi*, 29 Ekim 2009, Sayı: 113

Karikatür 4, *Uykusuz Dergisi*, 24 Eylül 2009, Sayı: 108.

Karikatür 5, *Uykusuz Dergisi*, 1 Nisan 2010, Sayı: 135.

Karikatür 6, *Uykusuz Dergisi*, 22 Ekim 2009, Sayı: 112.

Karikatür 7, *Uykusuz Dergisi*, 6 Ağustos 2009, Sayı: 101.

Karikatür 8, *Uykusuz Dergisi*, 1 Ekim 2009, Sayı: 109.

Karikatür 9, *Uykusuz Dergisi*, 15 Nisan 2010, Sayı: 137.

Karikatür 10, *Uykusuz Dergisi*, 8 Ekim 2009, Sayı: 110.

Karikatür 11, *Uykusuz Dergisi*, 16 Aralık 2010, Sayı: 172.

Karikatür 12, *Uykusuz Dergisi*, 15 Ekim 2009, Sayı: 111.

Karikatür 13, *Uykusuz Dergisi*, 11 Kasım 2010, Sayı: 167.

Karikatür 14, *Uykusuz Dergisi*, 10 Eylül 2009, Sayı: 106.

Karikatür 15, *Uykusuz Dergisi*, 12 Kasım 2009, Sayı: 115.

Karikatür 16, *Uykusuz Dergisi*, 20 Ağustos 2009, Sayı: 103.

Karikatür 17, *Uykusuz Dergisi*, 13 Ağustos 2009, Sayı: 102.

Karikatür 18, *Uykusuz Dergisi*, 29 Nisan 2010, Sayı: 139.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1613

Araştırma makalesi/Research article

İlk Türk Popüler Edebiyat Eserlerinde Çeviri Yoluyla Milli Kimlik İnşası

Constructing a National Identity through Translation in the First Turkish Popular Novels

Özge Altıntaş*

Öz

Bu çalışmanın amacı Türk edebiyat dizgesindeki ilk yerli popüler edebiyat ürünlerinin çeviri yoluyla nasıl yazıldığını ve basıldığı dönemdeki işlevlerinin ne olduğunu incelemektir. Edebiyat dizgemizdeki polisiye, korku ve çizgi roman türlerinin ilk örnekleri olarak kabul edilen *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* (1913-1914), *Kazıklı Voyvoda* (1928) ve *Baytekin* (1935-1936) bu çalışmanın araştırma nesnelerini oluşturmuştur. Seçilen bu eserler, Batılı popüler edebiyat eserleriyle olan benzerlikleri nedeniyle uyarlama ya da taklit kavramlarıyla anılmaya başlamıştır. Çağdaş çeviri kuramlarına yön veren, her çevirinin bir yeniden yazım olduğu ve belirli bir ideolojiyi yansıttığı düşüncesinden hareketle, bu çalışmada bahsi geçen

Geliş tarihi (Received): 14.01.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 09.05.2021

* Dr. Öğr. Görevlisi. Yaşar Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi İngilizce Mütercim Tercümanlık Bölümü. Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of English Translation and Interpretation. ozge.altintas@yasar.edu.tr. ORCID: 0000-0002-4833-9383

eserleri "çeviri" kavramı bağlamında yayımlandıkları dönem koşulları çerçevesinde inceledim. Yaptığım araştırmada popüler edebiyatın milli bir kimlik inşa etme ve dönem ideolojisinin öğretilerini halkın her kesimine yayma konusunda işlevsel bir tür olduğunu saptadım. İlk yerli örnekler olarak incelenen popüler edebiyat eserlerinin ise bu amaca hizmet etmek adına çeviri yoluyla yazılan eserler olduğunu tespit ettim. Bu çalışmada telif kavramını özgün kavramının eş anlamlısı olarak kullanmak yerine edebiyat geleneğimizde var olan bir çeviri yollu yazma yöntemi olarak ele aldım. Araştırma bulgularını Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında çeviri yoluyla yazma anlamına gelen "telif" kavramı çerçevesinde tartıştım ve çalışma kapsamında Türk popüler edebiyat türünün ilk örneklerinden olan bahsi geçen eserlerin telif edilerek üretildiğini, bir diğer değişiyle, çeviri yoluyla yazıldığını saptadım.

Anahtar sözcükler: *popüler edebiyat, milli kimlik, telif, çeviri, ideoloji*

Abstract

This study aimed to investigate the writing technique applied to produce the first local popular novels in the Turkish literary system, and the roles of these novels in the specific time period. The research materials of this study were *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* (1913-1914), *Kazıklı Voyvoda* (1928), and *Baytekin* (1935-1936), respectively the first examples of the crime fiction, horror fiction and graphic novels in the Turkish literary system. These first local examples of popular literature are also labelled adaptation or imitation because of their resemblance to popular Western fiction. Since the contemporary translation theories are based on the idea that every translation is a rewriting and represents a particular ideology, I analysed the aforementioned works as "translated texts" in relation to the social conditions of the period of publication. The study showed that popular literature is a functional tool to construct national identity, aiming to spread the tenets of the adopted ideology to every segment of society, and that the first examples of Turkish popular literature were produced through translation for this particular purpose. In this study, I used the Turkish term "telif" not as the synonym of original, but to describe a writing technique which means "creative mediation". Therefore, I discussed the findings of the analysis within the framework of "telif" ("creative mediation"), which in this case means writing/creating through translation in the Ottoman period and early years of the Turkish Republic. As a result, this study uncovered that the aforementioned works as the first examples of Turkish popular literature genres were produced through translation technique called "telif" ("creative mediation").

Keywords: *popular literature, national identity, creative writing, translation, ideology*

Extended summary

Introduction and purpose: After the introduction of novel into the Turkish literary system through translation, Turkish readers also had the opportunity to read prominent popular literary works thanks to their Turkish translations. The first Turkish popular literary

works were produced in response to high demand for popular literature. Although these first local examples were presented as original, they have been discussed within the framework of concepts such as imitation or adaptation due to their close similarity to Western counterparts. With an aim to enlighten their similarity to Western counterparts, this study analysed the first Turkish crime fiction series, *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* (1913-1914), the first Turkish horror novel, *Kazıklı Voyvoda* (1928), and the first example of comics in the Turkish literary system, *Baytekin* (1935-1936) within the context of Translation Studies. The main aim of this study was to investigate the function of these texts in the specific time period, and to identify the writing technique applied to produce the first local popular novels in the Turkish literary system.

Literature review: These works were previously discussed by researchers in term of the concepts of original, adaptation, and imitation. For instance, Seval Şahin describes *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* as an early example of Turkish national literature, reflecting the cultural and political atmosphere of its era (Şahin, 2007: 119) [1]. On the other hand, *Kazıklı Voyvoda*, later named *Dracula in Istanbul*, was categorised as adaptation by Giovanni Scognamillo, stating that before the first Turkish translation of Bram Stoker's *Dracula*, Ali Rıza Seyfi adapted it to Turkish as *Kazıklı Voyvoda*, which not only summarised *Dracula* in Turkish but also Turkicised the characters (Scognamillo, 1998: 56). Similarly, Levent Cantek argues that the first examples of graphic novels in Turkey such as *Baytekin* were produced through the domestication of Western graphic novels such as *Flash Gordon* so as to reflect the political atmosphere of the early Republican period in Turkey (Cantek, 2014: 51). What makes the current study stand out from the rest of the literature is the analysis of these works as translated texts produced through a traditional Turkish writing technique based on the act of translation in order to build a national identity. This study argued that author-translators of these popular works created an original illusion through para-texts, in-text additions, and domestication strategies to produce literary works in line with the tenets of the idea of Turkism.

Methodology: According to contemporary translation theories, translated texts are created for the target culture, have a specific function in the target society (Vermeer, 2004: 221), and are consciously or unconsciously directed by a specific ideology (Lefevere, 1992: vii). Therefore, to analyse the translated text, it is insufficient to treat translation as a mere transmission of a source text to another language. André Lefevere states that all translations are rewritings, and "all rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics" (1992: vii). Based on Lefevere's approach to translation and his concepts of "ideology" and "poetics", I treated the aforementioned literary works as translated texts shaped by the prominent ideology and poetics in the last years of the Constitutional Period and the first years of the Turkish Republic.

The writing technique used in these three works was discussed in terms of the concept of "telif", meaning "creative mediation". According to Saliha Paker, the concept of translation is "an umbrella term that includes various rewriting practices" (2014: 38), one of which is the Turkish concept of "telif", or "an act of appropriation through translation" (2014: 56) in the Ottoman period, although, in the present, it refers to the original work. As an Ottoman

translation-based writing technique, telif harmonizes different source texts with inventions and expansions by the author-translator (2014: 40). Therefore, the similarities between these Turkish popular texts and their Western counterparts were explained within the context of "telif".

Results and conclusions: In the light of the findings of the period analysis conducted within the framework of concepts of "ideology" and "poetics", this study indicated that popular literature was used as a tool to create a national identity in the late Constitutional Period and the early Turkish Republic. The idea of constructing a Turkish identity, which gathered momentum in the last years of the Second Constitutional Period, became a state policy in the first years of the Turkish Republic. In this period, some translators and publishers "aimed to raise consciousness about Turkishness by ascribing a specific function to the novel as a literary genre" (Karadağ, 2015: 116). In this context, this study showed that, in this period, translations of Western popular literatures passed through a filter of Turkification as part of the process. This study revealed that *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*, *Kazıklı Voyvoda*, and *Baytekin*, which until now have been discussed in terms of various concepts such as adaptation or imitation, were, in fact, all produced by using a translation based writing technique, namely "telif", to ensure their conformity with the dominant ideology and poetics in the target culture.

This study revealed that *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* is a translated crime fiction series produced through telif as creative mediation technique, in which the contents of eleven original Sherlock Holmes adventures were harmonised with innovations and expansions of Ebussüreyya Sami. Similarly, *Kazıklı Voyvoda* is a rewriting of *Dracula*, the Western horror novel, through the manipulations of Ali Rıza Seyfi. The last example, *Baytekin*, is the translation of *Flash Gordon*, *Jungle Jim*, and *X-9* with additional material by the author-translator(s). In these three Turkish literary texts representing the first examples of their respective genres of popular literature in Turkish literary system, foreignness of the Western texts was transformed to a new reality constructed in line with the dominant ideology in the target culture through creative mediation. This being the case, this study asserted that these texts assume the roles of both "original" and "translation", because, although their plot and characterisation was based on the Western source texts, they reflect the cultural and ideological stance of target culture.

Giriş

Roman türünün çeviri yoluyla edebiyat dizgemize girmesinin ardından Türk okurlar, popüler edebiyat örnekleriyle tanışma fırsatı bulmuş ve çeviri popüler edebiyata olan rağbet ilk yerli popüler edebiyat ürünlerinin üretilmesine de zemin hazırlamıştır. Bu eserler genellikle telif eser olarak sunulmuş, fakat Batılı kaynak metinlerle olan benzerlikleri nedeniyle taklit ya da uyarlama gibi kavramlarla anılmaya başlamıştır. Edebiyat dizgemizdeki ilk yerli popüler edebiyat örnekleri olarak kabul edilen bu eserlerin II. Meşrutiyet'in son yıllarında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayımlandığı görülmektedir. Popüler edebiyat

türünün ilk yerli örneklerinin edebiyat dizgemizi zenginleştirmesinin yanı sıra yeni bir Türk kimliği inşa edilen bu dönemde daha geniş kitlelere ulaşmak için bir araç vazifesi gördüğü gözlemlenmektedir. Genellikle 10 paralık formatta basılan popüler edebiyat ürünlerinin yayımlandığı dönemde halkın her kesimine erişerek dönem ideolojisini yayma amacına hizmet etmeye müsait bir tür olduğu söylenebilir. Jurij Tynjanov ve Roman Jakobson'a göre bir milletin edebiyatı birbiriyle ilişkili çok katmanlı bir yapıdan oluşur (1993: 109). Türk edebiyat dizgesindeki ilk popüler edebiyat eserleri de kültürel, toplumsal ve politik pek çok katmanın dâhil olduğu ideolojik metinler olarak ele alınabilir. Araştırma nesnesi olarak seçilen polisiye, korku ve çizgi roman türlerinin sırasıyla edebiyat dizgemizdeki ilk örnekleri olarak kabul edilen *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* (1913-1914), *Kazıklı Voyvoda* (1928) ve *Baytekin* (1935) Osmanlı'nın son döneminde yükselişe geçen ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk döneminde bir devlet politikasına dönüşen milli kimlik ve milli devlet oluşturma düşüncelerinin izini sürmek için verimli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Milli bir kimliğin ve yeni bir toplumsal düzenin inşa edilmeye çalışıldığı bu dönemde popüler edebiyatın kitle kültürünü şekillendirme aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. II. Meşrutiyet döneminde toplumun her kesiminin edebiyatta temsil edilebilmesi için "halka doğru bir edebiyat" anlayışı benimsenmiş ve milli edebiyat aracılığıyla halkın içinde var olan milli değerlerin canlandırılması hedeflenmiştir (Gökalp, 1969: 47). Cumhuriyet'in ilanına zemin hazırladığı düşünülen II. Meşrutiyet dönemi, Osmanlı İmparatorluğu ve günümüz Türkiye'si için siyasi ve toplumsal açıdan dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (İnalcık, 2008: 11). II. Meşrutiyet döneminin son yıllarında güç kazanan milli bir kültürün oluşturulması ve Türk kimliğinin inşası düşüncesi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında bir devlet politikası haline gelmiştir. Bu dönemde edebiyatın aydın bir toplum yaratırken milli kültür ve kimlik inşası sürecinde etkin rol oynadığı; yazarların Batılı unsurlarla gelenekselliği birleştirdiği (Berk, 1999: 107); Batı'dan yapılan çevirilerin ise Türkleştirme filtresinden geçtiği (Karadağ, 2015: 119) görülmektedir.

Ulusallaşma düşüncesiyle milli değerlere sıklıkla vurgu yapılan II. Meşrutiyet'in son yılları ve Cumhuriyet'in ilk döneminde, popüler edebiyatın henüz çeviri yoluyla edebiyat dizgemize yeni dâhil olan bir tür olduğu görülmektedir. Bu dönemde henüz yerleşmiş bir popüler edebiyat geleneğinin olmaması ve popüler edebiyat türüne ilişkin yeterli yerli örneğin bulunmaması nedeniyle türün dönemin ideolojisine hizmet edebilmesi amacıyla ilk yerli popüler edebiyat eserlerinin çeviri yoluyla üretildiği gözlemlenmektedir. Bu eserler, Batılı popüler edebiyat eserleriyle konu ve kurgu açısından çok benzer olmasına rağmen Türk toplumunun tarihsel ve kültürel unsurlarını barındırır. Bu nedenle, ilk yerli popüler edebiyat örnekleri olarak sunulan *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*, *Kazıklı Voyvoda* ve *Baytekin* adlı eserleri tanımlarken sıklıkla taklit ya da uyarlama gibi kavramların kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada telif kavramı günümüzdeki özgün eser tanımının aksine Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında sıklıkla başvurulan bir yazım pratiği olarak ele alınmaktadır. Çeviri yollu yazma yöntemi olarak telif kavramı çerçevesinde incelenecek bu eserler, dönemin ideolojisi bağlamında tartışılmaktadır. Çağdaş çeviri kuramları

çerçevesinde erek dizgede belirli bir işleve sahip olması öngörülen çeviri metin, "kaynak metne benzer ama aynısı olmayan bir metin türü" (Vermeer, 2004: 221) olarak ele alınmaktadır. Diğer bir deyişle, çeviri, özgün bir metnin yeniden yazımıdır. Hangi niyetle yaratılmış olursa olsun bütün yeniden yazımlar, belirli bir ideolojiyi ve belirli bir poetikayı yansıtır ve erek toplumdaki edebiyatı belli bir yönde işleyecek şekilde yönlendirir (Lefevere, 1992: vii). Bir yeniden yazım olarak çeviri, erek okuru ideoloji ve poetika doğrultusunda şekillendiren bir yönlendirme aracı olarak işlev görür. Bu nedenle çeviriyi salt bir aktarım olarak değerlendirmek, çeviri edebiyat metinlerini incelemede yetersiz kalmaktadır. Bu çıkış noktasından hareketle *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*, *Kazıklı Voyvoda* ve *Baytekin*, bu çalışmada ilgili dönemin ideolojisi tarafından yönlendirilen çeviri metinler olarak ele alınmaktadır.

1. Türk edebiyat dizgesindeki ilk polisiye serisi: *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*

Edebiyat dizgemizde ilk telif polisiye serisi kabul edilen *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* bu çalışmanın ilk araştırma nesnesini oluşturmaktadır. 1913-1914 yılları arasında Ebussüreyya Sami'nin kaleme aldığı polisiye serisi, Cemiyet Kütüphanesi tarafından telif eser olarak basılmıştır. Seri birbirinden bağımsız on ayrı öykü içermektedir.

Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine polisiye uzmanı ve çevirmen Erol Üyepazarcı tarafından aktarılan serinin dikkatli bir okuması yapıldığında, her bir serüvenin gerek kurgu gerek karakter yaratımı açısından bir ya da birden fazla Sherlock Holmes serüvenin bir araya getirilmesiyle üretildiği fark edilmektedir. Örneğin, serinin üçüncü öyküsü olan *Kara Katil*'in kurgusu incelendiğinde, öyküde üç farklı Sherlock Holmes serüveninde yer alan kurgunun bir araya getirilip erek toplumun özellikleriyle harmanlandığı gözlemlenmektedir. Öykü, suçun işlenme şekli açısından *The Sign of the Four* (1890), suç aletinin ortaya çıkarılma biçimi olarak *A Study in Scarlet* (1887) ve ana karakterlerin başına gelen talihsizlikler bağlamında *Final Problem* (1893) adlı Sherlock Holmes serüvenlerine benzemekte, aynı zamanda yayımlandığı dönemin kültürel ve toplumsal özelliklerini de barındırmaktadır.

Serinin ana karakteri Amanvermez Avni erek okura "Türklerin Sherlock Holmes'ü" olarak tanıtılır. Amanvermez Avni, tıpkı Holmes gibi, zeki, dikkatli ve başarılı bir ana karakterdir. Şüphelilerin peşine düştüğünde tanınmamak için kılık değiştirir. İstanbul'u avucunun içi gibi bilen Avni ile serüvene dalan erek metin okuyucusu, dönemin İstanbul'unda gezintiye çıkar. Aynı zamanda, kaynak metindeki Londra tasvirlerinin erek metinde İstanbul tasvirlerine dönüştürüldüğü görülmektedir. Avni, iyi bir gözlemci olmasının yanı sıra, tıpkı Sherlock gibi, birden fazla yabancı dil bilir. Sherlock, Almanca, İspanyolca, Portekizce, Latince gibi Batı kökenli dilleri iyi derecede bilirken; Avni'nin bildiği diller dönemin İstanbul'unun kozmopolit yapısını yansıtır. Rumca, Ermenice, Lazca bilen Avni aynı zamanda erek toplumda Jön Türklerin etkisiyle popüler olan Fransızcayı iyi düzeyde konuşur.

Her ne kadar Sherlock Holmes ile pek çok benzerliği olsa da Amanvermez Avni'nin

özgün niteliklere sahip olduğu da görülmektedir. Aralarındaki en büyük farkın iki dedektifin çalışma biçimleri olduğu söylenebilir. Sherlock özel bir dedektif olarak çalışırken, Avni bir polis hafiyesidir. Ortalama bir geliri olan Amanvermez Avni, devletin polis teşkilatının bir parçasıdır. Ana karakterler arasındaki bu temel farkın altında yatan nedenin, serinin yayımlandığı dönemde yükselişe geçen Türkçülük akımı ve beraberinde getirdiği milli birlik ve beraberlik düşüncesi olduğu söylenebilir. Bu nedenle özel dedektif Sherlock Holmes'ün erek kültürde öne çıkan ideolojinin de yönlendirmesiyle erek metinde polis hafiyesine çevrildiği görülmektedir.

Dönemin ideolojik yapısı, karakterler arasındaki ilişkiye de yansımaktadır. Serüvenlerde Avni'ye yardımcısı Arif eşlik eder. Fakat kaynak metinde Watson ile Sherlock arasında arkadaşlığa dayalı denk bir ilişki varken erek metinde Arif ile Avni arasında öğrenci-öğretmen ilişkisine dayalı bir hiyerarşi bulunmaktadır. Avni, kendisinden yaşça küçük olan Arif'i ülkesine yararlı olacak cevval bir polis memuru olarak yetiştirmeyi kendine vatani bir görev edinir. Karakterler arasındaki ilişkinin farklılık göstermesi erek toplumdaki kültürel kodların ve dönem ideolojisinin erek metindeki anlatıya yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sherlock Holmes serüvenlerindeki kurgunun ve karakterlerin erek metinde Türk toplumunun bahsi geçen dönemdeki şartları ve kültürel özellikleriyle harmanlandığı görülmektedir. Sherlock Holmes serüvenlerinin yeniden yazımı olarak karşımıza çıkan *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*'nin Holmes serisinin salt kopyası olarak tanımlanamaması, serinin Türk toplumundaki işlevi doğrultusunda benzerlik alanları içerisinde Sami tarafından yaratılan farklılıklardan kaynaklanır. Seval Şahin, milli edebiyatın temel özelliklerini içerik ve biçim olarak yansıtan *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*'nin Türk toplumundaki işlevine şu şekilde dikkat çeker: "Amanvermez Avni dizisi sadece milli edebiyata değil devletin bekasına da hizmet eder. Edebi eserlere oranla okura ulaşma açısından düşünüldüğünde çok daha fazla kitleye ulaşan bu edebiyatın böyle bir hizmeti de milli edebiyatı yayma konusunda bir aşama olarak nitelendirilebilir" (Şahin, 2007: 119).

Serinin yayımlandığı dönem olan 1913-1914 tarihleri II. Meşrutiyet'in son yıllarına denk gelmektedir. Yaşanan savaşlar, kaybedilen topraklar ve ekonomik buhranla birlikte bu dönemde Türkçülük düşüncesinin yükselişe geçtiği dikkat çekmektedir. Modernleşme sürecinde milli bir kültürün oluşturulması ve korunması düşüncesi ise Türkçülük düşüncesinin şekillendirdiği milli edebiyat akımının temelini oluşturur. Zafer Toprak, II. Meşrutiyet'te uluslaşma süreciyle ön plana çıkmaya başlayan Türk milliyetçiliğinin milli edebiyat anlayışını da berberinde getirdiğini ifade etmiştir (Toprak, 2008: 61). Toprak'a göre *Vatan yahut Silistre* gibi ordudaki kahramanlıkları ön plana çıkaran eserler genellikle okuryazar kesimin beklentilerine yanıt vermiş ve toplumun her kesimine erişememiştir. Bu nedenle Toprak, Türk yazarların Türkçülük düşüncesini yayma kaygısıyla ve toplumdaki hoşnutsuzluk ile hayal kırıklığını gidererek asayişi sağlama amacıyla bu dönemde polisiye edebiyatın bir araç olarak kullanıldığını ifade etmektedir (2008: 61). Şahin de bu dönemde basılan polisiye eserlerin önemli bir kısmının Türkçü yazarlar tarafından üretildiğinin altını çizmekte ve polisiyenin "örnek yurttaş yaratma konusunda bir nevi el kitabı" işlevi gördüğünü

belirtmektedir (Şahin, 2017: 183). Yazar-çevirmen Sami tarafından metin içerisinde sıklıkla vurgulanan "imkânsızlıklara rağmen başarılar kazanan modern ve vatanperver milli polis dedektifi" tanımlaması, Şahin'in bu çıkarımını destekler niteliktedir:

> "Siz Avrupa'da birkaç polisin ün kazanmasına bakıp da bizde onların aynının bulunmayacağını sanıyorsunuz ama yanılıyorsunuz […] ellerinde var olan çeşitli ve bol araçlara dayanarak başarı kazanmışlardır. Biz ise taşınma aracı olarak beygirler, dingili kırık arabalar, iletişim aracı olarak yine o arabalarla nakledilen postadan başka hiçbir araca ve özellikle gerektiği zaman harcayarak üzerinde rakam haznesi açık hükümet çeklerine de sahip olmadığımız halde, diyebilirim ki onlar kadar çalışıyoruz. Çoğu zaman da başarılı oluyoruz" (Sami, 2019: 40).

Metin içi eklemelerin yanı sıra Sami'nin ön sözü, eserin yazılma amacını açıkça belirtmektedir. Vurgulanan unsurların dönemin ideolojisiyle paralel olduğu söylenebilir:

> "Sherlock Holmes gibi Batı'nın zabıta yaşamında harikalar yarattıkları söylenen fevkalade zeki kişilere ait öykülerin ne kadar merakla okunduğunu gördükçe Doğu ülkelerinin de bu gibi zekâlardan yoksun olmadığını kanıtlayacak, saklanmış ve doğru belgelerin yayınlanmasını ulusal ve vatani görevlerden saydım […] Avni çok çalıştı, o kadar çok çalıştı ki sonunda vücudu, dayanılmaz iş yükünü kaldıramayarak kırk iki yaşında yıprandı. Saçında sakalında bir tane siyah tel kalmayarak yaşamı sona erdi" (Sami, 2019: 21).

Ön sözde ana kahraman Amanvermez Avni'nin çok çalıştığı için erken yaşta öldüğünün ifade edilmesi, okuyucularda özgün ve milli bir eser okuyacaklarına ilişkin bir zemin oluşturmaktadır. Her ne kadar ön sözde Sami, Amanvermez Avni'nin yaşamış ve kayıtlara geçmiş bir Türk dedektifi olduğunu belirtse de Üyepazarcı tarafından yapılan detaylı araştırma sonucunda bu konuda varsayımlar dışında resmi bir bilgiye erişilememiştir (Üyepazarcı, 2008: 157). Bu nedenle, Sami'nin ön söz aracılığıyla Türkçülük düşüncesinin ilkelerini yayma ve milli edebiyat akımına hizmet etme amacıyla özgün eser algısı yarattığı söylenebilir. Sami'nin doğu zekâsına sahip yerli ve milli bir Türk polis memuru yaratma işini vatani bir sorumluluk olarak görmesi ise dönemin ideolojisiyle ve poetikasıyla paralel olarak değerlendirilebilir. Ön sözün yanı sıra metin içerisindeki "tüm zorluklara rağmen başarılı olan Türk polisi" göndermeleriyle dönemin Türkçülük anlayışı erek metinde kendini göstermektedir. Bu noktada, çeviri yoluyla yazılan *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*'de erek toplumun kültürel ve ideolojik yapısını temsil eden bir gerçeklik yaratıldığı ve Batı'daki gelişmeleri takip ederken kültürel mirasına ve milli değerlerine de sahip çıkan kahraman bir Türk kimliği inşa edildiği iddia edilebilir.[2]

2. Türk edebiyat dizgesinde ilk korku edebiyatı örneği: *Kazıklı Voyvoda*

Çalışmanın ikinci araştırma nesnesi olan *Kazıklı Voyvoda*, popüler edebiyatın bir parçası olarak *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* ile benzer işleve sahip bir edebi eser olarak karşımıza çıkar. 1928 yılında dönemin önde gelen yazar ve çevirmenlerinden Ali Rıza Seyfi tarafından kaleme alınan *Kazıklı Voyvoda*, korku edebiyatının edebiyat dizgemizdeki ilk örneği olarak kabul edilmektedir (*Üyepazarcı*, 2019: 180). Meraklı romanlar serisi

kapsamında Resimli Ay Matbaası tarafından Osmanlı Türkçesiyle basılan romanın kapağında Seyfi, eserin yazarı olarak takdim edilmiş; gotik unsurların milli bir söylemle birleştirildiği eser ise telif olarak sunulmuştur. 1946 yılında ikinci baskısı yapılan roman, *Özege* ile Milli Kütüphane kataloğunda "*özgün eser*" olarak listelenmektedir. Korku edebiyatımızın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmesine rağmen *Kazıklı Voyvoda*, Bram Stoker'ın *Dracula* (1897) eseriyle olan benzerlikleri nedeniyle uyarlama, taklit gibi kavramlarla anılmaya başlamıştır. Dönemin ünlü film yapımcısı ve korku edebiyatı yazarlarından Giovanni Scognamillo'nun esere ilişkin yaptığı değerlendirme *Kazıklı Voyvoda* ile *Dracula* arasındaki ilişkiyi anlamak adına önemlidir:

> "Bram Stoker'in yüz yıllık *Dracula* romanı Türkçeye henüz çevrilmedi. Ancak 66 yıl önce Ali Rıza Seyfi'nin imzaladığı ilginç bir uyarlama (*Kazıklı Voyvoda*), zamanında (1930-1931) iki baskı yaptıktan sonra geçenlerde, bu kez *Drakula İstanbul'da* adıyla, yeniden yayınlandı. Stoker'dan yola çıkan Seyfi, romanı özetlemekle yetinmedi, kahramanlarını Türkleştirip İstanbul'a getirdi" (Scognamillo, 1998: 56).

Eserin daha sonra *Drakula İstanbul'da* adıyla çıkan baskıları Scognamillo'nun "Bir Başka Drakula İçin" başlıklı ön sözüyle yayımlanmış ve bahsi geçen ön sözde Scognamillo, tıpkı tanıtım yazısında olduğu gibi, doğrudan Stoker'ın *Dracula*'sına gönderme yaparak okuyuculara eserin aslında *Dracula*'nın Türkleştirilmesiyle oluşan bir uyarlama olduğunu belirtmiştir. *Kazıklı Voyvoda* yerine tercih edilen *Drakula İstanbul'da* başlığının eserin kaynak metnin Türkçedeki bir uyarlaması olduğuna gönderme yapmak amacıyla özellikle tercih edildiği söylenebilir.

Telif eser olarak sunulan *Kazıklı Voyvoda*'nın günümüzde "uyarlama" olarak anılması tıpkı Amanvermez serisinde olduğu gibi eserin kaynak metinle olan benzerlikleri nedeniyle "özgün" sınıfına dâhil edilememesinin, ama aynı zamanda kaynak metnin bire bir aktarımı olmadığı için de "çeviri" olarak nitelendirilememesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Uyarlama kavramının edebiyat ve çeviribilim alanında halen tartışılan bir kavram olduğunu söylemek bu noktada önem taşımaktadır. Uyarlama kavramı, Georges Bastin tarafından "başvurulan çeviri stratejileri nedeniyle çeviri olarak kabul edilmeyen ama aynı zamanda kaynak metni de temsil edebilen bir kavram" olarak tanımlanmıştır (Bastin, 1998: 5)[3]. Çağdaş çeviri kuramları ışığında çeviri metnin kaynak metnin salt kopyası olmadığı ve erek kültürde işlev gören bir metin olduğu düşüncesinden hareketle, uyarlama sırasında başvurulan stratejiler bilinçli birer çeviri yöntemi olarak değerlendirilebilmekte ve üretilen metinler erek kültürün bir parçası olan çeviri metinler olarak ele alınabilmektedir.

Eserin telif eser olarak sunulmasının altında yatan nedenin kişi ve yer isimlerinin Türkçeleştirilmesinin ötesinde Seyfi'nin erek okura yönelik yarattığı milliyetçi söylem olduğu söylenebilir. *Kazıklı Voyvoda*, Stoker'ın *Dracula* romanını temel alan, kısmen bu metnin çevirisi olan ama aynı zamanda yazar-çevirmen Seyfi'nin eklemeleriyle zenginleşen, milliyetçi tonlarda yazılmış bir telif esere dönüşmüştür[4]. *Kazıklı Voyvoda*, karakter yaratımı ve kurgu açısından *Dracula*'ya benzemesine rağmen erek toplumdaki amacı ve işlevi bağlamında, tıpkı Amanvermez Avni-Sherlock Holmes ilişkisinde olduğu gibi, kaynak metinden ayrışmaktadır. Seyfi edebiyat dizgemizde korku edebiyatının ilk örneğini üretmiş

olsa da *Kazıklı Voyvoda*'da yaratılan unsurların kaynak metindeki unsurlara nazaran daha az hayal ürünü olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, metin içerisindeki temel gerilimin Türk milleti ile düşmanları arasındaki ilişkiye dayandığı gözlemlenmektedir. Kaynak metinde benimsenen herhangi bir milliyetçi duruş olmamasına rağmen erek metin olarak ele alınan *Kazıklı Voyvoda*'da yayımlandığı dönemde erek okuyucu için, *Amanvermez Avni Serüvenleri*'nde olduğu gibi, her zorluğun üstesinden gelebilecek, zeki, cesur ve vatanperver bir Türk kimliği inşa edildiği görülmektedir.

Kaynak metinde olayların geçtiği mekân İstanbul'a taşınmış, olağan dışı olaylar Eyüp'te geçmeye başlamış, kaynak metindeki ana karakter ve yan karakterler Türk karakterlere dönüştürülmüş, Hristiyanlığa gönderme yapan dini sembollerin yerini ise Kuran/Müslümanlık göndermeleri almıştır. Her ne kadar kurgu ve karakter yaratımı gereği kaynak metne benzer olsa da *Kazıklı Voyvoda*, kaynak metindeki kurguyu değiştiren eklemeler ve çıkarmalar barındırmaktadır. Çıkarma/atma yöntemine genellikle kaynak metinde yer alan cinselliğe ilişkin temaları ve Batı'ya özgü unsurları törpülemek için başvurulduğu; eklemelerle ise erek toplumun milli, dini ve kültürel değerlerine vurgu yapıldığı dikkat çekmektedir. Eklemelerle Türk tarihinin ne kadar yüce olduğunun altının çizildiği ve Türklerin tüm düşmanlarını gerektiğinde alt edebilecek zekâ ve kudrete sahip olduğu mesajı verildiği görülmektedir:

> "Budapeşte adeta doğudan batıya ve batıdan doğuya girilecek bir kapı şeklinde inşa edilmiş… Türk milletinin, büyük ve şanlı ırkımın parlak geçmişine canlı ve kanlı bir şahit gibi çağlayıp giden Tuna nehrinin üzerine atılmış köprülerin en görkemlilerinden birinden geçen tren, beni, Türk tarihiyle derinden ilgili bölgelere doğru uçurdu… İçimde tatlı ve acı, fakat hepsi gururlu hepsi ruh yükseltici duygular, heyecanlar çırpınıyor… Milliyet duygusu, milliyet gururu" (Seyfi, 1946: 3).

Seyfi'nin kaynak metinde yaratılan kurguyu erek metinde milliyetçi bir söyleme dönüştürmek için kullandığı, bu amaçla kaynak metni erek toplumun mevcut ideolojisi doğrultusunda Türkçede yeniden yazdığı gözlemlenmektedir. "Türk kılıcının buralarda keskin olduğu" gibi ifadelerle Transilvanya'yı Erdel olarak tanıtmakta ve erek okura Türk tarihine ilişkin bilgiler vermektedir:

> "Milletimin tarihiyle, o kahraman Türk orduları ve Türk akıncılarıyla, eski Türklerin siyaset fikriyle o kadar ilgili olan bu memleketin, Erdel yani Transilvanya'nın tarihi hakkında Konta bazı sualler sordum; benim suallerime karşı bir Transilvanyalı için bile şaşılacak canlılıkla malumat verdi […] Türkiye İmparatorluğuyla geçen olayları mümkün olduğu kadar atlamak yahut pek üstünkörü geçmek istiyordu ve bu bence de tabii idi; o bir Türk'e karşı başka türlü davranabilir miydi?" (Seyfi, 1946: 37).

Ali Rıza Seyfi'nin erek toplumun dönemin paradigmasına göre *Dracula*'yı milliyetçi tonlarda Türkçede yeniden yazarak ürettiği *Kazıklı Voyvoda*'nın ön sözü ise eserin neden özgün eser olarak adlandırıldığına ilişkin ipuçları taşımaktadır. Seyfi ön sözünde erek okura gerçek bir olaya dayanan bir serüven okuyacaklarının bilgisini vermekte, anlatacaklarını ise şans eseri bulduğu belgelerle kanıtlayabileceğini ifade etmektedir: "Dünyanın gözü önüne sermeye nihayet karar verdiğim şu aşağıdaki çok dehşetli garip ve tüyler ürperten macera,

benim elime kocaman kâğıt tomarı halinde rastgele adeta gökten düşer gibi düştü. Onun için bunun ne yazılmasında ne de düzenlenmesinde hiçbir katkım olmamıştır" (Seyfi, 1946: 2).

Seyfi'nin kaynak metne hiç gönderme yapmaması ve eserin gerçek bir olaya dayandığını iddia etmesi, erek toplumda tarihiyle gurur duyan, vatansever bir Türk kimliği oluşturma amacına yönelik bilinçli bir hamle olarak değerlendirilebilir. Seyfi'nin, Ebussüreyya Sami'nin yaptığı gibi, dönemin ideolojisine uygun olarak yarattığı özgün algısı sayesinde aslında milli edebiyata ve Türkçülük görüşüne hizmet ettiği ve *Kazıklı Voyvoda*'da tarihiyle gurur duyan cesur bir vatandaş örneği yarattığı anlaşılmaktadır.

3. Türk edebiyat dizgesinde ilk çizgi roman serüveni: *Baytekin*

Bu bölümde çalışmanın üçüncü araştırma nesnesi olarak seçilen *Baytekin* serisi, Cumhuriyet'in ilk döneminde çocuklara yönelik örnek bir vatandaş yaratma işlevi gören bir çeviri metin olarak ele alınmaktadır. *Baytekin* serisi, çizgi romanın edebiyat dizgemizdeki ilk örneklerinden biridir (Cantek, 2014: 55). İlk kez 1935 yılında *Çocuk Sesi* dergisinde yayımlanan *Baytekin*, daha sonrasında Alex Raymond'un çizgi serilerinin uyarlaması olarak anılmaya başlamıştır.

Türkiye'de çizgi roman tarihi ile ilgili araştırmalar yapan Levent Cantek, serinin ilk kez yayımlandığı otuzlu yılların "Yeni Türk Cumhuriyeti'nde bir üst kültürün devlet tarafından teşvik edilerek gelişiminde" önemli bir dönem olduğunu ifade etmektedir (2014: 45). Otuzlu yıllarda kültür politikalarıyla modernliğin Türklük geçmişiyle birleştirildiğini ve yeni bir dil, kültür ve tarih yaratıldığını belirtir (2014: 46). Cantek'in çizgi roman tarihini incelerken yaptığı bu yorumun 1928 yılında basılan ve otuzlu yıllarda yeniden baskılarının yapıldığı *Kazıklı Voyvoda*'nın erek toplumdaki işleviyle ve yazar-çevirmen Seyfi'nin metin içi müdahalelerin nedenleriyle paralel olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada çizgi roman türüne ait olan *Baytekin* serisi, dönemin ideolojisinin toplumun her kesimine yayılması amacıyla başvurulan bir başka popüler edebiyat ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Cantek, dönem koşulları itibarıyla bir ulus yaratabilmek ve kitlelere milli dayanışma heyecanı verebilmek için çizgi romanlarda bir yerlileştirme çabası olduğunu belirtmektedir (2014: 51). Devletçiliği desteklemek ve ulusal bütünleşme havası yaratabilmek için alt sınıflarda milliyetçi bilinci yayma çabalarının daha da yoğunlaştığı bu dönemde çocuk dergilerinin dönemin ideolojisinin bir vitrini olduğunu, bu nedenle bu dergilerin "yoğun toplumsal, kültürel ve politik mesajlarla yüklü" olduğunu ifade etmektedir (2014: 51). Bu doğrultuda, çizgi romanların basıldığı çocuk dergilerinin 1930'lu ve 40'lı yıllarda çocukları ve gençleri dönemin ideolojisine uygun olarak eğitme ve bilgilendirme işlevi gördüğü söylenebilir. Cumhuriyet çocuklarının iyi bir vatan evladı olarak yetiştirilmesini amaçlayan dönemin çocuk dergilerinin editörlüğünü ise uzun süre devlet kurumları desteğinde öğretmenlerin üstlendiği görülmektedir (2014: 53).

Türk edebiyat dizgesine ilk olarak Walt Disney öyküleriyle giren çizgi romanlar, asıl popüleritesine serüven çizgi öykülerin basılmasıyla kavuşmuştur. Çocuk dergilerinde en çok basılan çizgi roman serisi olarak karşımıza *Baytekin* çıkmaktadır. İlk kez 1935 yılında

Çocuk Sesi dergisinde yayımlanan *Baytekin*'in ilk baskısının kapağında yazar, çizer ya da çevirmen adı bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra, alt yazılı olarak basılan seride yer-mekân, ana karakter ve araç-gereç isimlerinin yerlileştirildiği görülmektedir. *Flash Gordon* serisinin Türkleştirildiği *Baytekin*'de genç okuyucular, Batılı Flash Gordon, Dale ve Zarkov karakterleri yerine Baytekin, Bayan Yıldız ve Doktor Çetinel gibi Türk karakterlerle tanışmaktadır. İlk maceranın İstanbul'da başlıyor olmasının, Türk karakterlere yer verilmesinin ve kapakta yazar ya da çevirmen adının bulunmamasının genç okurlar üzerinde özgün bir eser okuyacakları izlenimi yarattığı söylenebilir.

> "Büyük bir yıldız dünyamıza çarpacak ve onu parçalayacaktı. Kandilli Rasathanesi'nde bir alim ancak kendi yaptığı bir aletle dünyanın kurtulabileceğini söylüyordu […] İstanbul'da Taksim Meydanı hıncahınç dolmuştu […] Meşhur Çetinel Kandilli'de kendisine verilen büyük bir laboratuvarda bu işle uğraşıyordu […] Bu günlerde Malezya'daki avcılığına dönmek isteyen Avcı Baytekin Yeşilköy'de sabaha karşı büyük bir yolcu tayyaresine binmişti […] Baytekin ölüme kolay kolay pabuç bırakacak kimselerden değildi. Paraşüte sarılarak yanındaki gazeteci Bayan Yıldız'ı da belinden yakaladığı gibi uçaktan aşağı kendilerini salıverdi" (*Çocuk Sesi*, 1935).

Dönemin sosyo-politik ortamının bir yansıması olarak öğretmen Mehmet Faruk Gürtunca tarafından yayına hazırlanan *Çocuk Sesi* dergisi, *Baytekin* serisiyle en büyük başarısını yakalamıştır (Cantek, 2014: 59). Gürtunca'nın yönetiminde yayın hayatına başlayan bir diğer çocuk dergisi *Afacan*'dır. *Afacan* dergisinde bu sefer Raymond'un *Jungle Jim* çizgi serisi, *Avcı Baytekin* adıyla yerlileştirilerek basılmıştır. Baytekin isminin okuyucular tarafından kabul görmesi sonucunda Raymond'un *Flash Gordon* ve *Jungle Jim* serisinin yanı sıra *X-9* serisindeki ana karakterin de *Afacan* dergisinde Baytekin olarak aktarıldığı görülmektedir. *Baytekin* başlığıyla yayımlanan *X-9*'un tanıtım broşüründe dönemin ideolojisi doğrultusunda başarılı bir Türk polisi yaratıldığı gözlemlenmektedir:

> "Baytekin, Sumatra adalarındaki avlarını bitirip İstanbul'a gelince polisin çözemediği bir işi dakikasında bulmuş ve İstanbul polis direktörlüğü gizli ajanlığına seçilmişti. Baytekin İstanbul'a gelen bir Amerikalı polis genel direktörünün kaybolan saatini iki saat içinde en yaman yankesicilerin elinden bulmuş, Türk polisinin adı bütün Amerika'ya yayılmıştı. Bugün bile bütün batılılar: 'Türk polisi kadar dünyada gözü açık hiçbir polis yoktur! derler'" (*Afacan*, 1935).

Afacan kapsamında çıkan *Baytekin* serisi incelendiğinde, Raymond'un ilk çalışmalarının *Bayçetin*, son dönem çalışmalarının ise *Avcı Baytekin* adıyla piyasaya sürüldüğü görülmektedir. Bunun yanı sıra metinlerde sadece yerlileştirme stratejisine başvurulmadığı, aynı zamanda, *Kazıklı Voyvoda*'da olduğu gibi, özgün metinde yer almayan bölümler eklenerek yazar-çevirmen tarafından metne müdahale edildiği dikkat çekmektedir. Örneğin, Bayçetin'in serüveni ormanda kaybolan ağabeyi Baytekin'i aramak için ormana girmesiyle başlar. Serinin dergide yayımlanan tanıtımı ise şu şekildedir: "Çocuklar size bu haftadan başlayarak Beytekin'in kardeşi Bayçetin'in heyecanlı serüvenlerini sunuyoruz" (*Afacan*, 1936).

Çocuk Sesi dergisinde yayın hayatına başlayan, *Afacan* dergisiyle devam eden ve sonrasında başka çocuk serilerinde de basılan *Baytekin* serisinde, gerek yan metinler

aracılığıyla gerekse yazar-çevirmenin yaptığı eklemelerle çocuklara örnek oluşturacak vatanperver ve başarılı bir Türk karakter yaratıldığı görülmektedir. Ana karakterlerin Türkleştirilirken kötü karakterlerin yabancı olarak bırakılması dönemin ideolojisine göre belirlenen bilinçli bir çeviri stratejisi olarak değerlendirilebilir. Bu noktada *Beytekin* serisi aslında Raymond tarafından kaleme alınan *Flash Gordon*, *Jungle Jim* ve *X-9* çizgi roman serilerine dayanan, kısmen bu serilerin yerlileştirilmesiyle oluşan, kısmen yazar-çevirmenin katkılarıyla zenginleşen bir çizgi roman serisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar seri, *Amanvermez Avni'nin Serüvenleri* ve *Kazıklı Voyvoda*'dan farklı olarak telif eser başlığıyla sunulmamış olsa da metinlerdeki yerlileştirmeye dayalı çeviri anlayışı, metin içi eklemeler ve kapakta yazar ya da çevirmen isminin verilmemesi sonucunda hedef okur olan çocuklar üzerinde dönemin ideolojisine uygun olarak bir özgün algısı yaratıldığı söylenebilir.

Polisiye, korku ve çizgi roman türlerinin edebiyat dizgemizdeki ilk örnekleri olarak karşımıza çıkan popüler edebiyat eserlerinin dönemin ideolojisine göre şekillenen ve çeviri yoluyla yazılan metinler olduğu görülmektedir. Yaratılan ana karakterlerin varlığını Batılı muadillerine borçlu olmalarına rağmen Batılı ötekiyi alt edebilecek kudrette Türk kahramanlara dönüştürüldüğü saptanmıştır. Telif eser olarak sunulmasına rağmen özgünlüğünün sorgulanarak taklit ya da uyarlama gibi kavramlarla anılan bu eserlerin aslında aynı metin üretme tekniğiyle yazıldığı fark edilmiştir. Yapılan araştırmada telif kavramının eserlerin yayımlandığı dönemde özgün kavramının eş anlamlısı olmadığı, bir yazım tekniği olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Bir sonraki bölümde telif kavramı çeviri yollu bir yazım yöntemi olarak ele alınmaktadır.

4. Edebiyat geleneğimizde bir metin üretme yöntemi olarak telif

Araştırma nesnesi olarak ele alınan *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*, *Kazıklı Voyvoda* ve *Baytekin*'nde yazar-çevirmenlerin başvurduğu metin üretme yönteminin incelenmesinde Osmanlı'dan günümüze çeviri ve yazın geleneğimize dair araştırmalar yapan Saliha Paker'in "tercüme" ve "telif" kavramlarına başvurulmaktadır. Tercüme ve telif kavramları bu noktada "zaman" ve "kültür" bağlamında değerlendirilmesi gereken kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Paker, Osmanlı döneminde tercüme kavramının sözcüğü sözcüğüne bir dilden başka dile aktarım olarak ele alınmasının yanı sıra, çevirmenin kaynak metne kısmen bağlı kalarak erek metne kendi görüşlerini dâhil ettiği, erek metni başka kaynaklarla zenginleştirdiği ya da kaynak metni eksilterek yeniden yazdığı bir yazım geleneğini kapsadığını ifade etmektedir (Paker, 2014: 42). Bu tanımlamadan yola çıkılarak Osmanlı döneminde tercüme eyleminin aslında pek çok yeniden yazım pratiğini kapsayan bir üst terim olduğu ileri sürülebilir. Bu nedenle tercüme kavramı Osmanlı döneminde "kaynak metnin içeriğini hiç değiştirmemiş, onun metin-içi normlarına bağlı kalmış bir erek metni tanımlayabildiği gibi, kaynak metne müdahale yoluyla eksiltilmiş, genişletilmiş, katkılarla zenginleştirilmiş bir erek metni de tanımlayabilir" (2014: 68).

Paker, Ahmed Midhat'ın telif olarak sunulan eserlerindeki ifadelerinden yola çıkarak Midhat'ın bu söz konusu eserlerinde "Avrupa kaynak metinlerini kullanmakla, özellikle 'klasik'

olarak tanımladığı eserlerin yabancılığını, ötekiliğini kabul ettiğini, ama dönüştürdüğünü" (2014: 51) belirtmekte ve bu geleneğin Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam ettiğini ifade etmektedir. Bu dönemde telif kavramının dönüştürücü bir işlevle kullanıldığını ve kültürel bir hamle olarak değerlendirilebileceğini vurgulamaktadır (2014: 51). Paker'in çalışmasında "telif" kavramını günümüzdeki özgün eser kavramından farklı olarak tercüme kavramıyla ilişkilendirdiği dikkat çekmektedir. "Terceme yollu bir sahiplenme/ temellük edimi" (2014: 56-57) olarak nitelendirdiği telif kavramının bu dönemde özgün kavramıyla eş anlamlı olmadığını şu şekilde dile getirmektedir: "Te'lif çoğunlukla yabancı sayılabilecek kaynak ya da kaynaklara dayanan, kısmen terceme olabilen, kısmen yazarın katkılarıyla üretilen bir eser iken, günümüz anlayışında orijinal, yazarın tümüyle kendi ürettiği kabul edilen eserdir (2014: 38).

Paker, bu dönemde tercüme yoluyla yazılan telif eserlerin sahiplenme yöntemiyle çevrilerek üretilen metinler olabileceğinin altını çizmektedir. Telif gibi sahiplenme yöntemiyle üretilen metinlerde kaynak metin ile erek metin arasındaki sınırın silikleştiğini ve erek metnin erek kültürde kaynak metin görevi üstlendiğini belirtmektedir (2014: 69). Paker'in Osmanlı dönemindeki çeviri geleneğimize ilişkin yaptığı çalışmada "telif" kavramının günümüzdeki özgün kavramından farklı olarak çeviri yollu bir yazım yöntemi olduğu görülmektedir. "Telif" kavramının Osmanlı dönemindeki anlamından hareketle popüler edebiyatın edebiyat dizgemizdeki ilk örnekleri *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*, *Kazıklı Voyvoda* ve *Baytekin*, günümüzdeki özgün eser kavramının aksine varlığını kaynak metne borçlu ama erek toplumun gerçekliğini yansıtan, çeviri yoluyla yazılan eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen erek metinlerde Batı kökenli kaynak metinlerdeki yabancılığın fark edildiği, fakat erek toplumun mevcut ideolojisine ve kültürel değerlerine göre erek toplumun gerçekliğine dönüştürüldüğü görülmektedir. Bu noktada, edebiyat dizgemizdeki ilk yerli popüler edebiyat ürünlerinin "dönüştürücü bir işlevi olan" ve "kültürel bir hamle" olarak değerlendirilen çeviri yollu yazma olarak telif yöntemi aracılığıyla üretildiği iddia edilebilir.

Sonuç

Bu çalışmada, edebiyat dizgemizdeki ilk yerli polisiye edebiyat serisi olan *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni*, korku edebiyatının ilk yerli örneği olarak kabul edilen *Kazıklı Voyvoda* ve ilk çizgi roman örneği *Baytekin* serisi, yayımlandıkları dönemin baskın ideolojisine hizmet eden çeviri metinler olarak ele alınmıştır. Çeviri metinlerin kaynak metne sadakat düşüncesinin ötesinde erek toplumda belirli bir işlev görmesi öngörülen metinler olduğu ve belirli bir ideolojiye hizmet ettiği düşüncesinden hareketle, bu metinler Türkçülük düşüncesi ve milli edebiyat akımı çerçevesinde tartışılmıştır. Yapılan incelemede, yazar-çevirmenlerin yayımlandıkları dönemin ideolojisine uygun olarak milli bir kültür ve edebiyat inşa etme amacıyla erek metinlerde metin içi eklemeler ve yan metinler aracılığıyla bir özgün algısı yarattığı görülmüştür. Popüler edebiyatın toplumun her kesimine erişmek için önemli bir araç olması nedeniyle II. Meşrutiyet döneminin son yıllarında ve Cumhuriyet'in ilk döneminde milli bir kimlik oluşturmak için başvurulan işlevsel bir tür olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışma kapsamında, yayımlandıkları dönemde edebiyat dizgemizde henüz yerleşmiş bir polisiye, korku ya da çizgi roman geleneğimiz olmaması nedeniyle bu eserlerin dönemin ideolojisine uygun olması amacıyla Batılı kaynak metinlerin Türk toplumunun özellikleri gözetilerek dönüştürülmesiyle, diğer bir deyişle çeviri yoluyla yeniden yazılmasıyla, üretildiği fark edilmiştir.

Bu çalışmada şimdiye kadar özgün, taklit, uyarlama kavramları çerçevesinde tartışılan fakat yazın geleneğimiz çerçevesinde incelendiğinde birer çeviri olduğu fark edilen ilk popüler edebiyat eserlerinin aslında yazın geleneğimizde var olan bir çeviri yöntemiyle üretildiği saptanmıştır. Yapılan literatür taramasında günümüzde özgün kavramıyla eş anlamlı kullanılmasına rağmen telif kavramının Osmanlı yazın geleneğinde tercüme kavramıyla ilişkili bir yazım pratiği olduğu görülmüştür. Telif edilerek üretilen eserlerin, yazarın tümüyle kendi ürettiği kabul edilen özgün eserin aksine, yabancı sayılabilecek kaynak ya da kaynaklara dayanan, kısmen bu eserlerin tercümesi olabilen, kısmen yazarın katkılarıyla üretilen eserler olduğu fark edilmiştir. Telif kavramının Osmanlı dönemindeki anlamından hareketle, çalışmanın araştırma nesnesini oluşturan ilk yerli popüler eser örnekleri, bir çeviri yollu yazma yöntemi olarak telif kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Telif kavramının bahsi geçen dönemdeki anlamından hareketle *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* serisinin on bir ayrı Sherlock Holmes serüvenine dayanan, kısmen bu kaynak metinlerin çevirisi olan, kısmen Ebussüreyya Sami'nin katkılarıyla üretilen bir polisiye serisi olduğu görülmektedir. Benzer şekilde *Kazıklı Voyvoda*'nın da *Dracula* isimli Batılı korku romanına dayanan, kurgu ve karakter açısından kısmen *Dracula*'nın çevirisi olan, kısmen Seyfi'nin müdahaleleriyle yeniden yazılan bir korku edebiyatı örneği olduğu fark edilmiştir. Son örnek olarak incelenen *Baytekin* ise kısmen *Flash Gordon*, *Jungle Jim* ve *X-9* isimli Batılı çizgi romanların çevirisi olan, kısmen yazar-çevirmen(ler)in eklemeleriyle zenginleşen edebiyat dizgemizdeki ilk çizgi roman serüveni olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç örnekte de yazar-çevirmenlerin erek metinlerdeki yabancılığı kabul ettiği, fakat bu yabancılığı bir tür çeviri yöntemi olarak telif yoluyla Türk toplumunda bahsi geçen dönemde Türkçülük düşüncesinin öğretilerine uygun yeni bir gerçekliğe dönüştürdüğü görülmektedir. Bu çalışmada, varlığını kaynak metin vazifesi gören Batılı popüler edebiyat eserlerine borçlu olmasına rağmen, Türk toplumu için milli bir kimlik yaratabilecek kadar özgün unsurlar barındıran bu eserlerde, özgün ve çeviri kavramlarının sınırlarının silikleştiği fark edilmiştir. Bu bağlamda, edebiyat dizgemizde hem çeviri hem de özgün eser rolü üstlenen ilk popüler edebiyat ürünlerini bir çeviri yoluyla yazma pratiği olarak telif kavramı çerçevesinde değerlendirmek, eserlerin doğasını anlamak için farklı bakış açıları sunabilir.

Notlar

1 Translations are mine, unless otherwise indicated.

2 Eserin polisiyede alegori çeviri bağlamında detaylı bir incelemesi için bkz. Altıntaş, Ö. (2020). *Polisiye edebiyatımızda çeviri eylemine ilişkin kavramların yeniden okunması* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

3 Aksi belirtilmedikçe çeviriler tarafımca yapılmıştır.

4 Eserin "gizli çeviri" kavramı çerçevesinde ele alındığı ve çeviri normları bağlamında incelendiği başka bir çalışma için bkz. Tahir-Gürçağlar, Ş. (2001). Adding towards a nationalist text: on a Turkish translation of *Dracula*. *Target*, *13*(1), 125–148. https://doi.org/10.1075/target.13.1.08gur

Kaynakça

Altıntaş, Ö. (2020). *Polisiye edebiyatımızda çeviri eylemine ilişkin kavramların yeniden okunması.* İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yayımlanmamış doktora tezi.

Anonim. (1936). Avcı Baytekin. *Afacan dergisi tanıtım broşürü*. Ülkü.

Anonim. (1935). Bayçetin. *Afacan Dergisi*, *45*. Ülkü.

Anonim. (1935). Baytekin. *Çocuk Sesi Dergisi*, *281*. Ülkü.

Bastin, G. L. (1998). Adaptation. İçinde (M. Baker, Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (ss. 5-8). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203359792

Berk, Ö. (1999). *Translation and westernisation in Turkey (from the 1840s to the 1980s*) [Yayımlanmamış doktora tezi]. Warwick Üniversitesi.

Cantek, L. (2014). *Türkiye'de çizgi roman*. İstanbul: İletişim.

Gökalp, Z. (1969). *Türkçülüğün esasları*. MEB.

İnalcık, H. (2008). Meşrutiyet: Anayasa rejimi geliyor, Cumhuriyet yolu açılıyor. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, *11*(45), 11-18.

Karadağ, A. B. (2015). The contribution of the novels translated into Ottoman Turkish between the Ottoman Tanzimat period and the alphabet reform to the Ottoman/Turkish cultural heritage: An overview of the prefaces with a focus on national morals and customs. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, *2*, 113-128. https://doi.org/10.29000/rumelide.133747

Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.

Paker, S. (2014). Terceme, te'lif ve özgünlük meselesi (H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, S. S. Kuru & A. E. Özyıldırım. Ed.) *Metnin hâlleri: Osmanlı'da telif, tercüme ve şerh* (36-71). Klasik.

Sami, E. (2019). *Türklerin Sherlock Holmes'ü Amanvermez Avni* (E. Üyepazarcı, Çev.) Ötüken.

Scognamillo, G. (1998). İstanbul, vampirler ve benzer şeyler. *Album*, *1*, 54-59.

Seyfi, A. R. (1946). *Kazıklı voyvoda*. Ankara, Çığır.

Şahin, S. (2007). Amanvermez Avni'nin serüvenleri. *Kitap-lık*, *105*, 105-119.

Şahin, S. (2017). *Cinai meseleler*. İstanbul, İletişim.

Tahir-Gürçağlar, S. (2001). Adding towards a nationalist text: on a Turkish translation of *Dracula*. *Target*, *13*(1), 125–148. https://doi.org/10.1075/target.13.1.08gur

Toprak, Z. (2008). 'Reel'den 'imajiner'e güvenlik meselesi-Osmanlı kolluk kuvvetleri ve marjinaller. *Toplumsal Tarih*, *175*, 54-62.

Tynjanov, J. & Jakobson, R. (1993). Problems in the study of literature and language. İçinde (E. Gentzler. Ed.) *Contemporary Translation Theories* (109-114). Routledge.

Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız mister Sherlock Holmes!. Türkiye'de polisiye romanın 125 yıllık öyküsü*. İstanbul: Oğlak.

Üyepazarcı, E. (2019). *Unutulanlar, hiç bitmeyenler ve bilinmek istemeyenler: Türkiye'de popüler romanın ilk yüzyılının öyküsü (1875-1975)*. İstanbul: Oğlak.

Vermeer, H., J. (2004). Skopos and commission in translation action. İçinde (L. Venuti, Ed.) *The Translation Studies Reader* (221-232). Routledge.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1844

Araştırma makalesi/Research article

Batı Düşüncesinde Doğu İmgesi: Jonas Hassen Khemiri'nin *İstila!* Oyunu

The Image of the East in Western Thought: The Play *Invasion!* By Jonas Hassen Khemiri

Duygu Kankaytsın*

Öz

Bu çalışmada, Jonas Hassen Khemiri'nin İstila! oyununa Edward Said'in oryantalizm bakışıyla yaklaştım. Said, oryantalizmi Doğu ile Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimi olarak görür. Oryantalist bakışta Batı'nın kendisini tanımlamak için öncelikle Doğu'yu tanımlaması ve tanıtması gerekir. Batı, Doğu üzerinde hegemonik bir yapı oluşturur. Doğu ve Batı reel mekânlardan çok kurgusal mekânlar olarak inşa edilirler. Khemiri değişmez Doğu mitine karşın tarihsel perspektifte öncelikle 'Binbir Gece Masalları'ndaki Abulkasem, ardından İsveç'in önemli şair ve oyun yazarlarından Carl Jonas Love Almquist'in 'Signora Luna' oyunundaki

Geliş tarihi (Received): 11.03.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 29.07.2021

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı.(Dokuz Eylul University Fine Arts Institute Department of Performing Arts) duuygu_aksoy@hotmail.com. ORCID 0000-0003-1107-244

Abulkasem'den vazgeçer ve sabitlenmiş Doğulu karakterini yıkar. Khemiri'ye kadar kullanılan Abulkasem miti artık değişmiştir. Khemiri Batı'nın gözündeki değişmez Abulkasem'i oyun içinde herkesi ve her şeyi 'Abulkasem yaparak' ve 'Abulkasemleştirerek' parodileştirir. İsveç'te geçen oyun İsveç'te yaşayan her Ortadoğulu göçmenin aynı Abulkasem olmadığını vurgular. Oryantalist ırkçılık ve algıyla Doğu ile özdeşleştirilmiş özellikler İstila!'da bir bir deşifre edilirken bununla birlikte sadece Batı'nın gözünden Doğu öteki olarak tanımlanmaz, Doğu'nun da kendini Batı'nın gözünden kavrayışı ve içselleştirmesi vardır. Bu amaçla ilkin oryantalizm kavramını inceledim ardından ele alınan oyunda ötekiliğin çift taraflı olduğunu tartışmaya açtım.

Anahtar sözcükler: *Jonas Hassen Khemiri, İstila!, oryantalizm, öteki, doğu-batı*

Abstract

In this study, I approached the play Invasion! by Jonas Hassen Khemiri in the framework of orientalism. Edward Said regards orientalism as a way of thinking that depends on an epistemological and ontological distinction between the East and the West. In the orientalist view, the West must first define and introduce the East in order to define itself. The West establishes a hegemonical structure over the East. The West and the East are constructed as imagined places rather than real ones. With a historical perspective that challenges the irrevocable myth of the East, he disrupts the fixated Eastern character by renouncing first the Abulkasem in One Thousand and One Nights and then the Abulkasem in the play Signora Luna by Carl Jonas Love Almquist, a prominent poet and playwright from Sweden. The myth of Abulkasem takes a new shape after Khemiri. He parodies the Abulkasem that is unchangeable from the perspective of the West by turning everyone and everything into Abulkasem or by 'Abulkasemizing' them. The play, set in Sweden, underscores that not every Middle Eastern immigrant living in Sweden is the same Abulkasem. While Invasion! unveils the characteristics associated with the East through orientalist racism and perception; it does not comment on how the West defines the East as the other only. It also reveals how the East perceives and comprehends itself from the perspective of the West. In that regard, I first delved into the concept of orientalism and then opened for discussion the argument that otherness is two-sided in the play in question.

Keywords: *Jonas Hassen Khemiri, Invasion!, orientalism, the other, east-west*

Extended summary

Introduction: This study aims to argue otherness on a two-sided basis, focusing on the play *Invasion!* by Jonas Hassen Khemiri, who expands the distinction of the East and the West in the framework of orientalism to include the concept of the abject. For this purpose, it first examines the research on orientalism conducted at macro- and micro-levels and then scrutinizes the text at hand in that regard. Methodologically, it first reviews the literature and afterward briefly provides the credentials of the author in question.

Literature review: The West, or the Occident, poses definitions about the East, or the Orient, by centralizing itself and determines the East from its own perspective. By defining and determining the East, the West defines and determines itself too. In Edward Said's words, orientalism is the attempt to "document the Orient." This documentation is not one-sided. The Occident also documents itself through its definitions of the Orient. Said regards this as "… a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient'… and 'the Occident.'" That is to say, even when the Orient is not despised, it serves as a space to establish authority over. Such is the corrective aspect of the Occident as well as its hegemonic power over the Orient. To rule over the East, the West produces knowledge based on the images of the East that it itself fabricates.

Said regards orientalism as a cultural establishment of power. In that way, the knowledge produced by the hegemonic power of the West constitutes a "discourse." In other words, the East is made into the Orient, rather than being the East as is. The relationship between the East and the West has become a relationship of domination. According to Said, orientalism is not merely a form of hierarchy; it is also the distorted or different view of one civilization on another world whose dynamics and reasonings it is unable to grasp. In Fuat Keyman's words, this distinction at its core is the construction of knowledge by the West on the East. Keyman considers this to be an act of establishing a center, through which the Occident positions itself as the agent of universal knowledge.

"Universalism" as a concept has an orientalist view at its core. The claim of universalism implicates the existence of a center and the ones at the peripheries. The values that define universalism, the main values, are the secular values of post-Renaissance Europe. Universalism is a form of reconciliation, but it is one in which the periphery reconciles based on the values of the center, and its existence is accepted based on the center (Wallerstein, 2017). Mahmut Mutman regards orientalism as a hegemonic process, namely a process of centralization. It can expand in many types of discourse (literary, scientific, or political discourse) or collaborate with the institutions of power constructed by such discourses. In this manner, the Occident differentiates its own identity from another space (from the Orient) that it marks as the other (Mutman, 1999). The West accentuates its various oppressions, including the economic, political, and philosophical, constantly reproducing them on the East. This approach has a long history between the East and the West. Societies that took on this mission have always existed both in the East and in the West and been accepted by the civilizations they represent based on the tasks they take on.

Methodology: Following the existing literature, this study examines the author and the play in question under three subheadings: "The Irrevocable Myth of the Orient: Being' Abulkasem,'" "The East from the Perspective of the West: The Other," and "The View the Eastern on Itself through the Perspective of the West: To Be Inured to Otherness."

Results and conclusion: The play makes us comprehend what it means to be Middle Eastern and how unchangeable the myth of the Middle Eastern on the stage of history is through the metaphor of Abulkasem. With a historical perspective that challenges the irrevocable myth of the East, he disrupts the fixated Eastern character by renouncing first the Abulkasem in *One Thousand and One Nights* and then the Abulkasem in the play *Signora Luna* by Carl Jonas Love Almquist, a prominent poet and playwright from Sweden. The myth of Abulkasem takes a new shape after Khemiri. He parodies the Abulkasem that is unchangeable from the perspective of the West by turning everyone and everything into Abulkasem or by Abulkasemizing them. The play, set in Sweden, underscores that not every Middle Eastern immigrant living in Sweden is the same Abulkasem. The play first parodies Abulkasem, in line with the irrevocable myth of the East, as Arab, traitor, and terrorist, and afterward reveals various aspects of Abulkasem. Khemiri portrays Abulkasem as a successful director and a Middle Eastern accoladed by Peter Brook. Yet, it is not that easy for the West to accept his achievements. While *Invasion!* unveils the characteristics associated with the East through orientalist racism and perception; it also comments on not only how the West defines the East as the other but also how the East perceives and comprehends itself from the perspective of the West. An Eastern subject remains unresponsive to how a Western subject translates his words according to Western imagination. The eastern subject proves to be inured to the otherness. This is nothing but the perception that the Western civilization is the only civilization, which rests at the core of orientalist thinking. As long as this perception of binary opposition lasts, the otherness will expand more, and orientalism will persist relentlessly.

Giriş

Oryantalizm, Batı'nın gözünden Doğu'ya bakmak ve Doğu'yu tanımlamak, tanıtmaktır. Doğu-Batı dikotomisine dayalı ve Batı üstünlüğünü vurgulayan bir yaklaşımla oryantalizm, içerdiği akademik birikim sayesinde coğrafi ayrımdan çok kültürel, politik, ekonomik bir durumu tanımlar. Başka bir deyişle Edward Wadie Said'e göre oryantalizm, 'Doğu'yu belgeleme' girişimidir. Belgeleme tek taraflı değildir. Aynı zamanda Doğu'yu kendi bakışından inceleyen Batı kendini de belgelemiş olur. Batı, merkeze kendini koyarak Doğu hakkında belirleme yaparken öteki'yi yaratır. Doğu'yu inceleyen bilim olarak oryantalizm ötekini inşa ederken Batı'nın Doğu hakkındaki tüm imajlarını belirler.

Oryantalizmi belirleyen iki kavram vardır. Bunlardan biri Doğu, diğeri de Batı'dır. Bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri varlıklarını belirler. Ancak ilişki modeli merkez ve öteki üzerine kuruludur. Bunlar öncelikle birbirlerini tanımlar, ardından birbirleriyle çelişir ve biri olmadan diğerinin anlam ve muhtevası eksik kalır. Birinin diğerini işaretlediği, kendine öteki yaptığı bir alanda oryantalizm, Doğu-Batı gibi kaba ayrımlara dönüşmüş ve

düşüncede bir ikilik oluşturduğu için yaşam pratiğinde sapmalara ve özgürlükçü-barışçı olmayan söylemlere neden olmuştur (Said, 2017).

Oryantalizm zihniyet farklılıklarından kendisini geliştirir. Batı'nın dışa dönük kültürü ile Doğu'nun içe dönük kültürü ve inanç sistemlerine dayalı farklılıkları karşı karşıya getirir. Haçlı seferleri Avrupalıları İslam'ın gelenekleriyle ilgilenmesine itmiş ve oryantalizm tarihinin ilk adımları Orta Çağ Hıristiyan Batı dünyasıyla Müslüman Doğu dünyası arasındaki çatışmanın tarihi olarak baş göstermiştir (Zakzuk, 1993: 9-11). Hıristiyan dünyasında İslamiyet sıklıkla tedirginlik yaratmıştır. Suat Yıldırım bu ilk dönem oryantalizmin İslamiyet karşısında iki amacını belirler: Birincisi, İslam'a efsanelerden ve hurafelerden oluşan bir yapıyla, sübjektif bir tutumla bakılmıştır. İkincisi, İslam dininin bileşenlerini belirlemişlerdir. İslam dini tabiat ya da tıp gibi bilimlerin merkezi olarak görülmüştür. İslam'a yönelik bu algılayış XVII. Yüzyıl ve sonrasında da devam etmiştir (Yıldırım, 2003: 23-24). Tarihsel perspektifin gösterdiği Hristiyan Batı'nın İslam'la olan çatışması oryantalizmin kendisini var ettiği gibi tarihsel kaderini de uzunca bir süre etkilemiştir. Bu da dini ve siyasi çatışmadan kültürel çatışmaya değin genişçe bir alanda etkilidir. Batı ile Doğu arasındaki fark coğrafi ve kültürel olduğu kadar zihniyet açısından da kendini gösterir.

Batı ile Doğu ayrımını 'abject' (dışlanma durumu anlamında özellikle post-yapısalcılıkla soykırımda kendini gösteren ayrımcı davranışları ifade etmede kullanılır) kavramını da içerecek şekilde oryantalizm çerçevesinde genişleten Jonas Hassen Khemiri'nin *İstila!* oyununda ötekiliğin çift taraflılığına bakılacaktır. Khemiri özellikle çeviri sahnelerinde Batılının imgeleminde Doğuluyu görmek istediği gibi çarpıtarak ifade ederken, Doğulunun da Batılının gözünden nasıl görünüyorsa o şekilde çevrilmesine tepkisiz kalışını vurgular. Bu çalışmada, Khemiri'nin metninde Batı'nın düşüncesindeki Doğu ve Ortadoğulu imgesinin nasıl yerleştiği ile bu fikrin değişmezliğine ilişkin yapılan eleştirelliğe odaklanılmış, bu kapsamda Batı'nın sadece Doğu'ya ya da Doğulu olana bakışı değil, Doğu'nun da Batı'nın gözünden kendine bakışı irdelenecektir.

Doğu üzerine Batı'nın söylemi: Oryantalizm

Oryantalizmi salt bir düşünme tarzından öte gören Edward Said, oryantalizmle ilgili genel anlamda en kabul gören ifadenin akademik bir disiplin olduğunu söyler. Ona göre oryantalizmin akademik disiplin olarak kazanımları ve dönüşümleri göz önünde bulundurulduğunda, "Şarkiyat, Şark ile Garp arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir". Bunun içinde çok geniş bir yazar topluluğu bir yandan Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımı başlangıç noktası yaparken diğer yandan Şark'a ve Şark'ın insanına ilişkin kayıtları incelerler (Said, 2017: 12-13). Said, Giambattista Vico'nun önemli gözlemini, yani insanın kendi tarihini kendisinin yaptığı bilgisini vurgular. Tıpkı yerler ve coğrafi bölgeler gibi kültürel varlıklar ve kültürel farklılıklar da Said'in vurgusuyla insan elinden çıkar. Oryantalizm başlı başına edilgen bir yapıya sahip değildir. Batı'nın gelişmesini sağlarken Doğu'ya da bir kılıf bulur. Cemil Meriç'in ifadesiyle, "Doğu kavramı Avrupa'nın uydurmasıdır. Oryantalizm, Avrupa'nın sefil menfaatlerine giydirilmiş tülden bir elbisedir" (Meriç, 1995: 346).

"Oryantalizm, gerçekçi Batılı ve tembel Doğulu arasındaki zıtlık etrafında organize edilen bir karakter tipolojisi oluşturur. Oryantalizmin görevi, Doğu'nun sonsuz karmaşıklığını, belli tipler, karakterler ve kurumlar haline dönüştürmektir" (Turner, 2003: 45).

Said, oryantalizmi esasen bir kültürel güç uygulaması olarak görür. Şöyle ki Doğu, Batı tarafından aşağılanmasa da, üzerinde hakimiyet kurulacak bir alandır. Bu Batı'nın ıslah edici yanı ve Doğu üzerindeki hegemonik gücüdür. Batı Doğu'yu yönetebilsin diye Doğu hakkında oluşturduğu imajlarla bilgi üretir. Böylece Batı'nın hegemonik gücüyle üretilen bilgi bir 'söylem' oluşturur. Bu ayrım temelde, Doğu üstüne bir söylem değil, Doğu üzerine Batı'nın söylem oluşturmasıdır. Batı bunu yaparken hâkim bir özne oluşturur. Kendinin zıttı olan öteki'yi var ederken kendisini de evrensel bilgi öznesi yapar.

"Evrenselcilik" ise kökeninde oryantalist bakışın olduğu bir kavramdır. Evrenselcilik iddiası bir merkez ve merkezin dışındakileri ifade eder. Evrenselciliği tanımlayan değerler, temel ilkeler, merkezin, Avrupa'nın Rönesans sonrası seküler değerleridir. Evrenselcilik bir uzlaşmadır ama çeperin merkez değerleri üzerinden uzlaşması, çeperin merkeze tabi olarak varlığının kabul edilmesidir (Wallerstein, 2007: 15-41). Oryantalizm bilgi üretir ve belirli iktidarlar tarafından bu bilgi yönetilir. Said de, "Doğulular, Batılılardan daha aşağıdır" demekle başlamaz, "Doğu'yu bir bilgi nesnesi, bir bilme, inceleme ve yönetme nesnesi olarak varsaymakla" ve ileri sürmekle başlar. Bu da Batı'nın kendini evrensel bilgi öznesi yaparken Doğu diye bir yeri işaretlemesine denk düşer (Mutman, 2002: 106-108). Yani, Doğu salt Doğu olmaktan öte Doğululaştırılmıştır. Doğu ile Batı arasındaki ilişki bir egemenlik ilişkisine dönüşmüştür. Oryantalizm sadece hiyerarşi biçimi değildir, Said'e göre aynı zamanda iç işleyişini, mantığını anlamadığı bir dünyaya başka bir uygarlığın şaşı bakışı ya da farklı bakışıdır. Rahatlıkla Doğulu kaba, cahil, ahlaksız, çocuksu görülürken, Batılı kibar, aklı başında, erdemli, olgun kabul edilir. Bu da basit bir temsiller kümesinden çok epistemolojik ve ontolojik belirlenimi ortaya çıkarır. Homi K. Bhabha, Said'in oryantalizm tanımı için çift yönlü eleştirir. Doğu, Batının gereksinimlerini karşılayacak bir nesnedir.

> "Said'in önerdiği temsil sistemi içinde oryantalist gücün göstergebilimine göre, farklı Avrupa söylemleri Doğuyu birleşik bir ırk, dünyanın farklı bir politik, coğrafik, kültürel bölgesi olarak görmektedir. Bir yandan öğrenme, keşfetme, uygulama konusudur; öte yandan rüyaların, imgelerin, fantezilerin, mitlerin, takıntıların ve gereksinimlerin alanıdır" (Bhabha, 97: 295).

Mahmut Mutman, Deleuze ve Guattari'nin "nesnelerin maddi özellikleri onları yapan söylemlerin parçasıdır" yaklaşımını referans göstererek Batılı bir emperyalist ile sömürgeci eylemin bu söylemde birbirlerini tamamladıklarını söyler (Mutman, 1992-1993: 173). Bu açıdan oryantalizmin gündeme getirdiği ana mesele yabancıyla ilgilenirken onun tüm temsil ve düşünce biçimleriyle de ilgilenmektir. Yabancı kültür ve gelenekler hakkında yorumlarda bulunulurken merkez ve öteki oluşur (Clifford, 2014: 141). Oryantalist söylem merkez ve öteki durumuyla Doğu'yu sadece zihinsel olarak kuran ve onu tanımlayan değil, aynı zamanda bazı yapısal/kültürel bağlantıların hiyerarşik ilişkilerinin de kurulduğu temel bir politikanın uzantısıdır (Arlı, 2018: 16). Yani Said'e göre Batı'nın kendisinden aşağıda tarif ettiği Doğu, Batı dünyasının farklılıklarını gösterip Batı'nın kendi kimliğinin inşasında belirleyen olmuştur (Göle, 1994).

Mutman, oryantalizmi hegemonik bir işlem, yani bir merkezleme işlemi olarak tanımlar. Ve pek çok söylem tarzı içinde çoğaltılabilir (edebi, bilimsel, siyasal söylem) ya da onların oluşturduğu iktidar kurumlarıyla işbirlikçidir. Bu sayede Batı kendi kimliğini öteki olarak işaretlediği başka bir mekândan (Doğu'dan) ayırır (Mutman, 1999: 31). Batı ekonomik, politik, düşünsel türlü baskılarını Doğu üzerinde yeniden üretecek devamcılarla pekiştirir. Bu fikir Doğu ve Batı arasında geniş bir tarihe sahiptir. Hem Doğu'da hem de Batı'da ilişkileri yürütecek yani bu misyonu yüklenmiş toplumlar hep olmuştur. Mesela Traboulsi'ye göre Arapların Batı'da nasıl temsil edildikleri konusunda bir huzursuzlukları vardır. Yani Araplar/Müslümanlar aslında Batı'da temsil edildiklerinden daha iyi ve daha uygar değil midir? (Traboulsi, 2010: 67) Ortada bir şark özü ile öze sabitlenmiş bir Batı vardır. Said bunu oryantalizmin gerçek Doğu ile alakası olmayan bir temsilden ibaret olduğunu ifade ederken Doğu'nun söylemsel bir nesne olarak oryantalizm bilgisinin sömürgeci fetih, işgal ve idarenin hizmetine sunulduğunu vurgular (Young, 2000: 205).

> "Oryantalizm Doğu'nun Batı tarafından bir içeriye alınma ve bünyeye katılma bilimini içeriyorsa o halde bu içeri alma kendi bölünmesini de üretir: Doğu'nun yaratılması, eğer o Doğuyu gerçekten temsil etmiyorsa, dışardaymış gibi sunulan, hikâyeleştirilen, içerde olan bir şeyin Batı'nın kendisinden sökülüşünü işaretler" (Young, 2000: 219).

Söz konusu Doğu'nun kendiyle meşgul içe dönük yapısının yanında Batı kendi dışındakini merak eder ve zıtlıkların kendisindeki karşılıklarına bakar. Doğu ile Batı arasında hayali çizgi oluşur (Mahçupyan, 2019: 45-46). Özünde inşa edilmiş bu iki kavram, yani Doğu-Batı ayrımı Said'e göre Batılıların ekonomik ve siyasal güç konumları ile fantezilerine bağlı gelişmiştir. Batı kendi hegemonyasının gelişiminin bir parçası olarak kabul edip 'ona' benzemeyeni ele geçirerek sınırlarını çizmektedir. Bu durumda Batılı belirleyendir, farklılıkları kendisini var etmekte kullanandır.

Toplumlar arası ilişkilerin yönetim biçimleri birbirlerinden örnek almak, birbirlerine örnek olmakla ilgilidir. Bu ilişki algısında Batı rahatlıkla yayılmacılığına bir gerekçe bulur. Bir yandan Batı'nın kendi gücünün gelişmesinin doğal sonucu gibi görülürken, diğer yandan da uygarlığın, evrenselliğin sorumluluklarını yerine getirmiş olur. Batı'nın bu politikası Hristiyan misyonerliğiyle örtüşür. Tanrı öğretisinin kabulü kendi yayılmacılığının bir sonucu görülür. Uygarlıkla ilgili görüşler bu minvalde anlam kazanır. Diğer taraftan Doğu çoğu zaman tarihin gelişimine yön veren ilişkiler ağındadır. Her iki tarafın da kimlik ve özelliklerini kazanmasında Doğu ile Batı'nın birbirleriyle olan ilişki ve alışverişleri kaçınılmazdır. Bugün Batı'nın gücünü kazanmasındaki en temel faktör Doğu-Batı karşıtlığıdır (Sezer, 2019: 38-42).

Batı emperyalist yayılmasını bu meşru gerekçelerle yapar, öteki denilen Doğu'yu nesneleştirmiş ve onu 'abject' olarak işaretlemiştir. Julia Kristeva'ya göre 'abject', kimliğin bir parçasını dışarı atıp onu ataerkil bir yapının değerlendirmesine bırakarak öteki'yi yaratmaktır. Batı, düşüncesinde yaratmış olduğu Doğu'yu meşru gerekçelerle görmezden gelmekte ve en başından beri bunlara dayanarak Doğu'yu sembolik düzeninden çıkarmaktadır. "Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç; sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır" (Kristeva, 2014: 16). Batı rahatsız olduğu Doğulu kimliğinden onu kendinin

dışına atarak kurtulur. İçine doğdunuz coğrafya, kullandığınız dil veya mensubu olduğunuz din, ırksal farklılıklara bağlı fiziksel özellikler 'biz' algısını oluşturur. Biz'i oluşturan saiklerin dışına çıkıldığında biz algısı da tehdit altındadır. Korumanın ve korunmanın yollarından biri ve öncüsü öteki'ni yaratmaktan geçer. Öteki olursa 'biz' de olur, 'biz' olunca onun etrafını saran resmi ve resmi olmayan kurallar, kanunlar meydana gelir. Bir yere ait olmanın ya da oluşun somut dayanakları yaratılınca bir çatı yaratılmış olur. Her çatı bir merkez ve öteki yaratır. Kendini korumanın yolu mutlaka bir başkadan, öteki'den geçer.

Örneğin, "İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi faşizminin ırksal ayıklama sitemi ve Sovyet rejiminin 'biz' ve 'siz' ahlakı, ırksal olarak kendilerinden olmayan ve politik olarak kendileri gibi düşünmeyen kişileri 'abject' olarak görmelerine ve bu kişileri yok etme çabalarına yol açmıştır" (Nacar, 2020: 657). Bu algı Thierry Hentsch'e göre, "etnik-merkezcilik ne sırtından atılarak kurtulunabilecek bir kusur ne de pişman olunarak arınılması gereken bir günahtır." Bu, "ötekine bakışımızın temel koşuludur" (Hentsch, 2016: 15-19).

Batı düşüncesinde kendinden olmayan şey ya da şeyler bir tehdit oluşturacağından Doğu ile aralarında bir abject'i yaratır. Doğu, Batı'nın abject'idir. İktidar alanını kurmak, korumak ve devam ettirmek için Batı sistematik şekilde kendi yayılma politikalarını hedefler ve genişletir. İlk olarak dünya üzerinde gücünü kanıtlamak için önemli köşe taşlarını tutar. Rakibini ya da öteki olanı böylece sabitler, herkesin gücünü kendinde toplar ve yaratılan merkez-öteki algısıyla bir kırım yaratır. Bu durum Batı'nın dünya üzerindeki konumlanmasının bir sonucudur. Batı tek bir kimliksel yapıyı merkezine alır ve 'abject' olarak gördüğünü bu kimliksel yapı içinde farklılaştırır. Arzusunu sürekli kılan Batı, zamansal ve konjonktürel süreçler değişse de Doğu'nun ötekiliğinin kalmasını ister. Batı'nın imgelemindeki Doğu, Batı'nın tam karşıtı ve sınırları belirsiz olandır. Batı bir hayali Doğu yaratmıştır. Bu yer Batı'nın kendisi dışındaki her yerdir. Jeopolitik sınırlar olarak hayali bir hat söz konusudur.

Jonas Hassen Khemiri

Göçmen bir yazar olan Jonas Hassen Khemiri 1978 yılında Stockholm'de doğar. Annesi Tunuslu, babası İsveçli'dir. Melezlik ve göçmenlik konuları yazdığı oyun ve romanlarının pek çoğunda işlenir. Khemiri ilk oyunu *İstila!* (2006) ile Village Voice Obie ödülünü alır. İkinci oyunu *God Times Five* 2008'de ve üçüncü oyunu *The Hundred We Are* 2009'da prömiyer yapar. Khemiri, *The Hundred We Are* ile Norveç'te Hedda Ödülleri'nde 2010 yılının en iyi oyun ödülünü alır. Dördüncü oyunu *Apathy for Beginners* 2011 yılında prömiyer yapar ve çeşitli yerlerde oynandıktan sonra İsveç'te televizyon dizisi olarak uyarlanır. Ardından 2013'te roman olarak yazdığı *Kardeşlerimi Arıyorum*'u Khemiri oyun olarak uyarlar. En son oyunu *Almost Equal To* 2014'te prömiyer yapar ve 2015 yılında Khemiri bununla Expressen Oyun Ödülü'nü alır. İlk romanı *One Eye Red* 2003 yılında yayınlanır ve Boras Tidning ödülünü alarak 2004 yılında İsveç'te bestseller olur. İkinci romanı *Montecore: The Silence of the Tiger* önemli edebiyat ödüllerine değer görülür. 2012 yılında Stockholm'de yaşanan terör saldırıları üzerine *Kardeşlerimi Arıyorum* adlı üçüncü romanını yazar. 2015 yılında dördüncü romanı *Everything I Don't Remember* İsveç'in önemli edebiyat ödülü olan Ağustos Ödülleri'nde en iyi kurgu roman ödülüne değer görülür.

Değişmez Doğu miti: 'Abulkasem' olmak

Oyun Arvind ve Yusuf adında iki delikanlının fuayedeki ön oyunuyla başlar. Sınıfsal olarak alt kültürden gelen Arvind ve Yusuf'un sistem içerisindeki isyanı ile Abulkasem metaforu ortaya çıkar. Arvind ve Yusuf'un kimlikleri ellerinden alınmıştır. Bir yandan onlara benzemeleri istenirken bir yandan da Doğulu oldukları sürekli hatırlatılır. Arvind ve Yusuf, İsveç toplumunda yaşayan göçmenler olarak İsveç halkının refahını tehdit eden tiplerdir. Batı uygarlığının Doğulu mitini simgeleyen bu iki genç Abulkasem metaforuyla Batı'nın sabitlediği Doğu mitini dönüştürmeye çalışırlar. Arvind ve Yusuf, mitlerdeki eskimiş Doğulu özelliklerin ötesinde başarılı ve saygın karakterlerin de Abulkasem'i ifade ettiğini hatırlatır ve gösterir. Abulkasem kimdir, Abulkasem nedir sorularının etrafında oyunun izleği oluşur. Jonas Hassen Khemiri bu karakteri oyun içerisinde her şeyi ifade edebilecek bir imge olarak kullanır. Başka bir ifadeyle Khemiri, Batı'nın heyecanla kendi Doğulusunu yaratma çabasını gösterir. Peki Abulkasem ne ifade eder, Abulkasem ne olabilir?

C Abulkasem?

B Abulkasem…

C Abulkasem… Dalga geçiyorsun? Gerçekten adın bu mu?

B Aynen!

C Binbir Gece Masalları'nda Abulkasem diye biri olduğunu biliyor muydun?

B "Tabi. Bilmeyen mi var? Ama bu isim daha çok bir oyundan bilinir… Seniora Luna'yı bilir miydin? Almqvist'in." (Khemiri, 10).

Abulkasem'in ne ifade ettiği araştırıldığında 'Binbir Gece Masalları'ndaki efsanevi bir karakter ile İsveç'in önemli şair ve oyun yazarlarından Carl Jonas Love Almquist'in 'Signora Luna' karakterlerinden biri olduğu tespit edilir. Almquist'in oyununda Arap korsan olan Abulkasem, 'Signora Luna'yı kaçırır ve Batılı için Batı'nın güzelliğini kaçırmış bir Doğulu olarak tasvir edilir. Abulkasem, bakireleri baştan çıkaran korsandır. Ülkenin kanunlarına saygı duymayan erkek olarak ifade edilir (Bahow, 2018: 36-40). Batı'nın Doğulu imajı kaba, tekinsiz ve tehditkârdır. Khemiri, 'Signora Luna' oyunundaki Abulkasem karakterini *İstila*'ya taşırken Almquist'in çizdiği tarihsel kişiliğinden çıkartarak bugün İsveç toplumunun Doğulu karakterine olan bakışının parodisini sergiler. Bir başka deyişle, Khemiri metinlerarasılık yöntemini kullanarak var olan arketipi gösterip Abulkasem'i metafora dönüştürerek onun sabitlenmiş özelliklerini aşındırmayı dener.

> "Sömürgeleştirilen bireye yöneltilen suçlama kolektif olmak zorundadır, ayrıca her bir sömürgeleştirilen insanın istisnasız suçlu olduğuna inanılmalıdır. Hiç değilse kuramsal olarak, bir işçi bağlı olduğu sınıftan ayrılıp statüsünü değiştirebilir, ama sömürge dünyasında sömürgeleştirilmiş insanı hiçbir şey kurtaramaz" (Memmi, 1996: 78).

Yazara göre İsveç'in Doğu'ya ve Doğulu olana genel geçer bakışı rahatsız edecek düzeydedir. Oyunda göçmen olan hiçbir Doğulu kendini güvende hissetmediği gibi tipinden, renginden, ırkından dolayı dışlanarak yaşar. Neticede her karakterin Abulkasem olması ya da Abulkasem'e dönüşmesi İsveç'teki her Doğulunun tek bir Doğulu imgesiyle kabul edilmesinin bir göstergesi ve yazarın itiraz etme şeklidir.

"B Kendini daha batılı bir hayat yaşamayı tercih ettiğin için ailen tarafından tehdit altında hissettiğin olmuyor mu hiç?

C Yeter dedim, içimden. Dışımdan diyemedim. Onun yerine muhalefetten, Müslüman toplumlarındaki çok çeşitli seküler yapıların barındığından, entelektüellerden, post modern feminist kadınlardan bahsettim. Son olarak da şu kozumu kullandım.

"Tabi ki hepiniz duymuşsunuzdur… onu…" Tam da onlara benim idolüm olan kişiden bahsedecektim, öyle yapacaktım değil mi, "Oyunsonu" ve "Hamlet Makinesi"yle dünya çapında bir başarı kazanmış Müslüman tiyatro yönetmeni Aouatef'ten bahsedecektim. Benim tiyatroya başlama sebebim olan kadından. Kendisi tiyatro dünyasının yeni ve gelecekte de olması muhtemel starı. Sadece… Birden bana bir trak geldi. Kadının adı bir türlü gelmiyor aklıma. Kafayı yiyeceğim. Birden kendimi şunu derken yakalamayım mı "Tabi ki hepiniz duymuşsunuzdur… onu… A… A-A-Abulkasem, duymamış olamazsınız!" N'apabilirdim? Bir isim söylemek zorundaydım. Çok sonra fark ettim zaten bu ismi o deri ceketli Türk'ten ötürü kullandığımı" (Khemiri, 20).

'Binbir Gece Masalları'ndan 'Signora Luna'ya kadar tarihsel bir mit olarak kullanılan Abulkasem, Khemiri'nin oyununda ete kemiğe bürünmüş, sabitlenmiş Doğulu karakterini temsil eder. Buna karşın yazar dünya çapında başarı kazanmış Müslüman tiyatro yönetmeni Aouatef'le, Abulkasem metaforunu dönüştürerek bir çeşit intifadayı gerçekleştirir. Samir Amin 'intifada' kelimesini şöyle açımlar: "İntifada tek kelimeyle insanların Siyonizm tarafından dayatılan ırkçı apartheid (ırk ayrımı) rejimine boyun eğmeme arzularını ifade etmektedir." (Amin-Kenz, 2006: 59-61). Dünya siyasetinde Filistin'in İsrail ile olan mücadelesi bu türden önemli bir örnektir. Kimlik mücadelesi olarak tanımlayabileceğimiz bir direniş olarak da algılanmaktadır. Oryantalist algının içini dolduran bu eğilimler bugün hâlâ çözülmemiş büyük sorunlardandır. Doğu bu ve benzeri durumdan intifada ile kendini korumanın yollarını arar. Oyunda yazar Abulkasem'i farklı kimliklerde karşımıza çıkartarak 'yeni bir Abulkasem' yaratır veyahut Abulkasem olmak tek bir bakış açısının doğrusu değildir.

"D Abulkasem; bir elma toplayıcısı.

B Abulkasem; Lance lakaplı profesyonel bir dansçı.

D Abulkasem; Arvind lakaplı kekeleyen bir telefonda satış çalışanı.

B Abulkasem; Aouatef lakaplı muhteşem bir kadın yönetmen" (Khemiri, 25).

Yazar bu ismi sıklıkla geçirerek adlandırmalarla, ad oyunlarıyla oyun karakterlerinin zihninde bir imge yaratır. Oyun içerisinde Abulkasem olmanın sınırı yoktur. Abulkasem kimse değildir ve herkestir. Abulkasem bir hayalet karakterdir. Ortadoğu gizemlidir, korkulandır. Bu bizi Batı'nın yarattığı Ortadoğulu kimliğine toptancı bakışın ifadesidir.

Batı'nın gözünden Doğu: Öteki

Bizans ve İslam topraklarına sefer yapan Haçlı ordularıyla Avrupa ilk kez sınır aşırı 'öteki' yaratıp onun kültürünü tanımaya başlamıştır. Oyunda Khemiri Batı'nın abject'i olarak Doğuluyu Abulkasem karakteri üzerinden ya çeşitlendirerek ya da Abulkasem'i metaforik anlamlara dönüştürerek gösterir. Bazen Abulkasem karakter olmaktan çıkıp argo kelimelere dönüşerek her şey olan ama hiçbir anlama gelmeyen bir isim olur. ("Abulkasem sıçtım", "Git

başkasını Abulkasemle", "Bana Abulkasemi oynama") Bazen de oyunda varoştaki iki genç Arvinde ve Yusuf, Abulkasem olarak seyirciyle arasında bir öteki yaratır. Peki Abulkasem bir Arap, bir terörist, bir hain midir?

"B Buna rağmen Abulkasem, biliyoruz ki, aynı zamanda, Amerikan karşıtı gösterilerde boy göstermiş, Yahudi karşıtı sloganlar atmış, İsrail bayrağını yakmıştır. Bunların hepsini Hugo Sbeger'den alıntılanmıştır.

B Batı tarafından potansiyel bir terörist olarak adlandırılması fazla sürmemiştir.

C Arap dünyasında bir hain.

D Herkese muhalif biri.

B Hemen sonrasında da herkesi ortak bir cümlede birleştirmeyi başarmıştır: geleceğimizi tehdit eden en büyük tehlike" (Khemiri, 14).

Abulkasem Ortadoğulu olma imgesini karşılar ve bu nedenle oyunda oryantalizm söylemini çoğaltan ve korkuyu körükleyen bir göstergedir. Ortadoğu, Batı tarafından şekillenmiştir. Oryantalizm de ötekileştirmenin bir biçimi olarak ifade edilebilir (Bahow, 2018: 40-47). Batılının yarattığı 'öteki' ile vurgulanmış Doğu ve Doğulu, araştırmanın nesnesi olarak görülür. Batı'nın özne olduğu yerde Doğu nesnedir. Pasif bir konumda, hiçbir şeye karışmayan, yalnızca tarihi bir öznelliğe sahip ve özerklikten uzak bir karakter olarak sergilenir. Dolayısıyla Doğu 'nesne' konumunda kendisine yabancılaştırılan, bir başkası tarafından konumlandırılan, tanımlanandır (Abdülmelik, 2014: 46). Doğu ve Batı kurgularının bu karşılılığı iktidar ilişkilerini sorgulamaya yöneltir. Doğu ve Batı arasındaki tarihsel olarak şekillenmiş bu hiyerarşi iki yerin birbirine çarpıtılmış imgeleridir. O halde "Doğu basitçe Batılı modernlik/sömürgeciliğin kurulmasıyla oluşturulan bir Batı fantazisidir." Yahut Batı hegemonyasını besleyecek, ona destek olacak pasif bir nesnedir (Ahıska, 2010: 191-193). Oyunda Abulkasem imgesiyle gösterilen şey Batı'nın yönelişini, Batı'nın Doğu üzerindeki tasavvurunu çizer. "Geleceğimizi tehdit eden en büyük tehlike" Abulkasem, yani bir Doğuludur. Bu da Batı'nın asıl misyonunu, Doğu karşısındaki asıl büyüklüğünü ve kesin kabul görme olgusunu göstermekle birlikte Doğu'yu bunları gerçekleştirmek üzere inşa ettiği bir pazar haline getirir.

"B Ve KUVVETLİCE söylemem gerekir ki tamamen sömürgecilik ve Avrupa merkezciliği bakış açısına sahipti…

C …dedi bizim Fanon Fan. Ve biz bu şekilde yaklaşık bir iki saat konuşmaya devam ettik. Birkaç bira daha ve hiçbir manası olmayan bir takım saçma sapan zırvalar konuşup durduk. Ta ki bizim köşe yazarı bana dönüp kimlikler üzerine konuşmak isteyene kadar.

A Şey diyeceğim… Merak ettiğim bir konu var… Sen aslen nerelisin? Yani, ailen Kürt'tü, değil mi? Kürdistan, ha? Ben kenar mahallerden birinde yaşadım. Bizim oradakiler gerçekten büyüleyici bir çeşitlilikteydi. Mesela, benim bir tane komşum… Pakistanlıydı. Ama gerçekten kabul edilebilir biriydi. İnanılmaz derecede iyiydi hatta" (Khemiri, 18).

Frantz Fanon, 'Yeryüzünün Lanetlileri'nde "sömürgeci tarih yapar ve yaptığını da bilir" der. Yani sömürgecinin sömürgeleştirilen için yazdığı tarih kendi ulusunun da tarihidir

(Fanon, 2007: 57). Benzer şekilde Said, oryantalizmin temel koşutu olarak dışsallaştırmayı gösterir. Dışsallaştırmak, Batı'yı tanımlamak için Doğu'yu referans göstermek, sınırlarını çizmek, betimlemektir. Said'e göre oryantalizm bir söylem olarak incelenmedikçe anlaşılması olanaksızdır. İlk tarihsel kayıtlardan günümüze olan süreçte oryantalizm bir söylem oluşturan, söylemi kurumsallaşmayla netleştiren bir bakıştır (Said, 2017). Oyundaki oryantalist söylem için "Pakistanlıydı. Ama gerçekten kabul edilebilir biriydi. İnanılmaz derecede iyiydi hatta." repliğine bakıldığında Batı, Doğu üzerinde söz sahibi, onun iyi mi kötü mü olduğuna karar veren, onu kendinin dışına çıkartıp kendini tanımlamak için kullanan bir merkezdir.

Bizden ya da bizden değil algısıyla Ortadoğulu olmak tanımlanır. Peki bir Batılı için Pakistanlı ne kadar iyi olabilir? Söz konusu bu oyundaki Pakistanlı komşunun iyi çıkmış olması inanılmazdır. 'Abject' olarak bakılan Pakistanlı potansiyel tehlikedir ancak komşusu olan Pakistanlı onun gözünde iyi özelliklere sahip olduğundan Batılı sabit fikrin kibriyle bir lütuf olarak bunu dile getirir. Burada olumlu gibi gözüken şey olumsuzdur. Bir Batılının zihninde Pakistanlı komşuya sahip olmada Pakistanlı'ya dair olumlu bir özellik yoktur. Onun komşusu olan kişinin iyi çıkmış olması vardır. Öyleyse İsveç'te İranlı ya da Somalili bir göçmenin yaşamak için bir sebebi var mıdır?

Doğulunun kendine Batı'nın gözünden bakışı: Kanıksanmış ötekilik

Oryantalist söylemi, Batı'nın kendi doğusuna, kendi dışına bakması olarak adlandırırsak, tragedyadan başlayarak dikotomik bir yapı üzerine kurulu olan geleneksel dramatik tiyatro içinde öteki'nin, 'kötü', 'tekinsiz', 'yabanıl' olanın yerine geçeceğini söyleyebiliriz. Khemiri'nin *İstila!*'sında yalnız Batı'nın Doğu'ya bakışında değil, Doğu'nun kendi hikâyesinde de ötekiliği baştan kaptırmış olması vardır. Oyunda A Doğulu olanı, C de Batılı olanı ifade eder. A, yani Doğulu olan kendini kendi hikâyesine öyle kaptırmıştır ki, C'nin, yani Batılı olanın onu dünyaya nasıl tanıttığıyla, kendisini nasıl çevirdiğiyle ilgilenmez:

"A Kasedi aslında anneme hediye olarak göndermişti amcam… Ama annem onu bana göndermiş ve artık kaset benim olmuştu… Sadece benim…

C Müslümanlığa olan inancım son derece katı ve Amerika'ya olan kinimse…

A Çeşitli hit parçalardan oluşan bu kaset benim yeni bir kelimeyle tanışmama vesile oldu: müziğin dünyası.

C Amerikalılara bu denli yüksek bir kinim olmasına rağmen Yahudilere duyduğum derin nefretle boy ölçüşemezdi bile" (Khemiri, 30).

Burada Doğulunun konuşmalarını çeviren Batılı, Doğuluyu kendi gözünden nasıl görüyorsa konuşmalarını da öyle çevirmiştir. İslam'a olan düşmanlıkla Yahudi düşmanlığı pervasızca kullanılmıştır. İki farkındalığın altını çizmek gerekir. Daha doğrusu kültürel farklılığın birini merkez diğerini öteki yaparken öteki olanın da kendi ötekiliğini nasıl kabul ettiği ayrıca vurgulanmalıdır. Batı'nın yarattığı Doğu imgesi, bir Doğulu tarafından da kanıksanmış ötekilik kabulü müdür? C'nin A'yı, yani Batılının Doğuluyu çevirmesi sırasındaki değişiklikler katı bir Doğu-Batı karşıtlığı değil midir?

"A Beni yalnız bırakmayan tek şey müzikti ve beni hiçbir zaman terk etmedi…

C Benim geçmişimde oldukça fazla terör olayı mevcut.

A En küçük kardeşim Saber'le benim küçükken bir rock grubumuz vardı…

C En küçük kardeşim Saber'le beraber küçükken intihar bombacılık oynardık" (Khemiri, 29).

Buna istinaden metinde dillerin karışması ve birbirinin yerine geçme hali oyunun yapısal özelliği olduğu kadar yeni tarihselciliğe de vurgu yapar. ''Tarihi tarihçiler yazar; bu yüzden de tarihi, toplumun dışında objektif bir yöntem ya da yorum olarak değil, toplumun içinde kültürel bir ürün olarak ve tarihsel sürecin bir parçası olarak anlayabiliriz" (Muslow, 2000: 25). Bilginin mekâna ve zamana göre değişkenliği göz önüne alındığında bugün Batı'nın Doğu'ya ilişkin bilgisi eski ve sübjektif kalır. Oryantalist ırkçılığın üzerine yazılan hikâyelerden bu yönüyle Khemiri ayrılır. Öteki'nin marjinalize edildiği dünyada yazar metinde çift taraflı ötekiliği görünür kılar. Khemiri metinde oryantalist algıyı bu yönleriyle gözler önüne sererken diğer yandan bu bakışın değişmesi gerektiği üzerine dikkat çeker.

"C Ve sonra onlara Aouatef'le ilgili ne biliyorsam anlatmaya başladım. Tabi Abulkasem olarak. Onun ünlenmesine vesile olan "Kral Übü"yü nasıl sahnelediğini ve oyunun beş yıl boyunca bütün Orta Doğu'yu nasıl gezdiğini anlattım. New York Times'ta hakkında çıkan son eleştiride nasıl övgüyle bahsettiklerini, "tiyatronun geleceği için adeta bir hediye" başlığı attıklarını söyledim. Ha bir de Oliver Sacks ve Jonathan Miller'la yakın arkadaş olduğundan.

A Hadi canım. Miller…

C Onları avcumun içine alabilmiştim. Artık neon ışıklar yoktu, avlanan geri zekalılar yoktu, bangır bangır çalan bir Bon Jovi yoktu. Sadece benim Abulkasem'in hayatıyla ilgili anlattığım hikayelerim vardı. Abulkasem, prömiyerlerinde kendini kılıktan kılığa sokan Arap dünyasının bağrından kopup gelmiş muhteşem yönetmen. Tek gözü gümüşten olan ve taraftarları menekşelerden oluşan bir kadın. Onlara Abulkasem'in Peter Brook tarafında onurlandırıldığını ve bu zaman zarfında Uluslararsı İngiliz Tiyatro Ödülü'nü aldığımı söyleyince ağızları açık kaldı tabi" (Khemiri, 20-21).

Yazar metinde tarihselci bir bakışla ötekileştirilenlerin durumunu gün yüzüne çıkarmak ister. Yeni tarihselcilik her dönemin kendi mekân ve koşullarına göre yorumlanma bilgisiyle birlikte geçmişin bilgi ve birikiminin bugünün değerlerine bire bir taşınamayacağını eleştirir. Tarihin sümen altı ettiği gerçeklikler ve sübjektif olma haliyle ilgilenir. Bu bakış ötekini baskılayan güce karşı tarihte söz hakkı verilmeyen, kimliksizleştirilenleri de ifade eder. Neticede tarihçinin kurgusallığına göre şekil almıştır. "Her şey 'hatıra eşyaları'nı okunmaları gereken bir biçimde düzenleyen bir efsanenin vitriniyle başlar. Bu efsane başka bir yerin tam burayı ve bu anı yineleyebilmesi için gereksinim duyduğumuz hayali boyutu sağlar." (Certeau, 1988: 287). Yazar sabitlenmiş ve bir nevi 'hayali' Abulkasem mitinin parodisini yaparken Doğulu kimliğinin şimdiki zamanda farklı tanımlarının olabileceğini gösterir. Geçmiş ile bugün arasındaki değişimlerin altını çizer. Ortadoğulu, Batı tarafından tanımlandığı gibi oyunlarda da Batılılar tarafından aynı bilindik hikayelerle konuşturulur. Bu nedenle Khemiri daha en başında ondaki bu bilgi ve birikimle oyunun adını 'Abulkasem'in 1000 yüzü' şeklinde düşünmüştür. Bir başka ifadeyle her anlama gelen sınırsız sözcük, yani diğerleri

için kendi gücünü yaratan sözcük olarak tasarlamıştır. Sonra *İstila!* ile güçlü bir korkuyu anlatmaya dönüştürmüştür (Lease, 2020: 364-374). Bugün Abulkasem, yani Ortadoğulu ne 'Binbir Gece Masalları'ndaki Abulkasem ne de 19. yüzyıldaki Carl Jonas Love Almquist'in 'Signora Luna' oyunundaki aynı kişidir. Khemiri'nin *İstila!*'sındaki Abulkasem, Peter Brook tarafından ödüllendirilen başarılı Arap bir yönetmendir.

Said'in deyişiyle bundan sonra 'restore edici tarih'tir yeniden yazılan tarih. Yeniden ve başka bir gözle Orta Doğu ve Araplara bakmak gerekir. Bu konuda Said, "Sahneye yapılan vurgu yoğunlaşmış, daha acil hale gelmiştir: sahne, Arap dünyasının gündemindeki kritik konuların biçimsel bir tercümesidir." der (Rose, 2010: 48). Batı düşüncesinde yaratılmış tek bir kimliksel yapı Doğulu olanı tanımlamaktaydı ancak bugün bu bakış ters yüz edilmeye başlanmıştır.

Sonuç

Jonas Hassen Khemiri'nin *İstila!*'sında Batı'nın Doğu'yu nasıl gördüğü ve Abulkasem metaforu etrafında Doğu'ya ve Doğulu olana bugün hâlâ nasıl bakıldığı irdelenmiştir. Batı bize hayatı ikili karşıtlıklar üzerinden gösterir. Oyunda da Batı dünyasında Doğuluyu temsil eden bir Abulkasem metaforu vardır. Abulkasem bu bakışta Ortadoğulu kimliğini belli kalıplar içinde tanımlar. Abulkasem olmak sınırlıdır. O Arap'tır, haindir, tekinsiz ve tehlikelidir. Abulkasem Batı'nın çizdiği ve onun Doğulu olanı görmek istediği bir karakter ve şeydir. Batı'nın kendisinin dışında bıraktığı bir abject'tir. Bu nedenle Batı, Doğu üzerinde söz sahibidir. Doğu'yu iyisiyle, kötüsüyle kendi tanımlar ve tanıtır. Ancak değişmez Doğu miti yazar aracılığıyla yerinden edilmiş ve Said'in de vurguladığı gibi bugün yeniden tanımlanması gerekmektedir.

Diğer taraftan söz konusu metin bağlamında çift taraflı bir ötekilik vardır. Sadece Batı Doğu'yu ötekileştirmez, aynı zamanda Doğu da kendi kendini ötekileştirir. Doğu kendi hikâyesine öyle kaptırmıştır ki kendini Batı'nın onu nasıl tanımladığıyla ilgilenmez. Batı'nın kendi için tanımladığı, tanıttığı şeyi kanıksamıştır. Doğu üzerinden yaratılan imgenin hem Batı hem de Doğu kaynaklı oluşturulduğu ve bu ikili karşıtlık algısının devam ettiği sürece ötekiliğin daha geniş boyutta yayılacağı ve oryantalizmin hızını kesmeden devam edeceği açıktır.

Not

1 Jonas Hassen Khemiri'nin hayatı için bkz. www.khemiri.se/en/life/

Kaynakça

Abdülmelik, E. (2014). Oryantalizm tartışma metinleri (A. Yıldız, Ed.) *Krizdeki oryantalizm* içinde (39), Ankara: Doğu Batı.

Ahıska, M. (2010). Edward W. Said anısına: Barbarları beklerken (M. Sökmen ve B. Ertür, Ed.) *Şarkiyatçılık/garbiyatçılık: Modernliğin çıkmazı* içinde (187), İstanbul: Metis.

Amin, S., Kenz, A. (2006). *Avrupa ve Arap dünyası-yeni ilişkilerin seyri ve olasılıkları*. İstanbul: Versus Kitap.

Arlı, A. (2018). *Oryantalizm, oksidentalizm ve Şerif Mardin*. İstanbul: Küre.

Atasever, G. (2009). *Doğu-Batı ilişkileri bağlamında oryantalizm* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

Bahow, A.C. (2018). Narratives and Jonas Hassen Khemiri's play invasion!: Storytelling that fractures the orientalist narrative (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). DePaul University College of Liberal Arts and Social Sciences, USA.

Bhabha, H. K. (1997). Twentieth century literary theory (K. M. Newton, Ed.) *The other question: The stereotype and colonial discourse* içinde (293), New York: Second Edition.

Certeau, M. (1988). The writing of history (T. Conley, Çev.) New York: Columbia University.

Clifford, J. (2014). Oryantalizm tartışma metinleri (A. Yıldız, Ed.) *Oryantalizm üzerine* içinde (134), Ankara: Doğu Batı.

Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün lanetlileri* (Ş. Süer, Çev.) İstanbul: Versus.

Göle, N. (1994). *Modern mahrem - medeniyet ve örtünme*. İstanbul: Metis.

Hentsch, T. (2016). *Hayali Doğu-Batı'nın Akdenizli Doğu'ya politik bakışı*. İstanbul: Metis.

Khemiri, J.H., *İstila!* (S. B. Marçalı, Çev.) Basılmamış metin.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (N. Tutal, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Lease, B. (2020). Contemporary European playwrights (M. Delgado, B. Lease and D. Rebellato, Ed.), *Jonas Hassen Khemiri: Writing out of the binary* içinde (364), New York: Routledge.

Mahçupyan, E. (1998, Şubat, Mart, Nisan). Doğu ve Batı: Bir zihniyet gerilimi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 43.

Memmi, A. (1996). *Sömürgeci ve sömürgeleştirilen insan* (S. Ak, Çev.) Ankara: Öteki.

Meriç, C. (1995). *Sosyoloji notları ve konferansları*. İstanbul: İletişim.

Munslow, A. (2000). *Tarihin yapısökümü* (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Mutman, M. (1992-1993, Winter). Under the sign of Orientalism: The west vs. Islam. *Books&Journals,* 173. https://www.jstor.org/stable/1354194?seq=1&cid=pdf-

Mutman, M. (1999). Oryantalizm, hegemonya ve kültürel fark (F. Keyman, M. Mutman ve M. Yeğenoğlu, Ed.) *Oryantalizmin gölgesi altında: Batı'ya karşı İslam içinde* (31), İstanbul: İletişim.

Mutman, M. (2002, Ağustos, Eylül, Ekim). Şarkiyatçılık: Kurumsal bir not. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 106-108.

Nacar, E. (2020). Deri-Ben'likten psişik sarmala: Tiksinti'de (1965) mekân ve abject ilişkisi. *SineFilozi Dergisi*, 657.

Rose, J. (2010). Edward W. Said anısına: Barbarları beklerken (M. Sökmen ve B. Ertür, Ed.) *Edebiyatın politik avantajı* içinde (45), İstanbul: Metis.

Said, E.W. (2017). *Şarkiyatçılık, Batı'nın şark anlayışları* (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Metis.

Sezer, B. (1998, Şubat, Mart, Nisan). Doğu-Batı ayrımı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 35.

Traboulsi, F. (2010). Edward W. Said anısına: Barbarları beklerken (M. Sökmen ve B. Ertür, Ed.) *Şarklılara Şarkiyatçı yaklaşmak: Edward Said'in öteki mesajı* içinde (45), İstanbul: Metis.

Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm postmodernizm ve globalizm*. İstanbul: Anka.

Wallerstein, I. (2007). *Avrupa evrenselciliği-iktidarın reto*riği. İstanbul: Aram.

Yıldırım, S. (2003). *Oryantalistlerin yanılgıları*. İstanbul: Ufuk.

Young, R. (2000). *Beyaz mitolojiler* (C. Yıldız, Çev.) Ankara: Bağlam.

Zakzuk, M. H. (1993). *Oryantalizm veya medeniyet hesaplaşmasının arka planı.* İzmir: Işık.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1796

Araştırma makalesi/Research article

Fatima Bakhaï'nin *Dounia* Adlı Romanında Osmanlı İmparatorluğu Dönemindeki Cezayirli Kadınlar

Algerian Women in the Ottoman Empire Period in Fatima Bakhaï's Novel Entitled *Dounia*

Ayşe Tomat Yılmaz*

Öz

Frankofon Cezayir Edebiyatı'nın gerek Avrupa'da gerekse Türkiye'de üzerinde çok az çalışılan yazarları arasında yer alan Fatima Bakhaï *Dounia* adlı kurgusal yapıtını 1995 yılında yayımlar. Bakhaï söz konusu romanında, Cezayir'deki Osmanlı İmparatorluğu egemenliği döneminin sonlarından Fransız sömürgecilerin ülkeyi ele geçirdikleri zamana kadar, Cezayir'de yaşanan tarihsel, toplumsal ve siyasal değişimleri Dounia adındaki bir genç kızın yaşamı üzerinden anlatır. Böylelikle, Dayılar Devri'nin sonları, Fransızların Cezayir'i ele geçirme girişimleri ve ulaştıkları zafer romanın tarihsel arka planını oluştururken, Dounia'nın ve Cezayir halkının gündelik yaşamı ise yapıtın kurgusunu meydana getirir. Yazar, iki ayrı bölümden oluşan romanında, bir yandan

Geliş tarihi (Received): 02.03.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 09.07.2021

* Dr.,Lyon Eğitim Ataşesi. T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, T.C. Lyon Başkonsolosluğu Eğitim Ataşeliği. (Lyon Education Attaché. T. R. Ministry of National Education, T. R. Education Attaché of the Consulate General of Lyon) ayse_tomat@hotmail.com. ORCID 0000-0001-8631-2854

toplumun geleneksel düzenine koşulsuz boyun eğen ve yaşamları boyunca sessizliğe mahkum edilen kadınları betimler. Diğer yandan da Dounia gibi iyi eğitim görmüş, ataerkil düzene ve içinde yaşadığı toplumun basmakalıp değerlerine başkaldıran kadınları kaleme alır. Nitekim hem tarihsel hem de kurmaca kişileri aracılığıyla, Cezayir toplumunu anlatır. Bu bağlamda, söz konusu çalışmada Fatima Bakhaï'nin *Dounia* adlı romanında yer alan kadınlar, Cezayir'de yaşanan tarihsel ve toplumsal değişimlere koşut olarak irdelenir.

Anahtar sözcükler: *Frankofon Cezayir edebiyatı, kadın, Osmanlı imparatorluğu, Fatima Bakhaï, Dounia*

Abstract

Fatima Bakhaï who takes place amongst the writers of Francophone Algerian literature who are very few worked in Europe and in Turkey published her novel entitled Dounia in 1995. In her novel, Bakhaï tells about the historical, social and political changes that took place in Algeria from the end of the period of Ottoman Empire rule in Algeria to the time when the French colonialists took over the country, through the life of a young girl named Dounia. Thus, while the end of the Ottoman Empire, the attempts of the French to capture Algeria and the victory they reached form the historical background of the novel, the daily life of Dounia and of the Algerian people constitute the fiction of the work. In her novel, which consists of two separate parts, the author depicts women who, on the one hand, submit to the traditional order of society unconditionally and are condemned to silence throughout their lives. On the other hand, she writes well-educated women like Dounia, who rebel against the patriarchal order and the stereotypes of the society in which they live. Indeed, she narrates Algerian society through both historical and fictional characters. In this context, the women in Fatima Bakhaï's novel Dounia are examined in parallel with the historical and social changes in Algeria in this study.

Keywords: *Francophone Algerian literature, woman, Ottoman empire, Fatima Bakhaï, Dounia*

Extended summary

The situation of women in society has undergone drastic changes throughout human history. It is generally known that in ancient times and in hunter-gatherer societies women were equal to men and sometimes even superior to men. However, with the development of civilizations and transition from matriarchal periods to patriarchal periods, the situation of women in society has also evolved. In the patriarchal order, women who fall into deep silence are seen as second-class and are alienated from society.

One of the societies where women have to accept male domination is Algeria, which is firmly attached to cultural values passed down from generation to generation. Algerian women who have just started to lead many street movements and gradually express their

opinions today have faced the barbarism of men throughout history. In this society, women face gender discrimination as soon as they are born and are humiliated throughout their lives. This situation of women is also reflected in literary works. Thus, many authors, especially women authors write about the situation of Algerian women. One of the authors who has taken the role of spokesperson for the silent women of her country through her works is Fatima Bakhaï.

Fatima Bakhaï chronologically describes the events in Algeria in her fictional work entitled *Dounia*, published in 1995. *Dounia* which takes place in the city of Oran in Algeria, consists of two parts. In the first part, the author depicts the daily lives of the Algerian people at the end of the time of the Ottoman Empire and in the second part, she describes the irregularities after the arrival of the French colonialists in the country.

Bakhaï also tells two different types of women living in Algeria during that period in her novel. The first of these are traditional women such as Mâ Lalia, Zahra, Khalti Baya and M'Barka, who have to live in accordance with the strict rules imposed on them by traditions, men and society, and who obey the social order unconditionally. The women in question are molded by traditions, the rules of the patriarchal order and the prohibitions of religion. In the novel, they are generally noted for their traditional life styles and superstitions. These women are born in the family life of Algerian society which is full of traditions and learn from an early age that men are superior are always regarded as second-class. They cover their heads and don't walk around because of the rules of both the patriarchal order and the religion. They usually go out with someone, and at such times, they quickly walk through places where the men are present, especially when they are passing by the coffee shop. They burn incense or cast lead to protect themselves and their loved ones. Sometimes they go to the grave and pray. These women, who reach the awareness of the gender division of society at an early age, have to accept male domination throughout their lives and never have the power to defend themselves.

On the other hand, Bakhaï writes women such as Dounia who rebel against the patriarchal order and the stereotypes of the society in which they live. Dounia whose name means life has beautiful hair like autumn leaves in different shades and she is very lucky compared to her peers because her merchant father, Si-Tayeb, is different from the other men of the society. Si-Tayeb loves Dounia very much and always talks to her for a long time. He often gives her gifts. He wants his daughter to have a good education, so he sends her to school. Dounia who is aware of the possibilities that her father offers her, has a rebellious nature. She revolts against the traditions of the society she lives in at every opportunity. Moreover, she never hesitates to express her thoughts on the Ottomans/Turks. However, Dounia's revolt against the Turks evolves in parallel with historical changes. Dounia who is disturbed by the Turkish presence in her country and who states that she would never marry with a Turk changes her thoughts with the arrival of the French in Algeria. She doesn't want the French colonizers to capture her country. Therefore, she defends the Turks this time and fights against the French.

In the novel, in addition to Dounia, Hasan Bey's first wife, Lalla Badra, is one of the

other spirited women. Lalla Badra is completely different from the women around her; she rides a horse and wields very good weapons. She is not afraid of her husband like the others; on the contrary, her husband is afraid of her. Another example of the rebellious woman in the novel is Naima, who opposes her family despite all their impositions.

As can be seen, two different types of women living in Algeria are depicted in Fatima Bakhaï's novel. These are traditional and rebellious women. According to the novel; women such as Mâ Lalia, Zahra, Khalti Baya and M'Barka take for granted the situation they are in. Therefore, they obey the patriarchal order, traditions and men unconditionally. On the other hand, Dounia, Lalla Badra and Naima are courageous women who are not afraid to revolt against the stereotypes of their society and sometimes against their enemies in order to protect their country. As a result, it is clear that Bakhaï reveals the women of her country and the evolution of these women in parallel with the historical and social changes through historical and fictional figures.

Giriş

Kadınların toplum içindeki durumları insanlık tarihi boyunca köklü değişikliklere uğrar. Genellikle, ilk çağlarda ve avcı-toplayıcı topluluklarda kadınların erkeklerle eşit oldukları, üstelik kimi zaman erkeklerden bile daha üstün oldukları bilinir. Ancak uygarlıkların gelişmesi ve anaerkil dönemlerden ataerkil dönemlere geçilmesi ile kadınların toplum içindeki durumları da evrim geçirir. Ataerkil düzenle birlikte, derin sessizliğe bürünen kadınlar ikinci sınıf bireyler olarak görülüp topluma yabancılaştırılırlar.

Kadınların kendilerine belirlenen kalıplar doğrultusunda yaşadığı ve erkek egemenliğini kabul etmek zorunda kaldığı toplumlardan biri de kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel değerlere sıkı sıkıya bağlı olan Cezayir'dir. Günümüzde, birçok sokak hareketine öncülük etmeye ve düşüncelerini yavaş yavaş dile getirmeye başlayan Cezayirli kadınlar tarih boyunca erkeklerin barbarlıklarıyla karşı karşıya kalmışlardır. "İslam ülkelerinde kadınların peçe ardına gizlenmesi ya da diğer ülkelerde de yaygın uygulaması olan kadının erkeklerden ayrı yaşaması, perde arkalarına, kafes gerilerine, harem dairelerine kapatılması bu gaddarlık ve barbarlığın canlı örnekleridir" (Millett, 2000: 83).

Nitekim, ataerkil düzenin kuralları doğrultusunda yaşayan Cezayir toplumunda, kadınların doğar doğmaz cinsiyet ayrımcılığıyla karşılaştığı, yaşamları boyunca erkek egemenliğini kabul etmek zorunda kaldığı ve sürekli aşağılandığı açıktır. Kadınların içinde bulunduğu bu durum yazın yapıtlarına da yansır. Böylelikle, birçok yazar özellikle kadınlar yapıtlarında Cezayir kadınının içinde bulunduğu durumu kaleme alır. Frankofon Cezayir Edebiyatı'nın Avrupa'da ve Türkiye'de üzerinde çok az çalışılan yazarlarından biri olan Fatima Bakhaï de yapıtları aracılığıyla ülkesinin sessiz kadınlarının sözcülüğü görevini üstlenir. Bakhaï, Dounia adındaki bir genç kızın yaşamı üzerinden, Cezayir'de yaşanan olayları süredizinsel bir biçimle anlattığı *Dounia* adlı kurgusal yapıtında, Cezayir toplumunda yaşayan iki farklı kadın tipini betimler. Bir yandan toplumun geleneksel düzenine koşulsuz boyun eğen kadınları diğer yandan da Dounia gibi ataerkil düzene ve içinde yaşadığı toplumun

basmakalıp değerlerine başkaldıran kadınları kaleme alır. Söz konusu çalışmada, Bakhaï'nin gerek tarihsel gerekse kurmaca kişileri aracılığıyla betimlediği Cezayir toplumundaki farklı kadın tipleri tarihsel ve toplumsal değişimlere koşut olarak irdelenir. Bu bağlamda, romanda yer alan kadınları incelemeden önce, Cezayir tarihine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Tarihsel süreç

Coğrafi konumu, iklimi, verimli toprakları, yeraltı ve yer üstü varsıllıkları gereği büyük bir önem taşıyan Cezayir tarih boyunca Fenikelilerden Romalılara, Araplardan İspanyollara, Türklerden Fransızlara kadar birçok farklı ulusa ve kültüre ev sahipliği yapar. Bu çalışmada incelenen Fatima Bakhaï'nin *Dounia* adlı romanı 1829-1833 yılları arasında Cezayir'de yaşanan tarihsel olayları anlatır. Bu nedenle, burada Cezayir'deki Osmanlı İmparatorluğu egemenliği ve Fransızların Cezayir'e geldikleri dönem üzerinde durulacaktır.

Tarih boyunca birçok ulusun dikkatini çeken Cezayir XVI. yüzyılın başlarında İspanyol denizcilerin saldırılarıyla karşı karşıya kalır. Ülkelerinde, İspanyol denizcilerin varlığını istemeyen Cezayirliler, söz konusu dönemde Akdeniz'de önemli güçlerden biri olan Barbaros kardeşlerden yardım isterler (Piquet, 1948: 20). Barbaros kardeşler Cezayir halkına yardım etmeyi kabul ederler ve kısa sürede bölgede üstünlük sağlarlar. Ancak zaman içinde kimi Cezayirliler İspanyol denizcilerle iş birliği yapar ve Oruç Reis şehit olur.

> "Sadece kendi kuvvetleriyle yerlileri hakimiyeti altında" (Kuran, 1957: 3) tutamayacağının ayrımına varan Barbaros Hayreddin Paşa, 1520 yılında Cezayir'in Osmanlı İmparatorluğu topraklarının bir parçası olduğunu belirtir. Bunun üzerine, Osmanlı Devleti Barbaros'a yardım gönderir. Nitekim, "Barbaros Hayreddin Paşa'nın 1529 yılında yaptığı seferle Cezayir kesin olarak Türk hâkimiyetine" (Kavas, 2015: 45) girer ve bölgedeki "İspanyol yayılmacılığı" önlenmiş olur (Hazar, 2016: 23).

Cezayir'deki Osmanlı İmparatorluğu dönemi; Beylerbeyiler (1518-1587), Paşalar (1587-1659), Ağalar (1659-1671) ve Dayılar (1671-1830) (Piquet, 1948: 25) olmak üzere dörde ayrılır. Barbaros Hayreddin Paşa'nın Kanuni Sultan Süleyman tarafından beylerbeyi olarak adlandırılmasıyla, Cezayir Osmanlı İmparatorluğu'nun beylerbeyiliklerinden biri olur. Cezayir'in merkeze olan coğrafi uzaklığı nedeniyle, bölgenin İstanbul tarafından yönetilmesi neredeyse olanaksızdır. Bu yüzden, kendi içinde "yarı bağımsız bir devlet gibi hüküm" (Kavas, 2015: 33) sürer. Ancak, ilerleyen yıllarda Cezayir'in İstanbul ile arasındaki ilişkilerinin zayıfladığı görülür. Bu durumu çözmek amacıyla, Osmanlı İmparatorluğu üç yılda bir paşalar göndermeye başlar (Piquet, 1948: 21) ama bu dönemde de ilişkilerde bir gelişme gözlenmez çünkü "üç yıl için gelen paşalar servet yapıp İstanbul'a dönmekten başka bir şey" düşünmezler (Kuran, 1957: 6). Böylelikle, Yeniçeriler yönetimi ele geçirirler ve on iki yıl boyunca sürecek olan Ağalar Devri başlar. Genellikle karışıklıklar içinde geçen bu dönemin hemen ardından Dayılar Devri başlar ve neredeyse iki yüzyıl boyunca devam eder. Bu dönemde, Cezayir halkı ile Osmanlılar/Türkler arasında yakın ilişkiler kurulur ve belirli bir düzen sağlanır.

1800'lü yıllara gelindiğinde ise, Osmanlı İmparatorluğu sarsıntılı bir sürece girer ve

askerî açıdan güç kaybetmeye başlar. Bu durumu kendi yararlarına dönüştürmek isteyen Fransızlar, güçlü ordusu ve üstün silahlarıyla Cezayir'e doğru yönelirler ve zorlu bir çatışmanın ardından, 1830 yılında Cezayir'i yönetimleri altına almayı başarırlar. Böylelikle yüz otuz iki yıl boyu sürecek olan Cezayir'deki Fransız egemenliği dönemi başlamış olur.

Geleneklere boyun eğen kadınlar

Fatima Bakhaï'nin Cezayir'in Oran kentinde geçen *Dounia* adlı romanı iki bölümden oluşur. Yazar, birinci bölümde Dayılar Devri'nin sonlarında Cezayir halkının günlük yaşamlarını resmederken ikinci bölümde de Fransız sömürgecilerin ülkeye gelmelerinin ardından yaşanan düzensizlikleri anlatır. Bakhaï tarihsel gerçeklikleri kurmaca bir biçimde kaleme aldığı yapıtında, söz konusu dönemde Cezayir'de yaşayan iki farklı kadın tipini de betimler. Bunlardan ilki, geleneklerin/erkeklerin/toplumun kendilerine dayattığı katı kurallar doğrultusunda yaşamlarını sürdürmek zorunda olan Mâ Lalia, Zahra, Khalti Baya ve M'Barka gibi geleneklere boyun eğen kadınlardır.

Erkeğin "özerk ve bütün bir varlık" (Beauvoir, 1986: 12) olarak kabul edildiği, kadının ise tamamen edilgen bir nesne konumuna itildiği ataerkil düzende doğup büyüyen Mâ Lalia romanda geleneklere boyun eğen kadınların en belirgin örnekleri arasında yer alır. Dounia'nın sütannesi olan Mâ Lalia gelenekler, ataerkil düzenin kuralları ve dinin yasakları üçgeninde yoğrulmuş bir kadındır. Bu bağlamda, öncelikle onun giysileri dikkat çeker. Bilindiği gibi, Cezayir toplumunda kadın gerek ataerkil düzenin gerekse dinin kuralları nedeniyle başını örter. Mâ Lalia da söz konusu kadınlardan biridir. Örneğin o üç başörtüsünü aynı anda takar; birini alnını sarmak, diğerini saçlarını örtmek ve üçüncüsünü ise başını sarmak (Bakhaï,1995: 9) için kullanır. Başörtüsü aracılığıyla kendini erkeklerden gizleyen Mâ Lalia sokakta da uluorta dolaşmaz. Dışarı genellikle Dounia ile birlikte çıkar. Böyle zamanlarda erkeklerin bulunduğu yerlerden, özellikle kahvehane önlerinden geçerken hızlıca yürür çünkü söz konusu topluma göre, örtülü bir kadının sokaktan geçmesi kahvede oturan erkeklerde bir arzu ve merak uyandırır (Bakhaï, 1995: 20).

Mâ Lalia'nın dikkat çeken özelliklerinden biri de batıl inançlarıdır. Mâ Lalia neredeyse her durumda, kendisini, ev halkını ve özellikle Dounia'yı kötü gözlerden korumak amacıyla tütsü yakar ve kurşun döktürür. Dounia'nın geleneksel düzenin kalıplarına sığmayan istekleri karşısında da aynı tutumu sergiler: "Sana nazar değdiğine eminim, kötü ruhları uzaklaştırmak için hemen tütsü yakacağım. Çiftliğe varır varmaz Khalti Baya'dan sana kurşun dökmesini isteyeceğim" (Bakhaï, 1995: 11) der. Mâ Lalia kimi zaman da türbe ziyaret eder ve dua eder: "Sidi-El-Houari, sana iyi niyetle geliyoruz, sana saygı duyuyoruz. (…) Biz samimi Müslümanlarız. Sidi-El-Houari, bizi koru!" (Bakhaï,1995: 22).

Birçok batıl inancı olan Mâ Lalia, Dounia'yı da kendisi gibi geleneklere bağlı biri olarak yetiştirmek ister. Bu nedenle, her olanakta genç kızı baskılamaya çalışır. Örneğin, Dounia dışarı çıkarken dilediğince giyinmek istediğinde, Mâ Lalia, "genç bir kız, dışarı erkek gibi giyinerek çıkmak isteyecek! Şehirde! Herkesin babanı tanıdığı yerde" (Bakhaï,1995: 11) diyerek tepkisini gösterir. Onun bu tutumunun nedeni geleneksel toplumların denetleme

düzenlerinden biri olan çevre baskısıdır. Bu toplumlarda yaşayan bireyler çevrelerinin kendileri hakkındaki düşüncelerine önem verdiklerinden attıkları her adıma dikkat ederler.

Ayrıca, Mâ Lalia artık evlenme çağına geldiği için, Dounia'nın et kurutmayı, tuzlu tereyağı ve peynir yapmayı öğrenmesi (Bakhaï, 1995: 69) gerektiğini savunur. Yaşıtları gibi onun da evde otururak nakış işlemesini ister. "İğne iplik yerine, at yularını tutmayı tercih ettiğini ne yazık ki çok iyi biliyorum" (Bakhaï, 1995: 59) diyerek Dounia'nın ata binmesini desteklemediğini belirtir.

Mâ Lalia, babası Si-Tayeb'in Dounia'ya tanıdığı ayrıcalıkları hiçbir zaman onaylamaz. Bu nedenle, Khalti Baya ile dertleştiği bir gün ona içini döker: "Kızlarının bu tür davranışlarını kabul eden babalar tanıyor musun? Söyle bana! O (Si-Tayeb) iyi bir Müslüman ama dinsizlerin ülkelerini ziyaret ettiğinden beri çok değişti ve kimse beni bunun aksine inandıramaz" (Bakhaï,1995: 44). Görüldüğü gibi, Mâ Lalia geleneksel kurallar doğrultusunda yaşayan ve Dounia'ya da geleneksel bir yaşam biçimi çizmek isteyen bir kadındır.

Cezayir toplumunun geleneklerle dolu aile hayatı içinde doğan bir "kız çocuğu Cezayir kadınlarının değerler ve tavırlar dünyasına güç sarf etmeden uyar. Annesinin ağzından erkeğin mukayese götürmez kıymetini öğrenir. Az gelişmiş bir ülkede ve özellikle Cezayir'de kadın her zaman küçük muamelesi görür. Kardeş, amca veya koca olsun, erkek ise öncelikle bir vasidir. Genç kız, erkek ile münakaşaya girmemeyi, 'erkeğin sabrını taşırmamayı' öğrenir" (Fanon, 2012: 101). Si-Tayeb'in ikinci eşi Zahra da böyle bir aile düzeninde yetişen kadınlardandır. Yukarıda da değinildiği gibi, Si-Tayeb Cezayir'deki diğer erkeklerden farklıdır, kızına da eşine de hiçbir konuda baskı uygulamaz. Ancak, üç erkek çocuk dünyaya getiren

> "Zahra hiçbir şey istemiyordu, hiçbir şeye mecbur etmiyordu, asla bağırmıyordu, yüksek sesle gülmüyordu. Her gün işini öylesine ölçülü yapıyordu ki varlığı zar zor hissediliyordu. On yıllık evlilikten sonra, Si-Tayeb'in evinde hanım değildi. Bu rolü oynamak isteyip istemediği bile merak ediliyordu. (…) Hem saygı duyduğu hem de korktuğu bir eşin gölgesinde günlerini tutkusuzca geçirmekten memnundu" (Bakhaï, 1995: 32-33).

Dounia, içinde yaşadığı toplumun cinsiyetler arası ayrımının bilincine erken yaşta varan ve böyle bir düzende yetişen Zahra'yı sever. Yalnız onunki tam bir sevgi değildir; Zahra'nın silik karakteri ve koşulsuz boyun eğişi Dounia'da daha çok bir acıma duygusu uyandırır. Nitekim, Zahra'nın yaşamının sonuna kadar erkek egemenliğini kabul etmek zorunda kalan kadınlardan biri olduğu açıktır.

Si-Tayeb'in çiftlik evinde çalışan Khalti Baya ile Oran'daki evinin işlerini yapmakla yükümlü M'Barka da geleneklere boyun eğen diğer kadınlardandır. Yapıtta onlarla ilgili çok fazla bilgiye yer verilmez. Khalti Baya genellikle ya iş yaparken ya da tütsü yakıp kurşun dökerken betimlenir. O bu konuda Mâ Lalia gibi çok çok titizdir, buhurdanı evin her yerinde özellikle karanlık ve çok girilmeyen yerlerde sallar. "Dolapları, sandıkları, banyoyu, terastaki çamaşır odasını" (Bakhaï, 1995: 98) bile unutmaz. Neredeyse hiç konuşmayan ve kendi sessizliğinde yaşamını sürdüren Mali'li M'Barka ise ev işleri yaparken, kurşun dökme

eylemlerini izlerken ya da gidenlerin ardından su dökerken resmedilir.

Görüldüğü gibi, Mâ Lalia, Zahra, Khalti Baya ve M'Barka yaşamları boyunca erkek egemenliğini kabullenmek zorunda kalan ve hiçbir zaman kendilerini savunabilecek güce sahip olamayan kadınlardan sadece birkaçıdır çünkü onların içinde bulunduğu söz konusu toplumda "erkek 'majör'dür; ama diğer varlıklardan sayıca üstün olduğu için değil, her türlü varlık erkek ölçütünde içerildiği için öyledir" (Colebrook, 2013: 183).

Başkaldıran kadınlar

Fatima Bakhaï *Dounia* adlı romanında ataerkil düzenin kendilerini çıkmazlara sürüklediği kadınların yanı sıra geleneklere, Türklere ve Fransızlara başkaldıran Dounia gibi kadınları da betimler. Adı yaşam (Bakhaï, 1995: 282) anlamına gelen, sonbaharın farklı tonlardaki yaprakları gibi güzel saçları olan Dounia yaşıtlarına göre çok şanslıdır çünkü tüccar babası Si-Tayeb içinde yaşadıkları toplumun diğer erkeklerinden farklıdır (Bakhaï, 1995: 88). Bilindiği gibi, Cezayir'de genellikle "bir ailede erkek çocuğun dünyaya gelmesi, kız çocuğuna nazaran çok daha fazla heyecanla karşılanır" (Fanon, 2012: 100). Böyle bir ailede doğan kız çocuğu,

> "(…) babasının karşısında gözükmemeye dikkat eder. Ergenlik döneminde genç kızlıktan kurtulup, kadınlık özellikleri kendini belli etmeye başlayınca, babanın kızıyla yüz yüze gelmesi istenmez adetâ" (Fanon, 2012: 101).
>
> "Babasının önünde konuşmaktan, babasına bakmaktan utanır. Babası da ondan utanır. Aslında, derinlemesine yapılan bir tahlil babanın kızında kadınlığı, dişiliği gördüğünü ortaya koyar. Buna mukabil olarak, kız da babasında erkekliği… Yasaklamalar, şahsiyetlere o derece işlemiştir ki, bir arada bulunmak, her iki taraf için de tahammül edilmez bir hal alır" (Fanon, 2012: 102).

Bu kurallar Dounia için geçerli değildir çünkü Si-Tayeb Dounia'yı çok sever. Kızını görünce kaybettiği ilk eşini anımsar, bütün sorunlarını unutur ve yüzünde bir gülümseme belirir (Bakhaï, 1995: 14). Kızıyla uzun uzun konuşur, sık sık ona armağan verir. Ayrıca kızının iyi bir eğitim almasını istediği için onu okula gönderir. Onun yaşındaki kızlar Kur'an'dan sadece birkaç ayet okuyabilirlerken Dounia okuma, yazma, matematik, coğrafya, tarih, şiir ve biraz da hukuk öğrenir (Bakhaï, 1995: 17). Zaten genç kızın büyük bir öğrenme arzusu vardır, çevresindekilere durmadan sorular sorar. Hristiyanlığa (Bakhaï, 1995: 53-54) ve İspanyolca'ya (Bakhaï, 1995: 83) merak duyar.

Babasının kendisine sunduğu olanakların ayrımında olan Dounia'nın başkaldıran bir yapısı vardır. Dounia, ona gelenekler doğrultusunda bir yaşam belirlemeye çalışan sütannesi Mâ Lalia ile sürekli bir çatışma içindedir. Geleneklere körü körüne bağlı olan sütannesine "erkek gibi giyinip çıkmama izin ver" (Bakhaï, 1995: 11) diyebilecek kadar yüreklidir. Her olanakta başörtüsünü çıkartır (Bakhaï, 1995: 31). Çiftlik evlerine gittiklerinde ise, Mâ Lalia'nın öfkesine karşın, kabarık gömleğini, pileli pantolonunu ve sarı deriden çizmelerini giyer (Bakhaï, 1995: 43-44). Ayrıca, içinde yaşadığı toplumun erkekleri gibi ata biner ancak bununla da yetinmez. "Baba, seni ne kadar kıskandığımı bilseydin! Hayatımda bir kez

fantazyaya[1] katılmayı o kadar çok isterdim ki!" (Bakhaï, 1995: 60) diyerek erkekler gibi binicilik etkinliklerinde yer almak istediğini belirtir.

İçinde yaşadığı toplumun geleneklerine, süt annesi Mâ Lalia'ya başkaldıran Dounia, Osmanlılar/Türkler konusunda da düşüncelerini dile getirmekten hiçbir zaman çekinmez. Oran Bey'inin ilk eşi Lalla Badra ile tanıştığında da bu tutumunu sürdürür. Lalla Badra kendisine bir Kuloğlu olup olmadığını sorduğunda, Dounia "hayır, Arap" (Bakhaï, 1995: 71) diye gururla cevap verir. Lalla Badra bu açık sözlü genç kızı çok sever ve onu düzenleyeceği şenliğe davet eder. Dounia'ya göre bu davete katılmak vatana ihanet (Bakhaï, 1995: 73) gibidir bu nedenle şenliğe gitme konusunda kararsızdır. "Türkler benim ülkemin efendileri (…) ama bizden hoşlanmıyorlar. (…) Beni davet eden Türk kadınıydı! Ben ondan hiçbir şey istemedim! Öyleyse oraya başım dik gidebilirim!" (Bakhaï, 1995: 73) diyerek düşüncelere dalar. Ardından şenliğe gitmeye karar verir ancak genelde giymek istemediği Arap geleneklerine uygun bir giysiyi yeğler (Bakhaï, 1995: 74). Davette Lalla Badra Dounia'yı çok iyi karşılar, onu bütün konuklarına tanıtır. Dounia Lalla Badra'dan, onun konukseverliğinden çok etkilenir ve ikisi yakın bir dostluk kurarlar. Birlikte at gezileri yapıp uzun uzun konuşurlar. Böyle zamanlarda Dounia "hepimiz Müslümanız, neden bu farklılıklar!" (Bakhaï, 1995: 86) diyerek içindeki boyun eğmeyen kızı gün yüzüne çıkartır.

Dounia'nın Türklere karşı başkaldırısı tarihsel değişimlere koşut olarak evrilir. Ülkesindeki Türk varlığından rahatsız olan, asla bir Türk ile evlenmeyeceğini her olanakta dile getiren Dounia'nın düşünceleri Fransızların Cezayir'e gelmeleriyle birlikte köklü değişikliğe uğrar. Fransız sömürgecilerin ülkesini ele geçirmelerini istemeyen Dounia bu kez Türkleri savunur. Mâ Lalia ile konuşmasında "hiçbir şeyden korkmuyoruz (…) Bu Fransızlar hızla tekrar denize atılacaklar ve eğer Dayı'nın adamları yetmezse, bu toprağın bütün erkekleri hep birlikte ilerleyecek" (Bakhaï, 1995: 149) diyerek Türklerden yana olduğunu gösterir.

Tıpkı Dounia gibi, Si-Tayeb de ülkesinde Fransız varlığını istemez bu nedenle diğer Cezayirli erkeklerle birlik olup Fransızlarla nasıl savaşacaklarının yollarını arar. Ancak ilerleyen günlerde, Si-Tayeb atlarını çalmak için evine gelen Fransızlardan biri tarafından öldürülür. Bu olaya tanıklık eden terastaki Dounia ise babasının öcünü alır. Bütün zincirlerini kıran genç kız artık "ne bir kadın ne de bir çocuk"tur (Bakhaï, 1995: 289). Ülkesini ve topraklarını korumak için babasının cellabesini[2] üzerine geçirir ve atına atlar. Fransızlara karşı verilen savaşta yerini alır ancak çok geçmeden öldürülür. Görüldüğü gibi, Dounia kimi zaman geleneklere ve ataerkil düzene, kimi zaman Türklere, kimi zaman da Fransızlara başkaldıran savaşçı bir kadındır.

Romanda yer alan özgür kadınlardan bir diğeri de Lalla Badra'dır. O, otuzlu yaşlarını geçmiş, ince ve uzun bir kadındır. Ata biner ve çok iyi silah kullanır. Diğer kadınlardan farklıdır bu nedenle onların arasında mutlu değildir. Davete gelen Dounia'ya "görüyorsun, bütün bu kadınlar korkak! Onlar her şeyden, ailelerinden, eşlerinden, çocuklarından, yaşamdan korkuyorlar! Bazen beni sıkıyorlar!" (Bakhaï, 1995: 78) diyerek içini döker. Kendisi onlar gibi eşinden korkmaz; aksine eşi, Hassan Bey, vebadan bile daha çok Lalla Badra'dan korkar (Bakhaï, 1995: 41). Bu nedenle gerek özel yaşamında gerekse yönetim

işlerinde her zaman Lalla Badra'nın sözünü dinler.

Romanın boyun eğmeyen kadınlarının sonuncusu ise Dounia'nın Yahudi arkadaşı Naima'dır. Cezayir toplumunda, kadınlar ailenin namusunu kirletecek biri olarak görülürler. Bu nedenle erken yaşta evlendirilirler. Söz konusu "(…) erken evlilikler, sofraya uzanan kaşık sayısını azaltmak için değil, statüsü belirsiz yeni bir kadını (çocuk-kadın) evde tutmamak içindir. Kadınlık niteliklerini kazanan genç kız hemen evlenmeli, çoluk çocuğa karışmalıdır." (Fanon, 2012:101). Ancak, tıpkı giysileri ve eğitimlerinde olduğu gibi kadınların eş seçimleri de erkeklerin başka bir deyişle babalarının ya da ağabeylerinin ellerindedir.

> "Genel bir kaide olarak, evliliğe, Cezayir'de aileler karar verir. Hemen hemen her seferinde müstakbel koca karısının yüzünü evlendikten sonra görür. (…) Az gelişmiş ülkelerde evlilik, fertler arasında bir antlaşma değil, klanın klanla, kabilenin kabileyle, ailenin aileyle yaptığı antlaşmadır" (Fanon, 2012:109).

Geleneklere bağlı bir ailesi olan Naima da bu durumla karşı karşıya kalır. Amcası Naima'nın oğlu Moshé ile evlenmesini ister. Babası da kızına danışmadan bu evliliğe onay verir. Ancak genç kız durumu öğrendiğinde karşı çıkar. Yaşadıklarını yakın arkadaşı Dounia'ya anlatır: "Moshé'den o kadar çok nefret ediyorum ki bunu yapacak cesareti buldum" (Bakhaï, 1995: 109). "Hapsedildim, evin hizmetçisi oldum. Babam artık benimle konuşmuyordu ve senin de anlayabildiğin gibi ne dışarı çıkmaya ne de misafir kabul etmeye hakkım vardı" (Bakhaï, 1995: 110). Naima kendisini dövmelerine, günlerce eve kapatmalarına karşın kararından asla dönmez. Sonunda vazgeçen ailesi olur. Yaşadıklarının ardından, Naima sinagoga gittiği bir gün, orada Zakaria adında biriyle tanışır ve onunla evlenmeye karar verir. Üstelik ailesini de bu duruma ikna eder.

Görüldüğü gibi, Dounia, Lalla Badra ve Naima kendilerine dayatılan bütün zorluklara ve uğradıkları işkencelere karşın hiçbir zaman yılmayan, amaçları uğruna savaşmaya devam eden kadınlardan sadece birkaçıdır.

Sonuç

Geleneksel kuralların, ataerkil düzenin ve dinin toplum ve bireyler üzerinde yaptırım uyguladığı Cezayir'de, kadınlar genellikle erkeklerin egemenliğinde yaşamak zorunda kalırlar. Doğdukları andan ölene kadar, her türlü haktan yoksun bırakılırlar, sürekli aşağılanırlar ve içinde yer aldıkları topluma yabancılaştırılırlar. Böylelikle dipsiz kuyulara sürüklenen kadınlar bütün yaşamlarını kendi sessizliklerinde geçirirler. Ancak kimi zaman içinde yer aldıkları karanlıklardan kurtulmak isteyen kadınlar ayaklanırlar ve erkeklere/topluma/kendilerine dayatılan kurallara başkaldırırlar.

Fatima Bakhaï'nin *Dounia* adlı yapıtında da Cezayir'de yaşayan iki farklı kadın tipi betimlenir. Bunlar geleneklere boyun eğen ve başkaldıran kadınlardır. Romana göre; erkeklerin hep bir adım gerisinde oldukları düşüncesi kendilerine doğar doğmaz aşılanan Mâ Lalia, Zahra, Khalti Baya ve M'Barka gibi kadınların içinde bulundukları durumu kanıksadıkları açıktır. Bu nedenle, ataerkil düzene, geleneklere ve erkeklere koşulsuz boyun

eğerler ve hiçbir zaman içinde bulundukları düzeni sorgulamazlar. Üstelik, çevrelerindeki kızları da kendileri gibi yetiştirmek için büyük bir çaba gösterirler. Buna karşın, Dounia, Lalla Badra ve Naima ise kimi zaman içinde bulundukları toplumun basmakalıp değerlerine kimi zaman da ülkelerini korumak amacıyla düşmanlarına başkaldırmaktan korkmayan yürekli kadınlardandır. Sonuç olarak, Bakhaï'nin tarihsel ve kurmaca kişileri aracılığıyla ülkesinin kadınlarını ve bu kadınların tarihsel ve toplumsal değişimlere koşut olarak evrilmelerini bütün ayrıntılarıyla kaleme aldığı açıktır.

Notlar

1 Fantazya atlı binicilik gösterisidir.

2 Başlıklı bir tür üst giysisi.

Kaynaklar

Bakhaï, F. (1995). *Dounia*. Paris: L'Harmattan.

Beauvoir, S. (1986). *Kadın evlilik çağı* (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel.

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Doğu Batı.

Fanon, F. (2012). *Cezayir bağımsızlık savaşının anatomisi* (K. Çileçöp, Çev.) İstanbul: Pınar.

Hazar, N. (2016). *Türkiye-Afrika ilişkileri:* Türkiye'nin dost kıtaya açılım stratejisi. Ankara: Akçağ.

Kavas, A. (2015). *Osmanlı-Afrika ilişkileri*. İstanbul: Kitabevi.

Kuran, E. (1957). *Cezayir'in Fransızlar tarafından işgali karşısı*nda *Osmanlı* s*iyaseti*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Millett, K. (2000). *Cinsel politika* (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel.

Piquet, V. (1948). *Autour des monuments musulmans du Maghreb: esquisses historiques. 3. Maroc.* Paris: G.- P. Maisoneuve.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1699

Derleme makalesi/Compilation article

Türk ve Batı Edebiyatında Çingene İnançları

Gypsy Beliefs in Turkish and Western Literature

Alparslan Oymak*

Öz

Çingeneler yüzyıllar boyunca hem gerçek yaşamda hem de edebî eserlerde önyargılı yaklaşımların hedefi olmuşlardır. Bunların başında dinsiz olup hiçbir şeye inanmaları gelir. Türk ve Batı edebiyatında Çingenelerle ilgili olumsuz görüşlerin yayılmasında haklarında türetilen efsane ve hikâyelerin payı ilk sıralarda yer alır. Çingenelerin kötü şöhretlerinin yayılmasındaki diğer bir neden de yaşam tarzlarının toplumun genel yapısına uygun görülmemesidir. Şehir sistemine uymadıkları için yabani oldukları, daha doğrusu medeniyetin karşısında bir tehdit oldukları algısı yaygındır. Göçebe olsun ya da olmasın, dışarıya kapalı gruplar şeklinde yaşayan Çingeneler, toplumun geneli tarafından ötekileştirilmiş ve bu durum da eserlere aynı doğrultuda yansımıştır. Türk ve Batı edebiyatında ahlak, inanç, temizlik, hırsızlık gibi konularda önyargılarla betimlenmelerine rağmen Çingenelere daha içeriden bakan azımsanmayacak sayıda eser mevcuttur. Tüm bu eserler incelendiğinde yaygın görüşün aksine Çingenelerin katı kuralları olan bir inanç sistemine ve köklü bir geleneğe sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Geliş tarihi (Received): 27.03.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 11.07.2021

* Arş. Gör. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (Yıldız Technical University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature). alpoymak@hotmail.com. ORCID 0000-0003-1759-7336

Temizlikle ilgili marhime inançları, kadın erkek ilişkileri ve cinsellikle ilgili tabuları onlarla ilgili olumsuz görüşlerin tam aksini işaret eder. Çingeneleri konu edinen eserlerde, hayata bakışları, zaman algıları, ölüm karşısındaki tavırları, aileye verdikleri önem ve dili kullanım biçimleri toplu olarak değerlendirildiğinde Çingenelerin inanç sistemleri daha anlaşılır hâle gelmektedir.

Anahtar sözcükler: *Çingeneler, Çingene inançları, Türk edebiyatı, Batı edebiyatı, ötekileştirme*

Abstract

Gypsies have been the target of prejudiced approaches in real life and literary works for centuries. The most important of these is their being irreligious and believing in nothing. In the spread of negative opinions about Gypsies in Turkish and Western literature, the share of legends and stories derived from them is at the top. Another reason for the spreading of the bad reputation of Gypsies is that their lifestyle is not seen as suitable for the general structure of the society. There is a widespread perception that they are wild, or rather a threat to civilization, because they do not fit into the city system. Whether they are nomadic or not, Gypsies living in closed groups have been marginalized by the general public and this situation is reflected in the works in the same direction. Although they are depicted with prejudices on issues such as morality, belief, cleanliness and theft in Turkish and Western literature, there are a considerable number of works that look at Gypsies from within. When all these works are examined, it is understood that Gypsies have a belief system with strict rules and a deep-rooted tradition, contrary to the common opinion. Marhime beliefs about cleanliness, male and female relationships and taboos about sexuality point to the exact opposite of negative views about them. The belief systems of Gypsies become more comprehensible when their view of life, their perception of time, their attitudes towards death, the importance they give to the family and their use of language are collectively evaluated in the works dealing with Gypsies.

Keywords: *Gypsies, Gypsy beliefs, Turkish literature, western literature, marginalisation*

Giriş

Bu makalede Türk ve Batı edebiyatında Çingene olarak adlandırılan toplulukların ortak kültürel yaşantılarının eserlere yansımaları, hiçbir şeye inanmadıkları düşünülen Çingenelerin inançları ve "gaco"larla yani Çingene olmayanlarla Çingenelerin birbirlerini nasıl gördükleri ele alınmıştır.[1] Makalenin cevap aradığı temel sorulardan biri Çingenelerin neden önyargılı suçlamalara maruz kaldıkları ve sanki ortak bir kararla nasıl ötekileştirildikleridir. Çingeneleri ele alan eserler edebiyat sosyolojisi bağlamında ele alınarak bakış açısı temelli bir yaklaşım ortaya konmuştur. Bununla, yazarın ve toplumun Çingenelere nasıl yaklaştıkları ve önyargılı

tutumları saptanmıştır. Elde edilen tüm veriler incelendiğinde Çingenelerin dışlanmalarındaki en önemli etkenin toplumsal düzene karşı bir tehdit olarak algılanmalarından kaynaklandığı tespit edilmiştir. Ayrıca insan doğasının ehlileştirilmesi sürecinin ya da medeniyet kavramına yüklenen anlamların da var olan önyargılara temel teşkil ettiği görülmektedir.

Dünyanın dört bir yanına yayılmış, farklı klanlardan oluşan Çingene toplulukları, kendilerine has inanç, kültür ve geleneklerini koşulların el verdiği ölçüde koruyup yaşamışlardır. Hindistan'dan çıktıkları uzun yolculuk boyunca belli bir asimilasyona uğramış olsalar da Çingenelerin temel değerlerini koruma konusunda kararlı oldukları söylenebilir. Yalnız bu noktada konargöçerlerin daha tutucu oldukları belirtilmelidir. Üzerinde çalışılan edebî eserlerde de yerleşiklerle göçerler arasındaki ikilik açıkça görülmektedir. Şöyle ki; göçerler, yerleşik Çingeneleri köklerinden kopmuş ve gacolaşmış olarak görürler. Geleneklerinden uzaklaştığı düşünülen kişi ise kendi çevresi tarafından artık bir ölü hükmündedir (McCann, 2007: 25). Yerleşik olanları ise diğerlerini kendilerinden daha aşağı seviyede görürler. Burada sorulması gereken sorulardan biri, yerleşik Çingenelerin geleneklerinden gerçekten uzaklaşıp uzaklaşmadıkları, ikincisi ise göçebe Çingenelerin kendi inançlarını ne kadar yaşayıp yaşamadıklarıdır.

Kuşkusuz dünyada asılsız biçimde en fazla suçlamaya maruz kalan topluluklardan biri Çingenelerdir. Onlarla ilgili suçlamalar ya da önyargılar belli başlıklar altında toplanıp değerlendirildiğinde hem Çingene gelenekleri hem de Çingene olmayanların onlarla ilgili düşünceleri daha açık biçimde anlaşılabilir. Bu başlıklardan ilki Çingenelerle ilgili yaratılmış olan efsanelerdir.

1. Çingenelerle ilgili efsaneler

Çingenelerle ilgili efsaneler aynı zamanda bu toplumla ilgili yıkılması çok zor önyargıları da beraberinde getirmişlerdir. Çingeneler bugün hâlâ eski hikâyelerin adeta lanetiyle yaşamaya devam etmektedirler. İncil'e dayandırılan anlatılar ise özellikle dikkat çekicidir.

İncil'e göre Kabil, kardeşi Habil'i öldürünce dünyayı dolaşmakla lanetlenir. Buna göre toprağı işlediklerinde ürün alamayacaklar ve dünyada bir kaçak gibi dolaşıp duracaklardır (Fonseca, 2002: 103). Bu alıntının önemi, Çingenelerin, Kabil'in dünyada başıboş gezmekle lanetlenen torunları olduğu inancının yaygın olmasındandır. Böylelikle Çingenelerin toprakla uğraşmamalarının sözde nedeni de gösterilmiş olur. Kabil adının Çingenelerde yaygın bir meslek olan nalbant anlamına gelmesi ise ilginçtir. Tabii bu söylencenin Çingenelerde yaygın olan metal işçiliğinden yola çıkılarak kurgulanmış olması da muhtemeldir.

Çingenelerin kendileri tarafından anlatılan hikâyeler de İncil'dekilerle örtüşür. Mısır'dan çıkarken Yusuf ve Meryem'e yardım etmedikleri, Yahuda'ya, İsa'ya ihanet etmesini söyledikleri, İsa'nın çarmıha gerilmesinde kullanılan çivileri yaptıkları için sürekli dolaşmaya mahkûm oldukları bunlardan en bilinenleridir. İşledikleri suçlara bakıldığında Hristiyanların gözünde en büyük günahları işledikleri açıktır. Gerçi Mısır kökenli oldukları söylentisi, bir yurtları olduğunu gösterdiği ve önceleri işlerine yaradığını düşündükleri için Çingeneler tarafından özellikle yayılmıştır (Fonseca, 2002: 104).

Yine din konusu üzerinden gidildiğinde, Bulgaristan'da anlatılan küçümseyici bir hikâyede, Tanrı'nın insanlara dinleri dağıtırken Çingenelerin dinlerini lahana yapraklarına yazdıkları belirtilir. Ancak bu yapraklar bir eşeğin yemeği olunca da dinsiz kalırlar. Romanya'da anlatılan benzer bir hikâyeye göre de Çingeneler kiliselerini taştan, Rumenler ise domuz pastırması ve jambondan yaparlar. Bir gün karşılıklı olarak kiliseleri değişmeyi kabul ettikten sonra Çingeneler hemen pastırma ve jambondan oluşan kiliseyi yerler. Sırbistan'daki anlatıma göre dilenmelerinin nedeni kilise meselesi ile ilgili olarak sadece haklarını istemelerinden ibarettir (Fonseca, 2002: 103).

Çingenelerin bir yere ait olmayışlarıyla ilgili bir hikâyeye göre de 5. yüzyılda İran Şahı Bahram Gur, Hindistan'dan yirmi bin müzisyen getirtir. Şah, Hindistan'dan getirttiği müzisyenlerin her birine eşek, öküz ve mısır verir. Amacı onları tarıma yapmaya sevk etmektir. Ancak Çingeneler tüm mısırı ve öküzleri yedikten sonra perişan şekilde geri dönerler. Bu yüzden tüm lavtacılar artık dışarıda uyuyarak, dilenerek ve hırsızlık yaparak yaşamaktadırlar (Fonseca, 2002: 108).

Çingenelerin lanetlenmeleriyle ilgili bu yaygın hikâye, *Ağlayan Dağ Susan Nehir*'de de aynı yerde bir daha gecelememeleri ve aynı kaynaktan ikinci kez su içmemeleri biçiminde yer bulur (Devecioğlu, 2015: 1). Çingenem Çengi *Çengi*'deki anlatıya göre de Hz. İbrahim'i ateşe atmayı başaramayan Nemrut'a Şeytan yardım eder. Bunu başarabilmek için biri kız diğeri erkek iki kardeşin birlikte olmaları gerektiğini söyler. Efsaneye göre Çingene sözcüğü Cin ile Kan adlı bu iki kardeşten gelmektedir (Kılıç, 1986: 107).

Bu biçim karalayıcı efsanelerin sonucu olan, örneğin Avrupa'da, ceset yedikleri ya da yamyam olduklarıyla ilgili yayınların etkilerini yitirmeleri için yüz yıldan fazla bir sürenin geçmesi gerekmiştir. 1782'de Macaristan'da yamyamlık suçlamasıyla tutuklanan yüz elli Çingene'den kırk birine işkenceyle yamyam oldukları itiraf ettirilmiştir. Böyle bir şeyin olmadığı anlaşılana kadar birçoğu öldürülmüştür. 1929 gibi yakın bir tarihte bile Slovakya'da bir Roman soygun çetesinin kurbanlarını yedikleriyle ilgili dava gazetelerde haftalarca yer almıştır (Fonseca, 2002: 103-104).

Yukarıda bahsedilen olayların benzerleri Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde işkenceden idama kadar giden bir seyir izlemiştir. Tüm bu karalama kampanyalarının vardığı son nokta ise II. Dünya Savaşı'nda Naziler tarafından toplama kamplarına konulan yüzbinlerce Çingenenin hayatını kaybetmesidir. Arkalarında herhangi bir lobileri olmadığı için hiçbir zaman haklarını aramaları mümkün olmamış, uluslararası kamuoyu tarafından görmezden gelinmişlerdir.

2. Din/İnanç

2.1. Din

Ahmet Midhat Efendi, Çingenelerin dini inançlarının gizli olduğunu ve bunu kimseye açıklamadıklarını belirtirken pek de haksız değildir (Midhat, 2001). Yazılı kaynaklarının olmayışı ve içe dönüklükleri bunda etkilidir ki konumları gereği bu gayet anlaşılır bir durumdur. Bununla beraber Çingenelerin inançlarıyla ilgili yaygın kanı ya dinsiz oldukları

ya da gittikleri yerdeki ortama uyum sağladıklarıdır. Üçüncü bir görüşse aslında kendi inançlarından hiç vaz geçmedikleri, baskılardan kurtulmak için din değiştirmiş gibi görünmeleridir. Macaristan ve Romanya'da anlatılan, Çingenelerin domuz yağından yapılmış kiliselerinin köpekler tarafından yendiğiyle ilgi fıkra aslında onların herhangi bir şeye inanamadıklarıyla ilgili önyargının ürünüdür (Berger, 2015: 11).

Zaharia Stancu da bu düşünceyle doğru orantılı olarak, Çingenem'de, Çingenelerin inançsız olduklarını da sık sık vurgular. (Stancu, 1971: 10). Prosper Mérimée ise ünlü eseri *Carmen*'de Stancu'nun tersine, Çingenelerin hiçbir zaman dinsizliğe sürüklenmediklerini, göç ettikleri yerin dinini aldıklarını belirtir. (Mérimée, 2011: 13). Ancak Mérimée'nin aksine aynı konuyla ilgili başka bir değerlendirme de Evliya Çelebi'de görülür:

"Rumeli Kıptileri kâfir ile Kızılyumurta bednâm günlerin edüp Müselmanlar ile ıyd-ı adhâ edüb Yahudiler ile kamış bayramların edüp bir mezheb kabul etmedikleri ecilden cenazelerinin namazların e'immelerimiz kılmayup eğrikapu haricinde Çinganeler içün başka bir gûristan yeri verdiler" (Çelebi, 2011: 37).

Bu alıntıdan da anlaşılabileceği gibi Çingeneler yaşadıkları yerlerdeki her dinin bayramını kutlamışlar, bunun yanında mezhepsiz oldukları için cenaze namazları imamlar tarafından kılınmamış ya da kendileri kıldırmamışlardır. Sonuç olarak Çingenelerin tepki çekmemek için yaşadıkları yerlerdeki dine ayak uydurdukları anlaşılmaktadır.

Çingenelerle ilgili bu toptancı yaklaşım zaman zaman onları bu görüşün aksini ispat etme çabasına itmiştir. Otobiyografik bir eser olan *Bir Çingenenin Romanı*'nda, Mestan Usta, hangi dine mensup olduklarının sorulmasından rahatsız olur ve Müslüman olduklarının altını çizer (Dinçer, 2014: 43). Bu durum zaman zaman Çingeneliği reddetme aşamasına da geçmiştir. *Çingeneler Başka Dünyanın İnsanları*'ndaki bir çiçekçi, verdikleri röportaj sonrası gazetede kendileri için Çingene tabirinin kullanılmasına içerlemiştir (Alpman, 2014: 68). İçerlemesinin nedeni Çingeneden önce Müslüman olarak görülmek istemesidir. Benzer şekilde Kâğıthaneli Ayıcı Alaattin de Sulukulelilerin Roman olduğunu, Müslüman olmadıklarını belirtir. Yani hem Roman hem Müslüman olmaları mümkün görülmez (Alpman, 2014: 72). Ümraniye'deki davulcular da artık İslamiyet'e yaklaştıkları için Çingeneliği reddederler ve Hıdırellez'i de kutlamadıklarını da eklerler (Alpman, 2014: 89).

Yukarıdaki alıntılar Müslümanlığın, Çingeneliği örten bir üst kimlik olarak kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Kuşkusuz bu çabanın altında toplum içinde var olabilme mücadelesi yatar.

Genel olarak inanç düzlemine geçildiğinde ise Çingenelerin anlatıldığı eserlerin çoğunda Allah'a ve Şeytan'a inanmalarına rağmen onları sürekli dile getirmedikleri görülür.

Osman Cemal Kaygılı'nın Çingeneler'inde Allah'a Odel, Şeytan'a da Beng denildiği, cin ve peri için de bengal kelimesinin kullanıldığı aktarılır (Kaygılı, 1972: 41). Romanda kurnaz ve gizemli olarak çizilen Ethem'in namaz kılma biçimi Çingenelerin dindar gibi göründükleri önyargısını destekler niteliktedir. Sözde namaz kılar gibi yapan Ethem dua yerine de Çingenece tekerlemeler okur (Kaygılı, 1972: 251). Ayrıca ettiği duaları So'ya gönderdiğini söyler. So da büyük efendi, büyük mal sahibi yani Allah anlamına gelir. Burada

namaz ve dua sahnesiyle mizah unsurunun oluşturulmasının yanında Ethem'in gacoları bir anlamda alaya aldığı da görülmektedir.

Bunun dışında Tanrı kavramının efsaneleşmiş bir versiyonuna, Vidoe Podgoreç'in Çingeneler Arasında adlı eserinde rastlanır. Romanda bütün Çingenelerin tanrısının "Penga" olduğu söylenir. Masala göre göğün yedinci katında yaşayan Penga'nın iki beyaz atın çektiği altından bir arabası vardır. Bir gün arabasının tekerleği çıkınca yeryüzüne düşer. Çok uzun süre yardım bekledikleri için de çocukların yüzleri güneşten kararır. Dünyada kalan Çingeneler köylülerin buğdaylarını ezdikleri için oradan kovulurlar. Kalkıp sarayını aramaya koyulan Penga ise geri dönüş yolunu bir türlü bulamaz. Geri dönme ihtimali kalmayınca da herkese bir meslek edinmesini söyler. Böylelikle Çingeneler demirci, çalgıcı, ayıcı, dilenci vb. olarak hayatlarına devam ederler (Podgoreç, 1978: 45).

Görüldüğü gibi at, araba ve zor günlerin kurtarıcısı olarak değer gören altın, tıpkı Çingenelerin doğal hayatlarında yer edindikleri gibi efsaneye de yansımışlardır. Efsaneye Çingenelerin çalışmayı sevmedikleri ve gamsız oldukları kanısı hâkimdir. Bu olumsuz özellikleri bir anlamda esmer olmalarının da nedeni olarak verilmiştir. İlginç olan, Çingenelerin kendi efsanelerinde gacoların önyargılarıyla aynı düzlemde bir değerlendirmeye gitmeleridir.

Çingenelerin kökeni ile bağlantılı asıl yaygın efsane ise farklı çeşitlemeleri olan Firavun efsanesidir. Anlatı, Çingenelerin kökenlerini Hz. Musa'nın Kızıl Deniz'i asasıyla yardıktan sonra hayatta kalan Mısırlılara dayandırmalarına da kaynaklık eder. Çingenelerin büyük atalarından biri sayılan ve bir aziz konumunda tasvir edilen Pharavono, Kutsal Topraklar'ı ellerinden almak için Türk Yahudileri ve Hıristiyanları ile savaşırlar. Ancak düşmanlarının komutanı Sinpetra'nın Tanrı'nın kendisi olduğundan habersizdir. Tuz Denizi'ni geçmek için Tanrı'ya dua ettiğinde deniz ikiye ayrılır ancak Pharavono ve ordusu tam ortaya geldiklerinde geçit kapanır. İşte buradan kurtulan birkaç Pharavunure, Zagrebo'ya ulaşır ve buradan dünyaya yayılırlar (Berger, 2015: 47-48). Bu efsanenin yayılmasında firavun isminin Çingenecede "ayırmak" anlamına gelen phar-, pharav- sözcüğüyle kazandığı çağrışım da etkili olmuştur (Berger, 2015: 50). Çingenelerin Yahudilerle olan çekişmelerine bir neden olarak Babafingo efsanesinden de bahsetmek gerekir. Buna göre kral Babafingo, zamanı geldiğinde bir Çingene devleti kurmak için yeryüzüne çıkacaktır. Sorun şu ki, yeryüzüne çıkış zamanını yalnızca Yahudiler bilmektedir. Bir Çingene ile karşılaşınca onlar için çok önemli olan bu bilgiyi vermemek için arkalarını dönmeleri bu nedenledir. Bu tavra karşı Çingeneler de intikam almak için Yahudiler ibadet ederlerken çalıp oynayarak onları rahatsız etmeye çalışırlar (Önder, 1975: 22-26).

Paulo Coelho'nun *Portobello Cadısı*'ında ise, Tanrı kavramı dışında, Hristiyanlıkla da bağlantılı olarak Çingenelerin koruyucusu Azize Sara'dan bahsedilir (Coelho, 2008: 117). Çingenelerin Kâbe'si ise tüm kutlamaların yapıldığı Sainyes-Maries-de-la-Mer olarak gösterilir. Efsaneye göre Sara Hz. İsa'nın teyzesi Meryem Salome, Romalılardan kaçıp buraya gelince onlara yardım eder. Ancak daha sonra Hıristiyan da olsa Vatikan tarafından azize olarak kabul edilmez. Bahsedilen kutlamalar sırasında güzel elbiseler giydirilen heykel sokaklarda dolaştırılıp deniz kıyısına götürülür. Dört çingene, kutsal kalıntıları çiçeklerle süsleyip onu bir tekneye koyup denize salarlar (Coelho, 2008: 138-140).

Türkiye'deki Çingeneler ise Sulukule'deki Ethem Baba ve Lonca'daki Hoca Ali'yi evliya olarak görmüşlerdir. Bu türbeleri ziyaretleri sırasındaki ritüelleri ise huzurlarında göbek atmaktır (Alpman, 2014: 179). İlginç olan nokta, bu göbek atma ya da Çingenelere has göbek dansı figürlerinin mitolojik bir kökene bağlanmasıdır. Yine *Portobello Cadısı*'nda geçtiğine göre Ürdün'deki Petra kentinde tüm dünyanın merkezini simgeleyen konik bir göbek vardır. Yunanistan Delphoi'daki Apollon tapınağında da göbek denilen bir mermer bulunmaktadır. Bu ikisi dünyanın enerjisinin geçtiği eksendir ve Hint mitolojisinde yeniden doğumu temsil etmektedir (Coelho, 2008: 167). Bu açıdan bakıldığında Çingenelerdeki göbek dansının temeli dünyayı harekete geçirmek, bir anlamda da yeniden doğumu sağlamak amaçlı Hint inancına dayanır. Hareket vücudun merkezi olarak görülen göbekten başlayıp tüm vücuda yayılır. Göbeğe atfedilen değerin doğum ve göbek bağı ile birlikte, Hint inanışında bir enerji noktası olan karın çakrası ile de çeşitlendirilmesi de mümkündür.

2. 2. Bahar âdetleri

Hemen her kültürde olduğu gibi Çingeneler için de baharın gelişi yeniden doğumu simgeler ve özel ritüellerle karşılanır. Bu geleneklerden biri Çingenelerin her yıl 5-6 Mayıs'ta Kakava/Hıdırellez bayramı sırasında güneşe dönük vaziyette derede yüzlerini yıkayıp dualar ederek kendi kendilerini kutsamalarıdır (Dinçer, 2014: 235).

Hıdırellez'in bilinen adetlerinden ateşin üzerinden atlama Çingenelerde de benzer şekildedir. *Çingene Pilici*'nde Celep Osman "destur!" der ve ellerini tükürükleyip alevlerin üzerinden atlar. Ailecek bu hareket on iki defa yeniledikten sonra ateşin etrafına oturulur. Şarap içilirken dua ya da şarkıya benzer bir mırıldanma duyulur. Sonunda Celep Osman ayağa kalkar, ellerini gökyüzüne açarak günahlarının affedilmesi için dua eder (Tokmakçıoğlu, 1975: 55).

Kakava'nın Çingenece tencere bayramı anlamına geldiğinin belirtildiği *Romanika Çingenem*'de ise gelin ve damat bit ve pirelerin ölmesi için ateşin üstünden atlarlar. Diğer bir gelenek de ormandan topladıkları ağaç dallarının evlerin kapılarına asılmalarıdır. Bunu yapmaktaki amaç şeytanların, cadıların ve kötü ruhlardan korunmaktır. Ayrıca arife günü kuzu eti yenmez çünkü kendi ölmüş çocuklarını yedikleri düşünülür. Evden çıkarılan bir hasırın toplanan başaklarla birlikte yakılması da muhtemelen evin korunması amacıyladır. Başka bir adet de Şeytan Dere'den alınan suya 41 ot ve 41 taş atılması, sabah olunca da bu suyla yıkanılmasıdır (Erdoğdu, 2016: 53).

Yine Hıdırellez'le ilgili ilginç bir adet de "ıslak gelin" anlamına gelen Dudulenge eğlenceleridir. Sinan Dede çeşmesinde toplanan kadınlı erkekli çingeneler çimenlerin neminden yaralanarak aşağı doğru yuvarlanırlar (Dinçer, 2014: 302-303).

Baharın gelişi ile ilgili Avrupa kaynaklı tek örnek görülen tek adet *Çingene Aşkı*'nda görülür. Esere göre Macar Çingeneleri baharın gelişini önce yıkanarak ve en güzel ve temiz kıyafetlerini giyerek kutlamaya başlarlar (Stroheim, 1954: 6).

Verilen örnekler- özellikle Türkiye Çingeneleri ile ilgili olanları – Hint, Pagan ve İslam

inancının getirdiği ibadetlere ek olarak örneğin cadı inancı da eklenince ilginç bir hâl alır. Ortaya adeta göç coğrafyasının tümünden devşirilmiş bir inanç sitemi çıkmaktadır.

Tanrı, Şeytan, azizlik ya da evliyalık gibi kavramlar dinsel düzlemde en tepede oldukları hâlde, inançlarının gereği olan, özellikle de temizlik/kirlilik (marhime) ve uğur (baht)/ uğursuzluk temelli tabular Çingenelerin yaşamlarını düzenleyen asıl yapı taşları olarak belirginleşirler. Çingeneleri anlatan eserlerde Tanrı korkusu ya da günah kavramından bahsedildiğine rastlanmaz ancak belli âdetler söz konusu olduğunda özellikle de "marhime" inancının getirdiği tabuların günlük hayatta belirleyici rolü olduğu görülür.

2. 3. Temizlik/ Marhime

Önyargı bağlamında Çingenelerle ilgili en çok dile getirilen konu, temizliğe hiç önem vermedikleridir. Ancak Türk ve dünya edebiyatında Çingeneleri işleyen birçok eser ve araştırmada tam tersi bir durumla karşılaşılır. Daha da ilginç olan nokta Çingenelerin de gacoları pis olarak görmeleridir.

Temizlik konusunda katı kurallara sahip olan Çingeneler pis gördükleri ve uzak durulması gerektiğini düşündükleri şeyleri "marhime" yani kirli olarak tanımlarlar. Kediler, köpekler, fareler, yılanlar, doğum yapmış kadınlar marhimedir. Kediler, tüylerini temizleyerek iç organlarına taşıdıkları, yılanlar da diğer hayvanları kirli derileriyle yedikleri ve deri değiştirdikleri için kirlidirler. (Devecioğlu, 2015: 122) Bu hayvanların tersine, dikenleri sayesinde temiz kalabilen kirpi ise sevilen bir hayvandır ve yenilmesinde bir sakınca görülmemektedir (Fonseca, 2002: 121).

Bahsedilen nedenlerden ötürü Çingeneler, evlerinde kedi köpek besleyen gacoları hayretle karşılarlar. Yılan ve fare söz konusu olduğunda ise Britanya'daki Çingeneler için, bu hayvanların adının anılması bile kirlenmeye neden olabilir. *Karanlıkta Ateşler*'de Küçük Emil'in kedi besleyip aynı yerde yemek yiyen gacoların olduğundan bahsetmesi dahi kirlenmeye yol açacağı için annesinden bir şamar yemesine neden olur (Doughty, 2005: 115). Yine Çingene Bozena, pis oldukları için küçük kızının gacoların çocuklarına yaklaşmasını istemez (Doughty, 2005: 45). Bağlı olunan temizlik kurallarına göre kadının teninden mikrop geçebileceği düşünüldüğünden, kadın demliği kocasına uzatırken sapını bir bezle tutarak çaya mikrop bulaştırmaktan kaçınır (Doughty, 2005: 64).

Marhime söz konusu olduğunda su, özellikle de akan su önemlidir. Örneğin Naciye temizlik yapan Sümbül'ü akan su kullanmadığı için Çingenelikle -daha doğrusu Çingene olmamakla- suçlar (Devecioğlu, 2015: 123). *Karanlıkta Ateşler*'de de bakır küvette kendi kirleri içinde yattıklarından gacolar pis görülürler. Ayrıca bir Çingene kızının kovayı eteklerine değdirmeden taşıması, o kızın bir gelin olarak tercih edilmesi için bile yeterli bir gerekçedir (Doughty, 2005: 192).

Ayrıca bir asker kaçağının çeribaşı Him Başa'nın ayaklarını öpmesi de bir kirlenmedir çünkü adam katildir (Stancu, 1971: 304).

Bu kurallara ek olarak, herkesin kullandığı yemek aletlerinin ağızlarına değmemesine de

dikkat edilir. Bu nedenle herkes yanında taşıdığı bir bıçağı kullanır. Muhafazakâr Çingene kültüründe sıvılar bir kaptan ağıza akıtılarak kabın dudaklara dokunması engellenir. Eğer birlikte pipo içiliyorsa, pipo etrafına sarılan yumruk yardımıyla içilir. Böylece ağıza temas engellenmiş olur. Bunlara ek olarak yiyecekleri etleri uzun süre yıkamadan da pişirmeye başlamazlar (Fonseca, 2002: 123).

Kuşkusuz Çingenelere karşı toptancı yaklaşım, yukarıdaki temizlik algısının tam olarak zıddını işaret eder. Türk edebiyatında Ahmet Midhat Efendi'den başlamak üzere Çingenelerin pis olduğu, ellerinin değdikleri şeyin murdar olacağı gibi önyargılarla karşılaşılır (Midhat, 2001: 449). Benzer yaklaşımı bir Çingene kadınının saçını bir at yelesiyle kıyaslayan *Carmen*'de de görmek mümkündür (Mérimée, 2011: 98).

Çingene Aşkı'nda ise tüm bahsedilen katı marhime kurallarının aksine Çingenelerin kedi hatta bir köpek ölüsünü bile yedikleri anlatılır (Stroheim, 1954: 23). Pek de inandırıcı olmayan bu yaklaşım o dönemdeki yaygın kanının bir ürünü olarak değerlendirebilir. Ancak bu kanının oluşmasında etkili olan bir durum söz konusudur. Slovakya'da en yoksul Çingene mahallelerinde bile evlerin içlerin düzenli olmasına karşın sokaklar her zaman bir çöplük görünümündedir. Nedeni başkasının çöplerine temas etmenin kirlenmeye neden olmasıdır. Bu da çöpten kapılacak bir hastalıktan daha tehlikelidir. Kirli değillerdir, öyle görünürler (Fonseca, 2002: 45). Bu tercihin nedeni, görünümleriyle gacoları kendilerinden uzak tutmaktır. Çocukların giysilerinin hiç onarılmamalarının nedeni de bu kirli ya da tehlikeli görünümlerini pekiştirmektir (Fonseca, 2002: 62).

Çingenelerin temizliğe verdikleri önem *Karanlıkta Ateşler'*deki iki sahnede de kendisini gösterir. İlkinde, Çingeneler durakladıkları bir yerde atlarını kulübelere sokup kendileri arabalarda yatarlar. Çünkü insanlar için ayrılan kulübeler onlara göre pistir (Doughty, 2005: 88). Dışarıdan bakıldığında medeniyet dışı gibi görünen bu hareketin tek nedeni ise marhime inancıdır.

Çingenelerle geçirdiği günleri kitaplaştıran Jan Yoors, elini yıkamadan yemeğe başladığı için uyarılır çünkü "kirli" hâlde yemek yenmez (Yoors, 2005: 51). Yazar bir ağacın altına işediği için azarlanır. Tuvaletten bahsetmek bile uygun değilken gacoların evlerinin içinde tuvalet bulunmasına şaşırırlar. Onlara göre oraya gidiş amacı bilinen bir insana saygı duyulamaz. Bir kere kullanıldıktan sonra aynı mendili kullanmaları da düşünülemez. Bu yüzden temizlik için sadece akan suyu kullanırlar. Muhtemelen hareket hâlindeki suyun kir tutmayacağını düşünmektedirler. Yine de yıkanmak için başka, mutfak gereçleri ve kıyafetler için nehrin başka bölümleri kullanılır (Yoors, 2005: 63).

Çingenelerde kadının belden aşağısı marhime olarak görülür. Bu yüzden eteğin kendisine ait olmayan bir eşyaya veya bir erkeğe değmemesine dikkat edilir. Eğer etek tabaklara ya da bardaklara dokunursa bir sonraki erkeği kirletmemek için hemen yok edilirler. Yazar anlamadığı ama daha sonra ise takdir ettiği bu kuralların onların rastgele cinsel ilişkiye giren bir toplum olmalarını engellediğini düşünmektedir (Yoors, 2005: 215).

Klandaki bir kadın bir erkeğin önünden ya da iki erkeğin arasından onları kirletme

potansiyeli olduğu için geçmez. Zorunda kalırlarsa başka bir tarafa dönmesini ister. Aynı şekilde atların da önünden geçmez (Yoors, 2005: 216). Ayrıca yüzünü yıkamamış bir erkekle kimse konuşmaz (Yoors, 2005: 36). Kadın erkek ve çocukların çamaşırlarının da yine ayrı ayrı yıkanmaları gerekir (Yoors, 2005: 48). İç çamaşırları ise diğer çamaşırların altında saklanır ve görülemeyecek bir yere asılır (Fonseca, 2002: 58).

Çingenelerle birlikte yaşayan Fonseca büyük bir cömertlikle karşılandığını ve evin annesi tarafından kızım diye çağrıldığını belirtir. Buna rağmen yemek yapmasına ya da çalışmasına izin verilmez. Hatta kendi kendine bile yıkanması bile mümkün değildir (Fonseca, 2002: 25). Gerçi Fonseca Çingene olmadığı için tedirginlik duymaları normaldir ancak başka bir Çingenelere karşı benzer bir tutum sergilendiği de görülür. Örneğin kurallara uymadıklarını düşündükleri Tşuraraların yemeklerini yemezler. Hatta yaşlılara karşı saygısız tutumları karşısında onların yerine kendileri utanırlar (Yoors, 2005: 236). Bu örnekten de anlaşılabileceği gibi, tabular söz konusu olduğunda Çingeneler arasında da anlaşmazlıkların var olduğu anlaşılmaktadır.

Genel olarak temizlik konusu ele alındığında özellikle akan suya verilen önem, inançları gereği arınmak için Ganj Nehri'ne giren Hintlilerle benzerlik gösterir. Edirne'deki Kakava şenliklerinde de benzer ritüellerin devam ettiğini eklemek gerekir.

4. Dünya görüşü

4. 1. Hayat

Hemen her konuda olumsuz önyargıların kurbanı olan Çingenelerin hayata karşı herhangi bir duruşlarının olduğu da pek düşünülmemiştir. Çingenelerin gerçek anlamda hiçbir şeyi ciddiye almadıkları onlar hakkındaki en yaygın inanışlardandır. Çehov, öyküsündeki yaşlı Çingeneyi tam da bu doğrultuda konuşturur. Ona göre önemli olan gezip görmek ve hayatın tadını çıkarmaktır. Zaten sonrası ölümdür (Çehov, 2004: 206). Burada Çingene klasik söyleme uygun olarak çalışmanın anlamsızlığı ve özgürlük üzerine düşüncelerini söyler. Ancak Çingenelerin hiçbir şeyi dert etmedikleri algısı onların hayatta kalmak için gösterdikleri çabanın her zaman göz ardı edilmesine neden olmuştur.

Dışarıya kapalı bir toplum olmaları dünya görüşleri ile ilgili sınırlı bilgi sunsa da özellikle Çingenelerle yaşamayı tercih etmiş olan yazarların eserleri yol göstericidir. Örneğin Jan Yoors, onlarla yaşadığı dönemde mahremiyetini yaşayabileceği bir kapının özlemini çeker. Bu konuyla ilgili olarak aldığı cevap ise felsefi niteliktedir. Çingeneye göre mahremiyet önce akıldadır. Gacoların başkasının gizlisini saklısını daha iyi araştırmak için kapılara anahtar delikleri yaptığını düşünür. Mahremiyet insanların birbirlerine gösterdiği inceliktir (Yoors, 2005: 71). Bu ifade, neden kendileri ile ilgili konuşmadıklarına ya da gacolara doğruyu söylemediklerine de ışık tutar.

Kapalı kapılar ardında yaşayamayan yaşlı kadın Lyuba da yaşamak için akan rüzgâra ihtiyacı olduğunu söyler (Yoors, 2005: 115). Akış, yenilenme anlamına da geldiği için akan suya da sadece temizlik için önem vermedikleri anlaşılır.

Yine Çingenelerle etkileşim içinde büyüyen Patricia Muradi ise Çingenelerin tahmin edilemez insanlar olduğunu deneyimlediğini belirtir. Kimi zaman tamamen vurdumduymaz, kimi zaman da aşırı hassas yani değişkendirler. Ayrıca Çingeneleri anlatan kitaplardan hiçbir şey anlamadığını da ekler. Ona göre Çingeneler ile vals yapamazsınız (Muradi, 2007: 7).

Çingenelerin sorumluluk sahibi olmadığına katılmayan yazar, kendilerine özgü bir anlayış tarzları olduğunu da ekler. Örneğin bir anda şehir değiştirirken hesap kitap yapma gereği de duymazlar. Onlar için eğer yola çıkabiliyorlarsa gerisi önemli değildir (Muradi, 2007: 297).

Bu örnekler Çingenelerin neden sorumsuzlukla suçlandıklarını da açıklayıcı niteliktedir. Toprağa yerleşme kaygısı taşımamaları bile dışlanmaları için yeterli bir nedendir. Çünkü bu sahip olmak demektir. Herhangi bir şeye sahip olmayı dert etmeyen Çingeneler bu yüzden sistemin dışında kalırlar ve sorumsuzlukla itham edilirler. Bu, gacoların cesaret edebilecekleri bir yaşam tarzı değildir.

Bu konuyla ilgili daha felsefi bir yaklaşım ise Yoors'tan gelir. Onlar için hayat, bir çeşit kendini yeniden tanımlamak anlamına gelen sonsuz bir akıştır. Yazar bu süreçte bıkkınlık gösterilmediğini, zorluklara karşı kişinin istediği tepkiyi göstermekte özgür olduğunu belirtir (Yoors, 2005: 227). Böylelikle Çingenelerin özgürlükten ne anladıkları ortaya çıkmış olur. Hayatın getirdiklerine karşı uygun tepkiyi vermek.

Genel anlamda Çingenelerin hayata karşı bakışlarının aslında hiç de karmaşık olmadığı görülebilir. Yaşlı Bidşika yağmurun oluşturduğu gölcükleri bir bastonla birleştirirken bölen şeyin kötülüğünden bahseder. Hayat bir akışsa ölüm de parçalanmaya yol açan bir bölünme demektir (Yoors, 2005: 231).

Yaz mevsiminin onlar için cennet anlamına gelmesi ve gökyüzünü çatıları gibi görmeleri (Podgoreç, 1978: 110) ya da doğrudan söylenmeyen şeyleri anlamamaları yani mecaza alışık olmamaları (Muradi, 2007: 213) bu basit yaşantılarıyla açıklanabilir.

Tüm bunların dışında Çingenelerin özgür ruhlu oldukları yargısı aslında yine Çingene olmayanlar tarafından oluşturulmuştur. İlginç olan nokta, bunun hem olumlu hem de olumsuz değerlendirmelerin kaynağı olmasıdır. Bir yandan doğanın özgür çocuğu olarak olumlanan Çingene, bir yandan da yabani denilerek kötülenir. Romantik bir bakış açısıyla aylaklığı övülürken, aynı anda tembellikle suçlandığı da görülür. *The Scholar Gypsy*'de (Arnold, 2020) bir Çingene grubuna katılan fakir bir Oxford öğrencisinin öyküsü anlatılır. Amacı Çingenelerin sırlarını öğrenerek herkese açıklamak, böylece kendisine yabancılaşan insanlara yol gösterebilmektir. Örnekte görüldüğü gibi modern dünyanın eleştirisi yapılırken Çingenelerin bilgeliklerinden övgüyle söz edilir. Puşkin'in ünlü eseri Çingeneler (Puşkin, 1990) de benzer bir temayı işler. Buradaki Çingeneler de son derece dürüst ve iyi insanlardır. Ancak bu tarz olumlu yaklaşım gösteren eserler sınırlıdır. Önyargılar dönüp dolaşıp onların topluma uyumsuz yabancılar olduğu noktasında birleşir.

4. 2. Ölüm

Farklı Çingene topluluklarının hayata ve ölüme karşı benzer bir duruş sergiledikleri

söylenebilir. Ölüm hayatın bir karşılığı olarak görüldüğü için ondan korkulmaz. Çünkü öteki tarafta hiçlik varsa, orada ıstırap da olamaz. Ayrıca eğer yıldızların ötesinde bir yer varsa dünyadakinden daha iyi olması gerektiği kanısındadırlar. Bunun yanında ruhun yeniden doğacağı zaman gelinceye kadar ölümle huzura kavuştuğunu düşünürler (Putnam, 1972: 77). Kendilerine yakıştırdıkları ölüm yine özgürlük anlayışlarıyla doğru orantılıdır. Ölüm döşeğindeki yaşlı bir adamın son arzusu evden dışarıya çıkarılmaktır çünkü gerçek bir Çingene gibi açık alanda ölmek ister (Doughty, 2005: 121). Burada açık alan isteğinin nedeni ruhunun bedenini terk edebilmesidir. Ruhları bile tutsak edeceği düşünülen dört duvar içinde yaşamanın doğalarına ne kadar aykırı olduğunu göstermesi açısından iyi bir örnektir. Öte yandan da ruhun geri gelip bir daha içeri girememesi için ölünün gözlerine ve ağzına taş konulur (Doughty, 2005: 122).

Bir Çingene öldüğü zaman ilk yapılan işlerden bir diğeri de ölen kişiye ait olan tüm eşyaların yakılmasıdır (Fraser, 2005: 209). Ölünün eşyalarının kirlenmeye yol açacağı düşünüldüğü ve bir başkasına verilemeyeceği için en uygun yol budur. Bu yakma işlemiyle ruhun dünya ile bağlantısının koptuğuna inanılır. Hayattayken eşyaya bağlanmayan Çingene öldüğünde bile ondan kurtulmak ister.

Saygıdeğer bir nine öldüğünde kişisel eşyalarıyla birlikte ölenin çadırı da yakılır. Eğer çadır çabucak yanarsa bu hayırlı bir işarettir. Törende, ölenin geride kalanları birleşme gününe kadar rahatça seyredebilmesi için dua edilir ve külleri omuzlardan geriye serpilir (Putnam, 1972: 77). Sonrasında ise geriye kalan madeni parçalar bir çukura atılır. Çabuk paslanmaları için de üzerlerine su dökülüp örtülür. Başka bir gelenek de mezarlara şarap ve brendi dökülmesidir. Bunu çiçek koymaktan daha anlamlı bulurlar.

Çingenelerin ölüme karşı tavırları, hayvanları söz konusu olduğunda da değişmez. Sahip oldukları atlarından biri öldüğünde ondan hiç bahsetmedikleri gibi, bir başkasının da bahsetmesine izin vermezler. Bu değer verilen hayvana son bir saygı gösterisi anlamına gelir (Fonseca, 2002: 95).

Tüm bu örneklere bakıldığında ölümden sonra bir hayatın olduğuna inandıkları görülür. İlginç olan nokta, dünyada hiç bitmeyen yolculuklarının öldüklerinde de sürmesidir. Varılacak bir yer var mıdır belirsizdir ama kesin olan devinimin devam ettiği, bu yolculuk sırasında da dünyayı görebildikleridir.

4. 3. Zaman

Çingenelerin zamana yükledikleri anlam tıpkı hayata bakışlarında olduğu gibi kendilerine özgüdür. Dikkati çeken kısım, akıp giden zamanla ilgili bir kaygıları olmamasıdır. Hatta bu konuda kafa yordukları, geçmişle hesaplaşma ya da gelecekle ilgili sorgulamalarının da olduğu söylenemez. Çingenelerin zaman anlayışları yine Çingene olmayanlar tarafından tanımlanmıştır. Örneğin Yoors, onlarla yaşadığı dönemde zaman kavramını yitirdiğini belirtir. Bunun bir nedeni, günü belli zaman dilimlerine ayırarak yaşamamalarıdır. Kahvaltı ya da akşam yemeğinin ne zaman olacağı da belli değildir. Mevsim bazında ya kış ya da yaz yaşanmaktadır. Bu açıdan bakılınca hangi ayda oldukları da önemli değildir (Yoors,

2005: 78). Çingenelerin zaman anlayışlarını en iyi açıklayan cümle kuşkusuz "aralıksız bir şimdiki zamanda" yaşadıklarıdır (Yoors, 2005: 69). Benzer bir değerlendirme Stancu'nun *Çingenem*'inde de görülür. Uzun bir süre onlar için sürekli tekrar eden bir tek an anlamına gelir (Stancu, 1971: 570).

Birebir benzer değerlendirmeleri hem Fonseca'da hem de Devecioğlu'nda görmek ilginçtir. Fonseca kendi gözlemlerine dayanarak Çingeneler için sadece sıcak ve soğuk olarak görülen iki mevsimden bahsederken Devecioğlu, kahramanı Naciye için de aynı durumun söz konusu olduğunu belirtir. Bunların yanında hiçbir gün diğerinden farklı olmadığından hangi günde oldukları da çok önemli değildir. Saat kullanmazlar. Günü alışılmış zaman dilimleri içinde yaşamadıklarından ne zaman yedikleri önemsizdir (Devecioğlu, 2015: 100). Fonseca yaşadıkları zamanı epik bir şimdiki zaman olarak değerlendirirken (Fonseca, 2002: 93), Devecioğlu Çingene mahallesinin, ahalisinin zamansızlığından türediği düşüncesini eserine eklemler. Zamana karşı kayıtsızlıkla ilgili aynı tutum Amerika'daki bir Çingene kralı için de geçerlidir. Öyle ki kendi yaşından bile haberi yoktur, soranlara 45 ile 75 arasında olduğunu söyler (Mitchell, 1972: 17). Kayıt tutma gibi bir gelenekleri olmadığı için gacoların neden her şeyi yazmak zorunda olduklarını da anlamazlar. Doğum tarihlerini bilmemelerinin ya da buna önem vermemelerinin bir nedeni de budur. Hiçbir olayın onları sürekli meşgul etmemesinin nedeni de zaman kavramı ile olan ilişkileriyle hayata bakış açıları birleşince daha anlaşılır hâle gelir (Fonseca, 2002: 73). Çingenelerin zaman karşısındaki kayıtsızlıklarının, birkaç efsane dışında kendi tarihlerine yabancı oluşlarındaki etkenlerden biri olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Tarihleri ve ülkeleri olmadığı için üzerinde hak iddia edebilecekleri hiçbir şeyleri de – ki böyle bir talepleri ya da merakları hiç olmamıştır – yoktur.

4. 4. Dil

Çingenelerin konuştukları dile ve yükledikleri anlamlara ayrı bir önem verdikleri görülür. Sözcük dağarcıkları ise Çingene olmayanların yaygın olarak kullandıkları bazı sözcükleri barındırmamalarıyla onların düşünüş tarzlarını yansıtmaları bakımından aydınlatıcı bilgiler verir. Örneğin Çingene dilinde yazmak ya da okumak anlamında hiçbir sözcük yoktur (Fonseca, 2002: 21). Zamana ya da geçmişe ait duyarlılıkları olmadığı kadar kendi tarihlerini anlatacak bir yazılı kültürleri de yoktur. Yaşam tarzlarının da etkisiyle okula gitme ve okuryazarlık oranın düşük olması yazmak ve okumak ile neden ilgilenmediklerini daha anlaşılır kılmaktadır. Tehlike, sessizlik, kıskançlık (Fonseca, 2002: 67), vazife ve memleket (Stroheim, 1954: 8) için de aynı durum geçerlidir.

Bu sözcüklerin yokluğu neden korkusuz ya da bir anlamda da sorumsuz olarak görülmelerinin de açıklayıcısı gibidir. Benzer şekilde sessizliğe bir ad vermeye gerek duymayan bir toplumun Çingene olmayanları rahatsız edecek kadar yüksek sesle konuşmaları da anlaşılır bir durumdur. Genel olarak tüm eserlere bakıldığında kıskançlıkla ilgi bir sahneye rastlamak mümkün değildir. Erkeklerin kadınlarını kıskanmamaları hiç kuşkusuz "gaco" bakış açısına göre onların ahlâksızlıkla suçlanmalarına etki etmiştir. Son olarak vazife ve memleket sözcüklerinin yokluğu da bu kavramların onlar için var olmadığını ifade eder.

Toprağa bağımlı olmadıkları için gereksinim duydukları bir şey değildir yurt kavramı. Yine yaşam biçimleri göz önüne alındığında kendilerini zaman dâhil belli bir düzene uymakla görevli görmedikleri de neye ne kadar değer verdiklerini göstermesi açısından önemlidir.

Çingenecenin ilginç bir özelliği, iletişim kurmaktan çok duyguları anlatmak için kullanılan bir dil olmasıdır. Herhangi bir konuda genellikle herkes aynı düşünceyi paylaştığı için dilin temel işlevi fikir alışverişinden ziyade toplumsallaşmayı sağlamaktır (Fonseca, 2002: 71). Bir konuda genellikle aynı kanıda olmalarının getirmiş olabileceği bir özellikleri de soru cevap yerine karşılıklı çekilen kısa nutuklar biçiminde konuşmalarıdır (Yoors, 2005: 299). Bunun altında, sormanın cevap almak için doğru yol olmadığı düşüncesi de yatmaktadır (Fonseca, 2002: 24). Yalancı olduklarıyla ilgi bir önyargı geliştirmeden önce aslında meraklı gacoları yanlış bilgilendirmenin köklü bir Çingene geleneği olduğunu göz önüne almak gerekir (Fonseca, 2002: 66). Yani birbirlerine yalan söylemezler. Ayrıca gerçeğin ancak Çingenece anlatılabileceği inancına sahip oldukları için aynı soruya her seferinde farklı cevap vermekten de çekinmezler. Bunda bir tutarsızlık görmemelerinin nedeni ise Çingeneleri yabancı bir dille konuşmaya zorlayıp onların yalan söylemelerine neden olanların gacolar olduğunu düşünmeleridir (Yoors, 2005: 89).

Ağlayan Dağ ve Susan Nehir'de Çingenelerin birbirlerine değil ama gacolara çok yalan söylemelerinin bir nedeni de sadece eğlenmek olarak açıklanır. Daha doğrusu Çingeneler duyulmak istenileni söyler ve diğerlerine iyi vakit geçirtmek isterler. Bu konukseverlikten öte, bir sanat olarak değerlendirilir (Devecioğlu, 2015: 25).

Çingenelerin yalnız gacolardan değil, diğer Çingenelerden de sakladıkları belki tek şey çocuklarının gerçek adlarıdır. Çocuğun gerçek adı annesi tarafından kulağına fısıldanır. Anne bunu kocasına bile söylemek zorunda değildir çünkü ne kadar az kişi tarafından bilinirse o kadar iyidir. İnançlarına göre ad güç demektir. Belki de bu yüzden birinin gerçek adının bilinmesinin onu korumasız kılacağını düşünürler (Doughty, 2005: 38). Bahsedildiği gibi herkesin iki adı vardır: Dışarı ya da gaco adı ve ev adı (Mitchell, 1972: 21), (Devecioğlu, 2015: 177). Bunların dışında herkesin farklı soyadı taşıdığını da eklemek gerekir. Kendi içlerinde kim kimin kardeşidir bilirler ancak resmiyette her şey karışıktır. Bu yolla gacoların yazılı kayıtlarını altüst ederler. Ancak bu durumun Çingenelerin ensest olmakla suçlanmalarına da neden olduğu anlaşılmaktadır (Yoors, 2005: 162).

Dillerine verdikleri önemi Çingenelerin dışında hiç kimsenin Çingeneceyi öğrenemeyeceğini düşünmelerinde de görmek mümkündür. Onlarla birlikte geçirdiği sürede Çingeneceyi öğrenmek isteyen Fonseca'ya başarılı olamayacağı söylenir. Çünkü her sözcüğün bir eş anlamlısı vardır ve nerede ne zaman kullanılacağı ve ince ayrımlar onlara aittir. Bunları bilmek için Çingene olarak doğmak gerekir (Fonseca, 2002: 22).

4. 5. Kadın

Çingene kadını ait olduğu toplum içinde her ne kadar ikinci planda gibi görünüyor olsa da özellikle marhime inancına dayanan kirletme güçleri nedeniyle aynı zamanda çekinilen bir

varlık konumundadır. En korkutucu ve karanlık güçlerin kadınların elinde olduğunu belirten Fonseca, bu nedenle asıl hâkimiyetin de onlarda olduğunu ekler. Bahsedilen korkutucu güç, bir kadının bir erkeği sadece eteğini başına geçirme tehdidiyle ederek bile kirletebilecek olmasıdır (Fonseca, 2002: 93).

İlginç olan nokta, kadının topluluk içindeki konumunun dönemsel olarak değişikliğe uğramasıdır. Örneğin doğum yapan kadın kirli olduğu için hem toplumdan ayrı tutulur hem de korku duyulan bir obje hâline gelir. Örneğin Karanlıkta Ateşler'de Anna'ya doğumdan sonraki iki hafta kimse yaklaşmayacaktır. Ayrıca yemek yapması ya da bir şey yıkaması da yasaktır. (Doughty, 2005: 38).

Ancak bu sorunlu sayılan iki hafta geçtikten sonra, çocuğu yokken yaşlı bir adamın önünde yürüyemeyen kadın, kucağında bebeği varken istediğini yapma hakkına kavuşur (Fonseca, 2002: 55). Anne olmanın dışında Çingene kadınını saygıdeğer bir konuma getiren durum ise yaşlılıktır. Yaşlı kadına saygı duyulmasının nedeni ise onun kadınsı özelliklerini yitirip erkeğe daha çok benzemesiyle açıklanır. Kadınlar yaşlandıkları zaman erkeklerle beraber aynı sofrada oturabilirler hatta topluluk içinde konumları en sağlam olan bireyler konumuna gelirler (Fonseca, 2002: 93). *Carmen*'de de Çingenlere misafir olan kahraman, hasta ve yaşlı bir kadına ne kadar iyi bakıldığını, kendilerinin ise bir karış tahtalarda yattığını şaşırarak anlatır (Mérimée, 2011: 81).

Kadının erkeğe göre konumunu gösteren ilginç bir örnek de apartman düzeninde kendini gösterir. Çingene erkekleri kendi üst katlarında yaşayan kadınların marhimeye göre lekelenmeye yol açacağına inanırlar. Bu yüzden çok katlı apartmanlarda oturmayı reddetmişlerdir (Asseo, 2004: 123).

Çingene kadınlarıyla ilgili en yaygın önyargılardan biri onların teklifsiz bir hayat yaşadıklarıdır. Hem Batı hem de Doğu kaynaklı bazı eserlerde bu inanışı destekler biçimde kadınlar şehvetli ve ahlâksız olarak çizilmişlerdir. Kuşkusuz bunda yabancı olana egzotik bakışın ve erkek egemen yorumun da etkisi büyüktür. Yani aslında okurun istediği şey verilmiştir. Örneğin Çingenem'de aldatmak genel olarak Çingene toplumunda sık görülen bir şeymiş gibi sıklıkla işlenmiştir. Ayrıca eserdeki Çingenelerin bir ırmakta kadınlı erkekli çıplak şekilde yıkanmaları, kadının bedeninin geleneğe göre olan durumu belliyken pek de inandırıcı görünmemektedir (Stancu, 1971: 102).

Benzer şekilde bir kadının kayınpederi ile doğrudan göz teması kurmasının ayıp sayıldığı bir toplulukla (Fonseca, 2002: 57), *Hayattan Sahifeler*'deki gelin kayınpeder ilişkisinin -kadın kayınpederinin yanında belden aşağısı açık şekilde gezer (Gürpınar, 2015: 40) - yaşandığı topluluk arasındaki fark çok büyüktür. Hâlbuki kadının belden yukarısının çıplak tasvir edilmesi daha mantıklıdır çünkü Çingeneler arasında göğüs bebekle ilgili görüldüğü için utanılacak bir şey değildir (Fonseca, 2002: 53). Benzer yaklaşım Stroheim'in eserinde de görülür. Bir eğlencede köylüler için çıplak dans eden Paprika'ya diğer genç erkek ve kızlar da katılır. Sürekli şehvetten, ihtirastan bahseden yazar, adeta cinsel içerikli bir ayini betimler ya da görülmek isteneni gösterir (Stroheim, 1954: 57).

Türlü önyargılara rağmen Çingene kadınlarının evlilik, bekâret ve sadakat konularında

tutucu olduklarını gösteren örnekler azımsanmayacak kadar çoktur. Örneğin *Çingene Kızı*'nda genç bir kız bekâretinin en önemli hazinesi olduğunu söylerken (Cervantes, 2010: 53), *Carmen*'de kendisine bir avuç altın teklif eden adamı reddeden Çingene kadınından bahsedilir. Yine bir Çingene kadınının kendi soyundan olmayan bir erkeğe en küçük bir yakınlık duymasının görülmemiş şey olduğu da eklenir (Mérimée, 2011: 98). Aynı şekilde, kendilerine verdikleri adlardan birinin koca anlamına gelen "Rome" olduğu söylenir. Bu da evliliğe verdikleri değeri gösterir (Mérimée, 2011: 80).

Yine başka bir öyküde Çingene kızları ile ilgili abartılı hikâyelerin doğru olmadığını belirten New York'lu bir Çingene kralı, yıllardır içlerinde olduğu hâlde hayat kadınlığı yapan bir Çingene ile karşılaşmadığını aktarır (Mitchell, 1972: 25). Ona göre Çingene kadını her anlamda medenileşmiş kadından üstündür. Elastiki yürüyüşleri sayesinde güzel görünebilmek için korseye ihtiyaç duymazlar. Gaco kadınlarının çoğunun ise bir araba beygirinden daha çok koşum taşıdıklarını iddia eder (Mitchell, 1972: 29). Örneklerin bir kısmından anlaşılabileceği gibi önyargılı bakış açısı, Çingene kadınını ahlâksız gibi gösterme eğilimindedir. Bunda yaygın inanışı olduğu gibi kabul etmenin de etkisi vardır. Ancak birçok eserde, özelikle de otobiyografik olanlarda Çingene kadınlarının geleneklerine ve ailesine bağlı, sadık bir eş olarak çizildikleri de görülebilmektedir.

4. 6. Çocuk

Çingenelerin çocuklarına verdikleri önem henüz doğumla başlayan ritüellerle kendisini gösterir. Örneğin yeni doğan bebeğin kundağı kem gözlerden korunması için muskalarla donatılır. Kırmızı sağlık ve mutluluğun rengi olarak görüldüğünden kırmızı bir ip koparılıp kundağın içine sıkıştırılır. Bu aynı zamanda Çingenelerin neden kırmız/pembe tonlarını bu kadar çok kullandıklarını göstermesi açısından açıklayıcıdır. Bebekler marhimenin tersini yanı saflığı temsil ettiği için çok sevilir (Fonseca, 2002: 56). Bebek üç günlük olunca annesi Üç Ruh için onu yere yatırıp çevresine halka hâlinde üç parça ekmek, üç kadeh şarap yerleştirir. (Doughty, 2005: 51). Pek çok kültürde olduğu gibi erkek çocuk Çingenelerde de önemlidir Aksi olana dek ise ilk çocuktan her zaman erkek olacakmış gibi söz edilir. (Doughty, 2005: 26).

Çingene topluluklarında dikkat çeken bir nokta da çocuklara karşı sergilenen kaba tutumdur. Ancak Fonseca, çocukların bundan rahatsız gibi görünmediklerini ekler. Çocuklarına böyle davranmalarının nedeni çocukların zor koşullara alışmalarını, hayata karşı güçlü bir duruşa sahip olmalarını sağlamaktır (Fonseca, 2002: 56).

Çocuk eğitimindeki başka bir yöntemse çocuğun bir yabancıyla dalga geçmesi için teşvik edilmesidir. Çocuk yediği tokatlara rağmen alaya devam ederek bu sınavdan geçer. Bu oyunla çocuklara korku veya fiziksel acı nedeniyle istediği bir şeyi yapmaktan kaçınmamayı öğretirler. Onlara göre insan ruhunu harap eden korku, kötünün sembolik niteliğidir. Böylelikle korkunun hayatlarında bir engel olarak var olmasına izin vermemiş olurlar (Yoors, 2005: 232).

Çocukların son derece cüretkâr ve saldırgan görünmeleri topluluğun mahremiyetini korumak, diğerlerini onlardan uzak tutmaktır. Kirli, pasaklı görüntüleriyle içinde yaşadıkları ortamın da farklı görünmesini sağlarlar. Yoors, dikkatle bakıldığında sağlıklı, neşeli, rol

yeteneği yüksek çocukları fark etmenin mümkün olduğunu da ekler (Yoors, 2005: 87). Sonuç olarak korunup kollanırlar, hayatın zorluğuna alışmaları ve korkusuz olmaları için eğitilirler. Dışarıdan bakanın arsızlık olarak gördüğü şey, aslında bir var olma mücadelesinde zorunlu bir tavır olarak geliştirilmiştir.

Sonuç

Gerek edebî eserlerden gerek araştırma kitaplarından gerekse otobiyografik romanlardan derlenen tüm konu başlıklarına bakıldığında Çingenelerin hiçbir şeye inanmadıkları önyargısının hatalı olduğu açıkça görülmektedir. Yüzyıllar öncesinden dünyanın çok farklı coğrafyalarına dağılmış olan farklı Çingene toplulukları olağan bir asimilasyona uğramış olsalar da belli başlı geleneklerinden uzaklaşmamışlardır. Kadının toplum içindeki konumu, temizlikle ilgili inançlar, paraya verilen değer ya da onun kullanım şekli ve hayata bakış açısı noktalarındaki benzerlikler ilgi çekicidir. Dikkate değer diğer bir nokta da Türk ve Batı edebiyatının önemli eserlerinden ikinci sınıf romanlarına kadar Çingenelerle ilgili olumsuz görüşler üzerinde uzlaşılmış olunmasıdır. Bunun ana nedenlerinden biri tabii ki ötekileştirme kavramıyla açıklanabilir.

Çingenelerin öteki olarak görülmelerinin ilk nedeni doğal olarak ilk başlarda konargöçer bir yaşantı sürmeleridir. Daha önce de belirtildiği gibi yerleşik olmayan toplulukların çoğu öyle olmasalar bile Çingene olarak görülmüşlerdir. Şehirde bir konut sisteminde yaşayan insan için konargöçerlik ne kadar anlaşılmazsa, konargöçer bir Çingene için de dört duvar arasında yaşamak anlaşılmazdır. Ancak bir topluluğun ötekileştirilmesi için azınlık olması yeterlidir. Şehir hayatı, yani belli bir sistem içerisinde, belli yasalara göre yaşamak, yine çoğunluk tarafından medeniliğin de sembolü olarak görülür. Şu hâlde Çingeneler vahşi olarak tanımlanırlar. Birçok eserde "ehlileştirilmeye" çalışılmaları da bu nedenledir. Faydacılık, rasyonalizm, pozitif bilimlerle yeniden biçimlenen dünyada, üzerinde anlaşılan medeniyet kavramının içinde Çingenelerin oldukları gibi kabul edilmeleri mümkün değildir.

İktidar için de belli bir yerde sabit olmayan toplulukları bürokrasiye dâhil etmenin zorluğu açıktır. Hem mülk kavramına sahip olmadıkları hem de bir adresleri olmadığı için izlenmeleri zordur. Yani bir anlamda yukarıda bahsedilen "ehlileştirme" kavramı ile aynı zamanda Çingeneleri kontrol altına alma amacı güdülmüştür. Bu, devlet mekanizmasının durduğu yerden bakıldığında anlaşılır bir tutumdur. Açıklanması daha zor olan nokta ise Çingenelerin kontrol altına alındıkları zaman da hemen her konuda ayrımcılığa uğramalarıdır.

Çingeneler inançsız değillerdir ancak herkes gibi bir dini değerler sistemine de sahip olmadıkları açıktır. Dinsiz kabul edilmelerinin nedenlerinden biri, korkulacak bir Tanrı kavramına uzak olmalarından kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde hiçbir eserde ceza çekilecek bir cehennemden bahsedilmemesi de benzer etkiyi yaratmıştır. Öteki etken de günün belli saatlerine ya da haftanın belli günlerine ayrılmış sistemli bir dini ritüellerinin yokluğundan kaynaklanır. Tüm bunlar onların dinsiz sayılmaları için yeterlidir. Aynı şekilde yemek yeme, uyuma, çalışma gibi günlük rutinlerin de medeni yaşam tarzına aykırı olması uyumsuz sayılmaları için geçerli sebeplerdir.

Tüm bunların üzerinde olan soru ise dışlanmalarının da ötesinde maruz kaldıkları şiddetin neden olağan görüldüğüdür. Bu noktada çoğu Çingenelerle ilgili olmayan ama toplumun zayıf olarak gördüğüne bakış açısını yansıtması bakımından birkaç atasözü yol gösteri olacaktır: İt ürür kervan yürür/ Köpekler istedi diye atlar ölmez/ Kurt kocayınca itlere maskara olurmuş/ Aslan yattığı yerden belli olur/ Eşeğe altın semer de taksalar yine eşektir/ Çingeneye saray vermişler, bahçesinde çadır kurup oturmuş/ Sen bir garip çingenesin, telli zurna nene gerek.

Köpek, eşek, kurt, kısmen at ve aslan ile ilgili atasözleri, Çingenelerin eziyet çekmelerinin neden olağan görüldüğüyle ya da umursanmadığıyla ilişkilidir aslında. Şöyle ki, köpek ve eşeğe bakış olumsuzdur ve bu düşünce üzerinde anlaşılmış gibidir. Bunun en belirgin nedeni hayvanlar arasında da düşük seviyede görülüyor olmalarıdır. Her ikisi de insanlara muhtaçtır ve atasözlerinin nitelediği anlamda değersizdirler. Kurt, at ve aslan ise daha çok asil olarak adlandırılan hayvanlardır. Kurdun ve aslanın hem insana ihtiyacı yoktur hem de güçlüdürler. Eşeğin atın karşısında zaten hiç şansı olmamıştır. Çünkü eşek sadece yük taşımak ve çok çalışmakla ilişkilendirilmiştir. Bilinçli şekilde inat ettiği düşünüldüğü için (yorulduğu düşünülmez) eziyet edilmesinde sakınca görülmez. Bir metafor olarak eşeklik (Şenel, 2019) ona doğuştan verilmiştir ve değiştirilemez.

Çingenelerin ya da ötekileştirilen her topluluğun durumu benzer şekildedir. Çingenelerin pis, yabani olmakla suçlandıkları için eziyet görmelerinde de bir sorun bulunduğu düşünülmez. Bu yüzden olaylara bir de onların gözünden bakmak söz konusu olamayacağından bir Çingenenin ne yaşadığı ve ne düşündüğü de önemsiz görülür.

Gerek Türk gerekse Batı edebiyatında yer alan Çingene tipine bakıldığında – ki nitelikli olsun ya da olmasın birçok eserde tip olarak çizilmişlerdir – benzer özellikler çerçevesinde ele alındıkları görülür. Batı edebiyatında daha çekici olmak adına egzotik bir imajla gösterilen Çingeneler Türk edebiyatında daha yerel düzeyde ele alınmıştır. Ancak yüzeysel değerlendirmeler bakımından önemli bir fark yoktur. Müziğe ve sanata olan yatkınlıkları ile bulundukları ortamı şenlendirmeleri sınırlı sayıdaki olumlu yönleri olarak takdir edilmiştir.

İlginç olan durum Çingene toplulukları arasında da kast sisteminden gelen sınıf ayrımının var olmasıdır. Türkiye'de müzisyenlerin büyük olasılıkla diğerlerinden daha fazla kazanca sahip oldukları için üst seviyede görülmeleri de bundandır. Tabii bir demirci ustasının mesleğini üstün görmesi nedeniyle aynı payeyi kendine verdiği ya da bir konargöçerin, müzisyen de olsa bir yerleşiği küçük gördüğü anlaşılmaktadır.

Çingenelik kavramının çıkmaz noktalarından biri ise Çingenelerle ilgili olumsuz görüşlerin sıralanmasının ya da bilinmeyen örneklerin verilmesinin var olan imaja olumlu bir katkı yapamayacağıdır. Çingeneler "öyle" değildir denilirken bile nasıl olmadıklarını ifade etme zorunluluğu aynı imaja gönderme yapmaktadır. Çektikleri eziyeti eşek ve köpek mecazlarıyla açıklamaya çalışırken de aynı kısır döngüye girilmiş olunur. Hatta "Çingene" ya da daha yumuşatılmış olan "Roman" tabirini kullanmak bile kendi içerisinde bir hakareti temsil ettiği için aynı çıkmaza girilir. Diğer sorunlu durum ise geçmişle ilişkileri yazılı kaynaklara dayanmayan ve yeterli eğitim alma imkânına sahip olmayan Çingenelerin çoğunluğunun ne bu tartışmalardan haberdar olmalarının ne de bu çalışmayı okumalarının mümkün olmamasıdır.

Yine de son cümle olarak inançsız, amaçsız, anlamsız bir hayat sürdüğü düşünülen Çingenelerin aynı konularda "gaco"ları da benzer şekilde yargıladıklarıdır. Yani onlara göre de Çingene olmayanlar, değer verdikleri şeyler noktasında gülünç, eksik ve anlaşılmazlardır. Bu bir kısırdöngüdür ve muhtemelen tüm Çingeneler medeni hayatın zorlamasıyla geleneklerini kaybedip çoğunluğa katılana kadar da böyle devam edecektir.

Hiç kuşkusuz Çingenelerle ilgili yapılacak araştırmalar çeşitlendirilmeye muhtaçtır. Çocuk edebiyatı açısından bakıldığında Çingeneleri ele alan çocuk kitapları ve masallar farklı inceleme konuları olarak ortaya çıkar. Yine folklorik açıdan hem Çingenelere ait atasözleri ve deyimleri hem de onlar hakkında türetilmiş olanları başka bir çalışmanın konusudur. Farklı disiplinlere aynı anda hitap eden Çingenelik kavramı zengin bir kaynak olarak nitelikli araştırmalara olanak sağlayacaktır.

Notlar

1 Türk edebiyatında Çingenelerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Oymak, A. (2019) Gypsies in Turkish Literature. *Turkish Studies***,** 14, 1417-1435. DOI: 10.29228/TurkishStudies.23463. Bu makalede de belirtildiği gibi Çingene kavramı tüm ayrıştırıcı nitelemelerin dışında evrensel özelliği ile kullanılmıştır. Referans olarak da Çingene kökenli araştırmacıların, Roman gibi farklı adlar kullanmanın faydasızlığı ve Çingene adının temizlenmesi gerektiği düşüncesi alınmıştır.

2 Şenel, Ö. *Ortadoğu'da eşek metaforu*. Erişim tarihi 12. 08. 2019, https://omerwsenel.blogspot.com/2014/01/ortadoguda-esek-metaforu.html.

Kaynakça

Aksel, M. (2004). *Çingene şalvarı* (H. Aydın, Haz.) *Çingene öyküleri* içinde (13-18), İstanbul: İnkılap.

Alpman, N. (2014). *Çingeneler başka dünyanın insanları*. İstanbul: Ozan.

Asseo, H. (2004). *Çingeneler bir Avrupa yazgısı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Berger, H. (2015). *Çingene mitolojisi*. Ankara: Bilgesu.

Cervantes, M. D. (2010). *Çingene kızı*. İstanbul: Özgür.

Coelho, P. (2008). *Portobello cadısı*. İstanbul: Can.

Çelebi, E. (2011). *Seyahatname* (8). İstanbul: Yapı Kredi.

Devecioğlu, A. (2015). *Ağlayan dağ susan nehir*. İstanbul: Metis.

Dinçer, H. (2014). *Bir çingenenin romanı*. İstanbul: Ozan.

Doughty, L. (2005). *Karanlıkta ateşler*. İstanbul: İş Bankası.

Erdoğdu, S. (2016). *Romanika*. İstanbul: Pamiray.

Fonseca, I. (2002). *Beni ayakta gömün*. İstanbul: Ayrıntı.

Fraser, A. (2005). *Avrupa halkları çingeneler*. İstanbul: Homer.

Gorki, M. (2004). Makar çudra (H. Aydın, Haz.) *Çingene öyküleri* içinde (205-224), İstanbul: İnkılap.

Gürpınar, H. R. (2015). *Hayattan sahifeler*. İstanbul: Papersense.

Hugo, V. (1988). *Notre dame'ın kamburu*. Ankara: Bilgi.

Kaygılı, O. C. (1972). *Çingeneler*. Ankara: Bilgi.

Kılıç, H. (1986). *Çingenem çengi çengi*. Ankara: Saypa.

Kivi, A. (1975). *Yedi kardeşler*. Ankara: Devlet Kitapları.

Martinez, N. (1992). *Çingeneler.* İstanbul: İletişim.

Mather, A. (1982). *Çingene düğünü*. İstanbul: Gelişim.

McCann, C. (2007). *Zoli bir aykırı çingene*. İstanbul: Merkez Kitaplar.

Mérimée, P. (2011). *Carmen*. İzmir: İlya.

Midhat, A. (2001). *Letaif-i Rivayat*. İstanbul: Çağrı.

Mitchell, J. (1972). Çingene kralı (T. Alangu, Haz.) *Dünyadan ve bizden çingene hikâyeleri* içinde (29-40), İstanbul: Nil.

Muradi, P. (2007). *Romanika çingeneler*. İstanbul: Pentagram.

Önder, N. (1975). Çingeneler ve bir travay. *Folklora Doğru*, 41, 22-26.

Podgoreç, V. (1978). *Çingeneler arasında*. İstanbul: Ya/Ba.

Puşkin, A. (1990). *Çingeneler*. Ankara: Damar.

Putnam, V. (1972). *Furi-dai nasıl öldü?* (T. Alangu, Haz.) *Dünyadan ve bizden çingene hikâyeleri* içinde (70-77), İstanbul: Nil.

Stancu, Z. (1971). *Çingenem*. Ankara: Bilgi.

Stroheim, E. V. (1954). *Çingene aşkı*. İstanbul: Ekicigil.

Tokmakçıoğlu, E. (1975). *Çingene pilici*. İstanbul: Habora.

Yoors, J. (2005). *Çingeneler op'e roma*. İstanbul: Çiviyazıları.

Elektronik kaynaklar

Arnold, M. *Scholar gypsy*. Erişim tarihi 21. 07. 2019,
https://www.poetryfoundation.org/poems/43606/the-scholar-gipsy.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107
DOI: 10.22559/folklor.1546

Derleme makalesi/Compilation article

Siirt Kenti Yöresel Yemek Kültüründe Büryan: Bahattin Büryan Sarayı Örneği

Büryan in Local Food Culture of the City of Siirt: Case of Bahattin Büryan Sarayı

Figen Kanbir*

Öz

İnsan için tüm zamanların en önemli kültür alışkanlığı beslenmedir. Beslenme, yerleşik hayata geçişle birlikte özel alanın sınırları içerisine dâhil edilmiştir. Zamanla, tüm dünyada dışarıda yeme alışkanlığının kazanılması ile farklı kesimlerin beğeni tercihleri birbirinden ayrılmıştır. Yemek kültürü, farklı kesimlere hitap eden restoranlarla büyük şehirlerde varlık göstermiştir. Buralarda yöresel yiyecekleri tercih, başlı başına bir statü mevzusudur. Kırsal özellikler taşıyan küçük ölçekli kentlerde ise, herkesin içeride sahipleneceği yerel restoranların varlığı hissedilmektedir. Bu bağlamda Siirt kenti restoran kültürüyle dikkat çeken örneklerden birini oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, bu restoranlardan biri olan Bahattin Büryan Sarayı'nda servisi yapılan büryanın yöresel yiyecek sayılmasının nedenlerini analiz etmektir. Çalışma nitel araştırma tekniklerinden olan (yarı yapılandırılmış) görüşmeyi, Siirt kenti restoranlarından biri olan Bahattin Büryan Sarayı çalışanlarını örneklem kabul ederek incelemeye almıştır.

Geliş tarihi (Received): 26.11.2020 – Kabul tarihi (Accepted): 25.06.2021

* Dr. Öğ. Üyesi. Siirt Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. (Siirt University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Sociology). f.kanbir_18@hotmail.com. ORCID 0000-0003-2094-399X

Çalışmada, büryanın yöresel kültürün özelliklerini taşıdığı ortaya çıkmıştır. Özellikle büryan ve Bahattin Büryan Sarayı, hem kamusal hem de özel alanın izlerini taşıyarak, kamusal ile özel alan arasında sahiplenilmiş görünmektedir. Restoranın müşterileri farklı yaş, cinsiyet, yerleşim yeri, eğitim durumu ve sınıfa sahip kimselerden oluşmaktadır. Bununla birlikte restoran, farklı illerden ve ülkelerden gelen insanlara yerelin tanıtılmasında önemli bir aracı görev üstlenmiştir.

Anahtar sözcükler: *yemek kültürü, yöresel yemek, büryan, Bahattin Büryan Sarayı*

Abstract

Nutrition is the most important cultural pattern of all time for human beings. Along with humans' transition to a sedentary life style, nutrition has been included within the borders of the private space. In time, gastronomic preferences of different classes started to change with the acquisition of a new custom all over the world: dining out. Food culture has evolved in big cities with restaurants appealing to different classes. In these places preference of local food is an issue of status on its own. Dissimilarly, in small cities with rural characteristics, the presence of local restaurants that everyone can embrace is observed . In this context, Siirt is one of those small cities with an restaurant culture. The aim of the study is to analyze the reasons why *büryan,* (a kebab dish) served in one of these restaurants, Bahattin Büryan Sarayı, is considered a local food. The study was carried out with a qualitative research technique, a (semi-structured) interview with the employees working for; Bahattin Büryan Sarayı, one of the restaurants in the city of Siirt.

In the study, it is observed that the *büryan* carries the characteristics of the local culture. The *Büryan* and Bahattin Büryan Sarayı, in particular, seem to be embraced by the public and private spheres, bearing the traces of both. The customers of the restaurant constitute people of different age, gender, place of residence, educational background and social class. In addition, the restaurant takes on an exemplary role for introducing the local culture to visitors from different cities and countries.

Keywords: *food culture, local food, büryan, Bahattin Büryan Sarayı*

Extended summary:

Introduction and research questions & Purpose: Nutrition culture has changed over time in our country as well as in the World. One of these changes, the dining out custom, has started with modernization history of Turkey (Gürsoy, 2019: 149). In this context, restaurants, which are places adopted from the West to Turkey, are notable examples. Restaurants are important places in terms of publicity for the food culture.

Meat-eating culture is one of the indispensable habits of the Eastern and Southeastern

Anatolia Regions in Turkey. This habit in the city of Siirt, located in the Southeastern Anatolia Region, reflects the effects of livelihood activities and lifestyle. Siirt has placed eating meat and more specifically, *büryan* at the center of its food culture as a result of its religion, the long-lived nomadic life in the city and wetlands that prevent agriculture. In this article, restaurant culture has been examined through the *büryan*, one of the local food habits effective in the traditional city.

By taking the local food habits as the main reference, the study seeks answers to the following questions: People from which social classes prefer *büryan*? What makes *büryan* attractive for these classes? Does the preparation, service and presentation of *büryan*, which is a cultural custom, serve the branding of Siirt province? Is it possible to claim that *büryan* is a distinctive activity in the ownership of local culture? Is eating meat is a habit that is special to Siirt and the region which you live in?

Literature review: In the world and Turkey, various studies have been conducted about food culture (Goode, 2005; Spang, 2007; Beardsworth ve Keil, 2011; Montanari 2018; Belge 2018; Beşirli 2017; Çaycı, 2019). In these studies, what the local food is in our country was examined by taking into account the economic, social and cultural characteristics (Çapar ve Yenipınar, 2016; Gürsoy, 2019; Yıldız 2020). Tourism has an effect on highlighting the eating habits. In this respect, a study based on the evaluation of geographically marked products in regional tourism, including the *büryan*, in the city of Siirt was conducted through interviews (Ceylan ve Samırkaş Komşu, 2020). In a thesis examining Siirt and its surroundings in terms of tourism geography, *büryan* was mentioned in the sections of Siirt cuisine and eating habits (Kılınç, 2019). There are two studies directly related to *büryan* and they are in the form of papers presented at congresses (Coşkun et al. 2017; Işkın et al. 2017). Among them, Coşkun et al. (2017) conducted a meeting with the managers and masters of the *büryan* hall. In the study, the sustainability of *büryan* in terms of gastronomy has been examined. The study of Işkın et al. (2017) drew attention to the introduction of the province of Siirt and was carried out in the form of a literature review. In terms of methodology, our study used the interview technique like the study carried out by Coşkun et al. However unlike Coşkun et al. it offers the reader a multi-dimensional perspective in terms of introducing the local culture. Although the study has taken into account a single restaurant; it constitutes one of the remarkable examples in terms of revealing the importance that neighboring provinces and countries attribute to *büryan*.

Methodology: In the study, food culture has been discussed in relation to living conditions and livelihood opportunities. It attempts to interpret the effect of the characteristics of the city of Siirt and its region on the ownership of the *büryan*. It was carried out with a qualitative research technique, taking Bahattin Büryan Sarayı staff as a sample. In the study, descriptive analysis was made by analyzing the interview records; a purposeful sampling was used. In Bahattin Büryan Sarayı, 13 people are working and all of them are males. In the study, waitstaff were included in the sample. Likewise, in the article interview recordings, photographs of the place taken by the researcher and observations obtained in the restaurant were used.

Results and Conclusions: Past habits survive to a large extent with the dominance of local culture in traditional cities. Undoubtedly, this is due to the fact that the places that are effective in increasing the gastronomic differences between the classes are not formed. Food habits of city of Siirt accord this description. In Siirt, people have adapted to the taste of food as a result of cultural life. If we describe the diversity of the people of this city as a mosaic, we can suggest that this mosaic effect also determines the culture-specific habits.

Although there are *büryan* and restaurants that can be associated with it in Bitlis and Muş, which are close to Siirt, it carries many characteristics of Siirt city in terms of its unique taste and identity. In the study, in the light of the information obtained from Bahattin Büryan Palace employees in Siirt, the following conclusions have been reached:

In Siirt, preparation of the *büryan* and restaurant working habits are against modern standardization and global food culture with their many features. Many features such as cooking, preparation, presentation and service of *büryan* have different features than the fastfood habit, which is the global uniform food habit. Restaurant and *büryan* has different features than modern standards. Among these features, there are reasons such as the training of the staff, working hours, and the difference between the customer and the employee is not clearly drawn.

Nowadays, all stages of nutrition have become professional activities. One of the striking features of the restaurant at this point is that the employees have not received any professional training. With master-apprentice training, employees transfer food preparation and presentation from one culture to another. However, there is no rigid difference in division of labor among restaurant staff. Instead, the need directs people to work in different areas within the restaurant.

In addition, there is no rigid distinction between restaurant staff and customers. This situation was most evident in the participants' addressing their customers as guests throughout the interview. While employees show interest in customers with such a manner, customers also embrace employees in a friendly and amiable way. People have achieved the comfort and reliability of their home insomuch in this restaurant to a great extent. In this respect, it can be said that the clear distinction between private and public sphere, which is another modern standardization, is not observed in this restaurant. Thus, the restaurant has created a culture between private and public sphere.

Büryan Kebab attracts attention with its similarity to the slow food movement developed against the fast food culture in 1986. *Büryan* begins to be cooked at two o'clock at night. It takes nearly two hours to cook depending on the quality of the meat and fire. *Büryan*, with its natural cooking method and the absence of tail fat, has been evaluated by employees as light, long-lasting, and beneficial to health. Unlike the modern time limitation, the *büryan* service in Siirt starts at a very early hour in the morning, with the morning prayer. The *büryan* service is completed at 5:00 pm. There was no study conducted by the medical community regarding its benefits for health when this research was carried out. Despite this, in the study, restaurant staff verbally expressed the benefits of *büryan* for health.

Preferred by people from every walk of life, Bahattin Büryan Sarayı has different features from modern cities where the scales of taste differ. Preferring local foods provides prestige to people in modern cities. However, people from every walk of life (different age, gender, educational status, class, etc.) prefer. In particular, some features such as its affordable price, light food, and long-term fullness ensure such accessibility both inside and outside of the city.

It is stated by the participants that the *büryan* has made an important contribution to the promotion of the city of Siirt to other provinces and different countries. The fact that Siirt is a small city has prevented the city from being recognized from outside and turned into a center of attraction. Thanks to *Büryan*, the city was publicized, insomuch that when it comes to *büryan*, Siirt comes to mind. This situation paves the way for the branding of the city of Siirt. With the effect of all these reasons explained in the study, it has been revealed that *büryan* in Siirt is an important complement to the local food culture.

Giriş

İnsanın kendi bedenini tanıması ile kendine yarayan besinleri dengeli öğünler haline getirmesi, nispeten yakın dönemli gelişmelerdendir. Ancak yemek kültürünün gelişimi bütün toplumlar için aynı şekilde gerçekleşmemiştir. Bu kültürel farklılıklar, coğrafi kıstasların birer getirisi olduğu kadar, tarih boyunca oluşturulan geçim faaliyetlerinin alanı içerisinde yer almaktadır. Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle insan, kültür, yaşam biçimi, yemek kültürü gibi benzer değerler sahası gün geçtikçe belirginleşmektedir. Bunlar içerisinde nispeten yerel farklılıklar, yeni cazibe merkezleri haline gelmektedir. Bu yerel farklılıkların en çok yaşam alanı bulduğu mekânlar geleneksel kentlerdir. Geleneksel kentlerde doğal olanın hâkimiyeti her alanda kendisini göstermektedir. Bunlardan biri çalışmanın temelinde yer alan yemek kültürüdür. Yemek kültürü, yerel kültürün yaşamasına fırsat vermekte; yerel kültür de yemek kültürünü yönlendirmektedir. Toplumdaki farklılıklar ne kadar belirgin olursa olsun, yemek kültürü kişiler arasında ortak bağ yaratabilmektedir.

Lokantalar ve restoranlarla birlikte yemek yeme alışkanlığı, evin içinde hasrolunan bir edim olmaktan kurtularak, kamusal alana bütün yönleriyle sirayet etmiştir. Öyle ki yeme ile kamusal alanın düzenlenişi, üretimden başlayarak tüketime kadar bütün süreçleriyle kültür haline gelmiştir. Bağlı bulunan kültürün tanıtılması, yerel paylaşım ağlarının genişlemesi olarak okunabilecek bu gelişme, yemeğin karın doyurmaktan çok daha fazla işleve sahip olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda lokanta ve restoranlar, karın doyurmanın yanı sıra iyi yemek, statü sağlamak, sosyalleşmek gibi konularda kişilere avantaj sağlamaktadır. Bugün yemek konusunda yerel, bölgesel ve küresel düzeyde pek çok çalışma, yemenin kültürü büyük ölçüde belirlediğini, yönlendirdiğini göstermektedir

İncelemeye aldığımız Siirt kentinin temel geçim kaynakları tarım ve küçükbaş hayvancılıktır. Siirt'te bunlar büyük oranda yeme kültürünü belirlemektedir. Özellikle göçebe yaşam tarzının etkisiyle hayvancılığın temel geçim faaliyeti olarak uzun zamandır sürdürülmesi, yemek kültürünün kaynağında etin görülmesine sebep olmuştur.

Çalışmada Siirt kenti büryan işletmelerinden birisi olan Bahattin Büryan Sarayı

incelenmiştir. Siirt'te büryan genellikle kahvaltı saatlerinde tüketilmektedir. Büryan servisi sabah 5:00'te başlayıp, 17:00'de bitmektedir. Bu bağlamda modern çalışma saatlerinin dışında, küresel kültürün karşısında, büryan yerel kültürün devamını sağlamaktadır. Tescilli bir ürün olan büryan, yerel kültürün sürekliliğini sağlamakla birlikte, Siirt kentinin tanıtılmasına katkı sağlamaktadır.

Çalışma nitel araştırma tekniklerinden görüşmeyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın ilk kısmı alanyazın için ayrılmış olup, ikinci kısımda araştırmanın bulguları ve değerlendirilmesi sunulmuştur.

1. Araştırmanın amacı, önemi, evren ve örneklemi

İnsan hayatında yeme ve içme kültürü toplumların doğal ve kültürel koşullarının bir sonucudur. Bu bağlamda yeme ve içmenin üretim, hazırlanma, sunum ve tüketim aşamalarının doğa, mutfak, kültür ekseninde şekillendiği görülecektir. Çalışma büryan kebabını referans alarak, dışarıda yemek kültürünün edinildiği kültürel süreklilikten hareket etmiştir. Bunu Siirt kenti yöresel et restoranlarından biri olan Bahattin Büryan Sarayı'ndan hareketle izlemektedir.

Çalışma nitel araştırma tekniği olan görüşme ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırmacılar olayların ve bağlamların dilini konuşur; toplumsal yaşamın doğal akışında ortaya çıkan olayları ayrıntılı inceler. Belirli toplumsal-tarihsel bağlamlara duyarlı olan özgün yorumlar sunmaya çalışırlar (Neuman, 2016: 224). Görüşme bir araştırmacıyla bir üyenin ortak ürünüdür. Görüşmede üyeler anlayışları, hisleri ve işbirliklerinin öznel anlamlar açığa çıkaran bir tartışma sürecinin parçası olduğu etkin katılımcılardır (2016: 585). Çalışmada amaca yönelik örneklem tercih edilmiştir. Amaca yönelik örnekleme özellikle bilgilendirici olan benzersiz örnek olayları seçmek için uygundur (2016: 323). Siirt'te büryan hazırlama ve sunumu erkek çalışanlarca gerçekleştirilmektedir. İncelediğimiz restoranda çalışanların tamamı (13 kişi) erkeklerden oluşmaktadır. Biz farklı yaş ve eğitim durumlarını dikkate alarak restoran çalışanlarından 7 kişiyi örneklem kabul ettik. Aşağıdaki tabloda çalışanların bilgileri yer almaktadır:

Tablo 1: Katılımcı[1] Bilgileri

Katılımcı İsmi	**Yaşı**	**Eğitim Durumu**	Çalıştığı Süre
İbrahim	31	Lise terk	13 yıl
Mustafa	44	Ortaokul	13 yıl (büryanda ise 30 yıldır)
Müslüm	27	Lise	4.5 yıl

Nevzat	37	Lise	Part time çalışan asıl işi memurluk
Veysi	21	Lise terk	3 sene
Necmi	30	Ortaokul	12 yıl
Mehmet	26	Ön lisans (Maliye)	1 ay

Günümüzde yemek hazırlama, sunumu ve tüketimi profesyonel bir faaliyet haline gelmiştir. Buna rağmen geleneksel kültürde yemek kültürünün tüm aşamaları tecrübelerle edinilmektedir. Bahattin Büryan Sarayı'nda çalışanlar, büryan hazırlama konusunda profesyonel bir eğitimden geçmemişler; bunun yerine usta çırak ilişkisi içerisinde mesleği öğrenmişlerdir. Buradan yola çıkıldığında, restoran çalışanlarının geleneksel kültürün takipçisi oldukları söylenebilir.

Pandemi koşulları gereğince maske, mesafe ve hijyen kurallarını dikkate alan çalışmada, katılımcılarla restoranda birebir görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın gerçekleştirilmesine Siirt Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu 23.11.2020 tarihinde saat 10:00'da 91 numaralı oturum sayısında; sağlık alanında ise Siirt Üniversitesi Rektörlüğü Girişimsel Olmayan Klinik Araştırmalar Etik Kurulu'nca 31.12.2020 tarihinde saat 13:00'te 13 numaralı oturum sayısında izin verilmiştir.

2. Yemek kültürü içerisinde et tüketimi ve Siirt kentinde Büryan

İnsanların etle beslenme tavırları, belirli bir açıdan insan ilişkilerinin ve ruhsal yapılarının sahip olduğu dinamik hakkında bilgi vermektedir. Buna dayanarak Ortaçağ toplum yapısından yola çıkan Norbert Elias, belirli bir davranış biçiminin bir toplumsal merkezden çıkarak bütün toplumu etkisi altına aldığından bahsetmektedir. Ortaçağ'da bir toplumsal tabakada genellikle bütün Batı ülkelerinde belirli bir davranış biçimi egemenken, bir başka tabakada davranış biçimi tamamen farklıdır. Bu dönemde et yemek konusundaki tavırlar farklı kesimlere göre değişiklik göstermektedir. Dünyevi tabakada et tüketimi oldukça fazlayken, manastırlarda dini gerekçelerle (yemenin küçümsenmesi ve sınırlanması nedeniyle) etten imtina edilir. Alt tabakada, yani köylüler arasında et tüketimi oldukça sınırlıdır. Bunun nedeni, hayvanın o dönemde çok değerli olmasından, başka bir deyişle et bulamamalarından kaynaklanmaktadır (Elias, 2009: 214-5).

Elias'ın yapmış olduğu açıklamaya benzer şekilde, bölgelere göre verdikleri istatistiki bilgilerden yola çıkarak yaptıkları çıkarsamada Alan Beardsworth ve Teresa Keil (2011:332) küresel manada et yemenin varlıklı olmakla ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Bu açıklama, yukarıda Elias'ın iddia ettiğine benzer şekilde etin statü belirleyici, tanımlayıcı özelliğine işaret etmektedir. Et, güçlünün yiyeceği olarak değerlendirilmekte iken; et yiyememe yoksulluğun, bazen isteyerek bazen de tesadüfen güçlüler topluluğun dışında kalmakla ilişkilendirilmektedir (Montanari, 2018: 29-30). Montanari'nin bu çözümlemesi, Avrupa'nın

et yeme biçimindeki değişimle yakından alakalıdır. Avrupa'dakine benzer şekilde ülkemizde et, beslenmede önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Zengin kesimler daha çok et tüketirken, nispeten daha düşük ve alt gelir gruplarından insanlar daha az et tüketmektedir.

Et tüketimi, farklı grup ve toplumlar düzeyinde kültür, cinsiyet, din, inanç biçiminden kaynaklanan belirleyicilere göre değişmektedir. Et yemenin yaşayış biçimi ve kültürle ilişkisini ifade eden bir örnek, göçebe hayat yaşayan Eski Türklerden hareketle verilebilir. Türklerin göçebe hayat yaşamaları nedeniyle zengin bir mutfak kültürü oluşturmaları mümkün değildi. En kolay pişen yemek, çıplak ateşte pişen ettir. Bu bağlamda Türklerde en eski ve en yaygın yemek ızgaradır. Orta Asya'da yaşamış Türkler bol bol at eti yemişti ve at sütünden mayalanmış kımız denilen içkiyi içmişlerdi (Belge, 2018: 121; Ögel, 1978). Görüldüğü gibi yaşam şartları yemek ve içecek kültürünün oluşmasını büyük ölçüde belirlemektedir.

Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu, yiyeceğin sertlik derecesi arttıkça daha çok erkeklere özgü, salata gibi yeşillikler ile balığın ise kadınlara yönelik olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada kadınlar etten az miktarda tüketirken, erkekler birkaç porsiyon alabilmektedir (Bourdieu, 2015: 282-3). Benzer şekilde birçok kültürde bazı besinler eril ve dişil anlamlar taşıyabilir. Besinlerin cinsiyete göre farklı anlamlar taşıması sıklıkla güç merkezi arayışından kaynaklanır. Güçlü besinler erilliği ve erillerin ihtiyacını temsil ederken, zayıf besinler dişiliği ve kadınların ihtiyacını temsil eder. Yine yoksulların tercih ettiği besin çeşitleri onların mücadele ettikleri ekonomik zorunlulukları yansıtırken, çocukların beslenme biçimleri (yetişkinlere) bağımlı olma durumlarını yansıtmaktadır (Beardsworth ve Keil, 2011: 92-3).

Yukarıdaki çözümlemelere benzer şekilde, katılımcılarımız eti ve özellikle de büryanı erkeklerin daha çok tükettiği konusunda hemfikirdir. Yine varlıklı olmanın bir göstergesi olarak ete verilen önem artmaktadır. Bununla beraber Siirt'te her kesimden insan eti tüketmektedir. Siirt kentinde et önemli bir besin kaynağıdır. Özellikle zengin tarif çeşitleriyle etin toplum yapısında etkileri bulunmaktadır. Siirt kenti özelinde düşündüğümüzde bunu bir katılımcımız şu şekilde ifade ediyor:

Siirt halkı ete baya bi düşkündür. Yani… Düşünün yani kahvaltıda bile et yiyen bir toplumuz yani şu an (İbrahim, 31 yaşında).

Yedi işletmede, dört büryan salonu işletmecisi ve ustası ile Siirt kentinin gastronomi açısından sürdürülebilirliğine ilişkin yapılan analizde hayvancılığa, ustalığa ve pişirilen tandırın önemine dikkat çekilmiştir. Bu üç maddeden biri olan hayvancılığın, besicilik yerine yaylak şeklinde yetiştirilmesinin büryan kalitesini etkilediği ifade edilmiştir (Coşkun vd., 2017: 395). Dolayısıyla büryanın kalitesini belirleyen unsurlar çok çeşitli olup bunlardan en önemlisini etin kalitesi oluşturmaktadır. Bu konuda katılımcımızın büryan için anlattıkları bir hayli önemlidir:

> "Şimdi mevsimde iki et var. Bi toklu eti, bi kuzu eti. Toklu eti koçun bir ufağı oluyo. O da bu mevsimde yapılmaya başlanıyor. Yani ekim, kasım, kasımdan sonra yani. Kasım ayından aralık, ocak, şubat, mart, nisana kadar. Nisanda da kuzu etine başlıyoruz. Yani iki etten oluşuyor. Kuzu eti sütten kesilmiş kuzular, 7-8 aylık… Bunlar et toplamış olacak, erkek kuzular olmuş olacak… Toklu eti de besili olmayacak şekilde olacak.

Yani bu toklu etler bir-iki saat dolaştırılıp daha sonra ahırlara koyulmuş olacak. Biz o etleri kullanıyoruz yani" (Mustafa, 44 yaşında, işletme ortağı).

Elias'a göre Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçerken etin servis biçimi de değişime uğramıştır. 17. yüzyıla dek Batılı üst sınıfta etin bütün olarak sofraya getirilişine ve sofrada parçalanmasına yönelik alışkanlıklar edinilmesinden, 20. yüzyılda et yemenin öldürülmüş hayvanla ilişkisini anımsamanın bir rahatsızlık nedeni olarak görülmeye başlandığı bir döneme geçilmiştir. Günümüzde ise etin formu yemek hazırlama esnasında o kadar gizlenmiş ve değişmiştir ki, etin kaynağı yemek sırasında asla akla gelmez. Öyle ki etin parçalanması tamamen ortadan kalkmamakla birlikte, sıkıntı ve huzursuzluk verici olay, toplumsal yaşantıda sahne arkasına aktarılır. Bu görevi uzmanlar dükkânda ya da mutfakta yerine getirirler (Elias, 2009: 216-20). Avrupa'daki et hazırlama ve yeme kültüründeki dönüşüme benzer şekilde, Siirt'te de büryanın pişirilişi/yapılışı müşterilerin görebildiği bir yerde değildir (Fotoğraf 1-2-3). Buna rağmen Bahattin Büryan Sarayı'nda et bütün halinde restoranın giriş kısmında (dışarıdan görülebilecek şekilde) sergilenmektedir (Fotoğraf 4). Bununla birlikte etin parçalanışı yiyenlerin görebileceği şekilde yine aynı yerdedir. Dolayısıyla büryanın sergilenişi, hazırlanışı ve servisi müşterilerin gözü önünde gerçekleşmektedir (Fotoğraf 5-6-7).

Fotoğraf 1-2-3-4-5-6-7: Büryanın Hazırlanması ve Servisi















Büryan bir kültürel yaşantı sunması anlamında, göçebe kültürün temelinde yer alan hayvancılığı ve bununla ilişkilendirilebilecek yaşamı akla getirmektedir. Bununla birlikte misafirperver kültürü, alışkanlıkları, yöresel kimliği hazırlanışından servis edilişine kadar hissettirmektedir. Bu durum kent ve imgeleri üzerinden değerlendirildiğinde "slow food", "slow city" hareketiyle benzerliği açıktır. Jackson'a göre 1986 yılında İtalya'da McDonalds restoranının açılışını protesto eden bir grup aktivist ile başlayan slow food hareketi; yiyecek üreticileriyle tüketicilerinin, yiyeceğin kendisiyle tüketicilerinin ve sofrada bulunan kişilerin birbirleriyle etkileşimini kapsamaktadır (Akt. Güven, 2011: 114). Bu hareket geleneksel yemek kültürünü korumayı amaç edinmektedir. Kent ve imgeleriyle bir arada düşünüldüğünde bu durum uzun hazırlanma aşamalarından servisine ve sofradaki kişilerin birbirleriyle etkileşimine kadar pek çok aşamada yemeğin kent kültürüyle ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Slow city ise yine İtalya'da başlayan bir hareket olup yiyecekleri, mekânları içine alacak şekilde yerel kültürel özelliklerin korunmasını amaçlamaktadır (Güven, 2011). Bu bağlamda Siirt'te büryan kebabı hazırlanmasından tüketimine kadar yavaşlık hareketiyle benzerlik taşımakta; yöre halkı, yerli ve yabancı turistlere farklı beğeniler sağlaması anlamında yerel kültürün sürekliliğini sağlamaktadır.

Yukarıdaki fotoğraflarda da görülebileceği gibi etin servis edilişi pide iledir (Fotoğraf 5-6). Bu anlamda ekmeğin etle birleştirilmesi, temel besin olarak kültürel değerini göstermektedir. Öyle ki ikisi de kırsal özellikler taşıyan kent kültüründe vazgeçilmez besin maddeleridir.

3. Siirt'te restoran kültürü ve Bahattin Büryan[2] Sarayı

İnsan için yeme etkinliği gerekli besinin alınmasının ötesinde bir olgudur. İnsan yemek yerken sadece besin maddeleri değil, tat almaya yönelik birtakım deneyimler yaşamaktadır; birtakım anlam ve semboller tüketmektedir (Beardsworth ve Keil, 2011: 89-90, Çaycı, 2019: 99). Belirli bir gıda maddesi hakkındaki fikirler vücudun beslenme ihtiyaçlarını karşılama kabiliyeti kadar, o maddenin kişilere ifade ettiği anlam tarafından da şekillenmektedir (Çaycı, 2019: 99). Bu bakımdan Siirt'te de yemek sadece besin maddesi olarak değerlendirilmemelidir. Bunun ötesinde yemek, geçmişin muhafaza edildiği bir kültürel sürekliliktir.

Visser'e besinleri temin etme, hazırlama gibi faaliyetlerin yanında belki de en kolay faaliyetin yemek olması gerekmektedir. Ancak insanlar bu işlemi yemek yemek için belirli yer ve zaman, özel ekipmanlar, dekorasyon, belli bir sıra, birtakım davranışların sınıflandırılması ve bedenen uygunluk gibi bir kurallar sistemi içerisine yerleştirmişlerdir. Ona göre bunlar fiziksel bir ihtiyaç değil, tamamen bir kültür olgusudur (Akt. Beardsworth ve Keil, 2011:172). Doğaldan kültüre elde edilen veya üretilen yemek malzemeleri, düzen ve sıranın yemeyi oluşturması için mutfak kurallarından geçer ve yeme faaliyetleri sosyal zamanı kesmek veya noktalamak için programlanır. Sıradan yemek meşgaleleri üretimde (hafta sonları, hasat zamanları, başarılı avlanmalar), hayatın devrinde (doğumlar, evlilikler, ölümler) ve cemaatin hizmetinde (siyasi ve dini törenler) başlıca olanakları belirtmek için kullanılır (Goode, 2005: 172). Bu bağlamda yemek yeme etkinliği özel bir kültür gerektirmekte; ne yendiği ve nasıl yendiği kişileri büyük ölçüde belirlemektedir. Sözgelimi Batılı dünyevi üst tabakaların davranışlarındaki değişmeleri ele alan Norbert Elias, yemeğin nasıl yenileceğine dair ritüellerden biri olan sofra adabının yüzyıllar süren sosyal ilişkiler ve kullanım süreci içerisinde zamanla bugünkü işlevlerini ve biçimlerini kazandığını ifade etmiştir (2009: 203). Bahattin Büryan Sarayı'nda büryanın hazırlanması, sunumu ve tüketimi de, yukarıda vermiş olduğumuz alıntılarda benzer şekilde, yaşam koşulları ve kültürle alakalı şekil bulmuştur.

Tüketim konusunda gözlemlenen farkların esas ilkesi lüks/özgür beğeni ile zaruri beğeni arasındaki karşıtlıktır. Lüks beğeni özgürlükler veya bir sermayeye sahip olmanın sağladığı kolaylıklar tarafından belirlenmişken; zaruri beğeni ise bunun tam karşısında yer alır. Yeme-içme sanatı, halk sınıflarının meşru yaşama karşı çıkabildikleri alanlardan biridir (Bourdieu, 2015: 265, 268)[3]. Bu bağlamda yöresel yemek kültürü, mevcut koşullarda dayatılan beğeni ölçeklerine bir ölçüde karşı duruş ifade etmektedir. Geleneksel kent yapılarında et yeme sürdürülebilir bir alışkanlıktır. Siirt kentinde büryan yeme alışkanlığı, her kesimden insanın kendi sınıfsal varlığını koruduğu veya kendi sınıfsal varlığından kaçındığı bir yaşamsal edimdir. Bunda incelediğimiz büryan restoranının dört katlı ve her bir katın farklı müşterilere hitap eden özelliklere sahip olmasının payı bulunmaktadır. Nitekim aile salonu, teras, giriş

kat gibi kısımlardan oluşan dört katlı büryan restoranında, kişiler kendi zevk ve beğenilerine uyan kısımda büryan yiyebilmektedirler (Fotoğraf 8-9-10).







Bugünkü anlamıyla restorancılık 18. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransa ve Amerika'da restoranların yaygınlaşmasıyla, diğer ülkeler de bu gelişmeleri takip etmiştir. Ülkemiz açısından bu durum, farklı ülkedeki benzerleri kadar, yerel yiyeceklerin sunulduğu mekânların oluşmasına da zemin hazırlamıştır (Korkmaz, 2010: 128-9). Dışarıda yemek yemenin zorunlu bir faaliyet haline gelmesinin nedenlerinden biri, kent yaşamıdır.

Buna paralel şekilde, kentte gerçekleşen çalışma hayatıdır. İş yaşamı, dışarıda sahiplenilmesi gereken yaşamsal alışkanlıklar doğurmuştur. Bundan dolayı restoran bir kültür değişmesini anlatmaktadır. Ancak bu alışkanlık edinimi mali, sosyal, kültürel farklılıklar içermekte; kişiler genellikle benzer beğenilere sahip oldukları kişilerle aynı mekânı paylaşmaktadır. Kimi zaman bu geleneksel kent yapılarında yöresel yemeğin üretildiği ve paylaşıldığı alışkanlıkların kavşağında bulunmaktadır. Bunlardan ülkemizde en çok bilinenleri arasında Güneydoğu Anadolu mutfağı yer almaktadır. Burada yemek bir zorunluluk olarak paylaşılmamaktadır. Bunun yerine yemek, ortak beğeniye sahip insanların paylaştıkları bir kültürel faaliyet görünümündedir.

Dışarıda yemek yemenin ticarileştirilmesi geleneksel toplumsal ilişkilerdeki bozulmanın sonucudur (Beardsworth ve Keil, 2011: 206-7). Bu durum modern kentler için doğru olmakla birlikte, geleneksel kent yaşamı için tartışmalıdır. Bilindiği gibi modern kent yaşamında ilişkiler, sınırlı bir zorunlulukla sürdürülmektedir. Elbette restoran kültürü bundan pay almaktadır. Ancak çalışmamız kapsamında ele aldığımız restoran, geleneksel toplumsal ilişkiler lehine pozisyon edinmektedir. Öyle ki Siirt halkı paylaşım ağlarını ev dışına çıkarmakla mali, hazırlık, temizlik, misafir ağırlama gibi farklı düzeydeki sorumlulukları azaltmaktadır. Böylelikle dışarısı, her kesimden insan için, yemek yemenin kolay bir yolu gibi görünmektedir. Bahattin Büryan Sarayı hazırlaması zahmetli bir yerel lezzeti üyelerine sunan kültür taşıyıcısı rolü üstlenmektedir. Çoğunlukla tanıdık ilişkiler ağıyla sahiplenilen bu restoranlar, evin mahrem alanının sunduğu konforu ve rahatlığı takipçilerine sunmaktadır. Bu bağlamda, ev dışında misafir ağırlama ve sosyalleşmenin statü sağlayıcı yanı ile birlikte içinde bulunan kültürün sürekliliğini sağlamaktadır. Her kesimden insana hitap eden bu yerler, kişilere lezzet ve alışılmış olanın dışında deneyim sağlamaktadır. Bahattin Büryan Sarayı özelinde bu durum yiyeceğin ve (domates, soğan, biberden oluşan) salatanın servis ediliş biçimi, etin pide arasında sunumu gibi detaylarla yerel kültürün restoran yapılanmasının dışında olmadığını göstermektedir.

İncelediğimiz restoranın birçok özelliği modern standartlaşmaların karşısındadır. Modern standartlardan farklı olarak restoran çalışanları arasında iş kolları ciddi bir şekilde ayrılmamaktadır. Çalışanlar garson, usta, hizmetli, işletme sahibi olarak kendilerini tanımlamaktan kaçınmışlardır. Çalışma esnasında her çalışan diğer çalışanın işlerini üstlendiğini ifade etmiştir. Mekânın içerisindeki bu yardımlaşma ağı, herkesin kendini tanımladığı-tamamladığı bir mekân kültürünün oluşturulmasına aracılık etmiştir. Başka bir anlatımla restoranda işin gerçekleştirilmesinde olduğu gibi, mekân da tüm çalışanlarca sahiplenilmiştir. Bu bağlamda çalışmada bizde katılımcıları tamamlarken, işletme sahibi dışında usta, garson, hizmetli gibi adlandırmalar yapmadık. Bunun yerine katılımcılarımızın tamamını çalışan olarak değerlendirdik.

Bir başka husus çalışanlar arasındaki ilişkidir. Bilindiği üzere modern işletmelerde müşterilere çalışanlar ve restoran sahibi tanıtılırken *bey*, *hanım* gibi tanımlayıcılar ismin yanında kullanılmaktadır. Oysa Bahattin Büryan Sarayı'nda çalışanlar gerek görüşme kayıtlarında gerekse kayıtlar dışında böylesi tanımlayıcıları tercih etmemiştir. Bunun yerine çalışanlar birbirlerinden "ağabey-kardeş" olarak bahsetmektedir.

Bahattin Büryan Sarayı'nda büryan yavaş hazırlanmaktadır; müşteriler ve çalışanlar arasındaki ilişkiler ise dostça ve yakındır. Bu bağlamda restoran, modern standartlaştırmaların karşısındadır. Restorana gelen müşteriler çalışanlarca tanınmaktadır. Aynı şekilde müşteriler de mekânın ve büryanın sunuluş biçimi kadar, çalışanların candan ve sıcak tavırlarından hoşnut görünmektedir.

Diğer yandan incelediğimiz restoranda insanlar kültürlerine ve damak zevklerine ait bir alışkanlığı, gündelik hayattaki modern saat kısıtlamalarının dışında gerçekleştirmektedir. Çalışanlar bu sınırlamayı bir başka yerel sınırlılıkla telafi etme eğilimine girmektedir. Buna göre büryan ancak sabah saatlerinde tüketilebilen bir yiyecektir. Restoranın müşterileri bu kurala riayet etmektedir. Çünkü katılımcılarımızdan birinin ifade ettiği gibi, saat ilerledikçe etin kalitesi düşmektedir. Bu yiyeceğin hazırlanması ve servis aşamalarında yaygın görülen bir özelliktir.

Gece 2'de ... Ustamız geliyor. 5'te servise hazır oluyor. Genelde akşam 5 gibi de bitiriyoruz. Daha erken bittiği de oluyor tabi (İbrahim, 31 yaşında).

Üstelik bu yaşamsal alışkanlık sadece beslenme ile değer bulmamıştır. Özellikle büryanın tarihi geçmişini bir katılımcımız göçebe kültür, hayvancılık, din gibi unsurlarla ilişkilendirerek açıklamaktadır. Büryanın Siirt'te ortaya çıkmasının nedenini sorgulamaya açtığımızda katılımcımız bunu kervanların geçiş güzergâhında olmasına bağlamaktadır:

"…kervancılar vardı. Siirt'e gelip konakladıkları zaman o gece misalen sabah namazını kılarlardı ve büryan kebabına damlarlardı. Büryan kebabı da bunları tok tutuyo. Yani herkesi tok tutuyo... Bunlar da uzun yola çıkacakları için hep eti tercih ederlerdi... Özellikle yani sabah, sabah namazlarını kılıp büryanlarını yer öyle yola koyuluverirlerdi. Yani kervancılara bağlı bir kültürdür bu, ordan gelmedir yani…." (Mustafa, 44 yaşında, işletme ortağı).

Tarihe dayandırılan bu açıklama, kültürel süreklilik içerisinde büryanın bölgede önemli bir değeri olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bir kentin olanakları, büyüklüğü kişiler için yaşamsal avantajlar sağlamaktadır. Gelişmişliğin bir ölçüsü olarak dışarıya açık olmayı, dışarıyla etkileşim halini ele aldığımızda, Siirt'in bu konuda dezavantajlı olduğu söylenebilir. Bu durum, aşağıdaki katılımcımıza göre Siirt'in köy olarak değerlendirilmesine kadar varabilmektedir. Bu görüş, diğer katılımcılarımızca da onaylamaktadır. Katılımcılarımız söz konusu olumsuz bakıştan kurtulmanın bir yolu olarak büryanı görmektedirler. Çalışanlar büryanla Siirt'in kültürel bir değer kazandığını, diğer kentler ve ülkelerce de tanındığını belirtmektedir. O halde bir şehrin markalaşmasının önemli unsurlarından biri yöresel kültürel özelliklerdir denilebilir. Öyle ki bu kültürel özellikler, büryanda olduğu gibi, yeterince tanıtıldığında şehir olarak anılmak kolaylaşmaktadır:

> "Normalde Siirt küçük yer olduğu için herkes köy diyor buraya. Ama büryan denildi mi Siirt deniyor. (Veysi, 21 yaşında)
>
> Ya şimdi biz büryan sayesinde Siirt ilinin ismi çıkıyor. Mesela … Siirt dediğin zaman tanımaz. Ama ... Mesela dışarıdan gelenler abla buraya geldiği zaman Siirt büryanı diye hitap ediyor. Siirt olarak değil… İlk önce yemeğe geliyorlar, ondan sonra gezmeye gidiyorlar. (Mehmet, 26 yaşında)

"Siirt'in nasıl desem özel yemeklerinden, başka hiçbir yerde yapılmaması, Siirt'le anılması, başka şehirlerde büryan derseniz Siirt denilir. Onun için Siirt'e önemli bir yer katıyor" (Veysi, 21 yaşında).

"…Biz bu sektöre girdiğimiz zaman, özellikle işlerimizi büyüttüğümüz zaman baya bi yayınlandık TVlerde, gazetelerde.. Büryan sayesinde Siirt'in adı çıktı. Yani kültürel şeyimiz arttı. Misafirler daha çok gelmeye başladı. Bunun sayede Tillo tanıtıldı. Daha böyle gezilecek yerler tanıtıldı. Büryan sayesinde oldu bunlar hepsi. Büryan olmasaydı Siirt varla yok arasında gibi bir şeydi yani*"* (İbrahim, 31 yaşında).

Fotoğraf 11-12: Basında Bahattin Büryan Sarayı





"Siirt mesela bundan 15-20 yıl önce kimse Siirt'i bilmezdi. Yani … Abi, … Usta (restoranın işletmeci ortağı kastediliyor) sayesinde gelişti yani bunu diyebiliriz. Yani her gün televizyonlarda. Bundan önce kimse Siirt'e gelmez, büryan yemezdi şehir dışından. Şimdi her gün her gün şehir dışından buraya gelenler var. Türkiye'nin neresine gidersen Siirt'i sorduğun zaman büryanı söylerler" (Necmi, 30 yaşında).

" Şu an müşterilerimizin % 50'si yerel % 50'si yabancı efendim. Zaten Siirt'teki memur olsun, öğretmen olsun, polis olsun, diğer farklı kurumlarda olsun çalışan yabancı misafirlerimiz olsun gerçekten yani her haftada, yani her gün de olmasa haftada 1-2

günü gerçekten büryanla yemekle geçiriyorlar yani kendileri… Özellikle hafta sonu… yabancı misafirlerimiz buraya geliyorlar" (Nevzat, 37 yaşında).

Yemek kültürü, zaman içerisinde, tam bir kentli görünüme bürünmüştür. Sözgelimi Avrupa'daki yemek kültürünün değişimini temele alan bir çalışmada, yalnızca endüstriyel sistemin değil, kentli beslenme modellerinin artık kural koyar hale gelmesinden ve herkes tarafından taklit edilebilmesinden bahsedilmektedir (Montanari, 2018: 189). Bu konuda kuşkusuz, kamusal yaşamın dinamikliği ve kadının iş hayatına katılmasının belirgin etkisi bulunmaktadır. Kırsalda her alanda sürdürülen birliktelikler, kent yaşamına geçişle sınırlı ilişkilerin sürdürüldüğü mekânlara doğru evrilmiştir. Bunun bir sonucu olarak yemek, buluşmanın yeni aracısı konumunda olup, lokantalar ve restoranlarla birlikte gelişim göstermiştir. Kırsal özellikler taşıyan kentlerde ise geleneksel kültür büyük ölçüde devam etmektedir. Bunlardan biri özel ve kamusal alan arasındaki farklılıktır. Yukarıdaki katılımcılarımızın açıklamalarına bakıldığında, modern kültürün keskin ayrımlarından biri olan restoran çalışanları ve müşteriler arasındaki farklılaşma, Bahattin Büryan Sarayı'nda yaygın bir alışkanlık olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bunun yerine müşterilere yönelik "misafir" sözcüğü katılımcılar arasında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu durum bize büryan restoranının özel ile kamusal alan arasında konumlandığını göstermektedir.

Büryanın kültüre yansıyan farklı örneklerinden günlük konuşma ve şiir nasibini almıştır. Bir katılımcımız bunun sadece bir kebap değil, kültürün her alanına hitap eden bir alışkanlık olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır:

> "Etin kızartılmış anlamını taşıyor bu büryan. Şimdi büryan kelimesi Farsça'dan türemiş bir kelime Osmanlıca'dan… Eskiden küçük bir çocuk bir kabahat işlediği zaman, yüzü kızardığı zaman işte derlerdi çocuğa: 'Yüzün büryan gibi olmuş. Hayırdır ne kabahat işlemişsin?' Bazı şiirlerde geçiyor işte 'ciğerim yandı büryan oldu'. Yani ciğeri o kadar kızarmış ki var ya o kadar yanmış ki büryan olmuş…" (Mustafa, 44 yaşında, işletme ortağı).

Büyük şehirlerde yöresel mutfaklar, en pahalı menüleri sunmaktadır ve otantik ortamlarıyla belirli bir zümreye hitap etmektedir. Bu restoranlar seçkin müşterilerini küresel tek tip yeme standardından kurtarıp onlar için ayrıcalık üretmektedirler (Beşirli, 2017: 150). Oysa herkesin ulaşabildiği ve aynı şekilde tükettiği besin sıradanlaşan ve tüketicisine imtiyaz sağlamayan besindir. Kişilerin yaygın olarak tüketmediği nadir besinler ise tüketicisini imtiyazlı bir hale getirmektedir (Beşirli, 2017: 156). Yöresel yiyeceklerle her kesimden insan, geleneksel kültürün içinde olağan bir alışkanlık olarak yemeyi benimsemektedirler. Bu bağlamda Siirt büryanı olağan bir yemek kültürüdür denilebilir. Bu durum aynı bölgedeki kişiler için ayrıcalık olarak ifade edilemese bile, içinde bulunulan kent kültürü için bir avantajdır. Nitekim geleneksel kent kültürünü diğer kentlerden daha cazip hale getirmektedir. Böylelikle yemeye dayalı olanaklar, farklı çevrelerden kişilerin yoğun bir şekilde tercih ettiği alışkanlık haline gelebilmektedir.

"Sanki müptela oluyor insan, alışıyor. Alışıyor insan... Hani uyuşturucu bağımlılığı, sigara bağımlılık yapıyor ya… Bu da bağımlılık yapıyor yani sanki insanda. İnsanın her gün yemesi geliyor. Ama maddi durum izin verirse" (Veysi, 21 yaşında).

"Biraz daha yani biraz daha aileye yönelik şeylerimiz var. Terasımız var, aile katlarımız var. Yani hizmette diğerlerine göre bir üst seviyedeyiz. Daha iyi tabi yani şehrin göbeğinde. Herkesin buraya gelip yemek yiyebileceği bir yer…. Herkes geliyor evet… Herkesin takip ettiği bir yer. Köylerimizden gelen misafirlerimiz oluyor…" (İbrahim, 31 yaşında).

Siirt'e gelen herkes ilk önce büryanı sorar. Önce büryan… Önce büryanı yer ondan sonra gider gezer" (Müslüm, 27 yaşında).

Yukarıdaki katılımcılarımızın açıklamalarına dikkat ettiğimizde, farklı kesimlere hitap eden bir kültürel alışkanlık olarak büryanın sahiplenmesinin nedeni anlaşılmaktadır. Diğer taraftan yerel yiyecekler bir yörenin sahip olduğu kültürün değerini yükselten öneme sahiptir. Yöresel yiyecekler yöreye özgü yiyecek ve içeceklerin ekilip biçilmesinin devam etmesine, yerel ekonominin canlanmasına, istihdam olanaklarının gelişmesine katkıda bulunmaktadır (Çapar ve Yenipınar, 2016: 110). Aynı zamanda yerel yiyecekler, belirgin bir alışkanlık ile faaliyetlerin birbirinden ayrılmamasını sağlamaktadır. Kültüre ait etkin bir faaliyet kolu olduğu düşünülebilirse düğün, cenaze, buluşma, ayrılma gibi pek çok yaşamsal edimde büryanın etkisinin olduğu fark edilebilecektir. Bunun içinde büryan sosyalleşmenin ve buluşmanın, misafir ağırlamanın, toplantı ve yerel kültürü paylaşmanın önemli bir aracısıdır.

Daha önce de değindiğimiz gibi, modern kültürde işin profesyonel bir meslek kolu haline gelmesiyle, müşteri ve çalışan arasındaki ayrım belirginleşmektedir. Beardsworth ve Keil'e (2011:206) göre, dışarıda yeme kişisel sosyal yükümlülükler ile ilişkiler tarafından şekillenmektedir; diğer taraftan hizmet veren ve müşteri arasında ticari bir bağ yaratmaktadır. Oysa incelediğimiz büryan restoranında bu tür bir standartlaşma kültürel dokunun etkisiyle dışarıda bırakılmıştır. Nitekim katılımcılarımız müşterilere misafir olarak hitap ederek böylesi bir standartlaşmayı baştan yok saydığını göstermektedirler.

Büryanın yiyecek olarak tercih edilmesinde kültürel dokunun yanı sıra pek çok etken belirleyicidir. Bunlardan kuşkusuz en ilgi çekici olanı küresel pandemi şartlarında sağlık alanında güvence sağlamasıdır. Her ne kadar araştırmamız sırasında böylesi bir çalışmaya rastlamamış olsak da Siirt halkını büryan tüketmeye sevk eden birtakım nedenler mevcuttur. İçerdiği proteinin sağlamış olduğu dayanıklılık hali kadar, bağışıklık sistemini güçlendirdiği konusunda verilen tavsiyeler, tok tutucu özelliği büryanın tercih edilmesinde belirleyici unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır:

> "Büryan diğer yemeklere göre biraz daha hafif bir yemek. Bi de tok tutuyor. Sabah gelip kahvaltı yaptığınız zaman akşama kadar sizi tok tutabiliyor yani. Bi de zararsız… Doktorlar da tavsiye ediyor. Özellikle de bu pandemi döneminde… Doktorlar baya bi tavsiye ediyor... Bi iki hafta önce bir tane doktor geldi. Böyle yan yapan bir doktorumuz… Geldi burada etle ilgili bi konuşmalar yaptı. Yani halka tavsiye etti. Özellikle koronadan dolayı baya bi tavsiye etti. İyi geliyormuş yani. Tabi proteini yüksek… Yani iyi… Bağışıklığı güçlendiriyormuş" (İbrahim, 31 yaşında).

Sonuç

Ülkemizde restoran ve lokanta birbirinin yerine kullanılan iki kavramdır. Her iki kavram da, modernleşmenin etkisiyle gündelik dile yerleşmiştir. Osmanlı Devleti'nde çağdaş anlamda lokanta II. Meşrutiyet sonrasında günlük yaşama girmiştir. 1890-1920 yılları arasında Avrupai tip yemeğin öncüleri otellerin restoranları olmuştur (Gürsoy, 2019: 149). Çalışmada Bahattin Büryan Sarayı için, Siirt kenti koşulları dikkate alınarak, restoran kavramı kullanılmıştır. Bunda restoran kavramının kökeninin et suyundan türemiş olması (Spang, 2007: 19-20), restoranın ilk ortaya çıktığında muhtemelen şifa arayan daha özel bir kitleye, lokantanın ise genel aileye ve mahalle şenliklerine yemek sağlamak vaadinde bulunması (2007: 51-2) ve Bahattin Büryan Sarayı'nın takipçilerine Siirt kenti koşulları içerisinde daha modern bir mekân ve kültür sunmasının katkısı büyüktür.

Siirt'te yemek beğenisine insanlar, kültürel yaşamın bir getirisi olarak adapte olmuşlardır. Siirt yemek kültürü içerisinde büyük bir ağırlığı olan büryan din, göçebelik, hayvancılık gibi unsurlar tarafından şekillenmiştir. Büryan hazırlanmasından tüketimine kadar yöresel etkileri sıcak, samimi, tanıdık ilişkilerle sürdürmektedir. Çalışmamızın evrenini oluşturan Bahattin Büryan Sarayı'nda yerel kültürün ağırlığıyla geçmiş alışkanlıklar büyük ölçüde devam etmektedir. Kuşkusuz bunda sınıflar arası beğeni farklarının artmasında etkili olan mekânların oluşmamasının payı bulunmaktadır. Bahattin Büryan Sarayı'nda farklı dile, etnik kökene ve sınıfa mensup insanlar kendi kültürel özellikleriyle bağlarını tazelemektedir. Restoranda ailece yenilen yemeklerin yanı sıra arkadaş buluşmaları, misafir ağırlama, iş toplantıları yapılmaktadır. Bu bakımdan restoran kamusal ve özel yaşamın dinamiklerini içerisinde taşımaktadır.

Yöresel yemekler toplumların ekonomik, tarihsel ve kültürel özelliklerinin etkisiyle oluşmaktadır. Tescilli bir ürün olan büryan Siirt halkının duyuş, düşünüş ve hissediş biçimlerini yansıtmaktadır. Bu bakımdan büryanın varlığı somut olmayan kültürel mirasının muhafazasında etkilidir. Siirt'te büryan kebabı ile kentin özellikleri olan yavaşlık, sadelik ve kültürel uyum açığa çıkmaktadır. Benimsenen bu alışkanlığın korunması için yöre halkının ve işletmecilerin yaptığı çalışmalar olup bu konuda yapılanların artırılması gerektiği açıktır. Nitekim günümüzde turizm tek bir kaynaktan beslenmemektedir. Siirt'in Türkiye'nin diğer illerine kıyasla cazip bir ulaşım ağına ve denize sahip olmaması, turistik mekânlarının azlığı, sıcak iklimi gibi nedenler yerli ve yabancı turistlerin kenti tercihleri için dezavantaj oluşturmaktadır. Bütün bu dezavantajlara rağmen çalışmamızın bize gösterdiği gibi Siirt kentinin tanıtılmasında büryan önem taşımaktadır. Sözgelimi dışarıdan gelen memurların ve turistlerin öncelikli olarak büryanı sorması yöresel yemek kültürünün önemine dikkat çekmemizi kolaylaştırmaktadır.

Notlar

1 Araştırmada, gizlilik ilkesi uyarınca katılımcılara takma isimler verilmiştir.

2 Coğrafi İşaretlerin Korunması Hakkındaki Kanun Hükmünde Kararname'yle Siirt'in yöresel tescilli yemeği olan büryan 27.07.2003 tarih ve 25181 sayılı Resmi gazetede ilanı ile tescil edilmiştir (Türk Patent Enstitüsü 2003).

3 Son söylediğimiz fikrin karşısında savlar bulmak çok da zor görünmemektedir. Buna göre yiyecek toplumsal farklılaşmanın kaynaklarını ifade etmek için güçlü bir sembolik kaynaktır. Yiyeceklerin toplumsal ayrımları simgelemek ve göstermek için önemli rol oynadığı açıktır. Nitekim spesifik gıdalar, yüksek konumu veya sosyal açıdan üstün estetik zevkleri olan yüksek bir sosyal sınıf konumu ile ilişkilendirilmektedir. Bunun aksine diğer gıdalar düşük bir sosyal sınıfı, düşük statüyü ve (ekonomik ve estetik) yoksulluğu sembolize edebilmektedir (Çaycı, 2019: 100; Beşirli, 2017: 27-8). 4 Yazarın beyanı: *Çalışmanın gerçekleştirilmesine Siirt Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu 23.11.2020 tarihinde saat 10:00'da 91 numaralı oturum sayısında; sağlık alanında ise Siirt Üniversitesi Rektörlüğü Girişimsel Olmayan Klinik Araştırmalar Etik Kurulu'nca 31.12.2020 tarihinde saat 13:00'te 13 numaralı oturum sayısında izin verilmiştir.*

Kaynakça

Beardsworth, A., Keil, T. (2011). *Yemek ve toplum çalışmasına bir davet: Yemek sosyolojisi* (A. Dede Çev.) Ankara: Phoenix.

Belge, M. (2018). *Tarih boyunca yemek k*ültürü. (15. Baskı) İstanbul: İletişim.

Beşirli, H. (2017). *Yemek sosyolojisi: Yiyeceklere ve mutfağa sosyolojik bakış*. (2. Baskı) Ankara: Phoenix.

Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. Fırat, G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik.

Ceylan, Y., ve Samırkaş Komşu, M. (2020). Coğrafi işaretli ürünlerin bölgesel turizmin gelişimi açısından değerlendirilmesi: Siirt ili örneği. *Journal of Humanities and Tourism Research*, (Özel Sayı: 5), 59-75.

Coşkun, K., Künç, S., Çelik, S., Acar, S. (2017). Siirt ilinin gastronomik açıdan sürdürülebilirlik analizi: Büryan örneği. *1st International Sustainable Tourism Congress* içinde (391-397), November 23-25. Kastamonu.

Çapar, G., Yenipınar, U. (2016). Somut olmayan kültürel miras olarak yiyeceklerin turizm endüstrisinde kullanılması. *Journal of Tourism And Gastronomy Studies*, 110-115.

Çaycı, A. E. (2019). *Küreselleşen yemek kültürünün dönüşümünde sosyal medyanın rolü: Instagram gurmeleri.* İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Elias, N. (2009). *Uygarlık süreci 1,* (5. Baskı). (E. Ateşman, Çev.) İstanbul: İletişim.

Goode, J. (2005). Yemek (F. Mormenekşe, Çev.) *Millî Folklor*. 17 (67), 172-176.

Gürsoy, D. (2019). *Tarihin süzgecinde mutfak k*ültürümüz. (4. Baskı). İstanbul: Oğlak.

Güven, E. (2011). Yavaş güzeldir: "yavaş yemek" ten "yavaş medya" ya hızlı tüketime dair bir çözüm önerisi. *Selçuk İletişim*, *7*(1), 113-121.

Işkın, M., Şengel Ü., Zengin, B. (2017). Destinasyonların tanınırlığında yerel yemeklerin rolü: Büryan Kebabı örneği. *IWACT International West Asia Congress of Tourism Research* içinde (324-331). 28 Eylül-1 Ekim 2017. Van-Türkiye.

Kılınç, N. (2019). *Siirt ve çevresinin turizm coğrafyası*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Korkmaz, E. Geçmişten günümüze restoranlar: Türkiye'de restorancılığın gelişimi. *V. Lisansüstü Turizm Öğrencileri Araştırma Kongresi*. 27-30 Mayıs 2010-Nevşehir, 120-130.

Montanari, M. (2018). *Kıtlık ve bolluk: Avrupa'da yemeğin tarihi*. (M. Önen, B. H. Çoban, Çev) Ankara: Nika.

Neuman, W. L. (2016). *Toplumsal araştırma yöntemleri 1-2*. (8. Basım). (S. Özge, Çev.) Ankara: Yayın Odası.

Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş IV: Türklerde yemek kültürü.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

Spang, R. L. (2007). *Restoranın icadı: Paris ve modern gastronomi kültürü* (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost.

Türk Patent Enstitüsü (2003). *Siirt büryan kebabı*. No: 68-Mahreç İşareti.

Yıldız, Ö. (2020). Yiyecek, kültür ve turizm ilişkisi (A. Akbaba, N. Çetinkaya, Ed.) *Gastronomi ve yiyecek tarihi* içinde (73-92). Ankara: Detay.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1781

Derleme makalesi/Compilation article

How has the Nobel Prize Affected the Canonisation of Japanese Literature?

Nobel Ödülü Japon Edebiyatının Kanonlaştırılmasını Nasıl Etkiledi?

Devrim Çetin Güven*

Abstract

From the 1950s to the 70s Japanese literature became the most widely read *non-European literature in translation* in the USA and Western Europe, as such eminent writers like Tanizaki, Kawabata, Mishima, and Ōe were discovered in English translation. This discovery encouraged and inspired new translations into other European and non-European languages that rendered Japanese literature popular throughout the planet. From the 1990s onward postmodern writers like Murakami and Yoshimoto rose also to global fame. Interestingly, the common point of all these internationally acclaimed writers is that they all have histories with the Nobel Prize in

Geliş tarihi (Received): 23.01.2021 – Kabul tarihi (Accepted): 09.07.2021
* Dr. Öğr. Üyesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat BölümüDokuz Eylul University Faculty of Letters Department of Comparative Literature. devrimcetinguven@gmail.com.

ORCID 0000-0001-5248-8261

Literature: either they became laureates like Kawabata and Ōe, nominated like Tanizaki and Mishima; was considered as a Nobel candidate like Murakami, or merely "dreamt" of winning the prize someday like Yoshimoto. In this article, we treated the complex relations between Japanese writers and the Nobel Prize, which has become a symbol of cultural universality. We attempted to answer the following question: how have being considered a candidate, being nominated, winning, or losing the prize contributed to the universalisation of these writers?

Keywords: *Nobel Prize in Literature,* Ōe*, Tanizaki, Kawabata, Mishima, Murakami*

Öz

Tanizaki, Kavabata, Mişima ve Ōe gibi seçkin yazarların İngilizce tercümede yeniden keşfedilmeleri sayesinde, Japon edebiyatı 1950'lerden 70'lere kadar olan süreçte ABD ve Batı Avrupa'da en çok okunan *Avrupa-dışı çeviri edebiyatı* olmuştur. Bu yeniden keşif, diğer Avrupa dillerine ve Avrupa-dışı dillere yeni çevirileri teşvik etmiş ve esinlemiştir. 1990'lardan itibaren Murakami ve Yoşimoto gibi postmodern yazarlar da küresel çapta ün kazanmıştır. Dünyaya mal olmuş bu yazarların hepsi ilginç bir şekilde Nobel Edebiyat Ödülü'yle bağlantılıdır: ya Kavabata ve Ōe gibi ödülü kazanmış, ya Tanizaki ve Mişima gibi ödüle aday gösterilmiş, ya Murakami gibi ödül adayı olarak düşünülmüş, ya da Yoşimoto gibi sadece, bir gün bu ödülü almanın hayalini kurmuşlardır. Nobel ödülünün evrensel boyuttaki cazibesi, ona layık görülen yazarları "fiilen" dünya yazarı olarak kanonlaştırmasıdır. II. Dünya Savaşı'nda büyük bir hezimet yaşamış olan Japon toplumu için savaş sonrası dönemde bu "şeref," daima özel bir anlam ifade etmiş ve yenilgi sonrasında bir düzelmenin ve toparlanmanın simgesi olarak görülmüştür. Nobel'in böylesine ulusal ve uluslararası cazibelere sahip olması gerek okurlar gerekse medya nezdinde, ödüle ve ödül adayı yazarlara karşı büyük ilgi uyandırmaktadır. Bu aşırı ilgi nedeniyle 1960'ların Nobel adayı Mişima Tayland'a kaçmıştır. Günümüzde ise bir süredir adı Nobel ile anılan Haruki Murakami'nin, kendilerini *Haruki-ci* [ハルキスト] olarak adlandıran hayran-okurları Nobel ödül programlarını, Dünya Kupası final maçı izler gibi seyretmektedir. Bu makalede, Japon edebiyatı yazarları ile "Nobel Edebiyat Ödülü" adı verilen, kültürel evrenselliğin simgesi haline gelmiş fenomen arasındaki karmaşık ilişkileri ele aldık. Nobel Ödülü'ne aday olarak düşünülmenin, aday gösterilmenin, ödülü kazanmanın veya kazanamamanın adı geçen yazarların evrenselleşmesine nasıl katkıda bulunduğu sorusuna cevaplar aradık.

Anahtar sözcükler: *Nobel Edebiyat Ödülü,* Ōe*, Tanizaki, Kavabata, Mişima, Murakami*

Introduction: Kawabata's Nobel Prize and "Non-European literatures in translation" 1968, when Kawabata received the award, is a milestone in the history of the Nobel Prize for the literatures of non-Western languages as he was the first laureate who wrote exclusively in a non-Western language. Although the Bengali poet Tagore was the first non-European laureate (1913), he was awarded for his works he produced in English. This issue was clearly stated

in the Nobel Prize motivation, through an emphasis of how his oeuvre belongs to European literary canon: "… with consummate skill, he has made his poetic thought, expressed in his own English words, a part of the literature of the West" (NobelPrize.org, 2021). As the institution of the Nobel Prize has a Eurocentric tendency at linguistic level, there has always been a great asymmetry between those who write in Western languages and non-Western languages, in favour of the first. Along with Kawabata only six non-European language writers, *i.e.* Kenzaburō Ōe, Egyptian Naguib Mahfouz, Chinese Gao Xingjian, Mo Yan, and Turkish Orhan Pamuk were awarded the prize. Still, one may have high expectations: *non-European literatures in translation* is, ironically, the field that the Nobel institution has been quite successful in universalising and classifying a cluster of literary works as "world literature", as it has promoted the translations of their works into more languages throughout the globe.

Hence, ever since Kawabata's Nobel honour, Japanese literature has had a special status in the universalisation of *non-European literatures in translation*. From the 1950s to the 70s it became the most widely read *non-European literature in translation* in the USA and Western Europe, as writers like Tanizaki, Kawabata, Mishima, and Ōe were discovered in English translation. This discovery encouraged and inspired new translations into other European and non-European languages that rendered Japanese literature popular throughout the planet. From the 1990s onward the postmodern Murakami and Yoshimoto rose also to global fame (Güven, 2019: 71-76). Significantly, all these internationally acclaimed writers have histories with the Nobel: either they became laureates like Kawabata and Ōe or nominated like Tanizaki and Mishima or were considered as Nobel candidates like Murakami or merely "dreamt" of winning the prize someday like Yoshimoto. In this article, we will treat the complex relations between Japanese writers and the Nobel Prize in Literature, which has become a symbol of cultural universality. We will attempt to answer the following question: how have being considered a candidate, being nominated, winning, or losing the prize contributed to the international acclaim of these prominent writers of Japanese modern and postmodern literatures?

A self-orientalist author longing for the Nobel prize: Yasunari Kawabata

Did Kawabata desire to win the Nobel Prize? Or was he indifferent to it? This question can only be addressed through addressing another closely related question: did he bear in mind and internalise the exotic expectations of the Western readers and those of the Nobel Committee during his creative writing activities? He himself claimed that his works' essence had never changed in pre-, during, and post-war eras (qtd. in Yamamoto, 1993, p. 310). Many critics also see a continuum in his oeuvre. For instance, Yamamoto (1993) maintains that even though he adopted various styles, his passion for "oriental nihilism" remained constant (p. 311).

Nonetheless, looking at his entire oeuvre retroactively, one would hardly fail to notice a clear-cut breakpoint in his post-war works. Two major examples of his pre-war works

are *The Dancing Girl of Izu* (『伊豆の踊子』, 1926) and *The Scarlet Gang of Asakusa* (『草紅團』, 1930). As a representative of the "fresh expressionism" (新感覚派) movement throughout the 1920s and 30s, he was heavily under the influence of modernist Western literary movements such as cubism, expressionism, and Dadaism (Ōkubo, 2004). His "fresh expressionist" novel *The Scarlet Gang of Asakusa*, intensely inspired by European modernism, depicts a flaneur's discovery of Asakusa, the nightlife centre of Tokyo, under the guidance of a masculine teenage girl gang leader. On the other hand, *The Dancing Girl of Izu,* which does not correspond to the criteria of fresh expressionism, is a nihilistic, semi-autobiographical broken love story.

In a sense, Yamamoto's proposition that Kawabata's "oriental" overtones did not change in the course of time is accurate. However, it needs a revision: although *qualitatively* they remained constant, *quantitatively* they did change. Namely, "exotic" overtones become gradually and conspicuously predominant in his post-war works. Such an oriental atmosphere is indubitably the result of his emphasis on the representations of the "Japanese mind" and traditional arts and culture. For instance, in *Snow Country* (『雪国』, 1935-47), which relates the love affair of Shimamura, an amateur art enthusiast from Tokyo, with Komako, a geisha working in a hot spring town, traditional Japanese dances constitute the background. Furthermore, while the main story of *Thousand Cranes* (『千羽鶴』, 1952) revolves around Kikuji's –an orphaned young man, in his late twenties— affairs both with his father's ex-mistress Ōta and her twenty-two-year-old daughter Fumiko, the traditional art of *sado* (tea ceremony) is introduced to the narrative via Chikako, a *sado* master and another former mistress of Kikuji's father. Namely, these post-war novels, treat the problematic and chaotic relations of the Japanese individuals living in modern Japan, against the background of the aesthetic world of Japanese traditional arts (Güven, 2018: 286).

His insistent emphasis on the exotic oriental motifs to the extent of redundancy in his post-war works, indicates how intent he was on his international reputation, which would pave the way for the Nobel. His enthusiasm for obtaining the prize can be further verified by the fact that he continued to fetishise "Japaneseness" in every sense of the word, through consistently and recurrently representing Japanese national and cultural identities in his subsequent literary texts. For example, *The Master of Go* (『名人』, 1954), which could be defined as a response to, or the "Japanese" version of Stefan Zweig's *The Royal* Game (1943), recounts the "final match" of Shūsai, one of the greatest masters of *go*. He plays it at the expense of his health, eventually of his life, and would be defeated for the first and last time. The main setting in *The House of the Sleeping Beauties* (『眠れる美女』, 1961) –a bizarre postmodern reconstruction of the Grimmian fairy tale, *Sleeping Beauty*— is an eccentric brothel exclusively designed for impotent old men, who pay to sleep passively besides drugged young and beautiful girls without any sexual act. Finally, in *The Old Capital* (『古都』, 1962), we read the identity crises of two estranged sisters after their reunion, against the backdrop of the Kyoto's traditional beauties, especially its festivals (*matsuri*).

Hence, in his later works Kawabata expressed on the one hand, the male-female

relations in Japan, with a particular focus on eroticism, which he posited as radically different from the Western ones, the exotic beauties of Japan on the other. Unquestionably, such a *modus operandi* based on a self-imposed radical alterity, corresponded perfectly to the exotic expectations of Western readers and critics. Within this frame of reference, the Nobel Committee's prize motivation: "for his narrative mastery, which with great sensibility expresses the essence of the Japanese mind" (NobelPrize.org, 2021) is quite significant. Furthermore, the three novels that the Nobel Committee cited were *Thousand Cranes*, *Snow Country*, and *The Old Capital*, are self-orientalist texts appealing to the exotic tastes of non-Japanese readers. For example, while *The Old Capital* was read widely in the West, it was scarcely popular among Japanese readers (Tomioka, 2014: 199-224).

Internationalising "National literature": Junichirō Tanizaki

Kawabata's admiration for Japanese traditional cultural and artistic "beauties," as well as his literary obsession with eroticism, are reminiscent of another great writer of Japanese national literature who had equally a history with the Nobel Prize: Tanizaki. He was nominated seven times for the prize from 1958 to 1965. Again, just like Kawabata, he is partly a self-orientalist. However, does this self-orientalism have the same motivation as that of Kawabata? Namely, is it the result of appropriating and internalising Western readers' desires? Finally, is it a product of his passion for winning the Nobel Prize?

The basic themes of Tanizaki, who had made his literary debut in 1909, did not change much. The author mostly worked on themes such as cultural nostalgia for Tokugawa era Japan, woman, and eroticism. It is quite evident that modern western literature, particularly its orientalist currents played an influential part in his thematic choices. One can see this effect at the intra-textual level in *Some Prefer Nettles* (『蓼喰う虫』, 1929), a semi-autobiographic novella describing the complex divorce process of Kaname and his wife Misako –who is having an affair with another man with the consent and even encouragement of her husband—, as a result of a prolonged marital crisis), where the protagonist, Kaname, browses through the pages of *Arabian Nights* with a desperate desire to find some "obscene content." For achieving his aim, he consults the redundant and intervening footnotes of the translator Richard Burton, which are based on an essentialist and orientalist ideology: "A slight parting between the two front incisors, the upper only, is considered a beauty by Arabs; why it is hard to say except for the racial love of variety [. . .]" (Tanizaki, 1995: 75).

As is obvious from these direct quotes from the orientalist translator, Tanizaki's self-orientalism originates from the West. Hence, it must be stressed that unlike Kawabata, who internalised the exoticist aspirations of Western readers and critics, he achieved a unique self-orientalism by imitating and even, in an ironic manner, parodying certain Western orientalists like Burton. He discovered his own "miniaturised orient" in the Kansai Region – the southern-central region of Japan's main island including such cities as Kyoto and Osaka. Namely, although he was born and raised in Tokyo, in the aftermath of the Kanto earthquake in 1923 he was forced to move to Kyoto. After he began his new life in this "old capital",

he realised that unlike modernised cities like Tokyo and Osaka, such peripheral cities as Wakayama, Sakai, Himeji, Nishinomiya located in the Kansai Region, had still preserved many aspects of Japanese traditional culture and lifestyles.

The most salient indication of his distinctive orientalism at the level of style, is his use of the Kansai dialect (*Kansai-ben*= 関西弁) *i.e.* Kyoto-Osaka dialect, in some of his works including *Some Prefer Nettles*, *Quicksand* (『まんじ』, 1930), and *Makioka Sisters* (『細雪』, 1948). Unfortunately, this feature is completely lost in E. G. Seidensticker's translation. For instance, O-hisa's (the young mistress of Kaname's father-in-law) heavy accent and frequent use of Kansai dialect expressions are assimilated into the standard English. To make the matter worse, despite the extensive use of clusters of specific terms related to the traditional *bunraku* (puppet theatre), *kabuki*, and *nō* theatres, and Tokugawa era literature and culture, the translator almost totally ignored them. This reckless strategy of *cultural translation*, probably adopted by Seidensticker for the pragmatic purpose of facilitating the reading processes of the Western reader, inevitably resulted in the sterilisation of the original text.

Thus, in an ironic way, Tanizaki, who produced an original self-orientalist literature inspired by Western orientalism, was subjected to a *neo-orientalist linguistic violence* in the English translations of his above-mentioned works. On the other hand, the fact that he produced texts embellished with motifs and terms unique to local and traditional Japanese culture and language attests that he did not write his works with the expectation of being translated into English and other foreign languages.

Two Japanese writers who are incorporated into the canon of "global subcultural fiction" while aiming for the Nobel Prize: Haruki Murakami and Banana Yoshimoto

By focusing on his literary production process, rather than his statements concerning the topic, we revealed that Tanizaki did not write with the aim of winning the Nobel Prize. How about Murakami and Yoshimoto, the most celebrated representatives of postmodern Japanese literature? Did they want and plan to win the prize? This chapter attempts to answer these questions.

Yoshimoto is the daughter of the renowned critic and poet Takaaki Yoshimoto, one of the apostles of radical university students of the 1950s and 60s. *Kitchen*『キッチン』, 1988), is her domestically and internationally most acclaimed work, consisting of three organically linked short stories. The same titled "Kitchen" depicts the life of Mikage, who after losing her grandmother begins to live with Yūichi and his transgender "mother" Eriko, owner of a gay bar. Most of her later works published after *Kitchen*, did not meet with critical success abroad. Nevertheless, in an irony of fate, what linked her to the prize have been her comments and statements concerning her "dream" of winning it someday. Although some of her detractors had once teased her by saying she must be dreaming (Gee, 1997), she declared in a 2009 blog post that she is "not deterred from [her] ultimate dream of receiving the Nobel Prize for Literature" (Yoshimoto, 2009).

Probably, no other Japanese writer has been as outspoken as Yoshimoto about her/

his aspirations for the Nobel Prize. Nevertheless, in recent years, the most likely Japanese contemporary author to realise her dream, instead of her, has been Murakami. As is widely known, he became a best-selling author both in Japan and the world with several hit novels like *Norwegian Wood* (『ノルウェイの森』, 1987), *Kafka on the Shore* (『海辺のカフカ』, 2002), and *1Q84* (2009–10). Such a tremendous fame paved the way for being frequently tipped as an upcoming Nobel laureate (The Straits Times, 2015, para. 4). Although his nomination cannot be officially verified since the records of all nominations are not declassified for 50 years from the awarding of the prize (NobelPrize.org, 2021), it is almost certain that he was several times considered for the Nobel.

Yet did the author himself desire it? In a 2012 interview, he answered: "No, I don't want prizes. That means you're finished" (Kelts, 2012, para. 7). Can one rely upon his declaration? As clarified above, the main criterion in this article is to determine whether the author adjusts and modifies his style and process of literary production in harmony with the expectations of the Nobel Committee, rather than his/her explicit statements. In what follows we will attempt to demonstrate how Murakami was as willing as Yoshimoto to win the prize and how he acted accordingly.

One can easily observe that especially after the translation of *Pinball, 1973* 『1973年のピンボール』, 1980) –which could be posited as a vacuous and a mediocre reconstruction of Oe's *Silent Cry* (1967)- into English in 1985, he gradually modified his style and content with the aim of gaining wider international fame. This tendency became even more conspicuous, from the early 1990s onward as he strived to supervise and direct the processes of translations of his works into foreign languages. As might be expected, he was well aware of the crucial importance of translation in achieving recognition abroad and attached great importance to "translation." Furthermore, throughout the 1990s and early 2000s, the author, himself being a prolific translator who translated the works of such authors as Fitzgerald, Carver, Capote, Irving, and P. Theroux from English into Japanese, adopted anachronically and much to non-English language translators' surprise an "English-centric" attitude –in the broadest sense of the term- in the translations of his works into foreign languages.

According to Hijiya-Kirschnereit (2014), direct German translations of some of Murakami's short stories were published in the late 1980s before their English translations. Additionally, in 1991, *A Wild Sheep Chase*'s (『羊をめぐる冒険』, 1982) direct translation was published and welcomed by German critics "as a fresh voice from Japan with a surprisingly 'American' sound" (para. 5). Nonetheless, paradoxically, after this obvious critical success in Germany, Murakami did not allow the translation of his works that had not yet been translated into English. What is more he insisted that the German translations of his works were done indirectly from their English translations, which he considered in a very English-centric manner as the "authoritative" - in every sense of the word- "master copy." As a result of intense critical reactions to, and the commercial failure of his strategy of indirect rendering, his major works were retranslated directly from Japanese from the 2010s onward (Hijiya-Kirschnereit, 2014, para. 6-13).

Hence, Murakami was concerned that his texts should be fully understood by Western readers and assumed that their English versions which were cultural adaptations fitting American cultural patterns would help him overcome this problem. In other words, he was concerned of getting lost in translation. Hijiya-Kirschnereit (2014) implies that in the 2000s, he started to write "culturally" more translatable works, thus deterred from imposing indirect translations from the English "master copies": "[…] Has Murakami perhaps adapted his style of writing for a global market in a way that makes these adaptations no longer necessary?" (para. 15)

The point that should be added in the context of our article is that behind his ambition to control the translations of his works, especially into Western languages such as German, and to be understood by Western readers is the author's desire to receive the Nobel Prize. In fact, if one examines Murakami's original texts closely, it will be seen that unlike the expert stylists such as Tanizaki, Mishima, Kawabata and Ōe, who have histories with the Nobel, he has not given much importance to Japanese expression and has rather focused on producing exceptionally translatable works since his literary debut. For example, it is widely known that he wrote some parts of his debut novel *Hear the Wind Sing* (『風の歌を聴け』, 1979) in English and then translated it into Japanese (Kelts, 2013, para. 3).

Especially, his major works like *Kafka on the Shore* and *1Q84* that he published in the early 21st century, are written in a style that would facilitate the English translation. Therefore, his English-centrism is not only present in the translation processes into Western languages, but also in his own creative writing. Although he writes in Japanese, this is an "anglicised Japanese" that has lost its authentic essence. One is even tempted to say that the writer writes in "English" at the discursive level.

Moreover, arguably, one of the most influential factors in Murakami's failure to receive the award so far, might be the harsh criticism by some reputable literary figures such as the 1994 Nobel laureate Ōe, literary researcher and critic Yōichi Komori, and novelist Mitsuyo Kakuta. In *Theses on Murakami Haruki - A Close Reading of Kafka on the Shore* (『村上春樹論—「海辺のカフカを精読する』, 2006), Komori criticises *Kafka on the Shore*, which is considered one of Murakami's masterpieces.

The magic realist novel consists of two narrative lines lead by two protagonists: the first line centres on Kafka Tamura - a 15-year-old boy- who escapes from his Tokyo home as well as from his father's oedipal anathema, embarking on an odyssey in search for his mother and sister. The second line revolves around Satoru Nakata, a middle-aged man, who has a mental disability and dyslexia, but who is also endowed with a spectacular skill of speaking with cats, therefore is specialised in finding lost cats.

According to Komori (2006), this novel has been *misread* by its readers living in the global metropolises, as a work that functions like an antidote against the post-September 11 bleak and unsettling *zeitgeist,* by offering them an overall cathartic relief and solace (7-16). He denounces the novel for being an anti-humanist, pro-militarist, misogynist, and destructively nihilistic text. Furthermore, he accuses Murakami of manipulating the collective unconscious

of the readers by evoking the collective trauma of a past terrorist attack that occurred in Japan in 1995, *i.e.* "Tokyo Subway Sarin Gas Attack" (Komori, 2006: 8-9) It is within this frame of reference that the novelist Kakuta condemns the novel for its traumatising effect, which she defines as "unintentional intention of violence" (qtd. In Komori, 2006: 7-8).

Finally, Ōe (2005) dismisses both Murakami and Yoshimoto, as the authors of a "global age of subculture" (pp. 208-210). He regards them as the symptoms of the "chronic decline" of "serious literature and literary readership" in Japan, implying that their unprecedentedly bestselling works are of low literary quality (Ōe, 1995: 49). Thus, as indicated above, it is highly probable that such harsh criticisms might have prevented Murakami from receiving the award until today. Furthermore, arguably, the fact that the Japanese-born British Ishiguro won the prize in 2017, might have lessened his chances.

A Tacit condemnation of Kawabata's Nobel prize (Lecture): Yukio Mishima

Undoubtedly, Murakami was the most widely read Japanese writer of all time both domestically and internationally. Nonetheless, this popularity is not the result of his high literary quality, but, on the contrary, as his critics like Ōe and Komori noted, has been enabled by the fact that he has produced "pulp fiction-style" light and easily consumable works that responded to the expectations of the global age readership. The person who became the most popular Japanese writer abroad *thanks to his refined literary quality* has certainly been Mishima. After he was discovered in English translation with his major novels such as *The Sound of Waves* (『潮騒』, 1954) and *Confessions of a Mask* (『仮面の告白』,1949) Mishima became "the first living Japanese writer to gain widespread fame in the West" (Lang, 2019). Hence, he was considered one of the strongest candidates for the Nobel Prize.

Then, did he target and act accordingly to win the Nobel, as Kawabata, Murakami and Yoshimoto had done? According to Flanagan (2015): "No writer coveted that award more than Yukio Mishima who in the early 60s seemed determined to land this ultimate accolade, when he was still only in his 30s" (para. 5). Hence, he not only desired to receive this award, but did almost everything to get it. He was initially encouraged by the influential translator and literary critic Donald Keene, "who actively lobbied for him to be awarded major international awards such as the Formentor Prize." Mishima's name was printed on lists produced by Euro-American "newspapers of deserving writers for the Nobel Prize." He even visited "home of the Nobel Prize and its judges, Stockholm, on a reconnaissance mission" (Flanagan, 2015, para. 5-7).

He was not alone in longing for the Nobel, his fervent readers, friendly critics, and the media were also very enthusiastic about it. As the time of each award announcement approached, the Japanese media took him into a blockade. Such a frenzy was stressing him out, so much so that in 1965 he travelled to Thailand to escape media attention. In recent years, such a "will he or won't he win?" furore has been also experienced in the case of Haruki Murakami's Nobel "adventure," as his fans *aka* "Harukists" (ハルキスト) gather in various parts of the country to watch the announcement of the prize as though watching a

World Cup final. In the background of this passion is the fact that the prize has had a special significance to Japan ever since the early post-war years, provided that it was regarded "as a symbol of rehabilitation in the aftermath of the nation's defeat in World War II" (Flanagan, 2015, para. 3).

Because the Nobel had such a special meaning for the post-war Japanese public, the common feature of the candidates in the 1950s and 60s was that they were generally seen as agents of "cultural diplomacy" obliged to "introduce" Japanese culture to the world. In that respect although Mishima is a cultural nationalist and self-orientalist, his orientalism is very different from that of Kawabata and only slightly similar to that of Tanizaki. Just like Tanizaki, he was also an avid and careful reader of Western literature and an enthusiastic admirer of its culture. He discovered Japan from this firmly internalised Western perspective. Yet the crucial difference of him from Tanizaki is that his orientalism was imbued with heavy "occidental" overtones on the level of the plot structure and narrative action. Namely, whereas Tanizaki endeavoured to move gradually from a Western style narration to a more authentically Japanese style one and construct literary works that were radically different from European novels, he attempted to combine Western narration techniques with exotic far-eastern motifs. For instance, in his late works like *Patriotism* (『憂國』, 1960) and *Runaway Horses* (『奔馬』1969), he successfully amalgamated romantic heroism unique to Western literature with the motifs inspired from Japanese samurai tales and the romanticised nihilism of bushido (the code of honour of the samurais) ethics. It should also be noted that he was a great adorer of Tanizaki, so much so that he wrote a letter of recommendation in support of his Nobel nomination, in which Mishima praised him as "a writer who succeeded in fusing classical Japanese literature and modern Western literature at the highest level" (Mishima, 2009). He was not then aware that they would be rivals for the 1964 Nobel Prize.

Another question to be addressed is the following: how did his desire for the Nobel and his official nomination three times from 1963 to 1965 affect Mishima's literary production process? Especially after he was discovered in the Anglophone world thanks to the translations of *Sound of the Waves* and *Confessions of a Mask* in the late 1950s, he began to be neurotically concerned with the translation of his works. Although at first glance this appears to be like Murakami's attitude to control the translation process, what mattered for him who had a morbid obsession with time, was not from what language and how the translations were done, but rather their "speed." It is a common knowledge that he personally chose his translators and asked them to finish the translation as soon as possible. For instance, Keene (qtd. in Macintyre, 2012) reminisces how Mishima was disturbed by the "slowness" of his translation of a novel and asked if he might find someone else to do it. This is quite strange when one considers that his Japanese was not an easily translatable one unlike that of Murakami. Indeed, according to Keene his "sentences are full of complexities, involutions [and] unusual words… He knew the exact name for everything" (qtd. in Macintyre, 2012). Then, why did he give priority to the speed of the translation rather than its perfection?

Such a hysterical hastiness evoking that of "the White Rabbit" of *Alice in the Wonderland* is directly linked with his two strong passions: winning the Nobel Prize, which he regarded

as a means of being recognised throughout the world, and his romantic intention of dying young (Keene qtd. in Macintyre, 2012). In a sense, these two passions were also inextricably intertwined as he wanted to be renowned throughout the world at the time of his self-imposed and bizarre "martyrdom," *i.e.* his dramatic and shocking suicide action in the headquarters of Japanese Self-Defence Forces, which he enacted on November 25, 1970. One is tempted to think that he had perhaps intended to commit *seppuku* that day as a Nobel laureate, which would have even increased the dramatic effect of his extravagantly performative act of self-destruction.

Yet to his, the literary critics', as well as to his domestic and international readers' shock and chagrin, it was Kawabata who won the prize. This is a widely known fact, but what was not known then is that Kawabata had coerced Mishima to write a recommendation letter to the Nobel Committee, "in exchange for Kawabata's support in a legal dispute" in the early 1960s. Additionally, it came to light that "Mishima had also partly ghost-written *House of the Sleeping Beauties*" (Flanagan, 2015, para. 12). Hence, Mishima, who enthusiastically longed and strove for winning the Nobel Prize, was forced to pave the way for Kawabata's success.

On the other hand, Kawabata appeared to be deeply aware that in fact Mishima had deserved this award more than he had. For instance, he declared in a press statement that he was awarded the prize only because Mishima was too young (Isoda, 1983). He also stated on a TV interview held by Mishima and Sei Itō, that he was embarrassed to be perceived as the representative of Japanese literature in the world. Yet, all these remarks were interpreted by the critics as mere modesty and politeness. Meanwhile, Mishima immediately praised Kawabata's achievement in an article he wrote for a newspaper. He then paid a visit to Kawabata's house to felicitate him (Flanagan, 2015, para. 11).

In all his public statements he expressed his joy and pride for Kawabata. However, such a warm response was nothing but simply a "mask" that he (who was always posited as the faithful friend, even some sort of pupil of Kawabata in the discourses of Japanese literary history and criticism) wore to dissimulate his true feelings and thoughts. He was especially dissatisfied with Kawabata's Nobel lecture. In his speech Kawabata constructed an "esoteric and nihilistic metaphysical discourse" by citing obscure lines from works of medieval Zen poetry, emphasising how effective Zen Buddhism had been in the formation of Japanese culture's "beauty" (Güven, 2018: 278). What disturbed Mishima was that such an overwhelmingly self-glorifying nationalistic representation of Japanese culture built around the image of "beauty" was not restricted to premodern times, but it was through an implicit ambiguity and vagueness connected to contemporary Japan.

How can one verify Mishima's critical reaction? For understanding it, one should carefully read his posthumously published latest work, *The Decay of the Angel* (天人五衰』, 1971), the fourth and last book of *The Sea of Fertility* tetralogy (『豊饒の海』四部作). In this work, Mishima tacitly criticised Kawabata's vision of Japan and Japanese culture, that he presented in his Nobel speech, particularly, almost in all episodes of Kinué, who suffers a "delirious depression," which was triggered by an "unfortunate love affair." She is constantly under the delusion that she is the most "beautiful" woman in the world, while she is in fact very "ugly":

Kinué was the daughter of a wealthy landowner. She had been somewhat strange since an unfortunate love affair, and she had been in a mental hospital for six months. She had a curious syndrome described as delirious depression or depressed intoxication or something of the sort. There had been no serious outburst since, and it had settled into a conviction that she was the most beautiful girl in the world (Mishima, 2001: 34).

Mishima, who thought that the post-war Japanese society betrayed its cultural roots and sold its soul to the devil called materialism (Güven, 2020: 58), found Kawabata's embellishment of Japan around the image of "beauty" in his speech, ridiculous and abstract. Kinué was the perfect tool for ruthlessly satirising Kawabata's aestheticisation of Japan, as it was to Mishima nothing but a delusional self-deception.

Hence, we can conclude that in his last work, *The Decay of the Angel*, Mishima sublimates his wrath of losing the Nobel Prize to Kawabata, whom he thought had only a shallow understanding of traditional Japanese culture, as well as his discontent with his Nobel lecture entitled "Japan the Beautiful and Myself" into the level of art. Furthermore, losing the prize inspired him to write his last and one of his most "beautiful" works of non-European language world literature canon.

The Nobel Laureate who critically classified "internationalised" Japanese writers: Kenzaburō Ōe

Thus, in his latest novel, Mishima so skilfully concealed his satire on Kawabata's Nobel speech that it has not caught the attention of critics so far. In stark contrast, Ōe lambasted the same lecture explicitly, what is more, he did it quite unexpectedly during his Nobel speech. Even the title of his speech is an explicit parody of that of Kawabata: "Japan the Ambiguous and Myself," which is formed by replacing the adjective "beautiful" with another adjective, "ambiguous." As his title implies Kawabata's text consists of many ambiguities which are deftly veiled through the romantic image of "beauty." Although they have completely different political stances, both Ōe and Mishima disagreed that post-war Japan and the "contemporary" Japanese national identity could be blurred and aestheticised by virtue of the image of "beauty." Yet, while Mishima accused Kawabata of not knowing Japanese culture enough, Ōe (1995) on the contrary, denounced him for not knowing the "world" and being disconnected from it (111-112).

The most crucial ambiguity in Kawabata's speech was that although he had been awarded a prize celebrating the ubiquitous universality of culture and humanist values, he had articulated a self-isolationist, nihilistic cultural nationalist ideology that posits Japanese culture as "unique" and radically different from those of the whole world. This ideology was underpinned by his quotations from opaque, inaccessible medieval Zen poems. Ōe was not only discontent with Kawabata's such self-orientalism, but also with his indifference to foreign literatures (Güven, 2018: 283-284) and to the socio-political actuality of the world. Therefore, he accentuated that he felt "more spiritual affinity with the Irish poet Yeats," (Ōe, 1994, p. 114) the 1923 Nobel laureate, rather than his compatriot. So even his decision

to conduct his lecture in English, can be interpreted as a reaction against Kawabata's self-isolationist/nationalist attitude, in favour of a more extroverted/internationalist one.

Ōe is not only a writer who became a distinctive member of world literature canon through his works, but he also embarked on the task of critically categorising Japanese as well as Korean and Chinese writers who were and should be considered world writers. Hence, acting like a literary researcher, he contributed greatly to introducing or emphasising the importance of literary figures like Japanese Kazuo Watanabe, Shōhei Ōoka, Kenji Nakagami; Korean Kim Chi Ha, finally Chinese Chon I and Mu Jen to the foreign readership, in his lectures and conferences including his Nobel speech, throughout the 1990s. These lectures are published in the form of a book under the title of *Japan the Ambiguous, and Myself- The Nobel Prize Speech and Other Lectures* (1995).

Furthermore, in another lecture entitled "Can World Literature Become Japanese Literature?" (世界文学は日本文学たりうるか?), Ōe (2005) divided Japanese writers who were and should be considered world writers into three major categories: 1) the writers who segregated themselves from Asian Literature: Tanizaki, Kawabata, and Mishima; 2) the writers who learned from "world literature": Ōoka, Abe, and Ōe himself; 3) the authors of a global age of subculture: Murakami and Yoshimoto (pp. 208-210). Thus, through a counter-orientalist attitude, Ōe dismisses Tanizaki, Kawabata, and Mishima, —whom we defined in this article as "self-orientalists"— as writers who are not worthy of being canonised as "world writers," on the grounds that they are cultural nationalists indifferent to associating with Asian literature. As previously mentioned, he also disagrees to classify Murakami and Yoshimoto, as Japanese writers contributing to world literature, due to their low literary quality.

For Ōe, among these three categories the ideal is exclusively the second one, which consists of Abe– the creator of such existentialist masterpieces as *Woman of the Dunes* and *The Box Man*—, Ōoka –whose *magnum opus*, *Fires on the Plain* could be considered the Japanese version of Remarque's anti-war classic *All Quite on the Western Front*- (Güven, 2012, pp. 244-245), and himself. In Ōe's (2005) words, they are the writers who developed their own novel writing methods by learning from world literature (209).

Ōe was awarded the prize for creating with poetic power "an imagined world, where life and myth condense to form a disconcerting picture of the human predicament today," (NobelPrize.org, 2021). Yet did he want to win the Nobel Prize? Did he adjust his writing methods with the aim of receiving it? It is common knowledge that Ōe is not enthusiastic about winning prizes. For instance, he refused the prestigious *Order of Culture* (文化勲章) conferred by the Emperor to artists and scientists for their contributions to Japanese culture, for political reasons. Furthermore, *A Personal Matter* (『個人的な体験』, 1964) which was specifically praised by the Committee, had been translated into English by John Nathan 1968 namely much earlier than his Nobel honour in 1994. This fact clearly indicates that Ōe's creative writing activities was not influenced by a "passion for the Nobel."

Conclusion

Hence, provided that the Nobel Prize has had a special meaning for the post-war Japanese society and is endowed with the *de facto* function of "officially" canonising the laureates as "writers of world literature," not only winning the Nobel Prize, but also desiring it, winning it, narrowly missing it, losing it to another writer, and even reacting to those who won it, have been efficient factors that galvanised and vitalised Japanese literature contributing substantially to its internationalisation. Not only the Japanese Nobel laureates (Ōe and Kawabata), official nominees (Tanizaki and Mishima), "presumptive" candidates (Murakami), and "dreamers" (Yoshimoto) but also -although he does not belong to Japanese national literature-even the Japanese-born British laureate Ishiguro can also be seen as the fruits of this dynamic universalisation process.

Evidently, the Nobel Prize in Literature, which has been criticised for being a Eurocentric institution, has the potentials to enrich not only the national literatures produced in non-European languages, but also and especially the world literature canon into which they are incorporated, as seen in our case study of Japanese literature. Hence, the Nobel Committee should decentralise its (linguistic) Eurocentrism and consider more authors writing in non-European languages as potential laureates, since it would rejuvenate and variegate the world literature canon.

References

References

Güven, D. Ç. (2012). Başka bir "dünya edebiyatı"nın izinde - Ōe Kenzaburō'nun roman yöntemi üzerine. In S. Esenbel, & E. Küçükyalçın (Eds.), *Türkiye'de Japonya çalışmaları 1* (227-247), Boğaziçi Üniversitesi.

Güven, D. Ç. (2018). Zen, hiççilik ve "Üçüncü Dünya" edebiyatı fenomenleri arasında bir kültürel manifesto: Kavabata Yasunari'nin Nobel konuşması. In S. Esenbel, & O. Baykara (Eds.), *Türkiye'de Japonya çalışmaları 3* (280-291). Boğaziçi Üniversitesi.

Güven, D. Ç. (2019). Non-European literature in translation: A plea for the counter-canonization of weltliteratur. In E. Esen, & R. Miyashita (Eds.), *Shaping the field of translation in Japanese ↔ Turkish contexts I* (65-83). Peter Lang. https://doi.org/10.3726/b15594

Güven, D. Ç. (2020). Doğumunu hatırlayan, ölümünü hazırlayan yazar: Yukio Mişima. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, *16* (92), 56-59.

Isoda, K. (1983). 『新潮日本文学アルバム20　三島由紀夫』(*Shinchō Nihonbungaku arubamu 20 Mishima Yukio*). Shinchō-sha.

Komori, Y. (2006).『村上春樹論―「海辺のカフカ」を精読する』(*Murakami Haruki-ron-"Umibe no Kafuka" wo seidoku suru*). Heibonsha.

Macintyre, M. (2012). *The strange case of Yukio Mishima: the controversial life and death of one of Japan's greatest 20th century writer* [Film]. BBC Production.

Mishima, Y. (2001). *The decay of the Angel*. (E. Seidensticker, Trans.). Vintage. (Original work published 1971)

Ōe, K. (1995). *Japan the ambiguous, and myself—The Nobel prize speech and other lectures*. Kodansha International.

Ōe, K. (2005).『曖昧な日本の私』(*Aimai na Nihon no watashi*). Iwanami.

Ōkubo, T. (2004).『川端康成:美しい日本の私』(*Kawabata Yasunari-Utsukushi Nihon no watashi*. Minerva.

Tanizaki, J. (1995). *Some Prefer Nettles*. (E. G. Seidensticker, Trans.) Vintage. (Original work published 1929)

Tomioka, K. (2014).『川端康成 魔界の文学』(*Kawabata Yasunari: Makai no bungaku*). Iwanami.

Yamamoto, K. (1993).【川端康成】(Kawabata Yasunari). In K. Isoda et al. (Eds.)『新潮日本文学辞典』(*Shinchō Nihon bungaku jiten*) (pp. 308-312), Shinchō.

Electronic sources

Flanagan, D. (2015, August 29). Mishima, Murakami and the elusive Nobel Prize. *The Japan Times*. https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/08/29/books/mishima-murakami-elusive-nobel-prize/

Gee, A. D. (1997, May 9). Fruits of her labor-A writer with Nobel ambitions. *Asia Week*. http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0509/feat2a.html

Hijiya-Kirschnereit, I. (2014, January 10). Orchestrating translations: The case of Murakami Haruki. *Nippon.com*. https://www.nippon.com/en/column/g00144/

Kelts, R. (2012, October 16). The Harukists, disappointed. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-harukists-disappointed

Kelts, R. (2013, May 9). Lost in translation? *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/books/page-turner/lost-in-translation

Lang, W. (2019, November 23). Let us put an end to Haruki Murakami's decade-long Nobel Prize pilgrimage. *The Japan Times*. https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/11/23/books/let-us-put-end-haruki-murakamis-decade-long-nobel-prize-pilgrimage/

Mishima, Y. (2009, September 23).「谷崎潤一郎、58年ノーベル賞候補 三島由紀夫が推薦状」(Tanizaki Junichirō, 58 nen Noberu Bungaku-shō kōho Mishima Yukio ga suisenjō). *Asahi Shinbun* Digital. https://web.archive.org/web/20170202041740/http://www.asahi.com/special/nobel/TKY200909220258.html

NobelPrize.org. (2021, March 8). *The Nobel Prize in Literature 1913*. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/summary/

NobelPrize.org. (2021, March 8). *The Nobel Prize in Literature 1968*. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/summary/

NobelPrize.org. (2021, March 9). *Nomination archive*. https://www.nobelprize.org/nomination/archive/

NobelPrize.org. (2021, March 14). *Facts*. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1994/oe/facts/

The Straits Times. (2015, April 17) Japan must apologise for WWII until it is forgiven: novelist Haruki Murakami. *The Straits Times*. https://www.straitstimes.com/asia/east-asia/japan-must-apologise-for-wwii-until-it-is-forgiven-novelist-haruki-murakami

Yoshimoto, B. (2009, January 1). A little bit about me. *Banana Yoshimoto—A Blog*. http://yoshibanana.blogspot.com/2009/01/little-bit-about-me.html



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı
DOI: 10.22559/folklor.1542

Derleme makalesi/Compilation article

Jafar Ramzi Ismailzadeh's Poetry

Cafer Ramzi Ismailzadeh'in Şiir Yaratıcılığı

Günel Seferova*

Abstract

Jafar Ramzi Ismailzadeh's lyrical poems have been involved in research in the article. The poems were analyzed in general, and examples from the different poems were given. The creation of literary critic, scientist, translator, poet Jafar Ismailzade Balaamin, has a special place in Azerbaijani literature. Although literary critic, scientist Jafar Ramzi Ismailzadeh began his career at a young age, since 1935 (in hıs 30 years) as he has spent more than 22 years in prison and exile, until the 1960s it is difficult to learn more about his creativity. As the life, the creativity of Jafar Ramzi is rich and varied. Jafar Ramzi is the author of 12 books. One of these books is a monograph, two of them are tazkira, four poetry books («Poems», 1974; «I count days», 1982; "Sounds from the Heart", 1986; «Delad Wishes», 1990); two dictionaries («Dictionary of Arabic and Persian words used in Azerbaijani classical literature», 1966; «Dictionary of Arabic

Geliş tarihi (Received): 17.11.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 09.07.2021

* Doktora Öğrencisi. Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi Azerbaycan Dili ve Edebiyatı. Azerbaijan State Pedagogical University, Azerbaijan Language and Literature. gunel84@yahoo.com. ORCID 0000-0002-1663-0774

and Persian words used in Azerbaijani classical literature», 1981); and four of them are books collected with humor and anecdotes from various peoples («Foreign humor», 1964; «The pomegranates of heaven», 1966; «Let's laugh together», 1970; "The world peoples's humorous", 1976).

Scientific innovation: the life, activity and creation of poet, translator Jafar Ramiz is researched for the fist time by researcher. Article is based on unike materials which attracted by the author.

Importance of application: this research can be used in lectures, seminars at high education institutions and secondary schools.

Keywords: *Jafar Ramzi, litrary critism, poet, poem, homeland, quatrain*

Öz

Edebiyat eleştirmeni, bilim adamı, çevirmen, şair Cafer Balamin'in oğlu İsmailzade'nin yaratıcılığının Azerbaycan edebiyatında özel bir yeri vardır. Doksan yıldan fazla bir sürede kaotik bir yaşam biçiminden geçen Cafer İsmailzade'nin yaşam tarzını ve yaratıcılığını keşfetmek, aslında 1920-1990'larda Azerbaycan'ın sosyo-politik ve edebi ortamının birçok yönünü aydınlatmak anlamına gelir.

Cafer Ramzi İsmailzade, kariyerine genç yaşta başlasa da, 1935'ten beri (30 yaşından itibaren) 22 yıldan fazla hapis ve sürgünde geçirdiği için 1960'lara kadar onun yaratıcılığı hakkında daha fazla şey öğrenmek zordur. O, gençliğinde "Sufi" takma isim ile şiirler yazmışsa da herhangi bir yerde yayımlanmamıştır. Onun ilk şiiri 1954 yılında «Jafar Ramzi» imzasıyla yayınlandı.

Cafer Ramzi'nin hayatı gibi yaratıcılığı da zengin ve çeşitlidir. Jafar Ramzi 12 kitabın yazarıdır. Bu kitapların biri monografi («Yeğma Cendeği`nin Şiiri», 1976), ikisi tezkire («Söylenen Söz Yadigârdır»., 1981; «Söylenen Söz Yadigardır», 1987); dördü şiir kitabı («Şiirler», 1974; «Günleri Sayıyorum», 1982; «Yürekten Sesler», 1986; «Geciken Arzular», 1990); ikisi sözlük («Azerbaycan Klasik Edebiyatında Kullanılan Arap ve Fars Sözleri Sözlüğü», 1966; «Azerbaycan Klasik Edebiyatında Kullanılan Arap Ve Fars Sözleri Sözlüğü», 1981); dördü ise çeşitli halkların mizah ve fıkraları toplanmış kitaplardır («Yabancı Mizah», 1964; «Cennetin Narları», 1966; «Gelin Birlikte Gülelim», 1970; «Dünya Halklarının Mizahi», 1976).

Araştırmada Jafar Ramzi İsmayilzadeh'in lirik şiirleri yer aldı. Şiirler genel olarak incelendi ve çeşitli şiirlerden örnekler verildi.

J. Ramzi'nin şiirine baktığımızda lirik bir şair olarak şiirleriyle zamanın nabzını tutabildiği ve zamanla yankılanan eserler yazdığı sonucuna vardık. Şair, şiirlerini hem halk şiiri üslubunda hem de klasik üslupta yazarak, bir şair olarak entelektüel-medeni konumunu ortaya koymuş; mistik ve kutsal kelimeler aracılığıyla hayatın birçok gerçekliğini ortaya çıkarmayı başarmıştır.

İlmi yenilik: Şair, çevirmen Cafer Ramzinin yaşamı, faaliyeti ve yaratıcılığı ilk kez

araştırmacı tarafından incelenmiştir. Makale, yazarın ilgisini çeken benzer olmayan materyallere dayanmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Cafer Remzi, edebiyat eleştirisi, şair, şiir, vatan, dörtlük*

Intoduction

As the life, the creativity of Jafar Ramzi, who was heavily repressed in the 1930s, had to fight for the life in prison and detention camps of Siberia and Kazakhstan for 22 years and two months, had been engaged in scientific activity seeking refuge, basically to a science center - the Academy after acquitting after the death of IV Stalin and returning to his home country , had written his poems, had compiled dictionaries and created tazkiras ((remembrance-reminder in Arabic) Tazkira is a work that give information about literary writers and craftsmen, their works and biography)), had skillfully translated humor of the peoples of the world and examples of classic poetry into the Azerbaijani language and published, had worked tirelessly in the field of science, had breathed comfortably and peacefully, only after the restoration of Azerbaijan's independence, is rich and colorful.

The first book of poems of the author who published his poetic works in the period press with the pseudonym «Jafar Ramzi» had been published by the Azerbaijan State Publishing House in 1974. (Ismailzadeh, 1974) The author called his first book, which Mirza Mushtak is the editor «Poems». The poet's satirical poems written over the years, lyrical poems, that written in syllables and ghazals had been included to this 92-page book. The first section of the book had been called «Satirical Poems» (Ismailzadeh, 1974, 3), the second section is «Lyrical Poems»(Ismailzadeh, 1974, 58), and the third section is «Ghazals» (ghazal- the kind of eastern poem) (Ismailzadeh, 1974, 72). It was given 47 poetic examples, mostly in the form of tetrastich, a few in the form of couplet in the first section, 14 poems written in syllables in the second section and 16 ghazals in the third section.

Jafar Ramzi's second book is called «I Count Days» (Ismailzadeh, 1982). This book, published in 1982 in «The Writer» publishing house edited by Aghasafa, also consists of three sections. 22 poems written in Aruz (Aruz means in Arabic wide road, poles, shot in the middle of the tent, an area, side, one of the names of the city of Mecca; cute, stubborn camel, the last chapter of the first line of the tetrastich in the poem,science about poetry, etc. İt's a metre, defined by the precise expectation of sequences (mainly periodic) of long and short syllables that create a beautiful reading rhythm in certain combinations in all lines. Most of the poems of Azerbaijani classical poetry (ghazal, ode, quatrain etc.) are written in this metre.) and in syllable had been included to the first section, titled « While Getting Over the Years» (Ismailzadeh, 1982, 5), 43 satirical examples of poetry to the second section, entitled «Unawares of the Tail» (Ismailzadeh, 1982, 23), 53 ghazals to the third section, called «Ghazals» (Jafar, 1982, 54).

J.Ramzi's third book of poems is called "Sounds from the Heart" (Ismailzadeh, 1986). This book published by "The Writer" publishing house consists of four sections. It was given 28 works in the first section called «Ghazals»(Ismailzadeh, 1986, 5), 334 quatrains in the

second section called «Quatrains» (Ismailzadeh, 1986, 29), 18 poems in the third section called "Lyrical Poems" (Ismailzadeh, 1986, 97), 17 fables in the fourth section called «Fables» (Ismailzadeh, 1986, 112). (Fable is one of the oldest genres of epic type . The fable is small in size but expresses a deeper meaning. The main feature of the image is that it is in critical and satirical content.)

C. Ramzi had called the fourth book of poems that published while his alive «Lated Wishes» (Ismailzadeh, 1990). The book consists of three chapters called «Ghazals», «Lyrical Poems» and «Quatrains». This book is the poet's largest book by volume. The poet's 22 ghazals had included to the first section of the 142-page book, and 86 poems that are mostly in syllable metre to the second section, 450 samples in different syllable sizes of quatrain to the third section.

After Jafar Ramzi's death, his book called «Ghazals» had been published (Ismailzadeh, 2017). The compiler and the author of the foreword of the book dedicated to the 110th anniversary of Jafar Ramzi, published by the decision of the meeting of February 1, 2017 of the Academic Council of the Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli of ANAS is Sona Hayal, and the editor is Mirjalal Zaki. Publishers write in the book's annotation: «Well-known researcher, translator and poet Jafar Ramzi's ghazals on various topics published at different times had been collected in the book» (Ismailzadeh, 2017, 2). The main difference of this book, which has collected about 100 ghazals from the author's previous published books is that Sona Hayal wrote a two-page foreword named «From Jafar Ramzi's archive» to the book , she gave a brief information about J. Ramzi's life, printed books in that foreword and completed the foreword with the following sentences: "Taking into account that Jafar Ramzi's works were not published in Latin graphics, we have prepared the «Ghazals» collection for publication. We hope that his other works will be published in the future " (Ismailzadeh, 2017, 4).

After declaring independence of Azerbaijan, J. Ramzi was more engaged in poetry, although he did not publish books individually, he regularly published a series of poems in such press agencies as «Literature» newspaper, «Shahriyar», «Azerbaijan Teacher», «Parvana», «Baku's voice» , «Rustam Bridge», «Islam» and «One Patience».

As a creative person, J. Ramzi is primarily a lyric poet who writes his works in both Aruz and syllable metre. Jafar Ramzi's lyric poems can be grouped approximately in the following way in terms of theme:

- Love lyrics;
- Public lyrics;
- Poems instilling good ideas;
- Religious-philosophical poetry.

The poet wrote his poems with the pseudonym "Sufi" in his youth. One of the poet's poem written by this pseudonym a poem with a radif «A little» (Radif is a word or word combination that is repeated after the rhyme at the end of each verse), is given in his book

«Lated Wishes». The content and the harmony of the poem about love topic shows that, it's J.Ramzi's works written in his youth. In the seven-tetrastich poem in the ghazal genre the poet complaining from the suffering of lover writes.

Sən artırınca, a dilbər, cəfanı gündə bir az,
Ürək yığır mütəmadi bəlanı gündə bir az.
Gözəlliyin bütün aşiqlərin dilində rəvan,
Bilən həvəslə yayır bu sədanı gündə bir az.
.. Ümid soldu xəzan bərkitək çəmənlərdə,
Dayanma, Sufi, çağır sən xudanı gündə bir az (Ismailzadeh, 1990, 6).

(O queen, as you increase suffering the daily a little, the heart regularly gathers a little misfortune every day. Your beauty is in the tongue of all lovers. The learned person spreads this eagerly every day. Hope turned pale in the meadows. Sufi, don't stop, call God a little a day.)

We did not find another poem written by the poet with the pseudonym «Sufi».

Rraise of love, grumble from lover, fealty to the promise, firmness in love and other issues like this of course, contanes the main theme of J. Ramzi's ghazals. We read in one of the ghazals:

Rəhm eylə, amandır, məni dildən-dilə salma,
Bəmdə dolanan ahımı zildən-zilə salma.
Çox yaxşı bilirsən sənə heyranam əzəldən
Kəsmə yolumu, çox da uzun mənzilə salma.
...Rəmzi sənə gündüz çağı öz sirrini açdı,
Tilsim dalısınca sən onu Babilə salma (Ismailzadeh, 2017, 5).

(Compassionate me, don't pass me from mouth to mouth. Don't rise my scream that is in bass from treble to treble. You know very well that I admire you from the very outset. Don't bar my way, don't put me in too long flat. Ramzi revealed to you his secret daylight, don't send him to Babil for the witchcraft.)

Poet who considers himself in the line of true lovers states referring to his lover in his another ghazal that, I'm so self-possessed and fearleesly in love that if they strip my skin off and hang me as Mansur, I shall not be tired from my action and shall not abdicate from my belief.

In one of his ghazals:

Vurğunam bir nigara, bilmir özü,
Bənzəyir bir bahara, bilmir özü (Ismailzadeh, 1986, 6).

(I'm in love with one nigar (a captivating girl), she doesn't know about it, she looks like a spring, she doesn't know about it.)

-while writting poet offers skillfully, in poetic form , different shades of love, the

features of love both that give man spirit, life, love of life and its being a fire that burn life in the ghazals «Sapient knows», «Came», «Fell», «I come», «No word», «Isn't it?» and etc. It can be seen from J.Ramzi's ghazals that as it's familiar to us from classical poetry, his sweetheart has a dual nature. On one hand, if she pains his boyfriend, on the other hand, she flames from love more than him and though she doesn't pin down and tell it, she wait his boyfriend's way eagerly.

A captivating girl, whom J.Ramzi illustrated and praised is so melodious, gentle and blameless , poet himself admits that the pen does not have the power to describe her.

Görməmişdir hələ aləm sənə oxşar gözəli,

Hamı səndən danışır, dillərə əzbərsən sən!

Rəmzinin qüdrəti çatmır ki, səni nəzmə çəkə,

Yerlərin zinətisən, ərşə bərabərsən sən! (Ismailzadeh, 1982, 63).

(The world hasn't seen such nice as you yet. You become legendary, everybody speak of you, Ramzi doesn't have the power to make verses from you. You are the adornment of the earth, you are equal to the heaven.)

The poet creates the portret of this beauty in another ghazal so:

Hüsnünü bir yol görən sərvi-xuraman istəməz,

Can verər vəslində, heç vaxt dərdə dərman istəməz.

..Sən kimi bir dilbəri kim sevsə, ey gül, bəllidir,

Badəyə meyl eyləməz, seyri-gülüstan istəməz.

Göz açan gündən sənə Rəmzi vurulmuşdur, ey sənəm,

Sülh ilə həll et işi, eşq aləmi qan istəməz (Ismailzadeh, 1982, 63-64).

(Who sees your charm once, wouldn't want sarvi-xuraman(sarvi-xuraman is one of the epithets of beauty in classical poetry.), sacrifice himself to meet his darling, never want medicine for his grief. O flower, who loves dilbar as you (dilbar is in the meaning of a captivating girl) it's clear that he doesn't have wish for wineglass, doesn't want look on the flower garden. O captivating girl, Ramzi had fallen in love you since he opened his eyes. Settle the matter in peace, the world of love does not want blood.)

Love is also one of the leading themes in the quatrains as in qoshmas, garaylis, ghazals (forms of an Azerbaijani poem) of J.Ramzi, who says «the world of love does not want blood». The poet who sometimes calls «the world of love a sweet dream,» expresses that no power can compete with love, gives himself as a gift to his lover, and calls himself the sultan of losers, says in one of his quatrains:

Aşiqin dayəsi məhəbbətdir,

Yüksəliş mayəsi məhəbbətdir.

Filosoflar yoran bütün elmin,

Ürfanın ayəsi məhəbbətdir (Ismailzadeh, 1990, 95).

(The lover's nursey is love, his rising leaven is love. The aim of all science knowledge that tires philosophers is love.)

There is a particular weight of bayatis (Bayati is a lyrical folk poetry genre of Azerbaijan.) among J.Ramzi's quatrains about love. The bayatis of J.Ramzi who was able to give very large matters in seven syllabic quatrains is in so rhythmic and precise poetic form that this who doesn't know its author can certainly regard it folk bayatis that have passed a probation of centuries and have come to our day. One of the peculiarity of these bayatis is that the poet used pseudonym in many of them. For an example, let's look at the author's some bayatis:

Aşığı gülə döndər,
Gülü bülbülə döndər.
Artıq bilsən Rəmzini,
Yandırıb külə döndər.

Ölkəmin gözü sənsən,
Söhbəti, sözü sənsən.
Rəmzinin sinəsində,
Sönməyən közü sənsən

Ovçuyam quşa gəldim,
Mən eyşə-nuşa gəldim,
İtirmişdim özümü,
Yar gəldi huşa gəldim (Ismailzadeh, 1990, 108,110,111).

(Turn the lower to flower, turn the flower to nightingale. If you think Ramzi is a burden, cinder him. You are the eyes, the talk and the word of my country. You are the crust in Ramzi's chest, that doesn't sink.I'm hunter, I've come to hunt bird, I've come bawdy house. I've lost myself, My lover came and I came to my sense.)

Part of the poetic legacy of C. Ramzi is his poems with public content. These poems can also be divided into different groups according to their specific themes. Homeland, mother and country longing, courage, patriotism, etc. themes are more characteristic for the poet's poems.

J. Ramzi, who described his homeland as «Azerbaijan is the Garden of Eden, every its corner is the spectacle» (Ismailzadeh,1995) in one of his quatrains writes while calling his homeland translator of his feeling and thoughts, the land of Urfan(knowledge), the ancestor of grandfathers, the eyes of the countries of the world, the sincerity being, the place of inspiration.

Babaların yadigarısan, Vətənim,
Şeir, ürfan diyarısan, Vətənim!

Rəmzinin hər zamanda, hər yerdə

Vəsfə gəlməz baharısan, Vətənim! (Ismailzadeh, 1986).

(My motherland, you are the ancestor of grandfathers, you are the land of poetry and Urfan. You are Ramzi's spring that he can't glorify every time, in every place.)

J.Ramzi's ghazal named «O Homeland!» can also be called the prologue of his patriotic poems. We read in the work of the author who says «I have never seen sweety and dear than you. O motherland, you are pleasing voice, that pleases one's soul»:

..Daima ilham verib eşqin mənə,

Mürşüdümsən, rəhnümasan, ey Vətən!

Sinə gərdin düşmənə aslan kimi,

Əjdahasan, əjdahasan, ey Vətən!

..Bağlısan övladına, övladın sənə,

İbtidasən, intəhasan, ey Vətən!

Rəmzi Məcnunundu, sən Leylasısan,

Vəsfə gəlməz macərasan, ey Vətən! (Ismailzadeh, 1990, 12).

(Your love continuously give me inspiration, O Motherland, you are my guide. You affront to enemy as a lion, O motherland, you are a dragon. You cohere to your child and your child to you. O Motherland, you are the begining, you are the end. Ramzi is your Majnun, you are his Leila. O homeland, you are the adventure that can't glorify.)

One of the most influential poems, perhaps the first of Ramzi's autobiographical poems is the poem «The Motherland». Although the date of the recording is not specified, we think that the work was written when J. Ramzi was acquitted and returned to his homeland in 1956. This four couplets poem that's in five form and after the title, the note «While returning from Siberia» is given in the bracket , can also be called the poet's talk with himself. There's an old-wise man here, in our opinion, that character is the poet's own self-portrait.

Vətənə dönürük vəslə intizar,

"Qafqazskaya"da dayandı qatar.

Bir vaqondan endi yerə ixtiyar,

Dalğalı dəniztək coşdu, çağladı,

Üz qoydu torpağa, öpdü, ağladı

Dedim: "Ey ixtiyar, nə olmuş sənə,

Səndəki təşvişə, odlu işvənə?

Çəkinmə, qəlbini söylə aç mənə".

Titrəyə-titrəyə qaldırıb başın,

Sildi saqqalından axan göz yaşın.

Dedi: "Əhd etmişəm olanda girdə,
Dumanlı, çovğunlu, qarlı Sibirdə,
Ölməyib də görsəm Qafqazı bir də,
Öpüb o müqəddəs, əziz məkanı
Sinəsi üstündə tapşıram canı".

Söylədikcə çaşdı divanələrtək
Dolandı, çırpındı pərvanələrtək
Yumanda gözlərin məstanələrtək,
Dedi: "Şükürlər ki, çatdı qismətim,
Qalmadı qəlbimdə arzum, həsrətim (Ismailzadeh, 1990, 17).

(On returning home anxiously, the train stopped at the "Caucasus". An old man landed from a wagon, he seethed as wavy sea, he put his face to the ground, kissed and cried. I said: « O old man, what's up with you? What is the cause of the anxiety , flaming flirtation in you? Don't hesitate, open your heart, tell me.» He raised his head in trembling and wiped away the tears that flowed from his beard. He said: «When I was in cloudy, blizzard, snowy Siberia I promised, if I don't die and I'll see the Caucasus once again, kissing that sacred, dear place, I leave this world on its chest.» As he spoke, he lost his selfcontrol as insanes, he went round and floundered as butterflies, when he closed his eyes, he said: «Thank goodness, it fated, I had have my wish and regret.

The theme of mother, woman goes through J.Ramzi's creativity as a red line. In his poems «Mother», «That, who gives geniuses to the world», «At the head of my mother's grave» and others, in his tens ghazals and quatrains mother and women's rights were being highly regarded, these beings were being regarded as the glorious of the creatures.

Jafar Ramzi emphasizes again and again that there is no love to be compared with mother's love and says:

İnsan ilk sevgisini ata bilərmi?
Yetən təsadüfə sata bilərmi?
Ana sevgisidir ən uca sevgi
Zirvələr heç ona çata bilərmi? (Ismailzadeh, 1990, 130) .

(Can a person throw his first love? Can he(she) sell it to chance that met? Mother love is the highest love. Can the tops ever reach him?)

Ramzi's poems expressing his replication and dissatisfaction to the time that he lives convenes one of the main branches of his public lyricism. In this regard, we can be noted his ghazal with radif (Radif- is a word or word combination that is repeated after the rhyme at the end of each verse) «I'll whimper», that included into his series of « From Exile poems», sixteen couplets in five form «Boards», «At he head of M.A.Sabir's grave», «The time of

coming the truth», «The traitor of the motherland» exposing Mir Jafar Baghirov's actions, «Stalin» which aims to open Stalin's inner face, «One poet's cry in the tuft of the Capital» and other independent poems,a considerable number of quatrains.

The poet saying «Ramzi, express your grief to contemporary life screamly. Write that Azerbaijan is robbed, I'll whimper» in the ghazal with the radif «I'll whimper» shown as date of writing 1939 under it, characterizing Mir Jafar Baghirov as a person who sells his conscience to the career, whose thought, the mind, the skull is blood, feeds the most people to fishes, commanding the murder of hundreds of homeland and freedom butterflies as H. Javid, M. Mushfiq, S. Mumtaz, A. Javad, yet wrote in 1937 feeling that Stalinism would cost expensive to the nation, the state:

Özünü Leninə şagird deməklə,
Pərdəli sözləri səpələməklə,
Min bir fırıldaqla, min bir kələklə,
Dövləti əlinə aldı Stalin.

Bərkitdikcə yerin döndü cəllada,
Döndü Nəmrudlara, döndü Şəddada,
Elin qaymağını qoşdu fəryada,
Sibir çöllərinə saldı Stalin (Ismailzadeh, 1990, 41) .

(Stalin took over the state calling himself a Lenin student, scattering curtain words, with a thousand cheats, with a thousand scams. When Stalin consolidated his place, he turned to the hangman, Namrud, Shaddad, he screeched the best people of public hardest and drove out them to the outdoors of Siberia.)

Stalin's name has been repeatedly mentioned in also J.Ramzi's quatrains scornfully:

Stalin Hitlerin həmrəngi idi,
Hər ikisi bəşər xərçəngi idi.
Mədəniyyətlərin qəddar düşməni,
Əjdahası idi, pələngi idi.

Arxivin pərdəsi açıldıqca,
Nuri-həqq aləmə saçıldıqca,
Stalinin vəhşəti olur zahir,
Etdiyi qiymətin alır bir-bir (Ismailzadeh, 1990, 73).

(Stalin was Hitler's analogous, both of them were human cancer. He was the cruel enemy, the Dragon, the tiger of civilizations. Stalin's wildness is revealed as the curtain of the archive was opened, the light of God shines upon the world, and one by one he gets his price of his doing.)

İn J.Ramzi›s ghazals, begining with the line «Me laugh or not laugh « (Ismailzadeh, 1995), «Because our Turan is gone in the period» (Ismailzadeh, 1995) that he published in the last years of his life and also in other such poems, the complaint, the grumble tunes from the period is too strong.

If in the first poem, tells about that expensiveness has passed the light speed, the complaints of the people were not heard by the authorities, and people holding forth on the truth day and night, weaseling people for his (her) career, «on a hard day washing his (her) hands of and keep apart» become targets of criticism, in the second poem more global issues are touched.

Some of Jafar Ramzi's poems written in quatrain form are in didactic character. With these poems, the poet aims to give people different grace qualities, calls people to learn science, and to manage with every job well through science and the power of love.

A part of Ramzi's lyrics is his religious and philosophical poems. «I say:La ilaha illa hu!» , «The Koran», «You attracted the hearts», «O Muhammad», «O Muhammad , o Rasulullah», «Hazrat Ali», «Amazing the people», «O Sahibazzaman», "To visitors the Kaaba", «Deccal Storm» , «Islamic Flag» and "It's a word-word" and other poems can be shown example for these. The poet succeeded to reveal and to show a number of life realities with his poems written on this theme.

Result

In the research, historical-comparative, generalization method was used, the samples chosen as the object of the research and the environment in which the researches dedicated to them emerged were taken into account. The modern scientific-philological view was taken into consideration when we made generalization aboutthe scientific creativity of Jafar Ramzi.

As a lyric poet, J.Ramzi was able to catch the pulse of his time with his poems and wrote works that sounded over time. The poet demonstrated his intellectual - civil position writing his poems both in the style of folk poetry and in the classical style, He had been able to uncover many realities of life through the divine word.

Work cited

Ismailzadeh J.R. (1990). *Lated wishes*. Baku: Writer.

Ismailzadeh J.R. (1995). Me laugh *or not laugh*. "One patience" newspaper, 15 February.

Ismailzadeh J.R. (1982). *I count days*. Bakı: Writer.

Ismailzadeh J.R. (1995). *Ghazal*. "The sound of Baku" newspaper, 11 january

Ismailzadeh J.R. (2017). *Ghazals*. Bakı: "Ekoprin".

Ismailzadeh J.R. (1974). *Poems*. Baku: Azarnashr.

Ismailzadeh J.R. (1986). *Sounds from heart*. Baku: Writer.

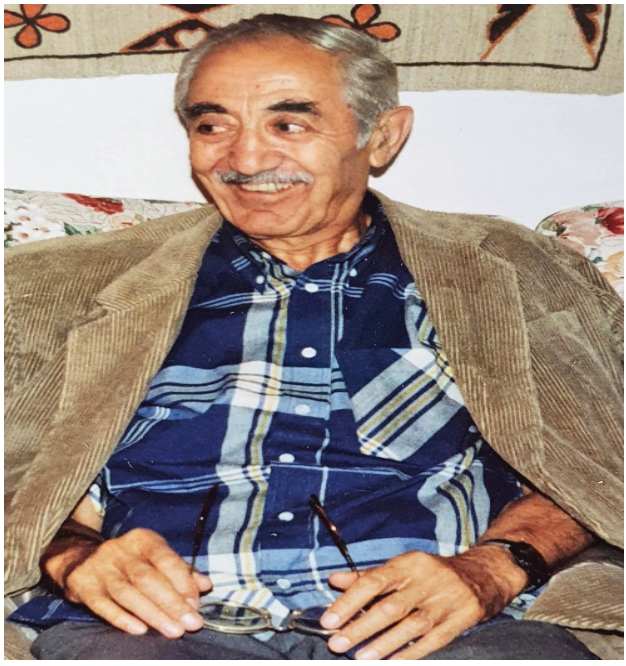
Ismailzadeh J.R. (1986) *Quatrains about motherland*. "Azerbaijan teacher" newspaper, 22 January.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License)

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı

Bir Bilim Anıtı ve Yurtseverin Ardından…

Mehmet İlhan Başgöz (1921-2021)



Fotoğraf: Hande Birkalan Bloomington, IN © 1996

"Söze başlamak daima zordur"...

Halkbilimin önemli temsilcilerinden, birçok kitabın ve makalenin yazarı, mentör, çevirmen, fikir adamı İlhan Başgöz 13 Nisan 2021 tarihinde Ankara'da vefat etti. Başgöz'ün resmî kayıtlarda doğum yılı 1923 olarak geçse de, kişisel anlatısına göre "1921 de olabilir" artık bir kalıp söz olarak hafızalardadır. Başgöz, kendi anlatısına göre Gemerek'te arpalar biçilirken doğmuştur (Başgöz 1994).

İlhan Başgöz Türkiye'nin cumhuriyet tarihine tanıklık etmiş, cumhuriyet ile yaşıt bir entelektüeldir. Bir Anadolu insanıdır. Çalıştığı anlatı ve gösterim geleneklerini içeriden bilen biridir; bu bakımdan bu gelenekler hakkında hem esoterik, hem de eksoterik bilgiye sahiptir. O yüzden -ve özellikle son 20 yılda- Türkiye'deki halkbilim çalışmalarının teorik ortamını büyük ölçüde hem şekillendirdiğini, hem de Türkiye'deki halkbilim geleneklerinin ABD'de tanınması için çalıştığını söyleyebiliriz.

Başgöz, Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde Pertev Naili Boratav ile çok yakından çalışır. Ancak, 1940'larda hızlanan ırkçı-milliyetçi söylemler nedeniyle Ankara Üniversitesi DTCF-Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Bölümü kapatılır; Pertev Naili Boratav bölümden ayrılmak zorunda bırakılır (Birkalan 1995). Halkbilimin akademik hikâyesi müthiş bir ivme ile başlar, ancak ne yazık ki kısa süre içinde sona erer. Bu ortam içinde İlhan Başgöz, Boratav ile başladığı doktora tezini 1949'da Necmettin Halil Onan ile bitirmek zorunda kalır (Pehlivan 2021). *Biografik Türk Halk Hikâyeleri: Kahramanları, Teşekkülleri, Saz Sairlerinin Eserleri ile Münasebeti* başlıklı tezini 1949 yılında tamamlar. Kendisi tezini okuyup not veren hocalar arasında Fuad Köprülü'yü de anmıştır (Başgöz 1994).

Bu tez yayınlanmamış olsa da, tezinde kullandığı perspektifi başka makalelerinde ve kitaplarında genişleterek ele aldığını görürüz. Bunun en önemli örneği onun *Opus Magnum*'u olarak nitelendirilebileceğimiz, Indiana Üniversitesi Halkbilim Enstitüsü tarafından yayınlanan *Hikâye: Turkish Folk Romance As Performance Art* (2008) adlı eseridir (Birkalan-Gedik 2011). Bu eseri kendi özgün bağlamı dışında, Amerikalı halkbilimcilerin halkbilim tanımlarında "bireyin" rolünü vurguladıkları bir bağlam içinde de okumak gerekir. Ancak birey olarak sanatçıya yaklaşan Başgöz "gelenek" kavramından vazgeçmez. Ve bu nedenle o, Türkiye ile ABD arasında halkbilim teorileri ve sahadan toplanan metinlerin gerçek bir kesişimini temsil eder. Zaten kendisi de teoriyi ve alan araştırmasını iki yöne taşıyan bir gezgindir. Edward Said'in "seyahat eden teori" kavramını çerçevesinde İlhan Başgöz de, fikirler gibi insanların da seyahat ettiğini, farklı dönemlerde yazdığı eserlerinde bize bizzat gösterir.

Türkiye'deki 1940'ların politik sancılarından İlhan Başgöz de nasibini alır. Kendisi, oto-biyografisinde bu episodu detaylandırır (Başgöz 2017). Pertev Naili Boratav, Behice Boran ve Niyazi Berkes gibi "sosyalist" fikirleri yaymakla suçlanan İlhan Başgöz de genç bir halkbilim doktoru olarak Tokat'ta iki yıl lise edebiyat öğretmenliği yapar. Sonra 2 ay kadar hapis yatar (Başgöz 1994, 2017). Bir yanda kişisel bir travma olarak okuyabileceğimiz bu hayat hikâyesi episodları aslında Türkiye'de yeni kuşak halkbilimcilerin uygulamaya çalıştıkları etnolojik disiplinlerin tarih yazımı için oldukça önemli tanıklıklar, sözlü tarih kaynaklardır. İlhan Başgöz'ün biyografisi de hatırât özelliğinin ötesinde, sosyal tarih ögeleri olarak öncelikle metodojik olarak ele alınmalıdır (Birkalan 1995).

Başgöz'ün Dil ve Tarih-Coğrafya yıllarının aslında onun halkbilim formasyonu açısından belirleyici ilk etabını oluşturduğu rahatlıkla söylenebilir. Pertev Naili Boratav'ın etkisi bir yana, Nazi Almanya'sından kaçıp uzun yıllar Türkiye'de yaşayan Wolfram Eberhard'ın da halk anlatılarına gösterdiği sosyolojik yaklaşımı Başgöz'ün de benimsemesi rastlantısal değildir. Burada Berkes'ler de dahil olmak üzere Behice Boran gibi sosyoloji öğretim üyelerinden

de oluşan daha geniş bir entelektüel çevrenin etkisini görmek mümkündür. Bu etki o kadar derindir ki, onun Indiana Üniversitesi'nde verdiği derslerin içeriği -ister halkbilim, ister Türkiye sosyal tarihi olsun -onun biyografisini ve bahsi geçen bilim insanların biyografileri ile örülmüştü. İşte bu açıdan onun yaşam hikâyesi Türkiye sosyal tarihine ışık tutar.

1930'ların ortalarından başlayarak Boratav'ın çalışmalarında gözlemlediğimiz sosyolojik yaklaşımların izleğini Başgöz'ün kendi çalışmalarında yakından benimsediğini görürüz. Sanılanın aksine, Türkiye'de o dönemdeki halkbilim çalışmalarında Amerika'da görüldüğü gibi "antropolojik hakbilim"e karşı "edebî halkbilim" ikileminin kurulamamasının en önemli nedenlerinden biri de Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ndeki halkbilimcilerin sosyologlarla yakın ilişkiler içinde ortak bir bilgi ortamında bulunmaları ve sosyolojik perspektifleri çalışmalarında sıklıkla kullanmalarıdır. Bu bakımdan, Pertev Naili Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* (1941) adlı tezinin genel olarak Başgöz'ün âşıklar ve halk hikâyeleri ile ilgili çalışmalarına kaynaklık etmiş olabileceği rahatlıkla söylenebilir.

Bundan başka, İlhan Başgöz'ün çalışmalarında ayrıca Pertev Naili Boratav'ın çalışmalarıyla da tematik, türsel ve yöntemsel kesişmeleri de görmek mümkündür. Başgöz de hocaları ve meslektaşları Boratav ve Eberhard gibi, sadece anlatıcıların anlattıkları hikâyelerle değil, onların geldikleri sosyal ve psikolojik ortamlarla, izleyicilerle ve gösterimleri gerçekleştiği ortamlarla da ilgilenir. Boratav'ın da, Başgöz'ün de âşık edebiyatı (örn. Müdamî ve Âşık Ali İzzet Özkan) gibi sanatçı odaklı çalışmaları bunları açıkça gösterir. Başgöz'ün çalışmaları, onun özellikle ABD yıllarında tematik olarak çeşitlenir ve farklı sözlü kültürlerinin analizinde, "yeni" bakış açıları kullanmasına olanak tanır. Bu çalışmaları kapsamplıdır: halk şiirinden başka, bilmeceleri ve manileri ve başka halkbilim metinlerini ve gösterimlerini de içerir. Kuramsal olarak da âşık biyografileri ile âşıkların hayatlarının nasıl birbirini belirlediğini; anlatıdan sapmanın (digression) örneklerini, halkbilimin başkaca bir fonksiyonu, protestoyu öne sürmesi sadece burada seçici olarak sunabildiğimiz kuramsal katkılarıdır. Bu çalışmaların çoğunluğu özellikle son on yıllarda -gecilmeli de olsa -Türkçe'ye çevrildiğinden Türkiye'deki halkbilim çalışmalarında önemli bir teorik etki etki yaratmıştır.

İlhan Başgöz'ün hayat hikâyesine dönersek: Ford Foundation bursu alarak ABD'de University of California-Los Angeles (1961-1963) ve University of California-Berkeley'de çalışır (1963-1965). Burada Howard Wilson ile başladığı kitabı *Educational Problems of Turkey* 1968 yılında Indiana Üniversitesi tarafından yayınlanır. T.C. Kültür Bakanlığı tarafından Türkçe yayınlanan kitabın önsözünde ise kitabın ve buna bağlı olarak ABD'ye gelişinin hikâyesini anlatır (Başgöz 1995).

Başgöz'ün ABD'deki çalışmalarını biraz detaylandıralım: 1960'lı yılların ortalarından sonra ABD halkbilim çalışmalarının içinde bulunmasının onu özellikle ayrıcalıklı bir konuma getirdiğini görebiliriz. Özellikle 1970'lerde ABD akademik halkbiliminin babası olarak bilinen Richard Dorson'un "Genç Türkler" olarak tanımladığı, halkbilime yeni perspektifler kazandıran halkbilimcilerle Başgöz'ün aynı kurumlarda birlikte olması, onun kullandığı analiz perspektiflerini derinden etkilemiş ve yeni perspektifleri de çalışmalarında uygulamasını sağlamıştır. Elinde bulunan müthiş malzeme zaten yeni teorik çerçeveleri keşfetmesine olanak tanıyacak niteliktedir.

Türkiye'de ırkçı-1940'ları bizzat yaşayan Başgöz Türkiye'de modern bir entelektüel ortamın gelişmesi için çalışan ve Cumhuriyet'in yeşermesine ön ayak olan, sayıları az ama güçlü bir nesli temsil eder. Aslında, özellikle halkbilim çalışmalarında ve genel olarak ABD'deki Türkiye araştırmalarındaki misyonuna bakarsak, Türkiye kültürleriyle ilgilenen bir kitleyi de eğittiği görürüz.

Başgöz, sanat alanında istisnaî çalışmalar yapan kişilere verilen Guggenheim Bursu (1973) dahil olmak üzere ABD ve Türkiye'de birçok ödül alır. Amerikan Halkbilim Derneği tarafından (AFS) verilen "Fellow" titri (1983) Türkçe'de "şeref üyeliği" terimiyle karşılanabilir. Indiana Üniversitesi'ne yaptığı önemli katkılardan dolayı almış olduğu İkiyüzüncü Yıl Madalyası'nı da (2019) burada anmak gerekir.

Başgöz, hikâyelerine -ders ve ders dışında- cazibe katan etkileyici bir konuşmacı idi. Anlattığı hikâyeleri adeta elleriyle çizerdi. Türkiye'deki zengin anlatım geleneğinin kahramanları âşıklar, ya da coğrafyamızın ikonik figürü Nasreddin Hoca gibi o da bizlere hikâyelerde kendisinin, bir başka kahramanın sonsuz yolcuğunu anlattı. Sivas'ta başlayan, sonrasında Ankara'da, Amerika'da devam eden ve tekrar toprağına geri dönen bir kahramanın hikâyesini...

Prof. Dr. Hande Birkalan-Gedik
Frankfurt am Main 19 Mayıs 2021
(Indiana Üniversitesi-Bloomington. Halkbilim Enstitüsü '99)

Kaynaklar

Başgöz, İ. (1949). *Biografik Türk Halk Hikâyeleri: Kahramanları, Teşekkülleri, Saz Sairlerinin Eserleri ile Münasebeti*. Ankara Üniversitesi Doktora Tezi.

Başgöz, İ. (1994). (Hande Birkalan/İlhan Başgöz mülakat). Bloomington, IN. ABD.

Başgöz, İ. (1995). *Türkiye'nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk*. T.C. Kültür Bakanlığı.

Başgöz, İ. (2008). *Hikâye: Turkish Folk Romance As Performance Art*. Indiana University.

Başgöz, İ. (2017). *Gemerek Nire, Bloomington Nire*. İş Bankası.

Birkalan, H (1995). *Pertev Naili Boratav and His Contributions to Turkish Folklore*. Indiana University Folklore Institute. Yüksek Lisans Tezi.

Birkalan-Gedik, H. (2011). Review of "Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art," (by İlhan Başgöz) *Western Folklore* (70/3-4): 382-384.

Boratav, P. N. (1941). *Türk Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doçentlik Tezi.

Pehlivan, G (2021). "İlhan Başgöz'ün Biografik Türk Halk Hikâyeleri Unvanlı [sic] Doktora Tezi Üzerine." *folklor/edebiyat* (105): 47-67.

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Rewiev *

Evans, David (2020) Sıfır Atık: Tüketim Kültürü ve Gıda İsrafı. Çev. Burcu Yeşil. İstanbul.

ISBN: 978-605-7764-26-3, 125 sayfa.

Ekolojik dengenin hızla bozulduğu günümüz dünyasında ekonomik krizlerin ortaya çıkmakta ve gıdaya erişim gün geçtikçe zorlaşmaktadır. Nitekim bugün 7 milyarlık dünya nüfusunun 1 milyara yakının gıda güvencesi yoktur ve küresel açlık toplumların mücadele alanlarından biri haline gelmiştir (UNICEF 2020). Bu yüzden bugün gıda israfı bütün toplumların gündeminde önemli yer tutan ve bu konuda çeşitli politikalar üretmeye başladıkları bir konudur. David Evans tarafından kaleme alınan *Sıfır Atık* gıda israfına dikkat çeken ve gıda atığının sosyal bilimin konusu olarak incelenmesi gerektiğine, bu alana gittikçe daha fazla önem veren politika ve yasalara, özellikle kültür politikaları ve çevre tartışmalara ciddi bir katkı sağlayacak bir çalışmadır.

David Evans Bristol Üniversitesi'nin Ekonomi Fakültesi'nde Maddi Kültür, Piyasa ve Tüketim Bölümü profesördür. Evans, Sheffield Üniversitesi'nin Sürdürülebilir Yiyecek İşlemleri Grubu'nun (SheFF) genel müdürlüğünü görevini yürütmüştür. İngiltere'nin Manchester Üniversitesi'nde de sekiz yıl kadar çalışmıştır. David Evans'ın araştırma alanlarının başında pazarlamada maddi ve kültürel pratiklerin açımlamaları, ahlaki ve politik ekonomilerin koordinasyonu yer almaktadır. Sürdürülebilirlik, yiyecek ve sorumluluk, tüketim sosyolojisi ve tüketim coğrafyası gibi konular da yazarın diğer çalışma alanlarıdır.

David Evans "ailelerin satın aldıkları gıdaları nasıl ve neden henüz kullanmadan önce çöpe attıklarını inceleme" gibi "nispeten basit" (yazarın kendi ifadesi) bir amacı gütse de konu gıda olunca, kitabın konusunun da oldukça karmaşık olduğu görülür. Öyle ki yazar bugüne kadar

* Bu kitap tanıtımı yazısı Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş tarafından hazırlanmıştır (Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. saritassuheyla@gmail.com, ORCID 0000-0001-8422-9950).

atık konusu çeşitli açılardan algılanmasına ve farklı perspektiflerden incelenmesine rağmen bu konuyla ilgili sürekli ve ciddi bir tartışma ortamı oluşmadığını, ayrıca atık konusunun daha geniş sosyal olgularla direk ilişkisinin kolaylıkla fark edilmediğini vurgular. Nitekim sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinler gıda üzerine çeşitli değerlendirmeler yapsalar da bu bilimlerin maalesef yakın zamana kadar doğrudan gıda atığını analiz ettiklerini söylemek oldukça zordur.[11] Dolayısıyla yeterince araştırılmayan, yeterince teorize edilmeyen gıda atığı konusu bugün bütün sosyal bilimlerin önemli bir konusudur.

Atık meselesinin masaya yatırıldığı bu kitabın açılışı günlük yaşantımızdan tanıdık bir hikâye ile başlar. Evans bir süpermarkette brokoli hikâyesinin arkasında yatan küreselleşme analizini yaparken aynı zamanda gücün politik ve ekonomik boyutlarını ortaya koymayı hedefler. Bu hikâyede önemle vurgulanan nokta maddenin fiziksel ömrünü tamamladığında sosyal ömrünün de doğal olarak sona erdiğidir. Bu bölümde yazar aynı zamanda hanede gıda atığını azaltmak için "kapalı kapılar ardında" neler olduğunu öğrenmemiz gerektiğine vurgu yapar.

Kitap boyunca yazarın önemle üzerinde durduğu husus, gıda atığının gündelik hayat alışkanlıklarımızın yalnızca bir sonucu değil, aynı zamanda alışkanlıklarımızı belirleyen, onları var eden bir faktör olduğudur. Evans savunduğu fikirlerinin kaynağını, çalışmalarında gıda atığını analizlerinin merkezine koyup, atığın sosyal organizasyon sürecindeki önemini inceleyen Zsuzsa Gille (2007), Nicky Gregson (2007), Gay Hawkings (2006) ve Martin O'Brien (2007) gibi isimlerden alır.

Evans hem öğrencilere hem de konuya akademik açıdan ilgi duyanlara yardımcı olmayı hedeflediği araştırmasını aynı zamanda etnografik bulgularla güçlendirir. Çalışma üç ana başlıkta toplanır: 1) günlük hayat dinamikleri ve atığın bu dinamikler içindeki yeri; 2) araştırma alanı olarak hane/ev tüketimin en sık gerçekleştiği alan, gıda atığını azaltmak için odaklanan alan ve 3) tüketim kültürünün bir parçası olarak gıda.

Evans'ın gıda atığı analizine ışık tutan teori ve metodolojilere yer verdiği kitabının ikinci bölümünde kişilerin tüketim ve çöpe atma alışkanlıklarına dair analiz yapmasına yardımcı olan tartışmalara yer verilir. Yazar, tüketim sosyolojisinin son dönemlerde -en azından Kuzey Avrupa literatüründe- sosyal teorilerin bir alt kolu olan pratik teorilerinden etkilenmeye başladığını vurgular. Burada yazar tüketim ve "sosyal pratik" teorilerinden, materyal kültür araştırmalarından, hane antropolojisi ve tüketim sosyolojisi gibi alanlardan kısaca söz eder.

Gıda Tüketimini Kavramsallaştırmak adını taşıyan üçüncü bölümde insanların tüketebileceklerinden fazla gıda ürünü satın alma sebeplerinin birden fazla ve karmaşık olduğundan bahsederek, market alışverişinde evdeki günlük alışkanlıklara, doğru-yanlış beslenme normlarına, süpermarketlerin tedarik biçimine bakma gerekliliği yönünde tavsiyelerde bulunur.

Endişe, Rutin ve İsraf başlıklı dördüncü bölümde yazarın ortaya koyduğu birbirleriyle âdeta çekişme halinde olan çeşitli baskılardan etkilenen gıda tüketim rutinlerimiz, politikacıların ve sivil toplumun tercih ettiği rasyonel modellerle paralellik göstermediğini belirtir (s.64). Evans hane halkının neden ihtiyaçlarından daha fazla gıda satın alıp tamamını

bitirmeden çöpe attığını ve çeliştikleri düşünülen ev geçindirme ve günlük işerin nasıl bütünleştiğini inceler.

"Fazla" gıdaya teorik bir perspektif sunup, bir yandan bu "fazla" gıdanın kaderinin belirlendiği anlara odaklanan bir sonraki bölümde yazar, gıda fazlasının atık haline gelme sürecini bazı kavram ve veriler ile anlatır. Gıdayı elden çıkarma sürecini daha detaylı bir şekilde inceleyip, artan yemekleri kurtarmanın yollarından bahseder. Altıncı bölüm "artakalan" gıdaların "fazlalık" haline geldikten sonra atık zincirine girmesinin irdelendiği bölümdür. Artakalan gıdalar ve gıda atığı arasındaki bağlantıların en önemlilerinden biri olan çöp kutuları üzerinde durulur. Çöp kutularının bu rolü üstlenmesinde üç etmen vardır: kutunun işlevselliği, gıdanın kendine has yapısı ve bu iki etmenin hanedeki maddi kültürler harmanlanması (s.76). Ayrıca bu bölümde "artakalan" veya "fazlalık" kelimesinin temsil ettiği anlamların elden çıkarma yöntemlerini nasıl şekillendirdiği ve geri dönüşüm yöntemleri, çöp kutusu ve tasfiye analiziyle ne şekilde bağlantılı olduğu ayrıntılı olarak irdeleniyor. Fazla gıdanın "artık" haline gelmesine sebep olan davranış ve alışkanlıkların incelendiği bir sonraki bölümde *hediyeleşme* örneğinden yola çıkarak artakalanların paylaşıldığı, bir şekilde tekrar tüketim döngüsüne girdiği ve bu sayede çöpe atılmaktan kurtulduğu durumlar ele alınır. Bir başka deyişle, fazlalık gıdanın dönüştürüldüğü, gıdaya farklı bir işlev yükleyerek çöpe gitmekten kurtarıldığı yöntemlere yer verilir. Buna rağmen, yazar ne kadar artakalan ve fazlalık gıdaları çöp kutusuna alternatif olarak "hediye etme, yeniden kullanım" gibi yöntemlerle değerlendirmeye çalışılsa da bu zincirin sonunda şehir çöplüğünde bitmeyeceğinin garantisinin verilmeyeceğini bildirir (s.101). Sekizinci bölüm kitabın son bölümüdür. David Evans bu bölümde bütün bu perspektif ve analizleri bir araya getirip hane halkı gıda atığı hakkında sosyolojik bir teori ortaya koyar. Sunduğu bu teorinin gerçek hayatta kullanılabilir olması ve gıda atığını azaltmaya yardım etmesi için de bazı önerilerde bulunur.

Gıda özellikle de bugün küresel salgın ile mücadele eden tüm toplumlar için daha da önem kazanmıştır. Bu nedenle toplumların refah içinde varlıklarını sürdürebilmeleri için gıda israfı konusuna önem vermeleri kaçınılmadır. Bu kitap, gıda politikaları ve düşüncelerini etkileyen ana akım fikirlerinden öte bir bakış açısı sunmayı ve sosyal bilim perspektifinden ev tüketimi, maddeci kültür ve günlük hayata işleyerek atık politikaları ve araştırmaları teşvik etmeyi amaçlayarak günümüz koşullarında gıda atığına ilgi duyanlara önemli bir kaynak olacaktır.

Notlar

1 Sosyolojik ve antropolojik gıda analizleri için bkz.
Fine (1996). *Kitchens: the Culture of Restaurant Work*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

2 Goody (1982). Cooking, *Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaynaklar

Gille, Z. (2007). From the Cult of Waste to the Trash Heap of History: The Politics of Waste in Socialist and Postsocialist Hungary. Bloomington, IN: University of Indiana Press.

Gregson, N. (2007). Living with Things: Ridding, Accommodation, Dwelling. Oxford: Sean Kingston Puplishing.

Hawkings, G. (2006). The Ethics of Waste: How we Relate to Rubbish, Lanham:Rowman and Littlefield.

O'Brien, M. (2007). A Crisis of Waste? Understanding the Rubbish Society. London and New York: Routledge.

UNICEF.(2020).Çevrimiçi.https://www.unicef.org/turkey/bas%C4%B1n-b%C3%BCltenleri.

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Rewiev*

Andrew Ryder, Marius Taba And Nidhi Trehan (Editors) (2021) Romani Communities and Transformative Change: A New Social Europe.

ISBN 978- 1- 4473- 5750- 6. 226 s.

Andrew Ryder, Marius Taba ve Nidhi Trehan'ın editörlüklerini yaptıkları *Romani Communities and Transformative Change* [Roman Toplulukları ve Dönüşümsel Değişim] (2021), Roman Çalışmaları alanında Avrupa eksenindeki güncel tartışmaları eleştirel bir kavrayışla ele alan önemli bir metindir. Corvinus Üniversitesi'nde Sosyoloji Doçenti olarak çalışan Andrew Ryder Roman Eğitim Fonu'nun yönetim kurulu üyesidir. Ryder, yerel düzeyde Roman aktivizmine gönül vermiş ve 2004 yılında Liberty Human Rights ödülü alan Gypsy and Traveller Law Reform Coalition'da görev almıştır. Bucharest Üniversitesinden Sosyoloji Doktoru ünvanını alan Marius Taba, 15 yılı aşkın süreyle uluslararası ve yerel düzeylerde Romanlara yönelik politika geliştirme ve eğitim reformları başta olmak üzere sayısız projeye katkıda bulunmuştur. Siyaset sosyolojisi alanında çalışan Nidhi Trehan, doktora çalışmasını London School of Economics and Political Science ve doktora sonrası çalışmasını University College London'da tamamlamıştır. 1996'dan beri insan hakları, sosyal politika ve eğitim alanlarında aktif olarak çalışan Trehan, Avrupa'daki Roman topluluklarına yönelik insan hakları ve sivil toplum ve sosyal hareketler konularında yayınlar yapmaktadır.

Editörler, bu kolektif çalışma için nitelikli araştırmacıların yanı sıra Roman hakları aktivisti olarak da bilinen bazı yazarlar ve düşünürleri bir araya getirerek Roman halklarının deneyimlerine, "Sosyal Avrupa"[1] tartışmaları ekseninde içeriden bir bakışla dikkat çekmektedir. Bu çalışma, kendini Roman topluluklarının sesini duyurmaya adamış

* Bu kitap tanıtım yazısı Öğr. Gör. Dr. Ozan Uştuk tarafından yazılmıştır (İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, ozanustuk@iyte.edu.tr, ORCID 0000-0002-4062-8404).

düşünürlerin metinleriyle zengin tartışmalar içermektedir. Yazarlar, aktivist ve idealist duruşlarıyla örtüşen biçimde kitabın basılı hâlini oldukça küçük bir bedel ile satışa sunmalarının yanı sıra, e-kitap formatını da ücretsiz yaparak geniş kitlelerin kullanımına açmayı tercih etmişlerdir. Kitap, Roman Çalışmaları alanında tutkuyla çalışan ve yakın zamanda vefat eden, Macaristanlı aktivist Zsuzsanna Lakatosné Danó ve Kanadalı dilbilimci, yazar ve Roman hakları aktivisti Ronald Lee'ye adanmıştır.

Central European University, Romani Studies Programının bünyesinde 29 Ekim 2020 tarihinde gerçekleşen çevrim içi tanıtım toplantısında tanıştığım editörlerinden Nidhi Trehan'ın, çalışmanın Türkçe bir eleştirisini yazmam konusundaki önerisini, hem Roman Çalışmaları alandaki güncel tartışmaları ele alan kitabı Türkiye akademisine duyurmak hem de görece dağınık Roman Çalışmaları alanına eleştirel bir çerçeve sağlamanın gerekliliğine yönelik kaygılarım nedeniyle kabul ettim.

Kitap, okuru bir dizi önemli soru üzerine düşünmeye davet ediyor. Öncelikle "Yeni Sosyal Avrupa" tartışmasının içinin nasıl doldurulacağı ve dönüştürücü bir değişimi hedefleyen yolda AB, üye ülkeler, sivil toplum ve akademinin potansiyel rollerini; Roman haklarının tanınma mücadelesi ve beraberinde toplumsal adaleti tesis etme yolunda Roman karşıtı ırkçılığın ve otoriter milliyetçiliğin yıpratıcı bir şekilde yayılmasını engellemek için neler yapılabileceğini; Roman toplulukların kendi kendini güçlendirme noktasına nasıl ulaşabileceğini ve Yeni Sosyal Avrupa'da diğer marjinalleştirilmiş grupların nasıl bir araya getirilebileceğini; Roman kadınların, ataerkil rejim altında seslerinin duyulabilmesi için neler yapılabileceğini; ve son olarak, Otoriter popülizme karşı direniş açısından Avrupa ve ABD gibi farklı bağlamlardaki mücadelelerden nasıl faydalanılıp, dersler çıkarabileceğini tartışmaya açmaktadır. Kitap, okuru bir dizi önemli mesele üzerine düşünmeye davet ediyor. Öncelikle "Yeni Sosyal Avrupa" tartışmasının içinin nasıl doldurulacağı ve dönüştürücü bir değişimi hedefleyen yolda AB, üye ülkeler, sivil toplum ve akademinin potansiyel rollerini tartışıyor. Bu tartışma sırasında; Roman haklarının tanınma mücadelesi ve toplumsal adaleti tesis etme yolunda Roman karşıtı ırkçılığın ve otoriter milliyetçiliğin yıpratıcı bir şekilde yayılmasını engellemek için neler yapılabileceği, Roman toplulukların kendi kendini güçlendirme noktasına nasıl ulaşabileceği ve Yeni Sosyal Avrupa'da diğer marjinalleştirilmiş grupların nasıl bir araya getirilebileceği konusunda dikkate değer öneriler sunuyor. Bunun yanı sıra; Roman kadınların, ataerkil rejim altında seslerinin duyulabilmesi için neler yapılabileceğini, otoriter popülizme karşı direniş açısından Avrupa ve ABD gibi farklı bağlamlardaki mücadelelerden nasıl dersler çıkarabileceği hakkında anlamlı bir yol haritası çiziyor. Bu meselelere yönelik sorular elbette Roman halklarının sadece Avrupa ekseninde deneyimledikleri problemlere yönelik değildir. Bu soru ve sorunlar aynı zamanda Türkiye'de son yıllarda giderek artan Roman aktivizmine eşlik edecek bir tartışma ekseni de yaratmaktadır.

Kitabın editörlerinin yazdığı kitabın birinci bölümünde Avrupa'da 2011 sonrası yaşanan finansal krizin de etkileriyle belirginleşen süreçte, keskin eleştirilere maruz kalmış Ulusal Roman Entegrasyon Stratejisi (NRIS) için yeni bir politika çerçevesi önerisi ortaya konmaktadır. Yazarlar, bölümün sonunda tahayyül ettikleri "Yeni Sosyal Avrupa'da" görmek istedikleri dönüşüm üzerinde oldukça net tespitlerde bulunmaktadırlar. Bu tespitler, 2018

yılında *Romanlar ve Sosyal Avrupa* [The Roma and Social Europe] konferansında bir araya gelen Roman topluluk üyeleri, aktivistler, servis sağlayıcıları ve araştırmacıların diyaloğundan ortaya çıkmıştır. Yazarlar, ortak paydada üretmiş oldukları fikirlerin bir manifesto değil, iletişim, tartışma ve stratejik aktivizm için bir kılavuz ve katalizör olmasını amaçladıklarını belirmişlerdir. Burada yer alan tespitler, Avrupa dışındaki Roman toplulukların aktivist hareketlerine ve Roman Çalışmaları alanında üreten akademisyenlere güncel tartışmalar ekseninde bir çerçeve çizmesi bakımından büyük öneme sahiptir. Ayrıca tartışma, Avrupa'da yükselmekte olan sağ popülizmin marjinalize edilen gruplar üzerindeki etkilerinin Türkiye'deki seyrinden farklı olmadığını göstermesi bakımından oldukça çarpıcıdır.

İkinci Bölümde, Roland Ferkovics, Andrew Ryder ve Marek Szilvasi, BM'nin Roman Çerçevesinin Başarı ve başarısızlıklarını, Hennink vd.'nin (2012), bilgi, faillik, fırsat yapıları, kaynaklar ve sürdürülebilirlik çerçevesinde kavramsallaştırdığı "güçlendirme mekanizmaları" bağlamında irdelemişlerdir. Liberal (*liberal*) ve özgürleştirici (*liberating*) güçlendirme kavramları arasındaki hassas ayrımı gözeten yazarlar daha radikal ve cesur güçlendirme biçimleri içeren dinamik bir AB sosyal politikası önermektedirler. Ayrıca BM'nin benimsediği güçlendirme tanımı içerisinde her ne kadar Roman halklarının katılımına yer verilse de kurulan retorik ile uygulamalar arasında bir açıklık olduğuna dikkat çekmişlerdir.

Üçüncü Bölümde Marius Taba, otoriterleşme ve radikal-sağ popülizmindeki yükselişe eşlik eden Çingene-karşıtı (*antigypsyism*) hareketin risklerine odaklanmışlardır. Çingene karşıtlığını bugün Avrupa›da özel bir ırkçılık biçimi kılan şeyin, devletlerin Roman topluluklarıyla ilgili ayrımcı normlarının, bilginin ve siyasetin üretimine dâhil olmasıdır. Bu noktada Anthias ve Yuval Davies'in (1992) "ırkçılık" yerine "ırkçılıklar" ayrımına vurgu yaparak keşisimsel dayanışma ve dönüştürücü bir değişimin potansiyellerini tartmakta ve Laclau and Mouffe'tan (2001) hareketle taban siyasetinin önemini vurgulamaktadır. Bu konuda sivil toplumun, devletin bir kuklası hâline gelme riskine karşın beyaz hegemonya ve neoliberal düzene karşın akışkan kimlikleri tanıyan, topluluk temelli bir kapsayıcılığın inşa edilmesinin, devletlerin özünde asimilasyoncu kapsama politikaları karşısında uyanık olması gerektiğini hatırlatarak bitirmektedir.

Dördüncü Bölümde Bernard Rorke, otoriter popülist duruşuyla tanınan Macaristan Başbakanı Viktor Orbán'ın "ulusal birliğin yeni rejimini" (Dunai and Than, 2010) kurmasının ardından geçen 10 yıllık süreçte aşırı sağcı politikaları ve yerlici retoriğinin yankı bulduğu radikal-sağ seçmen kitlesi aracılığıyla Romanları nasıl hedef hâline getirdiğini açıklamaktadır. Rorke'a göre Macaristan'daki rejimin saldırgan bir yabancı düşmanlığını körüklemesi, Roman karşıtı tutumların etkili bir şekilde ana akımlaştırılmasına neden olmaktadır.

Beşinci bölümde Katalin Rostas'ın Macar Roman aktivisti Jenő Setét ile yapmış olduğu röportaj yer alıyor. Deneyimli bir Roman sivil hakları aktivisti olan Setét'in öznel motivasyonları ve bu alandaki serüvenine odaklanmasının yanı sıra içinde bulunduğumuz bu zorlu ve sıkıntılı zamanlarda Roman hareketi ve Avrupa'daki insanlara yönelik umutlarını ve özlemlerini aktarmaktadır. Setét için Romanların özgürleşmesi, Romanlara yönelik fırsat eşitliği ve sosyal kabulün sağlanması anlamına geliyor. Yazara göre özgürleşme sadece

soyut sosyolojik terimlerle değil, aynı zamanda Romanların siyasi, kültürel ve ekonomik bir temsilinin varlığında veya yokluğunda anlaşılabilir.

Altıncı Bölüm, Roman aktivist Anna Daróczi, Lisa Smith ile Roman olmayan bir araştırmacı olan Sarah Cemlyn arasında geçen diyalogdan ortaya çıkmıştır. Bu bölüm, Roman gençlerin Sosyal Avrupa, dönüştürücü değişim ve kesişimsellik hakkındaki algılarına ilişkin önemli bilgiler sağlarken, Roman gençleri etkileyen ayrımcılık ve eşitsizlik üzerine düşünmeye teşvik ediyor. Metin, Roman gençlik tarafından ve Roman gençlerle birlikte güçlendirme çalışmalarına yönelik politika çerçevesi oluşturmaya yönelik kavramsal bir tartışma açıyor. Roman sivil toplumunun giderek STK'laşmasına karşın gençlerin taban siyasetine yönelmesi aracılığıyla sivil topluma radikal ve dönüşümsel bir biçimde yön vermelerinin mümkün olduğunu gösteriyor. Ayrıca, yapısı itibariyle ekonomik (kapitalist) bir birlik olan AB'nin içerisinden doğan proje temelli aktivizmin, baskıcı sistemin üzerindeki baskıyı azaltma rolüne karşın uyarıyor.

Yedinci Bölümde, Nidhi Trehan ile Harvard Üniversitesi FXB Merkezi, Roman Programı Direktörü akademisyen ve aktivist Margareta Matache, Avrupa ve Kuzey Amerika Roman aktivizmi arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Roman aktivizminin 1900'lerin Avrupa'sından günümüze tarihsel izini sürerek bu süreci kendi öznel deneyimleri üzerinden yorumlamışlardır. Yazarlar, transatlantik Roman aktivistlerin deneyimlerini ele alırken, Roman toplulukları için ırkçılık karşıtlığı, topluluk örgütlenmesi ve dayanışma kavramları üzerinde yükselen kapsayıcı bir siyasi gündem ve politika arayışı içindeler. Metnin ilk bölümünde ihmal edilmiş sesleri vurgulayan, ırkçılık karşıtı ve kesişimsel bir yaklaşımı giderek daha fazla kullanan çağdaş Roman aktivizmine ~~bir~~ pencere açan bir diyalog, ikinci bölümde ise ABD ve Kanada'daki Roman aktivizminin güncel örnek olay incelemelerini sunmaktadır. Tanınma mücadelesi, ırkçılık karşıtı mücadele ve devletler ile (Roman) vatandaş arasındaki yıpranmış sosyal sözleşme üzerinden dersler çıkarmaktadırlar.

Sekizinci Bölümde, Angéla Kóczé ve Nidhi Trehan epistemik şiddet kavramı üzerinden Roman Çalışmaları alanını tasavvur ederken, özellikle Roman olmayan araştırmacıların geçmişten günümüze hüküm süren ideolojilere gömülü bakış açılarının üretmekte olduğu bilimsel çıktılara yönelik eleştirel bir tartışmayı ateşliyorlar. Bu tartışma özünde Roman ve Roman olmayan akademisyenler, aktivist-akademisyenler, aktivistler, politika yapıcılar ve politikaları uygulayanların yanı sıra şimdiye kadar yapısal ve epistemolojik olarak reddedilen yeni bilgi üretme yolları ve ufuklar yaratma fırsatlarına sahip olanlar arasında eleştirel bir diyaloğa yönelik çağrı niteliğindedir (Kóczé, 2018; Trehan, 2018). Kóczé ve Trehan, Sosyal Avrupa'yı yeniden inşa etmek için kesişimsellik ekseninde eleştirel bir teorik katkı sunuyor. Neoliberalizmin yapısal koşullarının toplumun sınırlarında yaşamaya zorladığı Roman toplulukların, COVID-19 küresel salgını ile artan biçimde sosyal, materyal ve çevresel açıdan yıkıma maruz kaldıkları bu dönemde, eleştirel ırk kuramı, siyah feminizm ve kesişimsellik tartışmalarının önemi bir kere daha kendisini göstermektedir. Nihayetinde yazarlar epistemik şiddet tartışmaları ekseninde bilgi üretimimiz, epistemolojik yönelimlerimiz, ırksallaştırılan topluluklara dair ideolojilere, şartlara ve yapılara ne ölçüde meydan okuduğumuzu sorguya açmamızı öğütlüyor (Kóczé ve Trehan, 2021: 186).

Sonsöz için de Romeo Franz, Yeni Sosyal Avrupa'da dayanışma ve eşitlik temasına odaklanmıştır. Yazar, AB üyelerinin erken çocukluk gelişimi ve eğitim hizmetleri başta olmak üzere sağlık, barınma ve istihdam alanlarında eşit erişime imkân sağlamalarının sadece genç nüfus oranı yüksek Romanlar için değil birlikte yaşadıkları tüm topluluklar ve üye ülkeler için yaratacağı olumlu değişim potansiyeli üzerinde düşünmeye davet ediyor. Avrupa Komisyonu ve üye devletlerin 2020 sonrası Roman Çerçevesi için hazırlanan stratejinin hedeflerine ulaşması için tahsis edilen fonların uygun şekilde harcanması ve kötüye kullanılmaması için çabalaması gerektiğinin altını çizmektedir. İlgili tüm siyasi paydaşların seferber edilmesi ve yeterli finansman tahsis edilmesinin, bölgesel ve yerel bağlamlarda ulusal stratejilerin ve eylem planlarının daha başarılı bir şekilde uygulanmasının, verimli ve güçlendirilmiş izleme ve gözetim mekanizmaları geliştirilmesinin önemini vurgulamaktadır. Mevcut çerçevenin geliştirilmesi için Romanların her düzeyde politika oluşturma sürecine daha etkin bir şekilde katılmalarını destekleyen, yerel ve bölgesel paydaşların (sivil toplum kuruluşları, aktivistler, uzmanlar, topluluk üyeleri vb.) kamu politikaları geliştirilmesi, uygulanması ve izlenmesine de dâhil eden aşağıdan yukarı bir dönüşüme yön verilmesinin önemi bir kez daha vurgulamaktadır. Franz metnini (Opre Roma) Uyan Roman! diyerek bitirmektedir.

Kitap, Roman Çalışmaları alanındaki eleştirel paradigmaya öncülük eden, kültürlerarası diyalog için güçlü tartışmalar peşindeki metinleri bir araya getirmesiyle bu alanda Türkiye örnekleminde çalışan akademisyenler için önemli bir referans niteliğindedir. Epistemolojik düzlemden aktivizme uzanan aralıkta okuru düşünmeye sevk ettiği sorular, bilgi üretim pratiklerimize dair esaslı bir sorgulamaya teşvik etmesi bakımından çok kıymetli.

Notlar

1 Yazarlara göre "Sosyal Avrupa" günümüzde pek tartışılmasa bile, sosyal-demokrat/sol seslerin 1970 ve 1980'li yıllarda tartıştığı ve günümüzde Birleşmiş Milletler olarak bilinen zamanının Avrupa Ekonomik Topluluğu aracılığıyla Avrupa'da yeşertmek istedikleri demokratik sosyalizm arayışına işaret eden öncü bir kavramdır (Ryder, Taba ve Trehan, 2021: 14).

Kaynaklar

Anthias, F. ve Yuval Davis, N. (1992) *Racialised Boundaries*, London: Routledge.

Dunai, M. ve Than, K. (2010) 'Hungary's Fidesz wins historic two- thirds mandate', *Reuters*, 25 April, https://www.reuters.com/article/us-hungary-election/hungarys-fidesz-wins-historic-two-thirds-mandate-idUSTRE63O1KB20100425

Kóczé A. ve Trehan, N. (2021). 'When they enter, we all enter …': envisioning a New Social Europe from a Romani feminist perspective. A. Ryder, M. Taba ve N. Trehan (ed.). *Romani Communities And Transformative Change: A New Social Europe* içinde (179-192). Policy Press: Bristol.

Kóczé, A. (2018). Transgressing borders: Challenging racist and sexist epistemology'. S. Beck ve A. Ivasiuc (ed.). *Roma Activism: Reimagining Power and Knowledge* içinde (111-129). Oxford: Berghahn.

Laclau, E. ve Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.

Ryder, A., Taba, M. ve Trehan, N. (2021). Introduction: Romani communities in a New Social Europe. A. Ryder, M. Taba ve N. Trehan (ed.). *Romani Communities And Transformative Change: A New Social Europe* içinde (1-32). Policy Press: Bristol.

Trehan, N. (2018). The epistemological enterprise and the problem of structural violence: Intersectional and interdisciplinary approaches to the production of emancipatory knowledge in Romani studies. paper presented at the '*Critical Approaches to Romani Studies*' *conference*, CEU, 24– 25 May, Budapest.

folk/ed. Derg, 2021; 27(3)-107. sayı

Kitap Tanıtımı / Book Rewiev*

Uğuzman, Tülay (2021) Yirmi Beş Yıl Sonra Dörtdivan Dörtdivan'da Değişme Değişime Uyum ve Direnç Bir Yeniden Ziyaret / Revisit Çalışması. Ankara: Ürün Yayınları.

ISBN: 978-625-7037-80-8, 416 sayfa.

Prof. Dr. Tülay Uğuzman, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Etnoloji Kürsüsü'nde 1975 yılında lisans ve 1978 yılında yüksek lisans eğitimini tamamlamış, 1985 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı'nda doktora derecesi almıştır. 1990 yılında Uygulamalı Sosyoloji Anabilim dalında doçent ve 2004 yılında profesör olan yazar, 1979-1981 yılları arasında Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi'nde araştırmacı olarak görev yapmış, 1981 yılında Gazi Öğretmen Okulu'nda öğretmen, 1982 yılından itibaren de öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1981-2004 yılları arasında Gazi Üniversitesi ile Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi, doktor ve doçent olarak çeşitli lisans, yüksek lisans ve doktora dersleri vermiş,1990-1992 yılları arasında Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu'nda idari ve akademik görevler almıştır.

Tülay Uğuzman, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ve Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakülteleri Sosyoloji Bölümlerinin kurucu bölüm başkanıdır. 2005-2008 yılları arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı görevinde de bulunmuştur. Hâlen Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümünde Bölüm Başkanlığı görevini sürdüren yazar, 2003 yılında Folklor Araştırmaları Kurumu tarafından verilen Türk Halk Kültürüne Hizmet Ödülü'nü almıştır.

* Bu kitap tanıtım yazısı Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Sema Sırma tarafından yazılmıştır (Başkent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, csemapolat@gmail.com, ORCID 0000-0002-0839-2390).

Yazar; yedinci kitabı olan *Yirmi Beş Yıl Sonra Dörtdivan Dörtdivan'da Değişme Değişime Uyum ve Direnç Bir Yeniden Ziyaret / Revisit Çalışmasının* yanı sıra *Kemal Tahir'in Altı Romanının Halk Bilimsel Açıdan Değerlendirilmesi* (1986), *Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilâtı* (1988), *Türk Halk Kültürünün Bazı Sözlü Ürünlerine Yansıyan Kadın Erkek ve Evlilik İlişkileri* (1989), *Dörtdivan Kasabasının Sosyal ve Kültürel Araştırması* (2000), *Beypazarı'nda Sosyal-Kültürel Yapı ve Değişme* (2002) ve *Atasözlerine ve Deyimlere Yansıyan Türk Halk Düşüncesi* (2014) kitaplarının da yazarıdır.

Yazarın çalışmaları incelendiğinde çalışma alanlarının halkbilim, antropoloji ve sosyoloji disiplinlerinin kavramsal ve metodik zenginliğini yansıtan türküler, yarenlik, atasözleri, örf ve âdetler ile kasabalar üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca yazarın; halkbilim, antropoloji ve sosyoloji alanlarındaki deneyiminden yararlanarak, ele aldığı konuyu derinlemesine olarak çok yönlü anlama çabasını nicel ve nitel veri toplama tekniklerini bir arada kullanarak yaptığı alan araştırmalarından anlayabiliriz.

Araştırmaya konu olan Dörtdivan Kasabası Bolu ilinin Gerede ilçesine bağlıdır. Yazar 1990 yılında ilkini gerçekleştirdiği *Dörtdivan Kasabası'nın Sosyal ve Kültürel Araştırması* isimli araştırmasında Dörtdivan'ın sosyal ve kültürel yapısını, bireyler arasındaki ilişkileri ve kasabanın yapısında etkili olan sosyal-kültürel değerleri ortaya çıkartmayı amaçlamıştır. Bu araştırmada Dörtdivan Kasabası'nın tarihi İpek Yolu üzerinde yer aldığı vurgulanarak maddi ve manevi kültür unsurları arasındaki farklılaşmanın derinliğine dikkat çekilmiştir.

Yazarın 2020 yılında yayımlanan *Yirmi Beş Yıl Sonra Dörtdivan Dörtdivan'da Değişme Değişime Uyum ve Direnç Bir Yeniden Ziyaret / Revisit Çalışması* isimli kitabı; bireylerin ve toplumların sürekli bir değişim süreci içinde bulunduğu görüşünden hareketle literatürde 'yeniden ziyaret araştırmaları' ('revisit studies' veya 're-study') olarak adlandırılan, aynı ya da farklı bir araştırmacı tarafından aynı araştırma yöresinde tekrarlanan sosyolojik veya sosyal antropolojik çalışmalara bir örnektir. Sosyolojik açıdan yeniden ziyaret araştırmaları incelendiğinde İbrahim Yasa'nın (1969)'nın *Yirmibeş Yıl Sonra Hasanoğlan Köyü Karşılaştırmalı Bir Toplumbilimsel Araştırma* (1969, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları) başlıklı çalışması önem taşımaktadır. Yasa (1969) bu çalışmasında toplumsal yapıdaki değişimlere odaklanmıştır. Benzer şekilde, Uğuzman'ın sosyal antropolog ve sosyolog kimliği ile yirmi beş yıl aradan sonra Dörtdivan Kasabası'ndaki yenilik ve değişimi anlamaya yönelik olarak gerçekleştirdiği bu araştırma da yeniden ziyaret araştırmalarına örnektir. Yazar, aralıklı olarak iki yıl süre ile Dörtdivan Kasabası'ndaki günlük ve törensel süreçlere katılarak gözlem ve görüşmelerini sürdürmüş, örnek olayları da dinleyerek kayıt altına almış, anket uygulayarak araştırma verilerini toplamıştır. Bu araştırmanın konusunu oluşturan sosyal değişme, kitap kapağında yer verilen fotoğraftan itibaren kitabın her bölümünde alt başlıklar altında ele alınmıştır. Kitap, araştırmanın yapıldığı 1990'lı ve 2015'li yıllara ait bir düğün fotoğrafının kapakta karşılaştırmalı olarak verilmesiyle yıllar içerisinde meydana gelen sosyal değişmenin bir göstergesi olarak okuyucuya sunulmaktadır.

Yazar bu araştırmasında; öncelikle yerleşim birimleri açısından köy, kasaba ve kent arasındaki sosyo-ekonomik, sosyo-demografik, sosyo-kültürel ve idari farklılıkları belirterek kasabaların kendi gerçeklikleri içerisinde değerlendirilmeleri gerektiği düşüncesinden hareket

etmiştir. Kasabaların köy ve kent arasında yer alan bir yerleşim birimi olması araştırmacı açısından sosyal değişmenin tespit edilebilmesi noktasında merak duygusunu uyandırmıştır. Yazarın ele almış olduğu sosyal değişme, halkbilimci bakış açısıyla antropolojik ve sosyolojik bağlamda titizlikle incelenmiş ve on üç bölüm altında okuyucuya sunulmuştur.

Yazar Dörtdivan Kasabası'nın; gelenek, töre, inanç, norm ve değerler bütünü ile Türk kültürünün başından beri izlediği tarihi zincirin izlerini yansıtması ve bu zincirin en son halkasını günümüze ulaştırmasını bu kasabanın en önemli özelliği olarak belirtmiştir. Bu nedenle yazar ilk araştırmasında olduğu gibi ikinci araştırmasında da değerler ve kültürel yapı üzerine odaklanırken aynı zamanda yöre halkının ekonomik ve toplumsal ilişkilerini de incelemiştir.

Yazar Dörtdivan Kasabası'nın sosyal yapısını objektif bir bakış açısıyla ele almıştır. Objektif bir bakış açısıyla gözlem ve görüşmelerin yürütülmesi ve kasaba halkının deneyimlerinin onların anlam dünyalarındaki yeri ve önemi bağlamında aktarılması araştırma açısından önem taşımaktadır. Diğer taraftan yazarın olayları aktarırken kaynak kişilerle yapmış olduğu görüşmelerde kasaba halkının yerel söylemlerine yer vermiş olması anlatımı zenginleştirerek okuyucuda olayların anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

On üç bölümden oluşan kitabın *Teorik Çerçeve* başlığını taşıyan ilk bölümünde yazar araştırmanın konusunu ve amacını, varsayımını, araştırmanın yöntem ve tekniklerini belirtmiştir. Nicel ve nitel yöntemle yürütülen araştırmanın amacı, ilki 1990 yılında ikincisi 2015-2017 yılları arasında gerçekleştirilen alan araştırmalarının verilerinden yola çıkarak Dörtdivan Kasabası'nın sosyal yapısında ortaya çıkan yenilik ve değişmeleri karşılaştırmalı olarak incelemek olarak belirtilmektedir.

İkinci bölüm *Dörtdivan'ın Tarihi ve Sosyocoğrafi Gelişimi* başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında Dörtdivan Kasabası'nın tarihsel niteliği üzerinde durulmuş, Dörtdivan'da toprağı satmanın atalara yapılmış bir saygısızlık olarak algılandığı, ikinci araştırmada da tespit edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü *Küçük Toplum ve Kasaba İdeolojisi* üzerinedir. Bu bölümde yazar Ogburn'un kültürel gecikme olarak kavramsallaştırdığı maddi ve manevi kültür ögeleri arasındaki farka değinerek sosyoloji literatüründeki kasaba araştırmalarının önemi üzerinde durmuştur. Çalışmada yirmi beş yıllık bir zaman geçişinden sonra Dörtdivan Kasabası'nın sosyal ve kültürel yapısında meydana gelen yenilik ve değişimin belirlenmesinin hedeflendiği belirtilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde *Sosyal Hareketlilik ve Nüfus Yapısı* yer almaktadır. Bu bölümde yazar tarafından sosyo- demografik açıdan toplumların dinamik yapısına vurgu yapılmıştır. Büyük şehirlere veya yurtdışına yapılan göçlerin nedenleri ve göç eden bireylerin demografik dağılımlarıyla birlikte Dörtdivan Kasabası'nın yaşlı nüfusundaki artış ve ölüm hızındaki azalmaya yer verilmiştir. Ayrıca yazar kasaba dışına yapılan göçlerin nedenlerini, günümüzde halkın, *'Dörtdivan'da duranın durduğuna pişman olduğu'* ve *'giden herkesin kendini kurtardığı'* sözleriyle aktardığını vurgulamıştır. Dörtdivan Kasabası dışına yapılan göçlerin nedenleri arasında ilk araştırmada daha iyi yaşam şartları ve daha iyi eğitim imkânları gösterilirken ikinci araştırmayla göç nedenleri arasına sosyal yaşantı ve özgürlük isteği de

eklenmiştir. Bu noktada modernleşmenin temel vurgusu olan 'daha iyi yaşam' arzusunun Dörtdivan Kasabası yaşayanları içinde geçerli olduğu söylenebilir.

Çalışmanın beşinci bölümü *Sosyoekonomik Yapı* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde yirmi beş yıllık zaman akışıyla birlikte bireylerin üretim ve tüketim tercihlerinin değişmesi ele alınmıştır. 1990'lı yıllarda Dörtdivan Kasabası ve köylerinde yapılan ormancılık faaliyetlerinin artık yapılmadığı ve ekonomik değişmelerin göstergesi olarak bazı işyerlerinin kapanarak yerine günümüz ihtiyaçlarını karşılayacak yerlerin açıldığı belirtilmiş ayrıca tarımdaki makineleşme vurgulanmıştır. Bununla birlikte ilk araştırmada sayıca az olan kilim ve heybe dokuma tezgâhlarının makine halılarına artan rağbetle birlikte azalmaya başlaması vurgulanırken ikinci araştırmada tezgâhların kalmadığı tespit edilmiştir. Sosyoekonomik yapıda meydana gelen değişme ve yenilikler yazar tarafından vurgulanmıştır.

Çalışmanın altıncı bölümünde *Boş Zaman Faaliyetleri* konu edilmektedir. Yazar bu bölümde Dörtdivan Kasabası'nda her iki araştırmada da boş zaman değerlendirme kavramının yöre halkında fazla gelişmediğini, özellikle kadınlar açısından boş zaman ve günlük işlerin iç içe geçtiğini gözlemlediğini belirtmiştir. Fakat ikinci araştırma ile kadınların kamusal alanlarda daha görünür oldukları tespit edilmiş bu durum kadınların alışveriş etkinlikleri ve kurslara olan katılımlarıyla açıklanmıştır. Diğer taraftan Dörtdivan'da kahvehanelerin topluluk yaşamındaki öneminden de bahsedilerek sadece erkeklere özgü bir faaliyet olan *'arkamdan gel toplantıları'* da anlatılmaktadır.

Eğitim ve Okullaşma başlığını taşıyan yedinci bölümde Dörtdivan Kasabası'nın köylerinde ve merkezinde, iki araştırma arasında geçen süre boyunca eğitim açısından önemli gelişmeler olduğu ancak hâlâ neredeyse hiç kimsenin evinde kitaplık olmadığı belirtilmiştir. Araştırmada tespit edilen önemli bir değişim ise cinsiyetlere bağlı olarak okulda kalma süresidir. İlk araştırmada ailelerin kız çocuklarının okumasını isterken bu isteklerini tam olarak gerçekleştiremedikleri fakat ikinci araştırma ile ailelerin kız çocuklarının eğitimleri için büyük şehirlere göç ettikleri ifade edilmiştir. Araştırmacının bu tespiti aynı zamanda kız çocuğuna verilen değerin de zaman içerisindeki değişimine bir örnek niteliğindedir.

Çalışmanın sekizinci bölümü *Aile Yapısı* başlığını taşımaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de sık görüldüğü gibi Dörtdivan Kasabası'nda da geniş aile tipinin yaygın olduğu ve o yıllarda *'aynı toprağı işleyip aynı kazanca ortak'* olmakla birlikte aile bireylerinin sayısal çokluğunun ailenin maddi ve manevi gücünün göstergesi olarak kabul edildiği belirtilmiştir. İlk araştırmada ailedeki yetki ve görev dağılımı incelendiğinde büyükbabanın *(kaynata-kayınbaba)'mutlak bir hâkim'* olduğu, ikincisinde ise büyükbaba otoritesinin azaldığı ve bu otoritenin babaya geçtiği tespit edilmiştir. Benzer şekilde ikinci araştırmayla büyükannenin *(kayınna-kayınvalide)* aile içindeki baskın rolünü kaybettiği, gelinlerin konumlarının güçlendiği ifade edilmektedir. Bu durumu yazar, 1990'lı yıllarda kayınvalidelerin gelinlerine görevlerine dair *'kazlar kabak oluyor kalk gelin sabah oluyor'* şeklinde uyarılar yaparken ikinci araştırmayla *'artık gelinlere laf mı söyleniyor'* şeklindeki kaynak kişi aktarımlarıyla zenginleştirerek aktarmıştır. Bu arada görümcelerin statülerindeki yükseliş de nedenleri örnekler verilerek tartışılmıştır. Bu bölümde toplumsal koşulların değişimi ile birlikte özellikle kadınların (anne, anneanne/ babaanne, görümce ve gelin) aile içindeki statülerinin

yükselmesi önemli tespitler arasında yer almaktadır. Yazarın 1990'lı yıllarda yaptığı ilk araştırmasında yeni evlenen gelinin sofradaki oturuşundan yola çıkarak gelinin aile içi statüsünü açıklaması araştırmacının titiz gözlemci yönüne örnek verilebilir.

Çalışmanın dokuzuncu bölümü *Evlenme ve Boşanmalar* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde bireysel bir tercih olan evlilik ve boşanmanın kasaba halkı için evliliğe ve boşanmaya yüklenilen anlamlarına ve bu anlamların nesilden nesile aktarılarak bekâret, cinsel yaşam, doğurganlık, uyum ve birlikte yaşam ritüelleri bağlamında ele alınarak yirmi beş yıl içerisindeki değişimi üzerinde durulmuştur. Yazar, yörede1990'lı yıllarda kızlar için *'ere çıkmak'* erkekler içinse *'gelin almak'* terimleriyle açıklanan görücü usulüyle evlenmenin yerini bugün tanışmalar yoluyla yapılan evliliklere bıraktığını belirtmiştir. Araştırma ile ayrıca 1990'larda genç kızların *'oy içine içine, varman kırın piçine, Allah yazımı yazsın, Dörtdivan içine'* şeklindeki dörtlükler söyleyerek içten evliliği tercih ettikleri, günümüzde bu tercihin yerini dışarıdan evlenmelere bıraktığı, akraba evliliklerinin azaldığı ve 1990'lı yıllarda yaygın olan beşik kertmesinin günümüzde kalmadığı tespit edilmiştir. *'Kalın'*, *'ağırlık'*, *'baba hakkı'*, *'süt hakkı'*, *'kız parası'*, *'ana yolluğu'* olarak tanımlanan başlık parasının da günümüzde erkek tarafının kız evinin tüm masraflarını karşılaması şekline dönüştüğü görülmüştür. Kitapta Dörtdivan Kasabası'nda eskiden evlenmenin ilk adımının *'ağız yoklama ya da yoklatma'* olduğu, bunu söz kesme olarak belirtilen 'şerbet töreni' ve sonrasında da *'başlık töreni', 'el öptürme günü','pırtı günü', 'sac koyma', 'kına gecesi', 'nikah', 'düğün', 'gerdek'* ve *'duvak'* ile devam ettiği bildirilmekte, günümüzde bu konularda ortaya çıkan değişmeler, detaylarıyla açıklanmaktadır.1990'larda kına gecelerinde gözlenen ve *'oyun çıkarma'* adı verilen geleneksel halk tiyatrosu örneklerinden konuları ve içerikleri de göz önünde bulundurularak söz edildiği halde ikinci araştırmanın yapıldığı yıllarda bunlardan bazılarının unutulmuş bazılarının ise yozlaşmış olduğu belirtilmiştir. Yine günümüzde düğün törenleri sırasında uygulanan çok sayıdaki geleneksel ritüele rağmen gelin arabası olarak limuzin model araçların seçilebilmesi, araştırmacının ilginç tespitleri arasındadır. İkinci araştırmada gelinlerin tepkisi nedeniyle terk edilen ve günümüzde varlığını sürdürmekte olan gelenekler de detaylarıyla açıklanmaktadır.

Boşanmalarla ilgili olarak yazar ilk araştırmasında, evliliklerinin ilk yıllarında yaşlarının küçük olması nedeniyle sadece dinî nikâhla evlendirilen kadınların çocuğu olmadığı gerekçesiyle "evden kovulabildiklerini", bu ayrılığın boşanma istatistiklerine yansımadığını, ikinci araştırmanın yapıldığı yıllarda yükselen boşanma sayıların biraz da bu yüzden olduğunu belirtmektedir. İlk ve ikinci araştırma ile tespit edilen boşanma nedenlerindeki sosyal değişim, bu bölümde değerlendirmiştir.

Çalışmanın onuncu bölümü *Doğum ve Ölüm Gelenekler Sistemi* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde öncelikle gebelik ve lohusalık dönemi anne ve bebek açısından sosyo-kültürel bağlamda ele alınmıştır. Bebeğin cinsiyeti, doğumun yapılacağı mekân, doğum ritüelleri, doğum sonrası bebek ve anne bakımı ile ziyaretleri açıklanmıştır. 1990'da yapılan ilk araştırmada annenin hamileliğindeki vücut şekline göre bebeğinin cinsiyetinin tahmini ile evde yapılan doğumların yerini modern tekniklere ve hastane doğumlarına bırakması ikinci araştırmanın önemli sosyal değişme bulgularındandır. Diğer taraftan '*lohusa ve bebeğe al ve*

kırk karışması' inançları ile kırklama, kırk uçurma, beşik içi, ayak kösteği kesme vb. gelenek ve ritüeller de detaylı olarak açıklanmış ve bu ritüellerin hâlâ devam ettiği belirtilmiştir.

Bununla birlikte Dörtdivan Kasabası'nda ölümün bir yazgı işi olarak görüldüğü belirtilerek *'Allah verdi Allah aldı'* sözünün her iki araştırmada da sıkça duyulduğu ve *'mezarlarımız çocukların ayaklarının dibinde olsun'* denilerek kasaba halkının cenazelerinin Dörtdivan'a defnedilmesi arzu ve talepleri bu bölümde belirtilmiştir. İlk araştırmada kadın mezarlarının başındaki tarak biçimli, erkek mezarlarının başındaki yuvarlak formlu taçların yerlerini mermer mezar taşlarına bıraktığı ve cenazelerin kasabada yaşayanlar ile yöreden göç etmiş pek çok kişi ile kalabalık biçimde defnedilme gayretleri de kitapta yer almaktadır.

Çalışmanın on birinci bölümü *Dinî Hayat* başlığını taşımaktadır. Gençlerin ilk araştırmaya kıyasla dinî görevlerini yerine getirme konusunda daha istekli oldukları bu bölümde vurgulanmıştır.

Sağlık ve Hastalık Sistemi başlığını taşıyan on ikinci bölümde yazar, ikinci araştırmasında yöre halkının doktora, ilaca, modern tıbba olan güveninin yirmi beş yıl öncesine göre çok daha fazla olduğunu ve doğum kontrol yöntemlerinin daha bilinçli olarak uygulandığını bildirmektedir. Modernleşme sürecinin bir parçası olarak sağlık alanındaki değişim, geleneksel tıbbın yerini modern tıbba bırakması bağlamında açıklanmıştır.

Çalışmanın *Sosyal Değişme* başlıklı on üçüncü bölümünde, Dörtdivan Kasabası'ndaki sosyal değişme boyutları, ilk ve ikinci araştırma verileri bağlamında karşılaştırmalı olarak *Geleneksellik- Modernleşmeye Olan Tutumlar* ve *Maddi Manevi Kültür Farklılaşmaları* alt başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın kısa bir özetinin yapıldığı sonuç kısmında, yirmi beş yılın sonunda değişmeye ilişkin olarak en çok dikkat çeken konular ele alınmıştır. Bunlar yörede süregelen işsizlik, büyük kentlere yapılan göçler ve ilçe nüfusunun azalması, hayvancılığın cazibesini kaybetmesi, tarımda, hayvancılıkta, evlerde, ev âletlerinde modernleşme, eskiden *'gurbetçi'* olarak nitelendirilen kişilerin bugün *'yazlıkçılar'* olarak tanımlanmaları, ailenin giderek ve yumuşak bir geçişle çekirdek aileye dönüşmesi, evlenme yaşının yükselmesi, alışverişlerde ve evliliklerde resmî sözleşmelerin önemini giderek arttırması, eğitim düzeyinde ve buna bağlı olarak kadının statüsündeki yükselme, babalık algısında ve baba davranışlarında ortaya çıkan farklılaşmalar ile dindarlaşmanın gözle görülür biçimde artmasıdır. Kitabın sonuç kısmı, araştırmacının önerileri ile noktalanmaktadır.

Yirmi beş yıl ara ile araştırmacıya anlatılan örnek olay ve anlatımlar ile seksen bir tablo, dokuz ek tablo ve yörede çekilen yüz beş fotoğrafla desteklenen kitabın ekler kısmında ayrıca, her iki araştırmanın anket formları, görüşme soruları, kaynak kişi dizinleri, çizimler, notalar ve haritalar yer almaktadır. Yazarın bu araştırmasına başlamadan önce yürütmüş olduğu alan araştırmalarındaki tecrübesini bu araştırmasına da yansıttığı söylenebilir. Özellikle yazarın ekler kısmında yer vermiş olduğu fotoğraflar okuyucunun zihninde Dörtdivan Kasabası'nı canlandırma rolünü üstlenmektedir. Ayrıca yazar etik sorumlulukla hareket ederek kaynak kişilerin bilgilerini gizlemiş, anket formu ile birlikte görüşme sorularına ekler kısmında yer vermiştir. Kitapta nicel verilerden elde edilen tablolar, kaynak kişi ifadeleriyle beslenmiştir.

Bir yerleşim birimi olarak köy ve kent arasında yer alan kasabalara dair araştırma ve

yeniden ziyaret araştırmalarının sayıca azlığı dikkate alındığında bu araştırmanın önemli bir boşluğu doldurduğu dikkati çekmektedir. Bu noktada özellikle sosyal değişmeyi ele alan antropolojik ve sosyolojik kasaba araştırmalarının artması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca yazar halkbilimci bakış açısıyla toplumsal yapının sosyo-kültürel yönüne türküler, oyunlar, kıyafetler, örf ve âdetler, yöreye özgü ifade ediş tarzlarıyla birlikte 'keş' gibi yöresel yiyecekler üzerinden yer vermiştir. Sonuç olarak bu kitap; halkbilim, antropoloji ve sosyoloji bölümü öğrencileriyle birlikte kasaba araştırmaları ve yeniden ziyaret araştırmaları yapmayı planlayan araştırmacılara yol gösterici özelliği olan kaynak kitap konumundadır.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr