

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Der. Tülin Ural, Bahadır Vural • PARLAK YILDIZLARDIK O ZAMAN

DERLEYENLER

Tülin Ural, Bahadır Vural

# Parlak Yıldızlardık O Zaman Kültür Çalışmaları



iletisim

Ücretsiz PDF Kitap Arşiv - <https://trantey.org>

Meral  
zbek'e  
Armağan  
- 1 -

Derleyenler  
TÜLİN URAL - BAHADIR VURAL  
**Parlak Yıldızlardık O Zaman**

**İletişim Yayınları 3038 • Araştırma-İnceleme Dizisi 497**

**ISBN-13: 978-975-05-3144-6**

**© 2021 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM**

**1. Baskı 2021, İstanbul**

**EDITÖR Tanıl Bora**

**DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç**

**KAPAK Suat Aysu**

**KAPAK RESMİ Derya Ülker, “Uyku Kardeşim”**

**UYGULAMA Hüsnu Abbas**

**DÜZELTİ Berkay Üzüm**

**BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 45030**

**Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. Kat, No: 4NB 7-9-11**

**Topkapı, 34010, İstanbul, Tel: 212.613 38 46**

**CILT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003**

**Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırım Caddesi, Gelincik Sokak,**

**Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04**

**İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 40387**

**Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,**

**Harbiye Mahallesi, Elmadag, Şişli 34367 İstanbul**

**Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58**

**e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr**

Derleyenler

TÜLİN URAL - BAHADIR VURAL

# Parlak Yıldızlardık O Zaman

Kültür Çalışmaları

MERAL ÖZBEK'E ARMAĞAN - I



# İÇİNDEKİLER

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Giriş: Meral Özbek'in Bize Anlattığı Neydi?</b>                                                          |     |
| TÜLİN URAL .....                                                                                            | 7   |
| <b>Meral Özbek - Özgeçmiş</b>                                                                               | 15  |
| <b>Yeşilçam'a Dönmek: Haşmet'ten Arif'e...</b>                                                              |     |
| AYLİN SAYIN GÖNENÇ .....                                                                                    | 41  |
| <b>Eril Homofoni Olarak <i>Kırık Hayatlar</i></b>                                                           |     |
| BAHADIR VURAL .....                                                                                         | 51  |
| <b>Âlem-i Çinçin'de Vukuatsız Bir Yolculuk:<br/>"Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz"</b>             |     |
| EGEMEN YILGÜR .....                                                                                         | 81  |
| <b>Kadın Yaşam Öyküleri: Kız Kardeşinin<br/>Yaşamını Okuyarak Yaşamı Birlikte Keşfetmek</b>                 |     |
| ESER KÖKER .....                                                                                            | 109 |
| <b>Erkeklik Sözleşmesinin Maktûlesi Bir Yıldız: Bergen</b>                                                  |     |
| FERYAL SAYGILIGİL .....                                                                                     | 121 |
| <b>Ne İçindedir Alan'ın Ne de Büsbütün Dışında:<br/>Halide Edip Adıvar'ın Edebiyat Alanı ile Mücadelesi</b> |     |
| HÜLYA BULUT .....                                                                                           | 141 |

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Türkiye Sinemasında Bir Gündelik Hayat<br/>Temsili, Rıza: Bu Hayat Hiç Değişmeyecek</b> | 153 |
| LEVENT YILMAZOK .....                                                                      |     |
| <b>Türk Edebiyatında Sosyal Tıp Olarak Öğretmen</b>                                        | 173 |
| NARİN BAÇDATLI .....                                                                       |     |
| <b>Gaye, Emek, Maharet:<br/>Esfir İlyiniçna Şub (1894-1959)</b>                            | 199 |
| NİLGÜN ABİSEL .....                                                                        |     |
| <b>Mai ve Siyah'ta Duyular ve Duyumlar</b>                                                 | 221 |
| SEVAL ŞAHİN .....                                                                          |     |
| <b>"Yılan Dolu Suyun Karanlığı":<br/>Leylâ Erbil'in Metinlerinde Yılanlar</b>              | 235 |
| SİBEL KIR .....                                                                            |     |
| <b>Mütesallitîn: Gelecekler, Melekler ve Paçavralar</b>                                    | 257 |
| UMUT TÜMAY ARSLAN .....                                                                    |     |
| <b>YAZARLAR</b>                                                                            | 284 |

# Giriş: Meral Özbek'in Bize Anlattığı Neydi?

\*\*\*\*\*  
TÜLİN URAL

Meral Hoca ile bir öğrenci olarak karşılaşmak her zaman çok çarpıcıdır.<sup>1</sup> Büyük, hareketli ve çarpışmalı şeylerden, devrimlerin hatırasından ya da devrim olasılığından mesela ya da kültürün nasıl bir mücadele alanı olduğundan büyük bir sükûnetle bahseder; durağan ve sakin şeylerden, gündelik yaşamdan, kentin her zamanki görünümlerinden, gündelik hafızadan bahis açarken gözünüzün önüne büyük cisimlerin (mesela gezenlerin) çarpışması, devasa patlamalar gibi büyüleyici imgeler getirebilir.<sup>2</sup> Onun bu doğal sihri, birçok öğrencisinin zihinsel kabul ve kategorilerini (çok da yararlı şekilde, tam da olması gerektiği gibi) altüst etmekle kalmaz, bu kategorilerle bağlanan duyguları da tersyüz edebilir.

Hocalık pratiğindeki bu yaklaşımın gösterdiği üzere Meral Özbek, sosyolojinin büyük meselelerinin deneyimlerimizle ve duygularla, ortak duygularımızla sıkı sıkıya bağlantılı olduğunun farkında bir sosyal bilimcidir. Sosyoloji, sizi ürettiği bilginin enginliği ile karşılaştırırken aslında ürkütücüdür de: Kitaplar çok kalın, sözler çok ve karmaşık, isimler aşılamayacak ka-

---

1 Tanıdığım tüm eski öğrencileri, kendi aralarında konuşurken dahi onu "Meral Hoca" diye anarlar. O, öğrencilerinin gözünde her zaman "Meral Hoca"dır.

2 Bu, bana *Kamusal Alan* kitabının kapağındaki illüstrasyonu hatırlatıyor.

dar büyüktür. Meral Özbek yazdıklarıyla tüm bu bilginin aslında bizim hakkımızda olduğunu hatırlatır. Bizi bilginin öznesi konumuna çeker, sosyolojinin bilgi yığını altında saklı kalan politik yönü de böylece açığa çıkarır. Her şeyden önce sosyolojinin başından beri peşinde olduğu çok temel bir bağı gözden kaçırmadan ilerler. Kültürel çalışmalardan Walter Benjamin'e, kent deneyiminden göz kamaştırıcı *Kamusal Alan* cildine uzanan tüm sosyolojisini "ben" ile "biz", kişisel ve kamusal tarihler ve deneyimler arasındaki bağı kavramak ve bunun anlatıya dönüşmesindeki sihri çözmek üzerine kurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Meral Özbek sadece hikâyeleri önemsemekle kalmaz. Yazma faaliyetini de önemser. Sıradan bir ödevi dahi, hemen her cümlesine rengârenk kalemlemleriyle eklenmiş geri dönüşlerle teslim ederken öğrencilerini her defasında şaşırtıcı bir ciddiye alma hissi ile donatır. Kaldı ki dersleri de muazzam bir emekle hazırlanmıştır. Diyelim ki onunla doktora derslerinde Habermas'ı kelimenin düz ve mecazi anlamlarıyla satır satır okurken, metnin her bir kavramını incelikte açar, kıyıda köşede kalmış yan kavramlarıyla bağlantısını kurar, sonra da o ara kaybettığınızı zannettiğiniz büyük ve derin manasını pat diye ortaya koyar. Dolayısıyla öğrencisi iseniz ondan böyle bir hocalığın mümkün olduğunu, işini layığıyla yapmanın ne anlama gelebileceğini de öğrenirsiniz. Ama asıl öğrendiğiniz, bilgi karşısında ezilmemek kadar ona hakkını vermek gereğidir. Kendinden önce yazmış ustalara göz alabildiğine eleştirel yaklaşılabileceğini, ama emeklerine sadakatsizlik edilemeyeceğini hem bir hoca hem de bir yazar olarak defalarca göstermiştir. Başka bir deyişle, tüm emeği ile akademik özeni ve asıl sadakat duyulacak şeyin unvanlar değil, hakikat arayışının kendisi olduğunu hatırlatır. Bilgi bizim hakkımızda ve bizim içindir, biz onu kendi anlatımızla bükebiliriz ve şüphesiz bilmenin ve bilginin ilişkisel ve politik bir boyutu vardır. Ama tüm bunlar hakikat arayışından vazgeçebileceğimiz anlamına gelmez. Yazdıklarıyla ve dersleriyle entelektüel faaliyetin her şeyden önce bir fikir işçiliği olduğunu vurgular: Mütevazı ve çok çalışkan bir girişim.

Gündelik hayata da bu algı içinden bakınca, Meral Hoca'nın 2,5 yıl süren rektör yardımcılığı döneminde, 2012 yılının kapsamlı 8 Mart Mor Baykuş etkinlikleri çerçevesinde Van depreminde evlerini kaybeden kadınların kurduğu Kadın Sanatçılar Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği'nden kadın dengbejleri, şenlikli ve büyü gibi geçen (ama ne yazık ki bu etkinlikleri organize etmek için gece gündüz çalışırken yorgun düşüp kendisinin katılamadığı) konsere davet edişini de anmamız gerekir. Bu sürecin elbette buraya sığmayacak fevzâi ve kırılgan tarafları da var. Ancak ve kuşkusuz ki bu feminist duruşun en dikkat çekici ürünü, rektör yardımcılığı döneminde kurduğu, sonuna dek desteklediği, bizzat da çalıştığı bir komite tarafından büyük emekle kaleme alınan Mimar Sinan Üniversitesi Cinsel Taciz Karşıtı Yönerge ve Etik İlkeler Belgesi'dir.

Bunların yanında, Meral Özbek'in gündelik hayatı renklendiren hayal gücüyle bıraktığı etkinin en kalıcı olanı, büyük kitlelere ulaşan, etkisi bugün de süren Yeni Türkü için yazılmış şarkı sözleridir. "Günebakan", "Açelya", "Rüzgâr", "Resim", "Karanfil", "Deliler", '80'lerin sonunda ve '90'larda bir devrimin hiç yaşanmamış coşku ve umudunu halen içinde taşıyan ya da daha doğrusu o coşku ve umudu ilerleme denen fırtınaya rağmen geçmişin yığını içinden koparmış; ama tüm bunları kendi hakiki tecrübesi ile bağlamak ve ifade etmek isteyen; bir zamanların parlak yıldızlarını hatırlayan ve geleceğe parlak yıldızlar olarak kalacak olan, "artık geriye dönemese de halen o baharın ardından koşan", "yeryüzü aşkın yüzü olsun" isteyen tüm eski ve yeni kuşakları bağlayan; gençlerin plak ya da kasetlerden, teyp ya da walkman'lerinden, yurt odalarında, öğrenci evlerinde ve eylemlerde söylediği ve dinlediği şarkılardır bunlar.<sup>3</sup>

\* \* \*

3 Yıllar sonra, bu şarkıları artık Spotify'dan dinleyen bugünkü öğrencileri, "hukuken" emekli olurken Meral Hoca'yı, bu şarkıların sözlerini dev pankartlara yazıp Mimar Sinan Sosyoloji Bölümü'nün ortasındaki boşluğun dört bir yanına asarak, unutulmaz bir vefa jestiyle uğurladılar.

1991’de, tam da Doğu Blok’u çözülmekte ve dünya muazzam bir dönüşüm geçirmekte iken *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* yayımlandı. Bu kitap, Meral Özbek’in, konusu yeterince akademik bulunmadığı için zorlukla kabul ettirdiği, mücadelelerle yazılmış doktora tezine dayanmaktaydı.<sup>4</sup> Üniversitenin kolayca hazmedemediği bu çalışma kitaplaştığında, Türkiye’deki sosyoloji camiası içinde ve entelektüel ortamda büyük çığır açtı.<sup>5</sup> Kitap öncelikle arabeskin modernizmle bağını kurmaktaydı: Modernitenin olanaklarının farkında, ama modernleşmenin yalnızca ilerleme olarak kavranamayacağını kanıtlayan, onun nasıl dinamik ve karmaşık bir süreç olarak işlediğini içselleştirmiş bir perspektiften yazılmıştı. O yıllarda postmodernizm rüzgârının şiddetli esintisinde modernizm zaten sıklıkla eleştirilmekte iken Meral Hoca’nın yazdıklarında yeni olan, modernitenin açtığı imkânları da gösterebilmesiydi.<sup>6</sup> Böylelikle modernite havada süzülen, sadece kavramlarla bezenmiş bir mega kavram olmaktan çıkıp, yeniden yere, bizlerin dünyasına inmiş ve daha da önemlisi, “Kimin yaşamı?” (öyle ise “Kimin sosyolojisi?”) sorusunu bir kez daha ve kuvvetle gündeme sokmuştu. İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinden beslenen bu bakış, kültürün politik bir mücadele alanı olarak nasıl okunabileceğini gösteriyordu.

‘90’larda kültürel olan zaten çoktan fark edilmiş, akademi-den medyaya kadar fazlasıyla ilgi çeken bir alandı. Bununla birlikte Meral Hoca, kültürün politikayla ilgisini, hem de diri ve dinamik bir politik kamusal alan olarak nasıl yeniden kurulabileceğini hatırlatır. Böylece hem modernizme hem kültüre bakış canlı bir politik boyut kazanmış ve bu, reel sosyalizmin o

4 Vicdanı ve akli, hakiki bir yetenekle tevazuyu birleştirmeye alışık olmayan bir memlekette Meral Özbek’in akademik hayatı, hiçbir zaman gizlemediği siyasi kimliği nedeniyle ya da kişisel yok saymalar marifetiyle döşenen engellerle, hemen her aşamasında zor oldu zaten. Ancak o böyle mevzuları asla sevmemi, önemsemedi ve biz öğrencilerine de “bunları boş verip işimize gücümüze bakmamızı” öğütledi.

5 Bu öyle güçlü bir rüzgârdı ki, Meral Hoca pekâlâ entelektüel bir stara dönüşebilirdi bence. Ama o görünür olmayı sevmez ve şöhretten çok, tevazu ile verilen incelikli emeğe inanır.

6 Bu bakış, hocanın Habermas’a yönelik ilgisinin de sebebidir muhakkak.

yıllardaki çoklûşunden ve postmodernizm heyulasından serseme dönmüş, ama dünyaya halen soldan bakan ve onu bu zaviyeden anlamaya çalışan birçok kişi için taptaze bir soluk olmuştur. Kaldı ki Meral Özbek bu taze soluğu sadece akademik alanla sınırlamamış, o zamanlar hepimiz için heyecan verici olan ÖDP'nin kuruluşu sürecine de dahil olmuştur.

Öte yandan Meral Özbek kültür alanına bakarken sadece İngiliz Kültürel Çalışmalar okulundan değil, Alman geleneğinden, ama doğrusu kolay kolay hiçbir kaba da sığdırılamayan Walter Benjamin'den de etkilenmiştir.<sup>7</sup> Benjamin üzerine kaleme aldığı üç makalesi, düşünürün hayat hikâyesinden bu hikâyenin dayandığı kolektif tecrübeye ve bireysel yaşantıya;<sup>8</sup> ne yazdığı kadar nasıl yazdığına ve neden öyle yazdığına; kullandığı kavramlardan bu kavramların iç ve dış bağlantılarına kadar uzanan, *Pasajlar* yapıtının fragmanlarını bizim için yeniden bütünleyen bir çalışmadır. Bu makalenin yazıldığı yıllarda Türkiye entelektüel ortamında güçlü bir Benjamin rüzgârı zaten esmekteydi; Meral Özbek'in Benjamin makalelerinde yeni olan, tüm Benjamin külliyatı üzerine, hiçbir noktayı atlamayan, büyük bir sabır ve incelikle işlenmiş bir çerçeve kurabilmesi ve bu çerçeveyi hem dünün zorunlulukları hem de bugünün gereksinimleri üzerine oturtabilmesidir.

Meral Özbek'in Benjamin'e yönelik ilgisi ve derin kavrayışı bizi Benjamin'in duygu dünyasına ve düşünme tarzına –örneğin onun her zaman hayalden beslenen, bu yüzden meleklerin peşinde olan toplayıcılığına– yaklaştırır. Modern ve geleneksel, Marksizm ve mistisizm gibi bildik ikilikleri çelişki olarak kavramayan; bunların pekâlâ bir arada olabileceğini görebilen; Paris Komünü ile modern deneyimimiz arasındaki ortaklıklara ayık; demek ki hayal gücünden beslenen, ama tüm parçalı-

7 Benjamin'in aslında bir alışıma dayandığını Meral Özbek de teslim eder. Benjamin'le ilgili yazmaya nasıl hevesle ve keyifle başladığını, yıllar sonra bir yemekte biz eski öğrencileri ve genç meslektaşlarıyla paylaşırken naklettğine göre, büyülenme gibi bir duygu ile odağına alır Benjamin'i.

8 Tam da derslerinde anlattığı üzere, Almancada *erfahrung* ve *erlebnis* sözcükleriyle karşılanan iki ayrı ama bütünleyici tecrübe alanına gönderme yapmak üzere.

lığı içinde hakikatin peşinde koşmaktan da korkmayan; Benjamin'le ilgili makalelerin ilkindeki ifadelerle “görüngüler olarak nesneler” ve “sembolik şebekeler kuran bir metafor niteliği kazanan fikirler” arasında mekik dokuyan; kolay kolay bir kaba sığdırılmaz zihnine nüfuz etmemizi sağlar. Gerçekliğe hayalden ulaşan, hakikatle bağın asıl hayale ihanet edildiğinde koptuğunu gören perspektifine doğru çeker.

Meral Özbek'i kamusal alan çalışmasına götüren, popüler kültür ve kamusal alan ilişkisinin izini süren geniş anlamda politik ilgileri kadar, Benjamin'in yazdıklarında da yankılanan bu geniş hayal gücüdür. Bu tavır Meral Özbek'in tam da Benjamin makalelerinde işaret ettiği çiftdeğerli bir mesele içinden algılanabilir. Bir tarafta moderniteye içkin “sürekli yenilik” halinin nasıl aslında “yeni olandaki yinelenen eskiyi” ve “yinelenen eskideki yeniyi” açığa çıkardığı; ama yenilenmenin, nasıl her defasında (Baudelaire'in şiirinde “iç sıkıntısı” olarak ifade bulan) tekrara dönüştüğü durur. Diğer tarafta ise, her ikisi de 19. yüzyıl Paris'inden türeyen bohem'in ayrı yüzleri olarak fla-nör şair ve komplocunun, hep yenilseler bile geleceğe düş gücünün mirasını bırakan Baudelaire ve Blanqui'nin, sırasıyla dildeki ve eylemdeki dönüştürücü gücü vardır. Modern deneyimi ifade edebilecek dili kuran Baudelaire ile aynı dönemin sancılarını politik eyleme dönüştüren Blanqui arasında Benjamin'in kurduğu analogi, modern deneyimi ve dili nereden kavrayabileceğimiz hakkında son derece ufuk açıcı ipuçları barındırır. Eylem ve düş gücü arasındaki sihirli bağ ikisi arasındaki bu benzerlikte aranmalıdır. Onları ortaklaştıran, geçmişin büyük düşlerini yetim bırakmayan, bu düşlerin kıymıklarını söküp çıkaran kuşaklararası bellek ve bu belleği şimdiye taşıyan bugünkü eylemdir.

*Kamusal Alan* cildi, tam da bu noktadan başlayarak başkalarıyla olmanın anlamına, siyasi ve hakiki sihrine, nasıl bir dönüşüm nüvesi barındırabileceğine çağırır bizi. Tıpkı “19. Yüzyılın Başkenti Paris”te olduğu gibi bilhassa kentte gerçekleşen bir karşılaşmadır bu. Meral Özbek'in kentlere, kentteki kolektif ve kişisel deneyime, kentleri nasıl haritalandırdığımıza ilişkin il-

gisinden de beslenen bir üründür *Kamusal Alan*. Yaklaşık yedi yıllık bir emeğin ürünü olan ve her baskısında genişletilen bu derleme, bir yandan Türkiyeli okur için konusuna ilişkin temel literatürü ve tartışmaları mükemmelen özetlerken bir yandan da hem dünyada hem Türkiye’de ikinci binyılın sonu ve üçüncü binyılın başında insanlığın ve ezilenlerin yaşamsal sorunlarını tartışmaya ve çözmeye yönelik girişimlerin söylem ve eylem alanı olarak kamusal alanın güncel durumunu bütün çeşitliliğiyle betimler. Cumartesi Anneleri’nden Topraksızlar Hareketi’ne, Gezi Ayaklanması’dan Dünya Sosyal Forumu’na kadar özgürlük ve adalet peşinde koşan çok sayıda umut ve direniş örgütlenmesi, sosyalist demokrasi fikriyatının sınıf temelli tarihsel tecrübesi ile yeni toplumsal hareketlerde ifadesini bulan radikal demokrasinin dinamizmini birleştirmeye çalışan bir kamusal anlayışı çerçevesinde aynı uğrağın eylemlilikleri olarak değerlendirilirler. *Kamusal Alan* hem de yaşamın çağrısına bir göndermedir: Yıkılsa bile yeniden doğacak yaşama, 19. yüzyıl barikatlarını da kuran kaldırımların altında bir kumsal olduğunu hatırlatan o muazzam hafızaya.

\* \* \*

Meral Özbek’e bir armağan vermek üzere çıktığımız yolculuğa Meral Hoca’nın öğrencileri, eski dostları ve meslektaşları yazılarıyla katkıda bulundular. Sonunda ortaya çıkan metinler, sinemadan edebiyat analizine, tarihten kültürel analize ve toplumsal cinsiyet çalışmalarına uzanan bir çeşitlilik arz ediyordu. Üstelik tek bir kitaba sığamayacak kadar bereketliydi. Sonunda Tanıl Bora’nın da tavsiyesiyle derlemeyi iki kitaba bölmeye karar verdik. Ortak üstbaşlıkla (“Parlak Yıldızlardık O Zaman”) çıkan iki kitabın ilki edebiyattan sinemaya ya da Bergen’e, Benjamin’e uzanarak kültürel olanın çeşitli veçhelerini ele alan, bir bakıma Meral Hoca’nın kültürel çalışmalarına dayanan emeğine gönderme yapan yazılardan oluşuyor. İkinci kitapta ise Meral Hoca’nın daha çok kamusal alanla ilgili çalışmalarına gönderme yapan veya gündelik hayatı, tecrübeyi konu edinen yazılar var. Elbette kitapların böyle bölünme-

si temelde tematik bir gruplamaya dayanıyor. Ancak bazı yazıların pekâlâ başka bir tema altında, başka bir bölümde, bu kitapta değil de diğerinde yer bulabileceğini hemen belirtmeliyiz: Örneğin Burak Onaran'ın yazısı kültürel çalışmalara göndermesi ile pekâlâ ilk kitapta da yer alabilirdi. Ya da öyle çok yazıda merkezî bir yeri var ki toplumsal cinsiyet pekâlâ ayrı bir bölüm oluşturabilirdi. Kaldı ki edebiyat ya da sinemaya değinen yazılar da pekâlâ gündelik yaşamın bir yönünü ele alabiliyorlar. Yazıların zenginliği, çeşitliliği, bereketi; bazılarının böyle geçişken alanlarda kalması hem Meral Özbek'in geniş ölçekli ve derinlikli ilgi alanlarını, vesilesiyle oluşan bir çerçevede veya ona bir yerden tegellenen yatkınlıklarla yazarken nasıl geçişken işler üretilebileceğini, hem de hocanın değdiği yaşamların çokluluğunu gösteriyor elbette.

Peki ama, tüm bu birbirinden farklı, geçmişin hatıralarından bugünün dertlerine kadar uzanan yazıları birleştiren nedir? Bana kalırsa, Meral Özbek'ten ne öğrendiğimizin, onun entelektüel ortama asıl katkısının ipucu biraz da bu sorunun cevabında gizli. Dikkatli bir göz, tamamını birleştirenin, her şeyden önce bir adalet arayışı olduğunu fark edecektir.

Ama adalet binbir türlü yoldan aranabilir değil mi? Mahkeme salonlarında, siyasi eylemlerde ya da hatırlayarak, anlamaya çalışarak. İşte Meral Özbek'in bir hoca, bir dost, bir meslektaş, bir fikir işçisi olarak bize anlatmaya çalıştığı şey adaleti, bilhasna hakikati büyük bir özenle anlamaya çalışarak ve ona sadık kalarak; ancak hayal ve hakikat arasında bir karşıtlık kurmadan arayabileceğimizdir. Bu nedenle onun yazılarında olduğu gibi biz öğrencilerinin ve dostlarının yazdıklarında da mahkeme duvarı kılıklı "soğukkanlı" üslup ya da köpürmüş bir öfke yoktur. Hayal gücünün izi, meleklerin ürpertisi, anlamaya çalışan aklın heyecanı vardır. Bütünlüklü bir hayatı özleyen, bunun mümkün olacağına inanan, ama hayatın parçalılığını teslim etmeye gayret eden yazılar okuyacaksınız. Çünkü öyle ya da böyle Meral Hoca'dan esinlendiler.

# Meral Özbek - Özgeçmiş

## Öğrenim

- Yunus Emre İlkokulu, Eskişehir (1959-1964).
- Hacı Süleyman Çakır Kız Lisesi, Eskişehir (1964-1967).
- Robert Kolej, İstanbul (1967-1972).
- Lisans: Mimarlık Bölümü, ODTÜ, Ankara (1972-1976).



- Yüksek Lisans: Mimarlık Bölümü, ODTÜ, Ankara (1977-1980).
- Doktora: Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, AÜ SBF, Ankara (1981-1989).

### Çalışma Yaşamı

- Köy İşleri ve Kooperatifler Bakanlığı, Ulus, Ankara, "Beritanlı Aşireti Yerleştirme Projesi"nde Araştırmacı (1978-1979).
- MTV (Milliyet Televizyon Video). Metin Yazarı & *Yeni Asır* (İstanbul Yerel) gazetesi. Kültür-Sanat sayfası. İstanbul (1985-1986).
- AÜ İLEF, tam zamanlı Öğretim Üyesi: Ankara (1986-1993).
- MSGSÜ Sosyoloji Bölümü, tam zamanlı Öğretim Üyesi: İstanbul (1993-2020 Ağustos).
- MSGSÜ'den ("hukuken") emekli (22 Eylül 2017).



AÜ Cebeci Kampüsü, İLEF öğretim üyeleri ve öğrencileri (1990).



MSGSÜ Beşiktaş Sosyoloji Bölümü öğretim üyeleri (2003).

### Akademik çalışma ve dereceler

- **Araştırma görevlisi:** Basın Yayın Yüksek Okulu, SBF, Ankara Üniversitesi (1986-1990).
- **Yardımcı doçent:** Halkla İlişkiler Bölümü, İletişim Fakültesi, Ankara Üniversitesi (1990-1992).
- **Yardımcı doçent:** Sosyoloji Bölümü, Fen ve Edebiyat Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul (1993-2000).
- **Yardımcı doçent:** (Görevlendirme) Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Lefkoşa, KKTC (1997-1998).
- **Doçent:** Sosyoloji Bölümü, Fen ve Edebiyat Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul (2000-2009).
- **Profesör:** Sosyoloji Bölümü, Fen ve Edebiyat Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul (2009-2017).
- **Profesör:** (Yarı zamanlı) Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, Beykoz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul (2018 Nisan - 2020 Haziran).



MSGSÜ Sosyoloji Bölümü uğurlama yemeği.

## Derece çalışmaları

- **Yüksek lisans tezi:** "Beritanlı Aşireti: Toplumsal ve Mekânsal Örgütlenme" / Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Adam, 1980.
- **Doktora tezi:** "Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski" / Tez danışmanı: Prof. Dr. Ünsal Oskay/Prof. Dr. Sina Akşin, 1989.
- **Başlıca doçentlik çalışması:** "Walter Benjamin Okumak-I, II, III", *SBF Dergisi*, cilt. 55, no. 2, 3, 4, 2000.

## Üniversitede idari görevler

- İletişim Fakültesi Kurucu Dekan Yardımcısı. Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa, KKTC (1997-1998).
- MSGSÜ Sosyoloji Bölümü Sosyometri Anabilim Dalı Başkanı (2001-2017).
- MSGSÜ (Akademik İşlerden Sorumlu) Rektör Yardımcısı (2010 Aralık - 2013 Nisan).
- Beykoz Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölüm Başkanı (2018 Nisan - 2020 Haziran).



MSGSÜ Fındıklı, CTS belgelerini hazırlayan ekip.

## Kurumlara üyelikler

- TAKSAV (Toplumsal Araştırmalar Kültür ve Sanat İçin Vakıf) Kurucu Üyesi (1991-).
- Eğitim-Sen Üyesi (1994-).
- ÖDP (Özgürlük ve Dayanışma Partisi) Kurucu Üyesi (1996-).
- *Kİ* (Kültür ve İletişim Dergisi, AÜİLEF) Yayın Kurulu Üyesi (2011-).

## Ödül

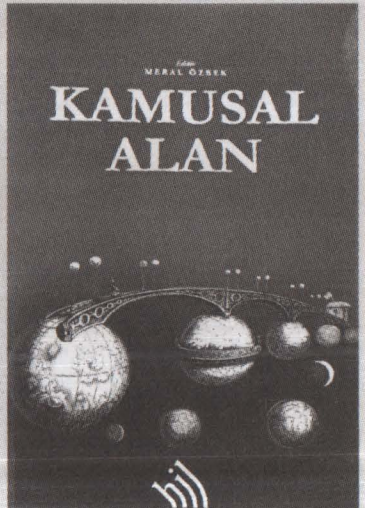
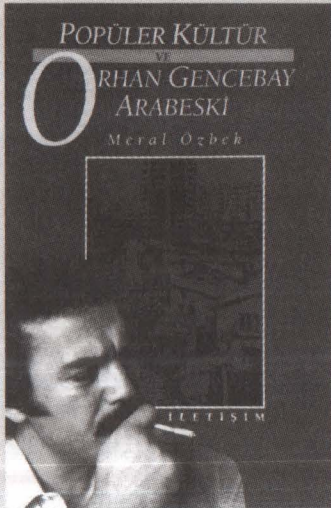
- TÜYAP, ARTİST Sanat Fuarı 2018, Sanat ve Toplum Kuramları Onur Ödülü.



## Yayınlar

### Kitaplar

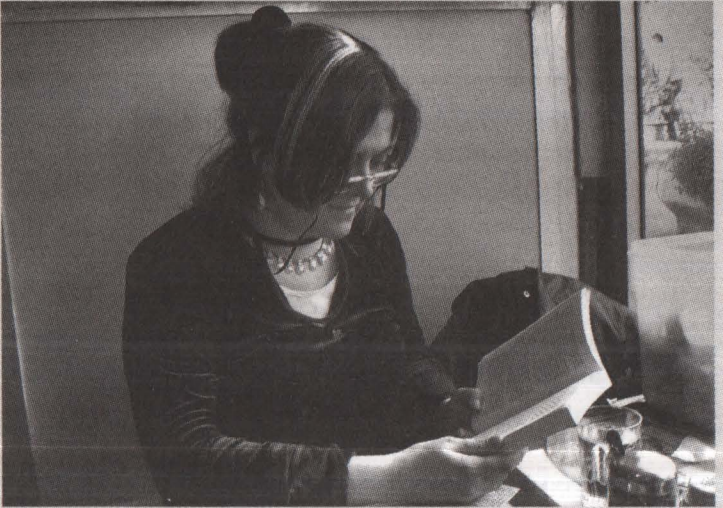
- *Kamusal Alan*, (Derleyen, Önsöz ve Girişler). İstanbul, Hil Yayınları, (genişletilmiş yeni baskı) 2015.



- *Kamusal Alan*, (Derleyen, Önsöz ve Girişler), İstanbul, Hil Yayınları, 2004 ve 2010.
- Kültür Grubu, *Ein Gender-Projekt aus Istanbul* (İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi), Rote Fabrik, Shedhalle Publications, 1996.
- *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991 (son baskı 2013).

### **Makaleler**

- "Beritanlı Aşireti: Mekânsal Örgütlenme-I, II, III", *Mimarlık*, sayı 3, s. 4, 5-6, 1982, s. 11-17, 9-11, 10-15.
- "Kırık Bir Aşk Hikâyesi Üzerine", *AÜBYO Yıllık*, sayı 10, 1988, s. 117-124.
- "İletişim Eğitimi Üzerine", *Yıllık '92*, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1993, s. 307-327.
- "Arabesk Culture: A Case of 'Modernization' and Popular Identity", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, S. Bozdoğan, R. Kasaba (der.), Seattle, University of Washington Press, 1997, s. 211-232.



- "Mekânsal ve Kültürel Haritalar: İstanbullu Kadın Öğrencilerden Yaşam ve Göç Öyküleri", *Defter*, sayı 32, 1997, s. 110-127.
- "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, S. Bozdoğan; R. Kasaba (der.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 168-187.
- "Tarihlerle Paris Komünü ve Toplumsal Ardyöresi", *Mürekkep*, sayı 14, 2000, s. 128-140.
- "Uygarlık, Kültür ve Romantik Hareket", *İletişim*, GÜ İLEF Yayınları, sayı 7, Güz 2000.
- "Walter Benjamin Okumak-I", *SBF Dergisi*, cilt 55, sayı 2, Haziran 2000, s. 70-96.
- "Walter Benjamin Okumak-II", *SBF Dergisi*, cilt 55, sayı 3, Eylül 2000, s. 104-131.
- "Walter Benjamin Okumak-III", *SBF Dergisi*, cilt 55, sayı 4, Aralık 2000, s. 84-110.
- "Kamusal Bir Kadın", *Nermin Abadan Unat 80 Yaşında*, Ankara, AÜİLEF Mezunları Vakfı Yayınları, 2001, s. 55-57.
- "Kentsel Mekân, Toplum, Bilişsel Harita ve Planlama", *Çevre Tümdür*, Deniz İncedayı (der.), İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002, s. 175-208.
- "Ahmet Oktay: Popular Culture in Turkey", *Boğaziçi University Journal*, cilt 18, sayı 1-2, 2004, s. 177-180.
- "Giriş: Kamusal Alanın Sınırları", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 19-90.
- "Giriş: Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 181-232.
- "Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 443-500.



MSGSÜ Sosyoloji Bölüm odası,  
Beşiktaş (2004).

- "David Harvey'e Göre Postmodernliğin Durumu ve Tarihsel Materyalizm", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 233-236.
- "Özgürlük ve Dayanışma Partisi Üzerine", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 341-348.
- "Kamusal Alan Kavramının Kamusallaşması ve Kamu Otoritelerinin Kamusal-Özel Alan Söylemleri", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 515-528.
- "Önsöz" (Genişletilmiş yazı), *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, s. 9-17.
- "Giriş: Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık" (genişletilmiş makale), *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2015, s. 179-261.

### **Diğer yazılar**

- "Popüler!", *Demokrat! Dergisi*, sayı 2, Temmuz 1990, s. 78-79.
- "Milli Kadın Üzerine", *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, 1991, s. 27-29.
- "Arabesk", *İstanbul Ansiklopedisi*, sayı 45, Eylül 1994, s. 535-538.
- "Söz Arabeskten Açılmışken", *İstanbul*, sayı 10, 1994, s. 44-46.
- "Başka Türlü Birşey", *Ekspress*, sayı 24, 1996, s. 112-113.
- "Parti ve Kamusal Yaşam Üzerine", *Mürekkap*, sayı 9, 1997, s. 62-70.
- "Karanfilköy: Barınma Hakkı 'Dost Yaşam' Hakkıdır", *İstanbul*, sayı 23, 1997, s. 106-109.
- "Paris Komünü: Tarihlerle Ardyöresi", *Asosyoloji*, sayı 2, 1998, s. 36-47.
- "Kamusal Mekânlar ve Kent Haritaları", *XXI*, Eylül-Ekim 2001, s. 12-13.
- "Kamusal Alan Kavramının Kamusallaşması", *Birgün*, 10.08.2004, s. 12.
- "Söyleşi: Kamusal Alan Politikanın Kabıdır", *Birgün*, 16.08.2004, s. 1.
- "Antrepo-5'ten Bienal İzlenimleri", *Art-ist*, sayı 4, 2005.
- "Question and Answer: Meral Özbek", *CRESC News*, sayı 10, Şubat 2010.

- "Görüşmeler: Meral Özbek", *Zamanın Tozu*, B. Kejanlıoğlu (der.), İstanbul, De Ki Yayınları, 2011, s. 711-716.
- "Sunuş", *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz"*, (Sevgi Soysal Sempozyumu yazıları), S. Şahin (der), İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- "Söz Mine'den Açılmışken", *Yazko Somut 4. Sayfa: İlk Feminist Yazılar*, Stella Ovadia, Evin Doğu (ed.), 2013, s. 152-153.
- "Kadınlar Bulaşıkta Şarkı Söylemeli", *Yazko Somut 4. Sayfa: İlk Feminist Yazılar*, Stella Ovadia, Evin Doğu (ed.), 2013, s. 194-195.
- (Begüm Ö. Fırat'la), "Korona Günlerinde Akademisyen Dostlara Tavsiyeler", *5 Harfliler*, <http://www.5harfliler.com/korona-gunlerinde-akademisyen-dostlara-tavsiyeler/>, 22.03.2020.

### Çeviriler

- Arnold Hauser, "Filmler Derin Anlamalı Olabilir mi?", *AÜBYO Yıllık*, sayı 9, 1986-1987, s. 255-259.
- J. Curran vd., "İletişim Araçları Üzerine Çalışma: Kuramsal Yaklaşımlar", *Yıllık*, AÜBYO Yayınları, 1989/1990, s. 229-253.
- "Antonio Gramsci"; "Frankfurt Okulu (Eleştirel Kuram)"; "Hegemonya"; "Özgürleşme", *Marxist Düşünce Sözlüğü*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, s. 236-241; 246-248; 261-263; 431-432.
- Thomas McCarthy, "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü'nün 1989 İngilizce Baskısına Giriş", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 91-93.
- Jürgen Habermas, "Kamusal Alan", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 95-102.
- Nancy Fraser, "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Katkı", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 103-132 (Cemal Balcı'yla birlikte).
- Oscar Negt; Alexander Kluge, "Önsöz", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 133-140.
- Miriam Hansen, "Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübesi: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar', *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 141-177.

- Stuart Liebman, "Alexander Kluge'yle Söyleşi", *Kamusal Alan*, M. Özbek (der.), sayı 2, İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 609-652 (Nefin Dinç'le birlikte).
- Alexander Kluge ve Oscar Negt, "Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübe'si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar", *Kamusallık ve Tecrübe*, M. Atala (çev.), İstanbul, NotaBene Yayınları, 2018, s. 17-62.

### **Bildiri sunumu, atölye, açılış konuşması, panel**

- "Popular Culture and Arabesk Music in Turkey". Bildiri Sunumu. 'Interface of Cultural Identity and Development' Konferansı. 19-23 Nisan 1993, Indira Gandhi National Centre For the Arts, New Delhi.
- "Modernization' and Popular Identity: The Case of Arabesk Culture". Bildiri Sunumu. "Rethinking the Project of Modernity in Turkey" Konferansı. 10-13 Mart 1994, MIT, Boston.
- "Toplumsal Uyum İçin Sosyal Arayışlar Paneli". Bildiri Sunumu. "Kent, Kültür, Toplumsal Uyum ve Habitat II sonuçlarının Değerlendirilmesi", 4. Türkiye Şehircilik Kongresi (20. Dünya Şehircilik Günü), 6-8 Kasım 1996, MSÜ Oditoryum, İstanbul.
- "Media Studies and Videoactivism". Bildiri Sunumu ve atölye çalışmasına katılım. "Just Watch: Symposium and Media Workshop". 6-12 Eylül 1997, Shedhalle Sanat Galerisi, Rote Fabrik, Zürih.
- "'Kamusal Alan' Seminerleri (I-II-III)". Adatepe Taş Mektep Yaz Seminerleri. 29 Haziran - 3 Temmuz 2005, Adatepe.
- "İletişim Sempozyumu". Düzenleme Ekibi Üyesi ve "Sinema" Oturumu Moderatörü (28 Nisan). 27-30 Nisan 2005, Yakin Doğu Üniversitesi Kütüphane Büyük Amfi, Lefkoşa, KKTC.



- "Kamusal Alanın Demokratikleşmesi". Bildiri Sunumu (25 Şubat). "21. Yüzyılda Sol ve Türkiye" Sempozyumu. 25-26 Şubat 2006, İTÜ Maçka Tesisleri, İstanbul.
- "Kent Kültürü ve İletişim" Seminerleri. "Hausmann'ın Paris'i ve Kentsel Dönüşüm" ve "Kent, Modernlik ve Tecrübe" sunumları. 3 Nisan ve 7 Nisan 2006. Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi Büyük Amfi, Lefkoşa, KKTC.
- "Kültür ve İletişim" Seminerleri. 4 seminer: "Kültür, Uygarlık ve Romantik Hareket", "Kültür Savaşları", "Modernlik Deneyimi", "Maduniyet Çalışmaları" sunumları. 9, 30 Nisan - 7, 20 Mayıs 2007. Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi Amfisi Lefkoşa, KKTC.
- MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü; Gülsuyu-Gülensu Güzelleştirme Derneği ile Metropolis Kent İnceleme Kulübü'nün düzenlediği "Gülsuyu-Gülensu Dayanımcı Planlama Atölyesi" katılımcısı. 25-26 Şubat 2007.
- "Kentsel Toplumsal Muhalefete Nasıl Bakmalı?" Oturumu. Konuşmacı ve Moderatör. 32. Dünya Şehircilik Günü, "Kentsel Yeniden Yapılanma: Kazananlar, Kaybedenler" Kolokyumu. TMMOB Şehir Plancıları Odası ve MSGSÜ Şehir ve Bölge Planlama Bölümü Ortaklığıyla. 6-8 Kasım 2008. MSGSÜ Oditoryum, İstanbul.
- "Thinking on the 'Museum of Innocence' via Bourdieu", Sunum. "Social Change and New Methods: New Perspectives on Turkish Literature" Konferansı. Manchester Üniversitesi, CRESC (Centre For Research on Socio-Cultural Change), 15 Ocak 2010.
- "Kadınlar Kentte Nasıl Yaşamalı" Oturumu. Konuşmacı ve Moderatör. 3. Uluslararası Kadın Konferansı: "Kadın Kentlerine Doğru". Düzenleyen: Bağlar Belediyesi, Diyarbakır, 5-6 Şubat 2011.
- "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz", Sevgi Soysal Sempozyumu, "Açılış Konuşması". MSGSU Oditoryum. Fındıklı Yerleşkesi, 28-29 Aralık 2011.
- "Sosyal Medya ve Küresel Sesler". "Açılış Konuşması". ECREA Avrupa İletişim Konferansı. MSGSÜ-İLAD Organizasyonu. Bomonti Yerleşkesi, 24-27 Ekim 2012.

- “Belediyeler ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği” Paneli. Düzenleme Ekibi Üyesi ve Moderatör. Ayvalık Kadın İnisiyatifi, Orhan Peker Sanat Galerisi, 4 Ağustos 2019.
- “Duygu Asena Anısına: Kadınların Yaşam Öyküleri, Feminist Pedagoji ve Politika” Paneli. Düzenleme Ekibi Üyesi ve Moderatör. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 7 Aralık 2019.



## Araştırma ve eylem projeleri

- “5233 SAYILI YASA VE UYGULAMALARININ İSTANBUL ÖLÇEĞİNDE ARAŞTIRILMASI. GÖÇ EDENLERİN SOSYO-EKONOMİK, KÜLTÜREL VE PSİKOLOJİK DURUMLARI”. Alan Araştırması. 2008. GÖÇ-DER (Göç Edenlerle Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği) tarafından 5233 Sayılı Yasa’nın uygulama aşamasında, İstanbul’a yerleşmiş olan göçmenler açısından ortaya çıkan sorunları ve göç edenlerin göç öncesi ve sonrası açısından sorunlarını inceleyip, bu sorunların çözümüne sivil toplumun etkin ve eylemli katılımı ile katkı sunmanın koşullarını ortaya koymak amacıyla yürütülen alan araştırmasında, anket sorularının hazırlanmasına katılım. Araştırmada hane halkı temelli bir araştırma ve uygulama yöntemi seçilerek, zorunlu iç göç hareketlerine doğrudan katılmış, bu hareketler içerisinde yaşadığı sorunlar nedeni-

le değişik hak kayıplarına uğramış İstanbul'dan 300 haneyle yüz yüze görüşme hedeflendi.

- "EIN GENDER-PROJEKT AUS ISTANBUL" (İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi). Shedhalle Sanat Galerisi, Rote Fabrik, Zürih, 13 Nisan-19 Mayıs 1996.

Kültür Grubu adı altında sosyolog ve sanatçılardan oluşan grup olarak, bir yıllık araştırma safhası İstanbul'da gerçekleştirilen, Zürih'te sergilenen ve sunulan ortak bir proje. İstanbullu göçmen kadın tekstil işçileri, iş ve yaşam koşulları, İstanbul'un periferisi ve Beyoğlu merkeziyle ilişkileri üzerine yaşam-mekâna ilişkin sosyolojik araştırma ve bu araştırmanın görselleştirilmiş sergisi. Proje kolektif olarak tasarlanıp yürütüldü; aynı zamanda grubun her bir üyesi proje yayınında ayrı bir yazıyla yer aldı. (Almanca ve Türkçe versiyonlarıyla "Yaşam ve Göç Öyküleri" adlı makale bu ortak proje içindeki kişisel üründür. Projenin görsel ve yazılı bütünü ise, Shedhalle tarafından projenin adıyla kitap olarak yayımlandı).

- "MIGRANTS SPEAK OUT" (Söz Göçmenlerin).

Grup araştırma ve eylem projesi: Videoyla sözlü tarih araştırması ve "Göçmenler Forumu". 1996. Habitat-II İstanbul Kent Zirvesi için, Avrupa Birliği Yeşiller Grubu ve Toplumsal Araştırmalar Kültür ve Sanat için Vakıf tarafından gerçekleştirilen, 3 Haziran 1996 günü Marmara Otel'i'nde "Göçmenler Forumu" ile sonuçlanan grup projesi. Forumda, Güneydoğulu Kürt göçmenler göç öykülerini, İstanbul kentindeki göç sonrası yaşamlarını anlattı ve zorunlu göçün temel meseleleri tartışıldı. Projenin oluşturulması, örgütlenmesi ve sözlü tarih yöntemiyle video aracılığıyla yapılmasına benim de katıldığım yaşam öyküleri araştırması, bir kısa film halinde, video çekimlerini de yapan yönetmen tarafından kurgulanarak Forum'da gösterildi.

- **"KARANFİLKÖY PROJESİ VE ALAN ARAŞTIRMASI".**

1996-1997 yılı boyunca, MSGSÜ öğrencileri Sosyoloji Kulübü ve master öğrencileriyle birlikte, Karanfilköy mahallesinde 131 soruluk bir anket çalışması gerçekleştirildi. Bu çalışma, kentsel dönüşüm projesi altında yıkım kararı alınan mahallede, Karanfilköy Mahallesi Derneği ve halkının karara karşı girişimlerini, kentsel planlamaya demokratik katılım hakkına dayanarak destekleme amacıyla üniversitenin toplumla buluşması angajmanının bir parçasıydı. Ayrıca, bu anketlerin sonuçları Karanfilköy'de (5. İstanbul Bienaliyle bağlantı içinde), sergi ve diğer etkinliklerin yapıldığı mahalle meydanında büyük panolarda sergilendi.



### **Kültür-sanat çalışmaları ve ürünleri**

- **YENİ TÜRKÜ Müzik Grubuna Şarkı Sözleri (1986-2012)**  
"Günebakan", "Rüzgar" (Günebakan albümü, 1986); "Resim" (Dünyanın Kapıları albümü, 1987); "Açelya", "Haydi Gel" (Yeşil-mişik albümü, 1988); "İnatçı", "Deliler", "Sarıl Bana" (Vira Vira albümü, 1990); "Dolunay", "Karanfil" (Aşk Yeniden albümü, 1992); "Ne Dersin", "Kalbim Kırmızı" (Yeni albümü, 1999); "Nilüfer" (Şimdi ve Sonra albümü, 2012).

- "ACISIYLA TATLISIYLA HAYATIMIZ ARABESK" Belgeseli, 1994.  
Dört Bölümlük Belgesel TV dizisi. Danışman ve Metin Yazarı. Toplam 180 dakika olan film, 1994 yılında dört bölüm halinde, dört hafta boyunca TRT Kurumu'nda yayınlandı. Yönetmen ve Yapımcı: Kerime Şenyücel. Kamera: Yavuz Türkeri. Kurgu: Engin Aker. Özgün Müzik: Derya Köroğlu.  
1. Bölüm: <https://youtu.be/1YRQaeStYGs>  
2. Bölüm: <https://youtu.be/gNGWXnE9Wv4>  
3. Bölüm: [https://youtu.be/skTdN\\_upGUQ](https://youtu.be/skTdN_upGUQ)  
4. Bölüm: <https://youtu.be/LWnc4iuDcO>
- "EİN GENDER-PROJECT AUS İSTANBUL" (İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi), 1996.  
Shedhalle, Rote Fabrik, Zürih, 13 Nisan-19 Mayıs.  
Kültür Grubu adı altında sosyolog ve sanatçılardan oluşan grup olarak, bir yıllık araştırma safhası İstanbul'da gerçekleştirilen, Zürih'te sunulan ve sergilenen ortak bir proje. İstanbullu göçmen kadın tekstil işçileri, iş ve yaşam koşulları, İstanbul'un periferisi ve Beyoğlu merkeziyle ilişkileri üzerine yaşam güzergâhları ve kentsel mekâna ilişkin sosyolojik araştırma ve bu araştırmanın görselleştirilmiş sergisi. Proje kolektif olarak tasarlanıp yürütüldü; aynı zamanda gruptaki her tek kişi proje yayınında bir yazıyla da yer aldı.
- "KONUT HAKKI, DOST YAŞAM HAKKIDIR", 1997.  
Kültür Grubu Araştırma ve Eylem Projesi. "Yaşam, Güzellik, Çeviriler-Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne" temalı 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Kültür Grubu" olarak kabul edildiğimiz ve Bienal mekânına aynı adlı bir enstalasyonla katıldığımız proje. Sosyolog ve sanatçılardan oluşan Kültür Grubu olarak, kentsel dönüşüme maruz kalan Karanfilköy meselesini Bienal aracılığıyla toplumda kamusallaştırmayı amaçlayan bu proje, KARANFİL-KÖY PROJESİ'nin 5 Ekim 1997 Pazar günü yapılan Şenliği ve Gece Forumuyla kesiştirildi. Afiş ve davetiyelerinden Darphane'deki sergideki enstalasyon ve şenliğin örgütlenmesine dek kolektif kotarılmış bir projedir.

• 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü MSGSÜ MOR BAYKU  
KİMLİKLERİ, 7-8 Mart 2012.  
Düzenleme Ekibi Koordinatörü (Ocak Buluşması Grubu üy  
"Kent, Kadının Gündelik Yaşam Emegi ve Sözlü Kültür" ve "Ün  
site'de Bilgi Üretimi, Kamusal Yaşam ve Etik" başlıklı iki ana par  
de yapılan dört oturumun, sergilerin, bir sonuç forumunun ve V  
Kadın Dengbejler Konseri'nin yer aldığı kolektif bir çalışmadır.



#### SERGİ

9-16 MART 2012

Açılış | 7 MART Çarşamba | Saat:17:15

FOTOĞRAF BÖLÜMÜ - "Van Depremi ve Kadın"  
Derya Kılıç, Ebru Ceren Uzun, Elcin Acun, Hanu Kaya

ENDÜSTRİYEL ÜRÜNLERİ TASARIMI BÖLÜMÜ - "Afet için Tasarım"  
Cemra Şenoglu, Muhammed Erel, Gökhan Ertürk, Ayşegül Kısapoglu,  
Ökan Akgöl, Tamer Nakipoğlu

MİMARLIK BÖLÜMÜ - "Tuspa"  
Nadir Buçan

Yer | Mimar Sinan Salonu

#### PANEL

8 MART 2012 | Perşembe

"KENT, KADININ GÜNDELİK YAŞAM EMEGİ VE SÖZLÜ KÜLTÜR"

AÇILIŞ KONUŞMASI - Meral Özbe

11:15

I. OTURUM - "Kadının Kent Hakkı"

11:30 - 13:15

Kolaylaştırıcı: Begüm Özden Fırat - "Kadının Kent Hakkı ve Kadın Kentleri"

Ayten Altan - "Kadın Oostu Kenti: İmkanlar, Sorunlar"  
Asuman Türkün - "Kentsel Dönüşüm Altında Ezilen Kadının Gündelik Yaşamı"  
Özlem İnönü - "Dönüşen Mahalle: Toplumsal Muhalefet ve Cinsiyet Asimetrisi"

13:15 - 14:00 - Yemek Arası

II. OTURUM - "Kadının Gündelik Yaşam Emegi ve  
Nikaye Anlatıcılığı"

14:00 - 15:30

Kolaylaştırıcı: Ebru Akbul

Aksoy Bora - "Gündelik Yaşamın Cinsiyeti, Gayri Maddi Emek ve Sözlü Kültür"  
Hatice Meryem - "İletişim Emegi ve Kadın Kamusalında Dil"  
Dicle Katar - "Kadın Dengbejler"

Yer | Mimarlık Fakültesi Video Konferans Salonu

15:30 - 16:00 - Kahve Arası

KADIN DENGEBEJLER KONSERİ

16:00 - 16:00

AÇILIŞ KONUŞMASI | Gazin Able

Sanatçılar Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği -  
a Jineen Hunermend ü Dengbej.

Mimar Sinan Salonu

## PANEL, KONSER, SERGİ

#### PANEL

9 MART 2012 | Cuma

"ÜNİVERSİTEDE BİLGİ ÜRETİMİ, KAMUSAL YAŞAM VE ETİK"

AÇILIŞ KONUŞMASI - Fatmagül Berkay

"Sahiplenici Bireyden Düşünen Yurttaş: Universitas İdeali"

10:30 - 11:00

I. OTURUM - "GÜNÜMÜZ ÜNİVERSİTESİ VE AKADEMİK ÖZGÜRLÜK"

11:00 - 12:30

Kolaylaştırıcı: Esma Çolak

Fatma Dök - "Akademik Özgürlük ve Eğitim Politikaları",  
Ece Östen - "Üniversitelerde Toplumsal Cinsiyet Etkileşim Politikaları"

12:30 - 13:30 - Yemek Arası

II. OTURUM - "Üniversitede Etik Kurul Yapı ve Belgeleri, Cinsel  
Taciz ve Mobbingde Yaşanan Deneyimler"

13:30 - 15:30

Kolaylaştırıcı: Evrim Hilmet Öğü

Karantil Seyhan - "Üniversitede Etik Kurul ve Mobbing"  
Serra Müderrisoğlu - "Üniversitede Cinsel Taciz ve Etik Kurul Deneyimi"  
Nilüza Adak - "Üniversitede Cinsel Taciz Yönetimi/Konferans Deneyimi"

15:30 - 16:00 - Kahve Arası

FORUM - "Üniversitede Bilgi ve Kamusal Yaşamın Üretiminde  
Etik"

16:00 - 18:00

Yer | Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ



MSGSÜ Fındıklı Kampüsü 8 Mart etkinlikleri hazırlık ekibi (2012).

- “MÜSLÜM” Filmi Projesi. Danışman, 2015-2017.

Bir dönemi ve müzik ortamını anlatan biyografik Müslüm Gürses filmi için, döneme dair sosyolojik yapı, popüler müzik ve kültür ve “fark yarasına” dair araştırma; tretmanın, anlatı yapısının ve senaryonun oluşturulmasında yapım ekibiyle kolektif çalışma. Yapım Firması: Saat Yapım İçerik. Ekip: Yapımcı Mine Şengöz, Senarist Yıldız Bayazıt - Hakan Günday, Sosyolog Meral Özbek, Gazeteci Tuğrul Eryılmaz, Psikiyatrist Cemal Dindar, Müzik Araştırmacısı Murat Meriç, Araştırmacı Gazeteci Gülşen İşeri.

- “BERGEN” Filmi Projesi. Danışman, 2018-2020.

Bir dönemi ve müzik ortamını anlatan biyografik Bergen filmi için, döneme dair sosyolojik yapı, dönemin müzik ve kültür yaşamı, toplumsal cinsiyet ve kadına yönelik şiddete dair araştırma; tretmanın, anlatı yapısının ve senaryonun oluşturulmasında yapım ekibiyle kolektif çalışma. Yapım Firması: Orchestra Contend. Ekip: Yapımcı Mine Şengöz, Senarist Yıldız Bayazıt - Sema Kaygusuz, Sosyolog Meral Özbek, Gazeteci Tuğrul Eryılmaz, Psikiyatrist Cemal Dindar, Müzik Araştırmacısı Murat Meriç.



## Dersler

### **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi (1989-1992)**

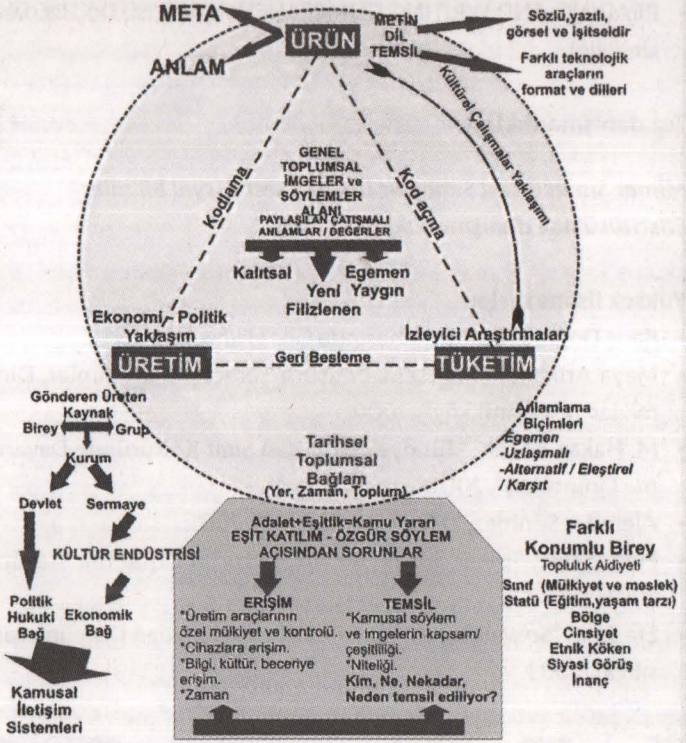
- Lisans programında: KAMUOYU, KİTLE İLETİŞİM KURAMLARI, KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR.
- "İletişim Bilimleri" Yüksek Lisans programında: ELEŞTİREL İLETİŞİM KURAMLARI - 1+2

### **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü (1993-2017)**

- Lisans Programında: SİYASET BİLİMİNE GİRİŞ, SİYASET SOSYOLOJİSİ, KÜLTÜR TARİHİ, SOSYAL DEĞİŞME VE GELİŞME. İHTİSAS SEMİNERİ (UYGULAMA) - 1+2, KÜLTÜR SOSYOLOJİSİ, KENT SOSYOLOJİSİ, GÜNDELİK HAYAT SOSYOLOJİSİ.
- Yüksek Lisans ve Doktora Programında: POPÜLER KÜLTÜR, KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR SEMİNERİ, SOSYOLOJİDE GÜNCEL TARTIŞMALAR, KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR - 1+2.



## İLETİŞİM, YAPILANMIŞ BİR ETKİNLİK SÜRECİDİR.



### Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü Lisans Programı (1995)

- CULTURAL STUDIES.

### Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi (1997-1998+)

- Lisans programında: İLETİŞİME GİRİŞ, İLETİŞİM SOSYOLOJİSİ, İLETİŞİM KURAMLARI.
- Yüksek lisans ve doktora programında: KÜLTÜR VE İLETİŞİM, KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR.

### Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Lisans Programı (2000)

- ECONOMY POLITICS OF MEDIA.

## **Beykoz Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümü Lisans Programı (2020)**

- READING AND WRITING COMPREHENSION (Yrd. Doç Dr. Seval Ünlü ile).

## **Tez danışmanlıkları**

### **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde danışmanlıklar**

## **Yüksek lisans tezleri**

- Barış Doğru, "Türk Sinemasında Göç Hikâyeleri", 1999.
- Maya Arıkanlı, "Kentsel Dönüşüm Sürecinde Gerilimler, Dinamikler ve Karanfilköy", 2000.
- M. Hakan Koçak, "Türkiye'de Çalışan Sınıf Kültüründe Dayanışma Örüntüleri", 2001.
- Alemdar Sönmez, "Medya ve İdeoloji", 2001.
- Pınar Selek, "Ülker Sokak: Bir Alt Kültürün Dışlanma Mekânı", 2001.
- Efe Arık, "Sosyal Bilimlerde İki Kültür Ayırımından Disiplinlerarasılığa", 2003.



MSGSÜ Sosyoloji Bölümü doktora sınıfıyla bir akşam buluşması (2008).

- Narin Bağdatlı, "78 Politik Kuşağının Tecrübesinin Romanda Temsili", 2003.
- Süleyman Öz, "Doğu ve Güney Doğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikâye Anlatıcılığı", 2003.
- Havva Ayça İnce, "Kültür Endüstrisinde Aracıların Rolü ve Asmalı Mescit Semtinin Değişen Yüzü", 2003.
- Ebru Aykut Türker, "Hannah Arendt'te Politika ve Yurttaşlık Anlayışı", 2004.
- Bahadır Vural, "Burjuva Kamusal Alanından Proleter Kamusal Alana: Kamusal Üzerine Düşünmek", 2004.
- Orhan Çelik, "1980 Sonrası Cumhuriyet Halk Partisi'nde (CHP) İdeoloji Değişimleri", 2004.
- Selver Kulaber, "Pierre Bourdieu'nün Metin Teorisi: Yapıtlar Bilimi", 2004.
- Mustafa Murat Tatlı, "Kamusal Akıl ve Siyasal Yargı: 1980 Sonrası Türkiye Örneği", 2005.
- Pınar Akkuş, "İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda 1980 Sonrasında Sahnelenmiş Çocuk Oyunu Metinlerinde Cinsiyetçilik", 2006.
- Ayşe Yücel Güner, "Doktor Hasta Etkileşimi Sorunlarının Teşhis ve Tedavi Sürecine Etkileri", 2006.
- Eylem Aslan, "Küreselleşme Karşıtı Hareketler ve Savaş Karşıtı Sivil İtaatsizlik", 2007.
- Çiğdem Hasanoğlu, "1980 Sonrası Türkiye'de Toplumsal Cinnet Olayları", 2007.
- Diler Bulut, "Türk Edebiyatında 'Taşra'", 2007.
- Ali Keleş, "Ortak Kimlik ve Müzik: 1980 Sonrası Alevi-Bektaşî Uyanışı", 2008.
- Devran Çakmak, "2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Etnik Kimlik Söylemi: Kürt Kimliğinin Temelleri", 2008.
- Sanem Öztürk, "Sınırlaşırı Bir İletişim Aracı Olarak İnternet ve Filistinli Mültecilerin Toplumsal Kimlik İnşası", 2009.
- Çilem Yeğîn, "Popüler Müzikte Milliyetçilik", 2009.
- Suna Yılmaz, "Tuzla'da Tersaneden Yasam Alanına Gündelik Hayat: Taşeronluk Çağında İşçi Olmak", 2009.

- Mert Tokur, "Şifa Mahallesi: Kentsel Dönüşüm ve Direnişin İm-kânları", 2009.
- Yusuf Uygur, "Kültürel Bellek ve Dengbejlilik: Doğu Anadolu'daki Dengbejlilik Geleneğinde Bellek Üretimi", 2009.
- Betül Birsell Dünder, "Şairler Arasında Kadın Olmak: Seksen-ler Sonrası Türkiye'de Şair Kadınlarda Kimlik ve Temsil Sorunu", 2010.
- Gökçe Demirkıran Kaan, "90'lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Örneği Olarak Arabesk Müziğin Değişimi", 2014.

### Doktora tezleri

- Tülin Ural, "1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", 2008.
- Narin Bağdatlı Vural, "78 Kuşağının Toplumsal Belleği ve Tecrü-besi", 2011.
- Fatma Şenden Zırlı, "Türkiye'de Sosyal Sigortalar Kurumu ve Sosyal Politikada Yapısal Dönüşüm", 2011.
- Fırat Mollaer, "Kolektif Kimliği Yeniden Düşünmek: Edward Said ve Kimliğin Diyalektiği," 2012.
- Bahadır Vural, "Geç Osmanlı Yazınsal Alanında Roman", 2016.



MSGSÜ Sosyoloji Bölümü'nde bir doktora jürisi (2017).

- Aylin Sayın Gönenç, "1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Özerk Alan", 2018.
- Ebru Mocoş, "Erasmus Değişim Programından Öğrencilerin Beklentisi ve Deneyimleri: İstanbul Örneği" (devam ediyor).
- Berna Uçarol, "Aşınan Beyaz Yaka: İstanbul'da Sigortacılar Örneği" (devam ediyor).
- Diler Bulut, "2000'lerden Günümüze Kolektif Şiddet Olarak Linç" (devam ediyor).
- Naciye Berber, "Düğün Gerilimi: Feminizm, Özel ve Kamusal Alan Sınırları" (devam ediyor).

### ***Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tez danışmanlıkları***

#### **Yüksek lisans tezleri**

- Füsun Davulcu, "Bir Kamu Yöneticiliği Kurumu: BRTK", 2007
- Dicle Katar, "Kürt Sözlü Kültüründe Kadın Dengbejler: Ayşe Şan ve Meryem Xan", 2011.

#### **Doktora tezleri**

- Nuran Öze, "Kuzey Kıbrıs'ta Özel Sektörde Halkla İlişkiler: 1994-2004", 2014.



# Yeşilçam'a Dönmek: Haşmet'ten Arif'e...<sup>1</sup>

AYLİN SAYIN GÖNENÇ

Yeşilçam sineması '80'lerde bitme noktasına gelmiş; sektörün yapımcı ve yönetmenleri ya emekli olmuş ya da video sektörüyle ayakta kalmaya çalışmıştır: Homojen seyirci kitlelerine hitap eden, yüksek gişe getiren, yapımcı merkezli, aileyi kutsayan bir sinema, yerini daralan bir seyirci kitlesine, dolayısıyla da farklı eğilimlere hitap eden, dönemin entelektüel rüzgârına ayak uydurmaya çalışan bir sinemaya; Yeşilçam'ın yapımcısız, parasız, seyircisiz-gişesiz film yapılmayacağını söyleyen tüm doksik kodlarını belirleyen olmazsa olmazı *ekonomik sermaye* de yerini festivallerden gelen ödüllere ve entelektüellerin ilgisine bırakmıştır.

Toplumun okumuş yazmış kesimi sıkıyönetim dolayısıyla doğrudan politika yapamadığı için sanat alanında eylemeye, buraya daha çok yönelmeye başlamıştır. Bu anlamda sinema yazarlarından ve dergi çevrelerinden daha geniş bir entelektüel kesim sinemayla ilgilenmiştir. Sinemaya geniş çaplı seyirci ilgisi kaybolurken ödüllendirilmek, entelektüeller tarafından dikkate alınmak, kısacası itibar; Bourdieu'nün deyişiyle *sembolik sermaye* önem kazanmıştır.<sup>2</sup>

1 Bu makale, "1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Oluşan Özerk Alan: Sermaye, Habitus ve Duygular Ekseninde Bir Bakış" adlı yayımlanmamış doktora tezinin bir bölümünün genişletilerek yeniden yazılmış halidir.

2 Bilinen kavramın anlam aralığını genişleten ve iktisadın dışındaki yerlere taşıyan Bourdieu için *sermaye* sadece ekonomik değildir. Farklılaşan ve birbirin-

Bu çalışmada, ilk olarak '80'lerdeki değişim ve sinema alanında *sembolik sermayenin* önem kazanması bir film üzerinden; 1990 yılında yapılan ve önceki onyıllın sinema ortamını, Yeşilçam'ın tükenişini içerden bir bakışla anlatan Yavuz Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* üzerinden ele alınacak. Yeşilçam *habitusu*<sup>3</sup> ile sinema yapmanın artık mümkün olmadığını söyleyen filme odaklanan yazı, Yeşilçam'ı yeniden diriltmek isteyen filmleri ele alarak devam edecek. Dolayısıyla *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nden yola çıkarak, Cem Yılmaz'ın –filmleriyle– neden Yeşilçam'a döndüğünü; onun has seyircisi sayılabilecek yeni orta sınıfın kendi kimliğini farklılaştırmak, kendini diğer sınıflardan ayırmak için dalga geçtiği, tiye aldığı Yeşilçam'ın nasıl olup da –onların gözünde– saflığa, yad edilen nostaljik bir geçmişe dönüştüğünü tartışacak.

## İtibar arayışı:

### *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*

Sinemaya Ertem Eğilmez'in desteğiyle senarist olarak giren, 1984 yılında ilk kez kendi filmini yöneten Yavuz Turgul, '80'li yılların bitişiyle *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'ni çeker. Bu dönemin film yapma koşullarını ve eğilimlerini bilen biri olarak dönemin sosyo-kültürel değişimini, trajediye uç ve

---

den görece özerkleşen alanlardan oluşan toplum yine farklılaşan sermaye yapılarıncı yönlendirilir. Bourdieu sermayeyi kişinin bütün donanımı olarak görür ve bu donanımlar ancak kendi alanlarında etkililerdir. Bourdieu'nün tanımladığı hali ile sermaye dörde ayrılır: *Ekonomik, kültürel, toplumsal (sosyal) ve sembolik*. Sembolik sermaye, temsil düzeyinde olan bir sermayedir; kişinin hangi tür sermayelere ne oranda sahip olduğunun etkisi ve başkalarının gözünde kişinin nasıl görüldüğüdür: "Diğer sermayelerin algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir" (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 108).

- 3 *Habitus*, yapıyı ve eyleyiciyi birlikte düşünmeyi sağlayan bir kavramdır. İlk defa Aristo tarafından kullanılan *habitus* kavramına bugünkü anlamını ve sosyal bilimlerdeki yaygın kullanımını Bourdieu kazandırmıştır. Toplumsal yapının, nesnenin özünde içselleşmiş hali; bilinçdışı algılama, yatkınlık diyebileceğimiz, "eyleyicinin toplumsal olarak kurulmuş pratik duygusu" olan *habitus*, bireyin her an geçirdiği dönüşümleri, bulunduğu zamanın deneyimini, girdiği alanın etkilerini ve peşini bırakmayan geçmişini içerir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 113).

ren komedi unsurları içinde ele aldığı filmde kendi sesini bulamamış sinemacıların kendilerine ait duygu/düşünce kaynaklarına gitmek yerine modalarla film yapmaya çalışmalarını, Yeşilçam eskisi olarak değerlendirilebilecek bir yönetmen üzerinden anlatır.

Figüran olarak sinemaya giren, kamera arkasında görev alarak yönetmenliğe terfi eden, Yeşilçam döneminde aşk filmle-ri yapmış Haşmet (Şener Şen) adlı yönetmen, '80'li yıllarda da sinema alanında eylemeye devam etmek; hatta bunu bir ödül- (hiç ödül almamıştır) taçlandırmak istemektedir. Bu amaçla kendi deyimiyle "sosyal içerikli film" yapmak için yapımcı arayışına başlar.

Haşmet'i operada uyuklarken, bir galeride soyut bir resme bakarken, Ortaköy'de sahaf gezerken, videodan izlediği filmlerden parçalar eklediği senaryosunu yazarken izleriz. Sakalı, fuları ve yan çantasıyla dönemin entelektüel modasını üzerinde taşımaktadır. *Sosyal ve kültürel sermaye* kazanmanın yollarından biri olan Galatasaray Lisesi'nde okumamış, fakülte bitirmemiş, yabancı dil bilmiyor oluşunun ezikliğini yaşayan Haşmet, *kültürel sermayeyi*<sup>4</sup> sonradan kazanmaya çalışmasının eksikliğini evindeki plaklarla, dergilerle, Kerime Nadir eserlerini arka sıraya götürmeyecek şekilde dizdiği kitaplığıyla, darbe yüzünden hapis yattığı yalanıyla kapatmaya çalışır. Film, Haşmet'in yeni olana kayıtsız kalmadığını (kayıtsız kalanlar emekli olmuştur), taklit ettiğini, modalardan etkilendiğini (Haşmet ne modaysa onu yapar: Modaysa sakal bırakır, Bob Dylan dinlendiği zaman onu dinler, aşk filmleri yapılırken onları çeker, ...) vurgular.

Kendi yazdığı ve filmini anlatmak için kullandığı kavramla "sosyal içerikli" –ki yeni dönemin moda filmlerini de tarif eder– senaryosunu, Yeşilçam söndüğü, aşk filmleri sinemalar- dan çekildiği için artık iş yapamadığından yakınan bir yapımcı- ya götürür. Yapımcı, "Hani şarkıcı filmi çekecektik, bu ne?" di-

4 Bourdieu'ye göre *kültürel sermaye* bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik, vb.), nesnelerde (resimler, kitaplar, makineler, mimari gibi *kültürel ürünler*) ve kurumsallaşmış halde (eğitimsel vasıflar...) var olabilir (Bourdieu ve Wacquant: 2003: 108).

ye sorar. O da, “Artık devir değişti, hem benim filmimde Müjde (Ar) oynayacak,” der ama yapımcıyı ikna edemez. Bir şekilde başka bir yapımcı bulur. Ona, “Bu film sana büyük bir itibar getirecek,” der; yapımcı, “Ya para?” diye sorar. “Büyük hasılat yapan filmler toplumcu filmler, seyirci her gün değişiyor,” diye cevaplar. ‘80’lerde yeni olan ve eski sistemi zorlayan, eskinin içinden çıkan şey “itibar”dır: Grlmek, nemsenmektir. Haşmet, yapımcıya bunu anlatmaya çalışır.<sup>5</sup>

Haşmet sadece seyirci ilgisi, ödül, itibar getireceği kaygısıyla toplumcu bir film yapma modasına kapılıp onu taklit etmeye çalışmaz; aynı zamanda bu moda onun dayanağıdır; denenmiş ve tutmuş bir şey üzerinden onay görme ihtiyaını da karşılar. Haşmet itibara, ancak modaya uyarsa kavuşacağına inanır. Yeşilçam’ın *doksası* sarsıldığı ve artık işlemez olduğu; gişe gücünü yitirdiği için modalar kendine hareket alanı bulur. Yeşilçam’ın hem seyirci hem içerik anlamında bitmesiyle gelen zorunlu kopuş, sinema alanının “şimdi” üzerine düşünmesine neden olur; bu şimdinin ne olduğunu kavrayamayanlar modalarla hareket etmek zorunda kalır. Bu, her zaman negatif bir şey olmayabilir de: Georg Simmel modayı “temel, kalıcı, sorgulanmayan kanaatlerin giderek gücünü yitirmesi”ne bağlar (Simmel, 2008: 113). Bu anlamda, yeninin ortaya çıkması için bir geçiş, kanaatlerin gücünü yitirdiği ve yeni arayışının “sahneye çıktığı” yıllardır ‘80’ler... Dolayısıyla bu geçiş dönemi/arayışın sonrasında, ‘90’ların sonlarında sanat sineması özerk bir alan olarak ortaya çıkar.

Tekrar filme dönersek: Haşmet yapımcıyı ikna eder ama Müjde Ar senaryoyu beğenmez ve oynamak istemez. Zaten günü geçmiş bir Yeşilçam yönetmeni olarak Müjde Ar’ın karşısında iki bklmdr. Müjde Ar’dan olumsuz cevap alınca konservatuardan geçen bir oyuncu bulur, bu zorunlu kararını da “her şey yeni olmalı” diyerek meşrulaştırır. Her şey yeni olmalı, der; filme büyük önem verir. Ancak duyguları ve para sıkıntısıy-

5 ‘80’leri seyirci merkezli bir sinemadan yönetmen merkezli bir sinemaya geçiş olarak tanımlayabiliriz. Seyirci sayısındaki düşüş yönetmen merkezli sinemayı, dolayısıyla *itibar besler*.

la dönemin beklentilerine ayak uydurma arasında gider gelir, sıkışır: Yeşilçam kahvesinde iş bekleyen figüranlara iş vermek ister, asistanı karşı çıkar. Asistanının karşı çıkmasına rağmen önemli bir rolde eski filmlerde geçmişti arayan alkolik bir oyuncuya rol verir. Senaryo ihtişamlı bir konakta geçerken, film, harabeye dönmüş –Yeşilçam filmlerinin bazılarında kullanılmış– bir konakta çekilir.

Yeşilçam'dan bir türlü kurtulamaz Haşmet. Yeşilçam'ın yarattığı bir yönetmen olarak Yeşilçam'ın filmine musallat olmasına, ayağına dolanmasına engel olamaz. Her şeyin yeni olacağı bir film yapayım derken hatır gönül ilişkisi ve yapımcının da parayı olabildiğince kismasıyla ağır aksak bir film yapar (minimalist bir film yapmanın biçimsel ve içeriksel gerekliliğini bilmediği, bu duyguya sahip olmadığı için). Zaten filmin yarısında yapımcı dolandırıcı çıkmıştır. Filmi eski karısından aldığı altınlar ve kendi eşyalarını satarak, set ekibini daraltarak bitirir. Filmi bitirdiğinde kameramanı, “Bu film iyi mi oldu, kötü mü oldu, bilmiyorum. Bence önemli de değil; ama çekmek için gösterdiğin çaba muhteşemdi,” der.<sup>6</sup>

Haşmet, asistanı Tolga'nın devrimci çevresi başta olmak üzere, dönemin ilerici yazarlarına davetiye dağıtır. *Cumhuriyet* gazetesine bizzat kendi gider. Ama filmin galasına az sayıda insan gelir. Gelenlerden bazısı da filmin yarısında çıkar. Haşmet, filmin başrol oyuncusu Jeyan'a, “Onların gözüne girebilmek için ne yapmalıyım, işkenceden mi geçmem gerekir? Yüzden fazla film çektim ama tek satır yazan olmadı. Bir kere bile ödül vermediler. Onlar için yaşamıyorum. Öldükten sonra anılmayacağım bile,” der. Jeyan, “İyi bir film yapsaydın gelirlerdi,” der. Bunun üzerine, “Kötü filmler yapan başkasına uzatılan el bana neden uzatılmadı?” diye sorar. Jeyan da, “Sen dışarıdansın,” der. Jeyan'ın kastettiği şudur: Sanat alanı aynı dili konuşanlar

6 Yavuz Turgul, *Muhsin Bey*'de de aynı konuyu tersten anlatır. Klasik Türk müziği yerine arabesk müzik revaçtadır. Buna rağmen Muhsin Bey kendisine başvuran bir oğlanı yarışmaya sokmak ve musiki öğretmek için elinden geleni yapar. Oysa zaman değişmiştir, zamanı geri getiremez. Haşmet, Muhsin'in aksine nostaljiye değil değişene bakar ama Yeşilçam habitusu onu bırakmaz. Haşmet buna ayak uyduramaz. O da Muhsin Bey gibi kaybetmeye mahkumdur.

tarafından, benzer zevklere sahip olan içerdekilerin dışlamalarıyla var olur. Haşmet ne kadar zorlasa da sanat alanın kodlarına, diline sahip olamaz. “Vivaldi sever misin?” sorusuna, “Çok severim. Mozart, Bach, Sinetra...” diye cevap verir; oyuncuları tarafından bile didaktik bulunan bir senaryo yazar, didaktik senaryonun iyi bir şey olduğunu düşünür; filmindeki anlamsız diyaloglarla “terör” klişesini yeniden üretir. Bıraktığı sakal herkesin diline düşer. Farklı sanat aktivitelerine (opera, klasik müzik konseri, resim sergileri) gitse de Yeşilçam emektarlarının gittiği kahvede tavla, okey oynamaktan aldığı zevki bunlardan almaz. Sanat alanına girmeye çalışır ama Jeyan’ın söylediği gibi “dışarıdadır”. Haşmet samimiyetle değil özentiyile “içeriye” baktığı için; Yeşilçam kalıplarıyla düşündüğü için kabul görmez, önemsenmez. 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz) filminin hayata katılamayan, İstanbul manzarasına kaçan Haşmet’inden, hayata katılan ama bir türlü istediği ödülleri alamayan, kabul görmeyen Haşmet’ine...<sup>7</sup> Birini melankoli, diğelerini taklit mahveder.

Buradan yola çıkarak şu soruyu sorabiliriz: Haşmet’e ayak bağı olan Yeşilçam, neden son dönem sinemasında, örneğin Cem Yılmaz sinemasında yeniden keşfedilir?<sup>8</sup>

### **Arif V 216 ve Pek Yakında:**

#### **Yurdum insanı mizahından nostaljiye**

Cem Yılmaz, *Her Şey Çok Güzel Olacak* filmi ile başladığı sinema kariyerine, her filminde başrol oyuncusu olmak üzere senarist ve bazen de yönetmen/ortak yönetmen olarak devam etti. Son filmlerinden biri olan *Arif V 216*, *Gora* ve *Arog* filmlerinin devam filmiydi, filmin ana karakteri Arif, uzay işine girmiş ve

7 *Ah Güzel İstanbul*’un Haşmet’ine dair bkz. Arslan (2010: 139-223). Ayrıca Haşmet ismindeki benzerliği hatırlatan Umut Tümay Arslan’a teşekkür ederim.

8 Başka bir örnek olarak bu kitap hazırlanırken yapılan ve özellikle sosyal medyada çokça konuşulan *Bir Başkadır* (Berkun Oya, 2020) dizisi verilebilir. Yeşilçam ve nostaljik öğeler, Ferdi Özbeken’nin kendisi ve şarkılarıyla, Yeşilçam filmlerinde kullanılan renk ve jenerik yazılarla ara bir doku, arka plan olarak bu dizinin bir aygıtı oluşturur.

zengin olmuştur. Bir gün Gora'dan yakın arkadaşı Robot 216, Arife gelir ve insan olmak istediğini söyler. Her ne kadar Gora ve Arog'un devamı, geçmişte yolculuk anlamında da Yahşi Batı'yla akraba olsa da Arif V 216'nın Yılmaz'ın bir önceki filmi *Pek Yakında* ile daha fazla benzerliği olduğunu iddia edebiliriz.

Gora, Arog ve Yahşi Batı'da '90'lar mizahına bolca malzeme olan Türklük hallerini, "biz adam olmayız" nüktelerini kullanan ve bunu büyük prodüksiyonlarla perdeye aktaran Cem Yılmaz, malzemesini yine en tanıdık şeylerden alsa ve yukarıda bahsi geçen filmler gibi geçmişi gülmecenin malzemesi olarak kullansa da, bu filmlerde geçmişi tiye almaktan ziyade onun nostaljisi, büyüğü ile ilgilenir ve seyircisini buradan yakalamaya çalışır. Bunu da, has izleyicisi yeni orta sınıfın dönemsel eğilimlerini takip ederek yapar.

1980 Darbesi sonrası uygulamaya konulan neoliberal politikaların üretim tarzında yarattığı değişimle beraber büyük kentlerde iş olanakları daha çok hizmet sektörüne doğru kaymış; bankacılık, finans, turizm, pazarlama, halkla ilişkiler, vb. gözde işkolları haline gelmiştir. Değişen siyasal-ekonomik-kültürel ortam toplumsal kimlikleri değiştirerek yeni sınıf kimlikleri ortaya çıkarmıştır. Geleneksel orta sınıf, ekonomik ve kültürel anlamda gerilerken çokuluslu şirket, banka, özel sektör çalışanlarının (beyaz yakalı ofis çalışanları) artması, toplumsal işbölümünün çeşitlenmesi, profesyonel-eğitilmiş-kentli özellikleriyle genelleştirebileceğimiz yeni bir orta sınıf yaratmıştır. Kısacası, geleneksel orta sınıfların çocukları aldıkları eğitim vasıtasıyla (yeni orta sınıfın oluşum yerleri üniversitelerdir) yeni orta sınıfa dönüşmeye başlamıştır. Yeni orta sınıfı şirketlerde doğrudan karar süreçlerine katılanlar, yüksek maaşlı ofis çalışanları ve orta düzey maaşla çalışan beyaz yakalılar oluşturur. Bulundukları yerlere miras ya da ailelerinin onlara yarattığı ayrıcalıklardan ziyade yetenekleri, çalışkanlıkları ve eğitimleriyle gelenler; özellikle 1990 sonrası serbest meslek yerine ücretli işlerde, bankacılık, finans, medya, bilişim sektöründe çalışan bu kişiler, ebeveylelerinden farklı olarak tutumluluk ve birikimden-se tüketime eğilimlidir (Pannekoek, 1909: 324)

Yeni orta sınıf çelişkili bir sınıfsal konumdur. Yaşam tarzı ve kültürel anlamda kendini orta sınıf olarak görse de Marksist sınıf tanımı uyarınca işçi sınıfına dahildir: Ekonomik sermayesini kaybettiğçe, işsiz kaldıkça ait olduğu sınıfa, işçi sınıfına yaklaşır.<sup>9</sup> İşsizliğin artması, dolayısıyla ücretlerin kısılmasıyla proleterleşmektedir. Üretim süreçlerinde söz sahibi olmaları sınıfsal konumlarının ne olduğuna dair yanılgıyı (işçi sınıfına dahil olmadığı yanılgısını) da üreten şeydir ve ancak işlerini kaybetme tehlikesi yaşadıkları kriz zamanlarında gerçekle yüzleşirler. Tanıl Bora, yeni orta sınıfın '80'lerde ortaya çıkan ve neoliberal ekonominin nimetlerinden yararlanan genç kentli profesyonelleri tanımlamak için kullanılan bir kavram olan yuppiliğin krizlerle tasfiye olduğunu söyler.<sup>10</sup>

Yeni orta sınıftan bir kişi vasıflı bir kol işçisiyle aynı ücreti dahi alsa yüksek yaşam standartlarına öykünür ve buna ulaşmaya çalışır. Bu anlamda çelişkili bir durum yaşar. Alex Callinicos "The 'New Middle Class' and Socialists" adlı makalesinde kadın büro işçilerinin çoğunlukla vasıfsız bir kol işçisinden az kazandığını, erkek büro işçilerinin de yarı vasıflı kol işçilerinden az kazandığını, dolayısıyla da günümüzde işçi sınıfında dalmadan değil aksine genişlemeden bahsedilebileceğini söyler.

Yeni orta sınıf üzerine yukarıda bahsedilen kısa açıklamadan sonra tekrar mizaha dönersek: '90'ların "biz adam olma-

9 Ahmet Tonak, son yıllarda orta sınıfın Türkiye'de serptiği tezlerine sayısal verilerle karşı çıkarak, orta sınıfın hızla eridiğini söyler. Tonak, Global World Report 2005'in verilerine dayanarak Türkiye'de orta sınıf olarak adlandırılabilir yaklaşık beş milyon insan olduğunu ve 2000 yılından beridir de yarım milyon kişinin orta sınıftan işçi sınıfına doğru gerilediğini belirtir (Tonak, 2013).

10 "Kapitalizmin 1990'lardaki krizleri, arkasından büyük 2008 krizi, tedrici bir etkiyle, geleneksel orta sınıfı (esnaf-zanaatkar) birçok yerde tasfiye eder veya marjinal bir konuma yaklaştırmak, tahsilli-vasıflı (beyaz yakalı) orta sınıfın iktisadi-toplumsal statüsünü ve hayallerini sarstı. Kendilerine atfettikleri seçkin kimliği eriyordu. Kısıktırılan arzuları, kariyer beklentilerinden gündelik tüketimci hazlara dek, tatmin olmayacak gibi görünüyordu. Statü ve tatmin paketlerine içkin olan hayal kırıklıklarına, şeyleşmenin-yabancılaşmanın buhranlarına daha gelemiyorlardı bile. Birçoğu, o paketleri edinemiyordu artık. Konformizm dahi zahmetli hale gelmişti, ayakta kalabilmek için sürekli teyakkuzda olmalıydılar. Kısacası şunu söyleyebiliriz: Orta sınıf diyelim ki "aslında olmayan" bir kategori olarak şişirildiyse bile, şimdi, bir hoşnutsuzluk yumağı olarak sistemin ayağına dolanmaktadır." (Bora, 2014: 18)

yız” temalı Türklük hallerini ele alan kültürel ürünler, çoğunlukla kente göç eden, kentleşemediği düşünülen alt sınıfları ve geleneksel orta sınıfları tiye alıyordu. Dolayısıyla, bu mizahı yapan ve buna gülen yeni orta sınıf, alt sınıfların *habitus*-larıyla dalga geçerek bundan bir mizah malzemesi çıkarıyorlar ve kendi kimliklerini bu yolla da ayrıştırıyorlardı. Kendisini diğer sınıflardan ayırmak için onun izlediği şeyleri tiye alan yeni orta sınıfın Yeşilçam filmlerine yaklaşımlarının bir dönem –özellikle ‘90’larda– klişelerin yansılanmasına dayanan ironik bir dile sahip olduğu söylenebilir: “Senin annen bir melekti yavrum”, “Nayır, nolamaz!”, “Fakir ama onurlu genç”, vb... Yeşilçam alıntıları hem filmlerdeki melodramla ve onun diliyle dalga geçiyordu hem de bu dilin dolaştığı kitleyi bütün bu geçmişten, Yeşilçam ruhundan ayrı bir yerde tutuyordu. Araya bir sınır çizmeye ve kendilerini hem ailelerinden hem diğerlerinden ayırmaya yarayan bu dil yeni orta sınıfın kültürel kimliğinin belirteçlerinden de biriydi.<sup>11</sup> Kendi kimliğini kurmak için kültürel anlamda kendini ayrıştırdığı alt sınıflara ekonomik anlamda yaklaştığını ve (örneğin Gezi eylemlerinde) onlarla birlikte mücadele ettiğini de düşünürsek, mizahın artık bu ayrışmalardan çıkmadığını da söyleyebiliriz.

Ayrışma yaratan bu imge artık yâd edilen bir geçmişe dönüştü. Hem ayrışılan hem özlenen... Yılmaz, *Pek Yakında*’da Haşmet’in zor bela film yapmaya çalışmasını günümüze uyarlar. Haşmet Yeşilçam’dan kaçamazken Cem Yılmaz, Yeşilçam’la bütünleşen, onun imgelerini kullanan (naif insan ilişkileri, eski konaklar, Eminönü hanlarının hissettirdiği tarih kokan es-

11 Yeni orta sınıf, alt sınıflardan züppece olmayan bir şekilde kendilerini ayırmak için –ekonomik sermayelerinin yetmediği, düşünülürse– sembolik pratiklere burjuvaziden de farklı olarak Bourdieu’nün “middlebrow taste” (sıradan zevk) dediği sanatlara; fotoğraf ve sinemaya yönelirler. Bourdieu “sıradan zevk”in tanımını küçük burjuvazi üzerinden ilk olarak 1965 yılında farklı fotoğraf kulüpleriyle yaptığı anket çalışmalarından sonra yazdığı *Photography A Middle-brow Art* adlı kitabında tanımlar. Fotoğraf etkinliğine burjuvazinin kolay ulaşılabilir olmasından dolayı uzak durduğunu, işçi sınıfının ise fotoğrafı özel günlerin varlığını hatırlatacak bir etkinlik olarak gördüğünü, özel günler haricinde fotoğraf çekmeyi anlamsız bulduğunu söyler. Bourdieu fotoğraf çekme etkinliğinin küçük burjuvazi tarafından ayırt edici bir kültürel etkinliğe dönüştürüldüğünü anlatır (Bourdieu, Boltanski, Chamboredon ve Schnapper, 1998: 33-51).

kimişlik...) nostaljiyle hemhal bir film yapar. Robot 216, izlemeye doymadığı siyah beyaz Yeşilçam filmlerindeki gibi âşık olmak için Arif'ten yardım ister. Nitekim kötü adamlardan, zamanın kötülüğünden kaçmak isteyen ikili zaman makinesiyle 1969 yılına, Yeşilçam'ın kalbine, bizzat nostaljiye kaçarlar.

Yeşilçam ve Yeşilçam yılları en mutlu olduğumuzu sandığımız, sınıflar üstü olarak algılanan bir dünyayı, kör kızların gözlerinin fakir ama onurlu gençler tarafından ameliyat ettirilebileceğine, sınıfların olmadığına inanmak istediğimiz bir zaman dilimini, günümüzün karanlığının olmadığı pembe bir dünyayı, eskisinden daha naif duyguları yeniden temsil ediyor. Doğal olarak Cem Yılmaz da malzemesini buradan devşiriyor ve Haşmet'in kaçamadığı Yeşilçam'a bile isteye geri dönüyor.

#### KAYNAKÇA

- Arslan, U. T. (2010), *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, T. (2014), "Gezi ve Orta Sınıf", *Birikim*, sayı 302, s. 34-42.
- Bourdieu, P. (1996), *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*, R. Nice (çev.), Cambridge, USA: Harvard University Press.
- (1999), *Sanatın Kuralları*, N.K. Sevil (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2003), *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, N. Ökten (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P.; Boltanski, L.; Chamboredon, J.C. ve Schnapper, D. (1998), *Photography: A Middle-brow Art*, S. Whiteside (çev.), Oxford: Polity Press.
- Pannekoek, A. (1909), "The New Middle Class", *International Socialist Review*, W.E. Bohn (çev.), 10 (4), Ekim 1909, s. 316-326.
- Simmel, G. (2008), *Modern Kültürde Çatışma*, T. Bora, U. Özmkas, N. Kalaycı ve E. Gen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tonak, A. (2013), "İsyanın Sınıfları", *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler*, Özay Göztepe (der.), İstanbul: NotaBene Yayınları, s. 21-29.

# Eril Homofoni Olarak *Kırık Hayatlar*

BAHADIR VURAL

Halit Ziya'nın en başarılı romanı olarak gördüğü (aktaran Başoğuz, 2010: 58), İnci Enginün'e göre yazarını "Türk romancılığının en önemli şahsiyeti" haline getiren (Enginün, 2007: 349) *Kırık Hayatlar*, yazarın okur kamularından gördüğü ilgi bakımından "majör" olarak nitelenebilecek eserleri *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* kadar sık incelenmemiştir.<sup>1</sup> Yazarlık tecrübesinin hemen her adımında, Osmanlı-Türk romanının başlarındaki genel romantik eğilimden gerçekçiliğe doğru ilerlemiş görünen Halit Ziya, *Kırık Hayatlar*'ın, yazarlık serüveninde "şiir araçları ve hülyadan başka bir yöntem"e geçiş bakımından bir eşik oluşturduğunu yazar: "Bunda sadece hayat olacaktı. Memleketin hakiki hayatından bir levha ki onda gözleri oyalayacak, hayali taltif edecek süslerden hiçbir iz bulunmasın. Balzac'ın, Stendhal'in, Bourget'nin müracaat ettikleri usulde bir hikâye ki bu üstadların namlarını ihtar ederken onlara yetişmek küstahlığına çıkışmamakla beraber kendi hâlince, kendi kadrince o nev'in mütevazı bir numunesi olsun" (Uşak-

1 Okur ilgisini karşılaştırmak için eserlerin zamanımızın büyük kitap satış sitelerinde yer alan farklı edisyonlarının ve baskılarının sayılarına kabaca göz atmak yeterlidir. Akademik ilgi yoğunluğunun karşılaştırılması ise YÖK'e bağlı tez merkezinde ve TÜBİTAK'a bağlı DergiPark arama motorlarında eser adlarıyla gerçekleştirilecek bir sorgulamayla yapılabilir.

lilil, 2006a: 13-14). Bu yazı, Osmanlı-Türk romanında gerçekçiliğin ilk örneklerinden biri olan *Kırık Hayatlar*'ın bu niteliğini anlatım yordamındaki –bu yazıda değinilmeyecek– seçimler kadar, belki de bir edebi eserde ilk kez toplumu baştan uca kateden belli bir ögenin sergilenmesiyle kazandığını iddia ediyor: Hem insan özneler hem de sahip ve egemen olunan nesneler (ya da nesneleştirilmiş özneler) olarak kadınların farklı sınıf ve statülerdeki durumlarının betimlenmesi, *Kırık Hayatlar*'da bir kadınlar uzamının inşa edildiğinden söz etmeye elverişli. Modern Osmanlı edebiyatının başlangıç anından beri yazarların en çok üstünde durduğu iki sorundan biri olan “kadınların toplumdaki yeri” (Mardin, 1997: 31) ilk kez *Kırık Hayatlar*'da edebiyata hâkim olan romantizmin çizdiği bireysel ve olumsal çerçeveden çıkarılarak, kadınların Osmanlı toplumsal uzamının evrensel ezilenleri oldukları, yaklaşık bir düzine kadının öyküsü üzerinden neredeyse sistematik bir biçimde ortaya koyulmuştur.

Bununla birlikte bir kadınlar uzamının inşasından söz etmek, anlatının, kadınların bakış açıları üzerine kurulduğu anlamına gelmez. Anlatıya hâkim olan dış ses, serbest dolaylı anlatıma kaydığında bile sadece iki karakterin bakış açısına odaklanır: Sıklıkla romanın başkahramanı Ömer Behiç ve nadiren onun eşi Vedide. Anlatıcının konumdaşlık/duygudaşlık kurma eğiliminde olduğu temel öğelerin kurumsal karşılığı temel toplumsal-cinsel sözleşme olarak evliliktir. Nitekim romanın hemen tüm özetlenme girişimlerinde vurgunun hep bu evlilik meselesi etrafında yoğunlaştığı görülür (Enginün, 2007: 349-358; Kerman, 2008: 109-114; Çelik, 2001: 150-161). En kısa biçimiyle: Sekiz yıllık evli olan genç “sivil” hekim Ömer Behiç, eşi Vedide ve iki kızları, kadının ailesiyle birlikte yaşadıkları köşkten yıllardır hayalini kurdukları müstakil evlerine taşınırlar. Evliliğe ilişkin kendince sıkı ahlâk ilkelerine sahip hekim, bir yandan onu evinden öteye sürükleyecek cinsel arzularla kıvrınmaktadır. Sonunda, İstanbul'un iffetinden kuşku duyulan ailelerinden birine mensup olduğu sıkça vurgulanan on sekiz yaşındaki Neyyir'le ilişkiye girer. İlişkileri sürer-

ken Ömer Behiç'in küçük kızı Leyla hastalanır. Hastalık hızla ilerlerken Vedide aldatıldığını fark eder. Ömer Behiç, Neyyir'in Mısırlı zengin bir adamla evlendirileceğini ve genç kadının da bunu istediğini öğrenir. Durumdan iğrenmesine rağmen Ömer Behiç ilişkisini kızının ölümüne dek sürdürür; çocuğunu yitirdikten sonra, artık evlenmiş bulunan Neyyir'le ilişkisini bitirir ve acılı eşinin yanına döner.

Romanın adı olan istiare, "kırık hayatlar," iki ayrı bağlamda kullanılır: Bunların ilki tam da evlilik dolayısıyla mutsuz olan insanlar ve onların tecrübeleridir;<sup>2</sup> ancak romanın sonuna geldiğimizde tüm mutsuzluğun eyleme ve kendi yaşamlarına ilişkin karar verme olanakları ellerinden alınmış, anlatı dahilinde de seslerini ancak dolaylı olarak duyabildiğimiz kadınlarca yüklenilmiş olduğunu fark ederiz. Romanda duyurulmanın eşiğine getirilen seslerin her biri, farklı öykülerde farklı biçimlerde bastırılarak hâkim bir eril ses tarafından yutulurlar. Aşağıda kadınlar uzamının her bir bileşenini değerlendirirken bu yutulmayı tarif edebilmek için Mihail Bahtin'in ses ve diyalog terimleri etrafındaki istiarelerden hareketle ürettiği bir kavram dizisinden kısmen yararlanıyorum. Bahtin'in, özellikle Dostoyevski'nin eserleri üzerinden geliştirdiği, diyaloji kavramı olarak bildiğimiz manzumesinin merkezinde, hem dolaysız ve gündelik insan iletişiminin evrensel birimi ve aracı olarak hem de bileşenlerinin etimolojisinden çıkarsanabilen "iki li akıl", "ikiz mantık", "çift dil" ya da "çifte söylem" gibi içlemleriyle kullanılan diyalog ve ondan türetilmiş diyaloji kavramları bulunur. Edebiyat pratiği bakımından diyaloji, farklı bakış açılarına, dünya görüşlerine, ideolojik duruşlara sahip eyleyicilerin ve onların romandaki somutlaşması olarak düşünülebi lecek karakterlerin konumları ile o konumlarla bağlantılı değerlerin birbirlerine ya da sentez niteliğinde bir görüşe/bakış açısına indirgenmeden, nihai nitelikte bir yargıya bağlanma-

2 Bu istiarenin ikinci karşılığı, hastalıkları dolayısıyla hastaneye düşerek modern tıbbın yetersizliği nedeniyle umutsuzca sağlık kurumlarına gidip gelenlerdir. Ömer Behiç'e insanlar üzerine düşünürken yüksek bir konum sağlayan hekimlik, up, bilim ve geç Osmanlı sağlık ve bürokrasi sistemi etrafındaki içlemleri ne yazık ki bu yazıda ele alınamayacak.

dan temsil edilmelerini olanaklı kılar. Bahtin'in edebiyat tarihindeki ilk yetkin örneğini Dostoyevski'nin eserlerinde bulduğu bu yaklaşımda, anlatıcı sesinin sahibi/yönlendiricisi olarak yazardan adeta bağımsız bir varlık kazanan kahramanlar, diyalog içinde ötekilerin sözlerine açıldıkları, başkalarının ifadelerine karşılık verirken kendilerini de onların sözlerinin ışığında görüp değerlendirdikleri ve böylece kendi sözlerini, eylemlerini ve giderek kendi konumlarını başka söz, eylem ve konum bileşkeleri içine yerleştirdikleri, bir başka deyişle özbilinçlerini inşa ettikleri bir etkileşim sürecinden geçerler. Bu kuram, sadece bir dilsel ya da edebi açıklama girişimi değil, modern dünyanın heterojen ve çelişkili sosyal süreçlerine ilişkin dil ve simgesel etkileşim temelinde bir sosyal ontoloji geliştirme çabası olarak da okunagelmıştır (Shevtsova, 1990: 63; Gardiner ve Bell, 1998: 1-12): Kim tarafından ve nasıl ortaya koyulursa koyulsun bir ifade, onu seslendirenin aksiyolojik (ideolojiye ya da dünya görüşüne bağlı olarak oluşmuş, değer ve değerlendirmeye ilişkin) konumunun dışavurumudur ve anlam dediğimiz dinamik de başka olanaklı aksiyolojik konumlar ile ifadenin nesnesi kılınmış göstergenin tarihinin de dahil olduğu çokyönlü ve ucu açık bir etkileşim sürecinde şekillenir (İlim, 2017: 18-19). Sibel Irzık, Bahtin'in belli bir kültürel konumdan bir başka kültürün nasıl anlaşılabilceği üzerine yazdıklarından (Bahtin, 2016: 13-14) diyalojinin epistemolojik ilkesinin özünü de çıkarsar: "Kendini tanımlamak için gözlerini ötekine çevirmek, yabancı olanı anlamak için kendi konumuna sıkı sıkıya bağlı kalmak" (Irzık, 2001: 9).

Çokseslilik de diyalojinin modern edebiyattaki tezahürünün ilkeleştirilmesi olarak düşünülebilir. Çoksesliliğin özü, farklı seslerin (farklı aksiyolojik konumlanmaların) bağımsızlıklarının korunarak, birbirlerine indirgenmedikleri ya da birinin diğerlerine hâkim hale gelmediği yüksek bir bütünlük düzeyinde birleştirilmeleridir (Bahtin, 2004: 68). Çokseslilikte, kendileri –diyalojinin tersine– monolojik ilkeye göre inşa edilen karakter dünyaları (a.g.e.: 72) toplumun durumunun bir ifadesi olarak karşıtlıkları ve çelişkileri içinde, (a.g.e.: 75), fikirle-

rin her birinin ortaya konmasına izin verecek bir eşanlılıkla, şimdiki zamanın ağırlığı temelinde temsil edilirler (a.g.e.: 77-78). Bahtin'in, çoksesliliğin (polifoninin) karşısına yerleştirdiği kavram ise terimin müzikbilimindeki gerçek karşıtı olan tek-seslilik (monofoni) değil, eşsesliliktir (homofoni) (a.g.e.: 68); ancak yazar, edebiyatın modernlik öncesi<sup>3</sup> genel tarzını anlatmak için kullandığı bu terimi özel olarak aydınlatmadığı gibi, diyalojinin zıddına işaret etmek için kullandığı monoloji kavramının almaşı olarak da eşseslilik terimini kullanır.<sup>4</sup> Bir başka deyişle, Bahtin teknik olarak tek-seslilikle (monofoni) eşseslilik (homofoni) arasında ayırım yapmamıştır; muhtemelen bunun nedeni, geleneksel Rus müziğinin tek-sesli olmaktan çok eşsesli bir özellik göstermesi (Morgenstern, 2015), dolayısıyla kuramının müstear modelinin tek-seslilikten daha karmaşık bir yapıyı temsil eden eşseslilikten çoksesliliğe geçişe izin vermesidir. Geleneksel müziğin özgül olanakları bakımından bu modeli modern Osmanlı-Türk edebiyatına taşımak sorunludur; zira armonik olanakları oldukça kısıtlı, yani büyük ölçüde tek-seslilik üzerine kurulu bir müzikal icra çerçevesinden, gelişimini sarayın ve bürokratik seçkinlerin çalışma ve müdahalelerine borçlu olan armonik (homofonik) ve çoksesli düzene daha kısa ve yoğunlaşmış bir süreçle geçiş söz konusudur (Akaçça, 2008: 51-57; Türkmen, 2007: 180-183). Modern Osmanlı-Türk edebiyatı bakımından bu geçişin benzerinin tek-seslilikten eşsesliliğe ve eşanlı olarak çoksesliliğe doğru gerçekleştiği öne sürülebilir. Bu yazının boyut ve bağlamı bu önermenin yeterli biçimde ele alınmasına izin vermemekle birlikte ar-

3 Aslında "modernlik öncesi" terimi de Bahtin tarafından tercih edilmemiştir; ancak yazar, burada modernlik (-öncesi) terimini kullanmayı haklı kılacak, dönemeleştirme bakımından ipucu niteliğindeki bir tartışmayı Otto Kaus'un Dostoyevski'nin eserlerinin kapitalizm bağlamındaki değerlendirmesi etrafında yürütür (Bahtin, 2004: 64-67).

4 Tek-seslilik, bir müzik eserinde tüm çalgıların bütünüyle aynı ezgiyi seslendirmesini adlandırır – bir başka deyişle eşanlı farklı notalarla eşlik anlamına gelen armoni yoktur; eşseslilikte ise ezgiye eşlik eden farklı bir nota hatu bulunur; ancak eşlik eden sesler ana ezgiye bağlı haldedir ve unsurlar bütünüyle aynı ritme tabidir. Çokseslilikte ise birden çok ezgi birbirinden özerk olarak varlığını sürdürür (Hansen vd., 2014: 9-10).

moni gibi Batı kökenli bir pratik olan romanın söz konusu geçişin zemini olduğu bu varsayıma eklenebilir. Burada Servet-i Fünun edebiyatı döneminin, türündeki son örneği *Kırık Hayatlar*, başlangıcından beri medeni haklarına, özellikle de kamusal statülerine pek dokunmaksızın kadınlara erkeklerin yanında daha etkin bir eşlikçi rolü tanımak gibi çelişkili bir arzu-yu ortaya koyan Osmanlı-Türk romanının bir örneği olarak değerlendiriliyor. Eser, böyle bir eşlikçilik sınırlandırması için en uygun biçimi sunan eşesliliğin çelişkilerini sergiler; bununla birlikte kadına/kadın karaktere tanınan kısmi bir özerkleşme olanağının, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerini de yeniden düşünmeye zorlayacak bir biçimde roman biçimini nasıl çoksesliliğe zorladığına yine muhtemelen ilk kez *Kırık Hayatlar* üzerinden tanıklık ederiz. Aşağıda her biri, bir kadın karakter üzerinden gerçekleştirilen çözümlemelerde, anlatıdaki “kadınlar uzamı”nın kurucu denebilecek figürleri, öncelikle Bah-tin’in formüle ettiği diyaloji ve ses ilişkileri temelinde ele alınıyor; öte yandan her bir kahramanın anlatıdaki özgül sunuluşuna ve konumlandırılışına bağlı olarak farklı kavramlarla ilişkileri kuruluyor.

Romanda fiilen tek mekâna hapsedilmiş bir karakter olan Vedide’nin adını taşıyan ilk bölümde, anlatı sesinin onun etrafındaki eşesli örgütlenişinin yanında anlatının kronotopları üzerinde duruluyor. “Andelip”, Osmanlı toplumunda kadınlık ve kölelik nosyonlarını ortaklaştıran kurucu fiziksel ve simgesel şiddet tecrübesini ele alıyor. “Suzidil”, eril iktidar ve şiddetle verili toplumsal ve hukuki koşullarda mücadele girişiminin eril anlatıda nasıl tikanıklığa uğratıldığını *aporia* kavramına dokunarak anlamaya çalışıyor. “Şekure ve Refet” ebeveyn kuşakların dayattığı evliliklerde mürüvvet yemi olarak kullanılan kadınları ve gerçek ama gayrimeşru gönül ilişkilerine giren kadınları temsil ediyor. “Neyyir” ise gerçek, doyurucu ve “kırılmaz” bir hayatın kadın-erkek ilişkisinin gerektirdiği karşılıklılık, özgürlük ve özerkliğin var olan toplumsal-cinsel sözleşmenin yıkımını gerektirdiğini kendi özgül değer konumundan, eril anlatıcı sesini aşarak ortaya koyuyor.

## Vedide

Romanın “başkahraman”ının eşi olan Vedide, anlatıdaki bu konumuyla ilk bakışta ayrıcalıklandırıldığı izlenimini verir. O, dolaysız sesini en çok duyduğumuz kadındır; romanın onuncu bölümü neredeyse bütünüyle onun özbilincine yaslanarak anlatılır. Bununla birlikte Vedide aynı zamanda, anlatıcı, serbest dolaylı söylemi seçtiğinde bilinci en sık ihlal edilen, adına en tereddütsüz konuşulan, yatkınlıkları, seçimleri ve eylemliliğinin sınırları en kesinlikli aktarılan varlıktır. Romanda kadınlara ve kadınlığa ilişkin stereotiplerin en rahat ve kendinden emin bir biçimde sıralandığı uğraklar Vedide’nin Ömer Behiç’in söyleminin nesnesi haline geldiği durumlardır. Diğer kadınlar söz konusu olduğunda daha mesafeli, hatta bazen aksiyolojik bakımdan tarafsız bir tınıya bile kayabilen anlatıcı sesi, Vedide söz konusu olduğunda gevşeyerek kocanın söylemine katılır, hatta onu hazırlayarak doğallaştırma eğilimine girer.

Kaç kereler kocasına bu korkusundan bahsetmiş, bir gün saadetlerini tahrip edecek olan bu meçhul düşmanın mümkün değil nefsinin vikaye edemediği tehdidinden masun kalabilmek için kaç kereler bir çocuk ilticasıyla ona sokularak fikrinin sükûnunu, onun muhabbet teminlerinde aramıştı. O karısını bir buse ile, bir kelime ile teskin ederdi.

– Çocuk! derdi, siz kadınlar hepiniz az çok çocuksunuz, hele bir endişeye, kalbinizde sizi kemirecek bir kurda her vakit muhtaçsınız. Bu öyle bir asabi maluliyet ki bunun tek devası gözyaşlarıdır. Saadetinizin neşvesini salim olarak bırakmak için sizi ufak tefek vesileler bularak ağlatmalı. Kadınlar ağlamazlarsa saadetlerinin sükûnunu dolduracak şeyler icat ederler, mevhum musibetlerle kendilerini zehirlerler, mutlaka hiç olmazsa bir parça bedbaht olmak için sebepler bulurlar ve ekseriyet üzere bu o kadar mühlik, o kadar muzır olur ki bir gün kendileri de fark etmeksizin artık bir daha mesut olmamak üzere bedbaht olmuş bulunurlar.

Ve gülerek ilave ederdi:

– Haydi, Vedide, bir parça ağla (KH, 78).<sup>5</sup>

On iki bölüme ayrılmış romanın ikinci bölümü, geneliyle Ömer Behiç ve Vedide'nin evliliklerini/ilişkilerini tanıtmaya ayrılmıştır ve Vedide'nin yukarıdaki “çocukça” kaygılarını kışkırtan ve bir karnaval geçidini hatırlatan “Kâğıthane dönüşü” sahnesiyle açılır. Bu sahne, Osmanlı-Türk romanının merkezî kronotoplarından biri olan ve Bahtin'in karnavalıyla bazı ortak yanlar taşıyan mesirenin yine sık kullanılan kronotoplardan biri olan konağa temas etmeye yaklaştığı bir noktadır.<sup>6</sup> Ömer Behiç ve Vedide'nin evi, Şişli'de Kâğıthane'ye giden güzergâh üzerindedir (muhtemelen günümüzde Abide-i Hürriyet Caddesi olan yol üzerinde). Yeni evlerine yerleştikleri akşam –özellikle de Osmanlı Müslümanlarının tatil günleri olan Cuma ve Pazar günlerinin akşamları hep böyle olacaktır– mesireden dönenlerin arabaları uzun bir konvoy halinde çiftin misafir odalarının penceresi önünden geçer. Ilkbahar bitip yaz başlamadığı için Kâğıthane ziyaretçilerinin çoğunluğunun henüz yazlıklarına geçmemiş seçkinler olduğunu öğreniriz. Bu geçişte genç hekim ve eşinin fark edebildiği ve üzerine yorumlar yaptığı figürler Osmanlı seçkinler zümresinin o gün orada bulunması tesadüf olan birtakım üyeleri gibi görünür; ancak roman tamamlandığında, ikilinin o sırada gördükleri her kişinin anlatıda yeniden işlenmiş olduğunun farkına varırız. Dolayısıyla anlatıcı, romanla kavradığı evrene ilişkin örnekleminin tesadüfi olmadığını, bütün bir sınıfın ya da zümrenin öyküsünü anlatmış olduğunu sezdirir.

Anlatı, iki kronotopun temasından gelen fırsatı hızla, biraz ileride Ömer Behiç'i ailesi ve tutkuları arasında bırakacak içsel çatışkılarını daha kuvvetli dramatize etmeye hizmet edecek bir

5 Kırk Hayatlar adlı romandan yapılan alıntılar bundan böyle parantez içinde, eser adının baş harflerini izleyen sayfa numaralarıyla gösterilecektir.

6 Tam karşılığı zaman-mekân olan kronotop da Mihail Bahtin'in kültür bilimlerine uyarladığı bir kavramdır ve “edebiyatta (...) ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı”nı anlatır; nötr ve olumsuz bir çerçeveden ziyade temel “anlatısal olayları örgütleyen bir merkez”, yörüngesinde “felsefi ve toplumsal genellemelerin, fikirlerin ve neden sonuç analizleri”nin düzenlendiği bir güç alanı olarak düşünülmelidir (Bahtin, 2001: 323-325).

biçimde kullanmaya harcar. İlk bölümde Ömer Behiç'in ev fikriyle ilişkisini görürüz: Ev, yoğun bir kir ve kirlenme potansiyeliyle dolu bir kamusal yaşam ve doğası gereği sürekli insanların acılarıyla karşılaşılacak mesleki pratiğinden bir uzaklaşma alanıdır; adeta kendi gerçekliği yoktur ya da kir ve acının niteliği dışarıyla karşılaştırıldığında kahramanın kendisini, "melek gibi eşi", çocukları ve kendi seçeceği zevkli eşyalarıyla sığınacağı, ancak uyuşturucuların verebileceği bencilce bir rahatlığı sağlayan bir kaçış mekânıdır.

Bu bir parça hodgâmlık idi (...) Hodgâmlık, elbette öyle, inkâr mümkün değil. Fakat her gün, her dakika bütün tababet hayatımda kalbimi zehirleyen mustarip beşerden sonra bu hodgâmlık, yalnız evimde geçecek birkaç saate ait olan bu hodgâmlık bir nevi ilaç değil mi? Aynıyla hastalarımın verilen (...) bir müddet, birkaç saat uyutan, uyuşturan, insanı ıstırapından ayırarak bir müddet uyku beşiği içinde sallayan bir ilaç (KH, 38-39).

Ömer Behiç'in Vedide'yle birlikte tasarladığı bu eve ilişkin romanın başlangıcındaki tasavvurları (KH, 29-42), Walter Benjamin'in Fransa'da Temmuz Monarşisi (1830-1848) sırasında "bireyin tarih sahnesine girişi" olarak özetlediği sürece koşut olarak beliren iç mekânın özellikleriyle şaşırtıcı bir biçimde örtüşür.

Birey bakımından ilk kez olarak *yaşama alanı*, *iş yerinin karşısı* olarak ortaya çıkar. Yaşama alanı iç mekânda gerçekleşir. Büro bölümü buranın tamamlayıcısıdır. Büroda gerçekler doğrultusunda davranan birey, evinin dört duvarı arasında yanılmalarmıyla vakit geçirmek dileğindedir. İşine ilişkin düşünce ve hesaplarının kapsamını onlara toplumsallık niteliğini kazandıracak kadar genişletmek niyetinde olmadığından, sözü edilen gereksinim birey açısından daha da zorlayıcı olur. Özel çevresini düzenlerken her iki düşünceyi de kovar. İç mekân, birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekânda hem uzakta olanlar hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu dünya tiyatrosunda bir locadır (Benjamin, 1993: 85).

Bireyselliğin ortaya çıkışı bakımından Hamidiye dönemiyle Temmuz Monarşisi'nin koşullarını karşılaştırmak ilk bakışta çok anlamlı görünmez; iki farklı üretim tarzı altında biçimlenmiş, iki farklı toplumsal formasyonun, üstelik dünya-tarihsel düzeyde ele alındığında aralarındaki yarım yüzyılın eşölçülmezlik durumunu kuvvetlendirdiği, biri egemen diğeri bağımlı konumdaki iki toplumun karşılaştırılması olacaktır bu. Aradaki fark, sadece tek bir göstergeyle, birey Ömer Behiç'in kimliğinin belki de en önemli bileşeni olan mesleği üzerinden de anlatılabilir: 1897 yılında Adriyatik'ten Basra Körfezi'ne uzanan Osmanlı İmparatorluğu'nda sadece 169 sivil hekim bulunduğunu (Çiftçi, 2010: 103), sadece üç yıl sonra yüzyıl dönümünde yalnızca Paris'te çalışan hekim sayısının 2.846 olduğunu (Paul, 2011: 77) belirtmek yeterli olacaktır. Öte yandan tam da sivil ve ilkelerinin evrenselliği su götürmeyen bir mesleğin icracısı olmanın nadirliği ve mesleki yetişiminin uzmanlık aşamasının Avrupa'da gerçekleştirilmiş olması (KH, 48-49), Ömer Behiç'in tasavvurları ve seçimleri ile Batı Avrupa'ya özgü bireyciliğin kısmi örtüşmesini bir ölçüde açıklar.

Bu mekân tasavvuru, –anlatıyla eşzamanlı olmadığını varsaymak için bir neden bulunmayan– öyküde varlığını hâlâ yaygın olarak sürdüren, (post-) klasik Osmanlı devletlilerinin yaşamlarının patrimonial temellerini ve onunla ilişkili temsili kamusalılığı yansıtan, devlet “adamı”nın selamlıkta tezahür etmeye devam eden kamusal kimliğinin özel hayatından, konutun içinden geçen bir sınır üzerinden hem ayrıldığı hem de temas ettiği konak yaşamından farklılaşmış bir evreni temsil eder. Hükümdarlık sarayını taklit etme eğilimlerine bağlı olarak, sahibinin kadınlarını, kamusal işlerinin gerekli kıldığı erkek trafiğinden yalıtın “yarı-sivil” konağın aksine “sivil ev”lerde erkeklerle kadınların gündelik yaşamları zaten iç içe geçme eğiliminde olmuştur. Yeni evdeki çalışma odası, yeni bir tarihsel öge olarak öne çıkar. Bu, bir “yeni selamlık” değildir; evin kadınları kadar hekimlik pratiğinin görece cinsiyetsizleştirici etkisinden dolayı hasta kadınlar da zaman zaman bu mekâna girebilir, hekimle görüşebilirler. Öte yandan çalışma odası kesin-

likle cinsiyetsiz de değildir; mantıksal olarak orada çalışabilecek olana aittir ve cinsiyeti uyarınca kimin çalışabilir olduğu da açıktır. Öyküde, Ömer Behiç'in evde olduğu zamanlarda gidererek burada daha çok zaman geçirdiğine tanık oluruz. Onun diyaloga en layık bulduğu, en uzun söyleşilere girdiği roman kişisi Bekir Servet'le buluşmaları da istisnasız hep burada gerçekleşir. Çalışma odasının, romanın başında dış dünyadan sığınılan mekân olan evin içinde, şimdi sanki kadınlardan sığınılan "daha iç" bir mekân haline gelişini gözlemliyoruz. Ömer Behiç, dışarıdaki macerasını sezen Vedide'den, her eylemi ve ifadesi hınç belirtisi olarak yorumlanan yeni dul kalmış ablası Meveddet'ten ve hastalığı ilerledikçe kendisine karşı tavrının katılaştığını vehmettiği küçük kızı Leyla'dan buraya kaçıyor gibidir.

Vedide, Ömer Behiç'in mekânlarının merkezindedir ve neredeyse hiç yerinden oynamaz: Romanın öykülenen zamanı dahilinde bütün kadın karakterler –aslında herkes– bir yerlere gidip gelir; öykünün başından sonuna kadar evinden hiç ayrılmayan tek karakter Vedide'dir.

## Andelip

Vedide bir yana bırakılırsa, *Kırık Hayatlar*'ın kadınlar uzamında konumlandırılan figürlerden ilki, romanın başkahramanı Ömer Behiç'in kayınvalidesi Salime Hanım'ın doğumunda köle olarak alınmış, o evlenirken de azat edilmiş Andelip Bacı'dır. On yıllık bir evliliğin ardından çocuk doğuramadığı için kısır olduğunu düşünen kocasının, üstüne kuma getirme önerisini reddederek ondan boşanan Andelip, evlenirken kendisine bağışlanan evi kiraya verip efendilerinin yanına dönmüş, "bacılığı" nı ettiği evin kız evladı evlenirken de onun, yani Vedide'nin evine taşınmıştır. Olay örgüsünde hemen hiçbir önemli eylemi bulunmayan Andelip'in serencamına romanda uzun sayılabilecek bir bölüm ayrılması, üstelik betimlenen kadınların ilki olması, sadece tesadüfe ya da keyfi bir seçime bağlanmayacaksa, bunun, anlatıcının kadın özgürlüğüne ilişkin, söz konusu kadınlar uzamının boyutlarından birini sezmemizi sağlaya-

cak bir skala<sup>7</sup> oluşturma niyetiyle bağlantılı olduğu öne sürülebilir. Böyle bir skalada olduğu kadar tüm roman düzleminde de Andelip, statü ve sınıfı bakımından aslında en uzun sıçramayı –hatta köle, tanım gereği özne olarak hukuki varlığı hiçlenmiş insan olduğuna göre, mutlak bir sıçramayı– gerçekleştirmiş figür olarak öne çıkar. Ancak anlatı, bu sözde özgürleştirilmiş köleye kendi sesini tanımak ya da en azından bu sesi dolaysızca, kendi özgül aksiyolojik konumundan duyurmak, hatta böyle bir aksiyolojiye varlık hakkı tanımak konusunda bile gönüllü görünmez.

Anlatıcı, ilk bakışta yaşlı Andelip'i trajik-sempatik bir varlık olarak sunar. Açıkça dile getirilmemiş olsa da onun trajedisini oluşturan ikilemi sezeriz: Bir kadın olarak, evli kalırsa köleleşecek; evliliğinden vazgeçtiği durumdaysa köleliğe değilse bile, kölelik tecrübesinin yaşam bağlamına geri dönecektir. Öte yandan anlatıcı söylemi, bu yaşam bağlamının merkezindeki maddi ilişkiye, efendilerle (eski) kölenin hanenin yeniden üretiminde somutlanan ilişkisine ancak teğet geçer. Oysa bu ilişki, önceki çeyrek yüzyıllık bir zaman dilimi içinde yayımlanmış Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sinde, Ahmet Mithat Efendi'nin *Esaret*'inde ve Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde yeterince olgunlaşmış bir biçimde ifadelendirilemese de yaraları, hınç potansiyelleri ve travmalarının kısmi ifadeleri ile işlenmiştir. *Kırk Hayatlar*'da ise eski kölenin sesinin anlatıcınıninkinden ayrıştığı anlarda, tüm bu duygu potansiyelinin –ve bu potansiyelle birlikte bütün bir çözümleme alanının– bizatihi (eski) kölenin kendi sesi tarafından bastırılmasına tanıklık ederiz. Tek bir terimde yoğunlaşmış bir biçimde Pierre Bourdieu'nün simgesel şiddet dediği ilişkinin –eyleyicinin kendisine egemenlerle örtük bir işbirliği içinde uyguladığı baskının (Bourdieu, 2003: 166-167)– tezahürünü işitmekteyizdir: Ayıp.

O her yaptığıнын ayıp olmasından her zaman şüphelenirdi. Yaşının bunaklığından mütevellid bir çene düşkünlüğüyle mev-

7 Skala terimi, "göstege çizelgesi" yanında "çeşitlilik" ve "bir bestede kullanılacak aynı türden sesler kümesi" anlamlarını taşır.

hum ayıplarını affettirmek için bitmez tükenmez cümleleri, artık halledilip bitmiş bahislerden sonra durup durup ayıp olmadıklarında ittifak hâsıl olan şeylere ricatları olurdu. Ona: “A, hiç ayıp değil, niçin ayıp olsun bacı?” denirdi. Artık kanaat hâsıl eder, susardı,; sonra bir saat fasıla ile, birden yine onu tahattur ederek “A, pek, iyi ayıp ettim, hanımım! Siz mahsus öyle söylediniz.” derdi (...) Halayıklık hayatında her vesile ile zihnine sokulan bu kelime nihayet orada öyle derin bir eserle intikaş etmişti ki dimağının mahsusatı içinde en ziyade onun hayat ve kuvveti vardı. Kelimenin manası gittikçe büyüyen bir şumul dairesi zihninde vüs’at kesbede ede Andelip artık bütün hayat ve cihanı bu kelimenin arasından görür olmuştu. Dünya onun nazarında ayıp olan şeylerle ayıp olmayan şeylerden mürekkebbir mecmua idi ve şüphesiz şu iki unsurdan birincisi ikincisinden kim bilir ne kadar fazlaydı (KH, 51, 56).

“Ayıp etme” fikrine bu takıntı ve sözcenin bu denli sık anılışı –yaşlı hizmetçi, anlatının başka yerlerinde belirlediğinde de hep aynı sözü duyarız– Freud’un travma nevrozu olarak adlandırdığı marazla da ilişkilendirilebilir. Diğer nevroz türlerinin aksine travmatik nevroz, bilinçdışı ya da psikolojik çatışmalardan değil, sıklıkla gerçek ve dolaysız bir travmatik olaydan (cinsel taciz ve annenin kaybından savaş tecrübesine kadar uzanabilen bir aralık söz konusudur) kaynaklanır ve özellikle travmayla baş etmek üzere yinelenen düşler ve sanrılarla kendini gösterir (Felluga, 2015: 194, 266). Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*’de travma tecrübesinin, zihnin koruyucu kalkanını delip geçen, kaldırabileceğinden daha büyük miktarda ve yoğunlukta uyarıcıya maruz kalmasıyla ilgili olduğunu yazar. Bilinç, dışarıdan gelen bu uyarıcıları ayıklayacak bir kalkan oluşturan beyin kabuğunun bir işlevidir; travma tecrübesinin içeriğini kaydedemez (Freud, 2001: 37-43). Bir başka ifadeyle “dış, dolaylımsızca içeriye nüfuz eder”; psişe ise bu olayı anlamlandıramaz (Caruth, 1996: 59). Düşlerle (ya da buradaki örnekte tekrarlanan sözceler üzerinden) beliren yineleme zorlantısı, zaman kavramını tanımayan bilinçdışının travmanın kökenindeki olayla geriye dö-

nük bir hazırlıkla (dolayısıyla aslında boş yere) başa çıkma çabasıdır. Cathy Caruth'a göre ölümcül tehlikeyle karşılaşan zihnin geçirdiği şokun temeli, tam da bir zaman çerçevesinde yaşamamış oluşu, dolayısıyla bir türlü geride kalmayışı, geçmişe karışmayışıdır. Böylece olgusal olarak aslında tehlikeyi atlatmış olan eyleyici sürekli onunla yeniden yüzleşmeye zorlanır. Sağ kalmaya yönelik bu edim, bilinç bakımından ölümcül tehlikeyi kavramanın aynı anda hem gerekli hem olanaksız oluşuyla da sürekli yeniden yüzleşmek anlamına gelir. Şok ve travma konusunda, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'sinin temkinli biçiminin biraz ötesine geçen Caruth, yineleme zorlantısındaki dehşetin, yinelenen ögenin (kâbus ya da sözcenin) içindeki tecrübede değil, uyanışta, bilinçli duruma geçişte gerçekleştiğini öne sürer. Geçmişin bu yinelenişinin merkezindeki boşluk, kişinin ramak kalan ölümünün kavranamazlığından değil, sağ kalışının kavranamazlığından kaynaklanır (Caruth, 1996: 62-64).

Anlatıda Andelip'in nasıl köle edildiğinden, ona uygulanmış fiziksel şiddetten ya da maruz kaldığı sarsıcı bir dehşetten söz edilmese de geç Osmanlı döneminde kölelerin hangi koşullar altında edinildiklerine ve yaşadıklarına ilişkin aktarılanlardan köleleştirilme sürecinin ve kölelik tecrübesinin travma yaratmamasının olanaksız olacağını çıkarabiliyoruz (Parlatır, 1992: 8-20); dahası, cinsel doyumlarına hizmet ettikleri efendilerinden gizli olarak birbirleriyle cinsel ilişkiye girerek "ayıp eden" bir cariye ile bir uşağın konu edildiği bir anektodda şiddetin nasıl uygulandığına *Kırık Hayatlar*'da da tanıklık ederiz (KH, 160-161). Böylece eski kölenin iletişimsel hamlelerinde hep aynı döngüye girmesinin, geçmişteki muhtemel bir fiziksel şiddet yaşantısı ile efendileriyle eşit statüye uyarlanma sürecinde maruz kaldığı simgesel şiddetin birbirini tamamladığı bileşik bir tecrübe olarak açıklanma olasılığı doğar. "Toplumun ahlâk kurallarına aykırı olan, utanılacak durum veya davranış" olarak ayıp, kuşkusuz yeni kölenin (yine kuvvetle muhtemel, yeni bir dil ile) yeni bir simgesel düzene dahil edilirken alacağı terbiyede, pratik tahakküm ve şiddet eşliğinde tabi konumunun içselleştirilmesinde ve kendisini efendilerinin gözüyle kavramasın-

da; bir başka deyişle, efendilerinin beklentilerinin karşılanmasında ve onlarla etkileşiminde sahip olması gereken yatkinlikler sisteminin –bir bakıma köle habitusunun– biçimlenmesindeki kuvvetli simgesel araçlardan biri olmalıdır. Ayıp, aynı zamanda sivil ölü durumundaki kölenin simgesel dirilişi olarak düşünülebilecek azat ediliş anındaki (ya da bunu bir uğrak olarak ele alırsak kölenin ailenin organik bir parçası haline geliş sürecindeki) efendilerinin yaşamına onlarla eşit bir varlık olarak katılmasına inanamamasından gelen bir şaşkınlığın (ölüm-cül bir olaydan sağ kurtulmanın) ifadesi olarak da yorumlanabilir: Hem kendisine (ve de soyuna ve benzerlerine) karşı işlenmiş ama içinde bulunulan toplumsal koşullarda tam olarak ifadelendirilmesinin bir yolu, hatta bir karşılığı bulunmayan bir insanlık suçunu hem de aynı toplumsal koşullarda eski efendileriyle aktüel olarak asla eşitlenemeyeceğini sezdirenen, hep yeni baştan şiddet yüklenmeyi sürdüren bir gösterendir bu.

## Suzidil

Öykü düzleminde ikinci sırada sunulan roman kişisi Suzidil de Andelip gibi bir köledir; ancak gençtir ve görelî erken bir yaşta azat edilip evlendirilmiştir. Çilesi ve bağı yatkinlikleri anlatılırken kölelik sürecindeki karakteri, kişisel “erdem”leriyle –çalışkanlık, kanaatkârlık, uysallık– bağlantılandırılarak aktarılır; ancak tıpkı bir eşyada olduğu gibi tüm bunlar, öykü düzleminde aktarılan yaşam bağlamı içinde –kuşkusuz efendiler için– gördüğü işlevle ilişkisine indirgenir. Gerçek bir yaşamöyküsünün temel bileşenlerinden olan başlangıç, kökensel tecrübe ve niteliklerle bunların emek/kölelik sürecindeki dönüşümüne ilişkin bir ipucu yoktur. Anlatıcı, tasarımına uygun olarak Suzidil’e ilişkin bir dizi veriyi kabul etmemizi ister gibidir: Onun bir kadın olduğunu, bir kölelik geçmişine sahip olduğunu ve bundan bir evlilik aracılığıyla sıyrıldığını (daha doğrusu sıyrılmış olması gerektiğini) ama evliliğinin kölelik yaşantısından geri kalır yanı olmadığını, hatta daha beter olduğunu. Suzidil’i “alırken” eşraf soyundan geldiği anlaşılan ancak şimdi ko-

numunu kaybetmiş kayınvalidesinin niyeti de zaten efendiliğinin hatırasını Suzidil üzerinden canlandırmaktır: “Ben mahsus kul cinsinden gelin aradım.” (KH, 89).

Böylece kırık hayatların bir örneği olarak Suzidil’in evliliği de daha baştan acılı bir öykü, gerçek bir köleliğin, maddi koşulları ve yaşam bağlamı bakımından ondan hiç de aşağı kalır yanı olmayan simgesel ve örtük bir köleliğe dönüşümünün öyküsü olarak sunulur. Bu evlilik, eşinin ve kayınvalidesinin kendisine ve çocuğuna uyguladıkları sistematik fiziksel, ekonomik ve psikolojik şiddetle yüklü tecrübesinin çerçevesini oluşturur; ancak bu tecrübe kendi şimdiki zamanında temsil edilmekten çok uzaktır. Tecrübenin anlatımında doğrudan Suzidil’e söz hakkı tanınan tek bir an da dahil olmak üzere anlatıcı bu tecrübeyi her zaman efendilerin bilincine temas ederek tabir eder. Andelip ve onun trajedisi söz konusu olduğunda anlatıcı söyleminde sezilen ve diğer kahramanların alaylarıyla yoğunlaştırılan –muhtemelen kısmen ırka bağlı stereotiplerle de yüklü–<sup>8</sup> ortaoyunu/meddah geleneğinin hafifletici etkisine, Suzidil etrafında yoğunlaşan üç farklı bölüme yayılmış pasajlarda rastlanmaz. Bununla birlikte Suzidil’in durumu diyalojize de edilmez: Söz hakkı hiç tanınmıyor değildir; ama insanilik bakımından içtenlikli iletişimin yatağı olabilecek bir aile mefhumuna (eski) efendileriyle ilişkisinden daha uygun bir bağlam sunmayan ev yaşantısındaki figürlerle de, karşısında anlatıcıyla birlikte konumlanmış efendileriyle de fikre benzer bir şey üretebilecek aksiyolojik bir konumdan etkileşmez.

O, *Kırık Hayatlar*’ı sürükleyen anlatıcının serbest dolaylı söylemde efendiyle birlikte inşa ettiği *aporianın*,<sup>9</sup> yani kadın

8 Romanda ne Andelip’in ne de Suzidil’in ırksal/etnik kökenlerine ilişkin hiçbir şey söylenmez. Bununla birlikte “bacı” unvanının genellikle Afrika kökenli köleler için kullanıldığını biliyoruz (Hisar, 1967: 18); aynı dönemde beyaz kadın kölelerin önemli bir kısmı Kafkasya’dan sağlanıyordu (Parlatır, 1992: 8-20; Abdülaziz Bey, 1995: 10). Afrika kökenli kadın kölenin ortaoyunundaki temsil olan “Kayarto”nun tanımı ve bu karakter üzerinden sürekli yinelenen bir dişi özellik için bkz. Aykaç (2016: 71) ve Ünlü (2019: 222, 290, 303, 603, 605, 625-626, 639, 650).

9 Jacques Derrida’nın kavramlarından biri olan *aporiayı* Simon M. Wortham şöyle tarif eder: “Akılcı bir çözümleme ya da diyalektik düşünce aracılığıyla

erkek ilişkilerinin (Osmanlı toplumundaki) temel kurumlaşma biçimi olarak evliliğin kadın için yarattığı kaçınılmaz görünen kölelik, güvensizlik, doyumsuzluk ve mutsuzluk karşısındaki nutuk/söylem tutulmasının cisimleşmelerinden biridir. Söz konusu *aporia* iki düzeyde tezahüre varır. İlk olarak karakterin dolaysız tecrübesinde simgesel olanakların, dolayısıyla da insaniliğin sınırına vardığı, bir dizi eylem ve tutumda hayvanileştirilmesiyle, betimsel bir düzeyde: Suzidil, kendisi ve çocuğu şiddete uğrarken kocasının elini dişleri kilitlenecek biçimde ısırır (KH, 92); bunu (eski) efendisinin önünde dile getirirken artık anlatamaz hale geldiğinde yere kapanarak *ulur* (KH, 93). Anlatıcı, yaşadığı şiddet dalgalarının ardından kocasıyla ilişkisinin “olağan” akışına dönüşünde de onu tüm kadınlığın da temsilcisi kılacak bir biçimde hayvanileştirmeyi tercih eder.

Onda yalnız dişleri erkeklerine münkad eden bir hayvani merbutiyet vardı ki kocasının bütün haksızlıklarına, zalimliklerine bir şikâyet kelimesi bile ref etmeyerek, hep zelil, hep müsterhim bir makhuriyetle mevcudiyetini dişleriyle erkeğinin yelesini kaşıyan dişi itaatiyle ona sevk ederdi. Kalbinde böyle işkencelerle yaşamaktan tatlı bir zehrin vahşi lezzetini duyarak gözlerinden yaşlar akarken bir kenara büzülür, “haydi bakalım, çok naz lazım değil!” cümlesiyle önüne atılan bütün kesesini çekerek kocasına sigara yapardı (KH, 91).

Dişilerin erkeklerine bağlılığı fikri, Suzidil’in ve kadınların çilesini, toplumsal ilişkilerin ve tarihsel koşulların ötesinde, akılla kavranması ya doğa bilimleri ya din düzeyinde mümkün olabilecek, eylemle dönüştürülmeye kapalı, zaman-dışı bir olgu haline getirir ve cinsiyetlerarası tüm gerilimlerin ve çatışmaların müebbet bir erkek egemenliğinin yeniden tesisiyle sonuçlanacağı kalıp yargısını pekiştirir. Bu erkek doğası fikrinin, K1-

---

çözümlemeyen mutlak bir biçimde aşılmaz durum. Bir başka deyişle *aporia* tanımlanamaz olduğu kadar konumlandırılamaz bir durumdur. Hatta bir *aporiayı* konumlandırmak ya da tanımlamak tanımı gereği tam anlamıyla idrak ya da tecrübe edilemeyecek bir durumu adlandırmaktır. Daha başka türlü ifade edilecek olursa *aporia*, somut bir biçime sokularak çözülebilecek bir probleme indirgenemez (Wortham, 2010: 15).

*rık Hayatlar*'da efendi erkek kahramanın "gayrimeşru" ilişkisinin olağanlaştırılmasında da etkili olduğunu görürüz.

Kadınların çilesi karşısındaki aporetik tavrın, özü bakımından kurumsal, biçimi bakımından kurgusal olarak nitelendirilebilecek bir ikinci düzeyi de vardır: Suzidil, bir noktada kocasından boşanmaya karar verir; ama mahkeme koridorlarındaki birkaç aylık mücadelesinden sonra bu girişiminden de vazgeçer; kendi deyişiyle eve dönmek, "her gün sabahdan akşama dayak yemek lazım gelse yine mahkemelerde sürtmekten iyidir" (KH, 346). Klasik Osmanlı (medeni) hukukunun kaynağını oluşturan, 19. yüzyıldaki reformların bir parçası ve sonucu olan Mecelle'nin de en önemli referansı olan Hanefi fıkına göre kadının eşini boşamasının olanaksız değilse de çok zor olduğu (Yürüt, 2017: 389-390; Altınbaş, 2014) bilinir; ancak anlatıda Suzidil'in mahkeme sürecini nasıl yaşadığına ve süreçten nasıl ve neden yıldıdığına ilişkin bilgi yoktur. Bununla birlikte Suzidil'in böyle bir "sınır" tecrübeden gündelik teamüllere sağ salim dönüşünü ve bunu kendisi de bir evlilik bunalımı geçirmekte olan kadın efendisi önünde sergilemesini güvenceye almak için o tecrübenin vargısı bir başka figürün sergüzeştine aktarılır: Romanın başındaki "Kâğıthane dönüşü" sahnesinden de hatırladığımız, kocasını boşamak için yıllarca mücadele veren ve nihayet bunu başarmaya yaklaştığını düşünen Mürüvvet Hanım, kocasının mahkemeden itaat ilamı –kadını evliliği sürdürmeye zorlayan resmî belge– çıkarttırdığını Suzidil'in gözleri önünde öğrenir; öğrendiği gibi de –Derrida'nın *apori*yla birlikte andığı imgelerden birine uygun olarak (Wortham, 2010: 15)– oracıkta felç geçirir (KH, 348). Nutuk tutulması, bedenin öyle bir evrende varolmayı reddettiği mutlak bir eylem tutulmasına dönüşmüştür.

## Meveddet

Kadınlar uzamının dördüncü ögesi, Ömer Behiç'in ablası, kocasını yitirdikten sonra Ömer Behiç'le Vedide'nin yanına yerleşen Meveddet'tir. Ölmüş kocasının mesleğinin memuriyet ol-

duğunu öğreniriz; Meveddet de onunla birlikte taşrayı dolaşmıştır. Böylece kendisinden önce ele alınan kadınların köleliğinden geçim ve yaşam bağamlarının ana hatlarını çıkarsadığımız gibi, Meveddet'in toplumsal konumuna ilişkin de bir fikir sahibi oluruz. Hem bir sınıf olarak bürokrasinin geçim koşulları ve o koşullara oturan yaşam bağamları üzerine bildiklerimizin azlığı<sup>10</sup> hem de genel olarak Halit Ziya'nın eserlerinde kahrâmanlarının yaşamlarının maddi koşullarına değinirkenki sakıngan, hatta ihmalkâr tavrı düşünüldüğünde, Meveddet'e ilişkin yazılanların açıklığı şaşırtıcıdır. Bir taşra muhasebecisinin dul eşi, yani tam olarak “devletli” sayılmasa bile devleti kolektif olarak sahiplenme iddiasındaki geniş bir grubun parçası sayılabilecek bu kadının romanda sunulan diğer kadınlardan nesnel farkı, kocasından kalan büyük de küçük de sayılamayacak bir mirasa sahip olmasından gelen maddi bağımsızlıktır. Erkek kardeşinin zihninden kınılarak geçen anlatı sesi, bu bağımsızlığa en az iki yerde “işadami” yatkınlıkları ekler (KH, 171, 256).

Ömer Behiç, her şeyden ziyade ablasında bir iş adamının ruhunu bulmaktan müteaccib olmuştu. Şakir Bey bütün kazançlarını ona bırakacak surette tertiplerde bulunmuştu. Meveddet Hanım zuhuru melhuz vârislerin muhtemel iddialarına bile müstahzardı. Her memuriyet mahallinden bidayette ucuz alınmış, avdete yakın bir zamanda kazanç ile elden çıkarılarak nakde tahvil olunmuş bahçelerin, tarlaların, evlerin arasında, rakamlara vâkıf olmamakla beraber, Ömer Behiç ablasının İstanbul'da kendisine kifayet edecek derecede akar edinebileceğine kanaat etmişti. Meveddet Hanım'ın bu zeminde tasavvurlarını teşrih ederken hayatın maddi cihetlerine dair öyle derin bilgi sahibi olmuş hâli vardı ki, Ömer Behiç hatta onu içinden tebrik bile ediyordu (KH, 171).

---

10 Osmanlı yönetiminin üst katmanları ve özgül bir grup olarak Hariciye memurları üzerine yapılmış hiç de önemsiz olmayan çalışmalar bir yana bırakılırsa Osmanlı İmparatorluğu'nun geç döneminde hâkimiyet mücadelesi veren bir sınıf olarak bürokrasinin geçim koşulları ve bu koşullara oturan yaşam bağlamı üzerine bildiklerimiz, 19. yüzyıla ilişkin muazzam tarihsel külliyyat düşünülse hâlâ şaşırtıcı derecede azdır.

Anlatı, Meveddet'e de kendi sesini ve ses alanını bağışlamaz. Andelip ve Suzidil'de olduğu gibi onun çıplak sesini de ancak anlatıcının ve anlatıcıyla kanaat birliği halindeki Ömer Behiç'in ona ilişkin tasavvurlarının ve yargılarının tamamlayıcısı olarak duyarız. Öte yandan köle kadınların anılışındaki berrak ve kesin duygusal zemin –acıma ve zımni küçümseme– Meveddet'e odaklanıldığında ürküntü yanı hep baskın kalan bir çiftdeğerlilik halinde duyulur. Metin, bunun için birkaç açıklama olanağı sunar gibi görünür: Ömer Behiç'in ağzından, kardeşinin sadece görümce oluşu, eve gelişinden kaygılanmak için yeterli addedilir; diğer yandan eve varışından itibaren iki kardeş, her seferinde harekete geçtiklerinde yersizliğini kavradıkları birbirlerine sarılma arzusu duyarlar (KH, 98). Merhum kocasıyla ilişkilerine bir üçüncü kişi karıştırmamak saikinden kaynaklanır görünen çocuk sahibi olmama durumu da bu çiftdeğerliliği kuvvetlendirir. Ablasıyla eniştesinin birbirlerine duydukları “bizcil” tutku gençliğinde öksüz ve yetim kalmış Ömer Behiç'e yeryüzünde kimsesiz kaldığını hissettirmiştir ki bu, Meveddet'in kadınlık niteliğini vurgularken aynı zamanda anne olmayışıyla onu zayıflatan bir müphemlik ve çiftdeğerlilik vesilesidir (KH, 97). Meveddet'e yönelik ikirciğin daha derindeki kaynağı ise, muhtemelen, dünyevi işlerindeki iktisadi ustalığını kişisel ilişkilerine ve evin görünüşte tek maddi hâkimi olan Ömer Behiç'in iktidarının simgesel veçhesine, deyim yerindeyse hanenin libidinal iktisadına taşıyor olmasıdır ki, bu kısmen doğrulanır da: Meveddet önce yapmacıklı bir biçimde kendisini bir fazlalık ve yük gibi gösterir; evdeki varlığına itirazı olmayan Vedide'nin söz ve davranışlarını alınganlıkla yorumlayarak kendisini alternatif bir duygusal yatırım nesnesi gibi konumlandırır; evin çocuklarını hediyelerle cezbetmeye çalışır; Ömer Behiç, gerçeğe pek de uygun olmadığı halde Meveddet'in evde bulunuşunu, yetişimindeki emeğinden kaynaklanan borçların ifası olarak temsil ettiğinde, bunu, anlamı fazlasıyla net bir sessizlikle onaylar; sonunda da evin küçük kızı Leyla ölümcül hastalığıyla boğuşurken ilginin ona kaymasını, büyük kızı kendisine çekip sahiplenmek için bir fırsat olarak değerlendirir.

## Şekure ve Refet

Şekure'ninki, *Kırık Hayatlar*'da en hızlı tamamlanan kadın öyküsüdür ve romandaki üç aşk üçgeninin ilkinin de bir parçasıdır. Kendisi de çok genç olan Ferruh'la çok genç yaşta evlendirilen kadın, ihanete uğrar, kahrından hastalanır, eşinin metresi Refet'le ilişkisini tutkulu bir biçimde takip eder ve ölür. Acıklı öykünün kritik bir anına yine romanın başındaki "Kâğıthane dönüşü" sahnesinin bir parçası olarak Ömer Behiç ve Vedide'yle birlikte tanıklık ederiz: Şekure, onca araba arasında kocası ile Refet'in arabasını ısrarla arayıp bulur, onları birlikte görür ve baygınlık geçirir. Çabuk gelen sonuna kadar Şekure'nin bu baygınlık hali birkaç kez yinelenir; neredeyse, onunun çiğnenmesine karşı duramayan kadının ölümden önceki, ölümü mimleyen süregelen durağı gibidir. Diğer kadın karakterler gibi anlatı Şekure'ye de özgül bir aksiyolojik konum, özgün bir ses biçmez. Yalnızca ölümünden önce öykü düzleminde etkin olarak belirdiği son sahnede, bir süre önce muayene için gittiği Ömer Behiç'in evinden, eşinden ve çocuklarından sitayişli bahsediş biçiminden, kendisinin ya da ailesinin yörüngesinden hiç bahsedilmeyen hastanın hekimle kendisini sınıfsal konumlar bakımından (en azından) eşit olarak algıladığını sezeriz. Bunun ötesinde varlığı ve serüveni, romanın başında Ömer Behiç'in Osmanlı toplumunda çocukluk çağında yapılan/yaptırılan evlilikleri ve erkeklerin evlilikdışı maceralarını kınamasının, dolayısıyla kendi değerlerini onamasının bir aracıdır (KH, 123-124). Vedide içinse Şekure'nin yaşadıkları, eşinin ("erkeğin") olumsal bir doğal afetmişçesine kaygıyla ve teslimiyetle beklenen ihanetinin bir tür modeli ve işaretçisidir (KH, 71, 76). Tüm bunlarla birlikte, Şekure ölmeden kısa bir süre önce, Ferruh'un Refet'le ilişkisinin evliliğinden önceye dayandığını, hatta Şekure'yle evlendirilme amacının ailesinin tasvip etmediği Refet'le ilişkisinin bitirilmek istenmesi olduğunu öğreniriz. Bir başka ifadeyle Refet ve Ferruh da toplumsal cinsiyet rejiminin Osmanlı toplumuna özgü biçiminin ve o rejimin merkezî sözleşmesi olan evliliğin kur-

banlarıdır. İkisi de Şekure'nin ölümünden büyük azap duyarlar; öte yandan bu ölümden oynadıkları rolü ikisi de gönüllü olarak seçmemiştir.

## Neyyir

Ömer Behiç'in sevgilisi olacak on sekiz yaşındaki Neyyir, romanın başındaki "Kâğıthane dönüşü" sahnesinin şıklıklarıyla ilk ayırt edilen ve iffetleri üzerinde spekülasyonlar döndürülen "Veli Bey'in kızları"nın küçüğüdür. "İstanbul'un vaktiyle en tanınmış ailesinin son çocukları olan bu iki kız, annelerinin elinde kalan ufak tefek servet kırıntılarını terzilerle arabacılarla verdikten sonra, münasebetleri ancak bir bahar mevsimi devam eden nişanlıların nazik dikkatleri semeresi olarak Beyoğlu ahırlarından tedarik olunmuş arabalarda, mesire mesire dolaşmakla meşhurdurlar" (KH, 68). Artık kırıntıları harcanmakta olan servetin kaynağı belirsizdir; ancak babanın "bey" unvanına sahip olmasından yola çıkarak ya bizzat subay ya da devlet hizmet sınıflarındaki kökenine (yani seyfiyeden mi kalemiyeden mi olduğuna) bakılmaksızın paşa çocuğu/torunu olduğu düşünülebilir (Vural, 2017: 135-139), ki 19. yüzyılın sıradan subaylarının (elbette hali vakti yerinde bir kapıya damat olmadıkça) gelir düzeyleri ve "erkeklik" ve "namus"un hep merkezi bir yer tuttuğu *ethos*ları nedeniyle ilk seçeneğin yüksek olasılıkla eleneceği söylenmelidir. Ailenin geçim koşullarına, toplumsal konumuna ve statüsüne ilişkin belirsizlik, ailenin statüsünü iffete/iffetsizliğe göre tanımlamayı olanaklı kılacak, Osmanlı-Türk romanında "sosyal sözleşme"den ikinci kez –aslında bu durumda asli sözleşmeye bir istisna zemini açan bir zımnî sözleşmeden– söz etmenin<sup>11</sup> vesilesi de olacak bir boşluk olarak kullanılır.

Her büyük şehir gibi İstanbul'da da birtakım aileler vardır ki (...) onların ahlak mevkii muayyen değildir; onların etrafında

11 Toplumsal sözleşme terimini Osmanlı-Türk edebiyatında ilk kez kullanan Ahmet Mithat da onu cinselliğin düzenlenmesine bağlayarak örneklemiştir (Ahmet Mithat, 1999: 62).

öyle bir zımni mukavele akdolanmıştır ki isimlerini havas sicilinden tayya muvafakat etmemekle beraber gizlice bir noktasına müstehzi bir tebessümün altında kulaktan kulağa fısıldanan, ne tamamıyla inanılmış ne de tamamıyla tekzip olunmuş rivayetlerin dalgacıkları çalkalanır. Tamamıyla inanılmaz zira inanmak lazım gelse onları derhal sınıflarından iskata karar vermek zaruri neticesi hasıl olur. Tamamıyla tekzip de edilmez zira rivayetlerin sübut bulmaması onlara öyle bir berat hücceti verir ki bunun avakıbı yine kibar sınıfı ızrar edecek bir mahiyet alabilir. (...) İşte böyle ne ifşa edilebilen ne de ihfa olunabilen bir mayub maraz kabilinden bu mevzii müphemiyet ailenin bir nevi an'anesi olmuştur. An'ane diyorum, zira bu nasılsa başlamış ve başladıktan sonra artık devama mahkum olmuş, tevarüs kanununa tâbi bir tereddi haleti kabilindendir. Bu ailenin misaliyle iktifa etmek lazım gelirse bir taraftan Sahire Hanım'ın, diğer taraftan Veli Bey'in cedlerine kadar çıkan bir şecere vardır ki dallarının gölgeleri altında hep çift çift, kol kola bazen sevdalılarının sarmaş dolaş garam gölgelerini saklar (KH, 210).

Karakterlerden Bekir Servet'in ağzından aktarılan Veli Bey ailesinin ve onun etrafındaki bu zımni sözleşmenin Osmanlı İstanbulu'nda gerçek bir karşılığının bulunduğunu düşünmek çok zordur. Halit Ziya burada Balzac'tan Flaubert'e ve Zola'ya uzanan o çok sevdiği Fransız gerçekçi edebî geleneğinin çok kez işlediği kurtizan ve soylu metres tiplerini ortalayacak bir karaktere uygun toplumsal bir zemin yaratmak için böyle bir sözleşme kurgulamış gibidir. Gerçekçi olarak nitelediğimiz eserlerin ortak yanı, arzusunu/iradesini gerçekleştirmek için eyleme ve öteki(ler) ile etkileşime geçerken kahramanın tehlikeye attığı benliğinin, onurunun, sosyal ve simgesel varlığının "gerçek" koşullarına, "gerçek" değerine ve eylemliliğinin sınırlarına ilişkin bir uyanış ya da aydınlanma tecrübesi ise modern koşullarda böyle bir sergüzeşti ve uyanışı boyutlandırmak için sadece bedeniyle değil, adında bile taşıdığı tarihsel yüke bağlı nitelik ve yatkınlıklarla değişim ve kullanım değerini en ka-

fa karıştırıcı biçimde bir araya getiren kurtizandan daha uygun bir varlık bulmak kolay değildir.<sup>12</sup>

Neyyir'in anlatıdaki yeri, Ömer Behiç'in bilincinde kapladığı yer açısından oldukça geniştir; ancak romanın en can alıcı anı, dışı bir yana bırakılırsa ona da diyalojik potansiyeller bakımından Tanpınar'ın, Namık Kemal'in *İntibah*'ının ilk yarısında sap-tadığı, yine gerçek dünyada karşılığı olmayan bir tür kurtizan olarak tasarlanmış Mehpeyker karakterine tanınmış ses özerkliğinden bile daha azı tattırılır (Tanpınar, 2003: 401). Neyyir'in annesinin rahatsızlığına ilişkin konsültasyon sahnesindeki tüm etkileşimden, annenin ve ablası Nebile'nin konuşmalarından, Nebile'nin sevgilisi Bekir Servet'le fısıldaşmalarından (KH, 117-121), Ömer Behiç'le Neyyir'in birbirlerini baştan çıkardıkları sahnede Nebile'nin düğününe ilişkin ayrıntılardan ailenin, bu arada Neyyir'in hareketli, bağımsız gündelik yaşamına ilişkin fikir sahibi kılınır. Ancak gönül maceraları bir kez başladıktan sonra, bunlar etrafında biçimlenen uzun bölümlere rağmen Neyyir'in ağzından ilişkilerinin bağlamı dışına taşan tek bir söz bile işitmeyiz. Anlatı sesinin Neyyir'inkini bastırarak onu özne konumundan dışlamasına koşut olarak ilişkinin başlangıcında da Ömer Behiç, eşine ihanetini vicdanında hafifletmeye çalışırken Neyyir'i sadece bir haz nesnesi olarak gördüğüne inanmaya çalışır; ancak onu Neyyir'e sürükleyen yatkınlığın işareti, daha önce, kendisinin iyi aile babası ile aşk peşinde koşan bir varlık olarak yarılmış olduğunu fark ettiği bölümde çoktan verilmiştir.

Onu harap eden cemiyet hayatıydı. Ne zaman sanatının boş saatleri onu cemiyet hayatına sevk etse nefsinde o diğer Ömer Behiç'in bütün garam ve şegafiyle hüviyetinin her mesamında ateşten bir kadın ihtiyacı yanan mahlukun inkişafını hisseder ve bu hüviyeti diğerini öyle vahşi bir tahakkümle heveslerine

12 "Saraylı kadın" anlamını taşıyan kurtizanın ve onunla akrabalığı bulunan (soy-lu) metres öğelerinin tarihsel gelişimi için Werner Sombart'ın "Aşkın Dünyevileşmesi" yazısına bakılabilir (Sombart, 1998: 61-85). Osmanlı romanının ilk eserlerinden *İntibah*'ta da anlatı dışında karşılığı olmamasına rağmen öyküde oldukça canlı kılınmış, kurtizana benzer bir karakter bulunur.

mağlup etmek, nihayet taşmak isteyen bu mazbut sevda emelleriyle öyle bir girdbad içine atmak isterdi ki bu mücadeleden hırpalanmış çıkardı (KH, 104).

Ev ve işle birlikte yaşamın üçüncü boyutunu oluşturan cemiyet hayatının bugün bize daha çok anıştırdığı gibi, toplumun ortak sorunlarının tartışılması ve çözümüne yönelik eylemlerin tasarlanması/gerçekleştirilmesi anlamında kamusal pratiklerden çok “eğlence âlemlerinde geçirilen gecelerin (...) en tahakkuku muhal emellerin yakıcı temasıyla zedeleyen saatlerin” geçtiği ortam olması ilk bakışta şaşırtıcıdır. Cemiyet hayatı, Ömer Behiç için kadınlarla karşılaşmanın ve etkileşmenin ortamını sunar. Herhalde günümüzün gece hayatınıninkine denk düşen bu tecrübelerden biri sırasında kurduğu fantezi, Ömer Behiç’in asıl arzusunun, seçtiği kişi tarafından birçok arzu nesnesi arasından seçilmek olduğunu ortaya koyar: Genç hekim, kalabalık içinde gördüğü güzel bir kadınla “bütün cihanı saklayan” bir gecede baş başa kaldığını ve kadının onca kişi arasında sadece kendisiyle yalnız kalmayı istediğini söylediğini hayal eder. Bütün İstanbul’un ilgisinin odağındaki Neyyir, aslında yalnızca bu fantezinin gerçekleşmesinden başka bir şey değildir; ancak fantezinin gerçek olması için de İstanbul’da geçerli toplumsal-cinsel sözleşmeye öykü düzleminde fantastik bir delik açılması gerekecektir.

Neyyir, romanda sayılan bütün kadınlar arasında en güçlü görünenidir: Sevgilisiyle ilişkiyi başlatan, onu kendisine davet eden, buluşacakları yeri ve zamanı tayin eden ve durumun öyle gerektirdiğini hissettiğinde Ömer Behiç’le ilişkisini bitirmeden zengin bir Mısırlı ile evlilik kararı alan odur. Kararı dillendirdiği an, o noktaya kadar iki farklı tondaki erkek sesi ve sayısız cılız kadın sesinin oluşturduğu –monofoni değilse bile en iyi ihtimalle– bir homofoniden ibaret olan *Kırık Hayatlar*’da kısa bir süre de olsa bir kontrpuan hattı, çoksesli bir uğrak oluşur: Neyyir, aralarına üçüncü bir şahsın girmesine tahammülü olmadığını ve evliliğine rıza göstermeyeceğini söyleyen Ömer Behiç’e, eşinin ve ailesinin zaten aralarında olduğunu söyleye-

rek o ana kadar ilişkilerinin halihazırdaki cinsel-toplumsal sözleşmeye uygun yürüdüğünü varsaymış olan sevgilisine, ilişkilerine baştan beri kendi özgül değer konumundan baktığını fark ettirir. Israr eden âşığına söyledikleri, romandaki her bir kadın tarafından bütün erkeklere söylenebilecek yeni bir sözleşme çağrısı niteliğindedir:

– Yani istiyorsunuz ki ben böyle hep isimsiz, mevkisiz, evsiz, barksız, ne zaman arzu edilirse bir işarete muntazır, gelip geçen heveslerin emirlerine hazır kalayım? İnsan birisine, feda edilecek bir tâli teklif ederken ona mukabil bir telafi çaresi vaat edecek bir perde kaldırabilmeli (KH, 322).

## Sonuç

*Kırık Hayatlar* önümüze bir kadınlar uzamı, Osmanlı-Müslüman kadınlığına ilişkin neredeyse sosyolojik görüşle çizilmiş bir harita koyar. İyi ama bu haritayı kim kullanacaktır? Harita ancak anlatısal düzeyde –anlatıcı ve okur tarafından– çıkarılabildiği için, öykü düzleminden görülebilecek olan yalnızca “Kâğıthane dönüşü” sahnesindeki gibi yoğunlaşmalardır. Bu sahne öykünün sonuna doğru bir kez daha yinelenirse tesadüfen bir araya gelmiş, üstelik egemenlere karışmış tabi figürlerin şehir uzamına yeniden dağılımının anıştıracağı konumlara ve yönlerle ilişkin bir his, bir toplumsal-bilişsel harita fikri belki öykü düzleminde de oluşabilirdi. Neyyir dışında, böyle bir haritanın sezgisel eşdeğerinin oluşturulabildiğine dair bir belirtiyi –arkası getirilebilecek bireysel bir görüş inşasını, bir ret jestini, metis bir stratejiye yönelik bir eğilimi– bu eserde bulamayız. Anlatısal bakımdan bunun temel nedeni, kadınların konumlarla bağlantılı tecrübelerini seslendirme olanaklarından sistematik olarak yoksun bırakılmış olmalarıdır. Kadın sesleri, eril sesin kadın özbilincini ihlalinin en incelikli örneği olan Vedide’de olduğu gibi özsel olarak teslimiyetçi bir tavra bağlanır: İhaneti kavradığında kocasını terk etmeyi basitlik olarak görecektir kadar egemenlerle işbirliğini olağanlaştıran yat-

kınlıklarla donanmıştır. Bunun alması, var olan toplumsal-cinsel statükoyu delebilen, ancak böyle bir haritanın temsil edebileceklerinden yalnızca bireysel çıkarları için yararlanan, hatta eyleme olanaklarını ve stratejilerini uzamın tam da öyle düzenlenmiş olmasına borçlu olduğu için özgül bir sömürgeci konum elde eden Neyyir'dir. Bununla birlikte yukarıda da vurgulandığı gibi Neyyir'in anlatı evreninin dışında tam bir karşılığının olmaması, niteliklerinin başka bir toplumsal uzamdan kaynaklanıyor olması haritanın ölçeğini bulandırır. Bu ölçek bulanıklığı da gerçekliği tahrif etmek bir yana onun bir başka yönünü temsil eder: Üretim ilişkilerinin dünya-tarihsel dönüşümü o hale gelmiştir ki binyıllarla ölçülebilecek bir geçmişi olan bir üretim tarzının kalıntısı olarak, cinsellik, cinsiyet ve mülkiyet ilişkilerinin kesişiminde evlilik sözleşmesinin kadın aleyhine ihlalini kurumlaştıran cariyelikten –eril algı kategorileriyle yorumlayacak olursak–, bir kadının bir erkeğe 'metresi' olmasını önerdiği bir fantezinin yazıya dökülebileceği bir uğrağa geçiş mümkün hale gelmiştir – Ömer Behiç'in Neyyir'le ilişkisini bitiren ve zımnen, kızının ölümünün kutsal olanın ihlaline bağlı bir cezalandırma olup olmadığını sordurtan dehşetin asıl kaynağı büyük ihtimalle budur. *Kırık Hayatlar*'ın başarısı da, insan hayatlarını kıranın ne olduğuna dair dönemde sorulması bile zor olan sorulara, sarsılmaktan rahatsız bir eril bakış açısının gönülsüzlüğüyle de olsa kısmi yanıtlar verebilmesindedir.

## KAYNAKÇA

- Abdülaziz Efendi (1995), *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Ahmet Mithat (1999), *Karlı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*, İstanbul: Kaf Yayınları.
- Akaçça, A. (2008), "Türk Müziğinde Çokseslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Altınbaş, N. (2014), "Marriage and Divorce In Early Twentieth Century Ottoman Society: The Law of Family Rights of 1917", yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Aykaç, O. (2016), "Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu", yayımlanmamış doktora tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

- Bahtin, M. (2001), *Karnaval'dan Romana*, C. Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (2004), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, C. Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- (2016), *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, O.N. Çiftçi (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Başoğuz, F. (2010), "Bir Yazınsal Tür Olarak Mektup ve Türkçe Derslerindeki İşlevselliği", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Benjamin, W. (1993), *Pasajlar*, A. Cernat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2003), *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, N. Ökten (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Caruth, C. (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Çelik, R. (2001), "L.N. Tolstoy'un 'Anna Karenina' Romanı ile H. Z. Uşaklıgil'in 'Kırk Hayatlar' ve 'Aşk-ı Memnu' Romanlarında 'Evlilik' Temasının Karşılaştırılması", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Çiftçi, M. (2010), "Türkiye'de Hekim Arzının Bölgesel Dağılım Eşitsizliği", *Business and Economics Research Journal*, cilt 1, sayı 3, ISSN: 1309-2448, 101-115.
- Enginün, İ. (2007), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Yeni Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Felluga, D.F. (2015), *Critical Theory: The Key Concepts*, Oxon: Routledge.
- Freud, S. (2001), *Haz İlkesinin Ötesinde/Ben ve İd*, A.N. Babaoglu (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Gardiner, M. ve Bell, M.M. (1998), "Bakhtin and The Human Sciences: A Brief Introduction". *Bakhtin and The Human Sciences*, M.M. Bell ve M. Gardiner (der.), Londra: Sage, s. 1-11.
- Hansen, B. vd. (2014), *Introduction to Music Appreciation*, Charles Town: American Public University System Press.
- Hisar, A.Ş. (1967), *Boğaziçi Mehtapları*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- İrızık, S. (2001), "Önsöz", M. Bahtin, *Karnaval'dan Romana*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 7-32.
- İlim, F. (2017), *Bahtin: Diyaloji, Karnaval ve Politika*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kerman, Z. (2008), *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mardin, Ş. (1997), *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morgenstern, U. (2015), "Types and Rhythms of Texture: Russian Multipart Folk Instrumental Practice as a Challenge to Musicological Terminology", *Proceedings of the Third Symposium of the ICTM Study Group for Multipart Music*, Budapeşte.
- Parlatır, İ. (1992), *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Ankara: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Paul, H.W. (2011), *Henri de Rothschild, 1872-1947*, Farnham: Ashgate.
- Shevtsova, M. (1990), "Bakhtin/Medvedev: 'Sociological Poetics'", *CEA Critic*, cilt 52, sayı 3, Bahar, s. 62-70.

- Sombart, W. (1998), *Aşk, Lüks ve Kapitalizm*, Necati Aça (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Türkmen, U. (2007), "Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 9, sayı 1, s. 177-194.
- Uşaklıgil, H.Z. (2006), *Kırık Hayatlar*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- (2006a), "Bir Hikâyenin Hikâyesi", *Kırık Hayatlar*, İstanbul: Özgür Yayınları, s. 11-23.
- Ünlü, E. (2019), "Karagöz ve Ortaoyununda Mizah", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Wortham, S.M. (2010), *The Derrida Dictionary*, New York: Continuum.
- Vural, B. (2017), "Geç Osmanlı Yazınsal Alanında Roman", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yürüt, B. (2017), "Tanzimat Sonrası Osmanlı Kadın Hareketi ve Hukuki Talepleri", *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, cilt 30, sayı 133, ISSN: 1304-2408, 365-396.



# Âlem-i Çinçin’de Vukuatsız Bir Yolculuk: “Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz”

EGEMEN YILGÜR

Yılmaz Güney 1977 yılında hak ettiği ilgiden yoksun kalmış bir metne imza attı. *Duvar* filmine kaynaklık eden (Sezer, 1995: 4) ve *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz* adını taşıyan söz konusu çalışma, aynı cezaevini paylaştığı, çoğu adli suçlardan hüküm giymiş mahpuslarla olan diyaloglarının, yazarın zihninde uyandırdığı taze imgelerle kaleme alınmıştı. Güney’in “bilimsel bir çalışma için ampirik malzeme” toplarcasına çalışarak (Mercan, 2011: 69) kaleme aldığı romanın ilk bölümünde, kriminal etkinlikleri deneyimlemek durumunda kalmış eyleyicilerin söz konusu toplumsal eylem alanının kodlarını ve kurallarını öğrenebildikleri, alanda avantajlı konumlara yerleşebilmek için gerekli yatkınları edindikleri bir mekân parçası olduğu varsayılan Çinçin Mahallesi hakkında detaylı bilgilere yer veriliyordu.

Baker, Yılmaz Güney sinemasının en temel ayırıcı özelliğinin “politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrımı askıya alan genelleşmiş bir dumur, bir zıvanadan çıkma ve Deleuze’ün deyişiyle bir ‘trans’ hali” olduğunu yazar (Baker, 2015: 151). Genel olarak Yılmaz Güney sinemasına, gündelik olanın aynı zamanda “politik” olduğuna dair son derece güçlü bir bilinç damgasını vurmaktadır (2015: 154). “Tek bir büyük şok”

yerine görmezden gelmesi imkânsız olan bir ajitasyon enerjisini ortaya çıkaran “küçük şokların” kurgulanmasına dayanan bu üretim modeli “kendisinden ve sinemadan başka hiçbir şeyi temsil etmeye yanaşmayan bir sinemadır” (2015: 158). *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*, Yılmaz Güney sinemasının söz konusu özgünlüğünün beyaz perde ile sınırlı olmadığına en duru örneklerinden biri olarak karşımızda duruyor. Öte yandan özellikle giriş bölümünde deneyimlenmiş toplumsallıkların yeniden kurgulanması yerine doğrudan doğruya kaynak kişilerin tanıklıklarının görelî dolaysız sunumuna dayanan bir anlatı tekniğinin tercih edilmiş olması, *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*’un toplumsallıklar âlemiyle ilişkisini herhangi bir gerçekçi edebiyat ürününün çok ötesinde dolaysız hale getirmektedir.

*Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*’un mekân odaklı bir sosyo-tarihsel analiz için bünyesinde barındırdığı olanakları ilk kez 2008 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji doktora programında öğrenciyken keşfetmiştim. Prof. Dr. Meral Özbek Hocamız “Kültürel Çalışmalar” derslerinde o dönem Türkiye sosyal bilim dünyası için taze bir ilgi alanı sayılabilecek olan Bourdieu sosyolojisine odaklanmıştı.<sup>1</sup> Ders sürecinde temel Bourdieu kavramlarını, etnografik ve tarihsel araştırma süreçlerinde bir araya getirilmiş olgusal malzemeyi yapılandırmak için nasıl kullanabileceğimizi tartıştık. Meral Hoca’nın farklı sosyal bilim geleneklerinin rafine duyarlılıklarından beslenen rehberliği sayesinde tüm katılımcılar söz konusu anali-

1 Özbek, kült eserinde, İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği ve Frankfurt Okulu gibi düşünsel geleneklerle üretim tarzlarının eklemlenmesi benzeri kritik tartışmaların katkılarını yerel bağlamda yeniden yorumlamış; arabeskle ilgili fikir teatilerini modernleşme kuramının düalist okumasının dışına taşımış; kimileri tarafından bir doktora tezine konu olmak için fazla “völger” (Özbek, 2013: 7) bulunan söz konusu toplumsal fenomenin üzerinde yükseldiği karmaşık toplumsal süreçleri halihazırda güncelliğini koruyan çetrefilli kuramsal meselelerin nesnesi haline getirmişti. Sosyal bilimlerin gelişimine ket vuran temel ikiliklerin bağintısal bir zeminde tanımlanmış kavramsal katkılarla aşılması, beğeni yargısının toplumsal kökenlerinin analizi ve düşünömsel bir sosyal bilim geleneğinin inşasına odaklanan Bourdieu sosyolojisi, hocamızın müdahil olduğı tartışmaların zenginleşmesi noktasında çok şey vaat ediyordu.

tik araçların kendi araştırma alanlarında nasıl işlevsel olabileceğine ilişkin derinlikli bir tartışma sürecini deneyimlemiş oldular.<sup>2</sup>

Benim için, birkaç kuşağın yoğun bir emek sürecinde biriktirdiği kültürel ve ekonomik sermayenin yukarı yönlü bir toplumsal hareketliliği ve dolayısıyla gelecek beklentilerinde iki kuşak öncesiyle karşılaştırılamayacak bir niteliksel farklılaşmayı mümkün kıldığı, buna karşılık “sosyal” sermaye kaynaklarının kısıtlı kalmasının doğrudan bir sonucu olarak söz konusu beklentilerin gerçekleşme düzeyinin dar bir çerçeveye sınırlandığı eski bir teneke mahalleli olarak, Bourdieu kavramları bizzat kendi yaşam deneyimimi düşünümsel bir temelde tartışmam için önemli imkânlar sunuyordu. Sosyal, kültürel, simgesel sermaye ve habitus gibi toplumsal süreçlerde eyleyicilerin konumlanmaları ve toplumsal hareketlilikleri üzerinde belirleyici rol oynayan fark unsurlarının sosyal teorinin kavram havuzuna dahil edilmesinden duyduğum heyecan, Bourdieu kavramlarının analitik kapasitesine ilişkin naif sayılabilecek bir inanç beslememe neden oldu.<sup>3</sup>

MSGSÜ'deki doktora dersi devam ederken tanıştığım *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*, benim için Bourdieu'nün kavram araçlarının analitik kapasitesini kendi araştırma alanımın öncelikleri çerçevesinde sınamak için son derece uygun bir örnekti. Bu çalışmada o dönem kaleme aldığım metni yeniden değerlendirmeye gayret gösterdim. Ciddi bir revizyon söz konusu olsa da her halükârda tartışmanın odağı aynı kaldı. Yıl-

2 Yılgür (2015) ve Gönenç'in (2018) çalışmalarına söz konusu süreç ilham vermiştir.

3 Bugün farklı bir noktadayım. Bourdieu sosyolojisinin, toplumsal ayırım fenomenini; yapısālın, yapının doğrudan uzantıları olan sermaye bileşimi ve habitusla donanmış eyleyiciler eliyle toplumsal gerçekliğin bir parçası olarak kurulması perspektifinden tartışmak için işlevsel olduğuna halen inanıyorum. Öte yandan Bourdieu kavramlarına taşıyabileceklerinin üstünde bir ağırlık yüklenmemesi gerektiği düşüncesindeyim. Eyleyicilerin alan içi konumlara yerleşirken devreye koydukları kozları analiz nesnesi haline getirmek için neredeyse kusursuz bir mantıksal çerçeve sunan sermaye üçlemesi gibi kavram araçlarının, devletin oluşumu gibi tarihsel fenomenlerin analizinde bağlamı netleştirilmeden kullanılmasının (Bourdieu, 2016: 26-249), Bourdieu sosyolojisinin analitik kapasitesini sınırlandırmasından endişe ediyorum.

maz Güney'in aynı cezaevinde kaldığı kriminal alanın bir parçası konumundaki Çinçinli eyleyicilerden derlenmiş olgusal malzemeyi Bourdieu kavramları ile yeniden yapılandırmaya çalıştım. Söz konusu olgusal malzeme hemen hemen tüm Bourdieu kavramlarının devreye konulabileceği bir çeşitlilikte olmasına ve "Kültürel Çalışmalar" dersi için ödev olarak sunulan metinde çerçeve çok daha geniş tutulmasına rağmen burada yer kısıtlılığı nedeniyle tartışmanın merkezine kültürel sermaye kavramını almayı tercih ettim.

Sonuç itibarıyla bu çalışma, Bourdieu sosyolojisinin kavram araçlarının, ana akım toplumsal süreçlerin dışındaki bir eylem alanına ait eyleyicilerin toplumsal süreçlere katılım örüntülerinin tartışılması için araçsallaştırıldığı zihinsel bir egzersiz olarak değerlendirilmelidir.

## Kültürel sermaye

Bourdieu, ilgili yazında son derece yaygın bir kullanım alanı olan ekonomik sermayenin yanına kültürel, sosyal<sup>4</sup> ve simgesel sermaye kavramlarını eklerken, eyleyicilerin muhtelif alanlardaki devinimlerine yön veren kozların ortaya konulmasını amaçlar.

Bourdieu'nün sermaye ve alan nosyonları arasında doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Wacquant'a (1992) göre Bourdieu'nün ele aldığı biçimiyle alan, konumlar arasındaki nesnel ve tarihsel ilişkilerden müteşekkildir.<sup>5</sup> Söz konusu konumlar

4 Sosyal sermaye kavramı ilk kez Bourdieu tarafından kullanılmamıştır. Çeşitli yazarlar tarafından büyük ölçüde benzer bir çerçeve içerisinde araçsallaştırılan kavramın gelişim süreci için bkz: Putnam (2000: 15-17). Wacquant (1998: 26), Bourdieu'nün sosyal sermaye kavramını kullanma biçimindeki özgünlüğün esas itibarıyla yazarın kavramı genel bir sermaye teorisinin parçası olarak ele alması olduğunu altını çizer. Bourdieu'nün sermaye nosyonu, habitus ve alan gibi diğer kavramsal araçları ile doğrudan ilişkili bir biçimde ortaya konulmuştur.

5 Alan nosyonunun Bourdieu'nün farklılaşmış toplumlara ilişkin ontolojik kavrayışıyla doğrudan ilişkisi vardır. Yazara göre söz konusu toplumlar, "kapitalizm", "modernite" ya da "post-moderniteye" ait herhangi bir "total içtimai mantığa" indirgenemeyecek görece özerk "oyun" alanlarının birlikteliği olarak ortaya çıkarlar (Wacquant, 1992: 16-17).

belli iktidar ve sermaye tipleri çerçevesinde biçimlenirler. Her alan kendine özgü değerlerin mevcudiyetini şart koşar ve kendi düzenleyici prensiplerine sahiptir (Wacquant, 1992: 16-17). Sanat alanı maddi çıkar/kâr beklentisinin reddi ya da “tersine çevrilmesine” dayanan bir anlayışın etrafında şekillenirken, ekonomi alanı tarihsel olarak dostluk gibi kişisel ilişkilerin dışlanmasıyla inşa edilen bir toplumsal zeminin üzerinde yükselir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 97-98). Analogilerle konuşmak gerekirse, alan, eyleyicilerin vaat edilen ödüle inandıkları ve onun uğrunda mücadele ettikleri bir oyun sahasıdır (Wacquant, 1992: 19). Eyleyicilerin sahip oldukları farklı sermaye tipleri oyunda sahip oldukları kozlardır. Bu kozların göreceli değerleri alanın niteliğine göre değişkenlik göstermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 99).

Bu çalışmanın odağında yer alan kültürel sermaye uzun erimli zihinsel ve fiziksel yetkinlikler olarak bedenselleşmiş, kültürel ürünler biçiminde nesneleşmiş ve eğitimsel dereceler örneğinde olduğu gibi özel bir formda kurumsallaşmış olarak ortaya çıkabilir (Bourdieu, 1986: 243). Bu nedenle söz konusu “çeşitliliği yansıtmak için”, kültürel sermayeyi “bilgi sermayesi” olarak “adlandırmak gerekir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 108). İlişkisel ve bağıntısal bir zeminde ele alınan Bourdieu’nün sermaye kavramı ancak belli bir eylem alanı ya da alan içerisinde anlam kazanacak olan göreceli bir değere gönderme yapar. Dolayısıyla aynı varlık sahip olan eyleyici için farklı alanlarda farklı etki ve değerlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Argoyu yerli yerinde ve esnek kullanabilme becerisi, bir semt çocuğuna sokaklarda son derece önemli bir avantaj sağlayabilecekken, bu becerisini okul sıralarında pervasız bir biçimde sergilemesi en hafifinden şiddetli bir biçimde kınanmasına yol açacaktır. Böylelikle bir bağlamda pozitif olarak işlev gören kültürel sermaye diğer bağlamda negatif bir etkiye sahip olabilir (Wacquant, 1998: 27).

Wacquant’ın negatif kültürel sermayeye ilişkin katkısı son derece önemli olmakla birlikte ilgili yazındaki eleştirel Bourdieu okumaları alternatif kavramların geliştirilmesine yönel-

miştir. Ana akım toplumsal süreçlerde hangi unsurların kültürel sermaye olarak kabul göreceğine ilişkin toplumsal çerçeve tarihsel mücadelelerin sonucunda belirlenmekte; hâkim grupların söz konusu mücadeleleri toplumsal düzeyde unutturmayı başarması ile belirginleşen bir konsensüse dayanmaktadır (Cal-lewaert'ten aktaran Jensen, 2006: 260). Bourdieu kültürel sermayeyi daha ziyade söz konusu genelleşmiş düzeyle ilişkili olarak tartışması nedeniyle muhtelif sosyal bilimciler tarafından alt-kültürlerin<sup>6</sup> görelî özerklik sergileme potansiyelini küçümsemekle eleştirilmiştir (Jensen, 2006: 260). Özgün bir müzik beğenisi etrafında biçimlenen gençlik alt-kültürleri ile ilgili çalışmasında Thornton'un, Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramsallaştırmasını yazarın kullandığı bağlamın dışına taşıarak zenginleştirmesi söz konusu eleştirel okumalarla ilişkilidir. Thornton'un geliştirdiği alt-kültürel sermaye kavramı pek çok açıdan kültürel sermaye ile benzer işlevlere sahip olmakla beraber Bourdieu'nün kendi yapıtlarında doğrudan doğruya sermaye olarak adlandırmadığı bir toplumsal fenomeni betimlemektedir (Thornton, 2003: 26-27). Tıpkı kültürel sermaye gibi nesneleşme ve bedenselleşme potansiyeline sahip olan alt-kültürel sermaye, gençlik alt-kültürü içerisinde popüler olan özel bir saç kesimi ya da muntazam bir albüm koleksiyonunda görünür hale gelebilir. Grup argosunun yerli yerinde kullanımı veya en yeni dans formlarına doğuştan yetenekli olduğu izlenimi verebilmek gibi başarılar ancak belli bir bilgi-yatkınlık setiyle, alt-kültürel sermaye ile donanmakla mümkün olabilir (2003: 27).

Thornton'un kavramsallaştırması Bourdieu sosyolojisinin İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği, Chicago Okulu ve Sembolik Etkileşimcilik gibi yaklaşımlarla nasıl ilişkilendirilebileceğine ilişkin kayda değer bir örnek teşkil etmektedir. Öte yandan Thornton'un, temel ögesini ailenin teşkil ettiği devamlı nüfus grupları olarak toplulukların, yetişkinlerin normatif ideallerin-

6 Alt-kültür kavramının gelişimi ve alanın güncel tartışmaları için bkz. Gordon (1997), Cohen (1998), Cohen, (1997), Lerman, (1967), Becker (1973: 81-82), Thornton (1997), Clarke, Hall, Jefferson ve Robert (2003), Liu (2004), Barma-ki (2016). Alt-kültürlerle ilgili saha çalışmalarının Amerika ve İngiltere'de gelişimi ve ilgili metodolojik tartışmalar için bkz. Roberts (2003) ve Butters (2003).

den ayrı düşmüş insan kümeleri olarak alt-kültürlerden ayrıştırılmasına ilişkin vurgusu, aynı zamanda alt-kültürel sermaye kavramının sınırlarını da ortaya koyar (Thornton, 1997: 2). İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin odaklandığı biçimiyle alt-kültürler, 1950 sonrası İngilteresi'nin özgün tarihsel şartlarında ortaya çıkan ekonomik dönüşümler ve yeni planlama anlayışıyla bağlantılı koşullarda, tarihsel ve kültürel devamlılığı zayıflatan spesifik gençlik kültürleri olarak ortaya çıkmış ve bu çerçevede çalışılmıştır (Cohen, 1997: 94). Alt-kültür kavram-sallaştırmasının bu okumasına sadık kalınırsa ana akım toplumsal normlarla çelişkili pratikleri kendi toplumsal yeniden üretim süreçlerinin bir parçası olarak benimsemiş topluluklar, ki bunlar bazı durumlarda kriminal alanın aktif eyleyicileri olabilmektedirler, söz konusu olduğunda alt-kültürel sermaye kavramı işlevsiz hale gelecektir.

Kültürel sermayenin yeniden uyarlamalara izin veren ilişkisel bir zeminde tanımlanmış olması dolayısıyla kavramın Bourdieu'nün doğrudan yönelmediği alanlara taşırılabilme potansiyelini göz önünde bulundurarak, bu çalışmada orijinal kullanıma sadık kalmayı; Çinçinli eyleyicilerin kriminal alanda ihtiyaç duydukları bilgi sermayesini kültürel sermaye olarak adlandırmayı tercih ediyorum.

## Kriminal alan

Bourdieu'nün alan nosyonunun kriminal eylemler ve bu eylemlerin icracıları bağlamında kullanılmaya başlanması yakın dönemlerde gerçekleşmiştir. Shammas ve Sandberg sokak (*street*) kelimesinin metaforik çağrışımlarına referansla, yolsuzluk ve dolandırıcılık gibi "salon suçlarından" ziyade uyuşturucu satıcılığı ve organize suçun muhtelif formları gibi "sokak suçları" eyleyicilerinin içinde yer aldığı bir sokak alanı (*street field*) konseptinin kullanımını önermektedirler (Shammas ve Sandberg, 2016: 201). Söz konusu ayırım analitik açıdan anlamlı olsa da konusu suç teşkil eden fiillerin faillerinin alanın avantajlı konumlarına erişmek için mücadele haline bulunduk-

ları genel bir kriminal alan tanımlandıktan sonra sokak suçları alanı gibi alt alanların tartışmaya dahil edilmesinin daha makul olduğunu düşünüyorum.

Merton'a göre konusu suç teşkil eden fiillere yönelik, "kültürel olarak tanımlanmış amaçlar" ve "toplumsal olarak inşa edilmiş araçlar" arasındaki uyumsuzlukla doğrudan ilişkilidir (Merton, 1938: 674). Bir başka deyişle meşrulaştırılmış istisnayı tayin etme gücüne<sup>7</sup> sahip olmayan bir eyleyicinin sahip olduğu sermaye bileşimi, habitus, sınıfsal köken ve benzeri diğer etkenler sistematik bir biçimde meşru araçların yetersiz kaldığı bir engellenme halini deneyimlemesine yol açıyorsa konusu suç teşkil eden eylemleri hayata geçirme olasılığı diğer eyleyicilerden daha yüksek olacaktır. Diğer taraftan Sykes ve Matza'nın (1957) onlarca yıl önce işaret ettiği gibi kriminal alanın bütün eyleyicileri yasa formunu almış toplumsal normlar karşısında bağımsızlık kazanmış olmadıklarından, yasayı ihlal ettiklerinde bir vicdan azabı hissetmekte ve utanç duymaktadırlar. Bu çelişkili durumla baş edebilmek için "sapkın" eylemin fail nezdinde meşrulaştırılmasını sağlayacak nedenlerin icat edilmesine ihtiyaç vardır. İçselleştirilmiş normlara aykırılık halini fail için kabul edilebilir kılmanın söz konusu biçimlerine yazarlar nötralizasyon teknikleri adını vermektedirler (Sykes ve Matza, 1957: 666-667). Kriminal alandaki kimi eyleyiciler bu noktada daha "şanslı" durumdadırlar. Soy-klan-kabile<sup>8</sup> tipi toplumsal organizasyonlarını koruyarak karmaşık toplumların bir parçası olmuş gruplar, henüz büyük toplum ölçeğinde bir "biz" tahayyülüne erişemedikleri için yasa formunda biçimlenmiş normları içselleştirme düzeyleri oldukça sınırlıdır. Diğerleri ile ilişkilerini kabilelerarası etkileşimin sınırlarını tayin eden tarihsel ve müzakereye açık olan kurallar çerçevesinde düzenlemelerinin bir sonucu

7 "Egemen, istisnaya karar verendir" (Schmitt, 1985). Hangi durumların olağanüstü hal sayılması gerektiğini belirleme gücüne sahip olanlar yasallığın sınırlarını değiştirebilecekleri için verili bir anda konusu suç teşkil eden fiilleri icra etseler bile kriminal alanın parçası olmazlar. İstisna hali ile ilgili yazın ve bağlantılı tartışmalar için bkz. Schmitt (1985), Agamben (2005), Butler (2004).

8 Toplumsal örgütlenme modeli ve politik özne olarak kabileyle ilgili tarihsel ve antropolojik tartışmalar için bkz. Lindner (1982), Khoury ve Kostiner (1990).

olarak geleneksel geçim stratejilerinin ani ve etkili bir biçimde işlevsizleştiği hallerde kriminal alanın temel mantığını benimseyerek belli bir süre için bireysel ya da kolektif bir biçimde aktif eyleyiciler haline gelebilirler. Bu durumda onlar için nötralizasyon teknikleri bireysel enstrümanlar olmaktan çıkarak grup kültürünün bir parçası haline gelebilecektir. Bu durum, Sutherland'ın ifadesiyle konusu suç teşkil eden fiil grubun dışında yer alan varlıklara yöneldiğinde onu meşru bir etkinlik olarak tahayyül eden kültürle bunu yasaklayan bir diğer kültür arasında keskin bir çelişki anlamına gelmekte; kriminal alandaki eyleyici fail konumunu sürdürdüğü müddetçe bu kodlardan ilkinе uygun davranmayı tercih etmektedir (Sutherland, 1973: 20). Söz konusu durum, hayvan sürülerine dayanan geçim stratejileri krize girdiğinde yağmayı deneyimleyen çoban göçebeler<sup>9</sup> için geçerli olabileceği gibi peripatetik<sup>10</sup> grupların da topluluk olarak kriminal alanın failleri haline gelmeleri mümkündür.<sup>11</sup> Sömürge Hindistanı'nın "kriminal kabileleri"<sup>12</sup> ya da Türkiye'deki "Cono aşireti"<sup>13</sup> bu durumun tipik örnekleri arasında sayılabilir.

- 9 Çoban göçebelerin toplumsal örgütlenmesinin politik işlevi ve yağmanın geçim stratejileri arasındaki yeri için antropolojik ve tarihsel malzemenin analizine dayanan değerli bir modelleme girişimi için bkz. Lindner (1982).
- 10 Peripatetik kavramı geçimlerini çeşitli zanaat ve hizmetlerin sunumu üzerinden sağlayan, hareketli ve belli bir düzeyde endogamik özellik gösteren toplulukları tanımlamak için kullanılan bir konsepttir. Kavramın gelişimi için bkz. Rao (1987). Söz konusu gruplar için Hayden (1979) hizmet göçebeleri, Acton (1981) ticari göçebe ve Misra (1982) simbiyotik göçebe kavramlarını kullanmışlardır. Türkiye'deki peripatetik gruplar ve bu grupların adlandırma biçimleri için bkz. Yılgır (2017). Yakın dönemlerde kapitalist ilişkiler ve modern kurumların gelişimi sonrası grup kimliklerini farklı formlarda sürdüren peripatetik kökenli topluluklar için geç-peripatetik kavramının kullanılması önerilmiştir (Yılgır, 2016).
- 11 Hindistan'ın peripatetik topluluklarının geleneksel mesleklerin yitimi ile birlikte kriminal alanın eyleyicileri arasına katılmalarının örnekleri için bkz. Kapadia (1952: 103-105).
- 12 "Kriminal kabileler" konseptinin idari amaçlarla inşa edilmesi, damgalayıcı işlevi ve söz konusu çerçeve içerisine yerleştirilmeye çalışan farklı topluluklarla ilgili etnografik ve tarihsel kayıtlar için bkz. Kapadia (1952), Major (1999), Abraham (1999), Singh (2008), Schwarz (2010).
- 13 Yaptığım ilk tarama çalışmasında özel olarak Conolara odaklanmış herhangi bir akademik çalışmaya rastlayamadım. Öte yandan geleneksel mesleklerini kaybetmiş farklı peripatetik birimlerin kaynaşmasıyla ortaya çıktığı anla-

Becker'ın genel "sapkın" kategorisi için isabetli bir biçimde tespit ettiği üzere, "sapkın" olarak suçluyu üreten, verili bir anda ihlali sapkınlık sayılan kuralları koyan ve bu kuralları ihlal ettiği varsayılan pratiklerin icracılarını yaftalayan toplumdur (Becker, 1973: 9). Sapkınlığın üretimi kolektif bir faaliyettir. Sosyal teamüller çerçevesinde sapkınlık olarak kodlanan fiillerin ne olduğu karmaşık toplumlarda, spesifik toplumsal gruplara göre farklılık teşkil eder (Becker, 1973: 15-16). Öte yandan toplumları oluşturan sınıf ve gruplar birbirleri ile hiyerarşik bir biçimde ilişkilendirilmişlerdir. Söz konusu kümeler arasındaki tabiyet ve hâkimiyet ilişkileri onların ürettikleri kültürel çerçevelere de yansımaya sahiptir. Clarke, Hall, Jefferson ve Roberts tarafından işaret edildiği üzere "güç tekeli" elinde bulunduran gruplar tarafından geliştirilen "anlam haritaları" daha büyük bir meşruiyet ve etkiye sahip olacaktır (Clarke, Hall, Jefferson ve Roberts, 2003: 11). Sonuç itibarıyla "sapkınlık" ve "sapkın" tahayyüllerini hukuksal bir çerçeve içerisinde meşru yaptırım alanıyla ilişkilendirebilecek olanlar hâkim gruplardır. Buna rağmen diğer toplumsal gruplar da kendi tabi konumlanmalarını ve deneyimlerini kültürlerinin bir parçası olarak ifade etmenin yollarını bulurlar (Clarke vd., 2003: 12). Nihayetinde, Shammass ve Sandberg'in "sokak alanı" konseptleri için vurguladıkları üzere, kriminal alanın sınırlarının belirlenmesinde yasal aktörler çıkardıkları kanunlar ve yaptırım mekanizmalarıyla kritik bir rol oynarken, içsel aktörler alanın mantığını, temel faaliyetlerini ve faillerce meşru görülen eylem araçlarını belirleyebilmek için birbirleriyle rekabet halindedirler (Shammass ve Sandberg, 2016: 202).

---

şılan bu topluluk pek çok vesile ile medyanın gündemine gelmiştir: Başkan (1991), Kaptan ve Şentürk (1994), Aka (1991). Gazetecilik sınırlarını aşan ve Conoların kendi tarih anlatısına yer verilen özgün bir çalışma için bkz. Baş-türk (1988). Benninghaus'un (2003: 216) on altı yıl önce işaret ettiği üzere bu alan, söz konusu yazının çalışması en zor konuları arasında yer almaya devam etmektedir.

## Älem-i Çinçin: Genel değerlendirme

Çinçin Bağları, Ankara'nın en büyük yoksul yerleşimlerinden biri olarak yine bu özellikteki başka pek çok mekân parçasına ev sahipliği yapan Altındağ ilçesinin sınırları içerisinde yer alır. Hem dış dünyanın Çinçin'de görünür olan sosyo-mekânsal ilişki ve süreçleri algılama biçiminde hem de Çinçin'in verili zaman aralığında kristalize olan nesnelliğinde onu civar yerleşimlerden ayıran pek çok temel özellik bulunmaktadır.

Altındağ ve özel olarak Çinçin'e ilgili yazında sıklıkla bir gecekondulu mahallesi olarak referans verilmektedir. Gecekondulu kavramını geniş anlamıyla, görelili alt gelir gruplarının konut ihtiyacını karşılayan enformel<sup>14</sup> konut kategorilerini tarif edecek şekilde kullanan Şenyapılı; Ankara gecekondulu halkının bir bölümünün kısmen kırsal üretim araçları ya da ekonomik sermayeye sahip ve buna bağlı olarak konut ihtiyacını karşılamak için belirli bir kaynak ayırabilecek durumda olan ailelerden oluştuğunu yazar. Söz konusu gecekondulu sakinleri daha ziyade "Altındağ-Atıf Bey-Yenidoğan çemberinin" görelili düz ve kentsel altyapıya yakınlık itibariyle daha avantajlı noktalarına yerleşmişlerdir. Buna karşılık "ortakçı, yarıcı, maraba" gibi kırsal nüfus kategorilerinin bir parçası olanlar gecekondulu nüfusunun en dezavantajlı kesimini oluşturmuşlardır. Konut üretimine kaynak ayırabilecek durumda olmayan bu aileler "Altındağ-Atıf Bey-Yenidoğan çemberinin" en "arızalı topoğrafyası" üzerinde atık malzemeyi yeniden değerlendirerek büyük ölçüde standard dışı konutlar üretmişlerdir (Şenyapılı, 2004: 125-126). Altındağ'ın dik yamaçları üzerinde yerleşmiş ve odunculuk yaparak geçinen yoksul "Arnavutların" evleri, Arnavut Mahallesi'nin yanında bulunan arabacı "Tatarların"

14 Enformel-formel ikiliğinin hem konut/planlama hem de ekonomik alandaki kullanımları son derece çetrefilli tartışmalara konu olmuştur. Enformel kavramı bu çalışmada devletin formel kontrolünden bağımsız olarak ortaya çıkan ve varlığını sürdüren yerleşim birimlerine işaret edecek şekilde kullanılmaktadır (Dovey ve King, 2011). İlgili yazından konsept tartışması içeren birkaç örnek: Bromley (1979), Roy (2005), Suditu ve Vâlceanu (2013), Bhide ve Waingankar (2015).

yerleşimi, “dükkançılık” ve “satıcılık” yaparak geçinen Kürtlerin konut alanı, Altındağ’ın diğer bölgeleri ve Çinçin’e yayılmış olan “Çingene” yerleşimi fiziksel özellikleri itibarıyla derin bir sefaletin izlerini taşımaktadır (Sewell’dan aktaran Şenyapılı, 2004: 128-129).

1962 yılında İmar ve İskân Bakanlığı Mesken Genel Müdürlüğü tarafından Çinçin’de yapılan bir araştırma, yerleşimcilerin bölgeye hangi göç örüntülerini izleyerek geldiklerini ortaya koymaktadır. Araştırmanın sonuçlarına göre hane reislerinin % 86,32’si bölgeye aileleri ile birlikte yerleşmişlerdir (1965: 6). Gecekondu yazınında ana akım inceleme nesnesini teşkil eden örneklerin önemli bir bölümünde göç sürecinin aşamalı bir biçimde gerçekleşmesi göçmenin kentsel dokuya eklemlenmesi sürecini kolaylaştıran bir işlev görmektedir.<sup>15</sup> Aksi durumlarda kır-kent devamlılığının sağladığı olanaklardan yoksun kalan ve geçiş sürecini daha kalabalık bir toplumsal birim olarak göğüslemeye zorlanan göçmenlerin işi zorlaşmaktadır (Erder, 1998). Çinçin Mahallesi sakinleri tam da böylesi bir durumu deneyimlemektedirler.

Çinçin’deki konut dokusunu betimlemekte kullanılan gecekondu terimi esas olarak 1940-1950 dönemi arasında ortaya çıkmış (Zadil, 1949) ve özellikle 1950 sonrası kır kaynaklı göçün ivme kazanması ile birlikte Şenyapılı’nın birinci grup gecekondu halkına dahil olduklarını işaret ettiği görece avantajlı (küçük mülk sahibi) kırsal göçmenlerin kente uyum sürecine eşlik eden yerleşim dokusunu tarif edecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır.<sup>16</sup> Kimi güncel çalışmalarda, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi konjonktüründe prekapitalist dünyanın mülksüzleri tarafından oluşturulan yerleşim dokusu için, hem

15 Erder’in (2001: 196-199) Ümraniye çalışması söz konusu sürecin tipik örüntülerinin anlaşılması noktasında oldukça belirgin bir önem taşımaktadır.

16 Meselenin bu şekilde ortaya konulduğu yazının en temel örnekleri için bkz. Keleş (1972), Tekeli (1982), Erder (2001), Işık ve Pınarcıoğlu (2003), Aslan (2008), Karpat (2016). Diğer taraftan gecekondu kavramını söz konusu farklı konut ve yerleşme dokularına işaret edecek biçimde üst bir kategori olarak kullanan yazarlar da bulunmaktadır: Gençay (1962), Güney (1964), Drakakis-Smith (1976), Erman ve Türkyılmaz (2008).

1950 öncesi yaygın bir biçimde kullanılan yerel terime hem de atık malzemenin konut imalinde araçsallaştırılmasına referansla “teneke mahalle” yoksulluğu konseptinin devreye sokulması önerilmektedir (Yılgür, 2012). Nitekim Çinçin’in de içinde yer aldığı Altındağ yerleşimlerinin erken dönemlerde konut imalinin özgün biçimine gönderme yapılarak halk arasında “teneke mahalle” olarak adlandırıldığından çeşitli kaynaklarda bahsedilmektedir (Akgün, 1996: 197).<sup>17</sup>

Çinçin, damgalı bir mekân parçasıdır.<sup>18</sup> Wacquant’ın sanayisizleşme süreci sonrası gelişmiş kapitalist metropollerde ortaya çıkan bir toplumsal fenomeni açıklamakta kullandığı mekânsal (bölgesel) damgalama (*territorial stigmatization*)<sup>19</sup> mekanizması diğer teneke mahalleler için olduğu gibi Çinçin Mahallesi için de çok daha erken bir dönemde ve farklı bir tarihsel bağlamda işlev görmüştür. Olgusal durumun çok ötesinde bir suçluluk varsayımı, ahlâki problemler ve çoğu durumda peripatetik gruplar için dışarıdan bakanlar tarafından kullanılan jenerik bir terim olan “Çingenelikle” damgalanmışlık hali teneke mahalleler için oldukça tipik bir durumdur (Yılgür, 2012). Çinçin Mahallesi pek çok Ankaralı için hem tehlikeli bir bölge hem de bütün olumsuz yükleriyle birlikte bir “Çingene” yerleşimidir. Hatta Çinçin ifadesinin “Çingene” adlandırmasıyla ilişkili olduğu şeklindeki etimolojik şehir efsanesinin kayda değer bir yaygınlığı söz konusudur (İncirlioğlu, 2003: 193). Öte yandan “Çingene” olarak adlandırılan çeşitli peripatetik toplulukların yanı sıra onlara göreli olarak yakın bir toplumsal güzergâhta

17 1941 yılında Ulus gazetesi’nde yer alan bir haberde de bu duruma işaret edilmektedir: “Altındağ mahallesinin, hele arka taraflarının, Ankara’da başka bir adı vardır. Buraya Teneke Mahallesi de derler. ... Teneke mahallesi adı, bu semtteki evlerin damları umumiyetle teneke ile örtülmüş olduğu için verilmiştir” (Ulus, 1941: 2).

18 Çinçin mahallesine mekânsal damgalama ve genel olarak kriminoloji teorilerinden hareketle yaklaşan yakın tarihli bir çalışmada, *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*’un baş karakterleri olan çocukların kriminal yaşantıları deneyimleme süreci ile damga arasındaki ilişki kapsamlı bir saha çalışması temelinde tartışma konusu yapılmaktadır (Atılğan, 2014). Aynı şekilde yazarın doktora tezi de bu noktada kayda değer bir örnek olarak ele alınabilir (Ümit, 2006).

19 Yazarın mekânsal (bölgesel) damgalama modellemesi için bkz. Wacquant (2007).

konumlanmış Kürtler ve sayıları az da olsa bazı küçük topluluklar da bu bölgede yaşamaktadırlar. “Nüfusunun büyük çoğunluğunu şu ya da bu nedenle parmak izleri alınmış, önden ve yandan yüz resimleri çekilmiş, çeşitli ve karmaşık suçları içeren sabıka dosyalarına sahip Kürtler ve Çingeneler meydana getirirler” (Güney, 1996: 17).

Çinçin, barındırdıkları eyleycilerin sahip oldukları sermaye türleri eşitsiz bir biçimde dağılan dört ayrı idari birime ayrılmıştır: Çalışkanlar, Server Somuncuoğlu, Kemal Zeytinoglu ve Gültepe mahalleleri. Öte yandan “Babür Caddesi Çinçin Bağlarını yine eşit olmayan iki parçaya böler. Cadde’nin bir tarafında kalan Yeni Dörtüol mevkii ile diğer tarafında kalan Gültepe, Çinçin’in iki zıt yüzünü oluştururlar” (Güney, 1996: 17). Güney’in yerel anlatılara referansla yaptığı bu semt bölümlemesi aslında son derece oynak bir zemin üzerinde yükselmektedir. Göreli geç tarihli bir çalışmada söz konusu alanlarda yaşayan halkın bir bölümünün Çinçin’i hep ötekinin mahallesi olarak tahayyül ettiklerini, Çinçin’in sınırlarını kendi yaşam alanlarını dışarıda tutacak şekilde çizdiklerini ortaya koyar. Çeperde yaşayanlar için Çinçin, Kürtler ve “Çingene” olarak adlandırılan peripatetik toplulukların yaşam alanından ibaretken, bölgede yaşayan Kürtlerin en azından bir bölümü için “Çinçin” “Çingenelerin” yoğunlaştığı bölge ile sınırlıdır (İncirlioğlu, 2003: 192).<sup>20</sup>

Çinçinli eyleycilerin kriminal alan dışındaki dünya ile en güçlü ilişkiler kuranları Yeni Dörtüol’da yaşarlar. Yeni Dörtüol’da yaşayan eyleyciler, Çinçin’in diğer bölgelerinde yaşayanlardan daha yüksek bir ekonomik sermayeye sahiptirler. “Evlerin çoğunluğu gecekondu olmakla beraber, yapı ve biçimlerinde ufak tefek değişiklikler, bir kısmının kiremit damlı oluşu, duvar boyalarının ayrıcalığı” (Güney, 1996: 17), Yeni Dörtüol mevkiinde yaşayan eyleycilerin sahip olduğu ekono-

20 Mahalle sınırlarının tayini ile ilgili benzeri bir karışıklık Nişantaşı Teneke Mahallesi için de söz konusudur. Bölgede yaşayan farklı grupların semt sınırlarına ilişkin tasavvuru ile çeperde yaşayanların varsaydıkları sınırlar örtüşmemektedir (Yılğır, 2012: 14-21).

mik sermayenin görelî yüksekliğine ilişkin bir işarettir. Gerçek Çinçin, Çinçin'in çıplak gerçeği Gültepe Mahallesi'nde<sup>21</sup> vücut bulur. "Eski tahta, teneke ya da taş yığınlarıyla çevrili küçük avluların" (Güney, 1996: 18) içerisinde yer alan evler genellikle iki odalıdır. "Aileler oymak oymak bir arada yaşarlar" (Güney, 1996: 20). Eğimin fazla olması gibi doğal nedenler burayı görelî olarak daha yüksek sermaye bileşimine sahip olan eyleyiciler için tercih edilmeyen bir mekân parçası haline getirmektedir (Ersavaş, 2009: 199). Eskişehir,<sup>22</sup> Bolu, Elmalı ve Kalecik civarlarından gelen ve diğer mahalle sakinleri tarafından "Çingene" olarak adlandırılan peripatetik kökenli gruplar daha ziyade Gültepe bölgesinde yerleşik durumdadırlar (İncirlioğlu, 2003: 192). Seyman, Altındağ civarını kısmen içerden gözlemlere kısmen de bölgeye ilişkin ikincil kaynaklara dayanarak ele aldığı çalışmasında Gültepe'de oturan ve çoğunlukla Bolu ve Eskişehir'den buraya gelmiş olan ahalinin komşuları tarafından "Çingene" olarak adlandırılırken kendilerini "Teber" ve "Abdal"<sup>23</sup> olarak tanımlamayı tercih ettiklerini yazar (Seyman, 2017: 88). "Abdal" Orta Anadolu'dan Doğu Türkistan'a kadar çok geniş bir coğrafyada muhtelif peripatetik toplulukları dışarıdan adlandırmakta kullanılan jenerik terimlerden bir tanesi, "Teber" ise daha ziyade söz konusu peripatetik topluluklardan birinin adı olarak görülebilir (Yılğür, 2017: 9-13). Çinçin civarında yaşayan peripatetik grupların önemli bir bölümünün bu topluluklardan oluştuğu düşünülebilir.<sup>24</sup>

21 2005 yılında başlayan kentsel dönüşüm projesi Gültepe Mahallesi'ni büyük ölçüde yeniden yapılandırmıştır (Binay, 2012: 88). Dönüşüm sürecinde mahalleden ayrılanların bir bölümü civar mahallelere bir bölümü de Sincan, Pirsaklar, Kayaş gibi yeni gelişen yerleşim alanlarına taşınmışlardır (Binay, 2012: 104). Çinçin'deki kentsel dönüşüm sürecinin bir parçası olarak peripatetik kökenli semt ahalisinin bir bölümü Sincan'ın Saraycık köyü civarına yerleşmişlerdir (Zengin, 2014: 382).

22 Eskişehir'de yaşayan Geygel ve "Abdal" (Teber) peripatetiklerinin özel kelime dağarcıklarının dilbilimsel analizi için bkz. Caferoğlu (1950).

23 "Abdal" olarak adlandırılan peripatetik topluluklar ve özel olarak Teberlerle ilgili çalışmalara ilişkin birkaç örnek: Yalman (1977), Ülkütaşır (1951), Erkan (2011), Yıldırım (2011).

24 Ankara ve civarında peripatetik grupların oldukça uzun bir süredir yaşamlarını sürdürdükleri anlaşılmaktadır. 1889-1890 yıllarında Zir ve Yabanabad kaza-

Güney, çalışmasını hazırlarken esas itibariyle kriminal etkinlikleri sistematik bir biçimde icra etmiş eyleyicilerin anlatılarına dayandığından Gültepe ve civar mahalle sakinlerinin diğer geçim yollarını nadiren yansıtmış, vurgu kriminal etkinliklerin üzerine odaklanmıştır. Oysa ki yakın dönemlerde mahallede yapılan bir tez çalışmasında, bizzat kolluk güçlerinin beyanlarına dayanılarak nüfusu 5.000'e<sup>25</sup> yakın olan mahallede hırsızlık gerekçesiyle kayıt altına alınmış yaklaşık elli kişinin bulunduğu ifade edilmektedir (Binay, 2012: 80). Damgalı mekânlar için ana akım toplumsal süreçlerle çelişkili eylemleri en belirgin olan unsurların temel temsil nesnesi haline gelmesi son derece tipik bir durumdur (Yılğür, 2018). Öte yandan kriminal etkinliklerin yaygınlığı şu veya bu düzeyde bir gerçekliğe de tekabül etmektedir. Gültepe, kriminal etkinliklerin icrasında uzmanlaşmış organize yapıların beslenebileceği uygun bir zemindir. Bir başka ifadeyle, Çinçin'in söz konusu bölgesinde kriminal alana özgü toplumsal ilişkiler belli sınırlar içerisinde mekânsal bir görünüme kavuşur. Mekânın iç tabakalaşmasında kriminal alana dahil olan eyleyiciler nispi ayrıcalıklı bir pozisyon işgal eder ve anlam dünyasını bir ölçüde domine etmeyi başarırlar: "... bunlar normaldi Çinçin'de, en iyi çalan en yüce olurdu. Çalışan çocuklara pısırik derlerdi, küçümsenirlerdi. Onlar da bizi görünce ya annelerinin çağırdığını bahane ede-

lerinde bulunan ve bir şekilde kayıtdışı kalmış nüfusla ilgili yapılacak işlemler idarenin gündemini bir süre meşgul etmiştir (DH.MKT.1748.102.1.1.28 Hazine 1306-10 Temmuz 1890). Ankara vilayeti genelinde "Kıbtı" olarak adlandırılan peripatetik grupların yerleşikleştirilmesi için çeşitli girişimlerde bulunmuş ve bu girişimler sırasında söz konusu gruplar üç başlık altında sınıflandırılmıştır (BEO.3976.298175.2.1.6 Teşrin-i Evvel 1327-19 Ekim 1911). Kars/Batum göçmenleri ve daha önce Osmanlı İmparatorluğu'nda kaydedilmiş olanlar elekçilik ve demircilik gibi geleneksel mesleklerle geçimlerini sağlamaktayken, İran pasaportu taşıdıkları ifade edilen "Acem Kıbtlerinin" bir bölümü kriminal etkinliklerde yoğunlaştıklarından idare bu toplulukları "kriminal kabileler" olarak tahayyül etmektedir: "... Acem Kıbtlerine gelince: bunların hemân kısm-ı a'zamisi hırsızlık (30) dolandırıcılık fazâyih-i ahlâk ve ahvâl ile me'lûf olub her uğradıkları mahallde tka'-ı mazarrâtdan hâlt kalmadıklarından ..." (BEO.3976.298175.2.1.6 Teşrin-i Evvel 1327-19 Ekim 1911).

25 TÜİK verilerine göre Gültepe Mahallesi'nin nüfusu 2012 yılında 3.157'dir. <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=95&locale=tr>, link 21.01.2019 tarihinde alıntılanmıştır.

rek evlerine kaçarlar veya bizden birkaç tokat ve tekme yerlerdi” (Güney, 1996: 35).

## **Çinçin’de yeniden üretim ve kültürel sermaye transferi**

Kriminal alanın Çinçinli eyleyicilerin dahil olabildiği alt alanlarında işlevsel olan mahalle jargonunu öğrenmek, kolluk güçlerini ve onların kullandığı teknikleri tanımak, kriminal alanın etkinliklerinin icrasında gerekli olan teknik donanım/yatkınlıklar ve daha niceleri Çinçinli eyleyicinin kültürel sermayesinin bir parçası durumundadır. Kriminal alanda avantajlı konumlara yerleşmek için mücadele edecek olan her eyleyici söz konusu kültürel sermayeyi mümkün olan en yüksek düzeyde edinmek zorundadır. Neyse ki Çinçin ve Çinçin’de mekân-sallaşan toplumsal ilişkiler söz konusu sermaye edinim sürecini olabildiğince kolaylaştırır: “Çinçin’li çocuk yürümeye başladı mı kefeni yırttı sayılır. Sokağın malıdır artık. Yarı aç yarı çıplak, hastalıklı cılız, dayanıksız bedeni sokağın çeşitli sınavlarıyla karşı karşıyadır. Sokak Çinçinli çocuğun anaokuludur. Zarboyu, cibegi, esrar kokusunu, mahallenin ünlü kabadayılarını, tufacıları, kumarları, çocuk kumarlarını sokakta tanır. Çok küçük yaşlarda her türlü kanunsuzluğun tanığı olur. Beş yaşlarında sigara içmeyi öğrenir” (Güney, 1996: 26).

Kriminal alanda avantajlı konumlara erişmek için mücadele edecek eyleyici öncelikli olarak özgün bir dil becerisine sahip olmalıdır. Çinçin’de, mahalle sakinlerinin ait oldukları kültürlerden taşıdıkları veya bir kısmı güncel ihtiyaçlar içerisinde türetilmiş muhtelif sözcüklerden oluşan özel bir jargon kullanılmaktadır. Bu dil özellikle kriminal yaşantının gizlilik ihtiyacı içerisinde işlevsel hale gelir. Çinçin’de yaşayan kriminal alan eyleyicileri, egemen sınıfların toplumsal güzergâhına bütünüyle karşıt bir düzlemde konumlanmışlardır. Eyleyiciler gündelik varoluşları içerisinde her an hukuk halini almış egemen konumlanışları karşılıklarına alırlar. Doğal varoluşları “gayrı meşru”dur. Çinçince “gayrı meşru” varoluşun kolaylaştırı-

cısıdır. Diğer taraftan Çinçin'e özgü mahalle jargonu ve daha yaygın bir kullanım alanı bulunan kriminal argo birbirinin türevi olarak okunabilirler.

Güney, cezaevi arkadaşları ile yaptığı görüşmelerde söz konusu jargondan birkaç sözcük derlemiştir. Bunlar incelendiğinde Çinçince sözcüklerin arasında, Romani (Rom peripatetiklerinin dili), Domani (Dom peripatetiklerinin dili), Kürtçe, Türkçe, Teber peripatetiklerinin kelime dağarcığı gibi kaynaklardan gelen sözcüklerin yer aldığı görülmektedir. Bu sözcükler çoğu zaman orijinal dil yapıları içerisinde sahip oldukları bağlamdan bağımsız olarak yeniden anlamlandırılırlar. Arpacı<sup>26</sup> (Sokak Hırsız), Bitirimhaneci (Çinçin'de kahve işleten kişi), Cine (Kız),<sup>27</sup> Çöz (Kalınbağırsaktan yapılan, Çinçin'de sadece Teberler tarafından yapılan bir yemek), Dızo Mal (Çalın-tı Mal),<sup>28</sup> Ev işçisi (Evlere giren hırsız), Avel (Hırsızın soyduğu kişi),<sup>29</sup> Kırbık (Bakır), Kırbıkçı (Bakır çalan), Kunek (fahişe),<sup>30</sup> Tornet (Kömür toplayan çocukların kullandığı bir araba), Tufacı (Genel olarak hırsız), Zarbo (Polis) (Güney, 1996) gibi sözcüklerden oluşan mahalle jargonu hem aileleri hem de ilk sosyalleşme deneyimlerini yaşadıkları akran gruplarından Çinçinli eyleyicilere transfer edilecektir.

Çinçinli eyleyicinin kriminal alanda ihtiyaç duyduğu kültürel sermayenin aktarımı önce evde sonra da Çinçinli çocuğun anaokulu olan sokakta devam eder. "Çamaşır günlerinde anne çocuklarına söyler: Yarın çamaşır yıkayacağım. Oduna gidin. Bu odun çalın demektir. Çocuk okula gidiyorsa okuldan gelir gelmez önlüğünü soyunur. Eline bir parça kuru ekmek alır. Sırtında teneke ya da küfe doğru oduna" (Güney, 1996: 19). İlk hırsızlık deneyimleri, geleceğin tufacısına ihtiyaç duyduğu ge-

26 Yunanca "arpaksi" (hırsız, aşırı) kelimesinden türemiştir (Aktunç, 1998: 43).

27 Cine sözcüğü büyük ihtimalle Domani peripatetiklerinin gizli dilinden gelmektedir. Kelimenin olası kökenleri ile ilgili olarak bkz. Caferoğlu (1943: 197), Lewis (1950-1955: 217), Yıldırım (2011: 77). Ayrıca argoda "cime" erkek için âşık olunan kız anlamında kullanılmaktadır (Aktunç, 1998: 70).

28 Kürtçede "Dizzo" hırsız anlamına gelmektedir (Aktunç, 1998: 89).

29 Kürtçede "Aval" aptal, salak kişi anlamlarına gelmektedir (Aktunç, 1998: 46).

30 Farsça, pasif eşcinsel anlamına gelmektedir (Aktunç, 1998: 193).

rilimleri sağlar. Tufaya düşüreceği kurbanlarına karşı, sürekli sahip olması gereken kin, çocuğun yabancı ile karşılaşmalarında yaşadığı travmatik deneyimlerle beslenir.

“Çalsın çalmasın, Çinçinli çocuk, yüzü Çinçinlilere özgü te-  
dirginlikleri nedeniyle paratoner gibi kendine çeker kuşkula-  
rı. Ona, onlara hırsız gözüyle bakılır. Horlanırlar. Ankara’nın  
herhangi bir yerinde nerelisin diye sorulsa Çinçinliyim diye-  
mez sakınır” (Güney, 1996: 19). Mahallesinin dışında mevcut  
tüm konumlanışların kendi habitusunu olumsuzladığını hisse-  
den Çinçinli çocuk herhangi bir yabancılik deneyiminden fark-  
lı şeyler hissedecektir. Bir yandan varoluşunun dışarıdan algı-  
lanma biçimindeki dehşeti en ufak bir şüpheyeye yer bırakmaya-  
cak şekilde algılarken, diğer taraftan bu kodlamanın karşısın-  
da sistematize bir tutum geliştirmesini sağlayabilecek meşrui-  
yeti, kendi alanının değerler dünyasında bulamaz. Üstelik en  
“güzel” sözcüklere toplumsal güzergâhın üst koordinatların-  
da bulunan eyleyiciler sahiptir ve onlar kendi değerlerini tüm  
topluma kabul ettirebilecek şekilde formüle ederler. Sonuç iti-  
bariyle, dile getirilemeyen öfke kriminal alandaki eyleyici ile  
dış dünya arasındaki sınırları belirginleştiren kalıcı bir kin for-  
munda kristalize olur. Kin ne kadar büyükse toplumsal mesa-  
fe o ölçüde açılır, eyleyici “nötralizasyon tekniklerine” daha az  
ihtiyaç duyar veya bu tekniklerin kullanımı doğallaşarak kişili-  
ğin bir parçası haline gelir.

“Çinçinli çocuk trolleybüsü, treni, akıl şaşırtan yükseklikte-  
ki binaları, boyalı kadınları, mini etekli kızları, iyi giyimli gü-  
zel çocukları, süslü vitrinleri, kömür toplamaya, mal toplama-  
ya çıkan kendinden büyük çocukların peşine takıldığı zaman  
görür” (Güney, 1996: 26). Bu tarz heyecan verici karşılaşma-  
ların bir başka örneği temel ihtiyaçları karşılamak üzere çöp ka-  
nştırırken yaşanır. “Çöplük heyecan veren derin bir hazinedir.  
... Çinçinli çocuğun gözü çöpte açılır. Akli işlerlik kazanır. Gir-  
disi çıktısıyla çeşitli yerler öğrenir. Ufku genişler... Zengin çev-  
relerin çöplüğü bile Çinçinli çocuklar için bulunmaz bir nimet-  
tir. Aynı zamanda her parça Çinçinli çocuğun ileride çalacağı  
şeylerin ilk öğreticileridir” (Güney, 1996: 28). Çöpe ilişkin al-

gılar Çinçinli eyleyiciler için şüphesiz ki ayrıcalıklıdır. Yeniden üretim sürecinde, başarılı bir tufacı olmaya doğru adım adım ilerleyen Çinçinli çocuk temel olarak iki eğilimi içselleştirmeye ihtiyaç duyar. Benliğine ve aidiyetine ilişkin yoksunluk değerlendirmesi ve dışarının ancak çalarak kavuşulabilecek değerleri bünyesinde barındırdığı inancı. Çöpte karşılaşılan nesneler, Çinçinli eyleyicilerin tüketimine hiç konu olmamış olsalar bile çok erken dönemde eyleyicilerin içselleştirdikleri yoksunluk duygusunun iticiliği ile en üst düzeyde değerli hale gelirler. Çok geçmeden konusu suç teşkil eden fiiller daha sistematik bir biçimde icra edilmeye başlanır. Her deneyim bu zanaatlarda uzmanlaşmayı, kriminal alan eyleyicileri için olmazsa olmaz olan teknik bilgiye biraz daha ulaşmayı mümkün kılar. “Mal toplamada gözü iyice açılan, nelerin kolayca satılabileceğini öğrenen çocuk, bir adım daha ileriye adım atar. Önce kömürlükleri soymaya başlar. Buna kömür patlatma denir... Kapı açma, kilit kırma, duvar aşma, duvar delme, soğukkanlı olma eğitimi görür doğal yaşamı içerisinde” (Güney, 1996: 29).

İcra edilen fiilin niteliğine ve icra biçimine göre alan içerisinde farklı konumlar bulunmaktadır: “Çaldıklarına göre isim alır çocuklar. Bakıra ‘kırbık’, bakır çalana ‘kırbıkçi’, çinkoya ‘çinkiş’, çalana ‘çinkişçi’ denir. Çalmayı iş edinmişlere toptan ‘tufacı’ denir. Tufacılar da, seçtikleri iş ve iş biçimlerine göre kendi aralarında sınıflandırılırlar. Kaldırımcı, açık kaldırımcı, açık pencereci, ev işçisi, mağaza işçisi, bakkal işçisi gibi” (Güney, 1996: 29). Alan içerisindeki söz konusu farklı konumlar eyleyicilerden farklı bir kültürel sermaye düzeyini talep etmektedir. Eyleyiciler daha avantajlı konumlara doğru ilerleyebilmek için hatırı sayılır bir mücadele verirler. Bu süreçte kültürel sermaye birikimi büyük ölçüde usta-çırak ilişkisi içerisinde gerçekleştirilir: “Usta tufacıların deneyimlerinden dersler çıkartır, onları can kulağıyla dinler. Bilmediklerini de cezaevlerinde öğrenmeye çalışır” (Güney, 1996: 29).

Kriminal zanaatların profesörleri cezaevlerinde bolca bulunur. Cezaevi kriminal alanın deneyimli eyleyicilerini kapalı bir mekânda bir araya toplayarak deneyim aktarımı ve krimi-

nal eylemin icrası için gerekli bilgi sermayesinin derinleştirilmesi için muazzam bir olanak sunar. Bir başka deyişle kriminal alanda ihtiyaç duyulan sermayenin kurumsallaşmış biçimi cezaevi deneyimi ile elde edilir. Cezaevi sistemi içerisinde zorunlu olarak deneyimli eyleyicilerin başını çektiği bir hiyerarşiye eklemlenen Çinçinli çocuk, onların rahle-i tedrisinden geçerek vukuat masterı yapmış sayılır. Eyleyicinin cezaevi deneyiminin göstergesi olan sabıka, kriminal alanda iş gören eyleyicinin sahip olduğu kültürel sermayeye kurumsal tanınırlık (Bourdieu, 1986: 51) sağlar. Çinçin alanında gerçek bir bitirim, hatta bir bitirimhaneci olabilmek için ihtiyaç duyulan kültürel sermaye ancak cezaevinde edinilebilir.<sup>31</sup>

## Sonuç yerine

Yılmaz Güney'in *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz* başlıklı çalışması; kriminal alanın Shammas ve Sandberg (2016) tarafından sokak alanı olarak tanımlanan alt kesitinde yer alan eyleyicilerin, alana özgü kültürel sermayeyi edinmeleri için son derece zengin olanaklar sunan Çinçin Mahallesi ve söz konusu kültürel sermayenin edinim sürecinin pek az estetize edilmiş bütünlüklü bir portresidir.

Çinçin, Ankara'nın Altındağ ilçesinin bir parçasıdır. Semtin şekillendiği ilk dönemlerde Altındağ'ın coğrafi açıdan görece avantajlı ve merkeze yakın kesitlerinde ağırlıklı olarak kırsal bağlarını koparmamış şu veya bu ölçüde kırsal üretim araçlarına sahip köylülerin gecekonduları bulunurken, Çinçin'in de içinde yer aldığı Altındağ'ın gerilerinde Şenyapılı'nın (2004) "ortakçı, yarıcı, maraba" olarak sınıflandırdığı üretim araçlarından yoksun kır yoksullarının ağırlıklı olarak toplama atık malzemedен inşa ettikleri teneke evleri yer almaktadır. Bu bölgelerde Kürtler, Tatarlar, Arnavutlar gibi etnik grupların yanı sıra "Çingene" olarak adlandırılan ve daha ziyade Teber öz-ad-

31 Cezaevinin bir kurum olarak tarihsel gelişimi ve suçluluk halini yaygınlaştırması argümanı ile ilgili tartışmalar için bkz. Foucault (1995), Pritikin (2008), Ouss (2011).

landirmasını tercih eden peripatetik ya da geç-peripatetik grupların temsilcileri yerleşik durumdadırlar.

Kriminal alanda iş gören eyleyicinin Merton'un uzun zaman önce işaret ettiği "kültürel olarak tanımlanmış amaçlar" ve "toplumsal olarak inşa edilmiş araçlar" arasındaki uyumsuzluğu bilince çıkarmış olması gerekmektedir (Merton, 1938: 674). Çin'in'de temel tüketim nesneleri ve asgari geçim kaynaklarından yoksunluğun akut bir hal almış olması eyleyicilerin amaçlarla meşru araçlar arasındaki uyumsuzluğu algılamalarını fazlasıyla kolaylaştırır. Tek tek eyleyiciler bu şartlar altında Sykes ve Matza (1957) tarafından işaret edilen nötralizasyon tekniklerini devreye sokarak kriminal alana müdahil olabilecekleri gibi kimi durumlarda geleneksel geçim stratejilerini yitiren çoban göçebe ya da peripatetik topluluklar da soy-klan-kabile tipi toplumsal örgütlenmelerini sürdürerek kriminal alanın kolektif özneleri haline gelebilirler.

Çin'inli çocuk kriminal alanda ihtiyaç duyacağı kültürel sermayeyi mahalle ortamı ve mahalle dışındaki etkinlikleri sırasında içselleştirerek büyür. Bu süreçte alana özgü kültürel sermayenin muhtelif formlarıyla donanır. Ne var ki söz konusu sermaye diğer alanlarda Wacquant'ın ifadesi ile negatif bir işlev görecektir. Eyleyicinin kriminal alana özgü sermayenin kurumsal biçimini edindiğini işaret eden sabıka konusu yasaklanmamış fiillerin icrasına dayanan alanlarda engelleyici olacak ve böylelikle eyleyicinin kriminal alana olan bağlılığının daha da artmasına katkı sağlayacaktır.

Çin'in tekil bir olgu değil, farklı yerelliklerde görünür hale gelen sosyo-mekânsal bir fenomenin uzay-zamanın spesifik bir koordinat noktasında maddeleşmiş karşılığıdır: "Çin'in, yokluğun, yoksulluğun yarattığı çeşitli sıkıntıların ve kaçınılmaz sonuçlarının, suç ve suçlular bataklığının Başkent Ankara'daki adıdır. Her kentin Çin'in'e benzer bir mahallesi vardır. ... Çin'in, sindirimi güç aşağılanmaların, eşitsizliğin, umutsuz çırpınışların ve sürekli yenilgilerin, haksızlıkların kendisidir" (Güney, 1996: 24).

- Abraham, S. (1999), "Steal or I'll Call You a Thief: 'Criminal' Tribes of Indian", *Economic and Political Weekly*, 34(27), s. 1751-1753.
- Acton, T. (1981), "Gypsylorism in the Far East", *Newsletter of Gypsy Lore Society*, 4(1), s. 2-6.
- Agamben, G. (2005), *State of Exception*, Chicago, Londra: The University of Chicago Press.
- Aka, M. (29 Haziran 1991), "Cono Aşireti Üyeleri ile Yurttaşlar Arasındaki Olaylar Sabaha Kadar Sürdü Adana'da Meydan Savaşı", *Cumhuriyet*, s. 3.
- Akgün, N. (1996), *Burası Ankara*, Ankara: Ankara Kulübü Yayınları.
- Altunç, H. (1998), *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, Ş. (2008), *1 Mayıs Mahallesi 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılgan, E.Ü. (2014), "Çinçin'den Subay, Polis Çıkış mı ki Ben Olayın?", *Kenarın Kitabı. "Ara"da Kalmak, Çeperde Yaşamak*, F.Ş. Canteke (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 61-88.
- Baker, U. (2015), *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barmaki, R. (2016), "On the Origin of the Concept of "Deviant Subcultures" in Criminology: W. I. Thomas and the Chicago School of Sociology", *Deviant Behavior*, 37(7), s. 795-810.
- Başkan, M. (5 Haziran 1991), "Cono Aşiretinin Reisi Öldürüldü", *Milliyet*, s. 15.
- Baştürk, A. (13 Mart 1988), "Adana'da Vatansızlar Gettosu Cono'nun Kadınları", *Nokta* (10), s. 34-42.
- Becker, H. (1973), *Outsiders Studies in the Sociology of Deviance*, New York, Londra: The Free Press.
- Benninghaus, R. (2003), "Afterword: 'İlle de Roman olsun (mu)?' Some Questions and Remarks Concerning Research on Gypsies in Turkey", *Gypsies and the Problem of Identities Contextual, Constructed and Contested*, A. Marsh ve E. Strand (ed.), İstanbul: Swedis Research Institute in İstanbul, s. 213-226.
- Bhide, A. ve Waingankar, S. (2015), "Comparing Informalities: Slums, Gunthewaris and Other Informalities in Maharashtra", *Environment and Urbanization ASIA*, 6(2), s. 125-138.
- Binay, E. (2012), "Kentsel Dönüşüm Projesinin Suça Etkisi: Ankara İli, Altındağ İlçesi, Gültepe Mahallesi Örneği", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Kara Harp Okulu Savunma Bilimleri Enstitüsü Güvenlik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Bourdieu, P. (1986), "The Forms of Capital", *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, J. Richardson (ed.), New York, Connecticut, Londra: Greenwood Press, s. 241-258.
- (1995), *Pratik Nedenler*, İHülya Tufan (çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- (2016), *Devlet Üzerine. College de France Dersleri (1989-1992)*, Aslı Sümer (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (1992), *An Invitation to Reflexive Sociology*, Cambridge: Polity Press.
- , (ed.) (1992), "The Purpose of Reflexive Sociology (The Chicago Workshop)",

- An Invitation to Reflexive Sociology, Cambridge: Polity Press, s. 61-216.
- (2012), *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, N. Ökten (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bromley, R. (1979), *The Urban Informal Sector Critical Perspectives on Employment and Housing Policies*, Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt: Pergamon Press.
- Butler, J. (2004), *Precarious Life the Power of Mourning and Violence*, Londra, New York: Verso.
- Butters, S. (2003), "The Logic-of-Enquiry of Participant Observation", *Resistance through Rituals Youth Subcultures in Post-war Britain*, S. Hall ve T. Jefferson (ed.), Online: Routledge.
- Caferoğlu, A. (1943), *Anadolu Ağızlarından Toplamalar Kastamonu, Çankırı, Çorum, Amasya, Niğde İlbaylıkları Ağızları, Kalaycı Argosu ve Geygelli Yörüklerinin Gizli Dili*, İstanbul: Bühraneddin Basımevi.
- (1950), "Eskişehir Ağızları Üzerine Bir Deneme", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 4(1-2), s. 15-33.
- Callewaert, S. (2003), "Kültürel Kapital og Social Differentiering (Cultural Capital and Social Differentiation)", *Fra Bourdieus og Foucaults verden (From the Worlds of Bourdieu and Foucault)*, S. Callewaert (ed.), Copenhagen: Akademisk Forlag, s. 129-149.
- Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T. ve Roberts, B. (2003), "Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview", *Resistance through Ritual Youth Subcultures in Post-War Britain*, S. Hall ve T. Jefferson (ed.), Online: Routledge, s. 9-74.
- Cohen, A. (1997 [1955]), "A General Theory of Subcultures", *The Subcultures Reader*, ed. K. Gelder ve S. Thornton (ed.), Londra, New York: Routledge, s. 44-54.
- (1998), "Delinquent Boys", *Criminology Theory Selected Classic Readings*, F. Williams ve M. McShane (ed.), Londra, New York: Routledge, s. 133-148.
- Cohen, P. (1997 [1972]), "Subcultural Conflict and Working-Class Community. K. Gelder ve S. Thornton", *The Subcultures Reader*, Londra, New York: Routledge, s. 90-99.
- Dovey, K. ve King, R. (2011), "Forms of Informality: Morphology and Visibility of Informal Settlements", *Built Environment*, 37(1), s. 11-29.
- Drakakis-Smith, D. (1976), "Slums and Squatters in Ankara: Case Studies in Four Areas of the City", *The Town Planning Review*, 47(3), s. 225-240.
- Erder, S. (1998), "Köysüz 'Köylü' Göçü", *Görüş*(34), s. 24-26.
- (2001), *İstanbul'a Bir Kent Kondu: Ümraniye*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erkan, S. (2011), "Köçek Tipinin Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir Deneme", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 18(1), s. 223-240.
- Ermann, T. ve Türkyılmaz, S. (2008), "Neighbourhood Effects and Women's Agency Regarding Poverty and Patriarchy in a Turkish Slum", *Environment and Planning A*(40), s. 1760-1776.
- Ersavaş, Ö. (2009), "Gecekondu Alanlarının Dönüşümü: Ankara Gültepe Mahallesi Örneği", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.

- Foucault, M. (1995), *Discipline & Punish the Birth of the Prison*, New York: Random House [*Hapishanenin Doğuşu* (2001), Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), Ankara: İmge Kitabevi].
- Gençay, M. (1962), *Gecekondu Problemi*, Ankara: İmar ve İskan Bakanlığı Yayınları.
- Gordon, M. (1997 [1947]), "The Concept of the Subculture and Its Application", *The Subcultures Reader*, K. Gelder ve S. Thornton (ed.), Londra, New York: Routledge, s. 40-44.
- Gönenç, A.S. (2018), "1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Oluşan Özerk Alan: Sermaye, Habitus ve Duygu Ekseninden Bir Bakış", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güney, M. (1964), "Üsküdar Kazasında Gecekondu Problemi ve Başlıca Meseleleri", 1963-1964 Ders Yılı Sosyoloji Konferansları, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, s. 20-53.
- Güney, Y. (1996), *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*, İstanbul: Güney Yayıncılık.
- Hayden, R. (1979), "The Cultural Ecology of Service Nomads", *The Eastern Anthropologists*, 32(4), s. 279-309.
- Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. (2003), *Nöbetleşe Yoksulluk. Sultanbeyli Örneği*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İmar ve İskan Bakanlığı Mesken Genel Müdürlüğü Araştırma Dairesi (1965), *Ankara-Çinçinbağları Gecekondu Araştırması*, Ankara: İmar ve İskan Bakanlığı.
- İncirlioğlu, E. O. (2003), "Where exactly is Çinçin Bağları? The Boundaries of a 'Gypsy' Neighbourhood in Ankara", *Gypsies and the Problem of Identities Contextual, Constructed and Contested*, A. Marsh ve E. Strand (ed.), İstanbul: Swedish Research Institute, s. 191-204.
- Jensen, S. Q. (2006), "Rethinking Subcultural Capital", *Young Nordic Journal of Youth Research*, 14(3), s. 257-276.
- Kapadia, K.M. (1952), "The Criminal Tribes of India", *Sociological Bulletin*, 1(2), s. 99-125.
- Kaptan, U. ve Şentürk, A. (13 Haziran 1994), "Cono"lar Polisle Çatıştı", *Milliyet*, s. 3.
- Karpat, K. (2016), *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Keleş, R. (1972), *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme Konut ve Gecekondu*, İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Khoury, P. ve Kostiner, J. (1990), *Tribes and State Formation in the Middle East*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Lerman, P. (1967), "Gangs, Networks, and Subcultural Delinquency", *The American Journal of Sociology*, 73(1), s. 63-72.
- Lewis, G. (1950-1955), "The Secret Language of the Geygelli Yürüks", 60. Doğum Yılı Münasebetiyle Zeki Velidi Togan'a Armağan, İstanbul: Maarif Basımevi, s. 214-226.
- Lindner, R. P. (1982), "What was a Nomadic Tribe", *Comparative Studies in Society and History*, 24(4), s. 689-711.

- Liu, J. (2004), "Subcultural Values, Crime, and Negative Social Capital for Chinese Offenders", *International Criminal Justice Review*, 14, s. 49-68.
- Major, A. (1999), "State and Criminal Tribes in Colonial Punjab: Surveillance, Control and Reclamation of the 'Dangerous Classes'", *Modern Asian Studies*, 33(3), s. 657-688.
- Mercan, B. (2011), "Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz: Bir Toplumsal Haydutluk Anlatısı", *Birikim*(266), s. 67-77.
- Merton, R. (1938), "Social Structure and Anomie", *American Sociological Review*, 3(5), s. 672-682.
- Misra, P. (1982), "Indian Nomads", *Nomads in India*, P. Misra ve K. Malhotra (ed.), Kalkûta: Anthropological Survey of India, s. 15-24.
- Ouss, A. (2011), "Prison as a School of Crime: Evidence From Cell-Level Interactions", *SSRN Electronic Journal*, s. 1-23.
- Özbek, M. (2013), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pritikin, M. (2008), "Is Prison Increasing Crime?", *Wisconsin Law Review*(6), s. 1049-1108.
- Putnam, R.D. (2000), *Bowling Alone The Collapse and Revival of American Community*, New York, Londra, Toronto, Sidney, Singapur: Simon & Schuster.
- Rao, A. (1987), "The Concept of Peripatetics: An Introduction", *The Other Nomads Peripatetic Minorities in Cross Cultural Perspective*, A. Rao (ed.), Köln, Viena: Böhlau, s. 1-34.
- Roberts, B. (2003), "Naturalistic Research into Subcultures and Deviance" „Resistance through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain, S. Hall ve T. Jefferson (ed.), Online: Routledge, s. 243-252.
- Roy, A. (2005), "Urban Informality Toward an Epistemology of Planning", *Journal of the American Planning Association*, 71(2), s. 147-158.
- Schmitt, C. (1985 [1934]), *Political Theology Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, Cambridge, Massachusetts, Londra: The MIT Press.
- Schwarz, H. (2010), *Constructing the Criminal Tribe in Colonial India Acting Like a Thief*, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Sewell, G.H. (1964), "Squatter Settlements in Turkey: Analysis of a Social, Political and Economic Problem", *Massachusetts Institute of Technology*.
- Seyman, Y. (2017), *Altındağ Hüzün Coşkusu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sezer, S. (1995, Ocak 28), "Bir Efsanenin Ayrıntıları Yılmaz Güney'in Roman ve Senaryoları", *Cumhuriyet Kitap* (258), s. 4-5.
- Shammas, V. ve Sandberg, S. (2016), "Habitus, Capital, and Conflict: Bringing Bourdieusian Field Theory to Criminology", *Criminology & Criminal Justice*, 16(2), s. 195-213.
- Singh, B. P. (2008), "Ex-Criminal Tribes of Punjab", *Economic and Political Weekly*, 43(51), s. 58-65.
- Suditu, B. ve Vâlceanu, D.-G. (2013), "Informal Settlements and Squatting in Romania: Socio-Spatial Patterns and Typologies", *Human Geographies Journal of Studies and Research in Human Geography*, 7(2), s. 65-75.
- Sutherland, E.H. (tarihsiz), *On Analyzing Crime*, Chicago: University of Chicago Press.

- Sykes, G. ve Matza, D. (1957), "Techniques of Neutralization: A Theory of Delinquency", *American Sociological Review*, 22(6), s. 664-670.
- Şenyapılı, T. (2004), "*Baraka*"dan *Gecekonduya*. *Ankara'da Kentsel Mekânın Dönüşümü: 1923-1960*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, İ. (1982), *Türkiye'de Kentleşme Yazıları*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- Thornton, S. (1997), "General Introduction", *The Subcultures Reader*, K. Gelder ve S. Thornton (ed.), Londra, New York: Routledge, s. 1-10.
- (2003), *Club Cultures Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press.
- Ulus (31 Aralık 1941), "Aferin Erzurumlu Mehmede!", s. 2.
- Ülkütaşır, Ş. (1951), "Abdallar", *Etnografya Folklor Sözlük Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri(5), s. 45-47.
- Ümit, E. (2006), "Kentte Suça Karışmış Çocuklarda Toplumsal Ortam ve Ceza Ehliliyeti Araştırmaları", yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Hukuku Ana Bilim Dalı.
- Wacquant, L. (1992), "Toward a Social Praxeology: The Structure and Logic of Bourdieu's Sociology", *An Invitation to Reflexive Sociology*, P. Bourdieu ve L. Wacquant (ed.), Cambridge: Polity Press, s. 1-60.
- (1998), "Negative Social Capital: State Breakdown and Social Destitution in America's Urban Core", *Netherland Journal of Housing and the Built Environment*, 13(1), s. 25-40.
- (2007), "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi", *Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi*, G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 54-76.
- (2007), "Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality", *Thesis Eleven*(91), s. 16-22.
- Yalman, A.R. (1977 [1931]), *Cenup'ta Türkmen Oymakları I-II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yıldırım, F. (2011), *Abdal Gizli Dili*, Adana: Karahan Kitabevi.
- Yılgür, E. (2012), *Nişantaşı Teneke Mahallesi: Teneke Mahalle Yoksulluğundan Orta Sınıf Yerleşimine*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2015), "Kuştepe Mahallesi'nde Geç-Peripatetik Gruplar: Katmanlar, Etkileşim ve Bütünleşme", *SAV Katkı*, 1(1), s. 25-44.
- (2016), *Roman Tütün İşçileri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (2017), "Türkiye'de Peripatetik Gruplar: Jenerik Terimler ve Öz-Etnik Kategorizasyon Biçimleri", *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), s. 1-25.
- (2018), "Bir Biyopolitik Süreç Olarak Mekânsal Damgalama: Hacıhüsrev Örneği", *METU JFA*, 35(1), s. 111-138.
- Zadil, E. (1949), "İstanbul'da Mesken Meseleleri ve Gecekondular", *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi* (2), s. 65-87.
- Zengin, H.S. (2014), "Bir Semt Panoraması: 'Lale'den 'Tuğra'ya Sincan", *İdeal-kent*(11), s. 370-393.



# Kadın Yaşam Öyküleri: Kız Kardeşinin Yaşamını Okuyarak Yaşamı Birlikte Keşfetmek

ESER KÖKER

Tülin Ural, Meral Özbek'e bir armağan kitap için yazı istediğinde, Murat Bardakçı'nın yazdığı Safiye'yi (Bardakçı, 2017) yeni okuyup bitirmiş olmanın etkisiyle bu kitap hakkında yazarım diye düşünmüştüm. Nasıl güzel olurdu, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski'ni yazan Meral Özbek'e Safiye Ayla biyografisi üzerinden seslenerek, bir ara yapmayı düşündüğümüz feminist biyografi derlemesi için bir konuşma zemini yaratmak... Hâlâ kitap masamın üstünde duruyor, yazı hâlâ yazılmadı, yazılamamasının en önemli nedeni, kültürel çalışmalar geleneği içine önce feminist biyografiyi yerleştirip, oradan bir "Türkiye'nin Sesi"<sup>1</sup> çıkamamasının anlamını sorgulayıp, kadın sesi ve şarkıları aracılığıyla birbirine yeniden bağlanmanın anlamını sorgulamayı sistematik hale getiremememdi. Akademik çalışma da bütün işler gibi nihayetinde duygularla kuşatılıyor, eğer siz o çalışma biçiminden "kopmuşsanız" onlarca yılın alışkanlığı işinize çok da yaramıyor, bildiğiniz düşünme yollarından ayrılmışlığın hüznü zihninizi sislendiriyor, kendinizi "serbest çalışmaların" eklektik yöntemine sığınmak isterken yakalıyor, yazdığınız sa-

1 Türkiye'nin Sesi ifadesi bir radyo terimi gibi dursa da öyle değil, Ortadoğu'da kadın sesleri hakkında çalışan Virginia Danielson'ın kitabının adından türetme (Danielson, 2008).

tırları beğenmiyor, kendi yaratıcılık sınırlarını zorlama gerginliklerine katlanamayıp güvenli limanlara duyduğunuz özlem nedeniyle seçtiğiniz eski çalışma yolunuzun artık fenerinin hiç yandığını fark etme krizini aşamıyor ve yazıyı yazamıyorsunuz... Yazabilseydim uzun bir arkadaşlığın duygularını akademik bir dile aktarabilecektim, birbirinden öğrenme pratiklerini kavramlara nakşedecektim, yapamadım. Neredeyse aynı sınavla İLEF'e birlikte başladığımız, doktora tezlerimizi yazdığımız o zamanların üstünden hayatlar geçse de ilk verdiğimiz derslerin korkularını Kıbrıs'ta, altında birlikte saatlerce sınav kâğıdı okuduğumuz huzur ağaçlarının serinliği azaltmış olsa da bir mesleği, hocalığımızı hep heyecanlarla kuşattık. Aşağıda okuyacağız metin, aynı heyecanlarla birlikte yaptığımız son işin bir parçası olarak, 7 Aralık 2019 tarihinde Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nda düzenlenen Duygu Asena Anısına: Kadınların Yaşam Öyküleri, Feminist Pedagoji ve Politika başlıklı panelde sunuldu. Metne sadece bu uzun paragrafı ve dipnotlarını ekledim.

Duygu Asena'nın biyografisi henüz yazılmadı. Filiz Aygündüz 9 Mayıs 2016'da Milliyet gazetesinde yazdığı bir yazıda, onun biyografisinin mutlaka yazılması gerektiğinden söz ediyor, "Biyografinin ustası İpek Çalışlar yazsa keşke. Keşke dupduru yazılarını çok sevdiğim İnci Asena yazsa," diyerek bu arzusunu isim vererek güçlendiriyor. Ben de Filiz gibi, "Keşke feminist Duygu Asena'nın biyografisi, feministlerin keşfettiği yeni biyografinin yöntemleri ile yazılsa," diye düşünerek ve hayal ederek işe başladım.

Duygu Asena'nın biyografisi yazılmadı ama 2000-2019 yılları arasında Yükseköğretim Kurulu tez kayıtlarına göre, Türkiye üniversitelerinde hakkında on altı tez yazıldı. Bunlardan biri doktora tezi, diğer on beşi yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezi; ikisi sosyoloji bölümlerinde, diğerleri ise dil ve edebiyat fakülte ve bölümlerinde yazılmış. Tezlerin çoklukla dil ve edebiyat bölümlerinde yazılmış olması elbette tesadüfi değil; edebiyat, özellikle karşılaştırmalı edebiyat, biyografileri besleyen iki önemli akademik disiplinden biri. Diğeri ise, haseki sultanların

etrafında öbeklenen popüler tarih yazımını reddetmelerine rağmen Leslie Peirce'in yazdığı *Hürrem Sultan* biyografisiyle (Peirce, 2019) yetinen tarih bölümleri. Birçok tarih bölümünün Duygu Asena ile ilgilenmesini elbette beklemiyordum ama disiplinlerarası bir alan olarak örgütlenen ve eleştirel yöntemlere yabancı olmayan iletişim ve kültürel çalışmalar alanlarından da en azından bir ya da iki yüksek lisans tezi çıkmasını beklerdim. Beklentim nedensiz değil, Duygu Asena edebiyatçı olduğu kadar gazetecidir aynı zamanda. Şu sıralar kadın gazeteciler üzerine bir araştırma yapmakta olan Sevda Alankuş, aynı kaynakta aynı tarihlerde kadın gazeteciler üzerine sadece toplam on dokuz yüksek lisans tezi yazıldığını söyleyince hayal kırıklığımın daha da arttığını söyleyebilirim. "Bir kadın gazetesi aracılığıyla kadınlarla ilişki"nin öneminin altını çizen, "3,5 yıl her gün ya[zan]", *Hürriyet* gazetesinin "Kelebek" ekini bir arkadaşıyla birlikte neredeyse tek başına çıkarmakla kalmayıp onu magazin eki olmaktan çıkarıp ilk kadın eki ya da gazetesi haline getiren Şirin'in mesleği öğrenme hikâyesi şimdilik sadece elektronik ortamda kayıtlı röportajların içinde saklı durmakta. Bu, bize, iletişim çalışmaları alanının kendisini feminist biyografi yazını ile ilişkilendirmediğini göstermekte. Elbette bu önermeyi güçlendirmek için başka örnekleri de yardıma çağırabilirim. *Babıali'nin Topuk Sesleri*'nin yazarı Azize Bergin'in ve *Gelmemiş Baharlar*'ın yazarı Necla Seyhun'un biyografilerini bir yana bırakın, anı kitapları hakkında eleştiri yazılarının olmamasını nasıl açıklayacağız? Herhangi bir döneme ait Kadın Gazeteciler Biyografik Sözlüğü hazırlandığını duydunuz mu? Madem söylenmelerime sizi de katıyorum, bu yokluk bahsini Selma Rıza'ya, Elbis Gesaratyan'a kadar uzatmayacağım ama şunu söylemeden de geçemeyeceğim: Carolyn Heilbrun'un *MS* dergisinin editörü Gloria Steinem hakkında yazdığı biyografinin (Heilburn, 1995) –ki Steinem nedense belki güzelliği, duruşu, dergisi ve aktivist tavrı nedeniyle bana Duygu Asena'yı anımsatır–<sup>2</sup>

2 Bu alanda çalışanlar için Heilbrun'un adı elbette hiç yabancı değil, yaşam yazını alanında Türkçeye de çevrilen kült kitabı (Heilburn, 1992) öneminden hala bir şey kaybetmiş değil. Bu sunuş metninde de bu kitaptan çok yararlanıl-

Türkçeye çevrilmemesinin nedeni, çalışma arzumuzda ve yoğunlaşma tutkumuzda azalma olmadığına göre, feminist hareketin bir çeviri grubu aracılığıyla bir araya gelme isteğinin değişmesi midir acaba? Kadın Çevresi Çeviri Grubu'nun biyografisi yazılsa ne kadar güzel olurdu değil mi? Bunca yokluk içinde, Aslı Davaz'ın *Bir Kadın Arşivini Okuma Denemesi: Necile Tevfik Arşivi* adlı eseri, yazarının bu çalışmayı biyografi olarak nitelendirmemesine rağmen, yeni biyografinin örnekleri arasında bir inci tanesi gibi parlamaktadır (Davaz, 2019).

1970'lerden itibaren dünyanın hemen hemen her yerinde, hem nitelik hem nicelik olarak hızla artan biyografi yazımı, bu yeni yükseliş dönemini feminist harekete borçludur. Feminist hareketin tarih boyunca unutturulan (düşünür, yazar, eğitimci, öğretmen, siyasi aktivist, sanatçı vb.) kadın yaşamlarına odaklanması biyografilerin çiçeklenmesine neden oldu. Feminist hareketin bu odaklanması, kendi yaşadığı zorlukları ve hayatlarını kuşatan baskıcı mekanizmaların işleyişini keşfe koyulan kadınların öğrenme ve bilme arzularıyla örtüşür, önceki kuşakların ev içi sorumlulukları ile kamusal görevleri arasındaki dengeyi kurma çabalarına bakış, bir kendini arayış hikâyesini de içinde saklar. Kendi ve yazdığı diğeri arasındaki mesafeyi tayin etmeyi, yazdığı kişileri sorgulama ve analiz etmeyi bir nevi eşitlerarasılığı kurma olarak tarifleyen yeni biyografiyi ilk isimlendirenlerden birinin *Orlando*'nun yazarı Virginia Woolf olması şaşırtıcı değil. Woolf, biyografinin edebî bir tür olarak kabul edilemeyeceğini, biyografi yazarının kaynaklara ve belgelere bağlı kalmak zorunluluğunun onun yaşamöyküsü yaratma kapasitesini ortaya koymasına izin vermediğini, oysa biyografi yazarının hayatını yazdığı varlığa bir iç yaşam kazandırması gerekliliğini ileri sürüyor; iç yaşamı kazandırabilmesi için de hayal gücünün yardıma çağrılmasını gerekli görüyordu (Woolf, 1979: 1-39). Feministlerin yeni biyografisinin adlandırılmasın-

---

dı. Ayrıca dipnotların metne sonradan eklendiğini yukarıda belirtmiştim, bu zaman zarfında gazetelerde yer alan haberlere göre, başrolünü Julianne Moore'un oynadığı *Glorias* adlı film, Steinem'in *My Life on the Road* adıyla kitaplaştırılan otobiyografik anlatısını üzerine kurulmaktadır ve '70'li yılların mücadeleli günlerini konu almaktadır.

da nasıl Woolf'un adı anılmadan geçilemiyorsa yeni biyografisinin yöntemlerine de Hannah Arendt'in adını anmadan geçmek mümkün değil.

Arendt biyografisinin yazarı Elizabeth Young Bruehl'ün ifadesiyle (Bruehl, 2012) 18. yüzyılda dostluğun ve adanmışlığın kökenini arayan bir kadının, bir 20. yüzyıl kadını tarafından yorumlanması niteliğinde olan *Rahel Varnhagen: Romantizm Çağında Yahudi Bir Alman Kadını* adlı kitabın –ki Arendt'in eserlerinin önemli bir bölümü Türkçeye çevrilmiş olmasına rağmen bu kitabı çevrilmemiştir– yazarı Hannah Arendt, Rahel'in sadece kocası tarafından seçilerek derlenen üç ciltlik anıları ve mektuplarını değil, Prusya Devlet Arşivi'ndeki yayımlanmamış mektupları ve bulduğu başka belgeleri de dikkate alarak, onun yaşamöyküsünü “zaman ve mekân betimlemelerinin yükünü üstlenmeden, sadece alıntılara sebep olan düşünce süreçlerine dair yorumlarla beslenen serbest bir tarzda yaz[mıştı]” (Kristeva, 2012: 74). “Doğumun kara lekesi”nin (Yahudiliğin) mahkûm ettiği “parya”lığın içerdiği duygudaşlık taleplerini kırmak ve asimilasyon sürecinin gel gitlerini esas alan iç gözlemlerinden ötürü biyografik öznesini kıyasıya eleştiren Arendt, onun düşlerini neredeyse psikanalist tavrıyla yorumlamaktan geri kalmaz. Bu yorumlamaları, yaşamöyküsü kurma suretiyle örnek oluşturma girişimidir. Kristeva'nın vurgusuyla, örnek, “soyut bir kavramı aydınlatan bir durum değil, hayal gücünden ortaya çıkan bir birey veya hadise”dir (Kristeva, 2012: 79). Bu kitaptaki Arendt, örneğini “Rahel” olarak seçer. O, Aydınlanma evrenselliğine kendini kaptıran Alman Romantizminin “sonradan görme”liğini bağlam olarak kurarken, sorunu, asimilasyon-siyonizm sarmalıdır (Kristeva, 2012).<sup>3</sup>

Barbara Caine, kendi yaklaşım ve yöntemini açıklamak için “ziyaret edilebilir geçmiş” yaratabilmenin, biyografik öznenin yaşadığı döneme geniş bir tarihsel perspektiften bakmanın ve hayal gücünü kullanmanın önemine değinir ve bunları yeni bi-

3 Bu kitabın özellikle “Hayat Bir Anlatıdır” başlıklı birinci bölümünde (Kristeva, 2012: 23-100) biyografi yazımı üzerinde durulmakta, Rahel Varnhagen'in seçilmesinin anlamlılığı sorgulanmaktadır.

yografi yazarlarının yöntemsel yönelimleri olarak işaretler (Caine, 2019: 50-61). Feminist biyografi yazarlarının bu yönelimi benimsemelerinin nedeni, sıradan kadınların hayatlarını yazma istekliliği olduğu kadar grupların, arkadaşlıkların, edebî ve siyasal akımların da biyografilerinin yazılması gerekliliğine duydukları inançtı. Bu inanç, 1970'lerden önce yaygın olan, sadece kraliçeler ya da ünlü kadınlar veya sanatçılar ile edebiyatçılar için ulusal ya da evrensel zeminde hazırlanan ve daha çok sözlük ya da ansiklopedi formatında olan kolektif biyografilerin "elit dünyasına" karşı çıkmaktan besleniyordu. 1970'lerin başından itibaren kadın biyografi ansiklopedileri ve sözlükleri aracılığı ile daha önceki dönemlerde daha çok ebeveyn ve kardeşlerinin ya da koca ve çocuklarının yaşamları ile sarmalanan kadınların hayatını konu alan kolektif biyografiler, bu tarihten itibaren tematik bir düzenleme değişikliği geçirmiş, arkadaşlık ilişkileri, aşklar, sanat ve edebiyat akımları ve meslekler ara başlıklar haline gelmiştir.

Marksist tarihyazımı ile entelektüel ortaklık içindeki toplumsal tarih çalışmaları ile akademik açıdan akraba olan feminist tarihçiler, hem çalışan kadınlara hem de onların ev içi yaşamlarına beden katabilmek için annelik pratikleri, doğum kontrol yöntemleri, evlilik ritüelleri, boşanma ve ayrılma biçimleri, birlikte ve yalnız yaşama şekilleri hakkında yazılmamış olanı ortaya çıkarabilmek ve toplumsal ve tarihsel bağlamı kurabilmek için otobiyografiler, günlükler, anılar, hatıra defterleri, kartpostallar, mektuplar arasından bir hayat çıkarmanın yollarını aradılar. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde siyah kadın hareketinin baskısıyla ve siyah kadın hareketinin önemli isimlerinin katkılarıyla yeni biyografi yazarları, kölelikten kurtulma ve her türlü cinsiyetçiliğe, aşağılanmaya, sömürüye ve ırkçılığa karşı direnme stratejisi geliştiren kadınların neredeyse üç yüz yıla yayılan hikâyesinin ortak hayatını bulmak için yazılan yaşam anlatılarında, geleneksel biyografilerin kullandığı belgeler ve kaynaklar olmaksızın da yaşam hikâyesi kurulabileceğini fotoğrafların, kartpostalların, şarkı sözlerinin, afişlerin, plak kapaklarının izlerini sürerek göstermiştir. Biyogra-

fi yazınında farklı araçsal imkânlarla böylece yer açmak, yaşam yazımı alanında kullanılan diğer anlatı biçimlerine başvurunun önemini artırmış; günlükler, mektuplar, anılar, seyahatname-ler, gezi notları gibi belgelerle biyografik gerçekliği oluşturmak ve bunun için metinlerarası geçişlilik sağlanması yeni biyografinin temel özelliklerinden biri olmuştur.

Toplumsal tarihlerin demokratikleşmesi bu süreci daha da hızlandırmış; özellikle sözlü tarihin görüntülü ve sesli kayıtlarıyla zenginleşen yaşam yazımı, farklı sınıflardan ve ırklardan kadınların yanyanalığını yeniden hikâye etmiştir. Alison Light, *Mrs. Woolf and the Servants*'da ev yaşamının mahrem dehlizlerinde dolaşarak bitimsiz ev işleri arasında çalışan kadınların yaşamlarını görünür kılar. Dadılardan refakatçilere, aşçılardan hizmetçi kızlara ve kâhyalara kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde ev içi çalışan kadınların hayatlarının hikâyeleştirilmesi, kadınlar arasında oluşturulan güvenlik ağlarının niteliğini de ortaya çıkarmıştır. Hem bu direnme biçimlerini hem de anılan karşılaşma biçimlerinin yazılmasını mümkün kılan, *herstory* yazmakla motive olan kadın tarihçilerin kadınların bedeninin belleğini belgelemeye ve kayıt altına almaya yönelik girişimidir. Bu tarihçiler, kadın bedenlerinin olağan şiddet ve cinsel şiddet ile karşılaşma biçimlerini belgelediler; ortak hafızanın içine yerleşen kısıtlanmışlıkların ve üstünü örtmenin hikâyelerini çoğalttılar. Böylelikle acının ve travmanın hatırlanma biçimleri üzerinde duran biyografi yazarları, post-kolonyal ve madun çalışmaları ile buluştular. Bu çalışmalar içinde sayılabilecek otobiyografiler aracılığıyla, "özellikle büyük acılar ve değişimler yaşayan ülkelerde şiddet, işkence, mülksüzleştirme, köleleştirme, zorla yerinden etme, soykırım, tarihsel ve çevresel felaketlerden kurtulmuş" (Caine, 2019: 102) olanların yaşam öykülerinde yoğunlaşan travma anlatılarının, sürekli tekrarlanan rüyalara ve halisünasyonlara dayandığı görüldü. Ev içindeki cinsel şiddet ve istismar biçimlerinin kadınların duygusal yaşamlarında yarattığı benzerlikleri bir eksen kabul edip, deneyim ortaklığı vasıtasıyla oluşturulan anlatı düzlemleri kolektif özne yaratılmasını mümkün kıldı.

Heilbrun, kadınların “adsızlığı” seçerek, kolektif özne yaratımını kolaylaştırmasının ve kolektif özneyi mümkün kılan deneyim ortaklığını sağlayan, “duygu durumlarından birinin kadınların öfkelerini gizlemesi” olduğunun altını çizer ve geleneksel biçimlerde yazılan biyografilerde baba evini, çocukluğu ve ilk gençliğini özlemle anma, yâd etme spiralinin öfkeyi gizlemeye yarayan maske olduğunu saptar. Öfkeyi gizleyen maskenin indirilmesini yeni biyografinin eleştirel okunmasının ön şartlarından biri olarak kabul eden yazar, yetersizlik itirafları, adanmışlık ve feragat etmişlik, kazanımları rastlantıya bağlama, kendinden emin olmama, başarılarını ve acılarını yadsıma retoriklerinin bir yüzyıllık yerleşikliğinin altını çizer (Heilbrun, 1992: 7-23). Bu yazma biçiminin geleneksel biyografiden çıkıp yeni biyografilere bulaşmasına engel olmak için biyografi yazarı, öznesi ile arasına mesafe koyduğu kadar okurunu da uyararak, ona kendi deneyimlerinden yola çıkarak bir katmanlaştırma stratejisi yaratma gerekliliğini hatırlatmak zorundadır. Böylelikle eleştirel bir okuma, yazarı, öznesi ve okurunun kendi öyküsüne sahip çıkışının bir anlatısı olduğu kadar kadınların birbirleri ile derinden konuşabilmelerinin de bir yolu olacaktır.

Paula Backscheider de biyografi yazarının sesine özel bir vurgu yapar. “Backscheider kitabına, biyografi yazarlarının hepsinin dikkate alması, okurunda da biyografi okurken düşünmesi gereken dört soruyla başlar. Bunlar, biyografi yazarının sesi, biyografi yazarıyla öznesi arasındaki ilişkinin doğası, kanıtların ele alınma biçimi ve son olarak da öznenin kişiliğinin nasıl anlaşıldığı, temsil edildiği ve yaşama şekil vermekte nasıl kullanıldığına dair sorunlardır” (Caine, 2019:119). Yazar biyografi yazmada yorumun altını çizmekle kalmaz, yorumun istikametini de “yaşamın duygusal merkezlerinin keşfi” olarak tayin eder.<sup>4</sup>

Yaşamın duygusal merkezlerini keşfe yönelmenin, eve, ilk çocukluğa bakma ile ilişkisine bu vurgu, “duyguların sosyalliğinin” hikâyesini yazmaya davettir. Sara Ahmed, *Feminist Bir Ya-*

---

4 Bu dört soruyu Caine, Paula Backscheider’den hareketle formüle etmiştir. Hem bu konuda, hem de yaşamın duygusal merkezlerinin keşfi ve biyografi yazarının sesi için bkz. Backschneider (2013: 1-149).

**şam Sürmek**'te kız çocuğu olmanın anlamının ne zaman ve nasıl anlaşıldığı; kadın olmanın farkının kim ile birlikte, ne biçimde öğrenildiği; feminizmi nerede, kimlerle birlikte, kimin sayesinde bulduğumuzun hikâyesinin belirleyiciliğinin altını çizer. Feminist olma deneyiminin "kırılgan geçmişlere" yönelmekten geçtiğini; "nesneler gibi anıların toplanmasının", "aşırısı tepkili, aşırı abartılı, aşırı öfkeli" deneyimlerin sorgulanması ile yeniden hikâye edilmesindeki yerine işaret eder. İnatçı kızları anlatan kadın yazarlara geri döner, inatçılığın ve oyun bozanlığın başkaldırı deneyimlerinin beslendiği toprak olduğunu gösterir (Ahmed, 2018).

Yeni biyografi yazınında yaşamın duygusal merkezlerine yapılan vurgu, biyografi yazımında psikanalitik yorumlara daha çok yer verilmesi ile ilişkilidir. Elizabeth Young Bruehl, *Subject to Biography*'de yeni biyografilerle psikanalizmin gelişimi arasındaki bağları göstermiş, 20. yüzyılın başından itibaren psikanalizmin yorum biçimlerinin, özellikle vaka çalışmalarında yaşamöyküsünün kullanılmasının biyografinin yazımını etkilediğinden söz etmiştir (Young-Bruehl, 1998). Carolyn Heilbrun'un *Kadının Özyaşamını Yaşarken*'inin birlikte yarattığı etkiyle yeniden biçimlenen feminist biyografi yazını, aynı tarihlerde feminist teorideki psikanalitik teori eleştirilerine kayıtsız kalmamış, anne-kız ilişkileri, ödipal kompleks ve elektora kompleksi, kadınlarla dostluk ve aşk, kadın ruh hastalıkları ve travma gibi belli başlı konuları ağırlıklı olarak işlemiştir.

Feminist biyografilerde dil sorunu etrafındaki tartışmalar, yoğunlukla biyografik metinlerde anlatılmayanın, suskunlukların ve yazılmayanın izleri hakkındadır. "Kadınların dilde temsil edilmeyiş iddialarının uzantısı olarak metin içinde hem yazarın hem biyografik öznenin sustuğu ve sözsüz bıraktığı konuların zaman içinde değişimini de dikkate alan araştırmacılar, metaforlara ve mecazlara dayalı anlatımların çözümlenmesinin kişinin kendi gizli gerçekliğini ya da özel mitolojisini ortaya koyabileceğini belirtirler" (Caine, 2019: 99; Heilbrun, 1992: 30). Mutluluk deneyimlerini dile dökmedeki kekemelikler ile özgürleşme anlatılarındaki tutukluğun metinlerin dilini parça-

lı hale getirdiğine dair görüşler, kadın anlatılarındaki parçalılık ve eklektik oluşun yapısallığı ile de ilişkilidir. Modern edebiyatı yakından izleyen feminist biyografik anlatılarda, zaman ve mekân birliğinin kırılması ve kronolojik çizgisel zamanın kullanılmaması dilsel parçalılığı beslemiştir.

1970'lerden sonra nicelik ve nitelik olarak hızla artan yaşam yazımı, bu yeni yükseliş dönemini feminist ivmeye borçludur. Feministlerin "yeni biyografi"si, sadece biyografi öznesinin başına kondurulmuş o olağanüstülük tacını çekip almamış, bizi sıradan kadınların ev içi odaklı hayatına davet etmekle kalmamış, onu bir ortaklığın (bir edebî akımın, muhalif bir grubun, siyasi bir birlikteliğin, bir kuşağın, bir aşkın, bir arkadaşlığın) hikâyesi haline getirmiş, anlatıyı kronolojik-çizgisel düzlemlerden kurtarmış, zaman ve mekân birliğini parçalamıştır. Bu müdahale, hem biyografi yazarı ile öznesi hem de biyografi yazarı ile okuyucusu arasındaki eleştirel mesafeyi, biyografik öznenin psikolojik konum alışı ile toplumsal-siyasal bağlamı arasındaki katmanlı ilişkiyi, yaşam yazımı metinleri (mektuplar, günlükler, seyahatnameler, anılar) arasında mekik dokumayı, bu girift yorumlama işlemini ve mecazlar kadar anlatılmamış hikâyeleri de içerir.

Son olarak söylemek istediğim iki şey var: Birincisi, uzun yıllar Kuzey Kıbrıs'a ders anlatmaya gittim; kaç sınıfla iletişim ve kadın odaklı ders yaptığımı hatırlamıyorum; ister lisans, ister yüksek lisans dersi olsun, bu derslerde şair Pembe Marmara'nın biyografisinin yazılabilmesi için onları heveslendirmeye çalıştım, hâlâ bekliyorum. Belki biri yazar, hele adaşı Pembe Behçetoğulları yazsa şahane olur. İkincisi, Ankara'da Ayizi'nde ilk yaşamöyküsü atölyesini yaptığımızda Handan Çağlayan, Esma Ocak'ın biyografisini yazacağını söylemişti, hatta bir makalesi ile umutlandırmıştı, onu da bekliyorum.

#### KAYNAKÇA

Ahmed, S., (2018), *Feminist Bir Yaşam Sürmek*, Beyza Sümer Aydaş (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Backscheider, P.R., (2013), *Reflections on Biography*, Columbia, SC: CreateSpace Independent Publishing.

- Bardakçı, M. (2017), *Safiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Caine, B. (2019), *Biyografi ve Tarih*, Müge Sözen (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Danielson, V. (2008), *Mısır'ın Sesi, Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyıl-da Mısır Toplumu*, Nilgün Doğrusöz ve Cem Ünver (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Davaz, A. (2019), *Bir Kadın Arşivini Okuma Denemesi: Necile Tevfik Arşivi*, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Heilbrun, C. (1992), *Kadının Özyaşamını Yazarken...*, Yurdanur Salman ve Gülşat Aygen (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (1995), *The Education of a Woman The Life of Gloria Steinem*, New York, NY: Ballantine Books of Random House.
- Kristeva, J. (2012), *Kadın Dehası Hannah Arendt*, Zeynep Mertoğlu Onur (çev.), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Margadant, J.B., (2000), *The New Biography*, Berkeley ve Los Angeles, CA: University of California Press.
- Pierce, L. (2019), *Hürrem Sultan*, Renan Akman (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Woolf, V. (1979), *Women and Writing*, New York, NY: Harcourt, Inc.
- Young-Bruehl, E. (1998), *Subject to Biography*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2012), *Hannah Arendt*, Ali Selman (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.



# Erkeklik Sözleşmesinin Maktûlesi

## Bir Yıldız: Bergen<sup>1</sup>

FERYAL SAYGILIGİL

*Feri Cansel, Hande Kader, Emine Bulut,  
Ceren Özdemir ve daha nice katledilen kadının  
anısına saygıyla ve bağlılıkla...*

Aşk, kapitalist ya da patriyarkal ideolojilerin basit bir ürünü olmadığı gibi, insan doğasının açıklanması mümkün olmayan evrensel bir olgusu olarak da kabul edilmemelidir. İnsan deneyimlerinin tümü gibi âşık olma yeteneği de dil ve kültür aracılığıyla gerçekleşir (Jackson, 2006: 132).

1986 yılında Duygu Asena *Kadının Adı Yok* isimli eserini yayımlamış, 1987 yılında erkek şiddetini görünür kılmak amacıyla dayığa karşı yürüyüş yapılmış, *feminist* dergi çıkmıştı. Başka bir deyişle, '80'li yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye'de feminizm rüzgârları esmeye başlamıştı. Bu dalgadan herkesin, özellikle basın-yayın dünyasının da bir biçimde etkilendiğini söylemek abartılı olmaz. 1987 yılında arabesk ve taverna müziğiyle ilgili yayın yapan *Müzik Magazin* dergisinin Bergen'le yaptığı ankette de (Aralık 1987, sayı 1) bu etkiyi görmek mümkün.

---

1 Bu yazı, hocam Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencabay Arabeski* kitabının ilhamıyla, ama hem de ve şüphesiz Bergen'le ilgili sevgili arkadaşım Güliz Sağlam'la yaptığımız sohbetler ve onun Bergen'e dikkatimi çekmiş olmasının etkisiyle kaleme alınmıştır.

MM: Kadın olmak nasıl bir duygu?

BERGEN: Kadın olmak güzel bir duygu. Her ne kadar ben bu kadınlığımı yaşayamamış bile olsam yine de halimden memnunum.

MM: En çok nerenizi beğeniyorsunuz?

BERGEN: Bir zamanlar gözlerimi beğenirdim. Ancak şimdi gülüşümü beğeniyorum.

MM: Ne tür erkeklerden hoşlanıyorsunuz?

BERGEN: Tek kelimeyle dürüst olanından. Bence fizik o kadar önemli değil.

MM: Çocukları sever misiniz?

BERGEN: Hiç sevmez olur muyum? Bu da sorulur mu?

MM: Tüp bebek konusunda ne düşünüyorsunuz?

BERGEN: Bu konuda yorum yapmak istemiyorum.

MM: Kiralık rahim olayını benimsiyor musunuz?

BERGEN: Bana ters gelen bir olay...

MM: Beğenilen bir kadın olmak için en çok neye dikkat ediyorsunuz?

BERGEN: Dedğim gibi dürüst bir insan olmaya... Kendini bilen bir erkek için kadında aranması gereken en önemli noktada dürüstlüktür.

MM: Sanatçı olmak mı yoksa ev kadınlığı mı daha cazip?

BERGEN: Dört başı mamur, evinin kadını olmayı daha çok isterdim.

MM: Normal bir doğum yapmak sizi korkutuyor mu?

BERGEN: Kesinlikle... Sonunda kucağınıza verilen kendi parçanızı görmek veya onu düşünmek güzel bir duygu.

MM: Feminizmi benimsiyor musunuz?

BERGEN: Feminizme hayır. Ancak erkeğin kadının üstünde kurmak istediği anlamsız baskıya da karşıyım. Bence bu ikisi birbirinden farklı şeyler.

## “Ölmek istemiyorum!”

Ölmek istemiyorum! (23 Ağustos 2019’da, 10 yaşındaki kızının önünde, eski kocası tarafından katledilen Emine Butler’un ölmeden önceki son sözleri).

Ölmeden bu adamdan kurtulamayacağım... Ya o beni öldürecek, ya da ben onun ölmesini bekleyeceğim... (Bergen’in, eski kocası tarafından katledilmeden kısa bir süre önceki sözleri).

Butler’a göre, “Erkeklerin kadınların yaşamlarına uygun gördükleri şekilde son verme konusundaki rahatlıklarının sebeplerinden biri, birbirlerine sessiz (ya da o kadar da sessiz olmayan) bir kardeşlik (*brotherhood*) paktıyla bağlı olmalarıdır. Başlarını diğer yana çevirirler; birbirlerine izin verir ve kişisel dokunulmazlık tanırırlar” (Yancy, 2019).

Bergen, 1989 yılında göz göre göre öldürüldü. Öldürülmeyebilir miydi? Bu kadar çok, zincirleme denebilecek ölçüde artarda kadın cinayetinin, erkek şiddetinin yaşandığı bir coğrafyada bu soruya olumlu yanıt vermek mümkün olabilir mi?

Müstakbel katilinin<sup>2</sup> tuttuğu bir başka erkek tarafından Bergen’in yüzüne kezzap atılması, zihnen ikna edilemeyen, sindirilemeyen bir kadını fiziken alt etmeye, itaat ettirmeye yönelik bir saldırdır aslında ve bu ilk girişimde, özellikle yüzünün, bedeninin toplum içinde en fazla görünen yerinin ortadan kaldırılmak istenmesi, hedef alınması oldukça düşündürücü. Katil, önce ulu orta yüzüne kezzap attırarak başlattığı pervasız şiddetini zamanla Bergen’i aleni bir şekilde öldürmeye kadar varıyor. Toplum da bu şiddete tanıklık ettiği halde sahnedeki bir oyunu izlercesine sessiz kalmayı tercih ediyor.

Cinayetin gazetelerde nasıl, ne kadar ve hangi sayfada yer aldığına şöyle bir göz atıldığında bile medyanın patriyarkanın sac ayaklarından biri olan erkek şiddetini nasıl yeniden ürettiğini

2 “Müstakbel katil” tabirini kullanma sebebim, katilin ismini yazıda geçirmeyi istememek gibi politik bir tercihe dayanıyor.

görmek mümkün. Örneğin, 15 Ağustos 1989 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin on beşinci sayfasında küçük bir çerçevede yer alan haberde erkek şiddeti hiçbir şekilde dile getirilmez ve olay kriminal boyuta indirgenir. Başlık yalnızca “Acıların Kadını Öldürüldü” şeklindedir. Mihalıs Kuyucu’nun çalışmasına (2014) göre de gazeteler bu olayı erkek şiddeti yerine kriminal bir olay ya da magazin haberi olarak görmeyi yeğ tutmaktadırlar.<sup>3</sup> Yani medya kendi bakışı aracılığıyla erkek şiddetini normalleştirilip önünü açmaktadır.

Bergen’in tüm yaşamöyküsü erkek egemen sistem içerisinde tutku-cinsellik-şöhret-şiddet ilişkisi üzerinden örülür. Eski kocası tarafından katledildiğinde arabesk müziğin “kraliçesi” diye anılan, herkes tarafından tanınan bir yıldızdır.<sup>4</sup> Kamusal alanda tek başına var olabilen; yani bir şekilde çerçevesi erkekler tarafından belirlenmiş bir alanda, arabesk söylediği için kimi zaman aşağılansa ve küçümsense de mücadele ederek yer alabilen güçlü bir kadının öyküsüdür Bergen’in yaşamı. Örneğin, birçok kez Bergen’in fotoğraflarını çeken fotoğrafçı Erol Atar’a göre Bergen “hoppa ve başına buyruk”tur (Berköz Ünyay, 2010), bir başkasına göre ise, “pavyonda kendisine uzun süre bakana, ‘Çok beğendiyseniz küçük oğlunuza alın,’ diyecek kadar çetin cevizdir”, kendisine çiçek gönderen erkeklerin kafasına çiçeği fırlatır (“Bergen Kimdir?”, 2020).

Yayınlanan on bir albümünden sekizi çok popüler olmuştur. Kezzap saldırısına uğradıktan sonra şöhret olur. 1987 yılı Mart ayında albümlerini çıkaran Yaşar Plak’ın kurucusu Yaşar Kekeva tarafından “Acıların Kadını” albümünün satış başarısından dolayı kendisine “Altın Plak” ve “Altın Kaset” ödülleri verilir. Artık olmayan gözünü dikkat çekici bir makyajla kapatarak sesinden çok “imajıyla” ilgi görür. Ona da iyi gelir şöhret olmak; sahnede olmayı hep sever zaten. Videolarını izlediğimizde ne-

3 Bergen’in ölümüne sekiz gazetenin bakışı da Kuyucu’nun aynı makalesinde bulunabilir (2014: 67-75).

4 Bergen’le aynı dönemde sahneye çıkmış olan İbrahim Tatlıses, Selami Şahin, Ümit Besen, Ferdi Özbeğen, Nejat Alp, Müslüm Gürses gibi arabesk müziğinin erkek sanatçılarıyla aynı ücreti alıp almadığı ya da bu ücretin neye göre göre belirlendiği önemli bir araştırma konusudur.

şeli bir Bergen görürüz sahnede. İlk kez on sekiz yaşında iken Feyman Gazino'sunda sahneye çıktığını düşünürsek, sahnede büyümüştür; kişiliği orada oluşmuş, kendini sahnede ifade etmiştir diyebiliriz. Bir yandan da çok sevdiği sahneye çıkmasına müstakbel katilinin izin vermemesi yüzünden sahneye ilgili kesintili, gel gitli bir ilişkisi olur.

Göz önünde ünlü bir şarkıcı kadın iken dahi eski kocasının onlarca kez fiziksel şiddetine maruz kalmasına, yüzüne kezzap atılmasına rağmen toplumun olan bitene sessiz kalması, Bergen'in adeta toplumun onayıyla, adım adım, planlı bir şekilde ortadan kaldırılmak, yok edilmek istendiği düşüncesini güçlendiriyor.

## Hikâyeye aşk ya da tutku üzerinden bakmak?

Evet, minnet sevgisinden bir aşk doğdu ve nişanlandık. Ben sahneyi çok seven, açıkçası sanatına âşık olan bir kişiydim. ... ise kıskanç bir insandı. İlk başlarda bana hissettirmemeye çalıştı. Ama sonradan ortaya çıktı. İlk dayağımı o zaman yedim. Beni sahneden aldı ve bir eve kapattı. İlk dayağımı ...'den yemiş oldum. Olaylar bir film şeridi gibi ilerliyordu. Nişanlandık, arkasından dayak fasılları başladı (aktaran Tok, 2012).<sup>5</sup>

Deli gibi âşıktım, bırakamıyordum (Bergen).

Son söyleyeceğimizi ilk başta söyleyelim: Aşk ve cinsellik kadınlara yönelik şiddeti meşru kılar. Patriarkal sistem sadece şiddetle değil, aynı zamanda aşkla, sevgiyle ve rızayla yeniden üretilmek durumundadır. Bu sisteme dahil edilebilmeleri için insanların baskılandıkları kadar ikna da edilmeleri gerekir. Aşk öğrenilir. Kadınların rızasını üretmenin en güçlü aracı olan aşk masum değildir. Politiktir.

Aşka dair ilk eleştiri Simone De Beauvoir'ın 1949'da yayımladığı *İkinci Cinsiyet* kitabından gelir. Beauvoir romantik aşkı

5 Tok, bu ifadeyi Bergen'in 1988 yılında *Bulvar* gazetesi muhabiri Barbaros Yüksel'le yaptığı röportajda anlattıklarından aktarmaktadır.

eleştirir; patriarkal sistemin destekleyicisi olduğunu savunur. Bu analizin iki yararı var: “İlki, aşkın, kadınların patriarka ile suç ortaklığı yapmasına sebep olduğunu vurgulamasıdır. Aşkın güç ilişkisi olarak ortaya çıkmasının tek sebebi kadınların erkek tahakkümünün kurbanı değil, aynı zamanda kadınların aşka yaptıkları derin yatırımlardır. Kadın gerekirse âşığı adına kendi üzerinde diktatörlük kurar. İkincisi ise, kadının suç ortaklığı tutku seviyesinde çalışır. Tabii ki özgürlüğe kölelik yolu ile erişmenin makul olmadığı açıktır. Fakat tutku kördür. Cazibe, kadınların kendilerini gözü kapalı adamalarına neden olacak kadar güçlü ve tutarsız olabilir. Bu sebeple aşk masum değildir ve tahakküm aşksız empoze edilmez. Kalbimizin tutkusunu takip ederken özgürleşir gibi görünsek de aksine bizi kurtulmaya çalıştığımız esarete sürükler” (aktaran Langford, 2006: 110). Aşkın eleştirisi Comer’in (1974) *Evlilik Mahkûmları*’nda, Firestone (1972) ve Greer’in (1970) çalışmalarında devam eder. Aşka duygular üzerinden baktığımızda ise duyguları toplum öncesi özler olarak değil, toplum tarafından şekillendirilen ve dil aracılığıyla aktarılan olgular olarak değerlendirmek gerekir (Hocshchild, 1983). Bu duygular aynı zamanda kültürel olarak da değişkendir. Bergen’in hikâyesinde de kimi zaman tutkusu, duyguları tarafından sürüklendiğini düşünsek de aslında tutku ya da aşk şeklinde empoze edilenlerin onu nasıl da şiddet sarmalına, çıkişsızlığa sürüklediğini görmek mümkün.

Cinsellik de politikadan azade değildir. A. MacKinnon’a göre, “feminizmin ışığı altında cinsellik, daha önceden var olan toplumsal bölünmelerin ortaya çıkarıldığı veya çıkarılmadığı, gizli bir karşılıklı duygu, his veya davranış ortamı değildir. Toplumsal yaşamın bütününe etkileyen yaygın bir boyuttur, ona paralel olarak toplumsal cinsiyet ortaya çıkar ve oluşturulur. Bu boyutla birlikte ırk ve sınıf gibi diğer toplumsal bölünmeler de kendini gösterir” (MacKinnon, 2003: 153). Örneğin kadınların yaşadıkları cinsel taciz, tecavüz gibi her türlü şiddet biçimi cinselleştirilerek normalleştirilir. Bu yolla şiddet de normalleşir. Böylece özel ile kamusal arasındaki ilişki de patriarka üzerinden belirlenir. Modern devletin iktidar ilişkilerini ko-

ruyup düzenleme konusundaki, özel alanı (mahremiyeti) kapsayan tarihsel düzenleme potansiyeli kurulmuş olur. Jackson'a göre de, aşka ait tutku dürtüsü erotik güç ve şiddet meselesini açığa vurur – ki bu tema hem pornografi hem romantik romanda sıkça karşılaşılan bir temadır (Jackson, 2006: 174). Böylece aşk-şiddet-tutku sarmalı kadınları kuşatmış olur. Bergen'in hikâyesine de böyle bakmak gerektiğini düşünüyorum.

## **Bergen olmak<sup>6</sup>**

16 Temmuz 1959 tarihinde Mersin'de dünyaya geliyor Belgin Sarılmışer. Annesi ebe, babası ise boyacı. Yoksul bir ailenin altı çocuğundan en küçüğüdür. Neşeli, cıvıl cıvıl bir çocuktur Belgin. 1966 yılında annesiyle birlikte Ankara'ya taşınır. Mersin'de kalan babası ise bir süre sonra vefat eder. Ankara'da Yenimahalle semtinde otururlar. Belgin, Yunus Emre İlkokulu'na devam eder. Okulda mandolin çalar, şarkı söyler. Müziğe yakın olduğu ortaya çıkar. İlkokuldan sonra öğretmenlerinin teşvikiyle Ankara Devlet Konservatuvarı'nın sınavlarına girer ve piyano bölümünü birincilikle kazanır. Konservatuvar müdürü Mithat Fenmen'dir. İki yıl boyunca hem piyano hem de viyolonsel eğitimi alır. Çalışmak zorunda olduğundan okula devam edemez. Yaşı büyütülerek PTT'de memur olarak çalışmaya başlar. On sekiz yaşında gittiği Ankara'nın meşhur gece kulübü Feyman'da ısrar üzerine şarkı söylemesi ve sesinin beğenilmesi üzerine gelen sahneye çıkma teklifini geri çevirmez ve böylelikle sahne macerası başlar. Bergen ismini de kendi isteğiyle bu dönemde alır. Bir dergide tesadüfen rastladığı, Norveç'in bir şehrinin adı olan Bergen hoşuna gider. Başta Ankara, Adana, İzmir, İstanbul olmak üzere birçok yerde sahneye çıkar. Annesi Sabahat Hanım ise her zaman onun yanında olur, kızını hiç yalnız bırakmaz. Kuliste hep onunla birlikte dir. Bergen sahne-

6 Şimdiye dek yapılmış en kapsamlı Bergen araştırması Yavuz Hakan Tok (2014) tarafından gerçekleştirilen *Acıların Kadını Bergen*'dir. Tok, başta Bergen'in ailesi olmak üzere, doktoruyla, göz makyajını ve saçını yapan kuaförüyle, plakçısıyla, yakın çevresi olan kişilerle görüşmüş, gazete ve dergi taramış ve bir belge roman ortaya çıkarmış. Bu metindeki çoğu bilgi için bu kaynaktan yararlanıldı.

ye çıkarken dikkatle bakarsanız Sabahat Hanım'ı arkada, kızını sahneye yolcu ederken görürsünüz. Bergen'in kıyafetiyle, saçıyla, gözünün üzerine koyduğu bantla ve onun üzerine serptiği pullarla, her şeyiyle ilgilenir.

Bergen otomobil meraklısıdır ve de epey hızlı kullanır. Sahne kıyafetleri de oldukça şık; makyajı, saçları çok özenlidir. Sahnedeki konuşmalarıyla sahneye hâkimdir, esprilidir, özgüvenlidir. Sahnede mutlu olduğu, kendisiyle yapılan söyleşilerden ve kaleme alınan yaşamöyküsünden de anlaşılıyor...

Bundan sonra söz edeceklerimiz Bergen'in yaşamına son verecek ilişkisi/ilişkileri, özellikle yüzüne kezzap atılma olayının sonrası üzerine. Nitekim özel hayatından sahneye kadar tüm yaşamı, erkekler dünyasının cenderesi içinde geçer. Tok'a göre, "marazlı, öfkeli, tutkulu ve şiddetli bir aşk" hikâyesidir Bergen'in yaşadığı ilişki: "Katil-kurban hikâyelerinin bilinmezleri giriyor devreye bu noktada, benzer yüzlercesinde olduğu gibi. Kimin kimi ne kadar sevdiğini, kimin kimden ne kadar nefret ettiğini, kimin kaçıp kimin kovaladığını ve hatta aslında kimin katil, kimin kurban olduğunun bile hiç bilinemediği o sırlı hikâyelerden biri..." (Tok, 2012).

Oysa Bergen'e kulak verirsek pek de böyle olmadığı anlaşılıyor: "Zorla beni Kozan'a tekrar götürdü. Bir yıllık evlenmeme cezası bitmişti. Yine dayak yemeye başladım. Dayaktan bıkip usanınca yine kaçtım ve annemle Ankara'ya gittik. Pavyonlarda çalışırken İzmir'den iyi bir teklif geldi. İzmir'e gidip bir pansiyona yerleştik."

*Bulvar* gazetesi muhabiri Barbaros Yüksel'le yaptığı röportajda da benzer endişesini dile getirir: "Kaçtığımı öğrenir öğrenmez beni takip etmeye başladı. Son olarak İzmir'de bir pansiyonda buldu... Yüz vermediğim için beni tehdit ediyordu. Yüzüne kezzap atarım diyordu... Ama ben inanmıyordum... Yalan diyordum."

Kezzap olayının ayrıntıları ise Tok'a göre şöyle: "Hâlâ evli olduğu ama ayrı yaşadığı adam, asıl sebebini kimsenin bilmediği *bir öfke anında* (vurgu bana ait), yakın bir ahababının verdiği fikirle kiraladığı birini İzmir'e, Bergen'in çalıştığı kulübe gönder-

riyor. O zamanın parasıyla 500 bin lira sıkıştırıyor cebine. 31 Ekim 1982 gecesi İzmir Alsancak'taki New York gece kulübünün kapısında Bergen annesiyle birlikte kendilerini kaldıkları pansiyona götürecek taksiye binmek üzereyken, kiralık saldırgan saklandığı yerden çıkıp bir kova kezzabı Bergen'in üzerine doğru atıyor" (Tok, 2012). Daha önce yapılacağı zikredilmiş ve de gayet planlı bir biçimde gerçekleştirilmiş kezzap atma olayının Tok tarafından "bir öfke anı" olarak belirtilmesi oldukça düşündürücü.

"Acıların Kadını Bergen Anlatıyor" başlıklı yazı dizisinden: "O anda iki gözüm gitti. Biraz alkollü olduğum için hiçbir şeyin farkında değilim. Sadece çığlıklar duyuyorum. Bir ara "Suya götürün," diyorlar. Kadere bak ki sular kesik. Su ip gibi akıyor. Üzerimdeki giysileri yırtıp her tarafımı sardılar. O an her yer çok karanlık, bir şey göremiyor, gözlerimi açamıyorum. Kısa bir süre sonra ekip arabası geldi. Ege Üniversitesi Hastanesi'ne götürdüler. Hastanede 45 gün kaldım, yara tedavisi gördüm" ("Acıların Kadını", [tarihsiz]).

Olaydan iki gün sonra Bergen'in annesi Sabahat Hanım, *Hürriyet* gazetesi muhabirine şöyle anlatır olayı: "... İki yıl önce kızımı eter koklatarak kaçırdı. Bergen'e pavyon fedailiği yapan bu adamla evlenmemesini, kendisini mutlu edemeyeceğini defalarca söyledim. Fakat o 'Bir defa adım çıktı, geri döne-mem,' diyerek beni dinlemedi. Gece kulüplerinde Türk müziği söyleyen kızım sesi ve fiziğiyle kısa zamanda aranılan sanatçı oldu. Bergen'in başarısını kıskanan damadım her gün bir huzursuzluk yaratıp kavga çıkarıyordu. Sonunda bu evliliğin artık yürümeyeceğini düşünerek boşanmaya karar verildi. Buna rağmen kızımın peşini bırakmayan... 'Seni kimselere yar etmem,' diyerek devamlı tehdit ediyordu" ("Acıların Kadını", [tarihsiz]).

1982 yılının Kasım ayı. Suçluyu azmettiren kişi açık seçik bilinmektedir ama polis bütün aramalarına rağmen onu bir süre bulamaz. Bergen İzmir'deki hastanede kırk beş gün boyunca tedavi görür. Polis tarafından aranan azmettirici, bu esnada Bergen'i yattığı hastaneden telefonla aramayı da ihmal etmez. "Acı-

ların Kadını Bergen Anlatıyor” başlıklı yazı dizisinde Bergen de bu durumu doğrular: “Devamlı hastaneyi arıyordu. Önceleri telefona yanıt vermedim ama daha sonra bir iki kez konuştum. ‘İki gözüm kör oldu, bana bunu neden yaptın?’ dedim. O ağlayarak kendisinin yapmadığını söyledi. Ama ben onun yaptığını biliyordum.” (“Acıların Kadını”, [tarihsiz]).

Olayın gazeteler sayesinde dikkat çekmesi o günlerin meşhur estetik doktoru Onur Erol’u harekete geçirir. Bergen İzmir’den Ankara’ya getirilir ve gerekli tüm estetik müdahaleler Onur Erol tarafından ücret alınmaksızın gerçekleştirilir. Gazeteci Elif Berköz tarafından *Milliyet* gazetesi için yapılan ve 13 Şubat 2010 tarihinde yayımlanan röportajda Onur Erol şöyle dile getirir Bergen’in geçirdiği ameliyatı: “En az üç kez ameliyat ettiğimi hatırlıyorum onu. Çünkü dokuların iyileşmesi, olgunlaşması aylar sürer bu tip yanıklarda. Zımparalama yöntemiyle Bergen’in derilerini soymuştuk. Sağ gözü çıkmıştı, kapakları kapanmıyordu. Sonradan eklenecek protez için göz çukuru yaptım. Burun kanatları yok olmuştu, oraya kıkırdaklar kondu. Yüzüne kalçasından deri eklendi.”

O günlerde Bergen’in hastanede yaşadıklarına şahit olan gazeteci Erdal İpekeşen’in 19 Kasım 2006 tarihinde *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan köşe yazısından: “Talihsiz genç kadının hastaneye yattığı ilk günkü görünümü ve inlemeleri hâlâ hafızamdan silinmemiştir. Tamamen yok olan bir yüz, kezzabın etkisiyle eriyerek ayak parmaklarına kadar, çatlamış toprak halini almış vücut ve hepsinden önemlisi o duyduğu müthiş acıyla dudaklarından dökülen inleme sesi... İşte o andan itibaren Onur Erol’un inanılmaz gayretini ve ustalığını görmüştüm. Bir oya işler gibi, Bergen’in deforme olmuş her uzvuyla tek tek uğraşmıştı. Aylarca süren ameliyatlar zinciri ve tedavisi sonucunda da genç kadının yeniden yaratılışına tanık olmuştum. Vücudunun sağlam kalmış yerlerinden aldığı parçaları tahrip olmuş bölgelerine aktardığını, kalçadan aldığı deri parçalarıyla yeni yüz yarattığını safha safha izlemiştim. Sonuçta da, tam olmasa da, Bergen’in eski güzelliğine kavuştuğunu görmüştüm.”

Bergen'in 1985 yılında kuaförlüğünü yapmaya başlayan Ali Yatkın ise Bergen'in en yakınında olanlardandır: "Saçlarını yaptığımız sanatçılar bir süre sonra kardeşimiz gibi olurdu. Yanımızda giyinip soyunurlardı ve kimse dönüp bakmazdı. Bergen'in yarık izlerini ister istemez gördüm. Sadece yüzünde değil, ellerinde, kollarında, hatta bacaklarında bile derin izler vardı."

Onur Erol'un müdahalesiyle sağ gözü tamamen alınırken, sol gözü iyileşiyor ve görmeye başlıyor. Bergen'in yüzü ise neredeyse yeni baştan yaratılıyor. Rüyalar görüyor her gece. Canının ve kalbinin acısını adeta rüyalarıyla avutuyor. "Acıların Kadını Bergen Anlatıyor" başlıklı yazı dizisinde şöyle söz eder rüyalarından: "Çok acayip rüyalar görüyordum. Mesela iki gözüm körmüş ve Müslüm Gürses'le Kibariye beni sahneye davet ediyorlarmış. Ağlayarak uyanırdım hep, 'Ah nerede o günler!' derdim. Her saniyem acı içerisinde geçiyordu." ("Acıların Kadını", [tarihsiz]).

Uğradığı kezzap saldırısından sonra şöhret olmanın da yolları açılır. 1988 yılında *Bulvar* gazetesi muhabiri Barbaros Yüksel'le yaptığı röportaj hüznünlü duygularının ifadesidir. "Harika bir duygu diyebilirim. Ama burukluğunu da her zaman yaşadım. İnsanların bana acıyarak bakmalarına ilk önceleri çok kıızıyordum. Günler geçtikçe bu bakışlara alıştım."

Kuaförü Ali Yatkın ise benzer bir biçimde aktarıyor Bergen'in o dönemde hissettiklerini: "Kaybettiği gözünden geriye kalan boşluğu herkesten saklardı. Samimiyetimiz ilerledikten sonra benim görmeme müsaade etti. Temizler, üzerini kapatırdık. Sonra ben o boşluğun üzerini kapatmak için kullandığımız polyester parçanın üzerine göz resmi çizmeye başladım. Üzerine saç perçemini de düşürünce, uzaktan göz gibi görünüyordu. Böylece sahnede kendini daha iyi hissediyordu... Dükâna hep annesiyle beraber gelirlerdi. Annesi sürekli yanındaydı zaten. Ben saçlarını yaparken kızını süzer, hüznü dolu bakışlarla izlerdi. Kızının eski halini düşündüğünü, başına gelenlere üzüldüğünü anlardım. Ama Bergen hep neşeli ve hayat doluydu. Ne zaman o konu açılса geçiştirirdi. Hiç onun kahrettiğini, isyan ettiğini görmedim" (Tok, 2014: 287).

1986'dan itibaren şöhret basamaklarını tırmanır Bergen. Hiç vazgeçmez, hep devam eder. Ülkü Erakalın'ın Aralık 1986 tarihinde *Video Haber* dergisine verdiği röportajdan:

Bergen çok cesur bir kadın. Başına gelen felakete karşılık çok enteresan bir kalbi ve kişiliği var. Filmde bunu ön plana çıkarmaya çalıştım. Batılılar bizim çektiğimiz sahnelerde makyaaja başvururlar. Oysa biz bu sahneleri hayatın kendisinden temin ettik. Bir gözü ve yüzünün bir tarafı yok olmuş, vücudu kezzap yanıklarıyla dolu bir kadın... Gerçek yaşamdan bir kadın... Ve gerçek yaşamdan bir yüz... Bu durumda kamera karşısına geçmekten çekinmeyen Bergen'in cesaretini hayretle ve saygıyla karşılıyorum.

16 Ocak 1987 gecesi Bergen, hayatında ilk ve son kez televizyona çıkar. Üstelik de o yıllarda arabesk müziğe asla geçit vermeyen TRT'de (henüz Türkiye'de özel televizyon kanalı yoktur.) O günlerde İstanbul Taksim'de, Lutesse Gece Kulübü'nde sahne alır Bergen. Çekimler de orada yapılır.

Gazeteci ve yazar Ergun Balcı'nın sunduğu "Musiki Maceramız" adlı program Türk müziğinin gelişimini anlatan bir belgesel. Yani bir eğlence programı değil. Bundandır ki Bergen'in ekranda görünmesine ve hatta o meşhur şarkısını söylemesine izin verir TRT yönetimi. Tabii bir belgesel kurgusu yapıldığı için sahnede "Acıların Kadını" şarkısının sadece bir kısmını söylerken görebiliyoruz Bergen'i. Canlı söylüyor. Kıyafeti, '80'lerin geniş vatkalı, parlak pullarla süslü beyaz elbisesi, tek gözünü kapatan kabarık saçları ve alnındaki kezzap yanığı izlerini saklayan bantla onu ekranda ilk kez izleyen milyonların karşısına çıkıyor.

Gece kulübünün kulisinde Bergen'le kısacık bir röportaj yapıyor Ergun Balcı. Bergen'in gerginliği gözden kaçmıyor. Ancak çok da düzgün ve kendinden emin konuşuyor. Arabesk müziğin niye bu kadar sevildiğini anlatmaya çalışırken dinleyen insanların acılarından, problemlerinden dem vuruyor. Ergun Balcı, o günlerin TRT'sinde dışlanan, kapı dışarı edilen, "yoz müzik" olarak adlandırılan arabesk müziği anlama ve ste-

rilize edilmiş (ya da edildiği sanılmış) TRT izleyicilerine anlatma derdinde. “Nedir arabesk müzik?” diye soruyor Bergen’e. “Benim duyarak, severek okuduğum bir müzik türü,” diyor Bergen. En yalın, en gerçek anlamı bu çünkü onun için. Söylediği şarkıları yaşayan, yaşadıklarını şarkılarla anlatan bir kadının tanımlarla, sıfatlarla, yakıştırmalarla işi yok. Nitekim peşi sıra gelen “Arabeski niçin seviyorsunuz?” sorusuna vereceği cevap da bunu anlatıyor: “Yaşadığım acılar, kişisel problemlerim sebep herhalde, tahminim...”

Yaşar Plak’ta 1980 yılından bu yana çalışmakta olan Ahmet İskenderoğlu Bergen’in sahneye olan sevgisini şöyle anlatıyor: “Onu programlarının çoğuna ben götürdüm. Genellikle şehir dışındaki konserlere birlikte giderdik. Dinleyicilerle iç içe olmayı severdi. Ne çok teklifler geldi büyük gazinolardan ama çoğunu reddetti. Gece kulübünde, geç vakitte sahneye çıkmayı daha çok seviyordu. Herkesin eğlencesini bitirip çorba içmeye gittiği saatlerde sahneye çıkıyor, saatlerce söylüyordu. Ne kadar ısrar ettiysek de bundan vazgeçiremedik.” Bir süre hem gazino hem gece kulübünü birlikte yürütüyor Bergen. Vatan Caddesi’ndeki gazino programı bittikten sonra annesiyle beraber Taksim’de, Lutesse Gece Kulübü’nde alıyor soluğu. Orada sabaha karşı sahneye çıkıyor (Yücel, 2015).<sup>7</sup> Böylesini daha çok seviyor. Gazinoların dakikalarla sınırlı programlarında olmaksansa, gece kulüplerinde özgürce, saatlerce şarkı söylemeyi tercih ediyor. Bir hayranı ise sahnedeki halini dile getirir: “1987 yılında Çamlıca’da izlemiştim. Şu an yerinde park olan İzmir Gazinosu vardı. (Kadroda) Emrah da vardı. Sahneye bir kız çocuğu elinde çiçekle çıktı, Bergen’e verdi ve ‘Çok güzelsiniz,’ dedi. Rahmetli de ‘Bozdular o güzelliği,’ diye sitem etmişti. Programının sonunda darbukacı darbukayı Bergen’in ayaklarının önüne getirdi. Rahmetli de ayakkabısının topuğuyla darbukada bir delik açtı. Herhalde öyle bir âdet vardı.”

7 Uğur Yücel’in *Bavul* dergisindeki yazısından birlikte çalıştıklarını, Yücel’in Bergen’den önce sahne aldığını öğreniyoruz. “Abi, hoş geldin deyip hafifçe doğrulurdu. Viskisi, sigarası ve annesi... ‘Anamı ne yapayım? Atayım mı? Bir oyum var. Kimsem yok!.. derdi’ (Yücel, 2015).

Ağustosun ilk haftası Bergen bir kez daha, bu kez bir yaralama olayıyla manşetlere çıkar. Adana'da program yapmak için gittiği Lunapark Gazinosu'nda sahneye çıkarken, seyircilerin gözü önünde gazinonun fotoğrafçısı tarafından bıçaklanır. Bıçaklayan, Bergen'i sadece şöhret olmak için bıçakladığını öne sürer ve hâkim tarafından tutuksuz yargılanmak üzere serbest bırakılır. Bergen ise olayın üzerinden birkaç gün geçtikten sonra tekrar sahnelerde boy göstererek adeta herkese yılmadığını, korkmadığını gösterir.

Olayın üzerinden bir yıl geçtikten sonra Bergen, *Bulvar* gazetesi muhabiri Barbaros Yüksel'le yaptığı röportajda şöyle ifade eder duygularını: "Bu olay bana kasıtlı yapılmış bir şey değil. Bunu her zaman söyledim, yine söylüyorum. Gazino sahibi ile başkalarının arasında olan konu. Benim talihsizliğim o an sahnede olmam. Herkes kocamın yaptığını sandı. Ben bunlara inanmıyorum. Tabii gene yıkıldım. Diyorum ya, hayatım roman gibi. Ama ağlatan bir roman ve bu romanda bir sayfa daha açılmıştı. Ama azmim ve çabalarım ile kendimi topladım."

Gazeteci Sevan Çamlıca'nın *Müzik Magazin* dergisine yaptığı haberde ise şöyle der: "Belki gözüm kör, vücudumun çeşitli yerleri böyle olmasaydı şöhret olamazdım, lanet ediyorum o güne... Ama bugünkü şöhretimi ve servetimi böyle talihsiz bir olaya borçluyum. Kocama gelince, o zaten cezasını buldu. İkinci cezasını da benimle bir ömür yaşamakla çekecek. Sahneyi bırakmamı istedi, onu da kabul ettim. Ancak çıktıktan sonra tek bir yanlış hareketini göreyim gözümü kırpmadan bırakırım onu, hiç acımam" (Tok, 2012).

Çıktığı turnede yolunun düştüğü şehirlerden biri olan Kayseri'de verdiği konser sonrası gazeteci Vural Bozuklu'ya söyledikleri, sahnede iki saat boyunca yüzünden gülücükler eksik olmayan Bergen'in gerçek ruh halini anlatır. Bugüne dek yaşadıklarının etkisiyle, şarkı söylerken sahneye herhangi birisinin çıkmasından korktuğunu söyler: "Böyle zamanlarda saldırıya uğrayacak gibi oluyorum. Bu nedenle de kimi zaman çiçek vermek isteyen bir hayranımı, kimi zaman da istekte bulunan seyircilerimi kırıyorum. Ama ne yapayım, elimde değil."

Gazeteci Çiğdem Cesur'un *Mûzik Magazin* dergisi için yaptığı haberde Bergen çocuk sahibi olmak istediğini dile getirir: "Son beş yıl içinde yaşadığım acıları kimse tahmin edemez. Bir de tek olan yumurtalığım tehlikeye girince öldüm öldüm dirildim. Çocuk sahibi olmayı çok istiyorum. İnşallah bu ameliyattan sonra anneliği tadarım."

1987 yılının Haziran ayında önce Amerika'ya bir konsere gider, sonra da otuz üç günlük Anadolu turnesine çıkar Bergen. Mersin konserinde ayakta alkışlanır ve konserden sonra *Mûzik Magazin* dergisi muhabiri Kemal Bağcı'ya verdiği röportajda, "Artık mutlulukların kadınıyım," der. "Yaşadığım olaylar beni acıların kadını yaptı. Halk beni böyle tanıyıp sevdi. Ama artık acıların kadını olmak istemiyorum. Çektiğim acılar yeter. Artık mutlulukların kadını olarak tanınmak istiyorum. Beni acıların kadını olarak yücelten halkım, aynı şekilde mutlulukların kadını olarak da kabul edecektir."

1987 Ekim'inde kocası cezasını tamamlayıp hapisten çıkar. Ona kezzap attıran, defalarca şiddet uygulayan müstakbel katiliyle tekrar bir araya gelir Bergen. Belki de küçük yaşta babasından ayrıldığından aile kurma ve değer verilme arzusuyla evlenmek, yuva kurmak ister. Nitekim çocuğunun olmasını istediğini de bilmekteyiz. Çok sevdiği, kendini ifade edebildiği sahneyi bırakmak zorunda kalır. Dayayıp döşediği Mersin'deki eve yerleşirler. Bir de "kocasına", işletmesi için kahvehane açar. Kasım ayında Bergen Mersin'deki evinde yanında kocasıyla birlikte gazetecileri ağırlar. Bu röportajda artık sahneye çıkmayacağını bir kez daha dile getirir: "Eşim sahne ve sinemaya karşı. Şimdi yasakladığı için çıkamıyorum. Ama müzikten asla kopamam. Plak ve kasetlerimle sesleneceğim beni sevenlere. Çok acı çektim. Şimdi o acılı günleri gerilerde bırakıyorum. Sevdiğim ve inandığım eşimle yeni, yepyeni bir hayatın eşiğindeyim. Evimin kadını olacağım. Her seven kadın gibi evime ve eşime hizmet etmekten mutluluk duyacağım." "Mutlu aile mitinin sahnelenmesidir" adeta fotoğraflar ve Bergen'in söyledikleri. Böyle olmasını arzulamaktadır. Yeşilçam filmlerindeki mutlu aşk sahneleri gibidir her şey. Mutfakta üstünde önlüğü yemek ha-

zırlayan genç kadın, hemen yanında, elleri cebinde karısını izleyen genç adam... Fonda duvara asılı kocaman Bergen fotoğrafının önünde karısına sarılan genç adam, objektife mutlulukla gülümseyen genç kadın... Oyuncak bebeklerle dolu rafın önünde, üstlerinde pijamalarıyla poz veren genç çift... Genç kadının elindeki bebeğin anlattığı çocuk özlemi... O günlerin ev mobilyalarından olmazsa olmaz Amerikan barda karısına içki sunan genç adam... Ya da kısaca, derginin habere attığı başlıkla: "İşte Sevgi, İşte Aşk, İşte Mutluluk!"

Oysa hakikat öyle değildir; o günlerde yakın dostlarına, "Ölmeden bu adamdan kurtulamayacağım," diye dert yanar. "Ya o beni öldürecek, ya da ben onun ölmesini bekleyeceğim..." Ve 20 Nisan 1988 günü resmen boşanırlar. Aylar sonra tekrar stüdyoya girip yeni albümünün kayıtlarını tamamlar. "Yıllar Affetmez" adı verilen yeni kaseti haziran ayında piyasaya çıkar. Kasetin piyasaya çıkışının hemen ardından da tanıtım maksadıyla yeni bir Anadolu turnesi için yollara düşer Bergen. Bu süre boyunca boşandığı kocası yine peşini bırakmaz.

Gazeteci Sevan Çamlica'nın *Müzik Magazin* dergisinde yayımlanan boşanma ile ilgili haberinde Bergen, "Olmadı, yürütemedik... Daha doğrusu şiddetli geçimsizlik başladı aramızda. Bu şartlar altında oturduk, konuştuk ve ayrıldık. Ben onu cezaevinde yattığı müddetçe bekledim... Beni bu hale getirmesine rağmen sevgimden, saygımdan bir şey yitirmedim," der. İstanbul'a döner. Taksim'deki Dilson Oteli'ne yerleşir. Gazeteci Çamlica onunla tekrar bağlantı kurar: "Karşıdaki ses neredeyse ağlamaklıydı. Bir gazeteciye değil, bir dostu çağırıyordu. 'Gel de halime bak,' diyordu. Doğrusunu isterseniz yanında kocasının olduğunu bilsek, o otele gitmezdik herhalde. İşte bu düşüncemiz, Bergen'in halini gördükten sonra daha da yoğunlaştı. Şöyle konuşuyordu Bergen: 'Şu halimi görüyor musunuz? Şu sağlam kalan gözümün haline bak. Bu adam benim sağlam gözümü de kör etmeyi kafasına koymuş. Çok puslu görüyorum her tarafı...' (vurgu bana ait).

14 Ağustos 1989'da Adana Pozantı'da eski kocası tarafından altı kurşunla öldürülür Bergen.

*Bütün zalim olanları*

*Sen affetsen ben affetmem*

(Söz: Ali Tekintüre, Müzik: Burhan Bayar)

Patriarkal sistemin dayanaklarından birisi de şiddettir. Bu şiddetin kaynağı, “kadınların erkeklerin baskısı altında olmalarından veya erkeklerin kadınları kontrol etme arzusundan kaynaklanmaktadır” (Yarar, 2015:21). Dolayısıyla yakın ilişki içinde, erkek şiddeti doğar. Şiddetin asıl kaynağı erkeklerdir.

Butler’a göre, “kadınlara uygulanan şiddetin, cinayet dahil, suç olarak dahi mefhumlaştırılmadığı o kadar çok yer var ki. Oysa ‘böyle gelmiş böyle gider’ ya da ‘tutku edimleri’ şeklindeki bu ifadeler kadınlara yönelik şiddeti doğallaştıran, yani bu şiddeti sanki günlük hayatın doğal ya da normal bir parçasıymış gibi gösteren, köklü davranışları açığa vurur” (Yancy, 2019).

Bergen 1988 yılında *Bulvar* gazetesi muhabiri Barbaros Yüksel’le yaptığı röportajda hayal kırıklıklarını şu biçimde dile getirir: “Aslında benim hayatım sahnelere çıkmak isteyenlere örnek olmalı. Konservatuvarın iki yılını başarıyla tamamlamıştım ve maddi imkânsızlıklar yüzünden okuyamıyordum. Okulumu çaresizlikler içinde bırakarak PTT’de memur olarak çalışmaya başladım... Evet, ilk arkadaşlığım da PTT’de çalışırken başladı. Bir gençle tanıştım ve kendimi ona teslim ettim. Genç kız Bergen o günden sonra kadın Bergen oldu. Aldatıldığımı anladım. Sonra insanlara karşı nefret duygusu uyandı”.

Beauvoir’a göre aşk erkekler ve kadınlar için aynı anlamı taşımaz. “Gerek Beauvoir gerekse Firestone kadınların aşka daha çok yatırım yaptıklarını, erkeklerden gelen sevgiden kat kat fazlasını verdiklerini söylerler. Bu, kadınların doğasından kaynaklanan, ruhsal davranışlarını belirleyen dişi bir özellik değil, hayatlarının maddi koşullarının bir ürünüdür. Aşk, kadınların önemsemediği ve kenara ittiği bir toplumsal yapı içinde, olumlu bir kimlik edinme arayışı ve kendilerine değer verildiğini du-

yumsamalarıyla bağlantılıdır” (Jackson, 2000:131). Bergen’in, hapisten çıktıktan sonra ona şiddet uygulayan kişiyle evlenmesinin nedeni öncelikle korkusudur. Öldürülmekten korkmaktır Bergen.<sup>8</sup> Daha önce yaşadığı hayal kırıklığı, “ait olma” ve “yeniden başlama” arzusu da yaşamına devam etmek için geliştirdiği direniş stratejileri olarak yorumlanabilir.

Bourdieu evliliğin tam anlamıyla toplumsal mekanizmalarla, iktidar ilişkileriyle ilgili olduğunu dile getirir. Illouz da tutku ve çıkarın birbirini beslediğini ve de evliliğin en önemli dinamiklerinden birinin ekonomik çıkar olduğunu söyler (aktaran Al-Rebholz, 2019: 48) Bergen’in evliliğe giden yolda seçtiği kişi de kendi sosyal sınıfından ve toplumsal konumundan birisidir. Seçimi konusunda başlangıçta içi rahattır. Ölümünün ertesi günü *Sabah* gazetesinde yayımlanan “Kendi Ağzından Bergen” başlıklı haberde Bergen’in müstakbel katiliyle ilk tanışmasına yer verilir: “Adana’dan gelen bir teklifle Ankara’dan ayrıldım. Adana’daki pavyon sahibinden sekiz aylık çalışma karşılığı bir otomobil istemiştim. Otomobili verdi ama kontratın sonunda geriye aldı. Arabayı benim üzerime yapmamıştı. Haciz geldi. Böylece sekiz ay boşa çalışmış oldum. Pavyon sahibi ile bu konuda tartışırken yanımda bir genç vardı ve beni teselli ediyordu. Bu ..... idi. Parasal yardımda bulundu. Pavyon sahibinin de arkadaşıydı.” Pavyon sahibinin arabayı üzerine yapmayarak kandırdığı, maddi olarak zorda bıraktığı Bergen’i, pavyon sahibinin arkadaşının teselli etmesi, parasal yardımda bulunması manidardır. Danışıklı dövüş izlenimi veren bu olaydan sonra Bergen, desteği veren kişinin yeniden ve yeniden uyguladığı şiddet sarmalının içinde bulur kendini. Bu erkek önce kocası, sonra da katili olur.

Peki, her yerde fedailerle dolaşan gazino patronları, annesi, (varsa) turneleri ayarlayan menajeri, magazin el dahi olsa gazetelere çıkan dayak haberlerini okuyan savcılar, emniyet güçleri, Bergen’i tehdit eden adamın bir şekilde Bergen’e zarar vere-

8 *Bavul* dergisinde Uğur Yücel’in aktardığına göre Bergen öleceğini bilmektedir: “Ölcem ben Uğur Abi. Niye mi? Bilmiyorum. Kezzaptan sonra hapiste. Çıkçek vurcek beni be abi herif!” (Yücel, 2015).

ceğini öngörmüyorlar mı? Bergen röportajlarında ya da çevresindekilere “bu herifin kendisini vuracağını” söylemesine rağmen niye ciddiye alınmıyor? Söylediklerinin ya da yaşamının diğerleri gözünde bir değeri olmadığı için mi, yani kadın olduğu için mi? Niye ısrarla Bergen’i turneye çıkarıyorlar; hadi çıktı diyelim niye Bergen’in koruması yok? Bergen’in diğer altı kardeşi, onlar Bergen’e hiç yardım etmemişler mi, bu kadar mı kopuk ilişkileri?

Tam bir *Kırmızı Pazartesi*<sup>9</sup> gibidir Bergen’in yaşadıkları. 1989’dan bu yana kadın cinayetlerinin ayyuka çıktığını düşünürsek<sup>10</sup> bu cinayetleri önlemede ve kadına yönelik şiddeti ortadan kaldırmada pek de yol alındığını söylemek zor.

Şiddete uğrayanlar, şiddeti hak ediyormuş gibi gösterilenler kadınlardır. Medya da hâlâ buna aracılık yapıyor. Bu durum şiddetin meşruluk kazanmasına yol açar. Lafı dolaştırmanın anlamı yok; dün de bugün de kadınlar kadın oldukları için öldürülmektedirler. Kadın cinayetleri kriminal suçlara indirgenmektedir. Oysa “kadın cinayetleri politiktir.” Bu yüzden Bergen ve diğer şiddete uğrayan, yaşamları ellerinden alınan kadınların hikâyelerine/hikâyelerimize sahip çıkmak önemli. Bir de unutmamak ve affetmemek tabii...

Carolyn G. Heilbrun, öfke dile getirilmez hatta insanın içindeki öfkesini açıkça kabul etmesine izin verilmezse kişinin iktidarının ve denetimin elinden alınmış olacağından söz açar *Kadının Özyaşamını Yazarken...* isimli uzun anlatısında. Kadınlara tiz sesli ve bağırğan diyerek karşı çıkmak, iktidar hakkını onların elinden almanın başka bir yoludur Heilbrun’a göre. Kadının kendi öyküsüne sahip çıkmasını ve sesini çıkarmasını salık verir.

Bergen de sahnede şarkısını söyleyerek sesini çıkarıyor, isyanını dile getiriyordu.

“Sen Affetsen Ben Affetmem” isimli şarkısında söylediği gibi:

---

9 Gabriel García Márquez’in 1981’de yayımlanan romanı, işleneceğini herkesin bildiği ancak engel olmak için kimsenin bir şey yapmadığı bir cinayetin öyküsünü anlatır.

10 Sadece 2019 yılında 474 kadın erkekler tarafından öldürüldü.

Ümidimi kıranları  
Bu dünyayı yakanları  
Dar günde bırakanları  
Sen affetsen ben affetmem

## KAYNAKÇA

- Al-Rebholz, A. (2019), "Uluslararası Aşk: Almanya'ya Evlilik Göçü Bağlamında Kadının ve Erkek Kimliklerin Yeniden İnşası", *Aşkın Halleri, Aşk Üzerine Disiplinlerarası Bir İnceleme*, Tezcan Durma-Nehir Durma (der.), Ankara: um:ag Vakfı Yayınları, s. 41-76.
- "Acıların Kadını" [2. Bölüm] (tarihsiz), <https://alanyabergen.tr.gg/BERGEN--k1-2--B.oe.l.ue.m-k2-.htm>, erişim tarihi: 24 Eylül 2019.
- "Bergen Kimdir? Acıların Kadını Bergen'in trajik hayat hikâyesi", *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/galeri-acilarin-kadini-bergenin-trajik-hayat-hikayesi-40801357>, erişim tarihi: 22 Temmuz 2020.
- Berköz Ünyay, E. (2010), "Unutulmaz Acıların Kadını", *Milliyet*, <https://www.milliyet.com.tr/pazar/unutulmaz-acilarin-kadini-1198653>, erişim tarihi: 14 Şubat 2010.
- Butler, J. (2019), <http://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/210950-bana-kalirsa-siddet-eril-ya-da-maskulen-degidir>
- Comer, L. (1997), *Evlilik Mahkumları*, Sedef Öztürk (çev.), İstanbul: Pazartesi Yayınları.
- Cumhuriyet* (15 Ağustos 1989), "Acıların Kadını Öldürüldü".
- De Beauvoir, S. (2019), *İkinci Cinsiyet*, Gülnur Acar-Savran (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Heilbrun, C.G. (1992), *Kadının Özyaşamını Yazarken*, Yurdanur Salman-Gülşat Aygen (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jackson, S. (2006), "Kadınlar ve Heteroseksüel Aşk: Suç Ortaklığı, Direniş ve Değişim", *Pazartesi*, Beril Eyüboğlu (çev.), İstanbul: Pazartesi Yayınları.
- Kuyucu, M. (2014), "Eğlence Endüstrisinde Kadına Şiddet ve Medya: Müzik Sanatçısı Bergen Örneği", *İdil*, 3 (12), s. 53-78. DOI: 10.7816/idil-03-12-04.
- Langford, W. (2006), "Aşkı Eleştirmekten Vaz mı Geçtik?", Çiğdem Subaşı (çev.), *Pazartesi*, İstanbul: Pazartesi Yayınları.
- MacKinnon, C.A. (2003), *Feminist Devlet Kuramına Doğru*, Türkan Yöney-Sabir Yücesoy (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Tok, Y.H. (2014), *Acıların Kadını Bergen*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- (2012), "Acıların Kadını", <http://www.yavuzhakantok.com/2012/10/kadn-1bolum.html?m=1> adresinden erişildi, erişim tarihi 24 Eylül 2019.
- Yancy, G. (27 Temmuz 2019), "Bana Kalırsa Şiddet Eril ya da Maskülen Degildir: Judith Butler'la Röportaj". <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/210950-bana-kalirsa-siddet-eril-ya-da-maskulen-degidir>, erişim tarihi: 24 Eylül 2018.
- Yarar, B. (2015), *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*, Betül Yarar (der.), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yücel, U. (2015), "Ölçem Ben Ugur Abi", *Bavul* (1).

# **Ne İçindedir Alan'ın Ne de Büsbütün Dışında: Halide Edip Adıvar'ın Edebiyat Alanı ile Mücadelesi**

~~~~~  
**HÜLYA BULUT**

1884-1964 yılları arasında yaşamış olan Halide Edip Adıvar, Türkçe edebiyatın ve edebiyat sosyolojisinin oldukça önemli kalemlerinden birisidir. Yazar, bir taraftan Kurtuluş Savaşı'na katkıları dolayısıyla Mili Mücadele edebiyatına dahil bir isim olarak anılırken, diğer taraftan Cumhuriyet'in ilanından sonraki muhalif tavrıyla ülkeyi terk etmek zorunda kalan bir "sürgün"dür. Adnan Adıvar'la birlikte on dört yıl boyunca Fransa, İngiltere, Amerika gibi farklı ülkelerde yaşayan ve bu ülkelerde bir taraftan kadın haklarıyla ilgili çeşitli seminerler düzenlerken diğer taraftan Türkiye siyasetini yakından takip eden, Atatürk'le fikir ayrılıkları yaşayan bir entelektüeldir. Halide Edip Adıvar, bütün muhalif söylem ve görüşlerine rağmen 1939 yılında ülkeye geri dönebilmiş, yapıtları ders kitaplarına girmiş ve iktidara karşı öfkeli sesinden çok "Kurtuluş Savaşı'nın Halide Onbaşı" olarak hafızalardaki yeri diri tutulmaya çalışılmıştır. Bu yazı tam da bu noktaya odaklanacak, Pierre Bourdieu'nün özellikle habitus ve alan kavramları çerçevesinde yazarın neden-nasıl unutulmadığı ya da unutturulmadığı, kanon meselesini de içine alarak tartışılmaya çalışılacaktır.

Pierre Bourdieu, sanat alanının doğuşu ve yapısını incelediği *Sanatın Kuralları* adlı eserinde *habitude* ile aynı kökten gel-

diğini vurguladığı habitusu, “bireylerde nesneleşmiş, objektive olmuş tarih” şeklinde tanımlar. Özne, içine doğduğu toplumun tarihinin bir ürünüdür ve bu tarih onun bedenine kazanmış özellikler olarak da kendisini gösterir. Öznenin habitusu içinde ailesi, yaşamı, sınıfı, genetiği, sermayesi büyük yer tutar ve tüm bu bileşenler edinilmiş yatkınlıklar biçiminde vücut bulur. (Bourdieu, 1992/2006: 15) Çocukluğunda Arapça, Farsça, İngilizce eğitimini evlerine gelen özel hocalardan alan Halide Edip Adıvar, 1897 yılında Üsküdar Amerikan Kız Koleji’nde öğrenciyken Jacob Abbot’un Ana adlı eserini Türkçeye çevirip yayımlayarak 1899 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından Şefkat Nişanı ile ödüllendirilir. Bu nişan onun hem sosyal hem de sembolik sermayesine katkı sağlayacaktır.

Pierre Bourdieu, sermaye kavramını açıklarken iktisadi sermayenin dışında kültürel, sosyal ve sembolik olmak üzere üç sermaye biçiminin daha üzerinde durur. Bireyin sahip olduğu “kültürel mallar”, bir dili iyi kullanmak, bir dalda uzman olmak vb. gibi, kültürel sermayeyi; bireyin sahip olduğu ilişkiler ağı, ilişkiler bütünü de sosyal sermayeyi oluşturur. Sembolik sermayeyse, güç ilişkilerinin anlam ilişkilerine yansımasıdır. Örneğin, ekonomik ve sosyal sermayeye sahip olanlar bu sermayeye sahip olmayanların gözünde ve bilincinde zengin olarak algılanırlar (Bourdieu, 228). Bu çerçeveden bakıldığında Halide Edip, aldığı eğitim, öğrendiği diller ve ödüllü çevirileri aracılığıyla sermaye biçimlerini artırarak edebiyat alanına yavaş yavaş giriş yapmaya başlayacaktır.

II. Meşrutiyet’in ilanından sonra yayın hayatına başlayan *Tanin*’de Halide Salih imzasıyla yazılar kaleme almaya başlayan Adıvar, yine bu dönemde *Heyulâ*, *Seviye Talip* ve *Raik’in Annesi* adlı romanlarını *Musavver Muhit* ve *Resimli Mecmua*’da yayımlayacaktır. Ziya Gökalp’in etkisiyle yazdığı *Yeni Turan* ve *Son Eseri* yine *Tanin*’de 1912 yılında yayımlayarak sosyal ve kültürel sermayesinin gelişimine katkı sağlar. Bu yıllarda Türk Ocağı faaliyetlerine de etkin olarak katılıp benzer fikirleri savunan dergilerde (*Halka Doğru* gibi) yazıları yayımlanan Halide Edip, Türk Ocağı salonundaki toplantılarda konuşmacı olarak da yer

alacaktır.<sup>1</sup> *Yeni Mecmua*'da 1917-1918 yılları aralığında tefrika edilen ve okuyucu kitlesi tarafından daha da tanınmasını sağlayan eseri *Mev'ut Hüküm* olur. .

İzmir'in 15 Mayıs 1919 yılındaki işgali karşısındaki aktif konumu, Türk Ocağı tarafından düzenlenen üç mitingde (Fatih-Kadıköy ve özellikle Sultanahmet) konuşmacı olarak yer alması, "İttihatçı Kara Vasıf Bey ve Kemalettin Sami tarafından Anadolu'ya silah kaçırmak suretiyle Milli Mücadeleye katkıda bulunmak amacıyla kurulan Karakol adlı gizli örgütün faaliyetlerine katılması" (Lekesiz, 1997: 59) İstanbul'daki Divan-ı Harb tarafından gıyabındaki idam hükmünün verilmesi ve Anadolu'ya kaçıışıyla Milli Mücadele'nin en önemli destekçilerinden birisi olur. Birinci İnönü Zaferi'nden sonra ilk kez cepheye giden Adivar, Eskişehir'deki hastanede hastabakıcılık yapar, bir yıl sonra kendisine "onbaşılık" rütbesi verilir. Rütbesi, daha sonra "başçavuşluk" a yükseltilecektir.

Yazar 1921-1922 yılları arasında, Atatürk'ün bizzat teşvikiyle kurulan Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nda yer alarak, Yunan işgali sırasında Batı Anadolu'da yaşanan olumsuz manzaralara dair izlenimlerin raporlarının hazırlanmasına katkıda bulunur. Yine bu yıllarda otuz altı hikâyeden oluşan ve bir masal havasında kaleme alınan *Dağa Çıkan Kurt* adlı öykü kitabında da, ilk olarak *İkdam*'da tefrika edilen *Ateşten Gömlek*'te de mesele işgal ve işgalin ülkede yarattığı korkunç manzara ve Türk'ün zaferidir. *Ateşten Gömlek*, İzmir'in işgali sırasında eşi ve oğlunu kaybeden, kendi eli de feci şekilde yanan Ayşe'nin İstanbul'da oldukça bohem bir hayat yaşayan akrabası Peyami'nin yanına gelişi, İhsan'la birlikte ona mücadele ruhu aşılması ve birlikte Anadolu'ya geçerek Milli Mücadele'ye katılmalarını konu edinir. Olayların büyük bir kısmı yaşanmış ve bitmiştir; okur, süreci, Peyami'nin hatıra defteri aracılığıyla öğrenecektir. Ayşe'nin yanık eli, ele duyulan saygı ve eli iyileştirme çabaları, İzmir yangını ve kurtuluş mücadelesi bağlamında sim-

1 Benzer yıllarda *Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Resimli Kitap*'ta kadının kamusal alan içindeki yeri-olması gereken konumu, eğitimi gibi konularda kaleme aldığı yazıları da önemlidir.

gesel ve önemli bir örnek olarak eserde yer alır. Adivar, 1923 yılında *Akşam*'da tefrika edilen *Vurun Kahpeye* romanında ise, yobaz-aydın çatışmasına yer vererek sekülerizmin önemini dolayısıyla da merkeze Cumhuriyet'in kuruluş anlatısını yerleştiren eserler kaleme almaya başlar. Romanda, eserin ana kahramanı olan öğretmen Aliye Anadolu'nun küçük bir köyüne tayin edilir. Köyde hem çocuklara ders verir, hem de Milli Mücadeleyi destekler; köylüyü de mücadeleye destek olmaları yönünde cesaretlendirir. Halkın bilinçlenmesini istemeyen, düşmanla işbirliği yaparak kendilerine çıkar sağlayan birtakım yobaz köylü (özellikle de köyün imamı) tarafından iftiraya uğrar, tutsak edilir. Romanın sonunda Kuvâyı Milliye kuvvetleri köye ulaşmış olsa da Aliye'nin canını kurtaramayacaklardır. Bu romanları kaleme aldığı yıllar çerçevesindeki Halide Edip aslında günümüze kadar ulaşan-ulaştırılan Halide Edip Adivar algısının da bir özeti gibidir. Milli Mücadele destekçisidir, Cumhuriyet'in kurucu kadroları içinde Atatürk'ün yanında yer alan, oldukça az sayıdaki entelektüel kadından birisi, dolayısıyla da Pierre Bourdieu'nün alan kavramı içinde egemen olanlar olarak değerlendirildiği sınıfa dahil önemli bir yazardır.

Habitus kavramını somutlaşmış, bedene dönüşmüş olan toplumsallık çerçevesinde değerlendiren Bourdieu, bireyi içinde yer aldığı ve doğrudan anlam ve çıkarlarla dolu olarak algıladığı alanda, yani "evinde" görür. Bourdieu, modern toplumlarda, Durkheim'ın terimleriyle mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçmiş, işbölümünün farklılaştığı-karmaşılaştığı toplumlarda, toplumun artık görece birbirinden bağımsızlaşmış mikrokozmoslardan oluştuğunu söyler. Her mikrokozmosun, yani alanın kendine özgü tarihi, ilişkileri vardır ve her alan aynı zamanda bir savaş ve mücadele yeridir. Alandaki mücadelenin amacı o alana özgü sermayenin elde edilmesidir. Her alanda o alana özgü sermaye eşitsiz olarak dağıldığından her alanda egemen olanlar (sermayeyi elinde tutanlar) ve egemen olunanlar (bir sermayeden yoksun olanlar) vardır. Cumhuriyet'in ilk yılları da dahil olmak üzere Halide Edip, alan içindeki sembolik sermayeyi birçok Kemalist erkek yazarla birlikte

elinde tutan ve alan içinde yukarıda da belirtildiği üzere, ege-  
men olan konumundadır. Oysa sonraki yıllarda, özellikle İngil-  
tere'deyken Atatürk'ün *Nutuk*'ta kendisini mandacı olarak suç-  
lamasından sonra, yazarın *The Times*'taki sert yanıtlarına rağ-  
men, ülkede oluşturulmaya çalışılan olumsuz Halide Edip im-  
gesi, Adıvar'ı edebiyat (ve siyaset) alanının dışına itmeye çalış-  
san yazarların varlığıyla farklı bir boyut kazanır. Bundan sonra  
da yazar, Ayşe Durakbaşa'nın da işaret ettiği gibi, Türk kamuo-  
yunda ve basın-yayın dünyasında iki yönlü bir imajla anılmaya  
başlar: "Birincisi, örnek Türk kadını, Türk kadınlarının kurtu-  
luşunda öncü bir kadındır. İkincisi ise demonik bir karakter ve  
Atatürk devrimine ihanet eden, iktidar hırsı olan bir kadındır."  
(Durakbaşa, 2000/2007: 152).

Eşi Adnan Adıvar'ın kurucularından olduğu; kuvvetler ayrı-  
lığı ilkesi, cumhurbaşkanının fesih ve veto yetkisinin sınırlan-  
dırılması, ülkede liberalizmin uygulanması vb. talepleri olan  
Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın 1925 yılındaki Şeyh Sa-  
id İsyanı sonrasında kapatılarak Takrir-i Sükûn Kanunu'nun  
yürürlüğe konması, kadınların meclise alınmasına imkân sağ-  
layacak yasa yürürlüğe konmadığı için kendisine mevki veril-  
meyişine zaten kırgın olan Halide Edip Adıvar'ın Adnan Adı-  
var'la birlikte ülkeyi terk etmesi sürecini hızlandırır. 15 Hazi-  
ran 1926'da İzmir'de Mustafa Kemal'e suikast girişiminin ar-  
dından Adnan Adıvar'ın da giyaben yargılanması, sonuçta be-  
raat etmiş olsa da Adıvarların ülkeye dönmekten çekinmesi-  
ne sebep olur. Bir yıl sonra, 15-20 Ekim 1927 tarihleri arasın-  
da Atatürk'ün TBMM salonunda milletvekillerine hitaben oku-  
duğu *Nutuk*'unda Halide Edip'i mandacı ve vatan haini ilan  
etmesine,<sup>2</sup> yazar *The Times* gazetesi aracılığıyla sert bir karşı-  
lık verir. "Bildirgeyi imzalayan ve savunanlardan biri olduğum  
doğrudur. Ama şu anda Gazi Paşa'nın yardımcısı olanlardan  
birçoğu da buna taraftardı. Aynı zamanda Gazi Paşa'nın son

2 Atatürk'e cevap şeklinde yazdığı, Kurtuluş Savaşı'na dair anılarıyla birlikte  
Mustafa Kemal için oldukça olumsuz duygularını kaleme aldığı *The Turkish  
Ordeal, Türkün Ateşle İmtihanı* başlığıyla ve ancak 1962 yılında, bir kısmı yazar  
tarafından esere dahil edilmeyerek Türkçe'ye aktarılmıştır. Konu hakkındaki  
detaylı bilgi için bkz. Adak (2003).

nutkunda ima ettiği gibi buna karşı çıktığı da doğru değildir. Wilson Cemiyeti'nin bildirisini, Türk sorununun kan dökülmeden çözümü olarak düşündüğü Türkiye'de ve özellikle Erzurum'da iyi bilinen bir husustur. Ancak Mustafa Kemal Paşa, tarihe ve siyasi olaylara istediği rengi verecek konumda olduğu için, Türkiye'den iddiasını düzeltecek bir ses çıkmayacaktır" (aktaran alışlar, 2010: 346). Aradaki gerginlik, 1930'ların başında Halide Edip'e karşı özellikle *Milliyet*'te yayımlanan yazılarla bir karalama kampanyasına da döner.

rnek olması bağlamında ilk eleştiri yazısı sahibi Orhan Seyfi'nin şu satırlarına bakılabilir: "İstiklal harbine asker oldu, avuş rütbesinden fazla rütbe vermediler. Kadın oldu, solda sıfır bıraktılar. İttihat ve Terakki devrinde çınlayan şöhretinin milli harekette zirveye çıkacağını zannediyordu. Heyhat, siyasette bir nefer, *kadınlıkta bir acuze* (ab) muamelesi gördü... Ankara'dan katı. Haftalarca, aylarca hatta senelerce bir davet bekledi. Küçük bir davet! Bunu da göremeyince hıçkırıklarla kabaaran göğsü boşaldı. şimdi kaleminin ucundan mürekkep siyah gözyaşları gibi akıyor, artık neler yazmayacak, neler söylemeyecek... Bu yarı *kadın yarı erkek acayip mahlk*, (ab) işte bu yüzden 50 yaşının buhranlarını siyasi hezeyanlar halinde Londra'da geçirmektedir!" (aktaran alışlar, 2010: 360). Orhan Seyfi, kin ve nefret dolu yazısında, Halide Edip'i "acuze bir kadın" olarak görür, kaleminin ucundan akan siyah mürekkebi gözyaşlarına benzeterek ağlamayı kadınla ve muhtemel zayıflıkla özdeşleştirir. Had sınırlarını oldukça aşan bu yazıda, Halide Edip'in ona göre belirsiz cinsiyeti, (erkek olsa bu kadar ağır bir dille eleştirmesi mümkün olmayacaktı belki de) ataerkil kodların oldukça trajik bir örneğini sunmaktadır. Mahmut Esat Bozkurt'un, *Atatürk İhtilali* adlı kitabında da Adıvar'a hakaret noktasına varan cümleler mevcuttur: "Türkiye olsa olsa mandası altında milletler yetiştirir. Ve bu esasen Türk milletin hakkıdır. İstilası altına girmiş bu kadar milleti adam etmiştir... Asıl sıkılacak nokta Rauf Orbay'ın, Halide Edib'in mandacı olması değildir. Bunlar arasındaki Türklerdir, işte buna yanıyoruz... Bayan Halide Edib, Atatürk'e yol gösteriyor, *elinin ha-*

*muruyla erkek işine karışacağına* (abç), edebiyatıyla ve o güzelim romanlarıyla meşgul olsaydı herhalde daha iyi yapar, memleket ve millete daha faydalı olurdu.” (aktaran Çalışlar, 2010: 347). Mahmut Esat Bozkurt’un kadını ve yerini konumlandırışı, cinsiyetçi tavrı oldukça problemlidir. Kadının temel görevinin mutfak ve ev işleriyle ilgilenmek olduğunu kendine göre kinayeli bir dille anlatan, roman yazmayı küçümseyen, dolayısıyla da bu küçümseyici mesleği kadın işi olarak gören tavrı erkek egemen zihniyetin açık bir örneğidir. Halide Edip Adıvar’ı siyasi tercihlerinden dolayı ötekileştirip kendisini onun akıl hocalığı yapmaya yetkin olarak görmesi, genel bağlamda edebiyat alanının içindeki erkek egemen söyleminin bir özeti olarak değerlendirilmelidir.

Bu tür yazılarla ülke içinde itibarsızlaştırılmaya çalışılan yazar, sadece siyasi duruşu ya da yapıp etmeleriyle değil; kadınlığından yaşına, babasının eski dininden, eşinin munis tavırlarına kadar özel yaşamıyla ilgili hakaret içeren sözlere de maruz kalarak edebiyat (ve siyaset) alanından bütünüyle dışlanmak istenir. Alanda baskın olan gruplar ve onların belirledikleri tutumlar ile alana yeni girecek ya da tekrar katılacakların tutumları arasında mutlaka bir gerilim olacaktır. Bu yüzden alandaki baskın gruplar kendi fayda ve statüleri için alanın yeniden üretimini sağlarken *doxa*’yı da korumaya çalışırlar.<sup>3</sup> Söylemini Kemalist ideoloji üzerinden kurup kendilerini bu ideolojinin birer neferi sayan ve tüm yapıp etmelerini Cumhuriyet’in kuruluşuna ve gerçekleştirilen inkılaplar kanalıyla seküler bir ülke özlemine bağlayarak Adıvar’ı ötekileştiren bu erkek egemen edebiyat topluluğunun karşısında Halide Edip, İsmet İnönü’nün de desteğiyle alandaki kuralları esnetebilecek konuma geçecektir.

Atatürk’ün vefatından sonra cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü’nün, ülke dışına çıkmak zorunda kalan aydınlara yaptığı çağrıya Adıvarlar da yanıt verir ve ülkeye dönerler. Halide Edip Adıvar, siyasetten uzak kalarak İstanbul Üniversitesi’nde

3 *Doxa*, alan içerisinde alanın belirlediği kurallara uymak, bu kuralları sorgusuz kabullenmektir.

İngiliz Dili Bölümü'nü kurar, bölüm başkanı olur. Aslında ülkeye dönüşünden önce, ilk baskısı 1936 yılında yapılan, 1936-1937 yılları arasında *Yedigün*'de tefrika edilmiş olan *Yolpalas Cinayeti* adlı romanını ve yine tefrikası *Yedigün*'de 1937 yılında yapılan ve ilk tefrikada "Maskeli Ruhlar" başlığıyla yayımlanan *Maske ve Ruh* adlı tiyatro oyununu (ilk baskısı 1945 yılında Türkiye'de yapılacak; *Mask or Souls* adıyla İngilizce baskısı da 1953'te gerçekleşecektir) yayımlamaya devam eder. Bu durum her ne kadar ülke dışında yaşıyor ve karalanmaya çalışılıyor olsa da bir edebiyatçı olarak ülke içindeki okurlar tarafından kendisine ilgi gösterildiğinin ve alandan tamamen dışlanmadığının önemli birer kanıtıdır.

Adivarların ülkeye dönüşleriyle birlikte Halide Edip'in inkılap kanonuna hiç de uymayan *Sinekli Bakkal*<sup>4</sup> romanının CHP tarafından ödülle taçlandırılması yazardan tümüyle vazgeçilmeden, edebiyat alanının tümüyle dışına da atıl(a)madan, sınırlı bir kabullenmenin gerçekleştiğini gösterir; neden böyle bir kabulün gerçekleştiği ise önemli bir sorundur. Şiir, tiyatro, roman gibi alanlarda verilen bu ödülleri kazanan eserler halkın gözünde sanatçının şöhret kazanmasına ya da var olan şöhretinin tazelenmesine, eserinin satış rakamlarının yükselmesine de aracılık edecektir. *Sinekli Bakkal*'ın 1942 yılında CHP Roman Mükâfatını kazanmış olmasıyla "roman ve eserin müellifi Halide Edip *tekrar* (abç) günün meselesi olur." Zaten, ödülü kazanan eserlerin gündeme taşınması, prestijlerini ve satışlarını artırmak noktasında önemli bir kanonlaştırma faaliyetidir (Çılla, 2007: 55).

Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı eserinde vurguladığına göre bir anlatı toplamı olarak edebiyat kanonu,<sup>5</sup> "bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeler toplamıdır" (Jusdanis, 1998: 76). Halide

4 1935 yılında *The Clown and his Daughter* adıyla İngilizce yayımlanan, bir yıl sonra *Sinekli Bakkal* adıyla *Haber*'de tefrika edilmeye başlanan roman, ödül aldığı 1940'lı yıllarda otuz üç baskı yapar.

5 Yasa, genel kural, ölçüt kavramlarıyla açıklanabilecek olan kanon terimini "edebiyat kanonu" bağlamında kullanırken, temel olarak kabul edilen yapıt ya da yazarlar topluluğu kastedilmektedir.

Edip'in yurtdışında geçirdiği yıllar boyunca Türkiye'de Bourdieu'nün, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı (2006: 12) olarak değerlendirdiği alanın içinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan Reşat Nuri Güntekin'e, Aka Gündüz'e kadar birçok kanonik yazar yer alır ve Cumhuriyet ideolojisini sağlamlaştırmak için inkılap kanonu çerçevesinde çeşitli edebî metinler yayımlar. Orhan Tekelioğlu'nun "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar" adlı makalesinde de vurguladığı gibi, "Ulus-devletlerin kurulma tarihi ile edebî kanonun oluşumu arasında olmazsa olmaz bir ilişki vardır. Çünkü ulus-devletlerin toplumsal dönüşüm projesi bir cemaat toplumunu bir ulus-topluma dönüştürmekten başka bir şey değildir. Bu sürecin en önemli yanı, kendini birçok farklı yerel kimlikle tarif eden dar ve cemaatçi toplumsal grupları, tek bir üst-gurup kimliğinde, yani ulusal kimlik etrafında birleştirmektir." (Tekelioğlu, 2003: 67) Oysa, *Sinekli Bakkal* hâkim ideolojinin içinden yazılan bir metin değildir ve bu romana neden ödül verildiği önemli bir sorudur. Bu soru, ödülün İsmet İnönü'nün Adivarlara bir barışma hediyesi olarak verildiğinin düşünülmesinin ötesinde de bir anlam taşımaktadır. Romanda, anlatının ana kahramanı Rabia'nın sesinin güzelliğini ve ezber kabiliyetini fark eden Dede'nin küçük kızı hafız yapmaya karar vermesi, on beş yıldır İstanbul'da yaşayan İtalyan Peregrini'nin Rabia'nın sesine ve Kur'an okumasına duyduğu hayranlık, Dede ve Peregrini'nin Doğu-Batı meselesi üzerine tartışmaları, zengin ve alafranga Türklerin çevresinde yaşayan Peregrini'nin din değiştirip Rabia'yla evlenmesi, aradaki kültür farklılığının fark edilmesine rağmen romanın sonundaki umut vb. meseleler *Sinekli Bakkal*'ın inkılap kanonunun oldukça dışında bir roman olduğunun örnekleridir.

Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* adlı çalışmasında, "Türk romanında daha 1940'da gündeme getirilen ulusal kimlik sorunumuzun, belli bir tarihi dönemin ve zorunluluğun ürünü olduğunu" (Timur, 2002: 363) vurgular. Yine 1940'larda *Huzur* (1948), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) gibi eserlerin kaleme alınmış olmasını, bu yıl-

larda ülkede “kimlik sorunu, farklı bir biçimde de olsa geçmişle barışmak biçiminde, muhafazakâr bir yaklaşımla çözülmek istenmiştir” iddiasıyla açıklar. Dolayısıyla *Sinekli Bakkal*, tartışmaya açtığı kimlik sorunsalıyla, aslında Doğulu kimliğinden uzaklaşmamış olan toplumun bağlı olduğu değerleri gündeme getiren romanların öncüsü olarak da değerlendirilebilir, aldığı ödüle de bu çerçeveden bakmak mümkün olur. Halide Edip’in kazandığı ödül (ve dolayısıyla katlanan sembolik sermaye) örneğin *Ateşten Gömlek* gibi zaten Cumhuriyet anlatısına dahil olmakla, dilenirse edebiyat alanının içinde kendisine rahatlıkla yer verilecek bir romana değil, “neyiz ve neredeyiz” sorularının tartışıldığı bir esere verilerek hem yazarın öncülüğünün kabulü hem de eserin tanınıp değerli kılınması imkânını sağlamıştır.

Halide Edip üstelik bu romanla “ilk kez Abdurrahman Nisari’nin 1955 yılında okutulmaya başlanan *Metinlerle Türk Edebiyatı* kitabında da yer almıştır. Yazardan, ‘o zamana kadar alışılmamış bir söz dizimi ve sade bir dille yazdığı hikâye ve romanlarıyla yenilik hareketinin tutulmasında büyük emeği geçmiş bir yazar’ olarak bahsedilir. Roman bundan sonraki kitaplarda da büyük çoğunlukla yer alır” (Baki, 2010: 81). *Ateşten Gömlek* ise İsmail H. Sevük’ün 1930 yılında yayımlanan *Edebi Yeniliğimiz* adlı lise ders kitabından sonra, 1955’te Abdurrahman Nisari’nin *Metinle Türk Edebiyatı* 3 adlı kitabına dahil olur; roman 1967 yılında da lise ders kitaplarında yer alacaktır (Baki, 2010: 82).

Pierre Bourdieu, bir edebî alan tanımında yazarların dışında, edebiyatla ilişkisi olan, ondan bir çıkar bekleyen, edebiyata ilgi duyan bütün insanlar, yayıncılar, dergiler, dergi yönetmenleri, öğretmenler, eleştirmenler ve bunlar arasındaki nesnel ilişkilerin öneminden bahseder (2006: 12). Dolayısıyla yazar, her ne kadar edebiyat alanının dışında bırakılmak istense de ona sahip çıkan, okurlardan yayıncılara kadar geniş bir grup, Halide Edip Adivar’ın unutulmasını özellikle engellemiştir.

Halide Edip Adivar yaşarken eserleri ilk olarak Muallim Ahmet Halit Kitapevi tarafından yayımlanır. Örneğin *Sinekli Bakkal* ve *Zeyno’nun Oğlu* romanlarının devamı niteliğindeki eseri

*Tatarcık* tefrikasından sonra, 1939 yılında ilk bu yayınevi tarafından okuyucuya sunulur. Eserin ikinci baskısı 1943 yılında yine aynı yayınevi tarafından yapılacaktır; *Tatarcık*, yıl sonunda beşinci baskıya ulaşır. Adivar'ın eserlerini yayımlayan ikinci yayınevi, Rakım Çalapala'nın 1951 yılında kurduğu Atlas Kitabevi'dir. 1950'lerden başlayarak yazarın 1964 yılındaki vefatından sonra, 2000'li yıllara gelene kadar da kitapları Atlas Kitabevi tarafından yayımlanır. *Tatarcık*, 1990'larda on dördüncü baskıya ulaşmıştır. 2000'lerde yazarın kitaplarını ilk Özgür Yayınları, daha sonra (bugün de) Can Yayınları yayımlayacaktır.

Türkiye gibi kitap okuma oranı oldukça düşük bir ülkede, Adivar'ın özellikle de romanlarına olan ilgi ve yazarın hafızalardan silinmemiş olması okuyucunun onu benimsediği ve daha uzun yıllar okumaya devam edeceğinin de göstergesidir. Halide Edip'e eleştiri oklarını çeviren edebiyatçılar unutulurken Adivar, yapıtlarıyla ölümsüzler arasına girmeyi başarmış, zamanın ve çemberin dışında kalmamıştır...

#### KAYNAKÇA

- Adak, H. (2003), "National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal", *South Atlantic Quarterly* 102 (2-3), s. 509-527, doi: 10.1215/00382876-102-2-3-509.
- Baki, E. (2010), *Ulusun İnşası ve Resmi Edebiyat Kanonu*, İstanbul: Libra Kitap.
- Bourdieu, P. (2006), *Sanatın Kuralları*, N.K. Sevin (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalışlar, İ. (2010), *Biyografisine Sığmayan Kadın, Halide Edib*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Çıkla, S. (2007), "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", *Muhafazakâr Düşünce*, 4 (13-14), s. 47-67.
- Durakbaşı, A. (2007), *Halide Edib. Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1997), *Şirazeden Şirazeye*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Sirman, N. (2002), "Kadınların Milliyeti", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, cilt 4, *Milliyetçilik*, Murat Gültekinil, Tanıl Bora (ed.), İletişim Yayınları: İstanbul, s. 225-244.
- Tekelioğlu, O. (2003), "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", *Doğu Batı* 22 (6), s. 65-77.

Timur, T. (2002), *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Ankara: İmge Kitabevi.

Ural, T. (2001), "The representation of gender, love family and sexuality in the canonical and non-canonical novels of the early republican period", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

# **Türkiye Sinemasında Bir Gündelik Hayat Temsili, *Rıza*: Bu Hayat Hiç Değişmeyecek**

LEVENT YILMAZOK

## **Giriş: Gündelik hayat, hayatımız**

Kavramla birlikte akla ilk gelen düşünürlerden Henri Lefebvre'e (1991) göre "gündelik hayat", bütün farklı, üstün, uzmanlık gerektiren ve yapılandırılmış etkinlikler bir kenara ayrıldıktan sonra "arta kalanlar"dır. Gündelik hayat kavramının bir mesele olarak ortaya çıkışı moderniteyle ilişkilendirilir. Moderniteye geçilip toplumsal dünyanın uzmanlık gerektiren alanlara parçalanmasıyla birlikte gündelik hayat kavramı, "siyaset", "sanat" ve "bilim" gibi "üstün" uğraşların yanında fazladan ve daha önemsiz şey olarak ortaya çıkmıştır (Gardiner, 2000). Başka türlü ifade etmek gerekirse, insanların yer yüzünde varoluşuna koşut biçimde varlığını sürdüren gündelik hayat modernizmle birlikte bir mesele haline gelmiş, kavramsallaştırılmış ve/ya sorunsallaştırılmıştır. Lefebvre modernliğin gündelik ile kaçınılmaz ilişkisini şu şekilde ifade etmişti: "... gündeliklik ve modernlik. Biri, diğerini çevreler ve üstünü örter, ona ışık tutar ve onu gizler. Bunlar zamanın ruhunun iki yüzüdür" (2007: 35).

19. yüzyılda kapitalist üretim biçiminin ekonomiye egemen olmasıyla moderniteye ilk geçen Avrupa toplumlarının günde-

lik hayatları toplumbilimcilerin, tarihçilerin ve diğer pek çok disiplinden araştırmacıların ilgisini çekmiş, özellikle sanayileşmeyi deneyimleyen büyük şehirler, şehirlerin sokakları ve ortaya çıkan yeni kurumlar gündeliğın en yoğun biçimde yaşandığı yerler olarak (Harootunian, 2006), gözlemlere veri sağlayabilecek birer “saha”ya dönüşmüşlerdir. Kapitalist modernleşmeye Batı’dan daha sonra geçen toplumlarda da gündelik hayat deneyimleri benzerliklerin yanında her biri kendine özgü farklılıklar içererek yaşanmışlar ve yaşanmaktadırlar. Bu bağlamda her toplum için farklı gündelik hayat tarihlerinden söz edilebilir.

Lefebvre “gündelik” denen şeyin aslında bir “ürün” olduğu düşüncesini ortaya koymuştur. Ona göre, üretimin tüketimi doğurduğu ve tüketimin de üreticiler (ancak işçiler değil, aletlerin ve bilimsel/entelektüel üretim araçlarının sahipleri ile yöneticileri olan üreticiler) tarafından yönlendirildiği bir çağda gündelik, “ürün”lerin en genelidir. Bu bağlamda en evrensel ve en benzersiz olan durumdur; en toplumsal ve en bireysel, en aleli ve en iyi saklanmış olandır (Lefebvre, 1987). İş hayatı olsun, özel hayat olsun, boş zamanlar olsun, hepsinin gündelik bağlamda ortak bir yanı vardır, o da örgütlenmiş edilgenliktir; işyerinde işçiler kararlara dahil edilmeyerek, özel hayatta insanlara tüketimin empoze edilmesiyle, yani seçimlerin reklamlar ve pazar araştırmaları ile yönlendirilmesiyle örgütlenmiş edilgenlik –gündelik hayata daha çok maruz kalan kadınları, teknokrat olmayan işçileri ve gençleri daha fazla olmak üzere–, toplumun çoğunluğunu etkisi altına alır (Lefebvre, 1987).

Örgütlenmiş edilgenlik sayesinde gündelik hayat öylesine yabancılaştığımız ve değersiz bir olgu durumuna gelmiştir ki, gün içinde hayallere dalarak, metafizik fanteziler kurarak ya da dinsel öğretilerin gereklerini yerine getirerek ondan kaçıp kurtulmak isteriz (Cohen ve Taylor, 1976). Fernando Pessoa (2014)’nın Lizbon’da kumaş taciri bir patronun yanında çalışan muhasebeci yardımcısı Bernardo Soares karakterinin “olaysız yaşamöyküsü”nü aktardığı, daha doğrusu kurguladığı *Huzursuzluğun Kitabı* adlı eseri gündelik hayat anlatıları içinde önemli bir örnektir. Sıradan bir insanın gündelik hayat deneyimi ve

sunduğu tespitler, kitabı edebî başyapıt kategorisine yükseltirken Pessoa sık sık Soares'in ağzından düş kurmanın değerine atıfta bulunur. Evet, gündelik hayat yabancılaşan bir varoluş biçimidir. “Hiç kimse gündelik hayatı görmek, orada durduğunu bilmek istemez, hiç kimse gündelik hayatı kabul etmek istemez” (Lefebvre, 2007: 132). Fredric Jameson (1994)’a göreyse postmodern toplumda –varsa öyle bir toplum– öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanması almıştır; kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların postmodern dünyada yeri yoktur.

Lefebvre’ye göre gündelik meselesinde “tekrar” kavramı çok önemli bir bileşendir; gündeliğin ayrılmaz bir parçası, onun karakteridir. Sıradan bir gündelik hayat, içinde pek çok tekrar barındırır; ellerin, bedeninin, makine parçalarının ve düzeneklerin mekanik hareketleri, rotasyonlar, gelişler ve gidişler, saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar gibi rasyonel zamanın doğrusal tekrarları ile doğal zamanın döngüsel tekrarlarıdır bunlar (Lefebvre 1987; 2007). Michael E. Gardiner (2000) bu tekrarların insanı nasıl kör ettiğine dikkat çeker; bürokratik ve işlevselci bir mantık altında kendini tekrar eden ve önemsiz bir şey haline gelen gündeliğin dünyasında deneyim zenginliğinin ve karmaşıklığın yerini homojenliğe bıraktığını, “farklılığın” ve “öteki”liğin değerine karşı kör hale geldiğimizi tespit eder. Öte yandan gündelik hem bireysel hem de kolektif çeşitli yetkinliklerimizi geliştirdiğimiz, tam anlamıyla bütünleşik ve gerçek birer “insan” olduğumuz yerdir (Gardiner, 2000). Anthony Giddens (1998) ise ufak rutinlerin kestirilebilirliğini psikolojik güvenlik duygusu ile ilişkilendirir; rutinler çocukluğun erken döneminden başlayarak insanın öylesine ayrılmaz bir parçası haline gelirler ki, bunların herhangi bir nedenle kesintiye uğraması kişide kaygıların artması ve kişiliğin parçalanması anlamına gelir.

Gündelik hayat içinde boş zamanlar ise kendi içinde anlamlı ya da insan emeğini ödüllendiren şenlikli ve özgün etkinliklerle örülü anlar olmayıp televizyon, sinema ve turizm gibi genel gösterilerle doldurulurlar (Lefebvre, 2007). Öte yanda, derin bir tatminsizlik duygusu bırakan boş zaman kullanımına karşı insan bilincinde gidiş beklentisi, kaçma isteği ve kopuş gerekli-

liği duygusu oluşur; arkadaşlarla ya da doğada geçirilen zamanlar ve şenlikler kapitalist modernleşmenin dayatmalarına birer alternatiftirler. Bu bağlamda Lefebvre (2007) tatilleri önemser. Gündelik hayattan kopuşu biraz daha ileriye götüreceksak, bambaşka bir dünyanın, düzenin ve yaşamın hüküm sürdüğü, geçici bir süre için norm sayıldığı, insanların bedenleri ve ruhlarıyla kolektif biçimde yarattıkları etkinlikler olan karnavallar aklımıza gelebilir. Mihail M. Bahtin karnavalları önemser; çünkü insanlar (kimse dışlanmadan bütün insanlar) dışarıdan izlemek yerine karnavalın içinde yaşar; devam ettiği sürece onun dışında bir hayat yoktur. Karnaval her türlü hiyerarşinin, önceliğın, normun ve yasağın askıya alındığı, kurulu düzenden ve onun doğrularından geçici de olsa bir kurtuluştur; insanların kahkaha üzerine örgütlenmiş ikinci hayatıdır (Bahtin, 1984). Bu bağlamlarda karnaval, tatile göre gündelik hayattan çok daha radikal bir kopuştur. Böylesi kopuşların devrimci doğasından söz edilebilir zira pek çok düşünürün vurguladığı üzere devrimsel dönüşümler insanlar gündelik hayatlarını sürdüremez duruma geldiklerinde gerçekleşir. Modern kapitalist toplumun dayattığı gündelik hayat devam ettiği sürece insan ve üretim ilişkileri ile kurumlar her an tekrar ve tekrar kendilerini pekiştireceklerdir.

Gündelik hayat kavramı üzerine bu genel girişten sonra, izleyen bölümde gündelik hayat ile sinema bağlantısını ortaya koyacağım. Bu bağlantıyı, gündelik hayatın boşluğunu, boş zamanlarını doldurma işlevini üstlenmiş olan ana akım sinemanın dışında kalan, kimi gündelik hayat sıkıntısını ve temsillerini merkezine koyan, gündelik hayatı sorunsallaştıran, Gilles Deleuze'ün sınıflandırması uyarınca zaman-imge türüne giren filmler üzerinden kurmaya çalışacağım. Ardından, Türkiye sinemasında üretim-tüketim döngüsünün değıştiği 1990'lardan başlayarak egemen anlatım biçimleri dışına geçmişe oranla çok daha fazla çıkıldığı tespitini yapıp bu durumun nedenlerini sıralayacağım. Son olarak da zaman-imgeye özgü sinemasal anlatısıyla gündelik hayat temsilleri sunan, Tayfun Pirselimoglu'nun Rıza filmini inceleyeceğim.

## **Sinemada gündelik hayat temsilleri: Deleuze ve Zaman-İmge**

Sinema, üretim ve tüketim ilişkilerinin doğası gereği bir halk sanatı olarak ortaya çıktı, endüstrileşti ve varlığını sürdürdü. Film üretimi diğer sanatlara göre oldukça pahalıdır. Her ne kadar son yıllarda film yapmayı hemen herkes için olası hale getiren dijital teknoloji üretim maliyetlerini bir miktar azalttıysa da, aydınlatmasıyla, yeterli ses kalitesi ve tasarımıyla, renk düzeltmesiyle ve post prodüksiyon işlemleriyle, oyuncu ve ekip yeterliliğiyle, inandırıcı set ve kostüm tasarımıyla, kimi zaman özel efektleriyle profesyonel anlamda yetkin bir film yapmak hâlâ diğer sanatlarla karşılaştırılamayacak ölçüde pahalı bir iştir. Tanıtım, dağıtım ve gösterim maliyetleri de eklendiğinde masraflar katlanmaktadır. Profesyonel filmlerin bu yüksek maliyetleri çıkarmaları için yeterli sayıda seyirciye ulaşmaları, ekonomideki tabiriyle “başabaş noktası”nı yakalamaları ve geçmeleri gerekmektedir. Kısacası sinema endüstrisinin çarkı, büyük oranda geniş kitleler tarafından kolay anlaşılır ve sevilir filmlerin üretimiyle dönebilmektedir. Farklı ülke sinemalarının tarihlerine baktığımızda filmlerin büyük çoğunluğunun kitle beğenisini karşılamaya yönelik olduğunu görürüz.

Lefebvre'nin de işaret ettiği gibi sinema ve televizyon gündelik hayatın boşluğunu, boş zamanları dolduran, perdede veya ekranda sunulan fantastik, dramatik, düşsel, gerçekçi ya da gerçekdışı ama her gün yaşadığımızdan farklı dünyalar ve öyküler ile geçici bir süre gündelik hayatın dışına çıkmamızı, gündelik dışına çıktığımızı inanmamızı sağlayan gösteriler demektir. Evet, filmlerin çoğunluğu böyledir ve insanlar talep ettikleri için tekrar ve tekrar üretilmektedirler. Öte yandan filmlerin bir toplumun gündelik hayatını anlamak için başvurulması gereken ilk kaynaklar olabileceği pekâlâ iddia edilebilir. Çünkü sinema, özellikle dijital teknolojinin kolaylaştırdığı “film hilelerine”, estetik amaçlı müdahalelere ve çoğunlukla kurgulanmış anlatılardan oluşmasına karşın hayattan kesitleri en dolaysız sunan araçtır. Bu bağlamda filmlerin diğer sa-

natlardan hiç de az olmayan, gündeliği anlatma, aktarma, resmetme gibi bir işlevi vardır. Hatta ana akımın dışında kalan ve Deleuze'ün "zaman-imge" olarak sınıflandırdığı filmlerin bazıları gündelik hayatı ve onun sıkıntılarını perdede daha doğrudan göstermektedir.

Deleuze'e (2003a; 2003b) göre geniş kitleler için yapılan, yukarıda belirttiğim üzere dünya sinema mirasının ve bugün de film üretiminin büyük çoğunluğunu oluşturan, en çok Hollywood ile özdeşleşen ve simgelenen, 20. yüzyıl başlarında film-sel öyküleme dilini yerleştirmiş olan sinema "hareket-imge" biçiminde sınıflandırılabilir. Bu tür anlatılarda zaman, harekete tabidir. Film parçaları, akan harekete uygun olarak montajlanır ve seyircinin bir öyküyü sıkılmaksızın takip edebilmesi hedeflenir. Zaman algısı öykünün dramatik gereklerine uygun olarak yönetmen tarafından seyirci için oluşturulur. Bazen kısa bir zaman dilimi gerçek zamanda olduğundan çok daha uzun sürebilir. Ancak çoğunlukla uzun zaman dilimleri kurgu yardımıyla çok daha kısa sürede algılanır ve tüketilir. Günler, aylar, yıllar, hatta bin yıllar bir buçuk-iki saatlik bir film süresine sığabilir. Yakın, orta ve uzak plan çekimler öykü bütünlüğüne ve anlaşılabilirliğe hizmet eden görsel tümcelerdir.

Hareket-imge bir davranış sinemasıdır. Oyuncuların her bir hareketi ya da yaşanmakta olan her bir durum başka bir hareketin ya da durumun nedeni/sonucudur. Başka türlü ifade etmek gerekirse, bir hareket yeni bir duruma neden olur, bu yeni durum da yeni bir hareketi doğurur. Ya da bir durum yeni bir harekete yol açar ve bu hareket sonrasında durum değişir, artık yeni bir durum yaşanmaktadır. Deleuze'e (2003a) göre filmlerin ticari başarısı bu sıralardan birini izlemesine bağlıdır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, egemen hareket-imge filmlerinden oldukça farklı zaman-imge türü anlatım ortaya çıktı. Böylesi filmlerde artık zaman harekete değil, hareket zamana tabidir. Belirleyici olan, filmde akan hareket değil, zamandır. Sinemanın doğası gereği kurgu aracılığıyla zamanda atlamalar yine vardır, ancak gerçek zamanlı imgelere çok sık rastlanır. Plan sayısı ve kamera hareketi azalmıştır; plan-sekans

da denilen, kameranın kesintisiz çalıştığı uzun süreli çekimler yoğunudur. Bu tür filmlerde seyirci aşına olduğu gündeliğin sıradanlığını görür. Geniş ve boş alanlar vardır. Filmin belli bir doğruyu savunmak gibi bir görevi yoktur. Zaman dizgesi kronolojik olmak zorunda değildir. Anılar ve hatırlama önem kazanıp karakterin öznelliğine hizmet eder; öyle ki çok zaman hafıza yanıltır, yaşanmış gerçekliği çarpıtır. Geçmişin anıları bugünde yeniden anlam kazanır. Karakterler bugüne ait olsalar da duyguları düne saplanıp kalmıştır. Hareket-imge’de – eğer çekimde veya kurguda gözden kaçmamışsa– normalde rastlamayacağımız devamlılık hataları, bakış yönlerinin örtüşmemesi ve eksen atlamaları gibi temel “yanlış”lar zaman-imge’de tesadüf ya da kaza eseri değildir, bilinçli olarak yapılabilir. maktadır.

Zaman-imge türü anlatılarda hareket ve durumların birbirine neden olan bağlantıları –hareket-imgeden farklı olarak– artık kopmuştur ya da kopabilir; aralarında bir bağ olmak zorunda değildir. Karakterlerin motor-duyu bağları da zayıflamış ya da kopmuştur; durumların gerektirdiği gibi davranmayabilir, beklenen tepkileri vermeyebilir, kayıtsız kalabilirler. Dünya ile bağları zayıflamış bu karakterler hareket anomalileri gösterebilirler. Bu bir yorgunluk sinemasıdır, bekleme sinemasıdır. Karakterler içsel ya da dışsal nedenlerle, bulundukları ortamdan kopma, gitme, yolculuğa çıkma gereksinimi duyarlar. Burada, Lefebvre’nin işaret ettiği, gündelik hayattan kopma, kurtulma çözümünün sinemadaki karşılığına gelmiş bulunuyoruz.

Deleuze, zaman-imge türü anlatının Japonya’da Yasujirō Ozu ile başladığını söyler ve bu anlatıyı benimsemiş sinemacılar Avrupa’da Alain Resnais ve Michelangelo Antonioni, Amerika Birleşik Devletleri’nde Orson Welles gibi yönetmenleri de içeren pek çok örnek gösterir. Bu satırları yazarken gözümde Ozu’nun *Tokyo Hikâyesi* (*Tōkyō Monogatari*, 1953), Resnais’in *Hiroşima, Sevgilim* (*Hiroshima, Mon Amour*, 1959) ve Geçen Yıl Marienbad (*L’année Dernière à Marienbad*, 1961) ile Antonioni’nin *Serüven* (*L’Avventura*, 1960), *Gece* (*La Notte*, 1961) ve *Batan Güneş* (*L’Eclisse*, 1962) filmlerinden kesitler canlan-

makta. 2019 yılında üç tane Oscar Ödülü alan ve entelektüel çevrelerde heyecan yaratan, Alfonso Cuarón'un *Roma* (2018) filmini de bu kategoriye dahil etmek olasıdır. Deleuze bu tür anlatıların İtalya'da 1948, Fransa'da 1958, Almanya'da 1968 civarında başladığı tespiti yapar. Yukarıda özetlediklerim itibarıyla ne kadar pasifist, bireysel/bireyci ve umursamaz görünse de, Deleuze'e (2013b) göre böylesi bir sinema siyasal olmaktan vazgeçmemiştir, tam tersine tümüyle siyasal olmuştur ama başka bir biçimde. Klasik hareket-imge sinemasında birbirinden ayrılmış olan siyasal ve özel hayat modern zaman-imge sinemasında tekrar birleşmiştir; şimdi var olmayan halk ise modern sinemada bir gün yerini alacaktır (Deleuze, 2003b). Deleuze bu tespitleri 1980'li yıllarda yapmıştı. Biraz önce zaman-imge kategorisine dahil edebileceğimizi söylediğim 2018 yapımı *Roma* filmini –"iyi" bir film olduğu savından kesinlikle kaçınarak– siyasal ve özel hayatın birleşmesine ve "modern" sinemada halkın yerini almasına çarpıcı bir örnek olarak gösterebilirim.

## **Biz o eski biz değiliz: Sinemamızda yeni bir dönemin yeni filmleri**

Türkiye sinemasında gündelik hayat, uzunca bir dönem filmlerin ana sorunsalı olarak ele alınmayıp öykülerin fonunu oluşturma işleviyle sınırlı kaldı. Bir ya da iki kahramanın, eylemleriyle öykü akışını değiştirdiği, durumların eylemlere neden olduğu ve eylemler sonucu yeni durumların ortaya çıktığı ya da eylemlerin yeni bir durum oluşturduğu ve yeni durumun yeni eylemlere zemin hazırladığı, hareket-imgeye özgü anlatı biçimleri benimsendi. Çoğunlukla kahramanların yaşadıklarına tepki verdiği, yıldız oyunculara dayalı, anlatım gücünü diyaloglardan alan, seyirciyi sıkmayan filmler yapıldı. Sinema endüstrisinin doğası gereği böyle olmak zorundaydı. Seyirciden başka hiçbir finansal kaynağa sahip olmayan sinemacıların başka bir seçeneği yoktu. Çekilen binlerce filmin çoğunluğu –bütün ülkelerin sinemalarında olduğu gibi– vasatı aşmazken sinemamızın yüz akı diyebileceğimiz, belli bir estetik düzeyin üzeri-

ne çıkan pek çok film de kimilerince Yeşilçam olarak adlandırılan, 1950'lerde başlayıp 1980'lerin sonlarına kadar süren, böyle filmlerin yapıldığı bir dönemin ürünüdür. Ancak, sanatın neredeyse değişmez kuralının bir tekerrürü daha olsa gerek, sinema sanatının hakkını veren bu filmlerin çoğunlukla seyirciden ilgi görmediğini de not etmekte yarar var.

1990'ların başlarında sinemacıların finansal kaynakları çeşitlendi. Kültür Bakanlığı tarihte ilk defa yerli filmlere maddi destek sağlamaya başladı. Devletin sinemayı sadece vergi alınacak bir eğlence ya da sansürlenmesi gerekebilen ve tehlike potansiyeli yüksek bir propaganda aracı olarak gördüğü uzun yıllardan sonra bu gelişme önemlidir. Bunun yanında Türkiye Avrupa Konseyi'nin sinema destekleme fonu olan Eurimages'e üye oldu ve fona üye Avrupa ülkelerinden sinemacılarla ortak yapımlar gerçekleştirmek kolaylaştı; üye ülkelerin fona ödediği aidatlarla ortak yapımları desteklemek için kaynak yaratıldı. Üçüncü olarak, 1990'ların başlarında yayına başlayan özel televizyon kanalları sinema filmlerine para yatırmaya başladılar. Böylelikle, destek oldukları filmin sinemalarda gösterimi yapıldıktan sonra kendi kanallarında yayın hakkını elde ettiler. Son olarak, başka sektörlerde faaliyet gösteren firmalar sinema filmlerine sponsor olmaya başladı. Bazı filmler bu yeni dört finansal kaynağın tümünden, bazıları bir kısmından yararlanabildi. Öyle ki, bazı filmler gösterime girmeden önce maliyetlerini karşılamış duruma geldiler. Filmi bir tek kişinin bile izlememesi sinemacı için maddi kayıp anlamı taşımamaya başladı. Ancak filmin izlenmemesinin bıraktığı, parayla ölçülemeyen, manevi, kültürel vb. kayıplar kaldı.

Böylesi bir üretim-tüketim döngüsünde seyirci beğenisine seslenen film yapma zorunluluğu ortadan kalktı. Halit Refiğ'in (1996) tanımladığı üzere, 1950'li yıllarda yönetmenlerin kendi iradelerinden çok seyirci ortak eğilimiyle oluşan ülke sineması 1990'lara gelindiğinde yerini yönetmenlerinin adlarıyla anılabilir filmlerin de içinde yer aldığı bir toplama bıraktı. Başka türlü ifade edersek, Deleuze'un ticari başarısının olmazsa olmazı olarak ortaya koyduğu ve gerçekten de ana akım filmlerin

değişmez formülû olan “eylem-durum-yeni eylem” ya da “durum-eylem-yeni durum” akışı içinde öykünün ilerlediği hareket-imge türünde film yapma zorunluluğu sona erdi. David Cronenberg’in (2005: 18) sinemasal anlatım ile seyirci arasındaki bağlantıya dikkat çeken şu sözü ancak 1990’larla birlikte Türkiye sineması için geçerli olabildi: “... seyircinin nasıl olacağına, bir sinemacının önceden karar verebileceğini düşünüyorum. Çünkü bu, mutlaka kullanacağı sinematografik dili etkileyecektir.”

Bugün, gerçek zamanlı sekansların çekilebildiği, yaşadıklarına tepki vermeyen ve yıldız olması gerekmeyen oyuncuların yer aldığı, popüler seyirciyi sıkabilecek ama öte yandan tüm sıkıcılığı içinde gündelik hayatı da merkezine koyan filmlerin de yapılabildiği bir dönemden söz edebiliriz. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve gelenekselden farklı anlatı tarzını benimseyen pek çok başka sinemacının 1990 sonrasında ortaya çıkması tesadüf olmasa gerektir. Bu olgu tek başına filmlerin ekonomik üretim biçimindeki farklılaşmayla açıklanamasa da, yukarıda değindiğim finansal desteklerin girişi ve seyirci bağımlılığının ortadan kalkması önemlidir. Sinemasal üretiminin seyirci beğenisine, dolayısıyla gişe başarısına bağlı olduğu yıllarda (kabaca 1960’lar ve ‘70’ler diyelim) çekilen binlerce film içinde elbette ana akımdan ayrılan, farklı anlatılar vardır ancak bunlar istisnadır. Metin Erksan anılmaya değer bir yönetmendir; *Sevmek Zamanı* (1965) filmini, örneğin, hiçbir sinema salonu göstermemiştir çünkü dönemin sinema üretim döngüsü içinde gösteremezlerdi. Yönetmen, *Sevmek Zamanı* ve sonrasında yaptığı *Ölmeyen Aşk* (1966) ile *Kuyu* (1968) filmlerinden sonra maddi iflas yaşadığı için piyasa filmleri çekmek zorunda kalmıştır. Bugünün üretim koşullarında ise, ana akımdan farklı anlatı tarzlarını benimseyen (yavaş, sıkıcı, ağır tempolu vs. nasıl adlandırılırsa) filmler geçmişe oranla çok daha fazla yapılabilmekte ve sinemalarda gösterime girebilmektedir. Böylesi filmleri yine az kişi izlemekle birlikte yapımcıları iflas etmemekte çünkü bu filmler maliyetlerini neredeyse önceden kurtarmış olmakta, bu yönetmenlerin hiçbiri de (Ceylan,

Demirkubuz, Pirselimoglu, Kaplanoglu vb.) piyasa filmi çekmek zorunda kalmamaktadırlar.

Denilebilir ki, 1940'ların sonlarında İtalya'da, 1950'lerin sonlarında Fransa'da, 1960'ların sonlarında Almanya'da olan 1990'lı yıllarda Türkiye'de olmuştur. Yeni bir dönemde, eski filmlerdeki karakterlere benzemeyen karakterler, eski öykülere benzemeyen öyküler ve eski anlatımlara benzemeyen sinemasal anlatımlar... Dahası, eskisine de pek benzemeyen bir ülke ve toplum. İzleyen bölümde, zaman-imge özellikleri taşıdığını ve gündelik hayat sıkıntısını resmettiğini düşündüğüm Rıza filminden söz edeceğim.

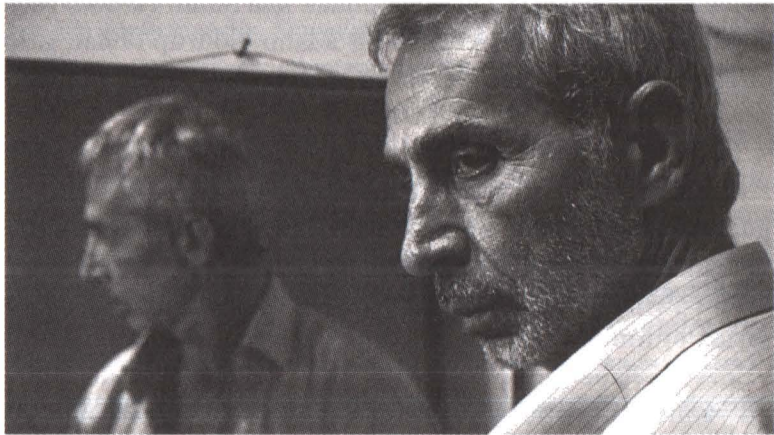
### **Rıza: Bu Hayat Hiç Değişmeyecek**

Tayfun Pirselimoglu'nun 2007 yapımı filmi Rıza'nın ana karakteri olan Rıza (Rıza Akın) orta yaşlı bir kamyon şoförüdür. Bakımsız, mutsuz ve umutsuz görünmektedir. Aracı arıza yaptığı için çalışmamakta, İstanbul'un Eminönü bölgesinde ucuz bir otelde kalmaktadır. Kamyonun onarımı için gereken parayı ise bir türlü bulamamaktadır. Bir zamanlar terk ettiği, çamaşırhane işleten ve filmde adı belirtilmeyen eski sevgilisini (Nurcan Eren) zaman zaman görmeye gitmektedir. Felçli bir eşi olan kadın, Rıza'nın yıllar sonra birden ortaya çıkmasından ve ani ziyaretlerinden rahatsızdır. Para bulmak için bütün çabaları boşa çıkan Rıza, otelde kalan Afgan bir adamı öldürüp ondan gasp ettiği parayla kamyonun onarımı için kaynak sağlar ve hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam eder.

Film, Rıza başta olmak üzere, başlarına gelenlere, yaşadıklarına karşı kayıtsız, tepkisiz insanlarla doludur. Biri duyduğu, biri tanık olduğu, diğeri de faili olduğu üç ölüm durumunda Rıza'nın tepkileri sık rastlanır türden değildir. Birincisinde, muhtemelen borç para istemek için bir dükkâna giden Rıza dışarıda oturmuş ve televizyonda maç izleyen insanların yanına yaklaşır, Selahattin Abi'nin orada olup olmadığını sorar. Öldüğü yanıtını alır. Hiçbir tepki vermez, şaşkınlık göstermez, arkasını döner ve gider. İkincisinde, yakından tanıdığını anla-

diğımız, kamyonunun kasasında yatmasına izin veren Burhan Abi'nin (Menderes Samancılar) öldüğünü anladığında korkmaz, çılgılık atmaz, diğer şoförleri uyandırmaz veya ambulansı, polisi aramaz. Burhan Abi'nin cüzdanındaki parayı alır. Daha sonra ölünün cenaze masrafları için şoför arkadaşları arasında para toplanırken katkıda bulunmaktan önce imtina eder, sonra bir miktar para verir. Üçüncüsünde, kendisine "arkadaş" diye hitap eden, gelinini İtalya'daki oğluna ulaştırmaya çalışan iyi niyetli bir insan olduğunu anladığımız Afgan adamı öldürdükten sonraki günlerde Rıza o kadar sakin ve telaşsızdır ki, sanki hiç cinayet işlememiş, hiçbir şey olmamış gibi davranmaktadır. Hayatını kaybeden üç kişi de Rıza için aslında "öteki"dir ve neredeyse hiçbir değerleri yoktur.

Ölüm gibi sıra dışı olaylardan başka, gündelik hayatın sıradanlığı içinde de hem Rıza hem çevresindeki diğer insanlar tepkisizdir. Henüz filmin başında, odasında uyuyamaz, kapıyı açar ve ortak alanda tavla oynayarak gürültü yapanlara anlamsız bir yüz ifadesiyle bakar. Otelin sahibi (ya da görevlisi) Rıza'ya karşı alaycıdır: "Uykun mu kaçtı yine? Koyun say, koyun." Hiçbir şey söylemez ve odasına döner. Başka bir sahnede, birden fazla kişiyle paylaştığı otel odasına girer. Ranzada bir adam yatmakta ancak uyumamaktadır. Birbirlerine bakmalarına karşın ne Rıza adama selam verir ne de adam Rıza'ya. Başka bir gün ranzada



Filmin ana karakteri Rıza.

üstünde yatan adam horlar, Rıza en küçük bir rahatsızlık belirtisi göstermez. Televizyon izlerken Rıza otelin uzun süredir kalan yaşlı müşterisine sorar: “Dayı çay içer misin?” Adam yanıt vermez. Bir akşam otelde herkes dünya kupası maçı izlerken ve yeni gol olmuşken oraya yeni gelen Rıza durumla ilgilenmez. Bakmaz bile, odasına çıkar.

Rıza’nın çevresinde olan bitene kayıtsızlığı onu neredeyse cansız bir insan gibi resmetmektedir. Örneğin, oteldeki oda arkadaşlarından biri renkli döner lamba almıştır. Adam denemek için odanın ışıklarını kapatır ve lambasını çalıştırır. Bu küçük değişikliğe, hayata giren küçük bir renkliliğe bile tahammül edemez Rıza, adamın lambasının fişini çeker ve tavan ışığını açar. Eski sevgilisiyle ilişkisi de kanlı canlı bir insandan beklendiği gibi değildir. Sürekli ziyaretleri bize kadını hâlâ sevdiğini düşündürür ancak bunu tam ve açıkça söylemez ya da söyleyemez. “Neden geldin?” sorusuna “Bilmiyorum” karşılığını verir. Bir gün işyerinde bulamayınca evine gittiği eski sevgilisiyle birlikte zaman geçirirler. Daha sonra kadın yatakta onu bekler, Rıza yanına gider, bir süre uzanır, sonra kalkıp gider ve evi terk eder. Rıza’nın bütûn bu beklenmedik tepkileri ve tepkisizlikleri Deleuze’nün tespit ettiği, zaman-imge türü sinemaya içkin motor-duyu bağları zayıflamış, dünyayla ilişkileri neredeyse kopmuş, atipik hareketler veya hareket anomalileri sergileyen karakterlere özgüdür. Böylesi insanlar kaçıp giden veya kaçıp gitmek isteyen karakterlerdir, ki Rıza da –eski sevgilisinden öğrendiğimiz üzere– bir zamanlar kaçıp gitme davranışını göstermiştir.

Filmin karakterleri ve tipleri Lefebvre’nin deyimiyle örgütlenmiş bir edilgenliğin içinde yaşamaktadırlar. Özel hayatlarında ve boş zamanlarını geçirirken insanları bu durumun içinde gözlemleriz. Kaldı ki bize gösterilen de farklı, üstün ya da uzmanlık gerektiren etkinlikler değil, bunlardan “arta kalan”, “fazladan” ve “önemsiz” zamanlardır. Bu gündelik içinde en toplumsal ve en bireysel, en aleni ve en saklanmış olanı film deşifre eder.

İnsanlardaki kayıtsızlığın ve tepkisizliğin nedeni umutsuzlukta, hayatlarında bir şeylerin değişebileceğine inanmamala-

rında aranabilir. Çünkü modern kapitalist toplumun dayattığı gündelik hayat devam etmekte, insan ve üretim ilişkileri ile kurumlar her an tekrar ve tekrar kendilerini pekiştirmektedir. Film umutsuzluğu ve değişime olan inançsızlığı zaman zaman sözlerle verir. Otelde kalan ve ortamın en, daha doğrusu tek konuşkanı olan gençle Rıza arasında geçen, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üye olması ve bununla birlikte pek çok şeyin iyiye gitmesi temalı konuşmayı örnek gösterebiliriz:

*Genç:* Abi, Avrupa Birliği'ne girer miyiz?

*Rıza:* Ne?

*Genç:* Ne bileyim, girersek iş olur.

*Rıza:* Hiçbir bok olmaz lan.

Bugün konu, filmin yapıldığı zamandaki kadar güncel olmasa ve toplumun genelinde Avrupa Birliği üyeliği beklentisi kalmasa da, filmin yapıldığı dönem Türkiye'de neredeyse bütün ekonomik-toplumsal sorunların çözümünü bu üyeliğe endeksleyen, gündelik hayat sıkıntılarının dahi Avrupa Birliği'ne girince ortadan kalkacağına inanan çok sayıda insanın ve yaygın bir beklentinin olduğunu hatırlayalım. Rıza, kendisiyle tutarlı biçimde, böyle bir umut taşımamaktadır. Ancak öte yandan kazı kazan ve at yarışı oynayıp piyango bileti almayı da ihmal etmemektedir. Belki de Jameson'ın tespit ettiği, postmodern toplumdaki parçalanmış öznelerden sadece biridir bu anti-kahramanımız. Sonuçta Rıza'nın acil paraya gereksinimi vardır. Bir yanı umutsuz ve hayattan beklentisiz olsa da diğer yanıla kamyonun onarımı için gereken parayı şans oyunlarından elde edebileceği inancını taşıyor görünmektedir. Bu yazıya başlığını da veren, filmin asıl temasını ise Rıza'nın eski sevgilisi bir diyalog içinde söyler: "Bu hayat hiç değişmeyecek. Hiç. Hiç değişmeyecek." Ve Rıza "İyi değilim," dediğinde kadın, "Kim iyi ki?" der ona. Evet, kim iyi ki? Hangimiz iyiyiz ki? Rıza sadece içimizden biridir; başka bir dünyadan gelmiş uç bir karakter değildir. Film bize bunu sordurur, düşündürür.

Film, tema olarak benimsediği gündelik hayat sıkıntısını biçimsel anlatı özellikleriyle de destekler niteliktedir. Deleuze'ün

zaman-imge kategorisine girmesinin bir başka nedeni sayılabilecek uzun, durağan planlarla örülüdür ve kamera genellikle hareketsizdir. Örneğin kamyonların park ettiği hal benzeri yerin bahçesinde Rıza uzun uzun yürür. Bir tanıdığına para istemek için telefon ettiğinde kameranın açısı ve ölçeği değişmez, uzunca süren konuşmayı tek planda izleriz; arkada sokakta gündelik hayat içindeki sıradan insanları görürüz. Başka bir planda minibüsün en arka koltuğunda hiçbir şey yapmadan otururken uzun uzun görürüz Rıza'yı. Eski sevgilisini de başka bir dolmuşta benzer bir planda görürüz. Evde, eski sevgilisi yatmaya gittiğinde salonda kalan Rıza'yla beraber televizyondaki magazin programını uzunca bir süre durağan plan içinde biz de izleriz. Örnekler çoğaltılabilir.

Ayrıca film belli bir doğruyu savunmamakta, seyirciyi “haklı”dan ve “doğru”dan yana taraf tutmaya yönlendirmemektedir. Sadece, eşini kaybeden kadın kendini suçlu hissettiğini, onu öldürmüş gibi bir duyguya sahip olduğunu söyleyip kendini sorguladığında biz seyirciler bir iğne batmış gibi irkilirken bu sözlerin muhatabı, yakın zamandaki gerçek bir cinayetin faili olan Rıza'nın kılı kıpırdamaz. Yıldız oyuncusu olmayan filmin bu ana karakterinin duyguları zaman-imge filmlerine özgü bir durum olarak düne saplanıp kalmıştır. Filmin, bütünlüğü içinde, bir yorgunluk ve bekleme sineması örneği olduğunu da iddia edebiliriz. Kaldı ki Rıza ile eski sevgilisi arasındaki şu diyalog doğrudan “yorgunluk”tan söz eder:

- Yorgun görünüyorsun.
- Bilmem. Öyle mi görünüyorum?
- Yorgun. Ben de çok yorgunum, biliyor musun? Çok yorulдум. Değişsin istiyorum her şey. Sen istemiyor musun? Huzur aramıyor musun?
- Ne?
- Her şey daha iyi olsun istemiyor musun, tasasız olsun?
- İstemem mi?

Lefebvre'nin, sinema ve televizyonun insanların gündelik hayattan kaçmak için sık başvurdukları birer mecra olduğu tes-



Rıza ve otelde yaşayan diğer insanlar.

pitinden daha önce söz etmiştim. Bu film de bu tespiti televizyon özelinde çok defa örnekler. Film öyküsünün geçtiği dünyada televizyon izlemek gündelik hayatın olmazsa olmazı gibi görünmektedir. Otelde sürekli açık olan televizyonda film, maç ve diğer muhtelif programlar izlenmektedir müşteriler tarafından. Öyle ki sürekli TV karşısında oturan yaşlı adam bir sahne- de yerini terk emiştir ve cihaz boşluğa yayın yapmaktadır. Rıza eski sevgilisinin evine gittiğinde de yapacak daha ilginç bir şey bulamayıp ekrana bakarlar. İnsanların gündelik hayatlarında bulamadıkları ilginçlik ve heyecan bu kutu tarafından vaat edilmekte, sunulmaktadır. Ancak, filmdeki insanların yüzlerinden anladığımız kadınlarla, televizyon tarafından sunulan ilginç şeyler karşılık bulamamakta, seyredenlerde bir heyecan yaratamamaktadır.

Kısacası Rıza filmi ana karakteri ve diğer karakterleriyle, tipleriyle, odakta ve arka planda gösterdikleriyle ve de sinemasal anlatım özellikleriyle Türkiye'den bir gündelik hayat temsili sunmaktadır. Filmin bu nitelikleriyle hem Lefebvre'yi hem de Deleuze'ün zaman-imge filmlerini örneklediği söyle- nebilir.

## Sonuç

Lefebvre ve pek çok düşünürün tespit ettiği üzere, toplumların kapitalist moderniteye geçmesiyle bir mesele haline dönüşen gündelik hayat, gün içinde uzmanlık gerektiren, yapılandırılmış etkinlikler bir kenara ayrıldıktan sonra arta kalanlardır. “Siyaset”, “sanat”, “bilim” gibi üstün uğraşı alanlarının dışında kalan, fazladan, çoğumuzun her bir gününün çoğunluğunu oluşturan zaman diliminde yaşanan hayattır. Gündelik hayat sıradan olandır, sıkıcıdır. Yabancılaştığımız gündelik hayat örgütlenmiş bir edilgenlikle beraber “öteki”nin değerine karşı da bizi kör duruma getirir. Bu hayatın değişebileceğine ilişkin bir umut taşımadığımız gibi, “öteki”nin, bize benzemeyenin dertleri de bizi ilgilendirmez. Gündelik hayat sıkıntısını ve sıradanlığını yaşayan insanlara en yaygın eğlence aracı olarak sunulan ise sinema ve televizyon gibi zaman geçirme biçimleridir.

Filmler, gösterdikleri öykülerle ve resmettikleri olağandışı hayatlarla seyirciye gündelik hayatın dışına çıkma yanılsaması yaşatırlar. Ancak öte yandan, özellikle Deleuze’ün zaman-imge kategorisine giren kimi filmler gündelik hayattan gerçekçi kesitler sunar. *Rıza* filmi bunlardan biridir. Hem Türkiye toplumunun ekmek kavgasını hem de ona koşut olarak varlığını sürdüren gündelik hayatın sıradanlığını ve sıkıntısını, umutsuzluğu, umutsuzluktan doğan kayıtsızlığı ve “örgütlenmiş edilgenliği” gösterir. Filmin ana karakteri Rıza başta olmak üzere insanların motor-duyu bağları zayıflamış, dünyayla olan ilişkileri neredeyse kopmuştur; davranış anomalileri sergilerler. Gündelik hayatın en yaygın “boş” zaman geçirme biçimlerinden biri olarak televizyonda film ya da maç, ne varsa izlenir. Sıfıra yakın bir olasılık da olsa piyango ve şans oyunları ile mevcut hayatlardan kurtulma hayalleri kurulur. Filmin ne öyküsü, ne karakterleri ne de anlatımı ana akım filmlerdekilere benzer. Sinemasal dil gündelik hayat gibidir; uzun ve durağan planlar seyirciyi de gündelik hayatın sıkıcılığına çeker, orada tutar. Gördüğümüz, bir yorgunluk ve bekleme sinemasıdır.

Ana akım anlatılardan farklı ruhuyla Rıza filmi kendilerinden başkalarına, kendileri için “öteki” olanlara karşı yabancılaşmış ve duyarsız olan ama kendileri de toplumun kenarında kalmış “öteki”ler olanların gündelik hayatlarından kesitler sunar; 2000’li yılların başlarında Türkiye’nin İstanbul şehrinin Eminönü ve muhtelif bölgelerinden insan manzaraları verir. Ancak, Asuman Suner’in (2006: 223-224) tespiti uyarınca, “yeni Türk sineması” örneği sayılan filmlerde öykünün mekânı olsa bile İstanbul büyük bir taşra kentinden başka bir şey değildir: “Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer.” Bu filmde de sinemasal çevreyi benzer mekânlar ve de toplumun “öteki”lerinin, kaybetmişlerinin, yoksullarının yaşadığı otel oluşturmaktadır. Dış çekimlerde gördüğümüz ise çoklukla, İstanbul ile özdeşleşen “tarihi”, “turistik” ya da “olumlu” çağrışımlar yapan yerler değil, kentin –kenar mahalleler, çarpık yapılar, metruk ortamlar, köprünün altı, çevre yolunun üstü gibi– bireyi ezen, bireyin yalnızlığını ve umutsuzluğunu besleyen tarafları, bölgeleridir.

Rıza, genellikle orta sınıfa ya da entelektüel gruba ait olduğu düşünülen varoluş sorunsalını yoksul insanlar ve mekânlar bağlamında ele alarak benzer temalı pek çok anlatıdan ayrılmaktadır. Filmin, Türkiye’de gündelik hayatın kendine özgülüğünü yaşayan insanların derin bir tatminsizlik duygusu baskındır. Bu insanlara ilişkin pek çok nitelik, özellikle duyguları düne saplanıp kalmış olan, kaçıp gitme beklentisi ve potansiyeli taşıyan ana karakter Rıza’da toplanmıştır. Rıza içimizden biridir. Dışarıdan bir yerden gelmiş yabancı bir karakter değildir. Rıza iyi değildir. Ama “kim iyi ki?”

#### KAYNAKÇA

- Bahtin, M.M. (1984), *Rabelais and His World*, H. Iswolsky (çev.), Bloomington: Indiana University Press [*Rabelais ve Dünyası*, Çiçek Öztekin (çev.), 2019, İstanbul: Ayrıntı Yayınları].
- Cohen, S. ve Taylor, L. (1976), *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*, Hermandsworth: Penguin.

- Cronenberg, D. (2005), "David Cronenberg", *Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri*, H. Aydın (der.), İstanbul: İnkılâp Yayınları, s. 103-112.
- Deleuze, G. (2003a), *Cinema 1: The Movement-Image*, H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2003b), *Cinema 2: The Time-Image*, H. Tomlinson ve R. Galeta (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gardiner, M.E. (2000), *Critiques of Everyday Life*, Londra: Routledge.
- Giddens, A. (1998), *Modernliğin Sonuçları*, E. Kuşdil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harootunian, H. (2006), *Tarihin Huzursuzluğu: Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*, M.E. Dinçer (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Jameson, F. (1994), "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı", *Postmodernizm*, N. Zekâ (der.), D. Erksan (çev.), İstanbul: Kıyı Yayınları, s. 59-116.
- Lefebvre, H. (1987), "The Everyday and Everydayness", C. Levich ve editörler (çev.), *Yale French Studies*, 73, s. 7-11.
- (1991), *Critique of Everyday Life*, cilt 1, J. Moore (çev.), Londra: Verso.
- (2007), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, I. Gürbüz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Pessoa, F. (2014), *Huzursuzluğun Kitabı*, S. Özen (çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Pirselimoğlu, T. (2007), *Rıza*, İstanbul: Zuzi Film.
- Refig, H. (1996), "Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, S.M. Dinçer (der.), Ankara: Doruk Yayınları, s. 177-187.
- Suner, A. (2006), *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.



# **Türk Edebiyatında Sosyal Tip Olarak Öğretmen**

\*\*\*\*\*  
**NARİN BAÇDATLI**

## **Giriş**

Bizim kuşağımız ve öncesi için öğretmen, hâlesi daha okula başlamadan hissedilen ve kutsal kabul edilen her şeyin o niteliğini adım adım yitirdiği ergenlik dönemimizden sonra bile parlamayı sürdüren bir varlıktı. 20. yüzyılın son on yılına girilirken memleketteki üniversite sayısı henüz otuz bile olmamıştı ve üniversite okumak bir yetenek belirtisi olduğu kadar bir talihtti. Binyılın eşiğinde, öğrenimini aldıkları disiplinin yörüngesinde kalmayı isteyebilecek bizim gibi sosyoloji öğrencileri için geleceklerimizde başlıca iki olasılık vardı: Öğretmenlik ve bazı hocalarımızın omuzları üzerindeki huzmenin bizi onurlu, verimli ve devrimci bir meslek yolunda umutlandığı akademisyenlik – evet, biz hâlâ o hâlelerden birinin öğrencisiyiz. İkinci ve gerçekten zorlu olan menzile erişmenin yolu, sıklıkla ve güvencesiz statülerde ilkinden geçiyordu. İki yolu da yürümüş ve ikisinde de acımasızca seyretilmesine tanıklık etmiş biri olarak bu yazıda o hâlenin edebî kayıtlarının izini sürmeye çalışıyorum. Bu inceleme, Cumhuriyet dönemi edebî metinlerinde öğretmenliğin bir sosyal tip olarak nasıl üretildiğini ve işlendiğini ortaya koymayı amaçlıyor.

Öğretmen sosyal tipinin edebiyattaki temsillerine ilişkin yapılacak genel bir dönemselleştirme, bu mesleğin yüklendiği roman kişilerinin erken Cumhuriyet evresinde modernleşmenin ve ulus-devlet inşasının önemli bir aktörü olarak resmedildiğini; 1950'li yıllarda başlayan ikinci bir evrede ise, Köy Enstitüleri'nden yetişen öğretmenlerin kendi tecrübelerine ve gözlemlerine ilişkin tuttukları notlar ekseninde geliştirilen bir romancılığın ve bunlar dahilinde bir başka sosyal tipin belirdiğini ortaya koyar. Kapitalizme toplumsal muhalefetin arttığı 1960-1980 yılları arasında yazılan romanlarda ise öğretmen bir sosyal tip olarak silinir; konu edildiğindeyse sadece devrimci, ilerici aydının icra ettiği bir meslek olarak temsil edilir. Son kırk yılda ise öğretmenlik, bir sosyal tipleştirmenin merkezi olmaktan çıkmakla kalmaz, bir meslek olarak romanlarda hemen hiç yer bulamaz.

## **Romanda sosyal tip ve stereotipleştirme**

Sosyal tip'i sosyolojik bir kavram olarak inşa etmeye yönelik ilk girişim Georg Simmel'den gelmişti. Simmel'e göre toplumdan söz edebilmenin koşulu, bireylerin belli saik ve amaçlar doğrultusunda bir araya gelip etkileşime girmeleridir. Hemen hemen her bireyde bulunabilecek saik, amaç, temayül, ruhsal durum ve hareket gibi unsurlar başkaları üzerinde etki yaratır ve toplumsallaşmanın içeriğini (malzemesini) bu tür etkileşimler oluşturur (Simmel, 2009: 47-48). "Toplumlaşma, bireylerin bir arada birlik oluşturduğu ve içerisinde çıkarlarını gerçekleştirdikleri (sayısız farklı yollardan gerçekleştirilen) biçimdir" (Simmel, 2009: 48). Sosyal tip de bir bakıma bu etkileşimlerin belli bir zaman ve mekânda yoğunlaşmasıdır: Simmel, yabancı, yoksul, cimri ve savurgan, maceracı, soylu gibi sosyal tipleri; mübadele, çatışma, tahakküm gibi etkileşim biçimlerine bağlı olarak oluşan toplumsal ilişkilerin ve toplumsal etkileşiminin tezahürleri olarak çözümler (Simmel, 2009). Simmel'i izleyerek toplumsal ilişkilere, etkileşimlere bağlı olarak görünür hale gelen sosyal tipin bir toplumsal çevrenin parçası olduğunu be-

lirten Ulus Baker, sosyal tipin herkes tarafından görselleştirilebilir, anlaşılabilir olduğunu ve duygularla ilişkili hale geldiğini; yani bir tür “işte bu”luk olarak tarif edilebileceğini ileri sürer. Sosyal tip, “özne ve nesne arasındaki, akademik disiplin ile hayat arasındaki, hayal gücü ile bilimsel bilgi arasındaki bir bağlantıdır” (Baker, 2015: 92). Baker’e göre sosyolojik tahayyül, sosyal tipleri tarif etmekten ve hatta icat etmekten ayrı düşünülemez. Sosyal tipler, romanda temsil edildiği biçimiyle hayal gücünü, duyguların bilgisini ve karmaşık ilişkiler seti olarak olgulara ilişkin bilgiyi koordine ederek, sosyolojiden çok daha evvel edebiyat tarafından yaratılmıştır (Baker, 2015: 86-92).

Bir toplumsal tip, aslında, gerçek yaşamda “görünürlük” alanında durmaktayken, sosyolojik analiz bağlamına çıkartılmış bir toplumsal ilişkiler demetidir. Bunun anlamı, uygun bir şekilde tanımlandığı ve formüle edildiği zaman, bir toplumsal tipin ikili mevcudiyetinin olmasıdır. Öncelikle sosyal bilimcinin “çözümleyici” kuramlaştırmasına yarayacak, ayrıca da kamusal alanda, sokaklarda, kahvehanelerde, sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel etkinliklerde “görülecektir” (Baker, 2015: 101-102).

Almog Oz da sosyoloji ve antropoloji literatüründeki sosyal tip kavramsallaştırmalarından hareketle sosyal tip kavramının kapsamlı bir analizini yapar: Oz’a göre tipik özellikleriyle bir kültürel grubun, bir insan düşüncesi ya da davranışının protipi olarak dışarıdan farkedilen; hatta lakaba dönüştürülebilen insan kategorileri olarak sosyal tip, grup üyelerinin büyük kısmını karakterize eder. Bu grup ve kategoriler ikincil bir grup, cemaat, meslek, alt-kültür, sınıf ya da statü grubu olabilir. Mannheim’ın tanımladığı anlamda bir kuşak birimi de sosyal tip modeli sunabilir; bunların yanı sıra yaşam tarzı veya felsefesi, etkileşim şekli (bilhassa linguistik), davranış ve psikolojik özellikleri de içerebilir (Oz, 2018: 364, 365).

Oz’a göre sosyal tipin şekillenmesinde meslek önemli mekanizmalardan biridir ki elinizdeki çalışmada da özellikle sosyal tipin şekillenmesinde mesleki yatkınlıkların ve rolün etkisine odaklanılmaktadır. Bireyin sahip olduğu mesleki rolünü kişili-

ğinin parçası haline getirmesi, belirli bir sosyal yapının ve değerler sisteminin yansıması olarak gündelik hayatta mesleki rolünün gerektirdiği düşünce ve davranışları sergilemesi, mesleki rolün sosyal tip üzerindeki etkisine işaret eder; özellikle tam adanmışlık gerektiren meslekler sosyal tip üretir (Oz, 2018: 371-373). Belli bir değer sisteminin yansıması ve yoğunlaşması olarak öğretmenlik pratiği, mesleğe özgü davranış ve düşüncelerin gündelik hayatın farklı süreç ve kesimlerine uzanmasına ya da bulaşmasına neden olabilir. Elbette öğretmenlik dahil hiçbir meslek grubu zorunlu olarak bir sosyal tip oluşturmaz. Her öğretmenin oluşmuş bir sosyal tipe uyduğu da söylenemez. Bir başka deyişle öğretmenlik mesleğinin icracısı olan öğretmen ile sosyal tip olarak öğretmen arasında fark vardır.

Baker'i izleyerek sosyal tipin öncelikle edebiyatta, romanda yaratıldığı düşünüldüğünde öğretmen sosyal tipi, toplumsal rolleri nedeniyle romanda stereotipleşme (basmakalıplaşma) riskiyle karşı karşıyadır. Bu durum bazı edebiyat eleştirmenleri ve araştırmacılar tarafından yanlış bir şekilde stereotip ile sosyal tip ayrımının yok sayılmasına neden olabilir (Çil, 2016: 103). Bu nedenle roman kişinin tipleştirilmesi ve stereotipleşmesi konusunda ayrımların netleştirilmesi gerekir.

Roman kişilerine yönelik analizlerde tip ve stereotip ayrımını netleştirebilmek için Lukacs'ın gerçekçi edebiyatın tip yaratma konusundaki etkisi üzerine söyledikleri yol gösterici olabilir. Bütünlüğün yitirildiği modern çağda romanı "hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca veri olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epigi" (Lukacs, 2003: 64) olarak tanımlayan Lukacs'a göre gerçekçi edebiyatın en güçlü özelliği; bütünsellik içinde sosyoekonomik ve tarihsel koşullarla bireysel özelliklerin sentezine dayanan, "tip"i yaratabilmesidir (Lukacs, 1977: 14).

Bir tipi tip yapan şey onun ortalama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranılmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca; onu bir tip yapan şey insanî ve toplumsal bakı-

dan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinde onda bulunuşu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açılması, ortaya konması, insanların ve devirlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir (Lukacs, 1977: 14).

Döneminin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel özelliklerinin etkisini taşıyan, aynı zamanda kişiliğinin birçok özelliğiyle, bireyselliğiyle de romanda bir bütünlük içinde temsil edilen ve toplumsallık ile bireyselliğin bir sentezi olan “tip”e her romanda rastlanmayabilir. Herhangi bir roman kişinin hem bireysel hem de toplumsal anlamdaki özellikleri ve farklılıkları yok sayılarak, belirli kategoriler, kalıplar, klişeler altında aşırı genelleştirerek ve aşırı basitleştirerek, önyargılı bir bakış açısıyla verili, düz, yalınkat bir şekilde sunuluyor olması o roman kişinin stereotip haline geldiğini gösterir. Stereotip olan ve olumsuzlanması gereken roman kişisi, karakter ve tip’ten kesin bir şekilde farklıdır (Demir, 2014: 10-29). Stereotipleşmiş roman kişisi içinden çıktığı toplumsal yapıyı öyle temsil eder ki, yapının ona buyurduğunun dışında eyleme olanağına sahip değildir; bireyselliğini ortaya koyarak dönüştürücü eylem olanağından yoksundur, şeyleşmiştir. Tip ve stereotip arasındaki farklılıkları göz önünde bulundurarak Türkiye’de toplumsal dönüşüme bağlı olarak ortaya çıkan öğretmen sosyal tipinin dönemsel olarak romanda nasıl temsil edildiğine odaklanabiliriz.

## **Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında öğretmen sosyal tipi**

Cumhuriyetin ilanını izleyen süreçte ulus-devlet temelinde modernleşmeyi gerçekleştirmenin, buna uygun bireyler yetiştirmenin, siyasal ve kültürel birliği sağlamanın aracı olarak eğitime önemli bir rol atfedilmiştir. Halil Buyruk’un da belirttiği gibi, yeni eğitim sisteminden hem kapitalist birikim süreçleriyle uyumlu bir işbölümüne yatkın, uzmanlaşmış bireyler yetiş-

tirmesi hem de Cumhuriyet ideolojisi yaygınlaştırması bekleniyordu. Bu doğrultuda da öğretmenliğe olağan bir mesleğin ötesinde toplumsal bir misyon yüklenmişti (Buyruk; 2015: 118). Romanlardaki öğretmenler de Cumhuriyet değerlerini içselleştirmiş, çalıştıkları şehir ve köylerde bu değerlere uygun bireyler yetiştirmeye çalışan, sıklıkla da yeni değerlere direnen din adamlarına karşı mücadele eden bir sosyal tip olarak karşımıza çıkar.

Öğretmeni bir sosyal tip olarak romanlarında en sık kullanan yazarlardan biri Reşat Nuri Güntekin'dir. Öğretmenlik, okul müdürlüğü, bakanlık müfettişliği, eğitim ataşeliği yapan Güntekin; okulları, öğrencileri, öğretmenleri, müfettişleri, eğitimdeki bürokratik işleyişi romanlarına konu etmiştir (Orakçı, 201: 237). Mehmet Kaplan, Reşat Nuri'yi "öğretmenler ve memurlar romancısı" olarak tanımlar (aktaran Emil, 1990: 74). Ancak Birol Emil, onun on dokuz romanı içerisinde yalnızca *Çalıkuşu*, *Yeşil Gece*, *Kan Davası*'da asli şahıs ve *Acımak* romanında ise ikincil karakter olarak öğretmeni seçtiğini; öğretmenlik ve eğitim ile ilgili temaları romanlarında ele alması nedeniyle "öğretmen romancısı" olarak nitelemenin doğru olmayacağını; Güntekin'in romanlarında öğretmenlik mesleğini idealize etmediğini; öğretmenlerin idealist, mükemmel, aksamayan tek bir tipe indirgenemeyeceğini; onun romanlarında öğretmen tipinin şematik olmaktan ziyade kişisel, ailevi ve çevresel özellikleriyle birlikte ele alındığını ileri sürer (Emil, 1990: 73-74). Güntekin'in romanlarındaki öğretmenler, Emil'in değerlendirdiği gibi, idealize edilmiş bir stereotip (ve onun çeşitlemeleri) olarak değil bir sosyal tip olarak ele alınmaktadır. Güntekin romanlarında her öğretmen idealist bir tip değildir. Ashında onun romanlarında ele aldığı öğretmenler, Oz'un sosyal tip kavramı üzerine yazdığı makalesinde belirttiği gibi Mannheim'ın kuşak birimi olarak adlandırdığı eyleyicilerle karşılaştırılabilecek bir sosyal tip modeli sunar. Mannheim'ın "iyi tanımlanmış ve somut" bir grup olarak nitelediği, kuşak adına toplumsal ve kültürel dönüşümün sınırlarını belirleyen, siyasal ve kültürel olarak öncü, diğer kuşaklardan farklı olduğuna ilişkin bir bilinç

ve bu bilinç durumu etrafında biçimlenmiş yatkınlıklar geliştiren “kuşak birimi” (Bağdathı, 2011) kavramsallaştırmasına uygun olarak edebiyatta temsil edildiği gibi öğretmen, Cumhuriyet döneminin sosyal tipidir. Güntekin’in romanlarında Cumhuriyet ideolojisini Anadolu’ya yaymayı ve Anadolu halkını uyandırmayı hedefleyen kuşak birimi olarak öğretmen sosyal tipinin yanı sıra İstanbul dışına çıkmak istemeyen öğretmenler de sunulur. “[G]önlünün rızasıyla Anadolu’ya gitmek isteyen muallimeye ilk defa tesadüf ediyorum. Ayol biz muallimlerimizi İstanbul’dan çıkarıncaya kadar akla karayı seçeriz” (Güntekin, 1992: 125).

*Çalılıkuşu*’nun [1922]<sup>1</sup> kahramanı Feride’nin Anadolu’ya gitme arzusunun kaynağı aşk acısı olsa da Anadolu’nun köy ve kasabalarında zorluklara karşı verdiği mücadele, diyar diyar gezerken geçirdiği “duygusal eğitim”, bir “yeni insan” örneği olarak saçtığı ışık, dolaysızca onun öğretmenlik pratiğine bağlıdır. *Çalılıkuşu* konusunda eleştirmenler farklı bakış açılarına sahiptir. İçlerinde Cevdet Kudret’in de yer aldığı bir azınlık, *Çalılıkuşu*’nu duygusal bir aşk romanı olarak yorumlayıp yapıtta esas olanın Feride’nin aşk macerası olduğunu ileri sürerken; çoğu eleştirmene göre Güntekin, Anadolu’nun insanlarını ve mekânlarını eleştirel bir tarzda temsil etmeyi hedefler (Uygun Aytemiz, 2015: 2121). Güntekin, *Çalılıkuşu* Feride’nin Anadolu’daki öğretmenlik tecrübesi üzerinden öğretmenlerin beklentilerini ve yaşadığı sorunları, okulların eğitim için fiziksel yetersizliklerini, eğitimde öğrencilere davranış kazandırmak için uygulanan yöntemleri ve cezalandırma anlayışını, yetersiz eğitimcileri ve entrikaları ele alır (Uludağ, 2008: 81). Birçok görev yerinde Feride’nin karşısına liyakatsiz öğretmenler çıkar. Bunlarla karşılaştırıldığında Anadolu’nun uyanmasında kendilerine rol biçen ve “memleketin çocuklarına hizmet etmek isteyen” Feride gibi öğretmenler yeni bir kuşağı haber verir gibidir. Nitekim Güntekin’in romanda bir makale yazarına söyledikleri, Feride’nin, bir “kuşak birimi”nin temsilci-

1 Bu yazıda ele alınan romanların ilk yayımlanma tarihlerini belirtmek için köşeli parantez kullanılmıştır.

si niteliğini taşıyan sosyal tipe bir örnek olarak değerlendirilmesine olanak tanır:

Benim buradan çıkardığım netice şudur ki, İstanbul'da iyi bir garp terbiyesi görmüş bir yeni genç kız nesli vardı. Bunlar Loti'nin dezanşante'leri gibi faydasız spleen'lerle kendilerini harap eden nesilden bambaşka bir nesle mensupturlar. Onlar ak-siyon'u boş hayale tercih ediyorlar ve İstanbul'daki refah ve sadetlerini bırakarak kendi istekleriyle Anadolu'yu uyandırmaya geliyorlar. Ne güzel, ne ulvi bir feragat numunesi ve benim için ne bulunmaz makale mevzuu. Türklerin uyanışından bahsederken müsaadenizle sizin adınızı da zikredeceğim matmazel Feride Çalikuşu (Güntekin, 1992: 229).

*Acımak* [1928] romanında ise maddi güçlüklerden yılmadan özveriyle çalışan Zehra öğretmeni konu edinen Güntekin, tüm erdemlerine rağmen onun başarısız öğrencilere tahammül edemeyişini, okul düzenine türlü nedenlerle uyamayan öğrencilere katı ve sert tutumunu maarif müdürü Tevfik'in düşünceleri aracılığıyla eleştirir. Doğruluk, hak ve hakikate yönelik takıntılı tavrın acıma duygusunu öldürdüğü ve acımasızlığın öğretmenlik mesleğine uygun olmadığı ima edilir. "...O, şüphesiz çok mükemmel mahluk, çok iyi muallim... Fakat bu söylediğim eksiği tamamlamadıkça hiçbir zaman istediğimiz muallim olmayacak..." (Güntekin, 1990: 10). *Acımak* romanı, Zehra'nın bu acıma, merhamet etme duygusunu tanımasıyla, dolaşısıyla yine bir öğretmen olarak "duygusal eğitim"den geçmesiyle ilgilidir.

Güntekin'in *Yeşil Gece* [1928] adlı romanında ise öğretmen Şahin Efendi, yobaz din adamlarıyla mücadele eden idealist bir karakter olarak sunulur. *Yeşil Gece* romanında işlenen ana tema Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* [1926] romanıyla benzerlik gösterir. Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya gelen "Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım" (Adıvar, 1999: 1, 17, 169) diyen idealist öğretmen Aliye'nin şeriat yanlısı güruhun kışkırtmasıyla kat-

ledilişine kadar yaşadıkları ve Kuvâyı Milliye güçleri ile başını Hacı Fettah Efendi'nin çektiği yobaz din adamları arasındaki çatışma anlatılır. *Yeşil Gece*'de olduğu gibi *Vurun Kahpeye*'de de ulusal mücadeleye düşman ve zalim din adamı bir stereotip olarak karşımıza çıkar.

*Çalikuşu*'nda sözü edilen toplumsal dönüşümün öncüsü olacak kuşak biriminin üyesi olarak resmedilen Feride gibi Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanının asıl kişisi Aliye de dönemin diğer öğretmenleriyle karşılaştırılır:

Maarif'in koridorlarında iş bekleyen yorgun ve meyus yüz-lü muallimlerin taşra hizmetinden vebadan ürker gibi kaçan, İstanbul'da bir yer bulabilmek için zillate katlanan tavırlarına istihfafla baktı. Nihayet hiç kimsenin gitmediği (...) kasabanın münhal muallimliğini kendisine verdikleri zaman tek ve eski bir sandıkla Haydarpaşa'dan trene bindi, gitti (Adıvar, 1999: 3).

Öğretmenlik yaptığı kasabada Kuvâyı Milliye güçlerinin yanında yer alan Aliye öğretmen, milli duyguları çok yüksek ve etkin bir kadın olarak temsil edilmektedir. Durakbaşa'nın belirttiği gibi kadınların özgürleşmesi genellikle ulusal direniş hareketlerinin ayrılmaz bir parçası, "medeni"liğin bir göstergesi olarak görülür ve yeni ulusal-kültürel kimlik inşasında milliyetçi ideolojilerden beslenir (Durakbaşa, 2000: 89).

Adıvar'ın *Tataarcık* [1939] romanının aynı lakaplı kahramanını Lale öğretmen mektebe, üniversiteye gitmiş olmasının sadece okul içinde değil, okul dışında da çevresindeki halkı medenileştirme gibi rol yüklediği inancındadır; dolayısıyla *Tataarcık* romanında da ulusal inşa sürecinde eğitilmiş olmaya atfedilen rolün altı çizilmektedir. "...Gençlerin bugünkü işi kurulan yeni cemiyeti temelleştirmek, eski fikirler ve anelerle mücadele etmek" (Adıvar, 2018: 76). Yaya kaldırımında yürümeye alışık olmayan kasabalıya yolun neresinden yürümesini öğretmek onun medenileşmesini sağlamak da eğitilmiş biri olarak Tataarcık'ın rol ve görevleri arasındadır. "Burada yolun neresinden yürüyeceğini bilmeyen yayalara yol öğreteceğim. Niçin mekte-

be, üniversiteye gittim zannediyordun? ...”Sizin gibi köhne kafaların içini gençleştirmek, sizi medenileştirmek için...” (Adıvar, 2018: 35). Halide Edip, *Tatarcık*’ta öğretmen Lale’yi, “babasının kızı” olarak nitelemekte, “erkek gibi” olduğuna vurgu yapıp yüceltmekte ve medenileştirme projesinde erkeğin yanında halkın aydınlatılmasında görev alabileceğine işaret etmektedir (Uygun Aytemiz, 2001: 45-52). Halide Edip, *Tatarcık* romanında kadınlar arasındaki farklılıklara dikkat çekerek; “erkeğe benzeyen” kadını yüceltmektedir: “Erkeğin kazancını yutan, erkeği esir gibi incisi boncuğu için çalıştıran, istismar eden, odalık ruhlu, tufeyli kadın daha iyi mi? (...) Öyleyse erkeğe benzeyen kadına itiraz etme” (Adıvar, 2018: 163-164).

1970’lerde yazılan romanlarda erken Cumhuriyet dönemi öğretmenlerinin, belli kalıplara, klişelere göre aşırı genelleştirilerek temsil edildiği söylenebilir. Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* [1973], Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Öğle Vakti* [1973], Fûruzan’ın *47’liler* [1974], Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* [1980] adlı eserlerinde Cumhuriyet döneminin idealist öğretmenleri de stereotipik biçimlerde işlenir. Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanının kahramanlarından akademisyen Aysel’in ilkokul öğretmeni Dünder, 1930’ların sonunda taşrada bir ilçede, Atatürk ilke ve inkılaplarına bağlı, bu ilkeleri öğrencilerine benimsetmeye çabalayan ve Cumhuriyet değerlerini içselleştirmiş genç kuşakların yetişmesi bakımından kendisini sorumlu hisseden biridir. Merkezden gelen “Batıya pencere açılması” (Ağaoğlu, 1992: 11) emrine uygun biçimde “uygarlık kaynağı” (Ağaoğlu, 1992: 9) olarak gördüğü okulda ilk mezuniyet müsameresini hazırlar, çocuklara rondo, polka oynatır ve müsamereye hazırlık aşamasında çoğu ailenin tepkisiyle karşılaşır. “Sayın saygıdeğer ve yüce misafirlerimiz! Medenî veliler!” (Ağaoğlu, 1992: 16) diyerek açtığı müsamerenin bir parçası olan mesleklerle ilgili piyeste de öğretmen rolünü üstlenir. Oyunda yobaz bir din hocasından başına taş yiyip ölürken söylediği sözler Cumhuriyet değerlerinin etkin taşıyıcısı sayılan öğretmenlerin toplumsal dönüşümdeki ve yeni kuşakların yetişmesindeki işlevini dramatize eder: “Bir gün öğretmen

de ölür. Ama ardından binlerce kişide yaşar o. Bir alev, sönmez bir ateş gibi, bilim meşalesini nesilden nesile devreder” (Ağaoğlu, 1992: 20). Açıkça görüldüğü gibi Ağaoğlu, erken Cumhuriyet’in Aliye ve Şahin öğretmenlerinin öykülerini ve trajik sonlarını bir kara mizah ögesine dönüştürürken sadece o dönemin romanlarını değil, bütün ideolojik kurgusunu da parodileştirir.

*Ölmeye Yatmak*’ın Dündar’ına uygulanan kalıbın bir benzeri Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* anlatısındaki öğretmen baba temsiliinde de görülür. Beden eğitimi öğretmeni babasının, 1950’lerde evlerinin holündeki gömme büfenin önünde, altın yaldızlı bir büst ve bayrak koyarak bir Atatürk köşesi oluşturmaları ve ulusal bayram günlerinde orada ailece İstiklal Marşı söylenmesini istemesi, bu kuşağın öğretmenlerinin Cumhuriyet ideolojisini nasıl içselleştirdiğine ilişkin bir başka abartılı örnektir (Özlü, 1994: 11). Cumhuriyet kuşağının idealist öğretmen stereotipi, Füzuran’ın 1974’te yayımlanan *47’liler* romanında da yinelenir. *47’liler*’de Cumhuriyet ideolojisinin temsilcisi idealist öğretmen anne-babanın ’68 kuşağından kızlarıyla yaşadığı çatışma anlatılır. Cumhuriyet’in kuruluşunda toplumsal dönüşümün failleri ve destekçileri olarak yer almış önceki kuşağın öğretmenleri, kendi çocuklarının siyasal eylemliliğini tepkiyle karşılar. Romandaki İclal öğretmen tiplemesinde görüldüğü üzere öğretmenlerin Kemalist ideoloji ve onun kültürel içerimleriyle ilişkileri ikircikli de olabilmektedir (Füzuran, 2002; Ural, 2019: 192).

Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* [1973] adlı romanındaki Hatice Hanım karakteri ise otoriter kişilikli, kuşak çatışması yaşadığı gençlere nefret derecesinde öfke duyan bir emekli öğretmendir. “Hepsi, ha üniversiteye gidiyorum diye meydanlarda bağırın, ha diskoteklerde utanmaz hareketler yapan, ha pastanelerin önünde deli gibi babalarının arabalarının gaz pedalına basan, ha elini kolunu sallaya sallaya, bağırarak çağıra büyüklerine akıl öğretmeye kalkan, hepsi aynı suçun iflah olmaz sanıklarıydılar” (Soysal, 2012: 38). Gençlere, yetişemediği yeniliklere ve sokakta gördüğü her türden düzensizliğe, kuralsızlığa karşı katı bir tutum sergileyen Hatice Ha-

nım'ın bu özelliği, okul sisteminin disipline edici ve uyumlandırıcı işlevini içselleştirmiş olmasıyla ilgilidir. Hatice Hanım, Sevgi Soysal'ın 1973 yılında *Yenigün* gazetesinde yazdığı eleştirel yazılarda da belirir. Sevgi Soysal, kendisini Cumhuriyet değerlerinin yılmaz bekçisi olarak gören ancak toplumsal sorunlara duyarsız kalan Hatice Hanım üzerinden, onun temsil ettiği dünya görüşüyle ve sınıfsal ahlâkla hesaplaşır (Aykut, 2015: 383-384).

Ulusal-kültürel kimliğin etkin inşacısı olarak öğretmenin erken Cumhuriyet döneminde bir sosyal tip haline geldiğini, daha geç bir evrede ise o dönemin ideolojisine yönelik eleştiriler biçimlenirken yüzeysel bir yeniden-üretim odağı olarak stereotipleştirmeye tabi tutulduğunu söyleyebiliyoruz. İki evrenin temsillerinde de öğretmen aynı rejimin organik aydını (Gramsci, 1986) olarak ele alınmıştır; birinde dönüşüm için kendisine umut bağlanan, diğerinde ise dönüşüm girişiminin yüzeyselliğinin ve başarısızlığının kendisinde yoğunlaştırıldığı bir gösterge-merci olarak. Bu iki temsil tarzının da rejimin merkezindeki (ya da merkezine ilişkin) sınıfsal mücadelelerle bağlantılı olduğuna kuşku yoktur. Bununla birlikte sosyal tip olarak öğretmen çevresel diyebileceğimiz bir çerçeve içinden, “köy romanı”na ilişmiş bir biçimde bir kez daha belirmiştir.

## **Bir sosyal tip olarak köy öğretmeni**

Tarımda modernleşmenin henüz sağlanamadığı, hatta 1929 Buhranı'nın etkileri altında gerilediği erken Cumhuriyet döneminde, özellikle tarımsal ürün fiyatlarındaki muazzam düşüş ve ağır vergilendirme, çiftçilerin ve köylülerin yoksullaşmasına yol açmış ve kırsal kesimde mülksüzleşmeyi hızlandırmıştı (Keyder, 1993: 141). Cumhuriyet'in ilk yıllarında eğitim reformları, ülkenin genelinde değil, daha çok şehirlerde uygulanabilmisti. Azade Seyhan'a göre tarımla geçinen ailelerin beden gücüne ihtiyaç duydukları çocuklarını okula göndermekteki gönülsüzlükleri ve öğretmenlerin geri kalmış köylerde çalışmayı genellikle istememeleri nedeniyle kırsal alanda eğitim

yaygınlaşmamıştı. Köy Enstitüleri, 1940'ta bu sorunlara yanıt vermek üzere, köylerin eğitim kadrosunu kendi bünyelerinden karşılamak gibi bir fikrin ürünü olarak kuruldu. Öğretmen olmayı isteyen gençlerin kendi çevrelerinde eğitilmeleri, ilke ve inkılaplar konusunda bilgilendirilmeleri ve köy halkına her konuda öncü ve yardımcı olarak yetişmeleri amaçlanıyordu (Seyhan, 2014: 122-123). Sanayileşmedeki gecikmeler ve köyün kapitalist üretim ilişkileri içine çekilememesi nedeniyle köydeki üretim tekniklerini değiştirmek ve geliştirmek amacıyla tarım arazisi uygun olan köylerde 1940 yılında açılan ve 1954 yılında kapatılan Köy Enstitüleri'nde öğretmenlerin yanı sıra çeşitli meslek elemanı yetiştiriliyordu (Buyruk, 2015: 122-125). Buyruk, Köy Enstitüleri'nin açılmasıyla birlikte öğretmen kimliğinde bir dönüşüm yaşandığını iddia eder. Hukuki ve ekonomik statüleri açısından öğretmen okulu mezunlarından farklılıklar taşıyan Köy Enstitülü öğretmenlerin geçimlerini sağlayabilmeleri için okulda öğrendikleri yapıcılık, demircilik gibi meslekleri icra etmelerine, kendilerine uygulama için verilen bahçelerden ve arazilerden gelir elde etmelerine olanak sağlanmıştı (Buyruk, 2015: 126).

Kurumun edebi dünyada karşılık bulması gecikmedi. Köy Enstitüsü'nde yetişen öğretmenlerin gözlemleri "köy romanı" olarak adlandırılan bir türü ortaya çıkarmıştı. Birçok romanında köyü konu edinen dönemin Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi toplumcu gerçekçi yazarlardan öğrenimlerinin mecrasıyla farklılaşan Enstitülü yazarlar, çok iyi bildikleri belli bir köy çevresini olabildiğince eksiksiz betimlemeyi ve hayat görüşlerine uygun bir biçimde yorumlamayı hedeflemişler ve edebî kariyerlerini köyle sınırlandırmışlardı (Irmak; 2018: 45; Irmak, 2019: 135-137). Kendileri de köylü olan, standart bir eğitim alan Enstitülü yazarların romanlarında olumlu tip öğretmen ile olumsuz tipler imam ve köy ağası arasındaki denge ve gerilimi ortaya koyan bir kalıp söz konusuydu (Belge, 2016: 107-108). Moran'a göre bu yazarlar, yaşadıkları köyün koşullarını, yolsuzluğu, adaletsizliği romanlarında anlatmış olsalar da bireyselliği olmayan tipler yarattıkları için tekrara düş-

müş ve romanlarını dar kalıplar içinde kurgulamışlardı (Moran, 2002: 18).

Yazarı da çoğunlukla öğretmen olan romanlarda yoksul köylünün toprak ağaları tarafından sömürülüşüne ve dinî yobazlığın etkisine karşı mücadele eden kahraman, bir öncü gibi eyliyordu ve böylece zamanının kentli öğretmenlerinden farklılaşıyordu. Kentteki öğretmen, mesleki rol ve sorumluluklarının yanı sıra, bir kuşak sonrasının edebî stereotiplerinin de ortaya koyduğu üzere mevcut rejimin muhafızı ve/veya edilgin yeniden üreticisi olarak kurumsal bir görevi yerine getirirken köydeki öğretmen, dönüşümü zorlayan bir sosyal tip olarak belirmektedir. Köy öğretmenlerinin devletle ve toplumla kurduğu ilişkiler de bir farklılaşma sürecinden geçer. Kimi zaman toprak ağasına, kimi zaman devlet güçlerine, kimi zaman da yobazlara karşı mücadele ederler.

“Köy edebiyatı” olarak anılan bu yeni akıma öncülük eden Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ü [1950] bir Köy Enstitülü öğretmeni sosyal tip olarak temsil eden ilk anlatıdır; köydeki yaşam tarzına ve öğretmenlik deneyimine ilişkin öznel tanıklıklar ağır bastığı için gözlem-izlenim-anı türü içinde değerlendirilmelidir (Ural, 2009: 178). Taner Timur, Güzin Dino’nun saptamasına dayanarak eserin “ham bir sosyografi” özelliği taşıdığını ileri sürer (Timur, 2002: 101). Makal, köy ortamında dinin siyasete alet edilmesini, kadınların susturuluşunu, batıl inancın ve rivayetlerin hızla yayılışını, köyün yalıtılmışlığını ve bu koşullar altında çalışan köydeki öğretmenin karşı karşıya kaldığı güçlükleri ve bu güçlükler karşısında desteksiz kalışını işlemişti. Milli Eğitim memurluğunda yapılan bir toplantıda okulun durumunu anlatmak için söz aldığı orada görevli memurun sözleri, öğretmenlerin nasıl kendi başlarına bırakıldıklarının bir göstergesidir: “...Yok işte! Sizin okul için ne Bakanlık bütçesinde, ne ilçe bütçesinde ödenek yok. Ne söyleyip duruyorsun? Duvarın dibinde okut. Okutmazsan köylünün yumurtasını ye, yat ayaküstü...” (Makal, 1973: 166). Makal, keskin eleştirel tavrı ile belli aksaklıkları açık ettiği için “edebî bir otoetnografi” denilebilecek *Bizim Köy* adlı eseri ne-

deniyle hapse mahkum edildi ve öğretmenlikten atıldı (Sevhan, 2014: 125-128).

Enstitülü romancılar arasında en verimli ve edebiyat tarihindeki konumu bakımından en güçlüsü, muhtemelen Fakir Baykurt'tur. Onun *Onuncu Köy*'ü [1961] de Köy Enstitüsü mezunu öğretmenin, kız çocuklarının okuması konusunda köy içindeki seferberliğine direnen köyün ağası ile yaşadığı sorunlarla başlar. Öğretmene bağlı bulunduğu kurumlardan destek gelmez, köyün ağası tarafından dövürülür ve haksız bir şekilde sürgün edilir. Bir başka öğretmenlik macerasında, köyün egemenlerinin eğitime ve öğretmene bakışı şu sözlerle ifade edilir.

Şimdi köylere böyle öğretmenler salıyorlar ki örfler âdetler kalsın! Bir an önce gominis olalım... böyle istiyorlar. (...) Öğretmen deye bir deliyi başımıza zebun ettiniz. Döller şebek gibi ağaçların başına çıkartıyor. Köyün her işine burnunu sokuyor. Milletin arasını bozuyor. Yetişkin kızları okula yazıyorum deye bizlere takaze ediyor. Namaz niyaz bilmiyor... (...) Bu bir öğretmendir. Okulda oturup çocuğunu okutsun. Herkesin enine uzununa karışmasın. Alsın eline bir tarak, gelip gidenin sakalını tarasın. Şimdi zaman bunu istiyor (Baykurt, 1977: 155, 164, 177).

*Onuncu Köy*, öğretmenin eğitimsizliğe ve adaletsizliğe karşı mücadelesinin en zorlu örneğini ortaya koyar. Sürgün edildiği için öğretmenliği bırakıp demirci ustalığına başlayan ve başka bir köye yerleşen öğretmen, köylülerin işledikleri topraklarda bir araya gelip toprağa el koymuş beylere karşı hak talebinde bulunmaları konusunda da onlara öncülük eder ve köylülerini uyandırdığı için jandarmadan uyarı alır (Baykurt, 1977: 286-303). Düzene karşı geldiği ve köylüleri örgütlediği için hem köy ileri gelenleri hem de onları destekleyen devlet güçleri ve siyasi iktidar tarafından köyden köye sürülen öğretmen, son gittiği yerde, dinî yobazlıkla halkı uyutan, köylüyü türlü rivayetlerle korkutan köy imamıyla ve genel olarak din baskısıyla mücadele eder (Baykurt, 1977: 341-360).

Başı belalı bir adamım. Köy merası sürenler beni sevmezler. Kasabanın güzel yerine konak dikenler, en işlek yerine üç yıl içinde kazandıklarıyla dükkân açanlar, velinin toprağını çarpanlar beni sevmezler. Bütün dümenciler, düzenciler “bu böyle gelmiş, böyle gitsin anasını satayım” diyenler beni sevmezler. ...Ağzıma bakıp beylere kafa tuttular, topraklarını kurtardılar. Ben de Tokatköy’den Koca İzzet’in kızına vuruldum, yalan söyleyenin gözü çıksın, kolundan tutup kaçırdım. Damalı’daki adım Hoca... sevmem ya öyle derlerdi. Ortaköy’de Usta... Yaşarköy’de deminden beri bir iki komşu Dela (akıllı deli) diyor. Akıllı deli... doğru konuşursan sana da deli derler... ...Dediğim gibi imama değil aklınıza danışın (Baykurt, 1977: 351-353).

Baykurt’un 1950’li yıllarda Orta Anadolu’da gündelik köy yaşamını ve buradaki iktidar ilişkilerini anlattığı diğer romanı *Kaplumbağalar*’da [1967] da öğretmen öncülüğünde köydeki dönüşüm konu edilir. Öğretmen Rıza, okul olarak kullanılan odada yirmi altı kişiden oluşan öğrencilerine kılavuza baka baka okuma-yazma, dört işlem öğretir. Kılavuza baka baka öğretir, çünkü öğretmenlik yapabilmesi için gönderildiği kursta bağın nasıl dikileceği, asmanın nasıl budanacağı, kükürdün neye yaradığı, içecek suyun nasıl olacağı gibi köyün gündelik işlerine dair genel bilgilerden kalan vakitte okuma-yazma ve dört işlem çalışmıştır (Baykurt, 1973: 46). Köylünün zihninin sadece okuma-yazmayla değil, verimli tarımsal yöntemlerle açılacağına inanır (Baykurt, 1973: 57). Nitekim altı pur taşıyla kaplı sanıldığı için hiç ekilmeyen, ot bitmeyen, halkın Purluk adını verdiği sahipsiz toprak onun önerisiyle işlenir. Yaratılan verimli bağdaki serin asma dipleri güneşten korunmak isteyen kaplumbağalara da ev olur. Birkaç yıl sonra köye gelen devlet görevlileri bağlık alanın devlete ait olduğunu, ya terk etmeleri ya da kira ödeyerek hazineyle anlaşmaları gerektiğini iddia ederler. Kirayı ödeyemeyecek olan köylüler hep birlikte yeşerttikleri bağı bozar ve tüm hayvanlarını bağa sürerler. Verimli bağ, köylünün öfkesi ve kırgınlı-

ğıyla eski çorak haline geri döner, kaplumbağalar da bu çorak alandan göçer (Baykurt, 1973). Öğretmen Rıza'nın devletle ve toplumla kurduğu ilişki Cumhuriyet dönemi öğretmenlerininkinden açıkça farklıdır: O, devlet-toplum kutuplaşmasında açık bir şekilde köy halkının yanında yer alır. Sınıfsal konumlanışları nedeniyle öğretmenlerin köylü üzerindeki etkisinin kırılmaya çalışılmasını romanın ana karakterlerinden Kır Abbas'a şu sözlerle açıklar:

Emme yollayamadık her köye birer eğitmen, ya da öğretmen. İşler durdu çabucak! Ben diyorum ki, düşmanlar haber aldı bizim uyanmaya başladığımızı, önlemek için aramıza casuslar salıp korsları, enüstüleri paltaladılar! Şimdi şehirde herkes, hemi de zenginler, toprak ağaları, büyük tüccarlar ve de hacısı hocası durup durup eğitmenlere, öğretmenlere sövüyor! (Baykurt, 1973: 57).

Enstitülü yazarların eserlerinde öğretmenler genel olarak köylüye rehber olan idealist kişiler olarak temsil edilirken toplumcu gerçekçi yazarlardan Kemal Tahir, Köy Enstitüleri'nin kuruluş amacını eleştirir, *Bozkırdaki Çekirdek* adlı eserinde Köy Enstitüleri'nin açılmasının siyasi ve ideolojik nedenlerine odaklanır (Tahir, 2011). Enstitülü öğretmenlerin köylüye fayda sağlamaktan çok "hayalci ülkücülerin fantezilerini doyurmaya" hizmet ettiğini öne sürer (aktaran Yılmaz, 2015: 316).

Maddi kalkınma bakımından belirgin sonuçlara varamasa bile Köy Enstitüleri'nin ulusal kültür, özellikle de eğitim kültürü bakımından verimli etkiler yarattığını (Türkoğlu, 2015), en azından ülke koşullarına uygun emek merkezli bir eğitim anlayışının tartışılması bakımından hâlâ canlı kalan bir örnek oluşturduğunu savunmak mümkündür. 1960'lı yılların edebî kamusal alanında dolaşımda bulunan köy öğretmeni sosyal tipi, söz konusu kültürel etkinin yaratılmasında ve kuşaklar arasında taşınmasında dolayımlayıcı bir konumda bulunur.

## **Türk romanında öğretmenin tipik olmayan temsilleri**

Oz'un mesleki role göre şekillenmiş sosyal tip kavramsallaştırmasına (Oz, 2018: 371-373) uygun olarak öğretmenliğin en az iki dönemde Türk romanında sosyal tip olarak işlendiğini saptayabiliyoruz; ancak Türk romanında öğretmenlerin bu kavramsallaştırmaya uymayan temsillerinin de bulunduğunu eklememiz gerekir. Bir başka deyişle romanda birer tip olarak işlenmekle birlikte öğretmenlik nitelikleri eylemleri/eyleycilikleri, serüvenleri ve yazgıları üzerinde ancak tali bir etki oluşturan roman kişileri de vardır. Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* ve Ferit Edgü'nün *O* romanları bu tür karakterleri barındırır.

Sabahattin Ali *İçimizdeki Şeytan*'da [1940], romanın kurucu olayının fonundaki gündelik düzen içinde, 1930'ların okul sistemine ve o arada önceki onyıllın devrimci idealizminden neredeyse hiçbir iz taşımayan öğretmenlik icrasına dokunur. Eğitim kurumunun ayırt edici özelliği disiplinsizlik ve düzensizlik olarak sunulur: "Zaten müthiş dayak atan bir tarih hocasıyla sıfırcı diye ismi çıkmış bulunan bir lisan mualliminden başka dersi sükunetle geçen kimse yoktu. Müdürün kendi dersleri bile bir curcunaydı. Şehrin diğer mekteplerinde de aynı halin mevcut olduğunu öğrenen Bedri işi kalenderliğe vurdu ve ancak dersiyile alakadar olan birkaç kişi ile ciddi bir şekilde meşgul olarak diğerlerini kendi haline bırakmayı tercih etti" (Ali, 2011: 31). Genç bir öğretmen olan Bedri'nin romanın ana kahramanı olan öğrencisi Macide'ye postalaması için bir mektup veriş, okul müdürü tarafından yanlış anlaşılınca Bedri durumu konuşmak üzere öğretmenlerin müdavimi olduğu kahvehaneye gider (Ali, 2011: 34). Oynadığı iskambile istemeyerek ara veren müdür, Bedri'ye mektubun verilişinin çevre tarafından bir gönül ilişkisine yorulabileceğini söyler: "Burası Avrupa değil. Gerçi Avrupa'ya benzemek istiyoruz ama, yavaş yavaş" (Ali, 2011: 35). Bedri'yi savarak oyun masasına döndüğünde diğer öğretmenlere açıklama yaparken genç öğretmen karşısın-

da takındığı sakın ve samimi tavrın maskeden ibaret olduğu anlaşılır. Müdüre göre Bedri öğretmen “genç kızların arasına başıboş salmaya” gelmeyecek bir kurt, uğruna başını derde sokmaya değmeyecek bir züppedir (Ali, 2011: 36-37).

Ahmet Hamdi Tanpınar da Sahnenin Dışındakiler [1973] romanında okul ortamına ve öğretmenlere yer vermiştir. Avrupa’da öğrenim görmüş tarih öğretmeni İhsan Bey, romanın kahramanı Cemil’e okula devam etme arzusu veren biricik etkiyi oluşturur. O bir yana bırakılırsa 1912 yılının Vefa Sultanisi, öğrenciler için hayli donuk ve kasvetli bir mekândır ve onu öyle kılan da her şeyden önce öğretmenlerdir: “Aynı fabrikadan çıkmış iki tuğla kadar birbirine benzeyen hocalar, kıyafet değiştirmiş zabıta memurları gibi aramızda dolaşan mubassırlar, kendilerince adeta “makam-ı sadareti” taklit eden... müdürümüz, hepsi bana, bu bitmez tükenmez çocukluk yüzünden, içinden geçmeye behemehal mecbur olduğum makinenin dişleri gibi geliyordu” (Tanpınar, 2005: 46). İhsan Bey ise öğrencilerin ilgisini çeken konularla ve anlatış tarzıyla romanın ana karakteri Cemil’i kendine hayran bırakır (Tanpınar, 2005: 42).

Ferit Edgü’nün O [1976] romanının anlatıcısı, daha önceki öğretmen tiplerinden farklı olarak Hakkârî’nin bir köyünde, dillerini bilmediği çocuklara öğretecek hiçbir şeyinin olmadığını bilincine varacaktır (Edgü, 1986: 21). “Ben yolunu yitirmiş bir yolcuyum. Bir kazazedeyim. Burada öğretmenlik oynayan. Öğretecek bir şeyi olmayan bir öğretmen. Başkalarını ve kendisini öğrenmeye çalışan” (Edgü, 1986: 66). Nitekim çocuklara okuma, sayma öğrettikten sonra, bir müfettişin okulun kapanmasına karar vermesiyle köyden ayrılacak olan öğretmen, çocuklarla vedalaşırken onlara kitaplarda yazılanların, okullarda öğretilenlerin her zaman doğru olmadığını söyler (Edgü, 1986: 185).

## **İlerici-devrimci öğretmen karakterler**

1960’lardan sonra meydana gelen ekonomik ve siyasal dönüşümle birlikte özellikle sol fikriyatın ağırlık kazandığı bir siyasallaşma süreci gerçekleşir ve bu olgu kültürel alanda da etkisini

gösterir. Ahmet Yıldız'a göre 1960'lardan sonra Türkiye'de sol siyasal toplumsallaşmanın hâkim olmaya başlamasıyla birlikte yeni bir öğretmen tipolojisi de ortaya çıkmıştır. Yıldız, ulus-devletin inşasına yönelik devlet merkezli bir toplumsal dönüşümü hedefleyen "devletin modernleştirici öğretmeni"nin yerini 1960'lardan sonra "ezilenlerin pedagojisini eksen alan toplumcu bir dönüşümü" benimsemiş "halkın ilerici öğretmeni"nin almasına başladığını ileri sürer (Yıldız, 2013: 47-48).

Nezihe Meriç'in, konusu 1950'lerde geçen *Korsan Çıkmazı* [1961] romanında, Meli adlı bir edebiyat öğretmenin aydın, sol kesimden çevrelerle ilişkili, bireyselleşmiş bir kadın olarak geleneksel ataerkil sistemle uyumsuzluğu ve gündelik hayatta yaşadıkları sorunlar konu edilir (Meriç, 2009). Romanda, bir yandan Kemalist devrimlerin kadınlara, kadın öğretmenlere attığı cinsiyetçi rol ve sorumluluklar sorgulanır; diğer yandan Meli'nin cinsiyetçi işbölümünü ve rolleri içselleştirmesi nedeniyle yaşadığı birtakım iç çatışmalar ve belirsizlikler sergilenir (Erenci, 2011:159-161).

Rıfat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri*'nde [1974] romanın kahramanı şair, edebiyat öğretmeni Mustafa Ural devrimci öğretmen karakterlerin bir başka örneğidir. Eser, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, sosyalist fikirlerle yazdığı kitaplar nedeniyle mahkum edilen Mustafa öğretmenin kaçaklık, yakalanma ve tutukluluk süreçleri üzerine kurulur (Ilgaz, 1974). Mustafa öğretmen şiirlerinde "kendi bunalımlarını, toplumun sıkıntılarını yazıyordu. Bu yüzden yazdıklarına toplumcu şiirler diyorlar, daha ileri giderek onu solculukla suçluyorlardı. Bir tutuklama kağıdı bile çıkmıştı bu şiirler yüzünden" (Ilgaz, 1974: 52). *Karartma Geceleri*'nin muhalif şairinin öğretmen oluşu onu bir sosyal tip haline getirmez, öğretmenlik onun sadece mesleğidir. Lisenin önünden geçerken ortaokuldan bir öğrencisi, onu tanıyıp çantasından çıkardığı, toplatılan yeni şiir kitabını imzalatmak ister. Eski öğrencisinin bu ilgisinin "öğretmenlik hatırı için" olmadığı açıktır. Eski öğrencisiyle karşılaştığında "öğretmenliği unutmuş genç bir şairin duygusallığına" girer (Ilgaz, 1974: 29-30).

Devrimci öğretmen tipinin işlendiği romanlarda mesleki rol özel bir vurgu taşımaz. Öğretmenin bu romanlarda devrimci tipin mesleği olarak seçilmesi için birçok açıklama sunulabilir: Her şeyden önce öğretmenlerin sınıfsal konumu onun devrimin amaçlarıyla ve proleter çıkarlarla büyük ölçüde uyuşur. Mesleki olarak da öğretmenlikte kapitalist toplumun ideolojik yeniden-üretim mekanizmalarının neredeyse dolaysızca deneyimlenebileceği –ve kuşkusuz kolektif bir girişimin parçası olunarak– keşintiyeye uğratılabileceği bir konumlanma söz konusudur. Koşullar uygun olduğunda çalışma alanı, eşitlikçi ideallerin genç kuşakların enerjisiyle buluşabileceği bir düzlem üzerindedir ve örgütlenimin kültürel yönünü örgütlenme potansiyeli vardır.

Sevgi Soysal'ın, 12 Mart dönemini anlatan *Şafak* [1975] adlı romanında, az çok bu koşullara uygun bir karakter olarak biçimlendirilmiş devrimci öğretmen Mustafa, mesleğinin ilk yılında tutuklanır (Şafak, 2011: 22). Mustafa da öğretmenliği ile öne çıkan bir karakter değildir; dolayısıyla onu bir öğretmen sosyal tipi olarak okumak imkânı bulunmaz. '78 Kuşağı'nı temsil eden romanlarda da öğretmenlik romanlardaki devrimci tiplerin mesleği olabilmektedir. 1980 öncesi dönemin önemli öğretmen örgütlenmelerinden TÖB-DER'in yöneticiliğini de yapmış olan Öner Yağcı'nın yazdığı *Turnalar* [1987] ve Hüseyin Şimşek'in *Eylül Şifresi* [1991] romanlarında da meslekleriyle özdeşleşim düzeyleri düşük ve kaygıları sivil bir toplum dahilinde demokratik-devrimci bir örgütlenme yürütmekten çok öz savunmada yoğunlaşmış bir siyasal topluluğun üyesi olan devrimci öğretmen karakterlere yer verilmiştir (Bağdatlı, 2003). Dolayısıyla dönemin eserlerinde mesleği öğretmenlik olan roman kişileri, öğretmenliğe merkezlenmiş bir sosyal tip inşası temelinde değerlendirilemez. Burada beliren, özellikle belli bir kuşağın temsili açısından işlenen devrimci sosyal tipidir.

## Sonuç

Öğretmenliğin mesleki pratikleri ve mesleğe atfedilen statü ve değer; toplumsal, ekonomik ve siyasal konjonktürden etkilen-

mektedir. “İdealist-toplumcu” öğretmen, bu sıfatı taşıyabilecek her türden toplumsal kategori ile birlikte, 1980 Askerî Darbesi ve ardından uygulanan neoliberal politikalarla marjinalleştirilmiş ve değersizleştirilmiştir. Eğitimin metalaştığı neoliberal koşullar altında öğretmen, öğrencileri sınava hazırlayan bir “teknisyen”e dönüşmüştür (Yıldız, 2013: 44). Neoliberal kapitalizmin her alanda olduğu gibi eğitim alanında da özelleştirmeyi dayatması ve sürekli uygulanan sınavlar nedeniyle eşit koşullarda işlemeyen bir yarış ortamı öğretim sürecinin temel özelliği haline gelmiştir (İnal, 2019: 504). Beyaz yakalı emekçiler olarak öğretmenlerin benimsenen neoliberal politikalarla birlikte yeniden proleterleşme sürecine girdiklerini belirten Durmaz’a göre (2014: 271) öğretmenin kendi uzmanlık alanı üzerindeki tekeli kırılmıştır. Öğretmen kendi emek güçleri ve emek süreçleri üzerindeki kontrolünü yitirmiştir. Bu süreçte öğretmenler arasında da sınıfsal konumlarına göre farklılaşmalar belirlemiştir. Geçici öğretmen ya da dershanede çalışan öğretmen ile dershane sahibi öğretmen arasında sınıfsal farklılık söz konusudur. Bu durum, mülksüz öğretmenin mesleğinin icra koşulları ve icra süreci üzerindeki irade ve denetimini yitirmesine, vasıfsızlaşmasına, giderek de mesleksizleşmesine ve yabancılaşmasına yol açar. Öğretmen, piyasa kurallarına tabi bir işçiye dönüşür. Öğretmenin, istihdam edilme biçimlerinden aldığı ücrete, sosyal haklarından sahip olduğu sosyal statü ve prestije kadar her şey, piyasa tarafından belirlenir hale gelmiştir (Durmaz, 2014: 276-277).

Neoliberal politikaların benimsenmesi ve eğitimin dönüşen anlamıyla birlikte eğitim alanında yaşanan özelleştirmeler ve öğretmen emeğinin dönüşümü, öğretime ve öğretmenliğe ilişkin algı kategorilerini etkilemiştir. Öğretmenin sistemin tüm dayatmalarına rağmen kendi mesleki alanını özerk bir biçimde inşa edebileceğine ve dönüştürücü rolüne vurgu yapan İnal, öğretmeni vasıfsızlaştıran, teknisyenleştiren ve proleterleştiren günümüz neoliberal eğitim sisteminin sunduğu yabancılaştırıcı koşullara karşı koyabilmek, direnebilmek için her öğretmenin “diyalojik bilgi üretme” sürecine girmesi ve öğrencilerinin

dersliklere getirdikleri farklı bilgi, deneyim, tarih, anlatı, öykü vb. kaynakları üretici kaynak olarak kullanması gerektiğini savunur (İnal, 2019: 614).

Karin Karakaşlı'nın *Dört Kozalak* [2014] romanında, sözü edilen diyalojik bilgi üretiminin belirtileri bulunabilir. "Gençlik kitabı" olarak sınıflandırılan eserde farklı sosyoekonomik ve kültürel yapıdan aileye sahip dört gencin üniversite sınavlarına hazırlanma süreci, öğretmenlerinin kılavuzluğunda birbirlerinin farklılıklarını tanıdıkları, dayanışmayı ve dostluk geliştirmeyi öğrendikleri bir deneyime dönüşür (Karakaşlı, 2014). Romanda öğretmen emeğinin metalaşması ve piyasalaşması günümüz koşullarında özel ders veren öğretmen üzerinden ele alınır. Karakaşlı'nın romanındaki öğrencileri sınava hazırlayan iki öğretmen, sosyoekonomik ve kültürel olarak farklı ailelerden gelen gençlerin yaşama ilişkin sorularını, anlatılarını ders ortamına getirmelerine ve gençlerin hep birlikte öğrenmesine olanak tanırırlar. Ancak *Dört Kozalak* bir yana bırakılırsa neredeyse kırk yıldır edebî alanda bir karakter olarak öğretmenin romanda bir sosyal tipe yaklaşacak bir biçimde yansıtılmadığını söyleyebiliriz.

Günümüzde edebî alanda öğretmenliğin bir meslek olarak bile sınırlı temsili, öğretmen emeğinin ve öğretmene atfedilen toplumsal değerin değişimiyle ilişkilidir. Bu değişim evrilebilir ve Paulo Freire'in belirttiği gibi içinde yaşanılan dünyayı dönüştürmek için özgürleşmenin temel mesele haline getirilmesi eğitimin ve öğretmenin anlamını da dönüştürebilir. "Öğretmen artık sadece öğreten değil, öğrencilerle diyalogu içinde kendisine de öğretilen biridir." Toplumsal dönüşümü amaçlayan özgürleştirici eğitim çalışmalarını ve bu sürecin en önemli aktörü "öğrenci-öğretmen" (Freire, 2016: 68) sosyal tipini başka türlü bir dünya için umutla bekliyoruz.

#### KAYNAKÇA

- Adivar, H.E. (1999), *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Özgür Yayınları.  
— (2018), *Tatarcık*, İstanbul: Can Yayınları.

- Agaoglu, A. (1992), *Ölmeye Yatmak*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Alkan, B. (2000), "47'lilerin Coğrafyasında Kadın: Bir Değişen Türkiye Portresi", *Kadın/Woman* 13(1): s. 49-61.
- Ali, S. (2011), *İçimizdeki Şeytan*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aykut, E. (2015), "Oysa 'Kabahatin Çoğu Senin, Canım Kardeşim': Huzur, Sandık ve Vatandaş Hatice Hanım", *İsyankar Neşe*, S. Şahin, I. Şahbenderoğlu (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 379-406.
- Bağdatlı, N. (2011), "78 Kuşağı'nın Toplumsal Belleği ve Tecrübesi", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- (2003), "78 Politik Kuşağının Tecrübesinin Romanda Temsili", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Baker, U. (2015), *Kanaatlerden İmajlara*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baykurt, F. (1973), *Kaplumbağalar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1977), *Onuncu Köy*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Belge, M. (2016), *Step ve Bozkır*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buyruk, H. (2015), *Öğretmen Emeginin Dönüşümü*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çil, H. (2016), "Türk Romanında Toplumsal Tip Anlatısı: İmkanlar ve Sınırlar Üzerine Bir Değerlendirme", *Toplumsal Tipler*, M.A. Aydemir (der.), İstanbul: Açılım Kitap, s. 89-120.
- Demir, A. (2014), *Roman ve Stereotip*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Durakbaşı, A. (2000), *Halide Edib. Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durmaz, O. S. (2014), *Türkiye'de Öğretmen Olmak Emek Süreci ve Yeniden Proleterleşme*, İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Edgü, F. (1986), *O*, İstanbul: Ada Yayınları.
- Emil, B. (1990), "Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin", *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, sayı 2, s. 73-83.
- Ereici D. (2011), "Nezihe Meriç'in Eserlerinde Kadın Kimlikleri ve 1950'lerin Kadın Sorunları", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Freire, P. (2016), *Ezilenlerin Pedagojisi*, D. Hattatoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Füruzan, (2002), *47'liler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güntekin, R. N. (1990), *Acımak*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- (1992), *Çalikuşu*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- (1998), *Yeşil Gece*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gramsci, A. (1986), *Hapishane Defterleri: Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler*, K. Somer (çev.), İstanbul: Onur Yayınları.
- İlgaz, R. (1974), *Karartma Geceleri*, İstanbul: Zafer Matbaası.
- İrmak, Erkan (2018), *Eski Köye Yeni Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2019), "Uzaktaki, Gidilmeyen Ama Bizim Olan Köyü Bulma Denemesi: Köy Romanları Hangi Köyde Geçer?", *Edebiyatın İzinde Edebiyat ve Coğrafyalar*, D.A. Büyükarman vd. (der.), İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 131-139.
- İnal, K. (2019), *Öğretmen ve İktidar*, Ankara: Töz Yayınları.

- Karakaslı, K. (2014), *Dört Kozalak*, İstanbul: Günışığı Kitaplığı.
- Keyder, Ç. (1993), *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (2003), *Roman Sanatı*, C. Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- (1977), *Avrupa Gerçekçiliği*, M.H. Doğan (çev.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Makal, M. (1973), *Bizim Köy*, İstanbul: Derinlik Yayınları.
- Meriç, N. (2009), *Korsan Çıkmazı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B. (2002), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orakçı, A. (2016), “Eğitimci Yazarlarımızdan Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Türk Millî Eğitim Sistemine Genel Bir Bakış Problemler-Öneriler”, *Millî Eğitim Dergisi*, sayı 209, s. 236-255.
- Oz, A. (2018), “Sosyal Tip Problemi: Bir Gözden Geçirme”, çev. A. Günaydın, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, Güz, (18), s. 357-394, ISSN: 1308-5069.
- Özlü, T. (1994), *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Seyhan, A. (2014), *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Edebiyatı, Kesişen Yazgıların Hikayesi*, E. Irmak (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2015), *Bireysellik ve Kültür*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal, S. (2011), *Şafak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012), *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şimşek, H. (1991), *Eylül Şifresi*, İstanbul: Belge Yayınları.
- Tahir, K. (2011), *Bozkırdaki Çekirdek*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2005), *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timur, T. (2002), *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Ankara: Imge Kitabevi.
- Türkoğlu, P. (2015), “Köy Enstitülerinin Eğitim Kültürüne Getirdiği Demokratik Değerler ve Eleştiri Günleri”, *MSGSU Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 10-11, s. 115-128.
- Uludağ, M.E. (2008), “Çalığışu Romanında Vurgulanan Eğitim Problemleri ve Günümüzü Yansımaları”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 7, sayı 25, ISSN:1304-0278, s. 78-90.
- Uygun Aytemiz, B. (2001), “Halide Edib-Adivar ve Feminist Yazın”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- (2015), “Reşat Nuri Güntekin’in Duygusal Romanlarında Anadolu”, *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, cilt 10, sayı 8, İlkbahar, ISSN: 1308-2140, s. 2115-2142.
- Ural, T. (2009), “Anı Sosyolojisi ‘Bizim Köy’: Mahmut Makal”, *Edebiyat Sosyolojisi Kuram ve Uygulama*, Ö.N. Soykan (der.), İstanbul: Dönence Yayınları, s. 178-193.
- (2019), “Çok Derin, Fazla Sathi: 47’liler”, *Gaflet*, S. Kaygusuz, D. Gündoğan İbrişim (der.), İstanbul: Metis Yayınları, s. 186-200.
- Yağcı, Ö. (1993), *Turnalar*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yılmaz, A. (2015), “Bozkır Romanlarında Köy Enstitüsü”, *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, yıl 18, sayı 29, 2015/2, s. 309-338.
- Yıldız, A. (2013), “Idealist Öğretmenden Sınava Hazırlayıcı Teknisyen Öğretmene”, *Eleştirel Pedagoji*, yıl 5, sayı 27, ISSN 1308-7703, s. 44-50.



# **Gaye, Emek, Maharet: Esfir İlyiniçna Şub (1894-1959)**

\*\*\*\*\*  
**NİLGÜN ABİSEL**

“Hayranlık uyandırıcı olan şey film malzemesini ellerinizin arasında tuttuğunuzda ne kadar çok beklenmedik çözümün ortaya çıktığını görmek oluyor: tıpkı kalemin ucundan doğan harfler gibi” (Petric, 2009: 429).

Theodore Zeldin, *İnsanlığın Mahrem Tarihi* adlı kitabının bir bölümüne “Merakın özgürlüğün anahtarı haline gelişi” başlığını koymuş. Merakla özgürlük arasındaki ilişkiyi de aramızdan biri olan altmış yedi yaşındaki Mauricette ile doğa bilimci kâşif Alexandr von Humbolt’un maceraları aracılığıyla açıklamış. Zeldin’e göre, bağımsız olmak isteyenlerin, korkunun en iyi ilacı olan merakın önünü kesen engelleri yıkıp geçmesi gerekiyor (Zeldin, 1998: 183, 191). Gerçekten de aldatıcı bir güven duygusuna tutunarak mevcut mekânların ve anlatıların içinde dönüp durmayı yeğlediğimizde özgürlüğümüzden ödün verdiğimizizi, zihni ve bedensel atalete gömüldüğümüzde ise doğamıza ihanet ettiğimizi pek düşünmüyoruz. Merakın izini sürerek atılacağımız maceradan yoksun kalıp bunaldığımızda bizi biçimlendiren toplumsal ilişkilerin tekdüzeliğini çoğu kez bize ait olmayan rüyaların peşinden giderek yenmeye çalışıyoruz. Merakın gücünden doğan sorgulamanın önü her türlü önyargıyla kesildiğinde, heyecanı, macera sandığımız, inşa edilmiş düşmanlıkların peşinden giderek bulduğumuz oluyor. Halbuki

başka canlılarda hayatta kalma içgüdüsünün hizmetinde olan merak, insanda bu sınırı aşıp bilincin süzgecinden geçtiğinde devrimci bir nitelik kazanıyor; yeni ve farklı olanı bilinenle, dünün, bugününilmeklerini yarınla birlikte atmayı mümkün kılıyor. Bilinmeyenden korkunca bugünü, dünün meraklılarına borçlu olduğumuzu unutuyoruz. Onların yaptığı keşiflerin kimi sonuçları bizi tehlikeye atmış olsa da bu, adımıza karar verenlerin kabahati değil mi?

Yabancıların arasına katılmaya, uzak ülkeleri, ormanları, gölleri keşfetmeye cesaret edememiş, hatta derinlere gömülen yeteneklerimizi bulup çıkarma fırsatını da kaçırmış olabiliriz ama merakımızı canlandırıp zihnimizi özgürleştirecek ve ihtiyacımız olan diriltici heyecanı sağlayacak yollar, bilindiği gibi, aslında elimizin altında. Zeldin de verdiği örneklerle bunları bize bir kez daha hatırlatıyor. Tekrarlanıp duran, her şeyi açıklıyormuş gibi gelen sesleri dinlemek yerine farklılığın sesine kulak verdiğimizde, varlığından habersiz olduğumuz uyarıcı fikirler kadar onları ortaya atanlarla tanışma, üstelik bunları kendi tanışlarımızla paylaşma şansımız var. Nitekim bir büyük savaşı, bir devrimi ve bir iç savaşı izleyen kaotik günlerde kendi yolunu çizen bir sinemacının “nasıl biri” olduğu sorusunu, dönemin teorik tartışmalarına yeğleyen bu yazı da “Başka tür-lü nasıl yapılır?” diye başlayan kararlı bir arayış yolculuğunu, hayatı tekdüze yaşamamış olan Esfir Şub’un hikâyesini paylaşmak amacıyla yazıldı.

## 1.

Esfir Şub (1894-1959) hem devrimin gerçekleşme sürecini ele aldığı filmleriyle sinemaya *toplama film* türünü miras bırakan hem de ülkesindeki toplumsal değişimi tespit amacıyla yaptığı belgesellerle denemeci tarzın ilk örneklerini veren bir yönetmen. Üstelik bunları devrime bağlılığından taviz vermeksizin, erkeklerin ve kurmaca filmlerin egemen olduğu Sovyet sinemasında, “yeni Sovyet kadını”nın temsilcisi olarak başarmış. Kolektif üretimden yana olduğunu, atölye çalışmalarına da en az

kendi filmleri kadar emek vererek ortaya koyan Şub, *Lef*, *Novyi Lef*, *Kino* gibi dergilerdeki yazılarında çoğu kez “biz” öznesini kullanmış. Kurguyu basit bir işlem olmanın ötesine taşıyan potansiyeli harekete geçiren tekniklerle dönemin montaj araştırmalarına önemli katkıda bulunmuş, aynı zamanda birer tarihsel belge kabul ettiği çekimleri taşıyan eski ya da yeni her türlü filmin korunması, arşivlerde saklanması konusunda ısrarlı bir çaba göstermiş.

Esfir Şub’un hikâyesi, Ukrayna’nın taşrasından karşılaştırmalı edebiyat okumak üzere Moskova’ya, avangard sanatçıların uğrak yeri olan bir ailenin yanına taşınmasıyla başlıyor. Burada dönemin önemli tiyatrocı, şair ve ressamlarıyla tanışan Şub, üniversitede devrimci gençlerle, Kadınlar İçin Yüksek Eğitim Enstitüsü’nün seminerlerine devam ederken LEF (Sannatta Sol Cephe) grubuna katılmış. Halkların Eğitim Komiserliği’nin (*Narkompros*) tiyatro bölümünde görevli olduğu sırada Vsevelod Meyerhold ve Vladimir Mayakovski’nin çalışmalarına ortak olmuş, 1921’de şair Nina Rukavişnikova’yla birlikte Moskova sirkinde kalabalık kadroyla icra edilen bir pandomim hazırlamış (Dyshlyuk, 2016: 4). Filmlerinde esas alacağı inşacı yaklaşımı bu süreçte benimseyen Şub, 1922’de Devlet Sinema Kurulu (*Goskino*) bünyesinde oluşturulan teknisyen kadrosuna katılarak sinemadaki ilk adımını atmış.<sup>1</sup>

Şub’un görevine başladığı günler, film stokunun büyük bölümü iç savaş sırasında imha edildiği, gizlendiği ya da ülke dışına kaçırıldığı için sinemacıların yokluk içinde çalıştığı, ağırlığın



Şub’un Alexander Rodchenko tarafından çekilmiş bir portresi.

1 Şub, son inşacı kolektif olan Ekim Grubu’nun (1928-1932) aktif bir üyesiydi.

ucuza mal edilen ajitasyon amaçlı kısa filmlere (*agitki*) verildiği günlerin ardından gelen rahatlamaya rastlıyor.<sup>2</sup> 1921 tarihli ekonomik planla birlikte sınırlı da olsa özel girişimin faaliyete geçmesine ve uluslararası ambargonun zayıflamasına bağlı olarak araç-gereç, ham ve dolu film ithalatının önünün açıldığı, salonlarda çok sayıda yabancı filmin gösterilmeye başladığı bir dönem bu. İthal edilecek filmlerin ara yazılarını elden geçirip yeni baştan kurgulayacak ve ideolojik uygunluğunu sağlayacak bir ekip kurma ihtiyacı da böyle doğmuş. Bir süre sonra adı *Sovkino* olarak değişen bu kurumda 1942'ye dek çalışan Şub'un masasından da Charlie Chaplin ve D.W. Griffith'inkiler dahil en az iki yüz yabancı film geçmiş, kısa seri filmleri tek bir bütün haline getirirken on yerli filmin kurgusunu yapmış (Dyshlyuk, 2016: 22).<sup>3</sup>

Sinemada çalışmanın doğasında tekdüzeliği kıran bir nitelik olsa da kurgu, belki de bu niteliğin en zayıf noktalarından biri; çünkü kolektif bir üretim sürecinden geçmesine karşın bitmiş film, esas kopyanın ince kurgusuna nezaret ederek onu son haline getiren yönetmenin imzası haline geliyor. Bu nedenle kurgu, çoğu kez yapımın yaratıcı eylemlerinin dışında kalan ya da ardından gelen, itibarı pek yüksek olmayan bir işlem olarak görülüyor.<sup>4</sup> Esfir Şub ise bunun aksini kanıtlayanlardan biri. Siyasi ve kültürel açıdan taşıdığı önem nedeniyle çok daha büyük zihinsel emek gerektiren işini uygulamalı sinema eğitimiye dönüştürmüş, yerlerinden edilen çekimlerin farklı bir düzen içinde anlam değiştirdiğini, bunların hep birlikte filmin anlamını

2 Ham film o kadar kıymetliydi ki mevcut dolu filmler, emülsiyonları çıkarılıp kimyasal süreçten geçirilerek yenilendikten sonra kullanılıyor, bir kısmı da montaj deneylerine malzeme teşkil ediyordu.

3 Ayzenştayn'ın ilk filmlerinde görev almak istemeyen ancak çekimlerine ve kurgularına katulan Şub, Fritz Lang'ın *Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)* adlı polisiyesini onunla birlikte yeni baştan kurgulamış. Anlatı yapısını, ara yazılarını tümüyle değiştirerek adını *Cilalı Altın (Pozolochennaya gnil)* koydukları bu yeni film ile Alman işçi sınıfının yerli ve yabancı düşmanlarıyla mücadelesini, kapitalist sisteminin çöküş sürecini anlatmak istemişler (Petric, 2009: 432).

4 Belki de bu nedenle, sinemada yer bulmaya çalışan kadınların önemli bir bölümü, kolay gibi görünmesine karşın yoğun dikkat, çaba ve sabır gerektiren kurgu işlemiyle görevlendiriliyor.

inşa edebileceğini anlamış ve kurgu aracılığıyla her görüntünün kendi adına konuşmasını sağlamış.<sup>5</sup>

Kurgudaki ustalığını geliştirip sinemadaki hedefini saptayan ve 1926'da iki filmin yapımcılığını üstlenen Şub'un ilk özgün çalışması, eski haber filmlerini kullanarak inşa ettiği, toplam sekiz saat süren bir üçleme. Devrimin onuncu yıldönümü için hazırladığı, *Romanof Hanedanının Çöküşü* (*Padenie dinastii romanovykh*, 1927), *Şanlı Yol* (*Velikyput*, 1927) ve 2. *Nikola ile Lev Tolstoy'un Rusya'sından* (*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoi*, 1928) adlı filmleri, onu hem tarihî film türünün ilk ciddi örneklerini veren sinemacılardan biri, hem de toplama filmin öncüsü yapıyor.<sup>6</sup> Devrim tarihinin, her türden olaya ait belgeler aracılığıyla yazılabileceğini düşünen Şub, 19. yüzyılın sonundan Ekim Devrimi'nin onuncu yılına kadar geçen sürenin görsel tarihini, sınıf çatışmasını esas alarak yazmak amacıyla yola çıkmış ve her birini tarihî bir belge olarak gördüğü mevcut filmleri kullanmayı planlamış. Nitekim devlet ricalinin, aristokratların ve kilise üyelerinin haber filmlerinden alınmış resmigeçit görüntüleriyle başlayan *Romanov Hanedanının Çöküşü*, daha sonra karşıt kurgu tekniğiyle birbirini izleyen farklı toplumsal kesimlerin günlük yaşamına ilişkin çekimlerle ilerliyor. İçki içip dans eden şık kadınlarla erkekleri, işçilerle köylüleri ve Çar ile ailesini, tarlada çalışan kadınların ardından karısı ve köpeğiyle bahçesinde keyif çatan bir valiyi görüyoruz; bu yan yana getirmeler devrim öncesindeki eşitsizliği, adil olmayan toplumsal ilişkileri ve geri kalmışlıkla bitişik yoksulluğun kirli yüzünü anlatıyor (Roberts, 2006: 58). Filmi inşa eden her bir çekimin içerdiği mesafeli duruş arayazıları için de geçerli. Kullandığı cümlelerde açık seçik yorum yapmayan Şub, arayazıları da aynen görüntüler gibi ve

5 Aynı dönemde Lev Kuleşov da "yaratıcı coğrafya" ve "yaratıcı anatomi" adlı montaj deneylerinde tamamen farklı mekân ve zamanlarda yapılmış çekimler bir araya getirerek bunların seyirci tarafından nasıl bir bütün olarak algılandığını, ayrıca aynı çekimin farklı çekimlerin ardına yerleştirildiğinde yarattığı duygusal etkinin değiştiğini göstermişti.

6 Robert Rosenstone, Sovyetlerde çekilen ilk tarihsel filmin *Devrimin Yıldönümü* (*Godovshchina revolyutsii*, Dziga Vertov, 1918) olduğunu ama Griffith ve Ayzentayn gibi Şub'un da bu türün öncülerinden biri sayılmayı fazlasıyla hak ettiğini söylüyor (Rosenstone, 2002: 14).

onlarla birlikte farklı anlamlara yol açacak şekilde düzenlemiş. Örneğin, kendini beğenmiş bir erkeğin yüzünü, top mermilerini ve fabrikada çalışan işçileri gösterirken “Vtorov, en büyük silah fabrikasının sahibi”, “Savaş kimler için gerekli?”, “Kimler kıyıma gönderilecek?”, “İşçilerin elleri kardeşlerini öldürmeye hazırlanıyor” gibi arayazılar yerleştiren Şub, II. Nikolay’ın unvanlarının yer aldığı bölümdeki yorumu, Çar’ın zafiyetini hissettiren görüntülerle “Tüm Rusya’nın İmparatoru ve Otokratı”, “Polonya Çarı”, “Finlandiya Büyük Prensi”, “Vesaire” diyen arayazıları bir araya getirerek elde ediyor.<sup>7</sup>

Şub, ilk üç filminin yapım sürecinde birçok güçlüklerle karşılaşmış; yollara düşüp Moskova, Leningrad ve Kiev’deki eski film şirketlerinin depolarına, devrim öncesinde haber filmleri çeken “Kino-Moskva,” “Pathe” ve “Gaumont”un arşivlerine ulaştığında dolu film stoklarının da ya imha edildiğini ya da ülke dışına kaçırıldığı görmüştü. Mevcut malzemenin çok yetersiz olduğunu kabul etmek zorunda kalmış ama Çar ailesinin özel yaşamına ilişkin çekimleri Moskova’daki Devrim Müzesi’nde bulmuş, Şubat Devrimi’ne ilişkin bazı filmlerin ABD’de olduğunu öğrenip iki bin metrelik negatifi satın alınmasını sağlayarak Vladimir I. Lenin’in gayriresmi ortamda çekilmiş nadir görüntülerini kullanabilmişti. Şub’un karşılaştığı bir başka sorun da rutubetli bodrumlarda, paslı kutularda saklandıkları için eczalı yüzeyleri soyulan ve parçaları birbirine karışan filmlerdi. On binlerce metre negatif ve pozitif filmi incelerken birçok parçanın hangi tarihte çekilen hangi filme ait olduğunu tespit edip sınıflamakla kalmamış, devrim sürecine ilişkin görüntüleri gelecek kuşaklar adına koruma şansının her geçen gün yok olduğunu söyleyerek bulduklarından yeni kopyalar çıkarmayı da başarmıştı (Dyshlyuk, 2016: 13). Öte yandan Şubat Devrimi’ne ilişkin çok az görüntü olduğu için *Şanlı Yol*’da hareketsiz görüntüler kullanmak zorunda kalmış, resmî belgelerden, gazetelerden, mektup ve fotoğraflardan yararlanmıştı. Bu deneyimin ardından sesini yükselterek günün haber filmlerinin geçit törenlerine, gösterilere,

7 Bu tarz ara yazı kullanımını Ayzenshtayn’ın aynı yıl çektiği *Ekim*’de (*Octiabr*) de buluyoruz.

Delegelerin geliş gidişlerine odaklanmasını eleştirmişti. Çünkü ekonomi politiği dönüştürme, yeni toplumsal yapıyı inşa etme sürecinin belgelenmesi, yapılan kayıtların da mevcut olanlar gibi, geçmişin tarihini yazmak ve kendi dönemlerini yorumlamak isteyecekler adına saklanması gerekiyordu (Petric, 2009: 431). 1941'de Moskova'da kurulan Rus Edebiyatı ve Sanatları Devlet Arşivi'nin (RGALI) bu konudaki ısrarı nedeniyle Şub'a borçlu olduğunu söylemek haksızlık olmaz.

## 2.

Devrimin ilk yıllarında Sovyet edebiyatı ve tiyatrosu, eskinin reddine dayalı tutkulu bir deneyciliğin etkisi altında faaliyetini sürdürürken, çekilen film sıkıntısı nedeniyle çok az sayıda film yapılabiliyordu. Bu durum, sinemanın nasıl örgütlenmesi gerektiğine ve filmlerin işlevine dair fikir üretilmediği anlamına gelmiyor. Dergilerde fikir tartışmaları, atölyelerde filmin doğası ve algılanışı üzerine deneyler yapılıyordu. Devrimci sanatın nasıl var edileceğine ilişkin tartışmalarda üzerinde birleşilen nokta, haliyle, mevcut sanat anlayışının dokunulmazlığını yıkmaktı. Sanatın, müzeler ve burjuva salonları için nesneler üretmek yerine modern komünist toplumun inşasına hizmet etmesi ve günlük yaşamın devrimci dönüşümüne katkıda bulunacak bir aracı olması gerekiyordu. Kendisi ve eseri üretim ilişkilerince belirlendiğinden, sanatçının özerkliği diye bir şey zaten yoktu; dolayısıyla burjuvazinin hizmetinde olan sanat emeği artık işçi sınıfının yanında yer almalıydı. Bir başka deyişle, sanatın işlevsizliğinden, amaçsızlığı amaç edinmesinden ya da sanat için sanattan söz etmek mümkün değildi. Ancak sanatçının kim olacağı noktasında bir süre için görüş ayrılığı ortaya çıkmış, *Proletkult* çevresi, işçinin kolektif sanat üretimine katılarak sanatçıya dönüşmesi gerektiğini öne sürmüştü.<sup>8</sup> Buna karşın çoğu burjuva kökenli avan-

8 *Proletkult*, devrimin ardından "yeni ahlak, yeni siyaset, yeni sanat" sloganıyla örgütlenen, ancak Yeni Ekonomik Politika'yla birlikte mali destekten yoksun kalarak etkisini yitiren bir sanat hareketiydi. Ağırlığı tiyatrodaki hissedilmiş, olay örgüsüne önem vermeksizin seyirciyi sarsmayı hedefleyen oyunlarda, aydınlatma tekniklerinden, dekor ve aksesuarlardan, sloganlardan, radyo yayınla-

gard sanatçıları bir araya getiren LEF grubu, emeğini proletaryaya tahsis eden devrimci sanatçının stüdyosunu terk edip kolektif üretime katılarak işçiye dönüşmesinden söz ediyordu; sanatçıyı dâhi olarak tanımlayıp yüce ve kutsal gibi sıfatlarla anılan sanatı bireysel yaratıcılığın alanına hapseden hâkim anlayış yıkılmalıydı. Adeta devrimin sanat akımı haline gelmiş olan İnşacılığı benimseyen LEF, modern komünist toplumda sanat nesnesinin, en baştan, otomobil ya da uçak gibi bir bütün olarak ele alınmasını ve endüstriyel modele uygun biçimde üretilmesini talep ediyordu.<sup>9</sup> Ancak, 1920'lerin sonunda, yönetimin Sosyalist Gerçekçiliği resmî sanat yaklaşımı olarak dayatmasına paralel olarak tartışmalar çeşitlenecekti. Özellikle içerik ile biçim arasındaki ilişkiye ve yapının öncelikle duygulara mı yoksa entelekte mi yönelmesi gerektiği sorusuna odaklanan bu tartışmalar ciddi bir ayrışma yaratacak; biçimci tanımı bir suçlamaya dönüştüğünden bazı sanatçılar LEF'ten ayrılmak zorunda kalacaktı.

Ülkedeki her şey gibi sinemanın da geçmişle tüm bağlarını koparması gerektiğine inanan sinemacılar da uygun zemini, bireysel yaratıcılık yerine kolektif çalışmayı ve teknik ustalığa dayalı kaliteyi koyan İnşacılıkta bulmuştu. Nitekim deneysel çabalara olanak tanıyan Moskova'daki eski Mos-Film ile Mezhrabpom-Film'e ait stüdyolara *kinefabriki* adı verilmiş, burada Ayzenshtayn'ınkiler dahil, Sovyet sinemasının ilk önemli filmleri çekile-

rından, filmlerden ve sirk öğelerinden yararlanılmıştı.

- 9 İlk örnekleri devrim öncesi Rusya'sında Vladimir Tatlin tarafından verilen İnşacılık, endüstriyel modern dünyaya sadık kalmayı öneren avangard sanat akımlarından biriydi. Kübizm ve Gelecekçilikten esinlenmiş olmakla birlikte devrimin ardından tümüyle yeni bir nitelik kazanmış, 1920'lerin ilk yıllarında kendini İnşacı olarak adlandıran sanatçıların yayımladığı manifestoyla etkin hale gelmişti. "Sanata ödünsüz bir savaş ilan ediyoruz" diye başlayan manifesto, kitlelere hizmet edecek sanatın, artistik ifade yerine malzemenin teknik ustalıklarla örgütlenişine ve bilime önem vermesi gerektiğini ileri sürüyordu. Geleneksel estetiğin kompozisyon anlayışının yerine inşa fikri koyulduğundan sanat nesnesini herhangi bir tanımlanabilir tarzdan uzak tutmak gerekiyordu. Toplumu inşacı sanat aracılığıyla dönüştürmeyi uman ve günlük yaşamın olaylarına, ilişkilerine eğilen bu harekette Aleksandr Rodçenko, Naum Gabo, Aleksey Gan, Barbara Steparovna, Katarzyna Kobro gibi isimler yer alıyordu. İnşacılık, başta fotoğraf olmak üzere tüm sanat dallarında etkili olmuş, başta fotoğraf ve sinema olmak üzere görsel sanatlarda *factography*, *factualizm* gibi özel yaklaşımlara yol açmıştı.

rek yurtdışına satılmaları sağlanmıştı. Ancak devrimci filmin, işlevini yerine getirmek üzere hangi niteliklere sahip görüntülerle inşa edilmesinin uygun olduğu konusundaki görüş ayrılığı da yine bu günlerde netleşiyordu. Sahnelenmiş çekimlere ve profesyonel oyunculara dayandığı için kurmacalara karşı olan Vertov'un *kinoki* grupları, günlük yaşamın akışını müdahalesiz kaydetmek üzere ülkeye dağılmış, onun tutumunu destekleyen Şub ise haber filmlerindeki otantik görüntüler arasındaki yolculuğuna başlamıştı. "Filmlerimiz öğrenci çalışmaları olarak görülmeli; [çünkü] kurmacaların sahip olduğu gelenek ve kolaylıklar bizde yok," diyen Şub, kurmaca filmlerin çoğaldığı bu günlerde, otantik nitelikleri ve belgesel doğaları nedeniyle farklı bir işleve sahip çekimlerden oluşan, öyküsüz filmlere (*neigrovia fil'ma*) farklı bir gözle bakılmasını talep ediyordu (Dyshlyuk, 2016: 28).

Bir inşacı olarak dramaturjiye karşı çıkan Şub, bu konudaki ayrışmanın Sovyet sinemasının temel meselesi olduğunu söylemekteydi. Bir bakıma, ideoloji, sanat, endüstri üçlüsünün sentezini yapmaya çalışıyor, siyasi bir yönelime dayalı, yenilikçi, işlevsel, kitleye yönelik ve dramaturjinin müdahalesinden arı olan filmlerini ortak çalışmayla üretiyordu (Sharp, 2008: 217). Seyircinin tercih ettiği kurmacalardaki gizil gücün farkında olduğunu birçok kez yinelemesine karşın ısrarla otantik görüntülerle inşa edilmiş belgesel filmin en etkin propaganda aracı olduğunu ileri sürmekteydi (Petric, 2009: 446). Çünkü olayların olduğu sırada kaydedilmiş görüntüleriyle çalışıldığında yaşamın ve toplumsal ilişkilerin gerçekliğine yaslanarak doğrudan devrimci bir yorum yapmak mümkündü. Şub'a bu yaklaşımı savunma imkânını veren, esas itibarıyla sinematografinin fiziki gerçeklikle kurduğu özgün ilişki, hareketi de içeren fotografik doğasıydı. Bu konuya açıklık getirmek üzere şöyle bir özet yapılabilir: Kamera kayıt yapmaya başladığında "orada" olanı film şeridi üzerine aktararak "burada" olan haline getiriyor ve ortaya yeni bir şey çıkarıyor; benzer bir süreç gösterici çalıştığında da tekrarlanıyor, oradakinin ışık ve gölgeden oluşan varlığı perdede görülür hale gelerek hayatiyet kazanıyor. Bu iki aşamalı aktarım süreciyle elde edilen ve dikdörtgen bir çerçeve

çinde perdede oluşan hareketli görüntü, esasında bir yanılsama olduğundan hiçbir zaman fiziki gerçekliğin birebir kopyası değil, André Bazin'in tabiriyle "izi" oluyor.<sup>10</sup> Bir başka deyişle, konunun/nesnenin gerçekten orada olduğunu gösteren, aslına olabildiğince sadık bir kopya. Bu nedenle film şeridi üzerindeki ve perdedeki görüntü yeni bir şey olsa da otantik niteliğe sahip. Şub'un bir plan doğrultusunda şekillendirdiği bütünü oluşturmak üzere, farklı zaman ve mekânda kaydedilmiş görüntüleri kendi malzemesi haline getirerek kullanmasını, sadece asgari müdahaleyle yapılan haber filmlerinden değil, kurmacalardan da parçalar seçmesini sağlayan çekimlerin bu niteliği. Sovyet sinemacıların montaj çalışmalarıyla inşacı yaklaşımın işbirliği de zaten bu noktada gerçekleşmiş ve müdahale edilmiş olsun olmasın "burada" haline getirilmiş görüntülerin yer aldığı çekimler kurgu tekniklerinin emrine verilmişti.<sup>11</sup>

Görüntüsü ne denli müdahaleye uğramış olursa olsun bir kayıt, o koşullarda orada olanı ve geçip giden anları geleceğe taşımak üzere soğururken, doğanın sürprizleri dahil, rastlantısal şeyleri de yakalayabiliyor.<sup>12</sup> Yinelemek gerekirse, sinematografik görüntünün bu özelliği, Şub'un kaynaklarını çoğaltmış

10 Bazin de *Fotograf Görüntüsünün Varlıkbilimi* adlı makalesinde, "İlk defa olacaktı ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekliliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Kişinin kişiliği işe karışır ama bu bir ressamınkiyle karşılaştırılmaz," demişti (Bazin, 1966: 36). Ancak Bazin filmin özerk olabileceğini düşündüğünden fiziki dünyanın gerçekliğinin uzun, genel çekim ölçekleriyle kaydedilmesini talep ediyor ve montaj sekanslarına şiddetle karşı çıkıyordu. Algı sürecine müdahale edilmediğinde, seyirci kendi dikkatinin izini sürerek görüntüdeki ayrıntıları seçecek ve aralarındaki ilişkileri özgürce yorumlayacaktı.

11 Bu yıllarda Gestalt psikolojisinin gündemde olduğuna ve Vsevolod Pudovkin'in, Ivan Pavlov'un şartlı refleks deneylerini konu alan *Beynin Mekanığı* (*Myekhanika golovnogo mozga*, 1926) adlı belgeseline işaret etmek gerekiyor.

12 Siegfried Kracauer filmin önemini, sıradan yaşam anlarını ayrımsız sunma ve dünyanın minik bir parçasını ya da değersiz görüneni olduğu gibi yakalayıp dönüştürme potansiyelinde buluyordu. Bunun nedenini açıklarken çocukluğunda izlediği bir filme gönderme yapmış ve sıradan bir kent sokağındaki, üzerine gokyüzüyle evlerin belirsiz yansıması düşen kirli su birikintisini gösteren bir sahneden söz etmişti. Kracauer'in "peşimi hiç bırakmadı" dediği imge ise ani bir esintinin sudaki üst dünyayı titretmesi ve doğanın bu beklenmedik müdahalesiyle her şeyin kültüre dönüşerek canlanmasıydı (Kracauer, 1960: li).

ve üçlemesinden sonraki filmlerde hem mevcut her tür film-  
den seçip bağlamından kopardığı parçaları hem de kendi yapı-  
tığı çekimleri birlikte kullanmasına yol açmıştı. Haber film-  
lerinin büyük bölümü gibi kurmacalardan seçilen parçaların  
da karşıdevrimci malzeme olduğunu söyleyen Şub, filmlerinin  
tam da bu nedenle devrimci ve ajitatif olduğunu iddia ediyordu  
(Petric, 2009: 431). Çünkü bir araya getiriliş tekniği aracılığıy-  
la birbirlerine monte edilen bu parçalar, seçme düzenleme sü-  
recinde belirleyici olan planlanmış bütünün inşasını sağlıyor-  
du. Aslında, retorikini inşa ederken başvurduğu kurgu yönte-  
mi, Şub'un filmlerini yalın *agitprop* örnekleri olmanın ötesine  
taşımış ve bir deneme yazarına benzetilmesine neden olmuştu.  
Öte yandan, 1920'lerin sonunda kurulmuş olan "duygu/ente-  
lekt" karşıtlığı konusundaki tercihinin entelektten yana oldu-  
ğu anlaşılrsa da bu onun duygusal etkiyi dışladığı anlamına gel-  
miyordu. Şub'un niyeti seyircinin zihnini montajcının tematik  
çizgisini izleyecek şekilde yönlendirerek bütünün inşa süreci-  
ne katmak, filmi işlevsel kılmaktı. Bekleneceği gibi, kullandığı  
parçaların otantik niteliği üzerinde ısrarla durmuş olsa da nes-  
nellikten hiç söz etmemiş, parçalar üzerindeki kişisel etkinin  
seçme ve düzenlemeyle sınırlanabileceğini göstermişti. Montaj  
sekanslarının filmi anlaşılmasız kıldığını öne süren görüşleri ise  
parçalardaki her türlü otantik öğenin seyirciyi ikna edeceğini,  
yaşamın kendi dramatik düzenini içeren görüntülerin duygu-  
sal katılımı sağlayacağını söyleyerek yanıtlamıştı. İnşacılığın il-  
kelerine bağlılığını 1927 tarihli *Uсталık Öğesini Reddetmiyoruz*  
adlı yazısında ortaya koyan Şub, hedefine ulaşacak bir film yap-  
manın gizeminin kişisel dehada değil, teknikte, amaçta ve yön-  
temde yattığını belirtmişti (Stollery, 2002: 93). Yinelemek ge-  
rekirse, Şub için önemli olan, malzemeye devrimci sınıfın bak-  
ış açısıyla yaklaşmak, bu bakışı, ustalıkla ve montajla denet-  
lenen parçalar aracılığıyla perdeye aktararak etkin kılmaktı.<sup>13</sup>

13 Şub'un tutumu, bir ölçüde, sanatçının üretim sürecinde siyasi yönelimiyle yar-  
rarlandığı teknik arasında her zaman ve her koşulda işlevsel bir ilişki olduğu-  
nu vurgulayan LEF'in kurucularından yazar, fotoğrafçı ve gazeteci Sergey M.  
Tretyakov'un görüşleriyle uyumluydu. Ancak fiziki gerçeğin, düzenlenmeden  
olduğu gibi gösterilmesindeki ısrarıyla avangardın sanatı yaşamın içine katma

Son uzun belgeseli, İran'daki Azerilerin zorlu yaşam koşullarını ele aldığı *Arağların Öte Yanında* (*Po tu storonu Araksa*, 1947) olan Esfir Şub, kendininkilerle birlikte yirmiye yakın filmde çalışmıştı.<sup>14</sup> Kuşkusuz, ülkenin kültür politikası aynı kalsa ve birçok sinemacı gibi Şub'un projeleri de reddedilmeseydi bu sayı daha fazla olabilirdi. Birinci Beş Yıllık Plan'la başlayan dönemde kolektif tarıma geçiş süreci hızlanmış, büyük altyapı yatırımları yapılmış ve Sovyetler Birliği'nin dışa bağımlılığı sona ermişti ama bu arada ülkenin siyasi atmosferi de değişmişti. Benzer biçimde sinemacıların ihtiyaç duyduğu hammadde ve teknik donanımın üretimi yeterli düzeye ulaştığında kurulan yeni yapıyla sektör merkezî yönetim altına alınırken Cumhuriyetlere kendi sinemalarını oluşturma imkânı veren yaklaşım da terk edilmişti. Devlet tekeli olarak örgütlenen ve 1932'de faaliyete geçen *Soyuzkino*'nun kuruluş nedeni olarak endüstrinin verimliliğini artırmak gösterilse de yapılan düzenleme, beraberrinde sıkı bir sansür mekanizması getirmişti. Artık deneysel çabaların önü kesiliyor, "biçimci" bulunan senaryo önerileri ve filmler Sosyalist Gerçekçiliğe uygunluğu denetleyen basamaklardan birine takılıp kalıyordu. Dolayısıyla kısa bir süre önce yönetimin *filmfabriki* hareketinin temsilcisi olarak alkışladığı Şub da birçok meslektaşı gibi yönetimin gözünden düşmüş-

istegine radikal bir nitelik kazandıran ve *factografi*, "aktif yazar" kavramlarını ortaya atan Tretyakov, devrim döneminin İnşacılığıyla Stalinist kültürün uzantısı Sosyalist Gerçekçilik arasında bir geçiş olarak görülüyor (Kim, 2019). Faşizm Çalışmaları Enstitüsü'nde (Paris, 1934) yaptığı "üretici olarak yazar" başlıklı konuşmasında onun "aktif yazar"ından yola çıkmakla birlikte biçim-içerik karşılığını gidermek üzere kendi "üretici olarak yazar" kavramını geliştiren Walter Benjamin, yazarın sanatsal üretimini ve pratiğini, doğru politik yönelim ile ilerici edebî teknik arasındaki karşılıklılığın en somut örneklerinden biri olarak değerlendiriyordu. Faşizme karşı mücadelede sanatçıların proletarya safında durması, mevcut sanatsal tekniklerin de devrimci bir biçimde dönüştürülmesini, yani sanatın üretim koşullarına/araçlarına devrimci müdahaleyi de içeriyordu (Benjamin, 1998: 85-88, 103). Bu nedenle Şub'u, "üretici olarak yazar" tanımının bir örneği olarak değerlendirmek mümkün.

- 14 Şub'un filmleri arasında, *Moskova Metro Yapıyor* (*Moskva stroit Metro*, 1934), *Sovyet Sinemasının 20 Yılı* (*20 let sovetskogo kina*, 1940), *Faşizm Yok Edilecek* (*Fashizm budetrazbit*, 1941) ve *Anayurt* (*Strana rodnaya*, 1942) da yer alıyor.

tü; montaj sekansları artık hoş karşılanmıyor, projeleri reddediliyor, çalışma isteğini dile getiren yazıları, gönderdiği dergilerde basılmıyordu. (Dogo, 2013: 3).<sup>15</sup> Ancak karamsarlığa kapılıp geri çekilmiş, verilen görevleri özenle yerine getirmiş ve izin verildiği ölçüde, aralarında faşist haber filmlerinden ve iki Sovyet kameramanın çekimlerinden yararlanarak yaptığı *İspanya'nın (İspaniya, 1939)* da bulunduğu belgeseller hazırlamıştı. 1933-1935'te Ayzenştayn'ın sinema okulundaki (VGİK) atölyesinde danışmanlık yapan Şub, okyanusları aşamamış olsa da Türkiye'ye gelmişti.<sup>16</sup> Savaş başladığında Belgesel Film Merkez Stüdyosu'nda *Günün Haberleri*'ni (*Novosti Dnya*) hazırlayan ekibi yönetecek, Alman işgaliyle birlikte Almatı'ya taşınan sinema okulunda ders verirken haber filmleri çekmeye devam edecekti.

Şub, daha önce söz edildiği gibi, deneme niteliğindeki belgeselleri yapmaya başlamadan önce artık mevcut otantik görüntülerle yetinmeyeceğini, günün meselelerini ele alırken orijinal çekimlerden de yararlanacağını açıklamış ve halkın günlük davranışlarını nasıl filmleştireceğini öğrenmesi gerektiğini söylemişti. Ekip olarak çalışmalarını hep küçük bir stüdyoda, profesyonel kameramana gerek duymadan yürütmüşlerdi ama

15 Şub'un resmî talep üzerine yaptığı, Bolşevik iktidarının yirmi beş yılını kapsayan bir kronik niteliği taşıyan *Sovyetlerin Ülkesi (Strana Sovietov, 1942)* adlı belgesel de beğenilmeyecek, Josef Stalin'in iki konuşmasına yer vermiş olmasına karşın onu yeterince onurlandırmadığı gerekçesiyle eleştirilecekti.

16 Samuel J. Hirst'in yaptığı araştırmaya göre, Sovyet sinemacıların Türkiye'ye davet edilmesi, Başbakan İsmet İnönü'nün 1932'de Moskova'ya yaptığı ziyarette, iki ülke arasındaki ilişkilerin kültürel alana da taşınmasına ilişkin ortak bir tavrın oluşmasıyla gerçekleşmişti. Önce Kurtuluş Savaşı'na SSCB'den silah teminine dair bir macera filminin senaryosu üzerinde çalışılmış ancak bu girişim atıl kalmıştı. Cumhuriyetin 10. Yılı için hazırlanan *Türkiye'nin Kalbi Ankara (Ankara-Serditse Turtsiy, Sergey I.Yutkeviç, 1933)* ise tamamlanarak 1934'te her iki ülkede gösterilmişti. Bu arada Ha-Ka Film'in davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Esfir Şub da *Yeni Türkiye Harekete Geçti (Idet novaia Turtsiia)* adını verdiği projesinin çekimlerine başlamıştı. Bir bakıma Yutkeviç'in yaklaşımını genişleterek İzmir'i yeni Türkiye'nin ekonomik başkenti, İstanbul'u eski ve yeni kültürün kaynaştığı kent, Ankara'yı yeni Türkiye'nin beyni olarak ele almayı planlamış; ancak yapımcıyla gerekli uyum sağlanamadığından filmi bitirmesi mümkün olmamıştı (Hirst, 2017: 49-55). Filmleri, yazı ve mektupları gibi, Şub'un bu film için yaptığı çekimler de daha önce söz edilen Moskova'daki resmî arşivde muhafaza ediliyor.

artık onlar da binlerce metre ham film kullanmak zorundaydı; çünkü yeni bir yaşam için mücadele eden gerçek insanlarla, şimdinin orijinal çekimlerinden oluşan filmler yapmak istiyorlardı. Çizgisine verdiği bu yeni yönün ilk örneği, toplama parçaların yanı sıra kendi çekimlerinin de yer aldığı *Günümüz* (*Segodnya*, 1929) olmuş, *Elektrifikasyonun Lideri Komsomol'u* (*K-SH-E*, 1932) ise tümüyle orijinal çekimlerle inşa edilmişti. İlk sesli Sovyet belgeseli olma özelliğini taşıyan ve Dinyeper Nehri üzerine inşa edilen hidroelektrik santralını konu alan *Komsomol*, insanda ve doğada bulunan atıl enerjinin nasıl işlevsel hale getirildiğini anlatıyordu. Yapılan işe farklı bir gözle bakmanın ve yeni bir çalışma etiği oluşturmanın önemini vurgulamak isteyen Şub, barajın ihtişamından çok işçileri ve teknisyenleri öne çıkarmıştı. Öte yandan, müziği, tüm dış sesleri, Komsomol üyeleriyle yapılan röportajları bir araya getirirken ses montajının olanaklarını göstermiş; eşlemesiz kurgu tekniğiyle ses ve görüntü beraberliğinin natüralizme yola açacağından endişelenenlere bir tür yanıt ya da ilham vermişti. Ona göre, belgeselcilerin, kurmacaların çekildiği mikrofonlar, ses yükselticiler ve diğer tekniklerle donanan stüdyolara değil, yaratıcı ses teknisyenleriyle deneysel laboratuvarlarla ihtiyacı vardı; üstelik ses, kurmacalardan çok onların ajitasyon filmleri için gerekliydi (Leslie, 2015: 13; Malinsky, 2020: 89-90). 1929 tarihli *Sesin Sinemaya Gelişi* adlı yazısında, “Gerçekliğin otantik görüntülerini kaydetmeyi nasıl öğrendiysek doğal sesleri, gürültüleri, insan seslerini vb., nasıl kaydedeceğimizi de öğrenmeliyiz” diyen Şub, *Komsomol*’da dili sürçen katılımcılara müdahale etmemiş, konuşmalarını olduğu gibi kullanmıştı. Filmin bir başka önemli özelliği de Şub’un bazı görüntülere, alışık olunmadık biçimde, ark lambalarını, kamera ve mikrofonları dahil ederek üretim sürecini de filmin parçası haline getirmesi, aynı zamanda bir tür yabancılaştırma etkisi yaratmasıydı.

Daha önce söz edildiği gibi, Şub’un projelerinin bir kısmı reddedilmiş ya da yarım kalmıştı. Bunların belki de en önemlisi 1933-1934 boyunca üzerinde çalıştığı yedi bölümlük *Kadınlar* (*Zenşini*) adlı belgeseldi. Sahnelenmiş olaylara dayalı dramatik

yapıya sahip olmaması nedeniyle belgeselin seyirci tarafından yeterince benimsenmediğini kabul eden Şub, bu kez filmini tematik bir çizgi üzerinde oturtmaya çalışacağını belirtmişti. Ancak bu, kurmacaların yerleşik kurallarına uyacağı, oyuncu kullanacağı anlamına gelmiyordu. Buna gerek duymamasının nedeni yalnızca değişmeyen yaklaşımı değil, hayatın son derece karmaşık ve çelişkili olması ve yeterince dramatik çatışma yaratıp onları en beklenmedik biçimde çözmesiydi (Leslie, 2015: 12). Oyuncu da kullanmayacak, filmdeki herkes kendisi olarak kalacaktı. Hazırladığı metin ve aldığı notlar ise bu proje için nedenli ayrıntılı bir plan yaptığını ortaya koyuyor. Kadınları belirli roller içine hapseden anlayışın Bolşevik devrimiyle yavaşça değişmeye başladığını ve özgürleşme yönünde adımlar atıldığını göstermek isteyen Şub, özellikle kadının toplumsal cinsiyetine dair klişelere ayırdığı bölümle, bu konuda Sovyet sinemacılar hâkim olan yaklaşımının ötesine geçmiş.<sup>17</sup> Bu bölümü montaj sekanslarıyla inşa etmeyi planlayarak, toplama filmle- rindeki yöntemle klasik ve modern tabloları, yerli yabancı kurmacalardan, reklam malzemesinden seçtiği parçaları hızlı kurguyla birleştirmeyi düşünmüş. Bebeğini bağrına basmış anneyi nüye dönüştüren bir animasyonla başlayıp birbirini izle-

17 Çünkü kadın-erkek ilişkisini devrimci siyasetin gündemine getiren Aleksandra Kollontay ve gazeteci Larissa Mikailovna Reisner'in aksine kadın sinemacılar, yeni rejimin vaat ettiği eşitliğin özgürleşmeyi beraberinde getireceğine inanarak kadın meselesini doğrudan ele almamış, yasal haklarını kullanan kadınların erkekler gibi tüm kamusal görevleri üstlenebileceğini kanıtlamak istemişlerdi. Şub'un çevresindeki bir avuç hemcinsi arasında üretkenlik açısından ona yakın duran az sayıda sinemacı vardı. Bunlardan biri, 1916'da *Soylu Köylü Kız* (*Baryshnya krestyanka*) ile yönetmenliğe başlayan tiyatro ve sinema oyuncusu Olga Preobrazhenskaya'ydı. 1941'e dek kurmaca filmler çeken Preobrazhenskaya geleneksel sinema anlayışını temsil ediyordu. Oyuncu Yuliya Solntseva iki belgeselin ardından kurmacalarla devam ettiği yönetmenliği 1980'e dek sürdürmüş, Aleksandr Dovçenko'nun karısı oluşu nedeniyle başarısı üzerine düşen gölgeyi, onun ölümünden sonra yönettiği filmlerle kaldırmıştı. Vertov'la evli olan Elizaveta Svilova ise *kinoki* serisinin kurgucusu olarak çalışmış, belgesel filmlerde yönetmen yardımcılığı ve yönetmenlik yapmıştı. Senaryo yazarı ve yönetmen Vera Stroeva'nın kariyeri de Solntseva gibi uzun sürmüş, Margarita Barskaya ise yalnızca bir film yönetmesine karşın 1924'te Çocuk Sineması Laboratuvarı'nı, altı yıl sonra *Soyuzdetfilm* adlı özel stüdyoyu kurarak çocuk filmlerinin öncüsü olmuştu.

yen farklı imgelerle ideal kadın modelinin nasıl kurulduğunu göstermek, hep göz alıcı ve baştan çıkarıcı olarak temsil edilen kadının fahişe ya da erkeğin kollarında bayılan masum kız olmasının bir şeyi değiştirmedğini, eninde sonunda cinsel nesneye dönüştürüldüğünü anlatmayı amaçlamış. Parçaların arasına bir melodramdan taşıdığı, “Aman tanrım, şimdi ne yapmalıyım!” diyen kadının çekimini yerleştirmiş, ayrıca “Gerçekten de bir şey yapmalı” notunu düşüp, bu sorunun yankılanarak bölümün sonuna dek yineleneceğini belirtmiş. Bir palyaçonun karısına oklavayla vurduğu ve seyircilerin bravo diye bağırarak alkışladığı sirk sahnesiyle biten bölümün bir başka önemli özelliği, bu şiddet eyleminin ardından tüm seslerin donup karanın görüntüye gömülerek kesilmesi ve geçen yıllar içinde sinematografinin tekniklerine tümüyle hâkim olduğunu ortaya koyması. Böylece Şub’un, bugün sıkça kullanılan bu tekniklerden, otantik olana müdahale etmeden ve anlam yaratmak üzere ustalıkla nasıl yararlanacağını görmüş oluyoruz. Bu bölümün sonunu getiren karanlığın ardından iç açıcı bir atmosfere sahip olan ve günlük yaşamın akışına odaklanan, haliyle farklı görüntü ve ses düzeniyle inşa edilen yeni bölüme geçmeyi planlayan Şub, belli ki seyirciyi kırsal alanda yaşayan kadınların gerçeklerini keşfetmeye davet etmek istemiş. Bir köy, kolektif çiftlik ve köy meclisi etrafında kurulan ilişkileri içeren bölümün açılışında ortamı, kilise çanına, traktöre, tarlada çalışanlara ve benzerine ait seslerle tanıtacak, *Komsomol*’da olduğu gibi, röportajlara yer verecekti. Gerçek bir Sovyet köyündeki kadınlarla ilk kez yapılacağını söylediği bu röportajlarda, otantik ses ve görüntü kaydını sağlamak üzere hem soruları soranın hem de cihazların nereye yerleştirileceğini bile düşünmüştü (Leslie, 2015: 13). Üzerinde bu denli titizlikle durduğu projesini gerçekleştiremeyen Şub, 1946’da Moskova’da düzenlen Kadınların Demokratik Federasyonu Uluslararası Kongresi’ne ilişkin iki saatlik haber filmini çekerken bir ölçüde avunmuş olmalı.

Şub’un sinema kariyeri, toplumsal-tarihsel bir bakışla çizdiği çerçeveyi hiç terk etmediğini, dolayısıyla bu çerçeveye uygun bir filmin nasıl yapılacağına dair ilkelerinden vazgeçmediğini,



Şub, İnşacıların bir akşam toplantısında.

aynı zamanda kendini yeniliklere ve zamanın getirdiği değişikliklere açık tuttuğunu da ortaya koyuyor. Adeta İnşacılığın anti-estetik arayışına yanıt veren filmlerinde kişisel bir tarz bulunamamasının nedeni de bu olsa gerek. Öte yandan dayanışma ve kolektif çalışmaya verdiği önemi *Romanov Hanedanının Çöküşü*'nde adının yönetmen olarak yazılmamasına itiraz etmeyecek göstermiş olan Şub, haksız bulduğu suçlamalara karşı çıkıp görüş ayrılığı içinde olduğu meslektaşlarının haklarını savunmaktan da vazgeçmemiştir. Kariyerinin ilk günlerinden itibaren onu destekleyen Mayakovski'ye, yapıtlarının anlaşılabilir olduğu gerekçesiyle yapılan saldırılar karşısında kabahatin eleştirilenlerde olduğunu söyleyerek onları, o sırada kavranması zor olsa da kısa süre içinde herkesçe kavranabilecek önemli eserleri kalemleriyle destekleyip uygun bir kültürel iklim yaratmaya davet etmişti (Petric, 2009: 444). Kişisel şöhret peşinde koşan bir dâhi olmakla suçlanan Ayzenştayn'la temasını hiç kesmeyerek son günlerine dek ona destek olmuş ama onu eleştirmekten de geri durmamıştı. Filmin, tarihî olayları, onların kölesiymişçesine taklit etmemesi gerektiğini söyleyen Şub, olay-

ları dramatik olarak düzenleyen ve görüntüleri mevcut olmasına karşın Lenin'i bir oyuncunun canlandırmasına izin veren Ayzenştayn'ı tarihi tahrip etmekle suçlamıştı. Şub'a göre tarihî filmde olaylar, metnin tamamına sinmiş ana fikir doğrultusunda ortaya dökülüp, yeniden üretilmeliydi; devrimci bakış, olayların yer aldığı zemine ancak bu şekilde karşı çıkabilirdi (Rosenstone, 2006: 54). Öte yandan, Vertov'un yaşamı "farkında olmadığı" sırada kaydetme stratejisine yakın durduğu halde, estetik nedenlerle otantik malzemeye yaptığı müdahaleyi doğru bulmadığını belirterek onunla da yolunu ayırmıştı (Petric, 2009: 429).

Gerçek bir militan olmasına ve filmleri LEF üyelerince izlenecek yolu gösteren örnekler diye anılmasına karşın Esfir Şub, hiçbir zaman gereken ilgiyi görmemişti.<sup>18</sup> Üstelik meslektaşları onun negatiflerini ödünç almış ama çoğu kez geri vermemiş, sonraki yıllarda arşivlerdeki orijinal filmlerinden çıkarılan kopyalar atıf yapılmaksızın sayısız tarihî filmde kullanılmıştı.<sup>19</sup> Şub'un, gerek devrimciliği gerekse sinemaya yaptığı katkılar nedeniyle fazlasıyla hak ettiği itibarı, ancak Kruşçev döneminde, öldüğü tarih olan 1959'da geri verildi. Ardından, Sergey Drobaşenko Şub'un pratik ve teorik mirasının akademik araştırmayı hak ettiğini belirterek hakkında bir monografi yazdı. Artık "film gazeteciliğini, belgesel filmi ve tarihî belgeselleri geliştiren" bir sinemacı olarak anılan Şub'un, "her filmi orijinallik, yenilikçilik ve büyük bir sanatsal anlam" taşıyordu. Ayrıca, *İspanya* ile belgeselin savaşa nasıl yaklaşacağına ilişkin sorununu çözmüştü (Petric, 2009: 446). Makalelerini, konuşmalarını, mektuplarını ve bitmemiş projelerini içeren *Sinema Benim Hayatım* (*Zhizn'moya, Kinematograf*) adlı derleme ise aradan uzun bir süre geçtikten sonra, 1972'de yayımlandı. Ondan "yeni bir sanatı biçimlendiren sinemacı" olarak söz eden ilk ya-

18 Öyle ki Anastasia Osipova, "sinemaya ilgilenen biri ve bir Rus olmama karşın Şub'un filmleriyle yakın bir tarihte karşılaştım," diyor. Bu karşılaşma, arayazıları çevirmek üzere davet edildiği bir toplantıda gerçekleşmiş (Osipova, 2011).

19 Andrey Tarkovski de iç savaş sırasında toplu halde emin bölgelere gönderilen çocukların görüntülerini Şub'un *İspanya*'sından alarak *Ayna*'da (Zerkalo, 1975) kullanmıştı.

bancı sinema yazarı Jay Leyda oldu (Osipova, 2011). Ancak Şub'un adının ülkesi dışında yaygın biçimde duyulması işbirliği yaptığı erkek meslektaşlarından daha uzun zaman alacak, yazılarının ilk kapsamlı çevirisi için 1970'lerin sonunu beklemek gerekecekti.

Theodore Zeldin, umutsuzluğa kapılsak bile yeni insanlarla tanışıp gözlüğümüzü değiştirdiğimizde kendimizi toparladığımızı söyleyerek başladığı kitabını, "Karşılaşmaların akıbeti kaygının çıkış noktasıdır ama umut da aynı noktadan harekete geçer; umut insanlığın çıkış noktasıdır," diyerek bitiriyor (Zeldin, 1998: 459). Elinizdeki derleme de bana, hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olmadığım Esfir Şub'u yakından tanıma fırsatı verdi. Onu da cesareti, azmi ve emeğiyle yaşamı heyecanlı bir maceraya çevirenler listeme ekledim. Bu, "Şu tepenin ardında ne var?" diye soran, gayelerindeki samimiyeti, daha farklısını/doğrusunu/iyisini yapma arzusuyla bütünleştirerek umutsuzluğa direnmenin mümkün olduğunu gösterenlerden oluşan bir liste.<sup>20</sup> Kuşkusuz, yakınımda oldukları için tanışma, izin verdikleri ölçüde maceralarına katılma şansı bulduğum kişilerden oluşan, önemli bir başka grup daha var;

20 Listedeki isimlerin bir bölümü sinemayı öğrenmeye çalışırken karşıma çıktı. Ayzenştayn'da düşünceyi uygulamaya dönüştürme enerjisinin yeniyi yaratışını, Metz'de "daha fazlasını yapamıyorum" itirafının aslında özgüveni ortaya koyduğunu gördüm. Uzak bırakıldığımız bir kültürle tanışmamı sağlayan Akira Kurosava sayesinde kolaya kaçmayı reddeden tavizsiz çalışma disiplini- nin, insanı, ilişkileri ve yaşamın her bir yönünü didikleyen Luis Bunuel'de ise cesaretle el ele veren mizahın örneklerini buldum. Listede, hedefi uğruna ölü- mü göze alan Marie Curie, erkeklerin yarattığı karanlıkta kalmayı kabullene- rek inatla resim yapmayı sürdüren Artemisia Gentileschi, matematikle edebi- yatı kaynaştıran Oğuz Atay, Anadolu'dan bir bavulla Ankara'ya gelip istedi- ği bölümün kontenjanı dolduğu halde geri dönmek için Sümeroloji oku- yan Muazzez İ. Çığ gibi, sinema dışından isimler de var. Bunların en yenisi ise farklı olanın çekiciliğine kapılarak keşfettiğim BTS adlı pop topluluğu. Zama- nın ne göstereceğini bilemesem de bu gençlerin yoldaşlığını izlerken, hem tutarlılığın, dayanışmanın ve işini aşkla yapmanın, hem de Zeldin gibi, mevcut duruma karşı çıkarken iyimserliği görev edinmenin her zaman mümkün oldu- ğunu hatırlıyorum. Çeşitli adlarla anılan günümüz gençlerinin de örgütlene- rek "hayırlı işler" yapabildiğine, ırkçılıkla el ele tutuşan homofobinin yaygın gücüne direnen çok geniş bir kadın kitlesinin, şiddetin ve saldırgan cinselliğin temsilcisi olan kaslı, sakallı bıyıklı, tabancalı erkekleri hiç mi hiç tercih etme- diğine yine onlar aracılığıyla şahit oluyorum.

karşılaştığımda, “Hiç kimseye benzemiyor,” diye düşündüğüm Meral Özbek de bunlardan biri. Benimkinden farklı nitelikleri ve kırılğanlığına gösterdiği direnç ona yönelik merakımı ateşlemiş olsa da burada üzerinde durulması gereken nokta, şaşırtıcı kararlılığı ve çalışkanlığı olmalı. İşe girdiğinde tam bir fikir emekçisine dönüşerek tükenmez görünen enerjiyle üretiyor; dağılıp savrulmadan, inatla malzemesiyle didişiyor. Sonunda sayısız çizelgeye döktüğü düşünceleriyle bilgi parçalarını, en iyisini yapmak ve kendi bütünü inşaatmak üzere bir araya getirmeyi başarıyor; bu yazının konusunun Esfir Şub olmasının nedeni de zaten bana Meral Özbek’i anımsatmış olması.

#### KAYNAKÇA

- Bazin, A. (1966 [1958]), “Fotograf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, N. Özön (çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 30-41
- Benjamin, W. (1998 [1966]), “The Author as Producer”, *Understanding Brecht*, A. Bostock (çev.), Londra: Verso, s. 85-103 [Brecht’i Anlamak, Haluk Barışcan, Güven Işısağ (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1984].
- Dyshlyuk, L (2016), “Esfir Shub Selected Writings”, *Feminist Media Histories*, 2(3), s. 11-28.
- Dogo, D. (2013), “Esfir Shub”, *Women Film Pioneers Project*, J. Gaine, R. Vatsal ve M. Dall’Astra (der.), NY: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-7jyf-d183>, erişim tarihi: 20.01.2021.
- Fore, Devin (2006), “Introduction”, *October*, MIT Journals, 118, s. 3-10, <https://www.mitpressjournals.org/toc/octo/118?mobileUi=0>, erişim tarihi: 21.01.2021.
- Hirst, Samuel J. (2017), “Soviet Orientalism across Borders, Documentary Film for the Turkish Republic”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 18 (1), s. 35-61.
- Kim, S.H. (2019), “Sergei Tretyakov Revisited: The Cases of Walter Benjamin and Hito Steyerl”, *e-flux Journal*, 104, <https://www.e-flux.com/journal/104/298121/sergei-tretyakov-revisited-the-cases-of-walter-benjamin-and-hito-steyerl/>, erişim tarihi: 20.01.2021.
- Kracauer, S. (1960), *Theory of Film, Redemption of the Reality*, Londra: Oxford University Press [Film Teorisi. Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, Özge Çelik (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2015].
- Leslie, L. (2015), “Art, Documentary and the Essay Film”, *Radical Philosophy*, 192, s. 7-14.
- Malitsky, J. (2020), “Esfir Shub’s K.Sh. E. (1932) and the Movement of Energy”, *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, Skrodzka, Xiaoning L.A. ve M. Marciniak (der.), New York: Oxford University Press, s. 89-108.

- Osipova, A. (2011), "Difficult Facts, Esfir Shub and the Problem of Realism", *The Brooklyn Rail Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, <https://brooklyn-rail.org/2011/09/film/difficult-facts-esfir-shub-and-the-problem-of-realism>, erişim tarihi: 20.01.2021.
- Petric, V. (2009), "Esther Shub: Cinema is My Life", *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), s. 429-448.
- Roberts, G. (2006), "Forging the Link, Changing Representations of the City and the Countryside In Soviet Cinema, 1924-34", *Early Popular Visual Culture*, 4(1), s. 53-63.
- Rosenstone, R.A. (2006), *History on Film/Film on History*, Londra: Pearson & Longman, Harlow.
- Sharp, I. (2008), "The Fall of the Romanov Dynasty (1927): A Constructivist Paradigm for Neigrovaia Fil'ma", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 28(2), s. 195-217.
- Stollery, M. (2002), "Eisenstein, Shub and the Gender of the Author as Producer", *Film History: An International Journal*, 14(1), s. 87-99.
- Zeldin, T. (1998), *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, E. Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



# **Mai ve Siyah'ta Duyular ve Duyumlar\***

SEVAL ŞAHİN

Meral Özbek'in dersleriyle ve düşünceleriyle tanışmam 2003 yılına rastlıyor. O zamanlar Mimar Sinan Üniversitesi Edebiyat Bölümü'nün yan komşusu olan Sosyoloji Bölümü'ne gidip gelirken onu hep görürdüm ve tabii Türkiye'de Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski kitabından da haberdardım. Sosyoloji'deki araştırma görevlisi arkadaşlarla muhabbetlerimiz Hoca ile uzun süre devam edecek edebiyat sohbetlerimizin başlangıcı oldu. Edebiyata çok düşkündü ve çok iyi bir okurdu. Örneğin edebiyat bölümünde araştırma görevlisi olmama rağmen, "Bir kitabı sen nasıl okuyorsun?" sorusuyla ilk onun aracılığıyla karşılaşmıştım. Bu soruyla başlayan ve uzun yıllar devam eden doktora derslerine iştirakimle kendisi şu hayattaki tek gerçek hocam oldu. Yaklaşık beş yıl devam ettiğim doktora derslerine ben de hep edebiyatla katkıda bulunmaya çalıştım. Kayıtlı öğrencilerin dışında psikiyatriden mimariye, tarihten sinemaya pek çok kişinin katıldığı bu dersler, Türkiye akademik ortamında eşi benzeri bulunmayan bir zenginliğe sahipti. Farklı disiplinlerdeki birçok kişinin Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Harry Harootunian, Benedict An-

---

(\*) Bu yazı, elinizdeki Meral Özbek'e Armağan kitabı için yazılmış, bir önceki versiyonu şurada yayımlanmıştır: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilgis-sue/58367/842050>.

derson, Franco Moretti üzerinden ilerleyen tartışmalara ortak olduğu bu derslerde, kendi adıma her şeyden önce bir metnin, teorik bir metnin nasıl okunacağını ve bunu kendi çalışmalarımnda nasıl kullanabileceğimi öğrendim. Sonrasında da kendi öğrencilerime, öncelikle “bir metin nasıl okunur”u öğretmeye çalıştım ve hâlâ da çalışmaktayım.

Meral Hoca'nın katıldığım doktora derslerinden birinde Tanzimat Dönemi romanlarını tartışma konusu yapmış ve bu döneme dair romanları ve romanlara dair yazılanları okumuştuk. Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Halit Ziya, okumalarımıza konu olmuştu, ama sanırım (bence Hoca da dahil olmak üzere) hepimiz en çok Halit Ziya'nın Mai ve Siyah adlı eserini sevmiştik. Sonrasında hem Hoca ile hem de bu derste ki grupla, ki bunların arasında bu kitabın hazırlayanları Tülin ve Bahadır da var, uzun yıllar Mai ve Siyah'ı konuştuk. Ayrıca İngiltere'de birlikte geçirdiğimiz zaman diliminde Hoca, Orhan Pamuk'un o zamanlar yeni yayımlanmış Masumiyet Müzesi üzerine çalışırken de konu hep bir şekilde dönüp dolaşıp Mai ve Siyah'a gelirdi. Sanırım Mai ve Siyah'ın eleştirel basımını hazırlama fikri de ta o zamanlarda aklıma düştü, sonrasında 2018'de bunu yaptım. Mai ve Siyah'ın Hoca ile olan ilişkimizde hep özel yeri olan bir eser oluşu, bu kitap üzerine konuşmalarımız beni hâlâ tekrar tekrar Mai ve Siyah'ı düşünmeye götürüyor, dahası bunu yapmayı çok da seviyorum. Hoca için hazırlanacak bu kitap da onun sevdiği bir eser üzerine yeniden düşünmenin bir aracı olsun istedim, bu nedenle Mai ve Siyah'ı seçtim.

Halit Ziya Uşaklıgil 19. yüzyıl sonunda yayımladığı Mai ve Siyah adlı eseri ile edebiyat tarihinde önemli bir yere sahip olmuş, bu eser Türkçede roman tarihinin başlangıç eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Mai ve Siyah, yarattığı Ahmet Cemil karakteriyle hem neslini anlatan bir roman olmuş hem de roman tarihinde duyuların ve duyguların dış dünya ile birleşmelerini, bu birleşmelerin metinde yeni bir anlatım şekli yaratmasını mümkün kılmıştır. Bu anlatım şeklinde duyular, canlandırmalar aracılığıyla hayal dünyasıyla birleşir ve temas et-

mek dış dünyayı anlamlandırmanın bir parçası olur. Bu şekilde duyular ve canlandırmalar, eseri, dönemindeki birçok eserden ayırt eder.

Elaine Scarry (2006), Kitapla Hayal Etmek adlı kitabında sanat alanında üç farklı canlandırmadan bahseder: Dolaysız canlandırma, gecikmeli canlandırma ve taklit. Resim sanatı gibi görsel sanatlar dolaysız, müzik gecikmeli, sözlü sanatlar ise taklit yoluyla canlandırma yapar. Resimde ressamların tablolarında belirli bir rengi diğerlerine oranla daha yoğun kullanarak etrafı da görünür kılmaları ile dolaysız, müzikteki notaların daha notayı görür görmez sesi akla getirmesiyle gecikmeli, sözlü sanatların ise duyuları taklit etmeye dayanan özellikleri kahramanlara aktarmasıyla taklide dayalı bir canlandırma oluşur. Scarry, tüm sanatlar içinde şiirin her üç farklı canlandırmaya da sahip tek tür olduğunu söyler. Çünkü şiir, formuyla bir görseelliği de içinde barındırdığından dolaysız canlandırmayı, halihazırda seslendirilebilir olmasıyla gecikmiş canlandırmayı, anlatıya has unsurlara yer verebiliyor olmasıyla da taklidi bir arada kullanabilir. Scarry, roman, hikâye gibi düzyazı türlerinde şiirden farklı olarak üç çeşit canlandırmanın hepsine birlikte rastlamanın mümkün olmadığını söyler. Fakat, bu şuyla mümkündür: Kahramanı şair yapmak. Tabii burada her şair kahramanın bunu mümkün kıldığını iddia etmek yanlış olur, şüphesiz bunun için çok daha detaylı bir araştırma yapmak gerekir. Ancak Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında bunun örneğine, romanın şair kahramanı Ahmet Cemil aracılığıyla rastlamak mümkündür.

*Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil bize bu üç canlandırma şeklini bir arada sunar. Bunu, *Mai ve Siyah*'tan ve özellikle de Ahmet Cemil'in yazmaya çalıştığı büyük şiirinden bahsettiği pasajları kullanarak ispatlamaya çalışacağım. Bu pasajlarda görme, işitme, koklama gibi duyular temas edilebilir olana, somuta dönüşür ve bu dönüşümde yukarıda sözü edilen üç canlandırma şekline de rastlanır. Bunlardan ilki Ahmet Cemil ve arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin şiir tercüme ettikleri, ikincisi Ahmet Cemil'in yazmak istediği şiirin nasıl bir dile ihtiyacı olduğunu belirttiği

ve sonuncusu da Ahmet Cemil'in yazdığı şiiri okuduğu pasaj.

Eserde duyular, her zaman temas edilebilir bir unsur olarak ele alınır. Bu, farklı şekillerde ortaya çıkar. Duyma duyusu canlandırılarak görme duyusuna aktarılır. Kitapta, Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile birlikte çevirdikleri şiiri Ahmet Cemil'in okuyuşuna bakalım: "Ahmet Cemil'in sadâ-yı âhenk-dârı bir teessür-i samimi ile veznin cereyân-ı bî-tâbânesi üzerinden bir seyelân-ı marizâne ile akıyor, kelimeler nâliş-i medîd-i matem tarzında hafif ivicâcât-ı sadâiye ile uzanıp gidiyordu. Bu tarz-ı kıraat şiirin yeis ü melâlini büsbütün tefsir etti" (Halit Ziya, 1898: 28).

Burada "ivicâcât-ı sadâiye" ile Ahmet Cemil'in sesi, görselleştirmenin, soyut olanın somutlaşmasını sağlar. Ses, dalgalanmalar ile etrafa saçılır ve titreşimler halinde yayılır, böylece Hüseyin Nazmi'ye temas eder. Bu şekilde ses, görünmez olmaktan çıkarak görünür olana dönüşür, dahası tercüme edilmeye çalışılan şiirin yorumunu beraberinde getirir. Sesin bu titreşimi onların algılarını da değiştirir:

Bu suretle manzume bittiği zaman her ikisi de sükût ettiler, bu şarâb-ı mestî-âver-i şiir beyinlerini latif bir surette uyuşturmuştu. Öyle sâkit, gaşy olmuşçasına karşılarında güneşin eşiasıyla parıldayan elvâha; ta uzakta denizin ağışuna süzülen Üsküdar'a, beride bir müddet devam edip sonra birdenbire inkıta eden Boğaziçi'nin mukaddemât-ı menâzırına, Üsküdar İskeleyi'nden kalkan bir vapura, Beşiktaş'tan karşıya geçen ahesterev bir kayığa, uzun uzun baktılar (Halit Ziya, 1898: 28).

Algılar gevşemiştir; zihin neredeyse bir şarabın verdiği sarhoşlukla çalışır, daha doğrusu bakar hale gelmiştir. Bunu sağlayan ise sesin titreşimlerinin görünürlüğüdür. Görünür olan ses, zihni etkiler, o da görme algısını değiştirir. Işığın vurduğu yerler, uzaktan gördükleri vapuru ve kayığı tıpkı ses dalgalarının titreşimi gibi süzülen, hareket eden birer nesne haline dönüştürür. Baktıkları, vapurun kendisi değil vapurun hareketleridir. Dolayısıyla sesin harekete geçirdiği zihnin algısı, görme duyusunu da bir nevi titreşen, süzülen bir harekete doğru çe-

virir. Ses, görmeyi yani duyma duyusu görme duyusunu tetikler, bu tetiklemeyle beraber duymanın titreşimi görmenin titreşimini çağırır ve odaklanma sabit olandan hareketli olana kayar, böylece hareketin kendisi duyma ve görme duyusunun ortak noktası olur. Tabii tabiat da bu şekilde, bakışa yakalanır. Nitekim bu yakalamayı sağlayan, Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil'in okudukları manzumedir. Daha Ahmet Cemil'in manzumeyi okumaya başlayışıyla gecikmiş bir canlandırma başlamıştır. Bu okuyuşun varlığı ise tıpkı resimde olduğu gibi dolaysız bir canlandırmayı çağırır: Bakış, güneş ışıkları aracılığıyla yoğunlaşmaya başladığında, tıpkı bir tabloda aynı rengin farklı tonlarıyla yapılan dolaysız canlandırma gibi, vapor ve kayığı da görülebilir hale getirir.

Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil'in uyuşmuş dimağları, karşılarında duran manzaraya bakmaya başlamalarıyla beraber sesin tetiklediği görme duyusuyla doğrudan harekete odaklanarak tabiatı bu hareketin içine yerleştirir:

Birkaç gün evvelden beri devam eden yağmurlar yalnız o sabah dinerek, sema açılmış, güneş hafif bir hararet neşreden zıyasını bir âtîfet-i mebzule ile saçmıştı. Bahçenin çok yağmur yemiş otlarından, ağaçlarından, topraklarından bir buğ kalkıyor; ziyâ-yı şemsin altında titriyordu. Ta karşılarında Çamlıca tepelerinin üstünde, hava ihtizaz ediyor; ratib topraklardan yükselen tebahhurî bir hava güneşin altında hafif hafif sallanıyordu. Bahçenin bû-yı tûrâbı, demin ellerindeki kitaptan fışkıran zülâl-i şiiir, karşılarında hevâ-yı mühtezzin altında titreyen o menâzır-ı müşemmes, denizin üstünde birbirini kovalıyormuş gibi uçuşup kaçışan ziya parçaları; beyinlerine latif bir hararet-i mestî vermişti (Halit Ziya, 1898: 28).

Zihnin uyuşukluğu, izledikleri manzarayı bir tabloya çevirir ve duyma ve görme duyusuna bu kez de dokunma duyusunu ekler. Çünkü manzara gözlerinin önünde, neredeyse elleriyle uzanabilecekleri bir tablo gibi belirmiştir. Bu noktadan itibaren de sözlü sanatlarda rastladığımız taklit ile karşılaşırız. Güneş, burada hafif bir hararet neşreden zıyasını saçar haldedir. Sıcak-

lık ile birlikte yeni bir temas daha ortaya çıkar. Tıpkı ses gibi, süzülen vapur ve kayıkta olduğu gibi, sıcaklık da titreşimlerle etrafa saçılarak bu kez kulak ve gözden tene geçer. Ses titreşimleriyle başlayan duyu, görmeye ve dokunma duyusuna doğru, hareket halinde bir evrilmedir. Nitekim gördükleri manzarada ilk dikkati çeken, yağmurun dinip gökyüzünün açılmış olması ve güneşin ışıklarını göstermesidir ve bu tasvirde sıcaklığın, hararetin özellikle vurgulanmasıyla, değişim halindeki hareket oluşur. Hareket bu şekilde başladıktan sonra, havanın yavaş yavaş buharlaşması ve güneş ışıklarının titreyişi ona eşlik edecektir. Üstelik bu titreyiş, tam da uyuşmuş bir zihnin görme algısına eşlik eder bir halde, tüm manzaraya bir hareketlilik kazandırır. Kahramanların algıları, doğrudan zihnin uyuşmuş olmasına odaklanır. Zihni uyuşmuş kahramanların algıları –burada görme algısı– tam da zihnin işleyişiyle, hareketiyle paraleldir. Havanın durdukları yerden sallanır bir vaziyette görünmesinin sebebi budur. Duyma, görme ve dokunma duyusu, bu uyuşukluğa bir de koklama duyusunu ekler. Ve tabii o da diğer duyular gibi hareketi imler bir vaziyettedir. Bulundukları yerdeki toprağın kokusuyla gördüklerini birleştirirler. Kokuyla birlikte de okuma eylemine, şiirin başlattığı uyuşukluğa geri dönerler; böylece ellerindeki kitaptaki şiir, saflıkla seyretmekte oldukları manzaranın bir parçası haline gelir. Dolayısıyla okuma eyleminin başlattığı hareket başladığı yere geri döner; ancak bu geri dönüş de hareket halindedir: Geri döndüğünde orada sabitlenmez, akışkanlığa dahil olur. Kahramanların zihinlerindeki uyuşukluk, tüm duyularla akışkan bir hale bürünürken kahramanları da sabit olmaktan çıkarır, onları hareketli nesnelere dönüştürür. Bunu sağlayan ise baktıkları ve okuduklarına tüm duyularını açmalarıdır; bu nedenledir ki görülen ile sadece bir görme ve görülen ilişkisi kurulmaz, bakılan ile bakanın birbiriyle karşılıklı bir hareket içinde olduğu bir devinim yaratılır. Devinim halindeki nesnelerin tüm hareketleri duyuları taklit eden bir canlandırmayı beraberinde getirir. Bu devinimde Ahmet Cemil kısa bir düşünme anından sonra konuşmaya başlar:

Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o tahassüsâtın içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir ke-  
re ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. Şurada –beynini gös-  
teriyordu– bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutu-  
lamayan eşkâl gibi parmaklarımin arasından kaçıyor. Bilir mi-  
sin, nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden  
mürekkeb bir deryâ-yı mînâ... Gözlerinle onun içine girme-  
ye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai...  
Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki topra-  
ğa, ne buluyorsun? Bir reng-i câmid-i esved...Of!... O tabakât-  
ı muzlimeyi parçalayarak içeriye infaz-ı nazar et; in, in, in, ne  
kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O si-  
yahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi?  
İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki fevkine bakılsa mai ve da-  
ima mai; zîrine bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve si-  
yah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak  
istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda mürtesem, musavver  
görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık öle-  
bilirim; nisâb-ı hayatını tamamıyla almış bir adam hükmünde  
gözlerimi kapayabilirim... (Halit Ziya, 1898: 28-29).

Kahraman, konuşmaya başladığı andan itibaren histen, his-  
setmekten, duyuların onda uyandırdığı izlenimlerle oluşmuş  
bir “his”ten bahsetmektedir. Onda bu hissi uyandıran, oku-  
dukları şiir ve bu şiirin uyuşturduğu zihnin arkasından gör-  
dükleridir. Böylece uyuşuk olan zihin, uyanır. Artık konuşma-  
ya başlayan kahraman da uyanık bir zihin ile hislerini karşısın-  
dakine aktarmaya, duyularını taşıyan insanın taklitlerini aktar-  
maya başlar. Hissi başlatan uyuşukluk, dile ancak uyanıklıkla  
gelebilir. Seyretmenin yerini konuşmak aldığıında, dil de bir te-  
mas unsuru gibi anlatılmalıdır. Okumanın, sesli okumanın ya-  
rattığı seyretme edimi, konuşmayla birlikte yazmaya dönüşür.  
Çünkü Ahmet Cemil bu seyredişin ardından uyanan zihniye-  
le nasıl bir şey yazmak istediğini anlatmaya başlar. Yazma edi-  
mini his ile, hislenme ile birleştirir. Bu his ise ancak duyulara  
açılan bir dünyayla var olabilir. *Mai ve Siyah*’ta hissetmenin an-

lamı, duyuların uyandırdığı bir dünyaya açılmaya karşılık gelir. Bu hissi anlatmanın yolu ise araştırılmaktadır; tıpkı seyredilen doğanın devinim hali gibi, yazılacak olan da aranmaktadır ve o, hislerin içinden çıkacaktır. Ahmet Cemil'in zihninin içinde "duyduğu" ama dışarıya çıkaramadığı bir şey'dir bu. Burada duymak, hem geçmişe hem geleceğe hem de şimdiye açılan bir zaman dilimini verir. Çünkü o, Ahmet Cemil'in zihninde halihazırda mevcuttur, ondan bahsetmese dahi oradadır, ondan bahsettiği zaman şimdi'yle birleşir ve tam da bahsettiği andaki onu anlamlandırma çabasıyla şimdi'yi geleceğe taşır. Duymak da Ahmet Cemil'in gördükleri gibi devinim halindedir. Üstelik burada hem işitmeyi hem de hatırlamayı birlikte yüklenmiştir. Yazılacak olanın mai ve siyahı bir arada barındırması da bununla bağlantılıdır. Tıpkı sema ile gökyüzünün maviliklerde birleşmesi, bunların birçok maviyi bir arada taşıması gibi, şir de mai ve siyah ile birlikte sürekli bir devinimi taşıyacaktır.

Ahmet Cemil, eserini daha önceki uçucu imgelerin tersine oldukça katı biçimlerle tarif eder:

Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Bir reng-i câmid-i esved...Of!... O tabakât-ı muzlimeyi parçalayarak içeriye infaz-ı nazar et; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki fevkine bakılrsa mai ve daima mai; zîrine bakılrsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun (Halit Ziya, 1898: 28-29).

Toprağın, ayağını bastığı toprağın katılığı, önce ona temas edilebilir hale getirilir, ardından da gözlerle içine nüfuz edilebilir olur. Böylece gökyüzü ve yeryüzü tek bir resimde birleşir. Bu sebeple ona her ikisini birleştirecek, aslında görülebilir olanla gözün göremediği derinliklere inebilecek bir tablodan, musavver ve mürtesim bir tablodan bahseder. Çünkü musavver olan hayal edilebilen, mürtesim olan ise resmedilebilendir. Bu noktada hayal olunan ile somut olan iki ayrı unsur şeklinde sunulurken her ikisi de görülebilir olana dönüştüğün-

den, bir tablodan, anlatılabilecek bir tablodan bahsedilebilir. Unutulmamalıdır ki Ahmet Cemil de bir şairdir ve bir şiiri çevirmenin, okumanın ardından kendi yazacağı şiir üzerine konuşmaktadır. Burada, *Mai* ve *Siyah*'ın meşhur pasajını hatırlamak yerinde olacaktır:

Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki... Neye teşbih edeyim, bilmem?.. Bir ruh-ı mütekellim kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvürlere terceman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurûbun ahzân-ı elvânına dalsın düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matemîn eşkrîz-i ye'si olsun. Bir lisan ki heyecân-ı âsâbımıza refakat ederek çırpınsın... Haniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir... Haniya bir sabah zamanı incilâ-yı fecrden evvel âfâka hafif bir imtizâc-ı elvan ile dağılmış sisler olur ki üzerlerinde ter sim olunamaz, tayin edilemez renkler uçar; nazarlara buseler serper... Haniya bazı gözler olur ki bir ufk-ı bî-intihâ-yı siyaha açılmış kadar ölçülemez, ka'r-ı nâ-yâb-ı umkuna vukûf ka bil olamaz, derinlikleri vardır ki hissiyatı mass eder. İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim bir kızın kenâr-ı firâşına düşsün ağlasın, bir mehd-i nâz-perverine eğilsin gülsün, bir gencin nûr-ı nigâh-ı şebâbına saklansın, parlasın. Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki ser-â-pâ bir insan olsun (Halit Ziya, 1898: 6-7).

Uyuşmuş bir dimağın gördüğü manzaranın ardından uyanan bir zihinle, nasıl bir eser yazmak istediğinden bahseden Ahmet Cemil, bu eserin dilinde duyuları, duyguları, teması harekete geçirir: Keder, neşe ve düşünce; heyecan, öfke ve kalbin taşıdığı tüm derinliklere nüfuz edebilen bir dil yaratmak istemektedir. Ahmet Cemil'in musavver ve mürtesim olarak katılaşmasını istediği tablonun dili de musavver ve mürtesim olarak görü-

nûr. Duygu burada, bu tabloyu harekete geçiren unsurdur ki bunun Ahmet Cemil’de karşılığı heyecan, öfke ve tabii düşünceden bağımsız olmadan, kalbin hissettiği her şeydir. Düşünce ve duyguların bir araya gelmesi ise güneşin sadece batışını değil bu batışta gözün gördüğü renkleri, ama sadece hüzünlü renkleri ve bu renkler karşısındaki duygulanımları bir araya getirmelidir. Dil, tüm bunları yansıtmak için başka bir forma bürünmeli; eserde görünürlük kazandığından farklı farklı halleri, zihinden kalbe giden bağlantıları yakalamalıdır. Bu yakalamada daha doğrusu zapt etmede renkler, kişinin bedeniyle buna verdiği tepkiler temas edilebilir hale gelir. Böylece pratik, duygu ve düşüncenin hareket halinde olduğu pratik, tıpkı resimdeki gibi gösterilebilir. Bu, aynı zamanda duyguların da gösterilebildiği bir tablo haline dönüşür. Böylece “ruh-ı mütekellim” bir eserde vücut bulmuş olur. Ahmet Cemil’in bedeni, anlattığı bu hareketin bir yansıtıcısı olduğundan gördüğü tabloyu aktararak dili de yaşayan bir insana çevirmelidir: Devinim halinde; devinimin her halini duygu ve düşüncelerle beraber, hareket halinde imleyen, neredeyse kendi başına bir gövde olan bir dil. Bu dil ancak bambaşka bir şekilde, farklı canlandırmalarla ortaya çıkarılabilir: Her üç canlandırmanın bir arada kullanıldığı bir teknik ile.

Söz konusu üç canlandırmanın bir arada olduğu bir başka pasaj örneği, Ahmet Cemil’in kendi şiirini okuduğu sahne-  
de görülür:

Ahmet Cemil biraz kuvvet buldu; yavaş yavaş gözlerinden bir sis kalkıyor, sesine bir kabiliyet-i ifade geliyordu. Şiir evvela bir ebr-i nev-peydâ-yı bahardan serpilten müheyyâ-yı tebahhur katarât-ı hafife gibi yavaş yavaş, ağır ağır, bir nüzûl-ı istighna-fürûşâne ile dökülüyor; güya şu heyet-i sâmiyanın dimağlarına muattar, muanber bir serinlikle, nevâziş-kâr buselerle temas ediyordu (Halit Ziya, 1898: 145).

Şiirin okunuşunda duyular hemen hizmete girer. Havadan aşağıya doğru inen bir yoğunlukla görme ve hissetme birlikte çalışır. Nitekim onu dinleyenler de bu okuyuşu yukarıdan aşağıya doğru

ğıya inen bir nesne gibi hem görür hem de işitirler, ses onlara temas da eder. Bu temasın ardından Ahmet Cemil'in şiiri hakkında kısa bir bilgi verilir: "*Ahmet Cemil eserinin başında bir sabah-ı bahar levhası tasvir etmiş, sonra iki mısra ile levha-i tâbdâr u rûh-perveri şebâb-ı hûlya-cû-yı hayata tatbik edivermişti.*" (Halit Ziya, 1898: 145) Şiir okunurken hayalde bir bahar sabahı tasviri canlandırılır, bu canlandırmada ruhu besleyen ve ışık saçan bir tablo, hayatın hûlyalı gençliğine uyarlanmıştır. Dolayısıyla gençlik hayalleri ile bahar sabahının tablosu birleştirilir. Nitekim bahar sabahı tablosunun hem ruhu besleyen hem de aydınlık bir tablo olmasında maddi ve manevi unsurlar birleştirilmiştir. "Tab-dar" kelimesi, ruhu ve tabloyu imler, tıpkı bir sonraki ifadede hûlya kelimesinin hem gençlik hem de hayatı imlemesi gibi. Böylece hayal edilen, göz önüne getirilen tabloda aydınlık ve hûlyalı olma hali, maddi ve manevi duygulanımlar arasında bir köprü işlevi görür; birinden diğerine geçiş mümkün olur. Bu imkân, birlikteliği beraberinde getirir. Ahmet Cemil'in şiirini okuyuşu ile okuyuşun dinleyenlerde uyandırdıkları bir arada verilir. Aynı pasajdaki şu uzun cümleye bakalım:

Ahmet Cemil ayağa kalktı, şimdi vezn-i muntazam muhtelif esaslardan, elhândan geçtikçe değişiyor; Ahmet Cemil artık sesini arzusuna tebâen idareye başlıyordu. Sâmiin evvela bu tebeddül-i evzânı fark etmiyor gibiydi, sonra bir aralık İlhami Efendi eğilerek, kaşlarını çatarak kulak kabarttı; Süleyman Vahdet Efendi'ye nazar-ı dikkate davet eden bir işaretle baktı, heyet-i sâmianın sükûtu arasında bu küçük hareket herkes için taziyâne-i ibtisar hükümüne geçti, ibtidalarında bu tenevvü'-i ahenkten bir tesir-i nahoş hasıl oluyor gibi idi; fakat Ahmet Cemil'in sadâ-yı nağme-kârîsi bazen kevser-cû-yı sine-i sehâib olmak isteyen şahinler gibi yükselerek, bazen bir pervâz-ı sübhan ile hafif hafif dalgalanarak, ara sıra çemenlerin üzerinden bir seyelân-ı mevce-rîz ile akan riyâh-ı leyâl gibi bir terennüm-i feşâfeş-kâr ile geçerek, gah bir tarraka-ı şehik-i ıztırab ile hançere-bend, gah sirişk-i matem şeklinde sakitâne

rîzân, nagehan bir hande-i nev-peydâ-yı ümid şeklinde gon-  
ce-kûşâ, ara sıra bir cûy-bâr-ı gunûdenin zembere-i rûyâ-per-  
veriyle dem-gîr ü nâlân; evzânın silsile-i tenevvü'-i engâmın-  
dan, kafiyelerin bir musiki parçasında câ-be-câ mütekerrir bi-  
rer savt-ı münferid gibi tekabül-i terennümden geçip gittikçe  
bu eserden gûya bir hevâ-yı mestî-bahş-ı şiir tebahhur ederek  
küçük bir ebr-i perrân şeklinde bu heyet-i sâmiayı âgûş-ı gayş-  
âverine sardıktan sonra bir mıntika-i ulviye-i semâvâta doğru  
yükseltiyordu (Halit Ziya, 1898: 145).

Burada dikkati çeken, Ahmet Cemil'in farklı vezinlerle yaz-  
dığı şiiri okurken sesini buna göre ayarlayarak yükseltip alçalt-  
ması, onu dinleyenlerin de önce hoş bulmadıkları bu ses deği-  
şimlerinin önemini sonrasında fark etmeleridir. Sesin bu şekil-  
deki farklı duyumları, gözümüzün önünde bir manzara olarak  
yeniden canlandırılır. Bu canlandırmada tabiat yine başrolde-  
dir, çünkü Ahmet Cemil'in şiiri bir bahar sabahını tasvir ederek  
başlamaktadır. Bir şahinin gökyüzünde yükselerek dolaşması,  
alçalması, bu hareketlerin rûzgârla eşleştirilmesi hem sesteki  
farklılıkları hem de sesin görünürlüğünü mümkün kılar. Gö-  
zümüzün önünde bir şahinin uçuşunu canlandırdığımızda Ah-  
met Cemil'in sesi görülür ve duyulur olur.

Bir zaman geldi ki hepsi gûya bir bahar gecesi cenâh-ı ri-yâ-  
hın bir tuhfe-i cenân olarak îsâl-i bezm-i rûya ettiği bir lahn-  
ı mübhem-i rûh-nevaz ile maddiyet-i vücudiyelerinden tecer-  
rüd etmiş gibi sâkit, mebhût, gayr-ı müteharrik kaldılar; Ah-  
met Cemil şimdi kimseyi görmüyor, elinde parmaklarının  
bir hareket-i gayr-ı iradiye ile çevirdiği defterine nadiren bir  
nigâh-ı iânet-bahş-ı hatıra göndererek, uzun kumral saçları  
lambalardan dökülen ziyalarla tenevvür ederek, siması gâh u  
bî-gâh bir sehâb-ı teessürle istitâr yahut bir şule-i neşve ile in-  
cila ederek devam ediyordu. Şimdi eserin kısm-ı müntehis-i-  
ne geliyordu; mücâdelât-ı hayatiye ile mâlî bir gün tasvirinden  
sonra âfâka bulutlar yığıyor, amâk-ı fezâdan rûzgârlar kaldırı-  
lıyordu (Halit Ziya, 1898: 145).

Burada görüldüğü gibi Ahmet Cemil'in şiiri okuyuşundaki değişimler, yükselip alçalmalar sonunda su, yükselip yoğunlaşarak buhar halini alır ve dinleyenleri sarar. Nitekim şiir de bulutlar ve rüzgârlarla doludur.

*Mai ve Siyah*'ta, Halit Ziya'nın eserinde, şiirden bahsederken kahramanı aracılığıyla, yazılan şiiri temas edilebilir bir şekilde duyularla beslemesi, bu şekilde Ahmet Cemil'in tüm kâinata kendini, bedenini açması söz konusudur. Şiirden bahsedilen her yerde tabiatın görünürlük kazanması, sesin titreşimlerinin alçalma ve yükselmeyle müzik notaları şeklinde etrafa saçılması ve kahramanın bunu aktarışı, hayal edilenin somutlanmasına, bunu yaparken de devinim halinde salınmasına imkân vermiştir.

Her üç pasajda da canlandırmalar için duyuların görme, duyma, koklama ve dokunma şeklinde birbirine harmanlanmış bir şekilde verilmesi ve bu yolla bir manzara oluşturulmasıyla kurulan anlatı tekniği, bu romanı bizim edebiyatımızda başlı başına ayrı bir yere koymaktadır.

#### KAYNAKÇA

Halit Ziya (1898), *Mai ve Siyah*, İstanbul: Alem Matbaası.

Scarry, E. (2006), *Kitapla Hayal Etmek*, Bülent O. Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2018), *Mai ve Siyah (Eleştirel Basım)*, İstanbul: İletişim Yayınları.



# **“Yılan Dolu Suyun Karanlığı”: Leylâ Erbil’in Metinlerinde Yılanlar**

\*\*\*\*\*  
SİBEL KIR

Leylâ Erbil’in metinlerindeki yılanlara dair bir okuma ve yorum fikri, ilk kez aklıma Meral Özbek’in 4 Nisan 2008 tarihindeki Kültürel Çalışmalar dersinde gelmişti. Dönem boyunca Harry Harootunian’ın *Tarihin Huzursuzluğu* kitabını didik didik etmiş; kitabın açılış alıntısından dolayı Pessoa’nın *Huzursuzluğun Kitabı*’na, ismindeki çağrışımından dolayı *Uygarlığın Huzursuzluğu*’na da bakmıştık. O dersten önceki hafta Prof. Dr. Ayşe Olcay Tiryaki, kızı Başak Aydınтуğ tarafından boğazı kesilerek öldürölmüştü. Meral Hoca derse başlarken basının işlemeye devam ettiğı bu olay hakkında bizim değerlendirmelerimizi sordu; sonra meseleye anne-kız çatışmasının tarihselliğini de içeren geniş bir perspektiften bakarak yaklaştı. Ataerkinin yarattığı kutsal annelik mitine de, körüklediğı kadın düşmanlığına da değindi. O ders, benim için kitabî bilginin gerçek yaşamla nasıl buluştuğunu gösteren bir aydınlanma deneyimiydi. O dönemde kafamı kurcalayan Leylâ Erbil metinlerindeki anne-kız çatışmasına ve onun da ötesine nasıl bakmam gerektiğini anlamıştım. Bu yazı, yıllar önce Hoca’mdan aldığım o ilhamla yazıldı.

Leylâ Erbil’in metinlerindeki mitik yılanları, anasoylu düzenin tarihsel yenilgisi ve kadının ikincil konumuyla ilişkilendir-

mek mümkün. Leylâ Erbil, özellikle *Cüce ve Üç Başlı Ejderha* adlı novellalarında ortak bir anlatı katmanı kurgulayarak uygarlığın yarattığı kötülükleri ataerkil sistemin başlangıcına kadar götürür. Bunu yapışında Sigmund Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda insanlık tarihini kurguladığı yöntemle benzeyen taraflar vardır. Ancak Freud'un ki kadınların pasif seyirciler sayıldığı eril bir uygarlık anlatısıdır. Leylâ Erbil ise Freud'un kazı yöntemini kullanarak hem anasoylu dönemi tarihe iade eder hem de kolayca kuramsallaştırılamayacak dişil bir dil ve yöntemle kadınların uygarlık anlatısından kötücül yılanlara dönüştürölerek nasıl uzaklaştırıldığına işaret eder. Freud, uygarlığı Oedipus karmaşası etrafında, baba katli, ensest yasağı, suçluluk duygusu ve çiftdeğerlilikle açıklarken Leylâ Erbil bunları da içererek odağını kadının uğradığı tecavüz ve başka bir kadının tecavüze uğrayanı cezalandırmasına kaydırır. Leylâ Erbil'in metinlerinde Freud'un ilkin *Totem ve Tabu*'da ileri sürüp *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda geliştirdiği fikirlerine de Freud'un kuramını eleştirip uygarlığın başlangıcını daha geriye, anasoylu döneme götürenlere de yer vardır. Bu yazıda özellikle *Cüce ve Üç Başlı Ejderha*'dan hareketle Leylâ Erbil'in uygarlık anlatısını metinlerine bir alt katman olarak nasıl yerleştirdiği gösterilecek; anlatıcı kadınların kişisel tarihlerinin insanlık tarihinden tanrıçalara bağlanmasında yılanlardan nasıl yararlanıldığı yorumlanacaktır.

Freud, kendi dönemine kadarki antropoloji çalışmalarından yararlanarak uygarlığın başlangıcını, kadınları elinde tutup erkekleri sürünün dışına atan zalim atanın genç erkekler tarafından katledilip cesedinin yenmesine, ardından atanın totemleştirilip baba katli ve ensestin tabulaştırılmasına dayandırır. Cinayetin motivasyonu babaya duyulan nefret, totemleştirmenin ki ise sevgidir. Bu çiftdeğerlilik de uygarlığın başlangıcında yerini alır (2017: 216-217). Oedipus karmaşasının öncülü olan bu hikâye *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda suçluluk duygusu ve katı üstbenin oluşumuyla ilişkilendirilir. Yaşam ve ölüm içgüdüleri arasındaki ebedi savaş, kendisini suçluluk duygusu olarak gösterir. Suçluluk duygusu yüzünden doğan ve gelişen uy-

garlıkta uygar insan, yine suçluluk duygusu yüzünden mutsuz ve huzursuzdur (2004: 78-98).

Freud'un kurgusunda iktidarın erkekler arasında el değiş-tirmesi, yasanın erkek kardeşler tarafından kurulması sırasın-da kadınlar, atanın malı, genç erkeklerin arzu nesnesi rolün-dedirler. Hem anasoylu dönemin hem de kadının yok sayıldığı bu hikâyede kadınlar, çoktan yenik düşmüştür. Şiddetten na-sıl etkilendikleri belli değildir; kadınların suç ve suçluluk duy-gusuyla, dolayısıyla uygarlıkla ilişkileri kurulmamıştır. İlk ki-tabı *Hallaç'ta* (1959) Freud'un düşünceleriyle bağını ilan eden Leylâ Erbil, kadının toplumdaki ikincil konumunu ve dayatı-lan kadınlık rollerini sorgulamakla birlikte 1980'e kadar yaz-dıklarında Freud'un eril düşünce yöntemini hesaba katmamış gibidir. *Gecede* (1968), *Tuhaf Bir Kadın* (1971) ve *Eski Sevgi-li* (1977), daha çok enestüel arzu ve enest tabusu üzerinden Freud'a bağlanabilir. Özellikle 1990 sonrasında çeşitli feminist yaklaşımlar tarafından Freud'un kuramına getirilen eleştiriler ve katkılar, Leylâ Erbil'in 2000'den sonra yazdıklarında kendi-ni gösterir. *Cüce'de* (2002) kadının ne zaman ve nasıl yenik bir cinse dönüştüğüne dair kadın-erkek savaşı, kayıp metin ola-rak derinlerdeki bir anlam katmanına yerleşir. Şiddetle belirle-nen ilksel hikâye, erkeklerarası erk mücadelesi olmaktan çıkıp barışçıl anasoylu düzenin zorla bitirilmesine götürülür. Sanki anasoylu düzen, kılıç boyunda erkeklik organlarının silah ola-rak kullanıldığı bir savaşla bitirilmiştir. Fallus, eril tahakkümü; baştan çıkarma, tecavüz ve yaralama yöntemleriyle kurmuş gi-bidir. *Cüce'de* kayıp metin olarak yer bulan ve kolay kolay ta-mamlanamayacak bu ilksel hikâye, *Üç Başlı Ejderha'da* (2005) okyanusların ışık almayan derinliklerine, "abis"e, atılmış me-tinlerden biri olarak kendini hissettirir. İki metinde de ilksel hikâyeye bağlanış, yılan sembolü ve mitik yılan kadınlar aracılı-lığıyla gerçekleşir.

Hemen her toplumun mitolojisinde yer alan yılanlar bilge-lik, yaratıcılık, şifa, yaşam-ölüm döngüsü ve sonsuzluk sem-bolüdür. Bu nitelikleriyle yılan, anasoylu çağın kadın anası ve ana tanrıçalarıyla birleşir. Ataerkinin anasoylu dönemi kapat-

masından sonra kötülüklerin altından yılan ve/veya kadın çıkar. Leylâ Erbil yılanla bağlantılı dört kadın mitinden yararlanır: Bilgi ağacının meyvesinden yemesi için Havva'yı kandıran yılan veya yılan kadın Lilith, bakını taşa çeviren yılan saçlı Medusa, yılan gibi çatal diliyle insanlığın acılarının ve kötülüğünün gittikçe artacağını haber veren Delfi kâhini Pythia, bütün ejderleri ve yılan Python'u doğuran Gaia. *Cüce* ve *Üç Başlı Ejderha*'daki anlatıcılar, bireysel tarihlerini insanlık tarihinden ve bu yılanlardan geçirerek tanrıçalara bağlarlar.

Leylâ Erbil'in 1980'e kadar yazdığı metinlerde yılanlar, kadın tarihiyle ilişkilendirilebilecek anlamlar üstlenmez. *Karanlığın Günü* (1985)'ndeki eril tahakküm kurma gücüyle öne çıkarılan savaşçı bir baba-asger-ata-baştan çıkarıcı erkek tipi, şiiresel araçlarla anlatılır. Bu tipin gördüğü düş, iç dünyasını göstermesi bakımından ilginçtir: "yediğı yılanları/ yakalayarak/ nasıl bozduğunu on iki on üç yaşlarındaki/ bakireleri ve her cep-hede yendiğı düşmanları" (2009: 283). Savaş, yılan ve tecavüz ilk kez *Karanlığın Günü*'nde birleşir; ancak bunlar *Cüce*'ye kadar geliştirilmez.

## **Cüce'nin yılanları**

*Cüce* (2008) iç içe aynı adlı iki kitaptan oluşur: İlki Leylâ Erbil'in novellasıdır; ikincisi yazma biçimleri farklı iki kadın yazarın yazdıklarından oluşur: İçteki asıl metin Zenîme Hanım'ın yazıp iki ayrı zamanda komşusu Leylâ Erbil'e verdiği numarasız, tarihsiz sayfalardan bütünlenmiştir. Bu iç metin, Leylâ Erbil adlı bir kurmaca yazar tarafından "akla sığmaz, hiçbir yere yakışmaz saçma sapan parçaları" (2008: 8) atılıp bağlaçlar ve bazı kısa cümleler eklenerek düzenlenmiş; Zenîme Hanım ve intiharı anlaşılсын diye "Yazarın Notu" adlı bir bölümle sunulmuştur. Zenîme'nin cüce muhabirle röportajı çerçevesindeki metne, erkeğı temsil eden "Cüce" adını veren de yayımlanmasını sağlayan da kurmaca Leylâ Erbil'dir. Böylece "imgesel"/ dişil bir dili konuşturan Zenîme Hanım'ın metni kuşatılmış ve "simgesel"/eril dile tercüme edilmiş olur. Leylâ Erbil, Zenî-

me'ye "üstün bir yazın adamı" olduğunu söyleyince Zenîme "yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!" cevabını verir (2008: 7-8). Ancak elimizdeki metin, Zenîme'nin yazdıklarının "tümü" değildir. Kurmaca Leylâ Erbil'in çıkardığı savaş bölümleri, kayıp metindir. Bu eksik parça bizi Freud'un uygarlık anlatısından öncesine, Jacques Lacan'ın terimlerini ödünç alırsak simgesel ve imgeselden önceki "gerçek" döneme götürür.<sup>1</sup> İnsanın bireysel tarihindeki gerçek, im-

1 Jacques Lacan'ın üçlü sistemi "Simgesel, imgesel, gerçek", hakkında kısa ve net tanımlar vermek kolay değil. Farklı dönemlerde Lacan'ın bu terimlere farklı açıklamalar getirmesi bunda etkilidir (Bkz. Cléro, 2011: "imgesel" 72-73; "simgesel" 117-120; "gerçeklik-gerçek" 53-56).

Lacan'ın *Baba'nın-Adları* (Lacan, 2014) adlı kitapta birleştirilen iki seminerinden ilki "Simgesel, İmgesel ve Gerçek" başlığını taşır. Bu üçlü yapıyı analitik deneyim dolayımıyla açıklayan Lacan, simgeyi, söz, konuşma, dolayısıyla dil ile birleştirir (2014: 19-20, 28). Dil, "grubun kurulmasını sağlayan bir şeydir" (29). "İmgelem-İmge" alt başlığında, imgenin içgüdüselde düşünüldüğünü belirtir (44). Ona göre "[d]üş, simgeleştirilmiş bir imgedir" (45). Gerçek ise "ya bütünlüktür ya da yok olup giden andır. Analitik deneyimde, özne için, gerçek hep bir şeye toslamak, örneğin analistin sessizliğine" (49). Ona göre dil dışı bir varlık olan hayvan, "tamamen gerçekliğe hapsedilmiştir" (51).

"Baba'nın-Adları" semineri (1955-1956), Freud'un baba anlatısı efsanesiyle ilişkilidir. Lacan'a göre baba, mitik olarak ancak bir hayvan olabilir. İlk baba, "kültürün ortaya çıkışından öncesinin babasıdır" (2014: 78). Freud'un "kabilenin tatmini sınır tanımayan lideri"ni totem diye adlandırmasının ötesinde Lacan, ikinci düzeyde onun özel adının işlevine dikkati çeker. Okumaya açık bir damga olan ad, "az sonra konuşacak, ama hiç de konuşması gerekmeyen şeyin üstüne basılmıştır" (79). Buradan "Tanrı"ya varan Lacan, bu "Baba" ya da "en üstün Varlık"ın, tatmini sınır tanımayan liderden dünyanın düzenine dair arzusu ezeli ve ebedi olan Tanrı'ya dönüşümünü gösterir (80). Böylece babanın arzusunun yerine babanın talebi koyulur (81). Lacan, Tanrı'yla karşılaşan Musa'nın deneyimini "gerçek" olarak nitelendirir. "Her gerçek gibi o da erişilemezdir ve aldatmayanla, yani kaygı ile gösterilir" (85). Analizin hakikati ise "hareketli, hayal kırıklığına uğrattıcı ve kaygandır." "[D]öğrunun fethine doğru aldatma yoluyla ilerlemek zorunda"dır (95). Bu yüzden analiz, düzenbazlık yoluna girme tehlikesi de taşır (96).

Anlaşılabileceği üzere simgesel, imgesel ve gerçek terimleri bu yazıda Lacan'ın üçlü sistemine karşılık gelecek biçimde kullanılmamıştır. Uygarlığın oluşumuna dair hikâyenin aşamaları; geriye doğru simgesel, imgesel ve gerçek terimlerinin ilhamıyla düşünülmüştür. Freud'un baba katliyle başlatığı uygarlık anlatısı, simgesel bir hikâyedir. Simgesel bir yapı olan dil, eril bir kategoridir. Bebeğin dili öğrenmeden önce anne/bakım verenle iletişimini sağlayan dişil etkinlikler –indirgemeci olmayı göze alarak– imgesel olarak adlandırılabilir. Leylâ Erbil anasoylu döneme götürdüğü tarihselleştirmesini simgesel dille kurmaktan kaçınır; imgesel biçimi tercih eder. Bireyin kültür düzenine doğmadığı, en yakını anne karnı olan dönem, gerçek olarak düşünülebilir. Leylâ Erbil, uy-

gesel, simgesel dönemler, bir yandan insanlık tarihiyle bir yandan da edebî metinlerin evrimiyle birleşir.

Leylâ Erbil'in Zenîme'yi anlatışıyla Zenîme'nin kendisini anlatışında da simgesel ve imgesel ayrımı belirir. Leylâ, Zenîme'nin tarihini ailesindeki erkeklerden, babası, oğlu ve ağabeyinden yola çıkarak kurar; "annesinden pek söz etmezdi" der (2008: 3). Oysa Zenîme'nin aile anlatısında erkekler yavaş yavaş kaybolup yerini anneye bırakır. Anneden de kadın anaya ulaşılır:

Öyle "anneciğim anneciğim" deyip durma, bir türlü geçinmez çekişip dururdun rahmetliyle; yanıyor için şimdi ancak o öldükten çok sonra onu ne çok üzdüğünü ve özlediğini düşünüyorsun; ağabeyinin yitimiyle yatalak kalışını, dönüp gelmediğini Amerika'ndan; kariyerin, sevgililerin ve derslerin! Bilmediğin yepyeni ışıklar içindeydi bu haydutlar ülkesi o zaman! Annenin neler çektiğini bu evde tıpkı senin şimdi çektiğin gibi, aç gözlerin hayatı dolu dizgin yaşamaktan başka bir şey görmedi ki; gözlerin gözlerin toprak olacak; üstelik daha o günlerden bir geri toplum tortusundan başka bir şey olmayan tüm aileden bir an önce bakmıştın kurtulmaya; boşandığın eşinle birlikte, hayırsız oğlunu da kaçırdığın gibi yoz-yosun tutan işçi sınıfının bir üyesi olarak Alamanya'ya tek ve rakipsiz, öncesiz ve sonrasız baykuş-ulu-ana ya da Roma'nın muhteşem Ma'sı olduğunu hiç unutmadan yapayalnız, tek hece... (Erbil, 2008: 56).

Kendisinden ve annesinden yola çıkıp Anadolu'nun ana tarıçalarına uzanan bu tarihte kadınların gücü de güçsüzlüğü de "yapayalnız" oluşlarıyla ilgili görünür. Kadını yapayalnız bırakan, erkeklerle apayrı dünyalarda olmalarından çok kendi aralarında çekişip durmaları, kadın dayanışmasının yokluğudur.

Zenîme, inzivaya çekildiği ana-ata evinde "kurtlu tarihin ile-

---

garlığın başlangıcında doğa-kadın, dolayısıyla insan birliğinin olduğu zamanın kadının yenik düşmesiyle sona erişine dair "gerçek"i, kayıp metin, eksik parça olarak bırakır ya da suskuyla örür. Böylece 2000 sonrası metinlerinde uygarlığın başlangıcına dair baba anlatısı efsanesinde Freud'dan ayrılmakla birlikte çiftdeğerlilik konusunda ona bağlı kalır.

tişimcisi olan objeler”den yola çıkıp “zihnin ilk tabakalarına bir kazı” (2008: 49) yaparcasına kulaktan dinlediği hayat hikâyele-riyle soy tarihi kurar:

...at hırsız atalarının, büyük büyük dedelerinin zerdüş, son-  
ra ortodoks ve daha da sonra zulüm ve işkencelerle ikna edi-  
lerek döndürülmelerini müslümanlığa ve asla din kabul etme-  
yen ilk dedelerinin; efsanevi diz kapaklarını kırmasıyla bal-  
tayla ilk haminnen geçilmesini yerleşik düzene, ilk kadınla-  
rınsa İslam bağırlarına basıp yavrularını sevinçten tepmeleri-  
ni horon. Başka bir kolun, Karaimlerin inmelerini Balkanlar’a  
ve binlerce yıl önce onlardan biri “Pita” ki yaşarmış tuzsuz ek-  
meksiz Delfi Tapınağında topraktan çıkan kokuları ve gazları  
koklayıp, acımasız geleceğini yüzlerine sayarak insanların, asıl  
adı “Pythia” olan, o ninenin dalından iki bin yıl sonra bu eve  
inen Yezdân Hanım’ın, kocasının hamile bıraktığı kızını nasıl  
intihara sürüklediğinin inanılmaz hikâyesini anıp konuşmaya  
başladın boş zamanlarında... (Erbil, 2008: 49).

Zenîme, bir yandan erkeklerin savaşmasını engellemek için  
baltayla dizlerini kıran “ilk haminne”ye diğer yandan Pythia’a  
bağlanır. Tektanrılı dinlerin en eskisi Zerdüştlükteki iyilik tan-  
rısını imleyen Yezdân Hanım da soya eklenince<sup>2</sup> kadını ye-  
nik düşüren suç belirir: baştan çıkarma, ensest, tecavüz. Yez-  
dân Hanım, kocasının hamile bıraktığı kızını intihara sürükler.  
Ataerkil uygarlığın normalleştirdiği bir durum: Ceza, suça ma-  
ruz kalan kadına kesilir. Üstelik cezayı veren, kızını koruma-  
sı ve onarması gereken annedir. Kızın adı Sebiyye, Kur’an ayet-  
lerinin görünür anlamlarının dışında, daha derinde gerçek an-  
lamları bulunduğu iddiasındaki Bâtınîliğin Yedicilik mezhebi-  
nin de adıdır. Sebiyye, ancak “öteki” sayılan bir cüceyle evlen-  
dirilerek ölümden kurtulabilir.

Yezdân Hanım’ı da, küçük kızı Sebiyye Hanım’ı da pek mut-  
lu eden cüce damat!.. Kısa bacaklı hasır koltuk elbet onundur.

2 Nurdan Gürbilek, “Çiftkalpli Yapıt” başlıklı yazısında Cüce’deki soyağacı çı-  
karma uğraşını hem kadınlığa hem de kadın yazarlığa bir tarih kurma uğraşı  
olarak değerlendirir (2004: 221-222, 233-236).

Annesinin şerrinden kurtardığı için cüce damatla öyle mutlu görüldüğünü düşünecektin Sebiyye'nin ama belleğin kırbacı bir anda sel gibi boşaltıyordu önüne aileden kalma o kumkuma sözcükleri: "Cüce! Cüce ama sen bakma, ne cüceydi o! Ne cüce! Ters giydirir papucu şeytana!" (Erbil, 2008: 53).

Önce Yezdân'ın kocasının, kızıyla cinsel ilişkisini içeren bu hikâyede baba-kızın öz mü üvey mi olduğu belirsizdir. Cüce damadın, ana-kızla cinsel ilişkisi imasıyla birlikte encest çeşitlenir. Bu encest tarihine Zenîme'nin babası da Lâmiḥ adıyla eklenir. Hz. Nuh'un erkek kardeşi Lâmiḥ, kızının ırzına geçmiştir. İsimlerin anlamlarından giderken Zenîme'ye de değinelim: "zenîm", "bir kavme sonradan katılan, aslında onlardan olmayan" ve "soyu bozuk, soysuz, aşağılık" anlamlarına gelir. Arapça eril zenîm kelimesi Leylâ Erbil tarafından dişil ve kadın adı yapılmıştır. Mitolojide ve kutsal kitaplarda, özellikle Tevrat'ın "Tekvin" bölümünde kan bağıyla kurulan soy bilgisine karşılık, Cüce'de Zenîme Hanım'ı "Pita"yla birleştiren bağ, kadınlık bağıdır. Erbil'in seçtiği yılan kadınlardan Pythia ve Lilith'in ortak özelliği, erkeğin kadını küçük düşürmeye yönelik arzusuna direnmeleridir. Pythia dişi yılan anlamına gelen adını Python'dan alır. Bütün ejderler gibi toprak ana Gaia'dan doğmuş olan Python, Delphi'deki kehanet merkezinin koruyucusudur. Apollon Delphi'yi kendi kehanet merkezi haline getirmek için Python'u öldürüp derisini Delphi Tapınağı'na hediye eder. Apollon'un yılan nitelikli bilici kadını Pythia, "dünyanın göbeği" sayılan çukura yerleştirilmiş üç ayağın üstüne oturup çukurdan yükselen gazlarla kendinden geçerek kehanet bildirir. (Erhat, 2001: 49) Pythia'yı Anadolu'daki bilicilik merkezlerinin kâhinleri Sibyllalara bağlamak mümkün. Apollon Sibylla'ya gönül verince ağzından çıkacak ilk dileği gerçekleştireceğini söyler. Sibylla uzun ömür ister ama gençlik istemeyi unuttur. Apollon da kızlığını kendisine vermesi karşılığında sonsuz gençlik vaat eder; ancak Sibylla bunu kabul etmez. Yaşlanınca ölemez ve büzüşüp bir ağustosböceğine dönüşür (Erhat, 2001: 270).

Cüce'nin bir başka mitolojik göndermesi Medusa'yadır. "Yazarın Notu" bölümündeki Leylâ Erbil, Zenîme Hanım'ı "gür siyah kıvrırcık saçları başının çevresinde havaya kalkmış, kara bir ikonaya dönüştürmüştü onu" sözleriyle betimler (2008: 6). "[B]u cadı gelecek yaza daha çok kâğıt toplatır bana yerlerden," diye içinden geçirir (2008: 9). Medusa'nın yüzüne bakını taşa çeviren laneti de her saç telinin yılanı dönüştürülmesinin sebebi de tecavüz kurbanı olmasıdır. Medusa'nın güzelliğini gören deniz tanrısı Poseidon, bir Athena Tapınağı'nda genç kıza tecavüz eder. Medusa'nın güzelliğini çekemeyen tanrıça, Athena Tapınağı'nın kutsallığının ihlal edilmesi bahanesiyle Medusa'yı bir canavara dönüştürür. (Hastings, 2018) Bu hikâyede Yezdân Hanım yerine cezayı veren Athena'dır.

Zenîme, ödüllü savaş muhabiriyle "röportaj"ının sonunda, soyunu bağladığı Pythia'dansa Lilith'i daha çok çağrıştıran başka bir yılan kadına dönüşür. Lilith de Medusa da tarih boyunca "şeytanılâin" olarak hikâye edilmiş figürlerdir. Zenîme'nin bir yılan kadın haline gelmesi, hiç yazar olmaktan çıkıp tanınmak, bilinmek, sevilme isteğiyle medyayla işbirliği yapması; ancak bunun iş birliğinden çok teslimiyet ve yenilgiyle biten bir savaş olduğunu kavramasıyla gerçekleşir.

Dolu dolu yaşadığı hayattan sonra kötülükle baş edilemez diye ana-ata evinde inzivaya çekilen Zenîme Hanım, inzivası sırasında hayatın ve mutluluğun esrarını çözdüğünü sanmış, bunu anlatan bir roman yazmıştır. Medyanın "tanıtım-pazarlama-paketleme-ve-satma' zorunluluğu" yüzünden sanatçı-muhabirle röportaj yapmaya "razi" olmuştur (2008: 21-22). Bu karşılaşma için incelikli biçimde hazırlanmasına rağmen hazırlıkları savaş donanımı olmaktan uzaktır. "[N]eler yazacaktı söylemediğin kim bilir senin ağzından hınzır adam" tasası onu "geçirse de kılıçtan" gerilimini, artık bildiği dişil benliğin önemiyle dengelemeye çalışır:

İngilizcede I am, Zimmer'de ama-maya diye geçen, Hinduca da ah-am, Asya'da es-em, Mısırcada t-ama (kitap), Vedalarda aum, Kuran'da en'am olan, insanı doğuran, tüm harflerin he-

celerin, sözcüklerin içinde barındığı ilk canlı nesneyi kitaba çeviren Ben'i; T'ama, Amen, Amentü... "M" ile titreşen sesini saf doğanın... (Erbil, 2008: 17).

Zenîme bu psikolojik hazırlığını kıyafetiyle de pekiştirir. Rôportaj için erguvan rengi "zeminde, lâleyi andıran, stilize haç ve balta motifli upuzun" giysisinin üzerine "altın simlerle ay yıldız motifleri işlenmiş mor kadife yelege" giyer. Zenîme Hanım bu giysiyle adeta tarih giyinmiş gibidir. Geriye doğru gidersek giysi, rengiyle Osmanlı, Bizans ve Roma'da yönetici sınıfa; stilize haç motifiyle Hıristiyanlığa, Antik Mısır'ın "yaşam haçı" ankh'a ve pek çok eski uygarlığın dişil ve eril birleşme sembolüne göndermeler içerir. Bunlara Amazonların çift yüzlü balta taşı labris de eklenir. Giysinin zemininde laleyi andıran motifler, lalenin Arap harfli yazılışındaki "Allah" ve "hilal" kelimeleriyle ortaklık nedeniyle İslâmiyet bağını kurar. Diğer yandan lale ile aynı kökten gelen boyunduruk anlamındaki "eglâl" kelimelerini de hatırlatır. Boyunduruk altındaki bu tarihi, daha dişil renk ve sembollerle dengeleyen mor yelek, elbisenin üstüne giyilmiştir. Ay sembolü ana tanrıçaya, yıldız ise her şeydeki dişil unsura işaret eder.

Zenîme'yle rôportaj için gönderilen ödüllü savaş muhabiri, daha en baştan bir savaşçı gibidir. Cüce ama güçlü gazeteci kendi boyunda kamerasını süngü gibi omzunda taşımaktadır. Kıyafetleri militarist çağrışımlarla yüklüdür:

Ayağında yüksek ökçeli, palet tabanlı postallar... Gringo desenli pamuklu tişörtünün üzerinde bir avcı yelege! Yelekle birbirine paralel, sıra sıra fermuarlı cepler, cepler, cepler; silme cephanelik bir kalın adam!.. Kalın bacaklarını saran hâki pantolonun üzeri bile ceplerle dolu... (Erbil, 2008: 68).

Gazeteci, "binlerce yıldır dünyanın rahmini elinde tutan o buyurgan ve nobran erkek ses"iyle "TIRMAN" diyerek deşik yüksekliklerde, önce masanın, sonra merdivenin, sonra da bahçede her nasılsa kurumadan kalmış bir ağacın üzerinde fotoğraflar Zenîme'yi "son şansımız!" diye diye (2008:

80). Zenîme ağacın tepesine çıktığında, hiçbir şey çekemez artık; ayna gibi parlamaktadır orası. Zenîme neredeyse marifetullahı varacağı tepedeki aydınlanma anında “arabaya bindirirlerken hafifçe aralanan tabut’tan görünenler gibi” mistik bir vizyon karşısında kalır. Bu çöl bahçesini dinler. Bir anlığına karınca sürüleri gibi askerlerin birbirlerini boğazladığı kanlı savaşı görüp yitirir. Yitirmesiyle EL-MA’nın parıldaması bir olur. “[Y]usuvarlak, sert, sulu” elmayı koparıp dişleyince gazetecinin inmesi için yalvaran sesini duyar. İnşte kafası inceliyor uzar, gözleri iki yana ayrılıp arkada bitişir, pulları ve kuyruğuyla ağacı bileziğiymiş gibi saran, ağzında dişlediği elmasıyla bir yılan kadına dönüşür. Kuyruğunu bedeninin halatı gibi kullanıp hilal durumuna geçerek elmayı uzatır ve poz verir cüceye. Cırcırın bağırtilarının üzerine biner fotoğraf makinesinin sesi.

“Yasak elma”nın sunulup tadılmasından sonra gelen “yasak” sevişmede Zenîme saçlarını “çözer çözmez görür adamın boylu boslu biri olduğunu.” “Tanrı Zeus’un kafasından bin yıllık tanrıçayı yeniden yaratması gibi doğurmuştu[r] bir kez daha [onu]; Asya’d es-em, Hinducada ah-am, Vedalarda aum, Mısırda t-ama (kitap) olan tanrıçayı” (Erbil, 2008: 87). Zeus’un gebe Metis’i yuttuğu için Athena’yı kafasından doğurarak doğurganlığı da üstlenmesi gibidir yazarla işbirliğinde medyanın rolü. Zenîme inzivadan çıkarak son anda tuhaf bir değişikliğe, bir “kaza”ya uğramıştır. Kumarı kaybetmiş, kendi benliğinde yıllar önceki anasoylu dönemin yenilgisini sahneleyip deneyimlemiştir. Böylece “tanrıça kaderi”ndeki yenilgiyi, boyun eğmeyen kadınların kötücül yılanlara dönüştürülmesinin sırrını anlamıştır (2008: 30).

Sevişme sonrasında cırcırın sesi kesilmiştir. Zenîme acaba cırcırın kendini yakma süreci, intiharı bitti mi diye merak eder. Onların dirilip durmalarına şaşar: “yeniden ölümü gerçekleştirebilmek için, hâlâ hiç anlam veremediğ[i] hiç olmayı, ölümü” Apollon’a teslim olmayıp agustos böceğine dönüşen Syblla’ya da şaşar belki (2008: 87). O an intihara çok uzak olan Zenîme, gözünde tanrılaşmış erkeği Athena olarak niteler. Savaş tanrı-

çaşı, Medusa'nın tecavüzünü cezasız bırakmayan Athena! Muhabirin ortak deneyimlerini hiçe sayıp yaşananları bir iş olarak gördüğünü kavrayan Zenîme, kendini gittikçe içeriye kilitleye kilitleye intihar eder. Ancak Zenîme sanki ağustosböceğinin yaşam döngüsünü tekrarlar. Antik Yunan'da özellikle Thukydides'te ölümsüzlük sembolü olarak görülmüş ağustosböceği gibi Zenîme de ya da bir kadın yazar da elimizdeki metni yazmak için dirilir. Böylece metin, ben-tanrıça-kitap etimolojisinin birliği tamamlar.

### **Üç Başlı Ejderha'da Karagöl'ün yılanlarından abis'e**

Yılanların başlığa taşınacak denli önem kazandığı *Üç Başlı Ejderha* (Erbil, 2005), iki ayrı metinden oluşur: *Üç Başlı Ejderha* ve *Bir Kötülük Denemesi*. *Üç Başlı Ejderha*'da Sultanahmet Meydanı'ndaki Yılanlı Sütun, metnin mekânsal olarak da sarmal kurgusuyla da merkezinde yer alır. İstanbul 330 yılında Roma İmparatorluğu'nun başkenti yapıldığında *Üç Başlı Ejderha Sütunu*, şehri koruyacak tılsım olarak Delfi Tapınağı'ndan getirilmiştir. Bu sütunu Persleri yenen otuz bir Yunan şehir devleti Tanrı Apollon'a şükranlarını sunmak için dikmiştir. Yılan nitelikli Pythia'nın bilicilik yaptığı Delfi Tapınağı'ndan gelen Yılanlı Sütun aracılığıyla *Üç Başlı Ejderha* bu ortaklık üzerinden *Cüce*'ye bağlanır. *Cüce*'de uygarlık tarihindeki şiddet, anasoylu dönemin sona erdirilişindeki savaşa kadar götürülmüştü. *Üç Başlı Ejderha*'da üç farklı kişinin uğradığı şiddet, insanlık tarihiyle birleştirilip toprak ana Gaia'nın kaderiyle birleşir. Yılanlı Sütun'da kendisi için bir teselli bulan anlatıcı kadın, metnin sonunda gördüğü düşle toprak ana Gaia gibi yılan doğurur. Doğuma yılan başlı tanrıçalar eşlik eder. Anlatıcı kadının doğurduğu üç yılan, birbirine sarılıp Yılanlı Sütun'u oluşturur. Mitolojiyle kurulan bu bağın dışında anlatıcı kadının çocukluğunda yılanlarla dolu Karagöl'deki macerası da zaman zaman metne sızmaya çalışır. Daha yedi-sekiz yaşındayken Karagöl'de başına gelen şey her neyse, bundan bahsedilmez; böylece *Üç Başlı Ejderha* da *Cüce* gibi eksik me-

tin olarak ortaya çıkar. Bu metnin eksik bırakılması Cüce'deki cinsiyet savaşının metin dışına itilmesinden bile daha etkili bir susku ifadesidir.

Üç Başlı Ejderha'da devlet adına, devletin gözetiminde gerçekleştirilen işkence ve kıyımlara uğrayan, sonrasında yaşamı sürdürmeleri son derece zor olan üç sivilin hikâyesi birbirine dolanır. Metinde beliren ilk kişi, anlatıcı kadını elinde üç kök menekşeyle ziyarete gelen bir adamdır. Anlatıcı, "genç dostum" dediği bu kişiyi çocukluğundan beri tanımaktadır. Oğlunun mücadele arkadaşı olan bu adam, oğluyla aynı dönemde işkence gördüğü halde kurtulmuştur. Hapisten çıktığında resim yapmaya başlamış, bağırarak dişsiz ağızlarla kanayan damakları gösteren tablolarından oluşturduğu bir sergi açmıştır. Sonra kendisini Almanya'ya sürgün eder. Orada bazen ormanın derinliklerine yürüyüp "artık onu kimselerin işitemeyeceği dip lere, o nefti kuytulara vardığında" kükrercesine çığlık attığını, "böylece o hayata biraz daha dayanma gücü elde ettiğini" anlatır (Erbil, 2005: 34). Yunan bir karısı vardır. Artık bu ülkede kimsesi kalmadığı halde yılda birkaç kez gelip arkadaşının annesini de ziyaret etmektedir. Anlatıcı kadın, onun, ülkesi saymadığı bu yerde ne aradığını anlamaz; bir gün eski kız arkadaşına ne olduğunu sorduğunda genç dostunun işkenceden sağ çıkamayan sevgilisinin mezarına geldiğini, menekşeleri de oradan getirdiğini öğrenir. İkinci olarak oğlunu yirmi yıl kadar önce işkencede kaybeden anlatıcı kadının hikâyesi yavaş yavaş belirir. Acılı annenin intihar etmesini engelleyen şey, oğlunun intikamını alma arzusudur. Narmanlı Han'da konuştuğu birkaç kişiden biri olan ürkek şair arkadaşından bahsederken "müvekkilimdi benim" demesine bakılırsa anlatıcı kadın eskiden avukattır (Erbil, 2005: 41). Anlaşılan uzun yıllar süren hukuk mücadelesi sonuçsuz kalmıştır. Metnin şimdisinde ise Küçük Ayasofya'da yoksul bir hayat süren, adaletsizliğin ve başka acıların ağırlığı akşamüstleri daha da üstüne çöktüğünde kendini dışarı atıp Sultanahmet, Tünel ve Taksim'de yürüyen, peruk ve gözlükle kendini saklayarak Pera'daki eski apartmanların birinin eşğinde pinekleyen altmış yaşlarında bir kadındır.

Son hikâye, anlatıcının kendisi için bir teselli bulduğu, koynunda bir kutsal kitap gibi taşıdığı, okuya okuya ezberlediği bir metindendir. Ondan parça parça cümleler, cümlecikler *Üç Başlı Ejderha*'ya serpiştirilmiştir. Kitabın sonuna tamamı monte edilen bu metin, Maraş Katliamı'nda ailesinden altı kişi öldürülen Leyla Ünver'in tanıklık ifadesindendir.

*Cüce* ve *Üç Başlı Ejderha*'nın anlatıcıları özenle seçilmiştir. *Cüce*'de okurları aydınlatmak için not yazan kurmaca Leylâ Erbil, üçüncü tekil kişi anlatımını kullanmıştır. Zenîme Hanım ise inzivasının göstergesi olarak önce ikinci tekil kişi anlatımıyla aynadaki yansımasına, arada da okurlarına hitap eder. Medyayla iletişime geçme kararından sonra metin, üçüncü tekil kişi anlatıcıyla ilerler. *Üç Başlı Ejderha*'nın adını hiç öğrenmediğimiz anlatıcısı, hikâyesini ve sustuklarını yalnızca "kızım" diye hitap ettiği bir kadına aktarır. Ressam olduğunu anladığımız bu kadına: "yavrum sayılırsın benim,,, bunca yıldır kim iki laf ediyor şu eşikte dikilip benimle,,, kim besliyor şu Rum'un Pastanesi'nin kırıntılarıyla dişsiz ağzımı senden başka akşamüstleri,,,," (s. 55) der. Halk inanışlarına göre loğusalara ve yeni doğmuş bebeklere musallat olan Lilith'in mesken tuttuğu yerlerdir eşikler. Anlatıcı kadın genç dostunun, kendisinin ve Leyla Ünver'in başına gelenlerle kurduğu kötülük tarihini "kızım" dediği kadına bir eşikte, karmakarışık biçimde iletir. Böylece bu iletişim, ataerkil düzenin kesintiye uğrattığı analardan kızlara kadınlık deneyimi aktarımını yeniden başlatırcasına bir eşikte durur.

genç dostumu anlatacaktım sana,,, onu mu,,, beni mi,,, şu şeytan çarpmış şu yamuk kenti mi,,, koynumda gezdirdiğim gazete varığını mı,,, hayatı mı,,, tümü de bağımlı birbirine ve akşamüzerleri gelir oturur yüreğine,,, (Erbil, 2005: 17-18).

Bu karışık ve birbirine bağımlı hikâyelere tam Galatasaray Lisesi'nin önünden geçerken hep çarpıştığı, ama bunu hiç fark etmeyen deli kadının ki de eklenir. Ancak bunu ayrı bir hikâye olarak kabul etmek doğru olmaz. Anlatıcı kadın, deli kadından "iri yarı kara kaş kara göz bir cinnetimdi benim" (2005: 39) di-

ye söz ettiği için onu anlatıcının gölge benliği saymak mümkünüdür.

...derlerdi ki Pera'da onun doğurduğu onlarca çocuk dolaşır şimdi,,, insan kardeşlerim,,, Müslüman kardeşlerim,,, abazan kardeşoğu kardeşlerim,,, kapı aralarında,,, ırzına geçerdilerdi cinnetimin,,, sonra doğurduğu çocukları büyüdü düzdüler analarını kapı aralarında gene,,, tanımazlar birbirini,,, öyle yükseklerde ki gözü,,, Sofokles halt etsindi yanında,,, çünkü kahramanımız kendisine zarar verenle vermeyenin ayırında bile değıl,,, (...) artık kimbilir hangi çöplüğe attılar cesedini,,, işte ben çok korkarım hangi copla,,, tecavüz,,, oysa çıksa benim de aklım başımdan Don Kişot gibi,,, ah,,, ah,,, neden ben de her gerçek deli gibi deli olup rahat edemedim bilmem ki,,, (Erbil, 2005: 39-40).

Deli kadının uğradığı ve belki de delirmesine sebep olan tecavüzler genç dostun sevgilisinin işkencede copla uğramış olabileceği tecavüzle birbirine teyellenir. Oradan da daha gevşek, hatta görünmez bir bağla anlatıcı kadının Karagöl'de yaşadıklarına ulanır.

Karagöl bir krater gölüdür, Ankara'ya iki saat uzaklıkta bir krater gölü,,, kampa gitmiştik,,, bir grup,,, anlaşılan solcu ailesi,,, çadırlarda kalmıştık,,, üç gün,,, üçüncü gün,,, yok bu öyküye girmeyeceğim,,, vardım yedi sekizlerimde,,, ağbi derlerdi babama,,, yılan dolu suyun karanlığından herkes ürkmüştü,,, yüzdük o suda gene de,,, yılan değıl balıktı onlar,,, korkunçtur bu kentin akşamüstleri kızım,,, ah ben çok iyi yüzücüyümdür,,, şaşarsın bilsen,,, Ortaköy Yüzme Havuzu'nda Alman hocalarla yetişmiş,,, yavrukurdu gibiydik denizlerin,,, ilk yüzücü kızları cumhuriyetin,,, cumhuriyetin bir kötülüğünü görmüş değılim,,, ama anlatacak değılim sana o günleri,,, akşamüstleri,,, dayanılmazdır bu kentin,,, (Erbil, 2005: 17).

Anlatıcıyı göldeki yılanlardan daha çok ürküten bir şeyler olmalıdır; "yılan dolu suyun karanlığı" yilandan da sudan da bağımsız bir karanlıktır. Karagöl gibi yılanların kaynaştığı söyle-

nen bir başka su ise “Spina”nın dibindeki sudur. İstanbul’un 330’da başkent olarak yeniden inşasında yapılan Hipodrom’da, Yılanlı Sütun’un da dikildiği duvar hattıdır Spina. Anlatıcı kadın intihar edecekmiş gibi Yılanlı Sütun’dan sarktığına etrafını saran sefil çocukları, korkutucu değil sevimli yılanlara benzetir:

...oysa zararsızdır, sevecendir benim su yılanlarım,,, tinerci taburum,,, yankesicilerim,,, çok iyi tanırım onları,,, yılanları,,, Karagöl’den,,, sarışınlaştırırılar gölü,,, çıkarak su yüzüne,,, (Erbil, 2005: 25).

Anlatıcının Karagöl’den beri çok iyi tanıdığı yılanlar, suyu karanlıklaştırmak şöyle dursun “sarışınlaştırır”. Karagöl’deki yılanların balıkmış gibi düşünülmeleri de yılanları korku kaynağı olmaktan çıkarır. Ancak diğer yandan rahim sembolü olan balıkla sanki anlatıcının rahmiyle bağlantılı bir olaya çengel atılır. Son derece örtük bırakılsa da anlatıcının kendisini Yılanlı Sütun’la özdeşleştirmesi Karagöl’de yaşadıklarına bağlanabilir: Yılandan daha korkutucu, sokucu ve zehirli bir travmaya. “Üç Başlı Ejderha’nın miline oturtulduğumu sanırım padişah efendilerimizden biri tarafından,,, rüyamda tabii” sözleri istenç karşısında içi boş tunç bir heykel gibi kalma deneyimini bilen birine ait olabilir (Erbil, 2005: 44). Üç Başlı Ejderha, 330 yılında “Spina”ya, fallik bir unsur olarak dikilmiştir. Anlatıcı “bence Spina Roma’nın vajinasıdır”, “bizim de vajinamızdır,” der (2005: 37). Karagöl, yılanlar, balık ve Üç Başlı Ejderha üzerinden vajinaya varılır. Ancak bundan sonrasıysa Üç Başlı Ejderha’da son derece önemli bir kavram olan “abis”e atılmıştır çoktan:

...kuyuya, uçuruma, iskandil’e, sondaja, gayyaya, dibe, abis’e,,, karşı kaldırımdaki kadını da attım içine,,, bana çarpan ve göremeyen beni,,, oğlumu da,,, oğlumu da attım abis’e,,, abis’i bulur sonunda,,, dibi,,, Spina’yı,,, aynı cümleyi,,, dakikalarca, günlerce, aylarca, yıllarca okursa o insan,,, ezberlerse,,, yutar-sa,,, mim koyarsa, hıfzederse, kulağına küpe, belleğine rekze-

derse, Burmalı Sütun'un mermer tabanının yere rekzedilmesi gibi,,, bir daha sökölüp atılamaz içinden o kupür, o varak, kopsa da yılanın başı dedim,,, (Erbil, 2005: 30).

İçinden söküp atamadığı azaplara eklediği Leyla Ünver'in acısıyla iyice derinleşmiştir anlatıcı. Yıllardır okuyup ezberlediği bu metin onu altına almıştır; "toprak altına". (s. 30) Bu metinden genç dostuna laf arasında söz etse de varağı hiç göstermeyip ondan saklar. Oysa ressam kadına varağı bir gün gösterebileceğini söyler. Varakla kurduğu ilişkiyi de ressam kadına açıklar:

...Kuran-ı Kerim gibi okur üflerim yaprağın üzerindeki sözcükleri,,, kimseye vermem,,, belki de bunu okuya okuya unuttum kendi acımı,,, kendimi bir mertebeye erıştirdim,,, ne mertebesi,,, laf işte,,, abis'e abis'e,,, her insanın elinde bundan bir nüsha olmalı bence,,, kefareti olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin,,, bununla tövbe istiğfar getirmeli,,, nasıl gözyaşları dök-tüm bu varağın üstüne,,, oğlum değildi artık, oğullarım kızlarım onlar benim,,, (Erbil, 2005: 29).

Anlatıcı kadın eğer bir gün intihar ederse ressam kadının yanını sıra, Narmanlı Han'daki ahabları Kürkçü Şabuh Bey'e, eski müvekkili ürkek şaire ve herkese 'Hocam' diye hitap eden Pera'nın heykeltıraşına varağı vasiyet etmeyi düşünür: "...sen ressamsın tablosunu boyarsın, öteki heykelini diker, Şabuh kürklerin dikiş yerinde sımsıkı saklar kederini" (Erbil, 2005: 43-44). Vasiyet edilecek gazete kupürü, *Cüce*'de kendini gösteren medyaya yönelik çiftdeğerliliği pekiştiren bir unsurdur. Bir yandan hakikati çıplak biçimde sunan medya, diğer yandan şiddeti çoğaltan bir ejdere benzetilir: "Azrail Manastırı'na döndürdü medya bu memleketi yavrum benim,,, biz seyrettikçe canavarlaşıyor kendini,,, biz halk şiddete olan düşkünlüğümüzle yaratıyoruz ejderi,,,," (2005: 54).

Koynunda sakladığı varak sayesinde acısını sadece oğluna has olmaktan çıkarıp kayıp herkesin yasını tutabilecek duruma eren anlatıcı kadın, yine de oğlunun nasıl öldüğünü anlat-

masını bekler genç dostundan. Anlatmaz ama; bu da genç dostunun “abis”ine attığı kayıp metindir belki de. Bunun yerine bir süre sonra bir paket gönderir. Pakette beyaz bir kutunun içinden çıkan dokuz ufak beyaz karton küp vardır. Bu küplerin her bir yüzünde bir harf veya heceyle bir numara bulunur. Bu bilmeceyi çözüp kendisine de aynı yolla bir mektup yazmasını ister. Sonsuz sayıda cümle kurulabilmektedir bunlardan; ancak kurulanlar küplerle oynayan anlatıcı kadının cümleleri olur. Elindeki metinlere dair kadının görüşü şudur: “benzersiz ama kesinlik taşımayan bir dil; kurulduğu an tükenen, eskiyen, yok olan dil, ama oğlum yer almıyordu içinde,,,” (Erbil, 2005: 58). Simgesel ve imgeselden öte, dil dışına, gerçeğe ait bu metinler aslında yazılamayacak olanlardır. Böylece Leylâ Erbil, “Baba”nın düzeni kurulu beri mitoloji, kutsal kitaplar, literatürün büyük kısmı gibi gereçlerle, yani dil sayesinde şiddetin sürekliliğini sağlayan ve aynı gereçlerle onun üstünü örten din ve devlet düzenlerine başka türlü bir dille işaret edip meydana okur. Yine de gerçek, dile getirilemez olduğu için küplerle oynamayı bırakır; ardından rüyasında 11 Mayıs 330’da Hipodrom’da doğum yaptığını görür.

sarayı[n]ın kapısında bekleyen saçları yılandan üç tanrıça, genç dostumun gözetiminde doğurtuyor beni” (...) “en derin okyanusundan kadınlığın uzun upuzun ve ince oğullarımı doğurmaktayım” (...) “üç yılan doğurmuştum,, kafesli çiğ sarı gömleklerinin içinden sıyrılıp oynaşmaya başlayan ve arada bir kafalarını kaldırıp analarına bakıp gülüşen üç yavru yılan,, eş boyda, eş renkte, eş bakışta, yüzleri kaybettiğin oğlumun yüzüyle eş,, yüzleri insan bedenleri yılan,, belki de yılan balığıdır diye bakıyorum onlara ama çok uzunlar,, ellerinde altın kovalarla yılan saçlı tanrıçalar çabucak başlarını yıkayıp kulaklarına bir şeyler fısıldıyor oğullarımın,, onlar da hemen birbirine dolanarak üç baş tek beden sarmal oluyorlar,, yılan saçlı tanrıçalar nereye koymamızı istersiniz bunu diye soruyor genç dostuma, o hiç sektirmeden Hipodrom’un ortasını Spina’yı doğum yaptığım noktayı işaret ediyor,, (Erbil, 2005: 58-60).

Roma İmparatoriçesi haline gelen anlatıcı kadın, üç başlı ejderhayı kentin koruyucusu; vagina-Spina'yı ise dünyanın merkezi ilan eder. Erki ele geçirmiştir artık; halka nutuk atmaya başlar. Erki güçlendikçe Spina "adalet özgürlük ve eşitlik adına ve iktidarı adına ve geleceğin dünya imparatorluğu adına yok etme kan dökme işkence ve zulmün her çeşidinin başlayaca[ğı] merkez"e dönüşür (2005: 62). Şiddetin doğrudan kaynağı ve sebebi olan erk, biyolojik cinsiyetten bağımsız biçimde mazlumu zalime çevirivermiştir. Ancak bu taze muktedirin nutkuna Leyla Ünver'in mahkeme tutanağındaki ifadeleri karışıp durur. Üstelik sadece bununla kalmaz; anlatıcı kadının çocukluğundaki Karagöl anısı da dile gelmeye çalışır. "Karagöl'ün yüzeyi geceleri hiç kıpırdamaz,,, yılanlar nereye gitti anne,,, göl onları rahminin içinde saklar,,, " (Erbil, 2005: 61).

Uyandığında oğlu değil, oğulları yerine bulduğu Yılanlı Sütun'un annesidir artık. Gaia'yla özdeşleşmesinin ardından yapması gereken, genç dostunun bilmecesinin yordamıyla bir kitap oluşturmaktır. Bundan sonra yer alan metinler ise Yılanlı Sütun'un tarihi ve Maraş Katliamı tanığı Leylâ Ünver'in ifadesidir. Bu ifade de tecavüz korkusunu barındırır. Sığındıkları eve ateş edilmesi sonucu ailenin üç erkeği yaralanmış; dördüncüsü, "Namusum, şerefim üzerine ben teslimim, gelinin, kızın içine girmeyin," demiştir. Leyla Ünver başına gelenleri anlatırken katliam sırasında iki kez şuurunu kaybettiğini, iki kez de az mı çok mu baygın yattığını bilmediğini söyler. Tanıklık anlatısının kesintiye uğradığı bu anlar, dile getirilemeyecek kadar utanç veren bir şeyleri gizler gibidir. *Cüce*'de, *Üç Başlı Ejderha*'da ve Leyla Ünver'in ifadesindeki boşluklar, sessizlikler, susku anları, tecavüzle ilgili görünmektedir.

## Sonuç

Leylâ Erbil 1956 yılında yayımlanan ilk öyküsü "Uğraşsız"da plajda güneşlenen bir kadın ve erkeğin birlikte vakit geçirmekten bekledikleri şeylerin farklarını ve aralarındaki gerilimi anlatır. Kadının bedenini ele geçirmeyi amaçlayan erkeğin adı Os-

manoğlu Cemal Bey'dir. Cemal Bey, "Kadınlığımla uğraşmasan daha bi yakın, daha erinçli olurum sana," diyen kadına cevap vermez. Kadın, bu durumu şöyle yorumlar: "İstemiyö öyle yakın olmaları, arkadaş olmaları bir kadınla, belli... Erkekliğine yediremiyö belki de. Haklı da Osmanoğlu bu, Osmanoğlu Cemal Bey." (2015: 108) Önce Osmanlı'ya, ardından bir harf değişikliğiyle bu topraklardaki ulus-devlet kurucusuna varabileceğimiz bu ad, boşuna seçilmemiş olsa gerek. Ataerkil zihniyetin hangi devlet yapısında olursa olsun kadını ikincilleştirdiğini, cinsler arasındaki anlaşma ve hakiki yakınlık ihtimalini ortadan kaldırdığını düşünen anlatıcı kadın, öykünün sonunda Osmanoğlu Cemal Bey'in kafasını "denizin yemyeşil dibine" iter. (2015:110) Eril kafayı suyun derinliklerine gönderme arzusunda, eril aklın dışı olanı çoktan "abis"e gömmüş bulunmasıyla ilgili sezgiyi fark etmek mümkün. Henüz yirmi beş yaşındayken yazdığı bu öyküdeki fikir, Leylâ Erbil'in daha sonra yazdığı metinlerde de izlek olarak varlığını sürdürmüştür. Freud'un uygarlığın başlangıcı saydığı hikâyeyi simgesel bir dille oluşturmasına karşılık Leylâ Erbil, mitolojik yılanları imgesel bir dille işleyerek tanrıçaların ve kadınların insanlık tarihinden kötülenerek kovulmalarını öne çıkarmıştır. "Abis"e atılan "gerçek" ifade edilemez. Tecavüz travması ve tecavüze uğradığı için kadının cezalandırılması, suskuyla geçiştirilen "gerçek"lerdir. Leylâ Erbil edebî yönteminde simgeselden çok imgelele yer açmış, bunu da "gerçek"e işaret edebilecek biçimde yapmıştır. Freud uygarlığın gelişme sebebi saydığı suçluluk duygusunu eril rekabetle açıklamış, Leylâ Erbil ise Cüce ve Üç Başlı Ejderha'da kadınların suç ve suçluluk duygusuyla, dolayısıyla uygarlık tarihiyle ilişkisini sessizce tecavüz üzerinden kurmuştur.

#### KAYNAKÇA

- Cléro, J.P. (2011), *Lacan Sözlüğü*, Ö. Soysal (çev.), İstanbul: Say Yayınları.  
Erbil, L. (2008), *Cüce*, İstanbul: Kanat Kitap.  
— (2015), *Hallaç*, 4. baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- (2009), *Karanlığın Günü*, 4. baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- (2005), *Üç Başlı Ejderha*, İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Erhat, A. (2001), *Mitoloji Sözlüğü*, 10. baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Freud, S. (2017), *Totem ve Tabu*, K. Şipal (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- (2004), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, H. Barışcan (çev.), 2. baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004), *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hastings, C. (11.04.2018), “Tecavüz kurbanının canavara dönüştürülmesi”, B. Yıldırım (çev.), <https://baslangicdergi.org/medusa-efsanesi/>, erişim tarihi: 12.03.2019.
- Lacan, J. (2014), *Baba-nın-Adları*, M. Erşen (çev.), İstanbul: Monokl Yayınları.



# **Mütesallitîn: Gelecekler, Melekler ve Paçavralar\***

UMUT TÜMAY ARSLAN

I.

Meral Özbek'in üç bölüm halinde yazdığı "Walter Benjamin Okumak"<sup>1</sup> yazılarından sonuncusunun sonlarına doğru hatırlamanın ve tarihsel bilincin Benjamin düşüncesindeki yerini kristalize eden şu cümlelerle karşılaşırız:

Eğer boş ve homojen bir zaman içinde yeninin boş yere yüceltilmesinin yarattığı yıkım ilerlemenin ürünüyse ve Benjamin'in Tarih Melek'inin sürüklenirken gördüğü enkaz ilerleme denen fırtınanın kahrntılarıyla, bu kalıntılar içinde 19. yüzyılın düşsel kahrntıları da bulunur. 19. yüzyılın ilk yarısı kapitalizmin yükseliş çağıdır; modernlik tecrübesinin ortaya çıktığı çocukluk dönemidir. Şimdinin (1930'lar Almanya'sının) felaket ve anlamsızlık konjonktüründe, geçmişteki bu benzer tehlike ve acı anını ve buna karşı verilen mücadeleleri hatırla-

(\*) Yazının son halini almasında sağladığı destek, öneri ve düşünceleri için Tülin Ural'a çok teşekkür ederim.

1 Bu üçlemenden esinle yazdığım aşağıdaki denemede, Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine"de yazdığı her bir fragmandaki fikirleri tartışmaya çalıştım. Fragmanların biçimini tekrar ve taklit ederek. Meral Özbek'in bütün yazdıklarının ve düşünce dünyasının üzerimdeki etkisini anlatabilmeye biraz olsun yaklaşıp bildimse ne mutlu bana.

mak, bugünü ve bugünkü tehlikenin anlaşılması için kaynak niteliği taşımakla kalmaz; bu anı, “bir kaplanın yıldırım hızıyla geçmişe sıçraması gibi” hatırlayıp yeniden kurmak, geçmişin yıkıntılar içinde dibe çökmüş ütöpik boyutunu kurtarmak ve geleceğe yöneltmek anlamını taşır. Bu Benjamin’in mesihçi devrim anlayışıdır (Özbek, 2000c: 107-108).

Benjamin, geçmişe ve geleceğe kayıtsız, homojen ve içi boş bir zaman kavrayışını, sürekli akış halindeki kronolojik ve ilerlemeci bir zaman mefhumunu kesintiye uğratabilmekle tarihsel maddecilik arasında bağlantı kurmuştu. Hatırlama ve tarihsel bilinç içeren bir siyasetin imkânlarını, topyekûn bir aydınlatma düşüncesinde, geçmişin üzerindeki perdenin kaldırılarak *olduğu gibi* getirilmesinde değil, tarihselci bir tarih anlayışında değil, geçmişin ve geleceğin şimdi’deki siyasi düşünce içindeki varlığını yeniden düşünmekte bulmuştu. Bir otomat gibi işleyen, tıkr tıkr çalışan bir düzeneğin düzenek olduğunun izahından ibaret olmamalıdır tarihsel maddecilik. İlerleme denilen fırtınanın ürettiği felaketlerin ortasında felç olduğuna, hareketsiz ve çaresiz kaldığına, belirli bir imkânsızlık sınırına çarptığına dair bir kabulü, ancak bu kabulde birlikte gelebilen değiştirme iradesini içermelidir. Öte dünya fikrinin söndüğü şu hayatımız içinde sadece hayatta kalmaktan ibaret olmayan, kendi ölümlülüğümüze ve şimdiki zamana tabi olmayan bir başka hayat fikriyle, bu dünyadaki geçmiş ve gelecek başkılıklarla birlikte işlemelidir tarihsel maddecilik.

## II.

Benjamin 1940 yılının Mayıs ayı başı, Nisan ayı sonunda “Tarih Kavramı Üzerine” başlıklı denemesini bitirmiş (Hill, 2019).<sup>2</sup> Dünya da Benjamin de felaketin ortasında. Yıkıntılar

2 Samantha Rose Hill (2019), Benjamin’in ölümüne dair bildiğimiz ve tam olarak bilemeyeceklerimizi de anlattığı yazısında “Tarih Kavramı Üzerine”nin, yani Benjamin’in bu son çalışmasının serencamına dair de detaylı bir resim çiziyor. Şöyle aktarabilirim. 1942 yılında Gretel Adorno, Benjamin’in yazılarının teksir makinesiyle çoğaltılmış sınırlı sayıda bir basımını (*Walter Benjamin zum Gedächtnis, Walter Benjamin’in Anısına* adıyla) gerçekleştiriyor. “Tarih Kavra-

arasında yürürken, enkazı hep artıracak ve unutturmayı, yüzleri hep geleceğe döndürmeyi de hep başaracak zaman anlayışına karşı, ilerlemeciliğin ve tarihselciliğin bu kuvvetle sürükleyen, çaresiz ve iktidarsız bırakan zamanına karşı mücadele etmektedir. *Kurtarma ve kurtarılma*. Zaman imgemizin, hatta mutluluk imgemizin, kurtarma ve kurtarılma imgemizle ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiğine dikkat çekiyor Benjamin (1942/1995: 40). Kurtarılacak geçmiş, Benjamin'in hem yazdığı her şeyin (Gürbilek, 1995: 38) hem de varoluşunun tekrar eden imgesi. "Benjamin bir toplayıcıdır" (Özbek, 2000a: 74). Tıpkı *paçavracı* dediği Kracauer gibi, modernliğin paçavralarını, artıklarını, teferruata dönüştürülmüş olanı unutulmaktan, bilinçdışına gömülmekten kurtarmak üzere toplar (Frisby, 1985/2012: 235, 270). Tecrübe anlarını, el yazmalarını, mektupları, kitapları, eski baskı resimleri, kitaplardan ve gündelik yaşamdan alınmaları, eşyaları, çocukluk anılarını, arketip nesneleri (Özbek, 2000a: 74). Şimdi'nin zamanının imgesi, geçmişe ve geleceğe, artık aramızda olmayanlarla henüz doğmamış olanlara doğru genişliyordur böylelikle: "Bu dünyada bekleniyorduk biz" (Benjamin, 1942/1995: 40). Üzerinde yükseldiği enkazı silip süpüren Yeni'ye karşı, geçmişin üzerinde hak iddia ettiği, cılız da olsa bir parça gücü üstlenen yeni. Geçmiş bir hazine değil,

---

mi" da ilk defa burada basılmış oluyor. Beş yıl sonra 1947'de *Les Temps modernes* dergisinde Fransızca, 1955'de ise Suhrkamp Verlag tarafından yayımlanan iki ciltlik bir derleme yazı seçkisi içinde bir kez daha Almanca olarak yayımlanıyor. Hill'in Arendt-Adorno mektuplaşmalarından aktardığına göre, Hannah Arendt Benjamin metinlerinin Almanca baskılarından memnun kalmamış, özellikle "Tarih Üzerine" hakkında Adorno ile tartışmıştı. Arendt'in elindeki nüshayla Almanca baskı arasında önemli farklar vardı. Hill bu farkların Benjamin'in bu metni defalarca yeniden yazmasıyla, büyük ve küçük değişiklikler yaparak farklı kişilere göndermiş olmasıyla bağlantılı olduğunu vurguluyor. Benjamin bu metnin değişik halleriyle kopyalarını Arendt'e, Gretel Adorno'ya, Dora Benjamin'e ve Filistin'deki Scholem'e göndermişti. Ayrıca bu metni Fransızcaya da çevirmişti. Benjamin'in yazıları 1969 yılında *Illuminations* adıyla ve Hary Zohn çevirileriyle ve Arendt'in editörlüğüyle Hannah Arendt tarafından İngilizceye kazandırılıyor. Hill'in bu yazısıyla diyaloga giren yazısında Picker (2020), Hill'in Benjamin'in son yıllarına ve intiharına giden trajik koşullara yeniden dönen yazısının bu yönleriyle önemli olmakla birlikte, Adorno-Benjamin ilişkisine dair Arendt'in önyargılı anlatısını eleştirmeden yeniden ürettiği notunu düşer.

bir enkazdır. İçinde yaşadığı zamanı, akış ve süreksizlik olarak düşünmenin yolunu arar tarihsel maddeci.

### III.

Olayları büyük küçük ayırt etmeden sayıp döken vakanüvis (Benjamin, 1942/1995: 40; Benjamin, 1942/2001: 38) ya da olayları kayıt altına alan arşivci şu doğrudan yola çıkar: Hiçbir olay tarih için kaybolmuş sayılamaz (Benjamin, 1942/1995: 40). Arjantin’de ve Latin Amerika’da askerî diktatörlük sonrası hatırlama pratikleri, geçmişle yüzleşme anlatıları üzerine yazdığı *Geçmiş Zaman* kitabında Beatriz Sarlo da, *hatırlamanın* öncelikle bir görev haline gelişinden söz etmişti (2005/2012: 18). Hatırlamak gerekir; çünkü tanıklıklar devlet terörünün mahkum edilmesine olanak verir. Hatırlamak gerekir; çünkü neyin “bir daha asla” olmaması gerektiğini çok iyi biliyoruzdur. Hatırlamak gerekir; çünkü başka kaynaklar faillerce yok edildiği için anı tutanakları hem hukuki bir araç olarak hem de geçmişten yeniden inşa edebilmeye, demokrasiye geçişe imkân verecektir. Hatırlamak gerekir, çünkü tanıklar ve kurbanların anlatılarından elde edilen anı tutanakları olmasaydı hiçbir mahkumiyet gerçekleşemezdi. Bellek alanı hatırlama mücadelesinin alanıdır. Bununla birlikte geçmiş, olmuş olanı, vakaların, olguların dökümünden ibaret düşünmek, onun şimdi’nin içindeki imgesini kurabilmemize, geçmişin *kurtarılmasına* imkân vermez. Hakikat fikrinin ta kendisini sorgulamamız gerekiyordur (Sarlo, 2005/2012: 102). Bu bir görelilik cümlesi değildir. Geçmiş imgesi “bu olmamalıydı” düşüncesine sadakat gerektirir. Tarafsızlık tuzağına kapalıdır. Geçmişin kesip çıkarılıp kurtarılarak şimdi’deki geçmiş imgesinin üretimiyle uğraşan paçavracı, güç ilişkilerinin sürekli kılındığı, yıkıntılarla dolu bir uzamda yol aldığının farkındadır. Geçmişin en doğru izahını yapmaya ihtiyacımız olduğu kadar, tarihsel olayın şimdi için ne gibi anlamlar taşıdığını sorgulamaya da bir o kadar ihtiyacımız vardır. Wendy Brown şöyle ifade etmişti: “Yahudi Soykırımı, kuşkusuz yaşandı, fakat yol açtığı ayrıntılı dökümü, altmış sene

sonra, soykırımın ardından gelen tarihsel dönemde, dünyanın farklı yerlerinde, farklı şekillerde yaşayan insanlar için bu soykırımın ne anlama geldiği hakkında hiçbir şey anlatmaz bize. Bu nedenle, Yahudi Soykırımı'nın maddeselliğine veya olgusallığına yapılan vurgu, Yahudi Soykırımı'nın şimdi'de nasıl yaşadığı sorusu için, bu vurgunun karşıtı olduğu iddia edilen görüş kadar şüpheli bir konumdadır... Geçmişin şimdi ile, bu ikisinin de gelecek ile ilişkisi karmaşık bir siyasi mesele olduğundan, ne olgularla ne de doğrulukla çözümlenebilir. Sömürgeci tarihler post-sömürgeci şimdi'yi açıktan açığa kapladığı için, post-sömürgeci çizgideki araştırmacılar bunu pekâlâ kavlıyor olmakla birlikte, metropollerin hegemonyacı tarihyazımının, nesnelliği hâlâ tarihsel ve siyasi bir kurtuluş biçimi olarak sunması hayli ironiktir" (Brown, 2001/2010: 174).

#### IV.

Komünizm hep hayaletsiydi ve de hayaletsi kalacak... Bir hayalet hiç ölmez, hep gelir ve geri gelir..

Jacques Derrida (1993/2001: 154)

Bir çılgılık, yakarış ya da ruh çağırma. Sınıf mücadelesi gibi, yapısal, tarihsel eşitsizliklerin giderilmesi için verilen her mücadeleyi ortak kılan, bu mücadelelerin aşağıdan, yüzeyden, kaba ve maddi şeyler için yapılan mücadeleler oluşudur. Hayatlarımızın, bedenlerimizin ve ölümlerimizin değer tahsisinin, bölüşüm ekonomisinin, yaralanabilirliklerin eşitsiz dağılımının mantıkaşı oluşuna itiraz, karnı tok sırtı pek olarak hayatta kalma talebi. Bu talep olmadan, bu kaba ve maddi şeyler olmadan, incelmış, manevi şeyler de olamaz, der Benjamin. Ama daha son kelimeye gelmeden cümle ikiye katlanmış gibidir. Devamında gelen şudur çünkü: "Yine de sınıf mücadelesinde bu değerler, galibin payına düşen bir ganimet gibi çıkmaz ortaya. Umut, cesaret, mizah, kurnazlık ve azimkârlıkta hayat bulurlar. Geçmişin derinliklerine uzanır etkileri: Hâkim olanın her zaferini yeni baştan sorgularlar" (Benjamin,

1942/1995: 40-41). Benjamin'in düşünce dünyasının Scholem, Adorno, Brecht arasında, birbirini dışlayan güçler arasında gerilimli bir ilişki, bu gerilimi bertaraf etmemek üzerine kurulu olduğunu yazar Meral Özbek. Scholem'e karşı Marksizmi, Adorno'ya karşı siyaseti, Brecht'e karşı ise metafizik, Baudelaire ve Kafka'yı savunmuştur Benjamin (Özbek, 2000a: 73). Hayaletin ya da meleğin belirdiği ya da çağrıldığı yer de burası. Geçmiş şimdikle, Benjamin'i Derrida'yla bir araya getiren de. Kurduğumuz bağlara, ihtiyaçlarımıza, kapasite ve kabiliyetlerimize aldırmaksızın geleceğe doğru savruluyor, sürükleniyoruz (Brown, 2001/2010: 175). Şimdiki zaman, "geçmiş eşi görülmedik bir hızla ve kayıtsızlıkla silerek lekel[iyor]" (Brown, 2001/2010: 176). Bu sürükleniş içinde dünyayla bağımızı nasıl (yeniden-) kurarız? "Acılarımızı uyandıran, umutlarımızı yeşerten ne?" (Brown, 2001/2010: 176). Felaketlerin enkazlarının üst üste yığıldığı bir dünyada, tazmin etme arzumuza, umudu ayakta tutan nedir? Ya bizi çağırmaya, yakarmaya yönelten, meleklerle, hayaletlere, seslere, paçavralara doğru iten, yarı-teolojik figürlerle düşünmenin zorunlu olduğuna götüren? (Brown, 2001/2010: 176). Gerek Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" metni gerekse Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* siyasi umudu kuvvetli bir ilerlemecilik eleştirisinin içinden, "ilerlemeci ideolojinin tuzaklarından kurtulmak"tan (Löwy'den aktaran Özbek, 2000a: 76) çıkarılırlar. Her iki metin de bir yas çalışması çerçevesi içine yerleştirilebilir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi, kapitalizmin zamanıyla, kültürün sürekliliği, toplumun kendini idame ettirisiyle uyumlu, yani enkazı, işe yaramayanı, fayda üretmeyen hızla dışarıya atmayla uyumlu geride bırakmacı, ilerlemeci bir tarih anlayışını sekteye uğratarak düşünmenin yolunu *hayaletlerle birlikte yaşamayı öğrenmekte* bulur Derrida. *Musallat-bilimi (hantologie)*, der buna. Hayaletlerin geçmişten mi gelecekten mi gelerek tanıklık ettiklerini bilemeyiz ama üstünde ısrar edip kesinleştirilmesi gereken şudur: "hayalet, gelmeye bırakılacak şey olduğu kadar yapılacak ve getirtilecek şey olarak" da düşünülmelidir (Derrida, 1993/2001: 29). Bu anlamda ha-

yaletler, “metafizik sonrası bir yaşam biçimini, (...) akıl, gelişme, ilerleme yahut yapı gibi projelerin hizmetine koşulamayan unsurlarla dolu bir yaşam biçimini simgelemektedir” (Brown, 2001/2010: 180). Geçmişin ya da şimdinin ve bu ikisinin gelecekle ilişkisinin tutarlı ve bütünlüklü bir resmini ayakta tutacak bir varlığın bilinçli yokluğunda nihai sorumluluk öznenin kendisine aittir. Şöyle der Derrida, Marx’ın hayaletlerinden bahsederken: “Böyle bir fesat birliği, kulakları sağır eden uzlaşım, günümüzde ölmüş bitmiş kalması gerektiğinde ısrar etmiyor mu, işte asıl bu kuşku düşürüyor insanın yüreğine. Tam da bizi uyutmaya çalıştığı yerde uyandırıyor bizleri. Gözümüz açık olsun öyleyse: Ceset, fesat birliğinin bize yutturmaya çalıştığı kadar, o kadar basitçe ölü değil belki de. Ölmüş kişi hep *orada* gibi. Belirşi önemsiz değil.” (Derrida, 1993/2001: 151). Hayaletler ile-olmak, yani onlarla yaşamayı öğrenmek, yani yaşamayı öğrenmek, şimdi, burada, içimizde ya da dışımızda mevcut olmayan başkalarıyla, henüz mevcut olmayan ya da artık olmayan başkalarıyla birlikte yaşamayı öğrenmektir. Şimdiki zamanın ayarını bozan, canlı şimdiyi kendisiyle özdeş olmaktan çıkaran, parazitlendiren, bütünüyle tüketilemez kılan namevcutlarla birlikte yaşama, elbette şimdinin kuşakları için adalet ve sorumluluk sorunudur. Olmak miras almak, “tanıklık etmek, *miras aldığımız* ölçüde *olduğumuza* tanıklık etmek demektir” (Derrida, 1993/2001: 91). Sadece maddi değil, olumsal bir evren düşüncesine yer açılır böylece. Geçmişin işlenmesi, bellekle tarihin, mümkünle namümkünün birbirinden bütünüyle ayrılamadığı, ama birinin ötekini yiyip yutmadığı bir ara bölgeye yerleştirir bizi de.

## V.

“Hakikat bizden kaçamaz” (Gottfried Keller) cümlesindeki tarih anlayışı, tarihsel maddeciliğin darbe indireceği, sekteye uğratması gereken bir anlayıştır (Benjamin, 1942/2001: 39). Söylenenin ya da görülenin sınırı, gökten inen bir erişim yasağıyla çizilmez. “Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider.” (Benja-

min, 1942/1995: 41). Bu yönüyle geçmiş imgesini, geri getiremezlikle, bünyevi bir imkânsızlıkla, son sözün ya da asıl nedenin yokluğuyla, çizdiğimiz sınırların olumsuzluğuyla birlikte düşünmekten vazgeçemeyiz. Tarih, hep *sondan bir önceki şeyler*dir (Kracauer, 1969/2014). Son bakış, nihai bakış değildir. Şöyle de söylenebilir: Arşiv olmasa tanıklık ve hafıza imkânsızdır/tanıklık ve hafıza arşivin yokluğunda mümkündür (Derida, 1995/1996). Bu paradoks, bu gerilim, sinema-zaman ilişkisi üzerine olağanüstü filmler yapmış Chris Marker'ın *Güneşsiz* (*Sans Soleil*, 1982)'inde de karşımızda: "Tüm bunları kim anımsar? Tarih boş şişelerini camdan dışarı atar?" Hatırlamanın unutmanın karşıtı olmadığını çoktan görmedik mi? Daha çok unutmanın astarı gibi: "Tarih böyle ilerler – anılarla tıkayarak; birinin bir diğerinin kulaklarını tıkaması gibi." Kimi hatırlama biçimlerinin, kulak tıka(n)ması gibi (yeniden-) sessizleştirme olduğuna kim itiraz edebilir? "Sadece hatırlamayız, tıpkı tarihin yeniden yazılması gibi belleği de yeniden yazarız." Öyleyse unutmamak gerekir: "Tarihçi geçmişe bakıp hararetle müjdeler verirken, belki de ağzını açtığı anda boşa konuşmaktadır" (Benjamin, 1942/1995: 41).

## VI.

Geçmiş tarihsele olarak kurmanın "onu gerçekten olmuş olduğu gibi" tanımak olmadığını söylüyor Benjamin (1942/1995: 41). Tarihsel maddeciliğin meselesinin "tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmek", "geçmişteki umut kıvılcıklarını alevlendirmek", her defasında içinde bulunulan şimdinin hâkim sınıflarınca el konulmuş geçmiş imgesini kurtarmak olduğunu ekliyor (Benjamin, 1942/1995: 41). Benjamin'in geçmişle ilişkisi maziye abanıp gitme arzusu ya da evcilleştirilmiş, müşfik bir geçmiş nostaljisi ve melankolisi değildir kuşkusuz. Geçmişin güncelleştirilmesi, etkinleştirilmesi ihtiyacı ve dönüştürme iradesiyle dopdoludur. "Geçmişteki umut", tarihsel bilginin ve devrimci eylemin hem kaynağı hem sonucudur. "Önceki kuşakların şimdiki zaman için bes-

ledikleri umutların kurtarılmasıyla, bugün için umut kıvılcığının körüklenmesi arzusuna dayanır.”(Özbek, 2000a: 77). Tarihin sonundan değil, belirli bir tarih anlayışının sona erdirilmesinden söz ediyoruz o halde. Derrida’nın hayaletleriyle Benjamin’in meleğinin bulunduğu yer de burası. Şimdi’ye musallat olan imgeler biçiminde düşünüldüğünde tarih, tutarlı bir bütünlük olarak yeniden canlandırılmayacağı gibi daima tamamlanmamış bir nitelik taşıyacaktır (Brown, 2001/2010: 204). Şüphesiz olan olmuştur. Geçmişteki adaletsizlik telafisizce olup bitmiştir; lakin bu olmuş olanın öyle kolaylıkla kabul edilebileceği anlamına yine de gelmez. Tarihin bu imgesel boyutta düşünülmesi gereği, Derrida ve Benjamin’in ortaklaştığı yer: “tarihin imgesel boyutunun doğruluk değeri onun gelip geçici, kısmi ve olumsal mahiyetinde, yerleşik hikâyeleri altüst edişinde yatar” (Brown, 2001/2010: 204). Bireysel ve kolektif belleğin ve tecrübenin imgelerini, şimdi’nin gerçekliğinin üretimindeki yarık ve çatlakları, geçmiş güncelleştirmenin, onu politik etkinlik alanının bir parçası kılmanın yollarını arıyoruz. Geçmiş olayın hatırlanma biçimiyle, geçmiş olarak konumlandırılma biçimiyle ve bütün bunların şimdi’nin güç alanlarını ve gerçekliğini kurma biçimleriyle mücadele, bir yas çalışması aynı zamanda. Şimdi’ye kayıtsız, dondurulmuş geçmişe acz içinde bakan olmaktan şimdi’yi dönüştürme kuvvetini geçmişin düşünülme biçimini dönüştürmekte bulmaya doğru. Belgesel ya da kurmaca, sinema tarihi içinde de zengin bir düşünce geleneğinin bu tarih kavrayışını sadakat ve şiddetle miras aldığı söylenebilir pekâlâ: “Aynı anda hem geçmiş ateşlemeyi hem de ondan kopmak için bir yol açmayı hedefleyen, daha adil bir geleceğin kurulması için bir yandan geçmişin gücünün önceden belirlenmiş her türlü içerimine karşı koyarken, bir yandan da bu gücü geri çağırarak bir bilinçtir bu. Özgürlük pratiği için birtakım yeni alçakgönüllü olanaklar sunan bir siyasi bilince bile karşılık gelebilecek bir bilinç” (Brown, 2001/2010: 211).

Kültür olarak adlandırdığımız işte bu ölüm botaniğidir.

*Heykeller de ölür (Les Statues meurent aussi),*

Chris Marker, Alain Resnais, Ghislain Cloquet, 1953

Tarihselci tarihçi, nesnel ve tarafsız olmakla övünen sinemacı kiminle duygudaştır? “Cevap belli: Galip gelenle!” (Benjamin, 1942/1995: 42). Şayet *olmak* miras almak ise, “hükmedenlerin hepsi kendilerinden önce galip gelmiş olanların mirasçısıdır” (42). Ancak kazananın tarihiyle duygudaşlık kuruyorsak, galip gelenle mağlup olanın, muzafferle yenilmişin, alt edenlerle alt edilmişlerin aynı tarihi, aynı duygulanım dünyasını paylaştıklarına inanırız. Sinemayı ve tarihi o güzel yansızlığıyla, işte ancak o zaman övebiliriz. “Tarihçiler geçmişten bir hazine, bir miras olarak söz ederler. Tarih’in ezilen sınıfları içinse tarih bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanıdır. Bir dizi öykünün birbirini doğurarak bugüne doğru ilerlediği bir birikim değil, geçmişin bugüne kavuşması değil, bir öykünün başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kılması, geçmişin beklentilerinin yok edilmesidir” (Benjamin, 1942/1995: 42). Bir yıkıntı olarak tarih ve kültür anlayışıyla düşünebilmeye, Benjamin’in tarihsel imge kavrayışına belki de en çok yaklaşan sinemacılar oldu. Kültürel süreklilikte, toplumların kendilerini idame ettirme biçimlerinde ulusal miras ve hazineyi, gururla sahip çıkılacak kültürel değerleri değil, üst üste yığılan enkazları gören sinemacı, yıkıntıların arasında dolaştığının farkındadır; “tarih imgesini tarihin en silik nesnelerinde, artıklarında” (Benjamin, 1942/1995: 42), paçavralarda, döküntülerde, tarihin ilerlemeci akışını kesintiye uğratan, sürekli hareketi askıya alan kültürel atıklarda aramaktadır. Arzuyu sürekli uyarırken zevki hep erteleyen faydacı bir evrenin dışına atılmış olanları, iskartaya çıkarılmışları. Bu sinemacı için beden bile artık hareket eden şey değil, hareketin öznesi, eylemin enstrümanı değildir. O zamanı tekamül ettirendir. Beklemeleri ve yorgunluğuyla zamanı bir kütle olarak hissetmemize olanak tanır. Pek

çok isim ve film sayılabilir elbette; ama özellikle Alain Resnais ve Chris Marker filmlerini mütesallit filmler olarak adlandırmak mümkün – etik, estetik ve siyaset arasındaki gerilimli ilişki üzerine oturan filmlerin peşini bırakmadıkları için. *Heykeller de ölür*.<sup>3</sup> Sömürgecilik-karşıtı bir bakışı alevlendirerek sanat diye adlandırdığımızın beyaz insanın zevki üzerine kurulu oluşunu sorgulayan bu film, politik tarihin alt edilmişlerinin, kayıplarının yüzlerini arıyor, sanatsal miras ve zenginlik denilen şeyin ırksallaştırılmışlığını tartışmaya açıyor ve Fransız yeni-sömürgeciliğinin görünümüne sanat eleştirisi içinde tanıklık ediyordu. Tarihsel maddecilikle sinemasal tanıklık, hatırlamanın estetiği, etiği ve politikasını yeniden işlemekte böylece buluşmuştu.<sup>4</sup> Canlı ile cansız, hareketli ile durağan, arşiv ile tanık arasındaki ilişki bütünüyle maddeci ve ilerlemeci bir anlayışa terk edilmeden alıkonuyor; tarihin imgesel boyutu, bakma eylemiyle bellek arasındaki ilişki ışıqla karanlık arasında bir yerlerde görünüp kayboluyordu. Bakma eyleminin kendisi, sınırlarla, kendimizi konumlandırma biçimimizle işliyordu. *Bakıyor* olmakla şimdide ya da geçmişte yaşananlardaki payımız arasındaki bağı tanımaya, kültürel zenginlik diye adlandırdığımızın aynı zamanda kültürel yıkım olduğunu görme ve *anımsamaya* böylelikle zorlanırsınız: “Tarihsel maddeci için bunun anlamı yeterince açıktır. Bu ana kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemezcek bir kökene sahiptir. Var-

3 Bu 30 dakikalık kısa film, Cannes'daki gösteriminin ardından Fransa'da (Ulusal Sinematografi Merkezi, *Centre National de la Cinematographie* tarafından) 1953-1963 yılları arasında yasaklanmış, kesilmiş hali 1963'te, tamamı ise 1968'de gösterilebilmişti. Senegalli düşünür Alioune Diop tarafından kurulan *Présence Africaine* adlı yaynevi ve dergi tarafından desteklenen bu film, işitsel-görsel bir kolaj olarak sömürgecilik-karşıtı, ırkçılık-karşıtı, kapitalizm-karşıtı kuvvetli bir bakma etiği sunuyordu. Bkz. Chamarette (2009).

4 Chris Marker'la Benjamin, tarihsel maddecilikle sinemasal tanıklık arasındaki akrabalık için bkz. Lindroos (2017).

lıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele kurtarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan. Bu yüzden tarihsel maddeci, kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır” (Benjamin, 1942/1995: 42-43). Sinemasal tanıklık, olmuş olanın öyle kolaylıkla kabul edilemeyeceğini yeniden hatırlatır. Tarihi imgesel boyutta düşünerek yürünen yıkıntıların içinde, kazı yapılan ümitsizlik arazisinde dibe çökmüş umudu, ancak Tarih’in havını tersine tarama eylemiyle görebilmek mümkündür. “İmgenin hafızası” işte budur. Her imge, sadece gösterdiğini değil, bakanın ve bakılanın konumlandırılma biçimlerini de içerir. İmgenin hafızası, belirli bir görme, okuma ve bilme biçimi kurar (M. Silverman, 2015: 137). *Güneşsiz*’de Krasna’nın dediği gibi: “Hatırlamak, unutmanın karşıtı değil, astarıdır.” Kültürün eşitsiz ilişkilerin, gasp ve yağmanın, şiddetin at koşturduğu arenasında, egemen kültürün bakışını terk ederek, onun dışına itilmiş kültürlerle nüfuz etmeden bakabilmenin, onlar tarafından nüfuz edilmeye açılmanın, bakışımızla hafızamız arasındaki ilişkiyi fark edebilmenin imkânlarını nasıl üretiriz? Zapt etme, nüfuz etme, her şeyi bilme arzusuyla baktığımız nesneyi, nüfuz edilemez kılacak, onu bizim bakışımıza cevap verme kudretiyle donatacak olan nedir? “Hiçbir şey bilmediğimizde, acı çekme, huzur, mizah görmek istiyoruz. Dünyanın sömürgecileri olarak bizler, her şeyin bizimle konuşmasını istiyoruz: Hayvanın, ölünün, heykelin. Ve bu heykeller sessiz. Ağızları var ama konuşamazlar. Gözleri var, ama bizi göremezler.”<sup>5</sup> Tarihin ve kültürün galibinin eylemini zihinsel ve duygusal düzeyde tekrar eden sesizleştirmesine karşı bakma ve düşünme olanakları, tarihin imgesel boyutunu kavrayan sinemada keşfedilmiş, yeniden işlenmişti: “Geçmişin reddedilen yarası, insan meskeninden atılmış olsa da bir yolunu bulup hayatta kalır. Sonunda kendisine artık

5 *Heykeller de Ölür*’den.

cismani değil psişik bir yer bahşedilmesini bekleyerek, zaman sarmalında çürür. Anımsamak, aslında o psişik yeri sağlamaktır” (K. Silverman, 1996/2006: 275). Bakışımız, tarihsel etkinlik alanının bir parçasıdır. Tarihe hayat kazandırır, tarihin düşünülme biçimine katılımımızı harekete geçirir. Sinemada olduğu gibi tarihin imgesel boyutta düşünülmesi, tarihe katılımımızın farkına varmamızı sağlar.

## VIII.

Tarihi bellekten, evrensel olanı tekil olandan ayırma teşebbüslerine karşı, bunları birbirine de indirgemeyen kozmopolit bir hafızaya ihtiyacımız var. “Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız ‘olağanüstü hal’ istisna değil, kuraldır” (Benjamin, 1942/1995: 43). Bu ahval içinde elimizde kalan tek duygu şaşkınlıkta şayet, onun bizi götüreceği tek bilgi şu: bu duygunun “kaynağındaki tarih anlayışının iler tutar tarafı olmadığı” (Benjamin, 1942/1995: 43). Olağanüstü halin kural olduğu bir tecrübeye “denk düşen bir tarih anlayışına ulaşmak zorundayız”(43). Ya da miras almak: Jean-Luc Godard’ın *Histoire du cinéma*’sı (*Sinemanın Tarihi/Hikâyeleri*) ve son filmi *Le livre d’image* (*The Image Book*, [*İmgeler ve Sözcükler*], 2019) modern şiddetin tarihiyle imgenin şiddeti arasındaki bağlantıları, görme ve imgeler arasında bağlantılar kurma kabiliyetimizi filizlendirecek tarihyazımı örnekleri gibidir. Benjamin’in yeniden işlediği tarihsel maddecilikle sinemasal tanıklığı buluşturan bu filmler, tarihin düşünülme biçimine montaj ilkesini sokarak “düz anlamıyla geçmişin değil, geçmişin imgesel boyutunun bize hükmedişini” (Georges Steiner) fark etmemizin önünü açar. Başkalarının anılarını hatırlamaya, “başka insanların mücadelelerinin, tutkularının, geçmişlerinin kendi geçmiş ve şimdiki zamanımızda yankılanmasına” (K. Silverman, 1996/2006: 276), onların yaraları tarafından yaralanmaya, geçmişimizin, şimdiki zamanımızın ve geleceğimizin, kendi gerçekliğimizin kırılğanlaşmasına, hülasa onların bize nüfuz etmesine doğru açılırız, ya da bu açıklığımızı hatırlarız. Bu an-

lamda hatırlamak, yeniden üretmek değil, dönüştürmektir (K. Silverman, 1996/2006: 276). Tarihi imgesel boyutta düşünme de, bakma ve bakılma ilişkilerini ve ezilenlerin payına düşen imgeleri yeniden biçimlendirme olanağı da, hatırlamanın dönüştürülmesinde, hafızanın yeniden yazılmasında saklıdır (K. Silverman, 1996/2006: 276). Kusurlu, yıpranmış, aşınmış, yaralanmış, saçaklanmış hafıza ve zamanın yerçekim kuvvetiyle başları öne eğilmiş bedenler. Yanmış, yıkılmış, enkazla dolu bir arazi. Bütün bunlarla birlikte görme, dinleme, anlatma, hatırlama ve sanat yapma direncimiz ayakta: “Kusursuz şekilde anımsamak, aynı kültürel düzen içinde sonsuza dek yaşamak olacaktır. Ancak kusurlu şekilde anımsamak, geçmişten imgeleri, şimdiki zamanı yaşantıladığımız imgelerle hep yeni ve hep dinamik bir ilişki içine sokmak ve bu süreçte sadece geçmişin değil aynı zamanda şimdiki zamanın da dış hatlarını ve önemini durmadan değiştirmektir” (K. Silverman, 1996/2006: 276-7).

## IX.

*Ey Harlem Sokakları üzerindeki yıldız tarlası  
Ey gecenin geçmişi unutturan nefesi.  
Bir annenin şarkısıyla kuruluyor bir şehir  
Bir ninniyle düş kuruyor bir şehir.  
Elini uzat kara çocuk ve bir yıldız al  
Geçmişi unutturan esintisi içinde gecenin.  
Tek bir yıldız all*

Langston Hughes<sup>6</sup>

9. meşhur fragman şöyledir: “Klee’nin ‘Angelus Novus’ adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Bi-

6 Hughes’un Yıldızlar (Stars) adlı şiiri. Bkz. K. Silverman, (1996/2006: 176-177).



raz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır" (Benjamin, 1942/1995: 43). Isaac Julien'in *Looking For Langston* adlı bir filmi var. Langston Hughes'u anlatıyor. Onu seyircisi tarafından kolay hazmedilebilir bir nesne, başkılığının seyircisi tarafından zahmetsizce yiyip yutulduğu, seyircinin bakışlarıyla zapt edilen bir nesne kılmaktan imtina ediyor bu film. Hatta, "seyirci tarafından yapılacak bir yağmaya ve kendine mal etmeye" (K. Silverman, 1996/2006: 162) karşı tavizsizce sınırlar çiziyor. Filmin sonunda polis ve haydutlardan oluşan bir grup, cenaze sonrası davetin yapıldığı mekâna girdiklerinde –hep beraber heteroseksüel normları dayatmak üzere giriyoruz– orada hiç kimse yoktur; aradıkları çoktan iz bırakmadan gitmiştir. Buradaki gibi, ötekini dünyasına merakla ve davetsizce girdiğimiz bu tür anlarda, filmin tavizsizce bizi yokluğa göndermesi, başkılığa açılmanın, onu zapt etmeden açılmanın, nüfuz edilmeye razı olarak açılma-

nın imkânını yaratır: dahil olmak istediğimiz evren kökten bir kendine yabancılaşmayı, tanıdık olan her şeyi geride bırakabilme kabiliyetimizi canlandırmayı talep etmektedir (K. Silverman, 1996/2006: 162). Kendinden hoşnutlukla dilediğimiz her şeye nüfuz edebileceğimize inanan bakışların indirilmesi gerekmektedir. "Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek..." Tarih meleği mezarlıkta elinde James Baldwin ve Hughes'un fotoğraflarını tutan siyah melektir bu filmde. Meleğin kanatlarının yapma olduğunu biliriz. Üzerimizde bıraktığı etki ise, yüzümüzü yakan güneş, saçımızı savuran rüzgâr kadar gerçektir. Sinema tarihinin bir başka meleği, şehrin yıkımının tanığı Damiel (*Der Himmel über Berlin* [*Berlin Üzerinde Gökyüzü/Arzunun Kanatları*], Wim Wenders, 1987) gerçek melek kanatlarının etik bir varlık olmayı, etik olanağını da dışarıda bırakışını fark edecektir. İnsan olmak, yaralanabilirliği, ötekinin dokunuşlarına, dünyasına, ötekine maruz kalmayı zorunlu kılarken, etik olanağın dar kapısını açmaktadır.



## X.

Siyasetçilerin kör bir inatla savundukları ilerleme imanıyla, bunun kitlesel temeline duydukları sonsuz itimatla ve onları bir kukla, bir otomat gibi oynatmaya başlamış olan bu tabiiyetle her

tür bağı kesen bir tarih anlayışını anlatmaya ve kurmaya çalışır Benjamin. Umut, gelecek selamet düşüncesinde değil, yıkıntıların arasında dolaştığının farkında, şaşkınlığını ve kendi masumiyetine duyduğu inancı geride bırakmış olanın bakışındadır. Umudu sadece *gelecek olan* değil, *yapılması* ve *getirilmesi* gereken olarak düşünenin.

## XI.

Konformizme, teknokratik eğilimlere karşı durabilecek bir tarih anlayışı. Şöyle diyor Benjamin *şimdiki zaman* için: “Bugün emekten anlaşılan doğanın sömürülmesi demek. Safça bir gönül rahatlığıyla, doğa sömürüldükçe proleterya sömürden kurtulur sanılıyor” (Benjamin, 1942/1995: 45). Bütün şekillenişimiz, mevcudiyetimizin sınırları her zaman bizdeki ötekiyi ima ediyor; kendimize kökten bir biçimde yabancı oluşumuz paradoksal olarak başkalıkla etik bağlantımızın da kaynağı. Hepimiz, ötekilerin üzerimizde bıraktığı izlerinden oluşuyoruz. Yaşadığımız ve beslendiğimiz sistem, başka insanların, başka canlıların acı çekmesi üzerine kurulu. Sofrayı biz kurmuş olmasak da, hepimiz bu ziyafet sofrasındayız. Benjamin’in metalaşma olgusuna dair kavrayışını tartışırken sömürü ve tahakküme dayalı insanlararası ilişkilerin *şeyleşerek* kapitalizmin doğal bir güçmüş gibi kendi gerçekliğini dayatışına dikkat çekmişti Meral Özbek: “Metalaşma olgusu, meta fetişizmini; yani aslında meta üretimi ilişkileri düzeyindeki sömürü ve tahakküme dayalı olan insanlararası ilişkiyi, pazarda eşit dolaşıma giren mallar arasında bir ilişkiymiş gibi görmek sonucunu yaratır. Metaların fetişleştirilmesi, onları üreten zihinsel ve bedensel emek süreciyle canlı bağlantılarını koparıp nesnelerin ölü fetişler olarak şeyleştirilmesi anlamına gelmekle kalmaz; aynı zamanda bu, insan ilişkilerinin şeyleşmesi ve kapitalist üretim sürecinin kendisini gerçekleştiren insanların karşısına, ezici bir doğal güç olarak çıkması demektir” (Özbek, 2000a: 89).

Hıncımı bir koza içinde saklamak zorundayım. Onun ahlâki değerine ve tarihsel doğruluğuna hâlâ inanıyorum. Hâlâ.

Jean Améry (1966/2015: 109)

Tarihsel bilginin öznesi, eşitsizlikle, alt edilmişlikle mücadele içindeki ezilenlerdir (Benjamin, 1942/1995: 45). Mücadele içindeki alt edilmişler için sadece gelecek kuşakların kurtarılması rolünü yeterli sayamayız. Yüzünü gelecek kuşakların kurtarılmasına dönmüş bir mücadele, öfke ve fedakârlık duygularının unutulmasıyla sonuçlanır. Bu duyguları ayakta tutacak olan, artık aramızda bulunmayanların, vaktiyle alt edilmiş olanların, alt edilmişliğin üstesinden gelmeyi deneyenlerin imgesidir. Hayaletler ile birlikte yaşamayı öğrenmek. Tarihin bu imgesel boyutta kavranışı, ilerlemeden medet ummayan bir siyaset bilincine de yol verebilir: “Bu bilince sahip olmak demek, geçmişin ve geleceğin hayaletleriyle, geçmişin katlanılır ve katlanılmaz hatıralarıyla ve doğmamış olanlara karşı yükümlülüğün ağırlığıyla etkin bir biçimde yaşamasını öğrenmek, aslında bunları siyaseten etkinleştirmek demektir. Derrida geçmişin nasıl hatırlandığı veya reddedildiğine ilişkin kalıcı bir sorun olarak tarihin siyasi yüzünü ısrarla vurgulamak suretiyle (tıpkı Benjamin gibi) tarihi bellekten ayırma amaçlı her türden saf kategoriye olanaksız kılar. Bizler ölümlerden ‘gerçekten başlarına gelmiş olan şeyleri’ değil, başlarına gelen bu şeylerden sonra yaşamayı sürdüren, medet umulan şeyi, geçmiş kuşakların ve olayların şimdi’nin güç alanlarını zapt etme biçimini, bu kuşak ve olayların bizim üzerimizde hak talep etme biçimini, gelecek hayallerimiz ve bakışlarımıza musallat olma, bulaşma ve hayat verme biçimlerini miras alırız” (Brown, 2001/2010: 185).

İrkçiliğin kurbanlarının, kendilerine söz verilmeden gömül-  
melerini istemiyorum. Acıların, ıstırapların kuşaktan kuşağa  
aktarılmadığını iddia etmek ihanet olur. Yazdıklarım çok hoş,  
neşeli öyküler değil, ama bir yazar olarak benim görevimdi.

Toni Morrison<sup>7</sup>

Tarihsel ilerleme kavrayışının insanlığın *homojen* ve *boş bir zaman* içinde durmadan yol aldığı tasavvurundan ayrıştırıla-  
maz olduğunu söyler Benjamin (1942/1995: 46). İlerlemecili-  
ğin eleştirisi ve sekteye uğratılabilmesi, bu zaman tasavvuru-  
nun da yerinden edilmesiyle iç içe geçmiştir. Bir bütün olarak  
akıp giden ve sürükleyen *homojen* ve *boş zaman* tasavvurunu  
kesintiye uğratan, bütünlüklü olmayan, her daim parçalı, dağı-  
tıcı, eliptik, titreşen, parlayan ve dibe çöken, bir bütün olama-  
yan kusurlu ve tamamlanmamış zaman kavrayışıdır. Belki de  
İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasının zamanı bu.<sup>8</sup> Kültürün  
üzerindeki sefil örtüyü kaldıran, kültürün sürekliliğine karşı,  
ıskartaya çıkarılanın veya alt edilenin, onu seyreden bakışı-  
na cevap verme kudretiyle huzursuz edildiğimiz anların sine-  
ması. Felaketi, yıkıntılar yığını, gerçekliğin uzlaşımalsal biçi-  
mi içinde kalarak, *homojen* ve içi boş zaman tasavvuruyla an-  
latamayacağını çoktan fark etmiş sinemasal tanık. “Yeniye son-  
suzlaştıran kapitalist endüstriyel-ilerleme ideali”ne karşı, “iler-  
leme olarak tarih fikrinin cehennem zamanı”na karşı (Özbek,  
2000a: 91), geçmişin geçmişliğine karşı, tarihin imgesel boyu-  
tunun düşünülmesi, kusurlu hafızalarımızla zamanın içinde  
yaşadığımızı, geçmiş imgelerini yeniden inşa etme irademizi ve  
kabiliyetimizi hatırlattı. Zaman, aynı olanı sürekli hale getiren  
Tarih’in değil, akış ve süreksizliğin zamanıdır artık.

7 Alıntı, Toni Morrison’un *Les Inrockuptibles* dergisine verdiği iki ayrı mülakat-  
tan Siren Idemen’in derlediği, 2000 yılında *Roll*’da yayımlanan derlemeden.  
2019 yılında şu adresten online erişime açıldı. Online erişim: <https://www.birartibir.org/kultur-sanat/419-iste-nihayet-siyah-kovboyar>.

8 Gilles Deleuze (1985/1989), “zaman-imge” kavramıyla karşılaşmıştı bu dönü-  
şümü.

#### XIV.

Hatırlamak, geçmişî “olduğu gibi” getirmek, yeniden canlandırmak, yeniden üretmek değil, dönüştürmektir. Peki neyi? Bellek ve bakış trabzanlarına yaslanan sömürü ve tahakküm ilişkilerince üretilmiş bilme, düşünme, duygulanım ve fantazi biçimlerini. İlerleme idealinin yaslandığı homojen ve boş zaman tasavvurunu terk edebildiğimiz nadir anlarda fark ederiz ki, “tarih, bir inşa faaliyetinin nesnesidir. Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, ‘şimdi’nin zamanı’nın doldurduğu bir zamanda yükselir” (Benjamin, 1942/1995: 46-7). Öyleyse geçmişe doğru sıçrayış hem kurallarını hâkim sınıfın, egemen kültürün koyduğu bir arenada (Benjamin, 1942/1995: 47) hem de şimdi’nin içinden gerçekleşir her zaman. Tıpkı Claude Lanzmann’ın *Shoah*’sının ilk cümlesinin ilan ettiği gibi: “Olay (*l’action*) günümüzde başlar.” Tarihin imgesel boyutuna politik kabiliyetini veren de budur. Şimdiki zamanda kendini gerçeklik kılmuş görünürlük ve işitirlik düzeneği içinde bozulma ve kırılmalara, başka ortak duyuların, başka anlam ortaklıklarının, başka uzay-zamansal düzeneklerin üretimine ihtiyaç vardır. Geçmişin şimdideki imgelerinin, bu imgelerin bizi konumlandırdıkları yerlerin sökülmesine, görme, düşünme ve işitme çerçevelerimizin ayarının, görünür olanın apaçıklığının, şimdi’nin verililiğinin bozulmasına. Benjamin, “gündelik ve seküler dünyaya anlaşılması zor ve kutsal bir metin gibi yaklaşmıştır,” diye yazmıştı Meral Özbek (2000c: 84).

#### XV.

Bu fragmanlarda, ilerleme, bütünlük ve süreklilik temelli “evrensel tarih” ya da “tarihselcilik” Benjamin’in karşısına aldığı tarih kavrayışıdır. Tarihsel ânın kesintiye uğratici gücü, onun şimdiyle ilişkisi içinde yakalanabilmesiyle mümkündür. Bu gücü açığa çıkarabilme potansiyelini tarihsel maddecilikte bulacaktır Benjamin. Tarihsel imge zamansal süreklilikle ya da geçmiş-şimdi-gelecek anlatisıyla aynı hizaya sokulamaz, bilakis tarihin sürekliliğini infilak ettirmek için o temellük edilir (Mills, 2008: 117). Bu

anlamda şimdi, geçmiş ve gelecek arasında bir geçiş olarak düşünülemez; şimdi, geçmişin temellük edilebilmesine, onun tarihsel inşasına açık bir olanaktır (Mills, 2008: 117). Benjamin'in devrim anlayışı da bu *şimdi'nin zamanıyla* birlikte tahayyül edilebilir. Kendinden önceki süreçlerin olgunlaşmasıyla değil, şimdi'nin mesiyani gücünün kurtuluşu için bir geçmiş imgesinin alıkonulmasıyla ortaya çıkan devrim (Mills, 2008: 117). Tarihin akışında kırılmaya yol açma, tarihsel sürekliliği kesintiye uğratma ya da tarihsel imgeyi alıkoyma olarak devrim, hem bir olanağın gerçekleştirilmesini hem de onun şimdi'de maddileştirilmesini ifade etmektedir (Brown, 2001/2010: 192). Bakışı geçmişe çevrilmiş tarih meleği felaketi görür; "bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket gibi görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket" (Benjamin, 1942/1995: 43). Melek, faltaşı gibi açılmış gözleriyle felaketi görüp hissetse de çaresiz, hareketsizdir. İlerleme denilen fırtınanın kuvvetini kırma, onu kesintiye uğratma, şimdi'deki olanağı tarihsel ânın temellük edilmesiyle gerçekleştirme sorumluluğu bizim omuzlarımızdadır (Brown, 2001/2010: 192). "Tarihin sürekliliğini parçalama bilinci, eylem ânındaki devrimci sınıflara özgüdür" (Benjamin, 1942/1995: 47). Tarihsel sürekliliği parçalama ya da kesintiye uğratma ile devrimci eylem arasındaki bu bağ, ilerleme idealine iman etmiş siyaset biçimleriyle ilişkisi de kesmektir: "olgunlaşmış devrim koşulları", "yoksul çağların daha adil ve mutlu çağlara doğru ilerlemesi", "güzel günler göreceğiz" ile ilişkisi kesmek (Brown, 2001/2010: 193). "Benjamin'e göre geçmiş, şimdi'nin daha aşağı bir biçimi değil, hem travmatik hem de ütöpik sahneler saklayan, istifade edilebilecek bir gizli mahzendir" (Brown, 2001/2010: 193).

## XVI.

Tarihsel maddeci, geçmiş ve gelecek arasında bir geçiş olarak düşünülemez; şimdi'den, şimdi'nin zamanından yola çıkma zorunluluğunu taşır (Benjamin, 1942/1995: 47). Tarih meleği felaketin tanığıdır; lakin suskun ve çaresiz bir biçimde geleceğe

doğru sürüklenmektedir. O halde bu melek niye var? Bir kurtuluş vaat etmiyorsa? Meleğin varlığının ve bakışının, Tanrı'nın inayetine duyulan inancı, dinî inancın dünyasını devreye soktuğu düşünülebilir (Brown, 2001/2010: 196). Bu yönüyle meleğin bakış açısı, topyekûn bir büyü bozumuna, ilerlemeci ve seküler ideallerde temellenmiş Aydınlanma'ya karşı durur. "Hem arkaik hem ütöpik bilgi" (Brown, 2001/2010: 196), umut, bütün olup bitenin görüldüğüne ve adaletin tecelli edeceğine dair inanç devreye girmiştir. Geçmişte oldukları biçimleriyle değil fakat. İlerleme ve rasyonalitenin idealleştirilmesinin ürettiği büyübozumu fırtınası, "teolojinin siyasi bakımdan üretken unsurlarının, umut, hayal ve ütopya tutkusunun kurtarıcı güçlerini" (Brown, 2001/2010: 197) siyaset ve tarih sahnesinden koparmıştır. Bu yönüyle melek figürünü, ne geleneksel teolojiyi sınırlanacak bir ev gibi işaret eden, istikameti gösteren, ne de kendini ilerleme fırtınasının büyübozumuna bırakarak, kurbanlar ve cellatlar arasında hiçbir ayrımın kalmadığı, hiçbir hesabın sorulmadığı bir "ölümlü dünya" içinde yaşamaktan başka çaremiiz olmadığına inandıran bir figür gibi düşünmek zorunda değiliz. İlerlemeciliğin ve otomatizmin sürgün ettiği figürler (imgeler ve duygular), bilinçli ve bilinçdışı hatıralar, umutlar, hınç ve öfke yeniden etkinleştirilebilir (Brown, 2001/2010: 197). Bütününü ve sadece dinî inancın değil, insanın dünyayla bağını kuran inanmanın dar ve boş kapısı, seküler dünyanın içinde açık tutulmalıdır. Bu kapı her tür anlamıyla insan maharetlerine de mesiyaniik hayallere de açıktır (Brown, 2001/2010: 197). Benjamin'in fantazmagoriyi kültürel varlıkların içerdiği fantazmagori olarak ele almasına, "yüzyılın sihirli görüntüleri"ne bir tür mikroskopaj ya da teleskopajla bakışına dikkat çekiyor Meral Özbek. Benjamin'in yöntemi, tarihin atıkları durumunda olan fenomenlerdeki durağan düş-imgelerinin izlerini sürmek ve bunları diyalektik imgelere çevirmektir (Özbek, 2000a: 94). Fantazmagori, 19. yüzyılın metalar üreten toplumunun büründüğü parıltıda, burada işleyen yüceltimde ise şayet, bu yüceltim kolektif bilinçdışındaki ütöpik özlemleri de içerebilir (Özbek, 2000a: 93). Melek, ilerleme ve rasyonaliteyi idealleştirmiş

bir Aydınlanma perspektifinin sınırlılıklarını fark etmiş, tarihin ve kültürün sürekliliği denilen barbarlığın üst üste yığıldığı yıkıntıların arasındadır. “Karamsarlığın bu örgütlenmiş halinin kendisi, diyalektik bir dönüşle, ilerleme mitosundan uyanmak ve hep aynı olanın dışına sıçramak ve özgürleşmek için itici gücü (umut kıvılcımını) oluşturur” (Özbek, 2000a: 77-8). İnsanlığın homojen ve boş bir zaman içinde durmaksızın yol aldığı şeklindeki ilerlemeci tasavvur, ilerlemenin “insan bilincinin, faaliyetinin ve insani kaygıların ötesinde” (Brown, 2001/2010: 198) kaçınılmaz bir biçimde vuku bulduğu bir üst-anlatıya tabi olmamızı buyurur; oysa belleğimiz de bilincimiz de şimdiki zaman tarafından konumlandırılmış ve doldurulmuştur (Brown, 2001/2010: 198). Tarihsel maddeci, geçmiş ve gelecek arasında bir geçiş olarak düşünülemeyecek şimdi’den, şimdi’nin zamanından yola çıkma zorunluluğunu taşır. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişki, şimdi’nin geçmiş ve gelecekle ilişkisi, verili, apaçık, bir bütün değildir.

## XVII.

Tarihselciliğin hep varacağı yer, evrensel tarih anlayışıdır Benjamin için. Maddeci tarihyazımını, bu anlamda farklı görür. Tarihselcilik, “kuramsal donanımdan yoksundur. Yöntemi toplama işleminden ibarettir; homojen ve boş zamanı doldurabilmek için olgu yığınları devşirir” (Benjamin, 1995: 48). Oysa maddeci tarihyazımı kurucu bir ilkeyle, sadece düşüncelerin akışı değil, düşüncelerin durdurulup onların temellük edilmesiyle çalışır (Benjamin, 1942/1995: 48). Olgular yığınıyla değil, tarihin homojen akışından koparılıp alınmış, belirli gerilimlerin kümelenecek kristalize olduğu zerrelere, an ve düşüncelerle işlemektedir. Bir dönemden bir hayatı, tüm bir ömürden bir yapıtı çekip çıkarmaktan söz eder mesela, Benjamin. Yapıtta tüm ömür, ömürde bir dönem, dönemde bütün bir tarihin akışı, aynı anda hem korunur hem de yadsınarak aşılır (Benjamin, 1942/1995: 48). Kurtarma ve kopma. Sadakat ve şiddet. Sadeleştirmeye, çıkarmaya, kesmeye odaklı bu düşünce, fantazmagorinin içerdi-

gi yüceltimi aynı anda mesiyaniik hayallere ve insan maharetlerine açan yüzyılın sinemacılarının montaj odaklı düşüncelerinde de yankılanır. Tarihselci geçmiş anlayışının yerine politik geçmiş anlayışı alırken, montaj ilkesi, “montajcı tarihsel bilgi üretimi” (Özbek, 2000a: 77) tarihyazımının olduğu gibi sinemasal gerçekliğin üretiminde de alt edilmişliğin üstesinden gelmenin metodolojisi olmuştur. Montaj ilkesi tarihe uygulanır (Özbek, 2000a: 75). Tarihsel maddeci, “olup bitenin Mesiyaniik bir müdahaleyle durduruluşunun işaretini yakalar. Başka bir deyişle, baskı altındaki geçmiş uğruna verilen devrimci mücadele için bir başarı imkânı görür” (Benjamin, 1942/1995: 48). Ne saf seküler bir varoluşa ne de saf teolojik bir varoluşa tam olarak açılan bir kapı. Öte dünya düşüncesinin söndüğü maddi ve olumsal evrende onu içeriden kıran, kesintiye uğratan, insanı başkalarına, başkalarının hatıralarına açan dünyevi sonsuz. Siyasi bir umut kaynağı gibi görülen ilerlemeci tarih bakışının sunduğu iyimserlik muhafazakâr bir iyimserliktir; çünkü siyasi olaylara dair kaçınılmazlığa ve normatif izahlara razı eder bizi (Brown, 2001/2010: 199). Sanki faillerin, kurbanların, güç ilişkilerinin, hesap sorulabilirliğinin alıcısının olmadığı bir tarihsel otomat işlemektedir (Brown, 2001/2010: 200). Oysa imgesel boyutuyla düşünöldüğünde tarih natamamdır. Galip olanın tarihinin yekpare anlatısını parçalayacak, infilak ettirecek tarihsel imgeler, şimdi’nin fiiliyata geçirilmiş olanaklarına tabi olduğu ölçüde maddi, şimdi’yle geçmiş arasında kurulan bu bağı her ikisini de dönüştürmesiyle mucizevidir.

## **XVIII.**

Tüm insanlığın tarihini kapsayan şimdi’nin zamanı, insanlık tarihinin evrendeki yerine denk düşer (Benjamin, 1942/1995: 49). Şimdi’de belirli bir anda belirli bir siyasi imkânın sahip lenilmesiyle kurtarılp alıkonan, inşa edilen, retroaktiviteyle, sunduğu olanakları gerçekleştiren belirli bir an olarak tarih aynı zamanda vazgeçebileceğimiz, geride bırakmaya razı olabileceğimiz hatta yerle bir edebileceğimiz anlar olarak da dü-

şünülmelidir. Hatırlama, unutmamanın karşısı değildir. Zamanın içinde yaşayan kusurlu hafızalı varlıkları.

**Ek**

**A**

“Tarihselcilik, tarihin çeşitli anları arasında bir nedensellik ilişkisi kurmakla yetinir” (Benjamin, 1942/1995: 49). Oysa bir olgu, ancak sonradan, geriye dönüşlü olarak, belki de “binlerce yıl uzağındaki olaylar aracılığıyla tarihsellik kazanır” (Benjamin, 1942/1995: 49). Tarihsel maddecinin yaptığı, “olaylar dizisini tespah çeker gibi peş peşe sıralamak” değil (Benjamin, 1942/1995: 49). Şimdinin kendinden önceki başka bir zamanla oluşturduğu kümenin farkına varmak ve bunu kesip çıkarmaktır. Şimdiki zamanı, içinde yaşadığımız dönemi, bugünü, içinde “mesiyanik zaman kırıntılarının uçuştığı şimdi’nin zamanı”na dönüştürebilmemizi sağlayan işte budur (Benjamin, 1942/1995: 49). Meral Özbek’in ifadesiyle: “Şimdinin felaket ve konjonktürünü okumak, ancak bu tehlike anından alınan enerjiyle, geçmişin enkazı altındaki gözden çıkarılmış ve eskitilmiş biçim ve yaşamları koparıp, alıntulamakla mümkündür. (Zaten, geçmişteki o an da, ancak bugünün tehlikesi altında ve bugünün algılama olanaklarıyla bilinebilir kılınmıştır.)” (Özbek, 2000a: 76). Geçmiş ile şimdi, birbirini ateşliyor, birbiriyle benzer kümeler oluşturuyor, birbirine eklemleniyor ve birbirini inşa ediyordur. Geçmiş, şimdi’deki olanakları aydınlatıyor, bir *olanak olarak şimdi*, geçmişin imgelerini dönüştürebilmemizi sağlıyordu. Bugünün içinde açılan dar kapı olarak şimdi’nin zamanı, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında lineer ve kronolojik olmayan bir ilişkinin, yeninin sonsuzca tekrarının dönüştürülebilme ihtimalini doğurur. “Böyle kapıların açılması da şimdi’nin, kurtuluşun –yani şimdi’deki belli bir siyasi amaç ile geçmişteki belli bir baskı oluşumu arasında bağlantı kurmanın– mümkün olduğu zaman şeklinde tezahür etmesine olanak sağlar. Geçmişin ve şimdi’nin bu eklemlenişi, tarih’i bir anda topyekûn değil de parça parça kurtaran

‘Mesiyaniik zaman kırıntılarını’ oluşturur” (Brown, 2001/2010: 202). Yekpare bir tarih kavrayışını terk ettiğimize göre btnlkl bir kurtuluş vaadinden de vazgeebilmemiz mmkn. Her tür idealleştirmeyi ve bütünleştirmeyi, korunma vaadini geri bıraktırmaya dayalı, bu sürekli örgütlenmesi gereken radikal karamsarlık, mesiyaniik parçaları tanıyabilme, temellük edebilme ihtimalinden doğuyor veya bu ihtimali doğuruyor olabilir.

## B

“Zamanın nelere gebe olduğunu keşfetmeye çalışan khinler, onu ne homojen ne boş bir şey olarak grrlerdı. Bunu akıl-da tutan kişi hatırlama nında geçmiş zamanla kurulan ilişkinin de tıpkı böyle bir yaşantı olacağını anlayabilir belki.” (Benjamin, 1942/1995: 49). Olağanüstü halin alt edilmiş olanlar için bir istisna değil kural haline geldiğini keskin bir bakışla görüp anlatmış Zaven Biberyan, romanlarında bu radikal karamsarlığı örgütlerken, içinde yaşadığı zamanı şimdi’nin zamanına dönüştüren dar kapıyı da edebiyatta açmıştı. şu satırlar *Yalnızlar*’dan: “şaştı, insan nasıl olur da başka bir fikre kapılıp, birkaç saat içinde, yıllarca süregelen düşünce tarzını değiştirebilirdi?” (Biberyan, 2000: 70). Kapıda beliren umut kıvılcımını körüklemek bize düşer. Ve biliyoruz ki bu ezilenlerin geleneğinin aktarılmasıyla<sup>9</sup> mmkndr. Peki nasıl bir aktarım? Tekrar tekrar aynı top-rağı eşelemek. Aynı tefekkür nesnesine tekrar tekrar dönmek. Başarısızlığın tekrarı. Belki de. Aslında daha çok inatçı ısrarın, her şeye rağmen yapmanın, hep aynı yere geri dönmenin tekrarı.

## KAYNAKÇA

- Amry, J. (2015), *Suç ve Kefaretin tesinde: Alt Edilmişliğin stesinden Gelme Denemeleri*, C. Ener (ev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1995), “Tarih Kavramı zerine”, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin’dan Seçme Yazılar*, N. Gürbilek (ev. ve der.), İstanbul: Metis Yayınları.
- (2001), “Tarih Kavramı zerine”, *Pasajlar*, A. Cemal (ev.), R. Tiedemann (der.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

9 Buna dair iyi bir metin için bkz. Khatib (2017).

- Biberyan, Z. (2000), *Yalnızlar*, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Brown, W. (2010), *Tarihten Çıkan Siyaset*, Emine Ayhan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Chamarette, J. (2009), "Les Statues meurent aussi", *Senses of Cinema*, sayı 52, <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/les-statues-meurent-aussi/>, erişim tarihi: 26 Eylül 2020.
- Deleuze, G. (1989), *Cinema 2: The Time Image*, H. Tomlinson ve R. Galeta (çev.), Londra: The Athlone Press.
- Derrida, J. (1996), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Eric Prenowitz (çev.), Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- (2001), *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, A. Tümertekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frisby, D. (2012), *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*, A. Terzi (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (1995), "Sunuş", *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'dan Seçme Yazılar*, N. Gürbilek (der. ve çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hill, S.R. (9 Aralık 2019), "Walter Benjamin'a Last Work", <https://lareviewofbooks.org/article/walter-benjamins-last-work/>, erişim tarihi: 17 Ekim 2020.
- Khatib, S. (2017), "Where the Past Was, There History Shall Be", *Anthropology & Materialism*, Özel sayı 1, <http://journals.openedition.org/am/789>; DOI: <https://doi.org/10.4000/am.789>
- Kracauer, S. (2014), *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lindroos, K. (2017), "Chris Marker as Cinematic Witness", *Art as a Political Witness*, K. Lindroos ve F. Möller (der.), Obladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich.
- Mills, C. (2008), *The Philosophy of Agamben*, Montreal ve Kingston: McGill/Queen's University Press.
- Özbek, M. (2000a), "Walter Benjamin Okumak-I", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 55 (2), s. 69-95.
- (2000c), "Walter Benjamin Okumak-III", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 55 (4), s. 83-109.
- Picker, C. (5 Nisan 2020), "Benjamin's Last Will: A Response to Samantha Rose Hill's 'Walter Benjamin's Last Work'", <https://lareviewofbooks.org/article/benjamins-last-will-a-response-to-samantha-rose-hills-walter-benjamins-last-work>, erişim tarihi: 17 Ekim 2020.
- Sarlo, B. (2012), *Geçmiş Zaman*, P. B. Charum ve D. Ekinci (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Silverman, K. (2006), *Görünür Dünyanın Eşiği*, A. Onacak (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Silverman, M. (2015), *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Oxford: Berghahn.

**AYLİN SAYIN** ODTÜ Biyoloji Eğitim’de lisans, MSGSÜ Sinema-TV Bölümü’nde yüksek lisansını tamamlamıştır. MSGSÜ Sosyoloji Bölümü’nde “1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Oluşan Özerk Alan: Sermaye, Habitus ve Duygu Ekseninde Bir Bakış” adlı doktora tezini yazmıştır. 2001 yılından bu yana *Yeni Film* dergisinin yayın kurulu üyesi ve yazarıdır. SIYAD ve FIPRESCI üyesidir. *Hindistan Günlağı: Hala Uzak Hala Umutlu* (Kalkedon Yayınları, 2010) adlı bir kitabı vardır.

**BAHADİR VURAL** Lisans öğrenimini sosyoloji alanında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde tamamladı. Meral Özbek’in yönettiği “Burjuva Kamusal Alanından Proleter Kamusal Alana” başlıklı tezle 2004’te yüksek lisans, yine Özbek’in danışmanlığındaki “Geç Osmanlı Edebi Alanında Roman” adlı tezle 2017’de doktora derecesini de MSGSÜ’den aldı. Temel çalışma alanları kültür sosyolojisi ve edebiyat sosyolojisidir. Halen İstanbul Arel Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde öğretim üyesidir.

**EGEMEN YILGÜR** Lisans öğrenimini İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü’nde tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bölümü’nde devam ettiği doktora eğitiminin sonucunda hazırladığı “Geç-Peripatetik Roman Tütün İşçilerinde Ücretli İstihdam ve Politizasyon Deneyimleri” başlıklı teziyle 2014 yılında doktor oldu. 2018 yılında Üniversitelerarası Kurul tarafından doçent unvanı verilen Yılğür, 2019 yı-

linda İskoçya-Saint Andrews Üniversitesi Tarih Bölümü ve Bulgar Bilimler Akademisi Etnoloji ve Folklor Çalışmaları Enstitüsü'nde misafir akademisyen olarak, "Teneke Mahallesi in the 19<sup>th</sup>-Century Ottoman Cities: The Development of Informal Settlements in the Late-Ottoman Urban Environment" başlıklı araştırma projesini yürüttü. Üsküdar Üniversitesi, Nişantaşı Üniversitesi, Beykoz Üniversitesi gibi çeşitli kurumlarda sosyoloji ve sosyal hizmet disiplinlerinde dersler veren Yılğür, halen Yeditepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü ve Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'ndeki derslerine devam etmektedir. Çalışmalarını peripatetik ve geç-peripatetik topluluklar, kent yoksulluğu, prekapitalist toplumsal dokuların kapitalist toplumlarda yeniden üretimi gibi çeşitli alanlarda sürdüren Yılğür, St. Andrews Üniversitesi Tarih Bölümü bünyesinde hayata geçirilen "Roma Civic Emancipation between Two World Wars" başlıklı araştırma projesinde danışmanlık yapmaktadır.

**ESER KÖKER** Otuz yıla yakın bir süre Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde çalıştıktan sonra Urla'ya yerleşti. Kitaplarının isimleri *Politikanın İletişimi İletişimin Politikası* (İmge Kitabevi, 2016), *Kitapta Kurutulmuş Çiçekler* (Dipnot Yayınları, 2020), *İrkçi Değilim Ama* (Ülkü Doğanay ile birlikte) (İnsan Hakları Ortak Platformu, 2010), *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi* (Nilgün Abisel ve diğerleri ile birlikte) (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994); *Sırlarını Eshitmiş Aynalar: Anneanne* (Mine Tan ve AÜ Kadın Çalışmaları öğrencileri ile birlikte) (Chiviyazıları Yayınevi, 2002) ise en sevdiği...

**FERYAL SAYGILIGİL** Güliz Sağlam'la birlikte *Kafesteki Kuş Gibiydik* (*Desa Direnişinde Kadınlar*) (2009), *Bölge* (2010) ve *Kadınlar Grevde* (2010) isimli belgeselleri çekti. *Gülebilir miyiz Dersin?* (Beyhan Uygun Aytemiz'le birlikte, İletişim Yayınları, 2016), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (Dipnot Yayınları, 2016), *Kadınlar Hep Vardı* (Dipnot Yayınları, 2017) isimli derlemeleri yaptı. *Kâinatta Bir Nokta: Nüzhet Gökdoğan* (Kültür Üniversitesi Yayınları, 2010) ve *Bir Kadın Grevi* (Güldünya Yayınları, 2018) isimli kitapları bulunmaktadır. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nün öğretim üyelerindendir.

**HÜLYA BULUT** 1976 yılında İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 1998 yılında mezun oldu. Yüksek lisansını Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde

bitirdi. “1990 Sonrası Türkiye’de Çok Satan Romanlar Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme” başlıklı doktora tezini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde tamamladı. *Varlık, Türk Dili, Hürriyet Gösteri, Evrensel Kültür, Mesele, Türk Edebiyatı, Özgür Edebiyat* vb. dergilerde çeşitli makaleleri yayımlandı. *İsyankar Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* (İletişim Yayınları, 2015), *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı* (İletişim Yayınları, 2019), *Özneler-Durumlar ve Mekânlar* (Bağlam Yayınları, 2009) adlı derleme kitaplarına makaleleriyle katkıda bulundu. Halit Ziya Uşaklıgil’in *Kabus* adlı tiyatro oyununu (Hicrâl Demir ile birliktte), Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* (Koridor Yayıncılık, 2020) ve Ayşe Zekiye’nin *Bir Pederin Hatası* (Homer Kitabevi, 2018) adlı romanlarını sadeleştirerek yayıma hazırladı. Halen Boğaziçi Üniversitesi’nde Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

**LEVENT YILMAZOK** Orta Doğu Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü’nü bitirdi. 2005-2007 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Televizyon Ana Sanat Dalı’nda yüksek lisans yaptı ve “Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi” başlıklı tezi yazdı. Amsterdam Üniversitesi’nde 2008 yılında başladığı doktora programını 2012’de “Eurimages and Turkish Cinema: History, Identity, Culture” başlıklı teziyle tamamladı. Çeşitli kısa film ve video klip çalışmaları gerçekleştirdi. Sinema tarihi, ulusal sinemalar, sinema dili ve estetiği ile kimlik ve temsil konuları araştırma alanları arasındadır. Doktora tezinin yanı sıra *Bir Film Nasıl Tasarlanır?* (Es Yayınları, 2018) ve *Sinema Yazıları: Filmler, Yönetmenler, İzleri* (Beykoz Üniversitesi Yayınları, 2018) başlıklı kitapları yayımlanmıştır. Halen Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde öğretim üyesidir.

**NARİN BAĞDATLI** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nden 2000 yılında mezun oldu. Yüksek lisans ve doktora tezlerini de (sırasıyla “78 Politik Kuşağının Tecrübesinin Romanda Temsili” [2003] ve “78 Kuşağının Toplumsal Belleği ve Tecrübesi” [2011]) Meral Özbek danışmanlığında MSGSÜ’de tamamladı. 2012 yılından beri Maltepe Üniversitesi Sosyal Hizmet Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

**NİLGÜN ABİSEL** 1949 yılında doğdu. 1970'te Ankara Üniversitesi SBF/Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nu bitirdi. İki yıl TRT'de çalıştıktan sonra ileride İletişim Fakültesi adı altında yeniden yapılacağı olan BYYO'da asistan olarak göreve başladı. "Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları" başlıklı teziyle A.Ü. SBF Siyasal Bilimler Programı'nı tamamlayarak doktora derecesi aldı, 1988'de doçent, 1993'te profesör oldu. A.Ü. İLEF'ten emekli olduktan sonra 2006-2017 döneminde Kuzey Kıbrıs Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde görev yaptı. *Sessiz Sinema* (De Ki Yayınları, 2014), *Türk Sineması Üzerine, Yazılar* (İmge Kitabevi, 1994), *Popüler Sinema ve Türler* (Alan Yayıncılık, 1995) adlı kitapları ve çeşitli makaleleri yayımlanmış olan Abisel, *Çok Tuhaf, Çok Tanıdık* (Metis Yayınları, 2005) adlı kitabın da yazarları arasında yer alıyor.

**SEVAL ŞAHİN** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi. Edebi biçimlerin sosyolojisi, edebiyatta gündelik hayat ve polisiye edebiyatla ilgileniyor, bir süredir Peyami Safa'nın Server Bedi Külliyyatı ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun kitaplarının eleştirel basımları için çalışıyor. 2011-2014 yılları arasında, "1884-1928 Arasında Türkiye'de Yayımlanmış Telif Polisiye Eserlerin Tarihi" üzerine TÜBİTAK destekli bir araştırma projesi yürüttü. Nisan 2015 yılından bu yana Açık Radyo'da "Günün ve Güncelin Edebiyatı" başlıklı haftalık bir program yapıyor. *Kültürel Sermaye: Kibar Hırsız ve Şehir* (Bağlam Yayınları, 2011), *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi: Tanpınar'da Oyun* (Kapı Yayınları, 2013), *Cinai Meseleler: Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)* (İletişim Yayınları, 2017) ve *Talih, Tesadüf ve İrade: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romancılığı Üzerine Düşünceler* (İletişim, 2019) adlı kitapları var.

**SİBEL KIR** Lisans ve yüksek lisansını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Aynı üniversitede doktora çalışmalarına devam etmekte ve Türk Dili dersleri vermektedir.

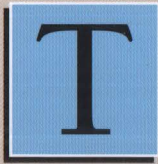
**TÜLİN URAL** 1972 yılında doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde lisans, aynı üniversiteye bağlı Atatürk Enstitüsü'nde erken Cumhuriyet dönemi romanlarında toplumsal cinsiyet inşasını incelediği tezi ile yüksek lisans eğitimini tamamladı. Mart 2008'de Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde, Prof. Meral Özbek danışman-

lığında yazdığı “1930-1939 arasında Türkiye’de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü” adlı tezi savunarak doktor unvanı aldı. Çeşitli üniversitelerde tarih ve sosyoloji alanlarında dersler verdi. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde öğretim görevlisi. Edebiyat sosyolojisi ve edebiyat eleştirisi alanında düşünüp yazıyor. Yeme-içme sosyolojisine ilgi duyuyor. En merak ettiği meseleler zihniyet dünyalarımızda geçmişten bugüne kalan köklü kodların neler olduğu ve nasıl dönüştüğü. Ayrıca on sekiz yaşındaki Çınar’ın ve beş yaşındaki Derin’in annesi.

**UMUT TÜMAY ARSLAN** 1975 Ankara doğumlu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Çevre Mühendisliği Bölümü’nü bitirdi. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü’nde doktorasını tamamladı. Çeşitli mecralarda yayımlanmış, sosyal teori ile film çalışmalarını buluşturan yayınları vardır. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine* (Nilgün Abisel vd., Metis Yayınları, 2005)’nin yazarları arasındadır. *Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk* (Metis Yayınları, 2005)’ta Yeşilçam’da baba ve otorite arayışıyla mazlumluk temsilleri arasındaki bağları, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* (Metis Yayınları, 2010)’da inkâr ettikleri, bastırdıkları ve icat ettikleriyle Yeşilçam’ın muhayyilesi ve Türklük arasındaki ilişkiyi incelemiş, son kitabı *Kat, Sinema ve Etik* (Metis Yayınları, 2020)’te ise sinemanın etik bir karşılaşma yaratabilmesinin olanaklarını, sinemasal tanıklığın etik-politik gücünü araştırmıştır. Ayrıca farklı disiplinlerden ve alanlardan yazarların yakın dönem Türkiye sineması üzerine denemelerinden oluşan *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*’i (Metis Yayınları, 2012) derlemiştir. *Adalet Atlası* podcast serisinin (<https://www.anadolukultur.org/34-calismalarimiz/1090-adalet-atlasi/>) ve *Sivil Sayfalar*’ın (<https://www.sivilsayfalar.org/>) danışma kurulunda yer almakta, *5Harfliler* (<https://www.5harfliler.com>) web sitesinde *Cuma Fragmanları* serisinin editörlüğünü yapmaktadır. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde öğretim üyesidir. Psikososyal çalışmalar ve film sosyolojisi alanlarında çalışmaktadır.

***“Postmodernizm rüzgârının şiddetli esintisinde modernizm zaten sıklıkla eleştirilmekteyken Meral Özbek’in yazdıklarında yeni olan, modernitenin açtığı imkânları da gösterebilmesiydi. Böylelikle modernite havada süzülen, sadece kavramlarla bezenmiş bir mega kavram olmaktan çıkıp, yeniden yere, bizlerin dünyasına inmiş ve daha da önemlisi, ‘Kimin yaşamı?’ (öyle ise ‘Kimin sosyolojisi?’) sorusunu bir kez daha ve kuvvetle gündeme sokmuştu. İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinden beslenen bu bakış kültürün politik bir mücadele alanı olarak nasıl okunabileceğini gösteriyordu. (...) Meral Özbek, kültürün politikayla ilişkisini, hem de diri ve dinamik bir politik kamusal alan olarak nasıl yeniden kurulabileceğini hatırlatır. ”***

**Tülin Ural**



Türkiye’de kültür incelemelerinin gelişmesinde, özellikle popüler kültürün sosyal teorinin “muteber” bir konusu haline gelmesinde öncü rol oynayan Meral Özbek’e armağan olarak hazırlanan bir derleme *Parlak Yıldızlardık O Zaman*. Sinemadan edebiyata uzanan yazılar, gündelik hayatın içindeki sınıf mücadelelerinin, toplumsal cinsiyet meselelerinin, insan varoluşunun canlı görünümelerini sunuyor.

“Erkeklik Sözleşmesi”ni şarkıcı Bergen’in çilesi üzerinden çözümlemek, sinemadaki öğretmen tiplerinin bize anlattığına bakmak, edebiyat ve sinema yapıtlarında belleğin, duyguların renklerini ayırt etmek, kadınlık deneyimlerinin ve imgelerinin seyri- ni izlemek... geniş ve açık bir okuma ufku sunuyor.

Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Narin Bağdatlı, Hülya Bulut, Aylin Sayın Gönenç, Sibel Kır, Eser Köker, Feryal Saygılıgil, Seval Şahin, Bahadır Vural, Egemen Yılğür ve Levent Yılmazok’un katkılarıyla.

