

folklor/edebiyat

folklore/literature

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi üç aylık
halkbilim • antropoloji • arkeoloji • sosyoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat dergisi

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

ISSN 1300-7491

CİLT: 16

SAYI: 63

2010/3

Sahibi



ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ Adına
Mete Boyacı

Genel Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Mehmet Ali Yükselen

Yayın Yönetmenleri
Prof. Dr. Metin Karadağ (mkaradag@ciu.edu.tr)
Prof. Dr. Ahmet Pehlivan (ahmetp@ciu.edu.tr)

Sorumlu Yayın Yönetmeni
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Düzeltili
Dr. Kafiye Yinanç

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Haspolat Kampüsü, Lefkoşa KKTC
Tel: 392. 671 11 11/ 2601
www.folkloredebiyat.org folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL

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

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

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

Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki TR71 0006 4000 0016 8000 4939 81 no'lu TL hesabına, TR47 0006 4000 0026 8002 1836 63 no'lu Euro hesabına veya TR48 0006 4000 0026 8001 8819 75 no'lu Dolar hesabına yatırılarak, dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar *MLA Folklore Bibliography* ve *Türkologischer Anzeiger Viyana* tarafından taranmaktadır.

Hazırlık – Baskı: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti - Başkent Matbaası, Bayındır Sokak 30/E Kızılay / Ankara

yerel süreli yayın

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Genel Yayın Kuralları:

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

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

Hakem Değerlendirmesi:

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

Yazım Dili

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

Yazım ve Basım Koşulları:

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

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

İlk sayfa yazım sırası:

1)Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)

2) Makale başlığı (sola dayalı)

3) Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4)Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 100 sözcüğü geçmeyen İngilizce, Fransızca ya da Almanca özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Türkçe dışındaki makaleler için ÖZET başlığı altında genişçe bir Türkçe özet verilmeli ve aynı kurallara uyulmalıdır. Özet bölümü olmayan yazılar, yayımlanmaz.

5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)

6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (*) işareti ile

7) Varsa makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile

8) Varsa çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (***) işareti ile gösterilmelidir.

Dipnotlar ve Kaynakça

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

Yayın Kurulu / Editorial Boards

- Prof.Dr. Abdulkadir Güner (Anadolu Üniversitesi)
Prof.Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Pehlivan (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Asker Kartarı (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Aynur Koçak (Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Bernt Brendemon (Finlandiya)
Prof. Dr. Birsen Karaca (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Asya Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz Tosun (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Edip Günay (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)
Prof. Dr. F. Belkıs Kümbetoğlu (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşım Karpuz (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Başgöz (ABD)
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa Habıbbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Jaklin Kornfilt (ABD)
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof.Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof.Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Namık Açıkgöz (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Yusuf Saragöl (Romanya)
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuna Ertem (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Umay Günay (YÖDAK-KKTC)
Prof. Dr. Veysel Sönmez (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Yıldırım Erdener (ABD)
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof.Dr. Zühal Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayten Kaplan (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Taşgın (Dicle Üniversitesi)
Doç.Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Dilek Batıslam (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Bilge Işık (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Luiba Çimpoş (Moldova İlimler Akademisi)
Doç. Dr. Medine Sivri (Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa Oral (Akdeniz Üniversitesi)
Doç.Dr. Nilgün Çıblak (Mersin Üniversitesi)
Doç. Dr. Nur Gürani Arslan (Boğaziçi Üniversitesi)
Doç. Dr. Tülin Arseven (Akdeniz Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Turan	5-6
Türk Toplumunda Bahşış / Aylin Akpınar	7-20
Çıft Adına Dair / Mustafa Oral.....	21-28
Atatürk Orman Çiftliği'nde Geleneksel Bir Yapı: Bira Fabrikası Hamamı / Leyla Alpagut	29-52
Elif Şafak'ın Siyah Süt Adlı Romanında Alkarısı/Albasması İnaniş / Tülin Arseven	53-64
Yevgeni Zamyatin Ütopya Algılarını Yeniden Kurarken/Birsen Karaca.....	65-70
Halikarnas Balıkçısı ve Ahilik / Derya Kılıçkaya.....	71-90
Murathan Mungan'ın Yüksek Topuklar Romanında Kadın Kimliği / Beyhan Kanter	91-98
Metinbilimsel Çözümleme: Muzaffer İzgü'nün Yedi Uyurlar Öyküsü / Fatma Bölükbaş	99-116
Atıcılık Sporunda Bir Osmanlı Sultanının Performansını Dönemin Şiirinden Okumak: Tarih Manzumelerine Göre II. Mahmud'un Ok ve Tüfek Atıcılığı / Özge Öztekin	117-126
Plautus'un "Amphitryon" Adlı Eseri ile Molière ve Heinrich Von Kleist Uyarlamalarında Metinlerarasılık/ Medine Sivri, Ayşegül Ciner	127-154
Göze Mil Çekme Motifinin Köroğlu Destanına Yansıyış Şekli /Esra Öner	155-162
Cengiz Aytmatov'un Eserlerinde Savaşın Görünmeyen Yüzü ve Kadınlar/ Reyhan Çelik	163-168
Avrupa'da Çocuk Müzeleri: Frankfurt ve Mamburg Örneği/ Ceren Karadeniz.....	169-178
Yerel Bir Kültür Ürünü Örneği: Soğanlı Bebekleri/ Nevval Sakin	169-190
Oryantalizmin Sınırsal Mitleri / Andre Gingrich	191-216
(Çev.: Koray Cengiz-Özer Özbozdağlı)	

folklor/edebiyat'tan

Sosyal bilimler, bu alanı oluşturan komşu disiplinlerin birbirini beslemesiyle zenginleşen bir alan. Dergimiz, alt başlığında yer alan kimlik bilgileri ve hiç kuşkusuz on beş yıllık bir süreci geride bırakmış yayın hayatıyla, bunun somut örneklerinden birini oluşturmaktadır.

folklor/edebiyat, içeriği ve bu içeriği kapsayan hacmi, yayın periyodu ile sadece ülkemizde değil, hemen bütün dünyada, örneği olmayan bir yayındır. Ayrıca, bu nitelikleriyle akademik yayınların kendilerine mahsus dar okur kesimini de aşarak, geniş bir meraklı kesime ulaşıyor olmasıyla da ayrıcalık taşıyor. Araştırmacı kadar okur ilgisinin de minimize edildiği bir dünyada, bu 'sınırlılığın' aşmanın en pratik yollarından biri, konu çeşitliliği kadar bu çeşitliliği belli bir merak duygusu ve yazarının üslup ustalığı içerisinde verebiliyor olmasını sağlamaktan geçiyor.

Bu sayımız, gündelik hayat pratikleri içerisinde sembolik bir güç ve ritüel olarak Türk kültür hayatında önemli bir yer tutan "bahşiş" verme adeti üzerine, Dr. Aylin Akpınar'ın sosyolojik incelemesiyle başlıyor. Akpınar, 'bahşiş' verme geleneğini, bayramlarda yoksullar ve çocuklara hediye vermekten, düğünlerde dağıtılan hediyelere; ödüllendirmekten dayanışmaya Osmanlı-Türk toplumunun gündelik hayatındaki uygulamalarından yola çıkarak ele alıyor.

Tarih disiplini alanındaki akademik çalışmalarını, edebiyat ve edebiyat sosyolojisinden de besleyerek sürdüren Dr. Mustafa Oral, bu kez Türkiye Türkçesinde geniş kullanım alanı olan 'çifit' adı üzerinde durarak, bunun tarihi, kültürel ve etimolojik serüvenini, özellikle de Osmanlı toponomik kayıtlarını dikkate alarak irdeliyor.

Halk mimarlığı ve sivil mimarlık çalışmalarına ilişkin olarak Türkiye'de değişik ürünler ortaya konmasına karşın, bu yapı örneklerinin siyasal iktidar ve gelenek bağlamında ele alınmış örneklerine pek az rastlanmıştır. Dr. Leyla Alpagut, erken Cumhuriyet dönemi sivil mimarlık örneklerinden biri olan Atatürk Orman Çiftliği içerisindeki bira fabrikası hamamının mimari özellikleriyle birlikte, tasarımın bir 'modernite' projesi olarak nasıl hayat bulmuşluğunu da ele alıyor.

Hem dergimizdeki yazıları hem de başka yayınlardaki çalışmalarıyla üretken bir akademisyen örneği sergileyen Dr. Tülin Arseven bu kez, ünlü yazarımız Elif Şafak'ın 'Siyah Süt' adlı yapıtındaki albasması inanışını; Derya Kılıçkaya ise inanç ve uygulama bağlamında bir başka edebiyatçımız Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarını ahilik geleneği çerçevesinde; Dr. Beyhan Kanter ise anlatı geleneğimizin bütün inceliklerini büyük bir ustalıkla kullanan, başarılı edebiyatçımız Murathan Mungan'ın Yüksek Topuklar adlı romanını, kadın kimliği ekseninde irdeliyor. Bu sayımızın edebiyat merkezli makelesi oldukça çok. Bunlardan birini de Dr. Fatma Bölükbaşı'nın, Muzaffer İzgü'nün 'Yedi Uyurlar' öyküsünü metinbilimsel çözümleme tekniğiyle ele aldığı çalışma oluşturmaktadır.

Rus ve Ermeni edebiyatı alanındaki akademik çalışmaları yanı sıra, bu alanlar-

daki birikimini karşılaştırmalı yöntemle Türk edebiyatının önemli yapıtlarını ele almada da kullanan Dr. Birsen Karaca, çağdaş Rus edebiyatının öncülerinden, 'Ütopya algılarını değiştiren' Yevegeni Zamyetin'i değerlendiriyor.

Dr. Özge Öztekin, geleneksel divan şiiri algımızın kırılmasında emekleri olan, önemli edebiyat bilimcilerimizden biri. Öztekin'in özellikle XVIII. yüzyıl divan şiirinde toplumsal hayatın izlerini ele alan 'Divanlardan Yansıyan Görüntüler' (2006) adlı yapıtı sözünü ettiğim bu yerleşik algının kırılmasında ciddi bir kaynak olmuştur. Bu sayımızda yer alan ve II. Mahmud'un ok ve tüfek atıcılığını şiir üzerinden okuyan makalesi de yine böyle bir izleğin izdüşümüne örnek oluşturmaktadır. Dr. Medine Sivri ve genç meslektaşı, öğrencisi Ayşegül Ciner de Plautus'un Molière ve Kleist tarafından uyarlanma biçimini, yazıldıkları dönem, kültür ve topluma ait ne gibi izler taşıdığı noktasından hareketle ortaya koymaktadırlar.

Göze mil çekme motifi, destan ve masal geleneğimiz içerisinde önemli unsurlardan biri. Dr. Esra Öner bu motifi, Köroğlu destanına yansıtış biçimiyle ele alıp, irdelemektedir.

İkinci dünya savaşı, geçtiğimiz yüzyıl edebiyatının en önemli temalarından birini oluşturmaktaydı. Ünlü yazar Cengiz Aytmatov'un eserlerinde de bu unsur belirgin bir biçimde yer alır. Dr. Reyhan Çelik ise ünlü yazar Cengiz Aytmatov'un yapıtlarına taşınan ve belirgin olarak da cephe gerisinde kalan savaş teması içerisinde kadın kahramanları anlatmaktadır.

Çocuk müzeleri ve teknoloji merkezleri, gelişmiş toplumların çağdaş yüzünü gösteren önemli kurumların başında gelmektedir. Genç araştırmacılarımızdan Ceren Karadeniz, Frankfurt ve Hamburg örneğinden yola çıkarak Avrupa'daki çocuk müzelerini inceliyor.

Geçmişle gelecek arasındaki köprünün kurulmasında, yerel kültür örneklerinin önemli bir işlevi olmaktadır. Farklı etnografik özellikleri taşıması ve pazarlama olanağı bulması bakımından da 'bebekler' yerel olduğu kadar uluslararası kültür alışverişinin de simgesel ürünleri oluşturmaktadır. Ülkemizin bilinen en tipik bebeklerinden Soğanlı bebeklerini Neval Sakin ele alıp, değerlendiriyor.

Bu sayımızın çeviri makalesi, Viyana Üniversitesi, Sosyal ve Kültürel Antropoloji profesörlerinden Andre Gingrich'ten Koray Cengiz ve Özer Özbozdağlı'nın ortaklaşa olarak dilimize kazandırdıkları Oryantalizmin Sınırsal Mitleri başlığını taşıyor.

*

Yeni folklor/edebiyat'larda buluşmak dileğiyle...

Metin Turan

Sorumlu Yayın Yönetmeni

TÜRK TOPLUMUNDA BAHŞIŞ

Aylin Akpınar*

Bahşış, İslam Ansiklopedisi'nde (1970) Farsça “bahşidan” (vermek) fiilinden türetilmiş bir kavram olarak tanımlanmaktadır. İran'da büyükten küçüğe verilen hediyeye bahşış denir. Bunun tam tersi, küçüğün büyüğe verdiği hediye olan “pişkeş”tir. Statü açısından birbirine eşit kimseler arasında karşılıklı verilen hediyelere ise tearüf (tanışma) denmektedir. Bahşışın büyükten küçüğe verilmesi hem statü, hem de maddi zenginlik anlamlarında üstünlüğe işaret eder. Dolayısıyla bahş etmek (bağışlamak) aslen, mevkice, statüce, yaşça ve gelince daha üst düzeyde olan kimselerin kendilerinden daha alt düzeyde olan kimselerle maddi ve manevi zenginliklerini paylaşmaları olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda, bahşış bir hediye türü olarak kabul edilebilir. Hediye, toplumsal ve insanlar arası ilişkilerin kurulmasında, duyguların ifadesi aracılığıyla karşılıklı yükümlülükler oluşturan sembolik bir güçtür (Mauss, 2005: 239). Hediye alışverişi gibi duygusal ilişkilerde bilinçaltı bir karşılık bekleyiş vardır (Güvenç, 1984: 229-230). Halk ve Divan Edebiyatımızda bahşış manevi cömertlik anlamında da kullanılmıştır (Pala, 2004). Örneğin, Karacaoğlan, “Kara kaş altında sürmeli gözdür/ Aşıkın bahşışın vermeli gelin” derken; Nedim, “Bir safâ bahşedelim gel şu dil-i nâşada/ Gidelim serv-i revanım yürü Sa'dabâd'a” demiştir. Bahşışın hediye olduğuna ilişkin görüşümüzü şu atasözü de desteklemektedir: “Bahşış (beleş) atın dişine bakılmaz”.

* Dr., Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.

Eski dönemlerde beylerin şairlere, kendilerine yazdıkları methiyeler (kasideler) için bahşış vermeleri adettendi. Bu bahşış türüne “caize” adı verilmiştir. Hatta, bu konuyla ilgili fıkralara rastlanmaktadır (www.yenimeram.com.tr/modules)

“Şairin birisi bulunduğu yörenin beyine övgü dolu bir şiir yazmış. Birkaç kuruş almak için sunmaya giderken yolda bir Bektaşî ile karşılaşmış. İkisi birlikte beyin huzuruna çıkmışlar. Şair bey için yazdığı kasideyi takdim etmiş. Bektaşî eli boş olarak gelmiş olmamak için cebinden bir kağıt parçası çıkarmış, üzerine bir şeyler karalamış ve beye uzatmış. Bektaşî'nin ayak üstü karaladığı dizeler beyin çok hoşuna gitmiş ve şairden daha fazla bağışla ödüllendirilmiş. Beyin yanından ayrılmışlar.

Kendisinden fazla bahşış alan Bektaşî'ye:

“Baba erenler, Siz nasıl bir övgü yazdınız ki, benden çok bahşış aldınız?”

Bektaşî:

“Benim aklım pek övgüye, riyaya ermez. Kısaca yazdım ki,

“Eğer bana bir şey lütfedeceksen; veren Hak'tır, sen memursun... Eğer bir şey vermeyecek olursan; vermeyen Hak'tır, sen mazursun...”

İslam Ansiklopedisi'nde bahşış tanımlanırken şöyle denmektedir: “Bahşış, ancak yaptığı işten memnun kalınan hizmet erbabına, emeği mukabilinden fazla olarak verilen paraya denilir. Avrupalılar bu kelimeyi yanlış tefsir ve teşmil ederek rüşvet mukabilinde dillerine geçirmişlerdir.” Bu tanım ve yorum bahşış ile rüşvet arasındaki sınırın kayganlığına işaret eder. İskender Pala (2004), Zaman gazetesinde “İhsan ile Bağış Arasında” adlı makalesinde, Osmanlı gündelik yaşantısında bahşışın nakit ve mal cinsinden yardım ile sınırlı tek bağış kelimesi olduğundan ve belli bir hizmetin ücreti olarak değil, ondan arta kalan bir teşekkür ikramı olarak verildiğinden bahseder. Bu duruma bir istisna Pala'ya göre, belki de padişahların tahta çıktıklarında yeniçerilere verdikleri cülus bahşışidir. Çünkü, cülus bahşışini padişahların yeniçerilere, kendilerini tahta oturttukları için bir teşekkür mü, yoksa şerlerinden emin olmak için bir rüşvet olarak mı verdikleri belli değildir.

Thorstein Veblen “The Theory of the Leisure Class” adlı eserinde paranın on dokuzuncu yüzyılda ivme kazanan kapitalizm sayesinde insanlar arası ilişkileri değerlendirirken başvurduğumuz en temel ölçüt olduğunu iddia eder. Böylelikle, aslen manevi anlamda cömertlik olarak algılanabilecek olan bahş etmek eylemi, kimi zaman rüşvet anlamını da içerecek şekilde anlam kaymasına uğrayabilmiştir. Bu makalede bahşış, Türk toplumunda, tarihsel perspektif çerçevesinde, günümüze kadar devam eden ritüeller ve gündelik yaşam pratiklerinin çeşitliliği içinde ele alınarak incelenecektir.

Osmanlı'da Gündelik Hayat ve Bahşış

Osmanlı toplumunda, başta İstanbul'da ve diğer taşra şehirlerinde mahalle, gündelik hayatın ekonomik, kültürel ve dini pratiklerini içeren sınırları oluşturmuştur. Bu durum Ortadoğu İslam geleneğinin bir devamı olup, toplumsal statünün dini ayrıcalıklara göre belirlendiği tarihi dönemlerin izlerini taşır. Sosyokültürel açıdan mahallenin önemi, zenginle fakir ayrımının mümkün olduğunca sosyal dayanışma vasıtasıyla mahalle içinde giderilmesi inancı ve pratiğinden kaynaklanır. Bu durum, on dokuzuncu yüzyıla kadar süren klasik dönem Osmanlı mahallesinin önemli bir özelliği olarak göze çarpar. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Boğaziçi'nin yerleşime açılmasıyla birlikte ekonomik farklılaşmaların başladığını görürüz (Işın, 1985). Giderek artan sosyal farklılıkların yanı sıra, sosyal yardımlaşma yerine geçen bahşış verme adeti devam etmiştir. Örneğin, bilmediğimiz bir semtte bize yol gösteren ve kılık kıyafetinden yoksul olduğunu anladığımız kimselere; bir yerden kalkıp giderken unuttuğumuz herhangi bir şeyi koşup arkamızdan getiren ve kıyafetinden elinin darda olduğunu düşündüğümüz kişiye; karda, buzda, trafikte yollarda kaldığımız zaman elimizden tutarak bize yardım eden ve bizden bahşış uman kişilere; beklediğimiz sevinçli veya hayırlı bir haberi getiren posta dağıtıcılarına; kaybettiğimiz kıymetli bir eşyayı veya önemli bir parayı bulup polise teslim eden veya bizzat getiren kimselere kavuştuğumuz eşyanın/paranın değerine denk gelen bir miktar para adetten olduğu üzere bahşış olarak verilir. Ayrıca, gündeliği pazarlıkla saptanmış olsa da canla başla çalışarak işimizi gören işçilere de bahşış vermek adettendir (Koçu ve Akbay, 1960: 1876).

Yukarıda sayılan sosyal adetlerin yanı sıra, eski Osmanlı yaşantısında gelenek haline gelmiş olan bayram bahşışleri vardır. Bekçiler ve davulcular Ramazan ve Kurban bayramlarında bahşışlerini kapı kapı dolaşıp, her kapıda bir mani okuyarak toplarlardı. Bekçi mâni ve destanlarının eski toplum yaşantısı bakımından başlı başına bir kaynak oluşturduğu söylenebilir (ibid: 1879). Boyunlarına ufak davullar asmış olan çocuklar, ellerinde fenerlerle, mâni okuyanların peşlerine takılırlardı. Konaklardan ve varlıklı kimselerin oturdukları evlerden mâni okuyan bekçilere bahşış olarak çeşitli yiyecekler verilir (İncecik, Göncüoğlu, Sadırlı, 2004: 269). Bekçilerin bahşış toplama usulleri şöyle anlatılmaktadır:

“Bekçilere maaş olarak her evden kudretlerine göre para toplanır, aybaşında ne toplanmışsa aralarında pay edilirdi. Kış günleri kömürleri ve gece giyecekleri içi kürklü kurt derisi, dışı kalın abadan gocuk denen kışlıkları halk tarafından temin edilirdi. Ramazan bayramlarında ellerinde uzun bir sıruk ve boyunlarında davul ile dolaşarak evlerin önünde çalar, her evden uçlarına bahşış bağlanmış çevre, yazma ve bazı evlerden de mintanlık basma, daha kibarlardan ise bohça ile gecelik çamaşır ve bahşış verilir, bunların hepsini sırtının üstüne asarlar, bu suretle mahalleden hayli şey toplarlardı, odalarına dönüştürürler.”

aralarında pay ederlerdi. Kurban bayramlarında da arkalarında zembille evleri dolaşır, ‘kurban pay’ namıyla hayli miktarda kurban eti toplar, uzun zaman bunlarla geçinirlerdi.” (Ansan ve Ansan Günay, 1995: 312)

Ramazanlarda sahur vaktinin geldiğini mahallenin sokaklarında davul çala çala dolaşarak bekçiler bildirirdi. Aralarında sesi güzel olmayan, davul çalmasını bilmeyen varsa, bu işlerden anlayan bir davulcu ile anlaşırđı. Bekçi veya davulcu hangi evin önünden geçerse, ev sahibine hitaben anlamlı ve bahşış isteyen sözler söylerdi. Böylelikle dinleyenlere mizah havası içinde çeşitli mesajlar verilirdi. Zengin bekçi mâni ve destan kültürünü birkaç dörtlük ile örneklemek yerinde olur (Koçu ve Akbay, 1960: 1879) :

Bekçi su gibi akıyor
Fenere mumlar yakıyor
Bahşışı gelir daim
Bekçi yollara bakıyor

Bekçinin ağırdır başı
Ayağı görmüyor taşı
Bahşış diye baka, baka
Bekçiniz de oldu şaşşı

Gülseni dehrin gülüdür
Bağı cihan sümbülüdür
Lütfunu ümid eylemiş
Bekçiniz ihsan kuludur

Mahalle bekçilerinden sonra bahşış toplama sırası tulumbacılar gelirdi. Tulumbacıların bayram sabahları mahallelerindeki evleri dolaşıp bahşış toplamaları İstanbul’a özgü bir adetti (İncecik, Göncüoğlu, Sadırlı, 2004: 256). Onlar da klarnet veya darbuka gibi çalgılar eşliğinde gösteri yaparak bahşış toplarlardı. Bahşış fenerin içine, veya boruya toplanacaksa, su fişkırtan ucu tıkanarak, para borunun hortuma geçen ağzına atılmak suretiyle toplanırdı. Toplanan parayı tulumbacılar koğuşlarında paylaşırlardı.

Yine bayramlarda, aranmadan bahşış almaya gelenler arasında, sucu, çöpçü, bakkal, kasap, manav çıraklarını; eski konaklarda çalışan bahçivan, yanaşma, uşakların yanı sıra mahallenin hiç tanımadığımız çocuklarını saymak mümkündür.

Bir gönül bağışı olan bahşış üzerinde Osmanlı’da esnaf nizamnâmelerinde önemle durulduğu belirtilmektedir (Koçu ve Akbay, 1960: 1878). Örneğın, on yedinci yüzyılda,

Sultan İbrahim'in ilk saltanat yıllarında yapılmış bir esnaf nizamnâmesi ve narh defterinde şu maddeler yazılıdır: “Müşteri mürüvveten (bahşiş olarak) dellâk ve natıra akçe verdikde hamamcı ücreti mütadelerini yine vere.” Berberler hakkında da şunlar yazılmıştır: “Berberler adam başından bir akçe alalar, mürüvveten bir akçeden ziyâde verende (müşteri bahşiş verir ise) gül suyu döküb riâyet ideler.”

Eski İstanbul yaşayışına ilişkin kaynaklarda bahşişin herkes tarafından verilmesi gerekmediği, kesesi ve gönü zengin olan cömert kimseler tarafından verildiği zaman anlam ve değer kazandığı üzerinde durulduğu anlaşılmaktadır. Böyle bir kaynakta (Sezer ve Özyalçın, 1995: 80) İstanbul Kadılığının nizamnâmesi yanında hamamcılarının koyduğu ortak kurallardan da bahsedilmektedir:

“Kadılık nizamnâmesine göre, her hamamdaki çalışanlar zincirleme kefalet altındadırlar ve hepsinin durumundan en “kıdemli uşak olan ser nöbet tellak” sorumludur. Hamam ücreti “gusl için giren”e (gusul abdesti alana) bir akçe, kese sürünüp tıraş olana iki akçe (1640 yılında) dir. Bu ücret için konulan yan kurallar, içinden geldiği için, insanlık adına (mürüvveten) daha fazla ücret vermenin yasak olmadığı; tellak ve natıra para vermenin (bahşişin) hamamcı ücretini vermemeyi gerektirmediği; müşteri, özellikle yoksullar ve şehrin yabancıları yolcular tellak ve natıra para verip vermemekte özgür olması, tellak ve natırın bahşiş isteyememesidir. Bahşiş veren müşteriye ise, başına eline ve elbisesine gülsuyu serpilerek ağırlanması gerekir.”

Osmanlı'da gelenek haline gelmiş olan önemli bir bahşiş türü, padişahlar tarafından verilen cülûs ve sefer bahşişleridir. Yeni padişahın tahta oturması nedeniyle devlet ve saray erkânına, ulemâyâ ve kapıkulu ocakları mensuplarına bahşiş verilirdi. XVII. yüzyıldan itibaren “cülûs in'amı” da denilen bu adet Osmanlılardan önceki İslam devletlerinde de görülmektedir. İlk kez Yıldırım Bayezid vermiştir. Fatih Sultan Mehmet genç yaşta tahta oturunca, yeniçeriler bir toplantı ile bahşiş istemişler ve almışlardı. Muhtemelen bu tarihten itibaren yeniçerilere verilen bahşiş mecburi bir adet olmuş; bahşiş meselesi yüzünden zaman zaman isyanlar çıkmıştır. II. Mehmed'in Karaman seferinden dönüşünde yeniçeriler padişahı zorla sefer bahşişi de almışlardır (Özcan: 112).

Osmanlı toplumunda on dokuzuncu yüzyıl boyunca bir yandan mevsimlerin karakteriyle belirlenen mistik zaman, öte yandan akrep ve yelkovanın belirlediği modern, hızlı zaman ritmi ayrı mekanlarda gelişti (Işın, 1987: 32). Örneğin, Üsküdar ile Galata'nın, Eyüb ile Pera'nın zaman tempoları farklıydı. Mahalle hayatı daha ziyade mistik zaman tarafından şekillenirken, modernleşme sürecinde yaratılmaya çalışılan kamusal mekanlarda halka uygun davranış biçimleri kazandırılması önem kazanmıştı. Ahmet Mithat Efendi eski ve

yeni zaman/ mekan anlayışlarını bağdaştırabilmek amacıyla “adâb-ı muâşeret” kavramını ortaya attı. Eski hayata ait geleneksel davranışlar da batılı adâb-ı muâşeretin alanına girmişti. Fransızca da bahşiş Pourboire/içmek için anlamında kullanılmaktaydı ve verilen hizmetin karşılığında bir içki parası vermek suretiyle teşekkür edildiği anlamına gelmekteydi (Meriç, 2000: 277).

Ahmet Mithat Efendi bu anlamdaki bahşiş ile Doğu toplumlarındaki sadakayı karşılaştırıp, bizim Batı toplumlarının gerisinde olduğumuzu dile getirmiştir. Batı’da bahşişin verilmemesi hizmetten memnun kalınmadığının işaretidir. Tereddüt edildiği zaman ve durumlarda bahşiş verilir verilmeyeceğinin sorulması suretiyle milletçe kibar olduğu gösterilmelidir. Avrupa’da bahşiş o kadar çok yerde kullanılmaktadır ki kullanılmayan yerlerin bilinmesi daha kolaydır. Oysaki Avrupalılar bahşışı Doğululara ait bir adet olarak kabul etmektedirler. Ahmet Mithat Efendi’ye göre bu durum Batı ve Doğu’ya ait zihniyet farklılıklarını göstermektedir. Bizde, Avrupa’dan gelen bahşiş adeti olarak, sıradan bir lokantada dahi yemek yense garsona para bırakılması hemen benimsenmiştir. Koçu’ya (1960: 1877) göre hakları olduğu halde bahşiş alamayanlar Batı’dakinin aksine, genelde taksi şoförleri olmuşlardır.

Eski Osmanlı yaşantısında da gözlenmiş olup, zamanımızda bahşiş verilen hizmetler çok çeşitlidir. Lokantalarda, gazinolarda, kafeteryalarda, barlarda, vapur büfelerinde hizmet eden garsonlara ve kapalı mekanlarda vestiyerlerde çalışanlara; berberlerde ve kuaförlerde tıraş ve kesim/boya ücretinden başka yardım eden çıraklara, kalfalara, manikür/pedikürcülere; bir otelden ayrılırken otelde kaldığımız sürece bize hizmet etmiş olan oda görevlisine, çarşaflarımızı değiştiren temizlikçiye; iş yerlerimizde bize hizmet eden odacılara, çaycılara; hatta taksimetrenin yazdığı araba ücretinden başka edep sahibi şoförlere “üstü kalsın” demek suretiyle bahşiş vermek sosyal adetlerimiz arasındadır. Ayrıca, düğünlerde ve sünnet düğünlerinde, cenazelerde ücret diye bir şey konuşulmadan Tanrı adına hizmet eden kimsesiz veya yoksul kimselere, defin sırasında çağrılmadığı halde görevli hafızlara katılıp Kur’an okuyanlara, çelenk taşıyanlara bahşiş vermek adettendir. Düğünlerde ve kına gecelerinde bahşiş verilen durumlar çok fazla olduğu için, halk kültürümüzün temelini oluşturan halk eğlence kültüründe verilen bahşişlere ayrı bir başlık altında değinmek yerinde olacaktır.

Türk Halk Gelenekleri İçinde Bahşiş

Halk geleneklerine göre bahşiş en çok düğün zamanı verilir. Türklerde düğün veya evlenmenin diğer adı “hayır iş” veya “hayırlı iş” tir. Taraflar ellerinden geldiği kadar hayır işlemeye çalışırlar. Herkes memnun edilmeye ve herkesin rızası alınmaya çalışılır (Kalafat, 1999: 117-118). Düğünlerde dağıtılan bahşişler bu bağlamda ele alınmalıdır. Düğünlere ilişkin uygulamalar bir çok yöremizde birbirine benzer. Gelin alma veya çıkarma, gelin getirme, gelin götürme gibi adlandırılan her düğün safhasında bahşiş vardır.

Bazı yörelerde, örneğin Eskişehir köylerinde “ağız tadı” denilen düğün öncesi süreçte önce oğlan tarafından kız evine gidilir. Bir hafta sonra kız tarafından oğlan evine gidilir. Damada çamaşır, gömlek gibi hediyeler ve bir tepsi baklava götürülür. Baklava tepsisini taşıyan kişi, genellikle kızın ablası veya yengesi olur, damada baklava tepsisini verir, bahşış alır; sonra da damada yüzük takar. Bundan sonra kadınlar yer, içer, eğlenirler (Baraz, 2000: 125).

Düğüne davet köylerde “okuntu” denilen çağırma şekliyle olur. Okuntu dağıtana bahşış verilir. Bu adet yerini davetiyelere bırakmıştır (www.turkforum.net). Kına gecesinin sabahı kızlar erkenden kalkarak gelinin elindeki kınayı yıkarlar. Elinin ortasına konmuş olan para, ya fakir bir çocuğa verilir veya güveye götürülüp bahşış alınır. Güvey bu parayı cüzdanında taşır (Santur, 2005). Gelin almada, kız evine gelen oğlan tarafının kadınları içeri girmek için “kapı parası” veya “kapı bıçağı” adı altında para öderler. Genellikle gelinin erkek kardeşi bahşış alana kadar gelinin çıkacağı kapıyı açmaz. Gelin uğurlanmadan önce, düğün evinden yaşlı akrabalar ve imam çeyiz odasına girerler. Gelinin kız kardeşi gelin sandığının üzerine oturur ve bahşış ister. Gelin gezdirmeden sonra ev eşyaları oğlanın evine götürülür. Traktör römorkuna kilim, halı, yatak, yorgan, karyola ve benzeri ev eşyaları yanı sıra kurbanlık bir koyun konulur. Yaşlı bir kadın da bindirilir. Motorun önünde davul zurna eşliğinde gençler giderler. Evin önüne varılınca motorcuya ve yaşlı kadına bahşış verilir. Bahşış alınmadan kızın çeyizi indirilmez (Baraz, 2000:136). Bu ritüel yörelere göre değişebilmektedir. Örneğin, Adana yöresinde çeyiz damat evine götürülmeden önce damat tarafı çeyizden bir yastık kaçıır. Kız tarafının gençleri tarafından kovalanırlar. Yastığı kapıp, damada ilk götüren bahşış alır (www.kultur.gov.tr). Kız evinden ayrıldıktan sonra, oğlan evine gidilirken, gelin alayının yolu kesilip para istenir, para alıncaya kadar direnilir. “Toprak bastı”, “yol bastı” veya “tarla bastı” diye adlandırılan bu adet, düğün sırasında uygulanan en yaygın adetlerden birisidir (Baraz, 1998: 61).

Gelin yollanırken davul zurna eşliğindeki kafilenin başında bayrak taşıyan bir bayraktar bulunur. Genç kızlar bayrağı sancak gibi süslerler ve bu iş için bahşış alırlar. Bahşış ödeyerek bayrak kız evinden alınır. Bayrağı damada teslim eden delikanlılar da bahşışlerini alırlar ve aralarında paylaşırlar (Eröz, 1996: 123). Duvak gününde gelinin başından duvağı bir kız ve bir oğlan çocuğu alıp, kaçıır ve yine damattan bahşış alır. Konuşmayan, yüzü örtülü olan geline yüzünü açması için “yüz görümlüğü” verilerek gelin konuşturulur. Düğünün son günü damat yatsı namazını kılarken ayakkabıları arkadaşları tarafından saklanır. Sağdıç, bahşış ödeyerek ayakkabılarını geri alır. Tasvir edilen ritüellerin hepsi düğünün her safhasında bahşış olduğunun açık göstergeleridir.

Düğünlerden başka, halk gelenekleri içinde bahşış verilen farklı törenler vardır. Örneğin, Anadolu’da, koç katımından yüz gün sonra kuzunun ana karnında canlandığına inanıldığı

için kutlanan “saya” (hayvancılık ve çoban) bayramında çobanlar, çocuk ve gençlerle birlikte, bir tören eşliğinde, koyun sürüsü sahiplerini ziyaret ederlerdi. Bu ziyaret sırasında yiyecek ve bahşiş toplanır ve toplanan bahşişlerle gece çobanlar kutlama yaparlardı. Kimi yerlerde kuzular doğduğu zaman, doğan ilk kuzuları köye götürülen çobana bahşişler verilir. Bazı yerlerdeyse, çoban kuzuların doğduğunu bir haberci ile bildirir; koyun sahipleri çobana “dölcek” denilen yemiş ve çerez gibi yiyecekler götürürlerdi. Çoban akşam köye gider ve bunları çocuklara dağıtırdı (www.kulturturizm.gov.tr).

Osmanlı döneminde halk Nevruzda kırlara çıkar, kırk bir çeşit ot toplayıp bunları kaynatır içermiş. Ayrıca “Nevruziye” denilen macun satılırmış. Şehirlerde eczacılar yaptıkları macunu semtin varlıklı kişilerine gönderip bahşiş alırlarmış. Bu gelenek bugün Manisa Mesir Macunu Bayramı adı altında sürmektedir (www.karacaahmet.net/makaleler)

Yine geleneklerimize göre, asker adayları askere gitmeden önce el öperler ve bahşiş alırlar. El öpme sırasında, dayanışma amacıyla asker adaylarının ceplerine herkes karınca kararınca para koyar (Tezcan, 1989:32). Balaman (1983:104), bu geleneğe ilişkin bir örnek olay aktarmaktadır:

“Bir köyde askere uğurlama sırasında asker adayına para vermek için elindeki bütün parayı köy bakkalına bozdurmaya gelen bir yaşlı kadına köy bakkalı şöyle der: “Ninem, parayı bozduracağına tümünü virsen olma mı?” diye sorduğunda, “Oğul bu asker parasıdır, uğur getirir, çoğundan azı hayırlıdır” yanıtını verir”.

Sosyal dayanışma için bahşişin verildiği bir başka gelenek, küçük çocuğun ilk dişinin çıkması sırasındaki uygulamadır. Çocuğun dişi çıktıktan sonra ailesi suda buğdaya nohut veya fasulye karıştırarak “hedik” adı verilen geleneksel bir yemek pişirir. Hedik komşulara birer tabak dağıtılır. Buna karşılık olarak komşular hediği getiren çocuğa bahşiş veya küçük bir hediye verirler (www.osmanlimedeniyeti.com).

Ankara yöresinden derlenen bilgilere göre, Müslümanlıkta kutsal sayılan üç aylarda (Şaban, Recep, Ramazan) çocuklar, okuldan çıktıktan sonra toplanıp evleri gezerlerdi. Bu gezmelerde “Namaz dayı ağşam sadakası ver” diyerek bahşiş istenirdi ve çocuklara herkes kesesine göre bir bahşiş verirdi. Ramazan yaklaşınca yüksek bir yere çıkılır ve ay seyredilirdi. Yeni ayı ilk müjdeleyen hükümetten siftah bahşişi alırdı (www.ankararehberi.com/ankara/gelenek-bayramlar).

Müslümanlıkta “beşâset”, gülyüzlü ve hoş bir hale sahip olmak, ruhtaki saflık ve neşenin yüzde ifadesi demektir; gülyüzlü olmak insanlara dağıttığımız bir sadaka ve bahşiş sayılır (www.yenimesaj.com).

Günümüzde Bahşış ve Toplumumuzdan Sosyolojik Gözlemler

Toplumumuzda bahşış verme uygulamaları hem geleneksel, hem de modern biçimlerde devam etmektedir. Geleneksel olarak, yukarıda çeşitli örneklerle betimlendiği üzere, başta halk düğünlerinde gelin ve güvey tarafının verdiği bahşışler olmak üzere, kutsal Ramazan ayında, bayramlarda kapımıza gelen davulculara, kapıcılara, çöpçülere, kasap, manav çıraklarına ve mahallenin -tanımasak da- çocuklarına verdiğimiz bahşışler sayılabilir. Şimdilerde bu saydığımız kimseler mahalle aralarında dolaşsa da bahşış için açılan kapı sayısının azaldığına tanık olabilmekteyiz. Çünkü, o evlerde yaşayanlar, ya bayramlarda şehir dışına çıkmış olmakta, ya da zil sesine kulaklarını tıkayıp davetsiz misafirlerin gitmesini bekleyebilmektedirler (www.hurriyetim.com.tr). Modernliğin bir özelliği olan rasyonellik açısından Ramazanlarda davulculara gereksinimimiz yoktur; çünkü saati kurup sahura kalkmak mümkündür. Davul çalmak eskiden mahalle bekçilerinin mahalleyi korumak, gözetmek görevlerinin bir uzantısıyken, günümüzde başlı başına bir geçim kapısı haline gelmiştir. Basın aracılığıyla bize aktarılan bilgilere göre bazı yörelerde, örneğin Kayseri’de bahşış gelirinin iyi olması nedeniyle, ramazan davulcusu olabilmek için pek çok kişi muhtarların kapısında kuyruk olmaktadır (www.dosyalar.hurriyet.com.tr).

Müslüman ahlakına göre, evlilik hayırlı iş anlamına geldiği için, düğün esnasında herkesi memnun etmek için bahşış verilir. Aynı yörede yaşayan delikanlılar düğün alayının önünü keserek damattan bahşış koparmaya çalışırlar; bu uygulamaya kimi zaman “yol bastı” denildiğinden bahsetmiştik. Günümüzde, özellikle büyük şehirlerde bu geleneği kötüye kullanan gasp çeteleri türemiştir. Örneğin bahşış için özel olarak İstanbul’a getirilen çocuklar hafta sonları kamyonla nikah daireleri civarlarına bırakılmakta, çete üyeleri iş bitiminde hasılatla beraber toplanmaktadır. Dolayısıyla, eski bir geleneğin organize bir suç dönuşebildiğine tanık olabilmekteyiz (www.itusozluk.com/goster.php).

İş kanunu açısından bahşış, “bir kimseye ödenen ve genellikle emek karşılığı olmayan bir miktar paraya verilen addır” (www.MaximumBilgi.com). Meşru yoldan bahşış emek sahibi kişiyi ödüllendirmek için verilir; ama gayri meşru yollardan yapılan faaliyet karşılığında ödendiğinde, bahşış adı altında verilse de rüşvet niteliğini taşıdığı kuşkusuzdur. “Kamuoyu gözüyle kamuda yolsuzluk” (www.tusiad.org/yayın/gorus) adı altında yayınlanmış bir araştırmada, “Memurların bazı işlemler karşılığında para ya da hediye kabul etmesi, Türkiye’nin değışmez gerçeğidir. Bunu bir çeşit bahşış olarak görmek gerekir” biçimindeki önermeye görüşülen kişilerin yüzde 24,2’si en azından kısmen katıldıklarının belirtmişlerdir. 18-24 yaşları arasındaki gençlerde bu oranın yüzde 28,2’ye yükselmesi genç kuşaklarda etkili olan konformizme işaret etmektedir. Berkman (1983: 49), “Az gelişmiş Ülkelerde Kamu Yönetiminde Yolsuzluk ve Rüşvet” adlı çalışmasında şu saptamayı yapmaktadır:

“Görevlilere hediye ya da bahşış vermenin kültürel değerlere ters düşmediği bir toplumda, yasal ve bürokratik kuralların bunları rüşvet sayıp dışlaması pek de etkili olmayabilir. Bu bağlamda, “toplumun” ve “devletin” yasaları arasındaki uyum derecesinin yolsuzluk ve rüşvet olasılığını etkilediği ileri sürülebilir”.

Dış basında Türkiye’ye ilişkin bir yazıda (www.byegm.gov.tr) gümrükçülerin bahşış ile rüşvet arasında bir ayırım yaptıkları, memurların yüzde 55’inin hediye kabul etmenin rüşvetle bir tutulmayacağını düşündükleri belirtilmektedir. Neredeyse yüzde 94’ünün maaşlarını düşük bulduğu gümrük çalışanları arasında her on memurdan birinin gümrüklerdeki rüşvet olaylarını ücretlerdeki adaletsizliğe bağladıkları anlaşılmaktadır.

Aslında “yükü bahşış her kapıyı açar” görüşü pek çok toplumda ve çoğu tarihsel dönemde geçerli olmasına rağmen, günümüzde bahşış, özellikle sosyete de parayla itibar almanın en hızlı yolu olarak kullanılmaktadır.

Bahşış verilen değişik işletmelerde yaptığım mülakatlar ve gözlemler toplumumuzda bahşışın bazı sektörlerde maaşın/ücretin de üstünde ve ötesinde gelir kaynağı olabildiğini göstermektedir. Kısa mülakatları gerçekleştirdiğim işletmeler: otel, “cafe,” kuaför ve benzin istasyonudur .

Otel çalışanları Sosyal Sigortalar Kurumu’na bağlı olduklarını; ayda ortalama 500 -1000 TL arasında değişen maaş aldıklarını; aldıkları ortalama bahşışın bir maaş kadar olabildiğini söylemişlerdir. Resepsiyon, servis, kat hizmetleri gibi ayrı bölümler kendi içlerinde bahşışlerini toplamaktadır. Toplanan bahşış bölüm yetkilisi tarafından tecrübeye göre pay edilmekle beraber bir yıl sonra eşitlenmektedir. Ancak müşteri memnuniyetine göre daha çok bahşış alan bölümler de olabilmektedir. Mülakatları gerçekleştirdiğim otel çalışanları turistik bölgelerdeki otellerde maaşın iki katı kadar bahşış toplanabildiğinden bahsetmişlerdir. Otelde resepsiyon ve restoran daha çok bahşış alan bölümlerdir; kat hizmetlileri çok fazla bahşış almaz. Resepsiyonda çalışanlar daha çok tur hizmetlerinden ve müşteri gönderdikleri restoranlardan aldıkları yüzde 15 oranındaki payın personel arasında dağıtılmasından dolayı bahşış almaktadırlar. Gelen müşteriler daha çok şirket çalışanları oldukları ve ödemeleri kredi kartı ile yaptıkları için, resepsiyon görevlilerine bahşış verilmesi olasılığı azalabilmektedir.

Ancak günümüzde bunun da çaresi bulunmuştur. Dışbank’ın verdiği reklamda şöyle denmektedir:

“Dışbank üye işyeri olduğunuzda, işyerinize bağlanacak POS (Point of Sale) cihazı satışlarınızda kredi kartı kabul ederek iş hacminizi artırmanızı sağlayacaktır. İşyeriniz cafe/restaurant grubunda ise Dışbank POS cihazı ile müşterilerinize kredi kartı ile bahşış verme kolaylığı sağlayabilirsiniz” (www.disbank.com.tr).

Cafe/restoran sektörüne ilişkin olarak yaptığım görüşmelerde bahşiş konusunda bireyselden kolektife doğru bir gelişme olduğunu öğrendim. 1970’li yıllara kadar yaygın olan gazino sisteminde bahşişi garson kendisi alıyordu. 1990’lı yıllardan itibaren bahşişler kutuda toplanıyor. Garsonlar kendi masalarına bakıyorlar ama biri sıkışınca diğeri destek oluyor. Garson maaşı ortalama 1000 ile 2500 TL arasında değişiyor. Komiler ortalama 700 TL alıyorlar. Müşteri kalitesi toplanan bahşişte önemli oluyor. Maaşın iki katı kadar bahşiş toplamak mümkün; bu yüzden garsonlara yüksek maaş ödenmemesi de söz konusu olabilmektedir. 1990’lı yıllardan itibaren yaygınlaşan sisteme otel sistemi de deniyor. Toplanan bahşiş puanlara göre paylaştırılıyor ve puanlar da kıdeme göre veriliyor. Görüşmeler yaptığım cafedeki işletme müdürü bahşiş toplama olayında Türkiye’de önemli olanın “hizmetin satılması” anlayışını geliştirmek olduğunu vurguladı. Bu anlayışa göre, hizmet iyi satılırsa toplanacak bahşişin, Avrupa ülkelerinde uygulanan yüzde on anlayışının ötesinde, yüzde yirmiyeye de çıkması mümkün.

Kuaförde yaptığım görüşmelerde emekliler ve gençlerin fazla bahşiş bırakmadıklarını öğrendim. Hatta gençler bazen hiç bahşiş vermiyorlar. Bahşiş bırakanlar daha ziyade 30 yaş üstü kesim ve bırakılan bahşiş semte göre değişiyor. Çıraklar bazen daha az bahşiş alabiliyorlar. Bazen de müşterinin çıraklara daha çok bahşiş bıraktığı oluyormuş. Kuaförlerde çalışanlar sigortalı olduklarını ve aylıklarının ortalama 800 TL ile 950 TL arasında değiştiğini söylüyorlar. “Daha iyi semtlerde 1 milyon üstünde maaş almak mümkündür ve alınan bahşiş müşteri sirkülasyonundan dolayı maaşları bile geçer” deniyor. Müşteri kasaya parayı “üstü kalsın” diye bırakırsa çalışanlar bahşişi aralarında paylaşıyorlar.

Benzin istasyonunda yaptığım görüşmeler bu sektörde fazla bahşiş verilmediğini gösterdi. İstasyonda çalışanlar halk tarafından görev tanımlarının benzin koymak olarak belirlendiğini; bunun dışında camları silmek, araba yıkamak gibi durumlarda da bahşiş beklemediklerini, ama pek veren olmadığını aktardılar. “Bahşiş verenler 1-2 TL arasında veriyor, 5 TL bile veren olmuyor” dediler. Maaşlarının ortalama 500 TL olduğunu, bazen benzin alan müşterilerin parayı ödmeden çekip gittiğini, kasaya açıktan para koymak zorunda bile kaldıklarını belirttiler.

Bu sektörlerde verilen bahşişler karşılaştırılınca, işyerlerinde çok farklar olabildiğini görüyoruz. Aynı zamanda işverenlerin ödediği ücretlerin yanı sıra bizim verdiğimiz bahşişler sayesinde çalışanların maaşlarına vergiden kesintisiz olarak katkıda bulunduğumuz ortaya çıkıyor. Böylelikle bahşiş bir anlamda kayıt dışı ekonomide yeniden dağıtım aracı olarak işlev görüyor ki, kanımızca bu durum başlı başına bir araştırma konusu olmayı hak etmektedir.

BİBLİYOGRAFYA

KİTAPLAR

- Ansan, K. D. ve G. Ansan (1995). *Abdülaziz Bey, Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*. 2. kitap. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Balaman, Ali Rıza (1983). *Gelenekler, Töre ve Töreler*. İzmir: Betim Yayını.
- Baraz, Nesrin (1998). *Halkbilime Genel Bakış*. Eskişehir: T. C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: 1055.
- Baraz, Nesrin (2000). *Eskişehir'in Halkbilimsel Değerleri*. II. Cilt. Eskişehir: T. C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: 1256.
- Berkman, Ümit (1983). *Az gelişmiş Ülkelerde Kamu Yönetiminde Yolsuzluk ve Rüşvet*. Ankara: TODAİE.
- Eröz, Mehmet (1996). *Millî Kültürümüz ve Meselelerimiz*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri.
- Güvenç, Bozkurt (1984). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İncecik, R, S. F. Göncüoğlu ve F. Sadırlı (2004). "Ramazan Manileri." *Kandiller Yanarken*. İstanbul: Sarıyer Belediyesi Eğitim Kültür Müdürlüğü, 269-270.
- Kalafat, Yaşar (1999). *Doğu Anadolu'da Eski Türk inançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Mauss, Marcel (2005). *Sosyoloji ve Antropoloji*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Meriç, Nevin (2000). *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: âdâb-ı muâşeret 1894-1927*. 1. basım. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sezer, S. ve A. Özyalçiner (1995). *İstanbul'un Taşı Toprağı Altın: Eski İstanbul Yaşayışı ve Folkloru*. İstanbul: Altın Kitaplar.

DERGİLER

- Işın, Ekrem (1987). "Ahmet Mithat Efendi ve Gündelik Hayatın Pratik Bilgisi: Adâb-ı Muâşeret." *Tarih ve Toplum*. Ağustos, 8.cilt, 44.sayı, s. 33.

ANSİKLOPEDİLER.

- Koçu, R. E. ve M. A. Akbay (1960). "Bahşiş." *İstanbul Ansiklopedisi*, 4. cilt, İstanbul.
- Özcan, Abdülkadir, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*
- İslam Ansiklopedisi* (1970), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

INTERNET

- Pala, İskender (2004). "İhsan ile Bağış Arasında." *Zaman online*. 15 Mart Pazartesi.
- Santur, Meltem Emine. "Evlenme Adetleri." <<http://www.turkoloji.cu.edu.tr/>

HALKBİLİM/27

www.ankararehberi.com/ankara/gelenek-bayramlar

www.byegm.gov.tr

www.disbank.com.tr

www.dosyalar.hurriyet.com.tr

www.hurriyetim.com.tr
www.itusozluk.com/goster.php
www.karacaahmet.net.makaleler
www.kulturturizm.gov.tr
www.MaximumBilgi.com
www.osmanlımedeniyeti.com
www.seben.4mg.com/kulturu
www.turkforum.net
www.tusiad.org./yayın/gorus
www.yenimeram.com.tr/modules
www.yenimesaj.com

ÖZET

Bu makalede bahşış verme adeti, sembolik bir güç ve ritüel olarak Osmanlı-Türk toplumunda gündelik hayat pratikleri ve hediye verme gelenekleri içerisindeki rolü çerçevesinde incelenmektedir. Osmanlı toplumunda ondokuzuncu yüzyıla doğru giderek artan sosyal farklılıklar, sosyal yardımlaşma yerine bahşış verme adetini getirmiştir. Bayramlarda çocuklara ve yoksullara, ramazanlarda davulcu ve bekçilere verilen bahşışler ile düğünlerde damat ve gelin ailelerinin dağıttığı bahşışler, manevi cömertlik gösterisi olarak ele alınabilecek yardımlaşma geleneklerimize birer örnek oluşturmaktadır. Modern kapitalist toplumda paranın en önemli değer haline gelmesi ile bahşış, Türk toplumunda da Batı'daki gibi hizmetinden memnun kalan kişilere ücretleri üzerinde verilen bir miktar para halini almıştır. Günümüz Türk toplumunda bahşış bazı sektörlerde maaşın/ücretin üstünde gelir kaynağı olabilmektedir. Bu bağlamda bahşış ile rüşvet sınırları kayganlaşmakta ve bahşış kayıt dışı ekonomide yeniden dağıtım aracı olarak işlev görebilmektedir.

ANAHTAR KELİMELER: Bahş etmek (bağışlamak), sembolik güç, sosyal yardımlaşma, halk gelenekleri, ritüeller, modern toplum

ABSTRACT

In this article tip giving is analysed as a sign of symbolic power and as a ritual in Ottoman -Turkish daily life and within gift giving practices. Tip giving practice took the place of social charity due to accelerated social differences in Ottoman society throughout the nineteenth century. Giving tip to younger and weaker persons during holy days, to drummers and watchmen during Ramadan and distributing tip by bride's and groom's families during weddings were some examples of the practice of solidarity as well as a sign of moral superiority. As money became the most important value in Turkish society, tip giving gained the similar meaning as it is in Western societies. Nowadays tip functions as the medium for exchange for the "good service". In Turkish society tip has become a source of income over and above payments/wages in some sectors. In this context, tip may come closer to bribe as a practice and may function as a medium of redistribution in the informal sector.

Key Words: Tip giving, symbolical power, social charity, folkloric traditions, rituals, modern society

ÇİFİT ADINA DAİR

Mustafa Oral*

Bu makalenin konusu, Türkiye Türkçesinde geniş kullanımı olan *çifit* sözcüğünün toponomiye yansımadır. Arapça *yahûd/yehûd* (yahudi) sözcüğü *cehûd* şeklinde Farsça'ya, buradan Türkiye Türkçesine girmiş, Türkçede o günden bugüne *cehûd*, *cuhûd*, *cufûd*, *çuhûd*, *çufûd*, *çufût*, *çifût*, *çifût* şeklinde değişim geçirmiş ve *çifit/çift* haline gelmiştir. Yalnızca *Yahudi* değil, çeşitli anlamlarda da kullanılmış, en sonunda bugün oldukça karışık ve karmaşık anlamlı bir sözcük şeklini almıştır. Bu sözcük, Türkçede Yahudi/Musevî anlamında avâmî bir tabirdir ve mecazen '*son derece inatçı*' demektir. Ş. Sami, *çifit/çifut*'ın aslının Farsça *cehûd/cuhûd*, bunun da Arapça *yahûd* kökenli olduğunu, Yakup'un oğlu Yahuda'ya nispetle** kullanıldığını yazıyor. Bu makalede *çifit* sözcüğünün Osmanlı/Türkiye toponomik kayıtlarına geçenlerini ve çeşitli yazılış biçimleri ile hangi anlamlara karşılık geldiğini inceledik.

Çifit/Yahudi Adları

Hristiyan ve Müslüman devletlerinde farklı ırklar ve dinler için dinsel bir hukuk düzeni uygulanıyor, sosyal düzenin bir gereği olarak farklı birer mahallede yaşıyorlardı. Müslüman devletlerin Yahudi uyrukları için uyguladığı kurallar, Bizans'taki Yahudilerin tâbi oldukları düzenin belli bir ölçüde hafifletilmesi ile ortaya çıkmıştı. Yahudiler ve Hristiyanlar (*zimmîler*) için uygulanan bu hukukta kendi içlerinde bir ölçüde özerkliğe sahiptiler. Yahudiler için

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü 07058 Kampus/Antalya

** Hz. Yakup'un oğlu Yahuda'nın gelini Tamara ile zina etmesine atıftır (*Tekvin*, 38/12–26).

bu özerklik Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u aldıktan sonra imparatorluğun bütün Yahudileri üzerinde bir otorite sahibi olan Osmanlı *Hahambaşılık* makamını ve hukukunu oluşturmasıdır. Bu çerçevede Osmanlı kentinin en etkin birimi olan *mahalle* dinsel olarak tanımlanmış, kendi ibadet yerinin ve dinsel liderin etrafında oluşturduğu semtler meydana gelmiştir. Yahudilerin *kehillot* dediği bu semtler geldiği yerlerin adlarıyla anılırdı.

Babil'de 767 yılında Hanan bin David tarafından kurulan *Karaim* mezhebi ile eskiye bağlı kalan Rabbanî mezhebenden Yahudiler, Bizans'ta, özellikle başkent İstanbul'da oturuyorlardı. Karaimler, Bizans'a ilk toplu Karaim göçün yapıldığı X. yüzyıldan itibaren önceleri Rabbanîlere oranla kalabalık durumda olup, Bizans'ta 80 kadar Karaim cemaati vardır. Bunların 50'si Anadolu'da, 30'u Rumeli/Trakya'da yaşıyordu. İstanbul'un fethinden (1453) sonraki yıllarda Anadolu'da ve Rumeli'nde meskûn Yahudiler İstanbul'a getirilerek yerleştirilmiş, bunun sonucunda Osmanlı taşrasında âdeta tek bir Yahudi bile kalmamıştı. İşte bu sırada Kırım Karaimleri de İstanbul'a göçmüşler, genelde Hasköy semtine yerleşmişlerdi. İstanbul'un Kara(i)köy semti de XII. yüzyıldan itibaren Yahudilerin oturduğu bir Karaim yerleşim yeridir.

1. Çift Kapıları: Bir İslâm şehrinin en önemli özelliği, şehrin, farklı dinsel ve etnik gruplara göre mahalle ve semtlere ayrılmasıdır. Müslümanlar genelde kale içinde ikamet ederlerken, gayrimüslimler kalenin dışında ikamet ederlerdi. Bu durum Selçuklu ve Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Bazı şehirlerde ise kalenin içinde, ancak etrafı duvarlarla çevrilmiş olan ayrı mahallerde oturdukları da olurdu. Bu türden yerlere Hıristiyan mahallesi, Yahudi mahallesi denirdi. Yahudilerin oturduğu mahallenin çıkışına da *Yahudi Kapısı* anlamında adlar verilirdi.

Bizans döneminde İstanbul Yahudileri IX. yüzyıldan itibaren Haliç'in güney kıyısında, özellikle bugünkü *Bahçekapı* ile *Ayasofya* arasındaki mahallede oturuyordu. Mahallenin surlardan denize doğru birkaç çıkış kapısından biri olan bu kapıya mahalle sakinleri nedeniyle *Porta Judeca* (Yahudi Kapısı) denirdi. Fatih Sultan Mehmet, fetihten sonraki günlerde yeni başkenti İstanbul'u yeniden imar ve iskân ederken, Selanik Yahudisi 50 cemaati *Tekfur Sarayı* ile *Çufûd Kapusu* tarafına yerleştirir. Osmanlı döneminde *Bahçekapısı* denilen ve bir antrepo konumunda olan gümrük ambarlarının yerindeki bu mahalleye Türkler *Çift/Yahudi Kapusu* derlerdi. Aslında bu mahalle 1663'te Yeni Cami yapıncaya kadar Karaim Yahudilerine aittir.

Bu kapının çeşitli adları yanında Yahudi Kapısı anlamında *Bâb-ı Cuhûd* adı da kullanılır. Evliya Çelebi, *Çufûd Kapusu* adının kökeni konusunda birbirini tutmaz açıklamalarda bulunur. Fetih ve iskân açıklamasına ilaveten, bu adın, fetih sırasında çok sayıda şehit verilmesine izafeten verildiğini, bu nedenle kelimenin aslının *Şuhûd* olduğunu belirtiyor. Haliç'in ağzında, Galata Köprüsü'nün güney ayağında, Yeni Cami'nin arkasında, Eminönü ile Sirkeci arasında kurulu ve halen Eminönü ilçesinin *Hobyar* mahallesi sınırları içinde bulunan bu kapıya, XVI. yüzyılda kaleme alınan anonim bir Osmanlı tarihinde *Cuhûd İskelesi Kapusu*, Yahudilerin oturduğu mahalleye de *Yahûdistan* deniyor. Sonradan buraya *Çift Kapısı* da denilir. Bu bakımdan kapının Kırım'daki *Çufût Kalesi*'nin adındaki *çift-çift* dönüşümünün bir benzerini görüyoruz.

İstanbul dışındaki şehirlerde gerek Osmanlı dönemi öncesinde gerek Osmanlı döneminde Yahudi cemaatinin ikamet ettikleri yerleri gösteren aynı adlı yerler vardır. Bunlara İrani seyyah Nâsır-Hüsrev'in XI. yüzyılın ortalarında kaydettiği Halep'teki *Babe'l-Yehûd* ile Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi'nin yazdığı *Güzelhisar* (Aydın) kalesinin 7 kapısından güneye bakan *Çufûd Kapusu* örneklerini verebiliriz.

İstanbul'un yanında Türkleri Rumlar ile Yahudilerden birer duvarla ayıran Konya, Niksar, Borgulu, Antalya, Alanya gibi başka şehirlerde de birer Çıfıt/Yahudi Kapısının olduğunu, ancak mahalle kavramı ile birlikte unutulduğunu düşünebiliriz.

2. Çıfıt Kaleleri: İngiliz Şarkiyatçısı F. W. Hasluck Adalar (Ege) Denizi'nin iki yakasında çok sayıda *Çifut* (Chifut) *Kalesi* bulunduğunu, bu adın Greko-Türk coğrafyasındaki harap, yıkık kaleler için ortak olduğunu ve *Kız Kalesi*, *Doğan Hisar*, *Keçi Kalesi*'nin bu anlamda kullanıldığını belirtiyor. Hasluck'a göre bu adlandırmada Kırım'daki Karaim Yahudi kolonisi olan *Çifut/Çufut Kalesi*'nin bariz etkileri vardır.

Çıfıt Kaleleri arasında en tanınmış olanı, kuşkusuz Kırım'daki *Çufut Kalesi*'dir. Bahçesaray'da bulunan *Çufut Kalesi*, Bizans İmparatoru I. Justinianos döneminde (527–565), VI. yüzyılın ortalarında Kerç'in Kırım'ın siyasi ve iktisadi merkezi haline getirildiği ve bir dizi müstahkem kalenin yapıldığı sırada kurulur. I. Justinianos Kırım'ı *barbarların* saldırısına kapatmak amacıyla Kerç'i muhkem bir kale haline getirmiş, Kırım'ın güney sahiline de Alusta, Gurzuf, Timena (Yeni Kale), Menkup ve *Judaios* (Çufut/Yahudi) kalelerini yeni baştan yaptırmıştı. Bizans tarihçisi Prokopis, *Judaios Kalesi*'nden bahsederken, “*ayrıca 'Judaios' (Yahudi) adındaki kaleyi 'en iyi kale' olarak adlandırılacak ve gerçekten de öyle olacak şekilde donatmıştır.*” diye yazıyordu.

Bu kaleye Ruslar *Jidovskiy gorod* diyorlar. Hazar Hakanlığının dağılmasından sonra Kırım'a göçen ve Güney Rusya steplerinde, *Deşt-i Kıpçak*'ta önceleri dağınık durumda bulunan Hazar Karaimleri, XII. yüzyılın başlarından itibaren Kırım çevresinde toplanmaya başladılar ve XV. yüzyılın başlarında özellikle *Menkup* ile *Solhot* çevresine yerleştiler. İşte bu yeni dönemde Cenevizlerin *Bonmay/Botmay*, Tatarların *Gevher-Kirmân* dediği *Menkup* yakınlarındaki tarihî kaleye *Çufûd Kalesi* denmeye başladı. Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi, burada meskûn Yahudileri *çufûd-ı cuhûd*, *Yahudilerin kızılbaşları* diye niteler, ancak *maşer gününde diğer İsrailî çufûdlar gibi kızılbaş binmezler, Çufûd lisanı bilmezler, Tatarca konuşurlar* şeklinde betimler.

Bodrum (Kemre) körfezinin kuzeyinde *Astypalaia/Karabağlar* burnunun üzerinde kurulu tarihî kaleye de *Aspat/Çifit Kalesi* derler. Osmanlı denizcisi Pîrî Reis, körfezin doğusunda *Karaburun* denilen girişinde yumru bir tepenin üzerinde bulunan *Aspût* kalesinin önünde harap binalar gördüğünü, kalenin önünde üç mil doğusunda *Gümren/Gümran* adında bir adacık ile onun üç mil doğusunda *Sığır* adası bulunduğunu anlatıyor. Evliya Çelebi ise 1671'de gördüğü ve *İsbat* dediği kaleyi “*henüz üstat elinden çıkmış bir metin kaledir*” diye betimliyor. F. Beaufort ise 1812 baharında metruk, yıkık ve harap vaziyette gördüğü kaleye *Yahudi Kalesi* anlamında *Çifut Kalesi* (Chifoot Kalassy) dendiğini belirtiyor. W. J. Hamilton ise *Chifoot Kaléh* adını yazıyor, kaleyi gezerek ayrıntılı olarak anlatıyor. XX. yüzyılda kalede yapılan arkeolojik yüzey araştırmalarında İbranice yazıtlar ile yedi kollar

şamdan tasviri bulunur. Bu kalenin adının da erken Yahudi yerleşiminin bir yadigarı olduğu açıktır.

3. Çifit Kentleri: Eski Türkçede köy, yeni Türkçede şehir anlamına gelen *kent* sözcüğünü burada büyüklü, küçüklü yerleşim yeri anlamında kullanıyoruz. Bu kentler arasında en tanınmış bugünkü Afyonkarahisar'a bağlı *Şuhut* ilçesidir. Antikçağda *Synnada* adını taşıyan bu kent, Roma döneminde bir yargı bölgesi (conventus) merkezidir. M.S. I. ye II. yüzyıllara ait birkaç yazıtta burada bir sinagog ile bir Yahudi cemaati bulunduğu kayıtlıdır. M.S. III. yüzyılda Hıristiyanlaşan *Synnada*, VI. yüzyılda *Dokimeion* (İscehisar) ile birlikte bir piskoposluk merkezi olmuştur. Evliya Çelebi'nin seyahat hatıratına buranın halk arasında kullanılan ve Yahudi anlamına gelen *Cuhûd/Yehûd* adının yansıdığını görüyoruz. Selçuklu döneminde *Cuhud* olan kasabanın adı Osmanlı döneminde *Şuhût* olmuştur. Bu kelime, *Cuhûd Kapısı* örneğinde olduğu gibi İslâmîk bir anlayışla ve etimolojik (iştikakçı) bir yaklaşımla tahrif edilmiş, böylece benzerlerinin serüvenine koşut bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Evliya Çelebi, yüksek bir yerde kurulu bulunan, suyu ve havası güzel, her tarafı bağ ve bahçeler ile kaplı küçük bir kasaba olan şehre halkın ağzında *Çufûd* (Yahudi) dendiğini, ancak bunun galatı meşhur olduğunu, her yanında yatan binlerce şehit nedeniyle *Şuhûd* (Şehitler) olması gerektiğini belirtiyor.

Antikçağda *Kaborkion*, bugünkü Eskişehir'in *Çifteler* köyünün adının *Çifitlar* olduğu tarihsel belgelerde kayıtlıdır. Ortaçağda önem kazanan bu kasabanın adının *Hısnı'l-Yahûd* (Yahudi Kalesi) olduğunu görüyoruz. William M. Ramsay (1890), eskiden *Tchifut* (Çifut), şimdi *Tchifteler* (*Çifteler*) olan yerin adında önemli benzerlik olduğunu, Yahudi anlamındaki *Çifut*'un zamanla *Çifte*'ye dönüştüğünü belirtiyor.

Mehmet Eşref Bey'in 1906 tarihli İstanbul ve çevresi haritasında *Bakırköyü* ile *Kavasköyü* arasında *Çifitburgaz* köyü gösterilir. Bugün *Esenler* olarak biliniyor. Mimar Sinan'ın 1568/1569 tarihli Tevzi Defteri'nde *Cuhûd Burgazı* şeklinde geçiyor. *Tanıklı Kuyul Çuhud* (*Çifit, Yahudi*) *Kuyusu* denilen yerin de burası olması muhtemeldir.

XIX. yüzyılda Antalya (Teke) sancağının Alaiye (Alanya) kazasına bağlı köyler arasında şimdiki adını henüz saptayamadığımız *Karacûhudlı* adında köy de görülür.

Konya'nın *İlgin* ilçesine bağlı *Çobankaya*'nın eski adının da *Şuhut* olduğunu görüyoruz. Ancak buranın kadim bir Yahudi yerleşimi olup olmadığını bilmiyoruz.

4. Çifit Çarşıları: 1597'de II. Murat'ın hanımı Safiye Sultan tarafından yapımı başlatılan *Çifithâne*'nin mimarı Davud Ağa'dır. İnşaat alanı için, adı geçen yerdeki *Yahudhâne* evleri tamamıyla yıktırılmıştır. O yıllarda, hatta Bizans döneminde Yahudilerin İstanbul'daki 2-3 ikamet yerlerinden biri de burasıdır. Halk arasında *Yahudhâne* ya da *Çifithâne* olarak anılırdı. Yahudilerin buradaki meşhur *Çifit Çarşısı* da kalabalık ve düzensiz olması nedeniyle, Türkçenin meşhur bir deyiimi olmuştur.

Çifit Çarşıları arasında en meşhuru, 1492'de İspanyol engizisyonundan kaçıp İstanbul'a gelerek Balat'a yerleşen Sefarad Yahudilerinin -bugün Leblebiciler sokağı olarak da bilinir-kurdukları *Çifit Çarşısı*'dir. Burada eski usulde hizmet veren şekerci, kasap, eczane, terzi türünden her türlü esnaf bulunurdu. İşte *Çifit Çarşısı* deyiimi buradan geliyor. Bu, argo bir

deyim olup, her şeyin karmakarışık ve dağınık durumda bulunduğu yerler için ve *nifak, fesat dolu, hain* anlamlarında kullanılır. “Çırağının bakışlarını beğenmedim, delikanlının içi çift çarşısı, dikkat et!” sözü örnektir.

Bir diğer Çift Çarşısı, Osmanlı Valisi tarafından 1581’de Saraybosna’da Müslüman mahallesinin hemen yanında merkez çarşıya yakın bir yerde, 60 Yahudi aileyi barındıracak ve aile başına bir veya iki oda düşecek şekilde Büyük Sinagog’un (Kal Grandi) doğusunda yaptırdığı 2000 metrekarelik bir binadır. Yahudilerin *Avlu* (II Kurtiju) dediği bu hayat alanına yörenin Müslümanları ise *Çift Hanı* diyorlardı.

Evliya Çelebi, “*eski bir İsrail-oğulları memleketi*” dediği Halep eyaletinin merkezi Halep sancağındaki hanlar arasında *Çufûd Hânı*’nı da sayıyor. Ancak buradaki Yahudi yerleşimi konusunda eserinde herhangi açıklama yapmıyor.

Diğer Çift Adları

Bodrum (Kemre) ve Sığacık körfezlerinde sonradan metruk ve harap duruma gelmiş, ancak bir zaman korsan yatağı olmuş çok sayıda korsan adası ve kalesi vardır. Evliya Çelebi’nin seyahat ettiği yıllarda Bodrum körfezinde korsanlık o kadar önemli bir tehdit oluşturuyordu ki, Osmanlı seyyahının *İstanköy* adasına gitmek için etrafta haydut tehlikesi olmadığını anladıktan sonra yanındakilerle birlikte *Aspat*’tan bir gemiye bindikleri ve salimen oraya vardıkları anlatımında açıkça anlaşılıyor. Ancak Yahudiler tarafından da iskân edilen bu tarihî kaleye *çift* adının verilmesi Ortaçağda önemli *bir korsan yatağı* olması ile de ilgili olabilir. Bu hatıranın tarihsel bir yadigârı olarak Yahudilik, Yahudi dininden olmak, bozgunculuk yapmak anlamında kullanılan *cuhûdlik* (çiftlik)’in sözcüğünün, bozgun, soygun ve vurgun yapan haydut ve korsanlara işaret için de kullanıldığını aşağıdaki örneklerden anlıyoruz.

1. Cuhûdlik Adası: XVI. yüzyılın başlarında Osmanlı denizcisi Pîrî Reis tarafından yazılan ve denizcilere rehber niteliğindeki *Kitâb-ı Bahriyye*’nin Bologna Biblioteca Universitaria kütüphanesindeki yazmasında bulunan haritada *Aspat*’ın karşısındaki adanın *Cuhudlik adası* olduğu kayıtlıdır. Bu ada Pîrî Reis’in kitabında anlattığı, kitabın diğer nüshalarında adı geçmeyen *Gümren/Gümran* adası olmalıdır.

2. Cuhûdlik Burnu: Pîrî Reis’in *Kitâb-ı Bahriyye*’sinin Paris Bibliothèque Nationale’de bulunan yazmasında bulunan haritada *Cuhûdlik burnu* diye kayıtlı. Burası muhtemelen bu sırada korsanın yoğun olduğu *Karaburun* olmalı.

3. Cuhûdlik Adası: Bu ada ise konumu ve biçimi Pîrî Reis’in *Kitâb-ı Bahriyye* eserinde açıkça anlattığı ve yerini haritasında gösterdiği bir diğer *Cuhûdlik adası*dır. Pîrî Reis, *meşhûr Cuhûdlik* adasının, Tunus sultanına bağlı *Kalbiye* kalesinin bulunduğu burnun 40 mil kadar doğusunda olduğunu, adanın üç türlü adının olduğunu, Arapların *Kavsara*, Frenklerin *Pantelleria*, Türklerin *Cuhûdlik* dediğini yazıyor. Bu adaya *meşhûr cuhûdlik* denmesi korsan yuvası olmasına atfen olmalıdır.

4. Çift Kale/Cüneyt Kalesi: M. Ö. VI. yüzyılda kurulan *Myonnesos* kasabası, M. Ö. II. yüzyılın başlarında önce metruk bir kale haline gelmiş, sonra bir korsan adası, yuvası olmuştur. İzmir’in Sığacık körfezinin güneyinde *Doğanbey* (Makria) burnundan hemen

önce kayalık bir ada üzerindeki adayı, XVI. yüzyıl başlarında Pîrî Reis, bir yumru burun üzerinde ve harap durumda görüyor; Aydınoğullarının son beyinin adına izafeten *Cüneyd Kalesi* diye kaydeder. Bir diğer adı *Sıçan* adasıdır.

5. Çıfit Adası: Yukarıda anlatılan kalenin üzerinde bulunduğu adaya haydutluk ve korsanlık döneminden kalan bir isim olarak *Çıfit Adası* da deniyor. *Sisam* (Smos) adasıyla *Doğanbey* burnu arasında muhkem bir yere sahip olan bu ada, vaktiyle Rodos ve Ceneviz şövalyelerine ve korsanlarına harekât merkezi olmuştur.

6. Çıfit (Çifut) Dağı/Tepesi: Bulgaristan'da *Koca-Balkan* (Stara-planina) dağı ile 1532 m. rakımlı *İspolin* tepesinin eski Türkçe adıdır. 1942'de Bulgarcaya çevrildi. Bu dağın ve tepenin erken Osmanlı kayıtlarında nasıl yazıldığını ise tespit edemedik.

7. Çıfit (Çifut) Kuyusu (Yovkova): Bulgaristan'ın Hacıoğlu-Pazarcık (Tolbuhin) vilayetine bağlı bir Türk köyüdür. Osmanlı Türkleri tarafından *Dobruca* yöresinde kurulmuştur. Ünlü Bulgar yazarı Yordan Yovkov'un (1880–1937) ailesinin göç ettiği, yazarın 11 yıl öğretmenlik yaptığı bu köye 1942'de onun adı verilmiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı/Türkiye coğrafyasında kadim kültürün izlerini topografik kayıtlarda tarihsel ve kültürel birer olgu olarak görüyoruz. Bu adlardan eskiden Yahudi anlamında kullanılan, ancak halk arasında küçültücü anlamda kullanıldığı için sonradan devlet yazışmalarından kaldırılarak resmi olarak terk edilen bu tarihsel hatıraların bir kısmının izlerini tarihî eserlerde izlemek mümkündür. *Çıfit* adının genelde şu üç anlama karşılık geldiğini görüyoruz: 1. Kadim zamanlarda bir Yahudi cemaatinin oturduğu eski kaleler ile meskûn yerler; 2. Müslüman kentlerinde kendi mahallesinde oturan Yahudilerin dışarıya çıkış kapıları ile iş yaptıkları mekânlar; 3. Bir zamanlar korsan ve haydut yuvası olarak kullanılmış muhkem kaleler ile adalar. Belirtilen yerlerin çoğunluğu Karaim mirasının birer hatırasıdır. Sonuçta Arapçadan Farsçaya, Farsçadan Türkçeye, Türkçeden de çağdaş Batı dillerine (jew, cheap, juif, vs) geçen ve geniş kullanımı olan *çıfit* sözcüğünü Türkçenin etimolojik dağarcığı ile dilbilimi açılarından yeniden incelemek gereklidir.

Kaynakça

- “Bahçekapı”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.I, İstanbul, 1993.
- “Mahalle”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.XXVII, Ankara, 2003.
- Acaroğlu, M. Türker; **Bulgaristan’da Türkçe Yer Adları Kılavuzu**, Ankara, 1988.
- Anonim Tevârih-i Âl-i Osman- F. Giese neşri-**, yay. N. Azamat, İstanbul, 1992.
- Bacqué-Grammont, Jean-Louis; “Pîrî Reis’in *Kitâb-ı Bahriyye*’sinde Bodrum Yarımadası”, **Osmanlılardan Günümüze Her Yönüyle Bodrum Sempozyumu (24-26 Ekim 2007)**, Bodrum, 2008.
- Bahar, Beki L.; **Bir Zamanlar Çift Çarşısı**, İstanbul, Pan, 2010.
- Beaufort, Sir Francis; **Karamania**, London, 1817.
- Evlîyâ Çelebi Seyâhatnâmesi**, C.I, yay. R. Dankoff-S. A. Kahraman, İstanbul, 2006.
- Evlîyâ Çelebi Seyâhatnâmesi**, C.IX, yay. Y.Dağlı-S.A.Kahraman-R.Dankoff, İstanbul, 2005.
- Evlîyâ Çelebi Seyâhatnâmesi**, C.VII, yay. Y.Dağlı-S.A.Karaman-R.Dankoff, İstanbul, 2003.
- Fraşeri, Şemseddin Sami; **Kamûs-ı Türkî**, Dersaadet, 1901
- Freidenreich, Harriet P. **The Jews of Yugoslavia, Philadelphia**, Philadelphia, 1979.
- Güleryüz, Naim; **Türk Yahudileri Tarihi**, C.I, İstanbul, 1993.
- Hamilton, W. J.; **Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia**, C.II, London, 1842.
- Hasluck, Frederick William; **Christianity and Islam under the Sultans**, Vol.II, İstanbul, 2000.
- İbn Bibi, **El-Evamirü’l-Ala’iye fi’l-Umuri’l-Ala’iye**, C.II, çev. M. Öztürk, Ankara, 1996.
- İbn Hurdazbih, **Yollar ve Ülkeler Kitabı**, çev. M. Ağarı, İstanbul, Kitabevi, 2008.
- Koçu, Reşad Ekrem; **İstanbul Ansiklopedisi**, C.VII, İstanbul, 1965.
- Konya Vilayeti Sâl-nâmesi-4 (1288/1871 Konya Yıllığı)**, Konya, 2008.
- Konya Vilayeti Sâl-nâmesi-6 (1290/1873 Konya Yıllığı)**, Konya, 2008.
- Kömürciyan, Eremya Çelebi; **XVII. Asırda İstanbul**, yay. K. Pamukciyan, İstanbul, 1988.
- Kuzgun, Şaban; **Hazar ve Karay Türkleri**, Ankara, 1993.
- Lewis, Bernard; **İslam Dünyasında Yahudiler**, çev. B. S. Şener, İstanbul, 1996.
- Nâsır-ı Hüsrev, **Sefername**, çev. A. Tarzi, İstanbul, 1967.
- Oral, Mustafa; “Çufut/Iudaios Kalesi”, **Folklor/Edebiyat**, Nu.XV/57 (Temmuz 2009), s.145-153.
- Pîrî Reis, **Kitab-ı Bahriye**, yay. E. Z. Ökte, C.I-IV, İstanbul, 1988.
- Ramsay, William M.; **The Historical Geography of Asia Minor**, London, 1890.
- Runesson, Anders (ed); **Ancient Synagogue from its Origins to 200 C.E.**, Leiden, 2008.
- Schick, I. Cemil; “Osmanlılar, Yahudiler ve Azınlıklar”, **Tarih ve Toplum**, Nu.29 (Mayıs 1986).

Sevin, Veli; **Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası**, C.I, Ankara, 2007.
Sperca, Willy; **Yüzyılın Başında İstanbul**, çev. R. Köymen, İstanbul, 1989.
Türkçe Sözlük, Ankara, TDK, 2005.
Türkiye'de Meskûn Yerler Kılavuzu, C.II, Ankara, 1946.

Çıfit Adına Dair

Özet: Bu makalede Orta ve Yeni Çağlar İslâm coğrafyasında Yahudileri işaret etmek veya birer Yahudi yerleşim iskân yeri olduğunu göstermek için kullanılan ve sonradan çeşitli ve farklı anlamlara gelen Farsça kökenli *çifit* sözcüğünün etimolojik serüvenini özellikle Osmanlı toponomik kayıtları ışığında ortaya koyduk. Bu sözcük zaman içinde şu üç anlamda kullanılır olmuştur: 1. Kadim zamanlarda bir Yahudi cemaatinin oturduğu eski kaleler ile meskûn yerler; 2. Müslüman kentlerinde kendi mahallesinde oturan Yahudilerin dışarıya çıkış kapıları ile iş yaptıkları mekânlar; 3. Bir zamanlar korsan ve haydut yuvası olarak kullanılmış muhkem kaleler ile adalar.

Anahtar Sözcükler: Karaim, Yahudi, Çıfit, Osmanlı, Kırım, Bodrum, İstanbul

On Çıfit (Chifoot) Names

Abstract: In this article, we put forward entomological source of word *çifit*, a Persian origin, meant in different meanings, especially in the light of Ottoman topologic records in Medieval and Newage Islamic geography, to point out Jews or to show a Jews settlement. This word has been used in three ways: 1. castles and residential districts formed by Jews in ancient times, 2. Outdoors of Jews habited in Moslem urbans and residential places, 3. Strong castles and islands used by pirates and bandits households in a time.

Keywords: Karaim, Jews, Chifoot, Ottoman, Crimea, Bodrum, and İstanbul

ATATÜRK ORMAN ÇİFTLİĞİ'NDE GELENEKSEL BİR YAPI: BİRA FABRİKASI HAMAMI*

Leyla Alpagut**

“Zamanın çalkantılı denizi, her saat sayısız kaderler ile dalgalar halinde kıyıla-
ra vurur. Denizin kıyılarına sürüklediği binlerce midyenin susuz yerlerde kupku-
ru hale gelmeleri son derece hüznüldür. Ancak onları toplayan meraklılarının,
koleksiyoncularının olduğu da göz ardı edilmemelidir. Onları toplayanlar, evire
çevire inceleyerek, bazıları birbirine benzese de, çeşitlilikleri karşısında sevinir
dururlar, türlerine göre tasnif ederler, düşüncede kalsa bile, bu varlıklara onlara
göre yaratıcılık kazandırılmış ve hayatları kendilerine geri verilmiştir. İşte aynen
bu midyeler gibi, bir zamanlar benim etrafımı saran binlerce hatıram da kıyıda
vurmuş midye kabukları şeklindedir.”

Ernst Arnold Egli, 1969

GİRİŞ:

Ernst Egli'nin (1893-1974) “binlerce hatıra” sından birisi olan “Gazi Orman
Çiftliği”nin yazılı ve görsel belgelerden izi sürülebilen kuruluş ve yapılaşma
öyküsü çok katmanlı bilgiler içerir. Bu bilgiler, yapılı çevre ile sınırlı kalmaz, tarımla uğra-
şan çoğu köylü çiftlik çalışanları, aileleri, Ankara ve Ankaralılara ilişkin sosyolojik, ekono-
mik, kültürel bağlamlarda yeni okumalara ve çözümlemelere de olanak sağlar.***

* Bu makalenin araştırma ve inceleme altyapısı, yazarın “Atatürk Orman Çiftliği Yerleşkesi” konusunda sürdürdüğü ve yakın zamanda yayına dönüştürülmesi planlanan çalışmanın kapsamı içinde hazırlanmıştır. Çalışmada, Cumhurbaşkanlığı Köşkü Atatürk Arşivi, T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, ETH Zürich Arşivi, Atatürk Orman Çiftliği Arşivi belgelerinden yararlanılmıştır.

**Yrd. Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Mim.-Müh. Fak.

*** Konu ile ilgili var olan çalışmalar Atatürk Orman Çiftliği'nin daha çok tarihsel, tarımsal ve iktisadi yönlerini ele almakta, yapılı çevresi ile ilgili olarak ayrıntılı bir çalışma bulunmamaktadır. Tek yapı düzeyinde

Atatürk Orman Çiftliği, kurulduğu yerin seçiminden, tarım, endüstri, üretim ve eğlence kurgusuna kadar bütün ayrıntıları ile “modernite projesi”nin kapsamını ve niteliğini küçük ölçekte tanımlamış, tasarlamış bir yerleşkedir. Ulusal ekonominin temelini, köylünün eğitilmesi ve tarımın iyileştirmesi önceliğinde arayan anlayışın sonuçlarının sınanacağı bu çiftlik, eğitimden sağlığa, konutlardan temizlik alışkanlıklarına kadar geleceğin modern yurttaşını, Atatürk’ün “Türk öğün, çalış, güven” vecizesi uyarınca yönlendirmeyi amaçlayan bir deneme ortamı yaratır. Tarımla kalkınmaya öncelik veren ve köylere kadar yayılan bu programın örnek kompleksi olarak Atatürk Orman Çiftliği’ndeki pratik uygulamalar, Ankara’nın kurak bozkırında yeşil bir vaha, eğlence ve dinlenme ortamı oluşturur.

Türkiye Cumhuriyeti kalkınma modelinin ana fikrini sergileyen çiftliğin inşasına 1920’li yıllarda başlanmış, modernlik kurgusuna aracı olan yapılar ise dönemin önemli mimari örneklerini oluşturmuşlardır. Çiftliğin 1930’lu yıllarda şekillenen yapı çevresinde özellikle İsviçreli mimar Ernst Egli etkili olmuş, yerleşkenin başlıca yapılarından Marmara Köşkü (1930), İlkokul (1933) Bira Fabrikası (1937), Hamam (1937), Konutlar (1937) ve Lokanta’nın (1937) tasarımını gerçekleştirmiştir

Atatürk Orman Çiftliği: Modernlik Kurgusunun Örnek Bir Yerleşkesi

Atatürk Orman Çiftliği, tarımın, endüstrinin ve ticaretin yapıldığı, aynı zamanda halka açık eğlenme, dinlenme ve piknik alanlarının bulunduğu örnek bir kamusal mekan yaratma isteğinin sonucu olarak, devlet girişimi ile 5 Mayıs 1925 tarihinde “Gazi Orman Çiftliği” adı ile kurulur (Foto.1).



1. Atatürk Orman Çiftliği Merkezi, Genel Görünüm, 1927 (Cangır 2007).

ayrıntılı bir çalışma, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Restorasyon Bölümü’nde Büşra Kul’un Doç. Dr. Fuat Gökçe’nin danışmanlığında sürdürdüğü “Conservation and Restoration Proposals for Atatürk Orman Çiftliği Hamamı” adlı henüz tamamlanmamış olan Yüksek Lisans tezidir..

Atatürk 1925 yılında, ülkenin tanınmış ziraatçılarını bir araya getirerek, kurmayı planladığı çiftlik için yer belirlemelerini ister. Uygun arazi arayışlarının ümit kırıcılığına karşın Atatürk'ün tam da böyle bir ümitsizliği ortadan kaldırmayı amaçladığını ortaya koyan uzman görüşlerinden biri şöyledir:

“Çiftlik yeri için uzun boylu dolaşmaya ve Ankara'nın çevresinde başka başka tabiat hususiyetleri aramaya lüzum görmemiştik. Sebep basitti. Kıraç bir bozkırın ortasında bir ortaçağ şehri... Ağaç yok, su yok, hiçbir şey yok... Ankara'nın çevresinde çiftlik olacak bir yer ararken, en az bugünkü çiftlik yeri üzerinde durmuştuk. Burası tabiatın hiç cömert davranmadığı, bakımsız, hastalıklı, sarı ve insan bakarken bedbin eder bir halde idi... Burada medeniyetin ve insanın eseri olarak yalnız bir demiryolu, ince bir şerit halinde uzanıyordu... Tetkiklerimiz bittiği zaman neticeyi Büyük Şefe arzettik. Atatürk, elleriyle bugünkü çiftliğin olduğu yeri işaret ettiler: Burayı gezdiniz mi? Buranın bir çiftlik kurmak için bulunması lazım olan vasıflardan hiçbirini taşımadığı, bir bataklık, çorak fakir olduğu hakkındaki ortak kanaatimizi söyledik. Atatürk'ün bize cevabı şudur: işte istediğiniz yer böyle olmalıdır. Ankara'nın kenarında hem bataklık, hem çorak, hem de fena yer. Bunu biz ıslah etmezsek kim gelip ıslah edecektir.” (Anonim 1936, s.265, 1939, s.11-13).

Atatürk, çiftliği, “ulusun inşası”nda ya da başkent Ankara'nın imarı örneğinde olduğu gibi, kent merkezinin dışında, koşulların neredeyse hiç elverişli olmadığı topraklarda kurmak ister. Arazi tercihinin ulus devletin var olacağı yeni mekansal stratejilerle örtüşmesi önemsenmiştir. Bu amaçla başlangıçta alınan 20.000 dekarlık bir arazinin büyüklüğü aynı yıl, çevreden satın alınanlarla birlikte 102.000 dekara ulaşır.* İlk arazi, Ankara İstasyonu'ndan başlayarak Çimento Fabrikası'na kadar 8 km. batıya uzanmakta, içinden Çubuk Çayı, İncesu, Hatip Çayı ve Macun Dere geçmektedir (Anonim 1930, s.1).

Çiftlik arazisi seçiminde, Ankara'nın önemli su kaynaklarına yakınlığı ve demiryolunun sağladığı ulaşım olanakları etkili olmuştur. Burada, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin diğer devlet fabrika yerleşkelerinde olduğu gibi, kurulduğu ve yayıldığı çevrenin gelişmesine ve ilerlemesine katkı sağlaması, “modern”i yayma politikası önemli bir etkidir. Başkent Anadolu'nun merkezine, Ankara'ya taşınması, Sümerbank Fabrikaları'nın Kayseri, Nazilli gibi yerlerde açılması, demir ağların Anadolu'nun her yöresini birbirine bağlayacak bir ulaşım kurgusu ile ele alınması yeni inşa edilen Cumhuriyet'in her kesimi kapsayıcı, ilerlemeci ve yayılcı söylemselliğini barındırır. Bu nedenle, çiftliğin konumu da benzer ölçütler göz önünde tutularak belirlenmiş, teknik gerekçeler ve politik yönelimler düşünülmüş, yerleş-

* Arazi, İzzet Öztoprak'ın belirttiği gibi Atatürk'ün İş Bankası'nda 2 nolu hesapta bulunan para ile sahiplerinden alınmıştır. Öztoprak'ın başlangıçta 80.000 dönüm büyüklüğünde olduğunu belirttiği Çiftliğin, Orman, Balgat, Yağmur Baba, Macun, Güğercinlik, Ahimesut ve Çakırlar adlı çiftliklerin tümünden oluşmaktadır (2006, s.34). 11 Haziran 1937 tarihinde Atatürk tarafından hazineye bağlandığında çiftliğin yerleşim alanı 154 bin dekar olmuştur. Çiftlik, 11 Haziran 1937 tarihinde Atatürk tarafından hazineye bağışlanır. Yüksel Öztan'ın da belirttiği gibi, Atatürk'ün bu bağışının ardında, dönemin toprak reformu çözümlerine karşı olanlarla devlet yöneticilerine bir özveri örneği gösterme isteği de bulunmaktadır. (Öztan 1993, s.32).

kenin kamuya örnek oluşturacak bir bileşke olarak var edilmesi, çevresine olan eğitici ve dönüştürücü etkileri dikkate alınmıştır.*

Kurulan birkaç çadırla başlayan çalışmaların ilki, sazlarla kaplı bataklık halindeki ovalık alanın kanallar açılarak temizlenmesi olmuş ardından araziden geçen Çubuk Çayı sulamada kullanılır hale getirilmiştir. Arazinin amacına uygun hale getirilmesi çalışmaları Çiftlik projesini bir yandan da doğaya hükmetme ve toprağı milli mülk olarak sahiplenme etkinliklerinin temsili haline getirmiştir.**

Gazi Orman Çiftliği, üretim ve yaşama alanlarının yanında Ankaralıların yaşamına katılan parkların, havuzların bulunduğu eğlence ve piknik alanları ile modern bir yerleşim olarak gelişir (**Foto. 2**). Bünyesindeki yüzme havuzları, hayvanat bahçesi, lokanta, bira parkı gibi çağdaş mekanlar, yaratılmak istenen modern insanın devineceğı ve onu biçimlendirecek fiziksel mekanın parçaları olarak düşünülmüştür.*** Diğer yandan süt ve süt ürünleri, şarap, bira üretimi, meyvecilik, sebzeçilik ve diğer tarımsal etkinlikler entegre bir yapı oluşturmuştur.****

Çiftliğin üretim ve yaşama alanı olarak mekansal kimliğine bakıldığında, bu işlevleri yerine getiren yapıları bir çevre oluşturmaktan öte çağdaş üretimin ve yaşama kültürünün devlet eliyle tanıtılmasının ve benimsetilmesinin aracı olduğu, aynı zamanda bu kurgusal yaşama alanının çalışanları çiftliğe bağımlı kılmayı hedeflediğı görülecektir.***** Örneğin, ço-

* Yoğun bir sanayileşme programının yürütüldüğü 1930'larda devletçi politikaların ürünü olan sanayi yerleşimlerinin kurgusu ile Atatürk Orman Çiftliği'nin kurgusunda benzerlikler vardır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sanayi yerleşkeleri konusunda Ali Cengizkan'ın derlediğı "Fabrika'da Barınmak" adlı kitap kapsamlı ve zengin ilişkiler bütününe ortaya koymakta, modernite projesinin bütüncül bir yaklaşımla anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

** Sibel Bozdoğan, Çiftlik arazisindeki iyileştirme çalışmaları ile İtalya'da Agro Pontina bataklıklarının kurulması, Siyonistlerin Filistin toprağını işleyerek yerleşmeleri gibi diğer milliyetçi rejimler ve hareketler ile ortaklıklar görmektedir (2002, s.93).

*** Burada aynı zamanda köylü çocuklarına modern tarım teknikleri öğretilmekte, Yüksek Ziraat Enstitüsü'nde öğrenim göreceğ lise mezunları bir yıl boyunca çalışmakta, öğrenim görenler staj yapabilmektedir. Atatürk Orman Çiftliği'nde 1937 yılında "Köylü Kongresi" yapılmıştır. (Öztoprak 2006, s.132). Çiftlik'teki yapılaşma ve üretimin ayrıntılı olarak tanıtıldığı 1939 tarihli Atatürk Çiftlikleri adlı yayında bilinen işlevlerin dışında ayrıca lunapark ve müze olduğu da belirtilmektedir. Ancak bunlar günümüze ulaşmamıştır (Anonim 1939, s.80).

**** Çağatay Keskinok, 1937 tarihli belgelere dayanarak, Çiftliğin amaçlarına, nasıl korunacağına ve geliştirileceğine ilişkin, aynı zamanda Atatürk'ün Çiftlik konusundaki vasiyetinin koşulları ile de örtüşen düşünceleri şöyle özetler:"Arazi ıslah ve tanzimi, çevrenin güzelleştirilmesi, yerli ve yabancı hayvan ırklarının araştırılması, en uygun olanların seçimi, kooperatifleşme ve çevre köylerle ortak çalışmalar yapılması, iç ve dış piyasalarla ilişki temelinde faaliyet ve üretimin düzenlenmesi, yurdun değişik bölgelerinde temsilciliklerin açılması, ziraat usullerinin düzeltilmesi, üretimin artırılması ve köylerin bu şekilde kalkındırılması, ziraat sanatlarının geliştirilmesi, halka ucuz ve sağlıklı gıda sağlanması, eğlenme ve dinlenme amaçlı olarak halka açık alan sağlanması" (2000, s.43-44).

***** 31.1.1938 tarihli Ulus Gazetesi'nde yayımlanan ve Çağatay Emre Doğan'ın "Nazilli Basma Fabrikası Yerleşimi: Tarihçe ve Yaşantı" adlı makalesinde yer verdiği "Bir Sümerbank İşçisinin Defteri'nden Notlar" adlı yazı, köyden gelip modern bir fabrikanın çalışma ve yaşama koşulları ile tanışan bir işçinin, kendisi için aynı zamanda bir eğitim yuvası olan bu yerde okuma yazma ve daha bir çok şey öğrenmekten duyduğu içten memnuniyeti anlatan ilginç bir belgedir. İşçinin köyüne tekrar döndüğünde, artık hiçbirşeyin eskisi gibi olamayacağını, öğrendiklerini gittiği yerlere de taşıyacağına ilişkin düşünceleri, modernite projesinin "bütün satha" yayılması konusundaki girişimlerin sonuçsuz olmadığını gösterir. Benzer şekilde Atatürk Orman Çiftliği'nin günümüzdeki çalışanları da yaşadıkları mekanın onlara sağladığı olanaklardan övgüyle

ğunu köylülerin oluşturduğu çalışanların yaşama alışkanlıkları dikkate alınarak önünde bahçesi ile tasarlanan konutlar, hamam, okul, sinema, lokal gibi eğitim, eğlenme ve dinlenme işlevlerini barındıran yapılar, çalışanlarının rahatça yaşayabilecekleri bir ortam oluşturmuş, onların kuruma ve devlete bağlılığını artırmada yarar sağlamıştır.*

1369

1932, Atatürk Orman Çift



2. Atatürk Orman Çiftliği, Marmara Havuzu, 1930'lar (Cangır 2007)

Yapılaşma: İlk Binalar ve Ernst Egli'nin Katkıları

Atatürk, çiftlikteki binaların yapımında ve yapım sistemlerinin işlevlerine uygun olarak belirlenmesi konularını üzerinde de yer seçiminde gösterdiği titizliği gösterir. Çiftliğin merkezi belirlendikten sonra binaların yapımı için Alman Philip Holzman Şirketi ile an-

sözetmekte, kurumlarına bağlılıklarını, aynı yaşam çevresinin getirdiği komşuluk ve arkadaşlık ilişkilerine duydukları saygıyı içtenlikle dile getirmektedirler. Çiftlik Müdürü Tahsin Coşkan'ın, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Hasan Rıza Soyak'a yazdığı 31.07.1933 tarihli, konut sıkıntısını ve buna yönelik çözüm önerisini belirttiği yazıda, çalışanların Çiftliğe bağlılıklarının ne kadar önemsendiği dikkati çeker: "...Müessesede çalışan bekar arkadaşları daha fazla mukayyet kılabilmek için onların evlenmelerini kolaylaştırmak lazımdır. Henüz sekiz senelik doğuş yaşını bitirmekte olan Çiftlikte meydana gelen çocuklar o kadar çoğaldı ki bir mektep yapmak zarureti hasıl oldu. O da temin edildi demektir. Müessesenin senelerin ilerlemesi içinde çalışanların da artması tabiidir. Bu artmaya ve müesseseye fazla bağlanmaya engel olan şeyler içinde bilhassa bekarlara ev temin edememek meselesi onları her zaman evlenmekten ve müesseseye fazla bağlanmaktan uzak bulundurmaktadır. Bu hal hem müessesenin menfaatine uygun gelmemekte hem de gayesine aykırı gelmektedir..." (Cumhurbaşkanlığı Atatürk Arşivi Dn.17, kutu 184-6, dosya 1, fhrist 16-1).

* Bu kurgu, Ahimesut Numune Köyü örneğinde olduğu gibi, içinde hastane, okul gibi binaları ve bahçeli konutları ile düzenli ve sağlıklı bir yaşam çevresi oluşturan numune köyler ile benzerlikler taşımaktadır.

laşma yapılır ve inşaata başlanır.* 1925-1926 yılları arasında yapımı tamamlanan ilk binalar, Kuleli Köşk, Yönetim Binası, Müdür ve Memur Lojmanları, Çamaşırhane ve Ütühane, Makinist Konutları, Ziraat Alet ve Makineleri Hangarı, Tamir Atölyesi, yüz ineklik Ahır, üç sürülük üç Ağıl, Süthane, Tohum Ambarı, Elektrik, Su ve Santrifüj Tulumba Tesisleri, bir tonluk Marmara su Deposu, Fidanlık Binası ve Etimesgut Şube Binaları olarak sıralanabilir (Anonim 1930, s.2, Anonim 1953, s. 10). (Foto 3)

1927, Atatürk Orman Çiftliği



3. Atatürk Orman Çiftliği, 1927 (Cangır, 2007)

1926 tarihli *Mustafa Kemal Paşa Hazretlerinin Ankara Çiftlikleri* adlı yayında, binaların alan içinde simetrik olarak yerleştirilmelerine özen gösterildiği, yapımlarında beton ve tuğla kullanıldığı, elektrikle aydınlatıldıkları belirtilmiştir. Binaların konumları ise şöyledir:

- “a- Yamaçta birinci sırada hakim bir konuma yerleştirilen kuleli bir Çiftlik Müdürlüğü binası ve bunun yanında müdür ve muhasebeci için iki büyük konut,
- a- İkinci sırada memur aileleri için iki konut,
 - b- Üçüncü sırada kiler, mutfak, fırın, çamaşırhane ve ziraat aletleri için hangar,
 - c- Dördüncü sıranın bir yanında bekar memurlar ve makinistler için odalar, dinlenme

* Öztoprak, çiftlikteki binalar ile ilgili bilgilerin yayınlar dışında, Cumhurbaşkanlığı Atatürk Arşivi'nde bulunan 8 Ağustos 1928 tarihli raporda yer aldığını belirtmektedir. Binaların maliyeti, yaklaşık 430.000 lira tutmuş, ödenekler Atatürk'ün İş Bankası hesabından yapılmıştır. (2006,s. 132), Holzmann Şirketi yapımını üstlendiği bu binaların yapımında ve kullanımındaki bazı aksaklıklarla ilgili olarak 21.08.1926 ve 20.10.1926 tarihlerinde iki ayrı rapor hazırlamış ve yönetime sunmuştur. (Öztoprak 2006, s.45,47). Holzmann Raporuna göre çiftlik inşaatları yaklaşık 280.000 lira hesaplanmıştır. Rapordaki parasal bilgiler ile Nafia Vekaleti bilgileri örtüşür. Nafia Vekaleti'nin bu konudaki belgeleri Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'ndedir. Bu belgelerden, Çiftlik binalarının inşaatlarıyla ilgili planın verildiği tarih, inşaatların ne zaman tamamlanması gerektiği, bazı binaların yapımıyla ilgili uzatma süresi ve binaların tamamlanma tarihi gibi ayrıntılı bilgiler yer alır (Öztoprak 2006, s. 55).

ve okuma salonları ve duş yerlerinden oluşan pavyon, diğer yanında büyük bir tamirhane,
d- Cins atlara ait ahır,
e- Tohum ambarı.” (Öztoprak 2000, s.46-47).

Bu ilk yapılar, 1920’li yıllarda etkili olan Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu’nun, oldukça yalınlaştırılmış özelliklerini taşır. Günümüzde lokal olarak kullanılan eski “şoför ve makinistler ikametgahı” gibi tek katlı yapılar, pencerelerini kuşatan bordürleri ve geniş saçaklı çatıları ile bu üslubun mütevazî örnekleri arasında görülebilir

Atatürk Orman Çiftliği’nin, çağdaş görünüm kazanması amacı ile planlı bir gelişme göstermesine yönelik çalışmalar 1930’lu yıllarda başlamıştır. Bu dönem, Ankara’nın mimarlık ortamında Almanca konuşulan ülkelerden gelen mimarların öncülüğünde Uluslararası Mimarlık Üslubunun etkili olduğu, modernite projesinin hız kazandığı 1927-1940 sürecine rastlamaktadır. Atatürk Orman Çiftliği Müdürlüğü ile Cumhurbaşkanlığı arasında yapılan yazışmalarda özellikle Ernst Egli’nin adı geçmektedir.* 1930’lu yılların planlamasında, yeni binaların konumlarının belirlenmesinde ve projelerinin hazırlanmasında Egli oldukça etkilidir. Ernst Egli’nin günümüzde Cumhurbaşkanlığı Atatürk Arşivi’nde bulunan “Riyaseticumhur Katibi Umumisi ve Kalemî Mahsus Müdürü Hasan Rıza Beyefendi”ye yazdığı 19/09/1934 tarihli raporu ve ekinde sunulan çizimi, Çiftliği kamusal ve endüstriyel alan olarak çağdaş bir görünüme kavuşturmayı vadeden önemli bir belgedir.** Egli kent plancısı kimliği ile, kent merkezi dışında kurulmuş ve dağınık biçimde gelişmiş bu numune çiftliği “şekil vermek” ister. Erken Cumhuriyet Dönemi’nin diğer kamusal alan düzenlemeleri ile örtüşen tasarım anlayışı aynı zamanda yabancı bir mimarın, Devletin ve Anadolu insanının bu çorak toprağa egemen olma içeriği taşıyan niyetine ortak oluşunu gösterir.

Egli’nin raporu, Çiftliğin mevcut görünümüne ilişkin doğal karşılanabilecek kimi olumsuzlukları belirlenmesi ile başlar. Doğa ile uyumlu bir park oluşturmak isteğini belirttiği Çiftlik planlamasında özellikle “mihver”in (eksen) gerekliliği üzerinde durur. Buna göre Çiftlik’te bir eksen belirlenmeli ve bu eksen kademeler halinde giderek yükselmelidir: “Tabiata yakın ve insan çalışkanlığı ile bir parkın vücuda getirilebilmesi için mihver sistemi ile başlamak en muvafıktır. Mihver çiftliğin bütün kuruluşunun aslını teşkil etmelidir. Mihver kararlaştırıldıktan sonra bu mihver üzerine bir nokta tespit ederek diğer noktasına gelmeli. Mihverin başlangıç, kademe kademe yükseliş, nihayeti ve devamı olmalıdır.”

* Ernst Egli, Güzel Sanatlar Akademisi’nin programını yenilemek ve dersler vermek üzere 1927 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarafından görevlendirilir. Aynı zamanda Millî Eğitim Bakanlığı Mimarlık Bürosunun da yöneticisidir. 1936 yılında bütçe konusundaki anlaşmazlıklar nedeni ile her iki kurumdaki görevinden ayrılan Egli, 1940 yılında anavatanı İsviçre’ye dönene kadar Türk Hava Kurumu Baş Mimarı olarak çalışır. 1953 yılında Türkiye’ye tekrar geldiğinde Birleşmiş Milletler Teknik Yardım Örgütü’nde görev yapmış ve aynı dönemde, Orta Doğu Amme İdaresi ve Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde Şehircilik ve Bölge Planlama konularında dersler vermiştir. Çiftlik’teki ilk tasarımı olan Marmara Köşkü (1930) ile Çiftlik Planı (1934), ilk görevleri sırasında yaptığı çalışmalardır. Bira Fabrikası, Hamam ve Konutlar ilk görevlerini bıraktığı 1936’dan sonraya rastlar. Ancak Çiftlik Müdürü ile Cumhurbaşkanlığı arasındaki yazışmalardan Egli’nin bu binaları yaptığı 1937 yılında hala İstanbul’da olduğu, Ankara’ya gelip giderek işleri kontrol ettiği ve çalışmalarını öğrencisi Mimar Bedri ile birlikte yürüttüğü anlaşılmaktadır.

** Cumhurbaşkanlığı Köşkü Atatürk Arşivi’ndeki belge no: , 17, 184-6, 7, 6.

Egli, bu tasarımında da içinde bulunduğu coğrafyanın tarihsel ve kültürel geçmişine duyarlı bir yaklaşımı Erken Cumhuriyet Dönemi'nin diğer kamusal alan çalışmaları ile de örtüşen bir tasarım anlayışı ile birleştirir. Tamamı uygulanamasa da bu tasarım, Atatürk Orman Çiftliği'ni, modernite projesinin küçük bir kentsel modeli olarak düşünmeyi daha da kaçınılmaz hale getirir.

Atatürk Orman Çiftliği Arazisi ve Yapılar

33.354 dönümlük büyük bir alana sahip olan Atatürk Orman Çiftliği, kuzey güney ve doğu batı doğrultusunda genişleyen/gelişen bir yerleşke olarak tasarlanmıştır.* (Foto.4) 1920'li yıllarda yerleşkenin merkezindeki ilk yapılaşmada belirginleşen, Gazi Tren İstasyonu'nun (1928) kuzeyinde ve güneyinde olmak üzere iki bölümlü ana yapılaşmanın sürdürüldüğü görülür.** Yerleşkenin ana omurgasını, Gazi Tren İstasyonu'nun (1928) kesintiye uğrattığı kuzey-güney doğrultusundaki eksenin belirlediği planlama oluşturur. Yapılar, giderek yükselen bu eksenin iki yanında konumlanırlar. Yerleşkenin kuzeyinde Yenimahalle-Demetevler, batısında Etimesgut, doğusunda Gazi Mahallesi bulunmaktadır. Bu ilk binalardan sonra, günümüzdeki yerleşke görünümünün, tümüyle uygulanmamış olsa da Ernst Egli'nin 1934 tarihli çizimi ile örtüştüğü söylenebilir.



4. Atatürk Orman Çiftliği Arazisi (Anonim 1953)

* Atatürk Orman Çiftliği, kurulduğu yıllarda batıda Sincan'dan, doğuda Kayaş'a kadar uzanan çok büyük bir araziye kaplamaktadır. Ancak bu arazi yıllar içinde giderek küçülmüştür.

** Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu'ndaki bina Ahmed Burhaneddin Tamcı tarafından yapılmıştır.

Günümüzde çok azı ayakta olan ilk binalar ile 1930'lu yıllarda yapılan ana binalar, istasyonun güneyinde birbirine yakın olarak konumlandırılmışlardır. Yerleşkenin merkezini oluşturan bu bölümde üretim ve yaşam mekanları bulunmaktadır. Buna göre, ana eksenin doğusunda sırası ile yönetim binası, 16 bağımsız memur ve işçi konutu (1937), Bira Fabrikası Hamamı (1937), Lokanta (1930'lar), Onuncu Yıl İlkokulu (1933), Eski Alman Elçiliği (1924), Postane (1930'lar) ile Süt Fabrikası (1960'lar), eksenin batısında ise demiryoluna yakın konumda Bira Fabrikası (1937), Cami (1980'ler) kuzeye doğru ambarlar ve atölyeler (1930'lar) ile daha sonraki tarihlerde yapılan konutlar sıralanır. Ana eksenin kuzeyinde Eglî'nin Çiftlik'teki ilk tasarımı olan Marmara Köşkü (1928) ve Marmara Havuzu (1930), yakın zamanda Devlet Mezarlığı yapılması amacı ile kapatılan Karadeniz Havuzu (1933) yer alır. İstasyonun kuzeyine ise Fidanlık, Şarap Fabrikası (1930'lar), Ahırlar (1926), Hayvanat Bahçesi (1940) ve diğer konutlar yerleştirilmiştir.

Yerleşkenin, başlangıçta, belirli bir planlama olmaksızın, ard arda sıralanan, genellikle tek katlı binalardan oluştuğu, 1930'lu yıllardan itibaren birbirini kesen düzenli sokaklar üzerindeki yapılar ile geliştiği, daha sonraki on yıllar içinde, yerleşim planında önemli değişiklikler yapılmadan, yeni yapıların eklenmesi ile büyüdüğü izlenmektedir. Yerleşkenin ana kararlarından Bira Fabrikası, yönetim birimleri ile çalışanların yaşam çevrelerinin bir arada düşünülerek istasyonun güneyine yerleştirilmesi, ahır, ağıl, fidanlık gibi birimlerin bunlardan bağımsız olarak İstasyonun kuzeyine toplanması Çiftlik birimlerinin kullanımına yönelik biçimde yararlı olmalıdır.

Diğer yandan, Bira Fabrikası'nda kullanılan teknik donanımın, başta yönetim binası, Hamam ve Konutlar olmak üzere diğer birimler için de düşünüldüğü, yapıların kalorifer sistemine sahip olduğu, yeşil alanların, dinlenme ve eğlenme amaçlı bölümlerin, üretim ve yaşam alanlarından bağımsız, Çiftlik çalışanlarını bu ortamdan uzaklaştıran bir anlayışla ele alındığı gözlenmektedir.

Geleneksel Bir Yapı: Bira Fabrikası Hamamı (1937)

Roma İmparatorluğu dönemi hamalarından örnek olarak geliştirilen "Türk Hamamı", insanların toplu olarak temizlenme kültürüne özgü bir mekandır. Türk kültüründe bir arada yıkanma ekonomik ve pratik bir yöntem olarak benimsenmiş, zaman içinde toplumsal bir alışkanlık haline gelmiştir. Hamamlar, Anadolu Selçuklu Dönemi'nden başlayarak dinsel yapılar ve ticaret yapıları ile birlikte düşünülen, imaret ile olan organik bağı açısından olduğu kadar sağlık ve temizlik işlevi bakımından da yapımına öncelik verilen, aynı zamanda gelir getiren yapılardır. Antik Çağ hamam mimarisinin özelliklerini taşıyan Osmanlı Hamamı, kabaca soyunmalık (soğukluk), ılıkılık ve sıcaklık olmak üzere üç ana bölümden oluşur. Soyunmalık, yıkanmak için hazırlıkların yapıldığı, aynı zamanda toplanma ve dinlenme mekandır. Ilıklık, soğuk ve sıcak mekanlar arasında geçişi sağlayan bir ara birimdir. Hamamın tipolojisini belirleyen sıcaklık ise asıl yıkanma yeridir. Taşıma yolları ile getirilen su, odun yakılan güçlü ocaklar yardımı ile ısıtılır. Soyunmalık ve sıcaklık çoğunlukla kubbe örtülüdür. Duvar örgüsünde taş, tuğla veya moloz taş, iç mekan kaplamalarında mermer kullanılır.

Ernst Egli, Bira Fabrikası Hamamı tasarımında genel olarak Osmanlı hamamının bu karakteristik şemasına bağlı kalmakla birlikte, malzeme-teknik kullanımında 1930'lu yılların Uluslararası Mimarlık anlayışına uymuş, su ve ısıtma sisteminde geleneksel hamamlardan farklı olarak teknolojinin olanaklarından yararlanmışır. **(Foto.5)**



5. Bira Fabrikası Hamamı (Anonim 1939)

Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası Hamamı, Bira Fabrikası ve fabrika çalışanları için yapılan konutlar ile birlikte tasarlanan kompleksin bir parçasıdır. **(Foto 6)** Hamamın, çalışanlarına hizmet vereceği bira üretim tesisi ise Türkiye için oldukça yenidir.* Konu ile ilgili yazışmalara göre Atatürk, yerli üretimi desteklemek amacı ile, 1932 yılında Orman Çiftliği içinde Bira Fabrikası kurulması çalışmalarını başlatır. Viyana Bira Enstitüsü'nden

* Atatürk Orman Çiftliği'ndeki Bira Fabrikası'ndan önce Türkiye'de bira üreten tek şirket, İstanbul'da "Bomonti-Nektar Müteahhit Fabrikaları Anonim Şirketi"dir. Tekel yönetimi ile bu şirket arasında 1928 yılında on yıllık bir sözleşme yapılır (Öztoprak, s.91) Bira Cumhuriyet'in ilanından önce çok fazla yaygın olmayan, birkaç birahane, lokanta ya da bahçede tüketilen içkidir. Cumhuriyet Dönemi'nde biranın bir halk içkisi haline getirilerek yaygınlaştırılması konusu ele alınır. İnsan sağlığına zarar veren ağır içkiler yerine hafif bir içki olan birayı Türkiye'de yaygınlaştırmak, bu yolla ziraat alanında yeni bir gelir kaynağı oluşturmak amaçlanmıştır. Ankara ise, ulaşım kolaylığı, bira üretimi için gerekli olan arpa yetiştirilebilmesi ve tarım için gerekli iyi kalitede su kaynaklarına sahip olması nedeni ile Bira Fabrikası kurulması için uygun görülür.

alınan teknik yardım doğrultusunda fabrikanın kuruluşunu gerçekleştirir. 1937 yılına gelindiğinde, mevcut bira fabrikasının yetersiz olduğu gerekçesi ile yeni bir fabrika ve bununla birlikte hamam ve amele evlerinin yapılma kararı alınmış ve bu karar aynı yıl uygulanmıştır.*



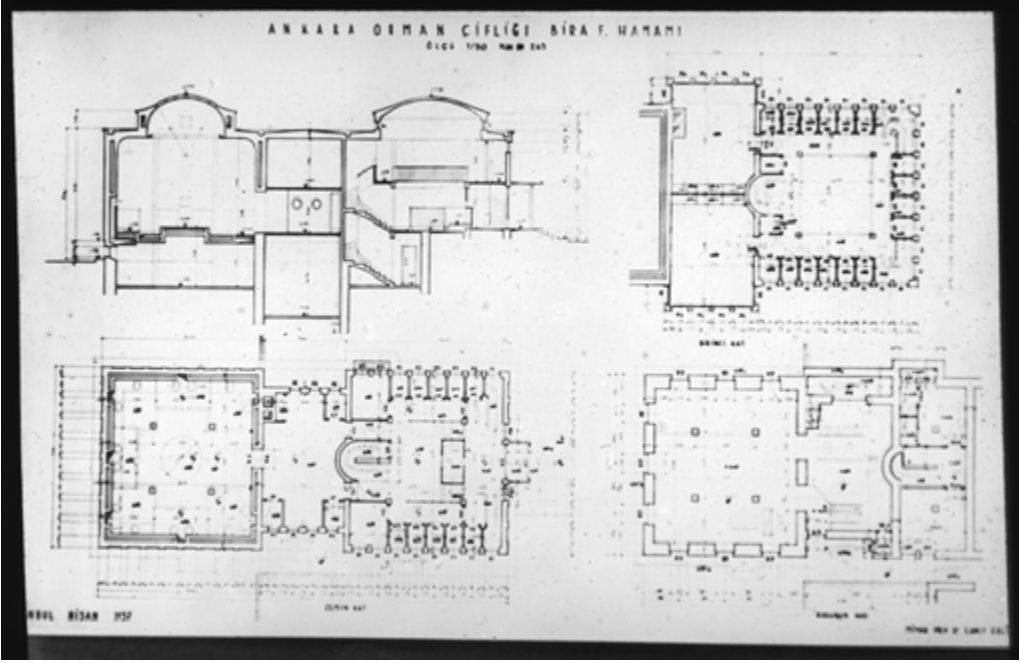
6. Bira Fabrikası Hamamı ve Konutlar, Genel Görünüm (Anonim 1939)

Çalışmamızın konusunu oluşturan Bira Fabrikası Hamamı konusunda üç özgün görsel belgeye ulaşılabilmektedir. Bunlardan ilki, yapının kat planları ile doğu-batı ekseninde kesitini gösteren Nisan 1937 tarihli “Atatürk Orman Çiftliği Bira F. Hamamı” başlıklı, bir slayttır (ETHZ 194:378) (**Foto. 7**). Diğeri, Hamamın zemin kat planı çizimi, sonuncusu ise soyunmalık bölümündeki ahşap dolapların çizimidir.** Yapı ile ilgili yazılı belgeler de oldukça kısıtlıdır. Çiftlik Müdürü Tahsin Coşkan’ın 3.3.1937 tarihli, günün acil çözüm bekleyen

* Çiftlik Müdürü Tahsin Coşkan’ın 3.3.1937 tarihli, günün acil çözüm bekleyen konularını 11 madde halinde sıraladığı, “Riyaseti Cumhuriyet Katibi Umumisi Bay Rıza Soyak’a” yönelik yazıda, 9-11. maddeler, bu konu ile ilgilidir. Cumhurbaşkanı Başkatipli’nin Tahsin Coşkan’a yazdığı 9 Şubat 1937 tarihli yazıda, “Yapının yeri ve inşaat konusunda Egli’nin görüşü alınabilir. Daha da doğrusu Dr. Kluger, Egli ve varsa fabrikanın fen adamları birlikte konuyu tartışarak bir karara varılmalıdır” sözleri Egli’nin bu konudaki etkin kimliğini de ortaya koyar. Tahsin Coşkan’ın, yukarıda belirtilen yazısının 9. ve 11. maddesinde belirttiği “inşaat” ise Atatürk Orman Çiftliği’nde yapılması planlanan ikinci Bira Fabrikası olmalıdır. Yazıda geçen Egli ve Gros isimlerinin yanında bu dönemin Türk mimarlarından “Bedri”, Egli’nin Güzel Sanatlar Akademisi’nden öğrencisidir. Coşkan’ın sözkonusu yazısından mevcut bira fabrikasının genişletilmesi amacıyla başlangıçta binanın “tadilatı”nın düşünüldüğü, anlaşılıyor. Bu konuda diğer bir önemli belge, Sachsenberg’in raporudur.(7 Nisan 1937). Ernst Egli 1969 tarihli yayımlanmamış kitabında bu binadan söz etmektedir. (Egli 1969). Egli’nin Atatürk Orman Çiftliği için hazırladığı gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş tasarımları konusunda ayrıntılı bir çalışma yazar tarafından sürdürülmektedir.

** Bu belgeler, TTA Genel Müdürlüğü İnşaat ve Tesisler Daire Başkanlığı’ndan elde edilmiştir.

konularını onbir madde halinde sıraladığı, “Riyaseti Cümhur Katibi Umumisi Bay Rıza Soyak’a” yönelik yazının son maddesi, Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası Hamamı ile ilgilidir. Çiftlik binalarının tasarımında ve yapımında söz sahibi olan mimarların isimleri burada da geçer. Yapıları yerlerinin seçiminde ve konu ile ilgili diğer kararlarda bu Egli, Goss ve Bedri isimleri geçmektedir. “Hamam ve bina yerlerinin tayin ve tesbiti için Gros ve Egli beklenmektedir. Mamafih Bedri’ye de yerin şimdiden plana göre tayin edilmesini yazdım ve istedim.”*



7. Bira Fabrikası Hamamı, 1937, (ETHZ 194: 378).

Konu ile diğer bir belge ise ETH Züriç Arşivi’nde bulunan Egli’nin anılarını yazdığı, 1969 tarihli yayımlanmamış iki ciltlik kitaptır (Hs 787:1). Burada Egli Çiftlik’teki birçok yapı gibi, Hamam inşaatında da Atatürk ile birlikte çalıştığını biraz da gururlanarak anlatır. Atatürk Çiftlik ile ilgili pek çok konuda olduğu gibi, binaların yer seçimi ve inşaat süreçlerinin takibinde ilgili ve meraklıdır: “Bir inşaatı daha-ki yapımı bitmişti- Atatürk ile birlikte gezmişim. Bu yine kendi mülkiyeti içindeki Türk Hamamı idi. Burayı da gezerken, Atatürk’ün en ince ayrıntısına kadar sorduğu sorular şaşkınlık vericiydi, kimse böyle sorular sormazdı, her seferinde uyanık keskin bir zekanın, insanın içine kadar işleyen bir imtihanı veriliyor gibiydi.”(Egli 1969).

Günümüzde oldukça harap durumda olan bu yapının hangi tarihten itibaren kullanımdan çıktığı bilinmemektedir.(Foto 8) Ancak burada 1960’lı yıllarda yaşamış memur ailelerinden alınan sözlü bilgiye göre hamam bu yıllarda işlevini yitirmiş durumdadır. Hatta

* Bernd Nicolai, Modern und Exil adlı kitabında, Grosz Röll adlı kişiyi Egli’nin Ankara’daki temsilcisi olarak belirtmiştir. S.40. Burada belirtilen “bina” memur konutları olmalıdır. Bunlar, iki ailelik 13 konut ve tek ailelik 3 konuttan oluşmaktadır. ETH Züriç Arşivi’nde bu konutların plan, kesit ve cephe çizimlerinin olduğu bir fotoğraf (Hs 785-124) bulunmaktadır.

yerleşkedeki konut sıkıntısının da etkisi ile atıl durumdaki yapının bir bölümünü bir memur ailesi konut olarak kullanmıştır. Yapıldığı dönemde, diğer fabrika yerleşkelerinde olduğu gibi, Bira Fabrikası çalışanlarının, iş paydosu verildikten sonra, kaldığı işçi pavyonuna ya da evine gitmeden öce temizlik gereksinimini karşılama amacına hizmet vermektedir.



8. Bira Fabrikası Hamamı, 2010

Bira Fabrikası Hamamı, Atatürk Orman Çiftliği yönetim binalarına yakın, ana eksenin belirlediği caddeye doğrudan açılan geniş bir bahçe içinde yer alır. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen kütleli yapı, Türk Hamamı şemasına uygun bir anlayışla, soğukluk(soyunmalık), ılıkılık ve sıcaklık olmak üzere art arda sıralanan üç bölümden oluşur. **(Foto 7)** Soğukluk ve sıcaklık bölümleri, yaklaşık eş büyüklükte kare planlı ve güneydeki daha basık ve çapı daha geniş olmak üzere farklı büyüklükte birer kubbe ile örtülüdür. Soğukluk ve ılıkılık bölümleri yarım bodrum üzerine iki katlı, sıcaklık ise tek katlıdır. Yapının girişi, güneyindeki dört basamakla ulaşılan yan yana üç kapıdan sağlanır.

Girişten ulaşılan kare planlı soyunmalık bölümü dört yönden galeri ile kuşatılmış, ortasındaki dört kolonun taşıdığı büyük bir kubbe ile örtülmüştür.**(Foto 9,10)** Mekan, kubbe kasnağındaki 16 pencereden ışık alır. Simetrik bir anlayışla biçimlenen mekanın doğu ve batısında 25 cm. yükseklikte seki ve karşılıklı sekizer pencere, kuzeyinde simetri ekseninde galeri katına ve bodrum kata ulaşımı sağlayan dönel merdiven ile bunun iki yanında, ılıkılığa geçişi sağlayan birer kapı bulunur. Ayrıca kuzeyde üst kata çıkışı sağlayan simetrik yerleştirilmiş birer merdiven daha vardır. Özgün planında mekanın doğu ve batısında eş büyüklükte

karşılıklı beşer soyunma odası ile kuzeyindeki kapının iki yanında kare biçimli, diğerlerinden daha büyük birer oda olduğu görülmektedir. Mevcut izlerden ahşap bölüntüler halinde olduğu anlaşılan bu odalar günümüze ulaşmamış, pencereler ise sonradan kapatılmıştır. Mekanda bulunan malzeme parçaları, zemininin mermer kaplı olduğunu ve kalorifer sistemi ile ısıtıldığını göstermektedir.



9. Bira Fabrikası Hamamı, Soyunmalık



10. Bira Fabrikası Hamamı, Ilıklık

Giriş eksenindeki kapıdan ulaşılan ılıklik, soyunmalık ve sıcaklık arasında geçiş mekanı niteliğindedir. **(Foto. 11)** Özgününde üç köşesinde birer halvet, dördüncü köşede ise tuvaletler ile doğu ve batısında dörder yuvarlak pencere yer alır. Bu bölümün zemininde bulunan kare kaplama malzemelerine ait parçalardan zemin kaplamasında, diğer iki ana mekandan farklı olarak, yine bu dönemde yaygın olan seramik kullanıldığı anlaşılmaktadır.



11. Bira Fabrikası Hamamı, Sıcaklık

Ilıklığın kuzeyindeki kapıdan ulaşılan sıcaklık, hamamın en büyük mekanıdır. **(Foto 12,13)**. Ortasındaki dört kolonun taşıdığı kubbe ile örtülüdür. İşlevine uygun olarak bütün duvarları sağır bırakılan mekan kubbe yüzeyindeki 44 fil gözünden ışık alır. Zemini soyunmalık ve ılıklıktan biraz daha alt seviyede olan sıcaklık, 15 cm yükseklikteki seki ile dört yönden kuşatılmıştır. Su olukları, seki boyunca devam eder. Mekanın ortasında daire biçimli göbek taşı bulunur. Zeminden yüksek bu betonarme platformun dört tarafından bodrum kattaki ısıtma sistemi ile bağlantı sağlanmıştır. Duvarlarda bulunan nişlerden üst seviyedekiler havalandırma ve buhar dolaşımını sağlayan sistemi barındırır. Alt seviyede ise su sistemi ve eşit aralıklarla yerleştirilmiş kurnaların izleri görülür. Günümüze ulaşan parçalardan mekanın zemin kaplamasında soyunmalık zemininde olduğu gibi mermer kullanıldığı anlaşılmaktadır.



12. Bira Fabrikası Hamamı, Sıcaklık



13. Bira Fabrikası Hamamı, Kafeterya

Soyunmalık bölümünün zemine açılan galeri katı, zemin katta olduğu gibi günümüzde ancak izleri görülebilen eş büyüklükte soyunma odalarını barındırır. Boydan boya demir korkuluk ile kuşatılan galeri katının doğu, batı ve güneyinde, yine üst seviyede olmak üzere sekizer pencere sıralanır. Galerinin kuzeyindeki iki kapıdan, ılıklığın üst katındaki kafeteryaya geçilir (**Foto 14**). Geleneksel hamamda olmayan bu ilginç mekan, geçmişte soyunmalık bölümünde yapılan yeme içme, sohbet ve dinlenme işlevini karşıladığı anlaşılmaktadır. Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen biçimli mekanın ortasında kafeterya işlevine ilişkin bir bölme bulunduğu yine izlerden ve özgün plandan anlaşılmaktadır. Bu mekan, hamamın diğer mekanlarından farklı bir anlayışla, işlevine uygun olarak doğu ve batısındaki düşey dikdörtgen pencerelerden bol ışık alır. Yapının üç ana bölümden oluşan bodrum katı ise su ve ısıtma sistemini barındırmaktadır.

Yapının cepheleri, Egli'nin temsilcisi olduğu Uluslararası Mimarlık Üslubunun yalın anlatımına sahip olmakla birlikte, özellikle kubbe örtüler yapıya, Klasik Osmanlı Dönemi hamam mimarisini anımsatan özellikler katar. Yapının güneye bakan kısa giriş cephesinde dört basamakla yükseltilmiş üç kapılı sade bir giriş düzenlemesi dikkati çeker. (**Şek 15**). Ortadaki kapı geniş bir saçak ile tanımlanmıştır.* Saçağın üstünde cephenin ince saçak silmesine yakın sekiz küçük pencere, daha üst seviyede ise soğukluk bölümünün kubbe

* Yapının bir bölümünün lojman olarak kullanıldığı zaman bu üç kapı da tuğla örgü ile kapatılmıştır. Günümüzde yanlardaki kapılardan birisinin tuğlaları kısmen sökülerek yapıya giriş sağlanmıştır. Soyunmalık bölümünün zemin kat pencereleri de aynı zamanda kapatılmış olmalıdır.

kasnağındaki yatay dikdörtgen pencereler görülür. Yapının kuzey cephesi ise arkasındaki sıcaklık bölümünün işlevine uygun olarak sağır bırakılmış, yüzeysel düşey girintilerle hareketlendirilmiştir.



14. Bira Fabrikası Hamamı, Güney Cephe

Yapının simetrik olarak biçimlenmiş uzun cepheleri birbirinin tekrarıdır. **(Foto 16,17)**. Yatay etkili bu cephelere hareket kazandıran asıl öge, ortadaki cephe çıkmasıdır. Bunlar yalın görünümlü her iki cepheye plastik etki sağlamış, yüzeylerindeki düşey dikdörtgen pencereler bu etkiyi daha da artırarak cephelerin sağır anlatımı kırılmıştır. Bu çıkmaların altındaki ılıklığın yuvarlak biçimli pencereleri ise cepheye az da olsa hareket katan diğer bir öğedir. Doğu ve batı cephede soyunmalık bölümünün dizi oluşturan küçük boyutlu dikdörtgen pencereleri, iki kat boyunca devam eden düşey dikdörtgen biçimli yüzeysel girintiler içine alınarak cephenin yatay etkisi azaltılmıştır. Çıkmanın diğer yanında ise sıcaklığın sağır duvarı boyunca yüzeysel düşey girintilerle devam eder.



15. Bira Fabrikası Hamamı, Batı Cephe

Edelputz sıva ile kaplı bütün cepheler geniş olmayan bir saçak silmesi ile sonlanır. Yapı, dönemim malzeme-tekniik kullanımına uygun olarak betonarme iskelet sistemine sahiptir. Geleneksel hamamlardan farklı olarak, ocak sistemi yerine, bodrum katındaki kalorifer sistemi ile ısıtılan yapının soyunmalık ve ılıklik bölümlerinde kalorifer peteklerinin yerleri günümüzde görölmektedir. Sıcaklık ise geleneksel hamamlarla benzer anlayışla zemininden ve duvarlarından geçen sıcak su boruları ile ısıtılmıştır. Mekanların zemin kaplamasında mermer ve seramik kullanılmıştır. Yapıda bu dönemin modern mimarlık anlayışına uygun olarak herhangi bir bezeme ögesi bulunmamaktadır.



16. Bira Fabrikası Hamamı, Doğu Cephe



17. Bira Fabrikası Konutları (Anonim 1939)

Yerleşkedeki merkezi konumu ve mimari özellikleri ile farklı anlamlar yüklenebilecek hamam yapısının bütün bu özellikleri ile, her ayrıntısı düşünülerek işlevin ve malzemenin öne çıkarıldığı, geleneksel hamam tipolojisi ile modern malzeme ve tekniğin birlikte kullanıldığı bir sentez yapısı olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Atatürk Orman Çiftliği Yerleşkesi'nin Cumhuriyet'in "topyekün dönüşüm" amacına katkı sağlayacak bir ortam, modernite projesinin deneme uygulama alanı olarak kurgulanıp geliştiği bütün bileşenlerinden açıkça görülmektedir. Dönemin diğer fabrika yerleşkelerinde olduğu gibi, sadece üretim ve barınma değil, eğitim, sağlık, eğlenme ve dinlenme gibi çağdaş işlevleri ile çalışanlarının kurumlarına ve devlete bağlılıkları konusunda yarar gözetildiği unutulmamalıdır. Diğer yandan kentin alışıkmadığı yeşil alanları ve Ankaralıların yaşamlarına katılan halka açık mekanları ile örnek bir model olma iddiasını barındırır. Bu kendi içinde dünyanın yarattığı yaşam çevresi ve yeni toplumsal ilişkiler, siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümler/süreklilikler bağlamında çok katmanlı bir okuma önermektedir.

Yerleşkenin ana yapılarından olan Bira Fabrikası Hamamı, benimsetilmek istenen çağdaş temizlik anlayışını karşılayan bir yapıdır. Bu dönemde devlet eliyle açılan diğer fabrika

yerleşkelerinde temizlik/yıkama işlevinin “duş yeri”, “duş ve banyo binası”, ya da hâlâ geleneksel olarak “hamam” denilen ayrı yapılarda, yaygın olarak da diğer işlevlerle bir arada ele alındığını görüyoruz.^{1*} Avrupa örneklerinde “fabrika içinde duş yeri” uygulaması tercih edilirken, Egli burada Türk toplumunun temizlik ve yıkama alışkanlıklarına uygun bir yapı tasarlamış ve uygulamıştır. Bu dönemde örnek alınan Batı ülkelerindeki çözümlerin aksine geleneksel bir yapı türü olan hamamın tercih edilmesi, Batılı bir mimarın oryantalist merakı değil, içinde bulunduğu kültürün mimarlığına ve sanatına yönelik araştırmalarının sonucunda ortaya çıkan ilgi ile açıklanabilir. Zaten ekonomik ve politik gerekçelerle işlevselliğin böylesine öne çıkarıldığı bir mimarlık ortamında öncelikli kaygının Osmanlı’yı anımsatan bir estetik nesne üretmek olmadığı açıktır. Ernst Egli’nin Anadolu’nun tarihsel kökenlerine, Osmanlı’nın anıtsal ve sivil mimarlığına, özellikle de Mimar Sinan’a duyduğu hayranlık, yayınlarında ve bugün ETH Zürich Arşivi’nde bulunan slaytlarının Anadolu’ya odaklanan konularında dikkati çeker. Egli, temsilcisi olduğu “modern mimari”nin ancak üretildiği bölgenin tarihsel ve yerel kimliği ile sentezlenerek elde edilebileceğini savunmuştur.^{**}

Burada ilginç olan, Atatürk’ün bir yandan “modern olmadığı” gerekçesi ile Gazi İlk Muallim Mektebi (Gazi Eğitim Enstitüsü) binasının yapımını 1927 yılında, tasarımcısı olan Kemalettin Bey’den alarak “modern olması” beklentisi ile Egli’ye verirken diğer yandan Osmanlı’ya öykünen bir yapı tipolojisini tercih etmesi “ikilemi”ni akla getirmesidir. Ernst Egli, yerleşkede bulunması kaçınılmaz olan temizlik yapısı için, Osmanlı’ya duyduğu ilgi ve merakla böyle bir tasarımı Atatürk’e önermiş olabilir ya da doğrudan Atatürk’ün tercih ettiği bir yapı türü olabilir. Hangi şekilde olursa olsun sonuçta Atatürk’ün onayladığı bir projedir. Ancak bu durum doğrudan Atatürk’ün mimaride Osmanlı’yı anımsatan kemerden kubbeden vazgeçmeye çalışırken öte yandan Türk Hamamı’nda sakınca görmediği biçiminde bir fikir ikilemi de ortaya koymuyor. Çünkü bira Fabrikası Hamamı, soyunmalık, ılıkılık ve sıcaklık mekanları, kubbe örtüleri, göbek taşı, seki, kurna gibi öğeleri ile temel ilkelere Osmanlı hamamına öykünürken, yüzeysel hareketlerle yalın bırakılmış edelputz sıvalı cep-heleri, betonarme iskeleti ve modern ısıtma sistemi ile modern mimarinin olanaklarından da kopmuyor. Hamamın hemen yanbaşındaki yine Egli’nin tasarımı olan konutlarda, kübik mimarinin biçimsel özelliklerinin yanında Kuzey Avrupa kökenli dik eğimli çatı kullanarak geleneksel mimariden tümüyle uzaklaştığı, barınma mekanlarında bu kez modern yaşam tarzını mekan ilişkisinde görünür kılmayı tercih ettiği, ancak yıkama mekanında, gele-

* Örneğin 1911 yılında yapılan Silahtarağa Termik Santrali Yerleşkesinde günümüzde mevcut olmayan duş ve banyolar yapısı, içinde yıkama küvetlerinin bulunduğu, hamam kültürüne sahip kullanıcıya banyo kültürünü tanıtan, eğimli kırma çatısı ile kuzey Avrupa kökenli bir görünüme sahip ilginç bir yapıdır. 19140’larda bu yapının yerine yapılan hamam ise, kurnaları olan, geleneksel hamam kullanıma daha yakın bir binadır. (Cengizkan 2009, s.34-35).

** Egli, 1930 yılında “Türk Yurdu” dergisinde yayımlanan “Mimari Muhit” adlı yazısında da benzer anlayışla, modern mimarlık ile ulusalçı tutkunun bağıni vurguluyordu (Egli 1930, 32-33).

neksel olana vurgu yaptığı dikkati çeker. Bu vurgu sadece Türk hamamına özgü biçimsel öğelerle sınırlı kalmaz, geleneksel konut mimarlığının sadeleştirilmiş alıntıları olan cephe çıkımlarında da devam eder. Ancak genel olarak sade ve yalın cepheler, yuvarlak pencereler gibi biçimsel öğelerde konutlarla ortaklıklar görülebilmektedir.

Egli, 1934 tarihli Çiftlik planlamasında da Anadolu'nun Hitit geçmişine kadar uzanan tarihsel arkaplanı kullanarak bu zengin geçmişe gönderme yapan anıtlara yer vermiştir. Egli'nin bu tasarımında heykeller, sütunlar vb. ile yaratmaya çalıştığı anıtsallık, Türk toplumunun geçirdiği değişimin boyutlarını ve elde ettiği başarıların onurunu ifade etme bağlamına odaklanıyordu. Hamamın da yerleşke içindeki merkezi konumu ve "Türk"e özgü oluşu simgesel anlamlar aramayı kaçınılmaz kılıyor. Ankara'nın karasal iklimi düşünüldüğünde kullanıcının ayrı bir binada yıkanarak evine gitmesi şeklindeki kullanım zorluğu, zaten yapımından kısa bir süre sonra da kullanımdan çıkmış olması bu düşünceyi güçlendirmektedir. Atatürk Bira Fabrikası Hamamı için, bu dönemin Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu konusundaki çalışmalar ve beklentiler ile örtüşen bir yaklaşımla "Türk" tanımını karşılayan bir yapı türünü tercih ettiği şeklindeki bir ön kabülden yola çıkmak yapının söz-konusu sembolik kimliğini daha anlaşılır hale getirmektedir.

Bütün bu göstergelerin yanında Egli'nin mimarlığında, geleneksel mimarlık mirasını göz ardı etmeden modern malzeme teknik olanakları ile ulaşmaya çalıştığı sentezi ya da kendi deyimini ile "günün modasına bağlı olmayan zamandan bağımsız" ifadeyi Bira Fabrikası Hamamı'nda yakaladığı düşünülmektedir.

Günümüzde harap durumda olan yapının yeniden işlevlendirilmesi amacı ile onarılması gündemdedir. 2010 yılı içinde restorasyonuna başlanacak olan yapının çağdaş sanat müzesi ve sergievine dönüştürülmesi planlanmaktadır. Ancak Atatürk Orman Çiftliği'nin, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin üretim, barınma ve eğlence mekanı olarak modernite projesinin küçük bir modeli olduğu değerlendirilmesinden yola çıkarak, kuruluşundan gelişimine, üretim tekniklerinden üretilenlere, günlük yaşam ve eğlence ortamına kadar uzanan çok katmanlı bilgi sunan bir müzeye dönüştürülmesinin anlamlı olacağı düşünülmektedir. Atatürk Orman Çiftliği, satılarak, devredilerek ya da kiralama yolları ile günümüzde Ankara'daki arazilerinin yaklaşık üçte ikisini yitirmiş durumdadır. Örneğin, yerleşkenin merkezindeki ana yapılardan Egli'nin tasarımı olan Marmara Köşkü ve Bira Fabrikası günümüzde Atatürk Orman Çiftliği'nin kullanımında değildir. Sadece Bira Fabrikası Hamamı değil, yerleşkedeki Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık mirasının önemli örnekleri olan diğer yapıların da bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi ve kendi çağının izlerinin sürülebileceği mekanlar olarak yeniden işlev kazandırılması önerilmektedir.*

* Gazi İstasyonu'nun kuzeyinde yer alan 1926 tarihli ahır günümüzde onarılmış, yapının bir bölümüne müze ve sergievi işlevi kazandırılmıştır. Mayıs 2010'da Atatürk Orman Çiftliği'nin kuruluşunun 85. Yıldönümü'nde açılışı yapılan müze ve sergievinin bir bölümünde kuruluşundan bu yana Çiftlik'te kullanılan üretim araç gereçleri ile 1930'lu yıllardan bu yana Çiftlik koleksiyonunda bulunan tablo, harita, maket gibi nesnelere sergilenmektedir.

KAYNAKLAR

- ANONİM. (1930), Gazi Orman Çiftliği 5 Mayıs 1925-5 Mayıs 1930, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- ANONİM. (1933), Ankara'da Gazi Orman Çiftliği (Mayıs 1925-Mayıs 1933), Ankara: Orman Çiftliği Umumi İdaresi Yayını.
- ANONİM. (1939), Atatürk Çiftlikleri, Ankara: Devlet Ziraat İşletmeleri Kurumu Neşriyatından.
- ANONİM. (1953), Atatürk Orman Çiftliği, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- ANONİM. (2007), Atatürk Orman Çiftliği, Bir Çağdaşlaşma Öyküsü, Ankara: Koleksiyoncular Derneği Yayını.
- ASLANOĞLU, İ. (1984). "Ernst Egli, Mimar, Eğitimci ve Kent Plancısı." Mimarlık, 11-12, ss.15-19.
- ASLANOĞLU, İ. (1984), "1923-1946 Döneminde Ankara'da Yapılan Resmi Yapıların Mimarisinin Değerlendirilmesi." Tarih İçinde Ankara Eylül 1981 Seminer Bildirileri, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları.
- ASLANOĞLU, İ. (1992), "1923-1950 Yılları Arasında Çalışan Yabancı Mimarlar." Ankara Konuşmaları, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları.
- ASLANOĞLU, İ. (2001), Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- BOZDOĞAN, S. (2002), Modernizm ve Ulusun İnşası, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- CANGIR, A.(Ed.) (2007), Cumhuriyet'in Başkenti, Ankara: Ankara Üniversitesi Kültür ve Sanat Yayınları.
- CENGİZKAN, A.(Der.), (2009), Fabrika'da Barınmak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de İşçi Konutları: Yaşam, Mekan ve Kent, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- EGLİ, E.A. (1930), "Mimari Muhit", Türk Yurdu, 30-224, ss. 32-33.
- EGLİ, E.A., (1942), Türkische Baukunst in Geschichte und Gegenwart, Yayınlanmamış Ders Notları ve Manuskript, Zürich. (Wissenschaftshistorische Sammlungen ETH Zürich Hs. 785.1).
- EGLİ, E.A., (1969), Im Dienst Zwischen Heimat und Fremde, Einst Und Dereinst, Erinnerungen. Yayınlanmamış kitap, Meilen (Wissenschaftshistorische Sammlungen ETH Zürich Hs. 787.1).
- ERGUT, E. Vd. (Ed). (2006), "Rethinking Architectural Historiography", Routledge, New York.
- ERGUT, E. (2007), "Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı ve Modernleşme: Mesleğin Profesyonelleşmesi Sürecinde Yarışmalar ve Yabancı Mimar Problemi", SANART 13-14 Kasım 2003, ss. 73-84, 80. Yılında Cumhuriyet'in Türkiye Kültürü Sempozyumu Bildirileri (Ed. Cana Bilsel), Ankara: SANART, TMMOB Mimarlar Odası Yayını.
- FRANCK ATALAY, O. (2004). "Ernst A. Egli: Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarı ve Eğitimcisi 1930-1936." Arredamento Mimarlık, 167, ss.110-119.
- FRANCK ATALAY, O. (2010), "Bir Modernlik Arayışı: Ernst Egli ve Türkiye (1927-1940)", Cumhuriyet'in Zamanları Mekanları İnsanları, Der. Elvan Altan Ergut-Bilge İmamoglu, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi- Dipnot Yayını.
- KESKİNOK, Ç. (2000), "Atatürk Orman Çiftliği: Kuruluşu, Sorunları ve Çözüm İçin Öneriler" Mimarlık, 292, ss. 43-46.

- NICOLAI, B. (1998), *Moderne Und Exil, Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin.
- ÖZTAN, Y. (1993), “Atatürk Orman Çiftliği’nin Ankara Kentinin Yeşil Alan Sistemi İçin İşlevi”, *Dünü Bugünü ve Geleceği İle Atatürk Orman Çiftliği*, Ankara: Ziraat Mühendisleri Odası Yayını.
- ÖZTOPRAK, İ. (2006), *Atatürk Orman Çiftliği’nin Tarihi*, Atatürk Kültür, Ankara: Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.

ÖZET

Erken Cumhuriyet Dönemi(1923-1950) modernite projesinin önemli bir parçası olarak 5 Mayıs 1925 yılında Atatürk’ün talimatları ile kurulan “Gazi Orman Çiftliği”, tarımın, endüstrinin ve ticaretin yapıldığı, aynı zamanda içinde halka açık eğlenme, dinlenme ve piknik alanlarının bulunduğu, çalışanlarının rahatça barınabileceği, kendi içinde çağdaş bir dünya olarak tasarlanır ve gelişir.

Çiftlik içinde, İsviçreli Mimar Ernst Arnold Egli (1893-1974) tarafından gerçekleştirilen Bira Fabrikası Hamamı (1937), betonarmenin kullanıldığı modern yapım tekniği ile geleneksel işlevi birarada sunmayı amaçlayan bir sentez mimarisi olarak Erken Cumhuriyet Dönemi’nin ilginç yapılarındandır. Atatürk Orman Çiftliği’nde, dönemin Avrupa örneklerinde görülen “fabrika içinde duş yeri” uygulamalarının yerine geleneksel Türk Hamamı tipolojisi yeğlenmiş, Anadolu’nun geleneksel yerel kimliğine odaklanan binanın yapımında, modern mimarinin malzeme ve teknik olanaklarından yararlanılmış, mevcut mimarlık mirası değerlendirilerek tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir.

Günümüzde harap durumda olan Bira Fabrikası Hamamı’nın yapısal özellikleri, başta Zürih Teknik Okulu Arşivi ile Cumhurbaşkanlığı Köşkü Atatürk Arşivi olmak üzere konu ile ilgili arşivlerden elde edilen özgün görsel ve yazılı belgeler ışığında, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin katmanlı/karmaşık kimliği içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Makalede, Atatürk Orman Çiftliği’nde bir hamam yapılması kararı, bu yeğlemenin nedenleri, Egli’nin hamam kavramını ele alış biçimi, yapının dönemi ile kurduğu ilişki/ilişkisizlik, yapım tekniği, özellikleri ve niteliği gibi paradigmlar, modernlik/gelenek ekseninde tanıtılmaya ve tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Atatürk Orman Çiftliği, Bira Fabrikası Hamamı, Ernst Arnold Egli, Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı.*

ABSTRACT

Established on the instructions of Atatürk on the May 5th, 1925 as a significant part of the modernity project of Early Republic Period (1923-1950), “Gazi Forest Farm” has been designed

and developed as a relatively modern world in itself where agricultural, industrial and commercial activities were pursued while at the same time providing recreational facilities for public and accommodation for the workers employed therein.

The Beer Factory Bath inside the farm which was designed by the Swiss Architect Ernst Arnold Egli (1893-1974) in 1937 is one of the interesting architectural structures of Early Republic Period representing a form of synthesis architecture which aimed at overlapping the traditional function along with a modern construction technique by using reinforced concrete. Unlike the “showers located inside the factory” which was common in most of its European counterparts in that period, a traditional Turkish Bath typology was preferred in Atatürk Forest Farm, thus the structure that was intended to represent the traditional authentic identity of Anatolia has been designed and constructed in line with the available traditional architectural legacy through making use of the materials and techniques provided by the modern architecture of the period.

The structural properties of Beer Factory Bath, which is currently in a dilapidated state, has begun to be evaluated within the context of multi-staged/intricate identity of Early Republic Period in light of the original visual and written documents obtained from the relevant archives, primarily from Zurich Technical School Archive and Presidential Palace Atatürk Archive.

The following matters has been attempted to be introduced and discussed within the context of modernity/tradition in the present article: the reasons for decision and preference of building a bath inside Atatürk Forest Farm, Egli’s approach to the concept of bath, relation/irrelation of the structure to its respective period, and such paradigms as its construction technique, features and quality.

Keywords: *Atatürk Forest Farm, Beer Factory Bath, Ernst Arnold Egli, Early Republic Period Architecture*

ELİF ŞAFAK'IN SİYAH SÜT ADLI ROMANINDA ALKARISI/ALBASMASI İNANIŞI

Tülin Arseven*

Anadolu'nun birçok yerinde geçmişte olduğu gibi bugün de bazı inanışlar varlığını sürdürmektedir. Bunlardan biri de alkarısı/albasmasıdır. Alkarısı, loğusa kadınlara musallat olduğu varsayılan bir cindir. Türk halk geleneğinde genellikle loğusa anneyi ve bebeğini rahatsız ettiği, hatta onların ölümüne yol açtığı düşünülen alkarısı tasarımı, günümüz Türk edebiyatının önemli isimlerinden Elif Şafak'ın *Siyah Süt* adlı romanında da yerini almıştır. Ancak bu yer alışı alkarısı miti gelenekten farklı bir biçimde görülür. Bu çalışma ile bir halk inanışı olan alkarısının *Siyah Süt* adlı romanın kurgusu içinde nasıl yer aldığı ve geleneğe ne ölçüde bağlı kalındığı meselesi sorgulanacaktır. Çalışma bir inanış olarak alkarısının Türk halk kültürü içinde nasıl değerlendirildiğinin üzerinde durulduğu ve romanın kurgusu içinde nasıl yer aldığı incelenen iki bölümden oluşacaktır.

I. Türk Halk Kültüründe Alkarısı/Albasması İnanışı:

Yeni doğan çocukların, loğusaların başına işler açan, yıkım getiren albastı cinlerin, perilerin çarpmasına denir (Eyuboğlu 1974:115). Albasması inanışının tarihsel gelişimine değinen Eyuboğlu'na göre, Şaman inançlarıyla yakın ilgisi olduğu söylenen albastı ile

* Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fak.

eski Anadolu dinlerinde geçen kötü ruhlar, iyi ruhlar arasında bir bağlantı vardır. İ.Ö. üç bin yılına değin giden Anadolu inançlarıyla İ.S. dönemlerde ortaya çıktığı söylenen Şamanlık arasında bir bağlantının bulunması, çok eski çağlardaki göçler, yakınlaşmalar sonucu doğabilir. Bu benzerlik gelişigüzel bir olay diye de düşünülebilir. Ancak bunun bütün Anadolu uluslarınca benimsenmesi, değişik adlar altında albastıya inanılması daha çok Anadolu kaynaklı bir yanının olduğunu anımsatır. Anadolu’da yaşayan Müslüman Hıristiyan bütün topluluklar buna inanır, albastıdan sakınır. Şaman inançlarının Anadolu’ya XI. yy.dan sonra geldiği söylendiğine göre, albastı ile ilgili inançların başka adlarla daha önceleri Anadolu’da bulunması gerekir. Nitekim Hititlerde, Mezopotamya uluslarında, özellikle Sümerlerde, Mısırlılarda çocuklara sataşan, loğusalara saldıran kötü ruhların varlığına inanılırdı. Bu benzerlik, ayrı doğrultularda gelişen, halk inançlarının bir rastlantı sonucu bir yaklaşması olabilir (Eyuboğlu 1974:115,116).

Loğusa kadınlara ve çocuklara sataşacağı, kimi zaman da onları öldürdüğü tasarımlanan alkarısı ‘al, alanası, alkızı’ gibi adlarla anılmaktadır. İnsan-hayvan karışımı bir görünümde tanımlanan bu öldürücü dev ya da cin, “uzun boylu, uzun parmak ve tırnaklı, dağınık saçlı, yağlı vücutlu, el ve ayakları küçük, dişlek, bir dudağı yerde, bir dudağı gökte, bazen zenci suratlı, memelerini masallardaki devler gibi omuzlarından geriye atabilen, tepesinde gözü olan, çok çirkin, al gömlek giyen bir yaratıktır (Örnek 2000 :144,145). Cin, peri, şeytan olarak tasavvur edilen bu ruh; köpek, kedi, oğlak, buzağı, tilki, örümcek, kuş, gelin, erkek, kefenli ölü, cadı, kıl ve nihayet insan ile hayvan vasıflarını bir arada bulunduran insan-hayvan şekillerinde görülmektedir. Adı geçen ruh, en ziyade cadı kadın hüviyetinde kendini göstermektedir (Acıpayamlı 1961:75). Bu cinin değişik adları olmasına rağmen alkarısı ve albasması adı en yaygın olanlarıdır (Çevirme, H; Sayan, A. 2005:68). Adının çeşitlemelerinde ‘al’ kelimesi bulunan ve inanışlarda hep ‘al renk’ ile ilişkileri belirtilen bu varlık Türk dünyasının her yerine ve Türk kültür ekolojisine mensup Ermeni, Gürcü ve diğer Kafkasyalı halkların kültürlerine de yayılmıştır. Albastı genellikle sarışın ve uzun boylu bir kadın olarak tasavvur edilmekle birlikte farklı görünüşlerle de görünebildiğine inanılır (Çobanoğlu 2003:124). Anadolu’da albastı yalnız çocuklara, yeni doğurmuş kadınlara sataşan bir kötü ruh diye bilinmez. Buzağılara, yeni doğurmuş ineklere de yıkım getirdiğine inananlar vardır. Doğu Karadeniz kıyılarında, Trabzon, Giresun, Gümüşhane yörelerinde böyle bir inanç vardır. Anadolu’nun öteki yörelerinde yalnız kadınlara, küçük çocuklara sataştığına inanılır (Eyuboğlu 1974:116,117). Eskişehir’de loğusa kadınların ve çocukların üzerine çıkarak onları boğarak öldürdüğüne inanılan görüntü olarak tanımlanmaktadır (Biçer 1991:11). Erzurum’un Tekman ilçesi köylerinde de benzer inanmalar görülmektedir. Kabos denilen saçları uzun, karmakarışık, tırnakları uzun, şişman çirkin bir kadın; yeni doğum yapmış kadınlara musallat olur, ciğerlerini söküp alarak kadının ölümüne neden olur (Çevirme, H; Sayan, A. 2005:68).

Loğusalara ve çocuklarına sataşan bu öldürücü cinin zararından korunmak için loğusalar yalnız bırakılmaz. Ayrıca alkarısını yakalamak ve etkisiz hale getirmek için birçok

yollara başvurulur. Bunlar arasında alkarısının ‘bir yerine iğne, çuvaldız batırmak veya bu cadının üzerine zift dökmek lâzımdır. Bu takdirde alkarısı, elindeki ciğeri sahibine derhal iade eder. Kendisini yakalayan şahıs da ocaklı olur. Bu gibi şahıslara aynı zamanda alcı da denir. Alkarısı alcı ile alcının sülalesinden olan bir kimseye dokunmadığı gibi, evlerinde ve üzerlerinde alcıya ait eşya bulunduranlara kötülük yapmaz (Örnek 2000:144,145). Yakalanabildiği an tehlike söz konusu olmayan, ancak yakalanamazsa çocuğu ve anneyi öldüren bu yaratıktan loğusayı korumak için; loğusanın yatağının çevresine ip dolandırılır; Kur’an sağ tarafına konur; süpürge, demir konur; ışık ve ateş yakılır; loğusa yalnız bırakılmaz; özellikle bir erkek çocuğu loğusanın yanına yatırılır; ateş veya köz, kaşıkla veya maşayla lohusanın etrafında dolaştırılır. Loğusanın başında kırk Yasin okunur (Karataş 1991:69). Doğu Anadolu’da, doğum sırasında, anayı kötü ruh olan al, alkarısı, albasması’na karşı daima korumaya, onu böyle bir durumla karşı karşıya bırakmamak için geceleri yanında bulunmaya çalışırlar. Erzurum, Kars, Ağrı, Muş illeri çevresinde doğum yapan kadınlar, geceleri albasması tehlikesine karşı yalnız bırakılmazlar. Doğum için gelen kadınlar ve evde bulunanlar, gece, doğum yaparı beklerler. Doğum sırasında eve giren hiçbir eşya dışarı çıkarılmaz. Ayrılmak zorunda kalan kadınlar, gündüz dışarı çıkabilir ama, güneş batmadan yine geri dönmek mecburiyetindedirler. Aksi yapılırsa, doğum yapan kadını al basması tehlikesi vardır. Buna dikkat edilmeyen yörelerde, doğumdan sonra, alkarısı bebeği ve anayı öldürmüş. Al karısından korunmak için, yine bu çevrede, doğum yapan kadının yanında, gece ocak veya ışık söndürülmez, sabah gün ışıyincaya kadar yanık tutulur (Kalafat 1995:90). Alkarısının kırmızı sevmediği ve kırmızı olan yere gelemeyeceği inancıyla loğusa kadının başına kırmızı kurdela bağlanır. Çocuğun yüzüne kırmızı mendil koyulur. Loğusa kadın ve çocuk yalnız ve karanlık yerde bırakılmaz. Alkarısı karanlık ve kuytu köşelerde gizlenir. Loğusanın yanında her zaman bir iki kişi mutlaka bulunur (Biçer 1991:11). Genellikle yeni doğmuş çocuk olan evden komşuya gece ateş verilmez. Ateş verilen eve şer kuvvelerin, kötü ruhların geldiğine inanılır. Çocuğa ve anneye zarar verecek kötü mitik kuvve beyaz giysili kadın (luş-nitsa, lufutsnitsa, urisnitsa, bet karısı)dir. Kırk gün geçtikten sonra kadınlı çocuk kiliseye gider, girişte dizi üstü durur, papaz (rahip) ise onlara haç çizer, dua okur, çocuğu kucağına alarak eğer erkekse, ‘altarın’ etrafına dolandırır, kızsaa, sadece ikonalara yaklaştırır (Yoloğlu 1999:87).

Doğum yapan kadınların birtakım ruh durumu değişiklikleri yaşamaları, hastalanmaları ve bazen de bu hastalıkların kadını ölüme, intihara kadar sürüklemesinin gerçek nedeni elbette ki bir cin, kötü ruh, büyü veya sihir değildir. Loğusalık dönemi tıpkı gebelik gibi kadının yeni bir yaşama uyum sağlama çabasını gerektirir. Doğum eyleminin travmatik oluşu, aileye yeni, küçük, savunmasız ve tam anlamı ile anneye bağımlı bir canlının katılması ve kadının tüm bunlara göğüs gerecek yeni roller öğrenmesi sorunun başlamasında etkili ve önemli bir faktördür. Kadının yaşadığı bu deneyimler onda, uykusuzluk, panik, huzursuzluk, korku, bebeği hakkında gereksiz endişe, sık ağlama nöbetleri gibi bazı psikopatolojik davranışların

görülmesine yol açar. Yeni anne olan veya loğusalık döneminde olan kadınların %50-80'i(nde) özellikle doğumdan 5-6 gün sonra bu tür belirtiler ortaya çıkabilir. Belirtiler bu haliyle **loğusalık hüznü** diye tanımlanır ve kadın tarafından bir hekim ve sağlık profesyonelinin müdahalesine gerek duymaksızın atlatılabilir (Çevirme, H; Sayan, A. 2005:70). Ancak loğusa kadınların % 10-15'inde bu durum derin bir hüznün, umutsuzluk, işe yaramama, değersizlik ve suçlama gibi duygularla değişme gösterir. Anne bir taraftan sağlığı ile ilgili endişe ve takıntılar geliştirirken diğer taraftan da bebeğine yabancılaştığını, bakım vermek, kucağına almak istemediğini hissetmeye başlar. Bu paradoks suçluluk duygularını daha da derinleştirir, anne ölümü ve hatta intiharı bile düşünebilir. Belirtiler bu haliyle **doğum sonrası depresyon** adını alır (Çevirme, H; Sayan, A. 2005:70).

Adı ister alkarısı, ister loğusa cini ya da başka bir şey olsun bu, “doğüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlemiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikaye” bir memordur (Çobanoğlu 2003:21).* Bir başka deyişle *Siyah Süt*, aslında bir memordun romanlaşmış biçimidir.

II. *Siyah Süt*'te Alkarısı/Albasması İnanışı:

Siyah Süt'te Elif Şafak, loğusa bir kadının yaşadıklarını, duygularını ve düşüncelerini kendi deneyiminden yola çıkarak anlatır. Aydın bir kadının annelik fikrine bakış açısını dile getiren bu romanın ilgi çekici olan yönü, doğum sonrası yaşanan ve halk arasında alkarısı/albasması; tıp dilinde ise postnatal depresyon denilen çok özel bir süreci konu ediniyor olmasıdır. Ancak bu konu edinişte dikkati çeken, Elif Şafak'ın da romanda

“Lakin olmadı. Süreç aksadı. Geleneksel Osmanlı'dan modern Cumhuriyet'e gelirken yolda bir yerlerde bilgi kervanımız durdu, tökezledi, yere kapaklandı. Ne çok bilgi parçası, kristal taneleri gibi yuvarlana yuvarlana dağıldı gitti. Kayboldu.

Sonuç olarak bizler, yani bizim kuşağımız, eskilerin birikimlerinden büyük ölçüde yoksunuz. Modern toplum kendini cinlerden arındırıldığını sandığı için onlarla nasıl baş edeceğini de bilemiyor.” (Şafak 2010:15)

sözleriyle dile getirdiği gibi, gelenekten kopuşun ne ölçüde olduğu meselesidir. Geçmişten günümüze akan zamanda halk inançlarının ve halk bilgisinin aktarımı sırasında ciddi aksamalar yaşanmış; albasması, alkarısı vb. sözcüklerle ifade edilen loğusalık sonrası tasarımları ve ritüelleri modernleşme sürecinde kaybolmuştur. Halk arasında, gelenekte alkarısı denilen ve loğusa kadınlara görünen doğüstü olarak tanımlanan varlık, *Siyah Süt*'te önce “loğusa cini” sözcükleriyle anılmış, ardından “Lord Poton” adını alarak romanın şahıs

* Memorat ile efsane arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekir. Özkul Çobanoğlu'na göre memordun anlattığı tabiatüstü varlıklarla kurulan iletişim neticesi gerçekleşen olayı ‘ya tecrübe edip yaşamış olan bir kişinin bizzat ağzından ya da ondan dinlemiş olandan’ sınırlaması beraberinde ‘Kişiselliği’ veya ‘şahsi olma ölçütü’nü getirmektedir. Bir başka ifadeyle tabiatüstü güçlerle yaşanan bir ilişkinin nakledilen hatırası veya ‘raporu’ olarak tanımlayabileceğimiz memordaların, yaşayanı belli olan kişinin kendisi veya kendisinden dinleyenlerin naklettiği ‘hatıra olma ölçütü’ iki türü ayırt eden en önemli hususiyettir (Çobanoğlu 2003:26).

kadrosundaki yerini almıştır.

“Yazarlık Tanrılığa soyunmaktır” (Şafak 2010:100) diyen Elif Şafak, öncelikle doğum sonrası süreci *Siyah Süt*'te “Anladım ki doğum yapmak ve hemen akabinde gelen süreç binlerce, belki milyonlarca kadının gayet iyi bildiği üzere gölgeleri, çukurları, evhamları, iniş çıkışları, bunalımları olan bir ara aşama. Anneyi çoğaltıp zenginleştirirken bir yanı sıra da yalnızlaştıran.” sözleriyle ifade eder; ardından gelenekten gelen bilgilerini okurla paylaşır:

“Eskiler bilirmiş tüm bunları. Ninelerimiz ve onların nineleri bilirmiş bu yalnızlığı. Loğusayı koruma altına almaktaki ısrarları bu yüzden. Ne odada tek başına bırakırlarmış yeni doğum yapan kadını, ne de duasız, desteksiz. Sadece yeni doğan bebeğe değil, anneye de bakarlarmış eskiden. Loğusanın en büyük düşmanının gene kendisi, yani kendi zihni olduğunu bildiklerinden, habire bir şeylerle oyularlarmış kadıncağızı. Zihni konuşmaya fırsat bulmasın, bulmasın da bulanmasın diye.

Eski zamanların pirinç başlıklı karyolarına yatırılırlarmış loğusayı. Başına da nazar boncuklu, çörekotu torbaları asılı, çingiraklı bir ip bağlanırmış boydan boya. Yanında annesi, ablası, teyzesi, dadısı, kayınvalidesi... en az yaşça büyük iki kadın olurmuş muhakkak.

Loğusaya dadanan kötü cinler odaya geldiklerinde etrafta bir tur atar, ardından gidip ipe asılırlarmış. O zaman başlarmış çingirak çalmaya. Saçılırmış çörekotları ortalığa. Bir nevi kırmızı alarm! Bu şekilde cinlerin dadandığını anlayan yaşlı kadınlar da anında ayaklanır, ipin boşta kalan ucuna asılırlarmış.

Cinler çekermiş bir yana, yaşlı kadınlar çekermiş beri yana. Cinlerin çektiği tarafta karabasanlar, evhamlar, zanlar... yaşlı kadınların çektikleri tarafta ise gönül ferahlığı, saadet ve bereket... loğusa iki arada kalırmış. İradesiz bir kukla gibi savrulurmuş bir müddet iki uç arasında. Tastamam 40 gün sürermiş bu mücadele. Kan ter içinde. Ama ne denli şiddetli olursa olsun bu gidiş geliş, ipin ucuna inançla asılmak ve asla vazgeçmemek şartmış. Böyle böyle nihayet pes edermiş cinler. Bırakır giderlermiş ipi, başka başka avların peşine düşmek üzere. İşte o vakit loğusa çıkarmış araştıran.

‘İyiyim’ dermiş fisiltıyla. ‘Merak etmeyin, iyileştirdim artık...’

İşte bu sebeptendir ki ‘kırkını çıkarmak’ sadece bebekler için değil anneler için de esasmış. Kırk sembolik bir sayı. Kimi kadının kırkını çıkarması bir hafta, kiminin üç ay, kiminin ise neredeyse iki sene sürermiş. Ama er ya da geç kırkını çıkarırmış kadın. Ve o vakit cinlerin değil insanların yakasında kalmaya hak kazanırmış.” (Şafak 2010:14)

Yazar, *Siyah Süt*'te loğusa kadına dadanan cinlerin mücadeleyi kazanması durumunun sonuçlarına da değinir. Böyle bir durumda kadının sütünün çürüyeceğini söyler. Sütün evvela koyulaşıp topak topak katılaştığını, sonra da renginin siyaha çalmaya başlayacağını ekler. Loğusadan beyaz yerine siyah süt gelmeye başlayacağını, sütüyle beraber kadının yüreğinin de çürüyeceğini belirtir. Bu akıbetin yaşanmaması için de eskilerin loğusanın ipine sıkı sıkıya sarıldıklarını söyler (Şafak 2010:15). Oysa gelenekte alkarcısının loğusanın ciğerini söküp götürmesi ve bu yolla anneye zarar vermesi söz konusudur. Ancak şekli ne olursa olsun hem gelenekte hem de romanda loğusa kadının ciğerinin zarar görmesiyle sağlığını yitirmesi noktasında ortaklık vardır.

Elif Şafak, loğusa cini adını verdiği sonra ise bilimsel bir açıklama getirerek post-natal depresyon sözleriyle tanımladığı durumu, romanın kurgusu içine yerleştirmek için kafa içi sesi olarak tanımladığı altı tane küçük kadın tipi yaratır. Entel Sinik Hanım, Can Derviş Hanım, Şehvet Hanım, Anaç Sütlaç Hanım, Hırs Nefs Hanım, Pratik Akıl Hanım adlarını verdiği bu küçük kadınlar kadrosu bir anlamda “loğusa cini”ne zemin hazırlar. Bu küçük kadınların en önemli özelliği anlatıcı/yazarın kişiliğinin ön plana çıkan, ağır basan yönlerini göstermesidir. Entelektüel bakış, mutasavvıfane yaklaşım, pratik zeka, iyi bir ev hanımı olma gibi bazı özellikleri simgeleyen bu küçük kadınlar, anlaşılmalıdır ki, anlatıcı/yazarın yaşamına yön veren en önemli unsurlardır. Loğusalık döneminde ortaya çıkan cin ise bütün bu küçük kadınları toplar ve bir kutunun içine hapseder. Anlatıcı/yazar post-natal depresyonu atlattığı zaman ise loğusa cini bu kadınları özgür bırakır ve onun hayatından çıkar. Kısaca anlatıcı/yazarın gebelik öncesi duruma dönmeyi başararak depresyon atlattır, yaşam normale döner. Bu, yeni anne olan kadının yaşamın içinde her zamanki gibi, olağan ve doğal olarak var olmayı başarması durumudur. Bir başka deyişle, loğusalık döneminde kadının bir anlamda –elinde olmadan- mantıklı davranmadığı, yaşamının ilkelerini oluşturan temelleri bir kenara bıraktığı anlamını taşımaktadır.

Siyah Süt'te Elif Şafak, loğusa cini kavramına gelmeden öncelikle, genel olarak cinlerin varlığından söz eder. Amerika'ya bir yıllığına öğrenim görmek üzere gidecek olan anlatıcı/yazar, huzurlu bir insan olmanın yolunu bulmak için önce kendi içine yolculuk yapmak istediğini söyler. Yoldan geçen bir taksiye binerek romanın kurgusu içine küçük kadınlar olarak dahil ettiği iç/kafa seslerinden mutasavvıf Can Derviş Hanım'ı da alarak Haydar Paşa Tren Garı'na gelir. Tren garına gelişinin nedenini şöyle açıklar:

“Tren garını görmek istedim sadece. Çünkü ne vakit yüreğine düşse buralardan çekip gitme arzusu, ne vakit karasız kalsan ‘gitmek’ ile ‘kalmak’ arasında, tren garında en az bir saat geçirmelisin kendinle baş başa. Ancak orada varabilirsin doğru bir karara.

Cinler gözetler geleni gideni Haydarpaşa Garı'nda. Merakla seyrederler kavga eden çiftleri, kavuşan sevgilileri, tayini çıkan öğretmenleri, parçalanan aileleri, büyük idealler, kısıtlı imkânlarla Anadolu'dan gelen gençleri, kaderine meydan okuyanları ve kaderine boyun eğen nicelerini... Dinmeyen bir merakla seyrederler Âdemoğullarının, Havvakızlarının bin türlü hallerini.” (Şafak 2010:123)

Romanda cinlerin var olduğuna, yaşamın içinde insanlarla el ele, bir arada yaşadıklarına inancını bildiren ifadelere yer verilir:

“Fısıltılarını duyabilirsin. Yaprak hışırdaması gibidir sesleri, öylesine belli belirsiz. Zaman zaman yükselir nağmeleri, iner çıkar. Başka şeyler de çalınır kulağına, yeterince oyalanırsan oralarda. Kim bilir belki de kıkır kıkır güldüklerini ya da ince ince ağladıklarını da duyarsın gardaki cinlerin, perilerin...”

İnsan denilen eşref-i mahlukatı tanımak için yolculuklardan, yollardan öte fırsat mı olur? İstanbul'dan gidenlerin de, şehir-i şehre daha yeni gelenlerin de huyunu suyunu keşfetmek için Haydarpaşa Garı'ndan öte mekân mı var?” (Şafak 2010:124)

Cinlerin gerçekte var olduğuna duyulan inancı vurgulayan bu satırlar, romanın ilerleyen

sayfalarında yerini alan loğusa cini mitini güçlendirmek açısından son derece önemlidir. Romanda cinlere bir de mekan belirlenir:

“İstanbul’a geldiğim günün gecesinde Asmalımescit’te bir tesadüf, beklenmedik bir telefon, beni ileride eşim olacak adamla karşı karşıya getiriyor: ‘Eyup’. Yukarıda cinler, periler, melekler dalga geçiyor olmalı: Sen misin bunca sene Eyub Peygamber’e laf eden? Sen misin sabrı, tevekkülü ve balıkçıların bildiğini öteleyen?”(Şafak 2010:181)

Böylece daha sonra kurguya dahil edilen Lord Poton’un gerçekliğinin de altı çizilmiş olur. Elif Şafak’a göre yazma/yaratma süreci de bir çeşit gebelik ve doğumdur. Bunun klişe ve eski bir metafor olduğunu belirttikten sonra Şafak, kitabın bitiminden sonra yazarın yaşadığı duygu ile bebeğin doğumu sonrası annenin duyguları arasında benzerlik bulur:

“Tüm bunlara rağmen illa da bu eski metaforu kullanacaksak, diyebiliriz ki hiç olmazsa bir konuda benzeşir kitap yazmak ile çocuk doğurmak:

Sonrasında.

Çünkü kitap bittikten sonra beklenmedik bir boşluğa düşer yazar. Kendini içi boşalmış, gagesiz kalmış, eksilmiş hisseder. Virginia Woolf’un intihar girişimlerini kitap yazarken değil, yeni bir kitap bitirdikten sonra yapması tesadüf değildir. Hep iki eser arasında, o ara aşamada kıymak istemiştir canına.

Postnatal depresyonu vardır kitap yazmanın. Ve bir tek bu açıdan benzeşir eser doğurmak ile çocuk doğurmak.” (Şafak 2010:244,245)

Anlatıcı/yazar, kendisini post-natal depresyon günlerine sürükleyen loğusalık durumunu,

“Loğusalık bir denizmiş.

Loğusalık öyle engin bir denizmiş ki kıyının ne tarafta olduğunu anlayamıyorsun. Uyandığında okyanusun ortasında bir salda buluveriyorsun kendini. Suların mavisi öylesine ele geçirmiş ki ruhunu, bir daha medeniyete dönebileceğini, bundan böyle eskisi gibi olabileceğini sanmıyorsun.” (Şafak 2010:249)

sözleriyle tanımlarken; bu konudaki deneyimlerini ve aile fertlerinin davranışlarını ise şöyle aktarır:

“Yakınımdaki insanlar olmuş birer balerin. Anneannem, annem, eşim, dostlarım, konu komşu... hepsi de beni ürkütmemek için parmak uçlarına basarak yürüyorlar etrafımdayken. Ara sıra anneannem okuyor üflüyor. Ateşte tuz çeviriyor.

‘Loğusayı yalnız bırakmamak lazım’ diye tembihliyor. ‘Yoksa cinler dadanır.’

Bilhassa ‘Alkarısı’ denilen bir dişi cinden bahsediyor. Anadolu’da kuşaklardır gayet iyi bilinen bu zorlu cin odama gelemesin diye yatağımın örtüsüne çengelli iğneler takıyor; kırmızı kuşaklar sarkıtıyor, çörekotları serpiyor.

‘Neye benziyor peki bu Alkarısı? diye soruyorum.

‘Aman bilme daha iyi. Çirkin mi çirkin! Cadalozun teki!’ diyor.

Bir şüphe düşüyor içime.

'Anneannecim sen nerden biliyorsun Alkarısı'nın neye benzediğini. Yoksa sen loğusayken gelmiş miydi odana?'

'Eskiler bilir...' diyor cevap niyetine.

Başka da bir şey demiyor.

Kısıtlı tarifle gözümün önünde canlandırmaya çalışıyorum Alkarısı'nı. Saçlar diken diken, kulaklar kepçe. Gözler yuvalarından fırlamış gibi, pörtlek. Dişler desen yarısı var yarısı yok mağara gibi oyuk ve karanlık ağızda. Sesi tiz, gülüşü çatal çatal. Rengi hastalıklı sarı. Parmakları incecik, upuzun ve kemikli. Tırnakları kıvrılmış içine. Ucube mi ucube.

Alkarısı'ndan koruyabilmek için bir an bile ayrılmıyorlar etrafımdan. Oysa benim içim gidiyor azıcık da olsa yalnız kalabilmek için. Özledim yalnızlığı. Başucumda okumaya niyetlendiğim ama kapaklarını bile açmadığım bir yığın kitap duruyor." (Şafak 2010:254,255)

Anlatıcı/yazar, doğumu izleyen ilk ay uykusuz kalmaktan şikayet eder iken, bir sonraki ay bebeğin ihtiyaçlarını karşıladığı anlar dışındaki hemen bütün zamanını uyuyarak geçirmekten rahatsızlık duyar. Romanın kurgusuna dahil edilen kafa içi seslerinin kişileştirilmiş biçimi olan küçük kadınlar anlatıcı/yazarı rahat bırakmazlar. Yani aslında bu dönem loğusa kadının iç dünyasında keşkelerin, pişmanlıkların yaşandığı bir dönemdir ve loğusa kadın bu durumdan kurtulmayı diler. Bir sabah uyandığında loğusa odada yalnızdır ve birden belli belirsiz bir ses duyar. Yumuşacık, çocuksu ama ürkütücü olarak tanımlanan bu ses korku filmi jeneriğine benzetilir. Bebeğin yatağının ucuna bağlı çingirak nazlı nazlı çalar. Alkarısı sonunda gelmiştir. Bu noktada yazarın geleneğe sadık kaldığı görülür. Loğusa kadın yalnız kalmıştır ve yalnız kalan loğusaya alkarısının uğraması kaçınılmazdır. Romanda alkarısı, geleneğin hayli dışında ve ilginç bir şekilde betimlenir:

"İpin ucunda tuhaf bir şey dikiliyor. Dumandan yapma bir figür bu. İki metre boyunda. Arkadan atkıyuruğu yapmış uzun, siyah saçlarını. Bir tutamını beyaza boyamış, yüzüne düşürüp tarz yapmış. Tek kulağında fındık büyüklüğünde elmas bir küpe ışılıyor. Yuvarlak, metal çerçeveli gözlük takıyor. Ufacık bir keçisakalı var. Yüzü minnacık ama gözleri kor kor. Kâh inceliyor, uzuyor tabandan tavana kadar. Kâh genişliyor, yayılıyor bir uçtan bir uca. Odanın orta yerinde puro dumanı gibi ha bire tütüyor. Bir elinde şık bir baston, kafasında İngiliz asilzadelerinin taktığı türden siyah bir fötr şapka var.

Cinlerin cinsel hayatları hakkında hiçbir şey bilmiyorum ama bu cin bende gay olduğu izlenimi uyandırıyor. Hem gay, hem de bir uluslararası modacı kadar şık ve ukala." (Şafak 2010:264,265)

Siyah Süt'teki alkarısı tipinin geleneksel anlatı ile hiçbir ilgisi yoktur. Üstelik alkarısı ile anlatıcı/yazar arasında geçen diyalog da bir anlamda geleneğin reddi şeklindedir:

" 'Kimsiniz?' diyorum tedirginliğimi saklayamadan.

'Ah, tanımadınız mı beni? diyor bozulmuş gibi. 'Loğusalara dadanan cinleri duymadınız mı yoksa?'

Yüzümü ateş basıyor. Gene de sakın görünmeye çalışıyorum.

'Anneannemin bahsettiği Alkarısı sen misin yoksa?'

Bir kahkaha patlatıyor.

'Alkarısı mı? Hayır canım, daha neler' diyor. 'O eskidendi. Alkarısının modası çoktan geçti. Yaşlandı, emekliye ayrıldı. En son duyduğumda Şirret Cinler için tahsis edilen bir huzurevinde kalıyor yanılmıyorsam. Senin anlayacağın bu işleri çoktan bıraktı. Loğusalara Dadanan Cinler Sıralamasında İlk Ona bile giremez artık. Modern çağda modern cinler türedi.'

'Cinlerin de yaşlandığını bilmiyordum' diyorum.' (Şafak 2010:264,265)

Cebinden ipek bir mendil çıkaran cin, gözlüklerini silerken bir yandan da ölümsüz olmadıklarını söyleyip bundan duyduğu üzüntüyü dile getirir. Anlatıcı/yazar karşısındaki yaratığın görüldüğü kadar genç olmayabileceğini düşünür. Loğusa cini, insanoğlunun on senesinin cinlerin yüz on iki senesine tekabül ettiğini; alkarısının ise bir 'nostaljidene ibaret' olduğunu söyler. Anlatıcı/yazarın 'cin nostaljisi de mi var?' sorusuna ise loğusa cininden dış görünümüyle bağdaşan bir yanıt gelir:

'Olmasa mı? Sen hiç Walt Disney izlemiyorsun herhalde. Adamlar bir sürü filmde bizi kullanıyorlar dekor diye. Bari gerçekleri yansıtarsa, içim yanmaz. Ne o öyle, bi dudağı yerde bi dudağı gökte lamba cini mi kaldı bu devirde?' (Şafak 2010:267)

Ardından loğusa cini, artık erkek cinlerin de kendine baktığını; masallardaki gibi göbekli, fes takıp şalvar giyen bir cin tipinin kalmadığını; kendilerinin de zamana ayak uydurduklarını; kendisinin düzenli olarak spor yaptığını söyler (Şafak 2010:267). Akabinde kendini "*Pardon, unuttum kendimi tanıtmayı. Bendeniz Post-natal Depresyon, namı diğer Lord Poton. Ama siz bana kısaca Poton diyebilirsiniz.*" (Şafak 2010:267,268) sözleriyle tanıtır. Böylece geleneğin alkarısı, modern çağın post-natal depresyonuna dönüşür.

Loğusa cini ya da romandaki adıyla Lord Poton'un masal kahramanı cinler ile ortak noktalarının olduğu da görülmektedir. Nasıl lambanın cini sahibine dileklerini soruyorsa, Poton da loğusa anneye dileklerini sorar. Ancak büyük bir farkla. Poton elinde kızılımtırak bir kutu tutmaktadır ve bunun içinde duygusal kriz, gözyaşı, hıçkırık, evham, endişe, vb. bulunduğunu söyler. Bir sabah Poton, elindeki kutuyu açıp içindeki evhamları, kaygıları, korkuları boşaltır. Boşalan kutunun içine ise parmak kadınları doldurur (Şafak 2010:268,269). Kutuya parmak kadınların doldurulması, akli melekelerini yitiren loğusa kadının iç dengesinin alt üst olması anlamını taşımaktadır.

Anlatıcı/yazar, Lord Poton adını verdiği depresyonu **Baby Blues** (Poton'un yeğeni), **Postnatal Depresyon** (Poton), **Postnatal Psychosis** (Poton'un büyük amcası) şeklinde üç kuşak olarak belirler. Bunların insan üzerindeki etkilerini de detaylı biçimde açıklar (Şafak 2010:271,272). Lord Poton'un bir başka deyişle post-natal depresyonun veya halk arasındaki adlandırmayla albasması olayının belirtilerini şöyle de sıralar:

Sürekli keyifsizlik, enerji eksikliği-takatsizlik, devamlı ağlamaklı halde dolaşmak, alınganlık-aşırı hassasiyet, suçluluk duygusu, yetersizlik duygusu, kendini bir işe tam olarak verememek, zihin dağınıklığı, unutkanlık, sürekli geçmiş olayları düşünmek, en ufak meseleden tartışma konusu çıkarmak, asabiyet, bebeğe ya da kendine zarar veririm korkusu-

evham, uyku düzeninde aksaklıklar (çok fazla uyumak ya da tam tersine pek uyuyamamak), iştahsızlık (ya da tam tersine aşırı miktarlarda yeme eğilimi), cinsel isteksizlik- cinsel soğukluk, asosyallik (eve kapanmak, insanlardan, hatta en yakın dostlardan kaçmak), üstüne başına dikkat etmemek, etrafa karşı ilgisizleşmek, dünyada olan bitene karşı duyarsızlaşmak (Şafak 2010:272,273).

Anlatıcı/yazar, Poton adını verdiği depresyona hemen her şeyin sebep olabileceğini belirttiikten sonra buna yakalananların sadece mutsuz burjuva kadınlar olmadığını, bunun hemen her sınıf, statü, din ya da kentli-köylü, eğitilmiş eğitimsiz, batılı- doğulu, yeni anne-tecrübeli anne ayrımı yapmadan tüm dünya kadınlarını etkilediğini ileri sürer (Şafak 2010:273). Bu durumun ortadan kaldırılması için antidepresanlar, terapi, egzersiz, St John's Wort kapsülleri ve benzeri tedavi yöntemlerini önerir. Ardından "kocakarı ilaçları" başlığı altında en yakın lokman hekime gidip loğusalıkta kullanılması gereken bitkilerin alınmasını da salık verir (Şafak 2010:281).

Anlatıcı/yazar, uzun süren bir depresyondan çıkış anını "vakit tamam olmak" ifadesiyle dile getirir; alkarısı/Lord Poton/post-natal depresyonu hayatından kovmadığını, onun yaşamından çıkıp gitmesini sağladığını öne sürer. Lord Poton'dan kurtuluşu, bir rüya motifi üzerine kurgular. Anlatıcı/yazar bir rüya görmüştür. Rüyasında bir grup hamile kadın bir limanda ayrılmakta olan bir gemiye el sallamaktadırlar. Gemide Poton olduğu gibi alkarısı da vardır. Anlatıcı/yazar vedalaşırken Poton'a, yaşamına girmiş olmasından dolayı kızgın olmadığını, bu durumu yaşaması gerektiği için yaşadığını söyler, hatta ona teşekkür eder. Poton'un bindiği geminin adı AURA'dır. Aura ise İspanyolca'da ŞAFAK demektir. Buradan hareketle anlatıcı/yazar, geminin aslında kendisi olduğunu; bunun ise, Poton'u hayatına kendisinin bile isteye dahil ettiği anlamına geldiğini ileri sürer. Bu dahil edişte kendi iç dünyasında yaşadığı çelişkilerin ve bunlarla baş edememiş olmasının önemli bir etken olduğunun altını çizer. Rüyanın anlatımı bittiğinde Poton damla damla erimeye, hızla azalmaya başlar ve giderek kaybolur, görünmez olur (Şafak 2010:293,294,295,296). Poton'un gidişiyle birlikte küçük kadınlar yeniden anlatıcı/yazarın yaşamındaki yerlerini alırlar (Şafak 2010:301).

Siyah Süt, "Sonsöz" başlığını taşıyan bir sayfalık bir metinle son bulur. Burada Lord Poton'un yalnızca kadınlara değil -özellikle bizimki gibi güçlü aile babası rolünün dayatıldığı toplumlarda- erkeklere de dadandığı belirtilir (Şafak 2010:305).

Elif Şafak'ın *Siyah Süt*'te çizdiği Lord Poton tiplemesi gelenekle taban tabana zıttır. Çünkü Anadolu'da alkarısının dişi olduğuna inanılır. Oysa Elif Şafak, romanında Poton'u bir dişi değil erkek olarak tasarlamış, hatta dış görünüş itibarıyla kendisinde 'eşcinsel' olduğu izlenimi oluşturduğunu söylemiştir.

Gelenekte alkarısı; erkeklerle uyum içine giren kadınlarla ve meyvelerine (çocuklarına) düşman kötü bir ruhtur. Bir başka deyimle, erkeklerin üstünlüğü demek olan babaerkil düzen içinde erkeklere karşı olumlu tutuma giren kadınlara ve o düzeni sürmesini sağlayacak çocuklara karşı alkarısı 'yer altı' savaşını sürdürür (Çevirme, H; Sayan, A. 2005:68). Bu noktada romanda nedeni dile getirilmemekle birlikte alkarısı mitinin oluşmasının altında

yatan “düzeni bozma”, “düzeni sürdürmeye yönelik davranışı engelleme” içgüdüsüne uygun bir anlatım ile karşılaşmaktadır. Ancak romanda anlatıcı/yazarın bir kadın olarak tek başına mücadele edişi, eşinin sadece adından söz edilip romanın kurgusu içinde varlığıyla yer almayışı; loğusa kadına yönelik halk inanışlarını aktaranların ve loğusanın etrafında dönüp hizmet edenlerin anne ve annesine yani yine kadın oluşları kadın egemen bir söylemi düşündürmektedir. Böyle bir söylem dikkate alındığında da modernize edilmiş olan ve eşcinsel olabileceği varsayılan Lord Poton’un dişi değil erkek oluşu gelenekle görüntüde çelişmekle birlikte esasta uyusmaktadır. Modernize edilmiş alkarısı tipi olan Lord Poton’un romanın sonunda yazarın da ihtimaller arasında belirttiği gibi babaya da musallat olabileceği durumu üzerinde düşünölmeye değer niteliktedir.

Siyah Süt, alkarısına karşı bir tedbir olarak loğusa kadının yalnız bırakılmaması, bırakıldığı takdirde albasmasına uğrayacağı bilgisi açısından değerlendirildiğinde gelenekle bağdaşmaktadır. Yine loğusa kadını alkarısından korumak için tedbir alınması noktasında gelenekle uyumludur. Alınan tedbirler romanda loğusa kadının etrafında kırmızı kurdele, ip, çörek otu ve iğne bulundurulması ve yalnız bırakılmaması şeklindedir. Nitekim loğusa kadın yalnız kaldığında Lord Poton odaya girer ve albasması olayı gerçekleşir. Ancak Elif Şafak’ın da belirttiği gibi modernleşme sürecinde pek çok bilginin aktarımında kaybolmalar olmuştur. Anadolu’nun birçok yerinde var olduğu saptanan halk inanışlarının ve bilgisinin romanda yer almadığı görölmüştür. Burada daha da dikkat çekici olan gelenekte dişi, uzun boylu, uzun tırnaklı, çirkin, bakımsız ve loğusanın ciğerini çıkaran bir kadın olarak tasarlanan alkarısının bakımlı, zayıf, modern ve dış görünüşüne özen gösteren bir erkeğe ve adının da postnatal depresyona dönüşmesidir. Gelenekte var olan şekliyle loğusa kadının -kendi isteği dışında- yaşamına doğaüstü bir gücün, bir cinin girmesi durumu yerini, kişinin kendi iç dünyasında çelişkiler yaşaması ve bunlarla baş edemeyişinin neden olmasına bırakır. Yine gelenekte loğusanın, etrafındaki kadınlar sayesinde alkarısından kurtulması söz konusu iken *Siyah Süt*’te anlatıcı/yazar bu durumdan kendi iradesiyle kurtulur. Böylece alkarısı loğusa kadını etkileyen hatta ölümüne bile yol açan doğaüstü bir varlıktan; modern insanın iç dünyasındaki huzursuzluklar ve çelişkilerle baş edemeyişinin bir sonucu olan post-natal depresyona dönüşür.

Sonuç olarak Elif Şafak, *Siyah Süt* adlı romanında modernleşme sürecinde gelenekten kopuş yaşandığını belirtmekle birlikte halk inançları arasında oldukça önemli bir yere sahip olan alkarısı motifini, romanın şahıs kadrosu içine işlev açısından geleneğe oldukça yakın ancak tasarım olarak gelenekten hayli uzak bir biçimde, Lord Poton adıyla yerleştirmiştir. Ardından böyle bir doğaüstü varlığın olmadığını, her şeyin aslında loğusa kadının kendi iç dünyasındaki karışıklıklardan kaynaklandığını, anne olup bir bebeğin sorumluluğunu taşımak zorunda kalmanın yarattığı sıkıntının da depresyonu tetiklediği iletisini vermiştir. Denilebilir ki, *Siyah Süt*, geleneğin alkarısı inanışının modern toplumun post-natal depresyonuna dönüşümünün romanıdır.

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, Orhan (1961). **Türkiye’de Doğumla İlgili Âdet ve İnanmaların Etnolojik Etüdü**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Biçer, Mukaddes (1991). “Eskişehir İlinde Doğumla İlgili Âdet ve İnançlar”, **Türk Halk Kültüründen Derlemeler**, Ankara: Kültür Bakanlığı, Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları:163.
- Çevirme, Hülya; Ayşe Sayan (2005). “Alkarısı İnanmaları ve Bilim”, **Milli Folklor**, Yıl 17, Sayı 65, s.67-72.
- Eyuboğlu, İsmet Zeki (1974). **Anadolu İnançları**, İstanbul: Koza Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2003). **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**, Ankara: Akçağ Yay.
- Kalafat, Yaşar (1995). **Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri**, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay., Sayı No: 112.
- Karataş, Aynur (1991). “Vezirköy (Artvin) Doğum Âdetleri”, **Türk Halk Kültüründen Derlemeler**, Ankara: Kültür Bakanlığı, Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları:163.
- Örnek, Sedat Veyis (2000). **Türk Halkbilimi**, 2. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1629.
- Yoloğlu, Güllü (1999). **Türklerin Aile Merasimleri**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ÖZET

Günümüz Türk edebiyatının tanınmış yazarlarından biri olan Elif Şafak, *Siyah Süt* adlı romanında kendi yaşamından çok özel bir dönemi konu edinir. Aydın bir kadın olarak Elif Şafak’ın annelik fikrine ve loğusalık durumuna bakışını dile getirdiği bu roman, konunun ele alınışı itibarıyla üzerinde durulmaya değer niteliktedir. Loğusalık, beraberinde getirdiği bir takım sorunlar nedeniyle annenin ve ailenin yaşamında son derece önemli bir dönemdir. Anadolu halk geleneği içinde de özel bir yer edinmiş, türlü inanışların oluşmasına yol açmıştır. Bu çalışmada *Siyah Süt*, Anadolu’da yaygın olan alkarısı/albasması inanışını nasıl ele aldığı noktasında incelenecektir.

Anahtar sözcükler: alkarısı albasması, Elif Şafak, Siyah Süt


ABSTRACT

As a distinguished author of modern Turkish Literature Elif Şafak, pays attentions to a period of her special life in *Siyah Süt* (Black Milk) novel. Elif Şafak as an intellectual woman deals with the motherhood and confinement stuation in the novel which is worst to emphasize. Brought a number of problems due to confinement is very important period in the confine of woman and her family. Confinement has led to various beliefs in the life of Anatolian people. So this study deals with the belief of alkarısı/albasması in the *Siyah Süt* novel.

Keyword: Elif Şafak, Black milk, alkarısı, albasması.

YEVGENİ ZAMYATİN ÜTOPYA ALGILARINI YENİDEN KURARKEN*

Birsen Karaca**

 amyatin’i farklı kılan, ütopya algılarını değiştiren bir yazar olmasıdır. Bunu anti-ütopya konulu romanı *Biz* aracılığıyla dünya okurlarına ulaştırarak başarmıştır. Amacımız, yazarı söz konusu başarıya götüren süreci takip etmek. Bu nedenle *Biz*’in yazılışında rol oynayan faktörler ve eserin yayımlanmasıyla birlikte verilen tepkiler ilgi odağımızda olacak. Dikkatimizi özellikle, yazarın İngiltere temasını işlediği “Adalılar” (1917) ve “İnsan Avcısı” (1918) başlıklı öykülerine yoğunlaştıracamız. Çünkü savımız, Zamyatin’in *Biz*’de İngiltere’yi model olarak kullanmış olabileceği yönündedir. Bu savın dayanağı ise, her ne kadar *Biz*’de İngiltere’den hiç bahsedilmese de söz konusu öykülerde kullanılan pek çok motif, imge, düşünce ve değerlendirmenin *Biz* için bir nevi laboratuvar çalışması niteliğinde olmasıdır.

“Adalılar” ve “İnsan Avcısı”nda anlatılanlar önemli, çünkü Zamyatin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde İngiltere’nin teknoloji alanında ulaşmış olduğu gelişmişlik düzeyini, aşırı disiplinli sosyal yaşamını ve düşünce dünyasını iki yıl boyunca yaşayarak gözlemleme olanağına sahip olmuş ve gözlemleri sonucunda topladığı materyalleri de bu iki öyküde kullanmıştır.

* Bu çalışma 4 Haziran 2010 tarihinde İstanbul Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatları tarafından düzenlenen “Çağdaş Rus Edebiyatı ve Sanatında Yeni Arayışlar” konulu sempozyumda sunulan bildiri metnidir.

** Prof.Dr. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Konuya başlamadan önce, bireylerin (ve de toplumların) algı mekanizmalarının tek bir kaynaktan beslenmediğini, yaşamı ve nesnelere, doğduğu gündən itibaren kazandığı deneyimler, edindiği bilgiler, yaptığı gözlemler, unuttukları ve anımsadıklarıyla algıladığını vurgulamakta yarar var (Karaca 2006: 39-70). Bu nedenledir ki, Zamyatin'in ütopya algısı incelenirken yazarın yalnızca İngiltere'deki değil, İngiltere'ye gitmeden önceki yaşamıyla ilgili bilgiler de göz ardı edilmemelidir.

Yevgeni Ivanoviç Zamyatin (1884-1937) Çarlık Rusya'nın yıkılışına, Birinci Dünya Savaşına, iç savaşa ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kuruluşuna tanıklık etmiş geçiş dönemi yazarlarından. Yazarın yaşam öyküsü kısaca şöyle: babası Ortodoks papazı, annesi piyanist, kendisi gemi inşaat mühendisidir. 1905 yılında Bolşeviklerin bir toplantısına katıldığı için tutuklanmıştır: tutukluluk süreci 1906 yılında sona erer. 1908 yılında Bolşeviklerin partisinden ayrılmıştır. Daha sonra Rusya'nın en büyük buzkıranı Aleksandr Nevski'nin inşası için İngiltere'ye gönderilmiştir. Bu görevi dolayısıyla 1916-1917 yılları arasında Newcastle'da yaşamıştır.

Biz'in yayımlanmasıyla birlikte yaşananlara gelince. *Biz*'in yazılış tarihi 1920'dir. Eserin ilk baskıları konusunda farklı bilgiler olmakla birlikte mevcut verilere göre, ilk Rusça baskısı 1924, ilk İngilizce baskısı 1927 yılında yapılmıştır (Annenkov 1989:125). Yorumcular, Zamyatin'in artık eserlerinde "Komünistlerin yegane gerçeğe ulaşma ve bu gerçeğin araçlarından zevk alma"(Kazak 1996:149) iddialarına karşı alternatifler üretmeye başladığını söylüyor. Sosyalist sistemin yöneticileri de bu görüşte olmalı ki yazar 1922 yılında tutuklanıyor, hatta tekrar dönmek üzere yurtdışına çıkması öneriliyor (Kazak 1996: 149). Zamyatin o gün bu öneriyi reddediyor, ama ileride bu "sürgünlük hakkını" tekrar alabilmek için zorlu bir mücadele verecektir.

Bu olay şöyle gelişir: Rusya'da yasaklı olduğu için faaliyetlerini Prag'da yürüten **Volya Rossii** adlı yayınevi 1927 yılında *Biz*'i yayımlar. Bunun üzerine yazarın, yönetimle ve Sovyet Yazarlar Birliği'yle zaten gergin olan ilişkileri iyice bozulur ve yazar edebiyat çevreleri tarafından dışlanır. Durum öyle bir hal alır ki, Zamyatin dönemin devlet başkanı Stalin'e hitaben geri dönmek üzere yurtdışına çıkışına izin verilmesi için bir mektup yazar. Maksim Gorki'nin de yardımıyla 1931 yılının Kasım ayında söz konusu izni alır. 1932 yılının Şubat ayından itibaren Paris'te yaşamaya başlar, eserleri ise ülkesinde 1988 yılına kadar yasaklı kalır (Karaca 1994:131).

Bu bilgilerden sonra ilgimizi ütopyacı düşünce üzerine yoğunlaştıralım ve ütopya ve anti-ütopya konulu eserler arasındaki temel farkı belirleyelim. Kavramsal olarak *yokülke*, *güzelülke*, *düşülke* gibi anlamları karşılayan ütopya, yazarın mevcut olana karşı alternatif bir toplumsal tasarım yapma düşüncesinden yola çıkarak eserinde ele aldığı estetik bir konudur. Anti-ütopya konulu eserlerde ise eleştiri iki katmanlıdır: anti-ütopya yazarı hem geleneksel ütopyalarda olduğu gibi mevcut olanı, yani yaşanmakta olan dünyayı hem de ütopyalarda tasarlanmış olan alternatif ülkeyi/devleti eleştirir. Kısaca, anti-ütopya yazarı da ütopyaları eleştirirken tıpkı öncülü ve öncelleri olan yazarlar gibi bir ütopya kurar, onların geliştirdiği eleştiri araçlarını kullanır, ama bir farkla. Anti-ütopya yazarı, ütopyacı yazarların yüzyıllardır son derece naif bir yaklaşımla tüm bireylerinin mutlu olduğu cennet ülkeyi tasarlarlarken

aslında kurdukları ütopyalarla “bırer diktatörlük” (Somay 1988: 10) hayal ettiklerine vurgu yapar, her bireyin kendi cenneti olabileceği olasılığına dikkat çeker ve bireyi devre dışı bırakan teknolojinin refaha değil felakete neden olabileceği konusunda okurunu uyarır. Bu açıdan bakıldığında anti-ütopya konulu eserlerde ütopyaların “mükemmelliğine” gösterilen tepkinin (Somay 1988: 10) baskın olduğu fark edilir.

Kısa bir tarih gezisi yaparak anımsayalım. Dünya okurları ütopya sözcüğüyle ilk kez 1516 yılında, Thomas More’un “*Utopia*” adlı eseri yayımlandığı zaman karşılaşmıştı. Oysa hem felsefe hem de edebiyat alanında yazılan ütopya konulu ilk eser, ütopya sözcüğü doğmadan çok önce okurlarıyla buluşmuştur. Felsefe alanında Platon’un “*Devlet*”i, kesin olmamakla birlikte M.Ö.384-377 yılları arasında yazılmıştır. Edebiyat dünyasında ise Arap yazar Ibn Tufayl’in (1106-1185) “*Hay Ibn Yekzan*”ı 1169 yılından sonra yazmış olabileceği varsayılıyor (Aytaç 1989). Bugün çeşitli dillere çevrilerek dünya okurlarıyla buluşacak kadar başarılı olmuş ve günümüze kadar yaşama başarısını göstermiş ütopya konulu eserlerin niceliği dünya edebiyatlarında ütopyacı düşüncenin güçlü bir geleneği olduğunu söylememize dayanak oluşturuyor. Bu eserlerin çağlara göre dağılımına gelince, edebiyat dünyasında Aydınlanma Çağından başlayarak ütopya konusuna giderek artan yoğunlukta bir ilginin olduğunu, 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra da bu ilginin doruk noktasına ulaştığını söyleyebiliriz. Yine aynı dönemde ütopyacı düşünceye karşı eleştirel bakış açısı gelişmeye başlamıştır, 20.yüzyılda ise anti-ütopya konulu eserler doğmuştur. Zamyatin’in *Biz*’inden sonra yazılan ve dünya okurlarıyla buluşan eserlerin hemen hepsinin anti-ütopya konulu olduğunu söyleyebiliriz.

Yeri gelmişken, anti-ütopya (distopya) sözcüğünü ilk kez 1868 yılında İngiliz düşünür ve ekonomist John Stuart Mill’in (1806 –1873) kullandığını ve Mill’in Rus edebiyatındaki etkisini de vurgulamak gerekir. Mill’in feminist görüşleri N.G.Çernişevski’nin “*Şto delat?*” adlı romanında yansımaları bulur ve bu, bağımsız bir çalışmaya konu olabilecek niteliktedir. Zamyatin yarattığı eser kişilerinden bazıları için prototip olarak Mill’i kullanmıştır. Bunu somut verilerle destekleyelim: O’Kelly ve Bealy tıpkı Mill gibi Iskoçtur ve İngilizlerin katı ve kuralcı yaşamlarını benimsemezler, Bealy ayrıca fiziksel özellikleriyle de Mill’e benzer. *Biz*’de ise Mill’in yerini Rus şair A.S.Puşkin almıştır: Puşkin, eser kişilerinden şair R-13’ün prototipidir. Mill’le ilgili görüşün dayanağı Mill’in biyografik bilgileridir (Mill 1873). Puşkin ise *Biz*’le ilgili daha önce yapılan çalışmalarda araştırmacılar tarafından tespit edilmiş ve bulgular kamuoyu ile paylaşılmıştır. Bu tespitler, Zamyatin’in ütopya algısındaki gelişim çizgisini takip etmemize olanak veren önemli ipuçlarıdır.

Savımız “Adalılar” ve “İnsan Avcısı”nın anti-ütopya konulu Biz için bir laboratuvar çalışması niteliğinde olduğu yönündeydi. Dolayısıyla, *Biz*’in bu eserlerle benzerliklerini bulmamız gerekiyor. Ama daha öncesinde “İnsan Avcısı”nın, “Adalılar”dan doğmuş bir öykü olduğu bilgisini aktarmakta yarar var. T. Davıdova’nın verilerine göre, Zamyatin bu bilgiyi kamuoyuna kendisi duyurmuştur. Ama bu bilgi olmadan da okur söz konusu iki öykü arasındaki organik bağları net olarak görebiliyor. Her iki eserde okurun dikkatine sunulan gelenekler, alışkanlıklar, inançlar, toplumsal normlarla ilgili ve anlatılan eser kişilerinin karakterlerindeki, mesleklerindeki, davranış ve ilgi alanlarındaki benzerlikler, leitmotif

olarak tekrarlanan cümleler, sözcükler, renkler, imgeler uzman olmayan okurların gözünden de kaçmayacak netliktedir.

Şimdi konumuza dönelim ve bu iki öykü ile *Biz* arasındaki organik bağlardan yalnızca ilginç olabileceğini düşündüğümüz bir kaçını sıralayalım:

1) *Biz*'de Tek Devlet'in yöneticisi Velinimet'in Integral aracılığıyla evrendeki gezegenleri tek çatı altında toplama projesi vardır. "Adalılar"da ise Mr.Dyuli yazmış olduğu "Zorunlu kurtuluş Ahiti" ile başkanlığını yaptı Sain Hinojo Cemaatini büyütme ve devamlılığını sağlamak için proje geliştirir.

2) *Biz*'de numara olarak adlandırılan ve dış görünüşleriyle bir fabrikanın seri üretimi gibi olan bireyler, daha önce "Adalılar"da "Pazar Centilmenleri" alt başlığında tanıtılan Vikar Dyuli'nin müritleri gibidirler. Yine "Adalılar"da Saint-Hinojo Kilisesi'nin kapısını çalan "kortej halindeki beyaz yakalı, tıraş edilmiş çocuklar" *Biz*'in eser kişileri olan numaraların ilk taslakları gibidirler.

3) *Biz*'de her numaranın odasında mevcut olan çizelge, "Adalılar"daki Vikar Dyuli'nin çizelgesinin bir benzeridir.

4) "Adalılar"da Didi büyüleyici aykırı kişiliktir. *Biz*'de bu rolü I-330 üstlenmiştir.

5) *Biz*'de Tek Devletin kurallarını çiğnemenin cezası ölümdür ve bu kuralın kurbanı kadın "numer" I-330'dur. "Adalılar"da "Zorunlu Kurtuluş Ahiti"nin kurallarını çiğnemek ise Kemble'a ölüm getirmiştir. "İnsan Avcısı"nda kurban yine bir kadındır Mrs.Craggs. Ama bu kez ölüm cezasını veren koca Mr.Craggs'dır.

6) *Biz*'de leitmotif olarak kullanılan ve seksi sembolize eden pembe renk, daha önce "İnsan Avcısı"nda leitmotif olarak ve aynı sembolize değeriyle tekrar etmişti.

7) "İnsan Avcısı"nda Craggsların Pazar günü için temizlenmiş olan pencere camları, *Biz*'de yaşam mekanları için duvar olarak kullanılmıştır.

8) "Adalılar"da Mr.Dyuli'nin müritleriyle birlikte olduğu yemeği tanımlamak için "misteriya" sözcüğüyle antik dinlere yapılan gönderme ve Hıristiyanlıkla ilgili ayinler *Biz*'de yansımaları şöyle buluyor:

"... ,antiklerin dinsel ayinleri bizim törenlerimize benzermiş. <...> Onlar tanımadıkları Tanrı'ya taptılar, oysa biz tanıdığımız Tanrı'nın hizmetindeyiz." (Zamyatin 1988:40). Oysa aynı eserin 94. sayfasında Hıristiyanlığa bir gönderme yapılır: I-330 kaşlarını çatınca yüzünde haç işareti belirir.

...

Sonuç olarak, karşılaştırma yöntemiyle daha pek çok veri elde edilebilir. Bu veriler Zamyatin'in İngiltere ile ilgili gözlemlerinin yeniden tasarımı olan "Adalılar" ve "İnsan Avcısı"nın *Biz* için bir nevi laboratuvar işlevi gördüğünü destekleyecek nicelik ve niteliktedir. Bu da Zamyatin'in anti-ütopyacı bakış açısıyla eleştirdiği "mükemmel" için İngiltere'yi model olarak kullanmış olabileceğini düşünmemize dayanak oluşturuyor.

KAYNAKÇA

1. Annenkov, Yuri, Yevgeni Zamyatin, Literaturnaya uçyoba, 1989, No:5.
2. Aytaç, Bedrettin, Ibn Tufeyl'in "Hay Ibn Yekzan" Adlı Romanının Öz, Biçim ve Üslup İncelemesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989 (Yüksek Lisans Tezi).
3. Bulgakov/Zamyatin Stalin'e Mektuplar, çev. İsmail Arıkan, İletişim, İstanbul, 1991, s.66-91.
4. Davidova, Tatyana, "Zamyatin'in Eserlerinde İngiltere İmgesi" Bkz. http://revolution.allbest.ru/literature/00134103_0.html
5. Karaca, Birsen, *Sözde Ermeni Soykırımı Projesi//Toplumsal Bellek ve Sinema*, Say, İstanbul, 2006.
6. Karaca, Birsen, Rus Edebiyatında N. G. Çernişevski'nin "Şto delat?", Ye. İ. Zamyatin'in "Mi" ve Türk Edebiyatından Peyami Safa'nın "Yalnızız" Adlı Eserlerinde Ütopya, , Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994 (Yüksek Lisans Tezi).
7. Volfgan Kazak, Leksikon russkoy literaturı XX-ogo veka, RİK "Kultura", Moskva, 1996.
8. Somay, Bülent, "Zamyatin'in 'Biz'i Biz miyiz?" (Önsöz), Yevgeni Zamyatin, *Biz*, çev. Füsün Tülek, Ayrıntı, 1988, s.10.
9. Şaytanov, Igor, Master, Russkaya literatura XX-ogo veka, voprosı literaturı, 1988, N.12.
10. Mill, John Stuart, *Autobiography*, London, 1873. Bkz. <http://www.utilitarianism.com/millauto/>
11. Zamyatin, Yevgeni, *Biz*, çev. Füsün Tülek, Ayrıntı, 1988.
12. Zamyatin, Yevgeni, "Adalılar", bkz. *Sabaha Karşı Toprak Şifa Bulacak*, çev. Birsen Karaca, Kavis, İstanbul, 2010.
13. Zamyatin, Yevgeni, "İnsan Avcısı", bkz. *Sabaha Karşı Toprak Şifa Bulacak*, çev. Birsen Karaca, Kavis, İstanbul, 2010.

Özet

Bu makalede Zamyatin'in ütopya algılarını nasıl değiştirdiğine dikkat çekilmektedir. Zamyatin'in Biz adlı romanı dünya edebiyatlarında anti ütopya konusunu işleyen ilk eserdir. Biz'in yazılışında rol oynayan faktörler ve eserin yayımlanmasıyla birlikte verilen tepkiler bu çalışma için önemli. Çünkü bu çalışmanın savına göre, Zamyatin'in daha önce yazdığı "Adalılar ve "İnsan Avcısı" başlıklı öyküleri anti-ütopya konulu Biz için bir laboratuvar çalışması niteliğindedir.

Anahtar Sözcükler: Zamyatin, utopia, anti-ütopya, "Biz", Bolşevik, "İnsan Avcısı", "Adalılar".

ABSTRACT

The objective of this article is to draw attention to how Zamyatin changes utopia associated perceptions. The first anti utopian novel ever written in the world literature is We by Zamyatin. The underlying factors for writing as well as the reactions after the publication of the work are of great importance for this study, because, according to the argument of this study, the previous two stories by Zamyatin titled "The Islanders" and "A Fisher of Men" are laboratory examinations for We on anti utopian concept.

Key words: Zamyatin, utopia, anti utopian, "We", Bolshevik, "A Fisher of Men", "The Islanders".

HALİKARNAS BALIKÇISI VE AHİLİK

Derya Kılıçkaya*

Halikarnas Balıkçısı, asıl adıyla Cevat Şakir Kabaağaçlı, edebiyatımızda, roman, öykü ve denemeleriyle tanınır. Özellikle roman ve öykülerinde deniz yaşamını çok güzel bir şekilde yansıtan yazar, Bodrum'a olan düşkünlüğü nedeniyle "Halikarnas Balıkçısı" takma adını kullanır. Bodrum'un gelişmesi ve tanınması için yaşamının özellikle son dönemlerinde çok çalışır ve Anadolu uygarlığının tanınmasında önemli katkıları olur. O, araştırmalarını yaparken, sadece Ege, denizciler, süngerciler ve uygarlık tarihimizle kendini sınırlandırmaz, Türk hayat ve kültüründe önemli izler bırakan Ahilikle de ilgilenir. Eserlerinde Ahilikle ilgili önemli bilgiler vermenin yanı sıra, bu kurumla ilgili çeşitli görüşler ileri sürer. İşte biz makalemizde, Halikarnas Balıkçısı'nın Ahilikle ilgili eserlerinde, bize verdiği bilgiler üzerinde duracağız.

Ahilik ve fütüvvet sözcükleri genellikle birlikte kullanılır ve birçok araştırmacı tarafından Ahiliğin fütüvvet kaynaklı olduğu savunulur. Dolayısıyla öncelikle fütüvvet kavramını açıklamak gerekir: "*Fütüvvet; ahlâki bir mefhum olarak, daha çok tasavvufi eserlere mevzû olmuştur. Bu mânâda fütüvvet; Müslüman kardeşinin işini görmek, onun yardımında bulunmak, hata ve kusurlarını af edip, husumet ve düşmanlık beslememek, ayıp ve kusurlarını örtmek, kendisini başkasından üstün görmemek, musibete uğrayan düşman bile olsa sevinmemek gibi hasletleri ifade eder.*" (Bozyiğit, 2000: 9) Ahilik ise "*XIII. Yüzyılda Anadolu'da görülmeye başlayan ve bir süre sonra Osmanlı Devleti'nin kurulmasında önemli rol oynayan dinî-içtimaî teşkilat*" (Kazıcı, 1988: 540) olarak tanımlanabilir.

* Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkdili ve Edebiyat Bölümü.

Halikarnas Balıkcısı, Ahiliğe üç eserinde değinir, bu kitapların üçü de “deneme” türündeki eserleridir. Bunlardan ilki “Hey Koca Yurt” (Halikarnas Balıkcısı, 2001), ikincisi “Merhaba Anadolu” (Halikarnas Balıkcısı A, 2002), üçüncüsü ise “Düşün Yazıları” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002) dır. Son iki eser, yazarın çeşitli yerlerde ve zamanlarda yazdığı yazıların derlenmesinden oluşur. “Merhaba Anadolu”daki yazılar Şadan Gökova tarafından, Halikarnas Balıkcısı’nın kitaplara girmemiş yazılarından derlenerek oluşturulmuştur. “Düşün Yazıları” ise Halikarnas Balıkcısı’nın Azra Erhat’a, Sabahattin Eyüboğlu’na ya da her ikisine birden hitap ederek yazdığı, deneme tarzındaki bilimsel mektuplarından oluşur. Halikarnas Balıkcısı, söz konusu üç kitabında da Ahilikten çeşitli şekillerde söz eder ve bu konu hakkında kendi düşüncelerini belirtir. Şimdi, kronolojik sırasına göre bu eserleri ele alarak Cevat Şakir’in; yani Halikarnas Balıkcısı’nın Ahilikle ilgili fikirlerini ortaya koymaya çalışalım.

AHİLİĞİN KAYNAĞI

Halikarnas Balıkcısı’nın Ahiliğin kaynağından bahsettiği tek eseri “Düşün Yazıları”dır. Söz konusu kitap, Ahilik açısından önemlidir; çünkü bu eserinde Halikarnas Balıkcısı, Ahiliğin kaynağını araştırır. Azra Erhat’ın kitaba yazdığı bir açıklama yazısında, yazarın bu konu üzerine yaptığı çalışmaların 1957 yılına dayandığı belirtilir ve onun, Ahiliğin Osmanlı döneminden önceki belirtilerini araştırdığı vurgulanır. Burada şunlar dile getirilir: “...müzik- çalışma ilişkisi ve müziğin olduğu kadar sanat ve zanaatın da dionisyak bir akım kökenine dayanışı olgusu en eski çağlardan beri süregelen iş topluluklarını araştırmaya götürmüştür Balıkcı’yi. Bu iş toplulukları bizim bugünkü sendikacılığımıza dek varır. Bunlar en eski çağlarda ne gibi din görüşlerine dayanmıştır, oradan çıkışla nereye varmışlardır; bunu araştırıp incelemeye koyulur. Bulabildiği, bulamadığı kaynaklar, bilgilerle boğuşur; baş döndürücü bir hızla oraya buraya değinir ve geçer. Aslında Halikarnas Balıkcısı, kaynaklarına çok saygılı bir kimsedir, kimden ne aldığını titizlikle belirtmek istediğini taşır; ama düşüncesinin hızlı akışında bir kaynağını, bir alıntısını bilimsel yöntemlerin ve kuralların gerektirdiği biçimde bildirirse de, koşar adım ilerlediği yol boyunca bir başka alıntısını belirtmeyi unuttur.” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 35-36) Anlaşıldığı gibi, bu kitabında Halikarnas Balıkcısı, Ahiliğin kaynağını eski çağlarda arar ve bunu kanıtlamaya çalışır; fakat görüşlerini belirtirken ne yazık ki, çoğu zaman bunları hangi kaynağa dayanarak vurguladığını belirtmez.

Halikarnas Balıkcısı, eserinde Ahilik açısından çok önemli görüşler ileri sürer. Bunlardan ilki şöyledir: “Anadolu’da Yunan deyimiyle ‘phyle’ler, yani arkadaşlıklar ve ‘phratris’lar yani kardeşlikler vardı. Bunların sonradan, yani Anadolu’ya İslamiyetin gelmesinden sonra Ahilik denilen topluluklara dönüşmüş olmaları olasılığı çoktur.” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 37) Görüldüğü gibi yazar, çok kesin bir söylemi olmasa da Ahiliğin Yunan kaynaklı

olma olasılığının çok kuvvetli olduğunu belirtiyor. Kimileri Ahilik kurumunun İran'da gelişerek Anadolu'ya geldiğini belirtir, kimileri de böyle bir şeyin olmadığını, Ahiliğin tam anlamıyla bir Türk kurumu olduğunu vurgular.* Bu konu hakkında birçok yazı kaleme alınır; fakat şimdiye kadar hiç kimse Ahiliğin Yunan kaynaklı olduğunu açıklamamıştır. Halikarnas Balıkcısı, böylece Ahilik ile Yunan kültürünü bağdaştırır ve onu ne İran kaynaklı ne de Türk olarak gösterir. Ardından kendi yorumunu yapar: “*Bence Ahiler Türklerden önce Anadolu’da bulunan ve belki de sendikaların pek ilkel biçimlerinden olan bir ‘işbirlikleri’ idi.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 40) Burada önemli olan nokta, Halikarnas Balıkcısı'nın Ahiliği Türklerden önce Anadolu'da kurulmuş olan bir kurum olarak görmesidir. Hâlbuki Ahilik teşkilatının Anadolu'da kurucusu olan Ahi Evran'ın bir Türk olduğu vurgulanır. (Kocatürk, 1986: 41) Halikarnas Balıkcısı, bu ‘phratia’ ve ‘phyle’lerin daha sonradan Ahi sözcüğüne dönüştürüldüğünü kaydeder. Bunun için iki olasılık öne sürer: “*Şunu göz önünde tutmalı ki Araplar da Anadolu’ya dışardan geldiler, orada buldukları birçok İonyen kurullara Arapça bir isim takmış olabilir, veyahut Türkler Müslümanlıkları dolayısıyla ‘phratia’ ve ‘phyle’lere bir Arap ismi takmış olabilirler.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 40) Bu açıklama Ahilik için önemlidir; çünkü Ahi sözcüğünün bir Yunan deyiminin yerine geçtiği, aslında bu sözcüğün Yunanca olduğu vurgulanıyor. Bu arada, Ahi sözcüğü Türkçe ‘akı’ sözcüğünden mi, yoksa Arapçadan mı gelmiştir konusuna** da ister istemez değinmiş olur Halikarnas Balıkcısı. Yazdıklarından Ahi sözcüğünü Arapça kabul ettiği anlaşılır.

Halikarnas Balıkcısı, eserinin ileriki sayfalarında Ahiler hakkındaki bilgisinin hangi kaynaklara dayandığını açıklar: “*Benim Ahiler hakkındaki bilgim Evliya Çelebi ile İbni Batuta’ya ve bir de ‘Anadolu’da Sendikalizm’ diye yapılan küçük bir esere dayanır.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 41) Ardından Ahiliğin hiç şüphesiz dionisyak bir örgüt olduğunu belirtir. Bütün bunlardan sonra Halikarnas Balıkcısı, bir soru sorar; fakat bu soruya kendi de cevap vermez. Soru şudur: “*Ahilik üzerine yazılan bütün kitaplar Türkçe imiş. Neye Arapça yahut Farsça yazılmadı? Celalettin Rumi bile Farsça yazıyordu ya.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 41) Bu soruya biz yanıt vermeye çalışırsak şunlar belirtilebilir. Her ne kadar Halikarnas Balıkcısı, bu görüşü paylaşmasa da, eğer Ahiliğin Türk kaynaklı olduğu kabul edilirse, Ahi teşkilatlarının, yalnız Türk şehirlerinde bulunduğu ve Türklere has olduğu görülür. (Uslu, 1982: 33) Bu açıdan bakıldığında, kitapların Türkçe yazılması çok normaldir; fakat bunun tam aksini savunanlar da vardır. Onlara göre, Ahilik İran'da ortaya çıktı, daha sonra, Ahi Evran tarafından Anadolu'ya getirildi. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise gerçekten Halikarnas Balıkcısı'nın sorusu yanıtızsız kalmaktadır. Yazar, daha sonra “*Bu sendikal teşekküllerden bankacılığın da çıkıp çıkmadığını bilmiyorum.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 41) diyerek bu konuda da bir soru işareti bırakır ve bir noktaya daha dikkat çeker. Ona göre, Ahilik Türkler, Bizans'ın elinde bulunan Anadolu'ya geldikleri zaman gelişmiştir; yani Ahiliğin Anadolu'da Türklerden önce var olduğunu vurgular. Türklerin

* Geniş bilgi için bkz. Sadettin Kocatürk, “Fütüvvet ve Ahilik”, Türk Kültürü ve Ahilik XXI. Ahilik Bayramı Sempozyumu Tebliğleri, Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul, 1986, s.35-41.

** Geniş bilgi için bkz. Ziya Kazıcı, DİA, C. 1, İstanbul, 1988, s. 540-542.

tek payı bu kurumun gelişmesini sağlamış olmalarıdır. Başka yere giden Türklerde böyle bir şeyin olmadığını, sadece Anadolu'ya gelen Türklerde olduğunu belirterek, Ahilik ile Anadolu ilişkisinin altını çizer ve Ahiliği bir Türk kurumu olarak görmez. Bunu da Evliya Çelebi'yi kanıt göstererek açıklar: “*Evliya Çelebi Ahi pirlерinin Kibit, Nibit, İran ve Yunan kavimlerinin üstatlarından seçildiklerini yazıyor. Artık anlayıver! Haydi.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 42) Bu cümleden sonra Halikarnas Balıkcısı, bir soru daha sorar. Evliya Çelebi neden İran ve Turan demiyor da, İran ve Yunan diyor? Bu soruyu da yanıtızsız bırakır. Soru aslında görüşünü kuvvetlendirmek için sorulmuştur; yani Ahiliğin kaynağının Yunan'da olduğu görüşü.

Zaviyelerdeki gençlere öğretilenler konusunda bilgiler veren yazar, şunları vurgular: “*Kalfalıkları zamanında 'feta' denilen bu gençlere kılıç talimi, okçuluk ve binicilik öğretirlerdi.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 50) Burada ilginç olan Halikarnas Balıkcısı'nın Ahiliği Yunan kültürüne bağlamasına rağmen, feta sözcüğünü kullanmasıdır. Bunu, “*Hey Koca Yurt*” kitabında da yapar ve ‘feta’yı tanımlar. Bilindiği gibi feta kelimesinden Arapça fütüvvet sözcüğü türetilir ve bu teşkilat İran kaynaklı bir teşkilattır. Halikarnas Balıkcısı, bir yandan feta sözcüğünü kullanırken bir yandan da Ahiliğin Yunan kültüründen geldiğini savunur. Bütün bu bilgilerden sonra, efendi kelimesine gelen yazar bu konu hakkında şu açıklamayı yapar: “*Efendi kelimesi Bizans Rumcasından gelir. Eski Yunanca 'authentēs', 'authentikos', 'authentia' kelimeleri bir iktidar, prenslik, yöneticilik anlamına gelir. Bizans Rumcasında bu kelimelerin telaffuzu değişmiştir: 'afentes', 'afentikos', 'afentia' diye okunmuştur. Artık efendi kelimesinin nereden geldiği anlaşılır.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 53) Bu sözlerden yola çıkarak ‘efendi’nin Yunanca olduğu söylenebilir ve Halikarnas Balıkcısı, bu unvanın Ahi olan bir Çandarlı'ya ilk olarak verilmesinde bir mana aramaktadır; yani başından beri savunduğu Ahiliğin özü Yunan kültürüdür tezine bir kanıt daha bulmuş olur. Yazara göre bu unvan önceleri sadece baş Ahilere verilirken, sonradan genelleşmiştir.

Ahilerle Yunan kültürünü ilişkilendirmeye devam eden yazar, Ahilerin Yunancada “zanaatkar”, ‘usta işçi’ ya da “işinin eri” anlamına gelen demıourgoların değişime uğramış şekilleri olduğunu savunur. Peştamal takma töreninin de Korybantlıların değişikliğe uğramış bir biçimi olduğunu belirten Halikarnas Balıkcısı, Mevlevi tennuresinin de aynı değişikliğe uğradığını kaydeder. Bir başka kitabında bu Korybantlıları şöyle açıklar: “*Koribant'lar ya da Korybant'lar, Kybele'nin maiyetinde idiler. İnanişına göre, tanrıçanın her gittiği yerde vahşi dansları, büyük zillerin çalınışı ve flütlerinin çığlıklarıyla, ona eşlik ederlerdi. Bazıları Koribant'ları Zeus törenlerindeki Kuret'lerle birleştirirler.*” (Halikarnas Balıkcısı, 2005: 140) Görüldüğü gibi Halikarnas Balıkcısı, Ahilerin peştamal kuşanma törenini bile Yunan'a bağlar ve peştemalin esasının Korybant gömleği olduğunu savunur.

Halikarnas Balıkcısı, eserinde hiç ummadığı bir Türk'ün “Türkiye’de İşçi Toplulukları Tarihi” diye bir kitap yazdığını; ismini vermediği bu Türk'ün “nalıncı keseri gibi” Ahiliğin Türk icadı olduğunu savunduğunu yazdığını ve bu görüşe katılmadığını ima ediyor; çünkü Halikarnas Balıkcısı'na göre Ahilik kurumu Türk değil, Yunan kaynaklıdır.

KURUM OLARAK AHİLİK

Halikarnas Balıkcısı, “Hey Koca Yurt” adlı eserinde Ahiliği sendikalara benzer bir kuruluş olarak tarif eder. Bir başka kaynakta buna karşılık şunlar savunulur: “*Fakat bunlar sendika, lonca gibi sadece mensuplarının menfaatlerini koruyan birlikler değildi. Bir inanç ve görev birliği idiler.*” (Ceylan, 2007: 101) Halikarnas Balıkcısı, Ahiliğin sendika olduğuna dair görüşünü İngilizleri örnek vererek kanıtlamaya çalışır: “*İngilizlerin ‘guild socialism’ine çok benziyordu.*” (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 205) Bunun yanı sıra yazar, eserinde fütüvvet kavramını açıklar ve bütün kaynaklarla koşutluk göstererek bu kavramı “*gençlik, ergenlik, gençliğin gücüyle güçlü*” (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 207) olarak tanımlar.

“Merhaba Anadolu”da, Halikarnas Balıkcısı, tarih yazarı Âşık Paşazade’nin ünlü tasnifini yapar: “*Âşık Paşa Oğuz Türklerini dört kola ayırır. 1- Gaziyani Rum 2- Ahiyani Rum 3- Aptalani Rum 4- Baciyani Rum*” (Halikarnas Balıkcısı A, 2002: 160) Bu tasnifi verdikten sonra Rum sözcüğünü açıklar ve Anadolu, Balkanlar ve İstanbul’a Doğu Roması dendiğini bu yüzden de Rum’un Romalı anlamına geldiğini belirtir ve dolayısıyla Rumî unvanının kullanıldığını yazar. O dönemde neden bu unvanın kullanıldığına bakıldığında ise şu görülür: “*Osmanlı’nın Arap ve Fars medeniyet, kültür, edebiyat ve diline bu sınır tanımaz düşkünlüğü, onu Türk’e yabancılaştırmış, kendisine sun’î âdiyetler, sun’î mensûbiyetler aramasına, kozmopolitleşmesine neden olmuştur. Rûm veya Rûmilik ve Osmanlılık kimlikleri böyle ortaya çıkmıştır.*” (Kolcu, 2008: 38) Yazar, ardından Ahiyani Rum’u açıklar.

“Düşün Yazıları”nda, Halikarnas Balıkcısı, Ahilikte kullanılan terimlerden bahseder: “*Bu Ahilikte ata, kardeş, yol kardeşi, bıçakçı, çıracı, ulubaş terimleri kullanılıyor.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002, 41) Yazarın bu görüşünü destekleyen birçok kaynak vardır. Bunlardan birinde şöyle yazar: “*Fütüvvet yolunda bir (yol atası), (yol karındaşı) edinmek şart olduğundan Eshab’ın birbirini kardeş tuttuğu zaman Hazreti Peygamberle amcası oğlu ve damadı Ali de dünya ve ahiret kardeş tutunmuşlardır.*” (Tarım, 1948: 62) Yine birçok kaynak, yazarın belirttiği terimleri doğrular niteliktedir. Örneğin çıracı, Ahi tekkelerinde bulunan ve beysus adı verilen şamdanların bakımı ile vazifeli olan kişiye denir. (Kaplan, 1991: 133-134) Yazar, daha sonra kaynak belirtmeden bir bilgi verir: “*Ahilik eserleri adeta şifre ile yazılı imiş. Ancak Ahi ve arifolana malum olurmuş. Sırrı, yani gizlilik yanını görüyor musun? Yeni bir din eskinin üzerine abandı mıydı, bittabi, eski din sır olur.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 42) “Hey Koca Yurt” adlı eserinde Ahilik kurumunu İngilizlerdeki bir kuruluşa benzeten yazar, bu kitabında da Selçuklu Devleti’ndeki Ahiliğin İsviçre Cumhuriyeti’nin kokusunu verdiğini belirtir. (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 42) Verdiği bilgilere göre, Anadolu’da bir sanatla uğraşmak isteyen kişi mutlaka bir Ahi zaviyesine katılmalıdır. Usta, çırak ve yamaklar zaviyenin terbiye ve disipliniyle yetiştirilir. Bu kurulun dışındakiler dâhi bile olsalar, er geç sönerler. Halikarnas Balıkcısı, daha sonra Ahilikte bir

çeşit orfizim* olduğunu belirterek düşüncelerini açıklamaya devam eder.

Kitabın ileriki sayfalarında “Hey Koca Yurt” adlı eserdeki görüşlerini yineleyen yazar, yine Ahilik kurumunu sendikalara benzetir ve sendikacılığın kökünün Anadolu’da olduğunu belirtir. Ayrıca Ahilik örgütünü, çok gizli olmaması bakımından Cizvitlerin örgütüne de benzetir.

AHİLİK, DİN, MEZHEP VE YENİÇERİLER

Halikarnas Balıkcısı, “Hey Koca Yurt”ta, Ahiliğin temellerinin bozulmaması için, dinsel ilkelere bağlı olduğunu belirtir; fakat bu ilkelerin Sünni değil, Alevî yönde olduğunu savunur. Onun bu görüşü şu satırlarda yer almaktadır: “*Asya kökenli olan Ahilik ve Ahiler Horasan bölgesinde karşılaştıkları İslamı benimsenlikle birlikte, tıpkı Alevilik’te olduğu gibi eski dinleri Şamanlığın da büyük ölçüde etkisinde kalmışlardır. Bu nedenle Ahiler; İslamın yanı sıra, Horasan Melamiliği/Melametiliğinin, İran bölgesinde etkilendikleri Batınlık ve Şiilik ideolojisinin, eski göçebe Arap geleneklerinden de etkilenen Fütüvvetçiliğın izlerini taşımaktadırlar. Ahilik, Alevilik gibi böylesi bir zeminin üzerinde oluşmuştur. Gerek fütüvvetnamelerde görülen biçimiyle, gerekse Ahilik kurumunun yapılışı ve işleyişiyle Ahilik, Sünniliğın dışında Şii-Batını bir öz taşımaktadır. Bu etkenler üzerinde yapılan Ahilik, Aleviliğın öğelerini benimsemiştir. Törenleri tümüyle Hz. Ali, Oniki İmam ve Ehlibeyt kültü üzerinde geliştirilmiştir. Ahilik yoluna girenlerin uzun bir deneyimden geçirilmeleri, yol içerisinde çeşitli evrelerin olması ve bu evreler geçirilirken birçok koşulların aranması, yolun bütün faaliyetlerinin gizliklerine uyulma ve ‘baş (ser) verip sır vermeme’ zorunluluğının olması Ahiliğın tıpkı Alevilik gibi Batını özelliğini ortaya koymaktadır.” (Öz, 2001: 277) Halikarnas Balıkcısı’nın Alevi olarak belirttiğı Ahilerin Sünni olduklarını iddia edenler de bulunur: “*Gerek başka İslam ülkelerindeki Fütüvvet teşkilatı ve benzerleri, gerekse Türkler arasında yayılan Ahiliğın tarihçesi, esasları ve çeşitli yönleri oldukça geniş bir konu olup, bu sahada bir takım araştırma ve yayınlar yapılmıştır. Bu araştırmalara göre, değişik bölge ve devirlerdeki fütüvvet grupları içinde Batını- Şii karakterli unsurlar görülmüşse de, Anadolu’da Sünnilik hakim olduğı için, burada gelişen Ahilik de Sünni mahiyet almıştır. Anadolu Ahi teşkilatının temsilcisi olan Ahi Evren Sünni inançlara sahiptir.”****

* “*Bir din hareketi olan Orphik; şarkıcı, kâhin, büyücü Orpheus’a bağlanır:Orpheus, orphik dinin kurucusu sayılır. Thrakia’da doğan bu hareket, oradan altıncı yüzyılda Yunanistan’a ve aşağı İtalya’ya geçti. Orphik, dionysik- mistik bir kurtuluş dinidir. Homeros’taki tanrıların dindiremedikleri bir ruh ihtiyacını karşılar, giderir.” (Behçet Necatigil, 100 Soruda Mitolojya, Gerçek Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1978, s.103.)*

** Mehmet Demirci, “Ahilik’te Tasavvufi Boyut: Fütüvvet”, Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, VII, İzmir, 1992, s. 84. Ahi Evran’ın Sünni olduğunu belirten bir başka isim de Yaşar Bozyiğit’tir. Yaşar Bozyiğit, Simav’da Ahilik ve Ahiler, (Kendisi), 2000, s.11. Bu isimlerin dışında Neşet Çağatay, Yaşar Nuri Öztürk, Mikail Bayram ve Ahmet Yaşar Ocak da Ahiliğın Sünni kaynaklı olduğunu savunurlar. Bu konu hakkında geniş bilgi için bkz. Metin Bozkuş, “Ahilik’te Mezhep Olgusu”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, 2005, s.187-199.

Halikarnas Balıkcısı'nın kitabında belirttiği ilginç görüşlerden biri de, Ahiliğin bütün din ve uluslara açık olduğudur: "...hangi din ve ulustan olursa olsun- Müslüman, Hıristiyan, Yahudi, Arap, Ermeni, Rum- herkes bu sendikalara üye olabilirdi." (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 205-206) Burada yazarın Ahilikle, Ahiliğin çökmesinden sonra oluşan lonca teşkilatını birbirine karıştırdığı görülüyor. Bahsettiği din ve ulus çokluğu Ahilikte değil; ancak lonca teşkilatında görülür: "Nuri Hıristiyan üyeleri olan loncalarda bile, ilk önce sadece Müslüman kethüdaların bulunduğunu iddia ediyor; ama zamanla, Hıristiyanlar, kendi yiğitbaşlarını seçmeye başladılar, sonradan da Hıristiyan kethüdalar da seçildi. Gibb ve Owen, onyedinci yüzyılın ortasına kadar kahyaların Müslüman olmaya devam ettiklerini yazıyorlar; ama sonunda bu makamın bazı durumlarda gayrimüslümlere de açıldığını ilave ediyorlar. Şimdiye kadar yayınlanmış belgeler bunu teyit etmemektedirler. Bir taraftan 1584 tarihli iki fermada adı geçen çuhacıların Yahudi kahyası ve 1657 tarihli bir fermada zikredilen takkeçilerin gayrimüslim kahyaları gibi Müslüman olmayan kethüdalar bulunmaktaydı. Diğer taraftan da Nuri kendisi onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından kalan gayrimüslim veya karma loncaların Müslüman kethüdalarının zikredildiği bir takım belgeler neşretmiştir. (gayrimüslüm terziler, karma manavlar loncası, gayrimüslim kadife tüccarları loncası). On dokuzuncu yüzyıla kadar Çarşıda Sandal Bedesteni diye bilinen ve sadece Ermenilerin bulunduğu kısmın kahyası Müslümandı. Buna karşılık Nuri daha eski devirler için gayrimüslim bir loncanın başında bir Müslüman kethüdanın bulunduğunu gösteren bir tek belge neşretmiştir. (Hıristiyan mumcular loncası -1664-)"*

Halikarnas Balıkcısı, Ahilik ile Bektaşiliğin birbirine bağlı olduklarını savunur ve sözlerine şöyle devam eder:"Ahilerin belirmesi Şii eğilimli Bektaşilerin Balım Sultan tarafından teşkilatlandırıldıkları zamana rastlar. Zaten Ahi piri sayılan Ahi Evren, Hacı Bektaş'ın yakın dostu idi." (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 206) Birçok kaynak onun bu görüşünü destekler niteliktedir. Bu kaynaklardan birinde şunlar belirtilir: "Ahiler'in, özünü Türkler'in ilk dini olan Şamanlık'tan alan Babailer ve o kaynaktan doğan Bektaşiler'le münasebet ve rabıtası bu teşekküllerin inançları, töre ve yöntemleri üzerinde yapılacak inceleme ve karşılaştırmadan meydana çıkmaktadır. Nasıl ki fütüvvetin altı şartı 'Elin açık, alnın açık, sofran açık; dilin kapalı, gözün kapalı, belin kapalı tutmak ise; Bektaşilikte de şiar, şu sözlerde düsturlanmıştır: Elin tek, belin berk, dilin pek tut. Aşına işine, eşine sahip ol. Ahiler'in terceman dedikleri manzum dualar, bir talibin Ahilik mesleğine alınması töreni ile yeni bir canın Bektaşiliğe girmesi merasimi arasında büyük bir benzerlik vardır." (Tarım, 1948: 73, 7. dipnot) Halikarnas Balıkcısı'nın kitabında belirttiği Şii eğilimli Bektaşilerin Balım Sultan tarafından teşkilatlandırılması bilgisini destekler nitelikte söylemler vardır.**

* G. Baer, "Osmanlı Loncalarının Yapısı ve Osmanlı Sosyal Tarihinde Önemi", Osmanlı Tarih Arşivi, İkdivitli Yayınları, C.1, S.1, İstanbul, 1977, s.17-18. Ahilik kurumunun Müslüman Türk esnafına ait olduğuyla ilgili geniş bilgi için bkz. Mustafa Uslu, "Ahi Birlikleri ve Loncalar", Millî Eğitim ve Kültür, Yıl:4, S.14,Mart, 1982, s.41.

** Franz Taeschner, "İslam Ortaçağında Futuvva (Fütüvvet Teşkilatı)", İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, C. 15, S. 1-4, 1953-1954, s. 22-23. Ayrıca Balım Sultan hakkında bilgi için bkz. Baha Said, "Bektaşiler 3 Balım Sultan Erkânı", Türk Yurdu, C. 19-5, S. 189-28, On Altıncı Sene, Nisan 1927, s. 149-165.

Bu yazılardan da yola çıkarak Halikarnas Balıkcısı'nın yazdıklarının doğru olduğu kabul edilebilir. Yazar, aynı zamanda Ahi Evran ile Hacı Bektaş'ın yakın dost olduklarını belirtir. Birçok kaynak bu bilgiyi de doğrulamaktadır.*

Yeniçeri kûlahları Ahi brkleridir diyen yazar, kitabının ileriki sayfalarında bu sefer de Yeniçeriliği Bektaşilerle Ahilerin kurduğunu savunur. Yazarın bu grşnn destekleyen bilgiler mevcuttur: “*Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde, özellikle Osman ve Orhan Bey dönemlerinde devletin kurulması ve genişlemesi çalışmalarına katılan ve birbirlerinin silah, çalışma\iş ve lk arkadaşları olan alpler\gaziler Türk –Moğol nöker geleneğinde olduğu gibi ‘Anda’ yaparak kendi aralarında kan kardeşi\musahip olmuş, birbirlerini cephe gerisinde, toplumsal yaşamlarında ve cephede\savaşlarda korumuşlar ve bunu bir gelenek durumuna getirmişlerdir. Bu kardeş (musahip) nkerler\alpler\gaziler daha da genişleyerek Yeniçeriliğin ilk çekirdeğini oluşturmuşlardır. Bu gelenek, esasını Ahilik\Alevilik'ten almaktadır.*” (z, 2001: 98) Hatta, Yeniçeriler, Ahilerin bir kişiyi pir olarak benimsemelerini örnek olarak Hacı Bektaş'ı pir olarak görmüşlerdir.**

Halikarnas Balıkcısı, “Düşün Yazıları”nda da Bektaşilerin, Ahilerin bir kolu olduğunu savunur. Ahilerle Bektaşilerin ilişkinine değinen yazar şnları belirtir: “*Ahilerle sıkı fıku ilişki olan Bektaşilerde Hıristiyanlara karşı bir kin yoktu. Hatta yobazlar Bektaşî ve Mevlevileri Hıristiyanlıkla ve yahut Hıristiyanlığa temayülle itham ediyorlardı. Ahileri ve bütün dervişleri dionisyak, softa ve yobazları ise akademik ve apolonyen sayabiliriz.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 50) Büyük bir ihtimalle Halikarnas Balıkcısı, buradan yola çıkarak Ahilerin her din ve ulusa açık olduğu grşnn savunmuştur.

Yazar, çok önemli bir görüşü daha belirtir ve bizde Ahilerin oğu Yahudiydi der; fakat bu bilgi gerçeği yansıtmamaktadır. Belki lonca teşkilatı için bu söylenebilir; fakat Ahilerin oğunun Yahudi olduğu savunulamaz. Osmanlı Devleti'nin başta Alevi olduğu, daha sonra Fatih'in İstanbul'u fethetmesiyle ve Ahilerin ortadan kalkmasıyla devletin Snnileştiği grşnn (z, 2001: 118) Halikarnas Balıkcısı da savunur: “*Ahilerin lağviyla tutucu bağnaz Ortodoks softalar güçlenerek alabildiğine yobazlaşp papazlaştılar.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 119)

* Hacı Baktaş Vilayetnamesi'nde Ahi Evran- Hacı Bektaş ilişki anlatılır. Geniş bilgi için bkz. Galip Demir, “Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşunda Ahilerin Rolü”, II. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s. 106, 39. dipnot. ; Harun Yıldız, “Hacı Bektaş Vilayetnamesi'nde Ahi Evran”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, 2005, s. 1023-1038.

** A.g.e. , s. 101 Yeniçerilerin, Ahilikten doğduğunu savunan başka yazarlar da vardır: Fuad Köprülü, Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu, Atay Kültür Yayınları, 2. Basım, Ankara, 1972, s.158. ; Ahmet Gündüz, “Beylikler ve Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunda Ahilerin Siyasi ve Askeri Rolü”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, 2005, s. 487.

AHİLİK VE OSMANLI DEVLETİ

Halikarnas Balıkcısı, “Hey Koca Yurt”ta, Osmanlı Devleti’nin gelişme çağındaki ekonomik yapısını Ahilere bağlar. Yazarın eserindeki bir başka söylemi de Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda Ahilerin büyük payı olduğuyula ilgilidir: “*Ahi başkanı ya da Evren’i Edebalı, kızını Osman Bey’e, Osman Bey Ahi olduktan sonra vermiştir. İlk sultanların çoğu Ahi idiler; çoğu sadrazam da öyle.*” (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 206) Birçok kaynak bu görüşü destekler.* Halikarnas Balıkcısı’nın eserindeki görüşü desteklemeyen bilim adamları da vardır. Onlara göre bu görüşün sebebi bir yanlış anlamadır. Bu yanlışlığın nedeni Âşıkpaşazade’nin meşhur dörtlü tasnifidir. Bu tasnifte o, Rum’da dört taife olduğunu yazar ve bunları şöyle sıralar: 1- Gazıyan-ı Rum, 2- Ahiyan-ı Rum, 3- Abdalan-ı Rum, 4- Bacıyan-ı Rum. (Âşık Paşazade, 2003: 571)“*Görüldüğü gibi bu tasnifte Ahiler ikinci sırada yer almaktadır. Dikkat edilirse Âşıkpaşazade bu zümreleri Hacı Bektaş’ın Sulucakaraöyük’e geldiği sırada Anadolu’da bulunan zümreler olarak sayıyor; üstelik bunların Anadolu’ya dışarıdan gelenler (misafirler) arasında bu şekilde bilindiklerini ifade ediyor. Fakat bu zümreler, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunu gerçekleştiren zümreler olarak algılanmıştır.*” (Ocak, 1999: 242)Bu görüşe göre Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda Halikarnas Balıkcısı’nın belirttiği gibi Ahilerin hiçbir payı yoktur. Yazar, eserinde Şeyh Edebalı’nın Ahi başkanı olduğunu savunmuştu; ama bu görüşe de karşı çıkılır. Mehmed Neşri’nin Neşri Tarihi diye bilinen Kitab-ı Cihannüma’sından “Edebalı didikleri azizin bir karındaşı var idi. Adına Ahi Şemseddin dirler idi. Anın dahi oğlu Ahi Hüseyin...” cümlesi alıntılanır ve şunlar dile getirilir: “*XVI. yüzyılda bir de Kemalpaşazade, büyük bir ihtimalle buradan alarak aynı yolda ifade kullanmaktadır. Oysa bu metinde gözden kaçan önemli bir nokta vardır ki o da ‘Ahi’ ünvanının Şeyh Edebalı için değil, kardeşi ve kardeşinin oğlu için kullanılmış olduğudur. Yani Neşri’ye göre ‘ahi’ unvanını taşıyanlar, Edebalı’nın kardeşi Şemseddin ile onun oğlu Hüseyin’dir, Edebalı değildir. İşte bu yanlış kanaatimizce Edebalı’yı ahi şeyhi yapmış ve bu böylece tekrarlana gelmiştir. Kardeşi ve kardeşinin oğlu için ‘ahi’ diyen Neşri, neden Edebalı için dememiştir? İşte bu üzerinde düşünülmesi gereken*

* Bu kaynaklar şunlardır: Cevat Hakkı Tarım, Tarihte Kırşehir- Gülşehir Babailer, Ahiler, Bektaşiler, Yeniçağ Matbaası, 3. Baskı, İstanbul, 1948, s.76; Franz Taeschner, “İslam Ortaçağında Futuvva (Fütüvvet Teşkilatı)”, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, C. 15, S. 1-4, 1953-1954, s.21; Neşet Çağatay, Bir Türk Kurumu Olan Ahilik, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974, s. 98; Mustafa Uslu, “Ahi Birlikleri ve Loncalar”, Milli Eğitim ve Kültür, Yıl: 4, S. 14, Mart, 1982, s.37; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, C.1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Dördüncü Baskı, Ankara, 1982; Yusuf Ekinci, Ahilik ve Meslek Eğitimi, MEB Yayınları, İstanbul, 1989, s.47; Yusuf Arslan, Ahilik ve Ticaret Ahlâkı, Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları, Trabzon, 1996, s. 34-35;Kadir Arıcı, “Bir Sivil Toplum Kuruluşu Olarak Anadolu Ahiliği (Ahiyan-ı Rum)”, II. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.44; Galip Demir, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşunda Ahilerin Rolü”, a.g.e., s. 110; Yaşar Bozyiğit, Simav’da Ahilik ve Ahiler, (Kendisi), 2000,s.13; Baki Öz, a.g.e. , s.88; Güray Kırpık, “Tarihi Gelişim İçinde Ahilik ve Lonca Müessesesi”, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Ahilik Araştırma Dergisi, C.1, S. 1, Yaz 2004, s. 86; Kâzım Ceylan, “Ahiliğin Osmanlı Devletinin Kurulmasındaki Etkileri”, II. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Haz. M. Fatih Köksal, Ahi Evran Üniversitesi, Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, 2007,, s.100.

mühim bir noktadır.” Âşıkpaşazade de, Şeyh Edebalı'nın Ahi değil, sûfi olduğunu savunur. (Kırpık,2004: 86) Halikarnas Balıkcısı, eserinin ileriki satırlarında Osmanoğullarının Ahi olduklarından ve onların Ahilerin halk üzerindeki etkilerinden faydalandıklarını belirtir.

“Hey Koca Yurt” kitabında Şeyh Edebalı'nın ve Osman Bey'in Ahi olduklarını vurgulayan yazar, “Düşün Yazıları”nda da bu görüşünü savunur. Ona göre, Osman Gazi Eskişehir'de oturan Edebalı babanın kızını ister. Edebalı reddedince, kendisi Ahiliğe girdikten ve Ahilik vasıflarını kazandıktan sonra yine ister. Kız kendisine o zaman verilir. Halikarnas Balıkcısı'na göre Osman Gazi padişah olunca Edebalı Baba, Hacı Bektaş Veli ve Sait Nimetullah Ahi, yani üç Ahi reisi tarafından kendisine şed kuşatılır. Yalnız burada Hacı Bektaş'ın da isminin anılması yanlıştır; çünkü “*Kılıç kuşandırma işlemini Şeyh Edebalı ile Hacı Bektaş'ın birlikte yaptıkları anlatılırsa da, Hacı Bektaş bu törenden çok önceleri öldüğünden, törene katılması olanaksızdır.*” (Öz, 2001: 105, 197. dipnot)

Yazar, daha sonra Çandarlıların hepsinin Ahi olduğunu belirtir: “*Arazi taksimatı yapan Çandarlı Karahalil Paşa da başta gelen Ahilerdendi. Murad-ı Hüdevendigâr genç yaşta sultan olmadığı için belki Ahi olmamıştı. Fakat vezir Çandarlı idi, Karahalil diye anılıyordu.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 51) Çandarlı Kara Halil'in Ahi olduğunu birçok kaynak doğrular. (Uzunçarşılı, 1982: 106) Yalnız buradaki Sultan Murat'ın Ahi olmadığı bilgisi yanlıştır; çünkü sultan, bir vakıfnamede Ahi olduğunu vurgulamıştır. Yazar, daha sonra Yıldırım Beyazıt'ın Ahi olmadığından ve belki de bu yüzden kibirli ve gururlu olduğundan bahseder. Bu bilgiyi doğrulayan kaynaklar da mevcuttur: “*Yıldırım Beyazıt ahilere, ahiler de Yıldırım Beyazıt'a gerekli değeri vermediler.*”^{*} Osmanlı sultanlarının ikinci vakti nöbet çaldırarak işe güce son vermelerinin bir Ahi âdeti olduğunu vurgulayan Halikarnas Balıkcısı, sözlerine şöyle devam eder: “*Bu nöbet sırasında 'Mağrur olma padişahım, senden büyük Allah var' diye bağırmaları belki Yıldırım Beyazıt'ı yola getirmek için yapılan bir Ahi girişimiydi.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 52)

Daha sonra yine Şeyh Edebalı ve Osman Bey konusuna dönen yazar, Osman Bey'in Ahi olduktan sonra Şeyh Edebalı'nın kızını alabildiğini ve bu sayede Karamanoğullarıyla başa çıkabildiğini belirtir; yani Osman Bey devletinin çıkarı için Ahi olmuştur ve Ahi olduğu için de Ahiler ona ve devletine yardım etmiştir. Halikarnas Balıkcısı'yla aynı görüşü paylaşan bilim adamları olduğu gibi (Gündüz, 2005: 481) , bu görüşe karşı çıkanlar da bulunur: “*Bazı araştırmacılar Osman Bey'in kayınpederinin Ahi Şeyhi Edebalı olduğu noktasından hareket ederek, bu akrabalık sayesinde ahilerin Osmanlıları desteklediklerini söylerler. Bizce bu görüşün ihtiyatla karşılanması gerekir. Çünkü, Ahi birliklerinin en kuvvetli olduğu bölge Osmanlı Beyliği'nin kurulduğu Söğüt civarı değil, Orta Anadolu bölgesidir. Ve Orta*

* A.g.m. , s. 244. Bu görüşü savunan bir başka araştırmacı da Ahmet Gündüz'dür. Ahmet Gündüz, “Beylikler ve Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunda Ahilerin Siyasi ve Askeri Rolü”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, 2005, s. 484.

** Mustafa Uslu, a.g.m. , s. 37. Ayrıca bkz. Baki Öz, a.g.e. , s. 117; Ahmet Gündüz, a.g.m. , s.488.

Anadolu'da Şeyh Edebali gibi birçok ahi şeyhi vardır. Böyle bir görüşün kabul edilebilmesi için diğer ahi şeyhlerinin niçin Edebali'ye benzer bir siyasi tavır göstermedikleri sorusuna cevap bulmak gerekecektir. Ayrıca, ahilik gibi bir düşünceye sahip olanları sırf şeyhlerinin damadı diye Osman Bey'i desteklediklerini söylemek pek uygun olmasa gerektir. Bizce ahilerin Osmanlıları desteklemelerinin temel sebebi bu beyliğin İslamî Cihad ruhuna uygun olarak Bizans'ı hedef seçmeleri ve kardeş kanı dökmeye yanaşmamalarıdır.” (Ekinci, 1989: 47-48)

Halikarnas Balıkcısı, verdiği bilgilerden sonra Fatih'e kadar bütün sadrazamların Ahi babası olduğunu savunur.

AHİLER VE GELENEKLERİ

Halikarnas Balıkcısı, “Merhaba Anadolu”da Ahilerin bir geleneği olan peştamal takınma töreninden bahseder. Çıraklık, kalfalık, ustalık; yani peştamal takınmanın büyük merasimlerle yapıldığını yazar. Birçok kaynak Halikarnas Balıkcısı'nın bu görüşünü doğrular: “*Ahi Evran Nakip ve Halifeleri tarikat mensuplarının, lonca ve teşekküllerin ahval ve hareketini inceler, mahfiller kurar, yeni taliplere, kalfalara ve ustalara Şed bağlar; peştamal kuşatır, yeni dükkân ve tezgâh açacaklara izin ve destur verirdi.*” (Tarım, 1948: 58) Halikarnas Balıkcısı'nın Ahilik'te bulunduğunu belirttiği çırakların, kalfaların ve ustaların arasındaki ilişki dinî ve millî hiyerarşiye göredir. (Uslu, 1982: 30)

Yazar, “Düşün Yazıları”nda ise, Ahi olacak kişinin zaviyeye kaydedilmeden önce, isteklinin durumunun zaviye üyelerince incelendiğini belirtir. Daha önce vurguladığı ata kardeş ve yol kardeş terimlerine bir daha değinerek, zaviyeye girmeye istekli kişinin kendine bir ata kardeş, iki de yol kardeş seçtiğini anlatır. Ahilerin çalışma saatleri bellidir, her gün yevmiyelerini alanlar zaviyeye gider ve paralarını bir araya koyarak birlikte yer içerler. Bu yeme içmeden sonra herkes serbest kalır ve dilediğini yapar; fakat haftada bir kere yıkanmak ve elbiselerini yıkamak zorundadırlar. İçlerinde becerikli olanlar törenle kalfalığa geçer ve yanlarına bir çırak alabilirler. Zaviyede müderrisler vs. ders verebilir. Dersler; musiki, edebiyat, hattatlık, yazı, tezhip gibi derslerdir. (Halikarnas Balıkcısı B, 2002, 50)

Halikarnas Balıkcısı, daha sonra kalfalara geçer ve şöyle der: “*Kalfalar bir sürü merasimle usta olurlardı; yani 'şedde' bağlarlardı.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 50) Burada yazarın şeddeden kastı ‘şed’dir ya da diğer adıyla “Merhaba Anadolu” kitabında belirttiği gibi peştamaldır. Bahsedilen merasime ise ‘baba’nın riyaset ettiğini belirtir. Yazarın, buradaki ‘baba’dan kastı ise Ahi Babadır.*

* Şed ve Ahi Baba hakkında geniş bilgi için bkz. Ziya Kazıcı, a.g.m. , s. 541.

AHİLER VE GİYSİLERİ

Halikarnas Balıkcısı'nın, "Hey Koca Yurt"ta Ahilerle ilgili ilk cümlesi, onların başlarına giydikleri giysi ile ilgilidir ve şöyledir: "*Anadolu zeybekleri fes giymiyorlarsa da uzun keçe külah giyerlerdi. Bu külah Ahilerin börk dedikleridir. Mevlevi külahları ve çok daha uzun olan Yeniçeri külahları, bu Ahi börkleridir.*" (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 200) Görüldüğü gibi Halikarnas Balıkcısı, Ahilerin başlarına giydikleri börkleri; zeybeklerin, Mevlevilerin ve Yeniçerilerin külahlarıyla eş tutuyor ve bunların aslında Ahi börkü olduklarını belirtiyor. Yazar, zeybeklerin fes giymediklerini savunur; fakat bunun aksini belirtenler de vardır: "...*dağdaki zeybeklerin baş giyimine kadar ulaşan 'fes'in Greklerden nasıl geçtiği, ilmi tedkiklere lâyık bir konu teşkil eder.*" (Eröz, 1973: 4) Bu açıklama konumuz açısından önemlidir; çünkü Halikarnas Balıkcısı, Ahiliğin kaynağını araştırır ve değerlendirirken onu Yunan kültürüne bağlar. Yukarıdaki cümlede de yazar, Halikarnas Balıkcısı'nın aksine zeybeklerin fes giydiklerini belirtse de, fesin Greklerden geçtiğini savunur. Aynı yazıda, Halikarnas Balıkcısı'nın yazdıklarıyla aynı yönde bilgiler de vardır: "*Türkmenler kızıl börk giymekteydiler. İbni Batuta'nın bahsettiği 'Ahiler'de 'Ak börk' giymekte idiler. Bu değişikliğin mezhep mülahazalarından ötürü mü, yoksa daha düzenli askerî birlikleri, aşiret kuvvetlerinden ayırmak için mi yapılmıştır, bilemiyoruz. Yeniçerilere de, ak keçe külah, ak börk giydirilmişti. Börk aslında sivri uçlu koni şeklindedir. Yeniçeri börkü biraz değişmiş olmalı.*" (Eröz, 1973: 4-5) Anlaşıldığı gibi, yazarın eserinde yazdıklarıyla, buradaki sözler örtüşüyor. Tek fark, yazıda Ahilerin ve Yeniçerilerin börklerinin 'ak' olduğunun vurgulanmasıdır.

Aşık Paşazade'nin eserinde ise yeniçerilerin başlıklarıyla ilgili şu açıklama vardır: "*Soru- Bu Bektaşiler yeniçerilerin başındaki tac Hacı Bektaş'ın tacıdır, derler. Cevap- Yalandır. Bu börk Bilecik'te Orhan zamanında zahir oldu. Yukarıdaki bölümde açıkladığıydım. Ancak Bektaşilerin giymesini sebep Abdal Musa'dır. Orhan zamanında gazaya geldi ve bu yeniçerilerin arasında onlarla birlikte sefere katıldı. Bir yeniçeriden eski bir börk istedi. Yeniçeri de başındaki külahını çıkardı, bunun başına giydirdi. Abdal Musa memleketine geldiğinde o börk başındaydı. ' Bu başındaki nedir?' diye sordular. O ' Buna elef (elif börk) derler.' dedi. Allah'a yemin olsun ki bunların başındaki taclarının aslı budur.*" (Âşık Paşazade, 2003: 299)

Halikarnas Balıkcısı'nın Yeniçerilerin börk giydiklerine dair sözlerini kanıtlayan bir başka cümle de şudur: "*Yalnız, daha sonraki yıllarda yeniçeriler gibi ak börk giymekte olan azapların börkü; kızıla çevrildi.*" (Gönüllü, 1984: 8) Bazı araştırmacılar, Yeniçerilerin Ahi börkü giymesini, Ahilerin Osmanlıların kurulmasındaki etkilerine bağlarlar: "*Ahi birliklerinin Osmanlıların kurulup gelişmesindeki rolü o derece büyük olmuştur ki, ilk askerî birlik olan yaya askerlerinin kıyafetleri bile ahilerin giyeceklerine benzetilmişti. Birinci Murad devrinde kurulan yeniçeri teşkilatının kıyafetinde de Ahi başlığı kabul edilmişti.*"* Bir başka

* Yusuf Ekinci, Ahilik ve Meslek Eğitimi, MEB Yayınları, İstanbul, 1989, s.48. Kimi araştırmacılar da Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda Ahilerin hiçbir rolünün olmadığını savunur. Ahmet Yaşar Ocak,

kaynakta ise yazarın bahsettiği Ahi brknn diğr adı verilir: “*Anadolu Selçuklularında taca benzer börk dervişler şeyhler ve ahiler tarafından giyilmiş, yine ‘zevrakçe’ adıyla da anılmış ve ayrıca astrolojik müşahhas tasavvurlara da teşmil edilmiştir.*” (Esin, 1992: 328)

Halikarnas Balıkcısı, “Düşün Yazıları”nda fetaların uzun püsküllü klahlar giydiğini, bunlara da ‘kalanseve’ ve ‘taylasan’ dendiğini yazar. Kaynaklar bu bilgiyi doğrulamaktadır: “*Börk karşılığı olarak Arapça metinlerde kalensve Türkiye (Türk külahı) veya kalensve Şâsî (Taşkent külahı) yahut kalensve Bulgarî gibi adlara rastlanmaktadır.*” (Esin, 1992: 327) İbn-i Batuta’ya göre Ahiler başlarına beyaz bir külah giyerler, klahın tepesinde bir zıra uzunluğunda, iki parmak genişliğinde bir şerit (taylesan) bulunurdu. (Çalışkan, İviz, 1993: 26)

AHİLİK VE MEVLEVİLİK

Halikarnas Balıkcısı’nın, “Hey Koca Yurt”ta savunduğu bir başka şey ise Mevlana’nın Ahi olduğudur. Ona göre Mevlana: “*Gel! Gel! Her kim olursan gel! Kâfir, ateşperest, putperest olsan da gel!*” sözleriyle Ahi olduğunu açıklar. Onun bu görüşünü destekleyen cümleler şöyledir: “*Mevlevilik hem fütüvvet yolu, hem de ahilik yoludur. Esasen bu gönül yollarının hepsi birdir. Hepsi Hak yoludur. Hz. Mevlana Mesnevi’sini bir Ahi imajı kelimesiyle tarif eder: ‘Mesnevi bir vahdet (birlik) dkkânıdır. Orda birden başka ne görürsen puttur.’*” (Halıcı, 1986: 167) Halikarnas Balıkcısı’nın belirttiklerinin tam aksini savunanlar da bulunur: “*Herat şehrinde Ahi Evran’ın hocalığını yapan Fahreddin Razi ile Mevlana’nın babası Bahaüddin Veled’in aynı şehirde, aralarında baş gösteren anlaşmazlığın uzantısının Anadolu’ya kadar gelerek Ahi Evran ile Mevlana arasında ve dolayısıyla Ahilerle Mevleviler arasında sürüp gittiğini araştırmalar bize göstermektedir. Diğr yönden Ahi Evran’ın şeyhi ve kayınpederi Evhad’d-Din Kirmani ile Mevlana’nın şeyhi Şems-i Tebrizi arasındaki anlaşmazlık da işe karışınca, Anadolu’ya gelen Evhadüddin ve Ahi Evran ikilisi ile Mevlana ve taraftarları arasında görüş ve düşünce ayrılığının giderek derinleştiği görülmektedir.*” (Kocatürk, 1986: 42)

Halikarnas Balıkcısı, “Düşün Yazıları”nda ise Ahilerin bir kısmının sonradan tasavvufa yöneldiklerini, Şeyh Hüsamettin İbn-i Ahi Türkmen’in Mevlevi tarikatını kurduğunu, kesinlikle Celaleddin Rumi’nin tarikat kurmadığını ifade eder (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 51); yani ona göre Mevlevi tarikatını bir Ahi kurmuştur. Yazar, satırlarında peştamal takınmanın daha sonra kılıç kuşanmaya dönüştüğü fikrini ortaya sürer ve kılıç kuşanmanın da Ahi babası Konya Mevlevi Çelebi tarafından yapıldığını belirtir.

AHİLİK VE HACI BAYRAM

Halikarnas Balıkcısı, “Düşün Yazıları”nda, Yıldırım zamanında Ankara’daki Hacı Bayram Veli’nin de Ahi olduğunu belirtir. Hacı Bayram’ın Ahi olduğu görüşü kaynaklarca

“Osmanlı Devleti’nin Kuruluşunda Ahilik ve Şeyh Edebalı: Problematik Açıdan Bir Sorgulama”, II.Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.242.

doğrulanır; hatta Ahiliğin etkilerinin sona ermeye başlamasının bir göstergesi olarak Ankara Ahilerinden olan Hacı Bayram Veli'nin II. Murat'a şikâyet edilmesi ve Edirne'ye götürülmesi gösterilir. (Arıcı, 1999: 47) Halikarnas Balıkcısı'na göre Hacı Bayram Veli, Ahiliği Melami maskesi altında gizlemeye çalışmışsa da becerememiştir.

AHİLER, ZEYBEKLER VE EFELER

“Hey Koca Yurt”ta, Ahilikteki iki akımdan bahseden yazar, akımlardan biri olan cömertliğin güzel sanatlara dayandığını belirtir. İkinci akım civanmertliktir ve onun bu konu hakkındaki yorumu şöyledir: “*Zeybeklerdeki silahlar, ikinci akımdan gelmiş olabilir.*” (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 208) Görüldüğü gibi Halikarnas Balıkcısı, Ahilerle zeybekleri bağdaştırmaya çalışır. Yaptığı yanlış bir şey değildir; çünkü ileriki yıllarda bu konu, yapılan bilimsel araştırmalarla kanıtlanmıştır. (Avcı, 2004: 238)

Halikarnas Balıkcısı'nın, “Merhaba Anadolu” adlı eserindeki Ahilikle ilgili ilk cümlesi ise şöyledir: “*Bektaşiler, Ahiler ve Aptallar Anadolu Türkiye'sinde yeniçeri teşkilatına, efelere ve zeybeklere öylesine karışmışlardır ki, bunların herhangi birinin nerede başlayıp nerede bittiğini tayin etmek pek güçtür.*” (Halikarnas Balıkcısı A, 2002: 159) “Hey Koca Yurt” ta Ahilerin Yeniçerilerle ve zeybeklerle ilişkisi olduğunu vurgulayan yazar, burada da aynı şeyi tekrarlıyor; fakat bunların birbirine fazlasıyla karıştığını belirtiyor. İlgi çeken bir başka nokta ise şudur: Yazar, “Hey Koca Yurt”ta, Dadaloğlu'nun, “Ferman padişahın, dağlar bizimdir.” sözünü Ahilik için söylediğini belirtir. Daha sonra “Merhaba Anadolu”da ise, bu sözü bir zeybek türküsü olarak gösterir. (Halikarnas Balıkcısı A, 2002: 162) Bu durum da Ahilerle zeybekler arasındaki ilişkiyi belirtmeye yardımcı olur.

Halikarnas Balıkcısı, “Düşün Yazıları”nda zeybek sözcüğünü bir Türkçe lügatını kaynak göstererek açıklar ve zeybeğin Anadolu'nun birçok yerinde kardeş manasında kullanıldığını vurgular. Burada önemli olan bir başka nokta ise Ahilerin kılıç talimi yapıyor olmalarıdır. Yazar, bu konuyu çok önemser ve bunun efelerle ilişkisi olduğunu savunur. Efeler de kılıç kuşanmaktadır, zaten ona göre Ahilerin şed kuşanmaları bir süre sonra kılıç kuşanmaya dönüşmüştür. Yazılanlardan, Halikarnas Balıkcısı'nın Ahiler ile efeler arasında ilişki kurmaya çalıştığı anlaşılır. Yazarın belirttiği Ahilerin kılıç talimi yapmaları bilgisini doğrulayan sözler vardır: “*Seyfi Eğitim: Silah ve kılıç eğitimiydi. Esnaf teşkilatlarının askeri karakteriyle ilgili bulunurdu. Bu eğitime her esnaf çırağı alınmazdı. Belli kademeleri aşanlar, askerî eğitime tabi tutulurdu.*” (Uslu, 1982: 35) Kimi araştırmacılar ilk sultanların şed değil, kılıç kuşandıklarını belirtirler. Onlara göre Osman Bey, Şeyh Edebalı yoluyla Fütüvvet yoluna girmiştir. Sultanlık kılıcını, Şeyh Edebalı Osman Bey'in beline kuşatır. Halikarnas, Şeyh Edebalı'nın de Osman Bey'in de Ahi olduklarını belirtir, bu Ahiler kılıç kuşanır, efeler de kılıç kuşanır o zaman efeler ile Ahiler arasında bir ilişki vardır. Aynı, daha önce Halikarnas Balıkcısı'nın belirttiği zeybekler ile Ahiler arasındaki ilişki gibi; çünkü “*bu örgütlenmede de zeybekliğe geçiş benzeri, belli töreler dahilinde 'kılıç kuşatma' töreni*

vardır.” (Avcı, 2004: 422) Zaten, Halikarnas Balıkcısı, “Hey Koca Yurt” adlı kitabında zeybeklerin başkanlarına efe dendiğini vurgular. O zaman her efe bir zeybeğdir ve zeybeklerle Ahiler arasında bir ilişki varsa, efeler ile Ahiler arasında da vardır.

AHİLİĞİN ORTADAN KALKMASI VE LONCALAR

Yazar, “Hey Koca Yurt”ta Ahilerin ortadan kalkması konusuna değinir ve şunları yazar: “*Saray, Ahilerin yardımı ile, Ahileri gereksinmeyecek derecede güçlenince, Ahiler ortadan kaldırıldı ya da loncalara çevrildi. Onun için ‘Ferman padişahın, dağlar bizimdir’ dendi.*” (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 208) Halikarnas Balıkcısı’nın bu görüşünü doğrulayan araştırmacılar vardır. Onlara göre “*Osmanlı, merkezî yönetimi güçlendikçe Ahi birliklerini kontrolü altına almaya başlamıştır. Önceleri birlik yönetiminde hükümet onayından sonra göreve başlamaları sağlanmış, bu şekilde dolaylı bir denetim mekanizması kurulmuştur. Daha sonra bununla da yetinilmeyerek bazı yöneticiler tayinle işbaşına getirilmeye başlandı.*” (Ekinci, 1989: 53) Kimi araştırmacılar ise Ahiliğin loncalara dönüşmesini esnafın loncalara olan ilgisine bağlar. (Uslu, 1982: 40-41) Burada, Halikarnas Balıkcısı’nın belirttiği ilginç nokta, Dadaloğlu’nun ‘Ferman padişahın, dağlar bizimdir’ sözünü Ahilik için söylemiş olmasıdır. Saray, Ahilik kurumunu ortadan kaldırıncaya, saraya karşı bu söz söylendi.

O, “Hey Koca Yurt”un sayfalarında Ahilerin ortadan kaldırılmasıyla ilgili görüşlerine devam eder ve Fatih’ten bahseder. Ona göre Fatih, hizmetlerin yanı sıra devletin gerilemesine de sebep olur. Fatih’i anlatırken şöyle der: “*...esnaf yardımlaşma kurumlarını – Ahileri*-kaldırmakla, sayısız hizmetlerinin yanı sıra imparatorluğun gerileyip kokuşma tohumlarını atmıştır. İstanbul’da, Saraçhane’de yalnız saraçları alıkoyması, ordunun güçlü bir bölümü olan süvari-sipahilerin atlarına eyer ve koşum yaptırmak içindi.*”

Osman’dan başlayarak ilk sultanlar kılıç kuşanmazlar; bir mesleğin çırağı olduklarını gösteren emekçi setini, yani önlüğünü kuşanırlar; ‘set çekerler’ di.

Fatih ise kılıç kuşandı.” (Halikarnas Balıkcısı, 2001: 328) Görüldüğü gibi, Halikarnas Balıkcısı, Ahilerin ortadan kalkmasının sebebi olarak Fatih’i görmektedir. Ona göre Fatih, Ahileri kaldırmış, sadece Saraçhane’deki saraçları alıkoymuştur, bunu yaparken de ordusunun çıkarını gözetmiştir. Bunun yanı sıra, Fatih’in Ahiliğe düşman olduğunu gösteren bir başka şey de, onun ilk sultanlar gibi meslek çırağı olduğunu belirten önlüğü kuşanmayıp, kılıç kuşanmasıdır. Yazarın burada bahsettiği önlük şeddirdir, yani ilk sultanlar şed kuşanmışlardır ve birçok kaynak bunu doğrulamaktadır. Örneğin Sultan Birinci Murat şed kuşandığını bir vakıfnamede belirtmektedir: “*Ahilerden kuşandığım kuşağı Ahi Musa’ya kendi elimle kuşadup, Malkara’da Ahi diktim.*” (Uslu, 1982: 37) Bunun yanı sıra ilk sultanların kılıç

* Yazar, bu sözcüğe bir dipnot vermiş ve dipnotunda Ahileri din ve mezhebe bakmayan ekonomi ve zanaatçı birlikleri olarak tanımlamıştır. Halikarnas Balıkcısı, burada yine aynı yanlış düşmüş ve Ahilerle lonca birliklerini birbirine karıştırmıştır.

kuşandıklarını belirtenler de bulunur. (Öz, 2001: 105) Burada ilginç olan nokta şudur: Halikarnas Balıkcısı bu eserinde kılıç kuşanmayı Ahilik dışı bir şey olarak gösterirken, “Düşün Yazıları” adlı kitabında şed kuşanma töreninin daha sonra kılıç kuşanma törenine dönüştüğünü vurgular. (Halikarnas balıkcısı B, 2002: 51) Ahiliğin Fatih ile beraber ortadan kalktığı görüşünü destekleyen araştırmacılar vardır. Onlara göre, Ahiliğin eriyişinin sebebi Osmanlı’nın imparatorlaşmasıdır ve bunu gerçekleştiren de Fatih’tir. Fatih ile beraber Ahi çevrelerine karşı kovuşturma, yasaklama, baskı ve giderek kıyım başlatılmıştır. (Öz, 2001: 118) Fatih’in Ahilere karşı yaptıklarına karşılık, Ahi Evran’ın türbe, tekke ve camisinin kendi döneminde yaptırılmış olması da ilginçtir. (Öz, 2001: 102) Ahilerin yerine lonca teşkilatının geldiği bilinmektedir. Lonca adı ve Fatih ile ilgili dikkate değer bilgilerden biri de şudur: “*Ticari ilişkilerin yoğunlaştığı Galata’da daha Fatih Sultan Mehmed devrinden itibaren Lonca isimli bir mahallenin varlığı dikkati çeker.*” (Kal’a, 2003: 211) Halikarnas Balıkcısı, Fatih’in şed yerine kılıç kuşanmasını, onu Ahilik karşısı biri olmasına bağlarken, bazı kaynaklar kılıç kuşanmanın Ahilik kültürüyle yakından ilgili olduğunu vurgular.* Kimi araştırmacılar da Ahiliğin, Fatih’in zamanından itibaren İran’a bağlı bir teşkilat haline geldiğini savunur. (Bozkuş, 2005: 194) Halikarnas Balıkcısı’nın Fatih’i Ahiliğin yok oluşunda büyük sebep olarak görmesine karşılık, bazı araştırmacılar, bütün suç Tanzimat aydını Reşit Paşa’ya yüklemektedir. (Çalışkan, İkiz, 1993: 97-98)

“Düşün Yazıları”nda, Halikarnas Balıkcısı’nın belirttiğine göre, Fatih ve Yavuz mağrurdur ve Ahiliği ortadan kaldırmak istemektedirler. Yazar, yazısını şu görüşlerle sürdürür: “*Hatta Fatih’in Çandarlı’yı Bizans İmparatoruna yardım ederek ihanet etmekle suçlaması manalıdır. İhanet etmemiştir, hatta belki de asıl İstanbul’u alan Çandarlı’dır, yani planı filan yapan. Ahiliğin eski Anadolu halkı ile ilişkisi dolayısıyla bu isnada bir hakikat rengi verilmeye çalışılmıştır.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 52) Fatih’i Ahiliği yok etmekle suçlayan yazar, bu kurumu Fatih’in büsbütün kaldıramadığını belirtir. Eğer Fatih Ahileri büsbütün ortadan kaldırsaydı, ordusu eyersiz ve gemsiz kalırdı. İstanbul’u aldıktan sonra, Yedikule’den Fatih Camii’ne kadar uzanan yeri, Fatih’in Ahilere bıraktığını ve buraya da Saraçhane dendiğini vurgular. Saraçların oturduğu yerlere; yani Ahi mahallelerine zabıta kuvvetlerinin giremediğini belirten yazar, sözlerine şöyle devam eder: “*II. Mahmut zamanına kadar bu böyle devam etti. Mesela Evliya Çelebi’ye göre, suç işleyenin biri, - Padişaha küfür etmek gibi-Ahi mahallesine kaçınca kurtuldu demek imiş. Ahiler onu teslim etmezlermiş. Osmanlı yıkılış devrinde haksızlıklara isyan hep Ahilerden gelirdi. Celaliler de sultanların zulmüne karşı isyan eden Ahilerdi, fakat bir çeşit soysuzlaşmış Ahi. Kuyucu Murat Paşa isyan eden bu Ahileri çoluk çocuklarıyla birlikte kuyulara diri diri gömer.*” (Halikarnas Balıkcısı B, 2002: 52)

* Güray Kırpık, a.g.m. , s. 86. Bir başka yazıda da Ahilerin şed kuşanmasıyla padişahların kılıç kuşanması arasında bariz benzerlikler olduğu belirtilir: Ahmet Gündüz, “Beylikler ve Osmanlı Devleti’nin Kuruluşunda Ahilerin Siyasi ve Askeri Rolü”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, 2005, s. 487.

Halikarnas Balıkcısı, daha sonra lonca kavramını açıklamaya başlar, ona göre loncalar Ahilerin değişmiş bir şeklidir. Ardından yazar, loncaların Mason ‘locaları’ ile ilişkisinin olup olmadığını sorar ve bu soruyu yanıtlamaz. Bu soru şöyle cevaplanabilir: “*Bu amaçla Ahiliğin Batınlık, Haşîşilik, Karmatilik, Melamilik ve Masonluk gibi siyasi, mezhebi ve süfi oluşumlardan etkilendiği, dolayısıyla bunlara benzetildiği görülmektedir.*” (Bozkuş, 2005: 188) “Hey Koca Yurt” kitabında belirttiği yanlış görüşü bu kitapta da savunan yazar, Ahiler arasında Hristiyanların çok olduğunu vurgular ve loncaların Fransız korporasyonunun aynı olduğu görüşüne de karşı çıkar. Kaynaklar lonca sözcüğünün kökeninin İspanyolca veya İtalyanca olduğunu belirtirken (Baer, 1977: 14), o, bu sözcüğün birlik kâsesi anlamına gelen Grekçe ‘loniciya’ dan geldiğini savunur; yani lonca kavramını da Ahiliği bağladığı gibi Yunan’a bağlar.

Yazar, kitabının sonunda bir daha Çandarlı’ya değinir ve onun Ahiler cemiyetinin reisi olduğunu, Fatih tarafından idam edildiğini aktarır.

SONUÇ

Görüldüğü gibi Halikarnas Balıkcısı, her üç eserinde de Ahilikten bahseder ve bilinenleri tekrar ettiği gibi, çok ilginç görüşler de ileri sürer. “Hey Koca Yurt”ta Halikarnas Balıkcısı’nın iddia ettiklerinin birçoğu yapılan bilimsel araştırmalarla desteklenmiştir. Bunların dışında yazarın kendine has düşüncelerine bakıldığında farklı yönler bulmak mümkündür. Mesela, Ahiliği sendikalara ve özellikle İngiliz sendikalarına benzetmesi, Mevlana’nın herkesçe bilinen ünlü sözünün onun Ahi olduğunu açıklıyor olması, Dadaloğlu’nun sözünün Ahilerin ortadan kaldırılmasıyla ilgili oluşu, Fatih’in Saraçhane’de yalnızca saraçları alıkoymasının asıl sebebi gibi ilginç konularda Ahilik tarihine ışık tutacak bilgiler vermiştir; fakat onun Ahiliği ısrarla hangi din ve ulustan olursa olsun herkese açık olarak belirtmesi yanlıştır; çünkü bilindiği gibi Ahilik sadece Türk Müslümanlar için geçerlidir. Halikarnas Balıkcısı’nın açıkladığı şey ise loncadır. Yazar, Ahilik kurumuyla, lonca’yı birbirine karıştırmıştır.

“Merhaba Anadolu”ya bakıldığında, yazarın Ahilerle ilgili kendi yorumlarını yapmadığı ve bilinenleri anlattığı görülür; fakat burada önemli olan belirttiklerinin doğruluğudur.

Halikarnas Balıkcısı, “Düşün Yazıları”nda gerçekten Ahilik tarihi açısından çok önemli konulara değinmiştir. Bir kere ona göre Ahilik ne İran ne de Türk kaynaklı bir kurumdur. Ahiliğin kökeni Yunan’a dayanır. Yazar, sürekli bunu savunmuş ve bu görüşünü kanıtlayabilmek için çabalamıştır. Halikarnas Balıkcısı’nın Ahilikle ilgili belirttiği bu görüşlerinin ardından, Ahilik kurumu İran kaynaklı mı, yoksa Türk kaynaklı mı tartışmalarına bir de Yunan’ı katmak gerekir.

KAYNAKÇA

- ARICI, Kadir, (1999), “Bir Sivil Toplum Kuruluşu Olarak Anadolu Ahiliği (Ahiyan-ı Rum)”, II. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.38-48.
- ARSLAN, Yusuf, (1996), Ahilik ve Ticaret Ahlâkı, Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları, Trabzon.
- Âşık Paşazade, (2003), Osmanoğulları'nın Tarihi, Yay. Haz. Kemal Yavuz, M. A. Yekta Saraç, K Kitaplığı, İstanbul.
- AVCI, Ali Haydar, (2004), Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi, e Yayınları, İstanbul.
- BAER, G. , (1977), “Osmanlı Loncalarının Yapısı ve Osmanlı Sosyal Tarihinde Önemi”, Osmanlı Tarih Arşivi, İkidivitli Yayınları, C.1, S.1, İstanbul, s. 7-19.
- Baha Said, (1927), “Bektaşiler 3 Balum Sultan Erkânı”, Türk Yurdu, C. 19-5, S. 189-28, On Altıncı Sene, Nisan , s.149-165.
- BOZKUŞ, Metin, (2005), “Ahilik'te Mezhep Olgusu”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, s. 187-199.
- BOZYİĞİT, Yaşar, (2000), Simav'da Ahilik ve Ahiler, (Kendisi).
- CEYLAN, Kâzım, (2007), “Ahiliğin Osmanlı Devletinin Kurulmasındaki Etkileri”, II. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Haz. M. Fatih Köksal, Ahi Evran Üniversitesi, Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, s. 95-102.
- ÇAĞATAY, Neşet, (1974), Bir Türk Kurumu Olan Ahilik, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ÇALIŞKAN, Yaşar, İKİZ, M. Lütfi, (1993), Kültür, Sanat ve Medeniyetimizde Ahilik, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- DEMİR, Galip, (1999), “Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşunda Ahilerin Rolü”, II. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 95-112.
- DEMİRCİ, Mehmet, (1992), “Ahilik'te Tasavvufi Boyut: Fütüvvet”, Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, VII, İzmir, s.83-90.
- EKİNCİ, Yusuf, (1989), Ahilik ve Meslek Eğitimi, MEB Yayınları, İstanbul.
- ERÖZ, Mehmet, (1973), “ Türk Kültüründe ‘Börk’ ‘Papak’ ve ‘Keçe Külâh’”, Töre, Yıl:5, S. 23, Nisan , s.3-6.
- ESİN, Emel, (1992), ‘Börk’, DİA, C. 6, İstanbul, s.327-328.
- GÖNÜLLÜ, Ali Rıza, (1984), “Türk Kültüründe Börk”, Türk Folkloru, S. 64, Kasım, s. 8-9.
- GÜNDÜZ, Ahmet, (2005), “Beylikler ve Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunda Ahilerin Siyasi ve Askeri Rolü”, I. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, C. 1, Haz. M. Fatih Köksal, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları, Kırşehir, s.465-491.
- HALICI, Feyzi, (1986), “Ahilik ve Mevlevilik”, Türk Kültürü ve Ahilik XXI. Ahilik Bayramı Sempozyumu Tebliğleri, Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 163-169.
- Halikarnas Balıkcısı, (2001), Hey Koca Yurt, (Yay. Haz. Şadan Gökovalı), Bilgi Yayınevi, 6. Basım, Ankara.

- Halikarnas Balıkcısı A, (2002), Merhaba Anadolu, (Yay. Haz. Şadan Gökova), Bilgi Yayınevi, 7. Basım, Ankara.
- Halikarnas Balıkcısı B, (2002), Düşün Yazıları, (Yay. Haz. Azra Erhat), Bilgi Yayınevi, 5. Basım, Ankara.
- Halikarnas Balıkcısı, (2005), Anadolu Tanrıları, (Yay. Haz. Şadan Gökova), Bilgi Yayınevi, 9. Basım, Ankara.
- KAL'A, Ahmet, (2003), "Lonca", DİA, C. 27, Ankara, s.211-212.
- KAPLAN, Mehmet,(1991), Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3, Tıp Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul.
- KAZICI, Ziya, (1988), "Ahilik", DİA, C. 1, İstanbul, s.540-542.
- KIRPIK, Güray, (2004), "Tarihi Gelişim İçinde Ahilik ve Lonca Müessesesi", Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Ahilik Araştırma Dergisi, C.1, S. 1, Yaz , s. 79-92.
- KOCATÜRK, Saadettin, (1986), "Fütüvvet ve Ahilik", Türk Kültürü ve Ahilik XXI. Ahilik Bayramı Sempozyumu Tebliğleri, Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 13-47.
- KOLCU, Hasan,(2008), "Divan Şiirinde 'Türk- Türklük' ve Sihâm-ı Kazâ Örneği", Koü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, S.1, Güz, s.35-58.
- KÖPRÜLÜ, Fuad, (1972), Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu, Atay Kültür Yayınları, 2. Basım, Ankara.
- NECATİGİL, Behçet, (1978), 100 Soruda Mitologya, Gerçek Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar, (1999), "Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunda Ahilik ve Şeyh Edebalı: Problematik Açından Bir Sorgulama", II. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s 241-247.
- ÖZ, Baki, (2001), Bir Alevilik Yolu Ahilik, Can Yayınları (Adil Ali Atalay), İstanbul.
- TAESCHNER, Franz, (1953-1954) "İslam Ortaçağında Futuvva (Fütüvvet Teşkilatı)", (Terc. Fikret Işıltan), İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, C. 15, S. 1-4, s. 3-32.
- TARIM, Cevat Hakkı, (1948), Tarihte Kırşehir- Gülşehir Babailer, Ahiler, Bektaşiler, Yeniçağ Matbaası, 3. Baskı, İstanbul.
- USLU, Mustafa, (1982), "Ahi Birlikleri ve Loncalar", Millî Eğitim ve Kültür, Yıl:4, S.14,Mart, s. 28-45.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, (1982), Osmanlı Tarihi, C.1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Dördüncü Baskı, Ankara.

ÖZET

Bu makalede, Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde Ahilik temel alınmıştır. Halikarnas Balıkcısı, eserlerinde Ahilikten bahsetmiştir; ancak onun eserleri bu güne kadar, Ahilik açısından, bilimsel olarak ele alınıp değerlendirilmemiştir. Bu makale ile onun eserleri, bilimsel olarak ilk kez ele alınıp değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halikarnas Balıkcısı, Ahilik.

ABSTRACT

In this article it is mentioned Ahilik based on Halikarnas Balıkcısı's books. Halikarnas Balıkcısı has referred to Ahilik in his books; but they haven't been analyzed academically in terms of Ahilik until now. With this study his books are handled and analyzed academically for the first time.

Key Words: Halikarnas Balıkcısı, Ahilik.

MURATHAN MUNGAN'IN YÜKSEK TOPUKLAR ROMANINDA KADIN KİMLİĞİ

Beyhan Kanter*

Giriş

Edebi eserlerde kadın kimlikleri, gündelik yaşam içindeki kaygılarla örülü bir kültürel dokunun bireyin yaşamını şekillendiren yönlerinin yansıtılmasıyla ortaya çıkar. Özellikle toplumsal cinsiyet olgusunun vurgulandığı romanlarda, toplumsal rol ve kadının etkinliği, bir geçişkenlik gösterir. Bu geçişkenlik, zaman zaman bir iktidar savaşına dönüşebilir. Kadın kimliklerinin yaşamsal süreçte konumlanışları da sosyal statüleriyle paralel ilerler. Murathan Mungan'ın Yüksek Topuklar romanındaki kadın kahramanlar, modern zamanların oluşturduğu sosyal statülerinin de etkisiyle bir ontolojik kaygıyı sosyal tenkitle iç içe yaşarlar. Bu kaygı, toplumsal yaşamın dayatmalarının kadın kimliğine etkisiyle ilintilendirilebilir. Nitekim 'erkek erilliğinden kadın dişiliğine' iktidar alanlarının değişimi ve bu değişim sürecinde kadınların verdiği mücadele, birtakım yeni kurgulanmalar oluşturmuştur. Özellikle Yüksek Topuklar romanında, ekonomik bağımsızlıklarını kazanan kadınların oluşturdukları yapay mutluluk alanları ve kendilerini görünür kılma çabaları, zaman zaman dişilikleriyle ön plana çıkma arzularının dışavurumuna yol açmaktadır.

**Yrd.Doç.Dr. Mardin Artuklu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Kadının Aile İçinde Konumlanması/Mutsuz Çocukluk Süreci

Kadının toplumsal yapıda kendisini tanıması ve konumunu adlandırması aile yaşamıyla öncelenir. Özellikle aile içinde bireylerin birbirleriyle olan ilişkileri, kadının kendi varlığıyla yüzleşmesini destekleyici bir unsurdur. Bu anlamda aile kültürü kadere dönüşür. Zira “her kültür kendini yeniden üretmeye çalıştığından ve akraba grubunun kendine has toplumsal kimliğinin korunması gerektiğinden”(Butler, 2008:143) aile bireyleri sevgi nesnelere içselleştirmeden önce onları denetim altına almayı/köleleştirmeyi tercih ederler. *Yüksek Topuklar* romanında, kadının aile içinde konumlanışında mutsuz çocukluk döneminin etkilediği kahramanların yaşam duruşları gözler önüne serilmektedir. İdeal bir duruş yansıtma amacıyla olan bu kadınlar için ötekinin gözünde kazandıkları değer kendi yaşam algılarını şekillendirir.

Yüksek Topuklar romanının yalnız ve mutsuz kadın kahramanı Nermin’in yaşamını şekillendiren ve onun ruhsal dönüşümlerini tetikleyen asıl unsur, mutsuz/huzursuz bir aile içinde yetişmesidir. Nermin’in ailesi, aile olmaktan çok istek dışı bir aidiyeti yaşayan bireylerin zorunlu birlikteliğinden oluşmaktadır. Evin içinde adeta nedensiz bir esrarengiz hava vardır. Bu aile bireyleri için sanki ortak işlenen gizli bir suçun gölgesinde yaşama mecburiyeti söz konusudur. Ona göre, ailesini bir arada tutan şey de bir tür suçluluktur. Üç halasının Nermin’in yaşamında tuttukları yer, anne imgesinden daha geniştir. Tek bir çocuk olmanın ve kardeşsiz büyümenin eksikliğini sürekli hisseden Nermin, halalarıyla yaşadığı iletişim sorununu onlarla inatlaşarak üst seviyeye çıkararak reddedilişini kabullenme eğilimiyle onlara karşı bir tepki geliştirir. Halalarının yıllarca kendisinin yargıçlığını yaptığını düşünen Nermin, çocukluk ve ilköğrenlik dönemlerinde her konuda açıklama yapma gereği duymasına rağmen zamanla en etkili silahın suskunluk olduğunu fark ederek onlara davranışlarını/kendisini açıklamaktan vazgeçer. Halaları kendisini oğlan çocukları gibi hep dışarıda gezmekle suçlayarak ve her hareketini babasına şikâyet ederek onu sindirmeye çalışan baskın tiplerdir. Evde halalarının sahip çıkmayan ama denetleyen, kollamayan ama cezalandıran gözleri, hep onun üzerindedir. Halalarının baskıcı tutumlarıyla sürekli yüzleşmek zorunda kalan Nermin, halalarının deyimiyle kötü arkadaşlarının peşine düşüp solcu olmuştur. Bu tutumlardan rahatsızlık duyan Nermin, halalarının inadına onların hoş karşılamadığı davranışlar sergileyerek tepkisini ortaya koyar. Zira halalarda “kolektif ruhun bodrum katından gelen bilinç”(Shayegan, 2007:71) ile sürekli bir ahlaki tedirginlik söz konusudur. Bu bilinç, kendilerini ev yaşamıyla sınırlı tutan kadınların dışı açıl(a)mamalarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sadece Nermin’le değil çevreyle de ontolojik bir uyumsuzluk yaşayan halalar, kendilerini ahlaki bir değerlendirme yapmaya zorunlu birer otorite gibi görürler. Bunda onların yaşama dair gecikmişliklerinin ve yaşama sadece kendi dar çerçevelerinden bakmış olmalarının izleri görülür. Böyle bir yaşam algısı sonucu onların yasakları/buyrukları, kendini reddetme gibi bir dönüşüm sürecindeki Nermin için tetikleyici imge görevine dönüşür.

Hiç evlenmeyen ve marazilikle boğuculaşmış bir yaşam süren halalarının iyi yönlerini kendilerine kötü yönlerini annesine benzeterek Nermin’in annesine karşı düşmanlıklarını

açıkça belli etmeleri de Nermin'in ruhunda birtakım açmazlara sebebiyet vermiştir. Böyle bir çocukluk geçiren ve çocukluk dönemine ait bilinmez korkular taşıyan Nermin, çocukluğunu kendi karanlığı olarak duyumsar. Zira “*üç halası yüzü hep gölgeli bir karanlıkta kalmış bir babaanne ve ölü balık gibi gezen bir baba*”(s.376) yaşamını zorlaştırmıştır. Evde kendisini sığıntı gibi hisseden Nermin'in annesi ise kızını sevmeyi bile herkes uyuduktan sonra yapacak kadar sindirilmiş, ezik bir tiptir. Nermin, evde kimseyle bakışmayan ve sürekli dalgın bir halde bulunan annesinin kendisini sevmediğini/istemediğini düşünür. Annesinin uyuduğunu sandığı zamanlar onu sevmeye gitmesi de evde yaşadığı baskının bir sonucudur. Annesinin ev içinde varlığının yadsınması ve yok sayılması bu kadının anne duyarlılığına dahi gölge düşürmüştür. Öyle ki Nermin, annesinin ölümünü herkesi rahatlatan ve sıkıntıdan kurtaran kimsesiz bir ölüme benzetir. Bu ölüm olayıyla birlikte halaları adeta saklamaya gerek görmedikleri bir rahatlama içine girerler.

Babasının ve annesinin farklı nedenlerle kendisiyle fazla konuşmayışından dolayı Nermin, hiçbir zaman anne baba çocuk olamadıklarını düşünür. Hayatta ulaşamadığı annesiyle babasına bir fotoğraf karesinde ulaşmaya çalışır. Çocukluk döneminde düşlediği sevgi hissine yabancı kalması, onun kişilik gelişiminde engellemeler doğurmuştur.

Kadın Dişiliğinin Egemenliğe/Kimliğe Dönüşme Çabası

Kadınların toplumsal yapı içinde varlıklarını şekillendiren unsurlardan birisi de dişilikleridir. Kendilerini sosyal anlamda kabullendirme çabasının yanı sıra, bazı kadınlar egemenlik alanı oluştururken bedenleriyle kendilerini kurgulama gereği duyarlar. Bu anlamda “dişil olanın “özüllüğü” böylece, diğer her açıdan tümüyle bağlamından koparılmış olur; bir yandan “kimliği” kurup bir yandan da tekil bir kimlik mefhumunu yalanlayan sınıf, ırk, etnisite ve tüm diğer iktidar ilişkileri eksenlerinden hem analitik hem de siyasi olarak tümüyle ayrı tutulmuş olur.”(Butler,2005:47) Zira kadın, artık toplumsal yapıda kendisini bu yönüyle önelemiştir.

Kadınları önce ayakkabılarının ele verdiğini düşünen Nermin'e göre, kadın dişiliğinin sembolü yüksek topuklardır. Ancak ona göre, yüksek topuklar güzel olsaydı erkekler kullanırdı; oysa yüksek topuklar sadece hız yavaşlatır. Bu düşünüş tarzına rağmen kendisinin de ayakkabılara karşı özel bir düşkünlüğü söz konusudur. Çevresindeki bütün kadınları eleştiren ya da onlara birtakım kişisel özelliklerine göre çeşitli lakaplar takarak onları küçümseyici/aşağılayıcı bir kadın düşmanlığı eğiliminde olan Nermin'e göre, her durumda erkeğin başına bela olan kadın tipinin göstergesi yüksek topuklardır. Yazmayı düşündüğü kitapta özellikle “*o topukların üzerinde yükselen kadınları*”(s.13) anlatmak ister. Çünkü yüksek topuklar, bu kadınların hayattaki duruşlarını yansıtmaktadır. Onların bu ayakkabılarla varlığını göstermeleri her yerde, her iddiaya karşı gösterilen bir tavrın duruşudur. Onun bu temayülünde ve kitabına da *Yüksek Topuklar* adını vermek istemesinin temelinde, Pedro Almodovar'ın “Yüksek Topuklar” filminde izlediği kırılan topuğun simgelediği kadın tipinin etkisi vardır. Ona göre, kadınlar, “*hep beğenilmek ve seçilmek arzusu üzerine inşa edilmiş bir hayat*”(s.110) yaşarlar. Kadınlıkları da hayat boyu ayna

karşısında bir imtihan içinde geçmektedir. Bu imtihan süresince de yüksek topuklar birer simge değer niteliğindedir. Onun bu düşünüş tarzı kadınların dış görünüşleriyle kurmak istedikleri bir yaşam algısına dayanır. Zira bu tür kadınlar için, “süslenmenin iki ayrı yönü vardır: bir yandan kadının toplumsal saygınlığını (yaşama düzeyini, varlığını, çevresini) yansıtmaya yarar, öte yandan da kadının kendine hayranlığının somut simgesidir; hem bir belirti, hem de bir mücevherdir; hiçbir şey yapmamanın acısını çeken kadın, süslenme aracılığıyla varlığını dile getirdiğini sanır”(Beaouvoir,1993:168).

Nermin’in kadın düşmanlığında, kadınların her şeyi planlı yaşamalarını düşünmesi de önemli bir unsurdur. Arkadaşının kendisine beş günlüğüne emanet ettiği beş yaşındaki kızı Tuğde ile ilk karşılaşmasını “*aynı erkeği çılgınca seven iki gözükara rakibenin, en kanlı zamanlarında yüzyüze gelmesi gibi*”(s.15) yorumlaması onun ruhundaki kadın düşmanlığının belirtilerindedir. Küçük kızın kendisiyle hesaplaşmaya geldiği hissine kapılır. Bu ilk yorumlarında yanılmadığını fark eder. Zira modern yaşamın tüketim kalıpları içinde büyüyen ve çokbilmiş bir kız çocuğu olan Tuğde, daha beş yaşında olmasına rağmen dişiliğinin bilincindedir. Nermin, karşısında beş yaşında bir kız çocuğu değil de adeta “*fettan, şuh ve kindar bir kadın*”(s.16) olduğunu düşünür. Tuğde’yle karşılaşması, Nermin’in kadın düşmanlığının bilinçaltından bilincine sızmasına da zemin hazırlar. Tuğde’yi “*erken kadınlaştırılmış*”(s.33) bir küçük kız olarak algılamasına sebep olarak Tuğde’nin kadınlara özenen davranışlarını ve alışveriş merakını görür. Tuğde, ona göre bir kadının bütün yaşlarını bünyesinde barındıran beş yaşında bir kız çocuğudur. Öyle ki “*beş yaşındaki bir kız çocuğu olarak, albümünde yer alan bu fotoğraflara, dünya kadınlık tarihinin bütün pozlarını sığdırmayı başarmış*”(s.95)tır.

Tuğde’yle karşılaştığı andan itibaren kadınlarla ve kendisiyle ilgili düşünceleri birer birer bilincine sızan Nermin, kendisini de çözmeye çalışır. Hayata başkaldırmış, erkekler dünyasının her çeşit engel ve tuzağını savuşturmayı becermiş, kendi başına ayakta kalmayı başarmış bu modern kadın görüntüsünün altında, hayallerinin ve düşlerinin aynı yerde saydığını görmesi içini sızlatır. Nermin, kadın bedeni üzerinden kendisini kurgulamasının sıkıntılarını da özellikle halalarının kendisine yaklaşımlarından dolayı hisseder. Oysa bu kurgulamalarla sürekli sorgulanan kadın ve erkek kimlikleri arasında bir yer edinmeye çalışan bireyler, toplumsal rollerin zorladığı/dayattığı hayallerini bir köşede saklı tutmak zorunda kalırlar. Bu bağlamda Nermin, utanma duygusunun da birçok kadını gereğinden fazla kısıtladığını düşünür.

“Kopuk, yalıtılmış, uzak kendisinin ve öteki insanların bir gözlemcisi, bir yaşam seyircisi olup”(Horney,1998:280) bunu içselleştiren Nermin’in kadınlara dair sorunsallaştırdığı meselelerden biri de kadınların iki soyadı kullanmalarıdır. Ona göre, hem babanın hem de kocanın soyadını taşımakta feminist bir tavır söz konusu değildir. Bu, kadınlara soy kimliğini, hem koca hem baba soyadlarıyla veren erkek vurgusunu katmerlendiren bir tutumdur. Üstelik bu kadar sık değişen ikinci soyadı, feminist kadınların karşıymış gibi göründükleri evlilik kurumuna olan inançlarının da bir ifadesidir. Bu soyadı tutumu, “*artık benim de bir sahibim var*” demenin bir yoludur.

Nermin'e göre, iyi kadın olmak zordur. İyi kadın kalmak daha da zordur. Kadınlar, erkeklere oranla iyi kalmak için bile daha çok mücadele ederler. Çünkü kadınların seçilmek/beğenilmek gibi bir dertleri vardır. Hayatları boyunca hep bir erkek jürisinin karşısında çeşitli yarışmalara katılırlar. Bu bağlamda kadınlar, sürekli merdiven inmek isterler; bu da bakılmak/beğenilmek arzularının bir sonucudur. Zira kadınların varoluşlarını en çok hissettikleri anlar, bakıldıkları, seyredildikleri ama farkında değilmiş gibi davrandıkları anlardır. Bakılmayan kadın, kendisini yeryüzünden silinmiş hisseder. Oysa kadın köleliğinin en zalim bağımlılığı, kadınların seyredilen rolüne mahkûm edilmeleridir. Nermin bu bağlamda, çevresindeki kadınları erkekleri etkilemek için sadece dişiliklerini kullanan bireyler olarak görür. Çevresindeki kadınların analizini yaparken onlara hep eleştirel bir gözle bakar. Bütün hayatlarını “seyredilebilirliklerini” korumaya adanmış ve yaşama böyle bir bakış açısıyla bakan bu kadınların en önemli erdemlerinden biri ise birkaç adım ötesini düşünebilmeleridir. Buna rağmen kadınların kabullenişleri daha kolaydır. Ancak erkekler konusunda kolaylıkla bir kabullenişe geçen kadınlar, kendi ellerine geçirdikleri iktidar olanaklarını hemcinslerine karşı kullanmak konusunda erkeklerden daha zalimdir.

Her kadının kendisinin çok başka olduğuna ve diğer kadınlara benzemediğine inanması ve bunu bir erkeğin görüp dile getirmesinin de hoşuna gitmesi Nermin'e göre kendini hemcinslerinden üstün görme arzusunun bir temayülüdür. Zira kadınların en büyük yanılsızlığı “diğer kadınlarda olmayıp da bir tek kendinde olduğuna inandığı o belirsiz şeye olan sonsuz inancı”(s.374)dır.

Kadının Toplumsal Kimlik Beyanı

Toplumsal yapı içinde rol değişimi ve kadının roller açısından eril duruma gelmesi, iş, meslek, giyim kuşamdaki modernleşmeler, kadının toplum içindeki görünürlüğüne yeni bir meşruiyet kazandırmıştır. Kadını içten içe kemiren ‘dışlanmışlık’ artık yavaş yavaş yerini söz hakkına ve iktidar sahibi olmaya bırakır. Bu dönüşüm, toplumsal cinsiyete dayalı ezilmeyi kullanarak ya da otoriteyi elde tutarak erkek üstünlüğünü görünmez hale getirmeye yönelik kimlik inşalarının bir sonucudur. Yeni ve modern kadın imgesinin boyunduruk altına girmemesi artık gizliden gizliye sosyal statüyle ortaya çıkar. Ancak bu tür kadınlar, “bağımsızlığı seçse bile, yaşamında erkeğe ve aşka yine epey yer ayıracaktır. Çoğunlukla, kendini, kadınlık yazgısını ihmal edecek kadar bir işe vermekten korkar. Bu korku çoğu kez açığa vurulmaz; ama vardır, elbirliğiyle ortaya çıkarılan istekleri yolundan saptırır, sınırlı yapar insanı. Şöyle ya da böyle, çalışan kadın, bu alandaki başarısıyla salt kadınsal başarılarını bağdaştırmak ister; buysa süslenmesine, güzelliğine hatırı sayılır bir zaman harcamasını gerektirmekle kalmaz, daha kötüsü, en önemli ilgilerini dağıtır, böler” (Beauvoir,1993:352). Ancak sosyal statülerini, farkında olarak ya da olmayarak yine bedenleri üzerinden kurgulama eğiliminde bulunurlar. Görünüşte ise insanın yazgısına sirayet eden bedensel yapısıyla kurgulanışını sosyal statüyle ortadan kaldırmak modern kadının temel amaçlarından biridir. Bütün bunlara tepkisel bir yaklaşım sergileyen, başarılı bir grafiker olan ve maddi anlamda rahat bir yaşam süren Nermin, çevresindeki

insanların kayıtsız tutumlarından dolayı ürkek bir yaklaşım sergileyerek kendi ruhunu ve düşündüklerini ele vermekten kaçınır.

Yalnız yaşayan ve “sosyalizm, feminizm, anarşizm, yoga, Uzakdoğu felsefesi, Taocu seks, ikebana kursları, parapsikoloji, sağlıklı beslenme, çevre duyarlılığı, yeşil politika gibi çok çeşitli şeylere bulaştıktan sonra”(s.12) evde nihilist nihilist oturmayı tercih eden Nermin, bu ürkekliğinin öcünü, bir gün yazacağı kitapla almayı düşünmektedir. Sosyal statüsüyle oluşturduğu çevrede, Nermin, sosyalleşme korkusu taşır, az insanın bir arada bulunduğu ortamları tercih eder. İşyerinde de buna önem gösterir. Kendisinin insanlara tahammül edemediğinin farkındadır. İnsanların çoğunu lüzumsuz bulur. Bunda hayatı boyunca çekingen ve tutuk birisi olmasının ve öne çıkmaktan hep tedirginlik duymasının etkileri görülür. Zira o, hep silik olmayı tercih etmiştir. Bir zamanlar savunduğu feminizmden de oldukça uzaklaşmış ve kendi hemcinslerinin haklarını savunmaktan vazgeçmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki; “onun canlılığı, yetenekleri ve coşkusuzluğu yoksunluğu arasında belirgin bir tutarsızlık vardır”(Horney,1998:280).

Kendisini çeşitli fikirlerle bütünleyen Nermin zaman zaman kolektif hafızayı yok sayar. Yaşam algısının üzerine yamalandığı yeni düşüncelerle bir kararsızlık içindedir. Zamanla fikirleri çehre değiştirir. Bunda toplumsal değişimlerin de etkisi vardır. Zira “bütün toplumsal evrimler birer yabancılaşma sürecidir”(Shayegan,2007:44) Ancak onun fikirlerinde çevreyi yönetme arzusu sezilmez. İktisadi gücünü de bu yönde kullanmamıştır. O, bütün değiştirdiği fikirlerle birlikte bir boşluğa düşerek iç çekilmiştir.

Evli Kadın ya da Anne Kimliğinin Yaşama Etkisi

“Toplumun kadına hazırladığı yazgı genel olarak, evliliklerdir. Bugün bile kadınların çoğu evlidir, evlenip ayrılmış ya da dul kalmıştır, evlenmeye hazırlanmakta ya da evlenmediği için dertlenmektedir. Bekâr kadın, ister bundan yoksun kalmış, ister başkaldırmış ya da aldırmamış olsun, hep evlilik kurumuna göre belirlenir.”(Beauvoir,1993:11) Bu durum da kadının yaşam algısını belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Kadınlara karşı tutumunda eleştirel bir tutum sergileyen Nermin, anne kimliğinden uzak bir kadındır. Çocuklara karşı sevgiden yoksun bir ruhsal özelliğe sahiptir. Onun bu tutumunda, anne sevgisinden yoksun bir çocukluk geçirmesinin etkisi yadsınamaz. Annesiyle aynı evde yaşamasına rağmen halalarının evdeki iktidarı elde tutmaları ve baskın bir rol üstlenerek Nermin’in annesini sindirmeleri, genç kadının anne sevgisini hissedememesinde önemli bir etkidir. Bu anlamda o, model alınacak ideal anne imgesinden uzak kalmıştır.

Nermin, Tuğde’yle karşılaştığı anda aslında çocuk sevmediğini ve çocuklara yarım saatten fazla dayanmadığını fark eder. Ancak Nermin, bu düşüncesine rağmen yakınlarının ya da arkadaşlarının çocuklarına onlarla ilgileniyormuş gibi davranmaktan da kendini alamaz. Öyle ki; etrafındaki çocukların doğum günlerini unutmaz, hoşlarına gidebilecek armağanları almakta hep doğru seçimler yapar. Çocukları yarım saat için gerçekten çok sevdiğini, onlarla olmaktan hoşnutluk duyduğunu ancak yarım saat sonra onlardan kurtulmak istediğinin farkındadır. Çocukların “sürekli ortalıkta dolanıp hep bir şey istemeleri, sürekli bir şey

sormaları, bizim çoktan sıkıldığımız bu dünyanın onlara yeniden yeniden açıklanması”(s.16) Nermin’in sinirine dokunmaktadır. Buna rağmen çevresindeki herkes, onun çocukları çok sevdiği düşüncesindedir. Nermin özellikle *“dünyada başka hiçbir şey yapamadıklarından ancak çocuk yapmayı becerebilen, bunu da çok büyük bir marifetmiş gibi etrafa sıvaştıran kadınlardan her zaman nefret”* (s.27) eder. Ona göre, bu tür kadınlar buldukları her yerde, çocukları aracılığıyla kendi egolarını etrafa yayarlar. Dünyada annelikleriyle bir yer edinme amacındadırlar. Tek marifetleri olan annelikleriyle *“kendi zavallı varlıklarını duymaya, hissetmeye”*(s.27) çalışırlar. Bu tür kadınlar, kalabalık ortamlarda çevreye ne kadar iyi bir anne olduklarını gösterme ve buldukları ortamları annelik sıfatlarıyla ele geçirme arzusu duyarlar. Çocuklarıyla ilgilenmeleri adeta kutsal bir göreve dönüşür onlar için. Sürekli çocuklarıyla ilgili konuşulmasını isterler. Çünkü birçok alanda dışına sürüldükleri toplumdaki alabilecekleri takdir ve diğer insanlara karşı yöneltebilecekleri intikam, artık sadece annelikleri sayesinde. Üstelik toplum da böyle kadınların doğup büyüdüğü kadınlardan oluşmaktadır. Anne olmak için herhangi bir uzmanlık belgesinin istenmemesi de şikâyet edilmesi gereken bir durumdur. Annelik, topluma katılma ve dışarıdakilerden biri olmanın şartıdır. Evlenmeyen ve anne olmayan bir kadın, toplumsal belirsizlik içindedir. Zira anne ya da eş sıfatıyla adlandırılmamıştır. Bu nedenle Nermin kendisiyle ilgili çelişkiler yaşar. Çünkü kendisinin sadece işi ve evi bellidir; ama evli kadınların artık her şeyi bellidir. Onlar eş ve anne olmanın getirdiği yükümlülükler ile toplumsal bir sorumluluk içindedirler. Bütün bunlara rağmen kendisini rahatlatan unsur, yine de hayaller kurabilmesi ve belirsiz bir geleceğin özlemine duymasıdır. Dolayısıyla *“hâlâ gencim”* düşüncesi içindedir. Arkadaşı Hale’nin anneliği överken onun anne olmamasından dolayı küçümseyici üslubu karşısında kendisinin kısır olduğunu söyleyerek bundan kurtulmaya çalışması dikkat çekicidir. Öyle ki Hale’ye *“hayatımız hayati anlamayan annelerle geçmedi mi?”*(s.161) diye haykırmak gelir. Çünkü böyle anneler/kadınlar için çocuk araçtır. Oysa *“çocuk insanın kendini adayabileceği değerli bir girişimdir elbet; ama bütün girişimler gibi, tek başına insanı doğrulayamaz; üstelik yalnız kendisi için istenmelidir, yoksa birtakım varsayımsal çıkarlar için değil”*(Beaovoit,1993:160).

Sonuç

Kendilerini sürekli başkasının gözüyle görmek amacıyla olan kadınların kendilerinin farkında olmaları çocukluk sürecindeki cinsiyet ayrımı ile belirginlik kazanır. Bu da kadının toplumsal konumuyla ilgilidir. Yüksek Topuklar romanının kahramanı Nermin’in yaşamını şekillendiren şey de yaşadığı ortamdır. Onun yaşam seçimlerinde çocukluk ortamını yadsımasının izleri görülür. Genç kadının kendini tanıma ve *“kendini yeniden inşa”* etme süreci, aile ortamının dayatmaları sonucunda ortaya çıkar. Bu bağlamda Nermin’in bireyleşme süreci, içselleştiremediği nesne ilişkilerine verdiği tepkilerle paralel ilerler. Roman boyunca Nermin’in yaşam algısı üzerinden tanıdığımız kadınların eksiklikleri de hep cinsiyet olgusuyla birlikte sunulur. Bu bağlamda Yüksek Topuklar romanındaki kadın kahramanlar, soğuk ve mesafeli ve kendisini diğerlerinden farklı gören bir başka kadının bakış açısıyla yansıtılmıştır.

KAYNAKLAR

- BEAUVOIR, Simon(1993) Kadın, İkinci Cins, (Çev.Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul.
BUTLER, Judith(2005)Cinsiyet Belası, (Çev.Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
HORNEY, Karen(1998) Kadın Psikolojisi, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınları, Ankara.
MUNGAN, Murathan(2002) Yüksek Topuklar, Metis Yayınları, İstanbul.
SHAYEGAN, Daryush(2007) Yaralı Bilinç, (Çev.Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.

Özet

Murathan Mungan, Yüksek Topuklar romanında kadın kimliğinin toplumsal yapıdaki konumlanışını kadının iç dünyasıyla birlikte sunmuştur. Romanda toplumsal cinsiyet olgusunu çocukluğundan itibaren hissedilen kahramanın kendi bakış açısıyla öteki kadınları anlamlandırma çabası görülür. Kahraman bunu yaparken bir taraftan da kendi farkındalığına ulaşır. Biz bu çalışmada, Yüksek Topuklar romanındaki kadın kimliklerinin kurgulanışlarını romanın başkahramanı Nermin üzerinden irdedeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Yüksek Topuklar, kadın, kimlik, toplumsal cinsiyet

Abstract

Murathan Mungan, in his novel named Yüksek Topuklar, served the position of the woman identity in the social structure along with woman's inner world. In the novel, an effort to explain other women by the central character who have felt social gender phenomenon dated from her childhood is seen. Character, on the other hand reaches her own awareness during this process. In this study, we will consider the construction of woman identities in the Yüksek Topuklar novel at length over the central character, Nermin.

Keywords: Yüksek Topuklar, woman, identity, social gender

METİNDİLBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME: MUZAFFER İZGÜ'NÜN YEDİ UYURLAR ÖYKÜSÜ

Fatma Bölükbaş*

1. Metin Kavramı ve Metindilbilim

Sransızcadada texte, İngilizcede text sözcükleri ile karşılanan metin, anlamsal ve mantıksal açıdan bir bütünlük taşıyan, bildirişim görevi üstlenen, tümce ve tümce değerindeki birimlerden oluşan dilsel bir yapıdır. Tümcenin, sözcüklerin rastgele ardı ardına sıralanmasıyla oluşmayacağı gibi, metin de tümcelerin sıralanmasıyla oluşmaz. Çünkü dilsel bir yapının metin olabilmesi için, bu yapı içindeki tümceler ya da sözcüklerin çeşitli düzeylerde tutarlı ve bağdaşık bir bütün oluşturmaları gerekir.

Metin kavramı araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde tanımlanmış, çoğu kez metin ile söylem aynı anlamı karşılayacak biçimde kullanılmıştır. Söylemin yapısal boyutuna ilişkin çalışmaların metindilbilim olarak adlandırılması bunu gösterir niteliktedir. Oysa Kocaman'a göre, 'eylemin irdelenmesindeki edimsel süreç söylemdir; metin ise bu edimsel sürecin ürünüdür' (Kocaman, 2003: 10). Özdemir'e göre, dilsel bir ürün olan metin, 'okumaya konu olan, anlatımsal bir bütünlüğü bulunan sözcüklerin oluşturduğu somut bir varlıktır' (Özdemir, 1983: 32). Şenöz'e göre metin, 'kültürel değişim süreci içinde bilginin kurgulandığı ve düzenlendiği dile dayalı biçimlerdir' (Şenöz, 2005: 13). Günay (2003: 35) ise metni, 'belirli bir bildirişim bağlamında bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen bir dil dizgesi bütünü' olarak tanımlar.

* Dr. İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü fbolukbas@istanbul.edu.tr

Bir metnin bir tek anlamı vardır. Ancak bu anlam, metin yüzeyinden sıyrılıp alınabilecek yalınkat bir yorum değil; tam tersine metnin görünmeyen soyut katmanlarından, somut, biçimsel, yazılı ya da sessel katmanlarına dek çıkan çok zengin bir anlamdır. Anlam metnin içinde, metinle oluşur. Nasıl yazar metni yazarken oluşturursa, okur da okuma sürecinde kendi çabasıyla anlamı yaratır. Anlamın değişik yüzleri ve katmanları, çeşitli okuma yöntemleriyle sergilenebilir (Kıran ve Kıran, 2007). Metin çözümlemede önemli olan, görünüşte düzensiz durumdaki çok büyük olaylar kütesini bir sınıflandırma ilkesi altında toplayabilmektir (Rifat, 1999). Bununla birlikte ‘ayrıntılarda gizli olan heyecansal genellemeye, yazarın fikirlerine ulaşmaktır’ (Pospelov, 1995: 105).

Yüksel (1995: 53)’in P.Pettit’in ‘The Concept of Structuralism’ adlı kitabından aktardığına göre, bir anlatı metnini tek bir olay oluşturmadığı için (metnin olay gelişimi, kişi ilişkileri, izlek gelişimi bağlamında değişik düzlemlerde yapıları olduğundan) anlatı metni ancak bu değişik düzlemlerdeki yapıların kavranmasıyla anlam kazanır ve yorumlanabilir. Bu nedenle de anlatı çözümlemesi alanındaki uygulamalarda tek bir yöntem söz konusu değildir. Metindilbilim bu yöntemlerden sadece biridir.

Metinlerin niteliğini belirleyen temel ölçütlerden birinin dil olduğu düşünüldüğünde, metinlerin çözümlenmesinde, metni içerisinde üretildiği dilden koparmak, bağımsız olarak incelemek olanaksızdır. Bu yüzden 1960’lı yıllarda dilbilim ile beslenen metin dilbilimi gelişmiştir. Yazar tarafından oluşturulan metin kodu, metindilbilimsel yöntemlerle çözülmeye çalışılır.

Metni çözümleme, metnin işleyiş biçimini, belirlediği amaca nasıl ulaştığını ya da okuyucu üzerinde bazı etkilerin nasıl yaratıldığını göstermek, incelenen metnin mantıksal yapısını ve temel düşünce biçiminin bulunmasına katkı sağlamak, yazınsal etkinliğin mantıksal gelişimini ve tutarlılığını çözümlenektir (Sığırcı, 2005). 1960’lı yıllara gelindiğinde dilbilim içerisinde tümce ötesi dilbilim çalışmalarının başlaması ile birlikte metinlerin incelenmesinde dilbilim yöntemlerinin kullanılmasının gerekliliği genel olarak kabul görmüştür (Aydın, 2007). Çünkü iletişimin temelinde tümcelerden daha büyük dilsel birimler yani metinler bulunmaktadır. Metnin, tümcelerden oluşan değil; tümceleri araç olarak kullanan bağlama dönük anlamlı bir yapı olduğu düşünüldüğünde, metinlerin incelenmesinde, tümce incelemelerindeki gibi geleneksel dilbilgisi yöntemlerinin dışında bir inceleme yöntemi gerekmektedir. Bu durum dilbilimden metindilbilimin doğmasına yol açmıştır.

Dilbilim ile yazınsal çözümlemenin ara hattında metindilbilim gelişmiştir. ‘Bu yeni dal, tıpkı eski biçembilim gibi, betimsel ve eleştirel bir bakış açısıyla kendini çevreleyen toplumsal yapılarla ilişkileri içinde ya da dışında, bir metnin değişik yapılarını ortaya koymaya çalışır’ (Kıran ve Kıran, 2002: 279).

Metin konusunda olduğu gibi, metindilbilim konusunda da çeşitli kavram karışıklıkları ve farklı terimler (metinbilim, metindilbilim, söylem çözümlemesi, betiksel dilbilim, betik bilimi) söz konusudur. Aksan (1999)’a göre, gerek söylem çözümlemesi, gerekse metindilbilimi konu ve uygulamalarıyla çoğu zaman birbiriyle örtüşmekte, kimi bilginlerce her ikisi aynı alan olarak kabul edilmektedir. Vardar (1988) ise Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü’nde, metindilbilim terimine hiç yer vermemiş, onun yerine betiksel dilbilim terimini kullanmıştır. Bu terimi ‘Tanımlanabilir bir bildirişim işlevi yerine getiren dil birimleri olarak ele aldığı betikleri, yüzeysel yapıda yakınlık ve uyumluluk, derin yapıda dış dünya ya da gönderge düzlemiyle ilişkileri bakımından tutarlılık vb. ilkeler uyarınca belirlemeye, bu alanda biçimsel bir tanımlamaya ulaşmaya çalışan inceleme türü’ olarak

tanımlamaktadır.

Metindilbilim, yazılı metinlerin kuruluşunda, tümce ötesi dilsel yapılardaki ilişkileri inceler. Başka bir deyişle, metinlerin üretilme ve alımlanmasındaki düzenlilikleri saptamaya çalışır. Hengirmen (1999: 276)'e göre metindilbilimi, 'dili tümceler arası bağlantıları temel alarak inceleyen, dil kullanımını metin üretme olarak gören, metinleri bir bütünlük içinde ele alan bilim dalıdır.'

Diğer bilim dallarında olduğu gibi metindilbilimde de değişik akımlar, çeşitli inceleme yöntemleri söz konusudur. Bu akımlardan kimileri metinlerin iletişimsel boyutunu incelemelerinin odak noktası yaparken, kimileri de dilbilgisel bağlardan yola çıkar. Çeşitli metin inceleme yöntemleri birbirinden değişik de olsa, tümünün inceleme birimi metindir. Daha açık bir deyişle inceleme konusu artık metin içindeki tek tek tümceler değil, metnin tümü, metni oluşturan öğeler arasındaki bağlar, metnin bir bütün olarak yapısı ve işlevidir.

Tümce ötesi bir anlayışla inceleme konusuna eğilen metindilbilim, bir şiir, bir öykü, bir dilekçe, bir gazete makalesi ya da herhangi bir bilimsel yazı olsun, her türlü dilsel olguyu metin yapan ölçüt ve kuralları saptar. Böylece çeşitli metin türleri arasındaki değişik yapı ve işlev özelliklerini ortaya çıkarır. Metinlerle gönderme yaptıkları gerçekler/olgular arasındaki ilişkileri araştırır, metinlerin anlamsal yapılarını belirlemeye çalışır. Kullanım bağlamlarını bularak, hangi koşullar altında çeşitli ürünlerin ne tür iletişimsel işlevler üstlendiklerini saptar. İşte, metindilbilimin tüm bu veri ve uygulamaları, hem üretilen metinlerin daha düzgün ve işlevsel olmalarına, hem de karşılaştığımız metinlerin daha kolay anlaşılmasına ve yorumlanmasına yardımcı olur. Yorum ya da çok anlamlılık dediğimizde ilk akla gelen metin türü, yazınsal ürünler olur. Yazınsal ürünlerin de yapılarını inceleyen metindilbilim, bunların alımlanmasına/yorumlanmasına yardımcı ipuçları sunar, yorumların metin örgüsü açısından sağlam temeller üzerine oturmasına olanak sağlar (Oralış ve Ozil, 1992).

Metindilbilimin amacı, metinlerin yapılarını, yani dilbilgisel ve içeriksel kurgulanış biçimlerini ve bildirişimsel işlevlerini ortaya çıkarmak ve uygulamalı örneklerle göstermektir. Metindilbilim, metinlerin yerine getirmesi gereken ölçütleri belirlemeye, metin türleri arasındaki ortak ve farklı özellikleri betimlemeye ve açıklamaya çalışır. Metinlerin belli bir bağlamda nasıl kullanıldıkları ile insanlar arası bildirişimde taşıdıkları işlevler, metindilbilimin araştırma kapsamındadır (Şenöz, 2005).

2. Metnin Yapısı ve Metnin İncelenmesi

Metin kavramını, kendisini oluşturan tümce dizilerinin birbirlerine *bağdaşıklık* ve *tutarlılık* ölçütleriyle bağlanarak bir anlam bütünü oluşturmasıyla meydan gelen, belli bir amaçla üretilmiş, başı ve sonu kesin çizgilerle sınırlandırılan yazılı ya da sözlü bir dilsel ürün olarak tanımlayabiliriz. Bir metnin üretilme amacına uygun olması ve kendisi aracılığıyla aktarılmak istenen iletinin doğru bir biçimde kavranabilmesi için sahip olması gereken iki temel ölçüt vardır: *Bağdaşıklık* ve *tutarlılık* (Onursal, 2003). Metnibilimsel yaklaşıma göre metin çözümlemede temel alınan *küçük yapı* (microstructure) metnin bağdaşıklık görünümünü, *büyük yapı* (macrostructure) ise metnin tutarlılık görünümünü kapsar.

Bu çalışmamızda Muzaffer İzgü'nün Yedi Uyurlar adlı mizahî öyküsünü metindilbilimin ilke ve yaklaşımları ışığında inceleyeceğiz. Bu inceleme yoluyla metnin bağdaşıklık görünümünü yansıtan küçük yapısını (microstructure) ve metnin tutarlılık görünümünü

yansıtan büyük yapısını (macrostructure) ortaya koymaya çalışacağız.

2.1. Öyküdeki Küçük Yapı

Tümcelerin birbirlerine eklenerek bir metin oluşturmasını sağlayan yinelemeler, öngönderim ve artgönderimler, örtük anlatımlar, eksiltili yapılar, tümceler arası bağıntı öğeleri gibi ölçütler doğrudan metnin küçük yapısıyla ilgilidir. Metni oluşturan bu ölçütler bağdaşıklık olarak adlandırılır. Bağdaşıklık, metni oluşturan yapıların dilsel bütünlük sağlayacak biçimde birbirlerine bağlanmaları anlamına gelmektedir.

2.1.1. Öyküdeki Yinelemeler: Bir metnin anlamı, anlatıdaki bazı durumların nesnelere ya da kişilerin değişimi, dönüşümü ya da noktasal değişkenlikler içeren olayların anlatı boyunca yinelenmesiyle oluşur (Günay, 2003). Metindeki yinelemeler tek bir sözcüğün, sözcük öbeğinin ya da bir tümcenin tekrarlı kullanımı biçiminde yapılabilir. Metnin üretiminde yinelemelerin kullanımı, metnin anlaşılmasında ve hedeflenen iletinin okura doğru olarak aktarılmasında son derece önemlidir.

Yedi Uyurlar adlı öyküde, en çok yinelenen sözcük ‘yedi’dir. *Yedi* sözcüğü 70 kez yinelenmiştir. Bu sözcüğün yinelenmesi, öykünün konusuyla doğrudan ilişkilidir. Çünkü öyküde *yedi* arkadaşın bir mağarada *yedi* gün *yedi* gece uyuyakalmaları ve bu *yedi* günlük sürede ülkede meydana gelen değişiklikler anlatılmaktadır. (Yedi, masal ve destanlarda en çok kullanılan formülistik sayılardan biridir. Bu öykü de Yedi Uyurlar efsanesinden yola çıkılarak oluşturulmuş ve mizahî dille günümüze uyarlanmış bir öyküdür.)

Öyküde *arkadaş* sözcüğü 26 kez yinelenerek kader birliği içinde hareket eden yedi kişinin bağılılıkları vurgulanmaktadır. *Helal* ve *helalleşmek* sözcükleri 12 kez yinelenmiş ve bu yolla öykü kahramanlarının dürüstlüklerine, manevî değerlerinin yüksek olduğuna göndermede bulunulmuştur. Ayrıca, öyküye efsane tarzı bir anlatım kazandırmak amacıyla “idi” ad eylemi 85 kez yinelenmiştir.

Öyküde sözcük yinelenmelerinin yanında, tümce yinelemeleri de söz konusudur. ‘*Yedi arkadaş, yedisi birden yola çıktılar.*’ tümcesi 4 kez, ‘*Ve onlar arkadaşlıklar.*’ tümcesi de 8 kez yinelenerek metnin bölümleri arasında bağıntı öğesi olarak kullanılmıştır.

2.1.2. Öyküdeki Artgönderimler: Gönderimler, metindeki bağdaşıklığı kurarak bilgi akışındaki sürerliliği sağlayan öğelerden biridir. Metinde bir sözcük önce söylenir, sonra farklı sözcükler ya da ekler aynı sözcüğe gönderimde bulunur. Buna artgönderim denir. Art gönderim adıyla, sıfatlarla, eklerle ya da belirteçlerle yapılabilir. Öyküde saptanan artgönderimsel ilişki örnekleri şunlardır:

1. tümce ile 2. ve 3. tümceler arasında adıl kullanılarak oluşturulmuş artgönderimsel ilişki vardır: *Yedi arkadaş, yedisi birden yola çıktılar. Ve onlar arkadaşlıklar. Ve onların bir de köpekleri var idi.* (onlar ve ‘-leri’ 3. çoğul iyelik eki ‘yedi arkadaş’a gönderimde bulunmaktadır.)

8. tümce ile 9. ve 10. tümceler arasında da adıl kullanılarak oluşturulmuş artgönderimsel ilişki vardır: *Arkadaşlar, kim ki kimden önce hazırlana, bir ötekine yardım ede. Onun elinden tuta, ağızını torbaya koya, üst başını çıkınlaya... Hazırlanacak bir tek kişi kalsa, ötekiler ona yardım ede, yöresinde fir fir döne.* (Bu örnekte de onun ve ona sözcükleriyle

hazırlığını tamamlamayan kişilere gönderimde bulunulmuştur.)

Öyküde adıllarla oluşturulan artgönderimlerin yanında, sıfatlarla yapılan artgönderimler de vardır. Örneğin 60. tümcede geçen ‘sadık’ sıfatına 61. ve 62. tümcelerde artgönderimde bulunulmaktadır: *Ama köpek sadık köpekti, eşyaların yanından hiç ayrılmadı. Çok acıktı, istese torbayı parçalar, içindeki kuru şeyleri yer idi, ama yemedi, sahiplerini bekledi. Köpek yedi kişiyi bekledi.*

Öyküde, belirteçlerle yapılan artgönderimler de vardır: *Sanki bir düdükle yola çıkmış, bir düdükle oraya gelmiş idiler.* (75. tümce) ‘Oraya’ sözcüğü önceden kararlaştırdıkları buluşma yerine gönderimde bulunulmaktadır.

2.1.3. Öyküdeki Öngönderimler: Öngönderimler, ‘doğrusal olarak işlenen söylem yapısı içerisinde henüz söyleme dahil olmayan, ancak ileride dahil olacak öğelere yapılan gönderimlerdir’ (Güner, 2008: 6). Metinde daha sonra ayrıntıları verilecek kişi, olay ya da kavramın metnin başında kısaca yer almasıdır.

Öyküde saptanan öngönderimsel ilişki örnekleri şunlardır:

Öyküdeki 193, 194 ve 195. tümceler, 196 tümceye öngönderimde bulunulmaktadır. *Yazın serin olur, kışın sıcak olur.*(193) *Yazın eser, hangi deliğinden üfler bilinmez, ama üşütmez, hoş olur insan, yorgunluğu hemen geçer, uyur gider.*(194) *Kışınsa yorgan tepende, ayağın sıcacık.*(195) *İşte öyle bir mağara.* (196). Metinde ilk önce bir yerin özellikleri anlatılmış, daha sonra o yerin mağara olduğu belirtilmiştir. ‘Mağara’ sözcüğü kullanılmadan önce onun özellikleri verilerek öngönderimsel ilişki kurulmuştur.

2.1.4. Öyküdeki Örtük Anlatımlar: Örtük anlatım, metinde sözü edilmeyen ancak metinde geçen bazı ifade ya da sözcüklerden yola çıkarak ulaşılabilecek bilgilerdir. Başka bir söyleyişle, söylenenden söylenmek istenenin çıkarılması ya da sezdirilmesidir.

Örneğin, öyküdeki 257 – 260. tümcelerden, yedi gün önce her şeyin daha ucuz olduğu ve bir haftada ekmek ve helvaya normalin çok üstünde zam geldiği çıkarımı yapılabilir: *‘Bakkalda ekmek de helva da buldular. Ve kulaklarına ve dahi gözlerine inanamadılar. Hiç olur mu idi? Köy bakkalı binliğe, kuruluşmuş gibi bakmış idi.’*

155. tümce de örtük anlatıma örnek olarak gösterilebilir: *Ekmek börek olmuş, soğan tatlılanmış idi.* Bu tümceden yola, yedi arkadaşın daha önceki hayatlarında mutsuz oldukları ve gittikleri mağarada huzur ve mutluluğu buldukları çıkarılabilir.

2.1.5. Öyküdeki Eksilteli Yapılar: Eksilteli yapı, olağan koşullardaki biçimine oranla kimi öğeleri eksik olan ama anlamayı aksatmayan dizimdir (Vardar, 1988: 95). Bir başka deyişle, metinde anlam kaybına yol açmayacak biçimde bazı öğelerin kasıtlı olarak kullanılmamasıdır. Eksilteli yapılar, metinde önceki tümceyle ya da tümcelerle geriye dönük ilişki kurmak için kullanılır. Zaten metindeki her tümcenin bağlam içinde değerlendirilmesi gerekir.

Öyküdeki özne eksikliği biçiminde kullanılmış eksilteli yapı örnekleri:

(Onlar) Böyle sözleştiler, sözlerinde durdular. (35) (Siz) Gönünüzü hoş tutun. (87)

Öyküdeki yüklem eksikliği biçiminde kullanılmış eksilteli yapı örnekleri:

Gök yeri öptü, yer göğü... (öptü). (63) Ve onlar... (yedi arkadaştılar.) (197) Bir somun ekmek, biraz helva... (olsa.) (252)

Öyküdeki nesne eksikliği biçiminde kullanılmış eksilteli yapı örnekleri:

Birinin tırnağı sızlasa, ötekinin de (tırnağı) sızlar idi. (25) Birinin burnu aksa, ötekinin de (burnu) akar idi. (26) Avuç avuç içtiler, (suyu) yüzlerine sürdüler. (172)

Öyküdeki tümleç eksikliği biçiminde kullanılmış eksilteli yapı örnekleri:

(Kocalarına) Kötü kötü baktılar. (107) Öteki dört kadın (kocalarına) beddua etmediler, kötü söz etmediler. (112) Işığınızı yakacaksınız, (mağarada) ilerleyeceksiniz. (191)

Öyküdeki tamlayan eksikliği biçiminde kullanılmış eksilteli yapı örnekleri:

Kalırız amma (sizin) yolunuzu gözleriz. (89) (Kocalarının) Artlarından su dökmediler. (108) İçlerinden biri, ‘(Senin) Gidişin olsun, (senin) dönüşün olmasın herif!’ dedi. (109) Yedi gün, yedi gece içinde köpek, tüm torbaları açmış, (torbanın) içindekileri yemiş idi. (240)

Öyküde, bu örneklerde de görüldüğü gibi eksilteli yapılara sıkça yer verilmiştir. Ancak, bu eksilteli yapılar herhangi bir anlam daralmasına neden olmamakta ve tümceler arası bağdaşıklık ilişkisini güçlendirmektedir.

2.1.6. Öyküdeki Bağıntı Ögeleri: Dilsel bir yapının metin olabilmesi için, bu yapı içindeki tümceler birbirleriyle çeşitli düzeylerde ilişkili olmaları gerekir. Tümceler arası ilişkiler, bağıntı ögeleriyle sağlanır. Bağıntı ögeleri tümceleri *amaç* (için, amacıyla, -sın diye...), *neden-sonuç* (çünkü, bu nedenle, bunun için, bu yüzden, o zaman, böylece...), *karşıtlık* (ama, oysa, fakat, ancak, yalnız, buna karşın, bile, tam tersine, ne var ki, ne yazık ki...), *birliktelik* (ve, ile ...), *pekiştirme* (hatta, üstelik, ayrıca, bundan başka...) ve *karşılaştırma* (ya...ya, hem...hem, ne...ne, gerek...gerek...) anlamlarıyla birbirine bağlarlar.

Öyküdeki tümceler arası bağıntı ögelerine baktığımızda, 311 tümcenin 46’sının ‘ve’ bağlacı ile başladığını görmekteyiz. Bu kullanım, metne şiirsellik ve ritim kazandırmaktadır.

Öyküde bağıntı ögesi olarak en çok karşıtlık ilişkisi kuran ‘ama’ bağlacı kullanılmıştır: 6., 28., 34., 40., 60., 61., 89., 112., 114., 124., 141., 186., 194., 224., 225., 239., 249., 251. ve 269. tümceler. Bu tümceler, beklenenin tersinin yapıldığını anlatan tümcelerdir. Zaten öykünün geneline bakıldığında, beklenmedik olaylar bütünü söz konusudur: Öykünün efsane gibi başlayıp günümüz Türkiyesinin sorunlarının eleştirisiyle sonlanması, yedi gün mağarada uyuyakalan yedi kişinin bir haftada olan hızlı değişim karşısındaki şaşkınlıkları, vb.

Öyküde karşıtlık ilişkisi kuran başka bir bağlaç da ‘meğer’dir.

Bir dünya varmış meğer. (162) Bu dünyanın kokusu başka, tadı başka. (163)

‘Meğer’ bağlacı ile örtük anlatım yapılarak okuyucunun öykü kahramanlarının daha önceki yaşamlarına ilişkin çıkarımlarda bulunması sağlanmıştır.

Öyküde, tümceye karşılaştırma anlamı ‘ne... ne’ bağlacı sıkça (217. tümcede 8 kez

kullanılmış.) kullanılarak öykü kahramanlarının yedi gün kaldıkları mağara ile şehir yaşamı karşılaştırılmıştır.

2.2. Öyküdeki Büyük Yapı

Büyük yapı, metnin genel anlamsal yapısının incelenmesine yönelik aşamaları kapsar. Metindeki özelleştirme ve genelleştirmeler, neden-sonuç ilişkileri, karşılaştırmalar ve karşıtlık ilişkisi gibi aşamaları kapsayan tutarlılık görünümleri ile olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, öykünün genel yapısı, öykü kişileri, öykünün zaman ve uzamı gibi konular öykünün büyük yapısı bağlamında ele alınır.

2.2.1. Öyküdeki Tutarlılık Görünümleri: Tutarlılık, metnin tümceleri arasındaki anlamsal ve mantıksal bütünlük ilişkilerini oluşturan metinsellik ölçütüdür.

Bir metni tutarlılığı bakımından incelemek, üstyapı olarak genel metin çerçevesinde, metnin tümünü anlamsal olarak değerlendirmek demektir (Günay, 2003).

Metin içinde her ne kadar birbirlerine bağlı olsalar, birbirlerini bütünleseler de, bağdaşıklık ve tutarlılık olguları düzey açısından birbirinden farklıdır. *Bağdaşıklık* metnin yüzeyinde dilsel öğeler aracılığıyla görülebildiği halde, *tutarlılık* derin yapıda oluşan anlamlar arasındaki mantıksal bağlantıdır ve tutarlılığı gösteren belirli dilsel öğeler bulunmamaktadır. Bu nedenle, *tutarlılık* ilk bakışta metnin yüzeyinden algılanamaz, belli bir yorum süreci gerektirir (Onursal, 2003).

Öykünün tutarlılığı bakımından yapılacak bir incelemede, öyküdeki özelleştirme ve genelleştirme ilişkileri, neden-sonuç ilişkileri ve karşılaştırmalar dikkate alınmalıdır. Bu ilişkilerin incelenmesi, öykünün bir bütün olarak anlaşılmasına yardımcı olur.

Öyküdeki Özelleştirme İlişkileri: Özelleştirme ilişkisi, metnin bütünlüğünü bozmadan ilgili ayrıntıların aktarılması, böylece metnin söze dökülmemiş bölümlerinin metin çözücünün zihninde canlandırılması demektir (Uzun, 1995).

İncelediğimiz öyküdeki özelleştirme ilişkisine bir örnek verecek olursak:

Öyküde, 152. tümce ile 153. ve 154. tümceler arasında özelleştirme ilişkisi kurulmuştur: *Her şeyin tadı değişmiş idi.(152) Ekmek börek olmuş, soğan tatlılanmış idi. (153) Ellerin attıkları katı iken, ağza girince şurup oluyor idi.(154)* Burada, ilk önce her şeyin tadının değişmiş olduğu söylenmiş, ardından ilgili ayrıntılara yer verilmiştir. Bu ayrıntılar yoluyla, okuyucunun zihninde metinde söylenmeyen başka çağrışımların da oluşmasına olanak sağlanmıştır.

Öyküdeki Genelleştirme İlişkileri: Metnin tutarlılık yapısının oluşturulmasında tümceler arasındaki genelleştirme ilişkileri de önemlidir. Genelleştirme yoluyla yazar, okuyucuya vermek istediği düşüncenin daha somut biçimde algılanmasını sağlar.

İncelediğimiz öyküdeki genelleştirme ilişkisine bir örnek verecek olursak:

24. tümce ile 25, 26 ve 27. tümceler arasında genelleştirme ilişki bulunmaktadır: *Ve onlar arkadaşları: (24) → Birinin turnağı sızlasa, ötekinin de sızlar idi. (25) Birinin burnu aksa, ötekinin de akar idi. (26) Ve birbirlerine güvenirler idi. (27)* Yazar burada, ‘arkadaş’ kavramıyla ilgili vermek istediği etik mesajı, genelleştirme ilişkisi yoluyla vermiştir.

Öyküdeki Neden-Sonuç İlişkileri: Metindeki tümce içi ya da tümceler arası neden-sonuç ilişkileri, metnin tutarlılığı ve anlamlandırılması bakımından önemlidir.

Yedi Uyurlar adlı öykü, neden-sonuç ilişkileri üzerine kurulmuştur: *Yedi arkadaşın hafta sonu tatillerini şehirden uzak bir yerde değerlendirme istekleri → mağaraya gitmeleri; mağaranın huzur verici olması → mağarada yedi gün uyuyakalmaları → ülkedeki hızlı değişimlerden habersiz kalmaları ve yedi gün işe gitmedikleri için türlü gerekçelerle işlerinden atılmaları.*

Öyküdeki Karşılaştırmalar: Metinde karşılaştırma ilişkisi, okuyucuya iletmek istenen mesajı daha somut biçimde sunmak ve metnin anlamsal-mantıksal bütünlüğünü sağlamak amacıyla kurulur.

İncelediğimiz öyküde 217. tümcede kır yaşamıyla kent yaşamı karşılaştırılmakta, kır yaşamı üstün tutulmaktadır: *Ne araç sesi, ne saat zili, ne karı dırdırı, ne bakkalın çatık kaş, ne kasabın oynayan başı, ne müdürün tafrası, ne şefin havası, ne elektrik su parası, yok idi.*

260–263. tümcelerde, yedi gün öncesi ve yedi gün sonrası arasındaki fiyat farkları dolaylı olarak karşılaştırılmıştır: *Köy bakkalı binliğe, kuruluşmuş gibi bakmış idi. Şöyle binliği eline almış, tekrar elini uzatmış idi. Şuncacık helvaya, yedi somuna binlikler yetiştirmiyor idi. İçlerinden biri, “Biz yedi gün değil de yedi yıl falan uyumuş olmayalım” dedi.*

2.2.2. Öyküdeki Anlatıcı ve Odaklayım (Bakış Açısı): Metinde, varlıkları ve nesnelere betimlemek için seçilen bakış açısına odaklayım denir. Anlatılarda üç tür odaklayım söz konusudur: Sıfır Odaklayım, dış odaklayım ve iç odaklayım.

Sıfır odaklayımda anlatıcı kendisinden ‘ben’ diye söz etmez, hep 3. tekil kişi adlı ‘o’yu kullanır. Anlatıcı, her zaman her yerdedir. Anlatı kişileriyle ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, niyetlerini bilir ya da sezer, kahramanların geçmişlerini ve geleceklerini bilir, aynı anda farklı yerlerde meydana gelen olayları betimler.

Dış odaklayımda anlatıcı yine olayların dışındadır. Gördüğü ve duyduğu (ya da gördüğünü ve duyduğunu zannettiği) şeyleri nesnel bir biçimde anlatır ve betimler. Böylece, yorum yapmaktan kaçınır. Kısacası dış odaklayım, kahramanların düşünceleriyle ilgili bilgileri ve her türlü öznelliği dışlar.

İç odaklayımda ise anlatıcı tıpkı kahramanın kimliğine bürünmüş gibi, kahramanın düşündüğü, hissettiği ve yaptığı şeyleri anlatır. İç odaklayım, bir kişinin kurmaca öznesi olduğu, öyküdeki bütün olayların onun gözüyle anlatıldığı sınırlı bir bakış açısıdır (Kıran ve Kıran, 2007).

Yedi Uyurlar adlı öyküde *sıfır odaklayım* tekniği kullanılmıştır. Öykünün başından sonuna kadar 3. çoğul kişi adlı ‘onlar’ kullanılmıştır. Çünkü öyküde tek bir kahraman (o) yoktur, öykü kahramanı yedi kişiden oluşan (onlar) bir arkadaş grubudur. Sıfır odaklayımda anlatıcı *her şeyi bilen tanrısal bakış açısına* sahip olduğundan bu tür anlatılar daha nesnel ve inandırıcıdır.

2.2.3. Öykü Kişileri: Öykü kişilerinin özellikleri, olayların şekillenmesinde etkilidir. İncelediğimiz öykünün başkişileri *yedi arkadaş*tır. Öyküde bu yedi kişinin adları okuyucuya verilmemiş; bunun yerine ‘*Onlar yedi arkadaş*’ tümcesi tekrarlanarak onların ayrı bireyler değil, aynı kaderi paylaşan bir takım oldukları tezi okuyucuya iletilmiştir. Öykü boyunca, öykü kişilerinin dış görünüşleri ya da sosyal statüleriyle ilgili bilgi verilmemiş,

ancak öykünün sonunda 291. tümceden sonra (*Ve onlar işlerinden oldular.*) bu kişilerin meslekleri belirtilmiştir (291–311. tümceler arası.). Yedi arkadaşın biri öğretmen, biri memur, biri işçi, biri tezgâhtar, biri simitçi, biri emekli, biri de yüksek okul öğrencisidir.

Öyküde yedi arkadaşın dış görüntülerine ilişkin bilgi bulunmazken, kişilik özellikleri ve ruhsal durumları okuyucuya sezdirilmektedir. 8., 9. ve 10. tümcelerde birbirlerine bağlılıkları ve yardımseverlikleri vurgulanmaktadır: *Arkadaşlar, kim ki kimden önce hazırlana, bir ötekine yardım ede. Onun elinden tuta, azığını torbaya koya, üst başını çıkınlaya... Hazırlanacak bir tek kişi kalsa, ötekiler ona yardım ede, yöresinde fır fır döne.*

33. ve 35. tümcelerde alçak gönüllülükleri belirtilmektedir: *Amayi hazırlanmışlıklarından dolayı gururlanmadılar; ötekilere yukarıdan bakmadılar. Eksikleri tamamlarken sanki kendi eksiklerini tamamlıyorlarmış gibi alçak gönüllü idiler.*

46. ve 47. tümcelerde manevi duygularının güçlü olduğu sezdirilmektedir: *Yola çıkmadan önce helalleştiler. Çünkü onlar helali, haramı biliyorlardı.*

158., 159. ve 162. tümcelerden, eski yaşamlarında mutsuz oldukları, huzura hasret kaldıkları çıkarılabilir: *Ekşi nar tatlanırmış tatlı yerde. Kara ekmek apak olurmuş mutlu yerde. Bir dünya varmış meğer.*

217. tümceden kent yaşamında mutsuz oldukları ve geçim sıkıntısı çektikleri anlaşılmaktadır: *Ne araç sesi, ne saat zili, ne karı dırdırı, ne bakkalın çatık kaşı, ne kasabın oynayan başı, ne müdürün tafrası, ne şefin havası, ne elektrik su parası, yok idi.*

2.2.4. Öykünün Zaman ve Uzamı:

Her anlatı, başlangıç durumundan bitiş durumuna giden olayların süredizimsel bir sıra içinde anlatımından oluşur. Anlatılarda zaman, başlangıçtan bitişe doğru çizgisel olarak devam edebileceği gibi, daha önceki olayları anımsatmak amacıyla geriye dönüş tekniği de kullanılabilir.

İncelediğimiz öyküdeki zaman, başlangıçtan bitişe doğru çizgisel bir sıra izlemektedir (D→D'): Kent yaşamından uzaklaşmak için yola çıkma → Mağaraya gitme → Mağarada yedi gün uyuyakalma → Uyanma → Ülkedeki hızlı değişimlerle yüzleşme → Eve dönme → Yedi gün işe gitmedikleri için işten atıldıklarını öğrenme.

Gerçeklikten hareket edilen anlatılarda, yazar olayları belli bir zamana, saate, mevsime, döneme oturtmaya özen gösterir ve bu dönemin çeşitli özelliklerini verir. Bunun için de kimi zaman, ansiklopedik göndergeler kullanılmadığında, kişilerin giyimlerine, kullandıkları dile, günün koşullarına ilişkin zamansal bilgiler verilir (Kıran ve Kıran, 2007). Bu bağlamda öyküyü değerlendirdiğimizde, öykünün yazıldığı dönemin sosyal özelliklerini yansıttığını söyleyebiliriz. Yedi Uyurlar adlı öykü, 1984 yılında yazılmıştır. Bilindiği gibi 80'li yıllar, ülkemizin ekonomik ve sosyal yönden hızlı bir değişim içine girdiği yıllardır. Bu yıllara ait gönderimler öyküde şöyle anlatılmaktadır: *Dolmuşu bindiler; o direksiyondaki adam elini açtı, açtı, açtı da açtı, "Dağdan mı indiniz, haberiniz yok galiba, petrole ühüü ne zam geldi, ne zam." dedi. (274) "Bir haftada mı?" diye sordu biri. (275) "Bir haftayı az mı sandın sen arkadaş?" (276) Bir başka dolmuşu bindiler. (277) Gazeteyi gördüler. (279) "Devalüasyon... Dolar fırladı, uçtu." (280) Ve onlar doların fırladığı yeri gördüler... (281) "Biz gerçekten yedi gün, yedi gece uyumadık, yedi gün içinde bunca yasa çıkarılamaz, bunca yasa ve YÖK kararı uygulamaya konulamaz. Biz galiba beş yüz yıl falan uyuduk." (307)*

Birinci Oluntu (D):

Başlangıç durumu: Kent yaşamından uzaklaşma isteğiyle yola çıkma ve bir mağaraya gitme.

Dönüştürücü öge (d): Mağarada yedi gün uyuyakalma.

Bitiş durumu: Yedi günün sonunda uyanma.

İkinci Oluntu (D’):

Başlangıç durumu: Yedi günün sonunda uyanma.

Dönüştürücü öge (d1): Ülkedeki hızlı değişim.

Bitiş Durumu (D’): İşlerinden atılma.

3. SONUÇ

Bu çalışmada metindilbilimin ana unsurları olan kavramlar ve teknikler doğrultusunda Muzaffer İzgü’nün “Yedi Uyurlar” adlı öyküsü incelenmiştir. Yapılan bu incelemede aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Öykünün kahramanları olan yedi arkadaşın davranışları ve söylemleri, onlara yoldaşlık eden köpekleri, öykünün anlatım biçemi ve adı göz önünde bulundurulduğunda, bu öykünün Yedi Uyurlar efsanesine göndermede bulunduğu açıktır.

2. Öyküdeki bağdaşıklığı sağlayan yinelemeler rastlantısal olarak değil, bilinçli olarak kullanılmıştır. Yedi sözcüğünün 70 kez yinelenmesi, ‘Ve onlar arkadaşlıklar’ tümcesinin paragraflar arasında düzenli olarak kullanılması ve 85 tümcenin “idi” ad eylemiyle bitirilmesi, öyküye efsanevi bir anlatım kazandırmıştır.

3. Öyküdeki argönderimler ve öngönderimler yoluyla öykünün tümceleri ve paragrafları arasında anlamsal bütünlük oluşturulmuştur. Ayrıca, eksilteli yapılar ve bağıntı öğeleriyle tümceler arası ilişkiler sağlanmıştır.

4. Öyküler kısa yazılar olduğundan, bu öyküde de yazar anlatmak istediklerinin tamamını yazıya dökmemiş, örtük anlatımlar kullanarak okuyucunun çıkarımlar yapmasına olanak tanımıştır.

5. Öykü anlam boyutunda genel olarak tutarlıdır. Ancak öykü kahramanlarının yola çıkmadan önce eşleriyle vedalaşmalarının anlatıldığı bölümde bir belirsizlik söz konusudur. (100-114. tümceler arası) İlk önce “*İkisinin karısı helal aldı helal verdi, beşininki beddua ettiler.*” denilmekte, aynı paragrafın sonunda “*Bir kadın beddua etti, öteki dört kadın beddua etmediler.*” denmektedir.

6. Öykü sıfır odaklayım tekniğiyle yazılmış, bu da öyküye nesnellik katmıştır.

7. Öykü kişileri olan yedi arkadaşın ve yanlarındaki köpeklerinin betimlemesi, öykünün efsanevi anlatımıyla örtüşmektedir.

8. Öyküdeki gerçek zaman ile kurmaca zamanın yakınlığı, öyküdeki toplumsal eleştirilerin yorumlanmasına olanak sağlamaktadır.

9. Öyküdeki olaylar, birbirine her açıdan zıtlık oluşturacak biçimde betimlenen iki

uzamda geçmektedir: Kır ve şehir. Bu iki uzamın birbirine karşıt kullanımı (mutluluk veren X mutsuz eden) Tanzimat döneminden beri edebiyatımızda görülmektedir.

Sonuçta, M. İzgü'nün Yedi Uyurlar adlı mizahî öyküsünün, metinlerin biçimsel ve anlamsal bütünlüğünü oluşturan *bağdaşıklık ve tutarlılık* ölçütlerine uyduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Aksan, D. (1999). Anlambilim / Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi, Ankara: Engin Yayınları.
- Aydın, M. (2007). Dilbilim El Kitabı, İstanbul: 3F Yayınları.
- Günay, D. (2003). Metin Bilgisi, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Güner, E. S. (2008). “Türkçe İçin Derlem Tabanlı Bir Anafor Çözümleme Çalışması”, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.
- Hengirmen, M. (1999). Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü, Ankara: Engin Yayınları.
- İzgü, M. (1984). Orta Direği Yıkan Ayı, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kıran, Z., Kıran, A. E. (2002). Dilbilime Giriş, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kıran, Z., Kıran, A. E. (2007). Yazınsal Okuma Süreçleri, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kocaman, A., vd. (2003). Söylem Üzerine, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Onursal, İ. (2003). “Türkçe Metinlerde Bağdaşıklık ve Tutarlılık”, *Günümüz Dilbilim Çalışmaları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Oralış, M., Ozil, Ş. (1992). “Metindilbilimsel Yaklaşımla Yazınsal Bir Metni Çözümleme Denemesi”, *Dilbilim Araştırmaları 3*, İstanbul: Hitit Yayınları.
- Özdemir, E. (1983). Okuma Sanatı: Nasıl Okumalı, Neler Okumalı, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Pospelov, G. N. (1995). Edebiyat Bilimi, İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Rifat, M. (1999). Gösterge Eleştirisi, İstanbul: Kaf Yayınları.
- Sığırcı, İ. (2005). “Metin Bilgisi”, *Dilbilim ve Uygulamaları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Şenöz, C. A. (2005). Metindilbilim ve Türkçe, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Uzun, L. S. (1995). Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı, Ankara: Simurg Yayınları.
- Vardar, B. (1988). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, İstanbul: ABC Tanıtım Basımevi.
- Yüksel, A. (1995). Yapısalcılık ve Bir Uygulama: M. Cevdet Anday Tiyatrosu, Ankara: Gündoğan Yayınları.

YEDİ UYURLAR

Yedi arkadaş, yedisi birden yola çıktılar.

Ve onlar arkadaşlıklar. Ve onların bir de köpekleri var idi. Köpekleri, bildiğimiz köpeklerdendi.

Yedisi birden yola çıktılar. Ama ilkin hazırlandılar. Hazırlanırken birbirlerine dediler ki:

“Arkadaşlar, kim ki kimden önce hazırlana, bir ötekine yardım ede. Onun elinden tuta, azığını torbaya koya, üst başını çıkınlaya... Hazırlanacak bir tek kişi kalsa, ötekiler ona yardım ede, yöresinde fir fir döne.” Böyle dediler, böyle konuştular.

Ve onlar arkadaşlıklar...

Sözlerinde durdular. Birbirlerine yardım ettiler. Kim ki eli böğründe boş dururken görüldü, öteki onu dürttü ve dedi ki:

“Sözümüz büyüktür. Elini böğründen çek, tut işin ucundan.”

Köpeği saymazsak, uzun sürmedi yedi kişinin hazırlığı. Köpek kendini hazırladı. Bir zoru yoktu onun hazırlanmakla. Onun yiyeceğini yedi arkadaş sırasıyla taşıyacaktı. Öyle söz verdiler, öyle konuştular.

Yedi arkadaş, yedisi birden yola çıktılar.

Ve onlar arkadaşlıklar.

Birinin tırnağı sızlasa, ötekinin de sızlar idi. Birinin burnu aksa, ötekinin de akar idi. Ve birbirlerine güvenirler idi. Ama unutabilirler idi. Öyle konuştular.

“Şimdi, dediler, iki kişi bir olacak, öteki kişinin yolluğuna bakacak. Bakacak ki eksigi var mı görecektir. Eksigi varsa alay etmeyecek, gülmeyecek... Gülümsemeyecek bile. Karşısındaki alınmasın diye alçak sesle “Şuyun şuyun eksik, ah kim bilir benim de neyim eksik, ama önce seninkini tamamlayalım, sonra benimkine bakalım.” diyecek. Böyle sözleştiler, sözlerinde durdular. Bir sabah vakti, “Tamam mıyız?” demediler. İlkin eksiklerine baktılar. Üçünün birer eksigi, birinin iki eksigi çıktı. Öbür üçü tamamı, iyi hazırlanmışlar idi. Ama iyi hazırlanmışlıklarından dolayı gururlanmadılar, ötekilere yukarıdan bakmadılar. Yardımcı elleriyle eksikleri tamamladılar. Eksikleri tamamlarken sanki kendi eksiklerini tamamlıyorlarmış gibi alçak gönüllü idiler. İşte ondan sonra “Tamamız.” dediler.

Yedi arkadaş, yedisi birden yola çıktılar.

Ve onlar arkadaşlıklar.

Ve onlar, hemen yola çıkmadılar. Yola çıkmadan önce helalleştiler. Çünkü onlar helali, haramı biliyorlardı. Birbirlerinden izin istediler, belli bir zaman için kavileştiler. Ve dediler ki, “Helalleşelim, burada buluşalım. Köpek, eşyalarımızın başında dursun.” Ve köpeği okşadılar. Yedisi birden dağıldılar.

Onlar dağılırken yağmur yağıyor idi. Dediler ki:

“Yağmur dinince burada olalım. Sonra yola revan olalım.”

Ve yağmur yağdı, yağdı. Köpek eşyaların başında bekledi. Köpek ıslandı. Ama köpek sadık köpekti, eşyaların yanından hiç ayrılmadı. Çok acıktı, istese torbayı parçalar, içindeki kuru şeyleri yer idi, ama yemedi, sahiplerini bekledi. Köpek yedi kişiyi bekledi.

Gök yeri öptü, yer göğü...

Şimşekte ayrıldılar.

Gök ikiye yarılr gibi oldu. Koca bir ışık aydınlattı yeryüzünü. Ve ışık öylece kaldı. Yağmur damlaları altın damlası oldu. Gök açıldı. Bulut güldü. Ve köpek açtı. Torbalara hiç dokunmadı. Sahiplerini bekledi.

Yedi arkadaş, yedisi birden göründüler, yedi ayrı yönden geldiler. Sanki bir düdükle yola çıkmış, bir düdükle oraya gelmiş idiler. Köpek bile şaşırmış idi bu işe. Kuyruğunu hangisine sallayacağını bilememiş idi. Ve acı acı bağırılmış idi.

Ve onlar ilkin köpeğin karnını doyurdular. Yedi arkadaş, yedisi de ayrı ayrı köpeğin sırtını okşadılar. Köpek iyice doyup gerilende, onlar bağdaş kurup oturdular. Gözleriyle anlaştılar. Ve gözleri dedi ki: “Biz helalleştik, siz helalleştiniz mi?”

El verdik, el aldık, gözü göze saldık, gözlerden helal, ağızlardan söz aldık, helaldir dediler, her şey helaldir. Varın gidin, yolunuz açık olsun. Gönlünüzü hoş tutun. Biz burada kalırız. Kalırız amma yolunuzu gözleriz. Bir gece, bir de gündüz, ondan sonra alışırsınız. Geri günler eklenir birbirine. Ve bizler sabırlıyız. Sabrımız büyüktür. Taşan sabrımızı yutkunuruz, baştan sabrederiz. Sabır bizi şişirir. Şiştikçe daha sabırlı oluruz. Çocuklar ve dahi sabırlıdırlar. Onlara sabrı biz öğretiriz.

Ve onlar arkadaşlıklar. Onlar yedi arkadaşlıklar.

Yedisinin karısı da böyle mi düşündü, böyle mi helal verdi, helal aldı acaba? Yo, ikisinin helal aldı, helal aldı. Beşininki beddua ettiler. Kötü kötü söylendiler. Onlar sabretmedi. Onlar kocalarına kötü davrandılar. Kötü kötü baktılar. Artlarından su dökmeler, el etmediler, gönül almadılar, gönül vermediler. Dilleri bir karış idi onların. İçlerinden biri, “Gidişin olsun, dönüşün olmasın senin herif” dedi. İşte bu kadın eziyeti seviyor idi. Çünkü kendisi eziyet içinde idi. Öteki dört kadın, beddua etmediler, kötü söz etmediler, ama gönülden razı olmadılar. İçlerinden birisi dedi ki, “Bıktım.” Amma söz etmedi, acaba neden bıktı, neden bıktığını açık açık söylemedi.

Yedi arkadaş, yedisi birden yola çıktılar.

Ve dahi köpek onların ardında idi.

Köpek mutlu idi.

Yedi arkadaş mutlu idi.

Yedi arkadaşın mutluluğu yüzlerinden belli idi.

Hava çok güzel idi.

Yedisinin de yürekleri kabarıyor idi.

Köpek bazen öne geçiyor, bazen arkada kalıyor idi.

Yanlarından geçenler onlara bakıyor, onlar yabancılara selam veriyorlar idi. Yükler ağır idi, ama onlara çok hafif geliyor idi. Sanki yükün altında başka biri var, o görünmeyen biri onlara yardım ediyor idi. Köpeğin yiyeceği buradan oraya birinde, oradan oraya başka birinde idi.

Ve onlar konuşuyorlar idi:

“Bizler mutluluğu aradık. Şimdi onu görüyoruz. Gördüğümüz şeye mutlaka yaklaşıcağız. Onu elimizle tutacağız. Biz yedi arkadaş, yedi can, ona koşuyoruz, mutlu olmaya. Mutlu olmayı biz istedik, oturduk, konuştuk. Ve karar verdik. Gidiyoruz dedik. Sözümüzde durduk. Sözümüzde durmasaydık, şimdi karılarımızın yanında olacaktık. Ve onlar şimdi aramızda kaldılar. Biz onlara er geç varacağız. Ve gördüklerimizi onlara anlatacağız. Belki bizi ilkin

dinlemek istemeyecekler, ama sonra bizi dinleyecek, söylediklerimize inanacaklar. Ve biz onlara diyeceğiz ki, “Ey kadınlar, biz size yalan söylemedik, ne gördükse bir bir anlattık.” Çocuklar daha çok dinleyecekler, dizimize oturacaklar. Ve biz onlara diyeceğiz ki, “Büyüyünce siz de bizim gibi olacaksınız. Her şey aslına çeker. Bize gıpta etmeyin ve gününüzü bekleyin. Günü geldiğinde siz istemeseniz de olacak.”

Ve onlar yedi arkadaşları.

Yedi lokmanın her biri, bir başka idi.

Lokmalar bir ondan, bir bundan alınıyor idi. Her şeyin tadı değişmiş idi. Ekmek börek olmuş, soğan tatlılanmış idi. Ellerini attıkları katı iken, ağza girince şurup oluyor idi. Ekmeğin böyle güzel, ötekinin öyle güzel olduğunu hiç görmemişler idi. Köpek bile kuru ekmeği öyle bir iştah ile yiyor idi ki, onun ağzının şapırtısı ortalığı kaplıyor idi. Biri şöyle dedi:

“Ekşi nar tatlanırmış tatlı yerde. Kara ekme apak olurmuş mutlu yerde.”

Ve bir başkası dedi ki:

“Gözümün önündeki perde açıldı. Bir dünya varmış meğer. Bu dünyanın kokusu başka, tadı başka.”

Yedi kişi gülümsediler.

Güneş de onlara gülümsedi. Ve sordu, “Yakıyor muyum sizi?” Hepsini birden güneşe baktılar. Bir tek köpek dilini çıkardı güneşe, ötekiler memnun başlarını salladılar.

Bir pınar onlara hayat sundu. Bir güneş var idi sanki suyun içinde, bir ikinci güneş. Su öyle parlaktı. Avuç avuç içtiler, yüzlerine sürdüler. Ve dahi bu sudan yanlarına aldılar. Su dile geldi, onlara şöyle dedi: “Ben en güzeliyim. Benden güzeli yok burada, çok için.”

Onlar suya dediler ki:

“Çok içtik. Çok tükettik, yerine bol bol gele. Haydi, başkalarını da bekle böyle sessiz. Memnun kaldık senden pınar.”

Ve onlar uzun bir yolculuktan sonra vardılar mağaraya...

Mağara o mağara.

Onlara denmişti ki: “Görünüşü ay gibi, ama yarım ay. Yarım ayın sağ yanı açıktır, sol yanı kapalıdır. Gündüzse, açık yerinden güneş doğar, kapalı yerinden güneş batar. Şayet geceyse, yedi kardeş yıldızı açık yerindedir mağara ağzının. Bir cılız yıldız sol yanında göz atar, işte o yanından değil, bu yanından gireceksiniz mağaraya. Işığınızı yakacaksınız, ilerleyeceksiniz. Fazla ileri gitmeyin, ortada bir yer, işte kocaman, orası... Yazın serin olur, kışın sıcak olur. Yazın eser, hangi deliğinden üfler bilinmez, ama üşütmez, hoş olur insan, yorgunluğu hemen geçer, uyur gider. Kışınsa yorgan tepende, ayağın sıcak. İşte öyle bir mağara...”

Ve onlar...

Yedi arkadaşları. Yedisi birden mağarayı gördüler, yüklerini sağ yanlarına aldılar, köpeği önlerine kattılar. Ve onlar parmaklarını mağaranın sağ yanına uzattılar. Alacakaranlıkta yarım ayı gördüler.

Ve onlara kucak açtı mağara. “Buyurun, dedi sağ yanımdan. Çoktandır kimse uğramaz, bir can girmez içime. Girin ki içime, üşüyorsanız ısıtayım, yanıyorsanız soğutayım...”

Yedi arkadaş, yedisi birden girdiler mağaraya. Yedisinin birden sesi öttü mağaranın içinde. Duvarlar ses verdi yedi arkadaşına, birbiri ardına, “Hoş geldiniz, hoş geldiniz...”

Köpek havladı. Ve dahi köpeğe de yanıt geldi.

“Hoş geldin!”

Ve onlar oh’ladılar. Torbalarını açtılar, serdiler, yattılar.

Tatlı bir düş sardı onları. Kucakladı. Sımsıkı sarıldı. Ne araç sesi, ne saat zili, ne karı dırdırı, ne bakkalın çatık kaşı, ne kasabın oynayan başı, ne müdürün tafrası, ne şefin havası, ne elektrik su parası, yok idi.

İlk biri uyandı, ötekini uyandırdı... Ötekileri uyandırmak için saatine baktı. Ve o kişi bakmasa ve o kişi saatini görmese idi; görse bile, o saat elektronik olmasa idi. İlk o kişi de inanmamış idi. Nasıl olur idi, hiç insan yedi gece, yedi gündüz uyur mu idi? İşin içinde bir yanlışlık, elektronik saatte bir bozukluk var idi. Ama her şey bozulur, elektronik saat yalan söylemez idi. Güneşin doğuşu gibi ayarlı idi, ama belki...

Yedisinin saati de yedi gün uyumuş olduklarını gösteriyor idi. Biri dedi ki: “Nasıl iştir arkadaşlar, nasıl uyuduk yedi gün, yedi gece?” Başka biri dedi ki: “Oh oh, nasıl uyanmaz, yetmiş yedi gece uyumadığımızı şükredelim. Ve dahi hemen kalkıp gidelim. Çünkü iznimiz bir cumartesi, bir de pazar idi.”

Ve onlar yedi arkadaşlılar.

Yedisi birden ayağa kalktılar. Sanki bedenlerinin içine ayrı bir güç girmiş idi, bu yedi gün, yedi gece içinde. Öyle hafif, öyle zinde olmuşlar idi ki, bildikleri şarkıları söylemeye başladılar.

Ve köpek onlara katıldı.

Bir acıkmış, bir acıkmışlar idi. Ama torbalar boş idi. Yedi gün, yedi gece içinde köpek, tüm torbaları açmış, içindekileri yemiş idi.

Onlar köpeğe kızmadılar. Hak verdiler. İçlerinden biri dedi ki: “Haklıdır köpek. Biz yedi gün, yedi gece uyuyunca, ölecek değildi herhâl...”

Yedisi birden baş salladılar. Hazırlandılar.

Mağaranın sağ yanından ilkin köpek çıktı, ardından yedi kişi. Işık gözlerini kamaştırdı, ama onlar ışığı da sevdiler. Yedi gün karanlık uykudan sonra, güneşin ışığı tatlı geldi onlara...

Ama ah şu karınları yok mu idi, mideleri yedi gün bomboş durmuş, şimdi ne bulsa öğütmeye hazır idi. Bir somun ekmek, biraz helva... Helva olmasa peynir... O da olmasa kara zeytin...

Bir köy olsa, köyde bakkal olsa...

Ve onlar bir köy bakkalı buldular. Bakkalda ekmek de helva da buldular. Ve kulaklarına ve dahi gözlerine inanamadılar. Hiç olur mu idi? Köy bakkalı binliğe, kuruluşlukmuş gibi bakmış idi. Şöyle binliği eline almış, tekrar elini uzatmış idi. Şuncacık helvaya, yedi somuna binlikler yetiştiriyor idi. İçlerinden biri, “Biz yedi gün değil de yedi yıl falan uyumuş olmayalım” dedi.

Bakkala ayı sordular, günü sordular. Bakkal günü gününe söyledi. Tamam idi, mağarada yedi gün yedi gece uyumuşlar idi. bu işin içinde iş var, köy bakkalı değil, bir soyguncu idi. onları burada görünce kazığı atmış idi. Ama midelerini susturmak için katlanmak zorunda idiler yedi kişi.

Ve onlar yedi arkadaşlılar. Söz verdiler, bakkalı şikâyet edecekler idi. Biri dedi ki: “Çabuk varalım.”

Dolmuşu bindiler, o direksiyondaki adam elini açtı, açtı, açtı da açtı, “Dağdan mı indiniz,

haberiniz yok galiba, petrole ühüü ne zam geldi, ne zam.” dedi.

“Bir haftada mı?” diye sordu biri.

“Bir haftayı az mı sandın sen arkadaş?”

Bir başka dolmuşa bindiler. Birbirlerinden paralar istediler.

Gazeteyi gördüler. “Devalüasyon... Dolar fırladı, uçtu.”

Ve onlar doların fırladığı yeri gördüler, dediler:

“Biz yetmiş yedi yıl değil, galiba üç yüz yıl falan uyumuşuz.”

Evlerine geldiler. Ve dahi yedisi de evlerine girdiler.

Çok kötü karşılandılar. Kadınlar üstlerine çullandılar. Avaz avaz bağırıldılar:

“Neredesin yedi gündür, mercimeğin kilosu kaçta fırladı biliyor musun, kuru fasulye kaçta fırladı biliyor musun, kemik dana kaç oldu haberin var mı? Bana bildircin avlayıp da getirecekmiş, ördek avlayıp da getirecekmiş, başına çalınсын senin, e mi?”

Böyle bağırıyor kadınlar.

Ve onlar işlerinden de oldular.

Biri öğretmen idi, yedi gün ortada görülmeyince şüpheleri üzerine çekti ve görülen lüzum üzerine işine son verildi.

Biri memur idi. kadroda bir boşluk görünce, hemen üçüncü günü bir sınav açtılar, başvuran yedi bin beş yüz kişinin içinden bir kişiyi onun yerine işe aldılar. Ve gazetelerde konuşular, “Yeni kadrolar açtık.” dediler.

Biri işçi idi. daha uykunun üçüncü günü adresine “İşine son” yazısını postalayıp yerine asgari ücretle birini aldı.

Biri tezgâhtar idi. Ve patronu bugün yarın onu sigortaya alacak idi. Tezgâhtarın yittiğini görünce, derin bir soluk alıp yerine yenisini sigortasız tarafından koymuş idi.

Biri köşede simitçi idi. Öteki köşenin simitçisi “Vah vah, öldü arkadaş” diyerekten, dördüncü günü daha iyi iş yapan köşeye konmuş idi.

Biri emekli idi. beşinci günü gazetelerde yedi yitik haberi çıkıp da birinin emekli olduğunu öğrenen sandık, “Ha şöyle, yititiverin” diyerek sofradan bir boğazın eksildiğine sevinmiş, bu arada “Emekli yaşını seksene mi yoksa doksana mı çıkarısam” diye düşünmüş idi.

Öteki biri, yüksek okulda öğrenci idi. En çok da o dedi: “Biz gerçekten yedi gün, yedi gece uyumadık, yedi gün içinde bunca yasa çıkarılamaz, bunca yasa ve YÖK kararı uygulamaya konulamaz. Biz galiba beş yüz yıl falan uyuduk.” Yüksek okul öğrencisi sınıfta kalmış idi, belge almış idi, hiçbir okulda okuma hakkı kalmamış idi, aldığı burslar bir hafta içinde isteniyor idi, bir yandan askere çağrılıyor idi, şebekesini üç gün içinde dekanlığa teslim etmezse, çok ağır cezalara çarptırılacağı ufacak bir pusulayla haber veriliyor idi.

Köpeğe hiçbir şey olmamış idi.

Köpek, yine köpek idi.

Özet

Bu çalışmada Muzaffer İzgü'nün Yedi Uyurlar adlı öyküsü metindilbilimsel yöntemlerle incelenmiştir. Metindilbilim, tümce ötesi dilsel yapılardaki ilişkileri inceleyen, metinlerin üretilme ve anlaşılmasındaki düzenlilikleri saptayan bir bilim olduğundan bu çalışmada metindilbilim yöntemi kullanılmıştır. Metindilbilimsel yöntemler, metnin biçimsel boyutunu ilgilendiren küçük yapısının ve anlamsal boyutunu ilgilendiren büyük yapısının detaylı olarak incelenmesine olanak vermektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde metin ve metindilbilim kavramları hakkında bilgi verilmiş, ikinci bölümünde ise metnin yapısı ayrıntılı olarak incelenmiştir. Metnin yapısı, küçük yapı ve büyük yapı olmak üzere iki bölümde değerlendirilmiştir. Metindeki yinelemeler, artgönderimler, öngönderimler, örtük anlatımlar, eksilteli yapılar ve bağıntı öğeleri saptanarak metnin küçük yapısı incelenmiştir. Metnin büyük yapısı kapsamında ise, metnin tutarlılığı, anlatıcı ve bakış açısı, öykü kişileri, öyküdeki zaman ve uzam ile öykünün genel anlamsal yapısı değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Metin, metindilbilim, öykü, küçük yapı, büyük yapı.

TEXT LINGUISTIC ANALYSES: MUZAFFER İZGÜ'S STORY, YEDİ UYURLAR

Abstract:

In this study Muzaffer İzgü's Yedi Uyurlar Story is analysed by text linguistic methods. Since text linguistics is a science that analyses the relationships between structures beyond sentence and determines the regularity of the production and comprehension of texts, text linguistics method was used in this study. Text linguistic methods allow a detailed analysis of microstructure, which concerns stylistic aspect of a text, and macro structure, which concerns semantic aspect of a text.

The first part of this study gives information on the concepts of text and text linguistics; as for the second part, it examines the structure of the text in detail. The structure of the text is evaluated in two parts as microstructure and macrostructure. Repetitions, anaphoric references, cataphoras, implicit expressions, ellipsis structures and correlation elements were determined, thus microstructure of the text was analysed. As for the macrostructure of the text, consistency of the text, narrator and aspect, characters of the story, time and location of the story and overall semantic structure of the story were analysed.

Key Words: *Text, text linguistic, story, microstructure, macrostructure.*

ATICILIK SPORUNDA BİR OSMANLI SULTANININ PERFORMANSINI DÖNEMİN ŞİİRİNDEN OKUMAK: TARİH MANZUMELERİNE GÖRE II. MAHMUD'UN OK VE TÜFEK ATICILIĞI

Özge Öztekin*

Osmanlı Devleti'nin spordaki gelişmişlik düzeyi, genel spor politikasını belirleyen kültürel altyapıya bağlı olarak yer yer askerî amaçları da destekleyen bir konumda ilerleme göstermiştir. Savaş amaçlarına uygun olarak sporcu yetiştirmek üzere menziller/stadyumlar kurulmuştur. Her menzilin şeyhi/başkanı ve müritleri/sporcuları vardır. Binicilik, atıcılık, avcılık, cirit, güreş gibi sporları yapabilmek ve eğitimini verebilmek için tekkeler/kulüpler açılmıştır. Özellikle atıcılık sporu; savaş-idman-yarışma biçimi olarak askerî alanda ordu ile formel bir yapı kazanırken, sportif karşılaşmalarda törenlerle ritüel haline gelmiştir. Bir silah aracılığıyla ateş ederken de, yay çekip ok atarken de -ister sabit, ister hareketli olsun- mutlaka belli bir hedef vardır. Hedefi vurmakla kalmayıp aynı zamanda rekor da kıran atıcıların adlarını ebedileştirmek için siciller tutulup anıtlar dikilmiştir. Atıcılık tekniğini anlatan kitaplar yazılmıştır. Atış mesafesini ölçmek için “gez” denilen, insan adımı ile aynı uzunlukta (yaklaşık 66 cm) olan bir ölçü birimi söz konusudur. Menziller, arazi durumu ve rüzgârların yönü dikkate alınarak açılır. Örneğin Ok Meydanı'nda çeşitli rüzgârların yönünü değiştirecek dağ ve tepeler olmadığı için lodos, poyraz, yıldız, gün doğusu havaları ile menzil açılmıştır. Atıcılıkta ün yapan halktan isimler olduğu kadar, Osmanlı sultanları da vardır. Padişahlar bazen saltanat binişlerinde gösteri amaçlı atışlar yaptıkları gibi, seyir için geldikleri yarışmalarda ısrar üzerine misafir olarak da katılmışlardır. Ok Meydanı ile saray ve kasır bahçeleri gibi pek çok açık alanda yapılan

*Yard. Doç. Dr. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

müsabakalara bizzat yarışmacı olarak girip rekorlar kırarak adlarına menzil taşı diktiren sporcu hükümdarlar olmuştur.*

Bu Osmanlı sultanlarından biri vardır ki, yetenekleri sadece atıcılıkla sınırlı değildir: Sultan Mahmud Hân-ı Sâni, hanedanının otuzuncu padişahı olarak 1808-1839 yılları arasında hüküm süren, askerî alandaki modernist uygulamalarının yanı sıra sanata da meraklı bir padişah'tır. Küçükülüğünde edebiyat, müzik, hat ve topçuluk eğitimi almıştır. Adli mahlasıyla yazdığı şiirleri arasında na'tı dikkat çekicidir. Bilinen yirmi altı bestesinden en ünlüsü, hicaz divanıdır. Tanbur ve ney çalmaktadır. Celi yazıda başarılı olup, kendi elinden çıkan hatları malakârî denilen teknikle kabartma olarak camilere astırmıştır. Tüfek atıcılığında adı, III. Ahmed ve III. Selim ile birlikte anılmaktadır. Okçulukta, IV. Murad ve yine III. Selim gibi taş dikmiş padişahlardandır. Bizzat yarışmacı olarak menzil atışlarına girip rekorlar kırması, bu sporun kurumsallaşmasında gelenek ve askerlik eğitimi kadar müsabaka ve ödüllerin de etkili olmasını sağlamıştır. 1817 yazında, okçuluk ve binicilik yarışmalarına; 1818'de, Ok Meydanı'ndaki kabza ziyafetine katılmıştır. Yine 1818 yılı içerisinde ve 1820'de, Ok Meydanı ile ilgili yasal düzenlemeleri kapsayan çeşitli fermanlar yayımlamıştır. 1832'de, Tophane Müşirliği'ne bağlı olarak Tüfekhâne-i Âmire'yi kurmuştur**.

Mahmud Han'ın bu sporcu yönünü anlatan pek çok kaynak vardır. Türk spor tarihi ve özellikle Osmanlıda spor üzerine bilgi veren eserler olduğu gibi, dönemin tarihî ve edebî kaynaklarından da konuyla ilgili bilgi alınabilmektedir. Örneğin edebî kaynak deyince, divanlar -yerine göre- önemli bir malzeme deposu olma özelliği gösterebilmektedir. Özellikle tarih manzumeleri, yaşanan hayattan yansımalar sunan şiirlerin başında gelmektedir. Dönemin şiir dünyasına baktığımızda, başta Enderunlu Vâsıf olmak üzere, Keçecizâde İzzet Molla ve Leyla Hanım gibi bazı şairlerin divanlarında II. Mahmud'un ok ve tüfek atıcılığıyla ilgili tarih manzumelerine rastlanmaktadır***:

- Enderunlu Vâsıf - “Târîh-i Tüfeng-Endâzî vü Şikesten-i Nişân-ı Beyzâ” (H. 1226)
- Enderunlu Vâsıf - “Târîh-i Tüfeng Ez-Medh-i Sultân Mahmûd Hân” (H. 1226)
- Enderunlu Vâsıf - Târîh-i Tüfeng Ez-Medh-i Sultân Mahmûd Hân” (H. 1226)
- Enderunlu Vâsıf - “Berây-ı Şikesten-i Beyza” (H. 1226)
- Enderunlu Vâsıf - “Târîh Berây-ı Nasb-ı Nişân-ı Sebû-Şikesten-i Bâ-Tüfeng Der-Mukabele-i Kasr-ı Yıldız” (H. 1226)
- Enderunlu Vâsıf - “Târîh-i Menzil-i Tüfeng-i Şehryâr-ı ‘Âli-Nijâd Der-Kasr-ı Sa’dâbâd” (H. 1227)
- Enderunlu Vâsıf - “Târîh-i Menzil-i Tüfeng-i Pâdşâh-ı Cem-Câh Der-Pîşgâh-ı Eyvân-ı Bahâriyye” (H. 1227)
- Keçecizâde İzzet Molla - “Târîh-i Tecdîd-i Tekye-i Meydân-ı Tîr” (H. 1233)
- Leyla Hanım - “Târîh Berây-ı Tîr-Endâzî-i Şâh-ı ‘Âlem (H. 1240)

Tespit edilen bu şiirlerde işlenen konular şu şekilde tasnif edilebilir:

→ Padişahın yetenekli olduğu alanlar ile ok ve tüfek atıcılığındaki mahareti:

Enderunlu Vâsıf, II. Mahmud'un yüce bir münşi, tüfek atıcısı, at binicisi ve hattat ol-

* Bkz. Keten 1974, Erkal 1983, Eralp 1993, Kahraman 1995, Güven 1999.

** Bkz. Yücel 1967, İsen-Bilkan 1997, Alparslan 1999, Güven 1999.

*** Bkz. Gürel t.y, Arslan 2003, Ceylan-Yılmaz 2005.

duğunu dile getirerek bütün fenlerden nasibini aldığını söylemektedir. Ama özellikle tüfek atıcılığında öyle bir şöhreti vardır ki, gayret tüfeği Kaf dağının Simurg'unu yaralar. Bırakın aykırı rüzgârları, kışın esen en sert rüzgâr olan sarsar bile esse sarsılmaz. Şahlara yaraşır /şahane san'atlı tüfeği, lodos-poyraz bilmez yani bütün rüzgârlara karşı dayanıklıdır:

Münşî-i bâlâ tûfeng-endâz ü fâris hat-nüvis
Cümle fenden behreverdür ol hıdv-i tâc-dâr
(Gürel, s.602)

İllâ tûfengde şöhreti şol rütbedür ki san'atı
Eyler tûfeng-i himmeti Sîmurg-ı Kâfi zahm-dâr
(Gürel, s.607)

Muhâlif rûzgâr ile degül sarsarla sarsılmaz
Tûfeng-i san'at-ı şâhânesi bilmez lodos poyraz
(Gürel, s.629)

Leyla Hanım, Mahmud Han'ın oku atıp tek başına nişanı dikiğini söyledikten sonra, “acaba dünyanın gözü, böyle bir kahraman görmüş müdür” diye istifham yoluyla sorarak onun ustalığını anlatmaya çalışmıştır:

Atup tîri nişânı yek-süvâre dikdi Hân Mahmûd
'Acab görmiş mi böyle kahramânı dîde-i dünyâ
(Arslan, s.188)

Keçecizâde İzzet Molla, Abdülhamid Han'ın oğlu Şah Mahmud'un Kahraman kuvvetli ve Neriman dereceli olduğunu, Rüstem gibi ok atışıyla yiğitlik meydanında eşi benzerinin bulunmadığını belirterek hem padişahı mübalağa yoluyla övmüş, hem de telmih yoluyla İran'ın bu konudaki ünlü efsanevî isimlerini anmıştır. “Yayını heybetle eline alsa, bunu gören -tıpkı söğüt ağacı gibi- tir tir titrer” diyerek; padişahın etrafa saldırdığı korkuyu, Divan şiirinde daha çok yapraklarının titremesiyle ele alınan söğüt ağacı benzetmeliğiyle ifade etmiştir. Titremek eylemi için kullanılan Türkçe “tir tir” ikilemesi içindeki Farsça “tîr” (ok) sözcüğünün çağrışımı da dikkat çekicidir:

Kahramân-kuvvet Nerîmân-menzilet
Şâh Mahmûd bin Hân-ı 'Abdü'l-hamîd
...
Şimdi tîr-endâz olup Rüstem gibi
Oldı meydân-ı şecâ'atde ferîd

Alsa heybetle kemânın destine
Tir tir titrer gören mânend-i bîd
(Ceylan-Yılmaz, s.227)

→ Atışın yapılma nedeni:

II. Mahmud bir yaz günü geldiği Kağıthane Kasrı'nda kâh havuzu, kâh kırık seyreded-

ken göz ucuyla da dağın yüksekliğine bakış atmaktadır. Birdenbire çok eskiden oraya konmuş bir menzil olduğunu fark eder ve tüfek atmaya niyetlenir:

O şehensâh-ı zî-seyf ü kalem ikbâl ü şevketle
Temâşâyâ gelüp bu Kasr-ı Kâğıd-hâneye bir yaz
İderken gâh havzı seyr geh sahrâyı nezzâre
Göz ucuyla olup bâlâ-yı kuhsâra nigâh-endâz

Görüp şu menzil-i ser-cû-yı kadr-i esbakı nâgâh
Tüfeng atmak murâd itdi o şâh-ı ma'ârif-perdâz
(Gürel, s.629)

→ Atış yapılan yer:

II. Mahmud'un tüfek atışı yaptığı yerler arasında İshakıye Kasrı, Yıldız Kasrı, İhlamur Kasrı, Gülhane ve Göksu yer almaktadır:

Bir gün ol yektâ-süvâr-ı vâdî-i fenn ü hüner
Pîşgâh-ı Kasr-ı İshâkıyyede idüp karâr
(Gürel, s.603)

Ser-i Gül-hânede Yıldızda İhlamur u Göksuda
Nice destiyi vü beyzayı kırdı ol şâh-ı ma'ârif-sâz
(Gürel, s.629)

'Ayândur günden işte bir gün ol şeh Kasr-ı Yıldızda
Alup dest-i hümâyûnına ikbâl ile şeş-hâne
(Gürel, s.631)

→ Hedef olan nesne:

Tavuk yumurtası, devekuşu yumurtası, testi gibi nesnelere, padişahın tüfek atışları sırasında hedef görevi görmektedir:

Tam dokuz yüz elli dört gez menzili idüp hisâb
Dikdi tavuk beyzasın ol dâver-i himmet-şi'âr
(Gürel, s.603)

Bir beyza-i murg-ı cemel vaz' eylediler bî-bedel
Gezle olundu ol mahal tam biñ yüz elli beş şumâr
(Gürel, s.607)

Ser-i Gül-hânede Yıldızda İhlamur u Göksuda
Nice destiyi vü beyzayı kırdı ol şâh-ı ma'ârif-sâz
...
Hele Göksuda biñ beş yüz adımdan iki gez noksân
Sebûyı urdı menzil bozdı sultân-ı hüner-perdâz
(Gürel, s.629)

Kılup teb'îd-i menzil biñ yüz altmış hatve bâlâya
Sebû dikedürdi fermân eyleyüp hâkân-ı ser-efrâz
(Gürel, s.629)

Kılup fermân-ı dikkat biñ yüz elli beş adım câya
Bir a'lâ beyza-i murg-ı şütür dikedürdi meydâna
(Gürel, s.631)

İşte o şâh-ı nâmver 'arz eyleyüp nâsa hüner
Kıldı berây-ı nev-eser bir beyza-i tavuk nişân
(Gürel, s.632)

→ Atış uzaklığı:

“Gez”, “hatve”, “adım” gibi tabirlerle verilen atış uzaklıklarına göre, II. Mahmud dokuz yüz elli dört gez, bin yüz elli beş gez, bin beş yüz adımdan iki gez eksik, bin yüz altmış adım, bin yüz elli beş adım ve dokuz yüz elli dört gez gibi menzillerde atış yapmıştır:

Tam dokuz yüz elli dört gez menzili idüp hisâb
Dikdi tavuk beyzasın ol dâver-i himmet-şi'âr
(Gürel, s.603)

Bir beyza-i murg-ı celmel vaz' eylediler bî-bedel
Gezle olundı ol mahal tam biñ yüz elli beş şumâr
(Gürel, s.607)

Hele Göksuda biñ beş yüz adımdan iki gez noksân
Sebûyı urdı menzil bozdı sultân-ı hüner-perdâz
(Gürel, s.629)

Kılup teb'îd-i menzil biñ yüz altmış hatve bâlâya
Sebû dikedürdi fermân eyleyüp hâkân-ı ser-efrâz
(Gürel, s.629)

Kılup fermân-ı dikkat biñ yüz elli beş adım câya
Bir a'lâ beyza-i murg-ı şütür dikedürdi meydâna
(Gürel, s.631)

Dokuz yüz elli dört geze dikdi nişânı merkeze
Ehl-i kemâle cerbeze göstermek için nâgehân
(Gürel, s.632)

→ Tüfek ismi:

Padişah, “şuş-hâne” ve “İslimye işi” tüfeklerle atış yapmaktadır. “Şuş-hâne”, namlusunda altı yivi bulunan bir tüfek çeşididir. “İslimye” ise, bugün Bulgaristan sınırlarında kalan bir ilin adı olup muhtemelen orada yapılan tüfeklerden dolayı şiirde adı geçmektedir:

Destine *şeş-hâneyi* alup iki kurşunda
Kıldı kışr-ı beyzayı işkeste lâkin kaldı zâr
(Gürel, s.603)

Şeş-hâneyi alup ele kuhsâra virdi zelzele
Gûş-ı ‘adûya velvele saldı o şâh-ı nâm-dâr
(Gürel, s.607)

Alup *şeş-hâneyi* âgûşına şâhâne san’atla
Yedinci def’a bozdı menzili ol dâver-i şeh-bâz
(Gürel, s.630)

‘Ayândur günden işte bir gün ol şeh Kasr-ı Yıldızda
Alup dest-i hümâyûnına ikbâl ile *şeş-hâne*
(Gürel, s.631)

Alup ser-â-pâ zer-i beng *İslimye kârı bir tûfeng*
Üç kurşun atup bî-direng kırdı şeh-i sâhib-kırân
(Gürel, s.632)

→ Ok ismi:

II. Mahmud’un ok atıp nişan diktiğini söyleyen Leyla Hanım, “yek-süvâr”ın aynı zamanda bir ok çeşidi olmasından da yararlanarak sözcüğü ihamlı kullanmaktadır:

Atup tîri nişânı *yek-süvâre* dikdi Hân Mahmûd
‘Aceb görmüş mi böyle kahramânı dîde-i dünyâ
(Arslan, s.188)

→ Hedefi kaç kurşunla vurduğu:

Padişah bir keresinde iki kurşunla yumurtayı kırarken, bir keresinde de üç kurşun atarak hedefi vurmuştur:

Destine *şeş-hâneyi* alup *iki kurşunda*
Kıldı kışr-ı beyzayı işkeste lâkin kaldı zâr
(Gürel, s.603)

Alup ser-â-pâ zer-i beng *İslimye kârı bir tûfeng*
Üç kurşun atup bî-direng kırdı şeh-i sâhib-kırân
(Gürel, s.632)

→ Hedefi kaçınıcı atışta vurduğu:

Mahmud Han'ın üçüncü atışta hedefi vurduğu olduğu gibi, yedinci defada menzili bozduğu da olmuştur:

Def'a-i sâlisde hurd idüp vasatdan beyzayı
Taş dikdi sâha-i san'atda şâh-ı Cem-vakâr
(Gürel, s.603)

Alup şeş-hâneyi âgûşına şâhâne san'atla
Yedinci def'a bozdı menzili ol dâver-i şeh-bâz
(Gürel, s.630)

→ Taş dikme tarihi:

Ok atışında da, tüfek atışında da taş dikme töreni önemli bir yer tutmaktadır. Leyla Hanım, II. Mahmud'un taş dikmesiyle düşmanın kahırlandığını söylerken; Enderunlu Vâsıf, ağırbaşlılıkta Cem gibi olan şahın san'at ve gayret sahalarına taş diktiğini belirtmektedir:

Kulı Leylâ didi harf-i mücevher ile târihin
Yine hâkân-ı 'âlem *dikdi taş* kahr ola a'dâ
(Arslan, s.189)

Def'a-i sâlisde hurd idüp vasatdan beyzayı
Taş dikdi sâha-i san'atda şâh-ı Cem-vakâr

Vâsıf ne söz bu san'ata târîh-i cevher-zînete
Taş dikdi sahn-ı himmete şâh-ı cihân-ı Cem-vakâr
(Gürel, s.607)

Sezâ cevher kalemle yazsalar târihini Vâsıf
Hünerverlikde 'avn-i Hakla *taş dikdi* şeh-i mümtâz
(Gürel, s.630)

→ Ok Meydanı'nın Yenilenmesi:

Keçecizâde İzzet Molla aşağıdaki beyitlerinde, Ok Meydanı'nın yenilenmesi için padişahın emir verdiğini dile getirmektedir. "Kapısına tarihini yazdım: Ok Meydanı Tekkesi yenilendi" diyerek bu olaya tarih düşürür:

Emr idüp bu dergehin tecdîdini
Halka bir bâb açdı hâkân-ı reşîd

...

Bâbına nakş eyledüm târîhini
Tekye-i Meydân-ı Tîr oldu cedîd (1233)
(Ceylan-Yılmaz, s. 228)

Enderunlu Vâsîf, Leyla Hanım ve Keçecizâde İzzet Molla'ya ait tarih manzumeleri bize göstermektedir ki, tüfek ve ok atıcılığında II. Mahmud'un hatırı sayılır bir deneyimi olmuştur. Ulaşabildiğimiz divanlardaki bu şiirleri detaylı bir okuma ile değerlendirdiğimizde, pek çok bilgi elde edilebilmektedir. Bilindiği gibi atıcılıkta rüzgârın yönü önemlidir ve beyitlere bakılırsa, rüzgâr nereden eserse essin padişahın tüfeği için sorun olmamaktadır. Gülhane, Göksu gibi açık alanlarda ya da İshakıye, Yıldız, İhlamur kasırlarının bahçelerinde atışlar yapılmaktadır. Atışlar için yeni menziller açıldığı gibi, padişahın çok eskiden açılmış bir menzili fark etmesi üzerine de bir müsabaka başlayabilmektedir. Tavuk yumurtasından devekuşu yumurtasına, hatta testiye varıncaya kadar pek çok nesne hedef olabilmektedir. II. Mahmud bazen üçüncü, bazen de yedinci atışta hedefi vurmaktadır. Beyitlerde geçen “Şeş-hâne” veya “İslimye” yapımı tüfekler ile “yek-süvâr” oku gibi isimler, atış yapılan silahların çeşidini gösteren özel adlardır. “Gez”, “hatve”, “adım”, “menzil boz-”, “nişân dik-”, “kurşun”, “hurd it-”, “taş dik-”, “tüfeng-endâz”, “tîr-endâz”, “tüfeng at-”, “tîr at-”, “kemân” gibi ok ve tüfek atıcılığına dair terim ve tabirleri bir arada kullanılması da, şiirlerde konuyla ilgili tenasübü güçlendirmektedir. Bir beyitte geçen, padişahın atış uzaklığının bin yüz elli beş adım olmasını ferman kılması ise muhtemelen bir rekor denemesi içindir. Mahmud Han, bizzat yarışmacı olarak müsabakalara katıldığı gibi, spora meraklı bir padişah olarak bu karşılaşmaların yapıldığı alanların fizikî durumuyla da ilgilenmiştir. Ok Meydanı Tekkesi'nin yenilenmesini emretmesi, bunun bir göstergesidir.

Bibliyografya:

- ALPARSLAN, Ali (1999). “Mahmud II”, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, Cilt: II, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 57-62.
- ARSLAN, Mehmet (2003). *Leylâ Hanım Divanı*. İstanbul, Kitabevi.
- CEYLAN, Ömür – Ozan YILMAZ (2005). *Hazana Sürgün Bahar*. İstanbul, Kitap Sarayı.
- ERALP, T. Nejat (1993). *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silah Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Kullanılan Silahlar*. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ERKAL, Mustafa (1983). *Sosyolojik Açıdan Spor*. İstanbul.
- GÜREL Rahşan (t.y). *Enderunlu Vâsîf Divanı*. İstanbul, Kitabevi.
- GÜVEN, Özbay (1999). *Türklerde Spor Kültürü*. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İSEN, Mustafa – A. Fuat BİLKAN (1997). *Sultan Şairler*. Ankara, Akçağ Yayınları, s. 239, 289.

KAHRAMAN, Atıf (1995). *Osmanlıda Spor*. Ankara.

KETEN, Mustafa (1974). *Türkiye’de Spor*. Ankara.

YÜCEL, Ünsal (1967). “Sultan Mahmut II Devrinde Okçuluk”, *Türk Etnografya Dergisi*, Sayı 10, s. 90.

Özet

II. Mahmud, padişah kimliğinin yanı sıra, ok ve tüfek atıcılığında da başarılı isimlerden birisidir. Dönemin şiir dünyasından -kısmî de olsa- bu konuda bilgi edinebilmektedir. Enderunlu Vâsıf, Keçecizâde İzzet Molla ve Leyla Hanım gibi bazı şairlerin divanlarındaki tarih manzumeleri, II. Mahmud’un atıcılığına dair şiirsel bir malzeme sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: II. Mahmud, ok atmak, tüfek atmak.

Abstract

Mahmut II is also successful in archery and shooting along with his ruler identity. This could also be learnt -albeit partial- from poetry world of that time. History poems in collected poems of some poets such as Enderunlu Vâsıf, Keçecizâde İzzet Molla and Lady Leyla offer poetic materials on Mahmut II’s shooting.

Key Words: Mahmud II, to shoot an arrow, to fire a rifle.

PLAUTUS'UN “AMPHITRYON” ADLI ESERİ İLE MOLIÈRE VE HEINRICH VON KLEIST UYARLAMALARINDA METİNLERARASILIK

Medine Sivri*
Ayşegül Ciner**

GİRİŞ

“**Amphitryon**” Plautus tarafından yazılmış Antik Roma dönemine ait bir eserdir. Eser Plautus'tan sonra onlarca kez kimi zaman farklı isimlerle ve değişik unsurlar kullanılarak, kimi zaman da karakter çeşitliliği sunularak; ancak hiçbir zaman iskeleti değiştirilmeden, dönemlere ve tiyatro anlayışlarına uygun biçimde yeniden yazılmıştır. Bu çalışmada amaç, Plautus'un “**Amphitryon**” adlı eserinin Molière ve Heinrich von Kleist tarafından nasıl uyarlandığını, uyarlanırken farklı unsurların kullanılıp kullanılmadığını veya metnin değiştirilip değiştirilmediğini, metinlerarası yöntemle irdelemeye çalışmak ve Antik dönemde yazılmış bu eserin 17. ve 18. yüzyılda yeniden nasıl ele alındığını ortaya koymaktır.

Metin incelemelerine geçmeden önce kısaca yöntem hakkında bilgi vermek yerinde olur. Kubilay Aktulum metinlerarasılığa şu şekilde değinmiştir:

Kristeva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel

* Doç. Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Öğretim Üyesi.

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Lisans Öğrencisi.

anlamıyla bir yeniden-yazma işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun “alıntısâl” özelliğini göstermeye uğraşırlar. Hepsi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürerler. Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır. (Aktulum, 1997:17)

Aktulum’a göre her yapıt bir metinlerarasıdır. Her yazınsal tür kendinden önceki metinlerden izler taşır. Yapacağımız çalışmada, metinlerarasılığın bir türü olan “palempsest” yöntemi kullanılmıştır. Söz konusu eserler, bir çeşit uyarılma olduğu için, ilk metinden özellikler taşımanın ötesinde, bir metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da “aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği” bir imge, metinlerarası bir beti (Aktulum, 1999:216) olarak tanımlanan “palempsest” kavramının görüldüğü bir çalışmadır. “Palempsest”, düz anlamdan çok bir yan anlam düzeyinde, bir metin imgesi olarak düşünülür. Ortak kaniya göre, eski bir yazar “ilk kez” yazmış, ardından başka bir yazar (çoğu zaman bir taklitçi ya da kopyacı diye anılan) yeni bir metnin sayfalarını yazarken aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır. Öyleyse artık ilk metin yok, kopya bir metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır. (Aktulum, 1999:217) Çünkü yazmak, bir bakıma tekrarlamak, tekrarın tekrarını yapmak gibi bir süreçtir ve bu süreç bilinen veya bilinmeyen çeşitli metinlerin izlerini sürerek işleyen okuma sürecini de doğurur. (Ögeyik, 2008:23) “Amphitryon” uyarlamalarında da bu kavramın uygulandığını görebilmek mümkündür. Plautus’un ana metni yazmasının üzerine Molière ve Kleist “Amphitryon” adlı eseri “palempsest” özelliklerinin görülebileceği şekilde kendi dönemlerindeki tiyatro anlayışlarına göre uyarlamışlardır.

Eserlerin ortaya konduğu dönemlere baktığımızda ana metnin yazıldığı dönemin tiyatro anlayışı açısından Molière ve Kleist dönemlerinden farklı olduğunu görüyoruz. Ancak farklı olsalar dahi ana metne bağlı kalabilmek adına yapılması gereken bazı değişikliklerin göz ardı edildiğine de dikkat çekeceğiz. Sonuç olarak bu üç eser farklı dönemlerde yazılmış olsa da konu, temel unsur, karakter ve işleyiş bakımından benzer özellikler göstermektedir.

Söz konusu bilgiler ışığında, Plautus’un “Amphitryon” adlı eseri, Molière ve Heinrich von Kleist’in 17. ve 18. yüzyıldaki toplumsal yapıyı, sosyal yaşamı, sanat ve edebiyat anlayışını göz önünde bulundurarak nasıl uyarladığı, uyarlarken ne gibi farklılıkların ortaya çıktığı ve bu farklılıkların esere ne kazandırdığı veya eserden ne kaybettirdiği metinlerarası yöntem ışığında irdelenecektir.

İncelemeye geçmeden önce temel eser olarak alınan Plautus’un “Amphitryon” adlı eserinin kısa bir özetini vermek yerinde olur:

Zeus, Thebaililerin kumandanı Amphitryon'un karısı Alkmene'ye gönül verir ve onu elde etmek için Amphitryon'un kılığına girer. Oğlu Hermes de tıpkı Amphitryon'un kölesi Sosios'a benzeyerek Zeus'a yardım eder. Durumdan habersiz Alkmene de bu oyuna kanar. Amphitryon ve kölesi Sosios'a savaştan döndüklerinde türlü oyunlar edilir. Karısının anlattıkları üzerine Amphitryon karısının onu aldattığını düşünerek onunla tartışır. Amphitryon her ne kadar kendisine şahitlik yapmak için Thebai kumandanlarını çağırır da Alkmene olan bitene inanmak istemez, kocasının kendisini haksız yere suçladığını düşünür. En sonunda Zeus, her şeyin kendinden kaynaklandığını anlatır. Alkmene, biri Amphitryon'dan öteki Zeus'tan olmak üzere ikiz oğlan doğurur.

Molière'in "Amphitryon"unda ise Zeus, Alkmene'nin kafasını karıştırmaya çalışır, ancak Alkmene hiçbir zaman kocasına duyduğu sadakati unutmaz. Konuyu genel itibarıyla aynı şekilde işlemeye devam eder.

Heinrich von Kleist'in "Amphitryon"unda ise Zeus, Alkmene'ye kendisinin onu kocasından daha çok sevdiğine ikna etmeye ve sevgisini kazanmaya çalışır; ancak Alkmene yine kocasına sadık kalır. Oyuna geldiğini fark eden Alkmene kocasından af dilemek ister. Oyun sonunda da bu kez Amphitryon özellikle Zeus'tan kendisi için bir oğul verip onu şerefliendirmesini ister ve Zeus da ona bunun üzerine yüce güçlere sahip "Hercules" adında bir oğul verir.

Plautus, Roma edebiyatının kurucuları arasında sayılan bir komedyacıdır. "Yeni Komedyacı" akımına bağlı eserler vermiştir. Söz konusu eseri de "Yeni Komedyacı" türünde yazmıştır. Eser Plautus'tan sonra defalarca uyarlanmıştır. Bunlardan bazıları şöyledir: Rotrou'nun "Les Sosies"si (1636), Molière'in "Amphitryon"u (1668), Dryden'in "Amphitryon ou Les Deux Sosies"si (1690), H. von Kleist'in "Amphitryon"u (1807). Son olarak, 1929'da, Jean Giraudoux'nun kendisinden önce aynı konuyu işleyen otuz yedi piyesi inceledikten sonra yazdığı "Amphitryon 38"i gelmektedir.

Ana metin olan Plautus'un "Amphitryon"unu tam anlamıyla algılayabilmek için Roma tiyatrosu dönemi özelliklerine genel olarak bakmak gerekir. Roma Tiyatrosu, toplum yapısına uygun olarak, düzeni korumak, inançları güçlendirmek, değer yargılarını desteklemekle görevlendirilmiştir. Temel değerleri tartışmaz ve denetlemez. Pratik yaşamın günlük ilişkilerini ele alır. (Şener, 1993:72) Bu dönemde oynanan oyunlar iki türdür: Tanrıları onuruna düzenlenen olağan oyunlar ve olağanüstü oyunlar, ayrıca evlenme ya da gömme törenlerinde özel oyunlar. (Pignarre, 1991:28) Böyle bir dönemde komedyacı türünde eser vermek dönem anlayışına en uygun görüş olmuştur. Plautus da böylelikle bir komedyacı olarak kendini göstermiştir.

Roma edebiyatı öncelikle Antik Yunan edebiyatına öykünerek kendi edebiyatını geliştirme çabasına girmiş, sonrasında özgün bir edebiyat ortaya koymuştur çünkü dönemi komedyacı türünün gelişimi bakımından ele aldığımızda, türün Antik Yunan'da Roma edebiyatı dönemine oranla daha az önemsendiğini ve kuramcılar tarafından daha az incelendiğini söyleyebiliriz. Bununla beraber Poetika'da komedyacı üzerine söylenenler, yüzyıllarca komedyacı tanımının temel çizgisini oluşturmuş, komedyacı Aristoteles'ten yola çıkılarak açıklanmıştır. Komedyacı, her kötü olan şeyi taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır çünkü gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. (Aristoteles, 2008:20)

Komedyacıda bazı insanlarda karşılaşılan, aile seviyesiyle övünme psikozunun, yani ruhsal yetersizliğin, hatta doğuştan asil yaratılmış

olma hülyasının verdiği gururun, kişinin karakter zaafının görüntüsü olabilir; bu tür karakterlerde, ani tuhaflıklar ve garip davranışlarla da karşılaşılmaktadır. Atmosferin her bakımdan berrak ve apaçık aydınlık olması gerekmektedir ve aktörlerin, oyunu tam bir serbestlik içinde geliştirebilmeleri, ancak böylesine bir yazı türünde mümkün olabilmektedir. Komedyalarda önemli olan eylemlerin en başında entrika gelmektedir; çünkü insanoğlunun çoğunda karşılaşılan, akılsızca düşünce ve davranışlara olduğu kadar, tesadüflere, rastgele olasılıklara dönük eğilimler de çeşitli entrikalara yön vermektedir. (Altar, 1996:71)

17. yüzyılın dönem özelliklerine ve tiyatro anlayışına baktığımızda, Molière'in eserini kısmen klasik akım etkisinde yeniden yazdığını söyleyebiliriz. Dediğimiz gibi klasik akımdan kısmen etkilenmiştir; çünkü Molière bir uyarılama yapmaktadır ve ana metinden çok fazla kopamayacağını bildiğinden, eserde yarattığı farklılıkları seyircinin gözüne batmadan vermeye çalışmaktadır. Bu da eseri Roma tiyatrosunu klasik akım ile harmanlamasına neden olmuştur. Esere biçim ve içerik açısından bakıldığında, eserin tamamen bir klasik akım ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Ancak öyle ki klasik akım Antik kültürü taklit etmek yerine sadece özünü benimseme yoluna gittiğinden ve sözü geçen oyun özgün bir eser olmadığından, belirttiğimiz şekilde ortaya konmuştur. Ancak bu işleyiş kesinlikle göze batmamaktadır, aksine Molière eserde kendi üslubunu kullanmış ve eseri Plautus'a göre daha özenli, ayrıntılara önem vererek ve seyircinin ondan çıkarımlar yapmasına izin verecek şekilde uyarlamıştır. Ayrıca bu dönemdeki tiyatrodaki "klasik ruh" aranır. Oyunların konuları genellikle mitolojiden seçilir. Düşündürücü ve ibret verici olmaya önem verilir, kurulu düzenin ahlak anlayışı desteklenir. Bireysel isteklerin karşısına toplumun değer yargıları ile çıkılmaktadır. Oyunlarda felsefi derinlik değil ahlak kuralları egemendir. Aykırı tutkular, ölçsüz davranışlar, taşkınlıklar eleştirilir. Özü ne olursa olsun akılcı davranışın dışına çıkanlar komedyalarda alaya alınırlar. (Şener, 2008:94)

18. yüzyıl tiyatro anlayışına göz attığımızda dönemin yazarları üzerinde romantik akımın hâkim olduğunu görmek mümkündür. Bu dönemde toplumda meydana gelen değişiklikler, seyircinin yeni beklentileri ve klasik akım oyunlarının bu beklentiye karşılamakta yetersiz kalışı, tiyatrodaki yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tragedya ve komedi türleri dışında ara türler oluşmuş, "duygusal dram" ve "gözü yaşlı komedi" gibi türler yaygınlık kazanmıştır. (Şener, 2008:116) Erdemli insanın sevgi ve acıma ile ödüllendirilmesi de bir bakıma şiirsel adaletin yerine getirilmesi demektir. Bunun için de klasik kuramcıların kabul ettikleri kötünün cezalandırılması, iyinin ödüllendirilmesi görüşünde değişiklik meydana gelmiştir. İyinin, erdemini koruyarak acınmaya layık olması yeterli sayılmaktadır.(Şener, 2008:116)

Her üç dönemin özelliklerini belirttikten sonra üç "Amphitryon"a da baktığımızda her eserin yazıldığı dönemi yansıttığını söylemek mümkün olacaktır. Plautus'un eseri Roma tiyatrosu seyircisinin istekleri doğrultusunda eğlendirmeye yönelik, olay örgüsü göz ardı edilerek ve kelime oyunları yapan kişiler öne çıkartılacak şekilde kurgulanmıştır. Molière, Antikitenin özünü kavrar biçimde, ancak kendi üslubunu da katarak, oyundaki anlaşılabilirliği artırmış, bu amaca yönelik olarak Plautus'ta öne çıkmayan bazı kişileri öne çıkarmaya çalışmış, bazı unsurlara daha çok dikkat çekmiştir. Kleist ise romantik akımın gerektirdiği gibi şiirsel bir dille yazmış, Zeus'un Alkmene tarafından seçilmek isteme duygusunu Molière'den daha fazla öne çıkarmaya çalışmıştır. Bununla birlikte eserin gülünçlük

duygusu gittikçe yitirilmiş, eser başka bir yönü ile öne çıkmaya başlamıştır. Burada da sözünü ettiğimiz “gözü yaşlı komedyacı” türünün eserde kendini gösterdiğini söylemek mümkün olacaktır.

Eserleri uyarlandıkları dönemlerdeki tiyatro anlayışları ile ele aldıktan sonra, ait oldukları komedyacı türü içerisinde irdelemek doğru olacaktır.

Komedyacı, tıpkı tragedya gibi bir doğaçlama olarak ortaya çıkmış ve kaynağını Phallos şarkılarından almıştır. O dönemde kişisel taşlamalarla yetinerek biçim yeterince düzene sokulmadığından komedyacı uzun süre ciddiye alınmamıştır. Daha sonra komedyacı şairleri çıkmış, oyunlar yazmış, oyunlarını maskelerle, prologlarla (öndeyiş) donatmış, oyuncu sayısını artırmışlardır. Komedyacı böylece gelişerek, törenlerde yarışmaya katılma hakkı kazanmış ve ciddiye alınmaya başlanan bir tür olarak kendini göstermiştir. (Şener, 2008:50)

Aristoteles, sanatların, konu, araç, tarz bakımından birbirlerinden nasıl ayrıldıklarını açıklarken şairlerin “ya ortalamadan daha iyi veya daha kötü veya ortalama insanların hareketlerini taklit” ettiklerini söylemiştir. Ortalamadan daha kötülerini taklit eden tür komedyacıdır. Benzer bir açıklama tragedya ile komedyacı karşılaştırılırken yapılmış, tragedyanın efsaneden aldığı kişileri soylulaştırmasına ve yüceltmesine karşın, komedyanın soylu olmayan, kusurlu kişileri ele aldığı belirtilmiştir. Latin ve ortaçağ düşünürlerinin, Aristoteles’in bu savından hareket ederek, komedyacı gerçekçi bir tür olarak betimledikleri ve bu türün gerçekleri yansıtmaya özelliğine dikkati çektikleri görülecektir. Aristoteles savını şöyle sürdürmüştür: “Bununla beraber komedyacı her kötü olan şeyi taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan bir kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiç acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur. (Şener, 2008:50)

Aristoteles’in izinden gidilerek yazılan “Tractatus Coislianus” adlı eserde komedyanın üçe ayrıldığını görüyoruz: Eski Komedyacı, Orta Komedyacı ve Yeni Komedyacı. Yazar, Eski Komedyacı’nın (Aristophanes Komedyası) saçmalıklarla dolu olduğunu, Yeni Komedyacı’nın (Menandros Komedyası) ise ciddi olana eğilimli olduğunu ileri sürmüştür. Orta Komedyacı, Eski Komedyacı’dan Yeni Komedyacı’ya bir geçiş evresidir. Bu yüzden Eski ve Yeni Komedyacı arasındaki fark oldukça açıktır. (Şener, 2008:52) Yeni Komedyacı, Eski Komedyacı anlayışından şu bağlamda tamamen farklıdır:

Aristophanes Komedyası olarak bilinen Eski Komedyacı’da yiğitlik, içtenlik ve kuvvet, siyasi konular ağır basıyordu. Menandros Komedyası olan Yeni Komedyacı ise genellikle, insanın iç hayatına, aşka, sevgiye ve duygularına eğiliyordu. Çoğunlukla küçük insanları konu edinen ve bundan ötürü daha geniş kapsamlı olan Yeni Komedyacı’yı köklü bir değişikliğe uğratarak Roma’nın gerçeklerine ve yaşantısına uygulamak konusunda Plautus güçlük çekmedi.

Menandros’un Yunancasında, güzel söz söyleme sanatı ağır basıyordu. Antik çağda, komedyanın, güzel söz söyleme sanatıyla yakın bir ilgisi

olduğu kabul ediliyordu. Plautus da güzel söz söyleme bakımından büyük kabiliyeti olan bir kimseydi. Ama kendisine örnek olarak Menandros'un, ince ve zarif üslubunu değil, çok daha canlı ve renkli bir yazış tarzını seçmişti. Plautus'un yazdığı çağda Latince, henüz ilkel bir haldeydi. Plautus, bu dili amaçlarına uygun düşen, esnek, canlı, renkli ve zengin bir araç haline getirmesini bildi. Bu arada, oyunlarını genellikle manzum yazan Plautus'un Yunan vezinlerini Latinceye başarıyla uyguladığını da belirtmek gerekir.

Plautus, Yunan yazarlarından çeviriler ve adaptasyonlar yapıyormuş gibi davranıyordu. Ama aslında, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Roma törelerini, kişilerini, yaşantılarını konu ediniyor, irdeliyor, eleştiriyor, canlandırıyor ve alaya alıyordu. Menandros'un seyircileri gereğinden fazla şey bilen ve umutsuzluk dolu bir çağda yaşayan bezgin Atinalılardı. Plautus'un Romalı seyircileri ise, farstan, olay ve hareketten, kelime oyunlarından, hazır cevaplıktan hoşlanan kimselerdi. Plautus'un oyunlarında, cin fikirli kurnaz köleler ağır basıyor ve bu durum çoğunluğu halktan olan seyircilerin belli bir üstünlük duygusuna kapılmalarına ve hem sevinmelerine hem de gülmelerine yol açıyordu.

Bu arada, Plautus'un oyunlarında, dikkati çeken başka özellikleri de belirtmek gerekir. Plautus, komedilerinde olay örgüsüne ve ilerleyişine pek fazla önem vermez. Kişilerin sahneye giriş ve çıkışlarında bir düzen ve tutarlılık yoktur. Gülünç durumlar yaratmakta usta olan yazar, oyunu bu durumlara feda etmekten kaçınmaz. Bundan ötürü, bazı bölümleri çok fazla uzattığı halde, oyunun mantıki düzeni bakımından daha fazla yer alması gereken bölümleri üstünkörü geçer ve kısa keser. Rastlantılar ve beklenmedik olaylar, oyunlarında hayli ağır basar ve bundan ötürü oyun inandırıcılık niteliğini kaybeder. (Plautus, 1974:7)

Eseri komedyanın özellikleri açısından incelediğimizde, türünü tam anlamıyla yansıttığını söyleyebiliriz.

Yeni Komedyanın genellikle, insanın iç hayatına, aşka, sevgiye ve duygu dünyasına eğildiğini belirtmiştik. Ayrıca ana metni yazan Plautus'un Antikiteye öykündüğünden de söz ettik. “**Amphitryon**”da da konunun, aşktan yola çıkılarak çeşitli entrikalarla örüldüğünü görebiliriz. Zeus türlü oyunlar yaparak, kılık değiştirerek, oğlunu da oyunlarına alet ederek beğendiği kadını elde etme çabasına girer. Alkmene'yle birlikte olabilmek için Amphitryon'un kılığına girerek herkesi kandırır. Tanrı Zeus'u (Jupiter) mitolojide incelediğimizde, mitoslarda karşılaştığımız kişiliği aynı şekilde bu eserde de sergilediğini söyleyebiliriz.

Masallar, Jupiter'i bitmez tükenmez zaafının, insanlara mahsus bütün tutkuların esiri diye betimlerler. Jupiter, Yahudilerin tek tanrısı gibi kozmik ve espritüel bir en yüksek kudret olacağına, bu masallarda, entrika yapmasını seven, çok defa adalet göstermez, güvenmez, gururlu ve savaşçı bir hükümdar halini almaktadır.

Jupiter, doğanın insanlaştırılmış iradesiydi; doğayı tutan düzen ve adaletin kendisiydi. Eskilerin, kendisinde bütün kötülüklerin ve bütün

iyiliklerin kaynağını buldukları birçok kuvvetli Tanrı, kimseye hesap vermek zorunda değildi, yalnız evrenin üstüne sırrına erilmez bir kâbus halinde çökmüş olan kaderle hesaplaşırdı. (Sinanoğlu, 1999:24)

Zeus'un "entrika yapmasını seven, çok defa adalet göstermez, güvenmez, gururlu ve savaşçı bir hükümdar" olması komedyanın kendini gösterebilmesi için uygun bir unsur olacağından Plautus, eserine onu dâhil etmekte çekinmemiştir.

Eserin komedyâ türünde hangi unsurlarla örüldüğüne bakılacak olursa, asıl konuyu oluşturan Zeus'un Alkmene'ye gönül vermesi ile eserleri genel itibarıyla irdelemeye başlayabiliriz. Konu, Plautus'ta prolog bölümünde Hermes'in anlatımıyla şu şekilde belirtilmiştir:

"Babam, kocasından gizli Alkmene'ye gönül verdi, onu ele geçirdi, gebe kodu. ... Gecenin de uzatılmasını buyurdu; sevdiği ile keyfedecekmış. Ama bunun için yüzünü, şeklini değiştirip tıpkı Amphitryon'a benzedi." (Plautus, 1943:7)

Molière'de ise mesele yine prolog bölümünde dillendirilir, ancak Hermes olan biteni Tanrıça Gece'ye anlatırken, durum seyirciyle paylaşılır. Ancak Plautus'taki gibi monolog şeklinde verilmemiştir:

"Söyledim ya, Juppiter işte; yeni bir aşka tutulmuş; tatlı bir macera için mantonuzun esrarlı lütfundan faydalanmak istiyor. ... Alkmene'nin gözlerine vurulmuş. Kocasını Amphitryon Beosya ovalarındaki Thebai ordularına kumanda ederken Juppiter onun kılığına girdi. Bu şekilde en tatlı zevklere nail oldu da üzüntüsü hafifledi." (Moliere, 1943:4)

Söz konusu durum Kleist'ta ikinci sahnede açıklanmaktadır. Oyun, Sosios'un Alkmene ile konuşmaya gitmeden önceki iç diyaloguyla başlar, konu Hermes tarafından kendisi Sosios'u gördükten sonra dillendirilir:

*"Zamanında uzaklaştırmazsam eğer,
Şu davetsiz serseriye bu evden,
Styks adına söyleyeyim ki, Zeus'un
Bugün, Olympos'tan inerek Amphitryon
Kılığında ve Alkmene'nin kollarında
Tadacağı mutluluk girer tehlikeye."* (Kleist, 1994:14)

Oğlu Hermes de soyunduğu rolü öyle ustalıkla oynar ki yerine geçtiği kişi Sosios'u bile kendisinin Amphitryon'un asıl yardımcısı olduğuna inandırır. Sosios kendi benliğinden şüphe etmeye başlar ve kafası karışır. Bu durum Plautus'ta şu şekilde belirtilmiştir:

*"Doğrusu bir ona bakıyorum, bir de kendi yüzümü düşünüyorum,
tıpkı ben... Yüzümü aynada kaç kere gördüm. Elbisesi benim elbisem,
başlığı benim başlığım: sanki başka bir ben."* (Moliere, 1943:29)

Aynı durum Molière'de daha kapalı biçimde yer bulmuştur. Zira Sosios Molière'de Sosios olmadığını tam anlamıyla kabullenmez:

*"Bu karışık iş zihnimi alt üst etti. Aklım bir türlü bu işe yatmıyor;
ama herhalde buna bir son vermek lazım; bence en kestirmesi içeriye
girmektir."* (Moliere, 1943:24)

Kleist'ta ise inanma anlamında Plautus'a biraz daha yaklaşılmış, Sosios durumun içinden çıkabilmek için Sosios olmadığını kabullenme yoluna gitmiştir:

*“İnanmak gerek buna, en azından biraz.
Üstelik görüyorum şimdi dikkatli bakınca.
Uymakta boyu boyuma, huyu da huyuma.
Ve yüzünde aynı kurnaz ifade, bana özgü.” (Kleist, 1994:26)*

Tüm bu entrikalara asıl kurban olan karakter Amphitryon'un genç ve güzel eşi Alkmene'dir. Oynanan oyunlar yüzünden Amphitryon'la tartışır ve aldatan kadın konumuna düşmek üzereyken Zeus her şeyi anlatarak onu bu yükten kurtarır. Alkmene, Amphitryon'dan zaten hamileyken Zeus'la birlikteliği üzerine ikinci bir çocuğa daha hamile kalır. Zeus'tan olan çocuk babası gibi tanrısal güçlere sahiptir. Doğduğunda odalarına giren yılanları kahramanca öldürür. Bu da mitolojinin komedyâ türünde kendini nasıl gösterdiğini gözler önüne seren bir örnektir. Zeus'un araya girip her şeyi anlatması Plautus'ta şöyle dillendirilmiştir:

“Ben Alkmene'yi aldatarak sevdim; sevişmemizden bir oğlu oldu. Sen de savaşa gitmeden onu gebe bırakmıştın: çocukların ikisini birden doğurdu. Benim kanımdan doğan çocuk güzel işler görüp sana da sonsuz bir ün kazandıracak.

Sana gelince, karın Alkmene'yi gene eskisi gibi sev; ettiğin sitekler hiç de haklı değil: onu ben zorladım. Ben, göğe dönüyorum.” (Plautus, 1943:85)

Molière'de durumu anlatma görevi Zeus'un oğlu Hermes'e verilmiştir. Son sahneye gelmeden önce Mercurius babasının yerine her şeyi kendisi izah eder. Ancak anlatırken sadece babasının Alkmene'yi kandırmasının yanında kendisinin de Sosios'un kılığına girdiğini açıkça belirtir:

“Evet, hepiniz göreceksiniz, şimdiden bilin ki gelen, tanrıların ulu sultanıdır. Alkmene onun bu kılığa girerek göklerden yere inmesine sebep oldu. Bana gelince ben Mercurius'um işsizlikten bunaldım da kıyafetine girdiğim adamı şöyle biraz hırpaladım. Fakat artık teselli bulabilir, çünkü bir tanrının attığı sopa o dayacağı yiye için bir şereftir.” (Moliere, 1943:81)

Kleist'ta ise oyunun sonu daha farklıdır. Zeus önce Alkmene'yi kendisinin gerçek Amphitryon olduğuna ikna edip ortalığı karıştırır. Ancak ortam gerilince, Alkmene'nin de kocasına olan sadakatini anladıktan sonra gerçeği itiraf eder. Ancak bu açıkça dillendirilmez, Zeus şimşekler ve gök gürültüleri içinde Amphitryon kılığında çıkar ve bir Tanrı olduğunu herkese gösterir. Oyunun sonunda daha önceki metinlerde olduğu gibi Alkmene iki çocuğa birden hamile kalmamıştır, Amphitryon her şeyi öğrendikten sonra Zeus'tan özellikle onun için bir oğul vermesini ister. Amphitryon da bunu kabul eder ve böylelikle Alkmene'nin karnına Hercules'i yerleştirir; ayrıca göreceğimiz gibi çocuğun ismi Plautus ve Molière'de belirtilmemişken, Kleist'ta verilmiştir:

*“Amphitryon: Hayır, yüce Zeus, memnun değilim daha!
Tyndareos için yaptığını esirgeme Amphitryon'dan da,
Tyndareos'un kiler kadar büyük bir oğul ver ona da.
Juppiter: Öyle olsun. Bir oğlun gelecek dünyaya,*

*Adı Hercules: daha önce doğmuş hiçbir kahraman,
Benim Dioskur'larım bile, boy ölçüşemeyecek onunla.” (Kleist,
1994:124)*

Bunların dışında ana metinde dikkati çeken bir diğer özellik, Plautus'un olay örgüsüne ve ilerleyişine pek önem vermemesi ve kişi azlığıdır. Çünkü yazdığı dönem bu kalıplarda bir oyunu kabul edebilecek düzeydedir. Molière ise kişi azlığının farkına vararak oyunun anlaşılabilirliğini sağlamak amacıyla bazı kişilere geniş yer vermiş, hatta oyuna Plautus'ta olmayan kişiler dahi eklemiştir; oyunun başında geceyi uzatan Tanrıça *Gece*, olayların doğru olup olmadığını sorgulamak için oyunda yer verilen kumandanlar gibi. Kleist da oyunun anlaşılabilirliği ve romantizm akımının gerektirdiği şekilde oyunu şiirsel bir tarzda dile getirmiştir. Ayrıca kişi zenginliğine Kleist'ta da rastlamaktayız. Bununla birlikte, sözünü edeceğimiz üzere bazı unsurlar özellikle seyirciye dayatılmaya çalışılmıştır. Örnek vermek gerekirse; oyunun sonunda Alkmene'nin Zeus tarafından kocasını değil de kendisini seçmesi için yaptığı baskılar sözünü edeceğimiz üzere Molière'den Kleist'a kadar giderek ağır basan bir unsur olarak kendini göstermektedir. Tüm bunlara “**Amphitryon**” adlı eser üzerinden baktığımızda, uyarlandığı dönemler farklı olsa da komedyanın bu eserde genel olarak kendini nasıl gösterdiğini görebilmek mümkün olacaktır.

Plautus'un “**Amphitryon**”unda, komedyanın türünün Roma tiyatrosunda gerektirdiğine göre “Beş Perde Kuralı”nın uygulanmaya çalışıldığını görüyoruz: Prolog, Epeisodionlar ve Exodos. Prolog, öndeyiş; Epeisodion, konuşma sahneleri; Exodos, son deyiş anlamına gelmektedir. Plautus'un yaşadığı çağda, tiyatronun hangi şartlar içinde bulunduğu düşünülürse bu bölümlerin konulmasının nedeni de kolayca anlaşılabilir:

O çağda, kapalı bir tiyatro binası yoktu. Perde denilen şey de bilinmiyordu. Seyircilere oranla daha aşağıda yer alan sahne ahşaptı ve açık havada geçici olarak kuruluyordu. Seyirciler ise, bir bayırda yarım daire meydana getirecek şekilde düzenlenmiş yerde, tahta sıralar üzerine oturuyorlardı. Temsili seyretmeye gelenlerin bir kısmı ayakta kalıyordu. Dekor, iki ya da üç evin cephesini gösteren boyanmış bezlerden ibaretti. Bu dekor, oyuna göre değişmeyen kalıp dekordu. Seyircilerin sahneden olup bitenleri kavramaları için çeşitli araçlara başvuruluyordu. Bunların en önemlisi Prologtu. Komedyalarda genellikle bu öndeyiş aracılığıyla ilk durum açıklanıyor, kişiler tanıtılıyor ve oyun hakkında bilgi veriliyordu. (Plautus, 1974:9)

Plautus'un oyununda ise öndeyişin beş perde dışında verildiğini görüyoruz. Bu da bu bölümün oyuncuların birinin çıkıp oyun hakkında kısa bir monolog şeklinde seyirciyi bilgilendirmesinden oluşan bir bölüm olduğunu gösteriyor.

Molière'in yaptığı uyarlamada öndeyiş bölümü Zeus'un oğlu Tanrı Hermes, Gece adındaki Tanrıçayla girdiği diyalogdan oluşmaktadır. Plautus'ta önemli olan kusurlara, yanlışlara gülerek tepki koymak olduğu için öndeyişte bahsi geçen “gecenin dünyanın en uzun gecesi olması” Zeus'un kendi kendine hallettiği bir şey olarak algılanırken, Molière'de başka bir Tanrıça'nın görevi olan bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Plautus'ta monolog şeklinde verilmiş bu bölüm, burada ayrı bir sahne gibi oyuna dâhil edilmiştir. Kleist'ta ise ne öndeyiş ne de prolog adı altında herhangi bir ön sahneye yer verilmediğini görüyoruz. Bunun dışında Plautus'la aynı şekilde Molière ve Kleist'ta da ilk perde Sosios'un konuşmasıyla başlamaktadır. Ancak bu konuşma Plautus'ta kendi kendine yapılan bir monologdur, adeta oyunu tanıtmaya amaçlıdır. Molière ve Kleist'ta ise bir iç diyalog söz konusudur. Kendi

kendine konuşur, ancak sanki karşısında Alkmene varmış da kendisine soru soruyormuş gibi kendi sorup kendi cevaplamaktadır. Hatta diyaloglar içinde de bir iç monolog saklıdır. Molière’de şu şekildedir:

“Az söylüyor çok iş görüyor madam, düşmanları titretiyor. (Vay canına bütün bu ince sözler nereden de aklıma geliyor.)” (Moliere, 1943:11)

Kleist’ta da iç diyaloglara rastlamak mümkündür. Hatta kendi hazırladığı diyaloglara bir de yorum yapmaktadır:

“Ey yüce Prenses! Amphitryon yolladı beni,
Yeni yüce efendim ve sizin soylu kocanız,
Atinalılara karşı kazandığı zaferin
Müjdesini getirmem için size.
— İyi bir Başlangıç! – Ah, sevgili Sosios,
Yine karşımdasın ya, dizginleyemem şimdi
Sevincimi.” (Kleist, 1994:12)

Bu da, Molière ve Kleist uyarlamalarını Plautus’un eserinden ayıran özelliklerden biridir.

Plautus ve Molière’in oyunları her ne kadar prolog bölümü olması bakımından benzerlik gösterse de, oyunun ana yapısı bakımından farklıdır. Plautus’un eseri beş perdeden oluşurken, Molière’de üç perde bulunmaktadır. Kleist’ta da aynı şekilde, oyun üç perdedir. Her ne kadar Plautus’tan sonraki uyarlamalarda gerek anlam karmaşasını giderebilmek, gerekse bazı düşüncelerin önceki oyunlardan daha baskın çıkabilmesi açısından içerikte değişiklikler olsa da, olay beş perdeye yayılmamış, üç perdede toparlanmıştır. Bu yüzden Roma edebiyatı döneminde uygulanan “Beş Perde Kuralı”nın 17. yüzyıl Molière döneminde ve 18. yüzyıl Kleist döneminde uygulanmadığını görüyoruz. Tüm değişiklikler dönem özelliklerine bağlı olarak yapılmıştır. Pierre Corneille, 17. yüzyıl Fransız edebiyatı döneminde, Antik Yunan dönemine göre koşulların değiştiğine ve körü körüne kopya etmenin tehlikeli olduğuna değinmiştir. (Corneille, 1660:101) Molière, yerli sanatın halkın beğenisine hizmet ettiğini belirtmiş, ölçütün halkın alkışı olduğunu söylemiştir. (Moliere, 1663:111) Her ne kadar “Klasik Akım” özelliklerine baktığımızda, oyunların Horatius’un belirttiği gibi beş perdeli olması kuralına uyulması istenilse de Molière’in oyunu, bir uyarlama olduğu için “baş-orta-son” yapısına uygun, bir prolog, bir epeisodion ve bir exodostan oluşmaktadır.

İlk metnimiz olan Plautus’un yazdığı “**Amphitryon**”da Antik Yunan izlerini ilk olarak, çevirisi yapıldığı halde oyun kişilerinin isimlerinin Latince değil Yunanca olarak verilmesi ile görmekteyiz ki bu da eserin başında özellikle belirtilmiştir. Ancak bu durum sadece Plautus’ta böyledir; Molière’in ve Heinrich von Kleist’in “**Amphitryon**” uyarlamalarında kişilerin bazıları Latince bazıları Yunanca adlarıyla verilmiştir. Belirtecek olursak;

Yunanca

Hermes, Tanrı
Sosios, Amphitryon’un kölesi
Zeus, Tanrı
Alkmene, Amphitryon’un karısı
Amphitryon, Thebaililerin kumandanı

Latince

Mercurius
Sosia
Juppiter
Alcumena
Amphitruo

Plautus'ta kişilerin isimleri belirtildiği gibi Yunanca olarak verilmiştir. Molière'in uyarlamasında Amphitryon ve Alkmene Yunancadaki gibi kalmış, gerisi Latince adlarıyla verilmiştir. Komedyanın eserde kendini nasıl gösterdiğini açıklarken de belirttiğimiz gibi ana metindeki oyun kişilerine ek kişiler de Molière ve Kleist'in uyarlamalarında yer almaktadır. Örneğin, Amphitryon'un kölesi olan Sosios'un karısından, Plautus'ta Bromia adıyla son perdede yalnızca bir sahnede bahsedilirken; bu kişiye Molière ve Kleist'in uyarlamalarında oldukça geniş yer verilmiştir. Üstelik Plautus'taki Bromia'nın Sosios'un karısı olduğunu da uyarlamaları okuduktan sonra fark etmekteyiz.

Belirtildiği üzere Plautus'ta üçüncü perdenin son sahnelerine ait sayfalar kaybolmuştur. Ancak kaybolan sahnelerle ilişkin verilen özetle de bu kişilerle ilgili herhangi bir sahneye rastlamıyoruz. Görüyoruz ki Bromia, Plautus'un oyununda silik bir kişi olarak karşımıza çıkıyor. Bunun sebebi de komedyanın daha önce sözünü ettiğimiz Roma edebiyatının bir türü olmasından ileri gelmektedir. Dönemin şartları ve seyircinin istekleri gereğince mantıki düzen bakımından daha çok yer verilmesi gereken yerler gelişigüzel kesilmiş, gülünçlükler uğruna oyunun bazı bölümleri feda edilmiştir. Roma seyircisi için gereken, kelime oyunları yapan, hazırcı cevap karakterler olduğu için Sosios'un karısı gibi bu özellikleri diğerleri kadar baskın olmayan kişilere oyun içinde yer verilmemiştir. Hâlbuki Molière ve Kleist uyarlamalarına baktığımızda Sosios'un karısı Bromia'nın gerek Alkmene'yi sakinleştirmesi, gerekse sahnelerden birinin Kleantis ve Sosios'a ayrılmasıyla aralarında geçen diyalogun da oyunun bütünlük kazanmasına yardımcı olması açısından gerekli bir kişi olduğunu görüyoruz.

Plautus'ta rastlanmazken, Molière ve Kleist uyarlamalarında Bromia'nın dışında birkaç tane yardımcı kişiye daha yer verildiğini görüyoruz. Örneğin, ana metinde de sözü geçen ancak oyunun devamında ortaya çıkmayan Thebaili kumandanlara Molière'de özellikle yer verilmiştir. Çünkü Amphitryon'un haklı ya da haksız oluşunun ortaya konması için çağırılmışlardır, ancak Plautus'ta söz sahibi olmazlar. Bu kişilere Plautus'ta yer verilmemesinin nedeni Roma tiyatrosu döneminde oyunlardaki rol dağılımının çok kısıtlı olmasıdır. O dönemde bir oyunda genellikle beşten fazla oyuncu bulunmazdı. (Plautus, 1974:9) Kalabalıklar, sesi çıkmayan kimselerin eşlik ettiği bir tek oyuncu tarafından canlandırılırdı. Ancak Molière kendi uyarlamasında onlara söz hakkı tanır ve böylece seyirciye Amphitryon'u sorgulama fırsatı verir. Kumandanlar; Arghatiphontidas, Naukratis, Polidas, Pausikles adlarıyla Molière'in eserinde yer bulmuşlardır. Kleist'ta da kumandanlara söz hakkı tanınmıştır; ancak isimleri ayrı ayrı dillendirilmez. Birinci Kumandan, İkinci Kumandan olarak isimlendirilmişlerdir. Bu da Kleist izleyicisini bu kişilerin aslında oyun içinde isim olarak bilinmesinin pek de gerekli olmadığı kanısına vardır. Ayrıca Molière'de geceyi uzatan Tanrıça Gece'ye de ses verildiğini görüyoruz. Hatta metnin prolog olarak anılan bölümünde Tanrı Hermes Tanrıça Gece'ye babası Zeus isteğini arz eder. Ayrıca her ne kadar bir oyun kişisi olarak kendini göstermese de Alkmene'nin Zeus'tan doğurduğu çocuk Hercules'in adı yalnızca Kleist'in eserinde dile getirilir. Tüm bunlar dışında ana karakter örgüsü bakımından her üç eser de aynı yapıdadır.

Oyunları dış yapıları bakımından sözünü ettiğimiz şekilde karşılaştırdıktan sonra içyapılarına bakarak, Plautus'un ana metninin üzerine, Molière ve Kleist'in uyarlamalarına baştan sona kadar hangi benzerlik ve farklılıkların dâhil edildiğine değineceğiz.

Prolog bölümünde ya da Kleist'ı ele alırsak ilk sahnede, oyunun kısaca anlatıldığını belirtmiştik. Hermes'in haberci Tanrı olduğu Plautus ve Molière'de prolog bölümlerinde verilmişken Kleist'ta bu durum açıkça belirtilmemiştir. Plautus'ta şu şekilde seyirciyle paylaşılmıştır:

“Size de soydan soptan, eşten dosttan kim varsa onlara da, hep sevinilecek haberler getirmemi, devletiniz için yüce başarılar tapşırmamı ister misiniz? Bilirsiniz, haberlerle kazançlara bakmak işini öteki Tanrılar bana vermiştir...” (Plautus, 1943:5)

Aynı durum Molière'de yine prolog bölümünde Hermes, Tanrıça Gece ile girdiği diyalog sırasında durumundan biraz da şikâyet edencesine seyirciyle paylaşmaktadır:

“Ben şu kötü talihim için şairlere kızıyorum, bu adamlar herkese riayet ettirmek istedikleri bir kanun yapmışlar. Bu kanunla her tanrıya iş görürken binmek için bir araba vermişler de beni, herkesin bildiği gibi yerde ve gökte, tanrılar sultanının meşhur habercisi olan beni, bir köy postacısı gibi yaya bırakmışlar.” (Moliere, 1943:6)

Plautus'ta oyun tanıtıldıktan yani prolog bölümü bittikten sonra, hazır cevap karakterler öne çıkar ve oyunun ayrıntıları açıklanmaz. Çünkü amaç, daha önce de belirttiğimiz gibi seyirciye sadece gülünç olanı sunmaktır. Bazı ayrıntılar, uyarlamalar sayesinde açıklığa kavuşmaktadır. Örneğin, Plautus'ta Amphitryon'la Alkmene'nin sadece evli bir çift oldukları belirtilmiştir; yeni evlenmiş bir çift oldukları değil. Zeus Alkmene'ye gönül vermiş olabilir, ancak Zeus aklına estiğinde bir hayvanla dahi beraber olabilmiş bir Tanrıdır, bu durumda Alkmene'nin genç ve güzel bir bayan olup olmadığını bilemiyoruz. Özellikle de oyunun üzerine kurulduğu mitos hakkında hiçbir bilgisi olmayanlar için durum anlaşılması zor bir hal alabilir.

Ayrıca yeni evlenmiş bir çift olmalarından ötürü Zeus'un aklına böyle bir plan gelmiştir. Bu, Plautus'ta belirtilmezken, Molière'de açıkça ortaya konmuştur:

“Evlilerin hali de Juppiter'in aşkı için elverişli idi. Bunlar evleneli daha birkaç gün olmuş. Aşklarının yeniliği Juppiter'in aklına bu güzel hileyi getirdi. Juppiter'in oyunu burada muvaffak oldu.” (Moliere, 1943:5)

Kleist'ta bu durum hiç dillendirilmemiştir. Çünkü bu metinde ağır basan şey, yeni evlenmiş bir kadının kocasını bilmeden aldatması değil, evli bir kadının bilinçsizce aldatmaya zorlanmasıdır.

Bunun dışında Plautus'ta belirtilmemiş bir diğer ayrıntı da Sosios'un kimliğidir. Seyirci onu yalnızca Amphitryon'un kölesi olarak bilir, daha sonra da açıkça söz verilmediği için Alkmene'nin yardımcısı Bromia'nın kocası olduğunu Plautus'ta fark edemeyiz. Zaten Bromia ve Sosios'un diyaloglarının bulunduğu sahnelere, uyarlamalarda var olmasına rağmen Plautus'ta yer verilmemiştir. Bu da yine oyun kişilerine verilen önemin azlığından ve bazı durumların gülünçlükler uğruna feda edilmesinden kaynaklanmaktadır. Sosios kim olduğunu Molière'de şöyle ortaya koyar:

“Hulasa namuslu çoban Dave’un oğlu Sozi benim, yabancı memleketlerde ölen Arpage’in kardeşi, horozdan kaçan Cleanthis’in kocası Sozi hiç şüphe yok benim. Thebai’de bin kere dayak cezasına çarpıldığını kimseye söylemeyen pek hayır sahibi bir adam olduğu için vaktiyle kaba etine merasimle damga vurulan Sozi benim.” (Moliere, 1943:6)

Aynı şekilde Sosias, kimliğini Kleist’ta şu şekilde belirtmektedir:

*“Sosias benim diyorum sana,
Yani Amphitryon’un uşağı, yine bu taraflardan
Çoban Davus’un oğlu ve kardeşi, uzaklarda ölen
Harpagon’un, beni huysuzluklarıyla delirten
Charis’in kocası Sosias; kulede oturan ve daha
Kısa süre önce, dürüstlükte ileri gittiğinden,
Kıçına elli sopa yiyen Sosias!” (Kleist, 1994:26)*

Plautus’un oyununda Hermes ile Sosios’un karşılaştığı ilk sahnede, Sosios Hermes’i fark edince korkudan titremeye başlar ve korkusunu açıkça belli eder, zayıflığını kapatmak için herhangi bir işe girişmez:

“İşim bitti benim. Dişlerim kaşınıyor. Gurbetten döndüm diye beni yumrukla ağırlayacak. Görüyorum, iyi bir adamcağız. Efendim beni uykusuz bıraktı, o bana şamarla ninni söyleyecek. Öldüm gitti demektir! Tanrılar acısın halime!” (Plautus, 1943:16)

Molière’deki Sosios karakteri Plautus’unkiyle karşılaştırıldığında daha cesur gibi görünmektedir. En azından korktuğunu belli etmemek için şarkı söylemeye çalışır:

“Ah, korkmakta haklı imişim, aciz mahlûk şimdi işin bitti. Evimizin önünde bir adam var, kalıbı kıyafeti hiç de hoşuma gitmedi. Korktuğumu belli etmemek için biraz şarkı söyleyeyim.” (Moliere, 1943:13)

Kleist’taki Sosios da Molière’deki gibi cesur görünümlü olmaya çalışır, kendini çabuk teslim etmemek için elinden geleni yapar:

*“Bir haydut dolanmakta evin çevresinde,
Elbet boylayacaktır darağacını günün birinde.
- Ama saldırgan gözükmeliyim şimdi, hem de
Çok emin kendimden. (Islık çalar.)” (Kleist, 1994:15)*

Gördüğümüz gibi kişilerin karakteristik özellikleri Plautus’tan sonra gitgide sağlamlaşmaya başlamıştır. Dönem özellikleri gerektirdiğince kişiler önem kazanmış, oyuna kattıkları değerler de göz önünde bulundurularak, oyundaki yerleri giderek anlam kazanmıştır.

Yine sözünü ettiğimiz iki oyun kişisinin karşılıklı konuştuğu ilk sahnede, Plautus’un **“Amphitryon”**unda, tartışma büyümeye başladığı zaman Sosios barışmak ister, ancak

Hermes buna pek yanaşmaz. Çünkü Plautus'un yazdığı dönem düşünüldüğünde zaten gülünçlük olması için bir karmaşa ortamı yaratılması gerekmektedir. Plautus'ta durum şöyle belirtilmiştir:

“Hermes: Mademki bir diyeceğin var, dövüşü biraz keselim.

Sosios: Biraz kesmek değil, büsbütün barışmalı: senin yumrukların pek kuvvetli. Büsbütün barış olmazsa, söyleyemem.

Hermes: Söyle söyleyeceğini, Vurmayacağım.” (Plautus, 1943:25)

Molière'de ise Hermes daha sonra sözünden caysa da başta barışmayı açıkça kabul ettiğini belirtir:

“Sozi: Fakat ne olur, dayağa başlamayacağına da söz ver. Bir mütareke imzalayalım.

Mercurius: Pekâlâ dediğin gibi olsun.” (Moliere, 1943:20)

Kleist'ta da Molière'de olduğu gibi Hermes barışmayı kabul eder. Çünkü amaç Plautus döneminde olduğu gibi gülünçlükler uğruna bazı şeyleri göz ardı etmek değildir. Uzlaşmacı olabilmek bu karakterlere daha olumlu bir özellik katacaktır. Ancak Roma tiyatrosunda istenen zaten bu karakterlere olumsuz özellikler yükleyip onlarla alay etmektir. Ancak alaya alma durumu Molière ve Kleist'ta biraz daha hafif şekilde ele alınmıştır. Kleist'ta da durum şu şekilde verilmiştir:

“Sosias: Ama dilsiz kalacak sopan,

Karışmayacak lafımıza! Söz ver,

Bir ateşkes yapalım aramızda!

Mercurius: Tamam, öyle olsun.

Kabul ediyorum bu isteğini de...” (Kleist, 1994:24)

Göze çarpan bir diğer farklılık ise, Amphitryon'un savaş dönüşünde Alkmene'ye vereceği hediyedir. Bu hediye Plautus'ta *altın bir sağrak*, Molière'de *ırlanta bir broş*, Kleist'ta ise bir *alın bağıdır*. Plautus'un şarap içilen bir sağrak olarak hediyeyi belirlemesinin nedenini Roma tiyatrosu döneminin mitoslara öykünmesinde arayabiliriz. Şarabın mitolojide çok önemli bir yeri vardır ve bu dönemde de mitik öğeler çok önemsenmektedir. Aynı şekilde sağrağı sakladığı çekmecenin Amphitryon'un mührü ile mühürlenmiş olması da onun Thebai'nin kralı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çünkü sadece en üst mertebedekilerin kendine ait mühürleri olur. Mührün üzerindeki simge de dikkat çekicidir: “dört atlı arabasıyla doğan güneş” yani burada da yine mitik bir kahraman ile karşılaşırız. Bu kahraman *Apollon*'dur. Efsanelerinde okçu, gümüş yaylı ya da hedefi vuran anlamında değişik sıfatlarla da anılmaktadır. Bazı efsanelerde onun için parlak, ışık saçan anlamına gelen *Phoibos* sıfatı kullanılır. Ancak Apollon bir güneş ya da ışık Tanrısı değildir. Apollon'un sıfatlarından biri sarışınlıktır. Bu sıfat Apollon'un yaydığı ışığa işaret edebileceği gibi doğrudan doğruya onun saç rengi ile de bağlantılı olabilir. (<http://www.arkeo.org/mitoloji/282>) Sözü edilen altın sağrak Plautus'ta şu şekilde dile getirilmiştir:

“Sosios: Söyle bakalım: Teleboi'ler Amphitryon'a armağan olarak ne verdiler?

Hermes: Kral Pterelas'ın şarap içtiği sağrağı.

Sosios: Peki, nerde o sağrak?

Hermes: Amphitryon'un kendi mührü ile mühürlediği bir çekmece.

Sosios: Peki, o mühürde ne var?

Hermes: Dört atlı arabasıyla doğan güneş...” (Platus, 1943:27)

Gördüğümüz gibi hediye burada Teleboililer tarafından verilirken, Molière'de Amphitryon'un düşmanlardan alınan ganimetler arasından kendine ayırdığı pırlanta bir broştan söz edilmektedir. Metin uyarlanırken hediye sağrak şeklinde bırakılmamış, değiştirilmiştir. Çünkü daha önce de sözünü ettiğimiz gibi 17. yüzyıl Antikiteye öykünmeyi değil yalnızca özünü benimsemeyi amaçlamaktadır. Aydınlanma çağının yaşandığı ve aklın hüküm sürdüğü bir dönemde herhalde bir şarap sağrağından çok beş pırlantadan oluşan bir broş gibi yükte hafif pahada ağır bir hediye daha dikkat çekici olacaktır:

Sozi: dur bakalım, bir sual soralım da bu sırrı aydınlatalım.
Düşmanlarımızdan alınan bütün ganimetler arasından Ampitryon kendine ne ayırdı?

Mercurius: Beş büyük pırlantadan yapılmış güzel bir broş, bu eşsiz ziyneti düşmanların başı takınmıştı.” (Moliere, 1943:22)

Kleist'ta da durum alın bağının verilmesiyle farklı yansıtılmıştır. Diğer metinlerde alınan hediyeler yalnızca düşmana ait olduğu için bir anlam taşımaktaydı; oysa Kleist'taki alın bağı Labdakos'undur, yani Teleboi'lilerin kralının değil, Thebai'lilerin önceki kralının alın bağı. Bu alın bağının üzerine Amphitryon'un isminin kazanması da onun Thebai'nin yeni kralı olduğu anlamına gelmektedir. Kleist'ta hediye'nin neden manevi anlam taşıyan bir alın bağı olduğunu algılayabilmek için dönemde hüküm süren romantizm akımını göz önünde bulundurmak yeterli olacaktır. Maddi olan hiçbir şeyin neredeyse hiç önemini kalmadığı, realizme karşı ortaya çıkan bir akımın hâkim olduğu bu dönemde böylesine simgesel bir hediye'nin metne konulması tesadüf olamaz. Söz konusu hediyeden Kleist'ta şu şekilde söz edilmiştir:

Sosias: Nedir düşman kampındaki ganimetten

Düşen, Amphitryon'un hissesine?

Mercurius: Labdakos'un alın bağını ayırdılar ona,

Bulmuşlardı Labdakos'un çadırında.

Sosias: Peki ne yaptılar o takıyı?

Mercurius: Amphitryon'un adını kazıdılar

Parlak altın tokasına.” (Kleist, 1994:26)

Yine üç “**Amphitryon**”da farklı kullanılmış öğelerden biri de ilk sahnede Sosios ile Mercurius'un (Hermes) diyalogları sırasında Sosios'un Hermes'i sorgularken sorduğu sorulardan biri olan Sosios'un savaştan kaçmak için saklandığı çadırda ne yaptığıdır. Sorunun cevabı Plautus'ta şarap içtiği, Molière'de şarap eşliğinde domuz pastırması yediği, Kleist'ta ise yine bir but yediği şeklindedir. Plautus'ta şu şekilde belirtilmiştir:

Sosios: söyle bakalım, cengin en kızıştığı sırada sen, çadırda ne yaptın? Bunu da söylersen, pes derim.

Hermes: Bir fiçı şarap vardı; bir şişe çektim.

Sosios: Onu da söyleyecek be!

Hermes: İşte o şarabı, su katıştırmadan, anasının karnından çıktığı gibi, içtim.” (Plautus, 1943:28)

Şarap, Antik Yunan’da reçine ya da bal ile hazırlanır ve su ile karıştırılarak içilirdi. Şaraba su katmadan içmek barbarca davranış sayılırdı, nezaket kuralları bir kaba önce su konmasını şarabın sonra eklenmesini gerektiriyordu.(<http://www.hayyam.com>) Burada Sosios’un yapmak istediği kimse görmeden rahatça şarabın tadını çıkarabilmektir. Çünkü o nezaket kurallarını pekiyi bilmeyen bir köle olarak çizilmiş bir karakterdir. Zaten bu karakterin alaya alınmak amacıyla çizildiğini savaştan kaçmasından da anlayabiliriz. Herkes dışarıda kahramanca savaşırken o saklanır, ancak daha sonra sanki o da mertçe savaşmış gibi soyunduğu o cesur kişiliğini herkese anlatır. Molière’de de Sosios yine savaştan kaçtığı çadırında oldukça kaliteli bir şarap eşliğinde bir domuz pastırması yemiştir:

“Sozi: Herkes harbe girdiği zaman sen yalnız başına koşarak bizim çadırlara saklandın. Orada ne yaptın bakalım?”

Merkurius: Elime geçirdiğim bir domuz pastırmasından...

Sozi: Bildi be!

Merkurius: Cesaretle iki yağlı parça kestim, adamakıllı karnımı doyurdum. Üstüne de öyle nefis bir şarap yuvarladım ki insan damlasını ziyan etmeye kıyamaz.” (Moliere, 1943:23)

Sosios burada da köle olduğunu gözler önüne sermektedir. Bir köle olarak et yiyebilmek onun için fazla lüks bir şey olduğundan bunu gizli gizli yapmıştır. Aynı durum Kleist’ta da et yemesi şeklinde verilmiş ve alt sınıftan olduğu vurgulanmak istemiştir. Burada da şarap içtiğinden söz edilir, ancak şarap şişesi “matara” olarak verilmiştir:

“Sosias: İki ordu vuruşmaya başladığında, söyle bakalım, Ne yapıyordun, ustaca sıvıştığın çadırında.

Merkurius: Bir but vardı önümde...

Sosias: - Şeytanın ta kendisi bu herif!-

Merkurius: Çadırın bir köşesinde bulduğum.

Orada en iyi yerinden bir parça kestim kendime,

Bir de matara açtım, dışarıdaki savaş için

Biraz cesaret bulayım diye.” (Kleist, 1994: 27)

Sözünü ettiğimiz simgelerin her metinde nasıl farklı işlendiğini belirttikten sonra daha önce andığımız gibi bazı unsurların Plautus’tan sonraki metinlerde giderek nasıl daha ağır bastığını göz önüne sermek doğru olacaktır. Oyunun üçüncü sahnesinde Plautus’ta Zeus, Alkmene’nin yanından ayrılırken, aralarındaki diyaloga Hermes de girip çiftin aralarında geçen romantik konuşmayı bozarak, durumu gülünç hale getirmeye çalışmaktadır. Sahnede hiçbir şekilde romantizm havası estirilmez, bu hep engellenir. Zeus’un tavrı ise istediğini almış ve gitmek üzere olan biri gibidir. Alkmene, onun için gelip geçici bir hevestir. Ancak bu durum Molière ve Kleist’ta böyle değildir. Zeus, Alkmene’ye âşık olmuştur, onun yanından gerçekten ayrılmak istemez, zira Amphitryon gelmek üzere olduğu için bunu yapmak durumundadır. Ancak yine de aklı kalır ve sanki Alkmene de onu Zeus olduğu için seviyormuş gibi, ondan kendisini sevdiğine dair sözler duymak için elinden geleni yapar. Sanki Alkmene bilerek Amphitryon’u aldatmıştır ve sevgilisi olarak görmesi istenilen Zeus’u kocasından daha çok sevmelidir. Zeus bunları duymaya çalışırken sanki kendisinin gerçekten Amphitryon olmadığını Alkmene’ye sezdirmek ister gibidir. Ama Alkmene söylediklerinden hiçbir şey anlamaz. Molière’de bu durum şu şekilde verilmiştir:

“Juppiter: Ah! Size karşı duyduğum sevgi bir kocanın sevgisinden ne kadar ileri, aşkımın o tatlı anları ne ince bir zevkle dolu, bunu bilemezsiniz.

... Sevimli, güzel Alkmene'm, siz benim şahsımda hem koca hem bir âşık görüyorsunuz; fakat size açık söyleyeyim, benim istediğim aşığınız olmak. Sizin yanınızda, öyle hissediyorum ki koca, aşığı rahatsız ediyor. Hislerinizi son haddine kadar kıskanan bu âşık, kalbinizin sade kendisinin olmasını istiyor. Muhabbetinizi kocanızın elinden değil, öz kaynağından almak istiyor; nikâh bağlarına hiçbir şey borçlu olmak istemiyor, kalpleri zorlayarak en tatlı aşkların zevkine zehir katan, o can sıkıcı vazifeden bir şey ummak istemiyor. Hulasa, üzüntü ve endişe içinde, bu ince zevkini tatmin için, aşkla aşkı soğutan vazife duygusunu birbirinden ayırt etmenizi istiyor. Kocanız için yalnız faziletli olunuz, kalbinizin bütün aşk ve sevgisi de aşığınızın olsun.

Alkmene: Amphitryon, her halde bunları şaka olsun diye söylüyorsunuz. Hatta birisi sizi dinlese idi, korkarım ki akıllı bir adam olduğunuzdan şüphe ederdi.

Jupiter: ... Bari güzel Alkmene kocanızı gördüğünüz vakit, ne olur onda aşığı düşünün.

Alkmene: Tanrıların birleştirdiğini ben ayıramam; kocam da aşığım da benim için kıymetlidir." (Moliere, 1943:26)

Aynı durum Kleist'ta daha da vurgulanarak şu şekilde dile getirilmektedir:

Jupiter: Bir sıkıntım var, duyunca gülünç bulsan dahi
Açmak zorundayım sana. Biliyorsun, evliliğin
Yasası gereği, aşkı karşısındakinde bulamayan eş,
Karşı tarafın buna zorlanmasını isteyebilir yargıçtan.
İşte bu yasadır sevgilim, beni üzen
Gerçekte mutluluktan uçarken.

Yalnız sana borçlu olmak isterdim, senin yüreğine,
Sevginin bütün armağanlarını, yoksa seni belki de
Borçlu kılacak resmi bir bağa değil. Bilsen
Nasıl da kolaydır dağıtman bu küçük kuşkuları!
Onun için aç yüreğini bana ve konuş içtenlikle:
Kocanla aynı insan mıdır

Bugün bağına bastığın sevgilin?

Alkmene: Sevgilim ve kocam benim! Ne söylemektesin?

Yalnızca bu kutsal bağ değil midir
Sana vermem kendimi? Nasıl acı çektirebilir
Sana bir dünya yasası, sınırlamak bir yana,
En güçlü tutkuların önündeki engelleri bile
Bir çırpıda yıkabildikten sonra?

Jupiter: Sana karşı duyduklarım, sevgili Alkmene,
Güneşin dünyaya uzaklığı kadar bırakır geride
Yalnızca bir kocanın borçlu olduklarını sana,
Onun için çıkart düşüncelerinden kocanı ve
Bir ayırım gözet onunla sevgilin arasında.

... Ve dayanamıyorum, aslında sana yabancı birini
Yalnız hakkıdır diye benimsediğini düşünmeye.

*Dinle, paha biçilmez ışığım,
Bütün dileğim, çok özel bir “ben” olmaktır gözünde;
Büyük tanrıların ihsanı olan sanatıyla
Seni fethetmiş bir kumandan!
... Ne dersin? Bak, benim istediğim, erdemi
Bırakmak o herkesin şımarttığı adama
Ve yalnızca kendime saklamak aşkını!
Alkmene: Amphitryon! Şaka yapıyorsun!
Duysaydı halk, burada Amphitryon’u aşağıladığını
Herhalde seni bir başkası sanırdı.
Jupiter: Söz ver, döndüğünde Amphitryon günün birinde,
Yine de yalnız beni düşüneceğine.
Alkmene: Söz veriyorum. Ne diyebilirim ki başka?” (Kleist, 1994:31-33)*

Gördüğümüz gibi Alkmene ne olduğunu anlamadan Zeus’un dediklerini kabul etmek durumunda kalmıştır. Bu yaşadıkları yüzünden daha sonra aldatan kadın konumuna düşecektir, ancak onun aslında hiçbir şeyden haberi yoktur. O kocasına son derece sadık bir eştir. Söylenenleri de kocasından duyduğunu düşündüğü için kabullenmiştir. Oyunun sonlarına doğru Zeus, Alkmene’yi seçim yapması için daha çok zorlayacaktır.

Plautus’ta ilk perde Zeus’un Alkmene’den ayrıldığı sahne ile biterken, Molière ve Kleist’ta bir sahne daha eklenmiştir. Bu sahnede Amphitryon’un kölesi Sosios kılığına girmiş Hermes ile Sosios’un karısı Bromia arasındaki diyalog yer almaktadır. Molière’de de Kleist’ta da Mercurius, Kleanthis’le onu aşağılar derecede konuşur.

İkinci perdeye geçildiğinde ikinci sahnede gerçek Amphitryon’un savaştan döndüğünü ve Alkmene’nin yanına gittiğini görüyoruz. Amphitryon’un, Alkmene’ye neden şaşkın olduğunu sormasıyla kendisini başkasıyla aldattığını anlaması bir olur. Ancak karısının bunu bilerek yaptığı kanısındadır. Plautus’ta Alkmene kendini aklamaya çalışırken “hiçbir ölümlü vücudunu benim vücuduma yaklaştırmadı, bana değmedi” (Plautus, 1943:60) söylemini kullanmıştır. Bu açıklama Molière ve Kleist’ta karşımıza çıkmaz. Burada ironik bir anlam yakalanmak istendiğini görebilmek mümkündür. Sanki “hiçbir ölümlü vücudunu değdirmeydi” demekle, “ama Tanrı ile beraber olduğum doğru” dermişçesine bir anlam yakalanmaktadır. Bu da durumu gülünç kılmaktadır, çünkü seyirci durumun farkındadır ve oyun kişileri bu küçük ayrıntıyı çözemeyen seyirci bilinçli bir şekilde kendini durumun gülünçlüğüne bırakır.

Benzer bir durumla Kleist’ta da karşılaşırız. Alkmene Amphitryon’a olan biteni anlatırken Zeus’un söylediği bir sözü onunla paylaşır:

*“Ne sen ne de ben ilgilendik önümüzdeki
Su kuşlarıyla, ne de fazla içtik, Sen şaka
Ederek, aşkımın nektarıyla, bir de Tanrı olduğun
İçin, çılgın arzuların ne getirirse önüne, onlarla
Beslendiğini söyledin.” (Kleist, 1994:55)*

Durumun farkına varamadığı için bu söylediğini Alkmene zamanında algılayamamıştır. Ancak Amphitryon onun kendisi olmadığından kesinlikle emindir ve hâlâ karısı

suçlamaktadır. Alkmene de bu suçlamalardan bıkararak, bilinçaltına yerleşmiş bir “koca” tasviri içerisinde Amphitryon’a şu sözleri sarf eder:

*“Sen de gidebilirsin, ey soyluluk nedir
Tanımayan koca, yüreğim kanayarak ayrılıyor
Senden.
Görüyorsun ne kadar kararlı çözmekteyim
O ne yaptığını bilmeyen ruhunu sıkı bağları.
Akşamdan önce kurtulmuş olacaksın bütün bağlarından.”*
(Kleist, 1994:57)

Söyledikleri daha önce Zeus’un ondan söylemesini beklediği sözler gibidir ve kocasından ayrılarak sahneden çıkar. Sahneden çıkarken durumu aydınlatması için getirilecek olan tanıklar da metinlerde farklılıklar göstermektedir. Plautus’ta Amphitryon, kendisinin o gece gerçekten savaşta olup olmadığını açıklığa kavuşturması için Alkmene’nin amcasının oğlu Naukratos’u* çağırılmaktadır:

*“Sen şimdi dinle de cevap ver. Buraya amcanın oğlu Naukratos’u
getireceğim; gemide o da benimle beraberdi. Senin dediklerinin
hepsinin yalan olduğunu söylerse, sence ben ne yapmalıyım sana?
Seni bırakmak benim hakkım olmaz mı? Ne diyebilirsin buna karşı?”*
(Plautus, 1943:61)

Meseleyi açıklığa kavuşturması için Molière’de de Amphitryon, Alkmene’nin kardeşini kendisine şahit olarak göstermek istemektedir. Çünkü gece boyu onunla beraber savaşmıştır. Ancak burada kardeşi dediği kişi yine Plautus’ta tanık olarak gösterilen Naukratos’tur. İlk metinde amcaoğlu diye anılırken burada kardeşi olarak geçer. Aynı kan bağından olmaları aynı metnin yeniden yazımında farklı akrabalık ilişkileri içinde alınabilmesini esnek kılmıştır. Amphitryon o gece Alkmene ile beraber olanın kendisi olmadığını kanıtlamak için şunları söyler:

*“Henüz işin tafsilatını bilmiyorum, çok haklı olarak da bunu
öğrenmek istiyorum. Bu sabaha kadar kardeşinizin yanından
ayrılmadım. Kendisi buna şahadet edebilir. Dün buraya geldiğimi
ileri sürüyorsunuz, sizi utandırmak için şimdi gidip onu getireceğim.
Sonra da, bu misli görülmemiş esrarı sonuna kadar aydınlatacağım.”*
(Moliere, 1943:46)

Tanık gösterilen kişi, Kleist’ta da Molière’deki gibi Alkmene’nin kardeşi olarak tanıtılmıştır. Ancak ismi anılmamıştır, oyun sonlarına doğru Birinci Kumandan olarak anılan kişi önceki metinlerde ismi geçen Naukratos’tur. Amphitryon sözü geçen tanığı şu şekilde anar:

*“Çağıracağım tanıkları, yalanlar açıklansın diye.
Komutan kardeşini ve bu sabahın ilk ışıkları
Bütün Thebai ordusunu çağıracağım.
Ancak ondan sonra çözebileceğim bu bilmeceyi.”*
(Kleist, 1994:67)

Molière'in oyununun ikinci perdesinin üçüncü sahnesi bu kez de Hermes ve karısı Bromia'nın arasında geçen diyalogdan örülü bir sahnedir. Kleist'ta da bu sahne aynı şekilde verilmiştir. Ancak Plautus'ta oyun Amphitryon ile Alkmene'nin tartışma sahnesinden sonra direkt üçüncü perdeye Alkmene ile Zeus'un karşılaştıkları sahneye geçmektedir. Çünkü oyun kişilerini açıklarken da sözünü ettiğimiz gibi Sosios'un karısı Bromia'ya hiç söz hakkı verilmemiştir. Plautus elinden geldiğince kişi sayısını en aza indirmeye çalışmıştır.

Kleist'ta, Sosias'ın Bromia ile girdiği diyalogdan sonraki dördüncü sahne, Alkmene'nin Bromia ile dertleştiği sahnedir. Ancak bu sahne ne Plautus'ta ne Molière'de karşımıza çıkmaktadır. Kleist'ta böyle ek bir sahnenin koyulmasının sebebi olayların yavaş yavaş açığa çıkarılmak istenmesidir. Çünkü bu eserde romantizm akımı kendini göstermektedir. Bu amaca hizmet etmek için de olaylar çözülmeye ve asıl unsur olan "aldatan ama suçsuz kadın" teması ortaya çıkarılmaya başlanmaktadır. İki kadın konuşurken, hediye verilen alın bağının üzerine kazanmış harfin Amphitryon'un "A" sısı değil de bir "J" harfi olduğunu görüp şüpheye düşerler:

*"Alkmene: Labdakos'un alın bağı, görkemli armağanı
Amphitryon'un. Üstelik adının harfleri de yazılı.
Charis: Bu mu? Bu mu Labdakos'un Takısı?
Amphitryon'un adından harf yok bunun üstünde.
Alkmene: Ey zavallı, bu kadar mı yitirdin aklım?
Burada, neredeyse parmaklarla bile okunacak
Kadar belirgin, yazılı değil mi altın bir A?
Charis: Hayır, benim iyi yürekli prensesim.
Nasıl bir hayal bu sizinkisi? Bir başka,
Yabancı bir ad başlangıcı yazışı burada,
Bir J harfi."*

Zeus'un alın bağına neden kendi baş harfini kazıyıp Alkmene'ye hediye ettiğini anlamak hiç zor olmayacaktır. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Jupiter, gerçekten âşık olduğunu Alkmene'ye vurgulamak istemiş ve Alkmene'yi kocası ile aşığını ayırt etmesi için zorlamıştır. Hatta kendisinin kocası değil de aşığı olmak istediğini defalarca yinelemiş ama Amphitryon kılığında olması Alkmene'yi fikirlerinden geri döndürememesine yol açmıştır. O da durumu belli etmek için Alkmene'ye böyle bir işaret bırakmıştır. Jupiter'in Alkmene'nin aşkına bu kadar takıntılı hale geldiğini Plautus'ta görmek mümkün değildir, çünkü o metinde asıl olan güldürmek olduğu için "aşk" unsuru geri plana atılmış, Alkmene'nin sadakati bile ön plana çıkarılmamıştır. Yani sözünü ettiğimiz gibi asıl tema olan "aldatan ancak suçsuz kadın" imgesi Plautus'ta vurgulanmamıştır. Molière'de bu tema giderek daha ağır basar hale gelmiş, Kleist'ta da zirveye ulaşmıştır. Aynı şekilde Zeus, Plautus'ta sadece zevkleri uğruna Alkmene'yi elde etmiş bir Tanrı imgesi çizerken, Molière'de umutsuz fakat pek de ısrarcı olmayan bir aşığı sergiler; Kleist'ta ise Alkmene'den vazgeçmemek için elinden gelen her entrikayı yaptıklarına dâhil eden biri olarak karşımıza çıkar.

Alkmene, Plautus ve Molière'de oyunun sonunda Zeus her şeyi anlatana kadar olan bitenin farkına varmayan bir oyun kişisidir. Oysa Kleist'ın metninde Alkmene, Bromia ile konuşurken alın bağındaki harfi fark etmesiyle olan biteni yavaş yavaş çözüme kavuşturmaya başlar:

*“Evet, oydu, Tanrı oğlu Amphitryon’du görünen!
İnsanoğlunun yücelttiği varlıklardandı, sormaktı
İçimden gelen, acaba yıldızlar mıdır, onu bana gönderen?”
(Kleist, 1994:66)*

Alkmene’nin gerçekten bir hata yaptığının farkına varışı yalnızca Kleist’ta karşımıza çıkar. Sonraki sahne Zeus ile Alkmene’nin karşılaşmasıdır. Plautus ve Molière’de Alkmene hâlâ olan bitenin farkında olmadığından, sahne boyunca Amphitryon’la daha önce kendisini suçladığı için onunla sınırlı bir mizaçta konuşurken, Kleist’ta hatasının bilinciyle özür diler bir tavırla onunla konuşmaya çalışır.

Plautus’ta sahne şöyle başlamaktadır:

“Alkmene: Oturmam artık bu evde. Kocam bana kötülük ettin diyor, namussuzluk ettin diyor, etmediğini komuyor, azarlıyor! ...

Zeus: Seninle konuşma istiyorum Alkmene. Niçin yüzünü çeviriyorsun benden?

Alkmene: Ben böyleyim işte... Düşmanlarımın yüzüne bakmaktan hoşlanmam.” (Plautus, 1943:64)

Molière’de de Alkmene aynı sinirle Amphitryon sandığı Zeus’a çıkarır:

“Jupiter: Beni bütün ümitsizliğe mi düşürmek istiyorsunuz? Durunuz güzel Alkmene!

Alkmene: Hayır, bana bu azabı çektiren insanla katiyen bir arada kalamam.” (Moliere, 1943:54)

Kleist’ta sahne tamamen farklı bir şekilde gelişir. Alkmene yaptığının gerçekten bir hata olup olmadığını ortaya çıkarmak için Amphitryon sandığı Zeus’la konuşmaya çalışır, ancak hiçbir şekilde ona kızgın değildir:

*“Alkmene: İncitmişti seni, inanarak söylediklerim,
Masum ve güçlüydüm o zaman, kendi gözümde.
Ama bu yabancı harfleri gördüğümde bu yana
Kuşkulanmak zorundayım yüreğimin sesinden bile:
Sanırım bir başkasıydı önüme çıkan, şimdi
İstediğim senden de duymaktır bu gerçeği.*

*Jupiter: Benim yüce kadını! Nasıl da utandırıyor
Beni. Hangi yalanmış dudaklarından çıkan?
Nasıl görünmüş olabilir sana bir başkası?*

... Sen ki ruhunda yalnızca birinin, hep onun resmini taşıyorsun.” (Kleist, 1994:68)

Gördüğümüz gibi Zeus hala umutsuzdur. Yaşadıklarına rağmen Alkmene’nin kocasına duyduğu sadakati kıramaması onda saplantı haline gelmiş gibidir. Zeus, Alkmene’nin, her ne kadar kocasına söylediğini bilse de, pişmanlık dolu sözlerine rağmen hala kadının suçsuz olduğunu hem ona sezdirmek istemekte hem de Alkmene’nin onu sevmediği düşüncesinden kendini alamamaktadır.

Zeus, hazır Alkmene bir şeylerin farkına varmışken gittikçe daha çok açık vermeye başlar ve kendisinin bir Tanrı olduğunu Alkmene'ye belli etmeye çalışır. Bunu gösterebilmek için de ona adeta Tanrıça muamelesi yapar:

*“Asıl oydu aldatılan
Onu yanılttı kendi kötü oyunu, seni değil, Tanrıçam!
... Götürürdüm seni, parıltınla aydınlataşın diye,
Tanrıların dünyasına ve Zeus olsaydım,
Sen yaklaşırken evrene.
Zorlardım ölümsüz Hera'yı önünde ayağa kalkmaya.” (Kleist,
1994:70)*

Aynı sahne devam ederken Zeus, Alkmene'nin gitmek istemesi üzerine o gece onunla birlikte olanın Tanrı Zeus olduğunu Alkmene'ye Amphitryon kılığında itiraf eder. Ancak Alkmene, Amphitryon'un bu yalanı kendini aklamak için söylediğini düşünür. Alkmene kiminle olursa olsun kocasından başkasıyla beraber olmanın günah olduğunu savunurken, Zeus bunun bir şeref olduğunu Alkmene'ye kabul ettirmeye çalışır, böylece kocasına olan sadakatini ölçecektir. Alkmene'nin Amphitryon'a karşı kendini suçlu hissetmesini ve sonunda Zeus'u seçmesini ister, ancak sonunda üzülen yine kendisi olur. Alkmene hiçbir şekilde kocasına duyduğu sadakatten dönmez ve bir Tanrı ile birlikte olmak bir şeref olsa bile bunu istemeye istemeye kabullendiğini sonunda açıkça belirtir. Demek ki Zeus'tan da üstün bir “kader” vardır. (Erhat, 2003:296) Zeus yine de geri durmaz, Alkmene'ye, kocasının yanında dahi yalnızca kendisini düşünmesi için zorlar şekilde şu sözleri sarf eder:

*“Jupiter: Ama bundan böyle onun sunağında,
Anlıyor musun, yalnızca onu, yani gece sana geleni
Düşüneceksin, yoksa beni değil.
... Alkmene: Peki, peki. Dinleyeceğim sözünü.
Her gün doğumunda tek düşünce geçmeyecek aklımdan seninle
ilgili.
Ama hemen ardından unutacağım Jupiter'i.
Jupiter: Ve şimdi o, çıksaydı önüne, duygulanarak bunca
düzelmeden,
Evet, söyle sevgilim, tutabilir miydin kendini?
Alkmene: Ne korkunç bir an olurdu! Keşke onu yalnızca
Sunakta düşünebilseydim. ...
Jupiter: Daha görmedin onun ölümsüz yüzünü, Alkmene.
Ama bil ki, mutluluk fırtınasına yakalanacak yüreğin.
İçinde koca bir ateş yakacaktır ona hissettiklerin
Ve buz kesecektir Amphitryon'a karşı ne varsa beslediğin. ...
Alkmene: Hayır, hayır Amphitryon, inanmam buna.
Eğer dönüp bir günü yaşayabilseydim yeniden,
Ve kaçıp bütün tanrılardan, kahramanlardan,
Kapımı sürgüleyerek kapanabilseydim hücreme.
Yine de razı olurum.
Jupiter: Lanet olsun,
Beni buralara sürükleyen çılgınlığa!” (Kleist, 1994:78-80)*

Gördüğümüz gibi Kleist'ta özellikle göze çarpan unsurlardan biri de kadının kocasına karşı olan sadakatidir. Kleist'ın eserinde, Plautus'ta Zeus'un kendi zevki için Alkmene'yi elde etmeye çalışması ve Molière'de Alkmene'ye gerçekten âşık olması temalarının yanında, bu tema da öne çıkmaktadır. Zeus yine de son bir kez aşkı uğruna kimi seçeceğini Alkmene'ye sorar, Alkmene ise şu şekilde cevap verir:

*“Seçmek elimde, o zaman saygım onun,
Fakat aşkım senin olurdu, Amphitryon.
... Sen Tanrı olsaydın bana sarılan şimdi,
Ve o anda karşımda belirseydi Amphitryon,
Hüzün kaplardı içimi ve isterdim ki,
O dönüşün Tanrım ve sen kalasın
Nasılsan öyle, benim Amphitryon'um olarak.” (Kleist, 1994:81)*

Bir sonraki sahne Kleist'ta yine farklı bir düzende devam etmektedir. Alkmene bu kez olan biteni, Amphitryon kılığındaki Zeus ile konuştuklarını Bromia'ya anlatır. Bromia da böylelikle ilk sahnede ona hakaret eden adamın kocası olmadığını anlar ve Sosios sahneye girdiğinde fark ettirmeden ondan özür dilemeye çalışır. Çünkü o kişinin de gerçekten Sosios olmadığını tanrılardan biri olduğunu anlamıştır. Bu kez de Sosios ne olduğunu, karısının son konuşmalarında onu azarlayışından sonra nasıl böyle yumuşak davrandığına anlam veremez. Bu sahne de Plautus ve Molière'de karşımıza çıkmaz. Bu yüzden yalnızca Kleist'ta değinmek durumunda kalıyoruz.

Plautus'ta üçüncü perdenin dördüncü sahnesi olarak verilmiş olan Amphitryon'un kölesi sandığı Hermes ile girdikleri diyalog, Molière ve Kleist'ta üçüncü perde ikinci sahnede karşımıza çıkar. Bunun dışında üç metinde de bu sahnelerde göze çarpan bir farklılık görememekteyiz.

Sonraki sahneler de oyunun sonuna kadar aynı düzende devam etmektedir. Tanıkların yanında Amphitryon ile Zeus karşı karşıya gelir ve Zeus her şeyi itiraf eder. Plautus ve Molière'de karısını Tanrı ile paylaşmak şanlı, şerefli bir olaymış gibi gösterilir. Plautus'ta son sahne Zeus'un yeryüzüne inip, olan biteni kendisinin itiraf etmesiyle yaşanırken; Molière'de Zeus, hiçbir şekilde durumu itiraf etmekle ilgili konuşmaz, oğlu Hermes'e sözü bırakır. Zeus'un Plautus'ta olanları kendi itiraf edip de Molière'de sözü oğluna bırakmasının nedeni de yine açıktır. Plautus'ta Zeus yaptığını herhangi bir şey olarak görür ve bunu normal bir durummuş gibi açıklamaktan çekinmez. Oysa Molière'de Zeus Alkmene'ye gerçekten âşık olmuş ve onu gerçek bir âşık gibi istemiştir. Elinden geleni yapmasına rağmen çabalarının sonuç vermemesi onu yıldırılmış gibi, adeta itiraf etmeye de cesaret edemez ve sözü oğluna bırakır. Bu da komedyâ türünün oyunlarda kendini nasıl gösterdiğinin bir simgesidir. “Tanrıları alaya alma” durumu böylelikle bize sunulmuş olur. Kleist'ta da Zeus yaptıklarını itiraf ederken dahi Alkmene'nin kafasını karıştırıp elde etme peşindedir. Hâlâ hileler yaparak onu seçim yapmaya zorlamaktadır:

*“Jupiter: Tamam, sensin Amphitryon.
Amphitryon: Ben miyim?
Peki ya sen kimsin, korkunç yaratık?
Jupiter: Amphitryon'um. Sandım ki biliyorsun. ...
(Alkmene'ye) Ne diyorsun. Amphitryon muydu
Görünen sana?” (Kleist, 1994:122)*

Plautus ve Molière’de oyunların sonu aynı şekilde biterken Kleist da yine farklıdır. Oyunun sonunda Alkmene ikizlere hamile kalmıştır ve biri Amphitryon’dan biri Zeus’tan olmak üzere iki oğlan doğurur. Elbette ki Zeus’tan olan çocuk olağanüstü yeteneklere sahiptir ve adı da yalnızca Kleist’ta anılır: Hercules. Ancak Alkmene’nin Zeus’tan olan hamileliği Kleist’ta farklı şekilde gelişir. Zeus oyunun sonunda artık Alkmene’den umudunu kesmiş bir şekilde sahnedan ayrılacakken, tüm olan bitenin farkına varan Amphitryon’un dileği karşısında durur. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi karısını bir Tanrı ile paylaşmak Plautus ve Molière’de açıkça gurur verici bir olgu gibi yansıtılmıştı. Burada da Amphitryon durumun öneminin farkına varır ve kendisi Zeus’tan bir oğlan ister. Yani burada Alkmene’nin tanrının oğlunu doğurması Amphitryon’un isteği üzerine olur, ilk metinlerdeki gibi istemeden olup da kabul edilen bir durum değildir.

Her üç metni de ayrıntılarıyla inceledikten sonra metne adını veren Thebaili kumandan ve Thebai’nin yeni kralı Amphitryon’un isminin anlamına bakmak doğru olacaktır. Amphitryon, şan, şeref ve ün anlamına gelmektedir. Zaten bu metin gerçekte de bir mitosun oyunlaştırılmış şeklidir. Mitolojide Tanrıların çok büyük bir yeri vardır. Burada da verilmek istenen, eğer Tanrı bir şeyi gerçekten yapmak istiyorsa kesinlikle bunun karşısında durulamayacağı ve yapmak istediği şeye insanları da dâhil ediyorsa insanların bu durumdan gurur duymaları gerektiği şeklindeki mitik düşüncedir.

SONUÇ

Plautus, Antik Roma döneminin gerektirdiği gibi bir komedyaya yazmış ve bu eser “*palempsesi*” kavramı ile işlenerek yüzyıllar boyu uyarlanmıştır. Çalışmamızda, yapılan uyarlamalardan yalnızca ikisini, Molière ve Heinrich von Kleist’in “**Amphitryon**” eserlerini ele aldık ve metinlerarası yöntem ışığında ayrıntılı bir şekilde irdelemeye çalıştık. Böylece iki yazarın da kendi dönemlerindeki toplumsal yapıyı, sosyal yaşamı, sanat ve edebiyat anlayışını göz önünde bulundurarak eseri nasıl uyarladıklarını ortaya koyduk.

Çalışmada, Antik Roma dönemindeki bir eserin sonraki yüzyıllarda yapılan uyarlamalarını ortaya koymak, her dönemde mitik öykülerin yazarlar tarafından nasıl ele alındığını ve okuyucu açısından da nasıl algılandığını anlamamızda yardımcı olmuştur. Bu da eserin evrensel nitelikte olduğunun bir kanıtıdır. Eser, köklerini Antikiteden alan, her dönemde işlenebilecek bir özelliğe sahip, önemli bir eserdir.

“**Amphitryon**” adlı eser bir mitostan yola çıkılarak yazılmış bir oyundur. Uyarlamalarda ise bu kurgu hiçbir şekilde değiştirilmemiştir. Eser farklı dönemlerde yeniden yazılmış da olsa ana konusu, kahramanları, işlenen temel unsurlar aynı şekilde okuyucuya sunulmuş; yalnızca bazıları günün şartlarına göre modernize edilmiştir. İki yazar da her ne kadar kendi dönemlerindeki tiyatro anlayışlarına, etkilendikleri akımlara bağlı kalmaya çalışsalar da ana metinden kopamamışlardır.

Sonuç olarak, çalışmamız gösteriyor ki “**Amphitryon**” adlı eser Plautus yazdıktan sonra Molière ve Heinrich von Kleist tarafından temel yapısı değiştirilmeden, kendi dönem özelliklerine bağlı şekilde, bazı farklılıklar işlenerek uyarlanmıştır. Ancak metinlerin Plautus’a bağlı bir yeniden yazma olduğu kesinlikle yadsınamaz bir gerçektir. Bu da eserlerin nasıl birbiriyle ilişkili şekilde uyarlandığının ve benzerlikler gösterdiğinin bir belirtisidir.

AÇIKLAMALAR

Arietto: Operalarda solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği, genellikle kendi içinde bütünlüğü olan kısa parça.

Athellan: Antik Roma döneminde, adı Atellan kentinden gelen halk güldürüsüne verilen ad.

Bromia: Oyun kişisi ana metin olan Plautus'ta bu isimle anılırken, Molière'de Kleanthis, Heinrich von Kleist'ta Charis olarak geçmektedir.

Diskour'lar: Kelime anlamı "Zeus'un delikanlıları" dır. Bu isim Leda'nın oğulları Kastor ile Polydeukes'e verilir. Leda'ya aşık olan Zeus kadına bir kuğu şeklinde yanaşmış, Leda aynı gece kocası Tyndaros'la da yatmıştır. Leda daha sonra bir yumurta yumurtlamış ve bu yumurtadan iki çift (ikiz) çocuk çıkmıştır. Çocuklardan Helena ile Polydeukes Zeus'a, Kastor'la Klytimestra Tyndaros'a aittir. Zeus'un oğlu ile Tyndaros'un oğlu birbirinden hiç ayrılmamış, kardeşlik ve dostluğun simgesi olmuşlardır. Dioskur'lar pek çok efsanede omuz omuza çarpışan kahramanlar olarak geçer.

Hera: Yunan mitolojisinde Zeus'un eşi ve ablası olan tanrıçadır.

Hermes: Oyun kişisi ana metin olan Plautus'ta bu isimle anılırken, Molière'de Mercurius, Heinrich von Kleist'ta Mercurius olarak geçmektedir.

Naukratos: Oyun kişisi ana metin olan Plautus'ta bu isimle anılırken, Molière ve Heinrich von Kleist'ta Naukratis olarak geçmektedir.

Phallos: Phallos (erkek uzvu), bitki ve hayvan âleminde bereketin ve tanrı Dionysos'un simgesidir. Alay yürürken Phallos'la simgelenen Phales adlı bir tanrısal varlığa ve tanrı Dionysos'a övgüler okur. Yolda müstehcen, kaba saba şakalar yapılır. Bu müstehcen unsur, komedianın hem kıyafetlerinde, hem genel havasında görülür.

Pterelas: Teleboen'lerin(Teleboi) kralı.

Sosios: Oyun kişisi ana metin Plautus'ta bu isimle anılırken, Molière'de Sozi, Heinrich von Kleist'ta Sosias olarak geçmektedir.

Styks: Yunan mitolojisinde suyundan içildiğinde ölümsüzleşileceğine inanılan nehir.

Tafsilat: Ayrıntı.

Tapşirmek: Aktarmak, ısmarlamak, uyarmak, bildirmek.

Tyndareos: Isparta kralı. Kardeşi hippokoon onu Isparta'dan kovunca, Aitolia kralı Thestios'a sığındı ve kızı Leda'yla evlendi.

Zeus: Oyun kişisi ana metin Plautus'ta bu isimle anılırken, Molière'de Juppiter, Heinrich von Kleist'ta Jupiter olarak geçmektedir.

BAŞVURU YAPITLARI

- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi.** Gelişim Yayınları. 13. cilt. İstanbul, 1986.
Büyük Lugat ve Ansiklopedi. Meydan Yayınevi. 8. cilt. İstanbul, 1972.
Kohlhaas, Michael. **Kleist.** Çev. Necip Üçok. Cumhuriyet Yayınları. 1999.
Molière. **Hayatı, Sanatı, Eseri.** Varlık Yayınları. İstanbul, 1953.
Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatro Tarihi I.** Remzi Kitabevi. 3. Basım. Ankara, 1985.
Pignarre, Robert. **Tiyatro Tarihi.** Çev. Pınar Kür. İletişim Yayınları. İstanbul, 1991.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. **Metinlerarası İlişkiler.** Öteki Yayınevi. Ankara, 1999.
Altar, Cevad Memduh. **Sanat Felsefesi Üzerine.** Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. 1996.
Aristoteles. **Poetika.** Remzi Kitabevi. İstanbul, 2008.
Corneille, Pierre. **“Discourses”, European Theories of the Drama,** 1660.
Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü.** Remzi Kitabevi, 12. Basım. İstanbul, 2003.
Kleist, Heinrich von. **Amphitryon.** Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1994.
Molière. **Amphitryon.** Maarif Matbaası. Ankara, 1943.
Molière, J.B.P. **“La Critique de l’Ecole des Femmes”, European Theories of the Drama.** Baret H. Clark. 1663.
Ögeyik, Muhlis Coşkun. **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi.** Anı Yayıncılık. Ankara, 2008.
Plautus. **Amphitryon.** Maarif Matbaası. Ankara, 1943.
Plautus. **Çömlek ve Diğer Oyunlar.** Çev. Nurullah Ataç. Hürriyet Yayınları. İstanbul, 1974.
Sinanoğlu, Nüzhet Haşim. **Grek ve Romen Mitolojisi.** Analiz Basım-Yayın. İstanbul, 1999.
Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.** Dost Kitabevi. 2008.
Şener, Sevda. **Oyundan Düşünceye.** Gündoğan Yayınları. Ankara, 1993.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- <http://www.arkeo.org/mitoloji/282-apollo-phoebus.html>
<http://www.hayyam.com/haberler/sarap-duser-kizgin-baglara/>,
<http://komedia.uzerine.com/index.jsp?objid=295>
<http://www.ozgurokul.org/index.php/ders-notlari/mitoloji/dioskurlar>
<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=styks>
<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=tyndareos>
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hera>
<http://tr.wiktionary.org/wiki/arya>
<http://tr.wiktionary.org/wiki/tafsilat>
<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&ayn=bas&kelime=tap%FE%FDrmak>
<http://www.turkiyesozluk.com/kelime.php?baslik=atellan%20fars%FD>

ÖZET

Çalışmanın amacı, Plautus'un "Amphitryon" adlı eserinin Molière ve Kleist tarafından nasıl uyarlandığını irdelemek, uyarlama sırasında yapılan değişiklikleri inceleyerek yazıldıkları döneme, kültüre ve topluma ait ne gibi izler taşıdığını ortaya koymaktır. Antik dönemde yazılmış bu eser 17. ve 18. yüzyılda yeniden ele alınarak uyarlanmıştır. Bu yüzden çalışma, metinlerarasılık yöntemini kullanmayı gerektirmektedir. "Amphitryon" bir mitostan yola çıkılarak yazılmış bir oyundur. Uyarlamalarda ise bu kurgu hiçbir şekilde değiştirilmemiştir. Amphitryon karakter bakımından hep aynı özellikleri sergilerken, etrafındaki oyun kişilerinin dönem geçtikçe daha baskın karakterler olarak ortaya çıkması en çarpıcı unsur olarak görülmektedir. Özellikle Zeus'un masum suçludan, hırslı ve zalim bir suçluya dönüşü bunun en açık örneğidir. Eser farklı dönemlerde yeniden yazılmış olsa da ana konusu, kahramanları, işlenen motifler aynı şekilde okuyucuya sunulmuş; yalnızca bazı motifler, karakterlerin bazı özelliklerinde değişiklikler yapılmıştır ki bu, dönemin şartlarının gerektirdiği bir yeniliktir. Sonuç olarak iki yazar da her ne kadar kendi dönemlerindeki tiyatro anlayışlarına, etkilendikleri akımlara bağlı kalmaya çalışsalar da ana metinden kopamamışlardır.

Anahtar kelimeler: Amphitryon, Molière, Kleist, metinlerarasılık, uyarlama

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse how Molière and Kleist adapted Plautus's "Amphitryon" to study the changes made during this adaptation and to present the traces of periods when the plays were written, and their cultural and social characteristics. This play written in the Antiquity was rewritten and adapted in the 17th and 18th centuries. Intertextual method has been used in this study. Amphitryon is a play adapted from a myth and in the three plays adapted the structure was never changed. In the adapted plays Amphitryon has always the same characteristics as a character, but the other characters have gradually become more dominant in the plays adapted. Especially, Zeus's becoming an ambitious and a cruel criminal from being an innocent offender is an outstanding example. Although "Amphitryon" was rewritten in different periods, its main theme, characters and motifs were presented to the readers in the same way. However, some motifs and some features of the characters have been subject to some changes, which is required by the social and cultural conditions of the periods plays were written. As a result, it has been observed that both Molière and Kleist have followed the main characteristics of "Amphitryon" though they have adopted the notions of theatre in their own periods.

Key words: Amphitryon, Molière, Kleist, intertextuality, adaptation

GÖZE MİL ÇEKME MOTİFİNİN KÖROĞLU DESTANINA YANSIYIŞ ŞEKLİ*

Esra Öner**

Özlüklerde mil; türlü işlerde kullanılmak üzere yapılan ince ve uzun metal çubuk ve mil çekmek de birinin gözlerini kızgın demirle kör etmek olarak açıklanmaktadır. Bir cezalandırma şekli olarak göze mil çekmek bizim tarihimizde ve kültürümüzde ender rastlanan bir ceza şeklidir. Öyle ki siyasi ve sosyal tarihimizde sadece birkaç vaka dışında böyle bir şey görülmemiştir. Tarihimizde ve kültürümüzde karşılaşmadığımız bu tarz bir vakanın da dolayısıyla edebiyatımıza yansımaları görülmemiştir. Osmanlı Tarih ve Deyimleri sözlüğü başta olmak üzere, İslam Ansiklopedisi de dahil hiçbir ansiklopediye madde başı olarak mil çekme girmemiştir. Bunların yanında ‘gözü kör olsun, gözüm çıksın’ gibi gözün kör olmasına ilişkin birkaç deyim dışında atasözleri ve deyimlerimizde de ‘mil çekme’ye dair herhangi bir kalıp söz konusu değildir. Göze mil çekmenin bir ceza şekli olarak benimsenmemesinin en büyük nedeni onun insanlık dışı bir ceza görülmüş olmasından kaynaklanmaktadır. İlkel kabul edilen bu ceza bizde neredeyse uygulanmamıştır. Aşık Paşazade tarihinde şehzadelerin tahta varis olmalarını engellemek için gözlerine mil çekilerek saf dışı bırakıldıklarını görmekteyiz. Şu ana kadarki araştırmalarımızda bu tarz vakaların dışında mil çekmeye dair başka herhangi bir kayda

*Bu çalışma Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi tarafından 4-5 Nisan, 2007 tarihlerinde düzenlenen “Türk Kültüründe Beden” sempozyumunda sunulmuş bildirinin gözden geçirilmiş şeklidir..

** Fatih Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim Görevlisi.

rastlamadık. Fakat bizim tarihimiz ve kültürümüz dışında Kafkasya'nın eski yöneticileri ve Bizans yönetiminin uyguladığı önemli cezalandırma yöntemlerinden birinin 'gözü oymak' veya 'gözü kızgın demirle kör etmek' olduğu Bizans tarihi ile ilgilenen araştırmacıların bulguları arasındadır. Nitekim Romanos Diogenes (Romen Diyojen)'in gözlerine mil çekilerek kör edilmesi oldukça yaygın olarak bilinen bir örnektir. (Ekici, 2004:94)

Edebiyatımızın en büyük destanlarından biri olan Köroğlu Destanı'nda ise göz mil çekme bir cezalandırma şekli olarak yer almış, sadece yer almakla kalmamış destanda geçen hemen her olayın tetikleyicisi olarak, destanın genel kurgusunda önemli bir yere sahip olmuştur. Destandaki olayları motive eden asıl unsur göze mil çekme motifidir.

Asıl konumuza geçmeden evvel genel olarak destanlar ve özel olarak da Köroğlu Destanı'na biraz değinmekte fayda var.

Destanlar halk gözüyle görülen, halk ruhuyla duyulan ve halk hayalinde masallaştırılan tarihlerdir. Tarihi olaylar karşısında halk kütlelerinin duygu ve düşüncelerini aktarır.

Bütün dünya edebiyatlarının başlangıç eserleri olan destanlar, çeşitli konularda yaradılış hikâyeleri yanında, milletlerin hayatında büyük yankılar uyandırmış bir kahramanın veya tarih olayının millet muhayyilesinde ortak sembol ve ifadelerle zenginleştirilmiş uzun manzum hikayeleridir. Destanlar bütün bir milletin ortak mücadelesini ortak değerler, kurallar, anlamlar bütünlüğü içinde yorumladığı ve yaşatıldığı toplumun geçmişini ve geleceğini temsil ettiği için dünya edebiyatının en ülkücü eserleri olarak kabul edilirler. Destanlar her zaman tarihi gerçekleri doğru biçimde nakletmezler. Destanlarda tarihi olay ve kahramanlar milletin ortak bilinçaltının, vicdanının istek, beklenti, doğruları ve değerleri ile idealleştirilir, eski hatıralarla birleştirilerek tarihî gerçekmiş gibi anlatılırlar. Her milletin millî kimlik ve nitelikleri, ortak dünya görüşü, hatıra ve beklentileri yanında kusurları ve yanlışları da destanlarına yansır.

Bugün Orta Asya'dan Balkanlara uzanan geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türk boylarının oldukça uzun bir geçmişe dayanan destan gelenekleri vardır. Bu destanî anlatmalardan bazıları oldukça yaygın ve aynı kültür mirasını paylaşan, aynı kökten gelen Türk lehçelerini kullanan Türk boyları arasında ortaktır. Ve yine bu anlatmalardan bazıları çeşitli dönemlerde yazıya geçirilmek sureti ile, bazıları ise hem yazılı hem sözlü kültürde yaşayarak bazıları ise sadece sözlü gelenekte anlatılarak günümüze ulaşmıştır. Yazıya geçirilen anlatmalardan en güzeli Oğuz Kağan Destanı'dır. Hem yazıya geçirilmiş hem de sözlü gelenekte yaşayanlara ise Dede Korkut Kitabı'nda yer alan anlatmalar örnek gösterilebilir. Sözlü gelenekte yaşatılmış ve günümüze ulaşmış olanlara ise, Manas Destanı ve Köroğlu Destanı en güzel ve en seçkin örneklerdir. (Ekici, 2004:13)

Türk destanî anlatmalarından bazıları Türk boylarından sadece biri, bazıları ise daha fazla Türk boyu tarafından bilinir ve anlatılırken, bir kaç tanesi ise Doğu'dan Batı'ya bütün Türk boyları arasında bilinmekte ve anlatılmakta ve hatta onlara komşu olan toplumlar

tarafından bile bu destanların bazı kısımları bilinmektedir. Manas Destanı sadece Kırgız Türkleri tarafından bilinip anlatılırken Alpamış Destanı Özbek Türkleri, Kazak Türkleri, Başkırt Türkleri, Altay Türkleri ve Tatar Türkleri tarafından bilinmekte ve anlatılmaktadır. Orta Asya bozkırlarından Balkanlara kadar uzanan geniş coğrafyada teşekkül eden ve hâlâ gelişmekte olan Köroğlu Destanı ise doğu (Orta Asya) ve batı versiyonu olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Batı versiyonuna Azerbaycan, Anadolu, Balkan ve çevre Türk yerleşim sahalarında yer alan Türk rivayetleri, Orta Asya versiyonuna ise Türkmen, Özbek, Karakalpak, Tatar, Kazak, Kırgız, Uygur versiyonları ile Tacik ve Buhara Arapları arasında dolaşan Arapça ve Tacikçe anlatılan rivayetler dahildir. (Yıldırım, 1998:169) Destan bu milletler tarafından bilinmekte ve anlatılmaktadır. Köroğlu Destanı'nın bilindiği ve anlatıldığı coğrafi alan ve toplumlara bakarak hiçbir destanın bu kadar geniş bir alana yayılma kabiliyeti ve şansına sahip olmadığı söylenebilir. (Yıldırım, 1998:13)

İster hikaye, ister destan isterse kahramanlık konulu bir anlatma kabul edilsin Köroğlu Destanı Türk dünyasının en güzel, en seçkin ve yaygın örneklerinden birisidir. Köroğlu'nda ortak bir Türk kültür yapısı, Türk değerleri ve dünya görüşü vardır.

Köroğlu'nun kim olduğu meselesine gelince, Köroğlu'nun kimliği ve Köroğlu anlatmalarının ortaya çıkışı üzerine bugüne kadar birbirine uzak ya da yakın oldukça fazla görüş ileriye sürülmüştür. Bunlar bambaşka bir çalışmanın konusu olacağı için biz burada bunlara değinmeyeceğiz.

Göze mil çekerek kör etme motifi Köroğlu Destanı'nın Uygur versiyonu hariç diğer bütün versiyonlarında karşımıza çıkan bir motiftir. Uygur versiyonunda babanın veya başka bir yakının gözlerinin kör edilmesi olgusuna yer verilmemiştir. Türkmen versiyonunda gözleri kör edilen kişi 'dede'dir. Kazak versiyonunda ise kör edilme sebebi diğer dört versiyondan farklı bir şekilde kurulmuştur. Başka Türk destanlarında gözler kör edilerek cezalandırma yapısına rastlanılmamaktadır. Aslında sadece destanlarda değil yazımızın başında da ifade ettiğimiz gibi bizim kültürümüzde böyle bir cezalandırma şekli yoktur. Fakat Kafkasya'nın eski yöneticileri ve Bizans yönetiminin uyguladığı önemli cezalandırma yöntemlerinden birinin 'gözü oymak' veya 'gözü kızgın demirle kör etmek' olduğu Bizans tarihi ile ilgilenen araştırmacıların bulguları arasındadır. Romanos Diogenes (Romen Diyojen)'in gözlerine mil çekilerek kör edilmesi oldukça yaygın olarak bilinen bir örnektir. (Ekici, 2004:94)

Bizim kültürümüzde yer almayan böyle bir cezalandırma şekli nasıl olmuş da bizim en büyük destanlarımızdan birine önemli bir vaka olarak girmiştir. Dahası neden başka bir ceza şekli değil de mil çekme tercih edilmiştir. Şüphesiz bu Köroğlu Destanı'nın anlatıldığı bölgelerde yapılacak etraflı çalışmalar sonucu açıklığa kavuşabilecek bir mevzudur. Fakat böyle bir hadisenin Köroğlu Destanı'ndaki varlık sebebi Türklerin batıya doğru göçleri sırasında batılılardan öğrenmiş olabilecekleri bir şey olarak açıklanabilmektedir.

Elimizde Koroğlu Destanı'nın pek çok versiyonu bulunmaktadır. Fakat biz versiyonlar arasında daha merkezi bir konuma sahip olan Türkmen versiyonundan hareket ederek çalışmamızı oluşturacağız. Koroğlu Destanı'nda göze mil çekerek kör edilme hadisesi özetle şu şekildedir:

Çardaklı Çandibil (Çamlıbel) adlı memlekette, bütün insanlar tarafından bilinen ve sevilen Cığalı Bey adlı bir seyis vardır. Cığalı Bey'in 3 oğlu vardır. En küçük oğlu Adı Beğ Cığalı Beğ'in en akıllı, cesur ve vatana millete faydalı olan evladıdır. Adı Beğ evlatların en hayırlısı olarak babasının göz bebeği ve memleketin de koçyiğididir. Zaman geçer, Adı Beğ evlenir. Bir süre sonra eşi hamile kalır fakat karısı çocuğu doğuramadan ölür ve karnında çocuğu ile gömülür. Eşinin ardından kısa bir süre sonra Adı Beğ de ölür. İhtiyar Cığalı Beğ en hayırlı evladı Adı Beğ'in ölümüne çok üzülür. Ardında bir çocuk bile bırakmadan gitmesi onun belini büker. Bir süre sonra Adı Beğ'in ölen eşinin mezarında bir çocuk bulunur ve çocuğun hamile kadına ait olduğu anlaşılır. Çocuk mezarda doğmuştur. Cığalı Bey bu duruma çok sevinir. Çocuğu alırlar, ona 'Rövşen' adını koyarlar ve onu itina ile büyütürler. Rövşen kimseye aman vermeyen, yenilgiye asla razı olmayan, gelene vuran gidene vuran öfkeli bir genç olur. İlerlemiş yaşı ile güçten, kuvvetten düşen Cığalı Beğ de bir süre sonra zalim Hünkârın ordusu tarafından esir alınır. Kendisine atların bakım işi verilir. Atlar konusunda çok bilgili olan, işini gayet iyi yapan ve haklı bir şöhrete ulaşan seyisi hünkârın yanındakiler çekemez ve hünkara, seyise eşi benzeri bulunmaz bir at buldurmasını salık verirler. Hünkâr da seyise dünyada eşi olmayan bir at yetiştirmesini, bulmasını emreder. Seyis arar, araştırır sonra hünkara bir yıl sonra istediği gibi bir at vereceğini söyler. Bir yıl sonra da hünkârın karşısına köpek yavrusu gibi garip bir at çıkarır ve eşi bulunmaz atın bundan doğacağını söyler. Kendisi ile dalga geçildiğini zanneden ve bunu hazmedemeyen hünkâr bu duruma çok sinirlenir ve ceza olarak da Cığalı Bey'in gözlerini herkesin gözü önünde mil çektirerek oydurur. Bu durumu gören, duyan herkes çok üzülür. Dedesine reva görülen bu ceza Rövşen'in yüreğini iyice katılaştırır. Dedesinin gözünü oyanların o anda gözlerini çıkarası gelir. Fakat daha çocuk olduğundan gönlünün dediklerini yapamaz, ah eder kalır. Fakat yapılanları onların yanına bırakmayacaktır. Cığalı Bey gözü oyulduktan nice zaman sonra hünkara, şimdiye kadar kendisine çok hizmet ettiğini ve bunun karşılığında da kendisinin haksız yere gözlerini oyduğunu söyler. En azından yaptığı hizmetlere ve gözlerine karşılık, getirmiş olduğu tayı kendisine bağışlamasını söyler. Hünkâr da bir daha gözüne görünmemesini söyleyerek tayı Cığalı Bey'e verir.

Tay yüzünden gözlerinden olan ve canının acısından ah edip inleyen Cığalı Bey , dertli dertli türkü söyler:

Ne yaptım neyledim hey felek sana
Yarab iki gözden eyledin beni
Doğru iş gösterdim kıymet bilmedi
Yarab iki gözden eyledin beni

Cığalı Beğ'in gözlerine herkesin gözleri önünde mil çektirilmesi hadisesine kadar olan kısım destanın giriş kısmı niteliğindedir. Gözlerin oydurulması ile birlikte destandaki olaylar

hareketlenir ve farklı bir düzlem ve zemin üzerinde gelişmeye başlar. Bu hadise o vakitten sonra destanda gerçekleşen olayların kilit ve çıkış noktası olur. Her şeyden önce hayatta dedesinden başka kimsesi olmayan Rövsen'in dedesinin başına böyle bir olay gelmiş olması onu bir hayli üzer, onda derin ve güçlü bir intikam duygusunun oluşmasına sebebiyet verir. Karakter itibarı ile de haşin bir yapısı olan Rövsen'de bir de güçlü bir intikam duygusu oluşunca olayların gidişatında onun ciddi bir tesiri olur. Yine bir diğer tarafta Cığalı Bey'in gözlerinin kör edilmesine sebep olan atların da destan içerisinde oldukça önemli bir yeri vardır. Çünkü Rövsen kendisine hayatı boyunca en iyi dost ve yardımcı olacak olan atları dedesinin gözlerinin kör edilmesi sonucu elde etmiştir. Ve bu da Rövsen'in yaşayacağı maceralar için bir hazırlık özelliği taşır. Kör edilme hadisesinden sonraki kısım Rövsen'in olağan üstü bir ata sahip kahraman olarak yetişme ve intikam alma kısmıdır.

Hünkarın sarayından gözü kör edilerek kovulan Cığalı Bey, tayı ve torununu yanına alarak Üçgümmez Dağı'na bir çardak kurup, yerleşir. Rövsen de dağlarda avlanıp dedesinin ve yengesinin yiyeceğini temin eder. Bütün bunlar gerçekleşirken bir yanda da kısrağın olağan üstü atı doğurması söz konusudur. Destan içerisinde tayla ilgili dikkat çekici bir husus da tayın yetişmesi evresinde hiçbir şekilde insan gözünün taya temas etmemesi ve gözlerden uzak, kapalı bir mekanda 40 gün kalması gerektiği konusundadır. Öyle ki Rövsen, yetişmesi için bıraktıkları yerde tayı kontrol ederken gözü taya ilişmesin diye gözünü yumarak kontrol etmektedir. Tay 40 günün sonunda arzu edilen, beklenen duruma gelir. Tabii dedesi de bu süre zarfında Rövsen'e ok ve yay kullanmayı öğretmiş ve onu iyi bir atçı ve savaşıcı olarak yetiştirmiştir. Rövsen'in intikam alması için bütün şartlar bir bir yerine getirilmektedir. Ve Rövsen zaman zaman Hünkara duyduğu kinini ve ondan alacağı intikamı ifade eden türküler söylemektedir:

Zalim Hünkar Sultan dedem gözün aldırđı,
Yüreğimi gam kasvet doldurdu
Gazap edip garip ağam öldürdü
Düşmandan kanını al Cığalı oğlu

Yine bir başka yerde:

Evvela dedemin gözünü oydurdu
Sonra tutup benim ağama öldürdü
Yüreğimi gam kasvet doldurdu
Kalkın beğler, öc almağa gidelim

Rövsen bütün donanımlara sahip bit yiğit olur ve dedesi ona intikamını almasını hatırlatır ve onu bu noktada sürekli tetikler:

Ay oğlum, ben seni yetiştirip adam edeceğim diye dağlarda derelerde gezdim. Başım yarıldı, gözüm oyuldu. Ama sonunda seni olgunluğa erıştirdim. Şimdi şu at, şu silahlarla intikamımı almazsan günahkâr olursun. Bugüne kadar ben sana 'oğlum' dedim durdum. Aslında sen benim torunumsun. Senin baban yurdun hem kahramanı hem de lideriydi. Oğlum, Çardaklı Çandibil denilen yurdumuzda senin kırkbin evli Tekeli Türkmen halkın

var. Hünkar Sultan zalim., bizi eşimizden dostumuzdan ayırıp başımıza türlü türlü işler açtı. Türkmen halkı lidersiz kaldı. Oğlum biz şimdi Çandıbil'e gidelim, kendi yurdumuza varalım. Sen halka baş ol. Eğer sen Çandıbil'e varıp kırk bin evli Türkmen iline önder olursan dışımızdaki çevremizdeki elli bin yüz bin evli diğer Türkmen illeri de sana katılır, arka çıkar oğlum. Yurdumuza varduktan sonra, dünyayı kana bulayan zalim şahlardan öcümüzü alırs. Arımızı namusumuzu yerde koymayalım; dedi, başından geçenleri hatırlayıp üzüldü.

Dedesinin bu sözleri üzerine Köroğlu, yiğitlerini toplayarak Çandıbil'e intikam almaya gider; giderken de intikam türküleri söyler

Beğlerim, arzumu söylerim size,
Yürün beğler, öc almaya gidelim
Her ne hizmetiniz gösterin bize,
Kalkın beğler, öc almaya gidelim
Yine bir başka yerde;

Savaşım var Rumistan'a
Benimle aşan yörsün (yürüsün)
Öc yolunda şirin candan
Maldan baştan geçen yörsün

Köroğlu ve yiğitleri Hünkar Sultan'ın yurdunun bir tarafından girip onlarla savaşır ve Sultan'ın yüz bin kişilik ordusunu darmadağın ederler. Savaşı zaferle sonuçlanan Köroğlu, Çandıbel'e yerleşir. Çektiği bunca çile, zulüm, garipliğe rağmen sonunda muradına erip babasının yurduna sahip olur ve ihtiyar dedesinin intikamını alır.

SONUÇ

Köroğlu Destanı Türk dünyasının en güzel, en seçkin ve yaygın örneklerinden birisidir. Köroğlu'nda ortak bir Türk kültür yapısı, Türk değerleri ve dünya görüşü vardır. Geniş bir coğrafyaya ulaşmış ve geniş kitleler tarafından bilinip anlatılan destanlarımızdan bir tanesidir Köroğlu.

Bedene dışarıdan müdahale Türk halk edebiyatında sıklıkla karşılaştığımız bir durum değil fakat Köroğlu Destanı'nda oldukça önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır.. Göze mil çekerek kör etme büyük bir intikam duygusunun oluşumuna sebebiyet vermiş ve destanın devamlılığını sağlamıştır. Dedenin öldürülmeyip gözlerinin kör edilmesi Rövsen'in ve yine destanın içinde ve Rövsen'in hayatında oldukça önemli bir yeri olan Kırat'ın yetiştirilmesine vesile olmuştur. Eğer dede kör edilmeyip öldürülmüş olsa idi, muhtemelen Rövsen'de her gün artarak devam eden bir intikam duygusu oluşmayacaktı. Yine iyi bir seyis olan dedenin öldürülmüş olması destanın önemli unsuru olan Kırat'ın da oluşmasına engel olacaktı. Sonuç olarak dışarıdan haksız bir müdahale, destanın doğuşuna ve gelişmesine imkan vermiştir.

KAYNAKÇA

BAŞGÖZ, İlhan (1986), *Folklor Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul.
BORATAV, Pertev Naili (1984), *Köroğlu Destanı*, Adam Yayınları, İstanbul.
ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2003), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Akçağ Yayınları, Ankara.

EKİCİ ,Metin (2004), *Türk Dünyasında Köroğlu*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Türkçe Sözlük (2005), TDK Yayınları, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1997), *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, Akçağ Yayınları, Ankara.

TÜRK Boylarının Destanları, (Çev: Metin Ekici), TDK Yayınları, Ankara,2002.

ÖZET

Bütün dünya edebiyatlarının başlangıç eserleri olan destanların milletlerin hayatındaki yeri ve önemi büyüktür. Bu çalışmada Türk dünyasının en seçkin ve önemli destanlarından biri olan Köroğlu Destanı'nda bir ceza şekli olarak göze mil çekme ve bu hadisenin destandaki olaylara yansiyiş şekli üzerinde durulacaktır. Destan kahramanı Rövşen'de büyük bir intikam duygusunun oluşumuna sebebiyet veren göze mil çekme, destandaki olayları tetikleyen önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Dedenin gözlerinin kör edilişi destan kahramanı olan Rövşen'in ve yine destanın önemli bir unsuru olan Kırat'ın yetişmesine vesile olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Köroğlu, Kırat, destan, dede, mil

ABSTRACT

Epics, as the beginning forms of the world literature, have tremendous effects on people's lives and their values. The Epic of Koroglu is one of the most important and distinguished epic poem in Turkish literature and this research reveal "mil çekme" (to blind somebody with a hot iron) as a way of penalty and it has consequences throughout the whole epic poem. "Mil çekme" incident made Rovens, the epic hero, full of revenge and this incident itself is the remarkable subject matter and the trigger of the story. Blinding the granddad's eyes with a hot iron is actually the cause of how Rovens became the epic hero and also

Kırat, another important figure in the epic appeared.

Key Words: Köroğlu, Kırat, epic, grandfather, needle.

CENGİZ AYTMAOV'UN ESERLERİNDE SAVAŞIN GÖRÜNMEYEN YÜZÜ VE KADINLAR

Reyhan Çelik*

“Edebiyat başkalarını düşünerek kendi işlemlerini, ziynetlerini, hayatın karmaşıklığını anlatmalı, taşımaları ki insanlar öğrenebilsin, sevebilsin. Bu tür şeylerin, insanların içinde ve toplumda yaygın olan güzelliklerin farkına varabilsin, onlara sahip çıkabilsin.” (Söylemez, 2002:98) diyerek edebi sanatındaki didaktik özelliği ortaya koyan C.Aytmatov’un eserlerinde, dünya edebiyatlarının en temel konularından biri olan savaş, önemli bir yer tutar. Bunun en önemli nedenleri olarak, yazarın yakın çevresindeki kişilere ve yaşananlara evrensel bakışı ve bununla birlikte, ikinci dünya savaşında cephe gerisindeki kişisel yaşam mücadelesini gösterebiliriz. Nitekim yazar, savaşın başladığı 1942 yılında 14 yaşında bir çocuktur ve savaşın onun dünyasında yarattığı şaşkınlığı şöyle dile getirir: “Çocukluğumda, hayatı parlak ve gizli manalar ifade eden tarafı ile tanıdım; fakat şimdi karşımda haşın, korkunç, kabuğunu değiştirmiş, elemli ve kahraman gibi duruyordu.” (Söylemez, 2002:96)

İkinci dünya savaşında bir yandan yaşanan kıtlık bir yandan da babasızlık yazarda büyük etkiler bırakır. Kendi köyü olan Şeker’de, kolhoz sekreteri, bir süre de vergi memuru olarak çalışır. Az önce belirttiğimiz gibi, çocuk dünyasında iken aniden bir adam gibi yaşamak ve düşünmek zorunda kaldığı, yalnızca kadın, çocuk ve yaşlıların bulunduğu kolhozda, her türlü sıkıntı ve çileyi yaşayan insan manzaralarının etkisi, yazarın edebi yaşamında çok canlı bir şekilde hissedilir. “...En büyük arzum, savaş yıllarındaki halkın sıkıntısını, çilesini ve savaş

* Yrd.Doç., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

anlatan tesirli, güçlü kitapların yazılması idi” (Söylemez, 2002:97) derken bu yılların kendisinde bıraktığı etkiyi ifade eder. Dolayısıyla, eserlerinin tarihsel bakımdan doğru bir özü vardır ve bu özden kopmaz.

Edebiyat yaşamına 1950’li yıllarda başlayan yazar, art arda bir çok roman ve uzun öykü kaleme alır. Bunlar arasında L.Aragon’un Rusçadan Fransızcaya tercüme ettiği ve “Dünyanın en güzel aşk hikayesi” (<http://www.biyografi.net>.) olarak tanımladığı “Cemile”(1958) adlı eseri önemli bir yer tutar. Çünkü eser yalnızca bir aşk hikayesi değil aynı zamanda da savaş mücadelesi veren insanların, özellikle de kadınların hikayesidir. Edebiyatın görevini “... Her toplumun kendi tarihi gelişimi içinde geçirdiği tecrübeyi sanatkârane bir biçimde yansıtması...” (Söylemez, 2002:10) olarak tanımlaması düşüncemizin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte “Toprak Ana”(1963) ve “Gün Olur Asra Bedel” (ya da “Gün Uzar Yüzyıl Olur”) (1980) eserlerinin, yaşanan o zorlu yılları ve bu yıllardaki kadın imgesini yansıtması açısından çok önemli olduğunu görüyoruz.

Tarihin farklı dönemlerinde, savaştaki insan portresine karşı kayıtsız kalmayan, dünya edebiyatının büyük yazarlarından L.Tolstoy, M. Şolohov, E. Hemigway, İ.Ehrenburg, J.P.Sartre ve daha birçok yazar ve şair, eserlerinde savaşın insan üzerindeki etkisini dile getirmişlerdir. C. Aytmatov da yaşadığı çevrenin toplumsal gerçeğine evrensel bir bakışla yaklaşır. Nitekim, “Beyaz Gemi” eserine kadar olan figürlerin, karakter ve psikolojik olarak Orta Asya’yı yansıttığını, daha sonra kaleme aldığı eserlerdeki figürlerin ise, tüm insanlığı ifade edebilen evrensel özellikler taşıdığını görürüz. (Da, 2009:21)

Savaşı ve zorluklarını anlatmaya çalıştığı eserlerinde, cephede yaşananları aktarmaktan ziyade, cephe gerisini en ince ayrıntısına kadar verir. Çünkü ona göre kendisinin de içinde yer aldığı asıl savaş, cephe gerisindedir. Yoksulluk, acı, ıstırap, gözyaşı, sakat insanlar. Tüm bunlar, ikinci dünya savaşının, yaşama ve insanlara bıraktığı miraslardır. Bu bağlamda Aytmatov’un eserleri, yalnızca kendi coğrafi egzotizmini, törenlerini, karakterlerini yansıtmaz aynı zamanda ruhsal bütünlüğü, memleket duygusunu, kahramanların yaşama katılımını anlatır.” (Mazanayev, 2004:10)

“Gün Olur Asra Bedel” eserinde, uzay merkezindeki astronotlar “Orman-Göğüsü” adlı başka bir gezegenden ve bu gezegende yaşayan “Orman-Göğüslüleri” adlı yaratıklarından bahsediler. Bu yaratılar, dünyada yaşayan insanların başaramadığı bir şeyi, bir mücadele şekli olarak savaşı reddedebilmişlerdir. Bu gezegende yaşamayı tercih eden astronotlar açısından da bu durum, en yüksek uygarlığın ifadesidir. “Orman – Göğüslü”ler öyle yüksek düzeyde bir ortak yaşama bilincine varmışlar ki, savaşı bir kavga, bir mücadele şekli olarak kesinlikle reddediyorlar. Bu durumda evrenin kavrayabildiğimiz sınırları içinde, en yüksek uygarlığın olduğunu düşünüyoruz.” (Aytmatov, 2007:65) Bu eser köy nesri yazarlarının, insanların dünyaya bakış felsefelerini değiştirmeleri gerektiğini anlatmaya çalıştıkları bir dönem olan 1980’de kaleme alınmıştır.(Sokolova, 1992:18) Yazarın eş zamanlı olarak dört ana bölümden oluşturduğu eserde, geride kalan büyük savaşların ve ölümlerin aslında hâlâ dünya üzerindeki tehdidini görürüz. Nitekim Orman-Göğüslüleri’le yaşamaya karar veren astronotların uzay istasyonunda bıraktıkları mektupta ülkelerin enerji bunalımlarının aslında uzlaşma ile çözümlenebileceğini, savaşın gereksizliğini ifade ederler. “..Toplumları öfke ve umutsuzluğa sürükleyen, bazı ülkeleri atom bombasına sarılma durumuna getiren son yılların enerji bunalımı, aslında büyük çapta bir teknik meseledir ve ülkelerin birbirleriyle anlaşıp uzlaşmalarından daha önemli değildir. Bu durumu görüp anlamak bize üzüntü veriyor.” (Aytmatov, 2007:65) Aynı eserde, savaşın başlamasıyla birlikte yaşamdan uzak, ıssız Boranlı’da bile yaşam hareketliliği başlar. Trenlerin bile çoğu za-

man uğramadan geçtiği bu istasyon, hiç boş kalmaz hale gelir. “Doğu’dan Batı’ya yeni askerleri, Batı’dan Doğu’ya yaralıları taşıyorlardı. Doğu’dan Batı’ya tahıl, Batı’dan Doğu’ya yine yaralılar...(Aytmatov, 2007:87)

Yine, “Toprak Ana” eserindeki Tolgunay’ın toprak ana ile dertleştiği tek konu da savaştır. “Söyle bana toprak ana, gerçeği söyle: insanlar savaştan yaşamazlar mı?” sorusuna toprak ana, insanlığın var olduğundan bu yana süren savaşın getirdiği sonuçları tek bir cümle ile yanıtlar. “... Nice milletler savaş sonunda yok olup gittiler, nice şehirler yanıp kül oldu ve toprak olarak üzerimde insan ayağının izini görmek için yüzyıllarca beklediğim çağlar oldu. İnsanlar ne zaman bir savaş başlatacak olsalar, onlara şöyle diyordum: ‘Durun! Birbirinizi öldürmeyin!’” (Aytmatov, 2005:59)

Savaş “Cemile” adlı eserde de kendini yoğun olarak hissettirir. “Toprak Ana” da olduğu gibi bu eserde de cephedekilerin yükünün, cephe gerisindeki insanlara yüklenmiş olduğu görülür. Tolgunay’ın cepheye buğday yetiştirme zorunluluğu, bu eserdeki insanların da en büyük görevidir. Özellikle buğday ambarının kapısına “her buğday başağı cepheye”(Aytmatov, 2005:31) diye yazı asılıdır. Tarlalarda yetiştirilip, istasyona getirilen ve ardından bin bir zorluklarla trenlere yüklenen bu tahıl çuvalları, kadın ve çocukların sayesinde cepheye gönderilir. Eserde anlatıcı konumundaki küçük çocuk, basit görünen bu işin gerçek yüzünü, şu cümlelerle okuyuculara aktarır. “...Gıcırdayan tahta merdivenin basamaklarında sendeleyerek, çuval düşmesin diye bir kenarını dişlerimle de sınımsız tutarak titreye titreye yukarı çıkıyordum. Tozdan boğazım gıcıklanıyor, ağırlığın altında belim eziliyor, gözlerimin önünde kıvılcıklar oynayıyordu...eğer savaş olmasaydı, böyle ağır yükleri taşıyorlardı mıydı?..” (Aytmatov, 2005:32) Bu da, cephe gerisinde yaşanan savaşın aslında ne kadar çetin olduğunu, geride kalanların bir yandan yaşama tutunmak bir yandan da cepheye erzak yetiştirmek için nasıl mücadele verdiklerinin bir göstergesidir.

Savaşın bu acımasızlığıyla küçük yaşlarda yüz yüze gelen Aytmatov için en zor olanı, ölüm haberlerini ailelere bildirmektir. Kimi zaman bir oğlun kimi zaman da bir eşin ölüm haberini vermek, o küçük çocuğun yüreğinde derin izler bırakır. Yıllar sonra kaleme aldığı biyografisinde, çocukluk dönemi ile ilgili olarak üzerinde çok büyük etkiler bırakan savaş yıllarını anlattığını görürüz. “...Üzerinde birkaç satırlık yazı vardı. Alçak sesle okur, Kırgızcaya tercüme ederdim. Sonra sessizlik. Arkasından, yamaçlardan kopup aşağıya doğru yuvarlanan taş parçalarını hatırlatan bir iç geçirme duyulurdu. Hiç suçum olmadığı halde gözlerimi kaldıramazdım....burada annenin boğuk takatsiz ağlayışı kısa hıçkırıklara karışır, onu da sessiz ağlayış takip ederdi.” (Akmataliyev, 1998:15)

Aytmatov’un eserleri yalnızca kendi coğrafi egzotizmi, törenleri, karakterleri yansıtmaz aynı zamanda ruhsal bütünlüğü, memleket duygusunu kahramanların yaşama katılımını anlatır.” (Mazanayev, 2004:10) Toplumsal sorunların, yalnızca kişilerin kendi çabaları ile çözümlenemeyeceğini, bunların ancak toplumsal bir güçle çözümlenebileceğini ustaca dile getirir. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar ve savaştan yaralı olarak dönebilen erkekler, dayanışma içinde yaşarlar. Yazar Kırgız halkını, anne, baba, çocuklar, büyükanne, büyükbabalardan oluşan, gelenek-göreneklerine bağlı, inançlı bir halk olarak anlatır ve aile yapısının önemini vurgular. Ailede ve sosyal yaşamda, 20.yüzyılın en büyük siması (Söylemez, 2002.:113) olarak gördüğü kadının rolü büyüktür. Bu nedenle de eserlerinde, kadın figürlerin çok baskın olduğunu, günlük hayatta eşlerine ve çocuklarına, savaş zamanı da cephedekilere ve cephe gerisindeki bütün halka destek veren, emekçi kadınlarla doludur. Kadın kimi zaman, savaştaki oğulları için endişe duyan bir ana, kimi zaman sevilen ve seven güzel bir sevgilidir, eştir. Kısacası zavallı, korunmaya muhtaç bir kadın değildir, güçlü, kararlı, çalışkan, becerikli bir kadındır ve tarihsel özüne kadının yeri

çok özeldir. Nitekim yazarın “Cemile” eserinde, kadınların bellerinin bükülerek tahıl çuvallarını trenlere taşıdıkları ve bütün bunların yalnızca savaş yüzünden olduğu ifade edilir. “...Eğer savaş olmasaydı, bunlara böyle ağır yükleri taşıtırlar mıydı?..” (Aytmatov, 2005:32)

Her satırında savaşın taze kokusunun hissedildiği “Toprak Ana” eserinde, kadının savaşla mücadelesi dönemin edebi düşüncesine uygun olarak oldukça lirik bir tarzda anlatılır. Her ne kadar cephelede erkekler mücadele etseler de kadınların cephe gerisindeki savaşı çok daha çetindir. Savaş ve kadın her zaman mücadele içerisinde. “Toprak Ana” savaşın, yaşama ve onun en değerli varlığı olan insana verdiği zararı, dul bir kadın aracılığıyla yansıtır. Tolgunay’ı, Aytmatov’un eserlerinde anlatmaya çalıştığı ve az önce de belirttiğimiz gibi “20.yüzyılın en büyük siması” olarak tanımladığı kadına örnek gösterebiliriz. Nitekim kocası Suvankul, savaşa gideceğini söylediğinde gizlice ağlamaya başlar. Ancak kocası tarafından söylenen sözler onun daha da güçlü olması gerektiğinin işaretidir. “İnsanların önünde kendini tut. Gözyaşlarını gösterme. Sen yalnız evin büyüğü olarak kalmıyorsun burada Aliman’la Caynak’ın sorumluluğundan başka benim kolhozdaki işlerimi de yürüteceksin, yönetici olacaksın.” (Aytmatov, 2005:39) Yine aynı gece çiftlikteki toplantıya gittiklerinde yönetici Usenbay da onun bu işi yapabileceğini belirtir. “Artık bir erkek gibi yönetici olmanız gerekiyor. Size güveniyoruz. En güvenilir Suvankul da cepheye giderken size güveniyor.” (Aytmatov, 2005:40)

Tolgunay da savaş yıllarında tek başına ayakta durması gerektiğinin farkındadır ancak bunu nasıl başardığına kendisi de şaşırır. “Belime bir erkek kuşağı doladım, atın sırtına atlayıp yeni görevime başladım. Şimdi bile kolay değil bu işi başarmak hele o zamanlar. Açlık kapımızı çalmaya başlamıştı. Kolhozu ayakta tutabilmek için bütün gücümüzle çalışıyor, her şeye göğüs geriyorduk. Bütün güçlülere nasıl dayanıyordum o günlerde ben?” (Aytmatov, 2005:41)

Güçlü bir yönetici olmasının yanında seven, sevilen bir eş ve çocukları için endişe duyan bir anne iken savaş, birer birer ailesini elinden alır. Tolgunay aslında evrensel kadının bir göstergesidir. Tolgunay gibi nice kadınlar tanıyan ve onları anlayan Aytmatov, bu figürde savaşı, acıyı, yalnızlığı yaşayan tüm kadınları ifade eder. Kadınlara olan minnettarlığını da şöyle dile getirir: “Savaş yıllarındaki kadınlarımız hakkında çok şey söylendi. Çalışkanlıkları ve annelikleri için haklı olarak dua almışlardır. Şayet heykeltıraş ya da sanatçı olsaydım yirminci yüzyılın en büyük simasını, savaş yıllarının kadını tasvir etmek için bütün hayatımı adar, minnettarlığımı, saygımı, gururumu ve sevgimi göstermeye çalışırdım.” (Söylemez, 2002:113)

Yine “Gün Olur Asra Bedel” eserinde, Boranlı’ya geldiğinde çok güzel bir kadın olan Zarife’nin yüzü, artık zor iklim şartlarında bütün gün kocasıyla birlikte tren yolunda çalışmaktan adeta kavrulmuş gibidir. “Yazın korkunç sıcağında, yangından çıkmış fidan gibi kavrulmuş olan Zarife’nin saçları diplerine kadar yanık rengini almış, dudakları da kararıp çatlamıştı.” (Aytmatov, 2007:199) Savaş yıllarındaki sıkıntıları yaşayan Zarifede her zaman ayakta durmayı başaramamıştır. Akralarının büyük baskısına ve eşinin yanında olmamasına rağmen Zarife’nin, ailesini ayakta tutmaya çalışmasına takdirle bakan Yedigey’in duyguları, şöyle ifade edilir: “Kadının fedakarlığı, bağlılığı, dayanma gücü, mücadelesi onu hem şaşırtıyor hem de saygı hissi uyandırıyor. Zarife fırtınadan kanatlarıyla yuvasını korumaya çalışan bir ana kuş idi” (Aytmatov, 2004:210)

Kadın, evini ve ailesini ayakta tutmaya çalışırken aynı zamanda vatanın savunması için cepheye giden kocasını da özler. Her ne kadar görünüşte güler yüzlü, dimdik dursa da bir yanı eziktir ve umutla sevdiğini bekler. Bu bağlamda, bütün kadınlar aslında birbirinin aynıdır. Aytmatov’un kendi köyünde yaşadığı bir olayı aktarmak, sanırım bunu ifade edebilmenin en güzel şekli olacaktır. “Bir defasında bir ressam köy sovyetine gelmişti. Bu orta yaşlı adam, bizim

en iyi kadın takımı liderlerinin portrelerini un karşılığında yapıyordu. Kadınların en iyisi, konuşkan ve her zaman güler yüzlü olan güzel Asya Dubanayeva, portrede bir başka görünüyordu, kendine hem benziyor hem de benzemiyordu. Korku ve acı dolu gözleriyle, genç ve güzel bir kadının portresini çizen ressamın yanına oturmuştuk. Birisi Asya'nın kendisine benzemediğini söyledi. Ressam "O, kocalarını bekleyen bütün kadınlara benziyor" diye cevap verdi. "(Söylemez, 2002:114)

Gerek "Toprak Ana" gerekse "Cemile" eserlerinde kadının katlandığı sıkıntıları anlatmanın yanında, ne kadar kötü şartlarda olursa olsun bunu başkalarına belli etmemesi, dimdik ayakta durması gerektiği düşüncesi de yer alır. Savaşa giden Sadık'ın arkasından ağlayan Cemile'ye ve yine Kasım'ın ardından ağlayarak yaşamın durduğunu düşünen Aliman'a verilen nasihatlar hep bu yöndedir. Tolgunay'ın gelini Aliman'a, "Herkesten üstün mü sandın kendini? Bir senin kocan mı askere giden? Salmış bırakıvermişsin kendini. Olmaz böyle. Daha neler göreceğiz belli mi?" (Aytmatov, 2005:33) derken Baybiçe'nin de gelini Cemile'ye "Kocasını askerde olan yalnız sen misin? Sıkıntı içinde olan yalnız sen değilsin. Bütün halk çekiyor bu sıkıntıyı. Bütün milletle beraber sen de katlanacaksın. Erkekleri için üzülme, sıkılmayan yok sanıyorsun. Üzül, ama bunu belli etme, içinde sakla!" (Aytmatov, 2005:22) demesi az önce de belirttiğimiz gibi, Kırgız kadınlarını betimlemesinin yanında aslında evrensel anlamda tüm kadınlara söylenen sözlerdir.

C.Aytmatov bir yazar olarak insan sevgisini, çağımızın trajedisini ve bu trajedideki kadının rolünü, dünyanın her an tehdit altında bulunduğu savaş çıkmazındaki konumu ile ifade etmeye çalışır. Yazar kendi döneminin edebiyat anlayışını anlatırken, edebi sanatta asıl olan şeyin, insanlık ruhu, gücü ve güzelliği olduğunu ve yazarın görevinin, bunu kavramak ve ortaya çıkarmak olduğunu ifade eder. (Mazanayev, 2004:20) Ona göre asıl savaş, cephede değil cephe gerisindedir. O zor günlerde çocuklarına bakmak ve açlıkla mücadele etmenin yanında, normal şartlarda erkeklerin yapabileceği bütün işleri de yapmak zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla, bir yazar olarak eserlerinde özellikle kadını, savaşı ve savaşın geride bıraktıklarını çok canlı ve gerçeğe uygun olarak okuyucularına sunarak üstlendiği görevi yerine getirir.

KAYNAKÇA

Akmataliyev, A., *Cengiz Aytmatov'un Dünyası*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara, 1998

Aytmatov, C., *Cemile*, Elips Yay., Ankara, 2005

Aytmatov, C., *Toprak Ana*, Elips Yay., Ankara, 2005

Aytmatov, C., *Gün Olur Asra Bedel*, Elips Yay., Ankara, 2007

“Da” (Diyalog Avrasya), Sayı: 29, Yaz 2009

Kutsenko, R.İ., Sokolova, İ.V., *Sovremennaya Oteçestvennaya Proza*, izd., Dal'nevostoçnogo Universiteta, Vladivostok, 1992

Mazanayev, Ş.A., *Çingiz Aitmatov*, izd. D.G.U., Mahaçkala, 2004

Söylemez, Orhan, *Cengiz Aytmatov Hayatı ve Eserleri Üzerine İncelemeler*, Karam Yay., Ankara, 2002

<http://www.biografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=211>

ÖZET

İnsanlığı topyekün bir yokluğa ve acıya sürükleyen ikinci dünya savaşı 20.yüzyılda dünya edebiyatlarının temel konularından biri olmuştur. İkinci dünya savaşının tüm sıkıntılarını yaşayan C.Aytmatov'un eserinde de bu konu temel alınır. Ancak eserlerde cephe savaştan ziyade cephe gerisindeki savaş anlatılmıştır. Geride kalan kadınlar, yaşlıların, saskatların ve çocukların koruyucusu olmuşlardır. Bununla birlikte eserlerde, “savaş” kelimesi yalnızca Kırgız halkının mücadelesi olarak değil evrensel anlamda aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: C.Aytmatov, Savaş, Kadın,

ABSTRACT

The Second World War, which drew human beings into wide ranging bereavement and pain, has been one of the main themes of world literature. Chingiz Aitmatov lived through all the difficulties of this war. The Second World War served as a basis for his work though he did not write about actual battles. His work examined the background of people affected by war; for example, he wrote about the women who served as guardians of elderly, disabled people and children. To Aitmatov, the word ‘war’ involved not only the Kirghiz people, but the global nature of the conflict.

Keywords: Chingiz Aitmatov, War, Woman.

AVRUPA'DA ÇOCUK MÜZELERİ: FRANKFURT VE HAMBURG ÖRNEĞİ*

CHILDREN'S MUSEUMS IN EUROPE: EXAMPLE OF FRANKFURT AND HAMBURG

Ceren Karadeniz**

Giriş

Çocuklarımızın müzeleri, bilim, kültür ve sanat ürünlerini sergilemek, toplumu aydınlatmak amacıyla insanın ve teknolojinin gelişimi ve doğal olayların oluşumu gibi konularda araştırma yapan bilimsel ve halka açık birer öğrenme merkezleridir. Müzeler zaman içinde, insanların bilgi birikimini artırmak, sosyal barışı, toplumsallaşmayı ve hoşgörüyü sağlamak gibi görevler de edinmiştir. 19. yüzyılın sonuna kadar, eser toplama, koleksiyon oluşturma, eserlerin bakım ve onarımlarını gerçekleştirme, sergileme ve araştırma işlevlerini devam ettiren müzeler, 20. yüzyılın başından itibaren geliştirdikleri “eğitim etkinlikleriyle” dikkat çekmişlerdir. Böylece müzede eğitim her tür ve boyuttan müzenin en önemli işlevlerinden biri haline gelmiştir. Eğitim işlevinden yola çıkan günümüz müzeleri, farklı yaş gruplarındaki ziyaretçilere kaliteli serbest zaman etkinlikleri sunan

* Bu makale Ankara Üniversitesi Müze Eğitimi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Bekir Onur'un danışmanlığında hazırlanan Karadeniz, C. (2009). Dünyada Çocuk Müzeleri ile Bilim, Teknoloji ve Keşif Merkezleri'nin İncelenmesi ve Türkiye İçin Bir Çocuk Müzesi Modeli Oluşturulması adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezine dayalı olarak hazırlanmıştır.

** Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Araştırma Görevlisi Ankara Üniversitesi 06590 Cebeci Ankara

alternatif eğitim kurumları olmuşlardır. Müzeler için en önemli sorun ise eğitimin nasıl yapılandırılacağı konusu olmuştur. Hein'a göre (1998), müze ziyaretçilerinin ilgi, merak ve heyecanlarını etkileşimli, planlı ve programlı etkinliklerle buluşturmak, müze deneyimini 'yaparak ve yaşayarak' öğrenmeye dayandırmak son derece önemlidir. Bu nedenle bazı müzeler çocuk ve gençlerin 'yaparak ve yaşayarak' öğrenmelerini olanaklı kılmak için salt 'eğitim' amacıyla kurulmuştur. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaparak ve yaşayarak öğrenme felsefesini en etkin biçimde hayata geçiren müzeler çocuk müzeleridir. Bu çalışmada ziyaretçiyle koleksiyon arasında doğrudan bağlantı kuran ve etkileşimli sergilerle çocuk ve gençlerin öğrenme süreçlerini etkileyen çocuk müzeleri, yapıları ve amaçları bağlamında incelenmiş, Hamburg Klick Çocuk Müzesi ile Frankfurt'taki Çocuk Müzesi'nin sergileri, eğitim etkinlikleri ve atölye çalışmaları araştırmacı tarafından yerinde gözlemlenerek ayrıntılarıyla tanıtılmıştır.

Çocuk Müzeleri

Çocuk müzeleri, genellikle 12 yaşa kadar olan çocukların gelişimini temel alarak öğrenmeye öncelik tanıyan, çocukların yaşadıkları çevreye ve dünyada olup bitene tanıklık etmelerini sağlayacak bilgi ve materyalleri araştıran, inceleyen, depolayan ve bunları sadece çocukların değil gençlerin ve yetişkinlerin de eğitimi amacıyla sergileyen merkezlerdir. Bu müzeler; çocukların bilim, sanat ve teknolojiye ilgi duymalarını amaçlayarak, öğrenme isteklerini artırmayı hedefler. Aynı zamanda bu müzeler, ziyaretçilerin hayal güçlerini oyun ve canlandırma gibi yöntemler kullanarak geliştirebildikleri etkinlik alanlarıdır (Cleaver, 1988). Bu nedenle Gurian (2006), çocuk müzelerini, amaç ve vizyon bakımından olağan ve geleneksel yapıdaki pek çok müzeden farklı, dinamik, yenilikçi ve 'cesur müzeler' olarak tanımlamıştır. Cesur müzelerde, oluşturulan koleksiyon, eserlerin sergilenme biçimleri, çeşitlilikleri ve sergi temaları geleneksel müzelere oranla çok farklıdır. Regnier (1987), çocuk müzelerinde şu temel özellikler üzerinde durmuştur: Çocuk müzeleri ziyaretçi merkezlidir. Çocuklar bu müzelerde özgürce hareket edebilmekte, seçim yapabilmekte ve aidiyet bilincine sahip olmaktadır. Çocuk müzelerindeki sergiler çocukların gelişim özelliklerine uygun olarak hareketli, etkileşimli ve popüler konular ele alınarak tasarlanmaktadır. Çocuk müzelerinde öğrenmeye yönlendirme nesnelere ve temalar üzerinden gerçekleştirilmekte ve müze etkinlikleri bu çerçevede hazırlanmaktadır. Çocuk müzelerinin ortaya çıkış amacı, çocukların zevklerini inceleyecek, yaşama ilişkin konulara ilgilerini artıracak ve onların aileleri ve arkadaşlarıyla birlikte eğlenceli vakit geçirmelerini sağlayacak ve öğretmenlere yaratıcı programlar sunacak bir serbest öğrenme ortamı oluşturmaktır.

Çocuk müzelerinin ortaya çıkışı 20. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. 1900'lerin başında benimsenen dokunarak ve yaparak öğrenme anlayışıyla, John Dewey, Maria Montessori ve Jean Piaget'nin etkin ve kalıcı öğrenmeye yönelik teorileri okul ortamı dışında öğrenme ortamları oluşturulmasını gerekli kılmış; eğitime verilen önemin artmasını sağlamıştır. Dünyanın ilk çocuk müzeleri Amerika Birleşik Devletleri'nde ziyarete açılmıştır. 1899 yılında açılan Brooklyn Çocuk Müzesi'nin öncülük ettiği bu müzelerin sayısı 1925

yılının sonuna kadar hızla artmıştır. Brooklyn Çocuk Müzesi'nin kuruluş amacı, çocukların ilgilerini çekecek heyecan verici ve etkileyici sergiler tasarlamaktır (Gallup, 1939). Bu müze, alışılmışın aksine bir nesneyi ön plana çıkaran ve onu vitrinlerin ardında saklayan bir yapıdan çok, onu çocuklarla buluşturan bir eğlence ortamıdır. 1925 yılına kadar müzeyi ziyaret eden 200.000'i aşkın kişi, müzede gerçek nesnelere temas edebildikleri etkinliklerin parçası olmuşlardır. ABD'de ziyarete açılan ilk çocuk müzeleri, eski binalara yerleşmiş, binalardaki tüm boş alanları sergi ve atölyeler için kullanmışlardır. Bu müzelerin çoğu arkeolojik nesnelere ya da doğa tarihi numunelerini sergilemiş ve koleksiyonlarını ziyaretçilerin eğitimi amacıyla kullanıma açmışlardır. Çocuk müzeleri dışında, oyuncak müzeleri, çocukluk müzeleri ve çocuk sanatları müzeleri de bulunmaktadır. Bu müzelerin ortak özelliği çocukluğun tarihini araştıran, oyuncak, oyun, çocuk kıyafetleri, çocuk eşyaları ve çocuk elinden çıkan veya çocuğa yönelik hazırlanan görsel sanatlar eserlerinden oluşan koleksiyonlar oluşturmalarıdır.

Avrupa'da Çocuk Müzeleri

ABD'deki bağımsız ve kendi kaynaklarını yaratan örneklerin aksine Avrupa'daki çocuk müzelerinin çoğu başka bir müze bünyesinde kurulmuştur. Birçok kaynağa göre Avrupa'nın ilk çocuk müzeleri; Almanya'da 1970 yılında ziyarete açılan Berlin Halk Müzesi'ne bağlı Gençlik Müzesi ve 1972 yılında kurulan Frankfurt Tarih Müzesi'ne bağlı Frankfurt Çocuk Müzesi'dir. Her iki müze de, başka bir müze bünyesinde çocuk ve gençler için düzenlenmiş yapılarak öğrenme mekânlarıdır (Zilcioğlu, 2008). Avrupa'da konusunu çocuk ve çocukluk alanı çok sayıda müze bulunmaktadır. Ancak çocukların eğitimine yönelik sergiler hazırlayan müzeler 1980 yılından sonra açılmıştır. Avrupa'nın ilk çocuk müzeleri Almanya'da kurulmuştur. Berlin Halk Müzesi'nin Gençlik Müzesi ve Frankfurt Çocuk Müzesi'nden sonra, 1983 yılında Nürnberg Çocuk Müzesi, 1987 yılında Wilhelm Lehbruck Çocuk Müzesi, 1988 yılında ise Neusdadt Çocuk Müzesi ziyarete açılmıştır. 2005 yılına gelindiğinde Almanya'nın Münih, Stuttgart, Bonn, Fulda, Bremen, Berlin, Halle ve Hamburg şehirlerinde bağımsız ya da bir müzenin birimi olarak açılan çocuk müzesi sayısı 40'ı aşmıştır. Ülkede çocuk müzelerinin yanı sıra çok sayıda oyuncak müzesi de bulunmaktadır.

Avusturya'da açılan ilk çocuk müzesi 1994 yılında Viyana'da açılan Zoom Çocuk Müzesi'dir. 2002 yılında yine Viyana'da Schönbrunn Sarayı'nda çocuk müzesi açılmış ve bu müzeyi 2003 yılında Frida & Fred, Graz Çocuk Müzesi izlemiştir. İngiltere'de ise modern çocuk müzelerinin 90'lı yıllarda açıldığı görülmektedir. Ayrıca İngiltere'de çocuk müzelerinin yanı sıra çocukluğun tarihini araştıran ve geniş bir çocukluk tarihi koleksiyonuna sahip olan Victoria ve Albert Çocukluk Müzesi de bulunmaktadır. 1925 yılından beri çocukluk ve çocukluğun tarihine yoğunlaşan müzenin amacı çocukluğun tarihini çocuklar tarafından ve çocuklar için yapılmış nesnelere aracılığıyla araştırmaktır. Müzenin ilgi alanı oyuncaklar, çocuk giysileri, çocuk kitapları ve çocukluğun toplumsal tarihidir (Onur, 2002). İngiltere'de çocuklara yönelik sergi ve etkinlikler düzenleyen müzeler arasında 1950'de kurulan Pollock Oyuncak Müzesi, 1973'de kurulan Anglesey Çocuk Müzesi, 1984'te ku-

ruhan Hampshire Teddy Bear (Oyuncak Ayı) Müzesi, 1985'te açılan Dewsbury Yerel Tarih ve Çocukluk Müzesi, 1989'da kurulan Cumberland Oyuncak ve Maket Müzesi, 1992'de Halifax'da açılan Eureka Keşif Müzesi, 2000 yılında açılan Londra Teddy Bear (Oyuncak Ayı) Müzesi ve 2005 yılında Kent'te açılan Canterbury Çocuk ve Rupert Oyuncak Ayı Müzesi'ni sayabiliriz. Eureka Keşif Müzesi, 'Çocukların Yaratıcılık Alanı' olarak adlandırılan ve ağırlıklı olarak bilim ve teknoloji konulu sergiler hazırlayan bir keşif merkezidir.

İskoçya da çocuk ve çocukluk tarihi üzerine kurulan müzelere sahiptir. Ülkenin ilk çocuk müzesi 1955 yılında açılan Edinburg Çocukluk Müzesi'dir. Müzenin amacı, çocukların geçmişteki yaşamlarının bütün yönlerini yansıtan nesnelere bir koleksiyonunu sergilemektir (Onur, 2002). Bu müzeyi 1997 yılında açılan Highlands Çocukluk Müzesi ile Glendale Oyuncak Müzesi izlemektedir. İrlanda ise çocuk müzesiyle ilk kez 1997 yılında Dublin'de açılan Imaginosity ile tanışmıştır. Bu müzeyi 1995 yılında The Ark, Çocuk Kültür Merkezi izlemiştir. Hollanda'da 1904'te açılan ve 1986 yılında yenilenen Museon adlı bilim merkezi ile Tropenmuseum'un 1975 yılında açılan Çocuk Müzesi Bölümü ülkenin ilk etkileşimli çocuk müzeleri olarak dikkat çekmektedir. Hollanda ayrıca Avrupa'nın en büyük keşif merkezlerinden biri olarak 1997 yılında açılan Nemo Keşif Merkezi'ne de ev sahipliği yapmaktadır. İtalya'da çocuklar için 2001 yılında Explora Roma Çocuk ve Keşif Müzesi ile Cenova Çocuk Kenti ziyarete açılmıştır. İspanya'da, 1989'da Albecete'de bir çocuk müzesi kurulmuştur. Belçika'da 1976'da açılan Brüksel Çocuk Müzesi, 1997'de Suske en Wiske Çocuk Müzesi ve 2000 yılında Technopolis Keşif Merkezi açılmıştır. İsviçre'de 1985 yılında Schweizer Çocuk Müzesi açılmıştır. Bu müzenin ardından, 2005 yılında Creaviva Çocuk Müzesi ve 2007'de Zürih'te Kindercity Çocuk Müzesi açılmıştır. Kindercity Çocuk Müzesi bilim ve teknoloji içerikli müze galerilerinde doğa tarihi, insan fizyolojisi, teknoloji ve etnoloji gibi konulara değinmektedir. Fransa'da ise bilim, teknoloji ve keşif merkezleri ağırlıktadır. Avrupa'nın en büyük bilim ve teknoloji merkezi olan Paris Endüstri Şehri 1994 yılında ziyarete açılmıştır. Norveç'in ilk ve tek çocuk müzesi 2001'de açılan Norsk Çocuk Müzesi'dir. Ülkenin 2. çocuk müzesi ise Oslo'da açılacaktır. İsveç'te ise, 1996'da Junibacken Çocuk Müzesi ve 2001'de Avrupa'nın önde gelen bilim merkezlerinden biri olan Universeum ziyaretçileriyle buluşmuştur. Danimarka'da Ulusal Müze bünyesinde 1992'de bir çocuk bölümü oluşturulmuştur. Finlandiya'da ise Helsinki'de bulunan kent müzesinde aynı yıl bir çocuk birimi açılmıştır. Rusya da çocuk ve çocuk kültürünü içeren nesnelere sergilendiği müzeler bakımından zengindir. Ülkede çocuk, çocukluk, bilim, eğitim, çocuk sanatları ve oyuncak koleksiyonlarına sahip 20'den fazla müze bulunmaktadır. Moskova'da 1965 yılında Çocuk Tiyatrosu Müzesi, 1965'de Etnografik Bebekler Müzesi, 1981'de Sibirya ve Uzak Doğu Çocuk Sanatları Müzesi, 1991'de St. Petersburg'da Kardeş Oyuncaklar Müzesi ve 1992'de Çocuk Sanatları Müzesi açılmıştır. Rusya'nın ilk modern çocuk müzesi 1993 yılında açılan Noyabrsk Çocuk Müzesi'dir. Bu müzeyi 1995 yılında Moskova Çocuk Müzesi ile 2000 yılında Samara'da açılan Neftegorsk Çocuk Müzesi izlemiştir. Balkanlarda ise, Yunanistan'da 1987 yılında Yunan Çocuk Müzesi ve 1994 yılında Yunan Çocuk Sanatları Müzesi açılmıştır. Avrupa'da ayrıca Çek Cumhuriyeti'nin köklü müzelerinden biri

olan Moravian Müzesi'nde bir çocuk birimi oluşturulmuştur. Slovakya'da ise 2004 yılında Poppins Çocuk Müzesi ziyarete açılmıştır.

Avrupa'nın ilk çocuk müzelerinden biri olan Frankfurt Çocuk Müzesi, 1972 yılından beri çocuk ve gençlere yönelik dokun-yap (hands-on) felsefesine dayanan sergiler oluşturmaktadır.

Frankfurt Çocuk Müzesi'nin Tarihçesi ve Amacı

Müze, 1972 yılında Frankfurt Tarih Müzesi tarafından kurulmuştur. Müzenin amacı, çocukların ve gençlerin hedef alındığı ve etkileşimli öğrenmenin yolunu açan sergiler hazırlamaktır. Müze sergileri, otantik nesnelere, bu nesnelere benzerlerine ve hatta orijinallerine doğrudan ulaşımı sağlamaktadır. Müze, ziyaretçileri sergi sürecinin tamamına dahil etmektedir. 1972'den beri, müzede 8 yaş ve üzerindeki çocuklar için bilim, teknoloji, kültür ve sanat konulu sergiler düzenlenmektedir. Müzede ayrıca rehberli turlar, müze atölye çalışmaları, hafta sonu etkinlikleri, engelli ziyaretçiler için etkinlikler, aile etkinlikleri vb. programlar hazırlanarak yetişkinler de hedef alınmaktadır. Müze kurulduğu yıldan itibaren “Şehrimizi Tanıyalım”, “Ortaçağda Frankfurt Günlük Yaşamı”, “Krallık Seçimi ve Taç Giyme” ve “19. ve 20. yy. Frankfurt Yaşamı ve Tarihi” adlı rehberli şehir gezileri düzenlenmektedir (Zilcioğlu, 2008). Müzenin gerçekleştirdiği etkinliklerden biri de gezici müzedir. Gezici müze, müzeye uzak mesafede yaşayan çocuklar ve ailelerine müzeyi taşımış başarılı bir programdır. Yaz aylarında ise, çocuklar için seramik yapım atölyesi, kağıt yapım atölyesi, bilgisayar atölyesi, güzel yazı yazma atölyesi, resim ve kağıt tiyatro atölyesi gibi atölye çalışmaları ve kurslar düzenlenmektedir.

Müzenin Sergilerinden Örnekler

Müzedeki her sergi, oyun ve öğrenmeyi bütünleştiren etkinlikler içermektedir. 1988 yılında tasarlanan “Hazineleler”, 1999 yılında tasarlanan “Aile Tarihi ve Hikâyeleri” ve 2004–2005 yılları boyunca ziyarete açık olan “Kalp Atışı” ve “Dünya Oyuncakları” isimli sergiler ziyaretçilerin katılımıyla hazırlanmıştır (Zilcioğlu, 2008). Sergilerde, sergilenen nesneye ilişkin bilgiler etiket ya da panolar yerine işitsel araçlar kullanılarak ziyaretçiye aktarılmaktadır. Müze, 2008 yılında “Kentin Altında Ne Var?” adlı sergiyi ziyarete açmıştır. Sergi kapsamında 6 yaş ve üzeri çocuklar müze eğitimcileri eşliğinde çeşitli etkinliklere katılmaktadırlar. Sergi; Frankfurta ilgili tarih, coğrafya, jeoloji, biyolojik yaşam, arkeoloji ve gündelik yaşam gibi temel bilgiler içermektedir.

“Kentin Altında Ne Var?” Sergisi; Metro ve Raylı Sistemler Bölümü, Arkeoloji, Jeoloji ve Biyoloji Bölümü, Laboratuvar, Su ve Kanalizasyon Sistemleri Bölümü ile II. Dünya Savaşı bölümünden oluşmaktadır. *Metro ve Raylı Sistemler bölümünün* amacı, Frankfurt'un tren ve metro sisteminin tarihçesini ve sistemin nasıl işlediğini çocuklara aktarmaktır. Bu bölümde metro kontrol sistemi ve minyatür bir metro istasyonu bulunmaktadır. Serginin ikinci salonunda *Arkeoloji bölümü* bulunmaktadır. Arkeoloji bölümünde bir kazı havuzu, sergi vitrinleri, laboratuvar odası ve kazı malzemeleri yer almaktadır. Bu bölümde amaç,

Frankfurt'un tarihi ve arkeolojik zenginliklerini ve arkeologların çalışma ortamlarını çocuklara aktarmaktır. Arkeolojik kazı havuzuna giren çocuklar buldukları eser parçalarını numaralandırarak poşetlere yerleştirmekte, laboratuvara geçerek onarmakta ve sergiye hazırlamaktadırlar. Aynı bölümde Frankfurt Tarih Müzesi'ne ait orijinal nesnelere de sergilenmektedir. *Jeoloji bölümünde*, Frankfurt'ta bulunan fosil ve kayaç örnekleri sergilenmekte ve bu örneklerin nasıl bulunduğu ve sergiye hazırlandığı anlatılmaktadır. Ayrıca renkli bilgi panoları, fotoğraflar ve çizimlerle kent yakınlarındaki madenler de çocuklara aktarılmaktadır. *Biyoloji bölümünde* ise, çocuklar Frankfurt'ta hangi canlıların yaşadığını görmektedirler. Bu bölümde böcek örnekleri, fare, köstebek, yılan, örümcek ve kirpi gibi hayvanlar yer almaktadır. Jeoloji ve Biyoloji bölümleri çocuklar için oluşturulmuş ortak bir laboratuvara açılmaktadır. Serginin önemli bölümlerinden biri de Frankfurt kanalizasyon ve su dağıtım sistemlerinin anlatıldığı *Su ve Kanalizasyon Sistemi* bölümüdür. Bu bölümde su ve kanalizasyon sistemlerinin nasıl kurulduğu, tarihçesi ve işçilerin hangi şartlar altında çalıştıkları çocuklara aktarılmaktadır. İşitsel ve görsel öğelerle desteklenen serginin son bölümü, II. Dünya Savaşı ile ilgilidir. Müze, savaş yıllarında kullanılan bir sığınak hazırlamıştır. Sığınakta bulunan malzemelerin tamamı orijinaldir. Bu bölümün amacı, II. Dünya Savaşı'nın halkı nasıl etkilediğini savaşa tanıklık etmiş kişilerin ağzından çocuklara aktarmaktır.

Müze Eğitim Atölyeleri

Müze, farklı yaş grupları için kâğıt yapım atölyesi, resim atölyesi, matbaa atölyesi, bilgisayar atölyesi ve güzel yazı atölyesi kurmuştur. Kâğıt yapım atölyesinde, kâğıt yapımında kullanılan malzemeler ve kâğıt yapım süreci tüm aşamalarıyla anlatılmaktadır. Bilgisayar atölyesinde yaş gruplarına göre programlama, bilgisayarda çizim yapma ve çeşitli oyunlar oynama gibi etkinliklere katılan çocuklar, matbaa atölyesinde matbaacılığın tarihsel gelişimi hakkında bilgiler alarak konusunu kendi oluşturdukları bir gazete ya da kitap sayfası basmaktadırlar. Resim atölyesi ise hem resim yapmak hem de kâğıt tiyatrosu oluşturmak için kullanılmaktadır.

Rehberli Müze Turları

Rehberli turlarda çocuklar kentin tarihi ve modern dokusunu görmektedirler. Kent merkezi gezisi, Main Nehri Gezisi ve Dom Katedrali gezisi bu rehberli turlardan bazılarıdır. Rehberli turlar çeşitli rol yapma ve drama etkinlikleriyle renklendirilmektedir. Dom Katedrali gezisinde kralların taç giyme törenleri canlandırılmakta, Römerberg meydanında kralların devlet idaresini gerçekleştirdiği Kaisersaal ve Frankfurt Tarih Müzesi ziyaretleri gerçekleştirilmektedir.

Almanya'nın önemli çocuk müzelerinden biri de Hamburg kentinde kurulan Achtern Born Klick Çocuk Müzesi'dir.

Klick Çocuk Müzesi'nin Tarihçesi ve Amacı

1993 yılında kurulan ve 2004 yılında "Para" isimli sergi ile ziyarete açılan müzenin amacı, bölgenin sosyokültürel yaşamına katkı sağlamak ve bölgede yaşayan çocuklara okul

eğitiminde destek olacak bir öğrenme ortamı yaratmaktır. Çocukların dünyayı eğlenerek tanımlarını sağlamak; bilim sever, araştırmacı, hoşgörülü ve özerk benlik duygusu gelişmiş bireyler olarak yetişmelerine katkıda bulunmak müzenin diğer hedefleridir. Bu hedefler doğrultusunda müze, 0–3 ve 3–13 yaş gruplarına yönelik bilim, sanat, kültür ve gündelik yaşam konulu sürekli ve geçici sergiler hazırlamaktadır. Müze sergilerinde ve eğitim etkinliklerinde müze eğitimcileri ve üniversite öğrencileri işbirliği içinde çalışmaktadır. Müze eğitimcileri; tarih, arkeoloji, eğitim bilimleri, fen bilimleri ve tıp alanında eğitim almıştır. Müze, aynı zamanda üniversite öğrencilerin için müze eğitimi alanında bir staj ve uygulama merkezidir.

Müze Sergilerinden Örnekler

Müzenin sürekli sergileri *-10.000 Taş Devri, İnsan Vücudu (Doğum-Anne), Dişçi, Dokunuş, Büyükannenin Gündelik Yaşamı, Zaman Yolculuğu, Para ve Uçan Halı*'dir. Sürekli ve geçici sergiler müze eğitimcileri tarafından tasarlanmaktadır. Sergi temalarıyla ilişkili nesnelere bir bölümü bağış ya da satın alma yoluyla müzeye kazandırılmıştır. Müzeye kazandırılma yöntemleri farklı olsa da bu nesnelere ortak özelliği çocukların kullanımına açık olmalarıdır. *-10.000 Taş Devri* adlı sergi mağara görünümüne verilmiş bir odada açılmıştır. Sergi alanındaki duvarlar prehistorik devirlerin coğrafik, iklimsel ve sosyal şartlarını betimleyen resimlerle süslenmiştir. Sergide barınmak için kullanılan farklı ortamlar canlandırılmıştır. Ayrıca av aletleri, deniz kabukları, hayvan iskeletleri ve hayvan postları yerleştirilmiştir. Bu bölümde çocuklara bitki köklerini kullanarak nasıl boya elde edecekleri ve duvar boyayacakları aktarılmaktadır. İnsan vücudunu ve organların işlevlerini çocuklara tanıtmak amacıyla hazırlanan *İnsan Vücudu* adlı sergi alanında, doğum, beş duyuya ilişkin nesne ve deney setleri ile bir dişçi muayenehanesi gibi alt bölümler oluşturulmuştur. Serginin ilk bölümünde çeşitli maketler kullanılarak solunum, dolaşım, boşaltım, hareket ve sindirim sistemleri tanıtılmaktadır. Müzenin sık ziyaret edilen sergilerinden biri de *Büyükannenin Gündelik Yaşamı* adlı sergidir. Serginin amacı, 1900 – 1950 yılları arasında kullanılan nesnelere yola çıkarak gündelik yaşama ilişkin unsurları çocuklara anlatmak ve çocukların geçmişle günümüz arasında bağ kurmalarını sağlamaktır. 1900'lerin okul ve aile yaşamı, komşuluk ilişkileri, teknolojik gelişmeler ve sosyal yaşamın anlatıldığı bu sergide 1900'lü yıllarda kullanılan nesnelere oluşan bir salon, çamaşırhane ve mutfak yer almaktadır. Mutfak bölümünde ocak yakma ve kahve öğütme gibi etkinlikler yapılmaktadır. Çamaşırhane olarak hazırlanmış diğer bölümde ise eski makinelerde su ısıtmakta, sabun üretmekte ve çamaşır yıkanmaktadır. Müzenin sürekli sergilerinden biri de *Para*'dır. Sergi market, banka ve darphane olarak düzenlenmiş bir alanda kurulmuştur. Sergi kapsamında paranın işlevi ve çağlar boyunca para yerine hangi nesnelere kullanıldığını içeren etkinlikler düzenlenmektedir. Etkinliklerde çocuklar farklı para birimlerini incelemektedirler. Müze ayrıca her yıl farklı bir ülkeyle ilgili geçici sergiler hazırlamaktadır. Bu sergilerde ülkelerin yemekleri, geleneksel kıyafetleri, müziği, çocuk oyunları ve sosyal yaşam çocuklara tanıtılmaktadır.

Sonuç

Çocuk müzeleri çocuğun gelişim sürecinin önemli bileşenlerinden oyun, keşif ve öğrenmeyi eğlenceli etkinliklerle bütünleştiren kuruluşlardır. Çocuk müzeleri sanat, tarih, arkeoloji, sağlık ve teknoloji konulu sergiler hazırlamak yanında, toplumun farklı kesimlerinden çocuklara ulaşmak; toplumun sosyal ve kültürel değerlerini çocuklara aktarmayı, farklı kültürlerle karşı hoşgörü ve kendi kültürüne karşı farkındalık yaratmayı amaçladıklarından Türkiye için önemli bir ihtiyaçtır. Müzelerde eğitimin keşfe ve yaşantılara dayanıyor olması müze eğitiminin 90'lı yıllarda Türkiye'de yaygınlaşmasını sağlamıştır. Aslında müze eğitimi Türkiye'nin yabancı olmadığı bir alandır. 1868'de Galatasaray Lisesi bünyesinde bir okul müzesinin kurulması, 1930 ve 1931'de Bursa ve İstanbul'da yeni okul müzeleri açılması ve bunun dışında gerçekleşen çok sayıda kurumsal ve münferit çalışma, Türkiye'nin müzelerin eğitim amacıyla kullanılması gerektiği bilincine sahip olduğunun kanıtlarıdır. 2005–2006 yılından itibaren ilköğretim 1. ve 2. kademe Türkçe, Matematik, Sosyal Bilgiler, Hayat Bilgisi, Görsel Sanatlar ile Fen ve Teknoloji dersi öğretim programlarında müzelerin eğitim ortamı olarak kullanılması gerektiği vurgulanmış, bu derslerde müzede yapılabilecek etkinlikler, kazanımlarla bağlantılı olarak sunulmuştur. Ancak Türkiye'de müze eğitiminin benimsenmesinin aksine, henüz bir çocuk müzesinin bulunmayışı düşündürücüdür. 1990'da Antalya Arkeoloji Müzesi'nde bir çocuk bölümü açılması, 1995'te İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin bir çocuk müzesi kurması önemli gelişmelerdir. Ancak nüfusun % 26,3'ünü 0–14 yaş grubundaki çocukların oluşturduğu Türkiye'de (TUİK, 2010) birden fazla şehirde kendi kaynaklarını yaratabilen çocuk müzeleri açılması gereklidir. Bu müzeler eğitime ve müzeciliğe yeni bir soluk katacak, çocuk ile müze arasındaki etkileşimi arttıracaktır.

Kaynakça

- ACM, Assosiation of Children's Museums resmi internet sitesi. Web: <http://www.childrensmuseums.org> adresinden 17.12.2009 tarihinde alınmıştır.
- Cleaver, J. (1988). *Doing Children's Museums: A Guide to 225 Hands-On Museums*. (2nd ed.). Williamson Publishing.
- Gallup, A. B. "1939 – 1940 December-January memories and satisfactions". *The Children's Museum News*, 27 (2).
- Greenhill, H. E. (1999). *Müze ve Galeri Eğitimi*, (Çev. Meltem Örgü Evren, Emine Gül Kapçı), Yay. Haz: Prof. Dr. Bekir Onur, Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, No: 4, Ankara.
- Gurian, E. H. (2006). "Brave Museums", A Talk prepared for National Services. http://library.nma.gov.au/libero/docs/Libopac/bibliographies_files/EHGurian.htm Erişim Tarihi: 19.11.2008.
- Hein, G. (1998). *Learning in the Museum*. London: Routledge.

- İlhan, A. Ç. (2009). "Educational Studies in Turkish Museums", *WCES 2009 World Conference on Educational Science*, Kıbrıs.
- Karadeniz, C. (2009). *Dünyada Çocuk Müzeleri İle Bilim, Teknoloji ve Keşif Merkezlerinin İncelenmesi ve Türkiye İçin Bir Çocuk Müzesi Modeli Oluşturulması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Onur, B. (2002). *Oyuncaklı Dünya*, 2. baskı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Onur, B. (2003). 'Müze Eğitimi: Temel İlkeler ve Politikalar'. *Müze Eğitimi Seminerleri I, Akdeniz Bölgesi Müzeleri* (1. baskı) (s. 7-23). Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Pieske, C. (2004). *Tagungsband Ittingen*. Waxmann Verlag.
- Regnier, V. (1987). "The Children's Museum: An Introduction and Overview", *Children's Environments Quarterly*, Vol.4, No.1, p: 2-3. Spring.
- Türkiye İstatistik Kurumu resmi internet sitesi. <http://www.tuik.gov.tr/Start.do> Erişim Tarihi: 20.01.2010.
- Zilcioğlu, Ş. (2008). *Çocuk Müzeleri ve Müze Eğitimi*, 1. baskı, Yay. Haz: Prof. Dr. Bekir Onur. Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Ürün Yayınları, Ankara.

ÖZET

Toplumun ve toplumsal gelişimin hizmetinde, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden materyaller üzerinde araştırma yapan ve sunduğu eğitim olanaklarıyla halkın estetik zevkiyle bilgi düzeyini artırmayı amaçlayan müzeler, 21. yüzyılda eğitim ve iletişime olağan işlevlerden daha fazla önem verilmektedir. Müze işletmeciliği, müzede pazarlama stratejileri, profesyonel sergi tasarımcılığı, halkla ilişkiler, ziyaretçi politikaları, sergi ve kültürel miras yönetimi ile müzede eğitim gibi kavramlar sıkça kullanılır ve uygulanır hale gelmektedir. Bu noktada bazı müzeler hedef kitlelerini daraltmakta ve eğitimi ana amaç haline getirmektedir. Etkin, yaratıcı ve çağdaş bireylerin yetiştirilmesine katkı sağlamak amacıyla yola çıkan Çocuk Müzeleri de bu müze türlerinden biridir. 1899 yılında New York Brooklyn'de açılan dünyanın ilk çocuk müzesi, yaparak ve yaşayarak öğrenmenin vücut bulduğu bu anlayışın 21. yüzyıla taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Günümüzde İngiltere'den Mısır'a, Rusya'dan Avustralya'ya kadar dünyanın çok sayıda ülkesinde etkileşimli sergiler tasarlayan çocuk müzeleri bulunmaktadır. Bu çalışma Avrupa'daki çocuk müzeleri sınırlı tutulmuştur. Ayrıca Avrupa'da çocukluğun toplumsal tarihi ve oyuncak üzerine yoğunlaşmış bazı müzelerle ilgili bilgi verilmiştir. Frankfurt ve Hamburg'daki çocuk müzeleri çocukların dokunarak, yaparak ve yaşayarak öğrenmelerini amaçlayan ve bu amaçla sergi hazırlayan kurumlar olarak Avrupa'daki çocuk müzelerine örnek oluşturmak amacıyla tanıtılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müze, müze eğitimi, çocuk müzesi, bilim, teknoloji ve keşif merkezi

ABSTRACT

Museums which are non-profit public places are always ready for the service of public and public development. They also do researches about the materials which are the witnesses for the people and their environment. Museums collect, protect, share informations, examine and use these materials for the improvement of people's education and aesthetic satisfaction. In 21st century, education and communication are more important than the other basic functions for museums. Museum management, marketing strategies in museums, professional curatorship, public relations, visitor policies, exhibition and cultural heritage management and museum education are often used and applied. At this point some museums focus on specific target groups and make education as their ultimate purpose. Children's museums which support bringing up active, creative and modern persons are one of them. In 1899 first children's museum of the world, which welcomed its visitors in Brooklyn, New York, played a crucial role in extending the approach of learning by doing. Nowadays, children's museums are established all around the world from England to Egypt and from Russia to Australia. In this research especially children's museums in Europe are discussed. In addition to that, museums which focus on childhood, social history of childhood and children's toys are also discussed. Frankfurt Children's Museum and Klick Children's Museum which are designed for children's learning by doing and living are introduced in the context of giving contemporary examples for children's museums.

Keywords: Museum, museum education, children's museum, science, technology and discovery center

YEREL BİR KÜLTÜR ÜRÜNÜ ÖRNEĞİ: SOĞANLI BEBEKLERİ

Neval Sakin*

Giriş

Tarihî ilk devirlerinden günümüze kadar birçok kavim ve medeniyetin izlerini taşıyan Kayseri şehri, İç Anadolu bölgesinin Yukarı Kızılırmak bölümünde yer alıp merkez ilçeler dahil 15 ilçe ve bunlara bağlı köylerden oluşmaktadır (Günay vd. 1996, s. 13). Bu ilçelerden konumuzla ilgili olarak Soğanlı köyünün bağlı olduğu Yeşilhisar, her mevsim turist çeken, Kayseri'ye 70 km. mesafede ve güneyde yer alan bir yerleşim birimidir (Subaşı 1998, s. 286).

Yeşilhisar eski çağlarda Karahisar halılarıyla tanınmıştır ve bu halıların özelliğini koruyarak el sanatlarını sürdürmektedir. Bunun yanı sıra ilçede; kilim, çorap gibi temel ihtiyaç maddeleri ile Soğanlı köyünde yapılan otantik bez bebekleri üretilmektedir (Subaşı 1998, s. 286-287).

Yeşilhisar ilçesine bağlı Soğanlı köyü (1), Aşağı ve Yukarı Soğanlı olarak ikiye ayrılan, kaya kilise ve mağaraların günümüz konutlarıyla iç içe olduğu, yeşillikler arasında her mevsim gezilebilen bir açık hava müzesidir (Toymuş 1999, s. 22). Ürgüp-Göreme vadisinin bir devamı olan Soğanlı (Çayırdağ 1998, s. 5) M.S. IV. Yüzyıldan itibaren Hıristiyanlığın Kapadokya'daki merkezlerinden biri olmuş ve önemini VII.-VIII. Yüzyıllarda da sürdürmüştür. Tüflerin üzerine kurulu olan Soğanlı ve çevresinde peribacalarının çok güzel örnekleri vardır. Buranın en önemli özelliği, 50'ye yakın kaya kilisesi ve mağaranın varlığıdır. Bu özelliklerinden dolayı Soğanlı, sit alanı ilan edilmiştir (Tezer 1998, s. 165).

* Okutman, Erciyes Üniversitesi Mustafa Çıkrıkçıoğlu M. Y.O, Geleneksel El Sanatları Bölümü / KAYSERİ, nevalsakin@gmail.com

Soğanlı'ya son yıllarda büyük bir turist akını olmaktadır. Bu nedenle köy halkı turizm amaçlı bir kooperatif kurmuş ve turizmden önemli gelir elde etmeye başlamıştır. Kadınlarca yapılarak bütün Kapadokya'da satılan otantik bez bebekler ise, köyün önemli gelir kaynaklarından biri haline gelmiştir (Tezer 1998, s. 165).

Teknolojinin hızla gelişmesi, dünyanın ulaşım açısından küçülmesine neden olmuş bu da dünya uluslarının birbirlerini daha kolay ve yakından tanımalarına imkan sağlamıştır. Dolayısıyla gittikleri ülkede ilk aradıkları şey, ülkenin doğal güzelliği ve o yörenin yaşayışını, kültürünü sembolize eden, bu kültür hakkında bilgi veren ürünlerdir. Bu yüzden bu tip ürünler turizme, hem maddi yönden, hem de kültürel yönden katkıda bulunmaktadır. İşte hammadde ve artık parçalardan yörenin giyim şeklinde ve genel görünüşüne sadık kalınarak hazırlanan kıyafetlerin, sağlamlık, kalite ve güzelliği ile koleksiyonculara hitabeden teknikle yapılmış bebekler üzerine, folkloru yansıtıcı bir şekilde yerleştirilen el yapımı bebekler, günümüzde folklorik bebekçilik adıyla bir sanat dalına dönüşmüştür (Bilgin 1997, s. 2).

Folklorik kıyafetli yapma bebekler, memleketlerinin folklorik kültürünü tanıtan, geçmişe ve geleceğe kültürel köprü atabilen uluslar arası kültür alışverişini sağlayan konu olmakla önem kazanmaktadır (Bilgin 1997, s. 54). Bebekler, biziz aslında ifadesi bu tanımın en basitçe söylenebilecek şeklidir.

Nitekim el yapımı bebeklerle folklorik zenginlikleri gelecek kuşaklara götürürken dünü bugüne, bugünü yarına aktarmak ve bu arada yepyeni bir iş kolu yaratmak mümkündür. Bu anlamda boş zamanların ve artık iş gücünün değerlendirilmesi ile aile ekonomisine katkıda bulunulmasını sağlamak, geleneksel kıyafetlerle ilgili kültürel mirası belgelemek, folklorik bebeklerin yapılış amacını ortaya koymaktadır (Bilgin 1997, s. 1, 55).

Geleneksel giyim, her ülkenin geleneksel kültürünün bir parçasıdır. Günümüz şartları ve gelişme temposu nedeniyle giyimde geleneksel özelliklerin hızla yok olması kaçınılmaz bir olaydır. Bebekler üzerinde, asıllarına uygun minyatür geleneksel giyimlerle kalıcılığı sağlamak sonraki nesillere bazı değerleri aktarmada kolaylığı getirecektir. Türkiye'de evlerde yapılan basit bebeklerle fazla gelişmemiş plastik menşeli piyasa bebeklerinin haricinde turizmde yegane pazarlama sahası bulunan eşyalar, folklorik giysili yapma bebeklerdir. Kapadokya Bebekleri olarak da tanınan orijinal adıyla Soğanlı Bebekleri (Bilgin 1997, s. IX, X), yerel bir kültür örneği olarak bunlardan biridir.

1. Otantik Soğanlı Bebekleri

Soğanlı köyünde 1970'li yıllarda başlayan turizm hareketi ile köy kadınlarının, ağaç dalları ve bez parçalarıyla çocukları için yaptıkları naif ve basit bebekler, yöreye gelen turistlerin ilgisini çekmiş ve kısa zamanda bir bez bebek sektörü doğmuştur (Tuna 2008, s. 165-168).

Yöre insanı, Soğanlı harabelerinde; Büyük kilise, Saint Jean Kilisesi, Yılanlı Kilise, Gök Kilise, Balıklı Kilise, Karabaş Kilisesi, Tokatlı Kilise ve Geyikli Kilise gibi önemli kiliselerin yer aldığı açık hava müzesini ziyaret eden turistlere satış yapmak için köy meydanına sabah saatlerinde gelip yerleşmekte, bir yandan üretim yapıp bir yandan da satış yapmaktadırlar.

Soğanlı Köyü, Aşağı ve Yukarı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Fakat Yukarı Soğanlı'da bulunan evlerin üzerine kayalıklardan taş yuvarlanması sonucu evler boşaltılmış ve yöre insanı Aşağı Soğanlı'ya taşınmıştır. Yukarı Soğanlı'da ise sadece bebeklerin satışının yapıldığı meydan ve meydan çevresinde yer alan bir iki restoran, pansiyon ve dükkân kalmıştır.

Köy 120-130 haneden oluşmaktadır. Köy halkı geçimini tarım ve bebekten sağlamakta, hayvancılık ise yapılmamaktadır. Bebekler yöreyi ziyaret eden turistlere, ülke içinden, özel-

likle Ürgüp, Göreme, Avanos, Zelve gibi yakın ilçelerle İzmir, Alanya, İstanbul gibi turistik şehirlerden gelen toptancılara satılmaktadır. Bebekler satış yapıldıkları yerlerde Kapadokya bebekleri olarak tanınmaktadır (İsmail Kumral).

Köyün geçim kaynağı olduğu için yöre insanı kadın erkek hepsi, çocukluğundan itibaren bebek yapmayı büyüklerinden öğrenerek bu işi yapmaktadırlar. Ayrıca civar köylerden yöreye gelin gelen bayanlar da bu işi orada öğrenip yapmaya başlamaktadır. Erkekler bebeğin kıyafetlerini makinede dikip hazır hale getirerek yardım etmektedirler.

Soğanlı köyü sakini olan ve bebek yapıp satan Yavuz Ablak, 3-4 yıl önce Yeşilhisar'da düzenlenen eğlence festivalinde yapılan Soğanlı Bebekleri yarışmasına katılmıştır. Bu yarışmaya 45 cm boyunda, fırına ekmek götüren bir kadını anlatan bebekle katılarak birinciliği kazanmıştır. Ayrıca yöre insanı bu yaptıkları bebeklerle fuarlara katılmakta ve oralarda bebeklerini tanıtmaktadırlar.

2. Soğanlı Bebeği Yapımında Kullanılan Malzemeler

Soğanlı Bebeği'nin iskeletini oluşturmak için önceleri sapan şeklindeki ağaç dalları kullanılırken günümüzde çember adı verilen, kolayca şekil alabilen, yumuşak ve 1 cm genişliğinde yassı teller kullanılmaktadır (Yavuz Ablak). Bebeğin başını yapmak için küçük bebeklerde gazoz kapağı kullanılırken büyük bebeklerde başlar, atık havlu parçalarının top top yapılıp patiska ile kaplanması suretiyle oluşturulmaktadır (Ayşe Ablak). Ancak büyük bebek başlarının yapımında bazen kavanoz kapaklarının da kullanıldığı görülmektedir (Yavuz Ablak).



Çember (Tel) ve Gazoz Kapağı

Yöre insanı bebeklerin kıyafetlerinde kumaş olarak, önceleri kendi kıyafetlerini bozarak elde edilen kumaşları kullanırken günümüzde satın aldıkları kumaşları kullanmaktadırlar (Sabahat Arız). Bebeğin kıyafetlerinde; Patiska yöredeki adıyla Hümayun, Pazen, Basma, Kadife, Saten, Tül, Kutnu gibi çeşitli kumaşlar, bebeğin iskeletine şekil ve dolgunluk vermek için de şeritler halinde kesilen havlu parçaları kullanılmaktadır (Yavuz Ablak).

Bebeği süslemek için renkli orlonlardan hazırlanan ponponlar, renkli pul ve payetler kullanılmaktadır. Önceden pul ve payetler daha yoğun kullanılırken turistlerin pulsuz bebek istemeleri ve pulları çocuklarının ağzına alıp yediklerini söylemeleri üzerine artık pul kullanılmamaktadır (Rabia Ablak). Pul günümüzde sadece gelin bebeklerde kullanılmaktadır.

Özetle atık diyebileceğimiz malzemeler ve kumaş parçaları ile çeşitli modellerdeki dikilmiş kıyafetler giydirilerek oluşturulan bebekler, maharetli bayanların elinde yörenin kültürünü ve yöre insanını yansıtan bir değere dönüşmektedir.



Testi ve Kirmen



Üst Beden Kıyafeti



Renkli Ponponlar



Etek Altına Giyilen Şalvar



Basma Etek

3. Soğanlı Bebeğinin Yapılışı

Soğanlı bebeğini ilk olarak kimin yaptığı konusunda yörede çeşitli rivayetler vardır. Bu rivayetlerden birine göre bebeği, yaklaşık 50 yıl önce Hanife Ablak yapmıştır. Bebeğinin yapılış hikâyesi şöyle anlatılmıştır: Hanife Ablak, kızı Döndü Ablak'a okuldaki el sanatları dersi için bir ağaç parçasını şekillendirerek bebek yapmıştır (Ayşe Ablak, Sabahat Arız,

Rabia Ablak, Fatma Karataş, Dudu Karataş). Bebeği ilk olarak yaptığı söylenen diğer bir kişi Hilmiye Güven'dir. Nitekim Hilmiye Güven, çocuğunun oynaması amacıyla bir bebek yapmıştır (Fevzi Ablak). Bunlarla birlikte bebeği ilk yapan kişi olarak adı geçen diğer kişiler Anakız Güven (Seyrani Güven) Meryem Arız ve Şerife Özdere'dir (Bilgin 1997, s. 46). Dolayısıyla bebeği yapan ilk kişi kesin olarak bilinmemektedir. Fakat yapılan ilk bebek, Soğanlı'ya gelen bir turist tarafından, oyun oynayan çocuklardan birinin elinde görülmüştür. Bu bebeği görüp beğenen turist, para karşılığında çocuktan bebeği satın almıştır. Bu olay sonrasında bebeğin turistler tarafından ilgi çekiciliğini fark eden Soğanlı halkı, yöreye gelen turistlere satmak için bebek yapmaya başlamıştır.

Soğanlı bebeğinde iskelet olarak önceleri söğüt ağacının sapan şeklinde kısımları koparılıp yapraklarından ve dallarından temizlenip kullanılmakta ve üzerine kıyafet giydirilmekteydi. Fakat turistlerin oturabilen bebek istemeleri sonucu ağaç yerine yumuşak şekil alabilen yörede çember adı verilen teller kullanılmaya başlanmıştır (Sabahat Arız). Yöre halkının günlük yöresel kıyafetleri olan şalvar, etek, elbise, önlük gibi kıyafetler dikilip bebeklere giydirilmektedir.

Yörede yapılan bebeklerin boyutları çeşitlilik göstermektedir. 20, 25, 30, 35, 40, 80 cm olan ve hatta 1 metreyi bulan bebekler yapmaktadırlar. Küçük bebeklerin baş kısmı, çember adı verilen tel üzerine gazoz kapağı yerleştirilerek yapılmakta iken daha büyük bebeklerde bazen kavanoz kapağı kullanılmaktadır. Büyük bebeklerin başı çoğunlukla atık havlu parçalarının toprak yapıp patiskayla kaplanması ile şekillendirilmektedir (Yavuz Ablak).

Bebeğin yapımına ilk olarak iskelet üzerine baş kısmın oluşturulması ile başlanmaktadır. Belirli uzunluklarda kestirilen çember adı verilen bu teller V şeklinde ikiye katlanıp, şeritler halinde hazırlanan havlu parçaları (Foto-1) ile bebeğin baş kısmının oluşturulacağı uca sarılarak bir miktar dolgunluk verilmektedir (Foto-2).



Foto-1



Foto-2

Bu hazırlanan kısım üzerine gazoz kapağı yerleştirilip Patiska ile kaplanarak bebeğin yüzü oluşturulmaktadır (Foto-3). Patiska ile oluşturulan bebeğin baş kısmı, Basma ya da Pazen gibi kumaşlarla sıkıca kaplanacak şekilde bağlanmaktadır (Foto-4).



Foto-3



Foto-4

Genel hatlarıyla bebeğin baş kısmının şekillendirilmesinden sonra bebeğin gövdesi, şeritler halindeki havlu parçaları ile sarılarak oluşturulmakta (Foto-5) ve bebeğe üst beden kıyafeti giydirilmektedir (Foto-6).



Foto-5



Foto-6

Daha sonra bebeğin kalça kısmına, şeritler halindeki havlu parçaları sarılmaktadır (Foto-7). Yine havludan dikilen başka bir parça bebeğin ayak kısmına yerleştirilerek sabitlenmektedir (Foto-8-9). Ardından bacak kısmının da bir miktar dolgunluk verecek şekilde sarılmasıyla bebeğin bedeni tamamlanmaktadır (Foto-10). Bedeni tamamlanan bebeğe şalvar, şalvarın üstüne de eteği giydirilmektedir (Foto-11).



Foto-7



Foto-8



Foto-9



Foto-10



Foto-11

Bebeğin baş kısmının tepe noktasından iki yana doğru önde düz bir şekilde yerleştirilen siyah renkte yün ipler ile bebeğin saçı şekillendirilmektedir (Foto-12). Renkli orlonlardan yapılan ponponlar, başı sivri bir şekilde verilen bebeklerde, biri bebeğin tam tepesine saç üzerine, ikisi de saç uçlarına olmak üzere üç tane yerleştirilmektedir (Foto-13). Bu ponponlar hem süsleyici olarak hem de bebeğin saçını sabitleştirmek için dikilmektedir.



Foto-12



Foto-13

Sonolarak ise bebeğin patiska ile kaplanan yüzü, keçeli boya kalemleri ile çizilmektedir (Foto-14-15).



Foot-14



Foot-15

4. Soğanlı Bebeğinin Çeşitleri

Soğanlı köyünde yöre insanı bebeğin kıyafetine göre bebeklere isimler vermiştir. Bu manada yörede yapılan bebekler, Dimili (şalvarlı) bebek, Fistanlı bebek, Dizlikli (önlüklü) bebek, Fesli bebek, Üç Güllü bebek, Kermenli (kirmenli) bebek, Testili bebek, Dimili (şalvarlı) erkek bebek, Tüllü bebek ve Kadife Cepkenli bebek olarak çeşitlendirilmiştir.

Bunların yanında bazı bebekler başları yuvarlak olarak, bazıları da tepelik şeklinde sivri başlı olarak şekillendirilmektedir.



Gelin Başı

Tepelikli Baş

Yuvarlak Baş

Küçük bebekler yani 20-25 cm boyutunda olanlar, şalvarlı ve etekli yapılmaktadır. Boyutları 30 cm. den yukarı olan bebekleri de kermenli, testili, bebekli, yuvarlak ve tepelikli yapmaktadırlar (Yavuz Ablak)



Dimili Erkek Bebek



Etekli Bebek



Dimili ve Testili Bebek



Kadife Etekli Testili Bebek



Kirmenli ve Bebekli Bebek



Üç Güllü Bebek



Dimili Bebek



Fesli ve Testili Bebek



Dimili Bebek

Sonuç

Kültür zenginlikleri bakımından eşsiz bir ülke olan Türkiye’de her bir yörenin kendine has bir kültürü vardır. Bu kültür çeşitliliği köklü bir geçmişe sahip olsa da teknolojinin gelişmesi ve buna bağlı olarak insanların yaşayışlarının, duygu ve düşüncelerinin değişmesi ile yok olma tehlikesi altında kalmıştır. Bu nedenle kültürümüzün sadece bir kolu olan geleneksel kıyafetlerimize sahip çıkmanın en güzel yollarından birisi folklorik bebekçiliktir.

İşte Soğanlı Bebekleri, geçmişten günümüze bir köprü olarak geleneksel kıyafetlerimizin unutulmasını önleyen önemli bir el sanatıdır. Zira bu bebekler anadan kıza hatta babadan oğula geçerek yaşatılmaya devam etmektedir. Aynı zamanda görülmüştür ki ticarî bir meta olarak satışı yapılan bu bebekler, ekonomiye katkı sağlamaktadır. Bu bebeklerin yerli turistler yanında yabancı turistlere de satılması uluslararası kültür alışverişini simgeleyen bir olaydır.

Ne var ki bu bebeklerin ticarî kaygı ile yöresel özelliklerinin ve kalitelerinin bozulması için gerekli önlemlerin alınması gerekmektedir.

NOT

Türkiye’de Soğanlı adıyla bilinen 9 köy bulunmaktadır. Bunlar bağlı oldukları il ve ilçe adlarına göre şu şekilde sıralanabilir: Samsun-Ladik, Manisa-Kula, Elazığ-Keban, Bursa-Merkez, Kars-Kağızman, Çankırı-Çerkeş, Zonguldak-Ereğli, Burdur-Merkez, Kayseri-Yeşilhisar’dır. Köylerimiz, Hazırlayan: Dahiliye Vekaleti Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü, İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi Yayınları, İstanbul 1933, s. 671. Köylerimiz (1 Mart 1968 gününe kadar), Hazırlayan: İç İşleri Bakanlığı İller İdaresi Genel Müdürlüğü, Başbakanlık Yayınları, Ankara 1968, s. 480.

KAYNAKLAR

A-Yazılı Kaynaklar

- Bilgin, Nuran, 1997, **Folklorik Yapma Bebekçilik**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tezer, Şükrü İsmail, 1998, **Cumhuriyet’in 75. Yılında Kayseri**, Kayseri: Kayseri Valiliği Yayınları.
- Çayırdağ, Mehmet, 1998, **Kayseri**, Kayseri: Kayseri’de Eski Eserleri, Müzeleri ve Turizmi Sevenler Derneği Yayınları No: 4.
- Günay, Ünver, Güngör, Harun; Kuzgun, Şaban; Sayım, Huzeyfe; Taştan, A. Vahap; 1996, **Kayseri ve Çevresinde Ziyaret ve Ziyaret Yerleri**, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları No: 6.
- Köylerimiz** (1 Mart 1968 gününe kadar), 1968, Hazırlayan: İç İşleri Bakanlığı İller İdaresi Genel Müdürlüğü, Ankara: Başbakanlık Yayınları.
- Köylerimiz**, 1933, Hazırlayan: Dahiliye Vekaleti Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü, İstanbul: İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi Yayınları.
- Subaşı, Muhsin İlyas, 1998, **Dünden Bugüne Kayseri**, Kayseri: Geçit Yayınları.
- Toymuş, İsmet, 1999, **Kayseri Turizm Envanteri**, Kayseri: Kayseri Valiliği İl Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Tuna, Turgay, 2008, **Bilinmeyen Kapadokya**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

B- Sözlü Kaynaklar

- Ablak, Ayşe, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 19.05.1968, İlkokul, evli ve üç çocuk annesi, ev hanımı, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
- Ablak, Fevzi, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 10.09.1941, İlkokul, evli ve 4 çocuk babası, Pan-siyon İşletmecisi, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
- Ablak, Rabia, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 18.08.1945, İlkokul 3’ten terk, ev hanımı, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
- Ablak, Yavuz, Soğanlı-Yeşilhisar-Kayseri, 10.03.1971, İlkokul, evli, Soğanlı Bebeği yapıp satıyor, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
- Arız, Sabahat, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 05.01.1960, İlkokul, evli ve iki çocuk annesi, ev hanımı, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).

Güven, Seyrani, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 01.02.1982, Lise, Servis Şoförü, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
Karataş, Dudu, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 16.09.1948, İlkokul 3'ten terk, evli ve üç çocuk annesi, ev hanımı, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
Karataş, Fatma, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 22.12.1937, İlkokul terk, evli ve 5 çocuk annesi, ev hanımı, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).
Kumral, İsmail, Soğanlı-Yeşilhisar/Kayseri, 1965, İlkokul, evli ve iki çocuk babası, çiftçi, Soğanlı, 07.07.2009, (Derleyen: Neval Sakin).

ÖZET

Teknolojinin hızla gelişmesi, dünyanın ulaşım açısından küçülmesine neden olmuş bu da dünya uluslarının birbirlerini daha kolay ve yakından tanımalarına imkan sağlamıştır. Dolayısıyla gidilen ülkede aranan ilk şey, o ülkenin doğal güzelliği ve yörenin yaşayışını, kültürünü sembolize eden, bu kültür hakkında bilgi veren ürünler olmuştur. Bebekler, bizim aslında ifadesi bu düşüncüyü göstermektedir.

Nitekim Soğanlı Köyü bebekleri de yerel bir kültür örneği olarak geçmişle gelecek arasında bir köprüdür ve uluslararası kültür alışverişini sağlayan nitelikleri ile geleneksel özelliklerini korumaktadır. Zaman içerisinde bebeğin yapımında kullanılan malzemeler çeşitlilik gösterse de asıllarına uygun kıyafetlerle kalıcılık sağlanmakta ve sonraki nesillere kültürel değerler aktarılabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soğanlı Bebekleri, Folklorik Bebek, El Sanatları, Yeşilhisar, Kayseri,

An Example of the Local Culture: Soğanlı Dollies

ABSTRACT

The rapidly progress of technology caused the world to become smaller in terms of communication and this condition has provided an opportunity for nations to know each other easily and to be in a close relation. Consequently the first thing that is sought in a foreign country was the products which symbolizes that country's natural beauty, the way of living and the culture. The expression "Actually, dollies are ourselves" shows this opinion.

Likewise the dollies of Soğanlı Village yields a bridge between past and future as they are an example of local culture and maintains their traditional properties with the quality that provides international culture trade. Although the materials used in the production of dollies showed diversity throughout the years, permanence was still ensured by the costumes which are very close to their original ones and this way, cultural values can be transferred to the next generations.

Keywords: Soğanlı Dollies, Folkloric Dolly, Handmade Arts, Yeşilhisar, Kayseri.

ORYANTALİZMİN SINIRSAL MİTLERİ*

Andre Gingrich**

Çeviren: Koray Cengiz*** Özer Özbozdağlı****

Halk Gözünde Müslüman Dünya ve Orta Avrupa'nın Popüler Kültürleri

Esasen Orta Doğu konusunda çalışan Avusturyalı bir sosyal antropolog olarak, bu çalışmam orta Avrupa popüler ve halk kültürlerinde, kısmen de Avusturya'daki Müslümanlığın “Şark” yerini incelemektedir. 20. yy'dan 21.yy'a geçiş döneminde bu bakış açısı, Avrupa bütünleşmesinin ilgili daha geniş süreçlerini göz ardı edemez. Bugün Avrupa Birliği, Slovenya ve Avusturya gibi orta Avrupa ülkelerine komşuluk yapan ülkeler için kati bir etkidir. Müslüman ülkelerin var olan AB politikalarında aldığı, alacağı veya alması gereken roller ve kamuoyu fikirleri, yakın bir zamanda AB tam üyesi olacak olan böylesi küçük ülkeler üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Daha geniş Avrupa seviyesinde, Müslüman kültürlerin rolü iç ve dış politikalarda oldukça tartışmalı bir konudur ve orta Avrupa'nın bazı bölümlerinde bu konular belirgin yerel mitlerle ve “Oryantalı” ait davranışlarla birleştirilmektedir. Bu çalışmamda, bu mitler ve davranış dizileri içerisinden birini belirlemek, tanımlamak ve açıklamak istiyorum.*****

* Yazarın bu makalesi, “Mediterranean Ethnological Summer School, Vol. II Piran / Pirano, Slovenia 1996 (Eds. Bojan Baskar & Borut Brumen) Ljubljana 1998, 99-127” çalışmasında yer almaktadır.

**Andre Gingrich Viyana Üniversitesinde Sosyal ve Kültürel Antropoloji Profesörüdür ve Avusturya Bilimler Akademisinde Sosyal Antropoloji Enstitüsü Müdürüdür.

*** Okutman, Mustafa Kemal Üniversitesi, YADİM.

**** Okutman, Mustafa Kemal Üniversitesi Atatürk İlk. ve İnk. Tar. Araş. ve Uyg. Merkezi.

***** Önerileri ve desteklerinden ötürü, Joan O'Donnell, Oliver ve Simone Gingrich ve Sylvia Haas'a teşekkür etmek istiyorum.

Avrupa Birliği, Orta Avrupa ve Orta Doğu

İlk olarak genişçe tartişılan konuların kapsamlı bir taslağını ortaya koymalıyım. Bir taraftan Müslüman dünyayla olan ilişkiler, Müslüman göçmenlerin, mültecilerin ve bunları takip eden nesillerin yaşadığı birçok Avrupa Birliği ülkesi için iç politikaların önemli bir unsurunu inşa etmektedir. Bunlar, güneydoğu Avrupa, Kuzey ve Batı Afrika, batı ve güneydoğu Asya ve Endonezya gibi çeşitli ülkelerden gelmekte veya kökenlidirler. Bazı Müslümanlar AB vatandaşıdır fakat Müslümanlar hâlihazırda Birlik içerisinde yaşayan ve AB vatandaşı olmayan kesim içerisinde oldukça geniş bir nüfusa sahiptirler. Berlin, Marsilya, Paris, Amsterdam veya Viyana gibi bazı Şehir alanlarında yerleşik Müslüman sayısı % 10 civarında veya daha fazladır. Bu iç bakış açısı, var olan Avrupa politikalarının bazen oldukça sıcak ve bazen de şiddetli bir tartişmalı nüfuz alanıdır ve olayların gidişatını etkileyerek radikal uç grupların ve partilerin bu tartişmaya katılmasına yön vermektedir.

Aynı zamanda, “yabancı” Arap ve Müslüman dünyası, Doğu Avrupa ve Rusya’nın da bu iki geniş komşu bölgelerinin ikincisini oluşturduğu bu gruplar Avrupa Birliği’nin hemen hemen her topluluğunda aşağı yukarı bir anda komşu olabilecek bölgeler olarak algılanmaktadır. Bazı AB güçleri ve ülkeler, en çarpıcı olarak da kuzey ve kuzeydoğu Avrupa ülkeleri doğudaki komşularla ilişkilerin, bir bakıma tek yönlü olarak güçlendirilmesini tercih etmektedirler. Kısmen güneyde ve Akdeniz Avrupasındaki diğer AB güçleri ve ülkeler, güney komşuluk alanları ile daha dengeli bir ilişki sürdürölmesi taraftarıdır.

Avrupa bütünleşmesinin çelişen süreçleri içerisinde, Müslüman dünyayla olan iç ve diş ilişkiler bu yüzden Avrupa kimliklerinin biçimlendirilmesine önemli bir katkı yapmaktadır. Bu daha geniş konuların, Slovenya için ne anlam ifade ettiğini ayrıntılı bir Şekilde tartişmak niyetinde değilim. Fakat Slovenya’nın Avrupa Birliği’ne yaklaşımı konusunda önemli bir rol oynayacakları açıkça görünmektedir. Eski Yugoslavya’nın eski bir üyesi olarak Slovenya, bağımsız Slovenya Cumhuriyeti sınırları içerisinde göçmen veya mülteci olarak yaşayan ve halen Bosna, Makedonya ve Kosova’daki Müslüman inanişına sahip eş vatandaşları için özel bir ajandaya sahiptir. Hem eski Doğu Avrupa hem de Akdeniz havzası sınırlarında uzanan bir ülke olarak Slovenya’nın, tek yönlü bir doğuyu mu yoksa daha dengeli doğu ve güney yabancı oryantasyonunu tercih edeceği kaçınılmaz bir Şekilde merak konusu olacaktır. Bir yolla veya diğerleriyle, bu çalışmada Avusturya’nın durumunu örnek vererek ele aldığım daha geniş bölgesel konular, Slovenya’nın Şimdi ve gelecekte karşılaşacağı zorlukları da ortaya koymaktadır. Bu yüzden, tüm bu ilişkiler konu üzerinde Avrupa genelindeki tartişma ile de alakalı olduğundan, güney merkezi Avrupa’daki yerel davranışların Müslüman dünyaya karşı olan bakış açılarını ve potansiyellerini incelemek faydalı ve gereklidir.

Müslüman dünyası ile ilgili Avrupa tartişmasını ortaya koyan ekonomik ve politik ilgilerin ana çerçevesi şu ana kadar belirlenmiştir. Müslüman dünyasıyla iç ve diş ilişki konuları güçlü çağdaş çıkarımlara sahiptir fakat bu var olan ilgiler bir dereceye kadar tarihsel süreçlerin bir sonucu olarak da tanımlanmalıdır. Kısmen, sömürge ilişkilerinin tarihinden ortaya çıkmıştır. Avrupa’nın sömürgeyel geçmişine genel bir bakış, Müslümanların “Oryentin” orta Avrupa popüler kültüründeki yerini daha geniş tarihsel yapısı içerisinde belirleme konusunda yardımcı olacaktır.

Müslüman dünya ile şu andaki Avrupa ilişkilerinin tartışma konuları, sömürgeleşimin 4 farklı şekli ile vuku bulmaktadır (Mansfield 1991: 35-176; Wolf 1991: 428-431). İlk olarak Avrupa’da deniz aşırı Müslüman dünyada belirgin bir şekilde sömürgeleşim etkisi olan ülkeler vardır; İkinci olarak Müslüman çevrenin yakın alanlarında belli oranlarda sömürgeleşim etkisi olan ülkeler; ve üçüncü olarak da Müslüman dünya ile sömürgeleşim anlamında hemen hemen hiç ilişkisi olmayan ülkeler. Neticede, Müslüman İmparatorluğun sömürge özneleri olan ülkeler vardır. Bu tartışmada, diğer üye ülkelerden sadece yüzeysel olarak bahsederek, Avrupa Birliğinin şu andaki varolan üyelerini geniş bir şekilde ele alacağız.

Avrupa’nın klasik sömürge güçleri olarak birinci grup, Müslüman dünyanın bir veya daha fazla esas parçaları olan deniz aşırı bölgelerde oldukça güçlü bir etki yaratmışlardır. Bu grubun en önemli üyeleri, güney, güneydoğu Asya, batı Asya ve kuzey Afrika’nın geniş bir parçasında olmak üzere Britanya, Fransa ve Hollanda’dır. İtalya’nın Müslüman dünyadaki sömürgeleşim etkisi (Doğu Afrika, Libya, Arnavutluk) daha az belirgin ve daha duranıdır ve kısmen de komşularına dayanan bir sömürgeleşim anlayışıdır. Bu yüzden de İtalya’nın birinci ve ikinci grup arasında ara durum teşkil ettiğini düşünebiliriz.

İkinci grup, Müslüman çevrelerin daha bitişik olduğu bölgelerde sınırlı oranda sömürgeleşim güce sahip ülkelerden oluşmaktadır. Bu grup, bu çalışmanın odak noktasıdır ve ileriki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

Üçüncü grupta yer alan Avrupa ülkeleri bir veya iki sebeple, Müslüman dünya üzerinde asla dikkate değer herhangi sömürgeleşim etkisi olmayan ülkelerdir. Grup aslında iki alt gruba ayrılmaktadır, ilki dünyanın diğer bölgelerinde eski sömürge güçlerine sahip olanlardır: Portekiz, Belçika, bazı kuzey Avrupa ülkeleri (İsveç ve Danimarka) ve Almanya – ikinci ve üçüncü Alman İmparatorluklarının Müslüman dünyası üzerinde belirgin bir güç haline gelmedeki enerjik çabalarına rağmen. İkinci alt grup, herhangi bir şekilde geçmişte etkin sömürgeleşim güce sahip olmayan ülkelerdir: İrlanda, İskandinavya’nın geri kalan kısmı, Finlandiya ve San Marino veya Monako gibi Avrupa’nın mini ülkeleri. Bir bakıma bu ülkeler geçmişte Müslüman olmayan diğer Avrupa güçlerinden baskın olarak etkilenen ülkelerdir. Malta, İsviçre, Slovenya, Hırvatistan, Çek ve Slovak Cumhuriyetleri, Polonya, Baltık Devletleri gibi AB üyesi olmayan ülkeler ve bazı eski S.S.C.B. ülkeleri de bu alt gruba dahil olmaktadır.

Dördüncü ve son grup birkaç yüzyıl boyunca bazen çoğunluk bazen de eski yerel azınlıklardan oluşmuş yerel Müslüman nüfusa sahip olan güneydoğu Avrupa ülkelerinden oluşmaktadır. Bu geleneksel Müslüman nüfusları, ters sömürgeleşim geçmişinin birçok çıktısından birisini temsil eder: daha uzun veya daha kısa zaman dilimleri içerisinde, bugün Yunanistan, Türkiye, Kıbrıs, Bulgaristan, Romanya, Arnavutluk ve eski Yugoslavya’nın çoğu güney bölgeleri bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğunun topraklarını teşkil etmekteydi (Sugar 1977).

Şimdi ikinci gruba bir kez daha göz atalım. Dördüncü grubun tersine, modern tarihte herhangi bir Müslüman İmparatorluğun parçası olmayan bölgeleri kapsamaktadır. İlk grubun tersine bu gruptaki ülkeler deniz aşırı önemli Müslüman topraklarının klasik sömürgeleşim etkisi olmamışlardır. Fakat üçüncü grubun tersine de Müslüman dünya ile tamamiyle sömürgeleşim etkileşiminden geri kalmamışlardır. İspanya, Avusturya ve Macaristan ve belli bir derecede

kadar da Rusya bu ikinci grubu oluşturlar. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çok geniş bir alana hükmetmemekle birlikte denizaşırı Müslüman dünyada daha çok geçici bir nüfuz sağlamıştır. Bununla birlikte, İspanya gibi Avusturya-Macaristan ve Rusya imparatorlukları, kendi çevrelerindeki geniş Müslüman toprakları üzerinde az ya da çok durağan bir hâkimiyet tecrübesine sahiptirler: kuzeybatı Afrika'da İspanya, orta Asya ve Kafkaslarda Rusya ve Bosna'da Avusturya ve Avusturya-Macaristan hakimiyeti.

Avusturya'nın yakın çevresindeki Müslüman ülkelerle olan özel sömürgeci tarihi, Müslüman dünya ile sömürgeci anlamda karşılaşma anlamında dört temel yapıdan oluşan ve bugün dahi bu dünya ile Avrupa'nın dış ve iç ilişkilerinde tartışılan konularından oluşan heterojen Avrupa tarihine bir örnek teşkil eder.

Karmaşık On Yılda Üç Örnek

Burada Müslüman dünyayla ilgili olarak son zamanlarda (1945 sonrası) Avusturya halk söylemindeki birkaç belirgin örneği ele alacağım. II. Dünya Savaşından sonra ikinci Avusturya Cumhuriyeti kurulduğundan beri, Ortadoğu'nun kamusal ve politik söylemlerdeki rolü, Avrupa bağlamındaki değişikliklerde olduğu gibi tekrarlayıcı bir şekilde değişmişti. Daha sonra ele alacağım örnekler daha önceki zamanlara nazaran bir dizi belirsizliklerin ve belirgin çelişkilerin damga vurduğu bir dönem olan son on yıl içerisinde yer almaktadır. Bu karmaşık son on yıla girmeden önce vakıa Avusturya politikası, 1945 sonrası tarihinde iki temel aşamadan geçmiştir (Gehler and Steininger 1993: passim).

Avusturya devletinin Hıristiyan Demokrat Parti (ÖVP) tarafından yönetildiği 1945'ten 1970'e kadar olan ilk dönemde, dört Müttefik Kuvvetin çekilmesi ve 1955'teki kalıcı askeri tarafsızlık bildirgesinin yer aldığı devlet aktinin ve bağımsızlık bildirgesinin müzakere edilmesi dikkat çekmektedir. Ekonomik ve politik yeniden yapılanma, isteksiz nazizmden arınma ve geniş olarak komşu olabilecek bölgelerdeki ülkelerle sınırlandırılan dış politika süreçleri kol kola sürmüştür. Avusturya, Avrupa Birliğinin kuruluş sürecinde yer almamıştır ve dönemin anti-sömürgeci çabalarında olduğu gibi geniş bir tabana yayılan diplomatik ve politik konulara uzak durmuştur. Aşağıda ele alınan (Avusturya'nın bayrağı ve "sınırsal misyonu" gibi mitler) belli kültürel ve sembolik elementler dışında, Müslüman dünya bu süreç boyunca, ne yeni başlayan iç göç konusunda ne de dış politika konularında Avusturya için sonuç veren politikalar konusunda belirgin bir rol oynamamıştır.

1970 yılından 1986 yılına kadar Avusturya hükümetleri Sosyalist Parti (SPÖ) tarafından yönetilmiştir, ilk olarak Bruno Kreisky yönetiminde (1983 yılına kadar) tek parti hükümeti ve daha sonra da üç yıl Özgürlük Partisi (FPÖ) ile koalisyon oluşturarak yeni bir liderlik dönemi altında. Bu dönemde 13. ve 16. yıl arasında Kreisky dönemi, savaş sonrası yeniden yapılanma ve ekonomik büyüme dönemleri aynı zamana denk gelmektedir. Helsinki sürecinin başlangıç görünümü ve bağlantısızlar hareketinin artışı ile yüz yüze gelen Kreisky yönetimindeki Avusturya, uluslararası arenada doğu ve batı arasında üçüncü bir koridor açmış ve diğer tarafsız, bağlantısızlar ve üçüncü dünya ülkeleri işbirliği yollarını aramıştır. Bir bakıma bu gödişat Palme yönetimindeki İsviçre, Brandt yönetimindeki batı Almanya ve Gonzalez yönetiminin ilk yıllarındaki İspanya ile işbirliği yaparak devam etmiştir. Bununla birlikte bu politikaların yerel

riskleri ve maliyeti de vardı: ekonomik olarak bütçe açıklarında büyük bir artışa sebep olmuştur; politik olarak ülkedeki eski ve yeni sağ güçlerin temsilcilerinin yatıştırılması yolu izlenmiştir. Bu yatırma yöntemi ve aşırı sağ ile Sosyalist liderliğin kolkola girmesi, zayıflayan Hıristiyan Demokratlar ve yeniden yapılanan yeniyetme sağcı FPÖ arasında kalıcı bir çatlak oluşturmayı hedeflemekteydi. Kreisky yılları aynı zamanda Müslüman dünya ile ilişkilerin dramatik bir şekilde değişimine de damgasını vurmuştur. Türkiye’den, Yugoslavya’dan ve Arap dünyasından günden güne artarak göçmen işçiler gelmeye başlamış ve ülke OPEC ve Arap dünyası ile güçlü işbirliği bağları geliştirmiştir. Bu süreçte Avusturya, İsrail ile ilişkilerinin bozulmasına yol açacak olan, komünist olmayan ülkeler arasında PLO’yu tanıyan ilk ülke haline gelmiştir.

Eğer Müslüman dünya, 1945-1970 döneminde gerçekte bütünüyle Avusturya politikasında rol almasaydı, daha sonraki rolü ise açık bir tezatlık oluştururdu: Müslüman dünya Kreisky yıllarının önde giden söylemlerinde açıkça “çok olumlu” olarak değerlendirilmekteydi, daha sonraları 1986-1996 yıllarını kapsayan 10 yıllık dönemde ise kamuoyu değerlendirmesi ekstrem bir tutarsızlık sergileyerek yön değiştirmiştir.

Örneklerimi bu Kreisky sonrası dönemden seçiyorum. 1986’dan bu yana Avusturya, Sosyalist bir çoğunlukla SPÖ-ÖVP koalisyon hükümeti tarafından yönetilmiştir. Bu on yıllık süreçte ülke üçüncü dünya ve Müslüman ülkelerle olan daha önceki işbirliği oryantasyonunu tamamen terk etmiş ve bütçe açığını kapatmayı da içeren Avrupa ve Avrupa Birliği entegrasyonu ile yer değiştiren bir politikaya ağırlık vermiştir. Maastricht Anlaşmasının ardından ve 1989’da komünizmin çökmesi ile Avusturya AB’ye girdi ve AB ülkeleri dışından gelen işgücü göçüne karşı gittikçe sıkılaştıran yasalar uygulamaya başladı. Bu son on yıl iki belirgin olayla başladı: 1986 yılında FPÖ, yeni seçimlerin sonucunda müteakip hükümetlerin FPÖ’den dışlanmasıyla birlikte Jörg Haider tarafından yönetilmeye başladı ve Sosyalistlerle Hıristiyan Demokratlar arasında yeni bir koalisyon formatı oluşturuldu; ve bundan birkaç ay sonra da eski Avusturya dışişleri sekreteri ve eski Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Kurt Waldheim ÖVP tarafından aday olarak gösterilerek Avusturya devlet başkanlığı için şanlı bir ün kazandı. Her iki olay da SPÖ’nün hızla etkisinin azalmasına yol açtı ve sağcıların ve yabancı düşmanlığının artışına sebep oldu. İlk iki örneğim, Waldheim vakası ve Jörg Haider’in politik retoriğidir.

Waldheim, muhafazakâr Katolik ve pan-Germanik oylar arasında göstermelik bir birlik sağlayarak devlet başkanı oldu, fakat onun bu zaferi ülkeyi uluslararası bir izolasyona sürükledi. Devlet başkanı olarak Waldheim bu izolasyonu kırmaya çabaladı. Onun ilk ve son devlet ziyaretleri onu farklı Ortadoğu ve Arap ülkelerine sürükledi ve bu gezilerde sürekli kendisi ve misafirleri konusundaki eski dostluk bağlarına atıflar yaptı. Bu tür atıflarında, birkaç farklı konuya değinerek aslında fazla bir şey yapılamayacağını kendisinin de bildiği tutarsızlıklarla doluydu. İlk olarak Waldheim’in yaptığı, Avusturya’nın Kreisky yönetimindeki dış politikasını sürdürme çabalarıydı. İkinci olarak “Yahudi Dünyasını” suçladı ve Birleşmiş Milletlerdeki görevi süresince PLO’ya verdiği belli belirsiz destek için İsrail’in kendisinden intikam almaya çalıştığı iddialarını ortaya attı. Üçüncü olarak, İkinci Dünya Savaşından önce ve İkinci Dünya Savaşı esnasında Almanya’nın Arap ve Müslüman dünyası üzerinde etki ve destek kazanmaya çalıştığı anlarda onun Nazi geçmişine yapılan imalar vardı.

Bu ziyaretlerin hiçbirisi Waldheim'in veya Avusturya'nın uluslararası izolasyonundaki konumunu değiştirmedii. Bununla birlikte, 1988 yılında Waldheim'in Vatikan'a ve Papaya olan resmi devlet ziyareti bir başarı olarak gözlemlendi. Kısa bir süre için Avusturya devlet başkanına yakın olan medya ve politik çevreler (aynı çevreler devamlı olarak "Yahudi Dünyasını", Waldheim'in İkinci Dünya Savaşındaki rolü ile ilgili gerekçesiz haberler yapmakla suçladılar [Born 1987: 40-183]) ziyaretin bir dönüm noktası olabileceğine inandılar. Waldheim'in Vatikan'ı ziyaret ettiği günün sabahı ÖVP'nin günlük resmi gazetesi *Niederösterreichisches Volksblatt* ilk sayfada manşetten haberi şöyle duyurdu: "Bir Polak bizi koruyor! (Wieder rettet uns ein Pole!).

Bu tarihi metaforik imaların, köylü, işçi, alt sınıf işçiler ve iş adamlarından oluşan doğu Avusturyalı okuyucuları için tercüme edilmesine gerek yoktu. Uluslararası antropoloji içerisinde yer almasına rağmen yapısalcılık bir bakıma modası geçmiş bir şeydi, gazetenin okuyucuları üzerinde bir etki yaratmadı. Okuyucular başlıktaki yapısal kodu açıkça anladılar:

BİR POLAK...	Papa II. JohnPaul	Jan Sobieski
YİNE	1988	1683
BİZİ	Waldheim yönetimindeki Avusturya	Starhemberg yönetimindeki Viyana
Bunlardan:	Doğulular: Yahudi Dünyası	Doğulular: Türkler
Kurtarıyor:	Diplomatik Yalıtım	Askeri kuşatma

Avusturya'nın kısmen ikinci Viyana kuşatmasını da içine alarak Türklerle olan tarihi savaşları şu anda var olan durumu anlatmak için bir metafor olarak sunulmuştur. "Yine doğuluların kuşatması altındayız" fikrinin düşünülmesi sağlandı, fakat 1683'te Polonya kralı Ian Sobieski yönetimindeki Avrupa askeri kurtarma operasyonunda olduğu gibi şu andaki "kuşatma" yine bir Polonyalının yardımıyla ortadan kaldırılacaktı. Bu metaforunda doğululara ait olumsuz klişeler, Yahudi karşıtlığı ve Türk düşmanlığı fikirleriyle birleştirilmiştir. Bu iki olay geçerli bir amaç için birbirini harekete geçirmede pekâlâ kullanılabilirdi: Waldheim'a uygulanan uluslararası yalıtımı ortadan kaldırmak için memleket içi bir hareket.

Waldheim, yeni oy verenlerinin işbirliğinden kısa vadede karlı çıksa da uzun vadede bu işten geniş olarak karlı çıkan Jörg Haider'di. Haider'in liderliği altında FPÖ, Avrupa Birliği içerisinde yer alan en başarılı sağcı ve popülist parti haline geldi, bugün bile Avusturya seçmeni içinde % 25'lik bir paya sahip olarak. Federal seçimler dışında FPÖ, 1996 yılında en büyük desteğini işçilerden ve son ekonomik buhranlar döneminde statü veya gelir kaybedenlerden alarak Avusturya'nın en büyük ikinci partisi haline geldi. Sürekli artan yabancı düşmanlığı, pan-Germanik sloganlar, metaforlar ve taşlamalarla partinin yükselişü sürdü. Haider'in söylemi kendi içinde antropolojik bir çözümlemeyi hak etmektedir fakat ben burada son seçim kampanyalarında

ve göçmen karşıtı referandumdaki onun standart propaganda söylemini ele alacağım. Mesela ortada dolaşan farklı söylemlerinden birisi:

“Eğer Türkleri yeniden içimize alacaksak atalarımız ne için ülkeyi onlara karşı korudular?”

Burada yine Türklerle olan tarihi savaşlara retrospektif bir atıfta bulunmaktadır, fakat referans alanı bu kez “Yahudi Dünyası” değil, mülteciler, göçmen işçiler, öğrenciler, turistler veya güneyden, güneydoğudan veya batıdan gelen turistler de olmak üzere tüm doğulu göçmenlerdir.

Her iki söylemde daha önceleri de var olan politik söylemlerin ortaya konduğu kültürel ham madde Waldheim ve Haider tarafından sergilenmektedir. *“Yine bir Polak bizi koruyor”* ve *“Eğer Türkleri yeniden içimize alacaksak atalarımız ne için ülkeyi onlara karşı korudular?”* sloganları zaten derin bir şekilde popüler farkındalığımıza bu kadar nüfuz etmemiş olsaydı, bugünün politikasında harekete geçirici bir gücü olmayacaktı. Politik söylem krallığının dışında halk retoriğini derinden etkileyecek güçlü popüler kurumlar vardır. Fakat bu konunun peşinden gitmeden önce aynı metaforik kaynaktan başka bir örneğe bakalım.

Avusturya'nın ekonomi ve göçmen politikaları konusunda izlemesi gereken yönle ilgili 1990'ların başındaki artan çelişkiler ülke içi terörist eylemlerle gölgelenmiştir. 1993 ve 1996 yılları arasında doğu ve güneydoğu Avusturya'da birkaç bombalı terörizm eylemi görünüşte güney-Germanik oryantasyonuna özgü gizli bir şebeke olan Bajuvarya Özgürlük Ordusu tarafından gerçekleştirilmiştir. Kurbanlar, Roma ve Sinti (Çingene) topluluğuna aitti ve eski Viyana valisi de olmak üzere kamu yaşamında belli kişilerdi. Bu ikinci grup kurbanlar, göçmen sorunları üzerine liberal bir duruş sergileyerek veya Yahudiler ve Çingenelerle dostane ilişkiler ortaya koyarak ün kazanmışlardı. *“Graf Rüdiger von Starhemberg”* isimli kartvizit kullanılarak gönderilen bu mektuplu bombaların birçoğu ve daha sonraki tehditler, bu terörist eylemle ilişkilendirildi.

İlk Waldheim örneğinde daha önce Starhemberg ile karşılaşmıştık. Starhemberg, doğu Avusturya'da yaşayan herhangi birisinin okulda resmi yollardan öğrenebileceği gibi 1683 yılındaki Türklerin kuşatmasında Viyana savunmasında liderlik yapmıştı (Pollak 1996: 185). Teröristler, Oryantale ve Türk tehdidine karşı bu ismi kullanarak kendilerini Avusturya savunmasının kahraman savunmacıları gibi göstermektedirler.

Her üç örneğimde de, geçmişteki Türk işgallerine olan açık ima referansı şu andaki var olan durum için de temel bir mesaj niteliği taşımaktadır: *“Doğulular tarafından yine kuşatma altındayız”*. Buradan da anlaşılacağı gibi 1683'te olduğu gibi bu tehdit yine kahramanca püskürtülmelidir. Bununla birlikte, temel mesaj, geniş bir milliyetçi politik spektrumda ele alındığında, muhafazakâr sağdan terörist sağ kanada doğru sıralanarak farklı amaçlara hizmet etmektedir. Aslında, oryantalin çok yüzlü simgesi üzerine odaklanan ve çok sıklıkla da bir Türk'ü ve Müslümanı hedef alan son derece zengin tarihi metaforlar ve meta öyküler üzerine kurulu meşruluk mücadelesi veren muhafazakâr ve milliyetçi hizipler (Hıristiyan Demokratlar, sağcı popülistler ve terörist pan-Germenler) aralarında kışkırtıcı bir rekabet sürdürülmektedir.

O halde, neden bu geçen on yıl sadece karanlık bir doğulu düşmanlığının da ötesinde karmaşık bir on yıl olmuştur? Kreisky döneminde ısrar edilen bazı unsurlar ve Bosnalı Müslümanlara yapılan büyük destek yardımları kısmen etkili olmuştur.

İyi ve Kötü Müslüman

Eski Yugoslavya'daki sivil savaş boyunca Bosnalı kurbanlara ve mültecilere yapılan geniş yardımlar diğer Avrupa ülkelerince yapılacak olan çabaların da üzerine çıkmıştır. Çok miktarda yardım malzemesi yardım kuruluşu Nachbar in Not (Neighbour in Need) aracılığı ile birincil olarak eski Yugoslavya'daki Bosna'ya gönderilmişti. Özetle, bu malzemeler diğer bireysel ülkeler tarafından sivil çabaların ötesinde olumlu bulundu. Buna ek olarak 1993 ve 1994 yılında Avusturya, birincil olarak Bosnalı Müslümanlar olmak üzere yaklaşık olarak 80.000 sivil savaş mültecisine sığınacak yer sağladı. Kesin rakamlarla sadece Almanya daha fazla Bosnalı mülteciye ev sahipliği yaptı. Bununla birlikte, ülkenin yerleşim nüfusuna bağlı olarak tüm Avrupa Birliği ülkeleri içinde Avusturya'nın en yüksek oranda Bosnalı mülteciye ev sahipliği yaptığını söylemek mümkündür. Bu verilen bilgiler doğrultusunda, Avusturya nüfusunun bir kısmının şu iki şeyi eşzamanlı yapmış olması istatistiksel bir gerçektir: bir yandan sivil savaş kurbanlarına ve Bosnalı mültecilere destek vermişlerdir. Öte yandan da Jörg Haider'in yabancı düşmanlığı politikalarını desteklemişlerdir (Haider, kendisini Avusturya nüfusunun büyük bir çoğunluğundan yalıtıma uğratacak bir davranış olan Bosnalılara yapılan yardımla ilgili doğrudan bir kampanya yürütmemiştir, fakat mültecilerin Bosna'ya geri iade edilmesi ile ilgili konuda ısrarcı olmuştur.).

Buradaki paradoks çarpıcıdır: bir yolla veya diğeriyle, istatistiksel olarak Avusturya nüfusunun dikkate değer bir kısmı hem doğulular ve Müslümanları suçlayan sloganlarla yabancı düşmanlığını desteklemektedir, hem de en azından bir grup Müslüman doğuluya yapılan faydacı yardımı genişletmektedir.

Konuya yaklaşmak ve muhtemelen de bu bilmeceyi çözmek için birkaç yol vardır. Sosyal psikologlar veya psikanalistler, Avusturya nüfusunun bu kısmının bireyleri arasında üstün gelen bir suçluluk sendromuna işaret etmelidirler. Tarihçiler, sosyologlar ve antropologlar, insanların ne söylediği ve ne yaptığı arasında daima farklılık olan bu konu üzerinde durmalıdırlar (Kuper 1996: 15). Ekonomistler ve politik bilimciler yine konuyla ilgili farklı söylemlerde bulunacaklardır. Bu diğer yaklaşımların ilişkisini reddetmemekle birlikte Bosna için yapılan destekleri artırma çabalarında Avusturyalı politikacılarca ve sosyal yardım çalışanlarınca kullanılan standart hareketlendirici ibarede önemli bir ipucu görüyorum. Bu ifade *Nachbar in Not* girişimleri içerisinde “komşu” ifadesinin özetle kullanılmasıdır:

“Bu insanlar bizim komşularımızdır, Avusturya ile tarihsel bağları vardır.”

Bu ifade, Avusturya'nın geçmişiyle ilgili olarak Bosna'daki sömürgeci varlığını ortaya koyan bir gerçektir (de facto). Balkanlarda 18. yüzyılda Türklerle olan savaşlar esnasında Bosna'da kısa bir süre varlık gösterilmesinin ardından, 1878 yılından imparatorluğun 1918'de çökmesine kadar Bosna, Habsburg yönetiminin idaresinde kalmıştır (Gallántai 1979: 34-63, 282-300). Fakat bu son tekrarlanan “*komşularımızla olan tarihi bağlar*” ifadesine başvurulması Avusturya'nın sadece Bosna'daki geçmişe dayanan sömürgeci varlığına atıfta bulunmamaktadır. Aynı zamanda, Avusturya'nın 1991 sonrasındaki açık ve bazen de tehlikeli anti-Sırp politikası ışığında anlaşılabilir. Bosnalı komşularımız, 1914'ten önceki Sırp Milliyetçiliğine karşı koyan Müslüman Bosnalıların torunlarıdır aynı zamanda Sırp milliyetçileri Avusturya kraliyet prensini Sarayevoda öldürmüş böylelikle de I. Dünya Savaşı patlak vermiştir. Onlar Avusturya – Macaristan İmparatorluğu ordusu için Sırlara ve İtalyanlara karşı Avusturya'nın güneydoğu savaş hatlarında I. Dünya Savaşının son günlerine değin kahramanca çarpışan Bosnalı Müslümanların torunlarıdır. Onlar, Avusturya muhayyelinde kalıcı bir yere sahip olan İyi Müslümanlardır.

Avusturya'nın iç ve dış ilişkilerinde geçen son on yıl içerisindeki Müslüman Dünya

hakkındaki kararsız fikrinde, yukarıda adı geçen örnekler Avusturya'da standart bir kültürel repertuarın iki durumunu temsil etmektedir: "Türk" kelimesi Kötü Müslüman'ı, Bosnalı ise İyi Müslüman'ı temsil eden bir mecazdır. Örneklerim, 1986 ve 1996 arasında var olan halk söylemlerinden alınmıştır, fakat (terörist sloganlarının trajik istisnalığı ile) eğer popüler kültür içerisinde süregelen bir etkiye sahip olmasalardı, böylesi bir kitlesel hareket etkilerine de sahip olamayacaklardı. Popüler kültür içerisinde bu bağlantılı durağan imalar, tek başına politik retorikğin ürünleri değildirler. Kullanılırlar, artırılırlar, yeniden harekete geçirilirler ve politik söylemlerle yeniden yorumlanırlar fakat aynı zamanda tüm bunlar olmadan da kendi başlarına vardırırlar.

Doğu ve Güneydoğu Avusturya'nın birçok bölümünde olduğu gibi Viyana'da standart repertuarın her iki unsuru da derin bir şekilde kök salmıştır ve bugünün popüler ve elit kültürlerinde zengin bir şekilde kodlanmıştır. Bununla birlikte genel olarak, simgesel Türk figürü bir Bosnalıdan daha geniş bir anlama sahiptir. Ortaçağın sonundaki ve modern çağın başında Türklerle olan savaşlarla ilgili referanslar, imalar ve imgeler, yazılı ve elektronik medya aracılığıyla kitle eğitimi de dahil olmak üzere doğu Avusturya'nın kültürel ve sanatsal kalıtımında her zaman için hazır ve de nazırdır. Bununla birlikte bu referanslar, yerel kimliğin unsurları niteliğinde herkesin ulaşabileceği geçmişin mecazi hatırlatmaları olarak paylaşılan bir alan sağlar. Bunlar aynı zamanda günümüzü yorumlamada kolayca ulaşılabilen araçlar görevi de görmektedir: bu kodlamalar, kırsalda ve şehir ortamında, halkın mimari yapılanmasında, eklestik yapıda, ev alanında, klasik ve halk müziğinde, sanat galerilerinde ve köy müzelerinde, edebiyatta ve yerel efsanelerde, anekdotlarda, esprilerde, köy vakayinamelerinde ve (belki de en etkili olarak) kuşaklar boyunca ilk ve ortaokullardaki kitle eğitiminde kullanılan resmi ders kitaplarında yer almaktadır.

Türklerle ilgili bu son derece zengin dokulu mecazların tarih boyunca nasıl evrildiğini analiz etmek ayrı bir çalışma konusudur. Benim ilgilendiğim kısım, kültürel izharın ve ifadenin çağdaş formlarında bu mecazların aldığı yerdir. Bu hususta, Türk mecazının üç vasfı ayrı bir önemi hak etmektedir.

İlk olarak, canavar metaforları, tehlikeli Türk sıklıkla ve yoğun olarak Avusturya toplumunun merkezi alanlarda yaptığı gibi küçük ve yerel alanlarda bulunmaktadır. Açıkça ortaya konulan Türk düşmanı semboller ağı, doğu Avusturya'nın kırsal bölgesi, köyler, pazar alanları, şehirler ve kasabalarla bağlantılıdır. İkinci olarak bu semboller, şehir ve kırsal alt sınıflarında olmakla beraber ülkede ve elit kültürde yaygındır. Birkaç örnek bu iki noktayı tasvir edecektir.

Bu bölgedeki tüm büyük şehirler, Türk karşıtı yerleşimler, yapılar, el yapımı eserler ve imgelerle ün yapmışlardır. Viyana* ve Graz'daki ana katedrallerde yer alırlar, bu şehirlerdeki?

* Viyana'nın temel nirengi noktalarından ve turistik bir yer olan St. Stephen Katedrali zengin bir şekilde bu tür sembollerle bezenmiştir. Mesela Katedralin esas çanı (1711-1945) orijinal "Pummerin" kovulan Türk ordularından kalan demirden dökülmüştür. 1945'ten sonra, artakalan eski çandan alınan demirle II. Dünya Savaşından geriye sağ kaldığı ve geçmişten gelen devamlılığı vurgulanarak yeniden dökülmüştür. Katedralin güneydoğu dış kapısında (Osmanlı orduları ile karşılaşılan yönü referans olarak) en üst kısmında Türklerin kovulduğunu tasvir eden bir barok sütun heykel (5. notta şekli betimlenmiştir) yükselmektedir. Ayrıca, katedralin esas kulesinde, Türk toplarıyla dövülen kule tepesi ile ilgili bilgi yer almaktadır: "Schau, Mahomet du hund-1683" (Bak Muhammed, seni köpek seni-1683) (Teply 1978:124).

** Aslında Viyana, Avrupa Birliği içerisinde Türklerle ilgili müze koleksiyonlarına en geniş anlamda sahip olan yerdir.

*** 1683'teki Viyana kuşatmasının Osmanlı komutanı Kocavezir Kara Mustafa, başkentteki devlet yetkilileri tarafından başarısızlığı yüzünden cezalandırılmış, Belgrat'ta boğdurulmuş ve yakılmıştır. Avusturya ordusu 1688'de şehri aldığı anda, mezarı açılmış ve kafatası onu Viyana'ya getiren Cizvitlere teslim edilmiştir. O da şehrin tarih müzesinde sergilenmektedir.

**** Aslında, "Kuruz" diye adlandırılan lanet, Habsburg imparatorluğunun iki canavarı olan Macarlar ve Türk-

temel müze koleksiyonlarındaki kilit rol oynayan dökümleri oluştururlar ve onlar Viyana'nın Heidenschuß ("Paganın Vurulması") ve Türkenschanzpark ("Türk Siperi Parkı") gibi halen var olan yer isimleri ile anıları canlı tutmaktadırlar. Garip olanlardan (Kara Mustafa'nın iskeleti³) anlaşılır olanlara kadar (II. Mustafa'nın mührü) savaş madalyaları turistleri ve okul öğrencilerini Avusturya müzesi tarzındaki yerlere sevkeder. Viyana'nın muhteşem Belvedere sarayı, Habsburg savaşı kahramanı Prens Eugene of Savoy'un eviydi ve Türk savaşlarından elde ettiği ganimetlerle finanse ediliyordu. Viyana'nın prestijli Ringstraße'sine rağmen, şehir merkezini çevreleyen bulvar Türk Savaşlarının bıraktığı etkiye tahammül etmektedir. Halk olaylarında anma konuşması yapan konuşmacılar, tur rehberleri ve Avusturya coğrafya ve tarih öğretmenleri, şehrin tarihi duvarlarının önündeki açık alanda yapılan bulvarın halkı Türk tehditlerinden korumak için inşa edildiğini anlatma konusunu nadiren es geçmezler (*Schütz 1978:98 ff; Teply 1978: 118ff*).

Büyük şehirlerin ve hudutlarının da ötesinde, Türk düşmanı semboller merkezi olmayan küçük yerleşim bölgelerinde ve kişisel etkileşimlerde de aynı derecede öneme sahiptir. Tarlaların isimleri, mağaralar ve Carinthia'daki tepeler, Styria, Aşağı Avusturya ve Burgenland Türk savaşlarına atıflarda bulunurlar. Genel bir lanetleme biçimi ("Kruzitürken!"⁴) var olan talihsiz durumu Türklere yükler. Türk askerlerinin taştan ve tahtadan oyulan baş figürleri, bacaları, kuyuları ve şehirdeki ve kırsal bölgelerdeki evlerin giriş kapılarını süsler; tahta haçlar ve barok tarzındaki sütunlar Türk Savaşlarını hatırlatarak köy meydanlarında ve ülke yolları boyunca boy gösterirler. Aşağı Avusturya'daki ve Burgenland'daki her bir köye ait vakayinameler, Türk Savaşlarından kalma yerel hadiseleri içermektedir; bunlar yerel ilkokullarda öğretilmektedir (*Schmidt 1978: 118-121; Seebach 1983: 243-266*).

Bu Türk düşmanı imgeleminin zengin simgesel alanlarının üçüncü bakış açısına göre iki odaksal nokta vardır: Türk, vahşi saldırgan ve agresif olarak görülmektedir ve Türk kovulmuş ve aşağılanan bir hasımdır. Vahşi ve saldırgan Türk imajı, ilk olarak büyük önem taşıyan 1683 zaferinden önceki dönemlere işaret eder ve bir bakıma daha sıklıkla halk sanatında ev ve köy yaşamında, köy tarihlerinde, ülke kilise ve manastırları sanatında bulunmaktadır. Genellikle de tarihin daha eski katmanları ile alakalıdır. Türk düşmanı imgeleminin ikinci odak noktası, 1683'te başlayan daha yeni dönemlerle alakalıdır. Avusturya'nın ülke içinde ve dışındaki Türklere karşı olan zaferlerini kutlamaktadır. Artık tehlikeli bir saldırgan olmayan Türk alçaltılmış, kovulmuş bir rakiptir ve bu durum çok sıklıkla da Barok sanatında dışavurulmuş, Habsburg'un askeri ve aristokrat sanat ve tarih yazımında ve Katolik Rahipler sınıfının merkezi kurumlarında ortaya çıkmaktadır.*

I. Dünya Savaşı öncesinde ve esnasında Bosna'nın rolü ile ilgili imgeler ve imalar, Avusturya halk kültürü ve kitle eğitimi alanında daha az görülmektedir; belki de bunun sebebi kısmen bu daha yeni geçmişe ait olan anıların birçok aile tarafından saklanmış olmasıdır. Hala I. Dünya Savaşı tanıklarının katı gövdesi Avusturya halkının ve yerel imgelerinin içine işlemiştir. I. Dünya Savaşı (Bosnalı savaşçıların önemli rol oynadığı) ve II. Dünya Savaşı (daha az bilinen

lere karşı olan isyanlara atfedilmiştir. Bununla birlikte, varolan popüler inanışlara göre genellikle Kutsal Haçın (Çarmılı [Crucifix]) tanımlanmasındaki bir bölüm olan "Kruzi" ile karıştırılır. Bu yüzden halk tanımlamalarında sık sık bu tanımlamanın bir lanet olmadığına fakat Türklere karşı yardım etmesi amacıyla Kutsal Haça yakarış olduğuna inanılır.

* "Bununla birlikte nefret edilen düşmanın tasvir edilmesi bireysel temsile dönüşmedi: zaferli komutanın atının toynakları altında düşen, çıplak ve yenilenler, hilal, türban, yay ve ok ile tasvir edilmektedir ve kudretli palasıyla Türk, 18. yy.da Avusturya savaş kahramanları döneminin Barok zafer sanatının imgesel dünyasında kendisine bir yer bulmaktadır." (*Schütz 1978: 99*) Barok sanatı içerisinde yer almasının ilham veren etkilerden birisi Titian'ın Lepanto (Inebahtı) alegorisinden esinlenmesi olarak yorumlanmıştır.

Bosnalı SS bölümü Üçüncü Reich için aktif rol almaktaydı) askerlerinin anısına dikilen anıtlar hemen hemen her köyde yer almaktadır ve hâlâ korunmaktadır. Veteran dernekleri düzenli olarak her iki savaşı da anmaktadırlar. İmparatorluğun dağılmasını kapsayan tüm bu dönem Avusturya halk eğitiminin, Avusturya basım endüstrisinin ve önemli turist ticaretinin önemli bir bölümünü kapsamaktadır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun temel milletlerinden oluşan askerlerin taştan büstleri, Viyana'nın Ringstraße'de yer alan ve daha önceleri Avusturya Savunma Bakanlığına ev sahipliği yapan binayı süslemektedir. Bu popüler ve halk söylemlerine göre, "Bosnalı" veya İyi Müslüman, savaşlarda ön saflarda yer alarak Avusturya'nın dostudur (cf. *Rauchensteiner* 1994:148, 183, 297-302).

Kısaca, Türkün ve Bosnalının standart repertuarı doğu Avusturya'da, halk ve popüler kültüründe yaygın bir şekilde yer almaktadır. Federal başkent olarak Viyana'nın kültürel hegemonyadaki pozisyonunda belirtildiği gibi kültürel birikim batı Avusturya'nın halk kültüründe de önemli bir rol oynar. Bu standart repertuarla birlikte İyi ve Kötü Müslüman Doğuluların çift kaydına rastlarız: hem sadık müttefik veya tehlikeli düşman, hem de bu yanda veya yakındaki askeri uç cephenin öte yanında.

Halk kültürünün merceğinden bakıldığında, daha önce tanımlanan görünen paradoks daha az şaşırtıcıdır. Değerlerin veya simgelerin, esnek, ikili veya çok yüzlü kaydı çok sıklıkla klişeleşen "ötekileştirme" sürecini ortaya koyar. "İyi" ve "kötü"nün sömürgeci temsilleri veya lokal özneler, dilde, sanatta ve Avrupa sömürgeciliğinin politik stratejileri diğer kıtalarda da olduğu gibi yaygındı. Avusturya'da, "iyi" (asimile olan ve Batılı) ve "kötü" (asimile olmayan ve Doğulu) Yahudilerin çift kaydı da 1938'e kadar yaygındı (Beller 1993: passim).

Fakat Müslüman doğulunun çift kaydı kendi başına ortaya daha geniş bir hikâyeye koyar. Tarihin daha geniş bir hikâyesini öyküler. Hikâyeye, Doğu Hintli, Arap, Afrikalı, Aborjin ve Yerli Amerikalı öznelerin klasik sömürgeci hikâyelerinden ayrılır ve orta Avrupa'daki Yahudi düşmanı klişeliğinden de ayrılıklar gösterir. Böylelikle, Müslüman Doğulunun, Avusturya'daki çift-kayıt öyküsü devam eder: Modern çağın başlangıcında "biz", 1529 ve 1683 yılları arasında Viyana'nın iki kez Türkler tarafından kuşatılmasında onlar - Kötü Müslümanlar - tarafından hemen hemen yerle bir edildik. Bu tehlikeye karşı yapılan savunmanın ardından gelen Altın Çağımızın temelini teşkil ediyordu: Temel Avrupa gücü seviyesinde Habsburg nüfuzu. Türkleri güneydoğuya sürmek, imparatorluğun genişleme hareketinin bir parçasıdır ve neticesinde de Bosna'nın kontrolümüz altına girmesine yol açmıştır. Geçmişte tehlikeli bir işgalci olan Türk kovulan ve küçük düşürülen bir rakip olmuştur ve eninde sonunda Bosna sömürgeci bir özneye dönüştürülmüştür. Sömürgeci dönemin sonunda, Bosnalı Müslümanlar, imparatorluk yeni düşmanlar tarafından tehdit edildiğinde imparatorluğun son anına kadar çarpışacak bizim yanımızda yer alan sadık askeri müttefikler olmuşlardı.

Tarihin bu versiyonu, bu mitohistorya, karmaşık tarihsel etkileşim dizilerini, tek yönlü kan dökme ve savaş hikâyelerine indirger. Bu suretle, sistematik olarak diğerini, bu askeri karşılaşmaların alternatif öykülerini ve kültürel etkileşimleri reddeder. Bu konuyu açıkça ortaya koymak amacıyla standart çift kaydın yine Türklerle ilgili bölümüne başvurmak yararlı olacaktır; sistematik inkârın eşit bir durumu aynı şekilde Bosna tarafı için de tartışılabilir.

Avusturya sanatı ve halk kültüründe ele alındığı gibi, mesela Türk sembolleri, yerel köylülerin ve şehir sakinlerinin Türk savaşları esnasında imparatorluğa ait Avusturya orduları ve onların müttefikleri tarafından taciz edilmeleri, müfreze destekleri, vergiler ve acemi asker toplanması gibi tarihsel gerçekleri yansıtmak yerine gölgelemektedir. Köy vakayinamelerinde ve Türk Savaşı anılarında, Avusturyalı yerel sakinlerin, Avusturyalı yöneticiler tarafından verilecek

olan ağır işlerden kaçmak amacıyla Osmanlı orduları tarafından kontrol edilen bölgelere akın ettikleri ile ilgili gerçekleri nadiren bulabilirsiniz (*Prickler 1978: 41, 43*).

Avusturya imparatorluk yöneticileri ve onların tebaaları arasındaki bu uyuşmazlığın reddi iki diğer görüşle de desteklenmektedir. Avusturya sanatı ve halk kültüründeki Türk düşmanı semboller, Türk Savaşları esnasındaki, Paris, Viyana bölgeleri, Katolik ve Protestan ruhban sınıfı ve Almanca konuşan bölgeler arasındaki diğer sorunların da eşit olarak önemli olabileceği gerçeğini önemsiz gibi gösterme eğilimi taşımaktadır (*Schwarz 1989: 255-260*). Ayrıca, mitohistoryanın egemen karşılaştırması, bu yüzyıllar boyunca orta Avrupa ile Türk etkileşimlerinin daha yaratıcı ve barış dolu yönlerini olumsuz yönde etkiler veya tahrif eder; kahvenin Viyana'ya nasıl geldiği ile ilgili yaygın efsane iyi bilinen bir örnektir⁶. Yerel dilde, giyimde, yiyeceklerde, mimaride ve hatta ithal edilen bitki örtüsündeki Türk etkisi değişen sınırlar boyunca Türklerle yaşanan şiddet dolu çatışmaların mitohistoryal betimlenmesi ile uyum içerisinde olarak açıkça göz ardı edilmiştir⁷ veya savaş ganimeti gibi gösterilmiştir. Bu etkileri göz ardı ederek veya hafife alarak egemen mitotarihsel betimleme, hayali, bağdaşık “Biz” ve tehlikeli veya sınırın öte tarafındaki aşağılanan Türk “Onlar” kavramları arasındaki şiddet dolu karşıtlığı somutlaştırmaktadır.

Standart repertuarın iki karşıt unsurları, İyi ve Kötü Doğulu, böylelikle mitohistoryanın belirgin bir versiyonu içinde sınırsal tarih aracılığıyla betimlenen “kendimiz” hakkında birleşirler. Yakındaki bölgesel sınırın her iki alanının da tanımlanmasıyla, Müslüman Doğulu aynı zamanda aşağı yukarı üstünlük yanlısı, Germanik, veya erken modern çağda ve geç dönem sömürgeci dönemlerdeki Tuna boyundaki Katolikleri de tanımlamaktadır. Bu değişen sınırın her iki yanındaki Müslüman Doğulu, anahtar çelişen bir araçtır, bölgede kendiliğinden ve ulusçuluğun kurgusal sürekliliğini inşa etmede “bize” olanak tanıyan bir araç.

Milliyetçiliğin Tamamlayıcı Etkeni Olarak Oryantalist Sınırsal Mit

Milliyetçiliğin Avusturya’da inşa edilmesinde hangi Sınırsal Oryantal imgelerinin kullanılmış olduğu veya kullanılıyor olduğunu ortaya koymak için iki nokta açığa kavuşturulmalıdır.

İlk olarak, İyi veya Kötü Müslüman’ın standart birikiminin, temsillerin esnek değişimine daima olanak tanıdığı iyi anlaşılmalıdır. Unutulmamalıdır ki belli imgeler veya metaforlar bazı amaçlar için başkaları için olduğundan daha az faydalıdır. Mesela, Waldheim hadisesi esnasında “Yahudi Dünyası” klişesi, serbest bir şekilde Kötü Doğulu olan Türk imgesi ile birleştirilmiştir. Kreisky döneminin başlarında bunun tersine Araplar, İyi Müslüman’ın yenilenmiş bir statüsünü kazandılar. (Kreisky’nin öne sürdüğü parçala ve yönet stratejisi ve

* Kahvenin kökenine ilişkin bilinen en yaygın hikâyeye göre 1683 yılında Viyana’nın savunmacılarından ve izcilerinden birisi olan Kolschiitzky kuşatma esnasında Türk kamplarına sızmış ve kahve çekirdekleri ile dolu çantalarla şehre geri dönmüştür. Bununla birlikte, aslında Viyana’nın iyi bilinen kahvehane kültürünün, bu Türk düşmanı izci için yapacak fazla bir şeyi yoktur, fakat tarihler Osmanlı İmparatorluğunun vatandaşlarından olan ve Viyana şehrindeki ilk kahvehaneyi açma ayrıcalığının 1685 yılında dört Ermeni tüccara ait olduğuna işaret etmektedir (Teply 1978:132). Kahvenin, Viyana’nın savaş ganimeti olması ile ilgili efsane yine de dünyada dilden dile doluşmaktadır. 1996 yılında Seattle’a yapmış olduğum bir ziyarette kahve dükkânları zincirleri olan şöhretli bir kahve dükkânının bekleme odasında bir poster gördüm. “Kahvenin Viyana’ya nasıl geldiği” konusunda beni bilgilendiriyordu: Poster, Kolschitzky’nin kahveyi 1683 yılında kahramanca Türk hatlarından getirdiğini anlatıyordu.

** Bu tür alternatif tartışmalar Avusturya’da halk söylemlerine yeni kuşak bilim adamları tarafından ve daha kültürel duyarlıklı kamu yönetimince 1983 yılında kuşatmadan 300 yıl sonra girmiştir. Bugüne kadar bu alternatif tarihler kitleler tarafından kabul veya etki görmemiştir ve oryantalizmin Sınırsal mitleri sanatta ve halk kültüründeki ünlerine güçlü bir etki sağlar ve başarılı milliyetçi ve sembollerden istifade eder.

kendi amaçları uğruna Kreisky'nin dış politikalarını destekleyen bazı Avusturya sağcılarının söylemlerini doğrulamaktadır.) Akabinde Waldheim, yeni oylarının muhafazakârlar ve sağcılar arasındaki birleşmesinin gittikçe artmaya başlamasıyla bu sebebi ilerletmek için müteaddit defalar bu imgeden yararlanmıştı.

1945 sonrası Avusturya'da "Yahudiler" ve "Araplar" aynı birikim içinde bir çift ikincil metaforlardır - ikincil kayıt, fakat gerektiğinde de saygın pozisyonları ve değerleri değiştirilebilen metaforlardır. Bazen Arap daha az önemli "iyi" Doğulu ve Yahudi ise daha önemli "kötü" Doğuludur. Arap terörizmine atfedilen vahşi saldırıların uyanışında olduğu gibi veya Waldheim'in başkan olarak mesleki kariyerinin sonlanmasından sonra Avusturya hükümetinin İsrail ile uzlaşmaya yönelik tutumu gibi diğer durumlarda bu her bir durum duraksamaya uğramadan değişmiştir.

Böylelikle, bu standart kültürel repertuar içerisinde daha durağan birincil kayıt (Türk ve Bosnalı) ile daha esnek ikincil kayıt (Arap ve Yahudi) arasında bir ayırimsama yapılabilir. Bu ikincil metaforların, Avusturya'daki Yahudi karşıtı ırkçılığın tarihi ile nasıl birleştiği incelenmelidir, fakat bu konu bu çalışmanın kapsamı içerisinde değildir. Bununla birlikte, oryantizmin sınırsal mitlerinin kendi doğrultusu içerisinde ideolojik bir kaynak ve bilişsel bir model oluşturuyor görüldüğünü belirtmek istiyorum. Katolikliğin, sosyal Darwinizmin veya antimodernizmin belli formlarına sahip olarak Avusturya'da Yahudi karşıtı ırkçılığa kendi katkılarını sağlamışlardır (*John und Lichtblau 1990: 294-336*).

Sınırsal Doğuluların ve milliyetçiliğin kayıtları arasındaki etkileşimi ortaya çıkarırken, dünyanın bu bölümündeki milliyetçilik de göz önünde bulundurularak, ikinci bir açıklama yapılmalıdır. 1980'lerdeki ve 1990'lardaki politik söylemlerde yukarıda da belirtilen üç örnek, İkinci Cumhuriyeteki milliyetçilik, milliyetçiliğin temel ve daha az önemli değişkenleri ile, daha merkezi değişkenden daha muğlak pan-Germanik durumlara doğru sıralanan çekişmeli bir alandır (*Bruckmüller 1996: passim*). Seçmenlerinin birçoğunun kendisini Alman olarak değil de Avusturyalı olarak gördüğünü fark ettiğinde Jörg Haider dahi 1990'ların başlarında bazı açık iddialarını söylemeyi bırakmıştır. Bununla birlikte, Avusturya'nın bağımsız bir ulus olduğunu düşünen nispeten sabit bir nüfus oranı sadece 1945 yılından bu yana varolmaktadır.

İkinci Dünya Savaşının bitişi 140 yıllık çatışma dönemini ve ulusal kimliğin çelişkili kavramlarını, uzatılan bir dönemin kapanışını noktaladı. Avusturya, aşamalı olarak bir dizi kümülatif ve şiddet dolu kopmalarla 19. yüzyılın başlarında Napolyon Savaşları ile başlayan ve 1945 yılında son bularak Alman politik tarihine olan aidiyetini terk etmiştir. Başlangıçta bu sürecin teleolojik bir yönü yoktu. Tamamıyla farklı sonuçların kaçınılmaz olduğunun gözlemlendiği aşamalardan oluşan bir süreç. Bununla birlikte, geçmişe dönüp bakıldığında 1945 yılının Avusturya'yı, Alman devletleri ile farklı, ardışık etkileşimler spektrumunda uzun ve kümülatif bir sürecin son noktasına getirdiği söylenebilir: Almanya ile mücadele, bozguna uğratma, marjinalleşme, ittifak ve ortaklık, himaye altına girme, ilhak, işbirliği ve azat etme.

Bu tartışılan etkileşimler çerçevesinde, Avusturya İmparatorluğunun birincil olarak Almanca konuşulan bölümlerinde ve Birinci Avusturya Cumhuriyetinde "milliyetçilik", oldukça geniş ve

etkin bir pan-Germanizm ve henüz yeşeren daha zayıf Avusturya vatanseverliği arasında bir mücadele süreciydi.* Avusturya'daki 1945 sonrası vatansever veya milliyetçi eğilimler, her biri üzerine inşa edilen belirgin tarihsel seleflerden oluşan üç genel yapıdan oluşmaktadır. Avusturya ulusal kimliğinin çağdaş politik formları, (1) İkinci Cumhuriyet sadakati, (2) politik muhafazakâr milliyetçilik ve (3) pan-Germanik aşırılık. Bugün çok küçük bir azınlık konumunda olan aşırı pan-Germanik taraftarların 19. yüzyılın sonları ve Nazizmle son bulan 20. yüzyılın başlarındaki pan-Germanik selefleri oldukça geniş etkin bir biçimde yer almaktadır. Bugünkü muhafazakâr milliyetçilerin tarihsel selefleri, kraliyet yanlısı Habsburg vatanseverleri veya Birinci Cumhuriyet Katolikliği temsilcileriydi. Bugün çoğunluk konumunda olan İkinci Cumhuriyet yanlıları öncellerini, Birinci Cumhuriyete destek vermeyen veya yıkılışını destekleyen çok azları arasından almıştır; onların bu durumu sürgünde gittikçe artmış veya Nazizme karşı direnç göstermeye devam etmişti (*Haller 1996: 6-24; Heer 1996: passim; Liebhardt und Welan 1996: passim*).

Bu ayrımsamaları göz önünde bulundurarak, milliyetçiliğin farklı altkümelerinde kullanılan ve oryantalist imgenin kullanımında hem benzerlikler hem de farklılıklar gösteren oryantalist metaforlarına geri dönelim. Birinci Dünya Savaşından önceki dönem bu bakımdan özellikle ilginçtir: Bosna, son simgesel unsurun da yer aldığı ve bugünkü standart birikiminin de oluşumuna zemin sağlayarak Avusturya-Macaristan uyuşmasına girmiştir. Aynı dönem boyunca, bugünün milliyetçi eğilimlerinin selefleri de esas yapılarına büründüler (şüphesiz Cumhuriyetçi devlet sadakati dışında). Habsburg monarşisinin yıkılması içerisinde genel olarak milliyetçi eğilimler hız kazandı. Bir yan görüş olarak, yerelde Almanca konuşan nüfus arasında milliyetçi akımlar da artan bir şekilde önemli hale gelmeye başladı.

Bir yanda Avusturya'da yerel pan-Germanizm ve bir yanda da Avusturya kraliyet yanlısı vatanseverlik ve politik Katolik taraftarlığı arasında önemli temel bir zemin vardı; neden “Sınırsal” (frontier) nosyonunun ve onun standart birikiminin çağdaş popüler kültür içerisinde bu kadar derin bir şekilde yer aldığını açıklama konusunda yardım eden bir benzerlik.

Acı ve hatta şiddet dolu uyuşmazlığa rağmen bu iki milliyetçi grup Avusturya'nın “Sınırsal misyonu” (frontier mission) için anlaştılar. Bu gruplar yüzyılın başlamasından önce ve sonraki dönemeçte milliyetçiliğin genel yükselişi fikrini beraberce yükselttiler ve harekete geçirdiler. Pan-Germanizm yani kraliyet yanlısı vatanseverlik ve politik Katoliklik arasındaki tek ihtilaf, sınırsal misyonun Almanya'nın bağımsız politik varlığı ile mi yoksa Alman devletinin bir parçası olarak mı sürdürüleceği sorusu ile ilgili oldu. Bununla birlikte, her türlü Doğuluya karşı Germanik sınırsal hamilerinin en üst temel rolü sadece tartışmasız kalmamış aynı zamanda tüm bu milliyetçi değişkenler tarafından etkin bir şekilde ön plana çıkarılmış ve propagandası yapılmıştır.

Aslında anlaşmaları daha da öteye taşınmıştır: tüm üçü, “Avrupa'nın ilk Germanik hükümdarı” Şarلمان'a (Charlemagne) kadar dayanan tarihi bir misyon olarak sınırsal (frontier) hakimiyetini temsil etmiştir. Pan-Germanistler, kendi Alman birliği kavramını yasallaştırmak için doğru işgalcilere karşı Şarلمان'ın Avar Yürüyüşünü vurguladılar; kraliyet yanlısı vatanseverler ve politik Katolikler, bu yürüyüşü gerçekleştiren yarı bağımsız ortaçağ politik mevcudiyeti

* Hala (1990 yılındaki Alman birleşmesi) “birkaç ülkeye bölünmüş olarak görülen” (yani Almanya, Avusturya ve İsviçre'nin bölümleri) sözde Alman kültürel ulusunun inşası İsviçre ve Avusturya halkları arasında az bir destek görmektedir. Bu nosyon, muğlak yönelimlerdeki küçük entelektüel bir azınlığın kaygısı olarak görülmektedir; bununla birlikte bunların arasında bir tanesi göze çarpan bir sosyolog bulur (bkz. Stagl 1996: esp. S.221f).

Ostarrichi'yi vurguladılar: Ostarrichi ismi etimolojik olarak Avusturya için (Latince) Almanca bir kelime olan Österrecih kelimesi ile ilintilidir ve onun kullanılışı ortaçağ Ostarrichi'sinin, Babenberg'in evi Habsburg'un şimdiki selefleri tarafından yönetildiği gerçeğine atıfta bulunmaktadır (Litschel 1996: 16-22). Almanya'nın 1938'de Avusturya'yı istilasından sonra bu söylem Nazilerin işgal edilen ülke için hemen verdikleri yeni isim ile son buldu - Ostmark" veya "Doğu Yürüyüşü".

Fakat pan-Germanizm, kraliyet yanlılığı ve politik Katoliklik sadece "yürüyüşün" temel zamansız vurgulanması üzerinde değil aynı zamanda sınırsal konusunda da fikir birliğine varmıştır. Yüzyılın son dönemecinden önce, "iyi" ve "kötü" Doğulunun bugünkü standart repertuarı zaten mevcuttu, birincil olarak da Habsburg vatansızlığının hizmetinde: Türk savaşları, Habsburg orduları tarafından yapıldı ve Bosna Habsburg hakimiyeti altındaydı. Daha sonra İstanbul ve Viyana sarayları arasındaki müttefiklik geliştiğinde ve Avusturya ve Sırbistan, Rusya ve pan-Slavizm arasındaki gerginlikler 1900'lü yıllarda arttığına, Slavlar (Rus, Hristiyan, Ortodoks) İyi Bosnalı kavramının çeliştiği gibi Kötü Doğulu kavramının yeni sahibi oldu. Pan-Germanizm etkin bir şekilde ayırsamayı canlı tuttu: repertuarın bu yeni unsurları sadece Viyana sarayının ilgilerine çanak tutmakla kalmadı aynı zamanda da mükemmel bir şekilde Prusya Kraliyetinin 1. Dünya Savaşı öncesi hedefleri ile aynı çizgide seyrediyordu (Gallantai 1979: 183-226; Rauchensteiner 1994: 63-67; 114-148; Skalnik 1978:46-50).

Böylelikle 1. Dünya Savaşı öncesi pan-Germanizm ve onun Avusturya'daki milliyetçi rakipleri arasındaki farklar doğulu imgelemine oranla önemsizdi. Onlar, ne kendi başına zamansız sınırsal (frontier) nosyonu ne de Türklerin ve Bosnalıların standart kaydı ile ilgilenmişlerdir. Bunun yerine Yahudilerin ve Arapların ikincil kaydı etrafında dönmüşlerdir.

Waldheim örneğindeki tartışmam göstermiştir ki orta Avrupa Yahudilerinin büyük bir çoğunluğu özellikle de asimile edilmediyse, klişe bir tabirle "Doğulular" olarak tanımlanabilir.*⁹ Pan-Germanizm, Habsburg vatansızlığı ve Katoliklik, tüm bunların hepsi Yahudileri doğululaştırmıştır, fakat farklı yollarla. Bir çok yönden Avusturya'daki pan-Germanizm, I. Dünya Savaşı ve öncesinde Yahudileri, Kötü Doğulu, Alman ırkını tehdit eden prototip bir tehlike olarak klişeleştirmiştir. Öte yandan, (Viyana Antropoloji okulu kurucusu Wilhelm Schmidt veya yüzyılın dönemecinde belediye başkanı Karl Lueger gibi bazı önemli istisnalar dışında) kraliyet yanlısı vatansızlık ve politik Katoliklik çoğu Yahudi'ye İyi Doğulular olarak davranma eğiliminde oldular. Son Habsburg hakimiyeti altında, imparatorluğun merkez bölümlerinde Yahudilerin yaşamı inanılmaz bir oranda zenginleşmiş ve gözle görülür devlet koruması aldığı su götürmez. İmparatorluğun çöküşünden sonra politik Katoliklik 1918 yılından 1938'e kadar Birinci Cumhuriyet hükümetlerini yönetmiştir ve Avusturya Yahudilerine karşı kararsız bir duruş sergilemesine rağmen paternalist himaye genel mizacı geniş bir şekilde sürdürülmüştür (Beller 1993; Clair 1986; John und Lichtblau 1990: 417-430). Böylelikle, pan-Germanizm için "Yahudiler" "kötü Doğuluları" temsil etmekle birlikte kraliyet yanlısı vatansızlık ve politik Katoliklik için onlar "iyi Doğulular"ıdır.

Milliyetçiliğin tüm bu türleri içerisinde "Arapların" rolü daha az pratik öneme fakat büyük simgesel değere sahipti. Umulduğu üzere Doğulu Yahudi'ye doğrudan bir örnek olarak formüle edilmişti. 1914'e kadar "Arap" kavramı pan-Germanizmin ortaya koyulmasında oldukça önemsizdi. Birinci Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında Alman milliyetçiliği Araplar için daha

* Çelişkili olarak, 20. yüzyılın sonlarına doğru çoğu Anglofon ülkelerdeki Yahudiler genellikle Hristiyan olmayan "beyazlar" olarak hakim ideolojiler tarafından sınıflandırılmışlardır.

güçlü sempatiler beslemeye başladı; Gelibolu savaşında İngiliz karşıtı kahraman, Osmanlı askeri ve Osmanlı İmparatorluğu bölündüğünde sömürgeci İngiliz entrikaları ile ihanet kurbanı olarak tasvir edilmiştir. Pan-Germanizmin en gaddar yapısı olarak Nazizmin yükselişi ile birlikte önceki ılık alamet ateşli bir alana döndü: Nazizm için “Arap” kavramı “Yahudi Dünyası” ve Fransız ve İngiliz plütokrasisine karşı potansiyel bir müttefik anlamını taşıyordu (*Mansfield 1991: 219-238*). Nazizm için Yahudi kavramı net bir şekilde Kötü, “Arap” ise potansiyel İyi Doğulu anlamını ifade etmekteydi. Elli yıl sonra Waldheim, Müslüman dünyaya yapacağı ülke gezilerinde bu betimlemeyi kullanacaktı.

Avusturya’da 19. yüzyılın sonundan 1938’e kadar üç temel milliyetçi eğilimin sınırsal misyon ve birincil doğulu kaydı ile ilgili benzer temel varsayımları kullandıklarını fakat ikincil kayıt üzerinde hemfikir olmadıklarını gözlemledik. Pan-Germanizm için ikincil kayıt “Yahudilerin” kötü, neticede “Arapların” da İyi Doğulular olarak tanımlandıkları görülmektedir. Bu durum geniş bir şekilde Avusturyalı milliyetçiler tarafından ikincil kaydın kullanımının tam tersiydi. Onlar, eğer asimile edilirlse Yahudileri potansiyel “iyi Doğulular” olarak düşünüyorlardı. Avusturya’da 1950’lere ve 1960’lara kadar Araplar neden çoğunlukla ilk olarak Habsburg vatanseverliği ve daha sonra da muhafazakar milliyetçilik tarafından “kötü Doğulu” şeklinde tanımlanmıştır?

Cevabı kendi çocuklarım, öğrencilerim ve hatta Avusturya’da ilkokula giden hemen her öğrenci bilebilir: Cevap, kırmızı-beyaz ve kırmızı renklere sahip olan Avusturya ulusal bayrağıyla açıklanabilir. Birçok ulusal sembollere yönelik son zamanlarda yapılan araştırmalar (*Hylland Eriksen 1993: 97-120; Hobsbawm 1983: 1-14; Hobsbawm 1991: 97ff.*) hakkında antropologlar ve araştırmacılar tarafından 10 yıldan daha fazla bir zaman içerisinde ortaya koyulduğu kadarıyla, Avusturya ulusal bayrağının Avusturya milliyetçilerinin iddia ettiği gibi sözüm ona eski olduğunu bildirmeyi rahatsız edici buluyorum. Paradoksal olarak, bağımsız mevcudiyeti 20-30 yıl öncesine kadar şiddetle tartışılan bu aynı ülke Britannica Ansiklopedisine göre “*muhtemelen sürekli kullanımda olan en eski bayrağa*” sahiptir (Avusturya’lı milliyetçilerinkinden daha az çelişkili bir kaynak). 13. yüzyılın başlarından bu yana Ostarrichi hükümdarlarının, Babenberg hanedanının bayrağıydı, Habsburg Evinin bayrağı olarak devam etti ve Birinci ve İkinci Cumhuriyetlerin bayrağı olarak kaldı.

Tüm bayraklar aşağı yukarı efsanevi mitsel kökenlere sahiptir: tarihi bir bayrak tarihi öykülere sahip olmalıdır. Yüzyıllardan bu yana Avusturya’nın kendi hakim görüşü kendi zamansız sınırsal etrafında dönmüştür; şairtıcı olmayarak bazı tarihi bayrak hikayeleri sınırsal misyonla alakalıdır. Bununla birlikte Kötü Doğulu (mecazi Türk) bayrağın tarihi sınırsal bağlamı içerisinde henüz yerini bulmamıştır.* Çok şanslıyız ki elde bir alternatif vardı: Araplar. 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başlarında Avusturya hükümet politikası ve milliyetçiliği resmi sembollerini vurguladığında ve yeniden harekete geçirdiğinde, vahşi Araplarla kahramanca karşı karşıya geldiğini anlatan popüler hikâye kendisine anahtar bir yer bulmaktadır.

Milli bayrağın iddia edilen menşei hâlâ bazen Avusturya okullarında nakledilmektedir, fakat genellikle eleştirel veya ironik bir tarzda. 1950’li yıllarda ilkokulda olduğum zamanlarda resmi devlet okulu kitaplarında bu konu esaslı bir metindi, eleştiriye ve ironiye yer yoktu.

* 12. ve 13. yüzyıllarda Batı Asya’nın Müslümanları, “Türkleri” de kapsayacak şekilde henüz yeterince algılanmamaktaydı. Orta Avrupa’daki eğitim, Batı Asya’da ve Avrupa’da sadece 15. yüzyıldan sonraki dönemler için “Türk” ismini kullanmaktadır (örneğin birinci temel Balkan işgali ve İstanbul’un düşmesi) fakat ortaçağda bilgi yoktur.. Şüphesiz Haçlı seferleri esnasında Levanten bölgelerinde Selçuklu komutanlarının halihazırda bir Türk altyapısına sahip olmalarından dolayı bu sınıflandırma oldukça şüphe götürür.

Hikâye şu şekilde gelişmektedir: 12. yy’ın sonlarına doğru Üçüncü Haçlı seferi esnasında Avusturyalı Babenberg Arşidükü Leopold, Arap-Levanten kalesine saldırı düzenlemiştir (bugünkü İsrail’de). Meydana gelen bu azıllı savaşta Leopold kale duvarlarının tepesine erişmek ve olabildiğince daha fazla düşmanı kılıçtan geçirmek amacıyla kişisel olarak Aslan Yürekli Rişar (Richard Coeur de Lion) ile yarışmıştır. Bu mücadele esnasında Leopold’un beyaz giysisinin bel kısmı kanla ıslanmış, deri bir kemerle kaplı orta kısım ise beyaz kalmıştır. Zafer esnasında Leopold, Avusturya’nın haçlı zaferini simgeleyen ve kırmızı-beyaz-kırmızı kanla ıslanan giysisinin bel kısmını havaya kaldırmıştır...* (Wutzel 1996:26).

Kısaca: Son zamanlara kadar Avusturya okullarındaki öğrencilere kuşaklar boyunca ülkelerinin ulusal renklerinin, zafer dolu Avusturya haçlılarının Arapları ve Selçukluları katletmesinden doğan kanları temsil ettiği öğretilmiştir.

Şüphesiz pan-Germanizm ve Nazizm içsel genel simgesellik adına asla derin bir antipati beslememiştir. Yine bu özgün hikâyeyi de bağımsız Avusturya fikri ve bayrağıyla ilintili olduğundan dolayı sevmemişlerdir. Bu yüzden, pan-Germanizm ve Nazizm, efsaneyi ve oluşturduğu Araplarla ilgili olumsuz çağrışımları gözardı etmeye çaba göstermişlerdir. Bununla birlikte muhafazakar cumhuriyetçi hükümetler de dahil olmak üzere Habsburg hakimiyetinin son zamanlarında hikaye son derece popüler ve yarı resmi mitolojik bir söylem halini aldı. Efsane, bağımsız bir Avusturya devleti içinde ebedi Roma Hıristiyan sınırsal misyonunu simgelemektedir. Pan-Germanik görüşlerin tersine Arapları, Kötü bir Doğulu olarak görmeye gereksinim duyar.

Kreisky’nin Orta Doğu’daki dış politika işbirliği adına sembolik taahhüdü ile 1970’in hemen sonrasında hikâye oldukça rahatsız edici bir hal aldı. Daha sonra da halk kültürünün belleğinden kaybolmaya başladı. Bu yıllar boyunca, Waldheim’in başkanlık etkinliklerinin aşikâr ayrıcalığı ile tüm müteakip hükümetler devlete bağlılığı onaylamışlardır ve doğu ve batı, kuzey ve güney arasında Avusturya’yı bir “köprü” olarak ortaya koyma fikrini benimsemişlerdir. Yine de kararsız bir on yıl içerisindeki üç örnek, kamu tavrındaki ve söylemindeki son değişikliklerin, popüler ve halk kültürünü de ilgilendirmekle birlikte daima etkili olmadığını izah etmektedir. Önemli bir noktaya kadar bu imgeler, yerel kültürün bir parçasıdır ve kolayca harekete geçirilebilir. Standart ve ikincil kayıtları ile İyi ve Kötü Doğulular, sonsuz sınırsalın iki yüzü.

Sınırsal Oryantalizm

Bu çalışma kamuoyunda ve orta Avrupa’nın halk kültürlerinde Müslüman Doğulunun temel imajını ortaya koymayı hedeflemektedir. Harekete geçirildiğinde ve özenle çalışıldığında, göç ve dış politika gibi daha geniş Avrupa sorunları da bunlar içerisinde olmak üzere yerel doğulu söylemler farklı amaçlara hizmet eder. Bu tetkikin seyrinde, bu tür imgelerin süreklilik gösteren doğu Avusturya birikimi tanımlanmıştır:

Yakın bölgedeki sınırsalın, merkezi yapısal bir araç işlevi görmesi - “biz” ve “onlar” veya “kendisi” ve “öteki” arasındaki kavramsal ve uzamsal bölme çizgisi - Oryantalite dualistik mecazi bir figüre oturtur. “Kötü Doğulu” yereldekileri tehdit eden tehlikeli bir rakiptir; “İyi

* Hikaye zafer anında Richard’ın kalın Avusturya flaması ile onun kendi armasının yerini nasıl aldığını anlatmaya devam eder. Richard ve Leopold arasındaki çekişme gittikçe artarak 1192 yılında Avrupa içerisinde İngiltere’ye doğru seyahati esnasında Avusturya’da hapsedilmesine yol açmıştır. Richard’ın dönerken hapsedilmesi Blondel macerası ile bağlantılıdır ve tamamen uygun olmayan bir şekilde tarihsel terimlerle Acre ve Blondel hikâyeleri de Robin Hood miti ile bağlantılıdır. Richard hapsedildiğinde ve Blondel Avusturya’da onun zindana girmesinden önce şarkısını söylediğinde, Richard’ın merhametsiz kardeşi gaspçı John, Robin Hood’un efsanevi isyanına yol açarak İngiltere’de güç kazanmıştır.

Doğulu” güvenilir müttefikimiz ve itaatkâr destekçimizdir. Kötü bir Müslüman olarak Türk ve İyi bir Müslüman olarak Bosnalı, standart veya birincil kaydı teşkil eder. Yahudi, Arap ve Slav (Ortodoks), aynı repertuarın ikincil kaydının unsurlarıdır. Kendi içerisindeki çağdaş uygulama alanlarında standart kayıt, retrospektif olarak Türk Savaşlarını ve Habsburg İmparatorluğunun son on yıllarına dayanmaktadır. Mitolojik geçmiş bu suretle günümüzün yorumlanmasında kullanılmaktadır. “İyi” ve “Kötü” Sınırsal Doğuluların mecazi eşleşmesi daha geniş kapsamlı bir öykülemeyi ima eder ve geçmişin anahtar sembollerini kullanarak halihazırdaki ulusal konuların yorumlanmasında standart ve oldukça geniş bir anlama seçeneği sağlar.

Temel birikim hem maddi hem de uzamsal referanslara sahiptir: Kötü Müslüman, eski modernliğe ilişkindir; fiziksel ve kültürel varlığımıza doğrudan tehditle alakalıdır. Neticede, bu mitolojik yorumlamaya göre kendimizi savunmak ve bu tehlikeli tehdidi bastırmak, güç artışı, varlık ve modernlik adına elzem bir ön şarttı. Öte yandan İyi Müslüman Doğulu, son zamanlara ait sömürgeciliği simgeler. Burada Müslüman artık tehlikeli bir rakip değildir ve sadıklık payesine dönüşmüştür. Burada var olan İyi Doğulu, sınırın bu yanında bizimle yer almaktadır. Topraklarımız diğer tehlikeli düşmanlar tarafından tehdit edildiğinde kahraman ve cesaretli bir hizmetkârımız olarak bizimle birlikte ayak direr.

Bu birkaç unsur mitolojik olarak bağlantılıdır: tehlikeli rakiplerin tehdidini püskürtmek, ileriki zamanlardaki nüfuzunun bazı artıklarını kontrol etmede gerekli bir ön şart olarak görülmektedir. Sadece yarı sömürgeci bir kontrol vasıtasıyla bu eski düşmanlar iyi Müslüman hizmetkârlara dönüşebilecektir. Kontrol edilmeyen bir Sınırsal Doğulu tehlikeli bir rakiptir, sadece aşağılanan ve hükmedilen Doğulu sadık bir müttefik olacaktır. Böylelikle standart repertuar, Sınırsal Doğuluyu bir Müslüman olarak tanımlar, fakat bu repertuarın kullandığı ilgiler ve stratejilere bağlı olarak ikincil ve ilave metaforlar bağımsız bir şekilde birleştirilebilir, yeri değiştirilebilir ve mübadele edilebilir.

Bireysel metaforlar olarak sınırsalın imgeleri, Türk’ün, Yahudi’nin, Slav’ın her biri Avusturya sanatı ve halk kültüründe eski tarihlere dayanan kendisine has belirgin özelliklere sahiptir. Fakat milliyetçiliğin hizmetinde oldukça birbiri ile bağdaşık ve ilgili olan bir dizi simgesel unsurlar olarak incelendiğinde, repertuarın metaforik ve mitolojik figürleri 19. yüzyılın ikinci yarısında Avusturya popüler ve halk kültüründen doğmuştur. Böylelikle de hem elektronik öncesi hem de elektronik medya kullanımı uygun olan çelişen düzenler ve hareketlilik anlamında zengin bir alan sağlamıştır. Repertuarın eski dönem altyapısındaki bireysel unsurları ve onun geniş kitle olgu ve medya varlığı, Avusturya’daki özellikle vatanseverliğin ve milliyetçiliğin farklı rakip hizipleri adına faydalı bir sağlama olmuştur. Pan-Germanizm, Kraliyet vatanseverliği ve politik Katoliklik etkin bir şekilde bundan çeşitli yollarla yararlandı, bu yüzden Cumhuriyetçi devlet sadakati de bir şekilde bu sorunla ilgilenmek zorundaydı.

Pan-Germanizmin, Kraliyet vatanseverliği ve politik Katolikliğin milliyetçi yönleri, temel Sınırsal kavramı ve onun standart repertuarı üzerinde hemfikir olarak bu figürü etkin bir şekilde geliştirdi ve yeniden vurguladı ve onu 20. yy. boyunca sürekli olarak yeniden canlı tutmaya devam etti. Ayrıca milliyetçiliğin bu üç yönü, ortaçağın başlangıcı ve son zamanları ile birlikte yeni olan yüzyıllarla bağlantısı olan daha ilerideki bir mitolojik bağlantı üzerinde uzlaştılar. Charlemagne’nin “askeri yürüyüşlerine” referans olarak, tüm metaforik inşa, mistik ve doğu ve güneydoğuya yönelen zamansız Sınırsal misyona dönüşüverdi. Devlet sadakatçiliği, son zamanlarda bu nosyonu zararsız ve daha az saldırgan olmayı amaçlayan “köprü” kavramı içerisinde önemsememeye çaba göstermiştir.

Bu bir dizi metaforik figürlerin ve mitolojik tanımlamaların sistematüğini “Sınırsal oryantalizm” olarak tanımlıyorum. Terim şüphesiz Edward Said’in çalışmasına atıfta bulunmaktadır (1979; 1994) fakat bir takım belirgin yollarla onun görüşünden ayrılmaktadır. İlk olarak Said’in “oryantalizm” kavramı birincil derecede İngiliz ve Fransız sömürge (ve post-kolonyal ABD yabancı) ilişkileri ile ilgilenmektedir. Said’in kendisinin de belirttiğı gibi (1994: xxii) onun görüşü “Doğunun” temsili ve Habsburg, Rusya veya İspanyol ilişkileri düşüncesini içermemektedir. Aşağıda, Sınırsal oryantalizmin genel olarak oryantalizmin bir tümleyicisi veya değışkeni olarak düşünülmesi gereken yolları ele alacağım.

İkinci olarak, Said’in kavramı bu çalışmada birkaç sebepten dolayı ele almadığım gibi akademik oryantalizm içermez. Orta Avrupa’da 18. yy’ın ve 19. yy’ın başlarındaki ilk akademik oryantalizm kesinlikle politik fikirlerin ve stratejilerin tanınması konusunda bilgilendirme sağlamıştır. Bu suretle de burada benim de ilgi alanıma giren kamu ve halk kültürü ile etkileşim içerisinde olmuştur. Bununla birlikte, bu yer aldığı noktaya kadar sadece dikkatle işlenmiş ve yasallaşmış kesin önyargılı kavramları artırmıştır (*Duda 1996: 19-22*). Orta Avrupa’da akademik oryantalizm tesis edildiğinde yerel oryantalizmin milliyetçilik öncesi değışkenler seçkin ve halk kültürlerinin bazı kısımlarında zaten yer almaktaydı. Aslında bunlar, kilise sanatında, halk hikâyelerinde, vaazlarda, edebiyatta, saray sanatında ve operalarda yer alan imgesel öğeler olarak oldukça popülerdi (*Zitta und Wessely 1978*). Bu bakımdan, Oryantalizmin akademik başlangıcı, milliyetçiliğın artışından önce halihazırda halk kültürü ve kamusal kültürde var olan oryantal imgesinin oluşumuna sadece seçkin munzam katkılarda bulunmuştur. Aşağıda başlangıcından bu yana bu imgelerin Doğulu ve Primitif arasında nasıl açık bir şekilde ortaya koyulduğunu göreceğiz; başlangıçtaki akademik çalışmalarca da vurgulanan geniş bir alana yayılan ayrımsama. Öte yandan, daha sonraki akademik oryantalizm aşamalı olarak profesyonelleştiğinden dolayı daima politik ve kültürel oryantalizm etiketleri altında sınıflandırılmaz. Bu sebeplerden dolayı orta Avrupa’daki akademik oryantalizmi kendi doğruları içerisinde ve Sınırsal oryantalizm tanımı içerisinde olmadan ele almak istiyorum.

Bu yüzden sınırsal oryantalizm, ilintili olarak halk ve kamu kültürüne yerleşmiş uygun bir dizi metaforlar ve mitlerdir. Ev sahibi ülkeyi ve onun nüfusunu zamansız bir misyonla dolduran bitişik bir komşu ve askeri sınır hatları boyunca kaplar. İyi ve Kötü Doğulu Müslüman birbirleri ile çelişen araçlar olarak görülmektedirler ve sınırsal misyon anlamında varolan konuları ortaya koymada anahtar mitohistorik mecazlar görevi görürler. Bu metaforik dilde, kendimizi Kötü Müslüman rakipten gelecek olan ölümcül tehditlere karşı korumak, güç ve gönenç kazanmak anlamında gereklidir, bununla birlikte zor koşullar altında İyi Müslüman Doğulu iyi bir sömürgeleşmiş güçle kontrol altında ise diğerk düşmanlar sınırı tehlike altına sokmaya çalıştıklarında cesaret verici ve sadık bir müttefik olabilir. Kontrol edilen bir İyi Müslümanın diğerk tehditlere karşı olan mücadelesi bunu sağlamada gerekli iken Kötü Müslüman’ın üstesinden gelmek sadece modernliğin değıl aynı zamanda kimliğın zafer dolu başarısında bir ön şarttır: bu sınırsal oryantalizmin metaöykülemesidir.

Sınırsal oryantalizm, hem seçkin hem de halk kültürünün dışavurumunun da ötesinde tek başına seçkin kültürün bir boyutu olarak düşünülebilir ve klasik ve sömürgeleşmiş oryantalizm benzemez. Flaubert’in *Salambo*’su, ilk akademik oryantalizm, Kipling’in *Jungle Book* eseri veya Joseph Conrad’ın *Lord Jim*’i sömürgeleşmiş oryantalizmi ve onun elitist altyapısını sergiler. Halk hikâyeleri, köy vakayinameleri, barok sütunlar, Türk müze seçkileri, okul kitapları ve kırsal yer isimleri sınırsal oryantalizmi sergiler. Politik retorik ve kamusal kültür, eğer kültürel repertuvarın

bir parçası olarak yer alıyorsa oryantalizmin her iki türünü de kullanabilir. Bununla birlikte benim görüşüm, daha dar anlamdaki sınırsal oryantalizmin ne Avrupa'nın tüm bölümlerinde ne de Kuzey Amerika'da görülmediği şeklindedir.

Sınırsal oryantalizmde, metaforik doğulu ilk olarak bir Müslüman'dır ve nadiren bir Çinli, Hindu ve Japon'dur: bunlar klasik oryantalizmin imgeleminde veya diğer küresel güçler arasında daha sık görülür. Sınırsal oryantalizm nerede olursa olsun uzaktaki deniz aşırı temel sömürgelemlerle herhangi bir ilişki belirtisi göstermez. Sınırsal Oryantalizm, uzaktaki Müslüman'ı simgelemez (Akdeniz'in öte yanındaki Akkâ şehrindeki rolü dışında,), Müslüman olmayı da vurgulamaz (Yahudi ve Slav rolü dışında) ve kesinlikle ilkel değildir: Sınırsal oryantalizm, halk imgeleri ve seçkin imgeleri ile birlikte Doğulu ve İlkel kavramları arasında (ilk akademik çalışmalar sayesinde) açık bir ayrısama görülür.

İlkel olan bir yabancı, kararlı bir biçimde alt sınıftan kabul edilir ve bu yüzden daha az tehditkâr kategorisinde ele alınmakla birlikte oryantal potansiyel olarak tehlikeli bir rakiptir. Oryantal, kentsel yaşam için bir mücadele olarak algılanır; yazmayı bilir ve bir geçmişe sahiptir. Her ne kadar yanlış olsa da bir dine bağlıdır; bu yüzden bir kültüre sahiptir, gerçi ona da akıl erdirilemez. Onun kültürü, kadınlarla olan ilişkilerini yönetir. Birincil olarak o bir askerdir ve nasıl savaşılabileceğini bilir. Öte yandan İlkel uzaktaki bir figür olarak görülür ve birincil olarak Afrikalılar ve Amerikalı yerlilerle ilişkilendirilir. Kendisine ait bir yazısı ve tarihi olmadığı düşünülür; telaffuz etmeye muteber bir dini yoktur, kadınlarla olan ilişkisi eğitimsiz ve vahşicedir; disiplinli askeri operasyonlar karşısında vur kaç taktiği uygular.

Sınırsal oryantalizm ile seçkin gelenek ve klasik sömürgeci oryantalizm arasındaki nihai bir fark önemlidir. Sınırsal oryantalizmin halk ve elit imgeleri, ittifak halinde kendi Doğulu kavramlarının münhasıran erkek bireyi işaret ettiği konusunda hemfikirdirler. Öte yandan sömürgeci oryantalizm, düzenli bir şekilde hem erkek hem de kadın doğuluları tanımlamaktadır. Sınırdaki Doğulu, tehlikeli bir davetsiz misafir, aşağılanan bir rakip veya sadık bir müttefik olmakla birlikte genellikle o bir askerdir.*¹² Asker olduğu için bekârdır ve heteroseksüel bir erkektir. Sınırsal oryantalizm, eril karşılaşmaların ve ittifakın hikâyesidir; bu sahnede rol alan yegâne kadınlar Kötü Müslümanlar tarafından tehdit altında olan "bizim" kadınlarımızdır ve bizim erkeklerimiz tarafından korunmaları gerekmektedir. Fakat daha iyi veya daha kötü bir yolla sınırsal oryantalizm, Doğulu kadınları hemen hemen tamamen resmin dışında bırakmaktadır. Tipik sömürgeci oryantalizmde olduğu gibi standart Avrupa repertuarı yoktur, dolayısıyla Müslüman kadınlarla ilgili erotik erkek fantezilerine olanak tanımaz.

Bu tanımlamalar doğrultusunda basit keşifler ve sınırsal oryantalizmin içsel mantığı, elit sanatta egemen İngiliz veya Fransız geleneklerinin klasik oryantalizmdeki çelişkileri açıktır. Kanaatimce, Türkleri suçlamanın Avrupa kültüründe var olan bir ifade biçimi olup olmadığını ortaya koymak, Türk düşmanı sembollerin köy meydanlarında sergilenip sergilenmemesi, geçmişteki Türk kuşatmalarına atıfta bulunmanın ülke başkanına güç katıp katmadığını incelemek belli bir farkı ortaya çıkarır. Fakat sınırsal oryantalizmin belirgin hususiyetlerinde ısrarcı olmak onun bölgedeki diğer oryantalizm türleri ile olan etkileşimlerine ve kesişmelerine yukarıdan bakma konusunda bize öncülük etmeyecektir. Akademik oryantalizmin bazı ilk çalışmaları sayılabilecek olan Flaubert'in, Kipling'in ve Conrad'ın çevirileri Avusturya üst ve orta sınıfları tarafından okunmuştur ve okunagelmektedir. Bir bakıma, orta Avrupa'nın güzel sanatlarının

* Şüphesiz bu bağlamda "Yahudilerin" durumu farklıdır. Yukarıda daha önce belirtildiği gibi orta Avrupa'da Yahudi karşıtı ırkçılık ve Sınırsal oryantalizm keşişmiş ve birbirini güçlendirmiştir fakat özdeş değildirler.

içerisinde yer alan 18. yy'ın sonu ve 19. yy'ın başlarındaki daha aydınlanmış oryantalist geleneği ile birleşirler: Lessing'in *Nathan der Weise* ve Gluck'un bazı çalışmaları, Haydn'ın, Goethe'nin veya Mozart'ın çalışmaları (*Joppig 1989: 295-304; Syndram 1989: 324-341*) benzer örnekleri içermektedir. Orta Avrupa'da, oryantalist elit sanatın bu "aydınlanmış" değişkeni klişeleşmiş "akıllı" ve "cömert" Müslüman Oryantali idealize etmeye çalışır ve egzotik bir hale büründürme çabası içindedir. Kısmen 19. yüzyılda hasıl olan bu durum, milliyetçiliğin İyi Oryantalinin bir diğer selevi olarak görülebilir fakat bugün Sınırsal oryantalizmin dışında yarı bağımsız bir kültürel varlığa da öncülük eder. Bu yüzden şu andaki güney-merkezi Avrupa için oryantalizmin ikisi esasen seçkin altyapıya sahip olan üç temel dalını tanımlamaya çalışacağım: aydınlanmacı oryantalizm, (Alman ve Avrupa müzik ve edebiyatında kısa aydınlanmacı dönem), klasik oryantalizm (yerel olarak kendi alanlarında tüketilen Britanya, Fransız ve İtalyan versiyonları) ve sınırsal oryantalizm (halk kültürünün kendi yapısı içerisinde güçlü bir unsur olan tek dal).

Avrupa seçkin sanatının ve akademinin klasik ve aydınlanmacı oryantalizmi ile yerel sınırsal oryantalizmin bazı zamanlarda ortak paydalarda buluşabileceği ve bulunduğu açıktır fakat onlar özdeş değildir. Sınırsal oryantalizm, sadece Avrupa'nın belirli bölgelerinde oryantalizmin eski halk ve seçkin kültürünün değişkenlerinden ortaya çıkmaktadır ve yakın nüfuz bölgeleri ile ilişkilidir. Bu onu özellikle daha sonraları sömürgeleşen seçkin oryantalizmin daha az alanına giren yerel milliyetçiliğin amaçları konusunda faydalı bir duruma getirmiştir. Oysa farklılıklarına rağmen klasik seçkin ve sınırsal halk ve seçkin çeşitlilikleri temel bir ideolojik müşterek paydaya sahiptir: Said'in, Marx'ı yorumladığı gibi her ikisi de kendisini ifade edemeyen Müslümanlara atıf yapmaktadır. Sömürgeleşen ve sınırsal oryantalizm, klişeleşmiş Oryantal ile ilgili olarak bu söylemler ve imgelerden ortaya çıkan gerçek heterojen Doğulu kişileri dışlayarak bağdaşık kültürel repertuarı üretir ve kullanır.

Bu bakış açısı ile sınırsal oryantalizm, halk kültürü ve seçkin kültürün İslam'la karşı karşıya gelmesi ve İslam üzerindeki sömürgeleşen hâkimiyetine tarihsel atıf yapan oldukça kalın dokulu bir unsur olarak tanımlanabilir. Bu unsurun görece kesin bir özerkliği vardır fakat modern milliyetçiliğin rekabetçi katmanlarında kullanılmış ve gelişmiştir. Birincil olarak Habsburg İmparatorluğunun temel nüfuz alanlarını teşkil eden ülkelerde var olur ve birazdan ele alacağımız gibi bu hat boyunca uzanır. Bu konuları burada Avusturya için ele almıştım fakat Macaristan'ın (*Balassa und Ortutay 1982:403, 449, 476 vb.*) ve daha az bir kısmıyla Slovenya'nın* ve kuzeydoğu İtalya'nın kesin bilinen halk kültürleri ve etnografisinin (Venezia ve Friuli**) farklı değişimlerle bu üç bölgede de görüldüğü konusunda beni ikna etmektedir.

Sınırsal Oryantalizmi, orta Avrupa'nın güney bölgelerinde halk kültürlerinin bir bakıma ayrımsayıcı bir özelliği olarak düşünürsek ortaya yeni bir soru çıkacaktır. Sınırsal oryantalizmin değişkenlerinin, İspanya ve Rusya gibi diğer Avrupa ülkeleri için Müslüman dünya ile sömürgeleşen karşılaşmanın benzer bir tarihi ile tanımlanabilir olup olmadığı sorusu. Rus tarihi veya folkloru konusunda bir uzman değilim. Bunun yanı sıra 20. yy'ın seyri Rusya'yı Avrupa'ya doğru oldukça farklı ve özgün bir konuma getirmiştir ve komünist etkinin ve Ortodoks kilisesinin

* Cf. Ciglency 1992: 31-36; Grothaus 1992: 69-78; Lücker 1978: 9,11; Teply 1978: 125; Voje 1992:21-30

** Cf. Lücker 1978: 7; Molmenti 1907 II/1: 81 und II/2: 215f. Aslında, bu metnin ilk bölümünde belirtildiği gibi İtalya'daki durum yine arada olmayı kanıtlar. Kuzeydoğu İtalya'daki Sınırsal oryantalizme ek olarak Sicilya'nın ve güney İtalya'nın geçmişte bu bölgelerdeki belirgin kültürel yapıda İslam'la olan karşılaşmasının izleri görülmektedir. Hem güney hem de kuzeydoğu bölgesel İtalyan değişkenleri orta İtalya ve Vatikan'daki metropolit ve klasik oryantalist biçimlerinden farklılıklar göstermektedir.

payidar etkileri Rusya'nın konumunu orta Avrupa İberya'daki ülkelerden oldukça farklı bir noktaya taşıdığı görülmektedir. Ne yazık ki, ortaçağda ve erken modern dönem tarihinde Oryent ordularının (Moğol ve Müslüman) Rusya topraklarını işgali ve daha sonraki dönemlerde Müslüman bölgelerinde Rusya'nın periferal genişlemelerinin Rus halk kültürü ve sanatına ne şekilde yansıdığına ortaya konulması ve şu anda var olan politik amaçlar doğrultusunda kullanılıp kullanılmadığı ve nasıl harekete geçirilip yararlandırıldığı sorgulamak bizi çarpıcı sonuçlara götürebilir.

Bununla birlikte İspanya'da Franco meselesi, sınırsal oryantalizmin İspanya'da kendi içerisindeki kamu ve halk kültüründe 19. ve 20. yy'daki politik söyleminde ayrı bir unsur olarak ortaya koyulduğu ile ilgili varsayımı destekleyen bir dizi paralel sonuçları açığa çıkarmaktadır. İspanya'daki durumda, "sınırsal misyon" Avrupa'nın Afrika'ya bakan güneybatı sınırına işaret etmektedir. İspanya'da 20. yy'da Faşist-Katolik propaganda için Kötü Müslüman 1492 yılına kadar Endülüs'te ikamet ediyordu; İyi Müslümanlar, Franco'nun geç dönem sömürgesi altında olan Mağribi müfrezeleriydi.* Daha genel olarak, sınırsal oryantalizm ile ilgili yukarıda verilen tanımlamalar ve envanter bu konuya uyarlanabilir. Modernitenin ilk şafağında sınırsalın en yakın nüfuz alanı Endülüs'e uzanmaktadır (*Van Donzel 1994: 34*) ve bu tehlikenin üstesinden gelmek İspanya'nın kuzeybatı Afrika'ya ve yarıküreye yayılmasındaki önkoşul olarak ortaya koyulmuştu. Son dönem sömürgecilikte kuzeybatı Afrika'daki İspanya sömürgeleri, Franco'nun sivil savaşı ve onun güçlü yükselişinde nihai bir kaynak teşkil etmiştir. Galip Franco milliyetçiliğinde, İspanya'nın tarihsel birleşimi (Endülüs'teki son Müslüman rejimlerin sona ermesi) ve Franco'nun Mağribi kuvvetlerinin kahramanlıkları (azılı seçkin sadık birliklerini hizmete sunarak) kesinlikle anahtar rol oynamıştır (*Thomas 1965: 317-319*). İberya ve orta Avrupa vakaları arasındaki çarpıcı mitohistorik ve metaforik paralellikler, birbirini izleyen aynı temel üst-anlatıyı (metanarrative) yapılandırır: mücadele eden Müslüman işgalcilerin erken yok edilmesi, müteakiben geride kalan komşu nüfuz alanlarında kontrol edilmeleri ve son olarak bu alanlarda daha yeni sadık müttefiklere güven duyma.

Varsayımı destekleyen üç ilave paralellik bulunmaktadır. Birincisi, İspanya ve Avusturya'da 1920'ler ve 1930'lar boyunca birkaç sağcı ve milliyetçi grup ortak durumlar ortak nedenlerden ötürü birbirlerini yakın dostlar olarak gördüler ve birbirlerini etkilediler ve aynı söylemi ve mitohistorik metaforları kullandılar (*Thomas 1965: 96, 116*). Genel bir amaç ile birleşen bu metaforlar için Şarlman tarafından her iki bölgeye de biçilen 16.yüzyıldaki ortak Habsburg hakimiyeti dönemi ve ortaçağ rolü, tarihsel ve folklorik ham maddenin "Avrupa" sınırsal misyonunun paralel imgelerini inşa etmesine olanak tanımıştır; Avusturya ve İspanya'nın Avrupa'da, paganlara – Marksistlere, yabancılara ve benzerlerine karşı Katolik ileri karakolu görevi görmesi rolünü üstlenmesi gibi...

İkincil olarak, aslında bu müttefiklik dört yüzyıl önce kurulan kesin Habsburg yapısının devamlılığına ve yeniden ortaya koyulmasına dayanmaktadır. V. Carlos'un yerine I. Charles İspanya ve Avusturya'nın yönetimini ele aldıktan sonra, Madrid ve Viyana'daki Habsburg maiyeti kendilerini Avrupa'nın yeni Germanik hakimi olarak sanatta ve propagandada yaparken buldular: İspanyol ve Avar yürüyüşlerinin Şarlman tarafından ortaçağ kuruluşunun Habsburg yorumlaması olan kendi görüşlerine göre Şarlman'ın tarihsel misyonunu icra ettiklerini düşünüyorlardı (*Berenger 1995*).

Üçüncü olarak, Endülüsteki son Müslüman mevcudiyetinin çözülmesi (1492), Türklerin

* Bir bakıma anti ve post-Franco İspanyası bu repertuarı ters çevrilmiş biçimi ile kullanmıştır.

Viyana'da (1529, 1683) ve Lepanto'da (İnebahtı) kovulması (1571'de Juan d'Austria önderliğindeki Venedik ve Avusturya-İspanyol donanmasına karşı) Avrupa, Ortadoğu ve dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Tüm bunlar, Avrupalı ve Bizanslı emsallerinden birkaç yüzyıl boyunca hep daha başarılı olan süregelen mücadeleci çarpışmaların ve çabaların en başta Arap İmparatorları ve daha sonra da Osmanlı Türk hükümdarlarının başarılarının sonuna yaklaşıldığının sinyallerini vermekteydi. Bu yüzden, erken modernitenin dönüm noktaları (1492, 1529, 1571, 1683) dünyadaki güç dengesinin Akdeniz'in güney kıyılarından kuzeye kayması dönüşümünde rol oynamış ve Avrupa'nın küresel genişleme ve sömürgeci hâkimiyetindeki yükselişini ortaya koymuştur (Wolf 1991: 61-69; 152-193).

Bu makaleye iddiasız bir araştırma mihraklı başlamıştım fakat oldukça kapsamlı bir varsayım hükmediyorum: güney ve orta Avrupa'nın bazı bölümlerinde sınırsal oryantizm, Müslüman dünya ile üstünlük sevdalısı ve militarist biçimler ve metaforlarla karşılaşmaların anısını kutlayan ve nihai tarihselliği (ortaçağ, erken sömürgecilik, geç dönem sömürgecilik) tebrik eden Katolik halk ve seçkin kültürlerin unsurlarını kuşatmaktadır. Sınırsal oryantizm, Müslümanlara (veya Müslümanlarla birlik olarak) karşı geçmişteki kati yerel askeri zaferlerin folklorik yüceltilmesi fakat aynı zamanda mevcut milliyetçi amaçlara hizmet etmesidir.

Bugün, halk ve devlet kültürünün bu ön elektronik unsurları Avrupa Birliğinin bazı sınır bölgelerinde sadece yerel neşriyat olgusundan başka bir şey değil, bölgesel otantikliğin basit zamansız jetonları. Güneybatı Avrupa ve orta Avrupa'nın güney bölümlerinde sınırsal oryantizm görüldüğü kadar yaygın ve yerel değildir. Daha geniş bir ele alışıla, ilkel veya oryantalist hikâyeler küresel olarak var olmaktadır: Amerika'da, Avustralya'da Rusya'nın doğu ve güney Asya bölümlerinde ve kuzey ve güney Afrika'da. Belki de bazen bu sınırsal halk hikâyeleri ve imgelerin orta ve güneybatı Avrupa'nın bazı oryantalist versiyonlarını kapsayarak daha mutedil uyarlamaları heterojen yerel ve bölgesel kimliklerin nispeten zararsız unsurlarıdır. Bugün bile hâlâ en yaygın uyarlamalarında zararsızlıktan öte bir şey değildir.

Sınırsal oryantizmin simgeleri ve kayıtları önemli – ve kışkırtıcı – yerel, bölgesel ve küresel amaçlara hizmet edebilir. Yerel olarak, milliyetçiliğin farklı türleri bu sınırsal öykülemenin kışkırtıcı efendisidir. Bölgesel olarak bu simgeler, öykülemeler ve kültürel unsurlar, göç ve dış ilişkiler hakkındaki daha geniş mücadelede rol oynar. Son olarak küresel seviyede, mitsel geçmiş hakkında bu çağdaş sınırsal hikâyeler arasında kırk tane paralellik mevcuttur. Jan Sobieski'nin Avrupa orduları onları ölümcül kuşatmadan kurtarana dek meşhur Starhemberg önderliğinde cesurca dayanan Viyana'nın gözü pek koruyucuları; ölüm saçan Zulu savaşçılarına karşı cesaretle savaşan Apartheid'in korkusuz Boerish Vagenburg savunmacıları; masum beyaz göçmen ailelerin kana susamış Komançiler tarafından katledilmesinden önce göz açıp kapayıncaya kadar yetişen John Wayne'in heybetli cesur süvarileri. Küresel bir kitle iletişim dünyasında, sınırsal oryantizm beyaz ırkın üstünlüğünün dünya çapında bir halk hikâyesi olma yolunda katkıda bulunanlardan birisidir.

Referanslar

- Balassa, I. Und Ortutay, G 1982: *Ungarische Volksunde*. Transl. By G. Engl et. Al. Budapest-München: Corvina Kiadó - C.H. Beck.
- Beller, S. 1993: *Wien und die Juden 1867-1938*. Transl. By M.T. Pitner. Wien-Köln: Böhlau.

- Berenger, J. 1995: *Geschichte der Habsburgermonarchie 1273-1918*. Transl. By M.T. Pitner. Wien-Köln: Böhlau.
- Born, H. 1987: *Für die Richtigkeit: Kurt Waldheim*. München: Schneekluth.
- Bruckmüller, E. 1996: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußstein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. Wien-Köln: Böhlau.
- Ciglenceki, M. 1992: *Stadt und Schloß Pettau / Ptuj im Zeitalter der Türkenriege*. In: Ciglenceki, M., Grothaus, M. Und Marinic, J. (Hg.): 31-36.
- Ciglenceki, M., Grothaus, M. Und Marinic, J. (Hg.) 1992: *Begegnung zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog. Ptuj/Pettau: Pokrajinski muzej/ Landesmuseum.
- Clair, J. (ed.) 1986: *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*. Paris: Editions du centre Pompidou.
- Duda, H.W. 1996: *Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall*. In: Pollak, W. (Hg.) Band 2: 19-22.
- Gallantai, J. 1979: *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie und der Weltkrieg*. Budapest: Corvina Kiado.
- Gehler, M. und Steininger, R. (Hg.) 1993: *Österreich und die europäische Integration 1945-1993. Aspekte einer wechselvollen Entwicklung*. Wien-Köln: Böhlau.
- Grothaus, M. 1992: *Die Turquerie von Pettau/Ptuj, ihre graphischen Vorbilder und ihre kulturhistorische Bedeutung*. In: Ciglenceki, M., Grothaus, M. und Marinic, J. (Hg.) 69-78.
- Haller, M. (Hg.) 1996: *Identität und Nationalstolz der Österreicher*. Wien-Köln: Böhlau.
- Heer, F. 1996: *Der Kampf um die österreichische Identität*. 2. Aufl. Wien-Köln: Böhlau.
- Hobsbawm, E.J. 1983: Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Canto, reprint 1994: 1-14.
- Hobsbawm, E.J. 1991: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Transl. by U. Rennert. Frankfurt / M.-New York: Campus.
- Hylland Eriksen, T. 1993: *Ethnicity and Nationalism: Anthropological perspectives*. London-Boulder, Co: Pluto.
- John, M. und Lichtblau, A. 1990: *Schmelztiegel Wien-einst und jetzt: zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderern und Minderheiten. Aufsätze, Quellen, Kommentare*. Wien-Köln: Böhlau.
- Joppig, G. 1989: *„Alla turca“: Orientalismen in der europäischen Kunstmusik vom 17. bis zum 19. Jh.* In Sievernich, G. Und Budde, H. (Hg.): 295-304.
- Kuper, A. 1996: *Anthropology and Anthropologists: The modern British School*. Third edition. London-New York: Routledge.
- Liebhart, K. und Welan, M. 1996: *Die österreichische Staatsidee*. Wien-Köln: Böhlau.
- Litschel, R.W. 1996: *Die österreichischen Länder in den Alpen*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 1: 16-22
- Mansfield, P. 1991: *A History of the Middle East*. Harmondsworth: Penguin.
- Molmento, P. 1907: *Venice-its individual Growth from the Earliest Beginnings to the Fall of the Republic*. Transl. by H.F. Brown. Part II, The Golden Age, vols. 1 and 2. Chicago: A.C. McClury.

- Pollak, W. 1996: *Die Großmacht Österreich*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 1: 179-198.
- Pollak, W. (Hg.) 1996: *1000 Jahre Österreich. Eine Biographische Chronik in 3 Bänden*.
 Band 1: Von den Babenbergern zum Wiener Kongreß.
 Band 2: Vom Biedermaier bis zur Gründung der modernen Parteien.
 Band 3: Der Parlamentarismus und die beiden Republiken.
 Wien: Jugend und Volk.
- Prickler, H. 1978: *Das Burgenland und die Türken*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 41-48.
- Rauchensteiner, M. 1994: *Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*. Graz-Wien-Köln: Styria.
- Said, E. W. 1979: *Orientalism*. New York: Vintage.
- Seebach, G. 1983: *Die Türkenriege-Auswirkungen auf die Kunst im Osten Österreichs im 16. Und 17. Jahrhundert*. In: Kropf, R. und Meyer, W. (Hg.): *Kleinlandschaft und Türkenriege. Das südliche Burgenland zur Zeit der Bedrohung durch die Türkenriege im 16. Und 17. Jahrhundert* Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum.
- Schmidt, L. 1978: *The Motif of the Turk in Austrian Folk-Art*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 118-121.
- Schwarz, K. 1989: *Vom Krieg zum Frieden. Berlin, das Kurfürstentum Brandenburg, das Reich und die Türken*. In: Sivernich, G. und Budde, H. (Hg.): 245-278.
- Schütz, K. 1978: *Allegory and Historical Painting: the Turks in Austrian Fine Art*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 98-100.
- Sivernich, G. und Budde, H. (Hg.) 1989: *Europa und der Orient 800-1900*. München-Berlin: Bertelsmann.
- Skalnik, K. 1996: *Karl Lueger*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 3: 46-50.
- Stagl, J. 1996: *Volkskultur, Hochkultur, Nationalkultur*. In: Balla, B. und Sterbling, A. (Hg.): *Zusammenbruch des Sowjetsystems-Herausforderungen für die Soziologie*. Berlin-Krämer.
- Sugar, P. 1977: *Southeastern Europe under Ottoman Rule*. University of Washington Press.
- Syndram, K.U. 1989: *Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20 Jahrhunderts*. In : Sievernich, G. und Budde, H. (Hg.): 324-341.
- Teply, K. 1978: *Spuren aus Österreichs Türkenzeit*. In: Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.): 122-132.
- Thomas, H. 1965: *The Spanish Civil War*. Harmondsworth: Pelican.
- Van Donzel, E. 1994: *Islamic Desk Reference*. Compiled from the Encyclopedia of Islam. Leiden-New York-Köln: Brill.
- Voje, I. 1992: *Die Türkeneinfälle in das Pettaufer Gebiet und deren Folgen*. In: (Ciglencecki, M., Grothaus, M. und Marinic, J. (Hg.): 21-30.
- Wolf, E.R. 1991: *Die Völker ohne Geschichte. Europa und die andere Welt seit 1400*. Transl. by N. Kadritzke. Frankfurt/M.-New York: Campus.
- Wutzel, O. 1996: *Herzog Leopold VI*. In: Pollak, W. (Hg.), Band 1: 26-28.
- Zitta, R. und Wessely, C. (Hg.) 1978: *Die Türken- und was von ihnen blieb*. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs.



*Yazarın resim ile ilgili dipnotu: Her zaman için ve ebediyen aşağılanma ve zafer.... Ölmek üzere ve yarı çıplak olan Türk silahlarıyla birlikte aşağı kayıyor. Kaybedenin bedeni, nurlandırılmış Hıristiyan bireyin göğe süzülmesi için bir basamak olarak hizmet etmektedir. Viyana'daki Stephans Katedralinin kuzey tarafında bulunan Kapistran kürsüsü üzerindeki Barocke Apotheose'de / Barock dönemine ve 1738'e ait yüceltme, ululama tasvirinde (veya heykelinde), 1690 yılında kutsanmış olan Johannes Kapistran'ı Türklerin üstesinden gelen olarak göstermektedir. Bunun üzerine Katedralin ana portali 1945 yılına kadar "Bak Muhammed, seni köpek" yazılı bir ifade ile süslenmişti. Ancak Kardinal Kral Franz bu yazının kaldırılmasını sağlamıştı.