



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

ULUSLARARASI
SOSYAL
BİLİMLER VE
SANAT
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

OCAK 2023 / JANUARY 2023
CİLT 2 - SAYI 1 / VOL 2 - NO 1

ISSN: 2792-0968

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

İLAMER

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINIDIR

ULUSLARARASI
SOSYAL
BİLİMLER VE
SANAT
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

OCAK 2023
JANUARY 2023

CİLT 2 - SAYI 1
VOL 2 - NO 1

ISSN: 2792-0968



İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINIDIR

<https://dergi.neu.edu.tr/>

YAYIN KURULU

İLAMER Başkanı ve Baş Editör:

Prof. Dr. Fevzi Kasap - Yakın Doğu Üniversitesi

Genel Yayın Yönetmeni

Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi

Sorumlu Editör:

Öğr. Gör. Zeyde Yaliner Örek - Yakın Doğu Üniversitesi

İLAMER Başkan Yardımcısı:

Dr. Serkan Fundalar - Yakın Doğu Üniversitesi

Yönetici Editörler:

Dr. Serkan Fundalar - Yakın Doğu Üniversitesi

Öğr. Gör. Murat Cem Acaralp - Yakın Doğu Üniversitesi

Öğr. Gör. Zeyde Yaliner Örek - Yakın Doğu Üniversitesi

Sanat Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl Çetin Özkan - Dokuz Eylül Üniversitesi

Dil Editörü:

Prof. Dr. Ahmet Güneşli - Lefke Avrupa Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ediz Tuncel - Yakın Doğu Üniversitesi

Tasarım Editörü:

Öğr. Gör. Hüseyin Aşkaroğlu - Yakın Doğu Üniversitesi

Web Editörü:

Orhan Özkılıç - Yakın Doğu Teknoloji

Yayıncı ve Sahibi:

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi (İLAMER)

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

- Prof. Dr. Ayhan BIBER - Arel Üniversitesi, İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Aytekin CAN - Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi, GaziMağusa/KKTC
Prof. Dr. Fatoş SILMAN - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Prof. Dr. Tolga GÜYER - Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa/Türkiye
Prof. Dr. Fatoş ADILOĞLU - Doğu Akdeniz Üniversitesi, GaziMağusa/KKTC
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ - Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye
Prof. Dr. Oğuz MAKAL - Beykent Üniversitesi, İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Önder ERKARSLAN - Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir
Prof. Halil YOLERİ - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Bülent GÖKSEL
Prof. Dr. Mehmet KOSTUMOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU - Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL - Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa/Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR - Yaşar Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC
Prof. Dr. Belkıs TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC
Prof. Dr. Filiz TİRYAKIOĞLU
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Ünlen DEMİRALP
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL - Atatürk Üniversitesi, Erzurum/Türkiye
Prof. Dr. Faruk KALKAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC
Prof. Dr. Abdolhossein LALEH - Çerh-i Nilüfer-i Üniversitesi, Tebriz
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC
Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Doç. Dr. Naka NIKSIC - Belgrat Üniversitesi, Sırbistan
Doç. Dr. Onur BEKİROĞLU - 19 Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye
Doç. Dr. Lokman ZOR - Niğde Üniversitesi, Niğde/Türkiye
Doç. Dr. Metin ÇOLAK - Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Doç. Dr. Safura BORİBAEVA - Al Farabi Milli Üniversitesi- Kazakistan
Doç. Dr. Tutku AKTER - Doğu Akdeniz Üniversitesi- GaziMağusa/KKTC
Doç. Dr. Yeşim ÜSTÜN AKSOY - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Kamil KANIPEK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Yrd. Doç. Dr. Özen ÇATAL - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Yrd. Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Yrd. Doç. Dr. İzlem KANLI - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Dr. Öğr. Üyesi Andreas Treske - Bilkent Üniversitesi, Ankara/Türkiye

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

- Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Dr. Berin YOCA - Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Dr. Görâl Erinç YILMAZ - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Dr. Vali GJINALI - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEK - Karabük Üniversitesi, Karabük/Türkiye
Öğr. Gör. Stambulbek MAMBETALIYEV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi
Öğr. Gör. Artıkpay SÜYÜNDÜKOV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC
Öğr. Gör. Zeyde Yalın ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC

ALAN EDITÖRLERİ

Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi

- Prof. Dr. Belkis A. Tarhan - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Lefke Avrupa Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Adanır - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Lefke Avrupa Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar Öztürk - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Hacı Bayram Veli Üniversitesi -Türkiye
Prof. Dr. İncilay Yurdakul - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Uşak Üniversitesi- Türkiye

Görsel Sanatlar - Tasarım- Fotoğraf

- Prof. Dr. Simber Rana Atay - Fotoğraf - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Dr. Elvan Adanır - Tekstil ve Moda Tasarımı - Ekonomi Üniversitesi - İzmir - Türkiye
Prof. Dr. Metin Çolak - Görsel Sanatlar - Fotoğraf - Ege Üniversitesi - TÜRKİYE
Prof. Dr. Filiz Tiryakioğlu - İletişim Bilimleri - Görsel Sanatlar - Sosyal Medya - TÜRKİYE
Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Sanat-Resim İş- Sanat Eğitimi-Görsel Okur Yazarlık - Atatürk Üniversitesi - Türkiye
Doç. Dr. Aydın Zor - Grafik - Tasarım ve Hareketli Görüntü Tasarımı - Akdeniz Üniversitesi - Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Birsal Matara - Görsel Sanatlar ve Fotoğraf - TÜRKİYE
Dr. Serra Erdem- Görsel İletişim Tasarımı - Sanat Tarihi - Tasarım Tarihi- Dijital Tasarım - Grafik Tasarım
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

Sinema Kuram ve Uygulama Alanları

- Prof. Dr. Faruk Kalka - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Şefik Güngör - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Yaşar Üniversitesi - TÜRKİYE
Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu - Sinema - Kuramsal - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Mersin Üniversitesi - Türkiye
Prof. Dr. Yusuf Gürhan Topçu - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Mersin Üniversitesi - Türkiye
Doç. Dr. Sabire Soytok - Sinema - Kuramsal- Uygulama Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Dr. Öğrt. Üyesi Zuhale Çetin Özkan - Sinema- Kuramsal - Uygulama- Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye

Tiyatro ve Sahne Sanatları

- Prof. Dr. Abdul Hussein Laleh - Tiyatro - İran Sanat Akademisi - İran
Doç. Dr. Zerrin Akdenizli-Tiyatro - Akademie der kreativen Bildung, Inetrkulturellaktiv Berlin - Almanya

Sanat Eğitimi- Sanat Tarihi - Müzecilik

- Prof. Dr. Ahmet Sipahioğlu - Sanat Tarihi 360 Derece Araştırma Grubu - Türkiye
Prof. Dr. Feyzi Kuru - Temel Sanat Eğitimi - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Dr. Remzi Yağcı - Müzecilik - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Dr. Ayşe İlhan Çakır - Sanat Eğitimi - Müzecilik - Ankara Üniversitesi - Türkiye
Doç. Dr. Ceren Karadeniz - Müzecilik - Ankara Üniversitesi - Türkiye

ALAN EDITÖRLERİ

Edebiyat

Prof. Dr. Esra Karabacak - Edebiyat - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Şevket Öznur - Edebiyat - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Mimarlık

Yrd. Doç. Dr. Ayten Özsvağ Akçay- Mimari - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. Hayriye Kuruoğlu - Mimari - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Plastik Sanatlar (RESİM - HEYKEL)

Prof. Halil Yoleri - Plastik Sanatlar - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Erdal Aygenç - Plastik Sanatlar - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. Evrim Ergün - Heykel- Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Geleneksel Türk El Sanatları ve Müzik

Prof. Dr. Oya Sipahioğlu - Geleneksel Türk El sanatları - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Dr. İbrahim Yükselsin - Müzikoloji- Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Emine Kıvanç Öztuğ - Müzik Eğitimi Politikaları - Müzikte Drama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

İletişim Bilimleri (Halkla İlişkiler - Reklamcılık - Gazetecilik - Radyo - TV)

Prof. Dr. Ahmet Bülend Göksel - Halkla İlişkiler ve Tanıtım - İzmir - Türkiye
Prof. Dr. Ayhan Biber - Halkla İlişkiler ve Tanıtım-Örgütsel İletişim - Arel Üniversitesi - İstanbul - Türkiye
Prof. Dr. Bahire Özad - Radyo-TV - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Enderhan Karakoç - Radyo-TV - Selçuk Üniversitesi - Konya - Türkiye
Prof. Dr. Elif Asude Tunca - Yeni Medya Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Korkmaz Alemdar - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC
Doç. Dr. Dilan Çiftci - Siyasal İletişim - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanlı - Radyo-TV - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Ögüç - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC
Dr. Öğrt. Üyesi Zeynep Merve Şıvgın - İletişim Çalışmaları - Yeni Medya - Kültürel Çalışmaları
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

Engellilik Araştırmaları - Sanat Çalışmaları - Engelli İletişimi

Prof. Dr. Murat Özgören - Engelli Bireyler - Uygulama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Bülent Salderay - Resim, Engelli Bireyler Sanat Eğitimi, Sanat Terapi, Algı Psikolojisi, Sanat ve Yaratıcılık
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye
Prof. Dr. Berrin Baydık - Özel Eğitim- Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Doç. Dr. Attila Döl - Sanat Eğitimi - Sanat ve Çocuk - Ömer Halisdemir Üniversitesi - Türkiye
Doç. Dr. Bilgehan Eren - Müzik Eğitimi - Okul Öncesi Dönem Çocuklar ve Özel Gereksinimli Çocuklar Müzik Eğitimi
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara - Türkiye

ALAN EDITÖRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Akfırat - Özel Eğitim - Yeditepe Üniversitesi - Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Gönül Ay Çalıklı - Güzel Sanatlar- Resim İş Eğitimi - Mustafa Kemal Üniversitesi - Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Ferda Öztürk Kömleksiz - Özel Eğitim – Sanat Eğitimi - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC

Dr. Yılmaz Çıracıoğlu - Serebral Palsili Çocuklar ile Dijital Sanat Eğitimi - Güzel Sanatlar Eğitimi

Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Türkiye

Uzm. Öğr. Gör. Kerem Kaban - Dezavantajlı Bireylerle İletişim ve Sağlık Alanında Terapötik Sanat Uygulamaları

Yaşar Üniversitesi - Türkiye

EDİTÖRDEN...

Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin 3. Sayısı ile sizlerle...

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi olarak yayımladığımız bilimsel dergimiz; Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin üçüncü sayısında sizlerle olmanın mutluluğunu yaşamaktayız.

Alan editörlü ve hakemli dergimiz, yayın hayatına başlamasından kısa bir süre geçmesine rağmen, uluslararası indeksler tarafından kabul görmeye başlamıştır. Dergimizin birçok uluslararası indeks tarafından tarandığını ve birçok indeksin de inceleme alanına giriyor oluşundan mutluluk duyuyoruz.

Gurur verici bir diğer gelişme ise; çok genç bir akademik dergi olmasına rağmen, sadece Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ve Türkiye'nin seçkin üniversitelerinde görev alan akademisyenler tarafından değil, dünyanın birçok saygın üniversitesinde görev yürüten akademisyenler tarafından da itibar görmeye başlamasıdır.

DergiPark kapsamında yer alan dergimiz, yayın hedeflerinde belirttiği tarihlere sadık kalarak akademik yaşama ve araştırmacılara katkı koymaya devam etmektedir.

Özellikle sanatın her alanında üretim ve araştırma yapan bilim insanlarını ve sanatçıları desteklemeyi hedefleyen dergi, sosyal bilimlerin geniş akademik alanlarını da kapsamında bulundurmaya hedeflemektedir.

Kısa sürede üçüncü sayının yayına hazır hale gelmesi, siz akademisyenlerin başarılı çalışmaları ile destek vermeniz kadar, dergimiz kapsamında gönüllülük esasına göre görev üstlenen; editör, editör yardımcıları, alan editörleri, hakemler ve teknik ekibin de disiplin ve kararlılıkla çalışması sonucunda tamamlanabilmektedir.

Yeri gelmişken bu meşakkatli çalışmaları akademik yoğunluklarına rağmen büyük özveriyle tamamlayan tüm editörlere, hakemlere ve teknik ekibe sonsuz teşekkürlerimizi sunmayı görev biliriz.

Tüm hakem ve diğer süreçleri başarıyla tamamlayıp bu sayıda yer almayı hak eden tüm yazarlarımızı kutlarken, değerli bilimsel eserlerini yayımlatmak için Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'ni tercih eden akademisyenlere teşekkür ederiz.

Yeni sayıya yeni bir heyecanla başlarken; Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi, bilimsel etik ve ahlaki değerler kadar, insani temel hak ve değerleri, evrensel bağlamda kılavuz bilerek, üretmeye devam edecektir.

Yeni bir yılda bilim ve sanatın; demokrasi, insan hakları ve dünya barışı için daha fazla katkı koyabileceği aydınlık günler dileriz.

Prof. Dr. Fevzi Kasap

Baş Editör

İletişim Araştırmaları Merkezi Başkanı

OCAK 2023
JANUARY 2023

CİLT 2 - SAYI 1
VOL 2 - NO 1

*Değerli Rektörümüz **Sn. Prof. Dr. Ümit Hassan'ın**
aziz hatırasına ithaf olunur.*

KARA FİLMİN EVCİMEN KADINI: FEMME VITALE	12
Emrah Suat ONAT	
EDWARD HOOPER, GREGORY CREWDSON ve DAVID FINCHER'İN GÖRSEL KURGULARINDA METİNLERARASILIK BAĞLAMI	28
Atay GERGİN	
SEMIOTIC BROADENING OF SIGN: A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE BLACK COLOR-SIGN	50
Sarvenaz SAFAVI	
TOPLUMSAL İLETİŞİMİN KESİŞME NOKTASI / ÇEVRECİ SANAT	56
Yasemin ÖZEN	
MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ VEREN ÖĞRETİM ELEMANLARININ KODALY YAKLAŞIMI VE UYGU- LAMALARI İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ	66
Neriman SOYKUNT, Şifa KIRCA, Cansu Perihan ÖNDER	
ORHAN VELİ KANIK'IN ŞİİRLERİNDE "DENİZ" TASAVVURU	80
Duygu BÜYÜK	
MASAL VE ESTETİK YAPI: KIBRIS TÜRK MASALI ESTETİK ÖRNEĞİ	92
Havva Esra KARABACAK, Şevket ÖZNUR, Aslı PİRO	
BİR MELEZ ALT TÜR OLARAK YOL KOMEDİLERİ; SAĞ SALİM FİLM ÖRNEĞİ	104
Akıl Fikret TOSUN	
“THAT THERE BE A BEGINNING”: ARENDT AND NATALITY	124
Gaye İLHAN DEMİRYOL	
OTTOMAN'S EXISTENCE IN AFRICA IN THE 19TH CENTURY AND THE IMPORTANCE OF SUEZ CANAL	136
Mustafa Burak ŞENER	

KARA FİLMİN EVCİMEN KADINI: FEMME VITALE

Emrah Suat ONAT

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Dokuz Eylül Üniversitesi / Dokuz Eylül University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Film Tasarımı ve Yönetmenliği / Film Design and Directing

emrahsuatonat@gmail.com Orcid: 0000-0001-9357-0739

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321608>

Özet

Film türleri ideolojik işleve sahiptir; izleyici beklentisini oluşturur, bu beklentileri yineler ve bu yineler neticesinde varyasyonel biçimde evrilirler. İzleyici ile olan organik bağları vasıtasıyla da ideolojik işlevlere sahip olurlar. Suç filmleri türünün bir alt dalı olan gangster filmleri, önce pişman olmuş gangster anti-kahraman filmlerine ve 1940'ların başından itibaren de -savaşın etkisiyle- 'suçu cezazasız bırakmayan' kara film'lere (film noir) dönüşür.

Erkek kahramanı merkeze alan, erkeğin özne konumunu kaybettiği (muhafazakar söylemle 'kadına kaptırdığı') ve Amerikan orta sınıf değerlerinin yüceltildiği anlatılar olan kara film'lerle birlikte popüler olan bir diğer kavram ise erkek kahramanın önce baştan, sonra da yoldan çıkmasına neden olarak onu yok eden femme fatale (ölümcül kadın) karakterlerdir. Femme fatale karakterler savaş dönemi ve sonrasında Amerikan erkeğinin kadına karşı beslediği korkuyu ve düşmanlığı yansıtır. Her kara film örneğinde yer alması da türe ait en önemli yapımlarda anlatıyı belirleyen bir unsur olan bu kadın tiplmesi fiziksel açıdan güzel ve çekicidir, cinsel açıdan güçlü ve aktiftir ve zihinsel açıdan kıvrak ve zekidir.

Erkeğe atfedilen bu niteliklerin kadında toplanması onu özne konumuna yükseltir. Erkeğin -savaş nedeniyle- yokluğunda toplumu ve kültürü yönlendiren kadın, savaşın ardından erkeğin işini ve sosyal konumunu ondan 'çalan' bir rakibe dönüşmüştür. Bu nedenle ev-aile-çocuk-annelik gibi kadını kültürel anlamda yücelten değerler, dönemin Amerikan toplumsal yaşamında, şişirilmiştir. Bağımsızlığı konusunda ısrarcı olan kadın 'ahlaksızlıkla', 'açgözlülükle' ve 'vicdansızlıkla' yaftalanmıştır. Kara film yapımlarındaki temsillerinde de ölümcül kadın erkeğin mahvına neden olan habis, baştan çıkarıcı ve doyumsuz tiplmedir.

Cezalandırma mekanizmalarıyla kara film'ler ahlaki açıdan muhafazakar Amerikan orta sınıf değerlerini yüceltirken, bu değerlerin dışına taşan karakterleri yok eder. Özenli ve bilinçli şekilde kötü ruhlu olarak tasvir edilen femme fatale karakterlerin karşısında, onların ihtişamından, cazibesinden, zekasından ve -nihayetinde- iktidarından uzak femme vitale (yaşam veren kadın) karakterler yer alır.

Bu kadın tipi, dönemin ünlü sansür yasaları uyarınca ahlaki olanı izleyiciye doğrudan ama gösterişsiz biçimde ve fısıldayarak ileten yan tiplmelerdir. Bu koyu karşıtlıkla femme fatale'in sinsiliğini parlatırken, ahlaki olanı ana erkek karaktere -ve dolayısıyla izleyiciye- anımsatırlar.

Bu çalışmanın amacı yeni bir tipleme stereotipi olarak femme vitale kavramını tartışmaya açmak, varlık bulduğu filmler içindeki ideolojik işlevini incelemek ve o lası bir modele/şablona imkan verip vermediğini analiz ederek, kavramı sınamaktır.

Anahtar Kelimeler: Hollywood, Kara Film, Femme Fatale, Kötü Kadın, Femme Vitale, İyi Kız

HOME-LOVING WOMAN OF FILM NOIR: FEMME VITALE

Abstract

Film genres have an ideological function; They create audience expectations, repeat these expectations, and evolve variationally as a result of these repetitions. They also have ideological functions through their organic bonds with the audience. Gangster movies, which are a sub-branch of crime movies, first turn into repentant gangster anti-hero movies, and from the beginning of the 1940s -with the effect of the war-, into "films noir" that do not leave crime unpunished.

Another concept which is popular with Films Noir (narratives that center the male protagonist, where the man loses his subject position (as the conservative rhetoric puts it; 'stolen by woman' and where American middle-class values are glorified) is femme fatale (deadly woman), who destroys the male protagonist by causing him to go astray. Femme fatale characters reflect the fear and hostility of American men towards women during and after the war. Although not included in every film noir production, this female character -who determines the narrative in the most important productions of the genre- is physically beautiful and attractive, sexually strong and active, and mentally agile and intelligent.

The collection of these qualities attributed to the man in the woman elevates her to the position of subject. The woman, who directed society and culture in the absence of the man -due to the war-, turned into a rival who 'stole' the man's job and social position from him after the war. For this reason, values such as home-family-children-motherhood, which glorify women culturally, were inflated in the American social life of the period. Women who insisted on their independence were labelled as 'immoral', 'greedy' and 'unscrupulous'. In the representations of film noir productions, the fatal woman is the malignant, seductive and insatiable type that causes the ruin of the man.

Through their mechanisms of punishment, film noir glorifies morally conservative American middle-class values while destroying characters who transgress these values. Femme fatale characters, who are carefully and deliberately portrayed as malevolent, are opposed by femme vitale (life-giving woman) characters who are far removed from their glamor; charm, intelligence and - ultimately - power. In accordance with the famous censorship laws of the period, these female characters are sub-types who convey the moral to the audience in a direct but unpretentious manner and by whispering. With this dark contrast, they polish the femme fatale's insidiousness while reminding the main male character - and therefore the audience - of the moral.

The aim of this study is to open the concept of femme vitale (as a new stereotype) to discussion, to examine its ideological function in the films noir, and to test the concept by analysing whether it allows for a possible model/pattern.

Key Words: *Hollywood, Film Noir, Femme Fatale, Deadly Woman, Femme Vitale, Good Girl*

GİRİŞ

Bu çalışma 1940'larla birlikte Hollywood'da ardı ardına çekilen filmlerle popüler hale gelen, kendine has görsel bir stile, tekinsiz bir anlatı yapısına, mizojinik bir olay örgüsüne ve sinema tarihinin o güne dek görüldüğü en ölümcül kadın (*femme fatale*) karakterlerine sahip *film noir* (*kara film*) film türü içerisinde çoğu zaman gözlerden kaçan, öyküyü domine etmeyen, muhafazakar karakterde konumlanan belirli bir kadın karakter temsili üzerine odaklanmaktadır; *femme vitale* (hayat veren kadın)*.

Kara film'in ana erkek karakterlerinin çevresinde, anlatının belirli çatışma noktalarında ortaya çıkan, özellikle ölümcül kadın *femme fatale* ile olan karşıtlığı ile kendisini gösteren, muhafazakar ahlaki düsturu erkek karakterlere (ve izleyiciye) hatırlatan ve anlatının finaliyle birlikte, öykünün tek kazananı olarak ayakta kalan bu *femme vitale* karakter, *kara film*'lerin popüler olduğu dönemde etkin biçimde işleyen ve *Yapım Yönetmenliği* olarak adlandırılan sansür yönetmeliğinin esasını teşkil eden 'suç cezasız kalmaz' prensibini en dolaysız biçimde izleyiciye aktarmaktadır.

Bu amaçla çalışma, *kara film*'i doğuran ve *kara film*'in içinde olduğu toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulları ele alacak, türsel tartışmalar içerisinde bu film grubunun toplumsal işlevini açıklamaya çalışacaktır. II. Dünya Savaşı ve sonrası süreçte gelişen anti-feminist toplumsal reaksiyonların gölgesinde şekillenen bu film türünün erkek ve kadın karakterlere yaklaşımı hem tür içi örneklerle hem de diğer film türleriyle karşılaştırılmalı olarak incelenecektir. Bu vesile ile türün erkek egemen orta sınıf muhafazakar değerleri meşurlaştırdığı ifade edilmeye çalışılacaktır.

Kara film'lerin türsel olarak görsel kodları ayrıca işaretlenerek bu filmlerin gerçekçi görünümünün izleyiciye yönelik olarak nasıl ideolojik manipülasyona uğratıldığı gösterilecek ve tür içindeki cezalandırma mekanizmaları, özellikle *femme fatale* (ölümcül kadın) karakterler üzerinden açıklanacaktır. Bu amaçla çalışmanın final bölümünde *Double Indemnity*, *Out of the Past*, *They Live by Night* ve *On Dangerous Ground* gibi farklı kutuplarda duran *kara film* örnekleri *femme Vitale* kavramı üzerinden incelenecek ve böylece yıkıcı, sarsıcı, eleştirel söylemler olarak -yanlış biçimde- tanımlanan *kara film*'lerin esasen toplumsal eleştirinin ve memnuniyetsizliğin, orta sınıf değerlerine sırt dönmeyen, erkek egemen değerleri sorgulamanın, erkeğe bağımlı olmayan güçlü bir kadın imajını desteklemenin eleştirisi olduğu ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda *kara film*'lerde özellikle öne çıkan ve türle birlikte bir isim kazanan *femme fatale* yanında görmezden gelinen, varlığı dikkat çekmeyen ancak türün pek çok örneğinde muhafazakar ahlak anlayışını temsil eden ve tekrarlanan bir motif olarak izleyicinin karşısına çıkan ve bu çalışma içerisinde *femme vitale* (hayat veren kadın/iyi kız/evcimen kadın) olarak adlandırılan belirli bir kadın karakter tipi, gerek ölümcül kadın ile olan çatışması, gerek ana erkek karakter (kurban karakter) ile olan ilişkisi içinde türün farklı eserleri üzerinden tartışılacaktır. Söylemsel düzeyde işleyen bir tebliğci olarak işlev gören bu karakterin izleyiciye ilettiği ahlaki değerler değil ama bu değerlerin aksettirilme yöntemi üzerine odaklanılacaktır.

Yöntem: Bu çalışmada içinde ele alınan filmler ideolojik olarak yapılandırılmış yan anlamlı görsel metinler olarak değerlendirilecek, bu metinleri oluşturan karakterler ise (özellikle filmde -diğer kadın karakterlere kıyasla- daha uzun ekran süresine sahip ve derinlikli bir kişilik oluşturan kadın karakterler), anlatının ideolojik konumunu ve söylemini dile getiren araçlar olarak ele alınacaktır. Bu anlamda, metinsel ve görsel söylem analizi ile ideolojik eleştiri yöntemine başvurulacağı ifade edilmelidir.

Kara Film ve Toplumsal İşlevi

1941 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı'na girmesine yol açan Pearl Harbor saldırısı nasıl dünya tarihini değiştirdiyse, bu saldırıdan iki ay önce vizyona giren *Maltese Falcon* filmi de sinema araştırmacılarına göre dünya sinema tarihinde bir devrin başlangıcına işaret eder; *kara film*'ler (nam-ı diğer *film noir*). İçerik ve biçim açısından 1940 yılındaki *Stranger on the Third Floor* filmiyle başladığını iddia eden sinema tarihçileri (Walker, 1994, 33) mevcut olsa da bir film türü ya da film döngüsü olarak *kara film*'lerin 1941 yılında doğduğu ve 1958 yılında, Orson Welles'in yönetmenliğini yaptığı *Touch of Evil* filmi ile klasik dönemini sonlandırdığı kabul edilir.

* *Kara filmler* içinde yinelenen bir motif olarak *femme vitale* (hayat veren kadın), ölümcül kadın olarak bilinen *femme fatale* ile olan ikonografik, ideolojik ve *diegetik* işlev karşıtlığından türeyerek kavramsallaştırılmıştır.

Yukarıda da altı çizildiği gibi *kara film* kimi zaman ayrı bir tür, kimi zaman ise suç filmleri türünün bir alt dalı olarak işaretlenir. Örneğin Higham ve Greenberg ve Paul Kerr *kara film* 'i bir tür olarak ele almış (akt. Krutnik, 2010, 17), Jonathan Munby ise *kara film* 'lerin gangster sinemasını takip eden yapımlardan oluşan bir 'döngü' olduğunu savunmuştur (Munby, 1999, 40). Schrader *kara film* 'in türden çok tarz ile tanımlanabileceğini iddia ederken (Schrader, 1972, 15) Krutnik bu tarzın sadece 1940'ların sinemasına bile özgü olmadığını altını çizmiştir (Krutnik, 19).

Bu çalışmanın amacı *kara film* 'i çevreleyen türsel tartışmaları yeniden ele almak değilse de bu filmlerin dönemin ruhunun muhafazakar ve karanlık bir tezahürü olduğunu iddia etmek aşırıya kaçmak sayılmayacaktır. Işık-gölge oyunları ile yüksek kontrastlı bir tasarıma sahip görsel yapısıyla, ölümcül kadınların tuzaklarına düşen sözde kuvvetli ama özünde birer kurban olan ve orta sınıfı (ve bu sınıfa ait değerleri) yasadışı yollarla aşip geçmeye çalışan hadım edilmiş erkek kahramanların acınası temsilleriyle, anlatının ruhuna sirayet etmiş tekinsizliği ve güvensizliği ile *kara film* 'ler II. Dünya Savaşı'nı ve savaş sonrası dönemi Hollywood'un *Yapım Yönetmeliği* ile şekillenmiş Katolik perspektifinden yansıtırlar. Zira filmler (özellikle ana akım Amerikan sineması söz konusu olduğunda) ideolojiden ve kültürel arzudan doğarlar (Kolker, 2011, 321) ve egemen ideolojinin kendisini yeniden ve yeniden üretmesini sağlarlar (Özden, 2004, 165). Bu nedenle de Daniel Dayan'ın altını çizdiği gibi, "*filmsel ifade ... kurmacayı ifade eden sistemdir ve ideolojiden bağımsız değildir*" (Dayan, 2011, 79).

II. Dünya Savaşı ve hemen ardından gelen dönem savaş kaynaklı korkunun, endişenin, kabusların hakim olduğu bir süreçtir. Amerikalılar (özellikle asker olarak savaşa katılan genç erkekler) Avrupa'nın yerle bir olmasına şahit olmuşlardır. Bu süreç başta rasyonalite olmak üzere Avrupa'nın temsil ettiği değerlerin de yıkımıdır. Savaşla birlikte askere giden erkeklerin oluşturduğu işgücü açığını dolduran kadınlardan (ve diğer azınlık gruplarından) duyulan kaygının doruğa çıktığı bir dönemde, Hollywood'un ideolojik manipülasyonlarla kadınlara birey olarak konumlarının ev içi (domestik) yaşam olduğunu hatırlattığı bu yıllarda anti-feminizmin yaygın bir söylem haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Derman'a göre "*savaş sonrası anti-feminizmi toplumdaki rahatsızlıklardan kadınları sorumlu tutar. Bu rahatsızlıkların nedenini, kadının anne olarak yetersizliğine ve çalışmak için evi terk etmesine bağlar*" (Derman, 33).

Kara film 'leri anlamak adına türün popüler hale geldiği savaş sonrası dönemi iyi analiz etmek gerekmektedir. Toplumsal değişimlere açık, kırılmalı bir dönem olan savaş sonrası süreç Amerikan erkeğinin kabuslarının henüz sona ermediği, nükleer tehdidin, komünizm korkusunun iyiden iyie su yüzüne çıktığı bir süreçtir. Erkeklik kavramının en temel niteliklerinden olan 'iktidar'ın, 'cesaret'in, 'girişimciliğin' sorgulandığı, kadının iş yaşamındaki başarısı nedeniyle yuva ile iş hayatı arasındaki çatışmanın -bağımsız kadının aleyhine- derinleştiği bir tarihsel kırılma anıdır. Öyle ki bu kırılma feminizmin ikinci dalgasıyla sonuçlanacaktır. Zira savaş dönemi çalışan kadınların %80-90'ı savaşın ardından işlerini erkeklere bırakmak konusunda isteksizdir (Polan, 1986, 9).

Oysa kadınlar, diğer azınlık gruplarıyla birlikte, savaşın başlamasının ardından cepheye giden erkeklerin oluşturduğu iş gücü açığını doldurmak için çalışma hayatına atılmışlardır. Savaşın fiziki alanlarından uzakta olsalar da bir 'yurt-içi cephe' oluşturmuşlar ve iş savaşlarında tam istihdamı sağlamışlardır. İş gücü sahaları bir anda kadınlar, gençler, göçmenler, Afrika kökenli Amerikalılar ile doldurulmuştur (Lippman, 2009, 305).

***Kara Film* 'in Erkek Egemen İdeolojisi**

Dünya tarihinin en büyük ekonomik krizi olan 1929 tarihli Büyük Buhran ve ardından yaşanan finansal bunalım döneminde kadınlar bedenlerini satmak dışında iş gücüne neredeyse tümünden uzak kaldıysa da (Durr, 2009, 151) II. Dünya Savaşı'nın ardından "*kadın işçiler (Afrika kökenli Amerikalılarla) birlikte çok daha güçlü ve yetki sahibidirler*" (Lippman, 177-179). Belki de Buhran'ın kadınlara verdiği derslerden biri ekonomik özgürlük konusunda başka birine -özel olarak 'erkeğe'- bağımlılığın uzun vadede bir çözüm olmadığıdır. Savaş ve sonrasında yaşanan ulusal birlik sürecinde kadınlar 'güç özneleri' konumlarını içselleştirmişler, finansal özgürlüklerinin tadını çıkarmaya başlamışlardır. Kadının bu 'yetki'si, yukarıda da bahsedildiği gibi Amerikan erkeğinin korkularını körüklemiş, savaşın ardından belirgin bir anti-feminizmin ortaya çıkmasına neden olmuş, 'yetki'nin kadının elinden alınması için erkek egemen bir söylem oluşturulmuş ve 'yuva', 'annelik', 'bir erkeğin eşi olma' gibi değerler söylemsel manevralarla kadına dayatılmıştır. Hollywood -ve dönemin hakim film türü olarak tanımlanabilecek- *kara film* 'ler bahsi geçen manevraların vitrini haline gelmiştir. Zira Christine Gledhill'in de belirttiği gibi, *kara film* anlatıları temelde kadını soruşturmaktadır

(akt. Walker, 23).

Savaşın başlamasıyla birlikte ortaya çıkan iş gücü açığını doldurmak üzere iş yaşamına yönlendirilen kadınlar, savaşın ardından işlerini terk etme hususunda gönülsüz davrandıklarında Office of War Information (OWI) gibi kurumlar kadınların annelik ve eşlik gibi konumlarını ön plana çıkarmaya girişmiştir. 1946 yılında F. C. Crawford, öncesinde gizliden gizliye ifade edilen ama açıkça söylenemeyeni dile getirmiş ve yuva kurumunun ülkenin en toplumsal birimi olduğunu vurgulamıştır (akt. Rosen, 1974, 223). Savaşın sona ermesini izleyen süreçte de, Krutnik'in ifadesiyle, "kadınlar saldırgan biçimde işlerinden çıkarılmışlardır" (61).

Bir kurum olarak 'yuva'nın -ve dolayısıyla anne olmanın, eş olmanın- yüceltilmesi kadınları iş hayatının fiziki alanı olan şehir merkezlerinden koparmış ve banliyölerdeki 'huzurlu' yaşama yönlendirmiştir. Bu dönüşümle birlikte yuva dış dünyanın gündelik yaşamından uzaklaşmış, anne olma yaşı düşmüş ve kadınlar bu 'huzurlu' yuvanın konforu içine tutsak edilmişlerdir.

Kara film erkeğe ait egemen anlayışları ve -iş yaşamı gibi- değerleri darmadağın etmeye cüret eden kötü kadınların cirit attığı ve erkeğin kadından duyduğu endişeyi meşrulaştıran bir film türüdür. Kadının iktidarını erkeğe teslim eden bu ideolojik girişimi desteklerken, gösterişli stüdyo içi çekimlerle ön plana çıkan yüksek bütçeli diğer Hollywood yapımlarından farklı olarak, biçimsel gerçekçilik kartını kullanır. Bu kart önemlidir zira izleyicinin algısıyla oynayarak ideolojik manipülasyonu doğallaştırmakta ve 'gerçekmiş gibi' göstermektedir. Bu nedenle kadınlar Amerikan kapitalizmi için, erkek egemen bir anlayışla kurulmuş finansal girişimcilik için birer tehdit olarak algılanmıştır. Carl Richardson II. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde *kara film*'lerin karanlık üslubunun göstermelik bir vasitadan çok gerçekçi bir yönelim olarak tanımlanması gerektiğinin altını çizer (1992, 32).

Girginkoç'a göre, pek çok sinema tarihçisi "*kara film*'in, savaş sonrası Amerikan sinemasına hakim olan toplumsal değerleri pekiştirici ve olumsuzlayıcı tavra ters düşecek biçimde kuşkucu ve karamsar bir bakışa sahip, belirli bir kriz döneminde ortaya çıkan bir oluşum olduğu görüşünde birleş[ir]" (Girginkoç, 2004, 116). Oysa temel çözüm mekanizması cezalandırma olan *kara film*'lerde toplumsal değerleri olumsuzlayıcı tavra ters düşen karakterlerin tümü, işledikleri suçun doğasına uygun biçimde karşılık alırlar; özellikle ana erkek karakteri baştan çıkararak 'kötü yola' düşüren kadınların hepsi, istisnasız biçimde, ölümle cezalandırılır. Erkek karakter ise kimi zaman hayatını kaybeder, kimi zaman sakat kalır, kimi zaman her şeyini yitirir ama o da tıpkı *femme fatale* gibi, istisnasız biçimde, cezalandırılır.

Bu nedenle bu film türünü kadın erkek arasındaki hiyerarşik değer anlayışlarını alt üst eden, Amerikan orta sınıfına yıkıcı bir bakışla yaklaşan, karamsar ve kötümser bir politik perspektif olarak tanımlamak son derece yanlıştır. Olsa olsa, bu anlatılar orta sınıf değerleri eleştirenlerin, bu değerlerle tatmin olmayan bireylerin eleştirildiği yapımlardır. (Onat, 2012, 176)**.

***Kara Film*'in Kurban Erkeği**

Erkeklik, özellikle Hollywood'un bir şablon olarak ana hatlarını çizdiği beyaz, orta sınıf kökenli, cesur, girişimci, güçlü ve iktidar sahibi erkeklik, *kara film* anlatılarında sekteye uğrar. Pasif, iktidarsız, yoldan çıkan, orta sınıf değerlerini küçümseyen erkekler yok edilmeye ve hadım edilmeye mahkumdurlar.

Dönem filmlerinde adeta birer şablon karakter olarak boy gösteren bu 'kahraman' erkekler, savaş ve savaş sonrası dönemin yaralı erkekliğine bir uyarıdır. Hollywood filmleri -*kara film*'leri de dahil ederek- hasar gören erkeklik mefhumunu yapay biçimde onararak, erkek egemen sistem içerisinde yerine tekrar konumlandırmak ister. Bu nedenle de klasik Hollywood anlatılarında izleyicinin karşısına çıkan erkek karakterler güçlüdürler, iktidar sahibidirler; birer özne olma konumlarını korurlar. *Kara film*'lerde ise erkek karakter toplumsal ahlakın (ve klasik Hollywood'un) sınırlarının dışına taştağında, döneme hakim olan ahlaki standartları zorladıkça, erkekliğin ve kapitalizmin özüne (eğer varsa böyle özler) ihanet ettikçe anlatı tarafından cezalandırılır. Bu tecziye mekanizması izleyiciye ayrıntılı biçimde gösterilir. Bu nedenle filmler birer 'mesel'e, ibretlik öykülere dönüşürler. Bu nokta son derece önemlidir ve altının önemle çizilmesi gerekir; *kara film*'ler sisteme kafa tutan, karşı çıkan, alt üst edici, yıkıcı, erkek egemen düzeni sarsan eleştirel, erkek düşmanı, kadın yanlısı filmler değildir. Aksine kadın düşmanı (özellikle bağımsız kadın fikri karşısında agresifleşen), Viktoryen statükoyu yeniden üreten, evlilik-aile-yuva gibi değerler üzerine aşırı korumacı ve hiyerarşik, erkek egemen ve muhafazakar ibret öyküleridir.

** Ayrıca bu konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Onat, 2012, yayınlanmamış Doktora tezi.

Kara film'in tekinsiz anlatı biçimi 1940'ların sonunda, Hollywood'un 1930'lu yıllarına nazaran daha karanlık öyküler anlatarak güven ve refah içindeki izleyicisini şenlendirmeye ihtiyaç duymaz (Durgnat, 1996, 37). Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından izleyici özellikle ekonomik anlamda refah içindedir zira savaş döneminde neredeyse tam istihdam sağlanmıştır. Artık savaşın neden olduğu kriz dönemi bitmiş, kadınlara 'iş yaşamındaki destekleri' için teşekkür edilmiş ve yuvalarına dönmeleri emredilmiştir. Erkek egemen bir ekonomik hayatın yeniden tesisi için erkek kaybettiği işine geri dönmelidir. Bu nedenle Durgnat'ın yukarıda belirttiği karanlık öykülerin temelinde işte bu güçsüz, kadın tarafından kolaylıkla baştan çıkarılan, kolay para hırsı nedeniyle gerçeklikle bağını yitirmiş ve hiç de klasik Hollywood kalıplarına uymayan iktidar yok-sunu erkek karakterler (ve onların yıkılışı) vardır.

II. Dünya savaşının ardından erkek toplum üzerindeki yönlendirici gücünü yitirmiştir, kültür üzerindeki etkisi, iktidarı ve nüfuzu kaybolmuştur. Hatta Walker, bu erkeklik biçiminin *kara film*'lerdeki yansımaları için "*hadım edilmiş karakterler*" tanımlamasını kullanır (1994, 358). Bu karakterlerin anlatı içinde düştükleri tuzak da buradadır: erkek karakterler cinselliği ve zenginliği arzuladıkça kademe kademe erkekliklerini kaybederler. Bu tarz anlatılardaki esas çatışma erkekler arasında gerçekleşmez; aksine güçlü kadın ile zayıf, pasif, eksik erkek arasındadır. İçine düştüğü tuzaktan bihaber erkek karakterin aksine izleyici durumun vahametini farkındadır ve bu nedenle erkeğe karşı acıma hisleri besler zira o artık bir kurbandır; aynı hisler baştan çıkarıcı kadın karaktere yönelmez; çünkü o aç gözlü, kötü niyetli ve şehvetlidir; işte bu kadın karakter 'ölümcül kadın' (*femme fatale*) adını alır.

Ölümcül kadının peşinde sürüklenirken özne olma konumunu yitiren erkek adeta kendisine ait bir muhakeme yetisinden mahrumdur. Yukarıda bahsi geçen acıma mekanizması burada işlemeye başlar. Her ne kadar anlatı izleyicinin erkek karakterin işlediği suçlara sempati beslemesine izin vermese de acıma duygularıyla onu (erkeği) belirli bir mesafede tutar. Bu da özdeşleşmenin bütüncül biçimde gerçekleşmesinin önüne geçer. Böylece dönemin ünlü sinema sansür yasası olan *Yapım Yönetmeliği (Hays Yasaları)* gereği filmlere dayatılan 'suç cezasız kalmaz' düsturu *kara film*'lerin finallerinde hayat bulur ve erkek karakter önce itici bir tip, ardından da kurban rolünde kalır. Ama kadın mutlaka öldürülerek cezalandırılır.

Yapım Yönetmeliği (Hays Yasaları)

Bu noktada 1934 yılında yürürlüğe konarak 1956'da daha önce tabu olarak görülen bazı konular üzerindeki yasakları kaldırıp (Pennington, 2007, 11), 1968'de de yerini 'rating sistemine' bırakan ve Amerikan Sinemasının ahlaki tonunu belirleyen *Yapım Yönetmeliği*'nden ve *kara film*'in popüler olduğu savaş ve savaş sonrasındaki güçlü etkisinden bahsetmek gerekir.

1930 yılında, iki koyu Katolik olan Martin Quigley ve Papaz Daniel Lord tarafından yazılan ve 1934 yılında Yapım Yönetmeliği İdaresi'nin (Production Code Administration - PCA) kurulmasıyla (Onat, 2019, 104-105) birlikte yaptırım gücü kazanan yönetmelik temelde izleyicilerin "*ahlaki standartlarını düşürecek filmlerin üretilmesini engellemeye*" (Moley, 1945, 281) dayanır.***

Yapım Yönetmeliği temelde iki konuyu denetim altında tutmayı amaçlar; cinsellik ve suç (şiddet). PCA, II. Dünya Savaşı'nın ardından şiddet konusunda aşırı baskıcı olma tutumunu bir nebze gevşetmiş ve savaşla birlikte şişeden çıkan şiddet cinini asla şişeye geri sokamamış (Prince, 2003, 164) olsa da, *Yapım Yönetmeliği* cinsellik konusundaki katı tutumunu asla elden bırakmamıştır. Yönetmelik, bu iki konu haricinde müstehcenlik, küfür kullanımı, kostümler, din olgusunun işlenişi ve hatta danslar üzerine bile ayrıntılı denetleme mekanizmalarına sahiptir. Yukarıda adı geçen tüm bu temalar suç ve cinsellikle örülmüş ve şehir yaşamının 'karanlık gece'sinde süregiden *kara film*'lerin belkemiğini oluşturmaktadır.

'Suç cezasız kalmaz' ilkesi ise *Yapım Yönetmeliği*'nin belkemiğidir. Hristiyanlık anlayışının temelinde yer alan cezalandırma mekanizması sinemadaki yansımaları yönetmelik ile bulur. Her suçun etkisi eşit ölçüde bir cezalandırma tepkisi ile karşılık görür; evlilik dışı cinsel ilişkiler de öyle. Bu nedenle çoğunlukla pulp edebiyattan uyarlanan *kara film*'lerin, uyarlandıkları eserlerle aralarında ciddi farklılıklar göze çarpar. Kabaca ucuz suç romanları olarak tanımlanabilecek pulp literatürde failler işledikleri suçtan sıyrılabilen, elde ettikleri zenginlikleri ile zevk-ül sefa içinde yaşamaktadırlar; örneğin *kara film*'lerin ilk ve en önemli örneği olarak adı geçen *Double Indemnity*'nin film uyarlamasında *femme fatale* Phyllis ölür ve kurban erkek Walter polis tarafından ele geçirilirken, orijinal romanda her iki karakterin kaçışına filmin doğru ahlaklı -ve baba figürü- Keyes yardım eder. Benzer biçimde *Mildred Pierce* filminde Mildred'in kızı Veda hapse

*** * *Yapım Yönetmeliği* hakkında ayrıntılı bilgi ve tarihçe için bkz. Onat, 2019, 84-109; yönetmeliğin tam metni için bkz. Moley, 2019, 117-129.

girerken, roman versiyonunda annesinin zengin sevgiliyle birlikte annesini maddi ve manevi olarak perişan halde bırakarak başarılı kariyerine devam eder (Onat, 2012, 141).

Orijinal eser ile uyarlaması arasındaki farklar metnin söylemsel ve ideolojik tonunu gösterir. Baskıcı bir sansür rejimi altında *kara film*'lerin de yönetmeliğin kurallarına uymak zorunda kalması ve birer ibret anlatısına dönüşmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Bu tür anlatıların erkek karakterlerinin yalnızlığa mahkum edilmesi, iktidarını yitirmesi, pişmanlığını dile getirmesi yönetmeliğin mecburi kıldığı cezalandırma/af dileme mekanizmalarından bazılarıdır. Ayrıca ana erkek karakter (ve nadiren de olsa ana kadın karakter olan *femme fatale*) istisnasız biçimde yaptıklarından pişman olduğunu, işlediği günahlar neticesinde bir kurbanı dönüştüğünü itiraf etmek ve bunu izleyicinin duyacağı şekilde yapmak zorundadır. Pek çok *kara film*'de kullanılan dış-ses anlatıcı tekniği erkek karakterin izleyici karşısında bir günah çıkarması olarak okunmalıdır zira yönetmelik ahlaki olarak doğru olanın dile getirilmesini zorunlu koşar: "*izleyici kötülüğün yanlış, iyiliğin ise doğru olduğunu hissetmelidir*" (Moley, 2019, 125).

Bu perspektiften bakıldığında *kara film* yapımlarının klasik Hollywood filmlerinden, ahlaki açıdan, çok da farklı olmadığı görülür; İyiler kazanır, kötüler kaybeder. Tam da Hays Yasalarında geçtiği şekliyle "*Suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilemez*" (Moley, 2019, 118). *Noir* anlatılarda kameranın konumu 'kötülerin' tarafına kaymış olsa bile yukarıda özellikle altı çizilen kötülüğe karşı yönelebilecek sempatinin önüne geçilir. Habis olan hala habistir, günah olan hala günahdır. Hikayesi anlatılan karakterler kötü olanlardır ve bu nedenle, kamera onlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın, nihayetinde kaybetmeye, cezalandırılmaya mahkumdurlar. Bu nedenle kameranın ahlaki konumu değişse de anlatının ahlaki söylemi değişmeyecektir. İyilerin kazandığı, kötülerin kaybettiği öyküler, *kara film*'lerde kötülerin gözünden anlatılır. *Yapım Yönetmeliği* sadece *kara film* yapımlarının değil, bütün Hollywood'un ahlaki pusulasını belirler.

Kara Film'de Ahlak Anlayışı

Yapım Yönetmeliği'nin hassasiyetle ele aldığı iki tema *kara film*'lerde oldukça önemli bir konumdadır: aile ve cinsellik. Her ikisi de yokluğuyla *kara film*'lerin söylemlerini belirler. Sinemadaki muhafazakar ahlak anlayışının temel ayaklarını oluşturan bu iki kavram, sansür yasalarının da etkisiyle, olay örgüleri dahilindeki olumsuz karakterlerin elinde onların ('kötü' karakterlerin) aleyhine işleyen kavramlardır. Öyle ki *kara film* anlatılarında ahlaki iletiler etkilidir ve açgözlülüğe, orta sınıfı yasa dışı yollarla aşma girişimlerine, yozlaşmaya ve kontrol altına alınamayan arzulara karşı katı uyarılar mevcuttur (Orr, 1997, 202).

Bu ahlaki uyarılar, olay örgüsü içinde, cezalandırma mekanizmalarıyla işlerlik kazanırlar. Erkek egemen alana, Amerikan orta sınıf değerlerine, kadın-erkek arasındaki ev içi ve ev dışı hiyerarşiye meydan okuyan karakterler cezalandırma ritüellerinden kaçamazlar. Muller şöyle belirtir: "*On Emir'i anlamamızı istiyorlarsa noir örnekleri göstermekten daha doğru bir hamle olamazdı... İncil oldukça fazla kara film'in kaynağıdır*" (Muller, 1998, 10).

Bu cezalandırma biçimleri kadın ve erkek karakterler için farklı derinliklerde işleyebilir; öyle ki, kadınlar (özellikle cinsel cazibeleriyle kurban erkeği ağına düşürerek kendi kanunsuz arzularına araç eden ölümcül kadınlar) erkeklere nazaran çok daha doğrudan ve anlatısal zaman çizgisinde çok daha önceden cezalandırılırlar. Tuska'nın saptamasıyla ölümcül kadın "*ataerkil sistemden bağımsızlık girişimi nedeniyle ceza almakta ve bu vesile ile erkek egemen düzen tekrar tesis edilmektedir*" (1984, 199).

Burada amaçlanan, öykünün ahlaki düsturunu erkek karaktere sesli olarak söyletmektir; erkeğin düştüğü bu hatayı izleyiciye aktarması *kara film* anlatılarının temel işleyiş mekanizmasının en önemli bileşenidir. Türe ait hemen tüm filmlerde erkek karakter kimi zaman üst ses anlatıcı olarak (*Lady from Shanghai*, 1947), kimi zaman bir din adamına günah çıkararak (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), kimi zaman da telefonda ya da bir ses kayıt cihazında pişmanlığını anlatarak (*Double Indemnity*, 1944) filmin ahlaki söylevini dile getirir. Bu dile getiriş ve pişmanlığın sözlü olarak ifade edilmesi aslında izleyici ile kurulan doğrudan bir iletişimdir ve esasen *kara film*'leri birer ibret anlatısına çeviren, sadakatle Hays Yasalarına uyumlu ahlaki uyarılardır. Bu yöntem ile *noir* anlatıları birer 'benim yaptığımı yapma' filmleri haline gelirler.

Kara film'lerin ahlaki anarşiyi körüklediğini, geleneksel anlatı söylemlerini tersine çevirdiğini, mevcut Amerikan değerlerine savaş açtığını, muhafazakar anlatı klişelerini sarstığını iddia etmeden önce bu film türünün her bir tikel örneğine şu soruyu sormak gerekmektedir: "*Kara film temaları kim için ölümcülleşir*;

kim için umutsuzluk hakimdir, kim için umudun, refahın ve güvende olmanın yıkımı gerçekleşir? Orta sınıf değerlerini terk eden, tutucu ahlaki kalıpların dışına çıkmaya yeltenen ve Amerikan rüyasının kendisi için bittiğine inanan karakterler için” (Onat, 2012, 175).

Kara Film’de Aile ve Cinsellik

Aile *kara film* yapımlarının merkezinde bulunmaz ancak üveylik dolayısıyla anlatıya dahil olur. Örneğin melodram filmlerinde öykünün temelini teşkil eden aile mefhumu *kara film*’lerde aksiyonun dışında tutulur (Walker, 36). Bu aksiyon *femme fatale* ile onun ağına düşen kurban (ana erkek karakter) arasında kurulduğundan gittikçe evden, yuvadan ve aileden uzaklaşma eğilimi gösterir. Türün uyulaşmaları gereği erkek kahramanın film içerisindeki asıl aileyle organik bağı yoktur. *Femme fatale*’in aileyle ilişkisi ise üveylik sınırındadır. Ölümcül kadın bu sınırların ötesine geçerek saf aileye ulaşamaz ve anlatı içerisinde bertaraf edilir.

Kara film karakterlerinin aile ve yuva mefhumu ile ilişkileri problematiktir ve pek nadiren ana erkek karakterin bir aileye sahip olduğu görülür. 1953 yapımı Fritz Lang filmi olan *The Big Heat* bunlara bir örnektir; bu hikayede ana erkek karakter olan Bannion, filmin girişinde, mutlu bir aileye sahip iken, gelişen olaylar neticesinde bu aile yıkılır ve Bannion’un sevgili eşi Katie hayatını kaybeder. Mutlu aile bireylerini ve onların ölümlerini (diğer deyişle anlatıdan silinmelerini) neredeyse hiç perdeye taşımayan *kara film* anlatısı için devrimsel bir olay örgüsüne sahip bu film dışında, türün hemen hemen tüm örnekleri aile kurumunun yıkıl/a/mazlığı üzerine kuruludur. Bu aileye saldıranlar (özellikle açgözlü ve para hırsıyla ‘iffetini harcayan’, cinsel çekimini kullanan kadınlar) ayrımsız biçimde bedel öderler. Eğer -aile haricinde- evlilik ve romantik aşk zedeleniyorsa tekrar ve daha sağlam olarak yeniden düzenlenir.

Üveylik üzerine kurulu olduğu yukarıda bildirilen bu sentetik aile sadece anlatının söylemsel ahlaki çıkmazlarını yansıtabilmek için filme alınmıştır. Bu nedenle de ölümcül kadınlar, bu anlatılarda, sıklıkla bir kocaya sahiptirler. Bu koca ise, her zaman iktidardan yoksun, olayların gidişatından bihaber, daima yaşlı ama ekseriyetle engelli, belki *diegesis* öncesi zamanda sahipse bile öyküsel şimdi içinde özne olma koşullarından uzak bir karakterdir ve anlatı içinde cezalandırılır. Tıpkı kurban –ana erkek- karakter gibi koca karakteri de ölümcül kadına duyduğu cinsel arzu ve Hollywood tarafından ‘kutsal’ olarak belirlenen aile kurumuna bu kadını dahil etmesi nedeniyle bedel ödemek zorundadır ve adeta ana erkek karakterin kaderini önceden gösterircesine ölümle cezalandırılırken tüm otoritesini kadına kaptırır. Zaten öyküsel evlilik içerisinde de koca ile ölümcül eşi arasında romansın ve hatta cinselliğin yaşan/a/madığının da altı özellikle çizilir çünkü -Hirsch’in yerinde tespiti ile- “*kara film*’lerde cinsellik zehirlidir ve psikotik bağlam içinde temsil edilir” (1981, 186).

Psikotik cinselliğin müsebbibi ve dağıtıcısı ölümcül kadındır ve cinsellik sadece onun tekelindedir. Kurban erkek, ancak kadın izin verdiği ölçüde ve zamanda bu yasak ve tehlikeli alana dahil olabilmektedir. Karakterler arasındaki ilk güvensizlik belirtileri de cinsellik sınırı aşıldıktan sonra yaşanmaya başlar. Bu noktada Polan’ın savaş döneminde ve sonrasında Hollywood filmlerindeki cinselliğin düşman tarafa uygun bir davranış olarak temsil edildiğine dair tespitini hatırlamakta fayda vardır (1986, 83).

Dönemin ahlaki tutumuna –ve *Yapım Yönetmeliği*’ne- uygun biçimde açıkça gösterilmeyen cinsellik “*her zaman sembolizm ve eksiltilelerle betimlenir*” (Naremore, 2008, 98) ve “*izleyici tutucu 19. yüzyıl düşüncesinin devam ettiğini görür; cinsellik tehlikeli ve yıkıcıdır*” (Walker, 13). Bu açıdan karakterlerin mahrem yaklaşımları, fiziksel olarak, sıra dışı çerçevelenmelerle ifade edilir; birbirlerine sarılan çiftlerin tedirgin ifadeleri, ayna yansımalarında gizliden gizliye aktarılan temkinlilik durumu, ses kuşağında öne çıkan meşum müzik ve ses efektleri yaşanan veya birazdan yaşanacak olan cinselliğin tedirgin edici, yıkıcı ve ölümcül yönlerini vurgular. Artık romans mümkün değildir ve romansın baş döndürücü ve büyüleyici söylemine karşı muhafazakar bir tokat atılmıştır. Ölümcül kadın ve kurban karakter anlatının temel kırılma anlarından biri olan ‘kocanın ölümü’nün ardından cinselliği ekarte ederler; bu andan sonra artık asıl gerilim cinsel değil, kriminaldir. Ölümcül kadının beyaz kıyafet kodundan siyah kıyafet koduna geçişi de bu matem anına eşlikle birlikte kalıcı hale gelir. Böylece *kara film*’in ölümcül kadını da karanlık yönünü gözler önüne sermeye başlar.

İyi Kız Ölümcül Kadına karşı: *Femme Vitale* vs. *Femme Fatale*

Gangster film türünün ilk büyük eserlerinden sayılan 1931 Yapımı *The Public Enemy*’de James Cagney’in canlandırdığı Gangster Tom Powers, bir kahvaltılık sahnesinde, elindeki greyfurtu Mae Clarke’in canlandırdığı Kitty’nin yüzüne bastırarak onu aşağılar. Büyük Buhran sonrası dönemin sosyo-ekonomik şartları düşü-

nüldüğünde kadınlar bu tür bir muameleye razıydılar. Griffith bu durumu şu sözlerle aktarır: “*genç kızlar [o] greyfurtun kendi yüzlerine bastırılmasını arzu ediyorlardı*” (2011, 108). Oysa takriben on yıl sonra, II. Dünya Savaşı ile birlikte işgücüne katılan kadınlar için aynı durum söz konusu değildi. Artık kadınlar ekonomik özgürlüklerini ilan etmişler, toplumsal iktidar oyununda yer kazanmışlardı. Yukarıda da özellikle altı çizildiği gibi erkek egemen düzenin en büyük kabusu gerçeğe dönmekteydi. 20 yüzyılın başlamasıyla birlikte ABD’de kadınlar bir araya gelerek önce içki yasağının (prohibition) anayasaya girmesinde etkili bir rol oynamışlar, ardında da oy hakkına kavuşmuşlardı. İşgücüne katılım ise bu güçlü girişimin son dalgasıydı. Dolayısıyla kendi kararlarını verebilen, kendi gücüne güvenen, bağımlı olmayan, yüzüne greyfurt bastırılan bir nesne olmak yerine ‘eşsiz kalmayı ve anne olmamayı tercih eden bir özne olmayı düşleyen kadın, erkek için, bir tehdit haline gelmişti.

Bağımsızlığın tadına varan kadını tümenden yok saymak mümkün olmasa da, en azından temsil düzeyinde onun gizeminin çözülmesi, çekiciliğinin azaltılması, ahlaki değerinin sorgulanması ve sınırı aşacak kadar ileri gidenlerin cezalandırılması mümkündü. Bu stratejiye ek olarak bu ölümcül kadının karşısına erdemli ve muhafazakar jargona uyumlu ‘saf’ ve ‘temiz’ bir kadının çıkarılması gerekiyordu. Böylece, dönemde hayli etkili olan *Yapım Yönetmeliği*’nin de belirlediği ahlaki normları destekleyecek şekilde, erkeğe bağımlı, aile kurumuna saygılı, sakin, saygın, itaatkar, ağırbaşlı, aseksüel bir kadın tipi kendisini *kara film*’lerde göstermeye başladı.

Bağımsızlığını sadece cinsel gücü ve cinselliği ile kazanmış gibi betimlenen, havalı, zenginliğinin ve gücünün farkında, kibirli ve açgözlü bir karakter olarak temsil edilen *femme fatale*, nam-ı diğer ölümcül kadın, *kara film* türünün pek çok örneğinde erkeğin mahvına neden olurken *femme vitale*, nam-ı diğer iyi kız (hayat veren kadın), erkeği onu bekleyen yıkımdan kurtarmaya çabalayan ama ölümcül kadının karşısında varlık gösteremeyen bir karakter olarak izleyici karşısına çıkar.

Ölümcül kadın sadece *kara film* türüne özgü bir nosyon, bir karakter olmanın dışında belirli türde bir kadın tipini sinemada –ve diğer temsil alanlarında- tasvir eder hale geldiğinden bu çalışmanın ana konusu olmamakla birlikte yaşam veren kadını tanımlayan bir referans noktası olarak ele alınmıştır. Filmsel bir betimleme olarak *femme vitale*, *femme fatale* ile olan fiziksel, duygusal, ekonomik ve kültürel karşıtlığı ile anlam kazanırken *Yapım Yönetmeliği*’nin ‘suç cezasız kalmaz’ prensibine de uygun biçimde dönem Amerika’sının sosyokültürel tutucu değerlerini de izleyiciye iletirken bir tebliğcidir ve seyircinin ahlaki pusulasına istikamet gösterir. *Kara film*’lerin ‘iyi kıza’ erkek egemen limitleri sağlamlaştıran, basmakalıp hale gelmiş toplumsal cinsiyet rollerini meşrulaştıran, sosyokültürel düzlemde ideolojik bir yönlendirme aracı olarak işler. *Kara film*’in örtük ahlaki doğruculuğunun gösterişsiz ögesidir.

Femme vitale döneme ait egemen Hollywood muhafazakar anlayışının saf bir temsilcisidir ancak gerçek bir kadın olmaktan uzaktır. İdeolojik olarak anlamla şarj edilmiş klişe semantik öğelerle oluşmuştur; basit ve abartılı betimleme sınırlarını aşamaz, suni bir ‘iyilik’ mefhumunu temsil eder. Öyle ki *kara film*’lerin kurban ana erkek karakteri tarafından ciddiye alınmasa bile ona doğru yolu, doğru hayatı önerir, bir erdem olarak fedakarlığı koşulsuz benimser, eril ayrıcalığı meşrulaştırır, erkek için tavizler vermeye rıza gösterir ve bu sebeple de -aslında tüm film karakterlerine sunduğu- kurtuluş ve hayatta kalabilme seçeneği ile *femme vitale* (hayat veren kadın) namını üstlenir.

Ölümcül kadının aile kurumuna verdiği imgesel tahribatı onarma yolunda baba/koca temelli ailenin lehtarı olan bu ‘iyi kız’ esasen en büyük çatışmayı yine aile içinde, aileye yuva dışı alandan dahil olan kötü üvey anne ile yaşarken izleyiciyi bu çatışmada taraf olmaya davet eder. *Femme fatale*’in aksine *femme vitale* ev içine veya yuva kurumuna duygusal ve fiziksel anlamda hapsolmaya gönüllüdür. Olay örgüsünün finalinde aileyi (ya da aileden geri kalan ne varsa onu) ayakta tutar ve toparlar. Anlatı içinde oldukça muhafazakar bir anlayışla kurulan aile tablosunun devamlılığını sağlar ve genellikle kendisi bir aile kurmak üzere evleneceğini açıklar.

Femme vitale karakterlerin farklı filmlerde ve farklı bağlamlarda ısrarla ‘rıza gösterme’ eğilimi bir erkeğin güvenli limanına sığınarak, bağımsızlıktan feragat etmesi anlamına gelir; ki bu da *femme fatale* karakterin motivasyonları ve amacıyla taban tabana karşıtlık içerir. Bu karşıtlık, ölümcül kadının gösterişli temsilinin yanında görünmez ve siliktir. ‘Kötü kadın’ motivasyonunu ve amacını ana erkek karaktere (esasen izleyiciye) yüksek sesle aktarırken ‘iyi kız’ sessizdir. *Femme vitale*’i tehlikeli kılan da bu niteliği olur; zira bir kurmaca karakter olarak iletmekle yükümlü olduğu mesajı melodram film türünün mağdur kadını gibi dolaysız biçimde değil, adeta izleyicinin fark etmeyeceği ve bu nedenle de sorgulamayacağı sessiz bir fısıltıyla aktarır.

Seyirci görünür olana (burada duyulur olana) karşı rasyonel bir karşı argüman geliştirebilirken, bir fısıltıyla önerilen 'doğru yaşam tarzı' fark edilmeden doğallaştırılabilir, meşrulaştırılabilir. 'İyi kız'ı görünmez kılan da bu temsil stratejisidir.

Ölümcül kadının açık ve doğrudan temsil stratejisi ile karşıtlık oluşturan bu yaklaşım *kara film*'in kadın temsiline ait pek çok ikili kontrastın da temelini oluşturur. Yukarıda vurgulanan sosyokültürel ortam ve döneme hakim mizojini göz önüne alındığında *femme vitale* ile *femme fatale* karakter özelliklerinin karşılaşması, temsil düzeyinde *kara film*'lerin ne türden söylemsel manipülasyonlarla izleyiciye ideolojik olarak hitap ettiğini gözler önüne serecektir.

***Femme Vitale* Örnekleri**

Femme vitale karakterler, tıpkı *femme fatale* karakterler gibi, her *kara film* örneğinin zorunlu entegre bir bileşeni değildir. Ancak pek çok filmde yan karakter olarak yer alırlar. Kendilerine yer bulamadıkları anlatılar içerisinde de filmin ahlaki söylemini diğer -erkek- karakterler yüklenirler.

Her ne kadar filmlerde ölümcül kadınlara ayrılan ekran süreleriyle kıyaslandığında çok daha az görünür olsalar da 'iyi kızlar' anlatının düğüm noktalarında (veya bu kırılma noktalarının hemen öncesinde) izleyiciye kendilerini gösterir, kurban erkek karaktere erotik kadının tehlikelerini tebliğ ederler ve sonra bir süre anlatıdan silinirler. Bu döngü tekrarlanarak devam eder. Nihayetinde, filmin finalinde, *femme fatale* bertaraf edildikten ve kurban erkek günahlarının bedelini ödedikten sonra olay örgüsünün düğümlerinden kazançla çıkan, ödüllendirilen *femme vitale* karakterlerdir. Ancak bu ödülün de elbet bir bedeli vardır ve çoğu zaman sevdikleri erkeği (çoğunlukla baba ya da kardeş, nadiren de olsa eş) kaybederler.

Çalışmanın bu bölümünde *kara film* örneklerindeki *femme vitale* karakterler anlatı içindeki söylem ve işlevleriyle incelenecektir. Bu dört filmin seçilme amacı 'hayat veren kadın' tiplemesinin türün hemen her filminde kendisine yer bulduğunun altını çizmektir. *Femme vitale* çoğunlukla *femme fatale* karşısında ortaya çıkar (tıpkı aşağıdaki filmlerden *Double Indemnity* ve *Out of the Past*'de olduğu gibi). Ancak, nadiren de olsa, ölümcül kadın olmaksızın da görünür hale gelir fakat bu tip durumlarda öykünün konumu taşraya döner ve büyük şehirden uzaklaşır zira *femme fatale* şehrin yozlaşmışlığı ile işaretlenmiştir. Bunlara ek olarak, aşağıdaki listeye *They Live by Night*'in eklenmesinin nedeni bu film içerisinde iki *femme vitale* olmasıdır (zaten anlatıda başka kadın karakter bulunmamaktadır) ve bu kadınlardan biri -anlatının yine yuva ve 'koca'ya yaptığı vurguyla- diğer kadının kocası için (filmin kurban -ana- erkek karakteri) ölümcül kadın haline gelecektir.

***Double Indemnity* (1944)**

Kara film'lerin ilk büyük adımlarından sayılan ve türün popüler örneklerinden biri olan *Double Indemnity*'de en ünlü *femme fatale* oyuncularından Barbara Stanwyck yer alır ve bu filmde tüm zamanların en kötü şöhretli ölümcül kadınlarından birine hayat verir: Phyllis Dietrichson. Bayan Dietrichson, varlıklı kocasının ikinci eşidir ve onu (kocasını) hayat sigortasındaki özel hükme (çifte tazminat) dayanarak daha fazla para alabilmek için kaza süsü vererek öldürmek istemektedir. Güzelliği ve cazibesıyla kurban erkek karakter Walter Neff'i baştan çıkarır ve kocasını, bir tren kazası mizanseninde, Walter'a öldürtür. Eşine ve öz kızı Lola'ya ilgisiz tavırlarıyla betimlenen Bay Dietrichson, olay örgüsünde tanıtıldığı biçimiyle filmsel söylem içerisinde bu cezayı hak etmiş görünür.

'İyi kız' Lola izleyiciye kaza öncesi tanıtılır. Üvey annesi Phyllis'den pek de farklı olmayan paragöz babasının onu zengin erkeklerle evlendirme isteğini reddederek kaba saba bir göçmen olan ve Lola'yı aşırı sahiplenen Nino adlı gençle evlenmek istemektedir. Nino'nun sert tavırları, agresif yapısı ve görsel sunumu onu şehre ait olmayan ama Lola'yı şehrin yozluğundan koruyabilecek, dürüst bir karakter olarak tanıtır izleyiciye. *Double Indemnity* anlatı iskeletini iyi kız ile sert ve dürüst genç erkeğin kuracağı yuva üzerine inşa eder.

Phyllis, filmde görüldüğü ilk sahnede, beyaz bir havlu ile banyodan çıkmış halde Walter -ve izleyici- ile tanışırken açıkça erotik bir ikonografiyi yineler; ıslaktır ve yarı çıplaktır. Daha sonra, Walter ile baş başa konuşulurken özel olarak ayak bileğindeki halhal vurgulanarak çerçevelenir; erkek karakterin de, izleyicinin de bakışı ölümcül kadının bacaklarına yönlendirilmiştir. Lola ise oldukça kapalı elbiseleri ve çerçeve içinde -Phyllis'e oranla- daha az yer kaplayan, daha muhafazakar bir görsel tarz ile temsil edilir. İkilinin aynı çerçeveyi paylaştığı çekimlerde ölümcül kadın, iyi kıza göre daha ön plandadır, bakışın daha merkezindedir ve ilgiyi kendi üzerine çekmektedir.

Kazanın/cinayetin ardından Lola, Walter'a öz annesini öldüren kişinin Phyllis olduğunu -ima yoluyla- anlatır ve onu üvey annesine karşı uyarır. Bu uyarı, diğer pek çok *kara film* örneğinde olduğu gibi, ana erkek karakter tarafından duymazdan gelinir. Ancak Lola, her fırsatta, mutlu bir yuva ve orta sınıf değerlerine

bağlılığı Walter'a hatırlatmaya devam eder. Cinayeti kendi elleriyle işleyen Walter, bu uyarıları dikkate almaya başladığında, olay örgüsü onu kurtulamayacağı bir çıkmaz içine sürükler; Phyllis cinayetin faili olan Walter'ı öldürmeyi planlamaktadır. Bu süreç içerisinde ölümcül kadın ile kurban erkek giderek birbirinden uzaklaşmaya başlar; filmin başında görülen cinsel imalar yerini tedirgin bakışlara, temkinli duruşlara bırakır. Çerçeve içerisinde erkeğin ve kadının arasındaki fiziki mesafe giderek açılır.

Filmin finalinde Lola'nın Walter'ı uyardığı tehlike gerçek olur ve Phyllis Walter'a gerçek yüzünü gösterir ve kurban erkeği silahla yaralar. Bunun karşılığında Walter da kadını vurarak katleder ve ölümcül kadının Lola üzerindeki tehdidini bertaraf etmiş olur. Son iki sahnede önce Nino Lola'ya kavuşur ardından da Walter ölmek üzereyken, filmde özellikle tam bir baba figürü olarak temsil edilen Barton Keyes'e işlediği tüm suçları itiraf eder. Böylece temiz ve dürüst aile tesis edilir, kötü kadın öldürülür, suç cezasız kalmaz ve film biter.

***Out of the Past* (1947)**

Out of the Past'in iyi kızı Ann, filmin hemen başında, fiziksel olarak temizliği ve saflığı ve çekici olmaktan uzak (hatta erkeksi denebilecek) giyim tarzıyla ortaya çıkar, filmdeki daha ilk repliklerinde yaşadığı kasabanın dışına çıkmamış ve büyük şehirlerin 'günah'larına bulaşmamış bir taşralı olduğunun altı çizilir. En büyük hayali, büyük şehirden kasabaya yeni gelmiş Jeff Bailey (filmin ana erkek karakteri) ile evlenmektir. Jeff'e hissettiği 'temiz' aşk ile ona olan teslimiyetini şu sözlerle de ifade eder: "insanlar ne söylerlerse söylesinler, ben senin söylediğin her şeye inanırım". Ann eşi olmayı düşlediği ve hakkında çok az şey bildiği, kısa zamandır tanıdığı erkek hakkında kasabada dolaşan söylentileri reddetmektedir. Öyle ki kendi anne ve babasının itirazlarına rağmen Jeff ile birlikte olur. Aileye karşı gelmek ve babanın sözünün dışına çıkmak da cezalandırılacak eylemlerden biridir.

Film, pek çok *noir* örneğinde olduğu gibi büyük şehrin ve şehre ait değerlerin yozlaşmışlığının altını çizer. Jeff'in sonunu hazırlayan bütün aksiyon büyük şehirden taşra kasabasına gelen bir karakter ile başlar ve Ann'in tüm uyarılarına rağmen şehre yapılan yolculuk ile derinleşir ve şehirli kötü kadının hamlesiyle son bulur. Bu olay örgüsü ile anlatı Jeff'in -sıkıcı da olsa özünde dürüst ve iyi ahlaklı- taşrayı kirletmesine müsaade etmez. Ayrıca bu film de erotizmin, görsel ve cinsel çekiciliğin sadece kötü kadınlara yüklenmesinin bir örneğidir.

Tıpkı *Double Indemnity* filmindeki Nino gibi *Out of the Past*'te de 'iyi kız'a uygun ikinci bir erkek anlatıya dahil olur. Genç şerif yardımcısı Jimmy kasabasının yerlisidir ve o da taşranın saflığının, dürüstlüğünün, iyi ahlakının -kaba saba da olsa- bir bileşenidir. Anne karşı dürüst sevgisi ve Jeff'in tekinsizliğine olan sezgisiyle genç kızı her zaman gözet/ley/en Jimmy'nin bu eylemleri erotik bir dikizcilik iması taşımaz. Zaten filmin iyi kızı, filmde görüldüğü bütün çerçevelerde cazibeden ve fiziksel zarafetten yoksun bir tasvir ile kendisine yer bulur. Ölümcül kadın Kathie'nin görsel çekiciliğinden, örtük erotizminden, parlaklığından ve duruşundan yoksundur.

Filmin finalinde Ann -Jeff'in ölümünün hemen ardından- kasabasını çok sevdiğini söyleyen Jim'in kolundadır. Jeff'in yasadışı işlerle olan bağlantısı izleyiciye kademe kademe sunulurken anlatıya dahil edilen Jimmy, izleyicinin gözünde iyi kızın kusursuz partneri olarak şekillenmeye başlar. Jeff karşısında Jimmy cesareti, açık sözlülüğü, cinsellikten yoksun platonik aşkıyla hem kasaba/taşra mitinin hem de şerif yardımcılığı pozisyonuyla yasa kavramının dolaysız bir göstergesidir. Bu vesile ile kurulacak olan yuva kurumu, Jeff'in ölümünün hemen ardından, Jimmy ile Ann arasında tesis edilecektir****.

Out of the Past iyi kızın saflığı, iyiliği ve tecrübesizliği -ve buna rağmen büyük şehirle ilgili kötücül kehanetleri- ile birlikte Eddie Muller'in İncil kaynaklı olduğunu saptadığı öykülerden biridir (Muller, s. 10).

***They Live By Night* (1948)**

Ölümcül kadına yer vermeyen ve yoğunluklu olarak erkek karakterler arasında dönen bir anlatı olan *They Live by Night* iyi kızın ana kadın karakter olmaya en çok yaklaştığı *kara film*'lerden biridir***** ve farklı olay örgüsü yapısıyla incelemeye değer bir yapımdır.

**** * *Out of the Past*, iyi kızın saflığı, iyiliği ve tecrübesizliği -ve buna rağmen büyük şehirle ilgili kötücül kehanetleri- ile birlikte Eddie Muller'in İncil kaynaklı olduğunu saptadığı öykülerden biridir (Muller, s. 10).

***** * *Femme vitale* karakterin ana kadın rolünde olduğu en önemli yapımlardan Mildred Pierce (1945) adlı filmi saymak yanlış olmaz. Bununla birlikte Mildred Pierce her ne kadar kara filmin görsel kodlarını kullansa da bu yapıyı melodram film türünün anlatı yapısı içinde değerlendirmek daha doğru görünür.

Filmin hayat veren 'iyi kız'ı, filmde paragöz ve alkolik bir babanın, elindeki ile yetinmeyi ve zenginlik peşinde koşmamayı kendisine ilke edinmiş kızı Keechie Mobley'dir. Keechie daha filmin başında filmin ana erkek karakteri genç Arthur 'Bowie' Bowers'ın yanlış işlere bulaşmaması gerektiğini söyleyerek ona doğru yolu gösterir ve planlanan banka soygununa katılmasının felakete yol açacağını anlatır.

Bowie ise 16 yaşında istemeden karıştığı bir cinayet nedeniyle girdiği haptisten -Keechie'nin amcası Chickamaw- ile birlikte kaçmış ve kaçış esnasında yaralanarak Keechie ve babasının işlettiği viran bir taşra benzin istasyonuna sığınmıştır. Anlatı, Keechie'nin saflığını olay örgüsünün başında taşraya bağlar.

İzleyici Keechie'yi ilk gördüğünde genç kız bir iş tulumu giymektedir, erkeksi bir görünümüne sahiptir, çekicilikten yoksundur. Babasının sahip olduğu harap benzin istasyonunda sıradan bir işçi olarak çalışmaktadır. Üstü başı kir ve pas içindedir (bu ikonografik manevra ile anlatı kızın bir emekçi olduğunu vurgular). Anlatının Keechie üzerine yansıttığı saflık, temizlik (özellikle kendisinin fiziksel olarak kirli olmasıyla ön plana çıkarılır) ve dürüstlük erdemleri filmin kötü adamlarından olan amcasının babası yerine kendisine verdiği parayı, amcası sahneyi terk eder etmez aç gözlü babasına uzatmasıyla öne çıkarılır.

Yukarıda da vurgulandığı üzere *femme fatale*'den yoksun olan bu filmde ikinci bir *femme vitale* daha vardır; Mattie. Her ne kadar filmin finalinde Bowie'nin polisler tarafından, işlediği suçlar nedeniyle, öldürülmesine neden olduysa da Mattie'nin amacı hapis yatan eşini kurtarmak ve yuvaya, ailesinin başına geri getirmektir. Mattie Keechie'yi Bowie ile ilişkisi konusunda uyarır. Aslında bu uyarı aynı deneyimleri yaşamış bir aile büyüğünün nasihatıdır ve asıl hedef izleyicidir; iyi kadın olan Mattie iyi kız olan Keechie'ye değil, izleyiciye hitap etmektedir ve tebliğci rolünü -kısa ekran zamanları için- genç kızdan almaktadır.

They Live by Night içinde sayısız kez Keechie'nin para düşkününü bir kadın olmadığı vurgulanır; mutluluk paraya bağlı değildir. Daha fazla zenginlik arzusu, kanun dışı yollardan edinilmeye çalışılan servet felaket getirecektir. Keechie kendi halinde, kendi fakirliği içinde yaşamayı tercih eden, iffetli, dürüst bir genç kadındır ve Bowie'yi sayısız kez uyarır. Ancak buna rağmen sevdiği erkek Bowie için taşradan çıkmayı ve onunla birlikte şehre gitmeyi, babasını terk etmeyi ve alıştığı düzenden vazgeçmeyi göze alır.

Keechie babasını ve taşrayı terk ettiğinde hemen Bowie ile evlenir ve yıkılan bir yuva yenisi -ve daha 'doğrusu'- ile yeniden tesis edilir. İzleyici bu evliliğin ardından filmde ilk kez öpüşüklerini ve Keechie'nin ilk kez gülümsediği görür. Anlatı evlendikten sonra kendilerine ev olarak seçtikleri motel odasında alkol yerine sadece şeker olduğunu izleyiciye iletirken esasen hala birer çocuk olduklarını vurgular.

Çiftin cinsel konularda son derece deneyimsiz olduğunun ısrarla altı çizilir. Film içerisinde kimi zaman dansların erotik tehlikeleri ile ilgili sohbetler kimi zaman doğrudan karşı cinsle yakınlaşmalar üzerine tartışmalar vasıtasıyla bu cinsel deneyimsizlik (cinsel saflık) vurgulanır.

İyi ahlakın ve vicdanın sesi olan iyi kız, evlenmeden önce, bir kadının sadece bir kez sevebileceğini söyleyerek erkeğine olan teslimiyetini ortaya koyarken, evlendikten sonra da, Bowie'ye karşı sadakatini bir köpeğin sadakatine benzetmekten çekinmez. Öyle ki, film içerisinde Bowie Keechie ile her zaman emir kipi ile konuşmasına rağmen genç kız bu emirleri kabul eder ve itiraz etmez. Genç kızın Bowie'ye başkaldırdığı tek konu Chickamaw'ın artık dürüst bir hayat kurma amacındaki genç erkeği zorla bir soygun planına katma girişimidir; ki bu soygun da tüm suçların -ve suçluların- cezalandırılacağı bir felaketle sonuçlanacaktır. İyi kız ahlaki öğüdünü tebliğ etmiş, kurban erkeği kurtarmaya çalışmış ama erkek onu görmezden gelmiştir. Filmin finalinde ise Bowie doğmamış çocuğunun annesinin tüm uyarılarına rağmen bildiğini okuduğu için kanun güçlerince, Keechie'nin gözlerinin önünde öldürülür ve işlediği günahların cezası ile yüzleşir; suç cezasız kalmamıştır. Böylece hem film hem de hayat veren kadın olarak *femme vitale* söylemsel işlevini yerine getirmiş olur.

***On Dangerous Ground* (1951)**

Tıpkı *They Live by Night* filminde olduğu gibi anlatı içerisinde ölümcül kadına yer vermeden iyi kız üzerine kurulan filmlerden biri olan *On Dangerous Ground* kadın karakterini engellilikle (körlük derecesine varan görme bozukluğu) sınırlandırırken, öykü, bu örnekte, şehirden taşraya taşınır.

Ana erkek karakter Jim Wilson büyük şehirde görev yapan bir polis detektifidir ve ciddi anlamda öfke sorunları yaşamaktadır. Öyle ki, kendi meslektaşları bile Jimmy'nin bu rahatsızlığının farkındadır ve hem

kendisine hem mesleğine zarar vermekte olduğunu kendisine söylerler.

Film bu öfkenin altında şehre dair kaygılar olduğunu aktarır. Ana erkek karakter aşktan kaçmakta, evlilik kurumuna korku dolu hislerle yaklaşmakta, ne zaman evlilik konusu açılrsa sohbeti yarıda bırakmaktadır. Oysa, anlatı, Jimmy'nin meslektaşlarının mutlu ve sevgi dolu yuva/evlilik görüntüleriyle, eve ve eşe dair sadakat, iş birliği ve sevgi mizansenleriyle açılmaktadır. Özellikle cinsellik konusunda yaralı olan Jimmy şehrin kadınlarının cinsel imalı konuşmalarından, bedeni teşhir eden giysilerinden ve ahlaktan yoksun, gelişigüzel cinsellikten tiksiniyor. Yakışıklı bir karakter olan Jimmy, kendisine ilgi duyan ve erotik imalarla yaklaşan kadınları bile 'bacım' ('sister') sözüyle kendisinden uzaklaştırmakta, kadınlarla arasına -homoerotik olmayan- bir mesafe koymaktadır. Ona göre şehrin her yanı suçla/suçlularla doludur ve kanunu hiçe sayan bu erkekler ve kadınlar doğru ve hızlı şekilde cezalandırılmamaktadır. Bu nedenle Jimmy kendi kanununun polisi, savcısı, hakimi ve celladıdır.

Yakın bir kasabada genç bir kadının öldürülmesiyle birlikte, öfke sorunlarının da giderilmesi amacıyla, Jimmy amirleri tarafından büyük şehrin dışına gönderilir. Gittiği kasabada ise kendi taşralı versiyonuyla karşılaşır; öldürülen kızın öfkeli babası Walter. O da, tıpkı Jimmy gibi, kendi adaletini kendisi gerçekleştirmek istemekte ve katili, kanun güçlerine teslim etmek yerine, kendi elleriyle öldürmeyi planlamaktadır. Bunu dile getirdiğinde Jimmy'nin sessiz kalarak Walter'ı onaylamasının ardından, iki erkek, taşrada katil avında bir arabanın içinde giderlerken, yönetmen tarafından ikili kadrajla izleyiciye sunulurlar. Sadece, bu uzun yolculuğun finalinde gerçekleşen kaza sırasında Jimmy'nin göğüs plan tekli çekimi -kısa bir süre için- seyirciyle gösterilir; bu çekim dışında bu sekansın tüm planlarında çerçeve içinde Walter ve Jimmy birlikte görülürler. Yönetmen şehrin Jimmy'si ile taşranın Walter'ını birbirleriyle eşler: aslında ikisi de birdir ve aynıdır. Walter, Jimmy'nin taşra projeksiyonudur.

Kazanın ardından Walter ve Jimmy ovanın ortasında tek başına duran bir eve ulaşırlar. Filmin iyi kadını görme engelli Mary Walden bu evde psikolojik sorunları olan erkek kardeşi Danny ile birlikte yaşamaktadır. Walter'ın kadına karşı oldukça kaba tavrına karşılık Jimmy Mary'e son derece hoşgörülü ve yardımsever bir üslupla yaklaşır. Mary kendi hayatını ve gözlerini Danny'nin tedavisi için feda etmiştir. İkili arasında sıcak bir ilişki gelişirken Jimmy katilin Danny olduğunu anlar. Walter bu sırada evin dışında, soğuk ve çorak ovada elinde tüfeği ile katilin peşindedir. Mary'nin dünyaya, insanlara ve çevresine karşı aşırı iyimser ve saf tutumu Jimmy'nin giderek öfkeli babadan -fiziksel ve düşünsel olarak- uzaklaşmasına neden olur; Jimmy Mary'nin sözleriyle değişmekte ve bir vicdana sahip olur gibi görünmektedir. Öyle ki, Walter Danny'nin ölmesine müsaade etmeyeceğini, onu bir akıl hastanesine götürmek üzere tutuklayacağını sözünü verir. Mary'nin karikatür düzeyinde zorlanan iyi ahlakı, saflığı, adanmışlığı, teslimiyeti ve fedakarlığı Jimmy'yi değiştirmeye başlamıştır. Ancak Walter Jimmy ile Mary arasındaki bu asexüel yaklaşımı fark ettiğinde Danny hakkındaki gerçekleri de öğrenir ve olay örgüsü üç karakterli bir çatışmaya dönüşür. Jimmy artık sadece Danny'i diri ele geçirmeye değil, aynı zamanda Walter'ın Danny'i -ve kendisini- katletmesinin önüne geçmeye çabalamaktadır. Karlarla kaplı bir uçurumun üzerinde gerçekleşen kovalamacanın ardından Danny aşağıya düşer ve hayatını kaybeder. Anlatının bu çözümüyle işlenen suç cezalandırılmış, yaşlı ve öfkeli baba cinayet işlememiş, Jimmy de Mary'e verdiği sözden dönmek zorunda kalmamıştır.

Danny'nin cansız bedeni kasabaya getirildiğinde Mary kardeşini son kez görmek ister. Danny'nin başında oturur ve tanrıya dualar ederek onun ruhunu bağışlamasını ister; bu sekans kesintisiz olarak izleyiciye gösterilir.

Danny ile vedalaştıktan sonra ıssız ovadaki eve döndüklerinde Mary Jimmy'nin kendisine büyük şehirde yardımcı olmakla ilgili tüm tekliflerini geri çevirir. İyi kadın taşraya aittir, gözleri görmese bile taşrada kalacak ve büyük şehrin günahlarından uzakta duracak, filmin de adını aldığı tehlikeli topraklarda kaderine razı olacaktır. Jimmy çaresizce Mary'i ardında bırakır, yola çıkar ve gece vakti şehre varır, direksiyondadır. Şehrin kalabalığı, parıltısı, karmaşası Mary'nin ıssız eviyle kontrast halindedir. Bir dakikadan uzun süren bir omuz plan yüz çekiminden sonra (bu kadar uzun tek plan çekimin yakın ölçek bir kamera açısı için oldukça uzun bir süre olduğunun altını çizmek gerekir) Jimmy'nin yüz görüntüsü yerini yavaş yavaş Mary'nin evinin frontal çekimine bırakır; Jimmy iyi kıza geri dönmüştür. Eve girdiğinde Mary ile ele ele tutuşurlar, sarılırlar ve ilk kez öpüşürler. Görüntü uçsuz bucaksız vadide, karlar arasında tek başına duran evi göstermektedir. İyi kız ve büyük şehrin kurban erkeği bir araya gelmiş, Jimmy Mary'nin temsil ettiği değerleri ve erdemleri büyük şehre tercih etmiştir; Film biter.

Sonuç

Yukarıda incelenen ve hem türün hem de *femme vitale* kavramının farklı uçlarında yer alan filmler dışında *Maltese Falcon*, *Killers*, *Murder My Sweet*, *Kiss of Death*, *The Killing* gibi benzer motifleri farklı öykülerle işleyen daha pek çok örnek sayılabilir. Tüm bu yapımlarda *femme fatale* ve *femme vitale* benzer motivasyonlarla işler ve anlatıya hakim olan erkek egemen değerleri yeniden üretir.

Her anlatı üretildiği dönemin ruhunu, sosyokültürel değerlerini ve çatışmalarını, egemen ideolojik söylemini ve üslubunu alımlayıcısına aksettirir. Filmler sosyolojik bir işlev de yüklendiklerinden masum değildir; yargı oluşturma, mevcut yargıları meşrulaştırma, ne kadar suni olurlarsa olsunlar bu yargıları doğallaştırma gücüne sahiptirler. Savaş ve savaş sonrası sürecin popüler bir film türü olarak *kara film*'ler de bu güçten yoksun değildir.

Bu çalışma bir film türü olarak *kara film*'lerin, genel kanının aksine, yıkıcı, alt üst edici, karamsar, kötümser ve eleştirel bir söylem teşkil etmediğini aksine erkek egemen, muhafazakar, orta sınıf değerleri yeniden ürettiğini, onları doğallaştırdığını ve bu şekilde de meşrulaştırdığını ortaya koymaya çalışmış, bu amaçla da *kara film*'lerde tekrar eden baskın kadın figür olarak *femme fatale*'in ve pasif kadın figür olarak *femme vitale*'in ideolojik çerçevesini çizmeye gayret etmiştir.

Erkeğe olan bağımlılıktan kopuş arzusunu temsil eden *femme fatale*'in faili olduğu eylemler, anlatı içerisinde en çok cinayet ile ilişkilendirilir. Zira erkekten kopma arzusu yuvadan ve evlilik kurumundan da feragat etme arzusuna karşılık gelir ve muhafazakar anlayışa göre erkeğin katli ile eşdeğerdir. Bu nedenle bu kadın karakter tipi kötülüğün temsilini üstlenir ve ölümcül hale gelir.

İyi kız *femme vitale* ise din temelli yaşam öğretilerine uygun bir hayat tarzını öğütler. Özellikle bedensel hazların yoldan çıkarıcı doğası üzerine kesin yargılar içerir ve bu türden arzuları kesin olarak cezalandırır. Hayat veren kadının sunduğu bu 'hayat' tarzı muhafazakar değerlerle çerçevesi çizilen bir yaşam biçimidir. İyi kızın 'iyi'liğini belirleyen unsurlar da muhafazakar ahlak anlayışının temellerini oluşturur.

1940'ların erkek egemen, anti-feminist işgücü saldırılarına maruz kalarak eve, eşe ve anneliğe dönmek üzere zorunda bırakılan kadının yüceltiği bir söylemin başrolündedir *femme vitale*. Hayat veren kadının *kara film*'ler içindeki sessizliği ve silikliği -ve iktidarını ölümcül kadına kaptıran kurban erkek karakter tarafından görmezden gelinmesi- onun kurmaca bir temsil ve bir projeksiyon stratejisi olarak en büyük gücüdür. *Femme vitale* aile, evlilik ve yuva gibi kurumların görünmez bekçisidir.

Gündelik hayatta kadının iş yaşamından dışlanması aile ve yuva kurumunun yüceltilmesi ile sağlanırken *kara film*'lerde (ve dönemin diğer Hollywood yapımlarında) iş yaşamı ve aile birbirine karşıt kutuplar olarak işaretlenir ve *Yapım Yönetmeliği*'nin dikte ettiği şekliyle 'iyi' ve 'doğru' kadının aile kurumunu tercih etmesi öğütlenir. Böylece, savaş sonrası yılların koşulları düşünüldüğünde, kadın meslek hayatında saf dışı bırakılmış olur.

Femme vitale savaşın ardından ellerindeki mesleklerden vazgeçerek eşliğe, anneliğe, ev kadınlığına dönüş konusunda gönülsüz olan kadınları ikna etmenin bir aracıdır. Hegemonik erkek egemen bir sisteme bağımlı bir hayat sürme hususunda çelişkiler yaşayan kadınları 'doğru yola getirme' işlevini yerine getiren, geleneksel değerleri yücelten bir temsil taktiğidir. Kadına ait güvenli alanın sadece yuva olduğunu, erkeğe yapılacak misillemelerin başarısızlıkla sonuçlanacağını bildiren ahlaki pusuladır.

Tüm bu bulguların ışığında *kara film*'lerde 'ölümcül kadından daha fazla temsil şansı bulan ancak yine de örtük konumunu koruyan bu 'hayat veren evcimen kadın' türün ideolojik olarak en yoğun biçimde şarj edilmiş karakteridir ve filmlerin olay örgüleri içinde her ne kadar sadece kurban erkek ile konuşuyor olsa da söyleminin esas hedefi izleyici koltuğundaki kadınlardır. Bu nedenle, motivasyonları abartılarak parodileşen -ve dolayısıyla göz alıcı hale gelen- *femme fatale* karakterlerin yanında karanlıkta kalsalar da *femme vitale*'lerin gizemlerinin çözülmesi gerekmektedir.

Bu çalışma, böyle bir gizem çözme çabası olarak *femme vitale* karakterlerin *kara film* türü içerisindeki ideolojik konumlarını, izleyici ile olan söylemsel iletişimlerini, bir temsil stratejisi olarak işleyiş mekanizmalarını, hangi tarihsel koşullar altında ne tür algısal saiklerle dolaşıma sokulduğunu deşifre etmeye çalışmıştır.

Kaynakça

- Dayan, Daniel. (2011). "Klasik Sinemanın Tutor-Kodu". Ertan Yılmaz (Çev.). Ertan Yılmaz (Ed.) *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Derman, Deniz. (1989). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Durgnat, Raymond. (1996). "Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir". Alain Silver ve James Ursini (Ed.). New York: Limelight Editions.
- Durr, Frank R. (2009). "Crime and Violence". Rodney P. Carlisle. *The Great Depression and the World War II*. New York: Facts of File.
- Girginkoç, Deniz. (2004). "Kara Film". Fatma D. Küçükkurt, Ahmet Gürata (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Griffith, Richard. (2011). "Dönemler ve Türler". Ertan Yılmaz (Çev.). Ertan Yılmaz (Ed.). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hirsch, Foster. (1981). *The Dark Side of the Screen – Film Noir*. Cambridge: Da Capo Press.
- Onat, Emrah Suat. (2012). *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanat Enstitüsü, İzmir.
- Onat, Emrah Suat. (2019). "Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği)". Burak Bakır, M. Talha Altınkaya (Ed.). *SineMasal "Zihniyet"*. (s. 84-109). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Pennington, Jody W. (2007). *The History of Sex in American Film*. Westport: Praeger.
- Kolker, Robert. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ertan Yılmaz ve diğerleri (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Krutnik, Frank. (2010). *In a Lonely Street – Film Noir Genre, Masculinity*. Londra ve New York: Routledge.
- Lippman, David H. (2009). "Labor and Employment". Rodney P. Carlisle (Ed.) *The Great Depression and the World War II*. New York: Facts on File.
- Moley, Raymond. (1945). *The Hays Office*. New York: The Cornwall Press.
- Moley, Raymond. (2016). "Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği) – 1930". Emrah Suat Onat (Çev.). Burak Bakır, M. Talha Altınkaya (Ed.). *SineMasal "Zihniyet"*. (s. 117-129). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Muller, Eddie. (1998). *The Lost World of Film Noir – Dark City*. New York: St. Martin's Press.
- Munby, Jonathan. (1999). *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from 'Little Caesar' to 'Touch of Evil'*. Chicago ve Londra: University of Chicago Press.
- Naremore, James. (2008). *More Than Night – Film Noir in its Context*. Berkeley: University of California Press.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ayşegül Bahçıvan (Çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Özden, Zafer. (2004). *Film Eleştirisi – Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Polan, Dana. (1986). *Power and Paranoia – History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press.

Prince, Stephen. (2003). *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930–1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Rosen, Marjorie. (1974). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Avon Books.

Richardson, Carl. (1992). *Autopsy – An Element of Realism in Film Noir*. Londra: The Scarecrow Press, Inc.

Schrader, Paul. (2004). “Kara Film Üzerine Notlar”. Meral Özçınar (Çev.). *Sinemasal Dergisi (Bahar)*. İzmir.

Tuska, Jon. (1984). *Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport: Greenwood Press.

Walker, Michael. (1994) “Film Noir – Introduction”. Ian Cameron (Ed.). *The Movie Book of Film Noir*. Londra: Cassell Illustrated, Londra.

EDWARD HOOPER, GREGORY CREWDSON ve DAVID FINCHER'İN GÖRSEL KURGULARINDA METİNLERARASILIK BAĞLAMI

Atay GERGİN

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Dokuz Eylül Üniversitesi / Dokuz Eylül University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Sahne Sanatları / Performing Arts

ataygergin@gmail.com Orcid: 0000-0001-8362-2312

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321673>

Özet

Görsel sanat disiplinlerinde; eserlerinin görsel kompozisyon kurgusunun anlatım örüntüsünü oluşturma ve anlamlandırılma süreçlerinde, kültürel birikimin ve de bu birikimle eserler arasında kurulan köprülerin son derece önemli bir rolü bulunmaktadır. Öyle ki; eserin veya anlatının temel estetik yöneliminin ve duygusunun hem oluşturulması hem de anlamlandırılması bu anlamdaki zihinsel ilişkilere/ etkileşimlere bağlıdır. Bu bakışla, çalışmanın odağında bulunan metinlerarasılık kavramının içeriği; bu türden kültürel köprülerin kurulabilmesi ve de anlaşılabilmesi süreçlerindeki yeri ve önemi açısından ve de ilişkili bağlamlarla birlikte değerlendirilecektir. Sonrasında, kavrama dair yapılacak değerlendirmelerin verileri ışığında ve metinlerarasılık bağlamının görsel ilişkilerini örnekleme konusundaki verilere yatkınlıkları nedeniyle seçilen sanatçılar; Edward Hopper (Ressam), Gregory Crewdson (Fotoğraf Sanatçısı) ve David Ficher (Sinematograf) ve bazı eserleri incelenecektir. Çözümleme bölümünde de bu sanatçıların bazı eserleri yine metinlerarasılık ilişkileri bakımından, karşılaştırılmalı olarak değerlendirilecektir. Çalışmanın amacı; bu eserlerdeki metinlerarası ilişkilerin sanat üretim ve anlamlandırma süreçlerindeki algı boyutlarını ve de yaratacağı faydalar anlamındaki potansiyeli vurgulayarak bir değerlendirme yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: metinlerarasılık, resim, fotoğraf, sinema, sanat

INTERTEXTUAL CONTEXT IN THE VISUAL FICTIONS OF EDWARD HOOPER, GREGORY CREWDSON and DAVID FINCHER

Abstract

In visual art disciplines; Cultural accumulation and the bridges established between this accumulation and art works have an extremely important role in the processes of creating the narrative pattern of the visual composition of design and making sense of them. So that; Both the creation and interpretation of the basic aesthetic orientation and emotion of the art piece or narrative depend on mental relations/interactions in this sense. With this perspective, the content of the concept of intertextuality, which is at the center of the study; will be evaluated in terms of its place and importance in the processes of building and understanding such cultural bridges, and together with related contexts. Afterwards, the artists selected in the light of the data of the evaluations to be made about the concept and because of their predisposition to the data on sampling the visual relations of the intertextuality context; Edward Hopper (Painter), Gregory Crewdson (Art Photographer) and David Ficher (Cinematographer) and some of their works will be examined. In the analysis part, some works of these artists will be evaluated comparatively in terms of intertextuality relations. The aim of the study; To make an evaluation by emphasizing the perception dimensions of the intertextual relations in these works in the processes of art production and interpretation, as well as the potential in terms of the benefits they will create.

Keywords: *intertextuality, painting, photography, cinema, art*

GİRİŞ

*“Benzerlikler bir kez anlaşıldığında farklılıkların yaygın olarak sanıldığından çok daha az olduğu görülecektir.” Joseph Campbell**

Sanat eserleri bir uzay boşluğunda, hiçlikten var edilmezler. Estetik ve kültürel bir gelenekten beslenirler. Kendi yapılarını ve de onları alımlayanların yapısını belirleyen, belirli sosyal bağlamlarda üretilmektedirler. Tüm sanat disiplinlerindeki üretim biçimleri, genelde zannedildiğinden daha az mucitlik gerektirmektedir. Bu anlamda, sanatsal üretim süreci aslında daha önceden var olan estetik unsurların dikkatli bir şekilde seçilmesi ve o anlatıma özel, özgün bir dengeyle bir araya getirilmesi sürecidir. Her eser, eski “mit”ler, tanıdık karakter yapıları, bilindik anlatı gelenekler gibi, standartlaşmış anlatı etmenleri tarafından desteklenmektedir. Tüm sanatçıların etrafı, ihtiyaçları olanları alıp kullanabilecekleri bir malzeme yığınıyla sarılmış durumdadır. Başarılı bulunan ve iz bırakan tüm eserler de varlıklarını bu birikimlere borçludur. Sanat eserlerindeki bu birikimlerle ilişkili olma durumuna da ‘metinlerarasılık’ adı verilmektedir (Hunt, Marland, & Rawle, 2012, s. 69). Dolayısıyla bir sanat yapıtına baktığımızda, ona daha önceden ayarlanmış olan bir “alma aygıtı” da diyebileceğimiz belleğimizle yaklaşmaktayızdır. Yapıtlara baktığımızda, göstergelerden ve geleneklerden oluşan belli bir dizge bekleriz. Bu bağlamdaki dizgeyi kavrayıp yorumlamaya da hazır konumdayızdır (Gombrich, Sanat ve Yanılsama, 1992, s. 70-71).

Sinema eğitmeni, senaristi ve bir film yönetmeni olan Neil Landau, *“Film Okulunda Öğrendiğim 101 Şey”* kitabında bu yapıyı şu şekilde özetlemektedir: *“Başarılı sanatçıların eserlerinde, kendilerinden öncekilere dair bir anlayış, hatta bir yorum bulunmaktadır (Frederick N. L., 2010, s. 88)”*. İnsanoğlunun, uzun yıllardır sahip olduğu pek çok sosyal, estetik, kültürel değer, yine uzun yıllardır pek çok kez incelenmiş, karşılaştırılmış ve de yorumlanmıştır. İçlerinde bugün hala değerli bulunanlarının değeri ise onların lehine olan fikirlerin bu çalışmalarla onanmasından kaynaklanmaktadır (Carey, 2020, s. 356). Yazınsal alanda, iki ya da daha fazla metin arasındaki olası etkileşimleri belirtmek için kullandığımız metinlerarasılık kavramını sanatın diğer biçimlerinde de yeni adlandırmalar ve tanımlamalarla kullanmak olasıdır. Metinlerarasılık yanında resimlerarasılık, medyalararasılık, müziklerarasılık, tiyatrolararasılık, fotoğraflararasılık, filmlerarasılık ya da sinemalararasılık vb. adlandırmalar artık günümüz yazın eleştirisi dışında kalan sanatın diğer biçimleri çözümlenirken de kullanılmaktadır. Ayrıca, bu kavramlara eşdeğer olarak; yenidenyazmak veya her sanatsal biçim için alıntılanmak, gönderme yapmak, yansımak, taklit etmek, esinlenmek, öykünmek vb. alt-kavramlar da ortak olarak kullanılabilir (Aktulum, 2018, s. 22-23). Bu çalışmada odak alınan resim, fotoğraf ve sinema sanatı örneklerinin incelenmesinden elde edilecek veriler de bu bakışla değerlendirilmeye çalışılacaktır. Ancak bundan önce, bu yapının ve buna bağlı olarak estetik anlamlandırma sürecinin nasıl çalıştığına dair bir değerlendirme yapılacaktır. Bu amaçla ve daha belirgin bir çözümleme yapabilmek adına, bu bağlamı etkileyen konulara dair bazı genel veriler sunmak yerinde olacaktır.

Anılarımızın tümü ve hatırladıklarımız kolektiftir; kendi başımıza ve yalnız olarak katıldığımız olaylar, etkinlikler, bulunduğumuz durumlar, ortamlar ve gördüğümüz şeyler hakkındaki bilgilerimiz bizlere, başkaları tarafından ve başka mekânların atmosferik anlamdaki eşleşmeleri yoluyla hatırlatılmaktadır. Yani, bugün gördüklerimizin eski anılarımızın sağladığı çerçeveye uyumlu olması halinde, zihnimizde eskiden bildiğimiz ancak parçaları eksik olan bir tablo yeniden bir bütün olarak şekillenebilmektedir. Sürekli olarak, deneyimlediğimiz farklı tanıklıkları birbirleriyle karşılaştırarak, bazı çelişkilerin bulunduğu hallerde bile, esas olanlar uzlaştıklarından bütünlüklü bir algı meydana getirebiliriz. İzlenimlerimizin sadece kendi hatırladıklarımıza dayanmadığı, başkalarının izlenimleriyle de desteklendiği durumlarda ise, hatırladığımız şeyin kesinliğine güvenimiz daha da artmaktadır (Halbwachs, 2018, s. 29-30). Dolayısıyla, mekânsal imgeler ve anılar, kolektif bellek üzerinde önemli etkilere sahip olan bir rol oynamaktadır. Kolektif bellek de bu noktada sanat eserlerinin hem üretim hem de algılanma süreçleri açısından son derece etkin bir yerde durmaktadır. Bir nesneyi anlamlandırma yolculuğu haritasının önemli durakları, bu kolektif hafızanın belirlediği noktalardan geçilerek şekillenmektedir diyebiliriz.

Bilindiği gibi, imgeler yalnızca gözlerle değil zihinle de algılanan şeylerdir. Bir görüntü, bir imge ile ilgili algı, istense de yalnızca gözler aracılığıyla oluşamaz. Bakan gözün sahibi insanın zihni de gördüğü imgeye, kendiliğinden ve içgüdüsel denebilecek ikincil anlamlar yüklemektedir. Sahip olunan yaşam deneyimi, bilgi birikimi, bilinç düzeyi, her insanın imgelere görece kendine özgü ve öznel bir anlam yüklemesine neden olmaktadır. Bu noktada sanatçıdaki genel yönelim de, görülür olan şeyin izleyici tarafından keyfi bir şe-

* Campbell, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, s.10

kilde ve kendince algılanması yerine, sanatçının öznel bakış açısının kabulü şeklinde algılanması sağlamak yönünde olmaktadır (Adanır, İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, 2017, s. 137). Bu bağlamda bakıldığında da, izleyenin gözünü eğiterek, estetik algı biçimini geliştirmek mümkün olmasına karşın, bu eğitimin kapsamının ve içeriğinin büyük ölçüde yine sanat yapıtının kendisi tarafından belirlendiği de söylenebilir. Bir sanat yapıtı, ancak onunla yaşanılacak olan duygulanım devriminin deneyimi aracılığıyla anlaşılabilir ve bu anlamlandırma süreci aslında izleyicisinin sanat yapıtıyla yaşadığı estetik karşılaşmadan kaynaklanmaktadır (Bolla, 2020, s. 32). Böylelikle görülüyor ki hem sanatçının hem de izleyicinin belleğindeki imgeler ve bağlı olarak gelişen duyguların bellekte bıraktığı etki ve izler bütünü, estetik algının oluşması, oluşturulması ve de yönlendirilmesi anlamında son derece önemli bir rol oynamaktadır.

Önceki paragraflarda da belirtildiği üzere, bakış ya da görmenin yalnızca fizyolojik değil aynı zamanda zihinsel bir algılama sürecine boyun eğdiğini görülmektedir. Bakma eylemi sırasında zihnimizdeki algı sürecinde, imgelerin ve görsel örüntülerin özellikle hangi duygu ve düşünceleri yansıttığıyla da ilgilenilmektedir. Sabit yapıdaki fotografik imgeler kendi başlarına, nesnelere, varlıkları veya gerçekliği eksiksiz ve tam olarak ve de tüm özelliklerini kapsamak koşuluyla yansıtma konusunda tam anlamıyla yetkin değildirler. Nesnelere, imgeler, canlılar, mekânlar veya bunların renkleri, boyutları, ağırlıkları, kokuları, sesleri, hacimleri gibi veriler anlamında, yalnızca görüntülerine bakarak kesin yargılarda bulunulamaz. Bu algı süreci, bizim o varlıklar hakkında daha önceden var olan bilgilerimizin ve de bunlara bağlı olarak hayal gücümüzün devreye girip tamamlayıcı bir unsur olarak anlamlar oluşturması yoluyla netleşmektedir (Adanır, İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, 2017, s. 124-125). Sanat kuramları çerçevesinde algıya ve algı oluşturma yöntemlerine yönelik yapılan neredeyse tüm araştırmalarda da bu ilişkilerin tartışıldığı gözlemlenmektedir.

Örneğin; Umberto Eco, sanat dilinin yapısal özellikleri nedeniyle hiçbir sanat esrinin özünde “kapalı” bir yapıda olamayacağını; her eserin belirli bir görüşün ötesinde, sayısız olasılık kapsamında okumaya ve yorumla “açık” bir yapısal özellik gösterdiğini söylemektedir. Resim, fotoğraf, sinema, edebiyat, müzik gibi disiplinleri tümündeki sanat yapıtı, sayısız çoklukla ve çeşitlilikle tadıma açık olan nesnelere; her biri kendi başlarına bitip tükenmek bilmeyen birer deney kaynağı olmuştur. Sanat, bulanık ve belirsiz fikirleri, bir takım çışkuları, belirgin bir dolayım nesnesine dönüştürme becerisidir. Şayet bir sanat eseri onu alımlayanın zihninde anlamlı bir varlık gösterebiliyorsa, bu da aynı şekilde, izleyicinin daha önceki deneyimlerinden gelen ve eserin sunuyor olduğu niteliklerle iç içe geçerek, eriyip kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığı sayesinde olmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 329). Düşüncelerimiz, birbirlerinden farklı imaj biçimlerinin çağdaşlığı ve eşzamanlılığı çerçevesinden belirlenmektedir diyebiliriz. Bu açıdan, farklı imaj düzeneklerinin belirli toplumsal alanlardaki ortak varoluşları ve etkileşimleri de son derece önem arz etmektedir. Bu etkileşimlerin çerçevesinde var olan tüm imaj biçimleri ve nihayetinde görme, bakma, izleme biçim ve yöntemleri, çok çeşitli ve karmaşık şekillerde harekete geçirilerek kullanılmaktadır. Görsel kurguların mantık çerçevesi kurgusu da ne yönde olursa olsun imajlar, mantık öncesi güçlerle, arzularımız, dürtülerimiz ve fantezi dünyamızla, hatta temel olarak ilkel kaygı ve korkularımızla etkileşim halinde anlamlandırılmaktadır. Bu bakımdan, kurgulanan görsel kompozisyonun mantık çerçevesi ve bu kurgunun algılanması sürecindeki bilinçdışı süreçlerin arasındaki ilişkinin de, finalde amaçlanan algıyı ortaya çıkarma amacıyla hesaplanmış bir denge içerisinde ele alınması gerekmektedir. Bu denge; görsel olarak var olan kompozisyon kurgusu ile önceden sahip olunan, duygusal, sosyal ve kültürel birikimlerin etkisi kapsamında ve de bilinçdışı olarak verilen tepki arasındaki dengedir (Robins, 1999, s. 24-25). Bu bağlamda, deneyim, birikim ve kültür kodlarının, esrelerin hem oluşturulma, hem de algılanma süreçlerindeki etkilerinin denklemlerinin de bu ilişkilendirme süreçleri dikkate alınarak şekillendirilmesi bir gerekliliktir.

Genel bir bakışla; edebiyat disiplini zamansallıkla, resim ve fotoğraf disiplinleri mekânsallıkla, müzik, tiyatro, sinema ya da performatif sanat disiplinleri de mekân-zamansal bir yapıyla kendilerini göstermektedirler. Sanat eserlerindeki metinlerarası ilişkiler de yer/mekân/bağlam anlamında bu düzlemlerin tamamı içerisinde değerlendirilmesi gereken ve çok kapsamlı bir yapı göstermektedir (Köksal, 2020, s. 10). Bu kapsamlı yapının ve disiplinlerin tümünün külliyyatının anlatımı, bu çalışmanın amaç/kapsam yaklaşımını aşacak boyuttadır. Bu nedenle bu noktadan itibaren genele yönelik gerekli kısa aktarımlarla birlikte, metinlerarasılık bağlamının ilişkileri özellikle ve bilinçli bir seçicilikle resim, fotoğraf, sinema sanatı ve de onların bazı örnekleri üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

METİNLERARASILIK: RESİM, FOTOĞRAF ve SİNEMA SANATI

Metinlerarasılık kavramının ilk olarak 60'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Kristeva'ya göre; metinlerden çıkardığımız anlamlar, onların kökenlerinin metinlerle aklımız arasında kurduğu ilişkilerde değil, metinlerin diğer başka metinlerle kurdukları ilişkilerde ortaya çıkıp, kendini göstermektedir. Yine Kristeva'ya göre; Metinlerin gerçek anlamda kendilerine ait bir hayatları vardır ve bu hayat içerisinde de birbirleri ile kurdukları ilişkiler bulunmaktadır. Birbirlerine ilham vererek, birbirlerinin oluşmasına olanak sağlamaktadırlar. Yani özetle ve bir anlamda, okuduğunuz çalışmanın oluşum sürecine benzer bir yapıyla, birbirlerini üretmektedirler. Her eser, başka bir eseri doğurmaktadır. Kristeva'nın bu çıkarımları, dil üzerine ondan önce çalışmış başka bir kuramcı olan, Mikhail Bakhtin'in görüşlerine dayanmaktadır. Bakhtin'e göre, insanların iletişiminin tamamı diyalojiktir, yani söylenen her söz hali hazırda devam etmekte olan bir diyalogun parçasıdır. Her kelime kendisinden önce söylenenlerin bir yansımasıyken, aynı zamanda nasıl algılanacağı düşünülerek de biçimlendirilmektedir. Bu bağlamda bakıldığında, sanat alanındaki iletişim de diyalojiktir diyebiliyoruz. Her sanat eseri (dolaylı bir yoldan olsa bile) diğer sanat eserlerine göndermelerde bulunmaktadır. Öyle ki belli bir sanat eserinin izleyici için anlamı onun bu türden metinsel arka planlarla kurduğu ilişkiler tarafından belirlenmektedir. Yani, izleyici bir sanat eserini diğer sanat eserlerine benzerliği ve (bilinçli ya da bilinçsiz) benzer çağrışımlar üzerinden okumaktadır (Hunt, Marland, & Rawle, 2012, s. 70). Kristeva ve Bakhtin'in yukarıdaki çıkarımlarından hareketle; bir resim sanatı eserinin, bir fotoğraf sanatı eserini, bunlardan yine birisinin veya ikisinin birden bir sinema sanatı eserini etkileyebildiğini söylemek mümkündür. Dahası bu etkinin şiddetine bağlı olarak; birisinin, diğerindeki görsel kurgunun temelini oluşturabileceği ve hatta izleyici bu köprünün farkındalığına sahip olsa da, olmasa da, öncekinin gücü sebebiyle daha kesin bir çerçevede algılanabileceğini söylemek de yanlış olmayacaktır.

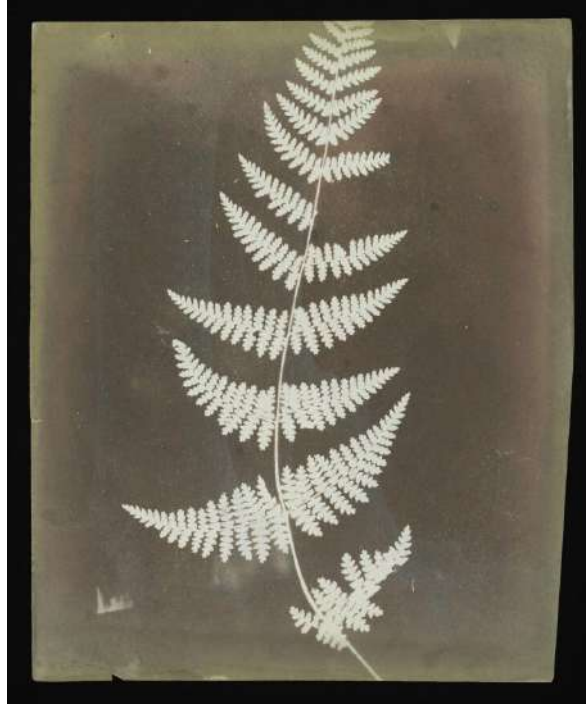
Resim sanatının tarihinde, sürekli olarak bir bakış açısı ve kompozisyona dair anlamı arayışıyla karşılaşmaktadır. Benzer kaygılar, fotoğrafın icadı ve onun bir sanat üretim aracı olarak kabul görmesiyle birlikte, fotoğraf sanatında da kendini göstermiştir. Bağlı olarak diyebiliriz ki, art arda dizilmiş fotografik imgelerin hareketli olarak oluşturduğu sinematografik kurguların değerlendirmelerinde de durum benzer olmuştur (Mükerrem, 2012, s. 15). Bu yapı içerisinde, kompozisyon dili bağlamındaki anlam kaygıları böylesine benzerlik gösteren mevzu bahis disiplinlerin üretimleri ve alımlanma süreçlerinde de pek çok girift anlam bağı oluşmaktadır. Bu noktada, bu girift bağların yanında öncelikle resim, fotoğraf ve sinema sanatının birbirleriyle farklılıklarına neden olan temel özellikleri hakkında genel bir derleme yapmak yerinde olacaktır.

Resim sanatının tarihi, insanlık tarihi kadar eskiye gider. Mağaralarda yaşayan tarih öncesi toplumlar, taşların üzerine ve mağara duvarlarına çeşitli doğal iz bırakıcı ve renklendirici materyaller kullanarak av sahneleri ve çeşitli hayvan figürleri resmetmişlerdir (Bkz. Resim 1). Bu bağlamda resim için en eski plastik sanat biçimi denmektedir (Berk, 1982, s. 15). İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları bu resimler, insanın sanat becerisinin en eski izlerindedir. On dokuzuncu yüzyılda İspanya ve Fransa'da bulunan bu bizon, mamut ve ren geyiği resimlerinin, onları avlayan, dolayısıyla da biçimsel özelliklerini iyi tanıyan avcılar tarafından resmedildikleri, bölgede bulunan kemikler ve kaba araçlar ve de yapılan testlerin sağladığı verilerle kesinleşmiştir (Gombrich, 1997, s. 40). Portre, peyzaj, natüremort, tarihsel ve dinsel resim vb. çeşitli janrları olan resim sanatı kompozisyonları; iz bırakıcı ve renklendirici materyallerin iki boyutlu düzlemlere, sanatçının tekniği ve düzen seçimi dâhilinde uygulanması yoluyla oluşturulur. Bu kompozisyonların hareketi gösterme ve aktarma imkânları sınırlıdır. Bir resim kompozisyonunda birinin veya bir nesnenin hareket ettiğini değil, hareket etmiş olduğunu görebiliriz (Danto, 2014, s. 18). Bu kronolojinin devamında karşımıza çıkan fotoğraf sanatı ise tarihsel geçmişi bakımından resme göre çok daha genç bir biçimdir.



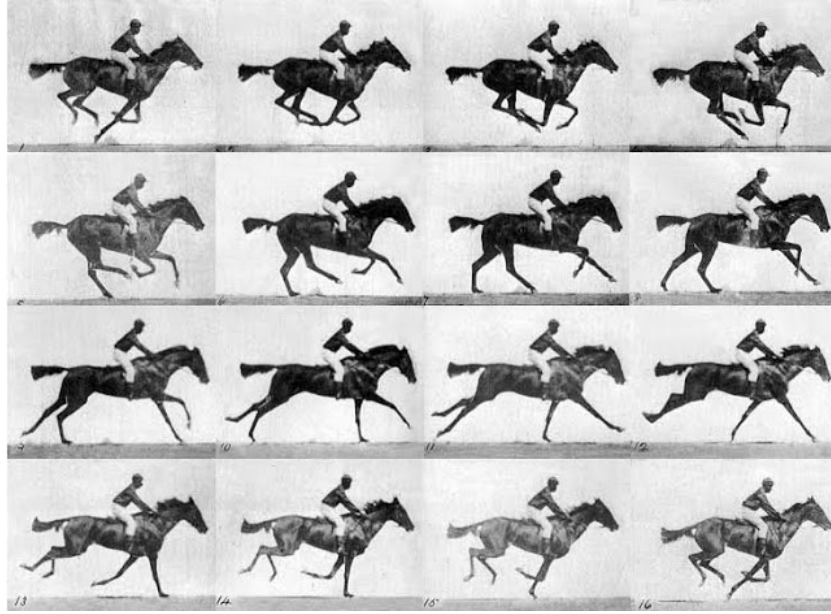
Resim 1: Mağara Resmi, Lascaux, Fransa, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları (Gombrich, Sanatın Öyküsü, 1997, s. 41)

Ancak yine de, icadından çok kısa bir süre sonra sanat literatürünü derinden etkiler hale gelmiştir (Değirmenci, 2016, s. 27). Fotoğraf denebilecek ilk imge, Joseph Nicéphore Niépce tarafından ve kendisinin helyografi (heliography, yani güneş çizimi) olarak adlandırdığı buluşuyla 1826 yılında oluşturulmuştur (Değirmenci, 2016, s. 33). Sonrasında Henry Fox Talbot 1834-1835 yılları arasında yaptığı çalışmalarla negatif kavramını, dolayısıyla reproduksiyonu geliştirerek, fotoğrafa asıl önemli niteliği olan çoğaltılabilir niteliğini kazandırmıştır. Ürettiği eserleri de “fotojenik çizim sanatı” olarak adlandırmıştır (Bz: Resim 2) (Collishaw, 2018, s. 29). Talbot, 1839 yılında bu “fotojenik çizim” örneklerinden oluşan bir dizi sergiyle fotoğrafları halka gösteren ilk sanatçı olmuştur. Dolayısıyla fotografik imgenin bir sanat disiplini olarak tartışılmasını sağlamış ve kabulünün önünü açmıştır diyebiliriz (Yenipazarlı, 2022, s. 170) Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin'in vurguladığı üzere; fotoğrafın, resim sanatını aşkınladığı nokta temel nesnellığı (objectivité) olmuştur. Fotoğraf makinesi, dış dünyanın görüntülerini ışığın yardımıyla filme aktarır. Buradaki süreçte, ressamın ‘dolayımı’ ortadan kalkmaktadır. Dolayısıyla bir başka nesnenin üzerine saptanan görüntü, doğrudan doğruya kendisini ‘temsil etme’ özelliğine sahip olmaktadır. Göz dışı dünyada ne görüyor ise, fotoğraf kağıdı üzerinde de ‘aynını’ gördüğü sanısına kapılır. Ancak gerçekliğe ilişkin bu türde bir yanılsama, fotoğraf özünde sabit bir görüntü olduğu için, hala belirli bir ölçüde kısımdır ve gerçeklik boyutuna ilişkin farkındalığı da korumaktadır. Fotoğrafa bakan kişi, dış gerçeklik ile onun bu ‘hayaleti’ arasındaki benzerliğe hayran olmaktadır; ancak fotoğrafın bu ‘büyüsel’ niteliği, nesnenin yerini tutmasından değil de onunla kurduğu cüretkar ilişkiden kaynaklanmaktadır (Ünal, 2008, s. 153). Bu ilişkiyi daha üst seviyelere ve teknik ve teknolojik açılardan da daha cüretkar noktalara taşıyan sinema sanatı ise bu kronolojideki son durağımız olacaktır.

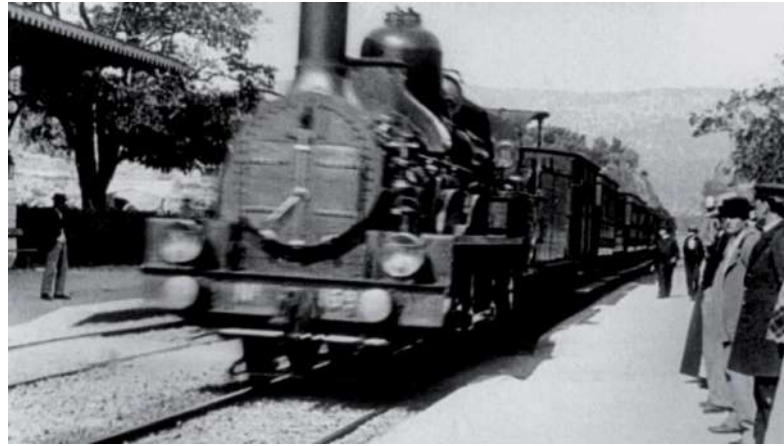


Resim 2:Henr Fox Talbot, “Eğreltiotu”, 1839 (Collishaw, 2018, s. 30)

California’da yaşayan bir İngiliz olan Eadweard Muybridge 1872 yılında, birbirlerine tuzak telleriyle bağlı bir dizi fotoğraf makinesi kullanarak, düzeneğin önünde koşmakta olan bir at ve binicisinin fotoğraflarını çekmiştir (Bkz: Resim 3). Bu fotoğraflar dizisi koşmakta olan atın ve üzerindeki binicinin hareketlerinin aşamalarını göstermektedir. Bu gelişmenin ardından Lumiere Kardeşler fotografik imge dizilerinin art arda hareketli olarak gösterilebilmesini sağlayan sinematografik kamerayı icat etti ve 1895 yılında da kameranın içindeki mekanik düzeneğin yardımıyla hareket eden film şeritlerinin perdeye yansıtılması yoluyla ilk sinema filmlerini oynattılar (Bkz: Resim 4) (Danto, 2014, s. 18). Sinema, büyük ölçüde görsel temele dayalı bir sanat biçimidir ve anlamın oluşumu-gelişimi de art arda sıralanmış imajlar bütününden oluşan sinematografik dilin yetkinliğine bağlıdır. Bu nedenle de sinematografik dilde görüntülerdeki kompozisyonun kurgusu son derece önemli bir konumda bulunmaktadır. Çünkü sinematografik dilde görüntü, anlatının anlamlandırılabilmesini sağlayan temel bileşen konumundadır. Sinematografik anlatım dilinde görüntünün plastik değerleri görsel kompozisyonun kurgu dengesi içerisinde dramatize edilmektedir. Dolayısıyla görsel bileşenlerin tamamının aralarındaki denge, önemli bir ağırlığa sahiptir (Şenyapılı, 2003, s. 71). Sinematografik dil psikolojik ve simgesel bir anlam taşıyıcı ve de aktarıcıdır. Ancak tıpkı sözcüklerde olduğu gibi bu işlevleri belirli bir dayanak dağarcığı aracılığıyla yerine getirebilmektedir. Dilin dayanağı sözcüklerken, sinematografik dilin dayanağı film şeridindeki imgeler örüntüsüdür. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamları olmasına karşın, sinematografik dildeki imgelerin anlamları sınırsız bir çeşitlilikte olabilmektedir (Adanır, Sinemada Anlam ve Anlatım, 2012, s. 54). Bu bilgilere ek olarak; sinema sanatının, resim ve fotoğraf sanatıyla en önemli farkı hareketli imge fonksiyonudur. Çünkü yukarıda da bahsedildiği üzere resimde ve fotoğrafta nesne, obje veya kişilerin hareket ettiklerinin değil, hareket etmiş olduklarının görebiliriz. Oysaki sinema kompozisyonları devinim halindeki imgelerden oluştuğundan, burada hareketi tam zamanlı olarak gözlemleyebiliriz.



Resim 3: Eadweard Muybridge, “Koşan At”, 1872 (Gombrich, Sanatın Öyküsü, 1997, s. 29)



Resim 4: Lumiere Kardeşler'in “Bir Trenin İstasyona Girişi” filminden bir kare (Kobler, 2013, s. 517)

Ancak yine de tüm bu teknik farklılıkların üzerinde, bu üç disiplinin de ortak buluşma noktası; sabit olsun, çoğaltılabilir olsun, hareketli olsun, görsel kompozisyonların estetik denge unsuru olan etmenlerin üç disiplininde de aynı ölçüde etkili ve de önemli olmasıdır. Sonraki bölümde yapılacak olan incelemelere geçmeden önce, bu örneklere ilişkin estetik dengelerin önemli bir unsuru olarak mekân algısının metinlerarasılık boyutunu irdeleyeceğiz.

Mekan Algısının Metinlerarasılık Boyutu

Elbette, sanat olgusu sosyal yaşam ve kültürel kodların etkisiyle hayat bulduğundan, bu ilişkiler sadece sanat alanına özel ilişkiler değildir. Örneğin bir mimari projede; proje her ne kadar mimari öğelerle işlevsel bir bütünlük kurmaya çalışsa da, bu öğelerin seçimi zaman ve mekânla ilgili olmaktadır. Böylelikle mimarinin mekanik-teknik yönü aşılmaktadır. Bu bağlamda, en modern yapıların içine de yine geçmişin örneklerinin şekillendirdiği bellekler girmektedir ve eskide olan ile yeni olan özel bir takım koşullara karşılık gelecek biçimde eş zamanlanmış olmaktadır. Bu şekilde geçmiş ve gelecek arasında bir aracı rolünü oynayan mimari yapı da, bellek imgelemleri ile karşılıklı bir ilişki içinde var olur. Örneğin, anıtlar ve anıt

mimari örnekleri, bu türden tekrarlardan oluşan birer yapıt olma işlevini kazanmaktadırlar. Başka bir deyişle; geçmişteki mimarının parçalarından elde edilmiş imgelerle oynanarak, bir takım eklemeler yapılarak, bu etmenler art arda veya üst üste koyularak oluşturulan bir kompozisyon süreci içinde var olmaktadır. İmgelerin yeni bir birliktelik içerisinde birbirlerini çağrıştırarak vücut bulması, geçmişi ve geleceği eşzamanlı hale getirmektedir (Sözer, 2020, s. 37-38-39). Mimari alanın bu bağlamdaki yapısı, incelediğimiz disiplinlerin tamamının mekânsal bellek ve dolayısıyla bu anlamdaki metinlerarasılık ilişkilerinin oluşmasındaki katkısının boyutu nedeniyle önemli bir yere sahiptir.

İçinde bulunulan mekânların duygusal ve psikolojik etkileri, ışık, renk, doku kütle ve hacim gibi tasarım unsurları tarafından şekillendirilebilmektedir. Kaygı hissini artıran veya rahatlatıcı bir etkiye sahip olan mekânsal unsurlara her insan farklı tepkiler vermektedir. Herkesin başkalarıyla arasındaki mesafeye ilgili olarak rahat ya da daha rahatsız hissettiği kişisel anıları vardır. Çevresel etkiler ve kişiler arası mekâna verdiğimiz tepkiler hem kültürel birikim hem de psikolojik yapı tarafından şekillendirilmektedir (Barrett, 2022, s. 157). Mekân algı psikolojisinin alanı, insan aklının ve ruhunun mekânla kurduğu ilişkidir. İnsan zihni, bedeni ve duyularıyla algıladığı mekânlara, onların özelliklerine de bağlı olarak tepki verir ve bu tepkiler mekânda geçirilen zamanı doğrudan etkiler. Örneğin klostrofobi (kapalı mekânda kalma korkusu) pek çok insanın asansör benzeri dar alanlarda, sinema, tiyatro gibi kalabalık yerlerde rahatsızlık yaşamasına, nefessiz kalıyormuş hissine kapılmasına neden olan bir psikolojik rahatsızlıktır. İnsan vücudu ve beyni bu gibi durumlarda konfor alanının dışına çıkarak, bir an önce bu tür mekânları terk etmek istemektedir. Fiziksel anlamda mekânsal özelliklerin algısı, insandan insana çok büyük farklar göstermemesine karşın duygusal anlamda, her mekân her insana bir başka insanın hissettiğinden çok daha farklı hissettirebilir. Van Gogh'un mekânsal özellik taşıyan resimleri bu duruma iyi örnek teşkil etmektedir; öyle ki Van Gogh, resimlerinde görünenlerin, kendisinin hissettiklerini ifade etmesini amaçlamaktaydı. Distorsiyon tekniği bu amaca ulaşmasında ona yardım ettiğinde, distorsiyonu kullanıyordu. Amacına uygun bulduğunda nesnelere görünüşlerini abartarak tasvir ediyor, hatta onları değiştiriyordu (Taşçıoğlu, 2013, s. 48-49). Van Gogh bu yaklaşımıyla, yalnızca kendi resimlerine özgü bir atmosferik yapı oluşturmaktaydı. Bu açıdan bakarak, sanat eserlerinin mekânsal atmosferlerinin etkisi bağlamındaki "atmosfer" kelimesinin buradaki karşılığı ile ilgili biraz daha ayrıntılı bir belirleme yapmak yerinde olacaktır.

Mekânın duygusu/atmosferi, mimaride "genius loci / yerin ruhu" olarak adlandırılır ve o yerin/mekânın hafızalarda bıraktığı izlerin süregelen etkilerini tanımlamaktadır (Frederick M. , 2007, s. 9). Bu yapı içerisinde değerlendirdiğimizde: "İçinde yaşanan ve etkisinde kalınan ortam, hava" anlamına gelen atmosfer kelimesi, mekânın barındırdığı soyut ve somut tüm öğelerin birleşimiyle oluşmaktadır. Örneğin; kirli duvarlara sahip olan ve sigara dumanıyla kaplanmış, penceresiz bir odada bir de metal ranzalar gördüğümüzde, burasının büyük olasılıkla pek çok kişi için "hapishane" algısı yaratacağı söylenebilir. Bu algıya kapılan kişiler ömürlerinde hiç hapse girmemiş olmalarına rağmen, izlekteki ortam insanın içini sıkan, boğucu, ve hemen çıkmak istenecek bir duygu yapısı yaratmaktadır. Tersine yapısal özellikler gösteren bazı yerlerde de çok rahat edilecek, kalkıp gidilmek istenmeyen bir atmosferik yapı oluşmaktadır. Bu istek ve güdülerde o mekânların atmosferik anlamdaki yapısal etmenlerinin etkisi büyüktür. Benzer bir yönelimle, bir mekânın atmosferi, o mekânın sahiplerinin kimlikleri hakkında da çok şey anlatmaktadır diyebiliriz (Taşçıoğlu, 2013, s. 50). Bu bilgilerin ışığında diyebiliriz ki: Her mekân bir söz ve bir mesaj barındırmaktadır. Yani, mekânın tözünün(kendisinin) ve de özünün(içerdiklerinin) birlikteliği, o mekânın sözünü belirlemektedir. Bu anlamda mekânın fiziksel yapısı, mekânın içinde barındırdıklarına yansımaktadır. Bu mesaj güçlü, silik, pozitif ya da negatif olabilir ancak her şekilde atmosferik bir mesaj bulunmaktadır. Böylece, mekânlar kendi işlevlerine ve fikirlerine özel bir takım alanlar yaratmaktadır. Bu alanlara giren kişilerin duygu, düşünce ve hareketleri de alanın atmosferinden bu bağlamda etkilenmektedir (Taşçıoğlu, 2013, s. 61). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere; bu çalışmada konu edilen sanat disiplinlerinin görsel kompozisyon anlamındaki eşleşmelerinde, mekânsal tanımlamaların rolü de büyüktür. Ulaştığımız noktada, yukarıda sıralanan bu bilgiler ve algı çerçevelerinden bakılarak yapılacak çözümlenmelerle, görsel sanat disiplinlerinden resim, fotoğraf ve sinema alanındaki bazı örneklerinde, metinlerarasılık bağlamında öne çıkan alışverişleri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Örnek Sanatçılar : Edward Hopper, Gregory Crewdson, David Lynch

"Sanat, sanatçının içsel yaşamının dışadönük ifadesidir ve bu içsel yaşam, onun kişisel dünya tasavvurunu meydana getirecektir." Edward Hopper (Arnold, 2019, s. 91)

Kuşkusuz her sanatsal biçim, var olan bir yöntemin verilerini olduğu gibi kendi alanına taşımamakta, bu verileri kendi doğasına ve amacına uygun olarak dönüştürmektedir (Aktulum, 2018, s. 22). Ağırlıklı yazınsal alanda tartışılan “metinlerarasılık” kavramının izleri, aşağıdaki örnekler için bu anlama yönelik yapılacak çözümlenmelerle ele alınacak ve ulaşılan veriler irdelenecektir. Bu aşamada, sırasıyla ve zaman zaman iç içe bir anlatım yoluyla, resim, fotoğraf ve sinema alanlarından örnek sanatçılar ve de onların bazı eserlerinden bahsedeceğiz.

Edward Hopper

Bu çalışmada Edward Hopper, özellikle eserlerinin diğer sanat disiplinlerindeki etkisi anlamında, yerinden önemle söz edilmesi gereken bir ressamdır. Hopper, özellikle de sinema-resim etkileşimi konusunda sıklıkla anılan ve alıntılanan; başka disiplinlerdeki çağdaş görsel kurgularda da en fazla iz bırakan sanatçılardan birisi olarak bilinmektedir. Pek çok başarılı film yönetmeni onun resimlerinden etkilenerek eserler üretmiştir (Aktulum, 2018, s. 176). Resimlerinde güçlü ışık-gölge karşıtlığıyla soğuk, itici sessizlik duygusu içeren kompozisyonlar kurgulayan Edward Hopper, üslup anlamında çağdaş Avrupa sanat akımlarından ya da Amerikan soyut sanat örneklerinden pek etkilenmemiştir. Eserlerinde figürler anonim ve içe kapalı bir yapıdadır. Sanatçı eserlerindeki figürlerin bir araya gelmelerini veya onları bir araya getiren şeyleri değil, bilhassa birbirlerinden ayrı oluşlarını vurgulamak istemektedir. Kuzey Amerika'nın en tanınmış ressamlarından birisidir ve ağırlıklı olarak, gündelik yaşamın yalnızlığını, çirkinliğini, durgunluğunu, depresif yapısını ve de sıradanlığını anlatırken, bir yandan da yine gündelik yaşamın beklenmedik güzelliklerini de sergilemektedir. Güçlü etkideki güneş ışığını keskin ve belirli dış hatlar ve de bunaltıcı bir atmosfer yaratma amacıyla kullanan sanatçı, eserlerinde sürekli olarak sıradan olanın tuhaflığına vurgu yapmaktadır (Beykan, 1997, s. 230). Hopper, özellikle gece kompozisyonlarındaki ışık kurgusu için Avrupa'lı maniyerist ressamların üslubunu temel almıştır; kompozisyonlardaki gece ortamı, terk edilmişlerin, yalnızların ve çaresizlerin sığınağına dönüşmektedir. Gündüz kompozisyonlarındaki figürlerinde de tüm aydınlığa rağmen benzer bir yalnızlık duygusu yansımaktadır. Güçlü ışık, figürlerin hatlarını ortaya daha net çıkarıp onları vurgularken bir yandan da -empresyonist resimlerindeki güçlü ışığın etkisinin tersine- kompozisyonun ve figürün duygu durumundaki belirsizliği artırmaktadır. Örneğin Morning Sun (Sabah Güneşi, 1952) resmindeki kadın figürünün izole yalnızlığı, resimdeki aşırı aydınlık durumu ile vurgulanmakta ve resmin asıl konusu haline gelmektedir (Bkz: Resim 5). Bu heykelsi yalnızlık ve trajedi açıkça bu dışlanmış ruhsuzluğa atıfta bulunan mimari özelliklerle desteklenmektedir (Keller, 1999, s. 50). Resimlerarasılık bağlamında baktığımızda da Hopper'ın, kendisinden önceki empresyonist ressamların ışık ve atmosferik kurgu tekniklerinden etkilendiği belirgindir. Rembrandt ve Caravaggio gibi klasik sanatçıların eserlerinin kompozisyon ve ışık kurgusu izlerini de taşıyan yapıtlarında, metinlerarasılık bağlamında 1930 ile 1940 yılları arasındaki siyah beyaz Hollywood yapımlarından da etkilendiği görülmektedir. Kendisinin kurduğu, “Resim yapmayı başaramadığımda, bir hafta boyunca ya da daha fazla süre sinemaya gidiyordum.” cümlesiyle de bu etkileşimin boyutları konusunda fikir sahibi olmaktayız. Döneminin siyah beyaz filmlerindeki kompozisyon ve kadraj tekniklerinden yararlanan Edward Hopper'ın eserlerinde gölge, kontrast, görüntünün geometrik bir yapıya sokulması bu yaklaşımın etkisini göstermektedir. Hopper, Nighthawks (Gece Kuşları, 1942) (Bkz: Resim 6) adlı resmi için Hemingway'in 1927 tarihli bir öyküsü olan “The Killers” dan esinlenmiştir. 1946 yılında, Robert Siodmak bu öyküyü sinemaya uyarlarken de, filmin dekorunda E. Hopper'ın pek çok resminden yararlanmıştır. Benzer biçimde Wim Wenders, 'The End Of Violence' (Şiddetin Sonu, 1997) filminde Nighthawks tablosundaki sahneyi yinelemiştir. Eserlerinde Amerika'nın tutucu taşra yaşamını anlatan E. Hopper, kimi zaman varoluşsal bir kaygıyı dile getirirken, hareketsizlik ve hatta kıpırtısızlık, resimlerinde egemen konumdadır.

Eserlerin kompozisyonları ve atmosferik yapısı sanki bir şiddeti veya bir şiddetin geleceğini haber verir gibidir (Aktulum, 2018, s. 176,177,178). Hopper ayrıca resimlerinde uzamı kapalılaştırmaktan da kaçınmaktadır. Kompozisyonlarında insan figürü varken de yokken de hareket ortadan kaldırılmış gibidir. Resimlerinde yapay ve donuklaşmış bir yapıdaki belirli anları yansıtmıştır. İzleyiciyi, anın öncesini ve sonrasını zihninde kendince canlandırmaya zorlamaktadır. Hopper'a özgü bu anın donuklaşması kullanımını birçok yönetmen filmlerinde sıklıkla kullanırlar.



Resim 5: Edward Hopper, "Morning Sun", 1952 (Keller, 1999, s. 52)



Resim 6: Edward Hooper, "Nighthawks", 1942 (Wakefield, 2019)



Resim 7: Wim Wenders, “End Of Violence” filminden bir kare, 1997 (Hinckel, 2013)

Hopper sinemadan etkilenirken, hem geçmişte hem de günümüzde kimi film yönetmenleri de onun resimlerinden etkilenmektedir. E. Hopper’ın resimleri sinematografik kurgularda biçimsel özellikleriyle olduğu kadar içerik düzleminde de yansımalarını göstermektedir. O’nun eserlerindeki özellikle ışığı kullanma biçimi, bu anlamdaki düzenlemeleri, kompozisyonlarında nesnelere ve kişilerin dizilim kurgusu, tutumları, kompozisyonlardaki renk dizgileri, diğer sanatçıların ilgisini hep çekmiştir. Zaten Hopper açısından; kendisinin de zaman zaman dile getirdiği üzere, resim ve sinema arasındaki geçişler tek taraflı bir alışveriş değil, karşılıklı bir ilişki şeklinde gelişmektedir. Sinema filmleri onun için hep esin kaynaklarından birisi olmuştur. Edward Hopper’ın sinemadaki izlerini Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Jim Jarmush, David Lynch, Michelangelo Antonioni, Brian De Palma, Sam Mendes gibi yönetmenlerin filmlerinde de sezeriz ve daha birçok çağdaş yönetmen de filmlerinde E. Hopper’ın manzaralarını sıklıkla kullanmaktadır (Aktulum, 2018, s. 181,182). Özetle ve metinlerarasılık bağlamında; onun resimleri sinemayla içli-dışlılığa açıktır ve sinema sanatına yakınlığı resimlerine de açıkça yansımıştır.

Gregory Crewdson

Edward Hopper’ın eserlerinden etkilenerek üretim yapanlar elbette yalnızca yukarıda sayılan film yönetmenleri değildir. Hopper, daha birçok sanatsal kurguda ve farklı disiplinlerde üretim yapan sanatçılar tarafından da kaynak olarak kullanılmaktadır. Fotoğraf sanatçısı Gregory Crewdson’ı bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Crewdson, öğrencisi olduğu State University Of New York’da fotoğraf, film ve edebiyat alanlarının üçünde birden derslerin olduğu bir program içerisinde eğitim almıştır (Banks, 2003, s. 6). Fotoğraf eğitimini burada alırken, programın yapısı nedeniyle disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsediği üretim biçiminin köklerini de burada atmıştır. Eserleri sıklıkla başka ressamın resimleriyle birlikte özellikle Hopper’ın resimleriyle kıyaslanmaktadır. Yazar, eğitimci ve küratör olan Kathy Battista ile yaptığı röportajda, bu konuya ilişkin yöneltilen bir soruya verdiği yanıt şu şekildedir:

“Fotoğraflarımı kurgularken temel endişem, ışığın ve rengin kurmak istediğim dünyayı nasıl etkileyeceği ve benim bu etmenleri kullanarak hikâyemi nasıl anlatacağım olmuştur. Bu nedenle benim fotoğraflarım da ışığı ve rengi öznel bir şekilde kullanarak bir duyarlılık yaratmaya çalıştığım tablolarıdır bir nevi. Bu açıdan fotoğraflarımın temellerinde resim sanatının, filmlerin ve edebiyatın izleri de bulunmaktadır kaçınılmaz olarak. Günün sonunda ve elbette eserlerimde bu izlerin tamamını fotografik meseleler olarak ele alırım (Battista, 2009, s. 7)

Hopper'ın eserlerinin, bir sanatçı olarak Crewdson için, kendisinin de zaman zaman dile getirdiği üzere derin etkileri olmuştur. Crewdson'un birçok eserinde kurulması kolay bir bağlantıyla, belirgin bir Amerikan geleneğinden doğan Hopper'ın eserlerindeki güzellik, hüznün, yabancılaşma ve arzu fikirleriyle yakın özellikler bulunmaktadır. Burada azaltılmış ve basitleştirilmiş bir ölçüyle olsa da, bir Hopper resminin tonu, atmosferi, ışığı, kompozisyonu ve görüntülerini, bir Crewdson fotoğrafındakilerle aynı şekillerde birleştirmek mümkündür (Banks, 2003, s. 8). Crewdson'ın eserlerini üretirken yalnızca bir fotoğrafçı değil, Amerika'ya özgü bir gündelik hayatın haritacısı gibi bir yaklaşım içerisindedir (Banks, 2003, s. 7). Bu bağlamda benzer bir yaklaşıma sahip olduğu aktarılan Hopper'ın, izole olma, melankoli, sessizlik içeren bir şiddet duygusu ve aşındırıcı bir yalnızlık hali gibi temalarla örtüşen bir kompozisyon kurgusunu benimsediği görülmektedir.

Crawdson'ın fotoğraflarına uzun uzun bakıldığında ve kurgulanan o dünyanın içinde bir yere yerleşildiğinde, kendimizi çocukluğumuzda veya ergenliğimizde kaybolmuş hissederiz. Kendimizi, bastırılmış, unutulmuş duygularımızın içinde buluruz. Fotoğrafların yarattığı bu durum; ayrıntılara yoğun bir odaklanma, belirsizlik, gizem ve paradoks yaratır. Ayrıca buna, pişmanlık, kayıp ve yalnızlık duygularına yaklaşarak, soğuk bir cinsellik korkusu veya bu duyguların sıcaklığıyla büyülenme gibi, yetişkin olarak aştığımızı düşünmekten hoşlandığımız türden duygularla tekrar yüzleşme halidir denebilir (Banks, 2003, s. 10). Bu özellikleriyle Crewdson fotoğraflarını, Hopper'ın, Amerikan gündelik yaşamı ve bu yaşamın içerisindeki yalnız, belirsiz, soğuk, gizemli, izole mekânlar ve insanları anlattığı ve de bu türden atmosferik özelliklerle kurguladığı resimleriyle birlikte değerlendirdiğimizde, metinlerarasılık bağlamı anlamındaki veriler şaşırtıcı ölçüde eşleşmelerle kendini göstermektedir (Bkz: Resim 7, 8).

Çağdaş fotoğrafın önemli temsilcilerinden birisi olan Crewdson, fotoğraflarını üretirken film setlerindeki gibi bir çalışma biçimini benimsemiştir. Her bir fotoğraf karesi için büyük setler kurulmakta, ışık ekipmanı, dekorlar, proplar, aksesuarlar ve de profesyonel aktörler kullanılmaktadır. Dekor eskizleri, sahne ve ışık planları, kamera yerleşim planları gibi, sinema set tasarımı veya tiyatro sahne tasarımı süreçlerinde uygulanan yöntemlerin hemen her aşaması burada da uygulanmaktadır. Crewdson'ın ürettiği işler tanımlanırken; 'sinematografik fotoğraflar' olarak adlandırılmaları, bu anlamdaki bir görsel kurgunun yanında böylesi bir üretim yönteminin yansımalarıyla da ilgilidir. Crewdson'ın fotoğrafları, Alfred Hitchcock, David Lynch, Steven Spielberg gibi yönetmenlerin filmlerindeki görsel anlatım dinamikleriyle paslaşarak, metinlerarası bağlamda da ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişkileri başka film yönetmenleri ile kurarak örnekleri çeşitlendirmek de mümkündür.



Resim 8: Edward Hopper; "A Woman in the Sun", 1961 (Contino, 2016)



Resim 9: Gregory Crewdson, "Dream House" serisinden bir eser, 2002 (Koven, 2013)

David Fincher

Metinlerarasılık bağlamıyla bakıldığında, pek çok farklı sinema yönetmeninin bu anlamda örneklemek olasıdır. Ancak burada seçilen film yönetmeni; çalışmada incelenen resim ve fotoğraf sanatçıları Hopper ve Crewdson'ın, kompozisyon ve içerik ölçütlerinin yansımalarını kullanan ve de üretimlerinde bu izleri bulabileceğimiz günümüz sineması yönetmenlerinden David Fincher'dır. Fincher'in sinematografik kompozisyonlarında da hem Hopper, hem de Crewdson'ın tematik yapısıyla eşleşmeler bulunmaktadır diyebiliriz.

Fincher, genç bir sinemacı olarak Industrial Light and Magic'te kendisi için rüya gibi olduğunu söylediği işe girdiğinde büyük bütçeli film yapımcılığına dair saygılı bir görgü edinmiştir. Popüler kültürün önemli 'saga'larının bölümleri olan Return of the Jedi (1983) ve Indiana Jones and the Temple of Doom (1984) gibi filmler için özel efekt sinematografisi üzerinde çalışmıştır. Bu deneyimler, onu neslinin pop kültürünün özünü anlama noktasında bir üst noktaya taşımıştır. Daha sonra Madonna, Michael Jackson ve Rolling Stones gibi önemli müzik isimleri için müzik videoları yönetmeye başlamıştır. Fincher bu yolculukta ayrıca, Nike, Levi's, Pepsi ve Coca-Cola gibi Amerikan kültürünün önemli simgeleri olan büyük markalar için gösterişli reklamlar yönetmiştir. Fincher'in reklamlar ve müzik videoları alanındaki bu çalışmaları, onu son derece hassas ışıklandırma teknikleri, düzenlemeleri ve ayrıntılı dekorlara sahip filmler üretmeye yönlendirmiştir diyebiliriz (Lindsay, 2003). Bu alt yapı, bir anlamda Fincher'in kültürel kodlarla ilgili bağlantıları kurarak kompozisyon üretmesi anlamında ve bu açıdan geliştirdiği metinlerarasılık boyutunda önemli bir birikim oluşturmuştur denebilir.

Buradan hareketle; Fincher'in üretim biçimlerinin ve kompozisyonlarındaki görsel değerlerin benzerliklerinin, yukarıdaki bölümlerde bahsedilen özellikleri büyük ölçüde içerdiğini görmekteyiz. Örneğin: Eğer David Fincher bir fotoğraf sanatçısı olsaydı, Gregory Crewdson olabilir, Gregory Crewdson bir film yönetmeni olsaydı da David Fincher olabilirdi diyebiliriz. Her ikisi de benzer, patolojik bir takım ayrıntılara dikkat çeken parlak görsel sanatçılar olmuşlardır ve Fincher gibi Crewdson da vizyonunun hikâyesini anlatmak için tamamen kurgusal olarak gerçekleştirilmiş dünyalar yaratmaktadır. Bu yönelimle, uzun bir süredir Amerika'nın küçük kasabalarındaki hayatı tasvir ederek Hopper-vari fotoğraflar çekmektedir. Genellikle, akıldan çıkmayan ve bazen rahatsız edici olan görüntülerle gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgileri bulanıklaştırmaktadır. Bu bilgiyi bağladığımızda Fichher'in sinematografisinin de bu patikaları ve atmosferik çalışmaları büyük ölçüde içerdiği görülmektedir. Bu veriyi destekleyecek bir başka bilgi de; David Ficher'in yönettiği, "Gone Girl" ve "Mank" filmleriyle, bir internet platformu dizisi olan "Mind Hunter"ın görüntü yönetmeni

olan Erik Messerschmidt'in, Gregory Crewdson'un eski asistanı olması ve birlikte çalıştıkları sürede edindiği bilgi ve becerileri Fincher'in sinematografik kompozisyonlarına aktarmış olmasıdır (Goldrich, 2020). Bu yapıda da görüldüğü üzere, günümüz sinema yönetmenlerinin en önemlilerinden biri sayılan David Fincher'in görsel kurguları ve Edward Hopper ile Gregory Crewdson'un görsel kompozisyonları arasındaki metinlerarasılık bağlamına sahip köprüler önemli bir benzerlik göstermektedir (Bkz: Resim 10, 11). Fincher'in mekansal kurguları da Hopper ve Crewdson'un eserlerindeki mekansal ifadelerde olduğu gibi ve genelde; depresif, soğuk, ürpertici, tekinsiz, klostrifobik/agorafobik gibi tanımlamalarla ifade edilebilecek ve yine Amerikan banliyölerinin yıpranmış cephelerinin bolca kullanıldığı bir örüntüyle oluşturulmuştur. Fincher görsel kurgularındaki bu kimliği yaratırken, kendisine özgü ve soğuk tonlardan oluşan bir renk paleti kullanmaktadır. Ayrıca yine Crewdson gibi O'da olabildiğince bol bir ışık kontrastı yaratarak, görüntüdeki bir çok alanı karanlık, loş veya puslu bırakmaktadır.



Resim 10: Gregory Crewdson, "Beneath The Roses" serisinden bir kare, 2006 (Banks, 2003, s. 15)



Resim 11: David Fincher, "Zodiac" filminden bir kare, 2007 (Lagacé, 2019)

Örnek Çözümler

Yukarıda verilen bilgiler ışığında ve yine yukarıda tanıtılan sanatçıların eserlerinden bazıları; görsel kurgularındaki metinlerarasılık bağlamı açısından karşılaştırılacak ve de bu bağlamdaki veriler irdelenecektir.

İlk olarak Edward Hopper'ın 1931 yılında resmettiği "Hotel Room/Otel Odası" adlı resmindeki yapıya bakacağız. Bu resimdeki figür; dar bir odanın yan duvarına yastığı olan yatağın üzerinde, elindeki kitaba pek ilgi göstermeksizin ve neredeyse boş bir ifadeyle bakarak ve de omuzları düşük biçimde oturmaktadır. Bu görüntü Hopper'ın pek çok eserinde de karşılaştığımız gibi soğuk, melankolik bir atmosferi ve yalnızlık

duygusunu izleyiciye çok hızlı aktaran bir kurgu oluşturmaktadır. Tercih edilen sıcak, doygun renklere ve aydınlık atmosfere rağmen hissedilen kasvetli bir hava sezilenmektedir. Işık şiddeti yüksek olmasına karşın ton değeri nedeniyle huzursuz bir yapı oluşturmaktadır. Bu resimdeki figürün özelinde Hopper, yine burada da Amerikan banliyö yaşamından bir kesitle, modern toplumun depresif ve kıpırtısız yalnızlığına vurgu yaparak, izleyeni tekinsiz bir sorgulama ortamına sürüklemektedir. Resimde figürün bir şeylerin veya bir takım olayların arasında veya dışında kalmış durgun çaresizliğine tanık olmaktadır (Bkz: Resim 12).



Resim 12: Edward Hopper, *Hotel Room*, 1931 (Hobbs, 2022)

Gergory Crewdson'un Amerika'nın taşra kasabalarındaki ve banliyölerdeki hayatı tasvir ederek Hopper-varri fotoğraflar çektiğini söylemiştik. Crewdson'un, gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgileri bulanıklaştırıp sinematografik kompozisyon yapısıyla oluşturduğu, ayrıca da Hopper'ın yukarıda örneklenen resmine dair önemli metinlerarası köprülere sahip olması açısından değerlendireceğimiz örnek eseri; 2002 yılında ürettiği "Dream House" serisinden bir fotoğrafıdır. Bu eserin kurgusu bahsettiğimiz üzere sinematografik bir kurgudur ancak ek olarak fotoğraftaki özne olarak dikkatimizi çeken figürün modelliğini de bir Hollywood filmi oyuncusu Julien Moore yapmaktadır. Bu bilgi magazinsel açıdan değil, Crewdson'un eserlerini üretirken oluşturduğu prodüksiyon çerçevesinin ölçeklerini anlatması açısından önemlidir. Buradan, "Hotel Room" tablosu ile metinlerarası ilişki boyutuna geçtiğimizde de, öncelikle bu iki görüntü arasındaki fiziksel kompozisyon dengesi benzerliği göze çarpmaktadır. Crewdson'un eserindeki figür de benzer şekilde bir durgunlukla yatağın kenarında oturmaktadır. Elbette fotoğrafın teknik yeterliliklerini üstünlükleri nedeniyle burada detaylar anlamında daha net veriler bulunmaktadır. Ancak, görüntüdeki öyküsel anlatım açısından belirsizlikler, tekinsiz sorgulamalar, soğuk, durağan, ürpertici atmosferik yapı, yalnızlık ve arada kalmışlık duygusu yaratan ifadeler son derece benzer bir şekilde paralellikler kurulmasına neden olmaktadır (Bkz: Resim 13).



Resim 13: Gregory Crewdson, “Dream House” serisinden bir eser, 2002 (Battista, 2009)

Crewdson’ın yukarıdaki sinematografik kompozisyonundan, yine benzerlikler açısından bir bakışla, David Fincher’in post-modern kara filmlerinden (film noir) biri olarak tanımlanan, 1999 tarihli “Fight Club/Dövüş Kulübü” filminden bir kareye geçeceğiz (Bkz: Resim 14). Bu kompozisyonda da yukarıdakilerin fiziksel denge unsurlarıyla örtüşen bir denge göze çarpmaktadır. Filmde Helena Boham Carter’ın canlandığı “Martha Singer” karakteri, yine diğer kompozisyonlarda da olduğu gibi yatağın kenarında şaşkın ve tekinsiz bir ifadeyle oturmaktadır. Görüntüde yer alan renk ve ışık kurguları, öykülerdeki anlamsal bağ detaylarının uzantısı olarak farklılıklar gösterse de atmosferik yapı ve duygu durumunu belirleyen psikolojik göndermeler burada da örtüşmektedir.



Resim 14: David Fincher, “Fight Club”, 1999 (Lagacé, 2019)

Aşağıdaki örneklerde de yukarıda sıralanan metinlerarası ilişkiler bakımından karşılaşılan eşleşmelere benzer şekillerde rastlamak mümkündür. Bu örneklerin ilki yine Hooper’ın bir resmi olan, 1959 tarihli “Excursion into Philosophy/Filozofiyeye Yolculuk” tablosudur. Kompozisyondaki erkek figürünün yatağın kenarına oturduğundaki bıkkınlık ve bitkinlik hali, bir çöküntü veya bir duygusal boşluk hissi yaratmaktadır. Arka-sında yatan kadın figürüyle fiziksel anlamda çok yakın olmasına rağmen, duygusal anlamda çok büyük bir uzaklık olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Işık değerindeki keskinlik ise derindeki bu gizemin çok daha net algılanmasını sağlayarak atmosferin sıkıcılığını ve boğuculuğunu adeta artırmaktadır (Bkz: Resim 15).



Resim 15: Edward Hopper, "Excursion into Philosophy", 1959 (Hobbs, 2022)

Benzer bir kompozisyon yapısını aşağıdaki eserde de görmekteyiz. Crewdson'ın 2002 tarihli "Dream House" serisinden fotoğraf olan bu eserde de, bir yukarıda verilen resim örneğinde olduğu gibi; yine bir erkek figürünün yatağın uç kısmına ilişmiş vaziyette, tekinsiz bakışlarla ve düşünceli bir hareketsizlik haliyle otururken görmekteyiz. Kurguda aynı zamanda yatakta gördüğümüz kadın figürü ve erkek figür arasındaki duygusal uzaklık ve ilgisizlik dikkat çekmektedir. Figürlerin tedirgin edici ve gergin bakışları donuk, boş ve birbirlerinden başka taraflara yöneltilmiştir (Bkz: Resim16).



Resim 16: Gregory Crewdson, "Dream House" serisinden bir eser 2002 (Ryan, 2008)

Bu dizgide, görsel kompozisyonların metinlerarasılık bağlamındaki temellerini anlamak, algılamak ve yorumlayabilmek için inceleyeceğimiz son örnek; David Fincher'ın 2011 tarihli "The Girl With the Dragon Tattoo" adlı filminden bir kare olacaktır (Bkz: Resim 17). Filmin bu karesinde; Daniel Craig'in canlandırdığı gazeteci Mikael Blomkvist karakteri ve Rooney Mara'nın canlandırdığı başrolü Lisbeth Salander karakteri, tuhaf, soğuk ve çelişkili bir ortam ve atmosferik yapıda erotik bir çekim ve fiziksel birliktelik yaşarlar. Ancak bu karedeki kompozisyonun dengesinde de aynı şekilde yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, fiziksel yakınlığa rağmen duygusal bir uzaklık hissi hakimdir. Burada da kurgu yine birbirlerinden uzağa, donuk ve ifade-siz bir şekilde yönlendirilen bakışlar, yatağın kenarına huzursuz, donuk ve soğuk bir şekilde oturan bir erkek figürü ve ondan başka yöne bakan ve donuk bir ifadeyle ayakta duran bir kadın figürünün yakın zıtlığı gibi etmenlerle oluşturulmuştur. Dikkatli bakıldığında Resim: 13, 14, 15 örneklerinin üçünde de erkek figürün neredeyse aynı vücut jestine sahip olduğu gözden kaçmayacaktır.



Resim 17: David Fincher, "The Girl With the Dragon Tattoo", 2011 (Lagacé, 2019)

Genel bir çerçeveden baktığımızda, resim, fotoğraf ve sinema disiplinlerinin ilişkileri hem ikili hem de üçlü çaprazlamalar şeklinde karmaşık bir yapı göstermektedir. Bu disiplinlerin kendi bünyelerindeki aracı unsurların dolayımında bulunan farklılıklar nedeniyle oluşan ve de göze çarpan pek çok ayrım vardır. Ancak, her üç disiplinde de, birbirlerinin anlatım özellikleri ve kompozisyon ölçütlerine dair eğilimlere oldukça sık rastladığımızı söyleyebiliriz. Örneğin ve de özellikle; günümüz film yönetmenlerinin, resimsel olan kaynakları, sinemanın teknik olanakları kapsamında ve kendilerince yorumlarla sıklıkla görsel kurgularına dahil ettikleri görülmektedir. Bu söylemi destekleyecek pek çok örnek bulmak mümkündür. Kimi yönetmenler, sinematografik kompozisyonlarda resim sanatı eserlerine yapılan göndermeleri estetik birer seçim olarak benimseyerek, filmlerde resim sanatının söz-anlam-anlatım dağarına sıklıkla başvurmuşlardır. Resmin pek çok değişik motifi, öyküsü, içeriği sinemada yeni anlam etkileri yaratmak amacıyla yeniden kullanılmaktadır. Bu bağlamda resim sanatı, sinema için her daim esin kaynağı olan bir model rolü üstlenmektedir diyebiliriz. Farklı disiplinlerdeki eserlerinin verilerinden şu ya da bu şekilde faydalanan görsel kompozisyon sayısı bir hayli çoktur. Bu anlamda görülüyor ki, metinlerarasılık bağlamındaki bir dili ve kompozisyon kurgusunu kullanmak, kimi sanatçıların özellikle, bilinçli olarak ve isteyerek benimsedikleri bir yol olarak kabul edilmektedir (Aktulum, 2018, s. 112). Günümüzde üretilen sanatsal yapıtlar, ilkel çağlarda mağara duvarlarına kırmızı toprak boyasıyla yapılmış av resimlerinden bu yana, hem teknik hem de birikim anlamında çok yol almış görünebilir. Ancak ilkel insanlardan beri var olan, primitif veya gelişmiş tüm sanat biçimleri yaşadığımız yerküreye yayılmış durumdadır ve günümüzde bizler de tıpkı ilkel insanlar gibi, yüksek beceriye ve ustalığa hayranlık duymaya devam etmekteyiz. Özgün kişisel ifadelerden etkileniriz ve yeni bir şeylerin yaratılışına tanık olduğumuzda hayretler içerisinde kalırız. Bu tanıklıktan büyük bir haz duyarız. Tüm bu estetik haz süreçlerinin sağlıklı bir şekilde çalışmasını sağlayan şey de, kişisel kültür birikimimize bağlı bir odaklanma süreci olmuştur. (Dutton, 2017, s. 227). Her zaman Cicero'ya atfedilmiş olan, ancak muhtemelen başkalarının da önceden söylemiş olabileceği şu cümlede olduğu gibi: "Gök kubbe altında, önceden söylenmemiş bir söz yoktur". Sanatın üretiminde de, onun izlenme sürecinde de, estetik hazzın seviyesi, işte bu "önceden söylenen sözler" ile kurulan bağlantılarla yakından ilişkilidir.

SONUÇ

Bir sanat eserinin veya bir görsel kurgunun (resim, fotoğraf, vb.); bir unsuru, parçası ya da bütünü, bir diğer sanat eserinde veya görüntü kurgusunda alıntı, esinlenme, öykünme, gönderme vb. şeklinde bulunması, ya da eserin bir bölümü veya bazı unsurların başka bir eserde olduğu gibi yinelenmesinin 'metinlerarasılık' olarak tanımlandığını hatırlayalım. Bu bağlamda; önceden betimlenmiş, söylenmiş, resmedilmiş, yazılmış ve gösterilmiş olanlardan yola çıkmak pek çok sanatsal biçimin, sanatın başlangıcından beri benimsediği temel bir eğilimdir. Bu özelliğin göstergelerinin bir hayli açıkça görüldüğü sanatsal biçimler de özellikle görsel kurgu yoluyla tema oluşturan ve anlatım yapan disiplinler olmuştur.

Bu noktada çalışmanın amacının; zaten belirgin olan bu eğilimlerin listesini çıkarmak değil, metinlerarasılık bağlamının, özellikle de görsel sanat disiplinlerindeki karşılıklarına ve potansiyeline dair bir farkındalığın önemine vurgu yapmak olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu tür bir farkındalık düzeyine sahip olan bir sanatçı; genelde içgüdüsel olarak ve bu bağlamın içeriği akla gelmeden yönelim gösterilen kullanımlara dair, bilinçli ve planlı adımlar atabilecek duruma gelecektir. Bu bilinçli ve planlı yaklaşımın, sanatsal estetiğin anlatım dilinin iletişim olanaklarını artırma, ya da geliştirme potansiyelinin sınırları ise sonsuz görünmektedir.

Nesnelerin biçimlerindeki, mekânsal tanımlamalardaki/değerlerdeki ve atmosferik dokulardaki çeşitlilik, bunların her birinin kendisine has anlamlar oluşturmalarına ve geliştirmelerine neden olur. Bu bağlamında değerlendirildiklerinde de; bellek, algı ve eylem (fiziksel/bilişsel) açısından etkileri son derece güçlü etkilere sahiptirler. Bu açıdan, farklı disiplinlerde sanat eserlerinin üretimi için türlü teknik malzeme ve donanım kullanılır. Bu teknik farklılıklar, anlatımın aktarıldığı mecranın biçimsel özelliklerini belirler ve sınırlar. Ancak tüm disiplinlerdeki anlatıların içerik özelliklerinin belirleyenleri olan, insan özelindeki sosyal, kültürel, psikolojik, politik ve ekonomik tüm temel malzemeleri eş değerdir. Bu eşdeğerlik de doğal olarak başlangıcından günümüze kadar tüm sanat disiplinlerine malzeme olan bir zemin oluşturmaktadır. Sanat tarihinde, bu zemine bağlı olarak üretilen ve birbirinden farklı disiplinlerde iz bırakmış eserlerin, ortak çalışma formülleri bulunmaktadır. Metinlerarası bir bakışla ve bu formüller değerlendirilerek yapılacak kurgulamalar ve de çözümlenmeler aracılığıyla; sanatsal kompozisyonlardaki görsel örüntünün atmosferik ve tematik tınısının farkındalık seviyesi, artırılmış olacaktır. Ayrıca, bu yaklaşımların oluşturduğu veri birikiminin bilinçli bir şekilde değerlendirilmesi ve teknik anlatıdaki kompozisyonların biçim özelliklerini belirleyen etmenlerin de bu bağlamda köprüler kurularak şekillendirilmesi; sanatta metinlerarası stratejiler ve uygulama çeşitlikleri yaratarak, çoksesli bir okuma ve anlam oluşturma sürecinin önünü açacaktır.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say.
- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Arnold, D. (2019). *Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bacher, H. P. (2018). *Color and Composition for Film*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Banks, R. (2003). *Beneath The Roses: Gregory Crewdson*. New York: Abrams.
- Barrett, T. (2022). *Sanat Üretimi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Battista, K. (2009, 09). Interview With Gregory Crewdson. *RES*, 7.
- Berk, N. (1982). *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Beykan, M. (1997). *Sanat Kitabı*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Bolla, P. d. (2020). *Sanat ve Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar?* İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Collishaw, M. (2018). *Tresholds/Eşikler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Contino, P. (2016, 11 02). *A Look At Edward Hopper's New York House And Studio*. www.theculturetrip.com: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/new-york-city/articles/a-look-at-edward-hoppers-new-york-house-and-studio/> adresinden alındı
- Crous, A. (2019, 04 23). *"The Arrival Of a Train (1897)"-Review*. <https://www.cinemuse.org>: <https://www.cinemuse.org/reviews-posts/the-arrival-of-a-train-1897> adresinden alındı
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın İmgeleri*. İstanbul : Doğu Kitabevi.
- Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüğü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frederick, M. (2007). *Mimarlık Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Frederick, N. L. (2010). *Film Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*. İstanbul: Optimist Yayınları.
- Goldrich, R. (2020, 10 02). *Acclaimed Still Photographer Gregory Crewdson Moves Closer To His Directorial Debut*. [unculturedmag.tumblr.com: https://unculturedmag.tumblr.com/post/18445384354/gregory-crewdson-brief-encounters-movie/amp](https://unculturedmag.tumblr.com/post/18445384354/gregory-crewdson-brief-encounters-movie/amp) adresinden alındı
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hinckel, F. (2013, 04 05). <https://florencehinckel.com/hopper-chez-wenders/>. Hopper chez Wenders: <https://florencehinckel.com/hopper-chez-wenders/> adresinden alındı
- Hobbs, R. (2022, 08 27). *Excursion Into Philosophy*. www.101bananas.com: <https://www.101bananas.com/art/hopper4.html> adresinden alındı

- Hunt, R. E., Marland, J., & Rawle, S. (2012). *Film Dili*. (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Literatür.
- Keller, M. (1999). *Light Fantastic-The Art and Design*. New York: Prestel.
- Kobler, F. (2013). *Movie Icons*. Köln: Taschen.
- Koven, M. (2013, 05 14). *Protect Me What I Want*. www.michelkoven.wordpress.com: <https://michelkoven.wordpress.com/2013/05/14/gregory-crewdsen/> adresinden alındı
- Köksal, A. (2020). Bir Eşzamanlılık Durumu Olarak Mekansallık. A. Köksal içinde, *Mekansallık-Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (s. 10). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Lagacé, R. (2019, 07 10). *Every David Fincher Film: A Visual Production Design Retrospective*. www.artdepartmental.com: <https://artdepartmental.com/blog/every-david-fincher-film-production-design/> adresinden alındı
- Lindsay, S. (2003, 07 01). *Great Directors-27*. www.sensesofcinema.com: <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/fincher/> adresinden alındı
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*. İstanbul: Hil Yayın.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Robins, K. (1999). *İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, K. (2008, 11 07). *FOTOGRAFIA, INFORMAZIONE ED INIZIATIVE, MOSTRE ED ESPOSIZIONI*. www.angeloferrillo.org: <https://angeloferrillo.org/2008/09/18/gregory-crewdsen-dream-house-press-and-photo/> adresinden alındı
- Sözer, Ö. (2020). Sanatta Mekansallığın Kurucu Ögesi Olarak Eşzamanlılık. A. Köksal içinde, *Mekansallık-Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (s. 37-38-39). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Sinema Tasarım*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: Yem Yayın.
- Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Wakefield, A. (2019, 07 02). *Artwork Analysis: Nighthawks by Edward Hopper*. blog.artsper.com: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/artwork-analysis-nighthawks-by-edward-hopper/> adresinden alındı
- Yenipazarlı, G. (2022). Post Fotoğraf. E. E. Simber Atay içinde, *Post Fotoğraf* (s. 170). İstanbul: Eğitim Yayınevi.

SEMIOTIC BROADENING OF SIGN: A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE BLACK COLOR-SIGN

Sarvenaz SAFAVI

Asist. Prof. Dr. / Yrd. Doç. Dr.

Near East University / Yakın Doğu Üniversitesi

Faculty of Communication / İletişim Fakültesi

Public Relations and Advertisement / Halkla İlişkiler ve Tanıtım

naghshedel@yahoo.com Orcid: 0000-0001-7948-4893

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321675>

ABSTRACT

The purpose of writing this article is to show the symmetrical function of linguistics semantics and semiotics. This article explores how semantic broadening in natural languages can be generalized to semiotics, the study of signs and symbolic communication. This study demonstrates that signs, whether members of verbal or non-verbal systems, can be studied similarly to semantic broadening. After intro-duc-ing the process of semantic broadening, the discussion of the function of this process in semiotics is narrowed down to a case study of the black color-sign. The research method of this analysis is based on qualitative methodology and by collecting data based on a simple assumption which shows that semiotic broadening is a superordinate term that can have explanatory adequacy and can be expanded to verbal and non-verbal signs.

Keywords: Sign; Color; Black; Semantic Broadening; Synchronic Analysis; Diachronic Analysis.

SEMIOTIC BROADENING OF SIGN: A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE BLACK COLOR-SIGN

Özet

Bu makaleyi yazmamın amacı, dilbilim anlambilim ve gösterge bilimin simetrik işlevini göstermektir. Bu makale, doğal dillerdeki anlamsal genişlemenin göstergebilime, işaretlerin incelenmesine ve sembolik iletişime nasıl genelleştirilebileceğini araştırıyor. Bu çalışma, ister sözlü ister sözlü olmayan sistemlerin üyesi olsun, işaretlerin anlamsal genişlemeye benzer şekilde çalışılabileceğini göstermektedir. Anlamsal genişleme sürecini tanıttıktan sonra, bu sürecin göstergebilimdeki işlevine ilişkin tartışma, siyah renk işaretinin bir vaka çalışmasına indirgenerek daraltılır. Bu analizin araştırma yöntemi, göstergebilimsel genişlemenin açıklayıcı yeterliliğe sahip olabilen ve sözel ve sözel olmayan göstergelere genişletilebilen bir üst terim olduğunu gösteren basit bir varsayıma dayalı olarak ve nitel metodolojiye dayalıdır.

Anahtar Kelimeler: İşaret; Renk; Siyah; Anlamsal Genişletme; Eşzamanlı Analiz; Artzamanlı Analiz

INTRODUCTION

Discussion around semantic broadening – a semantic change process – was initially introduced by Bréal in 1897 (Bréal, 1897). Bréal was one of the founders of historical-philological semantics (Geeraerts, 2010) in which he divided a number of processes affecting the semantic change of words into intervals. According to Bréal (1897), semantic broadening means when the meaning of a word changes to a broader than its earlier meaning. This process is also known as semantic generalization, semantic expansion, or semantic extension (Fromkin, 2019). Therefore, semantic broadening is a process whereby a word with a specific or limited meaning is expanded upon through time. For instance, the word ‘business’ originally meant the state of being busy but has since been broadened to encompass all kinds of work activities. Similarly, the word ‘bird’ was previously used to only refer to young birds in their nests but now implies any bird. Lastly, the word ‘thing’ meant a public assembly, however, its definition has been extended so broadly that it can now refer to an entity of any kind. These examples represent diachronic broadening, the semantic process in which a word within a given temporal interval (i) has a limited meaning, but in the next temporal interval (j) it loses its earlier meaning. Contrastingly, another kind of semantic process known as synchronic broadening describes the situation in which broadening leads to the same word having multiple meanings. For instance, the phrase ‘to see’ has its original meaning but can alternatively mean ‘to understand’. Another example is the phrase ‘to run’ which, by the process of semantic broadening, can also be used to refer ‘to work’.

Debate about semantic broadening was and is always a part of lexical semantics – the study of meaning. In lexical semantics, a word is a meaningful unit and thus, it is unsurprising that all semantic textbooks deal with ‘meaning’ at the word level. However, semantic broadening can also occur at the phrase or sentence level, for example: ‘it rings a bell’, ‘rise to the bait’, and so on. Furthermore, non-verbal signs (or symbols) can also be subject to semantic broadening, a process known as ‘semiotic broadening’. For instance, a ‘no entry’ traffic sign can be hung on a door, or distressed jeans, which once could have inferred poverty, are now considered fashionable. Accordingly, the main discussion of this article deals with examples of semiotic broadening.

METHODOLOGY

The methodology selected for this research is based on qualitative approach by considering the Pastoureau (2008) which is the most comprehensive research on black color, although based on subject and not time. In this paper, the writer selected randomly the main meaning of this sign as a narrative for black. Using this narrative is the main core of this analysis. After selecting these core narrative, the researcher tried to analyze the change path of this sign according to the assumption of the writer.

INTENTION OF SIGN

Every sign, be it from the linguistic and/or non-linguistic sign system, should refer to an object other than itself. The terms ‘sense’ (Frege, 1892), ‘concept’, ‘signified’ (Saussure, 1916), ‘thought’ (Ogden and Richards, 1923), or ‘intension’ (Carnap, 1956) are relatively synonym from different points of view in such a situation, what is important here is that each sign must have a ‘meaning’ outside its physical form. However, a sign can only be interpreted in context. In other words, the sign must be used in context in order to be meaningful. For example, a ‘no entry’ sign is a member of the traffic sign system and will show a kind of prohibition when present at the beginning of an alley or street. However, if one was to hang the same ‘no entry’ sign on a door, it could provide additional information or indicate a hazard. Similarly, and when used in the appropriate context, a rose could be a sign of love but in a flower shop it is not.

Thus, if the intension of an expression is exposed, the same sign can be used with a different meaning/s. A crescent symbol can have multiple meanings, for example: [1] on a chronographic watch a crescent would refer to ‘night’, [2] when situated atop a dome it could indicate a mosque, and [3] in the movies, when depicted on a samurai helmet, it would infer the rank of ‘commander’. However, a question now arises: Are we are dealing with one sign with multiple meanings or with different signs with the same form? Answering this question is not a simple task due to a lack of literature and documentation used for understanding the truth value of the answer. For instance, the flags of many Muslim countries use similar color combinations in conjunction with a star and crescent, and the same numbers (e.g., seven and twelve) are repeatedly used to represent hours, weeks, months and so on. There is no valid evidence for showing the historical background of using these signs. However, an acceptable assumption can be made; if a sign with ‘C1’ concept

develops into 'C3' concept, there should be an intermediate concept like 'C2' or the concepts should share the same path. If this assumption is accurate, one should be able to use a sign as an example and test the validity of this proposition. For instance, the semantic change of borrowed French word 'toilet' [= a cloth for wrapping, as C1], using euphemistically for 'lavatory' as C4 must have a historical path. It shows that C1 restricted to 'a cloth covering a dressing table', as C2. By the function of metonymy, C2 changed to C3 expressing the meaning of 'the table and dressing at it', as in 'do one's toilet' and finally used as C4.

NARRATIVE OF BLACK

The concept of any kind of sign is a piece of individual information. When we ask somebody about the meaning of a sign, the answer is usually the definition of that sign expressed using several words or sentences. Using a book by Pastoreau (2008), the writer collected all sentences from various cases associated with the 'black' color sign. The narrative (1) shows the sentences from 'a' to 'u'.

(1)

When there is no visible light color, there is black.

Black represents darkness.

Black is evil.

Black means night.

Black is the color of underworld.

Black is the color of mourning.

Black is the color of death.

Black means the end.

Black means secret.

Black refers to magic.

Black refers to violence.

Black was worn by craftsmen.

Black is the color of humility.

Black is a sign of penitence.

Black means power.

Black means importance.

Black refers to fascism.

Black means north.

Black means mystery.

Black means unknown.

Before God create light, the universe was black.

Due to the irrelevancy of temporal, local, social, and cultural features, the sentences in narrative (1) are collectively neutralized. The sources for collecting sentences 'a' to 'u' were poor and the writer had limited information with which to deal with the truth value of these propositions. All sentences in narrative (1) could change or perhaps not even be valid according to time and location. Hence, the assumption is that if we were to only deal with the propositions from 'a' to 'u', we can conclude that the truth value of each sentence depends on a specific possible world and a specific moment or interval. Thus, we can use the logical index $\langle w_n, i_n \rangle$, whereby 'w' represents the possible world and 'i' refers to the interval. In this situation, our convention is that $\langle w_1, i_1 \rangle$ is earlier than $\langle w_2, i_2 \rangle$ which will be indicated by (2).

(2) $\langle w_1, i_1 \rangle < \langle w_2, i_2 \rangle$

In such a situation, there is a somewhat causal string which shows the process of semiotic shifting from each sentence of the narrative (1) to another. If, for instance, in a possible world 'w₂' and an interval 'i₅', the sentence (1) d [black means night] was relevant, then the causal string would show that (1) d must be supported by (1) b [black represents darkness]. In other words, if (1) b within the logical index of $\langle w_2, i_4 \rangle$ was relevant in a possible world and interval, then the semiotic broadening of (1) b to (1) d must be (3).

(3) $[b < w_2, i_4] < [d < w_3, i_5]$

(3) Shows that 'b' in a possible world as W and at a time of I must exist before d in the same w and i. By the assumption of the writer, this is how we can explain the semiotic broadening of signs. If, in a local and temporal 'A', a specific sign has a concept, then the broadening of this concept should have a valid cause. Now, let us using (3) and give some examples by considering 'black knight'. According to literature, a black knight like 'Ivanhoe' had a black robe and a black helmet and represented a person or an enigmatic figure hiding his/her identity. Therefore, for the emergence or creation of this figure, a sentence like (1) i

[black means secret] would have needed to be a prerequisite. Thus, and sticking with our example of Ivanhoe, the preposition 'black knight' could then have been broadened to Zorro and thereafter Batman. These figures show us that (1) i is still valid.

In 12th century, the Benedictine monks wore black as a sign of humility and penitence. If the color of a robe needs to be used in this concept and (1) m [black is the color of humility] and (1) n [black is the color of penitence] seem relevant, we can then imagine that (1) f [black is the color of mourning] expanded to (1) h [black means the end] and, in turn, led to the activation of (1) m and (1) n. In the 14th century, however, black robes were the sign of importance and seriousness. Thus, if (1) p [black means importance] was active in this time, we can assume the broadening of (1) o [black means power] occurred. In these examples, the black color broadened from a sign of humility to a sign of power and thereafter to a sign of importance. Interestingly, the black color of the robes of judges and professors still hold the signs of power and importance today.

Similarly, if darkness is associated with coldness, then we can imagine that (1) b [black represents darkness] expanded to (1) r [black means north] and an expression like the 'black sea' emerged.

Now, let us consider expressions like 'black market' or 'blackmail'. The 'black market' is used to denote the trade of illegal goods. Thus, one could supposed that 'black' was expanded to the concept of 'illegal'. 'Black mail' is an act of nefariously threatening someone to do something they would not normally do. Thus, (1) c [black is evil] could be expanded and could have given rise of (1) o [black means power].

Another interesting example is the black shirt of the Gestapo and the Italian Fascists during the first half of the 20th century. This color was worn by people that could be associated with (1) o [black means power] and (1) p [black means important]. However, for anti-Nazism and anti-Fascism, the same shirt color might be in associated with (1) g [black is the color of death] and (1) k [black refers to violence].

If this assumption is acceptable, the causal strength of semiotic broadening of 'black sign' can possibly be sequences like (4) to (11).

(4). a → b → d → u → r

(5). b → e → c → s

(6). e → i

(7). e → g → h

(8). i → j → t → o → q

(9). g → f → n

(10). h → m

(11). o → k → p → l

Surely, this not the only causal strength of the sentences of narrative (1) and it is only an assumption which is valid for the writer. The writer has no claim to the validity of sequences (4) to (11); these are only examples used to illustrate the semiotic broadening of a sign.

CONCLUSION

In this article, the semiotic analysis of the black color-sign was based on three assumptions. First, the intention of each sign is formed by propositions, which, on account of the experienced nature of each preposition, need to be individualistic. Second, the use of a sign in a different concept must be developed through semiotic broadening, a process which is relevant in a specific possible world and an interval. Third, due to the differences in individual experiences, the number of propositions in a narrative and their relative importance differ from one person to another, while simultaneously being dependent on temporal, local, cultural, and social features of the sign's user.

REFERENCE

- Bréal, M. (1897). *Essai de Semantique: Science des Significations*. Paris: Hachette.
- Geeraerts, D. (2010). *Theories of Lexical Semantics*. Oxford: Oxford University Press.
- Fromkin, V. Rodman, R. Hyams, N. (2019). *An Introduction to Language*. 11th ed. Boston: Wadsworth.
- Frege, G. (1829). "Über Sinn und Bedeutung". *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. 100. 25_50.
- Ogden, C. K. and Richards, I. A. (1923). *The Meaning of Meaning*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Saussure, F. de. (1916/1983). *Course de Linguistic General*. Paris: Payot.
- Carnap, R. (1956). *Meaning and Necessity*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.

TOPLUMSAL İLETİŞİMİN KESİŞME NOKTASI / ÇEVRECİ SANAT

Yasemin ÖZEN

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Maltepe Üniversitesi / Maltepe University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Grafik Tasarım / Graphic Design

yaseminozen@maltepe.edu.tr Orcid:0000-0002-2721-467X

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321676>

Özet

İletişim aracı olarak sanat, mağara dönemindeki ilk insandan günümüze kadar tarih boyunca önemli bir rol oynamıştır. İnsanoğlu sanatı, mağara döneminden günümüze dek korkularını, sevinçlerini, isteklerini, arzularını, deneyimlerini aktarmak için kullanmıştır. Sanatın iletişimdeki öneminin mağara dönemindeki ilk insanlara kadar uzandığı görülür. Sanat insanlar arasındaki etkileşim ile sosyalleşmeyi toplumsal iletişime katkı sağlar. Aynı şekilde iletişim de insanlar arasındaki etkileşimi sağlayan sosyal bir eylemdir. İletişim canlı cansız tüm varlıkların var olma sebeplerinden biridir. Sanatın varoluşu ve gelişimi insanlar arasındaki iletişimi gerekli kılmıştır. Evrensel bir dile sahip olan sanat, insanlar, toplumlar ve de kültürlerarası iletişim için önemli bir olgudur.

Bu çalışma, plastik sanatlar adı altında çevreci sanat ile anlatılmak, iletilmek istenenin, iletişim genelinde önemi üzerinde tartışmayı amaçlar. Bu bağlamda çevreci sanat adı altında üretilen sanat yapıtlarını ve topluma iletilmek istenilenleri sanat/iletişim ekseninde irdeler. Çevreci sanatı merkeze alarak, seçilmiş sanatçılardan örnek çalışmalarla birlikte sanat ve iletişimin bütüncül bir yapıda literatür tarama yöntemi ile araştırılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çevreci Sanat, Doğa, İletişim

CROSSING POINT OF SOCIAL COMMUNICATION / ENVIRONMENTAL ART

Abstract

Art as a means of communication has played an important role throughout history, from the first man in the cave period to the present day. Mankind has used art to convey their fears, joys, wishes, desires and experiences from the cave period to the present day. It is seen that the importance of art in communication dates back to the first people. Art contributes to social communication and interaction between people. Likewise, communication is a social action that provides interaction between people. Communication is one of the reasons for the existence of all living and non-living beings. The existence and development of art necessitated communication between people. Having a universal language, art is an important phenomenon for people, societies and intercultural communication.

This study aims to discuss the importance of what is meant to be conveyed through environmental art under the name of plastic arts in general communication. In this context, it examines the works of art produced under the name of environmentalist art and what is wanted to be conveyed to the society on the axis of art/communication. It is aimed to investigate art and communication in a holistic structure with the literature review method, with sample works from selected artists, by putting environmentalist art at the center.

Keywords: *Environmental Art, Nature, Communication*

1.GİRİŞ

Mağara dönemi diye nitelendirilen ilk insan da günümüzdeki insan gibi çevresini gözlemiş, incelemiş, araştırmış, merak etmiş, tabiattan aldığı ilhamla resim yapmış, heykel yapmış, ürettiği objelerine yaratıcılığını katıp renklendirmiş, biçimlendirmiştir. Tarihteki bilinen en eski yazıların soyutlanmış resimlerden oluştuğu düşünüldüğünde sanatın iletişimdeki öneminin mağara dönemi insanlara kadar dayandığı gözlemlenir. 1960'lı yıllarda toplumdaki radikal değişimler, sanata da yansımıştır. Zamanla insandan ve de toplumdan uzaklaşan sanatın tekrar insanla bir arada olduğu dönemlere duyulan arzuyla beraber galeri dışında da sergilenen sanat alanları aranmaya başlanmıştır. Çevreci sanatçılar yeni deneyimlerle dış mekânı kullanarak ve ya doğa da bulunan doğal malzemeleri yeniden düzenleyerek doğayla bir etkileşim içine girerler. "Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tamda bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır" (Antmen, 2014: 251). Doğada ve şehirde gerçekleştirilen Çevreci Sanat uygulamalarının her biri birbirinden farklı ve geniş bir açıya sahiptir. Doğal ortamı temel alan çevreci sanatçılar, insan-doğa-iletişim in çarpıklıklarını, yanlışlıklarını ortaya koydukları sanat eserleriyle gözler önüne sererler ve mesajlarını iletirler. Çevreci sanatçılar arasında Dennis Openheim, James Turrell, Robert Smithson, Nancy Holt, Michael Singer, Mel Chin, Alice Aycock, Christo, Maryy Mıss, Michael Heizer sayılabilir.

2. SANATSAL İLETİŞİM

Sanat; duygu ve düşüncelerin estetik hazzı merkeze alarak ifade edilmesidir. Sanat; sanatçının mesajını topluma en güzel şekilde ileten bir iletişim aracıdır. Sanattaki tüm estetik yansımalar kitleleri etkileme amacı taşımaktadır. Sanatsal iletişim denildiğinde, eseri üreten sanatçıdan, üretilen eser ve hedef kitle denilen sanat izleyicisinden bahsedilir. Eseri üreten, ortaya koyan sanatçının iletişim ihtiyacı doğrultusunda izleyiciye ulaşan yapıt, izleyiciden aldığı tepkilerle yeni bir iletişim sürecine girer. Süreç doğrultusunda sanatçı amaca ulaşmak ister. Sanat tüketicisi olarak tanımlanan insan, sanat eseri aracılığı ile iletilmek istenen mesajların alıcısıdır. İleti aracı olan sanatın izleyici ile bağ kurabilmesi için, toplumsal ihtiyaca, meraka dikkat etmeli ve duygusal anlamda doyuma ulaştırabilmelidir. "İletişim, mesaj gönderen ve gönderilen arasında belli bir etki ile yaşanan bir aktarım süreci ve mekanik bir aktarım süreci değil, ortak algılamalar sonucu oluşturulan anlamdır" (Türkoğlu 2007: 21).

Estetik kaygıyla üretilen sanatsal eserler, doğayı, insanı, çevresini anlamaya ve yorumlamaya çalışan araçlardır. Sanatsal iletişim ile izleyicinin duyularında estetik haz oluşur. Toplumsallaşmanın vazgeçilmez bir ögesi olan iletişim, sanatın toplumlara ulaşabilme gücü ile daha da etkili olmaktadır. Sanatsal iletişim, estetik kaygıyla üretilen sanat eserinin iletişim paydasında, duyulara aktarılmasıyla oluşmaktadır. Sanatsal iletişim için, "Anlam transferiyle sosyal değerlerin iletilmesi ve deneyimlerin paylaşılmasını sağlayan dinamik bir süreçtir" (Peltekoğlu 2004:178) demiştir. Sanatın olduğu her alanda iletişim ve insandan söz etmemek mümkün değildir.

3. ÇEVRECİ SANAT VE İLETİŞİM

Mağara duvarlarına doğa ile ilgili tüm duygularını resmeden ilk insandan beri, sanatçılar eserlerinde bir şekilde yaşadıkları çevreye olan ilgilerini, hayranlıklarını, endişelerini hep dile getirmişlerdir. Çevreci sanat, kapalı alanlardan, galerilerden dışarı çıkarak, doğada, dağ, çöl, ova gibi farklı mekanlarda gerçekleştirilen çalışmalardan ve kentsel çevrede de gerçekleştirilen uygulamalardan ibarettir. Çevreci sanatçılar malzeme olarak taş, toprak, ağaç, su, kum vs. seçip yine doğanın kendi yaratımı olan, çöllerde, vadilerde, dağlarda ya da tepelerde sanatsal çalışmalar yapmışlardır. Yirminci yüzyıl ile artan çevre kirliliğine, iklim krizine karşı insanları duyarlı olmaya çağırarak farkındalık yaratmak amacıyla olan bir sanat akımıdır.

Çevreci sanat denildiğinde ilk akla gelen isimler Alan Sonfist ve Joseph Beuys diyebiliriz. Yaşanan dönem içinde çevrenin tahribatına dikkat çekmek adına sanatçılar birtakım projeler ürettiler. Joseph Beuys'un performans gösterisi olan yedi bin meşe ile Sonfist'in çalışmaları toplumu bilinçlendirme anlamında atılan ilk adımlardır. Günümüzde ise iklim kriziyle ilgili, çevre için, doğada çalışmalar üreten sanatçıların hedefi insanlarla kurulan iletişim ile toplumun farkındalık düzeyini artırmaktır. Çevreci sanatçılar çalışmalarını

doğadan topladıkları malzemeleri kullanarak yaparlar. Robert Smithson'un "Spiral Jetty'i", Robert Morris'in "Gözlemevi", Michael Heizer'in "Çift Negatif'i", Andy Goldsworthy'nin "Lambton Eartwork'ü gibi çalışmalar bu üretimlere örnek olabilir niteliktedir (Tilki, 2018: 318).

Robert Smithson, 'Spiral Jetty / Spiral Dalgakıran' isimli çalışmasını petrol çıkarmak için kullanılan bir endüstri alanında 1970 yılında doğadaki yaşam döngüsüne dikkat çekmek için gerçekleştirir. Bu çalışmayla insanın doğa ile olan ilişkisine dikkat çekmek istemiştir. Zamanla spiraller arasındaki su kırmızı renk alır ve tuzun değişimi gözlenir. Kırmızı ölüm anlamına gelmektedir. Smithson' un çalışması ile doğa etkileşime girer. Doğası gereği değişime uğrayan çalışma, sanatçının en çok ilgilendiği konulardan entropiyi yani doğanın aşama aşama yavaşlaması ve son bulmasına ilgi çekmek ister. (Görsel 1)



Görsel 1. Robert Smithson, *Spiral Dalgakıran*, 1970, kireçtaşı, toprak, su, U. 147,2m., G. 4,57m., Büyük Tuz Gölü, Utah.

Küresel ısınma sebebiyle buzulların erimesi sonucu doğal dengenin bozulmasına ilgi çekmek isteyen Andy Goldsworthy, Olafur Eliasson'un ve Marco Evarissti bu alanda çalışmalar üretmişlerdir. Evarissti 2004 yılında Grönland'da bir buzdağının tamamını spreyle kırmızıya boyayarak toprak sınırları ve çevre kirliliğine dikkat çekmek istedi. (Görsel 2)



Görsel 2. Marco Evarissti, “Ice Cube Project”, 2004, buz ve 3000 litre kan kırmızısı boya, Grönland.

Çevre sanatı, üretim sürecinde kullanılan malzemeler, sergilendiği alanlar itibarıyla hep bir ideolojik mesaj iletmek ister. “Sanatçılar eliyle doğanın farkındalığına varılması, hatta korkunç bir hızla gelişen teknoloji karşısına doğayı kutsayan, doğanın ve doğaya dair olanın görünür kılınması, ona ilişkin bilinç uyandırılması Çevreci sanatın kavramsal çıkış noktası olarak görülebilmektedir” (Antmen, 2014: 251).

Amerikalı sanatçı olan Alan Sonfist’ in, en bilinen projelerinden biri olan New York City’deki “Time Landscape”, bir şehrin yapılaşma süreci içinde kaybettiği değerleri, yeşil alanını, bitki örtüsünü yeniden insanlara hatırlatılması gerekliliğinin üzerinde durmuştur. Bu hatırlatmayla yeryüzünün insanlarla, hayvanlarla ve bitkilerle ekolojik sistem içinde ancak bir bütün olarak anılması gerektiğine dikkat çekmiştir. “Kentın belli bölgelerinde tarihsel ‘Zaman Manzaraları’ yer alacaktır. Bunlar aracılığıyla, artık kentte bulunmayan kayın, meşe ve akçaağaç ormanları kente geri dönecektir. Her manzara, zamanı belli ölçüde geri sararak, kentın betonlaşmasından önceki doğal ortamları görünür kılacaktır” (Antmen, 2014: 257).



Görsel 3. Alan Sonfist, *New York Şehrının Zaman Manzarası*, 1965-1978, Açık Alan Yerleşirmesi, Amerika.

Günümüzde iklim krizine dikkat çekmek amacıyla, insanlarla çevresel sanat arasında iletişim kurarak farkındalık yaratmak isteyen sanatçılardan biride Andy Goldworthy' dir. Britanyalı sanatçının doğal çevrede geçici çalışmalarıyla birlikte kalıcı heykelleri de vardır. Küresel ısınmanın tehlikeli sonuçlarına dair mesajlar vermiştir. "Andy Goldworthy, acımasız kent yaşamına karşı eleştiri getiren, insani duyarlıkları doğayla yüceltmeye çalışan bir kişiliktir. Eserleri Land Art, ekolojik-yerinde sanat olarak çok basit görünmekle beraber kavramsal anlamda önemli mesajlarla yüklüdür" (Atalay Aktuğ, 2003:8). Goldsworthy için bir hazine olan doğayı doğrudan kullanarak, yani sadece doğadaki malzemelerle üretim yapar. Çalışmaları kısa ömürlü doğa ya da insan bozana kadar vardırırlar." Üretim sürecinin devamını, doğal ya da kentleşmiş bölgelerde bulunan ve bölgenin özelliklerini ön plana çıkaran malzemeler oluşturur. Bu oluşum sürecinde zihinlerde arazi algısını sorgulatarak, çevresindeki doğal kaynaklara farkındalık yaratır"(Büyükköz, 2019: 78).



Görsel 4. A. Goldworthy, Çınar ağacı, 2013,Hampshire. **Görse5.** A Goldworty,2000, *Kar Topları*, Londra.

Andy Goldworthy, Çınar ağacı çalışmasında, yine çınar ağacına ait olan kendi yapraklarıyla köklerine yaptığı düzenlemeyle ışık etkisi yaratarak, ağaca, ormana dolayısıyla doğaya dikkat çekmek istemiştir. (Görsel 4). Yaz Ortasında Kar Topları adlı çalışmasının içine, dallar, çiçekler, kuş tüyleri, yapraklar koyarak şekillendirdi. Süreç içinde eriyen karla birlikte doğal malzemelerde ortaya çıkmıştır. Fotoğraflarla belgelenen çalışmaya insanlarda tanık olmuştur. "Doğa hareketlerini izleyerek doğayı anlamaya çalışan sanatçının bu çalışması on üç büyük kartopu ve içindeki yapraklar, bitki tohumları, dallar doğanın soğuk sadeliğini, kuşatılmış ve fazla ısıtılmış yoğun kent atmosferiyle bir karşıtlık oluşturmak amacıyla tasarlanmıştır" (Atalay Aktuğ, 2003:11).

Richard Long, eserlerini doğanın şartlarına uygun olarak üretmiş ve onları farklı medya araçlarıyla belgelemiştir."Long, tabiattan aldığı ilham ve malzeme ile ürettiği bazı çalışmalarını ise galeri gibi iç mekânlara da taşımış, buralarda eserlerini sergilemiştir" (Kedik, 2010: 109). Bu çalışmayı Long bir arazi üzerinde ileri geri yürüyerek otların üzerinde bir çizgi oluşturarak yapmıştır ve fotoğrafla belgelemiştir. (Görsel 6) Long çalışmasında yürüme eylemini vurgulamak istemiş ve oluşturma aşamasını yolculuk, oluşan çizgiye ise yürüme eylemi demiştir. Bulunduğu farklı ülkelerdeki yürüyüşleri sırasında doğaya ait materyalleri toplamış ve doğaya ait heykelsi formlar yapıp sergilemiştir.



Görsel 6. Richard Long, *Yürüyerek Yapılmış Çizgi*, 1967, İngiltere.

Çevreci Sanat adı altında en önemli isimlerden Christo ve eşi Jeanne Claude 1960 lardan beri gerçekleştirdikleri dev eserler ile çevrelerini etkilemiş, insan algısını değiştirmiş dönüştürmüşlerdir. Dünyanın bir çok ülkesinde doğaya olan duyarlılıklarını insanlarla paylaşmak için eserler üretmişlerdir. Bunlardan bir tanesi de göl sularının çekilmesi ve su kirliliği üzerine dikkat çekmek amacı ile yaptıkları The Surrounded Islands çalışmasıdır.



Görsel 7. Christo-Jeanne Clude, *Çevreleyen Adalar*, 1983, Florida.

Florida da bulunan 11 ada 603.850 metre karelik pembe bir örtüyle etrafları sarılmış ve yaklaşık iki hafta sergilenmiştir. Sergi öncesinde adalardan tonlarca çöp toplanmıştır.

Çevreci sanat, doğadaki geniş alanları, yine doğal malzemelerle biçimlendirerek insanın çevre ile yeniden iletişim kurmasını ve doğaya karşı duyarlılığı arttırmayı sağlamayı hedeflemektedir. Toplumu oluşturan insan doğanın değerlerine sahip çıkarak onu geleceğe en doğal haliyle bırakmalıdır. “Doğaya asla tam olarak hakim olamayız ve insanın kendisi de bu doğanın bir parçası olarak organizmamızda her zaman geçici uyum ve verim kapasitesi de sınırlı bir yapı olarak kalacaktır” (Freud, 2011:50).

SONUÇ

İklim krizi ile dünyada tehlikeli sonuçlar görülmeye başlanmıştır. Milyonlarca yıllık bir evrimin sonucu olarak var olan dünya yerüstü ve yeraltı dinamiklerinin bir araya geldiği organik bir yapıdır. İnsanoğlu mağara döneminden beri yaşadığı yeryüzünde doğayı değiştirmeye dönüştürmeye çalışmıştır. Bu süreçte doğada kendi yöntemleriyle cevap vermiş, direnmiştir.

Çevreci sanat anlayışı ile galerilerde pasif konumda olan izleyici, oluşturulan açık alanlardaki eserlerle aktif konuma geçmiş, süreci birebir izleyip, gerek fiziksel gerekse ruhsal anlamda etkileşimde bulunmuştur. “Zaman geçerken ve yirminci yüzyılın kalan son yılları da pekala insanlıkla doğa arasındaki dengenin yeniden kurulması için son fırsat olabilir” (Bookchin, 1996:41). 1960 sonrası Amerika ve 1970 lerle birlikte Avrupa’da görülmeye başlanan çevreci sanatla birlikte toplumsal iletişim yeni bir yön bulmuştur. Sanatçıların doğada ürettikleri çalışmalar sayesinde, izleyiciyi tahribata uğrayan doğadan haberdar etme, çevreci sanat-insan ilişkine dikkat çekmek hedeflenmektedir. Bu araştırmada da üretilen eserler incelendiğinde, sanatçıların doğaya karşı olan duyarlılıklarına şahit oluyor ve eserleriyle bunu vurgulayarak dikkat çekmek istedikleri görülüyor. Günümüzde de doğayı ve onun malzemelerini merkeze koyan çevreci sanatçıların, kuvvetli bir iletişim aracı olan çalışmalarını devam ettirmekte ve farkındalık yaratmada kararlıdırlar.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Aktuğ, A.C. (2003). *Kent ve Doğa Sanatı: Andy Goldsworthy, Sanat ve Çevre*. 7. Ulusal Sanat Sempozyumu, 19-21 Eylül 2003, Türkiye Bildiriler içinde (8-14). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Bookchin, M. (1996). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. A. Yılmaz (Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Büyükköz, E. (2019). *Doğanın İşleyiş Mantığını Kendi Yaratıcılığı İçin Kullanan Bir Sanatçı: Andy Goldsworthy*. Yüksek Lisans Tezi. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. H. Barışcan (Çev.). Metis Yayınları.
- Kedik, A. S. (2010). *Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri*. G.Ü. Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 5, 108-119.
- Lehenbauer, M. (2012). *Blending Nature : Land Art as Expression of Culture, Aesthetics and Sustainability in the Regeneration of Postindustrial Landscapes. MacLeod Tailings Reclamation Project as Examl*. https://zidapps.boku.ac.at/abstracts/download.php?dataset_id=10466&property_id=107
- Peltekoğlu, F. B. (2004). *Halkla İlişkiler Nedir*. Beta Basım.
- Tilki, H. (2018). *Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı*. Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını, Cilt 03, Sayı 05, 308-324.
- Türkoğlu, N. (2007). *Toplumsal İletişim*. Kalemus Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1, <https://milenaolesinska77.medium.com/land-art-robert-smithson-fc4f7cceb344>, (Erişim tarihi, 12/08/2022).
- Görsel 2, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/02/marco.evaristti.art>, (Erişim tarihi, 12/08/2022).
- Görsel 3, <https://yesilgazete.org/blog/etiket/alan-sonfist/>, (Erişim tarihi, 17/08/2022).
- Görsel4, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/andy-goldsworthy-s-ephemeral-works-artwork-that-is-a-testament-to-passing-time-a6694826.html>, (Erişim tarihi, 14/08/2022).
- Görsel 5, <https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1>, (Erişim tarihi, 19/08/2022).
- Görsel 6, <https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/>, (Erişim tarihi, 20/08/2022).
- Görsel 7, <https://www.ignant.com/2016/05/30/the-surrounded-islands-of-christo-and-jeanne-claude/>, (Erişim tarihi, 05/12/2022).

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ VEREN ÖĞRETİM ELEMANLARININ KODÁLY YAKLAŞIMI VE UYGULAMALARI İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ

Neriman SOYKUNT

Dr.

Yakın Doğu Üniversitesi / Near East University
Atatürk Eğitim Fakültesi / Ataturk Faculty of Education
neriman.soykunt@neu.edu.tr Orcid: 0000-0002-9579-9518

Şifa KIRCA

Yakın Doğu Üniversitesi / Near East University
Atatürk Eğitim Fakültesi / Ataturk Faculty of Education
sifakirca99@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5935-6229

Cansu Perihan ÖNDER

Yakın Doğu Üniversitesi / Near East University
Atatürk Eğitim Fakültesi / Ataturk Faculty of Education
cansu.perihan@gmail.com Orcid: 0000-0001-7775-0086

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321677>

Özet

Araştırmada müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ve uygulamaları ile ilgili görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma, nitel bir araştırma olup, durum çalışması desenlerinden Bütüncül Tek Durum Deseni kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubu, Kuzey Kıbrıs ve Türkiye'deki 28 üniversitenin Müzik Öğretmenliği Bölümlerinde görev yapan ve Kodály yaklaşımı ile ilgili ders veren 5'i Kuzey Kıbrıs, 8'i Türkiye'den toplam 13 öğretim elemanıdır. Araştırmada veri toplama aracı olarak, araştırmacılar tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşme formundaki sorular beş bölümden ve 21 sorudan oluşmaktadır. Katılımcılardan elde edilen veriler ise nitel veri analizi yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ile ilgili yürüttükleri dersler için kendilerini geliştirdikleri ve Kodály yaklaşımı ve uygulamalarına derslerinde yer verdikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca katılımcı görüşleri ile Kodály yaklaşımının ülkemiz müzik eğitimi içerisinde kullanılmaya uygun ve gerekli bulunduğu, Kodály felsefesi ve öğretim materyalleri kullanılarak bu yaklaşımının ülkemiz müzik eğitimine adapte edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kodály yaklaşımı, müzik eğitimi, mesleki müzik eğitimi, müzik öğretim yaklaşımları

INVESTIGATION OF VOCATIONAL MUSIC EDUCATION INSTRUCTORS' VIEWS ON KODÁLY APPROACH AND PRACTICES

Abstract

In the research, it is aimed to determine the opinions of the lecturers in the institutions that train music teachers about the Kodály approach and applications. The research is a qualitative research and was carried out using the Holistic Single Case Design, one of the case study designs. The study group of the research is a total of 13 lecturers, 5 from Northern Cyprus and 8 from Turkey, who work in the Music Teaching Departments of 28 universities in Northern Cyprus and Turkey and teach about the Kodály approach. As a data collection tool in the research, a semi-structured interview form prepared by the researchers was used. The questions in the interview form consist of five parts and 21 questions. The data obtained from the participants were analyzed using the content analysis method, one of the qualitative data analysis methods. As a result of the research, it is understood that the instructors have improved themselves for the courses they conduct about the Kodály approach and include the Kodály approach and applications in their lessons. In addition, it is understood with the opinions of the participants that the Kodály approach is suitable and necessary to be used in our music education, and that this approach should be adapted to our music education by using the Kodály philosophy and teaching materials.

Keywords: *Kodály approach, music education, vocational music education, music teaching approaches*

Giriş

Mesleki müzik eğitimi, müzik alanında belirli meslek veya disiplinlerin gerektirdiği müzikal bilgi, ustalık, kavrayış ve alışkanlıkların kazandırılmasına yönelik verilen bir eğitimidir (Uçan, 2005). Bu eğitimle, bireylerin müzik alanında nitelikli ve donanımlı olmaları ve mesleklerinin gerektirdiği becerileri kazanmaları beklenir.

Mesleki müzik eğitimi içerisinde, gerek öğretmenlik mesleğine ilişkin pedagojik derslere, gerekse müziksel derslere yer verilmektedir. Müzik öğretmenliği programlarında verilen çalgı eğitimi, ses eğitimi, teori ve armoni derslerinin yanı sıra, öğretmen adaylarının mesleklerinde başvuracakları yöntem ve teknik bilgilere ilişkin müzik öğretim yöntemleri/yaklaşımları dersi de verilmektedir.

Müzik öğretim yöntemleri dersi, değişen müzik öğretmenliği anabilim dalı programlarında farklı isimlerle anılsa da; öğretmen adaylarının müzik öğretmeni olma yolunda edindikleri birçok bilgi ve beceriyi içeren en önemli derslerden biridir. Öğretmen adayları bu ders ile müziği öğretme ve öğrenme algılarına ilişkin fikirlerini şekillendirip, kendi derslerinde uygulama imkânı kazanmaktadırlar. Dolayısıyla bu ders ile öğretmen adaylarının dünyada uygulanmakta ve öğretilmekte olan farklı öğretim yöntemlerine ilişkin belirli bilgi ve beceri birikimine sahip olmaları beklenmektedir (Bulut, 2012).

Müzik öğretim yöntemleri dersi içerisinde öğretilen ve müzik öğretmen adaylarının kendi meslek yaşantılarında sınıf müzik eğitimi içerisinde kullanabilecekleri en önemli müzik öğretim yöntemleri Orff, Kodály, Dalcroze ve Suzuki yöntemleridir. Suzuki yöntemi çalgı öğretimi konusunda geliştirilen bir yöntem olarak diğer üç yöntemden ayrılmaktadır. Fakat Orff, Dalcroze ve Kodály müzik öğretim yöntemleri sınıf müzik eğitimi içerisinde kullanılması uygun ve önemli yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır (Çevik, 2007).

Bu üç yöntem farklı yaş grupları, farklı öğretim materyalleri, müzikal becerilerin kazandırılma yolu ve sırası bakımından farklılıklar göstermektedir. Fakat her bir yöntem, müzik eğitimi içerisinde hem öğretmen hem de öğrenci için müziği öğrenme ve öğretme aşamasında farklı bakış açıları, yeni fikirler ve amaçlar edindirir (Çelikoğlu ve Lehimler 2021).

Kodály Yaklaşımı

Müzik eğitiminde kullanılan önemli bir yaklaşım olan Kodály yaklaşımı; 1882-1967 yılları arasında yaşamış Macar besteci, etnomüzikolog ve müzik eğitimcisi Zoltan Kodály tarafından müzik eğitimine kazandırılmış bir yaklaşımdır. Kodály, “Müzik herkes içindir.” görüşüyle bireylerin küçük yaştan itibaren müzik eğitimi alarak, müziksel okuma-yazma becerilerine sahip olabileceğini söylemektedir (Özeke, 2007). Doğduğu ve büyüdüğü yer olan Kecskemet’te Macaristan’ın halk müzikleriyle ve kültürüyle büyüyen Kodály, müziği çocuklara sevdirmenin ilk yolunun ise şarkı söylemek ile başladığını, özellikle kendi halk şarkıları ile daha anlamlı olduğunu savunmaktadır (Göğüş, 2009). Bu yolla birey şarkı söyleyerek müziksel beceri kazanır ve şarkı söyleme ilerde öğreneceği diğer müziksel bilgilere önemli bir ilk adım sayılır. Kodály diğer ülkedeki müzik eğitimcilerine de kendilerine ait halk ezgilerinden oluşan bir repertuar oluşturmalarını önererek, repertuarlarında sadece iyi besteciler tarafından çocuklar için bestelenmiş ve içlerinde halk ezgilerinin de olduğu pedagojik eserlerin olması gerektiğini belirtmiştir (Houlahan ve Tacka, 2008).

Kodály yaklaşımında ders işleme ise bilinenden bilinmeyene ilkesiyle işlenir ve teoriden önce çocukların aşına oldukları şarkılar ile müziksel bilgiler kulaktan dolma öğretilerek onlara keşfettirilir (Aycan, 2018). Yapılandırmacı bir anlayışa sahip olan Kodály yaklaşımı, derslerde öğrencilerin aktif olarak yer alacakları bir ortam hazırlar. Kodály yaklaşımı ile sadece şarkı söyleme değil, form bilgisi, armoni, müziksel işleme ve okuma yazma, nota okuma, ritmik algı ve işitsel algı, çalgı çalma gibi birçok müzikal becerinin geliştirilmesi mümkündür.

Kodály yaklaşımında halk şarkılarının yanı sıra, birçok farklı öğretim materyali de kullanılmaktadır. Kodály; Glower’in tonik Sol-Fa yöntemini, Cheve’in ritim işaretlerini, Dalcroze’un solfej tekniklerini ve Curwen’in el işaretlerini (fonomimi) müzik öğretim sürecine uygun bulup yaklaşımına dâhil etmiştir. Bu materyaller ile müziksel bilgi ve becerilerin kazandırılmasının daha kolay ve anlamlı olacağı düşünülmektedir (Çoban ve Soykunt, 2021).

Kodály Yaklaşımının Türkiye ve Kuzey Kıbrıs Müzik Eğitimi İçerisindeki Durumu

Kodály yaklaşımı ülkemizde son zamanlarda birçok araştırmaya konu olmuş bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik eğitimcileri Kodály yaklaşımı ve ilkelerini benimseyerek dersler işlemekte ve bu yaklaşımın ülkemiz müzik eğitimi içerisindeki uygunluğuna ilişkin çıkarımlarda bulunmaktadır.

Bakkalbaşı (2019) araştırmasında, Kodály materyalleri ile işlenen etkinlikler ile ilgili, alanda uzman eğitimcilerin olumlu görüş bildirdiğini ve bu yaklaşımın okul müzik eğitimine uygun olduğunu belirtmiştir. Bu varsayımınla Mete (2018) araştırmasında, Kodály yöntemindeki materyallerle ders planları hazırlanmış ve deney grubunda yer alan öğrencilerin müziksel işitmeleri, ritim becerileri ve temel müzik becerilerinin olumlu yönde gelişim gösterdiği sonucuna ulaşmıştır. Küçük (2019) ise araştırmasında, Kodály yaklaşımı ile tasarlanan derslerin öğrencilerin ders başarısına olumlu yönde etkisi olduğunu saptamış ve öğrencilerin etkinlikler ve müzik dersleri üzerindeki performanslarına yönelik görüşlerinde de olumlu yönde gelişim gösterdikleri sonucuna ulaşmıştır.

Kuzey Kıbrıs'ta yapılan çalışmalara bakıldığında ise; Soykunt (2021) deneysel araştırmasında, Kodály yaklaşımı ile dersler işlemiş ve işlenen derslerde öğrencilerin müziksel bilgi, işitme, melodik ve ritmik bilgi ve becerilerinde başarılı oldukları sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca bu yaklaşımla yürütülen derslerin ise daha öğretici, eğlenceli ve akılda kalıcı olduğu öğrenciler tarafından belirtilmiştir.

Bu doğrultuda yukarıdaki araştırmalar da dikkate alınarak; Kodály yaklaşımının ülkemiz müzik eğitiminde kullanılması ile öğrencilerin müziksel bilgi ve becerilerinde olumlu bir gelişme sağlandığı ve bu yaklaşımın müzik eğitimimiz içerisinde kullanılmasının mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Kodály yaklaşımının uygulanabilmesi için, bu yaklaşımın müzik öğretmenleri ve müzik öğretmen adayları tarafından uygulanabilir derecede bilinmesi gerekliliği doğmaktadır.

Buradaki en önemli unsur ise, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Kodály yaklaşımını içeren dersler ve bu dersleri veren öğretim elemanlarıdır. Üniversitelerin Müzik Öğretmenliği bölümlerinde öğretim elemanı olan eğitimcilerin müzik öğretim yaklaşımlarını, özellikle araştırma kapsamına alınan Kodály yaklaşımını iyi derecede biliyor, derslerinde uyguluyor, bu yöntemin amaç ve içeriklerini müzik öğretmen adaylarına aktarabiliyor olması gerekir. Dolayısıyla araştırmada da, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ve uygulamaları ile ilgili görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırma aşağıdaki alt amaçlar doğrultusunda çalışılmıştır:

- 1- Öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ile ilgili eğitim durumları nelerdir?
- 2- Öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımını derslerinde kullanma durumları nelerdir?
- 3- Öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ve uygulamaları ile ilgili görüşleri nelerdir?

Yöntem

Araştırma Deseni

Araştırma, nitel bir araştırma olup, durum çalışması desenlerinden Bütüncül Tek Durum Deseni kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bütüncül Tek Durum Deseninde amaç, tek bir birim veya konu ile ilgili çalışmak ve çıkan araştırma sonuçları ile yeni araştırmalara yol göstermektir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu bağlamda, araştırmada müzik öğretim yaklaşımlarından sadece Kodály yaklaşımı ile ve bu dersi veren öğretim elemanları ile çalışılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenmiştir. Ölçüt örnekleme yöntemi, araştırmacı tarafından belirli bir ölçütle seçilen kişiler veya nesnelere oluşan örnekleme türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmanın ölçütü; üniversitelerin Müzik Öğretmenliği bölümlerinde farklı isimlerle verilen (Müzik Öğretim Yöntemleri, Müzik Öğretim Yaklaşımları, Kodály Yaklaşımı ve Uygulamaları, Çağdaş Müzik Yaklaşımları) ve Kodály yaklaşımını içeren dersleri veren öğretim elemanlarıdır. Bu bağlamda; Kuzey Kıbrıs ve Türkiye'deki 28 üniversitenin Müzik Öğretmenliği Bölümlerinde görev yapan ve Kodály yaklaşımı ile ilgili ders veren 5'i Kuzey Kıbrıs, 8'i Türkiye'den

toplam 13 öğretim elemanına ulaşılmıştır. Çalışma grubunda yer alan öğretim elemanlarının sosyo-demografik bilgileri aşağıdaki tabloda verilmektedir:

Tablo 1: Sosyo-demografik Bilgiler

	Sayı (n)	Frekans (%)
Yaş		
30-35	2	15,4
36-40	1	7,7
41-45	8	61,5
46-50	2	15,4
Cinsiyet		
Kadın	13	100,0
Unvan		
Prof.	1	7,7
Doç. Dr.	6	46,1
Yrd. Doç. Dr.	2	15,4
Dr.	4	30,8
Mezun Olunan Okul/Bölüm		
Müzik Öğretmenliği ABD	13	100,0
Üniversitede Öğretmenlik Yılı		
1-9	3	23,0
10-19	7	54,0
20-29	3	23,0
Müzik Öğretim Yöntemleri Dersini Verme Yılı		
1-9	5	38,5
10-19	6	46,1
20-29	2	15,4

Veri Toplama Aracı

Öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ile ilgili görüşlerini öğrenmek için araştırmacılar tarafından

yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde; araştırmacının önceden hazırlanmış olduğu soruların yanı sıra, görüşme esnasında daha ayrıntılı bilgi ve görüş almak için ekstra sorulara da yer verilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Yarı yapılandırılmış görüşme formunun güvenilirliğinin ve kapsam geçerliliğinin sağlanması için; pilot uygulamalar yapılmış, uzman görüşlerine başvurulmuş (n:5), güvenilirliği/kapsam geçerliliğini olumsuz yönde etkileyecek sorular çıkarılmıştır. Pilot uygulama ve uzman görüşleri doğrultusunda görüşme formuna son şekli verilmiştir.

Görüşme formu, beş bölümden ve 21 sorudan oluşmaktadır. Görüşme formunda öncelikle öğretim elemanlarının demografik bilgilerini öğrenmek üzere; yaş, cinsiyet, unvan, mezun olunan bölüm, üniversitede eğitim verme yılları ile ilgili sorulara yer verilmiştir. İkinci bölümde öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ile ilgili eğitim durumlarına ilişkin sorulara, üçüncü bölümde Kodály yaklaşımını nasıl öğrettikleri ve uyguladıkları ile ilgili sorulara, dördüncü bölümde Kodály yaklaşımı ile ilgili görüşlerine ait sorulara ve son bölümde ise Kodály yaklaşımı konusunda yapmış oldukları araştırmalara ilişkin sorulara yer verilmiştir.

Veri Toplama Süreci

Veri toplama sürecine başlamadan önce, katılımcılarla iletişime geçilerek araştırma hakkında bilgi verilmiştir ve araştırmaya gönüllü olarak katılma durumlarına ilişkin yanıt alınmıştır. Görüşmeler, olumlu geri dönüş veren öğretim elemanları ile ortak gün ve saat ayarlanarak çevrimiçi bir ortamda (Google Meet veya Zoom) gerçekleştirilmiştir. Katılımcılardan izin alınarak kayıt altına alınan görüşmeler yaklaşık 30-40 dakika arası sürmüştür.

Verilerin Analizi

Katılımcılardan elde edilen veriler nitel veri analizi yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. İçerik analizinin amacı; araştırmada toplanan verilerden benzer olanları kategorilere ayırıp belirli kavramlar oluşturmak ve yorumlayıp araştırma hakkında bir sonuca varmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu bağlamda katılımcıların görüşmeler esnasında verdikleri cevaplar öncelikle yazıya dökülmüştür. Daha sonrasında veriler; alt tema, tema ve kategorilere ayrılarak analiz edilmiş, yorumlanmış ve yorumlanan bulgular katılımcı görüşleri ile desteklenmiştir. Katılımcıların kişisel bilgilerini korumak amacıyla, katılımcı görüşleri K1, K2 vb. kodlar kullanılarak belirtilmiştir.

Araştırmada geçerlik ve güvenilirliği sağlamak üzere, görüşme formundaki her bir soru için verilen cevaplar araştırmacılar tarafından ayrı ayrı kodlanmış ve tutarlık analizi gerçekleştirilmiştir. Tutarlık analizinde Miles ve Huberman'ın (1994) %70 uyum katsayısı dikkate alınmıştır. Buna göre üç araştırmacı arasında %70'in üstünde değer çıkan 25 kod, bulgular bölümünde yorumlanmak üzere kullanılmıştır. Böylece veri çözümlemenin güvenilir bir biçimde gerçekleştirildiği söylenebilir.

Bulgular

Katılımcılardan elde edilen veriler, alt problemler ışığında ve tablolar halinde aşağıda verilmiş ve yorumlanmıştır. Tablolarda yer alan alt temalardaki frekans değerleri, araştırmaya katılan toplam katılımcılardan kaç tarafından ifade edildiğini göstermektedir. Frekans değerleri diğer alt temalardan bağımsız olarak düşünülmelidir.

Tablo 2: Eğitim Durumu Kategorisi

Temalar	Kodlar	n	%
1- Yetersiz Eğitim	1- Teorik eğitim	7	50,0
	2- Ders süre yetersizliği	3	21,4
2- Özel Eğitim	3- Yaz okulu	3	21,4
	4- Seminer/kurs	5	35,7
	5- Yüksek lisans	2	14,2
3- Araştırma	6- Araştırma	5	35,7
	7- Yayın/tez	6	42,8

Tablo 2’de katılımcıların Kodály yaklaşımı ile ilgili eğitim durumlarına ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Katılımcıların yüzde 50’sinin lisans eğitimleri sırasında Kodály yaklaşımını sadece teorik olarak işledikleri, yüzde 21,4’ünün ise lisans eğitimlerinde program sıkıntısı veya ders süre yetersizliğinden dolayı Kodály yaklaşımını öğrenmedikleri aşağıdaki katılımcı görüşleri ile belirtilmiştir:

‘Lisans eğitimimde ‘Müzik Öğretim Yöntemleri’ dersi kapsamında Kodály yaklaşımını görmüştük fakat ayrıntılı bir şekilde değildi. Uygulamalar yapmamıştık, sadece teorik olarak işledik.’ K6

‘Lisans eğitimimde sadece bir fotokopi üzerinden Kodály ’in kim olduğunu öğrenmiştik. Diğer yaklaşımları da bu şekilde okuduk ve geçtik. Bir yaklaşımı bütünüyle anlamak ve uygulamalarını deneyimlemek için yetersizdi.’ K7

‘Ders süresi çok kısıtlandı. Ders 1 yıl boyunca 4 saate indirildi. Bu ders saatinde de yeterli bilgiyi almak da vermek de çok zor oldu.’ K3

Katılımcıların Kodály yaklaşımı ile ilgili özel bir eğitim alma durumlarına ilişkin yönlendirilen sorular ışığında; yüzde 21,4’ünün Macaristan’da gerçekleşen Kodály enstitüsü yaz okuluna katıldıkları, yüzde 35,7’sinin yurtdışında ve Türkiye’de gerçekleşen Kodály eğitim seminerlerine veya kurslarına katıldıkları, yüzde 14,2’sinin ise Kodály Enstitüsünde yüksek lisans veya diploma programında eğitim alarak kendilerini geliştirdikleri aşağıdaki katılımcı görüşleri ile belirtilmiştir:

‘2017 yılında Macaristan’a iki haftalık yaz kursuna gitmiştim. Burada solfej, koro, metodoloji, koro yönetimi, Kodály pedagojisi gibi dersler aldım.’ K10

‘Arizona State Üniversitesi’nde Kodály Level 1’i bitirdim. Ayrıca Marmara Üniversitesi’nde düzenlenen Kodály eğitim günlerine de katıldım.’ K7

‘2015 yılında ilk kez Kodály ile tanıştım. Macaristan’daki yaz seminerlerine katılarak başladım. Sonra 2017’de Erasmus doktora öğrencisi olarak aynı enstitüye gittim ve araştırma konum da bu konuda oldu. 2019-2020’de yaz seminerlerine gittim. Bu yıllarda yine Marmara üniversitesindeki seminerlere katıldım. Sonra da Kodály enstitüsündeki yüksek lisansımı tamamladım.’ K12

Bunun yanı sıra katılımcıların birçoğunun araştırma veya yayın yaparak kendilerini Kodály yaklaşımı alanında güncelledikleri ve literatüre katkı sağladıkları aşağıdaki görüşler ile belirtilmiştir:

'Herhangi bir seminere katılmadım fakat yapılmış araştırmaları izlerim ve takip ederim. Çok sayıda yüksek lisans ve doktora tezleri var, uygulamalı yapılmış tezler. Makaleler de var, onları da okuyorum. Öğrencilerimle de youtubeda yapılmış çalışmaları ve videoları izliyoruz.' K13

'Bu konuda yazdığım bir makalem ve doktora tezim var. Tezim Kodály yaklaşımının uygulanabilirliği ile ilgiliydi, makalem ise Colourstrings ile ilgili bir deneysel çalışmaydı.' K10

'2 makalem, 1 yüksek lisans ve 1 doktora tezim var. Kodály ile ilgili kitabım da var.' K12

Tablo 3: Kodály Yaklaşımını Uygulama Durumu Kategorisi

Temalar	Kodlar	n	%
1-Öğrenme Adımları	1- Teoriden Uygulamaya	10	71,4
	2- Video destekli	10	71,4
	3- Etkinlik/materyal destekli	6	42,8
2-Materyal Kullanımı	4- Kodály materyalleri	9	64,2
	5- Yabancı kaynak kitaplar	3	21,4
	6- Özgün materyaller	3	21,4

Tablo 3'te katılımcıların Kodály yaklaşımını uygulama durumlarına ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Katılımcıların yüzde 71,4'ü Kodály yaklaşımını teoriden uygulamaya giden bir yolla öğrettiğini, yüzde 71,4'ü video destekli dersler işlediğini ve yüzde 42,8'i ise etkinlik/materyal destekli dersler yürüttüğünü aşağıdaki görüşleri ile belirtmişlerdir:

'İlk derste öncelikle teorik gidiyorum. Kodály neden bu yaklaşımı geliştirdi, Kodály kimdir, bestecilik yönü, eserlerini... vs. Daha sonra eğitimci yönüne geçiyorum. Eğitimci rolünde ise neden böyle bir yaklaşım geliştirme ihtiyacı duydu, bu yaklaşımın felsefesi nedir, bunlardan bahsediyorum. Bizim kendi eğitimimize bağlamaya çalışıyorum, karşılaştırıyoruz. İkinci derste ise Kodály materyallerinden bahsediyorum, materyalleri kullanarak uygulamalar yapıyoruz, videolar izleyerek yorumluyoruz. Üçüncü derste ise öğrencilere konular vererek Kodály yaklaşımına uygun ders planı yapmalarını ve uygulatmalarını istiyorum.' K10

'Örnek videolarla derslerimi desteklemeye çalışıyorum. Aldığım eğitimdeki bilgilerle etkinlikler tasarlıyorum ve videolardaki derslerle ilgili konuşup sınıfta tartışıyoruz.' K6

Katılımcıların yüzde 64,2'sinin derslerinde Kodály materyallerini kullandığı, yüzde 21,4'ünün yabancı kaynak kitaplardan yararlandığı, yüzde 21,4'ünün ise özgün materyaller geliştirerek derslerinde kullandıkları aşağıda görüşler ile belirtilmiştir:

'Teorik anlattıktan sonra etkinlikler ile konuyu ilişkilendiriyorum. Daha sonra öğrencilere uygulama yapmaları için fırsat tanıyorum. Etkinliklerle Kodály yöntemini kullanmak öğrencilerin ilgisini çekiyor ve konu pekişiyor.' K11

'Derslerde Kodály materyallerini kullanarak öğrencilerin dikkatini çekmeye çalışıyorum. El işaretleri, ritim çubukları gibi... Şarkı söyleme yönteminde de sadece şarkı söyleyerek değil, el işaretlerini kullanmalarını istiyorum, bu şekilde öğretici oluyor ve aktif oluyorlar.' K5

'Literatürde Türkçe kaynak az olduğu için daha çok İngilizce kaynakları kullanıyorum. Bir de Kodály enstitüsünden aldığım kitaplar vardı, KODÁLY 333 falan, onları da kullanıyorum.' K6

'Amerika'dan getirdiğim kaynaklardan oluşturduğum kendi ders materyallerimi kullanıyorum. Ayrıca yazdığım bir makaleyi ve kitabı da derslerime katıyorum.' K7

Tablo 4: Kodály Yaklaşımı İle İlgili Görüşler Kategorisi

Temalar	Kodlar	n	%
1-Uygunluk Durumu	1- Destekleyici	8	57,1
	2- Kullanışlı	6	42,8
	3- Adapte edilebilir	3	21,4
	4- Geliştirir	2	14,2
	5- Harmanlanabilir	3	21,4
	6- Eğitici	4	28,5
2-Materyaller	7- Halk şarkıları	7	50,0
3-Geliştirilme Alanları	8- İşitme	6	42,8
	9- Teori	3	21,4
	10- Dinleme	2	14,2
	11- Şarkı söyleme	6	42,8
	12- Müziksel okuryazarlık	2	14,2

Tablo 4'te katılımcıların Kodály yaklaşımı ile ilgili görüşlerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Kodály yaklaşımı ile ilgili katılımcıların görüşlerine bakıldığında; yüzde 57,1'i Kodály yaklaşımını destekleyici, yüzde 42,8'i kullanışlı, yüzde 21,4'ü adapte edilebilir, yüzde 14,2'i geliştirilebilir, yüzde 21,4'ü harmanlanabilir, yüzde 28,5'i ise eğitici olduğunu aşağıdaki katılımcı görüşleriyle belirtmişlerdir:

'Kodály'ın müzik eğitimimizi desteklediğini düşünüyorum. Fakat özellikle okul öncesi kurumlarda gördüğüm kadarıyla müzik öğretim yöntemleri çok kullanılmıyor. Kodály eğitimi aslında halk ezgilerini öğrettiği için bence bizim ülkemizdeki müzik eğitimini de bu yönüyle desteklemeli. Biz de böylece hem kendi kültürümüzü öğrencilerimize öğretiriz hem de Kodály'ı kullanmış oluruz.' K11

'Bizim de çok zengin bir halk müziği kültürümüz var. Pentatonik pek yok ama çok zengin bir tekerleme dağarcığımız var ve kullanılabilir halk ezgilerimiz var. O yüzden kullanılabilir bir yaklaşımdır. Fakat çok iyi bir program yapılması ve bu programı yazacak uzman kişilerin olması gerekir.' K2

'Kodály yaklaşımı bizim eğitimimizde uygulanan bir sistem değil. Ama adaptasyonlar yapılabilir. İçinde barındırdığı öğrenme araçlarını bir şekilde müzik derslerimiz içerisine adapte ettiğimiz zaman ki bence bu adaptasyonda en önemli rol halk ezgileridir, o zaman kullanılabilir bir yöntem olacaktır.' K6

'Ülkemizdeki müzik eğitimini geliştirir ama yalnız başına değil. Yeni çıkan veya var olan diğer müzik öğretim yöntemleri ile geliştirecektir.' K5

'Kodály'ın Dalcroze ve Orff'la uyuşan yönleri var. Çocuk gelişimsel olmaları, aktif yaklaşım olmaları gibi. Dolayısıyla her yöntemin kendine ait materyalleri dışında 3 yöntemin ortak yönleri de ele alınarak programda harmanlanması gerektiğini düşünüyorum. Böylece tüm yaklaşımların önemli

noktaları ele alınarak gerçek anlamda aktif bir müzik eğitimi programı oluşturabiliriz. ' K10

'Kodály yöntemini ve uygulamalarını başından beri sistematik bir şekilde uygulandığı takdirde çok etkili ve eğitici buluyorum. Kulak eğitimi ve sesleri görebilmek adına oldukça faydalı olduğunu düşünüyorum. Ayrıca materyalleri de çok etkili ve öğretici buluyorum. ' K7

Katılımcıların yüzde 50'si Kodály yaklaşımını ile işlenen derslerde materyal olarak öncelikle halk şarkılarının kullanılması gerekliliğini aşağıdaki katılımcı görüşleri ile belirtmektedirler:

'Kulak eğitimi, müziksel okuryazarlık bunlar önemli kazanımlar ve Kodály da bunlara değiniyor. Öğrencilerin kulaklarında olan şarkılardan yani çocuğun var olduğu toplum içerisindeki ezgilerden başladığı için, kendini ait hissediyor çocuk. Ritim kalıpları veya melodiler tanıdık geldiği için daha iyi anlıyor, daha iyi ifade edebiliyor. Müzik zevklerini de geliştiriyor. ' K8

'Kodály yaklaşımını derslerimizde kullanmamızın veya adapte etmemizin en birincil adımı halk şarkılarımız olmalı. Kulağa tanıdık gelen melodiler veya ritimler ile müzik eğitimi çok daha anlamlı ve kalıcı olacaktır. ' K10

Katılımcıların yüzde 42,8'i Kodály yaklaşımı ve materyalleri ile desteklenen derslerin öğrencilerin işitme algısını, yüzde 21,4'ü teori bilgiyi, yüzde 14,2'si dinleme becerisini, yüzde 42,8'i şarkı söyleme becerisini, yüzde 14,2'si ise müziksel okuryazarlık becerisini geliştirdiğini aşağıdaki görüşler ile belirtmişlerdir:

'Müzikal algısı gelişir, ritmik algısı gelişir, içsel duyuları ve aralık bilgileri gelişir. Fonomimiyle nota aralıkları ve solfej becerileri gelişir. Bu materyallerin kullanımı ile işitme becerisine yönelik önemli bir gelişim sağlanır. Bunun yanında müzikal okuryazarlığı geliştirme anlamında da kullanılabilir. Çünkü her alanı geliştiren önemli bir yaklaşım ve öğrencilerin işitme ve teori eğitimlerinde önemli materyaller kullanıyor. Bu sayede müzikal okuryazarlık becerisini de kazandırıyor. ' K6

'Birlikte müzik yapma ruhu gelişir bence. Müzik teorisine ilişkin tüm bilgiler, işitme ve söyleme. Tüm alanlarda kullanılan önemli ve etkili bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. ' K13

'Ritmik, melodik ve formsal iyi bir duyum ve dinleme becerisi geliştiriyor. Bu şekilde halk müziği karakterinden dünyadaki sanat müziklerine uzanan yolda önemli bir beceriyi yani dinleme becerisini geliştiriyor. ' K2

'Bu yöntemle çocuk önce kendi sesini algılıyor, tanıyor. Duyduğu notaları sesi aracılığıyla ifade ediyor. Ses ilk enstrümanımızdır. Kodály da zaten ses eğitimi yani şarkı söyleme ile işe başlıyor. Dolayısıyla bu yöntemle göre şarkı söylemek en önemli ve ilk geliştirilmesi gereken beceri. ' K8

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Bulgular bölümünde Tablo 2'de verilen eğitim durumları kategorisi incelendiğinde; öğretim elemanlarının birçoğunun kendi lisans eğitimleri süresince Kodály yaklaşımı ile ilgili yeteri kadar eğitim almadıkları ve bu konu ile alakalı olarak kendilerini farklı şekillerde geliştirdikleri görülmektedir. Bu sonuç, müzik öğretmenliği lisans eğitimi programında yer alan ve geçmişte verilmekte olan müzik öğretim yöntemleri veya çağdaş müzik öğretim yaklaşımları dersinin gerekliliklerinin kısmen yerine getirildiğini göstermektedir. Katılımcılar, kendi lisans eğitimleri sırasında Kodály yaklaşımı ile ilgili yeterli bilgiye sahip olamadıklarını; yetersiz eğitim ve yetersiz ders saatine bağlanmaktadır. Bu durum ise, öğretim elemanlarının kendi derslerinde Kodály yaklaşımına daha çok yer vermelerine ve özellikle uygulama basamağının önemine dikkat çekmelerine vesile olmuştur. Dolayısı ile öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımı ile ilgili eğitim geçmişlerindeki eksikliklerin, günümüz öğretim hayatlarına olumlu yönde etki ettiği düşünülmektedir. Özellikle müzik eğitimi anabilim dalı mezunu olarak mezun olan öğretmen adaylarının, Kodály yaklaşımı ve diğer müzik öğretim yaklaşımlarını biliyor ve uygulayabiliyor olmaları gerekliliğine değinen öğretim elemanları; bu konuda uzmanlaşmak için gerek yurtiçi, gerekse yurtdışında ilgili kurumlarca gerçekleştirilen seminer ve eğitimlere katılarak bilgilerini güncellemekte ve öğrencilerine daha faydalı olabilmek için çabalamaktadırlar. Buna ek olarak, araştırma ve yayın yaparak literatüre katkı sağlayan öğretim elemanları, bilgilerini bu yolla güncel tuttuklarına da değinmektedirler. Bu sonuca benzer olarak; Mete ve Çoban (2022) müzik

öğretmenlerinin Kodály yaklaşımına ilişkin bilgileri ve bu yaklaşımı derslerinde uygulama durumlarını belirlemeyi amaçladıkları araştırmalarında; müzik öğretmenlerinin, Kodály müzik eğitimi yaklaşımı ile ilgili bilgi sahibi olduklarını ve bu yaklaşımı derslerinde kullandıklarını belirlemişlerdir. Özellikle son zamanlarda gerçekleştirilen uygulamalı seminer ve araştırmalar ile bu yaklaşımın ülkemizde daha yaygın hale geldiği anlaşılmaktadır.

Bulgular bölümünde Tablo 3'de verilen Kodály yaklaşımını uygulama durumuna ilişkin bulgulara bakıldığında; öğretim elemanlarının Kodály yaklaşımını derslerinde işledikleri fakat bu yaklaşımı daha çok teoriden uygulamaya giden bir şekilde ele aldıkları görülmektedir. Bunun yanı sıra derslerini ilgili videolarla ve etkinliklerle destekleyen katılımcıların görüşlerine de yer verilmektedir. Katılımcıların materyal kullanımına ilişkin görüşlerine bakıldığında ise; birçoğunun Kodály yaklaşım materyallerine derslerinde yer verdiği, bazılarının ise yabancı kaynaklar ile derslerini desteklediği görülmektedir. Yabancı kaynak kullanımının ise, yeterli kaynak olmamasından dolayı tercih edildiği de katılımcı görüşleri ile belirtilmektedir. Bu eksiklikten yola çıkarak; Özeke (2007) Kodály yönteminin felsefesini ve çocuk gelişimsel yaklaşımını göz önünde bulundurarak örnek ders planları hazırlamıştır. Yine benzer bir çalışma gerçekleştiren Mete (2019), Kodály yaklaşımındaki öğretim materyallerini kullanarak ders planları hazırlamış ve bu ders planlarını deney grubundaki öğrenciler ile uygulamıştır. Her iki araştırmada da, Kodály yaklaşımına uygun olarak hazırlanan ders planları ve materyaller kullanılmış ve bu sayede Kodály yaklaşımını uygulamak isteyen diğer araştırmacı ve öğretmenlere örnek materyaller sağlanmıştır. Bu sayede, Kodály yaklaşımının uygulama basamağı ile ilgili olarak literatüre yerel ve özgün materyallerin eklendiği anlaşılmaktadır.

Bulgular bölümünde Tablo 4'de verilen Kodály yaklaşımının ülkemiz müzik eğitiminde kullanılması durumu ile ilgili katılımcı görüşlerine bakıldığında ise; Kodály yaklaşımının eğitim sistemimize adapte edilebilir ve uygun bir yaklaşım olduğu, ayrıca öğrencilerin işitme, şarkı söyleme, dinleme... vb. birçok müziksel bilgi ve becerilerini geliştirici ve destekleyici olduğu katılımcı görüşleri ile belirtilmektedir. Bu sonuca benzer olarak; Küçük (2019) araştırmasında, Kodály yaklaşımına uygun tasarlanan derslerin öğrencilerin müziksel başarısına olumlu yönde etkisi olduğu; öğrencilerin etkinlikler ve müzik dersleri üzerindeki performanslarına yönelik görüşlerinde de olumlu yönde gelişim gösterdikleri sonucuna ulaşmıştır. Gürgen (2007) araştırmasında, öğrencilerin Kodály öğretim materyallerinden Curwen el işaretlerini kullanarak dersler işlemiş ve bu sayede öğrencilerin şarkı söyleme becerilerinde olumlu yönde gelişmeler olduğunu belirtmiştir. Avşar ve Çoban (2018) deneysel araştırmalarında, Kodály yaklaşımı prensipleri ile işlenen armoni derslerinin, öğrencilerin ders kazanımlarını ve derse ilişkin görüşlerini olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşmışlardır. Türkmen ve Göncü (2018a) ise araştırmalarında, Kodály yöntemiyle gerçekleştirilen koro derslerinin müziksel anlamda daha eğitici olduğu ve öğrenciler tarafından daha eğlenceli bulunduğu sonucuna ulaşılmışlardır.

Yukarıdaki araştırma sonuçlarından yola çıkarak, Kodály yaklaşımının birçok müziksel bilgi ve becerilerin kazandırılmasında olumlu yönde etkili olduğu düşünülmektedir.

Tablo 4'de halk şarkılarının materyal olarak kullanılmasına ilişkin katılımcı görüşlerine bakıldığında; Kodály yaklaşımının eğitim sistemimiz içerisine adapte edilebilmesindeki en önemli rolün halk şarkıları ve halk ezgileri ile mümkün olabileceği katılımcılar tarafından belirtilmektedir. Bu sonuç ile alakalı olarak; Çoban (2016) araştırmasında, Kodály felsefesinin çocukların algılaması, öne sürdüğü ilkeleri öğretmesi ve Türkiye'deki okullarda müzik eğitimi sistemine uyumunu oldukça uygun ve kullanılabilir bulunduğunu söyleyerek, Türk ve Macar müzik eğitim sistemi arasındaki benzerliklerini belirtmiş ve Kodály yaklaşımının Türk eğitim sistemine adapte edilebilir bir yaklaşım olduğunu öne sürmüştür. Türkmen & Göncü (2018b) ise araştırmalarında Türk halk şarkılarının ve müziklerinin Kodály metoduna uygun olduğu yönündeki uzman görüşleri ile okul müzik eğitiminde bu metodun kullanılabilir olduğunu saptamışlardır. Buradan yola çıkarak Bakkalbaşı (2019) araştırmasında, Türk halk ezgileri ve Kodály materyallerini kullanarak dersler gerçekleştirmiş ve Kodály yaklaşımının okul müzik eğitimine uygun olduğu sonucuna ulaşmıştır. Benzer bir araştırma yapan Soykunt (2021) ise, Kıbrıs Türk halk şarkılarını ve Kodály yaklaşımı öğretim materyallerini kullanarak dersler işlemiş ve öğrencilerin müziksel kazanım ve gelişimlerinin olumlu yönde artış gösterdiğini belirtmiştir. Buna ek olarak öğrenci görüşleri incelendiğinde ise, halk şarkılarının eğitimde ana materyal olarak kullanılması ile müzik derslerinin daha akılda kalıcı ve eğlenceli olduğu anlaşılmıştır.

Sonuç olarak, ülkemizde son zamanlarda daha çok irdelenmeye ve araştırılmaya başlanan Kodály yaklaşımı, Türkiye ve Kuzey Kıbrıs müzik eğitimi içerisinde gerçekleştirilen araştırmalarca da müzik eğitimi içerisinde kullanılmaya uygun bulunmuştur. Buradan yola çıkarak, Kodály yaklaşımının okul müzik eğitimi içerisinde etkili bir şekilde kullanılabilmesi için öncelikle müzik öğretmenliği programlarında bu yaklaşımın irdelenerek öğretilmesi ve öğretmen adaylarının bu yaklaşımı uygulayabilir durumda mezun olmaları gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca müzik öğretmenlerinin bilgilerini güncellemek ve yenilikleri takip etmek amacı ile hizmet içi eğitimlerin yanı sıra, özel kurum ve kuruluşlarca yapılan eğitimlere gitmeleri önem arz etmektedir. Bu şekilde Kodály yaklaşımı ve okul müzik eğitiminde kullanılan diğer yaklaşımları kullanarak daha etkili ve kaliteli bir müzik eğitimi mümkün olacağı söylenebilir.

Kaynakça

- Aycan, B. (2018). Dalcroze, Orff Schulwerk ve Kodály Yöntemlerinin Müzik Eğitiminde Kullanımına İlişkin Bir İnceleme. (Yüksek Lisans Tezi). *İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya*.
- Bakkalbaşı, C. (2019). Okul müzik eğitiminde kullanılan Türk halk ezgilerinin Kodály yöntemi doğrultusunda incelenmesi ve örnek öğretim planı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bolu*.
- Bulut, D. (2012). Müzik öğretmeni adaylarının öğretmenlik meslek bilgisi dersleri kapsamında kazandıkları yeterliklerin öğretmenlik uygulaması dersine yansımaları. *Milli Eğitim, 41*(196), 211-227.
- Çelikoğlu, A. G. F., & Lehimler, Ö. Ü. E. (2021). Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda Müzik Öğretim Yöntem ve Yaklaşımlarının Kullanıma Yönelik Bir İnceleme. *ASEAD 7. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, 343*.
- Çevik, D. B. (2007). Müzik öğretim yöntemlerinden, orff müzik öğretisine genel bir bakış. *Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 9*(1), 95-100.
- Çoban, S. (2016). Can We Apply Kodály Philosophy in Turkey as School Music Education Programme?. *Electronic International Journal of Education, Arts, and Science, Vol. 2/4, 24-39*.**
- Çoban, S., & Avşar, M. (2018). Kodály Prensiplerine Göre İşlenen Armoni Dersinin Öğrencilerin Armonik Derece Duyumuna Etkisi. *Social Science Studies Journal, cilt.4, ss.1551-1558*.
- Çoban, S., & Soykunt, N. (2021). The experiment of beginning of violin training with “Colourstrings”, a string instrument teaching method based on Kodály child music education approach. *İlköğretim Online, 20*(1).
- Göğüş, G. (2009). Müzik yeteneğinin geliştirilmesinde küçük yaşlarda eğitime başlamanın önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22*(1),89-102.
- Gürgen, E. T. (2007). Orff-Schulwerk ve Kodály yönteminin vokal doğaçlama, müziksel işitme ve şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkileri. (Doktora tezi)
- Houlahan M., Tacka P. (2008). *Kodály today: A cognitive approach to elementary music education*. New York, NY: Oxford University Press.
- Küçük, B. (2019). Kodály ve Dalcroze Yaklaşımlarıyla Oluşturulmuş Etkinliklerin 5E Modeline Göre Tasarlanan İlkokul 3. Sınıf Müzik Derslerinde Kullanımı. (Doktora Tezi). *Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul*.
- Mete, M. (2018). Kodály yönteminin sınıf öğretmeni adaylarının müziksel bilgi ve becerilerine etkisi (Yüksek lisans tezi). *Gazi Üniversitesi, Ankara*
- Mete, M. (2019).Kodály yönteminin sınıf öğretmeni adaylarının müziksel bilgi ve becerilerine etkisi. (Dok-

tora Tezi). *Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

- Mete, M., & Çoban, S. (2022). Müzik Öğretmenlerinin Kodály Yaklaşımına İlişkin Bilgileri ve Uygulama Durumları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (53), 540-557. <https://doi.org/10.53444/deubefd.1083145>
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis*, (2nd edition). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Özeke, S. (2007). Kodály yöntemi ve ilköğretim müzik derslerinde Kodály yöntemi uygulamaları. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(1), 111-119.
- Soykunt, N. (2021). Sınıf Müzik Eğitiminde Kodály Yaklaşımı Uygulamalarının Değerlendirilmesi. (Doktora Tezi). *Yakın Doğu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Lefkoşa.*
- Türkmen, E. F., & Göncü, İ. Ö. (2018a). The Challenges Encountered in the Application of Kodály Method in Turkey. *Journal of Education and Training Studies*, 6(9), 39-45. <https://doi.org/10.11114/jets.v6i9.3309>
- Türkmen E. F., & Göncü, İ. Ö. (2018b). Amatör Çocuk Korosu Üyelerinin Kodály Yönteminin Koro Çalışmalarında Kullanımına İlişkin Görüşleri. *Electronic Turkish Studies*, 13(10). <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13711>
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikkevi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

ORHAN VELİ KANIK'IN ŞİİRLERİNDE "DENİZ" TASAVVURU

Duygu BÜYÜK

Doktora Öğrencisi / PhD Student

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

Sosyal Bilimler Enstitüsü / Institute of Social Science

duygubuyuk@gmail.com Orcid: 0000-0001-5878-0458

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321678>

Özet

Deniz; ucu bucağı sınırsız olan ve bu yönüyle de insanda sonsuzluk duygusu çağrıştıran tabiata ait bir mekandır. Sonsuzluğu çağrıştıran bu mekan aynı zamanda bolluğu da simgelemektedir. Dalgasıyla, mavisıyla, derinliğiyle, genişliğiyle, köpükleriyle hasılı verdiği tüm çağrışımlarıyla günlük hayatın çalkantısı içinde mücadele veren insanın dinlendiği ve huzur bulduğu bir yeridir. Bilindiği üzere denizin hammaddesi hayatın vazgeçilmez kaynağı olan sudur. Yeryüzünün büyük bir bölümünü kaplayan bu su kütlelerinin ucu bucağı ölçülemeyecek derecede bir görünüme sahiptir. İnsanlar için eşsiz bir manzara teşkil eden deniz, bazı canlıların ise yaşam alanıdır. Saymakla bitmez özelliği bulunan tabiata ait bu unsur gerek Türk edebiyatında gerekse dünya edebiyatında işlenen bir konudur. Şairler için önemli bir imge olan deniz, Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde de ana temalardan biridir. Çocukluk yıllarından itibaren denizle iç içe yaşayan ve onun feyzinden büyülenen şairin sanat anlayışında denizin etkisi büyük olmuştur. Orhan Veli, günlük hayatın sıkıntılarını, yaşadığı yalnızlığı, içine düştüğü karamsarlığı deniz ve denize ait unsurlara yönelerek huzuru ve mutluluğu yaşar. Bu mekan aynı zamanda onun tasavvur ettiği uzaklara kaçışının hareket noktasıdır. Orhan Veli Kanık, mısralarında denizin maviliğine hayran kalır ve sonsuzluğu çağrıştıran bu mekanın dinginliğine sığınmak ister. Çoğu vakit yaşadığı dünyaya sığamayan şair, sonsuzluk duygusunun barınağı olan denizin sesini oturduğumuz yerden bize duyurur. Çağrışımsal gücüyle karşılaşılan deniz, aynı zamanda bir ekmek teknesi olarak da onun şiirlerine yansımaktadır. Çalışmamızda Orhan Veli'nin zihin dünyasında yer alan deniz tasavvurunun kullanımı üzerinde durulacaktır. Ayrıca şairin yaşadığı dönemde beslendiği kaynaklar üzerinden konuya temas edilecektir. Bu makale İstanbul Üniversitesinde yapılmakta olan "Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde Üslup" adlı doktora tez çalışması temel alınarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Veli, zihin dünyası, deniz.

SEA REPRESENTATION IN ORHAN VELİ KANIK'S POEMS

Abstract

Sea; It is a place belonging to nature, whose end is unlimited and evokes a sense of eternity in people with this aspect. This space, which evokes eternity, also symbolizes abundance. It is a place where people who struggle in the turmoil of daily life rest and find peace, with all the connotations it gives with its waves, blues, depth, width and foams. As it is known, the raw material of the sea is water, which is the indispensable source of life. This body of water, which covers a large part of the earth, has an immeasurable appearance. The sea, which constitutes a unique landscape for humans, is the habitat of some living things. This element of nature, which has an innumerable feature, is a subject that is processed both in Turkish literature and in world literature. The sea, which is an important image for poets, is also one of the main themes in Orhan Veli Kanık's poems. The influence of the sea on the artistic understanding of the poet, who lived with the sea since his childhood and was fascinated by its fayz, had a great influence. Orhan Veli experiences peace and happiness by turning to the sea and the elements of the sea, the troubles of daily life, the loneliness he lives in, the pessimism he falls into. This space is also the starting point of his envisioned escape into the distance. Orhan Veli Kanık admires the blue of the sea in his verses and wants to take shelter in the serenity of this place that evokes eternity. The poet, who cannot fit into the world he lives in most of the time, announces the sound of the sea, which is the shelter of the sense of eternity, from where we sit. The sea, which is encountered with its associative power, is also reflected in his poems as a breadbasket. In our study, the use of the sea concept in Orhan Veli's mental world will be emphasized. In addition, the subject will be touched on through the sources that the poet nurtured during his lifetime. This article has been prepared on the basis of a doctoral dissertation named "Style in Orhan Veli Kanık's Poems", which is being done at Istanbul University.

Keywords: Orhan Veli, mind world, sea.

Giriş

Güzel sanat dallarından biri olan edebiyat, insanın duygularını, düşüncelerini, kurduğu hayallerini ifade etmesine imkan sunmaktadır. İnsan, gerek kendisini gerekse çevresinde bulunanları edebiyatın malzemesi dili kullanarak anlatır. Anlatma ve anlaşma aracı olan dil, iletişim kurmanın yanında aynı zamanda hayatın temelini oluşturur. Dil olmasaydı düşünme olmazdı. İnsan dilin malzemesi olan kelimelerle düşünür. Düşünme olmasaydı ne toplum ne de kültür ve medeniyet olurdu. İnsanlar bildiklerini, öğrendiklerini birbirlerine ve gelecek kuşaklara dil vasıtasıyla aktarmaktadırlar. Dil, canlı bir varlık olarak daima kendini yenilemekte ve bu yolla değişmektedir. Dille beraber insanların da toplumun da değiştiği görülür. Toplumsal hayat, kültür ve birçok toplumu etkisi altına alan medeniyetler ancak dil sayesinde devamlılığını sağlamaktadır.

Edebiyat, var olduğu tarihten bu yana hayatla her daim iç içe olmuş, ondan hiçbir surette kopamamıştır. Çünkü edebiyatın temeli hayat, bunun malzemesi ise insandır. Bu sebeple sanatçılar dış dünyada edindikleri izlenimleri kendi zihin dünyalarında yeniden tasavvur ederler. Tasavvur edilenler ise malzemesi dil olan edebiyat vasıtasıyla ortaya çıkar. Bu konuyla ilgili olarak Genç, önem arz eden ve zengin araçlara sahip edebiyatın, gerek sözlü gerekse yazılı ürünlerinde insanlığın kendini ifade edebilmesine olanak sunduğunu belirtilir. Ayrıca bu sanat dalının insanın kendini ifade etmesine olanaklar sunmakla beraber alımlayıcılarını da derinden etkilediğini vurgular (Genç, 2008; 1).

Edebiyatın en etkili ifade biçimlerinden olan şiir, insanda coşku ve heyecan uyandırması yönüyle diğer edebi türlerden farklılık gösterir. Sanatçı, bu türü kullanarak az sözle pek çok duygu ve düşünceyi ifade eder. İnsanı, hayatı, dünyayı somut ve soyut yönleriyle anlatmaya yarayan göstergelerin sınırlı kalışı karşısında insanın düşünce ve hayallerinin sınırsızlığı söz konusudur. Bundan yola çıkılarak düşünce ve hayallerin zihinde meydana getirdiği görüntü ve tasarımların mecazlar ve söz sanatlarıyla ifade edilmesi durumu ise şiirde imgeyi ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple bir şairin üslubunu anlamak ve şiirlerini çözümleyebilmek için imgeler üzerinde düşünmek gerekir. Eleştirmenler ve Edebiyat Bilimcileri, şairin içinde yaşadığı toplumsal gerçeklik, etkilendiği gelenek, sahip olduğu kültür üzerinden şiiri anlamaya ve yorumlamaya çalışırlar. Timuroğlu imgeyi “gerçekliği, insan bilincinde yansıtma araçlarından biridir. Bilmenin bir aracıdır. Kavramlar ve imgeler her türlü görüngüde (fenomen) asal biçimde vardır. Yani biz, yaşamı, doğayı, toplumu ya kavramlarla ya da imgelerle yansıtıyoruz.” (Timuroğlu, 1994; 8) şeklinde tanımlamaktadır. Zihinde oluşan düşüncelerin aktarılabilmesi imgelere başvurularak mümkündür. Zira gerek bir şairin üslubunu gerekse bir şiiri çözümleyebilmenin yolu kullanılan imgeleri yorumlamaya bağlıdır. İmge oluşturmak şiirin kendi gerçekliğini yakalamak konusunda şaire yardımcı olur. Çünkü şair, görünen ve bilinen gerçeğin ötesinde yepyeni bir gerçekliğin peşinde koşar. Bu gerçekliğin peşinde koşan şaire dış dünyada gördükleri ilham verir. Bu konu üzerine daha derinlemesine düşünüldüğünde şaire ilham veren kaynaklardan birinin tabiat olduğu görülür. Elçin, “İnsan zeka ve muhayyilesinin ilk ilham kaynağı, ilk kudret menbalarından biri tabiattır” diyerek tabiatın şiirdeki önemine vurgu yapar (Elçin, 1993; 7). Sonsuzluğu çağrıştıran “deniz” şairin ilham aldığı tabiata ait bir unsurdur. Tabiata ait bu unsur, rengi, genişliği, bazen dinginliği bazen de hırçınlığıyla tasavvur aleminde şaire çeşitli çağrışımlar hissettirir. Denizin rengine dalan insan geleceğe yönelik pek çok hayal kurar. İnsan zihninde sınırlı olan bu hayaller denizin genişliğinde sonsuzlukla birleşerek, sınırsızlığa erişir. Oysa hırçınlığın bir ifadesi olan dalgalı durumlarda deniz insana olumsuz düşünceler çağrıştıtır. Tabiatın vazgeçilmez bir parçası olan “deniz” Türk edebiyatının farklı farklı dönemlerinde ele alınıp, birçok sanatçı tarafından işlenmiştir. Türk edebiyatının ilk ürünleri arasında yer alan destanlarda da “deniz” unsurunun geçtiği görülür. Oğuz Kağan’da Oğuz, üç oğlunun ismini “Gök, Dağ ve Deniz” olarak adlandırmaktadır:

“Ben sizlere oldum kağan

Alalım yay ile kalkan

Nişan olsun bize buyan

Bozkurt olsun bize uran

Av yerinde yürüsiün kulan

Daha deniz, daha müren

Güneş bayrak gök kurikan.” (Oğuz Kağan Destanı, s.17)

Gündelik hayattan sanata kadar geniş bir çağrışım alanına sahip deniz (Şahin, 2016; 863) Divan şiirinde “dış

dünyadaki varlıkların yanı sıra, pek çok soyut düşünce ve kavramlarla ilişkilendirilerek okuyucunun zihninde adeta estetik bir tablo oluşturacak" şekilde işlenir (Selçuk, 2017; 171). "Büyüklik, genişlik, sonsuzluk, derinlik, bolluk" (Pala, 1995; 137) gibi özellikleri bulunan denizin Divan şiirindeki başka bir karşılığı da mecazî aşka tutulan aşğın "duygusal gelgitlerini, gönlünü" (Aytekin, 2005; 90) karşılmasıdır (Gider, 2017; 23). Divan şiirinde deniz, farklı isimlerle adlandırılır. Divan şairleri "deniz"i bazen gerçek, bazen de teşbih ve mecaz yoluyla şiirlerinde dile getirirler. Bahr-i aşk (Kılınç, 2021; 403) diyerek aşğın düştüğü aşk denizini, garik-i bahr-ı gam (Küçük, 1994; 306) diyerek aşğın boğulduğu gam denizini şiirlerine konu edinirler. Bu şiir anlayışına göre deniz, tabiata ait bir varlık olmaktan ziyade aşkın bir unsuru olarak ifadelendirilmektedir.

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi şairlerinden Yahya Kemal'de de "deniz" unsurunun kullanıldığı görülmektedir. Yahya Kemal, Osmanlı'nın yıkılış dönemine şahitlik etmiş, büyük bir devletin vatandaşı iken Cumhuriyetle birlikte daha mütevazı denilebilecek, çevresinde iddia sahibi olmayan bir devletin vatandaşı olmuştur. Cumhuriyet getirmiş olduğu bütün yeniliklere rağmen ilk kuruluş yıllarında tek parti iktidarı ile sadece adını değiştirmiş olduğunu göstermiştir. Cumhuriyet, halkın yönetime katılıp, egemenliğini kendi elinde tutması anlamını taşıırken mevcut siyaset kültürü hemen değişmediği için padişahlığın devamı gibi bir yönetim biçimi sürmüştür. Bu tek parti yönetimi 1950 yılına kadar 17 yıl devam etmiştir. Yeni yönetimin padişahlıktan farkı adı ile açık oy gizli tasnifle seçilen milletvekilleri ve bu yolla oluşturulan meclisidir. Yahya Kemal bu mecliste mebus olarak yer almış ancak etkin bir şekilde siyasete katılmamıştır. Bir dönem Madrid büyükelçisi olarak İspanya'da bulunmuştur. Dönemin çelişkileri onun şiirine de yansımıştır. Osmanlı'nın geniş coğrafyasına ve büyüklüğüne alışkın olan şair bu duygusundan vazgeçmek durumunda olduğunu ve eski ihtişamın geri gelmeyeceğini üzümlere fark etmiştir. Onun *Açık Deniz* adlı şiirinde bunun izleklerine rastlanır.

Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular;

Mahzun hudutların ötesinden akan sular;

Gönlümde hep o zanla beraber çağıldadı,

Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı!

Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yar?

Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;

Gittim o son diyara ki serhaddidir yerin,

Hala dilimdedir tuzu engin denizlerin!(Kendi Gök Kubbemiz, s.15)

Yahya Kemal'de deniz, Osmanlı coğrafyasının genişliğini ifade eden bir metafor olarak kullanılır. Deniz, ecadın ulaştığı yerleri ifade ediyor izlenimi verir. Şair, engin denizlerin tuzunun hala dilinde olduğunu ifade ederken, geçmişin büyüklüğünü ruhunda hissediyor gibidir. Gezdiği diyarlar, eski yurdun sınırınıdır. Bu sınır Cumhuriyetle birlikte önemli oranda içe doğru çekilmiştir. Edirne ile İstanbul arasındaki mesafe o zamanın ulaşım vasıtalarıyla kısa bir sürede aşılabılır duruma gelmiştir. Cedlerin git git bitmeyen sefer yolculukları sona ermiş, Cumhuriyet iddiasız bir ülke yaratmıştır. Belki de yeni rejimin yöneticileri geldikleri yerin sınır olduğunu fark ettiklerinden ondan öteye geçme gibi bir düşünceye eğilmemişlerdir.

"İstanbul şairleri" (Narlı, 2008; 164) denildiği zaman ilk olarak akla Yahya Kemal ardından da Orhan Veli Kanık gelmektedir. Batı tesiriyle gelişen Türk Edebiyatı içinde Cumhuriyet dönemine mensup bu iki şairin şiirlerinde "deniz" unsurunun ifade ettiği anlamın farklı olduğu görülür. Yahya Kemal için bir sembol olarak kullanılan "deniz", Orhan Veli'nin huzur bulduğu ve mutlu olduğu tabiata ait bir mekandan başkası değildir. Büyük üstat olarak adlandırılan Yahya Kemal, denizde vatana duyduğu özlemi dindirmeye çalışmakta, bu yerde sonsuzluğu ve bitmeyen bir aleme doğru yaşamının iradesini (erişim tarihi: 15.12.2022) duymaktadır. Oysa Orhan Veli, günlük sıkıntıları bertaraf edebilmek için denize yönelerek, uzaklara kaçışı tasavvur etmektedir.

Amaç ve Yöntem

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde kendini gösteren ve Garip (I. Yeni) olarak bilinen akımın kurucusu Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde pek çok varlığın yanı sıra "deniz"e de oldukça geniş yer verdiği görülmektedir. Araştırma, şiirlerdeki deniz unsurunun kullanımının şairin zihin dünyasındaki yerine yönelik olacaktır. Garip şiirinde yer alan unsurlar yine bu şiire özgü bir karakter arz etmesi bakımından önemlidir. Araştırmacılar garip şiirinin en önemli yönlerinden birinin eski şiirde geçmeyen sıradan unsurların/sıradan insanların şiire girmesi olduğunu ifade ederler (Sazyek, 1996; 117-118). Orhan Veli şiirinde denizin kullanımını da bundan payını almış mıdır? Dönemin sosyolojisi onun şiirlerine bu yolla nasıl girmiştir? Sahip olduğu ya da olamadığı şeylere karşı nasıl bir tutum takınmıştır? Henüz genç denecek yaşta vefat eden şair yaşadığı zorlukları şiirine nasıl yansıtmıştır? Belirgin bir biçimde denize karşı özel bir ilgi duyan Orhan Veli, bunu hangi saiklerle gerçekleştirmiştir? Çalışmamızda şairin yaşadıkları, etkilendiği unsurlar, bunun şiirine yansımaları ve katkıları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Asım Bezirci tarafından 1984 yılında derlenen *Orhan Veli Kanık'ın Bütün Şiirleri* adlı kitap temel başvuru kaynağı olarak alınmıştır. Bu kitapta yer alan "deniz" unsurunun öne çıktığı şiirlere incelemede yer verilecektir. Bezirci bu kitapta şiirleri kronolojik sıraya göre yerleştirmiştir. Şiirlerin hangi dergide ve hangi zamanda yayınladığına dair notlar da yer almaktadır.

Orhan Veli'nin şiirlerinde "deniz"e özel bir önem verdiği ve bir güzellik unsuru olmasının yanında ulaşılabilecek bir hedef olarak ele alındığı görülür. Bazen de "deniz" toplumsal bir eleştirinin yan unsuru olarak şiirde yer bulur. Sıradan insanların garip şiirine girmesi ile denizin de şiirlerde kendine yer bulması arasında bir ilintinin olduğu düşünülmektedir.

Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde Deniz ve Denize Ait Unsurlar

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içinde yeni bir anlayışın kapılarını aralayan Garip şiirinde deniz ve denize ait unsurların genişçe yer tuttuğu görülür. Garip akımına mensup üç şair (Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu) deniz ve denize ait unsurları sıradan insanı şiirin merkezine koydukları gibi işlerler. Bu üç şairden Orhan Veli Kanık gündelik hayatta önemli bir yer tutan "deniz"i en fazla şiirlerine konu olarak seçer. Hatta 'su' kelimesini doğrudan kullanmadığı yerlerde 'deniz' ve 'nehir' gibi kelimeleri (Güneş, 2021; 4) kullanır. Garip akımının diğer şairleri gibi Kanık da hayatını başıboş akan avare suya benzetir (Karabulut, 2015; 80). Su ve şairin mizacı arasında yakınlık kuran Kaplan, bu durumu şöyle izah eder: "O, hayatta su gibi, derbeder, başıboş, avare akıp gitmiştir... Orhan Veli'de su, Tanpınar'da olduğu gibi derinliği ve parlantısı ile değil, akıcılık ve berraklığı ile gözüktür. Onun şiirleri derin değil; açık, sade ve tabiidir. Üslubunun çıplak oluşunu yine suyun tesiri ile izah edebiliriz... Üslubunda suyun çıplaklığı vardır" (Kaplan, 1990; 120).

Orhan Veli, insana duyduğu sevgiyi tabiat ve tabiata ait unsurlar üzerinde de hisseder. Şairin hayatın sıkıcı gerçekliği karşısında daralan ruhu burada rahata erer. Çünkü bu mekanın en büyük özelliği insana güzel bir görüntü sunmasının yanı sıra aynı zamanda manevî yönden de insanı dinlendirmesidir. Şaire huzur veren bu mekan uzaklara kaçış noktasının da başlangıcını temsil eder. Bu yönden bakıldığında deniz, şairin içinde bulunduğu gerçeklikten kaçışın mekanı olarak şiirde kendine daha çok yer bulur.

"Deniz" in Ümit unsuru Olarak Kullanımı

Orhan Veli'nin *İnkılapçı Gençlik* dergisinde 17.10.1942 tarihinde yayınlanan üç satırlık şiirinin bir başlığı bulunmamaktadır.

"Gemliğe Doğru

Denizi Göreceksin

Sakın Şaşırma" (başlıksız, s. 95)

Şiirde denizi görme sevinci karşısında duyulan heyecan ifade edilmektedir. Orhan Veli, bu şiiri meşakkatli bir kara yolculuğu sırasında yazmış olabileceği gibi muhayyilesinde gerçekleşen bir yolculuktan da söz etmiş olabilir. Üçüncü cümledeki yüklemi olan "şaşıрма" fiili ikinci teklik şahıs ve emredici bir anlatımın ifadesini taşır. Şair, bu ifade ile ikinci teklik şahsa mı yoksa ikinci teklik şahıs yerine koyduğu kendi kendisine mi

seslenmektedir? İşi yapacak olan şahıs kim olursa olsun deniz görüldüğü zaman bu durum karşısında onu görenin hayret etmesi istenmektedir. "Şaşırarak" fiili olumlu bir anlam içermesinin yanı sıra şiirde "-ma" ekiyle birlikte kullanılmıştır. Böylece olumlu olan bu fiilin anlamı olumsuz bir duruma sokulmuştur. Orhan Veli, yapılması istenen bu durumu söylerken bile uyararak, izah etmeye çalışmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'na Türkiye fiilen katılmamış olsa bile savaşın olumsuz atmosferi karşısında halk, hem ekonomik hem psikolojik sıkıntı yaşamakta idi. Bu olumsuz etkiler gündelik hayatta halkın yemeğine, giyimine, ulaşımına kadar her alanda yoğun olarak hissedilmekteydi. Hayatı olumsuz yönde değişen halk gerek şehirler arası gerekse şehir içi ulaşımında bile çok ciddi zorluklar yaşamaktaydı (Güneş, 2013; 67). Ulaşım vasıtalarının azlığı ile kara yollarının yetersizliği göz önüne alındığında bu durumu daha iyi anlamak mümkündür. Bir şehirden başka bir şehre gitmenin zorluğu Faruk Nafiz'in *Han Duvarları*'nda dile gelir. 1925 yılında yazılan bu şiirde sözü edilen yolculuk atlı arabalarla gerçekleşmiştir. 1925'ten 1942'ye Türkiye'de demiryolu ulaşımına önem verilmiş ve pek çok şehre ulaşım bu yolla sağlanmışsa da ülkenin çoğu yerine bu yenilik ulaşmamıştır. Kara yolu ulaşımı demiryolu ulaşımına göre zayıf kalmıştır. Gemlik coğrafyasının çevresi dağlarla çevrili olduğundan buraya ulaşmak o yıllarda oldukça zahmetlidir. Şiir, kim bilir hangi ilkim şartları düşünülerek yazılmıştır. Her iki durumda da tepelerden tepelere yılankavi ve dolambaçlı şekilde inilen veya çıkılan bu yolların güçlüğünü şair bize üç satırlık bir şiirle anlatır. Yolcu; hayattan bezmiş, yolun bir türlü bitmeyeceğine inanmışken şair müjdeyi verir. "Denizi görmek" karada yaşanan sıkıntıların bitmesine ve rahatlığa işaret eder. Orhan Veli, yaşadığı zorluklara rağmen, bunların aşılabacağına dair bir inanç beslemektedir. Şiir okuyucusuna bir müjde vermenin sevincini yaşamaktadır.

Savaş yıllarında ekmek karneye bağlanmış; köylünün ve yoksulun sırtına vergi yükü binmiş, kelle vergisi tabir edilen vergiyi ödeyemeyenler yol inşaatlarında çalışmak zorunda bırakılmıştır. Dönemin politikaları sadece köylüyü değil, şehirliyi de yokluk içinde yaşamaya mecbur etmiştir. Savaştan sonra 1946 seçimlerinde ülkenin iktidar partisi yeniden hükümet ettiyse de İnönü hükümetlerine güven azalmıştır. Açık oy gizli tasnif yöntemiyle yapılan seçimlere şaibeler karışmıştır. Türkiye'nin NATO'ya girmek durumunda kalması ve bunun için ortaya konulan politika değişiklikleri yeni dönemde artık kapitalist dünyaya yakınlığı da mecbur kılmıştır. Yeni kurulan hükümette Maarif vekaletinin Tercüme dairesinde de değişikliklere gidilir. Başında Sebahattin Eyüboğlu'nun bulunduğu tercüme dairesinde değişiklikler yapılır. Önce Orhan Veli, kısa bir süre sonra da Eyüboğlu işini kaybeder. (Kanık, 2014; 27) İşinden istifa eden Orhan Veli, İstanbul'a dönmek zorunda kalır. İstanbul'da yoksulluğu çok yalın bir biçimde yaşar. Ankara'da da bazı borçları vardır. Onları ödemek ister. Tercümeler yapar. Yaptığı tercüme borçlarına karşılık göstermek ister. Nahit Gelenbevi'ye yazdığı mektuplarında "Ben işlerimi henüz yoluna koyamadım. Elime ara sıra üç beş kuruş bir para geçiyor. Bununla da bir şey yapmak mümkün değil. İlk gayem Ankara'daki borçlarımı ödemek. Moliere tercümesini buna karşılık tutmak istiyorum." (Kanık, 2014; 37) diye durumunu anlatmaya çalışır. Bu halde iken dönemin sosyalistlerinden Mehmet Ali Aybar'ın gazetesinde yazmaya başlasa da bu onun yoksulluğuna çare olmaz. Onun sosyalist dünya görüşüne yaklaşması bu yıllarda olur. Üniversite öğrencisiyken arkadaşlarının pek çoğu bu görüşe yakın insanlardandır. Ancak fakirliği yalın bir şekilde hissettiği bu yıllarda onlara ideolojik olarak da yaklaşır. *İçinde* şiirinin bu yıllarda ortaya çıkması şiir okuyucusu açısından şaşılacak bir durum değildir. *Kitabe-i Sengi Mezar* ile meşhur ettiği Süleyman Efendi'ye benzemiştir.

"Deniz" in Toplumsal Eleştiri Olarak Kullanımı

Birinci basımı 1947 yılında yapılan *Yenisi* adlı şiir kitabında yer alan *İçinde* başlıklı şiirde deniz yardımcı bir unsur olarak yer alır. Şiirde toplumsal bir eleştiri söz konusudur. Yaşadığı yokluğu deniz gibi zenginlik, rahatlık ve refahı çağrıştıran bir unsuru kullanarak anlatır. Ülkede bu kadar zengin unsur varken içinde bulunduğu yoksulluğa itiraz eder.

"Denizlerimiz var, güneş içinde;

Ağaçlarımız var, yaprak içinde;

Sabah akşam gider gider geliriz,

Denizlerimizle ağaçlarımız arasında,

Yokluk içinde." (*İçinde*, s.139)

Yaşanılan mekandan ve zamandan uzaklaşma isteği pek çok şairde olduğu gibi Orhan Veli'de de görülen

bir durumdur. Mekandan ve zamandan uzaklaşmak isteyen biri içine düştüğü bu olumsuz ruhî durumun çıkmazında her daim ötelere kaçmanın bir başka deyişle başka diyarlara yolculuk yapmanın özlemini duyar. Sazyek, 'Öte duygusu' olarak adlandırılan psikolojik bu durumun dışı vurumu olarak yolculuk özlemi çerçevesinde belirginleştiğini (Sazyek, 1996; 135) ifade eder.

Orhan Veli Kanık, 36 yıllık yaşadığı kısa hayat serüveni içinde yurt dışına hiç gidememiş, şiirlerinde bulunduğu mekandan/durumdan her daim uzaklaşmayı dile getirmiştir. Yönelmiş olduğu deniz, öteye gitme duygusu taşıyan şairi adeta başka dünyalara çağırır. Fakat denizin çağrısını yanıtlayamayan şair, veremediği karşılığı "Giderim deniz çeker;/Deniz çeker, dünya tutar." şeklinde mısralarına döker.

Yılmaz, "Orhan Veli'de Kaçış" isimli makalesinde Orhan Veli'nin kaçış temasını altı başlıkta ele alınıp, incelemektedir. Altı başlıktan biri olan "Çocukluğa Kaçış'ta deniz temalı kurgulanan şiirlerde şairin gerek zamandan gerekse mekandan uzaklaşma isteğini vurgulamada denizi aracı kıldığı (Yılmaz, 2011; 268) ileri sürülür.

Orhan Veli'nin şiirlerinde deniz ve denize ait unsurlar-gemi, liman, martı, mavna, çatana- düşünülen yolculuk izleğinin başlıcalarıdır. Yolculuk izleğinin işlendiği *Gün Olur* adlı şiir örneğinde şair, denizi yepyeni dünyalara ulaşılmasını sağlayan bir mekan olarak tasavvur eder.

"Gün olur, alır başımı giderim,

Denizden yeni çıkmış ağların kokusunda

Şu ada senin, bu ada benim,

Yelkovan kuşlarının peşi sıra." (Gün Olur, s.149)

Orhan Veli'nin denizde başlanmasını tahayyül ettiği yolculukta bir adadan diğerine gitmek isteği ifade edilir. Ulus'a göre çıkılan bu yolculuğa rehberlik edecek olan herhangi bir kişi yerine şairin kendi hisleri ve içgüdüleri (Ulus, 2019; 198) olacaktır. Orhan Veli'nin bir aile kuramamış olması hayatın içinde serbest bir şekilde hareket etmesine imkan sağlar. Başını alıp başka yerlere gitmeyi zikreden şairin yaşamöyküsüne bakıldığında İstanbul ve Ankara güzergahından gayri başka yerlere gitmeyişi yolculuk söylemlerinin sadece dilde oluşunu göstermektedir. *Gün Olur* adlı şiirin ilk bölümünde şairin çıkacağı yolculukta bir rotası yoktur. Rotayı onun için yelkovan kuşları çizer. Şair, kuşun ardından rastgele adalar arasında seyahat etmeyi istemektedir.

Orhan Veli, pek çok şiiri tercüme ederek edebiyatımıza kazandırmıştır. Fransız şairi Stephane Mallarme'nin *Deniz Meltemi* isimli şiiri de *Çeviri Şiirler* adlı kitapta yer alır. Aynı şiir Melih Cevdet Anday ile Can Yücel tarafından da çevrilmiştir. Şiirin aynı dönemde yaşayan üç şair tarafından da çevrilmesi onun önemine işaret eder.

Bütün hazları tattım, kitapları okudum,

Ah, kandırmadı; kaçmak, kurtulmak istiyorum.

Bir başka köpükle gök arasında kuşlar

Orada şimdi kim bilir ne kadar sarhoşlar?

Deniz çekiyor, deniz, kim tutabilir beni?

Gözlerde aksi yanan o eski bahçeler mi? (Deniz Meltemi, s.103)

Gün Olur şiiri gibi kaçış psikolojisiyle ilgilidir. Yaşanılan durumun ağır yükünden bunalan insan ya bu durumdan çıkmak için mücadele eder ya da bu durumdan kaçmaya çalışır. Kaçış; sorunu çözmeyen, mevcut durumu görmezden gelen bir tutumdur. *Deniz Meltemi* şiirinde de kaçılan yer denizdir. Orhan Veli'nin şiiriyle Mallarme'nin şiirinin ortak izleği aynı tutumu ifade etmesidir. İkisi de karadan denize doğru kaçışı işlemektedir. Orhan Veli şiirinin etkilendiği ve ödünç aldığı bir ithal izlekten bahsetmek mümkünse de bu inceleme sınırları içinde bir iddiadan bahsetmek için henüz elimizde yeterince delil bulunmamaktadır.

Şair bir kaçış yeri olarak deniz unsurunu kullanırken içinde bulunduğu durumun sıkıntısından kurtulmak istemektedir. "Alıp başını gitmek" deyimini kimseye danışmadan ve nereye gideceğini kimseye bildirmeden çevresindekilerle ilgisini kesip bulunduğu yerden uzaklaşmayı (Aksoy, 1988; 623) ifade eder. Kimseye danışmadan, haber vermeden çıkılan bir yolculuk tam anlamıyla bir kaçışı anlatır. Orhan Veli, hem kaçmayı hem de kaçtığı yerde bulunamaz ve bilinemez halde olmayı istemektedir.

Kaçış psikolojisinin sebebi içinde bulunulan durumu düzeltmeye çalışmanın sonunda yararlı bir şey elde edileceğine ilişkin inancın yokluğudur. Belki de şair kendisinde büyük sıkıntılarla yüzleşecek ve onu yenecek bir güç görememektedir. Orhan Veli, kendisini bu durumdan kurtaramayacak oluşunun farkındadır. Bu söylemle mücadeleyi bırakmayı ve gittiği yerde bilinmemeyi istiyor gibidir.

"Deniz" Çağrışımı Yapan Unsurların Kullanımı

Şair bazen "deniz" ismini anmadan onu çağrıştıran unsurlarla denize olan iştiağını hissettirir. *İstanbul'u Dinliyorum* bir İstanbul şiiri olmasının yanında aynı zamanda denizi de çağrıştırmaktadır. Şiirde samimi bir söyleyiş hakimdir. Orhan Veli, İstanbul'u gözleri kapalı bir şekilde hayal eder. İstanbul'a ait bir sinema sahnesi kurar. Esen rüzgar meltem, çığlıklarla uçan kuşlar ise martılardır. Şair meltem ve martı demeden hayal ettiği İstanbul'u deniz unsurları üzerinden anlatır. "Bir kadının suya değişiyor ayakları" dizesinde sözü edilen su da deniz suyundan başkası değildir.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı

Önce hafiften bir rüzgar esiyor;

Yavaş yavaş sallanıyor

Yapraklar, ağaçlarda;

Uzarlarda, çok uzarlarda,

Sucuların hiç durmayan çingirakları

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

Kuşlar geçiyor, derken;

Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.

Ağlar çekiliyor dalyanlarda;

Bir kadının suya değişiyor ayakları;

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı. (İstanbul'u Dinliyorum, s.151)

İstanbul'u Dinliyorum şiiri mevcut haliyle yaşayan, kavgaların, gürültülerin eksik olmadığı bir İstanbul'u anlatmaz. Onun İstanbul'u son derece sakin ve munis bir İstanbul'dur. Onun işaret ettiği İstanbul'da açta, açıkta kalan, fakirlik yaşayan kimse yoktur. Doklarda çalışan işçilerin ter kokusu bile emekle ilişkilendirilir. Lodos dinmiş, yapraklar ağaçlarda sessizce sallanmaktadır. Durduk yere kimse namuslu bir kadına küfredemez. Sadece kaldırımdan yürüyen yosmaya küfredilir.

İstanbul, bu şiirde gerçeğinden kopuk olarak anlatılır. Hele 1947 yılında ülkenin tamamına sirayet etmiş olan yoksulluk ve düşkünlüğün ülkenin en büyük şehrinde olmadığını söylemenin imkanı yoktur. Şair, muhayyel bir İstanbul görüntüsü çizerek onun gerçeğinden uzaklaşmak istemektedir. Zaten dinleme eylemi de gözleri kapalı bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Eğer çevresine gerçekleri görmek için bakmayı tercih etseydi muhtemelen bu kadar sakin ve munis bir İstanbul'u anlatmazdı.

Sonuç

Beşir Ayvazoğlu, Yahya Kemal'i incelediği kitabın adını *Eve Dönen Adam* (Ayvazoğlu, 1999) olarak seçmiştir. Bir dönem Osmanlı münevverleri arasında evden kaçmak moda haline gelmişti. Bu ev, Ahmet Haşim'in *Müslüman Saati* (Haşim,1988;102) yazısında sözünü ettiği zaman algısının geçerli olduğu evden başkası değildi. Tanzimatla başlayan Batılılaşma evden kaçışı da hızlandırdı. Süreç içinde evden kaçanların bir kısmı geri döndü. Yahya Kemal'in dönüşü Ayvazoğlu tarafından bu şekilde nitelendirilmektedir. Yahya Kemal, Osmanlının bir devlet olarak tarihteki ihtişamını, milletin bu süreçteki üstünlük duygusunu derinden hissetmiş ve yazdığı şiirlerde bu duyguyu terennüm etmiştir. Ancak *AÇIK Deniz*, şiiri içinde yaşadığı üstünlük duygusunun sınırına geldiğini göstermektedir.

Orhan Veli'nin bu evden haberli olduğunu gösterecek bir işaret yoktur şiirlerinde. Şair, İkinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu zorlukları yaşamaktadır. Bu zorluklara karşı takip ettiği bir mücadele yöntemine de sahip değildir. Kıt kanaat geçinmesi, sürekli yoksul ve düşkün bir hayat sürmesi şiirine de yansır. Sıradan insanları şiirine konu edinmiştir ve kendisi de bunlardan birisi olarak hayatına veda edecektir. Para kazanmak ve biraz rahat hayat sürmek için sahip olması gereken girişimcilik ruhundan da uzaktır. Nasrettin Hoca'nın borç ödemek için takip ettiği "diken ekme" yöntemine benzer bir yaklaşım sahibidir. Tüm bu süreçte Terçüme dairesinden ayrılmış ve iyice güç bir durumda kalmıştır. Bu güçlükleri yenecek bir tutumu olmadığı için kaçmayı tercih etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz şartlarında bile "deniz" unsuru ümit çağrışımı yapabilirken, savaş sonrası şiirlerinde ümitsizlik hakimdir. Şair bu sıkıntılı durumlardan kaçıp gidebileceği bir mekan arayışı içindedir. Bu mekan çoğunlukla deniz olarak dile gelir. Şiirlerinde dile getirdiği denizle ilgili tasavvurların önemli kısmı kaçış psikolojisini yansıtır. Orhan Veli, Yahya Kemal gibi Müslüman evinden değil yeni dönemde kurulmak istenen Cumhuriyet Apartmanından kaçmıştır. *İnkılapçı Gençlik* dergisinde yayınlanan başlıksız şiir dışında, *Gün Olur, İstanbul'u Dinliyorum, İçinde* başlıklı şiirlerinde deniz ve denize akraba imgelerin temel kullanımı kaçışı imleyecek şekilde kurgulanmıştır.

Yahya Kemal'i eve geri döndüren şey onun sahip olduğu aidiyet duygusudur. O kaçtığı eve mahcup bir evlat olarak geri dönmüşken, Orhan Veli'nin bu eve aidiyet duygusuyla bağlandığını gösteren işaret şiirlerinde bulunmamaktadır. Onun kaçışı ise Müslüman evinden değil, Cumhuriyet Apartmanından olmuştur.

Kaynakça

- AYTEKİN, F. (2005). Behiştî'de Tabiat ve Eşya. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir, Osmangazi Üniversitesi.
- AYVAZOĞLU, B. (1999). Yahya Kemal (Eve Dönen Adam). İstanbul, Ötüken Yayınları.
- AKSOY, Ö. A. (1988). Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. İstanbul, İnkılap Yayınevi.
- BEYATLI, Y. K. (2004). Kendi Gök Kubbemiz. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BEZİRCİ, A. (1984). Orhan Veli/Bütün Şiirleri. İstanbul, Can Yayınları.
- ELÇİN, Ş. (1993). Türk Edebiyatında Tabiat. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ERGİN, M. (1998). Oğuz Kağan Destanı. Ankara, Hülbe Yayınları.
- GİDER, M. (2017). Bakî ve Fuzulî Divanlarında Deniz Tasavvuru. Osmanlı Araştırmaları Dergisi, Yıl: 12, S 3, Aralık 2017, s. 22-35.
- GENÇ, İ. (2008). Edebiyat Bilimi, Kuramlar-Akımlar-Yöntemler. İzmir, Kanyılmaz Matbaası.
- GÜLCÜ, M. (2020). Orhan Veli Şiirinde Japon Estetiği Ve Haiku Şiiri. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 5, S.9, Bahar 2020, s.20-44.
- GÜNEŞ, E. (2021). Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde "Su". International Journal of Filologia (IJOF) ISSN, 2667-7318 Yıl: 4, Sayı: 5, s. 1-14.
- GÜNEŞ, G. (2013). II. Dünya Savaşı yıllarında Ankara'da şehir içi ve şehirler arası ulaşım. Ankara Araştırmaları Dergisi, 1(1), 66-74.
- HAŞİM, A. (1988). Üç Eser, Bize Göre, Gurebahane-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi. İstanbul, MEGSB Yayınları.
- KANIK, O.V. (2014). Yalnız Seni Arıyorum/Nahit Hanıma Mektuplar. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- KANIK, O.V. (2021). Çeviri Şiirler. İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- KAPLAN, M. (1990). Cumhuriyet Devri Türk Şiiri. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARABULUT, M. (2015). "İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 'Su' İmgesi". Journal of Turkish Language and Literature, Sayı: 2, s. 65-84.
- KILINÇ, A. (2021). Fuzulî Divanı. İstanbul, T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- KÜÇÜK, D. S.(1994). Bakî Divanı. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 11, Sayı 20, Aralık, ss.157-171.
- NARLI, M. (2008). Üç İstanbul: Yahya Kemal, Orhan Veli Ve İlhan Berk'in Şiirlerinde İstanbul.
- PALA, İ. (1995). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. Ankara, Akçağ Yayınları.
- SAZYEK, H. (1996). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SELÇUK, B. (2017). "Sinan Paşa'nın Dünyasında Deniz". Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı. hzl. A. Kartal-Z. Koylu. Eskişehir, Sivrihisar Belediyesi Kültür Yayınları, s.161-171.
- ŞAHİN, K. Ş. (2016). Şeyhülislam Yahya Divanı'nda Deniz İmgesi. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl 9, Sayı 2, Aralık 2016, s. 861-876.

TİMUROĞLU, V. (1994). Şiirin Büyücü Kızı: İmge. Antalya, Akdeniz Kitap Kulübü.

ULUS, G. (2019). Orhan Veli Şiirinde Özne ve Varoluş Sorunsalı. (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

YILMAZ, A. (2011). Orhan Veli’de “Kaçış”. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(1):257 – 279.

<https://openaccess.marmara.edu.tr/>. (erişim tarihi: 15.12.2022)

MASAL VE ESTETİK YAPI: KIBRIS TÜRK MASALI ESTETİK ÖRNEĞİ

Havva Esra KARABACAK

Prof. Dr.

Yakın Doğu Üniversitesi / Near East University

Fen Edebiyat Fakültesi / Faculty of Art and Science

Türk Dili ve Edebiyatı / Department of Turkish Language and Literature

esra.karabacak@neu.edu.tr Orcid: 0000-0002-6096-1677

Şevket ÖZNR

Prof. Dr.

Yakın Doğu Üniversitesi / Near East University

Fen Edebiyat Fakültesi / Faculty of Art and Science

Türk Dili ve Edebiyatı / Department of Turkish Language and Literature

sevket.oznur@neu.edu.tr Orcid: 0000-0003-0498-3916

Aslı PİRO

Uzman / Lecturer

Yakın Doğu Üniversitesi / Near East University

Türkçe Hazırlık Okulu / Turkish Preparatory School

asli.piro@neu.edu.tr Orcid: 0000-0002-2747-6426

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321679>

Özet

Masallar, yapılan çalışmalarda birer kültür taşıyıcısı, kültür ögesi olarak vurgulanmaktadır. Tüm masalların iç yapısında kendiliğinden oluşan bir estetik yapısı vardır. Çalışmanın amacı, edebiyatın estetikle olan ilişkisini ve masalarda estetik algının değişimini ortaya koymaya çalışmaktır. Estetik değerler ve edebi metin estetik özelliklerin tanımlanması ve bu doğrultuda bir masal okunurken, anlatılırken hangi estetik değerler nasıl dikkate alınmalıdır? Sorusunun cevabı aranarak estetik ile masal ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Estetik değerler farklı yaklaşımlarla incelenerek masala hangi açılarından bakılması gerektiği hususunda değerlendirmeler yapılacaktır. Estetik değerlerle, güzelle ve iyi olanla edebi bir metnin örtüşmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Yöntem olarak, sanat ve estetiğin birbiri ile olan ilişkisi anlatıldıktan sonra sanat ve estetik ayrı ayrı anlatılmış, estetik değerler üzerinde çalışma ve uygulamaya ağırlık verilmiştir. Sanat, estetik ve estetik değerlerin geçmişten günümüze kadar yapılan tanımları üzerinde durularak masalla ilişkisi irdelenmiştir. Estetiğin temel kavramları masal üzerinden değerlendirilmiştir.

Estetiğine öznel bir yaklaşımla, bir sanat eserinden ya da bir tabiat manzarasından haz duyulmasının masala ve masaldaki kişilere nasıl yansıtıldığı üzerinde durulmuştur. Bir sanat eserini değerlendirmek, ondan zevk duymak ancak belirli kişilere özgüdür. Bu eylemleri yapmak için insanın belirli bir bilgi birikimine sahip olması gerekir. Estetiğin temel ögesi beğenme yargısıdır. İnsanlar hiçbir pratik amaç gözetmeden, yalnızca hayranlık duygusuyla doğayı seyrettikleri gibi masal okurken de bu durum ön plana çıkar. Çocuğun görme, duyma, duyumsama, düşünme, düşünme ve sezme yetilerinin harekete geçmesi, hayalde canlanan resimlere bakması, kendilerince yeni masallar oluşturabilmesi, çocuğun renkli ve hareketli dünyasına resmin anlatım diliyle girmesini sağlar, buradan hareketle masalların içerisindeki yaratıcı unsurların ortaya çıkarılmasıyla çocukların dil gelişimlerini destekleyen unsurlara dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs Türk Masalı, masal çözümlemesi, estetik, kültür, estetik yapı

FAIRY AND AESTHETIC STRUCTURE: A CYPRUS TURKISH TALE EXAMPLE OF AESTHETICS

Abstract

Tales are emphasized as cultural carriers and cultural elements in the studies. All fairy tales have an aesthetic structure that occurs spontaneously in their internal structure. The aim of the study is to try to reveal the relationship between literature and aesthetics and the change of aesthetic perception in fairy tales. Defining aesthetic values and literary text aesthetic features and in this direction, which aesthetic values should be taken into account when reading and telling a fairy tale? The aim is to focus on the relationship between aesthetics and fairy tales by looking for the answer to the question. By examining different approaches to aesthetic values, it will be revealed through compilations from which perspectives the fairy tale should be viewed. It has been tried to ensure that a literary text overlaps with the aesthetic values, the beautiful and the good. As a method, After the relationship between art and aesthetics was explained, art and aesthetics were explained separately, working on aesthetic values and practice gained weight. The definitions of art, aesthetics and aesthetic values from the past to the present have been emphasized and their relationship with the tale has been examined. The basic concepts of aesthetics were evaluated through fairy tales.

With a subjective approach to aesthetics, it has been emphasized how the feeling of pleasure from a work of art or a natural landscape is reflected in the fairy tale and the people in the fairy tale. Evaluating and enjoying a work of art is unique to certain people. In order to do these actions, one must have a certain amount of knowledge. The basic element of aesthetics is the judgment of liking. This situation comes to the fore when people read fairy tales just as they watch nature without any practical purpose, just with a sense of admiration. The child, who is constantly in search, can develop his aesthetic point of view through literature. Activating the child's ability to see, hear, feel, dream, think and intuit, look at the pictures that come to life in the imagination, create new tales by themselves, enable the child to enter the colorful and dynamic world of the picture with the expression language of the picture. will contribute.

Key words: *Turkish Cypriot Tale, tale analysis, aesthetics, , culture, aesthetics form.*

Giriş

Masallar, her millet için önemli bir kültür unsurudur. Yapıları itibarıyla ait oldukları dilin halk arasındaki biçimini en saf şekliyle yansıtır. Masallar, farklı konularda olmalarına rağmen değişmeyen ortak yapıya sahiptirler. Halk masallarının sentaktik yapısının incelenmesiyle, biçimbilim açısından genel dil yapısına ait sistem ortaya çıkacaktır. Bu, kültürden kültüre değişkendir. Ancak, tüm masallardaki ortak yön geçmişe ait anlatım özelliği taşımalarıdır. Bu biçimlerin incelenmesi ise diller arası veya lehçeler ya da ağızlar arasında önemli dilbilimsel karşılaştırmaları sağlamanın yanı sıra dilbilimin de bir parçası olan önemli bir dil yapısını karşılamaktadır. Bazen bir olay örgüsü, bazen kişi, zaman, mekan, nesne anlatımı bazen de bir karşılıklı konuşma, ait olduğu kültürün önemli bir unsuru olan dilin genel yapısını ortaya koyar. Masal yapılarında bulunan kişiler arasındaki konuşmalar ve masalda geçen olayların aynı zamanda sosyolojik boyutunun da olduğu bir gerçektir. Masallar, yapılan çalışmalarda birer kültür taşıyıcısı, kültür ögesi olarak vurgulanmaktadır. Tüm masalların iç yapısında kendiliğinden oluşan bir estetik yapısı vardır (Arıcı, 2016: s. 1020).

Estetik değer de estetik bütünlüğün zorunlu koludur. İnsan, estetik objeyle, yani sanat eseriyle bir ilgi içine girdiği zaman, ona bir değer yükler. Bu değeri, güzel, iyi, doğru veya yararlı kelimelerinden biriyle ifade eder. Burada öncelikli olarak güzel değerini ortaya konulmasıdır. Her masal bir anlatım topluluğudur. Bu topluluk masala dağıtılmış bir şekilde bize yansır (Güngör, 2010:s. 40).

Amaç

Çalışmada amaç, estetik değerler ve edebi metin estetik özelliklerin tanımlanması ve bu doğrultuda bir masal okunurken, anlatılırken hangi estetik değerler nasıl dikkate alınmalıdır? sorusunun cevabı aranarak estetik ile masal ilişkisi üzerinde durmaktır. Masaldaki estetik yapı genel olarak incelenerek, masala hangi açılardan bakılması gerektiği derlemelerle ortaya konulacaktır. Estetik değerlerle, güzelle ve iyi olanla edebi bir metnin örtüşmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Estetik ve estetik değerler çağlar boyunca sanatla ilişkili olduğu için önce sanat faaliyetine açıklık getirilmiş sonrasında estetik konusu üzerinde durulmuştur. Yöntem olarak, sanat ve estetiğin birbiri ile olan ilişkisi anlatıldıktan sonra sanat ve estetik ayrı ayrı anlatılmış, estetik değerler üzerinde çalışma, uygulama ağırlık kazanmıştır. Masallar da uygulama alanı olmuştur. Estetik algı değişimi bu konuda yazılan kaynaklar doğrultusunda verilmiştir (Sarıyüce, 1979: s.8534). Sanat, estetik ve estetik değerlerin geçmişten günümüze kadar yapılan tanımları üzerinde durularak masalla ilişkisi irdelenmiştir. Estetiğin temel kavramları masal üzerinden değerlendirilmiştir. Estetiğe öznel bir yaklaşımla, bir sanat eserinden ya da bir tabiat manzarasından haz duyulmasının masala ve masaldaki kişilere nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur. Bir sanat eserini değerlendirmek, ondan zevk duymak ancak belirli kişilere özgüdür. Bu eylemleri yapmak için insan belirli bir bilgi birikimine sahip olması gerekir. Estetiğin temel ögesi beğenme yargısıdır ve ancak düşünen varlıklarda bulunabilir. İnsanlar hiçbir pratik amaç gözetmeden, yalnızca hayranlık duygusuyla doğayı seyrettikleri gibi masal okurken de bu durum ön plana çıkar (Bilkan, 2001: s. 55). Masalda zaman zaman insanların gerçekte var olmayan bir şeyi zihinlerinde canlandırmaları sağlanır. Bu güzel sanatların pek çok dalında bulunmaktadır. Özellikle resim, müzik ve şiir gibi dallarda bu durum en üst seviyelerdedir.

Estetik yapıyı zaman ve mekan desteklemektedir. Kıbrıs Türk masalları mekan konusunda çok fazla değişiklik göstermektedir. Günlük yaşamda olağan yerleşim birimlerinden biri olduğu gibi otunu, yaprağını, hayvanını bilmediğimiz düş ülkesi de olabilmektedir. Örneğin saraylarda, köşklere gezinirken bir de bakmışsınız yabancı ülkede dolaşmaktasınız (Güneşli & Konedralı, 2008: s.76).

Estetik yargılar bilgiler gibi kavramlara değil insanların duygularına bağlıdır ve mantıksal kurallara bağlanamaz. O, insanların zihin ve hayal güçlerinin özgür ve uyumlu bir birleşimi içinde ortaya çıkar. Bireye estetik duyarlılık kazandırmada en önemli zaman dilimi çocukluk dönemidir. Bu dönemde kazanılan yaşantılar, okunan kitaplar hayatta kalıcı izler oluşturmakta ve çocuğun geleceğini düşünsel olarak belirlemesinde oldukça etkili olmaktadır (Sever, 2003:s. 45). Bu yüzden özellikle çocuklara hitap eden edebi eserlerin estetik değerlerinin son derece önemli olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekir. Çocuklar okumaya başladıktan ve bu konuda ilerlemeler gösterdikten sonra sürekli olarak edebiyat eserlerinden yararlanmak ihtiyacını duyarlar. Bu ihtiyacını giderebilmek için sürekli arayış halinde olan çocuk, edebiyat aracılığıyla estetik yönden bakış açısını geliştirebilir ve beğeni seviyesini yükseltebilir (Boratav, 1998: s. 100-101). Masalın doğal kurgu özelliğine uygun olarak çocuğu bazen eğlendirmesi, bazen heyecanlandırması, bazen de

düşündürmesi masalların estetik yapısını oluşturduğu bir gerçektir. Çocuğun görme, duyma, düş kurma, düşünme ve sezme yetilerinin harekete geçmesi, hayalde canlanan resimlere bakması, kendilerince yeni masallar oluşturabilmesi, çocuğun renkli ve hareketli dünyasına resmin anlatım diliyle girmesini sağlar, masalların estetik yapısı içerisinde onların yaratıcılıklarını ortaya çıkararak dil gelişimlerine de katkı koyacaktır.

Yöntem

Bu çalışmada, eğitimde önemli bir etkiye sahip olduğu düşünülen masalları, çocukların toplumsal gelişimine katkıları bağlamında estetik yapı, biçim ve sözdizimi bakımından değerlendirmek amaçlanmıştır. Bu amaçla, Kıbrıs Türk Edebiyatından seçilmiş kısa masallardaki unsurlar üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır.

Araştırma Modeli

Masalların dil ve söyleniş biçimi olarak açık, akıcı, kulağa hoş gelen, müzik esintili yapıya sahip olmaları, onların estetik yönünü ortaya çıkarmaktadır. Masalın bu özelliği diğer türlerde olduğu gibi halk dilinde işlenmesinden gelmektedir. Masallar üsluplarının sağlam ve etkililiği sayesinde hem çocuklar hem de büyükler için çok yönlü bir eğitim aracı durumundadır. Model olarak birkaç kısa Kıbrıs Türk masalı incelenmiştir.

Veri Yorumu

Anonim halk edebiyatının önemli eserlerinden biri olan masal Habeşçe *mesl*, Aramice *maslâ*, İbranice *mâsâl* ve Arapça *mesel*, *mâsâl* kelimeleriyle karşılanmaktadır. Türkçe Sözlükte *genellikle halkın yarattığı, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen olağan dışı olayları anlatan hikaye, öğüt verici ahlak dersi veren alegorik eser* olarak tanımlar. (Türkçe Sözlük, 2005: s. 20)

Masal için çağdaş lehçelerin bazılarında Kazan Türkçesinde *ertek*, *ertegi*, Uygur Türkçesinde *çöçek*, Azeri Türkçesinde *nakıl*, Kazak Türkçesinde *şabuv*, *şabis*, Kırgız Türkçesinde *at çabû*, Özbek Türkçesinde *ertek*, Başkurtçada ve Tatar Türkçesinde *ekiyet*, Çuvaşçada *hallap*, Türkmen Türkçesinde *erteki* kelimeleri kullanılmıştır. Pek çok yazar tarafından hikaye, efsane, menkıbe, kıssa, fabl, atalar sözü, tekerleme karşılığında kullanılmıştır.

Masal genel olarak bilinmeyen bir yerde bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait olayların hikayesidir. Masallarda –miş’li geçmiş zaman ve geniş zaman kullanılmıştır. *Bir varımış, bir yoğumuş, innallahdan kimse yoğumuş.* = Bir varmış bir yokmuş, Allah’tan başka kimse yokmuş. *Bir zamannar memleketin birinde varımış bir ayle.* = Bir zamanlar memleketin birinde bir aile varmış gibi... Hayalî-gerçek, maddî-manevî birtakım konu, olay, motif ve unsurlar eğlendirirken eğitmek düşüncesinden hareketle özgür bir zaman içinde anlatılır. Masal kahramanları insanlar, hayvanlar, bitkiler, maddî unsurlar, hayalî yaratıklar, yalın fikirler (iyilik, kötülük, güzellik...) gibi akla gelen her şeydir (Öznur, 2004, 90). Dini ve batıl inançlardan bağımsızdır. Anlatılanların hayal yaratacağı bellidir. Dinleyen de bunu bilir. Masalı efsaneden, hikayeden ve destandan ayıran en önemli nitelik de budur. Sadece çocuklar için değil, okur yazar olmayan halk için de roman ve hikaye niteliğindedir. Masallar, örnek yaşam durumları sunarak ve içindeki kahramanların çatışmalarından hareketle bireyleri toplumsal anlamda eğitir. Çocuklar, masallar aracılığı ile farklılıkları özümser; insan ilişkilerine, duygu ve düşünce örneklerine tanıklık eder, karşılaştırma yoluyla öteki insanlara göre kendini tanıır ve kişilik özelliklerini keşfeder (Alpöge, 2003:s.33).

Kıbrıs masalları bir başlangıç, bir asıl masal ve sonuç olmak üzere üç kısımda biçimlenmiştir. Başlangıç genellikle bir tekerlemedir. Masallar aslında bir düz yazı biçimidir. İçinde sık sık şiirsel özellikler gösteren biçimler görülmektedir. Asıl masal dışında tek başına önemi olan olayları bağlamak ve ilgiyi yenilemek amacıyla küçük anlatım biçimleri kullanılabilir. Sonuç bir tiyatro gibi genellikle de bir tekerleme ile biter. Genelde masallar kısadır. Kolay anlaşılması için anadilin bütün inceliklerini yansıtır. Halk diliyle yazılmışlardır. Cümleler kısa, canlı, kolay anlaşılır, amacı aktarır biçimde sıralanmıştır. Atasözleri, deyimler, ikilemeler, yansıma kelimeler ve diğer kalıplaşmış anlatımlar masalların doğal bir şekilde söylenmesini sağlar.

Masallar, hayal içerikli hikayelerdir. Masalı anlatan kişi, sınır tanımayan bir hayal gücüne sahiptir ve masalı doğaüstü kişilerle ve olaylarla doldurmaktadır.(Boratav, 1991: s. 276). Masallar, tarih boyunca değiştirilip yeniden biçimlendirilmiştir. Ağızdan ağza aktarılırken eklemeler veya çıkarmalar olmuştur. Toplumların inançları, değer yargıları masalların anlatım biçiminin içine yerleştirilir. Kıbrıslı Türkler ve Rumlar yıllar boyu Ada üzerinde yaşamışlar, her yönden birbirlerini etkilemişlerdir. Kültür alışverişinde bulunmuşlardır. Tabii olarak burada dil de etkilenmiştir (Yorgancıoğlu, 1980:s. 15).

Kıbrıs Türk masallarında yaşadığımız çevrenin belirli meslek guruplarına mensup kişiler sıkça görülmektedir. Bakkal, çiftçi, işçi vs.... Türkiye masallarında az görülen Papaz veya Papaz karısı karakteri Kıbrıs masallarında çok görülmektedir. Kıbrıs Rum masallarında da benzer tipler görülmesine rağmen, farklı olarak kutsal karakterler de işlenmektedir.

Kıbrıs Türk masallarında tekerlemeler, ikilemeler, kalıplaşmış ifadeler bulunmaktadır. İkilemeler, ahım şahım bir şey değil, badin badin gitmek, al gözüm ver gözüm, aygı baygın olmağ, aynı bez aynı tarağ, aynı gazan aynı gepçe, boyuna posuna bakma, bir kaşık suda kıtır kıtır boğulmak, cart curt etmek.....biçimindedir. Tekerlemeler ise derenin bu başına ekim bir dönüm kekere mekere, derenin öbür başına ekim bir dönüm kekere mekere, neler geldi neler geçti felekten, develer un oldu geçti elekten deyip masala başlayalım..... biçimindedir. Giriş bölümünde genellikle tekerlemeler bulunur. Tekerleme yoksa, memleketin birinde, vakti zamanın birinde, illallahtan başka kimse yokmuş., bir varmış iki yokmuş., bir varmış bir yokmuş., evvel zaman içinde gibi kalıplaşmış sözler bulunur. Bitişte ise onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevitlerine, ben de bıraktım da geldim., a canlarım bıraktım kötü devi geldim buldum sizi, murat aldılar murat verdiler, güle güle yaşamışlar, 40 gün 40 gece düğün yapıp veya şenlik yapmışlar. gibi kalıplaşmış sözler bulunur. Sayılar da masalarda önemlidir.üç ağıllı, üç elma, üç oğlan....., yeddi devin derisi, yeddi sene, yeddi kuyu altın....., dokuzunun da el bağlı....., kırk gün, kırk gece, kırk gün yas.....gibi.

Vaktin birinde diye başlayan masal(di'li geçmiş zaman) ifadesi ile devam eder. Soru ifadelerine verilen cevaplar dedi veya demiş kelimeleriyle sonlandırılır. Gel zaman git zaman ifadesi zaman geçtikten sonra şeklinde açıklanarak masal geliştirilmeye başlanır. Kıbrıs ağzının soru eki olmadan vurguyla belirtilen soru ifadesi Kıbrıs Türk masallarına ayrı bir akıcılık, üslup özelliği katar. Pek çok masalda olduğu gibi öyle oldu ifadesi masalın anlatımında tekrarlanır. Anlatılan olayı tamamlar. Devrik cümleler Kıbrıs ağzı ile iç ve doğu Anadolu ağzlarının genel söyleyiş biçimidir. Kıbrıs ağzında geniş zaman bazen anlatım dışı kullanılmıştır. Masalarda da sıkça görülmektedir. Kendi kelimesi konuşma dilinin en akıcı biçimiyle masalarda görülür. Bazen anlamı pekiştirmek amacıyla, bazen kendi dönüşlülük zamiri olarak bazen de boş olarak yani anlama herhangi bir katkısı olmadan kullanılır. Ya cümle başı edatı veya bağlaç *ne oldun ya* tarzındaki cümlelerde yine anlamı pekiştirmek için kullanılır. *Ama* bağlacı *yani* anlamında sıkça kullanılmıştır. *Bulli çıktığı yumurtayı görmüş da demiş ama ben bundan çıktım?*=Tavuk çıktığı yumurtayı görmüş de *yani* ben bundan mı çıktım diye, sormuş.

Masallar çok renkli olaylar içermekte, olağanüstü çeşitlikler göstermekte, ancak aynı biçimselliği taşımaktadır. Örneğin, zayıf bir kahramanın bir eksikliğe maruz kalması, kötülöklere uğraması, kötülerin engellemelerine rağmen iyilerin devreye girmesi, iyilerin kötülerini yenmesi ve mutlu sona ulaşması gibi ortak cümlelere rastlanmakta, tezat içeren cümle yapıları ortaya çıkmaktadır. Masallardaki kişiler birbirlerinden farklı olmalarına karşın, yaptıkları eylemler birbirine benzer (Öznur, 2002:s.156). Biçimbiliminde masalların temel işlevlerini masal incelemeleri konusunda daha önce yapılmış çalışmalar belirler. Masalın kökeni, doğuşu, kaynakları masalın dilbilimsel yapısının oluşmasını sağlamaktadır. Burada örnek olarak verilecek olan masalarda Kıbrıs ağzının ses ve yapı özellikleri korunmuştur. Bu tarz incelemelerde dil, lehçe veya ağzın orijinal özelliklerinin korunmuş olması gerekir. Çünkü masallar etkileşime uğramamış dil metinleridir.

Aşağıda, Kıbrıs ağzı hiç bozulmamış Kıbrıs Türk masallarından seçilmiş ve üzerlerinde değerlendirmeler yapılmıştır.

ÇIK AĞAMIZA (Yorgancıoğlu, 1998: s.117)

Bir varımış, bir yoğumuş. anlatım biçimi Türk masallarının genel başlangıç yapısıdır. Ağız özelliği olarak ses değişikliğinin(varımış, yoğumuş) dışında yapı korunmuştur.

Zamanın birinde bir gocagarı varmış. Bir gün süpürürkane bulmuş bir pakla. Burada süpürürkane kelimesi zaman gösteren bir ifadedir. Süpürürken, süpürdüğünde zaman ifadesidir. -ken zarf-fiili -a ekiyle genişleyerek oluşturulmuş bir şekildir.

Masallar çoğunlukla halk içinden çıkıp yine halk için anlatılan türler olduğu için onların dillerinin yalın bir şekilde olması doğaldır. Bütün dünya masalları gibi Kıbrıs Türk masalları da dilsel olarak bu özelliktedir. Anlatımda betimlemeler oldukça az yer alır. Masalın bütününe oldukça hareketli bir dil hakimdir. Böyle olunca da betimleme değil, eylem ağırlıklıdır. Genellikle sıfatlar az kullanılırken filler çok kullanılır. Bu da hareketliliği sağlayan temel öğelerdendir.

-Bir paklayı yemek olmaz, bir paklayla garın doymaz demiş. Götürüp paklayı havlının bir kenarına ekmiş. Çok geçmeden pakla boy atmış. Böyümüş, gökyüzüne çıkmış. Bu kadar böyüdüğüne göre herhalde yüklendi demiş gendi gendine ve çıkmış üsdüne. Bir da bakmış bir gonak. Çalmış kapuyu girmiş içeri. Bakmış bir sürü tavuşancık. Kimisi çamaşır ikar, kimisi bulaşık ikar, kimisi da temizlik yapar. Sormuş :

-Siz naparsınız böyle?

-Çık ağıma demişler gene. Çıkmış üst gata ağalarını bulmuş.

-Hoş geldin, demiş ağaları. Sana bir soru sorayım müsadene varısa. Yazı mı seven, gışı mı seven?

-Yazı da severim demiş gocagarı, gışı da. Yazda güneş her tarafı ısıdır, gışda da yağmur yağar her taraf sulanır, etraf yeşerir.

Masallar öncelikle sözlü edebiyatın ürünleri olarak konuşma dilinin doğallığı içinde gelişmiş bir türdür. Bu özelliği ile akıcı ve rahat anlaşılır bir dile sahip olmuştur.

Ağaları emretmiş, gocagaraya biriki darcık hediye vermişler. Gocagara almış evine gitmiş. Kapularını kapadıp darcıkları boşaltmış. Hep kıymetli daşlar, gümüşler, altınlar, zümrütler. Gocagara zengin olmuş kısaca.

Gomşularından biri nasıl olduysa durumu öğrenmiş. O da çıkmış paklaya ona da versinner. Ağa ona da aynı soruyu sormuş.

Anlatım biçimi olarak anlatılan geçmiş zaman kullanılmıştır. Bütün Türk masallarında olduğu gibi devrik cümleler çoğunlukta. Soru cevap anlatım tekniği çoğunlukta. Ayrıca, pakla, böyümek, gendi gendine, ikar(yıkar), gonak, havlı(avlu), garın, seven, yılannar, da, kaçmak, darcık, gocakarı, sevincila... gibi kelimelerde Kıbrıs ağzının önemli ses özellikleri görülmektedir.

Kıbrıs Türk masallarının en önemli özelliği formelleridir (söz kalıplarıdır). Örneğin, Bir varmış, iki yokmuş, illallahtan başka kimsecikler yokmuş, memleketin birinde, vakti zamanın birinde... diye formellerle masallara başlanmaktadır. Sona varıldığında da tıpkı başta olduğu gibi söz kalıpları kullanılmaktadır. Masalların sonlarına baktığımızda şu formelleri görmekteyiz. Ben de bıraktım da geldim; gökten üç elma düştü, birini meseli toplayıp söyleye yedi, birini gelinle güveyi yedi, birini de sizlere getirdim, onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine, kırk gün kırk gece düğün yaptılar vs.' Anlatım sırasında da epeyce formel kullanılır. Örneğin, sadece bir yerden bir yere gitmek için bile 'tabanları yağlamış, koşa koşa kaçmış, onda basmış bunda bulunmuş, yel yepenek koşmuş, git gitmemesine git gitmemesine yürümüş' gibi birçok formel kullanılabilir. (Gökçeoğlu, 2005: s. 20)

ADAMIN FENDİ (Yorgancıoğlu, 1998: s.205), (Öznur, Sadrazam, 2004: s. 60)

Bir adam yolda giderken bir teneke kutu buldu. Kutu kapalıydı. Açdı kutuyu merakdan. Açarkandan bir iri ilân sarıldı adamın bağzına. Meğer teneke kutuya girdiği için yemin etmiş.

-Ben kutudan çıkar çıkmaz garşımdaki ilk cannıyı sokacam.

-Dur, demiş adam. Bu haksızlıktır. İsdersan yola düşelim. Rasgeleceğimiz üç canlıya soralım. Eğer onnar soksun derse, gabulum. Beni sok, demiş adam. Bu teklif ilânın hoşuna gitmiş. Çünkü eminidi ki hepsi ondan taraf olacak.

Masallarda geçen teşhis, teşbih, istiare (özellikle hayvan masallarında) mecaz ve kinaye gibi edebi sanatlar, masalların dil zenginliğine önemli katkı sağlamakta ve masalların gücünü artırmaktadır. Deyim, atasözü, özlü söz ve sembolik kelimeler de bu konuda katkı koymaktadır.

-Tamam dedi, gabul ettim. Düşmüşler yola. Önce bir öküze rasladılar. Ona sordular:

-İnsanı soksun, mustahakkıdır, demiş. Ben bir ömür hizmet ettim insana, şimdi yaşlandım deye beni sokağa attı. Yola devam etmişler. Bu defa bir eşeğe rastladılar. Ona da annattılar durumu. O da öküzün söylediğini söyledi. Tekrar yola düşdüler. Bu defa bir tilkiye rasladılar. Ama adam erken davranıp, gendini desteklerse ona iki tavuk vereceğini söyler. Tilki söz mü der. Adam söz der. Tilki iki pençede ilâni halleder. Hade der adama senda sözünde dur. Bu masalda karşılık verme tekniği kullanılmıştır. Karşılıklı cümleleri şartlı ifadeler tamamlamıştır. Bu da özellikle kısa masallarda anlatımı daha etkili yapar. Güzellik ve estetik değeri anlatılmıştır:

-Sen benim hayatımı gurtardın, ben da sana iki tavuğu az gördüm. Daha çok getirdim, dedi adam. Ama torbada iki dane tazı varıdı. Onnara da bu tilkide yaman post var. Bana onu getirirseniz, size bu akşam ziyafet var dedi ve tazıları saldı. Tilki şüpelendi ama geç galdı. Tazılar onu iki adımda yakalayıp boğdu. Böylece insanoğlu bir daşda üç guş vurdu...

Masalların eğitici yönleri ağır basar, bu yönüyle didaktik eserlerdir. Masallarda herhangi bir şeyi kanıtlama amacı güdülmez. Burada böylece insanoğlu bir daşda üç guş vurdu... Masallarda iyilik, dürüstlük, yardım-severlik, alçakgönüllülük, cesaret gibi iyi erdemler övülür; cimrilik, kötülük, fenalık gibi kötü huylar ise eleştirilir. Masallarının neredeyse tamamında bu erdemler ön plana çıkarılır.

GABAK GIZ (Yorgancıoğlu, 1998: s.155-156), (Gökçeoğlu, 2005: s. 8—81)

Evvel zaman içinde, galbur saman içinde, develer dellâlikan, pireler berberikan, ben bubamın beşiğini tıngır mingır sallarıkan, usandım hızlı yittim. ifadesi genel olarak Türk masallarının başlangıç ifadesidir.

Biçimsel ve içeriksel yapı birlikte değerlendirilmeli; içeriksel yapı çocuğun düşünce ve hayal dünyasına uygun olmakla birlikte, bunu tamamlayan bir unsur olan biçimsel görünüş, kitap resimlerinin seçimine estetik değer açısından dikkatle eğilmeli ve sanatın kişide zevk oluşturma, kişiye haz verme düşüncesiyle yapılması için hedefler belirlenmelidir.

Bubam düşdü beşikden, gorkdum gaşdım eşikden, gittim uzun yollara. Düşdüm fena hallere. Çok koşdurdum yoruldum soñ bir kesman(yalnız) yer buldum. Döndüm bagdım arkaya kimseler yok. Durdum da nefes aldım. Bakdım bir acayıp mahalle. Evler guru duvardan. Bir gocamanın bir gocagari yan yana gideller. Yaklaşdım selâm verdim, selâmımı almadılar. Bana bir tuhaf baktılar. ifadesinde başlangıcı tamamlayan kısa cümlelerden oluşan ve arka arkaya 1. teklik şahıs özneli cümlelerin bulunması da özellikle ağızlara ait masallarda tekrarlanan ifadelerdir.

Adam dedi garısına:

-Sakin ola gonuşma, bu deliganni bizim memleketten değil. Hızlı hızlı yürüyüp gittiler. Ben da peşlerine. Bakayım napacaklar.

Meğerlim bunnar bir garı gocaymışlar da dileniller. Kimileri bir parça ekmek verir bunnara kimi-leri bir parça kattık. Allah razı olsun deller, bir başgasına gideller. Gide gide vardılar bir bahceye. Eşek do-labda koşulu habire döner. Su akar evleğe gider. Evlekde beş on kök gabak ekili. Bahceci suyla gurdalanır.

Anlatım kısa, akıcı, anlaşılır ve özündür. Olay örgüsü belirgin bir şekilde kısa zaman içinde şekillenir. Yabancı kelimeler veya anlamayı zorlaştıracak süslü anlatımlar pek görülmez. Konu, olay, yer ve zaman ölçütlerine dayanır. *Esselâmün aleyküm, golay gelsin, bereketli olsun* ifadeleri kalıp sözlerle estetik yapıyı desteklemektedir. Sanatsal masalarda estetik yapı öne çıkmaktadır.

Bahceci bakar bulsun bir balkabağı versin bu ihdiyarlara gaynatsınnar. Bulamaz. Bir daha bakar.

-Allah Allah der n'oldu da gayboldu gabaklar üsdünden, der bir tane taze gabak bulamaz. Ama bu ihdiyarları da eli boş yollamak isdemez. Tohumluk deye bıragdığı bir gırmızı gabağı keser, götürür ihdi-yarlara uzadır.

Masallar anlatıldıkları dilin en doğal şekline bürünmüşlerdir. Masaldaki çeşitli dil unsurları (devrik cümleler, benzetmeler, deyim ve atasözleri) konuşma dilinin samimiliği içerisinde ortaya konmakta bu da türün doğallığına katkı yapmaktadır

Devrisi sabah gakmışlar, kadın demiş:

-Be herif, böyün gidelim gomuşu köye, berkim veriller bize bicez okka un da yaparık gabak bittası.

-Tamam demiş adam, madem öyle den gidelim amma eyleden sıra bir yere gitmem, isderim gabak büreği yapasın ona göre.

Türk masalları dinden gelen tevekkül duygusunu güçlendirerek insanların kadere boyun eğmesini kuvvetlendirmiş ve dolayısıyla olumsuz durumlar karşısında sabır telkin etmiştir. Bu durum insanların yaşamını güzel ve mutlu kılmıştır. Masalların sonunda genelde iyiler kazanmakta, iyilikler ve güzellikler ödüllendi-rilmektedir.

-Eee bunun sebebini bilmek lâzım demiş adam. Durup dururken bu yemekler nerden çıkar. Bak-mışlar bakmışlar ne goca ne da garı annamamış nerden geldiğini bu yemeklerin. Ama yeyemeyecekleri gadar çok yemek çıkmaya başlamış. Onun için bunnar da gendileri gibin olan gomuşularına bol bol yemek dağıtmaya başlamışlar.

Hani derler ya bazılarının ağzında pakla islanmaz. Bu iñsannar da öyle. Aha veriller size da yer-siniz garnınız doyar. Eee lâzım dellâl düdük gurasınız. Başlasınnar söylensinner ki filânın evinde trabez durmadan yemek dolar. Dolu tabağı alır almaz başga yemek dolu tabak bulunur drabezde. Ağzdan ağza padişahın oğluna gadar gidmiş bu haber.

-Olmaz öyle şey demiş, hiç drabez gendi gendini donadır?

-Donadır demişler buna. İnanmazsan gılık değişdir da gel gendin gör.

Bunun için seçilen masal örneklerinin akıcı üslup ve anlatımı, kısa ve uyaklı cümle yapısı, "güzellik, iyilik, doğruluk" gibi estetik değerleri ele alması vb. özelliklerinden yararlanılarak bir yandan çocuğun hayal gücü, yaratıcı ve eleştirel düşünme becerisi geliştirilebilir. Bu noktada seçilecek masal örneklerinin, tamamen ilgi çekici ve sürükleyici olmasına özen gösterilmelidir. Özellikle öğrencilerin ilgisini, daha çok onların duygularına hitap edebilen, içerisinde kendilerini bulabilecekleri, kahramanların yerine kendilerini koyabilecekleri vb. ilişkiler ağı içerisinde olabilecekleri metinler çekmektedir. Metinler özellikle "iyilik, doğruluk, dostluk, arkadaşlık", gibi estetik ve etik değerleri ele almalıdır. Böylece hem çocuklarda estetik zevk oluşturulacak hem de olumlu kişilik özellikleri kazandırılmış olunacaktır.

-Aha size bir galbur altın bana bu gırmızı gabağı verin demiş. Hatta aha size bir da gonak. Almış bu gırmızı gabağı gitmiş gendi gonağına. Goymuş gabağı aşevine. Gendi da saklanmış bir dolabın içine bakayım neler olur. Gaş gararınca bakmış gabağın içinden bir kız çıkmış ki sorma. Aya der sen dur da ben doğacam. Üsdünü başını düzeltmiş gız, çarçapuk edrafi süpürmüş, silmiş ondan sora da trabezi(masa)

gurmuş. Envai çeşit yemekler. Sora da kölge gibin girmiş gabağın içine. Oğlan oturmuş drabeze yemiş içmiş. Devrisi akşam gene aynı hikâye. Gene yemiş içmiş oğlan amma gızın güzelliğne da yanmış. Düşünür napsın da bu gız gendinin olsun. Garar vermiş bir gılinc alsın gene saklansın dolaba gız çıkınca parçalasın gabağı da gız girecek yer galmayınca ona galsın.

Bunun için seçilen masal örneklerinin akıcı üslup ve anlatımı, kısa ve uyaklı cümle yapısı, “güzellik, iyilik, doğruluk” gibi estetik değerleri ele alması vb. özelliklerinden yararlanılarak bir yandan çocuğun hayal gücü, yaratıcı ve eleştirel düşünme becerisi geliştirilebilir. Bu noktada seçilecek masal örneklerinin, tamamen ilgi çekici ve sürükleyici olmasına özen gösterilmelidir. Metinler özellikle “iyilik, doğruluk, dostluk, arkadaşlık”, gibi estetik ve etik değerleri ele almalıdır. Böylece hem çocuklarda estetik zevk oluşturulacak hem de olumlu kişilik özellikleri kazandırılmış olunacaktır.

-Allah sizden razı olsun, bir düzzina çocuğunuz olsun deller. Eşref saatına denk gelir duaları kabul olur. Bunnarın altı oğlan altı gız on iki dane evlatları olur. Hepsi mesud yaşallar. Anlatım tarzı, genel olarak Türk masallarına hakim olan bir yapıdır. Ve masalların sonunda gökten düşen *üç elma* vardır. Biri anlatana, biri dinleyene diğeri de masalın gerçek sahibine... Bu yapı bazı sözdizimi incelemelerinde üçleme şeklinde ele alınır.

Kim bu meseli beğendiysa onun olsun dediler... Masalların sonunda masalları sahiplenme ifadesidir.

Bireylerin yaşamlarını mutlu, huzurlu ve güzelliklerle dolu geçirmelerinde onların çocukluklarında bu güzellikleri görme ve yaşamlarının etkili olduğu görülmüştür. Aynı zamanda bu dönemde dinlenen metinlerin ve okunan kitapların da hayatta kalıcı izler bıraktığı ve çocuğun geleceğini şekillendirmede önemli roller üstlendiği söylenebilir. Bu yüzden çocuklara hitap eden edebi eserlerin estetik değerlerinin hayati bir değere sahip olduğu görülmektedir. Masal kahramanları *Gabak Gız* masalında olduğu gibi betimleme ile anlatılmıştır. Betimlemeli anlatım da masalarda farklı kalıplar içinde sık kullanılmıştır. Bütün bu anlatımlarda da Kıbrıs ağzının ses ve yapı özellikleri de kendini göstermiştir. Yeyceyik, açallar, gız, gabak, onnar, heman, gosgocaman, başlallar, gibin...

Bulgular

Dil ve edebiyat zevkinin oluşması ve gelişmesine masalların önemli katkısının olduğuna şüphe yoktur. Masal dinleyicisi, sürekli karşısında iyi konuşan birisini gördüğü için bundan etkilenmemesi beklenemez. Okunan dinlenen masallar sözlü ve yazılı her iki becerinin gelişmesini sağlayabilir. Masallar ile sade ve rahatça anlaşılır bir dili kullanım kazanılmış olacaktır. Masallardaki kalıp sözlerin kullanım amaçları dikkat **çekicidir**. Aslında masalla hiçbir ilgisi olmayan bazı kalıp sözlerin masalarda yer almasının amacı dinleyicinin ilgisini çekmek ve onu masal dünyasına girişe hazırlamak içindir. Bu bağlamda tek başına bir masal bile başlı başına bir ders olarak da düşünülebilir. Öyle ki çekilen dikkatle başlanan masal, çeşitli olaylarla gelişmekte ve değerlendirme yani verilen, çıkarılan dersle bitmektedir

Hikayeye dayalı her tür gibi masallar da belli bir düzene sahiptir. İlginç ve ilgi çekici bir tekerlemelerle ile başlayan masallar, kahramanların tanıtımıyla devam etmekte (serim) çeşitli olaylarla gelişmekte (düğüm) ve dilek, temenni veya duayla sonuçlanmaktadır (çözüm). Masal bölümleri, diğer türlere göre daha belirgindir. Bu düzen ve plan sayesinde öğrencilerin “estetik” algılarına katkı sağlanabilir.

Masallar kelime çeşitleri ve ifade kalıpları (deyim, atasözü, özlü söz, ikilemeler, taktitler benzetmeler, dua ve beddualar gibi) açısından oldukça zengindir. Bireylerin bunları okuması, dinlemesi ve anlatması (sözlü ve yazılı) zamanla bunları edinmesiyle sonuçlanacaktır. Sözlü ve yazılı anlatımın ve dolayısıyla düşüncenin gelişmesi için iyi bir kelime hazinesi son derece önemlidir. Bu da onların düşünce dünyalarına çeki düzen verecek ve sorunlarını çözmelerini kolaylaştırıp daha iyi ve güzel bir hayat sürmelerine sebep olabilir.

Masalların hayali olay ve kahramanları vasıtasıyla kendine ayna tutmuştur. Özlemlerini ve umutlarını bu sembolik figürlerle dile getirerek kendi iç dünyasını dışa vurabilmiş yani rahatlayabilmiştir. Masallar insanlar için bir nevi rahatlatıcı unsurdur. Masalların sonunda genelde iyiler kazanmakta, güzellikler ödüllendirilmektedir. İyilik ve güzelliklerin, sağduyulu kişilerin kazanması dinleyenlere psikolojik bir rahatlama imkânı sağlarken kötülerin, yalancıların, hırsızların, haksız kişilerin cezalandırılması, gerçek hayattaki uygulamalar karşısında bunalan ve ümitsizliğe düşen insanları yeniden hayata bağlamaktadır.

Sonuç ve tartışma

Masallar çağlar boyunca değiştirilip yeniden biçimlendirilmiştir. Sözlü gelenek içerisinde uzun bir süreç takip ederek bugünkü duruma gelen masalların dilden dile kulaktan kulağa aktarılması onların açık, akıcı, kulağa hoş gelen bir yapıya sahip olmalarını sağlamıştır. Masallardaki geleneksel değişimin, anlatana ve anlatılana bağlı olduğu görülmüştür. Çünkü anlatıcı, masalı anlatırken kendi yaşamına ve deneyimlerine göre değişik bir yapı ve üslup içerisinde aktarımlar yapmaktadır. Durum böyle olunca toplumların duyarlılıkları, beğenileri, değer yargıları ve inançları masalların içine serpiştirilmiştir. Masallar üsluplarının sağlamlığı ve etkileyici olmaları sayesinde insanlarda güzellik duygusuna sebep olmuştur. Estetik değerlerin günümüz çocuklarına da önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Masalların estetik değer oluşturmada kullanılabilmesi için öncelikle bu yönü güçlü olan masalların incelenmesi gerekmektedir. Daha sonra da nitelikli masal metinlerinin çocuklarla buluşturulması gerekmektedir. Yine estetik değere sahip yeni masalların yazılması sağlanabilir. Ayrıca, çeşitli etkinliklerle çocukların estetik yönden gelişmeleri sağlanabilir. Seçilen masal örneklerinin akıcı üslup ve anlatımı, kısa ve uyaklı cümle yapısı, “güzellik, iyilik, doğruluk” gibi estetik değerleri ele alması vb. özelliklerinden yararlanılarak bir yandan çocuğun hayal gücü, yaratıcı ve eleştirel düşünme becerisi geliştirilebilir. Bu noktada seçilecek masal örneklerinin, tamamen ilgi çekici ve sürükleyici olmasına özen gösterilmelidir. Özellikle ilgi çekebilecek duygulara hitap edebilecek içinde okuyanın kendisini bulabileceği kahramanların yerine kendilerini koyabilecekleri vb. ilişkiler ağı içerisinde olabilecekleri metinler çekmektedir. Metinler özellikle estetik ve ahlaki değerleri ele almalıdır. Böylece hem okuyanda estetik zevk oluşturulacak hem de olumlu kişilik özellikleri kazandırılmış olunacaktır. Bütün Türk masallarında olduğu gibi Kıbrıs Türk masallarında da aynı akıcı bir ifade bulunmaktadır. Kalıp sözlerin dışında devrik cümleler, tekrarlanan biçimler yer almaktadır. Ayrıca, karşılıklı konuşma ifadeleri de sıkça kullanılmıştır. Masallarda genellikle karşılıklı konuşma hakim olmuştur. Bu durum da estetik ifadeyi ve yapıyı da şekillendirmiştir.

KAYNAKÇA

- Alpöge, G. (2003). Çocuk Edebiyatının Çocuk Gelişimine Katkısı. *Çoluk Çocuk*, 24, 32- 33.
- Arıcı, A.F.(2016). Estetik Değer Oluşturmada Masalların Rolü: Türk Masalları Örneği. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(2), 1017-1035.DOI=10.17556/jef.92998.
- Bilkan, A. F. (2001). *Masal Estetiği*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Boratav, P.N.(1991). Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat. *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 2, 276-79.
- Boratav, P. N. (1998). *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Güneyli, A. , Konedraı, G.(2008). *İncircinin Dediği* adlı Kıbrıs Türk Masalının Kişilerarası İletişim Çatışmaları Açısından Çözümlemesi., *Milli Folklor*, 20(77), 75-82.
- Gökçeoğlu, M. (1997). *Bir Varmış Bir Yokmuş*. Lefkoşa: Er Reklam Yayınları.
- Gökçeoğlu, M. (2005). *Toplu Masallar I-II*. Lefkoşa: Özyay Matbaası.
- Güngör, E. (2010). *Değerler Psikolojisi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öznur, Ş.(2004). *Kıbrıs Halk Masallarında Kullanılan Biçimsel(Formel-Kalıplaşmış Sözler) Öğeler ve Masalların Epizotları* . XXII. Halkbilimi Sempozyumu Bildirileri, 87-117.
- Öznur, Ş.(2002). Kıbrıs Türk Masallarının Dil Özellikleri . *Halkbilimi*, 6(50), 154-158.
- Öznur, Ş. ; Sadrazam E.(2004). *Beşi Bir Yerde, Kıbrıs Masalları*. Lefkoşa: Gökada ve Rüstem Kitabevi Yayınları.
- Sarıyüce, H. L. (1979). Ders veren Türk masalları, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 18, 8533-8535.
- Sever, S. (2003). *Çocuk ve Edebiyat*. Ankara: Kök Yayıncılık
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara:Türk Dil Kurumu.
- Yorgancıoğlu, O. (1980). *Kıbrıs Türk Folkloru*. KKTC-Lefkoşa.
- Yorgancıoğlu, O.(1998). *Kıbrıs Türk Folklorundan Derlemeler-Masallar I*, Mağusa.

BİR MELEZ ALT TÜR OLARAK YOL KOMEDİLERİ; SAĞ SALİM FİLM ÖRNEĞİ

Akıl Fikret TOSUN

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Van Yüzüncü Yıl University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Sinema Televizyon Bölümü / Department of Cinema Television

akilfikret.tosun@gmail.com Orcid: 0000-0002-1493-1784

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321680>

Özet

Sinema tarihinde bir tür olarak komedi ve yol filmleri dikkat çekmektedir. Özellikle sessiz sinema dönemi itibarıyla komedi türü köklerini Antik Yunan dram sanatının bir türü olarak komedy ve fars geleneğinden almakla birlikte vodvil, burlesk, skeç gibi dram sanatının alt türlerinden ve Commedia dell'arte, parodi ile pandomim gibi oyun biçimlerinden de beslenmiştir. Merkezinde yol, yolcu, araç, seyahat, hareket, kimlik, kültür, özgürlük, dönüşüm, coğrafya vb. olan yol filmleri ise köklerini ağırlıklı olarak western türünden alır.

Bazen komedi filmlerinin anlatısının yol ve yol hikayeleri merkezinde inşa edildiği görülmektedir. Bunun sonucu olarak karşımıza gerek komedi filmi gerekse yol filmi öğelerinden oluşan yol komedileri çıkmaktadır. Bu perspektiften bakınca Sinemada yol komedileri melez bir alt tür olarak görülebilir. Bu melez alt tür ile Türk sinemasında da karşılaşılmaktadır.

Bu çalışmada amaca yönelik örneklem çerçevesinde yönetmenliğini Ersoy Güler'in yaptığı ve bir yol komedisi olan 2012 yılı yapımı Sağ Salim adlı film seçilmiş olup gerek komedi gerekse yol filmlerine ait türsel gelenekler değerlendirilmiş ve Sağ Salim adlı filmin Amerikan sinemasındaki yol ve komedi filmlerinin türsel geleneklerinden-uzlaşımlarından etkilendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tür, Komedi, Yol Film, Yol Komedileri

ROAD COMEDIES AS A HYBRID SUBGENRE: “SAFE AND SOUND” MOVIE SAMPLE

Abstract

Comedy and road movies as a genre in the history of cinema attract attention. Especially as of the silent cinema period, the genre of comedy takes its roots from the comedy and Persian tradition as a genre of ancient Greek drama, but it has also been fed by sub-genres of drama such as vaudeville, burlesque, sketch, and game forms such as Commedia dell'arte, parody and pantomime. In its center, road, passenger, vehicle, travel, movement, identity, culture, freedom, transformation, geography etc. Road movies, on the other hand, take their roots mainly from the western genre. It is sometimes seen that the narrative of comedy films is built at the center of road and road stories. As a result of this, we come across road comedies, which consist of both comedy films and road films. From this perspective, road comedies in the cinema can be seen as a hybrid subgenre. This hybrid subgenre is also encountered in Turkish cinema. In this study, the movie named Sağ Salim, a road comedy directed by Ersoy Güler and produced in 2012, was chosen within the framework of purposeful sampling, and the genre traditions of both comedy and road movies were evaluated and Sağ Salim, it was seen that the film was influenced by the generic traditions-consensus of road and comedy films in American cinema.

Keywords: Cinema, Genre, Comedy, Road Movie, Road Comedies

Giriş

Kuşkusuz sinemada tür tartışmalarında, tür yapıcısı ve üreticisi olarak Hollywood merkezi bir rol üstlenmektedir. Ancak Steve Neale'nin de ifade ettiği gibi birçok Hollywood filmi ve birçok Hollywood türü melez ve çoklu türe özgüdür (Neale, 2000: s. 45). Bu perspektiften bakıldığında Komedi türüne ve yol filmi türüne özgü uzlaşımları-gelenekleri içerisinde barındıran yol komedilerinin melez bir alt tür olarak değerlendirilmesi mümkün görülmektedir. Esasen Komedi türü ile yol filminin kesişmesi tesadüf değildir. Yol filminin temel nosyonu olan yolculuk Gerald Mast'a göre aynı zamanda sıklıkla kullanılan komik olay örgülerinden birisidir (Horton, 2000: s. 24). Ancak sinema alanında yapılan kuramsal çalışmalarda yol komedileri kavramıyla nadiren karşılaşmaktadır. Bu metinlerin ışığında akademik anlamda sinema yazarları ve araştırmacılar tarafından yeterince tartışılmadığı görülen yol komedilerine yönelik bir çalışma gerçekleştirmek faydalı olacaktır. Bu nedenle komedi ve yol filmi türlerine özgü kapsamlı bir değerlendirmeye gerek görülmektedir. Sinemada komedi türünün uzlaşımlarını-geleneklerini genel olarak Antik Yunan komedyasından, Roma komedilerinden, fars anlayışından yani teatral biçimlerden miras aldığı görülmektedir. Özellikle sessiz sinema döneminden itibaren sinemada ağırlıklı olarak fiziksel komediye dayalı slapstick komedi (kaba komedi) ve romantik komedi ve kimi araştırmacılarca onun Amerikan versiyonu olarak değerlendirilen screwball-çılgın komedi örnekleri göze çarpmaktadır.

Çalışmaya konu olan ve amaca yönelik örneklem olduğu için seçilen Sağ Salim filmi ağırlıklı olarak slapstick, romantik ve screwball komedi unsurlarını içermektedir.

Yol teması sinemanın icadıyla birlikte beyazperdeye yansımıştır. Sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen 1895 yılı yapımı Lumiere kardeşlerin Trenin Gara Girişi adlı filmi ilk yol temalı film olarak tarihe geçmiştir. Bununla birlikte aslında türün kökeni sinemada başat bir tür olan Western'e dayanmaktadır. Western türü her şeyden önce yol filmlerinin de miras aldığı coğrafyayı, manzarayı tanımlamaktadır. Western de tanımlanan coğrafya-manzara (genellikle at ile kat edilen dağlar, ovalar, çöller, vadiler, vb.) yol filminin temel motivasyonu olan özgürlük ve özgürlük alanını da tanımlar. Çalışmaya konu olan Sağ Salim filmi, yol filmlerinin coğrafyayı, manzarayı tanımlama işlevini yerine getirirken aynı zamanda yol ile ilişkili olarak özellikle kadın karakter için özgürlüğü ve özgürlük alanını da tanımlar.

Ancak melez alt tür tanımlaması beraberinde akla baskın olan türü de getirir. Çoğu film tür melezleri olsa da, genellikle bir tür baskın olacaktır, diğer türler baskın türü destekleyecektir, bu nedenle "destekleyici türler" olarak adlandırılabilir (Selbo, 2015: s. xv). Bu çalışmada baskın tür komedidir. Yol filmi destekleyici tür olarak görülmüştür. Bu nedenle çalışmada ağırlıklı olarak baskın tür olarak Komedi türü ve bu türün akademik dünyada en çok tartışıldığı slapstick (kaba, fiziksel komedi), romantik komedi ve onun Amerikan versiyonu olarak görülen screwball (çılgın komedi) ele alınmıştır.

Bu makale komedi türü ve yol filmleri incelemelerini Hollywood sineması üzerinden gerçekleştirmiştir. Hollywood geleneksel olarak dünya film komedisi üzerinde baskın bir etkiye sahiptir (Horton, 1991, s.3). Öte yandan komedi türü bağlamında Sağ Salim filminin türsel uzlaşımlarının kökeni geleneksel Türk tiyatrosu, özellikle orta oyunu ve gölge oyunu bağlamında değerlendirilmemiştir. Bunun nedeni orta oyununun, köklerini milattan önceki Antik Roma güldürüsünden alan dolantı-entrika komedyasıyla benzer olmasıdır. Diğer yandan geleneksel gölge oyununun komedi unsuru olan Karagöz, Aristofan figürüne en yakın yaklaşımlardan birisidir. Karagöz, Eski Komedi'nin zeki kölesinin doğrudan torunudur. (Whitman, 1964: s. 54-288). Dolayısıyla türsel uzlaşım bağlamında daha tutarlı bir analiz için referans noktası Antik Roma komedyası ve Antik Roma komedyasının etkilendiği Antik Yunan komedyası olmalıdır. Nitekim makale sonucunda ortaya çıkan bulgular bunu doğrulamaktadır.

1. Sinemada Komedi Türü ve Kökenleri

Kuramsal çerçevede tür kavramı sıklıkla gündeme getirilmiştir. Kısaca değinmek gerekirse tür (genre) sözcüğü köken olarak Fransızcadır ve basitçe kind (tür, cins, çeşit vb) ya da type (tip, çeşit, cins, kategori) anlamına gelir. Film türlerinden bahsettiğimizde filmlerin belirli tiplerini belirtiriz. Bilim kurgu filmi, aksiyon

filmi, komedi, romans, müzikal, western bunlar kurmaca öykü anlatan sinemanın bazı türleridir (Bordwell ve Thompson, 2011: s. 328). Tür temel olarak anlatı ve pazarlama stratejileri üzerinden şekillenmektedir. Tür, Hollywood'un karakteristik yapımlarına ve bunların ürettiği farklı film türlerine atıfta bulunur (Pearson ve Simpson, 2001: s. 273). Tür kelimesi, temel anlatı ve üslup uzlaşmaları açısından filmin sabit bir kategori olarak tanımını ima eder (Vighi, 2012: s. 77). Türler, belirli ortak unsurları olan sanatsal veya kültürel eserlerin çeşitleri veya tiplerinin kategorileridir. Filmde ortak türe dair unsurlar konu, tema, anlatı ve üslup kuralları, karakter tipleri, olay örgüleri ve ikonografiyi içerir (Grant, 2006: s. 297). Özetle sinemada türe dair bu görüşler türün gerek üretim gerekse biçim ve içerik bağlamında bir uzlaşım-gelenekler kümesi olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte tür tartışmalarında sinema endüstrisinin karlılık stratejileri türe dair melezlik kavramını ön plana çıkarmaktadır. Endüstrinin mümkün olduğu kadar çok izleyici grubuna ulaşma istekleri nedeniyle, türsel melezlik her zaman film metinlerinin özünü oluşturmuştur (Azcona, 2010: s. 26). Film kuramcısı Janet Staiger için Hollywood filmleri hiçbir zaman "saf" olmamıştır (Selbo, 2005: s. 11). Hollywood'un klasik çağında, Hollywood'un neredeyse tüm filmleri, her zaman bir tür genel olay örgüsünü, bir aşk olay örgüsünü diğerleriyle birleştirme eğiliminde oldukları için melezdir. Sinemanın hem içinde hem de dışında, görünüşte en "saf" ve istikrarlı türlerin çoğunun, başlangıçta ya belirli türsel rejimler içinde ya da bu rejimler arasında daha önce ayrı ve ayrı türlerden gelen öğeleri birleştirerek evrimleşmiştir. Melezler belirli ve farklı türsel bileşenlerin kombinasyonları olarak kabul edilir (Grant, 2003: s. 172-173). Bu çerçeveden değerlendirildiğinde yol komedileri göz önüne alındığında baskın tür olarak görülen Komedi türü ile ilişkili yaygın melezler arasında komedi / aksiyon, komedi / macera, komedi / arkadaş, komedi / yol filmleri yer almaktadır (Selbo, 2005: s. 52). Komedi aynı zamanda melez biçimde ya da kurucu bir unsur olarak, hemen hemen tüm diğer türlerde bulunur (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 91).

Daha öncede ifade edildiği gibi Hollywood sineması komedi türü için dünya sinemasına rol model olmuştur. Komedi, Hollywood sinemasının endüstriyel ve estetik rejiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Komedi her zaman düzenli olarak üretilmiştir ve komedi her zaman popülerdir. (Neale ve Krutnik, 1990: s. 100-101). Amerikan sinemasında komedi filmleri sessiz sinema dönemine damgasını vuran ve günümüzde de etkisini sürdüren slapstick (kaba-fiziksel komedi), sesli dönem ile birlikte romantik komedi, screwball (çılgın komedi), kara komedi, parodi gibi alt türler ile dikkat çekmektedir. Fakat yapılan akademik çalışmalar slapstick (kaba, fiziksel komedi) ve romantik dolayısıyla screwball (metnin ilerleyen bölümlerinde romantik ve screwball komedinin eş anlamlı görüldüğü ifade edilecektir) üzerinedir. Bir dizi komedi alt türü, özellikle de slapstick ve romantik komedi, film tarihçilerini cezbetmiştir (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 92).

Hollywood sineması göz önüne alındığında bilinmesi gereken en önemli şey Hollywood komedilerindeki birçok sahnenin, neredeyse yalnızca gagların (gülünç durum veya söz), komik olayların, kazaların, tesadüflerin, rastlantıların ve komik performansın sergilenmesi için var olmasıdır. (Neale ve Krutnik, 1990: s. 102). Sessiz sinema koşulları düşünüldüğünde yukarıda ifade edilen anlayışın fiziksel performanslar ile sağlanabileceği görülmektedir.

Birleşik Amerika'da sessiz sinema komedi ağırlıklıdır. Slapstick (fiziksel komedi) ise, Amerikan sessiz sinemasına hakim egemen biçimdir. Slapstick komedi filmi, erken dönem sinemasında ve sessiz sinemada yaygın olan, fiziksel ve geniş komediyi ön plana çıkaran bir alt türdür. Slapstick filmler performans odaklıdır ve gag (gülünç durum), büyük bir salaklık ve hata, takip, kovalamaca, çılgınlık, aptalca hareketler vb. slapstick unsuru bir araya getirmek için kullanılan nispeten zayıflatılmış bir anlatıdan oluşma eğilimindedir (Kuhn ve Westwell 2012: s. 378-379). Slapstick 1910'lar boyunca en popüler komedi biçimi olarak, kaos, anarşi, heyecana vurgu yapmıştır (Horton ve Rapf, 2013: s. 44). Bu çerçevede slapstick, yasakları ve yasaları askıya alan karnavalesk özellikler de barındırır. Slapstick biçim, genellikle yıkıcı, karnavalesk, otoriteye ve sosyal hiyerarşiye meydan okuması nedeniyle de değerlidir. (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 379). Slapstick abartılıdır ve genellikle beceriksizlikler, utanç verici olaylar ve şiddet eylemi taklidi içeren absürd durumlarla karakterize edilir (Sover, 2018: s. 262). Slapstick komedide düşme-düşürülme ve darbe merkezi bir rol oynamaktadır. Bunların yanı sıra slapstick sürpriz, düzenbazlık, taklit gibi unsurları da içermektedir. Slapstick Chaplin kısımlarında da görüleceği gibi komik eylemi kazara, rastlantısal ve tesadüfi olarak tekrarlar. Bütün bunlar

beraberinde Buster Keaton, Harold Lloyd, Marx Kardeşler vb. slapstick-fiziksel komediye özgü gerilim de üretirler. Kuşkusuz birçok slapstick filmde görülen yüzlere fırlatılan turtalar, kafalara vurulan tavalalar, komik dövüşler, tokatlar, tökezlemeler, yuvarlanmalar, duvarlara yürümler vb. de yukarıda belirtilen slapstick unsurlara eklenebilir. Öte yandan slapstick-fiziksel komedinin abartma tarzından dolayı, fırlatılan turtalar vb. hatalar, salaklıklar, aptallıklar, sakarlıklar slapstick fars olarak değerlendirilebilir. Slapstick için fars sıklıkla karşılaşılan ve faydanılan bir teatral referanstır. Fars ilkel, yalınç güldürme öğelerinden yararlanan, kimi kez inanırlığın sınırını aşan, gülümsemekle yetinmeyip güldürmeyi amaç edinen hafif komik oyun olarak tanımlanmaktadır (Taner ve Nutku, 1966: s. 36).

Nitekim 1910'ların ve 1920'lerin sessiz komedilerini palyaçuluk geleneklerinin modern bir yeniden yorumu olarak tanımlamaya çalışan bir düşünce çizgisi de bulunmaktadır Ayrıca sıklıkla görülen slapstick şiddet, slapstick'in doğası gereği daha öncede vurgulandığı gibi rastlantısaldır, kazaradır, tesadüfidir. Onu dehşete düşürmek yerine komik yapan şeyin anahtarı budur (Kalat, 2019: s. 5-63). Bununla birlikte Slapstick evren kaotik ve anarşik bir evren olarak nitelendirilebilir. Marx Kardeşlerin yanı sıra Sennett'in Keystone filmle- rinde yarattığı komik kaos ve anarşi dikkat çekicidir. Mack Sennett'in Keystone Kops ve Bathing Beauties kolektifleri veya Buster Keaton'ın Polisler (1922) ve Buster'ın sayısız gelin tarafından kovalandığı muhte- şem Yedi Şans (1925) filmindeki mobil grup koreografilerinde görüleceği gibi, biriken şiddetli hareketler, slapstick bedenler çoğaltılabilir, şiddet ve kaos katlanarak arttırılabilir (Paulus ve King, 2010: s. 230). Bu perspektiften bakınca slapstick şiddetin komikleştirilmesi daha da anlaşılır olmaktadır. Komedinin ayrıca- lığı komik boyuttur. Gerçek olmadığını bildiğimiz halde, komik yaklaşım ikna olmamızı sağlar. Hatta fars (düşük komedi) ve kaba komedilerde (slapstick) bile fiziksel darbe ne kadar şiddetli olursa olsun kalıcı bir hasar görülmez.(Miller, 1993: s. 254).

ABD'li yapımcılar Mack Sennett (özellikle dikkat çeken keystone polisleri ve Chaplin kısıları) , Hal Roach ve Al Christie'nin 40.000 makaralık slapstick komedi ürettikleri iddia edilmektedir. Amerikan sinemasında, Chaplin, Keaton, Harold Lloyd ve W.C. Fields en yaygın olarak slapstick ile ilişkilendirilen figürlerdir ve çalışmaları dünya çapında önemli bir etki yaratmıştır. (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 378). Ancak film üretim biçiminin değişimi ve dönüşümü slapstick komedileri ve komedyenleri de etkilemiştir. Gag temelli slapstick komedi, 1910'larda komedyen merkezli komediye kanalize edilmeye başlanmıştır. Kramer, komik sanatçı- ların slapstick temelli komedide düzenleyici güç olarak ortaya çıktığını savunur. 1920'lerin sonlarında ve 20'lerin başlarında slapstick "komedyen komedileri" daha çok statüsünü ve performansını diğer tüm aktör- lerden farklı kılan yıldız komedyenin karakteri ve performansıyla ilgilenmişlerdir. Böylece yıldız filmin ana cazibe merkezi haline gelmiştir. Yıldız oyuncuyu slapstick komedide merkezileştirmek, daha büyük biçim- sel istikrara doğru atılan bir adımdır. Bir başka önemli faktör de komedyen merkezli uzun metrajlı filmin yeniliğidir (Karnick ve Jenkins, 1995: s. 18). Önemli değişim yılları olan 1920'lerin başlarında Hollywood merkezli film şirketleri yılda 600'den fazla uzun metrajlı film çekmiştir. Keystone film şirketiyle ilişkilendirilen vodvil ve slapstick gelenekleri ve Charlie Chaplin ve Buster Keaton uzun metrajlı filmleri seyirci karşısına çıkmıştır (Kuhn ve Westwell 2012: s. 206).

1920'lerin uzun metrajlı filmlerinde Chaplin, Keaton ve Lloyd kendilerini "kibar" sosyal komedi ilkelerine uydurmuşlar ve filmlerinde komik performans ve anlatıyı bütünleştirmeye çalışmışlardır. Hollywood ko- medyen komedisi, ana akım kurmaca filmlerden önemli bir açıdan farklıdır. Komedyen merkezli filmler sadece klasik sinemanın anlatı temelli estetiğine göre düzenlenmemiştir. Bunun yerine, kurmaca yapım ve performatif eğlence gösterisinin bir kombinasyonunu sergilerler. Bu filmlerde, Klasik temsil paradigması- nın bazı yönleri, kökleri vodvil ve burlesk gibi çeşitli biçimlerde bulunan bir sunumsal çekim tarzıyla bir arada var olur (Karnick ve Jenkins, 1995: s.19-20). Slapstick komedi sinemada sesin kullanımından sonra da etkisini devam ettirmiştir. Marx Kardeşler, Laurel ve Hardy, Üç Ahbap Çavuş, Abbott ve Costello, Bob Hope ve Bing Crosby, Dean Martin, Jerry Lewis, Peter Sellers, Rowan Atkinson, Mel Brooks, Woody Allen, Jim Carrey, Leslie Nielsen, Eddie Murphy, Chevy Chase ve Steve Martin' in komedilerinde slapstick (kaba-fizik- sel komedi) unsurlara rastlanılmaktadır. Özellikle 1963-2006 yılları arasında çekilen Pembe Panter serisi, 1984-1994 yılları arasında gerçekleştirilen Polis Akademisi serisi ve 1988-1994 yılların arasında çekilen Çıp- lak Silah serisi slapstick unsurlar açısından dikkat çekmektedir. Benzer durum Türk sineması için de geçerli- dir. Öztürk Serengil, Sadri Alışık, Kemal Sunal, Zeki Alasya ve Metin Akpınar, Şener Şen ve Şahan Gökbakar

komedilerinde slapstick unsurlar sıklıkla görülmektedir. Özellikle Hababam Sınıfı serisi (1975-2005), Süt Kardeşler, Tosun Paşa (1976), Şaban Oğlu Şaban (1977) vb. Arzu film komedilerinde sıklıkla slapstick (fiziksel komedi) unsurları yer almaktadır. Yine Arzu film komedisi olan Maskeli Beşler (2005-2008), ve diğer yapım firmaları tarafından gerçekleştirilen Çakallarla Dans (2010-2018), Recep İvedik (2008-2022), Kolpaçino (2009-2016) ve Dügün Dernek (2013-2015) gibi seri filmlerde de slapstick unsurlar görülmektedir.

Sinemada komedi türünde öne çıkan bir başka önemli tür slapsitck geleneğinden de beslenen fakat anlatıyı önceleyen romantik komedi ve onunla ilişkili screwball-çılğın komedidir. Sinema alanındaki akademik çevrelerce tartışılan romantik komedi ve screwball-çılğın komedi ilişkisidir. Bazı eleştirmenler screwball komedisini Hollywood'da 1934 ile 1940'ların başları arasında yapılmış herhangi bir romantik komediye gönderme yapmak için kullanırken, diğerleri de (tarihi ne olursa olsun) sorumsuz ya da çılğın karakterler ve slapstick eğilimleri için kullanmışlardır (Glitre, 2006: s. 24). Genel olarak Steve Neale, Frank Krutnik, Claire Mortimer, Andrew Horton gibi bazı film araştırmacıları romantik komedi ile screwball-çılğın komediye eş anlamlı kullanıldığını vurgulamışlardır. Amerika Birleşik Devletleri'nde romantik komedi şu ya da bu şekilde çılğın komedi olarak tanımlanabilir (Horton, 2000: s. 64). Hollywood'un klasik döneminde screwball-çılğın komedi, romantik komedi olarak tanımlanır (Grant, 2003: s. 415). Bu nedenle çalışmada romantik komedi terimi ve screwball komedi eş anlamlı olarak kullanılmıştır.

Screwball hızlı hareket eden farsa dayalı aksiyon, geniş fiziksel komedi ve kavgacı diyalog ile karakterize edilen, slapstick'in dinamik enerjisinin bir kısmını miras alan bir komedi türüdür (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 354). Klasik Hollywood sinemasının ilk on yıllarında, anlatının genellikle bir dizi fiziksel gaglardan oluşan slapstickten, gagların bir anlatı çizgisinden doğma eğiliminde olduğu karakter merkezli komediye ve bunula birlikte komik unsurların nispeten dağınık olduğu ve hedefe yönelik bir anlatı yapısına tamamen dahil olduğu bir komedi türü olan screwball komediye evrilen bir süreç yaşanmıştır (Allen ve Smith: 1997, s. 399). Kuşkusuz bu geçişin hem teknik, estetik, anlatsal hem de ekonomik, kültürel, sosyolojik ve politik nedenleri bulunmaktadır. Sesin devreye girmesi, New York'tan Hollywood'a getirilen oyun yazarları ve bunun sonucunda diyaloglara dayalı komedinin varlığı, 1929'da yaşanan ekonomik krizin toplumsal etkilerinin aşılma çabası, film dilinin gelişimi ve bütünlüklü bir anlatı yapısının benimsenmesi, 1934 yılında çıkan sinema filmi yapım yasası screwball'a evrilen sürecin nedenleri olarak görülebilir. Bunların yanı sıra slapstick, son tahlilde, romantizm ya da onun gerçekleşmesi için bir araç olarak uygunsuz, yetersizdir. Bir romantizmi sürdürmeye ve bu türden bir son üretmeye muktedir bir olay örgüsünden yoksundur (Neale ve Krutnik, 1990: s. 25). Romantik komedinin 1930'larda, sadece sesin filmlere gelmesiyle değil, aynı zamanda Amerika'nın büyük buhranı atlatıp kendi değerlerini yeniden değerlendirmesiyle gelişmesi şaşırtıcı değildir. Film akademisyeni Thomas Schatz'ın yorumladığı gibi, screwball hızlı tempolu üst tabaka romantizmini yeniden yapılandırarak buhran dönemi ekran komedisine egemen olmuş ve o dönemin en önemli ve ilgi çekici sosyal yorumunu sağlamıştır (Horton, 2000: s. 65).

Screwball komedi Frank Capra'nın yönettiği It Happened One Night (1934) ve Howard Hawks'ın yönettiği 20th Century (1934) ve Bringing Up Baby (1938) filmi ile yeni bir komedi tarzı olarak sinema tarihindeki yerini almıştır. Screwball dünyası, üst sınıf ve şehirli, siyah kravatlı, göz kamaştırıcı gece elbiseli, şampanya içen kafe sosyetesini tipleriyle doludur. Sıklıkla zenginlikle ifade edilen bu toplumsal güç farkı, genellikle bir düşmanlık, uzlaşmazlık kaynağıdır, ancak aynı zamanda cinsiyetin güç eşitsizliklerinin yer değiştirmesini de sağlar. Kadın kahraman genellikle erkek kahramandan daha fazla sosyal güce sahiptir veya öyle görünmektedir. Alternatif olarak, kahraman gerçekte olduğundan daha az sosyal güce sahipmiş gibi davranır. En yaygın Hollywood romantik komedi olay örgüsü "cinsiyetlerin savaşını" içerir: kahraman ve kadın kahraman rekabet halindedir, başlangıçta birbirlerinden hoşlanmazlar ve hatta nefret ederler, ancak genellikle bir tersine çevirme süreciyle düşmanlıktan uzlaşmaya doğru hareket ederler. Bu olay örgüsü, her zaman toplumsal cinsiyet ve eşitlikle ilgili soruları gündeme getirmiştir (Glitre, 2006: s. 19-26). Amerikan screwball-çılğın komedisinde romantik çift çok farklı sosyal çevrelerden gelmiştir. Daha spesifik olarak, biri genellikle üst veya zengin sınıftan, diğeri orta veya alt sınıftandır. Bu tür bir komedinin odak noktası, özellikle kişisel arzu ile aile ve sosyal kurumlar arasındaki çatışmayla ilgili olarak erkek kız ilişkileridir. Geleneksel olarak genç çiftlerin amacı, tüm birlikteliklerin en resmi olanına, yani evliliğe ulaşmaktır. Çiftin içindeki kişisel farklılıkların üstesinden gelmek ve ailesel, sosyal veya her ikisi birden engelleyici figürleri yenmek, romantik

komedinin gerektirdiği sıkı olay örgüsünün malzemesidir (Horton, 2000: s. 49-65). Komedi sürprizler ve öngörülemeyen şeyler üzerinden beslenir. Anlatı mantığı ve sürekliliğinden kopuş beklenmedik olaylarla, mizahın uyumsuz doğası ile ilişkilidir. Romantik komedilerde beklenmedik olaylara dayalı komik sürprizler mizah üretirler. Tipik bir romantik komedi filmi yanlış kimlik, gizlenme, gerçeği gizleme, sahte tavır takınma, toplum içinde aşağılama, arkadaşlara güvenme, zamana karşı bir yarış gibi özellikler taşır. Yanlış anlamalar ve kılık değiştirmeler, gülünç durumlar ve mutlu son burada bulunabilir. Hikayenin merkezine yerleştirilen savaşı bir çift patlayıcı ilişkilerinin ilerleyişini belirleyen çılgın kaçışlardan, kaostan, slapstickten ve hazır cevap, esprili, hızlı tempolu diyaloglardan sorumludur. Screwball terimi ilk olarak bu filmlerin kadın kahramanlarını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu da çılgın bir enerji ve belirli bir uyumsuzluk anlamına gelmektedir. Bu tür, hem Amerikan ekran komedisinin en popüler biçimi hem de en kalıcı biçimidir. Sinemada screwball-romantik komediye örnek olarak öne çıkan filmler olarak Ernst Lubitsch'in *Trouble in Paradise* (1932), George Cukor'un *Dinner at Eight* (1933), William Wyler'in *The Good Fairy* (1935), Billy Wilder'in *Some Like It Hot* (1959), John Huston'un *African Queen* (1951), John Ford'un *The Quiet Man* (1952), Woody Allen'nin *Annie Hall* (1977), Sydney Pollack'ın *Tootsie* (1982), Garry Marshall'ın *Pretty Woman* (1990), *Notting Hill* (1999), *Bridget Jones* (2001, 2004 ve 2016) gösterilebilir. (Horton, 2000: s. 65).

Screwball-romantik komedi türü ile Yeşilçam'dan günümüze Türk sinemasında da karşılaşılmaktadır. Romantik komedi türü ile ilişkili olarak öne çıkan filmler arasında *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (1978), *Oh Olsun.* (1973), *Cici Gelin.* (1967), *Delisin.* (1975), *Yalancı Yarım* (1973), *Hindistan Cevizi.* (1967), *Ateş Böceği.* (1975), *Ah Nerede* (1975), *Romantik Komedi 1: Aşk Tadında* (2010), *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (2013), *Aşk Çağırırsan Gelir* (2022), *Nasipse Olur* (2020), *Ağır Romantik* (2020), *Hadi İnşallah* (2014), *Kocan Kadar Konuş* (2015), *Patron Mutlu Son İstiyor* (2014), *Kardeşim Benim* (2016), *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (2016), *Mutluluk Zamanı* (2017), *Aşk Bu Mu?* (2018), *Görümce* (2016), *Celal ile Ceren* (2013) gibi filmler de bir ana karakteri bir arkadaş grubuyla destekleyen romantik komediler olarak gösterilebilir.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle her iki komedi türü göz önüne alındığında kuşaklar arası ve cinsiyetler arası çatışma, aşk, kişisel farklılık, engeller, aile, evlilik vb. olay örgüleri, sakar komik palyaço, genç çift, otoriter baba gibi tip ve karakter yapılanması, fars, slapstick biçim ve unsurların yanı sıra şans, şansızlık, rastlantı, tesadüf, kaza, aptallık, sakarlık, gag, kovalamaca, şiddet, kaos, anarşi, abartma, tekrar, tersine çevirme, sürpriz, gerilim vb. komedi teknikleri ve stratejileri ile mutlu sona ve komik çözüme dayalı anlatı yapısı aklı Antik Komedyayı ve bu komedyadan etkilenen Latin Komedyasını getirmektedir.

Nitekim yapılan akademik çalışmalarda Amerikan sinemasında öne çıkan slapstick (fiziksel komedi) ve romantik –screwball (çılgın komedi) komedi köken olarak Antik Komedyaya etiketlenmiştir. Horton, Karnick, Jenkins, Neale, Krutnik, Sikov, Frye ve Rowe'nin metinlerine bakıldığında slapstick-fiziksel güldürü ve Hollywood romantik komedisini Antik Komedyanın Eski ve Yeni Komedyası ve Yeni Komedyadan etkilenen Latin komedyası uzlaşımları üzerinden değerlendirdikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra film tarihçileri sinemada komedi türünün uzlaşımlarını, köklerini Antik Komedyadan alan fars geleneğinden, vodvil, bürlesk gibi dram sanatının alt türlerinden de aldığını göstermişlerdir.

Antik Komedyası İÖ 486 yılında başlayan ve aşağı yukarı İÖ 200 yılına kadar süren bir dönem içindeki Yunan ve Latin komedyaları için kullanılan terimdir. Yunan Komedyasının Aristofanes ile anılan Eski Komedyası (İÖ 486) , Antifanes ve Aleksis ile anılan Orta Komedyası (İÖ 423 ile 330), ve Menandros ile anılan Yeni Komedyası (İÖ 330) olmak üzere üç evresi bulunmaktadır. Latin komedyasının iki ustası Plautus ile Terentius'tur. Komedyası (komedi) sözcüğünü Yunanca Comos ve Oidia sözcükleri oluşturmuştur. Comos halk, cümbüş, curcuna, hatta köy anlamına gelir. Oidia ise ezgi. Böylece, komedyası curcuna ya da halk ezgisi anlamında kullanılmıştır. (Nutku, 2001: s. 57-234). Oxford İngilizce Sözlüğü, komedinin diğer türdeki "mizahi buluşları" kapsadığını ve aynı zamanda "gerçek hayattaki eylem veya olaylar" ile ilgili olarak mecazi anlamda kullanıldığını kabul etmeden önce, onu "hafif ve eğlenceli karakterin bir sahne oyunu" olarak tanımlar. Komik ise dramın, hayatın, vs. komik yanısıdır (Bevis, 2013: s. 1-8). Aristoteles Poetika adlı eserinde gülünç olanı dramlaştırmakla komedyanın temel biçimlerini ilk olarak Homeros'un Margites ile (meşhur aptallığın hayali bir karakterini ele alan komik, sahte kahramanlık şiiri. (Rotstein, 2010: s. 99) gösterdiğini ifade etmektedir. Komedyası phallos şarkılarından doğmuştur. Aristoteles'e göre Komedyası ortalamadan daha aşağı

olan karakterlerin taklididir. Bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır (Aristoteles, 1987: s. 18-20). Buradan da anlaşılacağı gibi Aristoteles komediyi komik bir eylemin taklidi olarak görmektedir. Bergson'a göre komedyaya bir oyundur, yaşamı taklit eden bir oyun (Anday, 1965: s. 38-95). Fantezi ve şenliği kucaklayan bir oyun (Horton, 2000: s. 6).

Eski Komedyaya sessiz sinemanın egemen biçimi slapstick (kaba, fiziksel komedi) ile doğrudan ilişkilidir. Eski Komedyanın en ünlü oyun yazarı Aristofanes'in eserlerindeki ana unsurlar, güçlü siyasi satir ve edebi parodi ve fiziksel komedide fars özellikleri bulunması ve hatta slapstick kullanımınıdır (Horton, 2000: s. 45). Fiziksel mizahın tarihi, orta çağ Avrupa'sın da halk festivallerini karakterize eden panayirlarda ve hatta daha önce klasik Yunanistan ve Roma komedi tiyatrosunda bulunabilir. Aristofanes'in oyunlarındaki slapstick ifadeler bugün sahnelenmekte ve sanki ilk üretildikleri günden bu yana 2500 yıl geçmemiş gibi hala aynı işi yapmaktadır. Aristofanik komedilerden alınan örnekler, slapstick'in genellikle oyunda basmakalıp bir şekilde sunulan, dramatik bir karakterin fiziksel istismarıyla ilgili yaygın bir mizahi teknik olduğunu göstermektedir. Onlara anlamlı bir sembolizm havası vermek ve onları dramatik karakterler olarak tipikleştirmek için genellikle kurbanların kendileri tarafından taşınan kamçılarla, sopalarla ve / veya sahne dekorlarıyla kovalamayı ve üfleme veya vurmaya veya dövme içerir. Aristofanik slapstick yalnızca komik kahramanın çeşitli derecelerde uyguladığı biriken şiddet ve acı, Laurel ve Hardy'nin «örneklenmiş tamamlayıcılığı» ile de karşılaştırılabilir. Aristofanik slapstick şiddetli, fiziksel olarak tehdit edici olabilir, komik olabilir, fars özellikleri taşıyabilir, grotesk ve ritüel olabilir (Sover, 2018: s. 1-311). Aristofanes karakter veya olay örgüsü gelişimi konusunda endişe duymamıştır. Anlatı, drama ve karakter gelişimine önem vermemiştir. Eski Komedyanın karakteristik özelliği olan müstehcenlik, sövgü ve konuşma dili bu kutlamanın dili olarak görülmelidir. Aristofanes'in oyunları olay örgüsünden ziyade tema ve merkez komik metafor tarafından düzenlenir. Aristofanes'in karakterleri tamamen olgunlaşmış veya geliştirilmiş figürlerden ziyade tiplerdir. Aristofanes, gerçeküstü komik fanteziden ve karnavalesk şenlikten tamamen yararlanabilmiştir (Horton, 2000: s. 46). Eski Komedi, kahramanca ve ironik olanın bir karışımıdır. Mizah satirik-hicivlidir ve kahramanın gerçekleştirdiği eylemlerden gelir (Jenkins ve Karnick, 1995: s. 73). Eski Komedyada komik kahraman (eiron) ironik bir soytarıdır. Aristofanes'te komik kahraman düşük ve grotesk-gülünç bir karakterdir. (Whitman, 1964: s. 26-52). O bir bireydir, bencilliğin sınırındadır ve avantajını tereddüt etmeden kullanır; sınırsız özgürlüğü içinde hiçbir etik ilkeye bağlı kalmaz. Satirik bir karakter olarak komedi kahramanı, Eski Komediye derinden kök salmıştır (Sommerstein, 2019: s. 72-418). Bu komik kahraman aksiyonun ilerlemesi ve komik durumun oluşması için bazen istemediği bir görevi üstlenmek zorunda kalır. Bu görev komik kahramana Eski Komedinin anlatı yapısının önemli bir unsuru olan ve koro öncesi oyuna konu olan olaydan önce geçenleri özetleyen prolog (Taner ve Nutku, 1966: s. 80) bölümünde verilir. Aristofanes'in oyunlarında oyun öncesine dair bilgileri özetleyen prolog bölümünde ya şair, şikayet eden ve bir şeyi ya da birini bekleyen kahramanla başlar; ya da bir çıkmazda bir şey bulmaya çalışan ya da istenmeyen bir görevle meşgul olan iki figür vardır (Whitman, 1964: s. 59). Bunların yanı sıra Aristofanes'in komik anlayışının merkezinde ile her zaman bir miktar absürd imkansızlık yer almaktadır (Taaffe, 1993: s. 167).

Eski Komedinin tür anlatı yapısını oluşturan komedi işlevleri arasında kötülük, eksiklik-yetersizlik veya talihsizlik-şanssızlık-aksilik bulunmaktadır (Sifakis, 1992: s. 129). Eski Komedyaya sürpriz, yerleşik kurallara aykırı davranış, kültürel normlar, cinsel ve müstehcen unsurlar, ritüeller, düzensizlik ve kaos gibi ritüel mizahın tipik özelliklerini barındırmaktadır (Bowie, 1993: s. 11). Aristofanes oyunlarında görülen bir başka özellik abartı, tekrar ve Bulutlar oyununda aile üyelerinin rollerinin değişiminde olduğu gibi tersine çevirmedir. Aristofanes'in tekrar kullanmasının nedeni, durumun tersine çevrilmesiyle üretilen çok bariz komik etkidir. (Miller, 1944: s. 28). Aristofanes'in oyunlarında baht dönüşü-talih tersine çevrilmesine de (peripeti) rastlanır.

Slapstick komedi aynı zamanda Commedia dell'arte (İtalyan Tuluat Tiyatrosu) ile de ilişkilendirilir. Slapstick olarak tanımlanabilecek örnekler, Yunan tiyatrosundan itibaren kolayca tanınabilir, ancak kavram en erken ifadesini Commedia dell'arte'de bulur. Slapstick rutinlerinin kökenleri On altıncı yüzyıl doğaçlama İtalyan tiyatrosunun bir çeşidi olan Commedia dell'artedir (Peacock, 2014: s. 15-18). Yirminci yüzyılın ilk yarısının en popüler eğlenceleri hem sessiz hem sesli sinema komedisi Commedia ile yakından ilişkili görünmektedir.

Gerçekten de Chaplin, W. C. Fields, Bert Lahr, Marx Brothers, Jack Benny veya Laurel ve Hardy'yi görmeden Commedia imgelerini canlandırmak zordur. Pek çok "bel altı" mizahı, cinsel ve müstehcen çok sayıda sabit şaka ve hızlı komik alışveriş ve mizahın asılacağı bir olay örgüsünün yalnızca çıplak bir iskeletidir (Horton, 2000: s. 59). Plautus'tan etkilenen ve on altıncı yüzyılda popüler olan bir İtalyan drama türü olan Commedia dell'arte, Eski dramanın stok tiplerini ve maskelerini kullanmış, stok karakterlerin sayısı üç ana türe indirilmiştir: cimri yaşlı adamlar (vecchi), zeki hizmetkarlar (zanni) ve aşıklar (innamorati) (Sommerstein, 2019: s. 211). Özellikle zanniler tipik bir komik kahraman ve bir komedi unsuru olarak iz bırakmışlardır. Commedia dell'arte'den çıkan en önemli karakterlerden biri, Fransa'da Harlequino, İngiltere'de Harlequin olarak bilinen uşak Arlecchino'dur. Bu zanni beceriksiz, oldukça aptal bir şakacıdan canlı, yaramaz, zeki, her zaman popüler ve çok sevilen bir karaktere dönüşen ikinci düzey bir hizmetkardır. Arlecchino'nun her zamanki aptallık ve akrobasi yeteneği kombinasyonu göz önüne alındığında arkasındakileri tehlikeye atarak veya vurarak kaosa neden olması da mümkündür. Bir başka önemli zanni Pulcinella aptal bir hizmetkardır. Her zaman iki (veya daha fazla) aşık çiftinin aşk sıkıntılarında kaynaklanan sorunları gibi bir dizi soruna çözüm bulmak için gerekli olan entrikalarda yer alır. Onun aptallığı, cehaleti, aşırı saflığı ve bazen saldırganlığı olmadan, sayısız "patronlarından" hiçbiri kendilerini içinde buldukları garip belalar karmaşasından asla kaçamaz. Pulcinella, kimsenin kurtaramadığı herkesin kurtarıcısıdır (Chaffee ve Crick, 2015: s. 111-190). Abartma ve kişileştirmelerle dolu olan komedi olay örgüleri genellikle şehvet, kıskançlık ve yaşlılık etrafında dönmüştür (Sommerstein, 2019: s. 211). Commedia dell'arte oyuncularının güldürücü eylemleri lazzi olarak adlandırılır (Taner ve Nutku, 1966: s. 64). Lazzi olarak tanımlanan güldürücü eylemler sessiz dönem slapstick filmler için malzeme işlevi olarak görülmüştür. Slapstick ve komik şiddet, hem Commedia senaryoları hem de lazzi için o kadar merkezidir ki, seyircinin performanstan keyif almasına çok şey kattıkları için görmezden gelinmesi imkansızdır. Commedia'da slapstick şiddetin en yaygın iki biçimi, kasıtlı olarak uygulanan acı ve kazara verilen acıdır. Commedia'nın performans çerçevesi, stilize edilmiş zemini, maske kullanımı, akrobasi ve jestleriyle fiziksel şiddeti ve acıyı kabul edilebilir ve hatta aksiyon gerçeklikten uzak olduğu için eğlenceli hale getirme konusunda bir miktar yol kat eder. Bir komedi unsuru olarak Commedia'da gerilim kullanılmış ve statünün tersine çevrilmesinden elde edilmiştir. Sosyal normlara tamamen aldırış etmemek ve bir statü değişikliğindeki gerilimi keşfetmek, komediyi statü ve çıkarlar açısından keşfetmede etkili olduğu kanıtlanmış bazı yöntemlerdir. (Chaffee ve Crick, 2015: s. 183-285).

Yeni Komediya sinemanın romantik komedisi ile doğrudan ilişkilidir. Yeni Komediya'nın en ünlü yazarı Menander'dir. Romantik komedi ilk olarak eski Yunanistan'da Menander ile ortaya çıkmış, Romalı oyun yazarları Plautus, Terence ile Shakespeare ve Molière üzerinden devam etmiş ve 1930'lardan beri Amerikan film komedisinin baskın biçimi olarak bize ulaşmıştır. Yeni Komediya'nın odak noktası, özellikle kişisel arzu ile aile ve sosyal kurumlar arasındaki çatışmayla ilgili olarak erkek kız ilişkileridir. Geleneksel olarak genç çiftlerin amacı, tüm birlikteliklerin en resmi olanına, yani evliliğe ulaşmaktır. Çift içindeki kişisel farklılıkların üstesinden gelmek ve engelleyici figürleri ailesel, sosyal veya her ikisini birden yenmek, romantik komedinin gerektirdiği sıkı olay örgüsünün malzemesidir. Bu nedenle, Aristofanik komediyle karşılaştırıldığında olay örgüsü ve karakter gelişimi çok daha önemlidir (Horton, 2000: s. 44-49). Menander'in en iyi korunmuş oyunlarının hepsinde, birliktelikleri kazalar, tesadüfler, rastlantılar ve yanlış anlaşılmalara tehdit edilen ve bazı maceralar ve gerçeğin yeniden tesis edilmesinden sonra nihayet birleşen ya da yeniden bir araya gelen bir çift aşkı vardır. Böyle bir yapı, Evanthius ve Donatus gibi geç dönem Latince dilbilgisi uzmanları tarafından üç Yunanca sözcükle protasis (ilk gerilim durumu), epitasis, (gerilimin artması), catastrophe, (tersine çevirme) tanımlanmıştır. Menander'in dramatik malzemesi, zamanındaki Atinalıların (ve diğerlerinin) günlük yaşamıdır. Oyunlar itici güç sağlayan aile ilişkileri, aşk ve evlilik etrafında yapılandırılmıştır. Oyunlarının ilgisi, ilişkilerin inceliklerinden kaynaklanır. Nesiller arasındaki gerilim, aşk önündeki engeller, arkadaşlar ve akrabalar arasındaki dolambaçlı karışıklıklar Menander komedisinin bileşenleridir. Bir Menander olay örgüsü normalde, yanlış anlaşılma veya şans eseri gelişen ve merkezi karakterleri görünüşte içinden çıkılmaz bir duruma sokan bir insan krizini içerir. Menander'deki komik olay örgüsü, mutlu sona yönelik kapalı bir sistemdir ve bu, batılı öykü anlatma modeli için bir model haline gelir. Yeni Komediya'nın komik kahramanı düzenbaz rolünü üstlenen zeki köledir (Sommerstein, 2019: s. 539-732).

Yeni Komediya geleneğinin bir başka önemli ismi Menander'den etkilenen Latin komediyasının ustası Plautus'tur. Plautus'un komedilerinde Menander'in Yeni Komediya etkisi görülmektedir. Plautus'un komedileri

palyaçoları anımsatan komik karakterlerle doludur. Plautus'un anlatıları çoğunlukla Yunan Yeni Komedi-
sinin aşk olay örgüsüne dayandığından, öyküler aşk ilişkilerinden kaynaklanan çatışmaları toplumun gele-
nekleriyle ilişkili olarak sunar. Tarz daha gösterişli ve alaycıdır. Genellikle Yunan oyunlarının sıkı, mantıklı
ve ileriye dönük bir eylem sunma eğiliminde olduğu varsayılırken, Latin komedyasında, Plautus'un ko-
medilerinde görüleceği gibi fars ve slapstick, köleler arasında şakalaşma ve sözlü oyunun yanı sıra çoklu
aldatmacalar, hikayenin sayısız karmaşık dönüşü, veya gülünç figürler, izleyicileri eğlendirmeyi ve tek tek
sahnelerin etkinliğini artırmayı amaçladıkları düşünülen ancak tutarlı olay örgüsünü, mantıksal yapıları,
iyi organize edilmiş eylemi veya anlamlı mesajları pek umursamayan bir yaklaşım hakimdir (Sommerstein,
2019: s. 829).

Romantik komedi ile ilişkili bir başka ünlü oyun yazarı William Shakespeare'dir. Shakespeare oyunlarında
tıpkı Plautus gibi fars ve slapstick öğeleri kullanmıştır. Commedia dell'arte ve Shakespeare'in yarattığı oyun-
lar pek çok ortak köke sahiptir. Aptallar, palyaçolar, aldatılmışlar, enayiler, palavracılar, gevezeler, ukala-
lar-bilgiçler, komik ihtiyar bunaklar, zeki uşaklar (zanniler) Commedia dell'arte ve Shakespeare'de kullanılan
unsurlardır. Commedia'nın birinci ve ikinci zannisi, Shakespeare'in palyaçolarında bulunabilir. Shakespeare
palyaçolarına, özellikle de uşakları ve köylüleri oynarken sürprizler, uyumsuzluklar, mekanik tekrar kalıp-
ları, tekrarlar, tersine çevirmeler, kesintiler, gecikmeler, yanı sıra komik icatlar, dramatik ironi, alt olaylar,
alt bölümler veya meta-dramatik sekanslar gibi farsın pek çok süsünü vermiştir (Chaffee ve Crick, 2015: s.
312-315). Bu çerçevede Shakespeare'in komik kahramanı palyaçolar olarak görülebilir. Amerikan screw-
ball komedisinde görülen pek çok özellik Shakespeare oyunlarında görülmektedir. Shakespeare bir araya
gelmek için ailevi engellerle karşılaşan aşkların hikayesini anlatırken deneysel olmaktan korkmamış, kör
tutkunun ve idealize edilmiş aşkın pençesine düşen ilişkilerin karmaşıklığını keşfetmiş, ısıltılı diyaloglardan
yararlanmış, hem eğlenmek hem de aşk hikayelerinin gerçekliğini vurgulamak için sık sık doğrudan farslara
yönelmiş, erkek figürleri kadar ya da onlardan daha parlak güçlü kadın karakterler yaratmış ve sihir ya da
fantastik dokunuşlar kullanmaktan çekinmemiştir (Horton, 2000: s. 64).

Tüm bu veriler ışığında sinemada komedi türünün anlatı stratejileri, olay örgüsü, komedi unsurları, komedi
teknikleri ve komik kahramanlar çerçevesinde uzlaşmalarının Eski Komediya (Aristofanes), Yeni Komediya
(Menander) ve Yeni Komediya'yı takip eden Latin Komediya (Plautus), Plautus'tan etkilenen Shakespeare ve
Commedia dell'arte'den geldiği görülmektedir. Bunun yanı sıra çalışmaya ayna tutması itibariyle Aristofanes
ve Menander arasında bir kıyaslama yapılacak olursa grotesk, gerçek dışı, imkansız ve absürd kullanarak
gerçekliğin eksikliklerini telafi etme sürecinde Aristophanes'in katıksız, kaba komik fantazilerine kıyasla
Menander açıkça çok daha ölçülüdür (Petrides, 2014: s. 47-48).

2. Sinemada Yol Filmleri ve Kökenleri

Yol komedileri çerçevesinde yol filmleri örnek film göz önüne alındığında destekleyici tür olarak görülmek-
tedir. Yol filmi bir Hollywood türüdür, çünkü diğer Hollywood türleri gibi işlev görür. Amerikan rüyalarını,
gerilimlerini ve endişelerini içerir (Orgeron, 2008: s. 6). Yol filmleri genellikle araba/yol üzerinden hareket
tarafından yönetilen kurgusal bir anlatıya sahip belirli bir metafizik veya varoluşsal eğilim sergileme eğili-
mindedir ve zayıflatılmış veya pikaresk (serseri, haydut, kanun kaçağı) bir anlatı ile simgelenir (Kuhn ve
Westwell 2012: s. 351). Yol türünün tanımlanması kolaydır. Karakterler sürekli olarak bir yerden bir yere
yürüyerek, arabayla, otobüsle veya başka bir araçla hareket eder. Yolculuk boyunca yolda veya duraklarda
vb. olaylar meydana gelir. Her olay, olay örgüsünü ileriye taşır ve ana karakterleri bir dönüşüm yolculuğu-
na çıkarmaya yardımcı olur. Hedefe ulaşılır veya ulaşılmaz. Anlatı için çok önemli olan, kahramanın veya
diğer ana karakterlerin büyümesi veya hedeflere ulaşmasıdır (Selbo, 2017: s. 62). Yol, yolcu, araç ve yolcu-
luğu merkezine alan, hareket, özgürlük, kimlik, kaçış, varoluş, yabancılaşma, dönüşüm, kendini keşfetme,
bir biçimde de olsa araç-otomobil fetişizmi vb. önceleyen yol filmi aynı zamanda coğrafyaya-doğaya ve
onun baştan çıkarıcılığına, kültüre, sosyolojiye, ekonomiye, tarihe, mitolojiye göndermede bulunur. Yol ile
ilgili filmlerin kökeni Lumierre kardeşlerin Trenin Gara Gidişi (1895) gibi sessiz sinema örneklerine kadar
uzanır. Anlatı filmi temelinde yol filmlerinin ilk örnekleri olarak It Happened One Night (Frank Capra,
1934), The Grapes of Wrath (John Ford,1940), The Wizard of Oz (Victor Fleming,1939), Stagecoach (John
Ford, 1939) ve Sullivan's Travels (Preston Sturges, 1941) görülebilir. Ancak popüler bir tür olarak yol fil-

mi 1960'larla birlikte değişen kültür, sosyoloji, politika ile birlikte görülür. İlk olarak Godard'ın *Breathless* (1960) filmi Amerikan sinemasında yol filminin ilham verici çalışması olarak kabul edilir. Arthur Penn'in yönettiği 1967 yılı yapımı *Bonnie ve Clyde* bir suçlu çiftin yol anlatısı olarak dikkat çeker. Ancak özellikle Dennis Hopper'ın yönettiği *Easy Rider* (1969) yol filmlerinde dönüm noktasıdır. Amerikan coğrafyasına ve toplumuna göndermelerde bulunan ve bir karşı kültür başyapıtı olan *Easy Rider* biçim ve içeriğiyle yol filmleri için belirleyici bir örnek olarak görülmüştür. Terrence Malick, Francis Ford Coppola ve Steven Spielberg *Bonnie ve Clyde* ve *Easy Rider*'in başarısından ilham alarak, neredeyse tamamı yol filmlerinde şansını denemişlerdir. Malick'in *Badlands* filminde (1973), kanun kaçağı bir çift (Martin Sheen ve Sissy Spacek) vahşi bir öldürme çılgınlığıyla eyaletten eyalete araba kullanır. Coppola'nın *The Rain People*'inde (1969), hamile bir kadın (Shirley Knight) kocasını terk eder ve arabayla ülkeyi baştan başa geçer. Spielberg'in *The Sugarland Express*'inde (1974) başka bir kadın (Goldie Hawn), kocasını hapisten çıkarmaya ve oğullarını bir koruyucu aile evinden kurtarabileceklerini umarak kanundan kaçmasına yardım eder (Costanzo, 2014,s.310). *Easy Rider* ile birlikte *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971) ve *Badlands* (Terrence Malick, 1973) gibi filmler baskıcı, kurallara bağlı bir toplumdan özgürlüğü temsil eden yol ile kriz içindeki Amerika için metaforlar olarak okunmuştur. Çağdaş varyantlar, yolu kadınların kendini keşfetmesi ve yeniden keşfetmesi için *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Leaving Normal* (Edward Zwick, 1992) bir metafor olarak kullanmış olsa da tür genellikle beyaz erkek deneyimiyle ilişkilendirilmiştir. Yol filmi ayrıca, *Walkabout* (Nicholas Roeg, 1971), *Mad Max* (George Miller, 1979-85) ve *The Adventures of Priscilla and Queen of the Desert* (Stephan Elliot, 1994) gibi çeşitli filmlerde, ülkenin dramatik manzaraları ve açık yolları ile Avustralya sinemasında da yer alır. Avrupada, *L'Avventura / The Adventure* (Michelangelo Antonioni, İtalya, 1960), *Weekend* (Jean Luc Godard, Fransa, 1967), *O thiasos / The Travelling Players* (Theodoros Angelopoulos, Yunanistan, 1975) ve *Paris, Texas* (Wim Wenders,1984, Almanya) hem güçlü bir ABD etkisine hem de farklı Avrupa hassasiyetlerine işaret eder (Kuhn, Westwell 2012, s s.351). Bu filmlerin yan sıra Oliver Stone'un *Natural Born Killers* (1994), Barry Levinson'un *Rain Man* (1988), George Miller'in *Mad Max* serisi (1979-1985), David Lynch'in *Wild at Heart* (1990) ve *The Straight Story* (1999) ile Türk sinemasında Şerif Gören'in *Yol* (1982) gibi filmler yol filmi olarak dikkat çekicidir.

Yol filmlerinin türe dair uzlaşımlarının temel referans noktası ağırlıklı olarak western türü olarak görülmektedir. Jean Mitry'e göre western 1840-1900 arasında uzak Batıda var olmanın çatışmalarıyla, değerleriyle ve atmosferiyle ilgili olan filmsel eylemi, yine Amerika'nın Batı'sında gerçekleştiren filmidir (Abisel, 1995, s.68). Klasik yol filminden önce gelen ve onu şekillendiren tüm film biçimleri arasında hiçbiri, Amerika'nın sınırına dair büyük efsaneyi şekillendiren tür olan Western'den daha önemli değildir (Costanzo, 2014: s. 306). Yol filmi, ideolojik ve estetik olarak Westerni revize eden bir film olarak görülmektedir. (Orgeron, 2008: s. 47). Doğa ile kültür arasındaki belirsiz, muğlak sınıra yaptığı vurgu ve anlatı yapısı olarak yolculuğu yaygın olarak kullanması ile Western, bir yol filminin büyük ebeveyni olarak tanımlanabilir. John Ford'un *Stagecoach* (1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) ve *The Searchers* (1956) gibi filmleri, türün bir sosyal eleştiri, vahiy ve kefarete biçimi olarak yolculuğu estetik olarak nasıl değerlendirdiğinin özellikle güçlü örnekleridir. Belirgin yol filmi duyarlılığına sahip diğer Westernler, bir vagon/sığır sürüşü etrafında düzenlenen *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) ve *Red River* (Howard Hawks, 1948) gibi filmlerdir. (Laderman, 2002: s. 23-28). Western tıpkı pikaresk yol filmi gibi manzaralar eşliğinde suç, suçlu, şiddet, kaçış, özgürlük, adalet, kanun, kanunsuzluk, takip temalarını ve olay örgülerini içerir. Kanundan kaçan ve sonsuz bir coğrafya içinde özgürlüğün tadını çıkaran *Bonnie ve Clyde*, *Thelma ve Louise*, *Katil Doğanlar* vb. tipik bir western filmindeki kasaba şerifinin peşine düştüğü kanun kaçaklarıdır. Dennis Hopper iki yalnız, iki silahşör, iki kanun kaçağı diyerek *Easy Rider*'in klasik bir western türü olduğunu ifade etmiştir (Godfrey, 2018: s. 34). Western yine yol filmlerindeki gibi aidiyeti, kimliği, yolu, yolculuğu, macerayı, arayışı, hareketi, keşfi, ulusu, geniş arazileri, manzarayı, coğrafyayı, zamanı ve mekanı tanımlar. Özetle western ve yol filmleri tema, içerik, anlatı stratejileri ve olay örgüleri açısından benzerlikler taşımaktadır.

3. Sinemada Yol Komedi

Çalışmaya konu olan *Yol* Komedi başta olma üzere yol komedileri hem komedi hem de yol filminin kodlarının keşiştiği bir melez tür olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle yukarıda ifade edilen komedi ve yol filmi türsel özelliklerinin-uzlaşımlarının yol komedileri için de geçerli olduğu görülmektedir. Kristine Brunovska

Karnick, Henry Jenkins, William V. Costanzo, Donald W. McCaffrey metinlerinde yol komedileri dolaylı olarak gündeme gelse de Christopher Morris (2003: s. 25), Andrew Horton (2000: s. 24), Jule Selbo (2005: s. 52-62), ve David Laderman (2002: s. 176) metinlerinde doğrudan yol komedisi kavramını kullanmışlardır. Yol komedilerinin olay örgülerinin temel unsuru yolculuktur (pikaresk olay örgüsü). Don Kişot'tan Chaplin'e ve Preston Sturges'in Palm Beach Öyküsüne ya da Yugoslav yol komedisi Who Is Singing Over There? (1980), kadar Yolculuk, böyle bir yol komedisinin nasıl tanımlandığına bağlı olarak, hem sürpriz hem de gerilimi karıştırarak, herhangi bir sayıda maceranın gerçekleşmesine izin verir (Horton, 2000: s. 24-25). Christopher Morris Yol komedisini Frank Capra'nın It Happened One Night (1934) ile başlatır (Morris, 2003, s.25). Donald W. McCaffrey'e göre Bob Hope'un Road to filmleriyle yol filmleri ayrı bir komedi türü haline gelmiştir. 1940'lı yıllarda kendine özgü bir tür olduğunu kanıtlayan yol komedileri, Bob Hope ve Bing Crosby'nin başrollerinde olduğu, yönetmenliğini Victor Schertzinger'in yaptığı Road to Singapore (1940) ile başlamış, sonrasında Road to Singapore, Road to Zanzibar (1941), Road to Morocco (1942), Road to Utopia (1946), Road to Rio (1947), Road to Bali (1953) ve Road to Hong Kong (1963) ile devam etmiştir. Bob Hope ve Bing Crosby'nin yol komedi filmleri, olağandışı mizahın ve kaygısız saçmalıklarla dolu bir film serisinin tadını çıkarmaktadır. Film serisi şakalar, fars, şarkı ve dans, fantezi, egzotik dünyalar ve arkadaşça komik şakalar içermektedir. Bu fantastik sekanslar sadece yol filmlerinin mantıksız şakalarından bazılarında sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda Mack Sennett'in sessiz ekran komedi moduna geri dönüyor gibi görünmektedir (McCaffrey, 2005: s. 105-166). Vodvil etkisini hissettiren Road to serisi yol maceralarına eklenmiş slapstick unsurlarla yüklüdür. Hollywood 1970 ve 1980 li yıllarda televizyon izleyicisini sinemaya çekmek adına yol komedilerine ağırlık vermiştir. Charles Bail'in yönettiği Gumball Rally'de (1976), Smokey and the Bandit (1977) ve gişede başarı gösteren, Burt Reynolds, Roger Moore, Dean Martin, Sammy Davis, Jr , Peter Fonda, Frank Sinatra gibi yıldızların eşlik ettiği Hal Needham'ın yönettiği Cannonball Run (1981) ve Cannonball Run II'nin (1984), National Lampoon's Vacation (1983), National Lampoon's European Vacation (1985), Lost in America (1985), Pee-wee's Big Adventure (1985), Fandango (1985), Crocodile Dundee (1986), Planes, Trains & Automobiles (1987), Coming to America (1988) gibi yapımlar yol komedileri olarak üretilmişlerdir. Bu dönemde Chevy Chase, Steve Martin ve Eddie Murphy gibi yıldızlar yol komedilerinde öne çıkmaktadır. Bu filmlerin çoğu slapstick mizah, araba enkazları, yüksek hız ve yasayı alt etmeye eğilimli anarşik bir dürtü ile çekilen filmlerdir (Costanzo, 2014: s. 312). Bu tür komediler genellikle Yolculuk (pikaresk olay örgüsünün) dışında merkezi karaktere verilen zor bir görev, büyülu veya gerçeküstü bir unsurun sonuçları, bir masumun, kendisine dayatılan durumlara tepki vermesi, sudan çıkmış balık gibi (bir karakter veya karakterlerin alışık olmadıkları bir ortamla uğraşmak zorunda olduğu) birden fazla komik olay örgülerini içerebilmektedir (Horton, 2000: s. 24-25).

Türk sinemasındaki yol komedileri göz önüne alındığında yönetmenliğini özellikle 2000 sonrası dönemde bir artış gözlemlenmiştir. Bu dönemde Ali Taner Baltacı'nın yönettiği 2006 yılı yapımı Hokkabaz, Şafak Bal'ın yönettiği 2009 yılı yapımı Abimm, Ersoy Güler'in yönettiği 2012 yılı yapımı Sağ Salim 1, 2014 yılı yapımı Sağ Salim 2, Ali Atay'ın yönettiği 2015 yılı yapımı Limonata, yine 2015 yılı yapımı olan ve yönetmenliğini Burak Aksak'ın yaptığı Kara Bela, Bedran Güzel'in yönettiği 2017 yılı yapımı Yol Arkadaşım ve 2018 yılı yapımı Yol Arkadaşım 2 gibi yol komedileri öne çıkmaktadır.

4. Sağ Salim Film Örneği

Sağ salim adlı film yönetmenliğini Ersoy Güler'in yaptığı 2012 yılı yapımı bir yol komedisidir. Film, Salim'in köyün muhtarından aldığı görev ile Cemil dedenin cenazesini Sivas'a götürmek üzere çıktığı yolculukta başına gelen komik olayları anlatmaktadır. Salim bu yolculukta önce Cemil dedenin oğlu Recai, sonra Nihal ve Nihal'in erkek arkadaşı Ayhan ile karşılaşır. Sürece dört kez ölüp dirilen Nihal'in babası Halit, parasını önce soyguncu Mehmet'e sonra Ayhan'a kapıran ve aynı zamanda Nihal'in babası tarafından zorla evlendirilmek istediği Gucur Osman katılır. Cemil dedenin Salim tarafından Sivas'a götürülmesini içeren film öyküsü, ikinci bir öykü ile, soygun öyküsü ile kesişir ve iki öykü birleşir. Bir cenaze ile Sivas'a doğru yola çıkan Salim geride pek çok ceset bırakarak yolculuğunu mavi sularda tamamlar.

Sağ Salim adlı yol komedisine dair genel bir çözümleme yapıldığında;

Komik Kişi: Filmin komik kişisi köylü Salim'dir. Filmdeki komik durumların çoğu Salim üzerinden gerçekleşir. Salim sakar, aptal, beceriksiz, komik, korkak, saf, iyi niyetli, bazen cesur bir tiptir. Yukarıdaki metinler dikkate alındığında Homeros'un Margites'i, Aristoteles'in gülüncü, Aristofanes'in aptalı, Commedia dell'arte'nin zanni Pulcinella'sı ve Arlecchino'su, Plautus'un, Shakespeare'nin ve slapstick-fiziksel komedinin palyaçosu, Keystone Kops'un polisidir.

Komik Olay Örgüsü : Film yolculuk (pikaresk olay örgüsü), merkezi karaktere verilen zor bir görev, büyülü veya gerçeküstü bir unsurun sonuçları, sudan çıkmış balık gibi birden fazla komik olay örgülerini içermektedir.

-Yolculuk (pikaresk olay örgüsü); Salim'in yolculuğunda kamyonetine aldığı Recai ve Ayhan silahlı, serseri-haydut / pikaresk karakterlerdir. Salim'in kamyonetine ondan habersiz binen uyuşturucu kaçakçısı Orhan'da pikaresk bir karakterdir. Özellikle Ayhan planladığı soygun için bilgi istediği personeli gözünü kırpmadan öldüren, sonrasında soyguncuların vurgununu soyan bir katildir. Tüm karakterlerin bir şekilde yakalanmamak için çabaladığı jandarma, pikaresk olay örgüsünü destekleyen karşıt bir güç olarak konumlandırılmıştır. Ağırlıklı olarak Sağ Salim filmi yolculuk (pikaresk-serserilikle-haydutlukla ilgili) olay örgüsü üzerinden inşa edilmiştir.

-Merkezi karaktere verilen zor bir görev olay örgüsü; Filmin merkezi karakteri Salim'e köyün muhtarı tarafından verilen Cemil dedenin cenazesinin Sivas'a götürülmesi görevi gerek Salim'in ölünden korkması gerekse yolda karşılaştığı sorunlu karakterler yüzünden daha da zorlaştırılmış bir göreve dönüşmüştür. Bu aynı zamanda istenmeyen bir görevdir. Bu görev Eski Komedyada komik kahramanın aksiyonun ilerlemesi ve komik durumun oluşması için bazen istemediği bir görevi üstlenmek zorunda kaldığı bir görevdir. Bu görev Aristofanes'in prolog bölümünde istenmeyen bir görevle meşgul olan iki figürü (muhtar ve Salim) hatırlatır. Ölen kişinin vasiyeti muhtarı, muhtarın isteği Salim'i yükümlülük altına sokar.

-Büyülü veya gerçeküstü bir unsurun sonuçları; Filmde büyülü veya gerçeküstü unsur olarak görülen en önemli şey Nihal'in babası Halit'in bir kez ezilerek, üç kez vurularak, öldükten sonra yakılarak toplamda dört kez ölüp dirilmesidir. Halit'in büyülü ve gerçeküstü bir unsur olarak her defasında ölüp dirilmesi hem Salim, hem de Nihal ve Recai olmak üzere karakterlerin dönüşümü, psikolojisi, vicdanı, suçluluk duygusu, gibi film anlatısında önemli süreçleri tetiklemiştir.

-Sudan çıkmış balık olay örgüsü; Komedide çok yaygın olan bir olay örgüsüdür. Salim köyde geçen gündelik hayatının sıradan kalıpları içerisinde yaşayan bir karakterdir. Hiç de alışık olmadığı bir pikaresk ve absürd evrende suça bulaşmış karakterlerle kendisine verilen görevi tamamlamaya çalışmaktadır. Görev bir şekilde sona erdiğinde yaşadığı köyle bağlantısı da sona ermiştir.

Komedi Teknikleri (Komik Olay Örgüsü Araçları): Filmde komedi teknikleri ve komik olay örgüsü araçları olarak tesadüf, tekrar, kaza, tersine çevirme, absürd, kovalamaca ve slapstick dikkat çekmektedir.

Tesadüf - Rastlantı: Sağ Salim filminde sıklıkla görülen bir komik olay örgüsü aracı ve komedi tekniği rastlantılardır. Recai'nin babasının cesedini Salim'in kamyonetinde görmesi, Nihal'in babasının cesedini telefon sayesinde yanı başında bulması, Soyguncular Mehmet ile Tahsin'in soydukları ve kendilerinin peşinde olan Gucur Osman'ın aracına otostop çekmeleri, Recai'nin Nihal'in yolda bıraktığı arabayı en ihtiyacı olduğu anda bulması, Ayhan'ın silahını kendi çenesine dayadığında içerisinde olduğu kamyonetin tam o noktada çukura girmesi, silahının ateşlenmesi ve Ayhan'ın ölümüne neden olması ve bunun sonucunda Nihal ve Salim'in kendilerini tehdit eden Ayhan'dan kurtulmaları, Ayhan'ın kendisini yolda bırakıp giden Nihal'i Salim'in kamyonetini silah zoruyla durduğunda kamyonette görmesi, Mehmet ile Ayhan'ın aynı anda aynı kar maskeleriyle benzin istasyonunda Gucur Osman'ı soyma girişimi, Recai'nin kendisini yolda bırakan Salim'i Nihal'in bıraktığı araba ile bulması, Orhan tabuttayken telefonunun çalması, jandarma kontrolü olduğunda tabuttaki Cemil dedenin gaz çıkarması, Halit'in namaz kıldığı sırada kendi kamyonetine Salim'in kamyonetinin çarpması ve bunun sonucunda kendi kamyonetinin kendisine çarpması vb. film boyunca birçok rastlantı ile karşılaşmaktadır. Bu arada tesadüf (rastlantı), Sağ Salim filminde olduğu gibi sadece bir komedinin sonunda değil, bir bütün olarak olay örgüsünde önemli bir rol oynayabilir (Krutnik, 1990: s.

33). Öncesinde vurgulandığı gibi Amerikan sinemasının Romantik komedilerinde tıpkı Sağ Salim filminde olduğu gibi beklenmedik olaylara dayalı komik sürprizler mizah üretirler. Tesadüf ve rastlantı tipik bir Yeni Komedi özelliğidir. Bu özellik Menander'in bütün oyunlarında bulunmaktadır.

Tekrar: Bir başka önemli komedi tekniği, olay örgüsü aracı tekrarlardır. Salim'in her ölü taşırken kafasını dağıtmak için söylediği Aynur ve Emine ile başlayan cinsel içerikli sözcüklerin tekrarı, Halit'in ölüp dirilmesinin tekrarı, Halit'in her dirildiğinde ettiği küfrün tekrarı, Gucur Osman'ı soyan Mehmet ve Tahsin'in benzin istasyonunun önünden geçişlerinin tekrarı komik olay örgüsü aracı olarak hizmet etmektedir. Komik karakterin saçma bir tekrarlama zorunluluğu vardır (Bevis, 2013: s. 29). Komedi sessiz dönem sinemasının slapstick komedilerinde sıklıkla görüldüğü üzere tekrar ile güçlenir. Özellikle Aristofanes, Commedia dell'arte ve Shakespeare'nin oyunlarında tekrarlar kullanılmıştır.

Kaza: Komedi filmlerinde kullanılan bir başka komik olay örgüsü aracı kazalardır. Özellikle bir yol filminin merkezine aldığı araç, yol ve yolcu ilişkisi düşünüldüğünde trafik kazalarının yol komedileri için önemli bir komedi tekniği olduğu görülür. Filmde Salim'in uyuya kalmasından kaynaklanan kazasında komik durum direksiyonun yerinden çıkıp Salim'in elinde kalmasıyla güçlendirilmiştir. Salim kamyonetin kontrolünü kaybedince kazara Halit'in kamyonetine çarpar, kamyonette peşi sıra Halit'e çarpar. Böylece komedi çarpanı arttırılır. Bunun yanı sıra Salim'in kazara Halit'i vurması, özellikle Nihal'in seken kurşunla kazara babası Halit'i vurması, Ayhan'ın kazara kendisini vurması, Orhan'ın tabutun içindeyken kaza kurşunuyla vurulması ve bu kazanın tabutun yanmasını tetiklemesi filmde kazanın komedi tekniği olarak işlev görmesini ve olay örgüsünü ilerlettiğini göstermiştir. Böylelikle Sağ Salim filminde kaza sessiz dönem sinemasının slapstick komedilerinde olduğu gibi bir komedi tekniği, Amerikan sinemasının Romantik komedilerinde dolayısıyla Menander'in oyunlarında olduğu gibi olay örgüsünü ilerleten bir araç olarak kullanılmıştır.

Tersine Çevirme: Filmde tersine çevirmenin en iyi örneği katilin masuma, masumun katile dönüştüğü anlardır. Salim, Halit'i öldürdüğünü düşünerek vicdan azabı yaşamış ve kendisini katil olarak düşünmüştür. Halit'in dirilmesi Salim'in katillikten masumluğa geçişini sağlamıştır. Nihal'in yakınlık duyduğu Salim'in babasının katili olduğunu öğrendiğinde tüm duyguları tersine çevrilmiş ve Salime öfke ve kin duymaya başlamıştır. Bunun sonucunda babasının katili olan Salim'i vurmak isterken babası dirilmiş, seken kurşun babasına isabet ederek dirilen babanın ölmesine sebep olmuştur. Böylece Nihal masumken katil olmuş, babasının intikamını babasını öldürerek almıştır. Böylece Shakespeare'nin yaptığı gibi trajik ve komik unsurlar karıştırılmış (Stott, 2005: s. 2) ortaya trajikomik bir durum çıkmıştır. Bir başka tersine çevirme örneği Recai'nin babasının yanan cesedine dair pişmanlık söyleminin ve kederinin, babası ile birlikte yanan esrar paketinden gelen duman ile kahkahalara dönüşmesidir. Burada da trajikomik bir durum ortaya çıkmış, üzüntülü bir sürece kahkahalar eşlik etmiş, üzüntü tersine çevrilerek kahkahaya dönüştürülmüştür. Bununla birlikte trajik unsurlar söz konusu olduğunda tersine çevirme peripeti (baht dönüşü, talihin tersine dönmesi) ile ilişkili bir kavramdır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde en trajik ve ölümcül peripeti-baht dönüşü Gucur Osman'ı soyan, fakat soyduğu parayı başka bir soyguncu olan Ayhan'a kaptıran ve bunun bedelini hayatıyla ödeyen Mehmet ve Tahsin için gerçekleşmiştir. Salim için ise peripeti, yatağında Cemil dedenin ölüsünü gördüğü anda gerçekleşmiş, sıradan, rutin gündelik hayatı tersine çevrilerek maceralı, hareketli, sıra dışı, sürprizli, riskli bir hayata dönüşmüştür. Sağ Salim filminde tersine çevirme Amerikan sinemasının slapstick (özellikle Chaplin'in kısa filmleri) komedilerinde ve romantik komedilerinde olduğu gibi bir komedi tekniği ve olay örgüsü aracı olarak kullanılmıştır. Tersine çevirme Aristofanes'in, Menander'in, Shakespeare'nin, Commedia dell'arte'nin oyunlarında kullanılan bir komik olay örgüsü aracı ve komedi tekniğidir.

Absürd: Filmde komedi tekniği olarak kullanılan bir çok absürtlük bulunmaktadır. Nihal'in ansızın çıkarıldığı iki büyük tabanca, Orhan'ın tabut içinde esrar içirmesi ve yanındaki Cemil dedeye de içirmesi, Halit'in bir kez ezilerek, üç kez silahla vurularak ölmesi ve dirilmesi, bunun yanı sıra öldükten sonra yakılmasına rağmen yeniden dirilmesi, Salim ve Recai'nin nehre attıkları cesedin denizde teknelerinin demirinde çıkması filmdeki absürtlükler olarak görülür. Filmde absürd kullanımı tıpkı sessiz dönem sineması slapstick komedilerinde (özellikle absürd şiddet, düşme, kovalamaca örneklerinde) olduğu gibi Aristofanes'in absürd anlayışından izler taşımaktadır. Absürd, Aristofanes'in komik anlayışının merkezindedir.

Kovalamaca, Takip: Filmde takip sahneleri soygun ve kaçış olarak iki düzlemde gerçekleşir. Birinci takip düzlemi Salim'in kamyonetini takip eden Mehmet ve Tahsin'dir. İkinci takip düzlemi Mehmet ve Tahsin'i takip eden Gucur Osman ve çetesidir. Filmdeki takip sahneleri silahlı çatışmaları ve komik diyalogları içermektedir. Özellikle ilk düzlemdeki takip sahneleri, kaotik atmosfer ve komik diyaloglar ile Aristofanik özellikler barındırır. Bu diyaloglar atıldığında ise Sağ Salim filminden geriye sessiz sinemanın slapstick komedileri kalır.

Slapstick: Sağ Salim filminde kamyonetin direksiyonun yerinden çıkarak Salimin elinde kalması, bunun sonucunda gerçekleşen çarpışma ve Halit'e kendi kamyonetinin çarpması, soygun sonrasında birbirine bağlanan Gucur Osman ve benzin istasyonu çalışanın koşturmaları, zıplamaları, yerde yuvarlanmaları, kovalamacalar gibi slapstick unsurlar sessiz sinema komedilerini hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra slapstick biçim Aristofanes'ten, Plautus'a, Shakespeare'ye ve Commedia dell'arte kadar sıklıkla kullanılan bir biçimdir.

Anlatı Stratejileri: Sağ Salim filminde komedi anlatı stratejisi olarak sürpriz ve gerilim unsuruna sıklıkla rastlanılmaktadır. Her şeyden önce Salimin aldığı görev kendisi için bir sürprizdir. Sürpriz de Salime verilen görev ile başlar. Salimin yatağından bir ölünün olması sürprizdir. Salimin yatağındaki ölüyü Sivas'a götürme görevi bir sürprizdir. Halit'in dört kez ölmesi ve dirilmesi, Recai'nin babasının Cemil dede olması, Salim'in kamyonetin kasasında brandaya sararak taşıdıkları Halit'in Nihal'in babası olması, Recai'nin Salim'in kamyonetinde tabutun kapağını kapatırken tabutun içinde babasının olmasını görmesi, Gucur Osman'ın Nihal'in evlenmek istemediği erkek olması, Salim ve Recai'nin nehre attıkları cesedin denizde demir aldıklarında denizden çıkması, Nihal'in babasını telefonla aradığında Salim'in elindeki telefonun çıkması, doğum için hastaneye kestirmeden karşılarına bir duvar çıkması birer sürpriz unsuru olarak görülebilir.

Filmde ilk gerilim unsuru Salim'in komşusu Ramiz'in gelinini doğum için hastaneye götürmeye çalışması ile başlar. Sonrasında Salim'in Cemil dedenin cenazesini Sivas'a götürme görevi almasından itibaren (kamyonetin kasasında kapağı açılan bir tabut) doğal olarak oluşur. Bunun dışında film boyunca gerilim Salim'in sakarlığı, aptallığı, yerinden çıkan direksiyon, tabuttaki sigara, silah, silahlı çatışma ve kovalamaca, yaklaşan sahil güvenlik botu, jandarma kontrol noktası üzerinden inşa edilir. Bu tür bir strateji Aristofanik bir yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Aristofanes komik bir rahatlama uyandırmak için korku duygularını gülünç bir saçmalıkta eriterek, gerilimi komedi üretiminde bir faktör olarak kullanabilir, veya kaygıyı gülünçlikle birleştirerek seyircide tuhaf bir duygu karışımına neden olabilir. (Konstantakos ve Liotsakis, 2021: s. 212). Sağ Salim filminde karşılaşılan korku ve tedirginlik tıpkı kamyonetin direksiyonunun Salim'in elinde kalması, doğum yapmak üzere olan gelini hastaneye kestirme diye götürdüğü yolun önünde duvar olmasından dolayı yaşanan gerilimi kaçak yapılaşma sözüyle geçiştirmesi, ya da kendisine doğrulan silah karşısında komiklik yapabildiği, içinde Cemil dedenin olduğu tabuttaki yangını idrariyle söndürme önerisi gibi Salim'in aptalca sözleri ve davranışlarıyla eritilir ve daha da komik hale getirilir. Bir başka önemli gerilimi komikleştirme stratejisi Salim'in kamyonetinde saklanan uyuşturucu kaçakçısı Orhan'ın jandarma kontrolü sırasında elinde silahla tabuttaki tedirgin bekleyişinde Cemil dedenin gaz çıkartması olarak görülebilir. Yine Ayhan soygun için benzin istasyonuna girerken içerideki soyguncu Mehmet'in diğer soyguncu arkadaşı Tahsin'in gaz çıkarması tam da bir gerilim anında gerilimin komikleştirilmesine yaramaktadır. Genellikle sahnede gaz çıkartmak Eski Komedyada var olan bir eylemdir. Aristofanes'in Akharnes adlı oyununda iç çekiyorum ve esniyorum, geriniyorum ve osuruyorum sözleri vardır (Sommerstein, 2019: s. 219-226). Yine Salim'in yaşadığı korkuyu ve gerilimi yok etme biçimi tamda Aristofanes'in korkuyu gülünç bir saçmalıkla eritme stratejisi olarak görülebilir. Salim cesetleri taşırken korkusunu yok etmek için geçmişte okulda aynı sıraları paylaştığı kızların bedensel özelliklerini söylemektedir.

Çatışma: Filmde görülen çatışma Gucur Osman ve onu soyan Mehmet, Tahsin, ve onları soyan Ayhan arasında yaşanmasına rağmen temel çatışma Nihal ve Halit arasında, baba ve kızı arasında yaşanan kuşak çatışmasıdır. Ayhan, Mehmet ve Tahsin ile Gucur Osman, Mehmet ve Tahsin arasında gerçekleşen çatışma ürettiği komik durum ve komedi unsurları açısından verimlidir. Ancak film olaylarının gerçekleşmesine neden olan çatışma Halit ile Nihal arasındaki çatışmadır. Nihal baba otoritesine karşı çıkan bir genç kızdır. Nihal babası Halit tarafından zorla evlendirilmek istendiği için Ayhan ile kaçmış, baba otoritesine karşı gelmiştir. Nihal, Ayhan ve Halit karakterleri bağlamında aşk, aile arası ilişkiler, aşk önündeki engeller, kuşaklar

arasındaki gerilim Menander komedisinin (Yeni Komedyâ) ve engelleyici figürleri yenmek, kaçış ve çılgın kadın karakter çerçevesinde Menander'den beslenen Amerikan sinemasının romantik-screwball komedisinin bileşenleridir. Özellikle Nihal ve Ayhan arasındaki söz savaşları tam da screwball komedinin cinsiyet savaşlarına denk gelmektedir.

Yol, Yolcu ve Yolculuk: Diğer yandan Sağ Salim filmi çalışmada destekleyici bir tür olarak değerlendirilen yol filminin bazı özelliklerini içerisinde barındıran, yola ait bir filmidir. Filmdeki olaylar, komik durumlar, kovalamacalar vb. yol, yolcu ve yolculuk üzerinden kurgulanmıştır. Filmin başında ve sonunda yol hikayesini çerçeveleyen doğaya, kültüre, tarihe ait görüntüler verilmiştir. Sağ Salim filmi yol filmine özgü manzara eşliğinde özgürlük, hareket, kimlik, varoluş, dönüşüm, kendini keşfetme, araç fetişizmi gibi unsurları içerir. Bunun yanı sıra Sağ Salim filmi yol filminin (western türünde olduğu gibi) suç anlatılarına eşlik ettiği suç, suçlu, şiddet, kaçış, adalet, kanun, kanunsuzluk, takip temalarını ve olay örgülerini içerir. Filmdeki özgürlük ve kaçış teması aynı zamanda hareketin temsildir. Deniz ve orman manzaraları eşliğinde yolun verdiği özgürlük ve kaçış imkanı (tıpkı western filmlerindeki vadiler, dağlar ve çöl gibi) daha da olanaklı görülmektedir.

Filmin kadın karakteri Nihal tam da bir yol filminin temel motivasyonunda olduğu gibi özgürlük, kaçış, kendini keşfetme, kimlik, varoluş peşindedir. Yol, Nihal'in kendini baba figüründen ve ataerkil düzenden özgürleştirmesine, var oluşuna, kaçışına yardımcı olur. Yolda var olan çukur Nihal'in Ayhan'dan (bir biçimde erkek egemen yapıdan) kurtulmasının nedenidir. Salim yolun kölesi olmakla birlikte Gucur Osman ve Tahsin ile birlikte yolun komiğidir. Nihal'in babası Halit yolun kurbanı, Recai, Ayhan ve Mehmet yolun pikaresk karakterleridir. Yol tüm bu karakterleri kucaklayan zamansal ve mekânsal bir varlıktır. Trajikomik kahramanlar, oyunun koşullar altında ezilmiş çaresiz esirleri, hareketin hükümdarı değil, onun esiridirler. Dünyaları döngüsel ve talihlerinin değişmesi, onların yalnızca sabit bir çember çevresinde dönüp durmaları anlamına gelir (Orr, 1997: s. 30). Bu çember tamda yolun komiği olmakla birlikte kölesi de olan Salim'i içerisinde hapsedmiştir. Salim döngüsel bir dünyanın talih oyununda bir katil, bir kurtarıcı, bir masum olup durmaktadır. Tam da bu aşamada Salim'in ve diğer tüm karakterlerin üzerinde bulunduğu zemin ve gerçeklik doğasıyla, tarihiyle, tümsekleriyle ve sürprizleriyle yolun kendisidir. Ancak tüm bunlar Amerikan ve Avrupa başat yol filmleri ile karşılaştırıldığında Sağ Salim filminin özgürlük, kendini keşfetme, kimlik, dönüşüm, var oluş vb. konularda derinlikli ve nitelikli bir yol filmi olması için yeterli görülmemektedir.

Sonuç

Yol komedileri komedi ve yol filmlerinin uzlaşımından meydana gelen bir melez alt tür olarak ilgi çekmektedir. Yol komedilerine bakıldığında anlatı yapısı ve olay örgüsü çerçevesinde ağırlıklı olarak komedi türünün uzlaşımının hakim olduğu görülmektedir. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde yol komedilerinin amacının özgürlük, kimlik, var oluş, dönüşüm, kendini keşfetmek gibi insan bedeninin ve ruhunun derinliklerinden ziyade güldürmek olduğu görülmektedir. Bu nedenle Yol komedilerine dair tüm anlatı stratejileri komik durumlar ve komik performanslar yaratmak kurgulanmıştır. Buna karşı komedi ve yol filmlerinin birlikte kullandığı pikaresk olay örgüsü ve bunun yanı sıra kaçış, suç, suçlu, kanun, kanunsuzluk, hareket, takip, kovalamaca gibi unsurlar Yol komedileri için verimli bir alan oluşturduğu görülmektedir.

Gerek komedi gerekse yol filmi olsun bütün türsel uzlaşımın Hollywood sineması tarafından belirlenmiştir. Çalışmada baskın tür olarak görülen komedi, Hollywood'un sessiz döneminden itibaren egemen türlerden birisi olmuştur. Sessiz sinema döneminde komedi türünde egemen biçim slapstick biçimdir. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte anlatı tabanlı screwball-romantik komedi örnekleri görülmeye başlamış ve bu komedi türü Amerikan sinemasında baskın bir biçime dönüşmüştür. Türleri ve türsel uzlaşımını belirleyen Amerikan sinemasının gerek slapstick gerekse screwball-romantik komedisinin kökleri araştırıldığında Antik Komedyâ'nın (Eski Komedyâ, Yeni Komedyâ ve Latin komedyası) izleriyle karşılaşılmaktadır. Bu uzlaşımın türsel özellikler özellikle Eski Komedyâ'nın temsilcisi olan Aristofanes ile Yeni Komedyâ'nın temsilcisi olan Menander ve Menander'den etkilenen Plautus, Shakespeare ve Commedia dell'arte komedilerinde görülmektedir.

Her şeyden önce Sağ Salim filmi Aristoteles'in Poetika adlı eserindeki gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır görüşünün somutlaşmış halidir. Daha önce vurguladığımız Hollywood komedilerindeki birçok sahnenin, neredeyse yalnızca gagların, komik olayların, kazaların, tesadüfleri, rastlantıların ve komik performansın sergilenmesi için var olduğu düşüncesi Sağ Salim filmi ile birebir örtüşmektedir. Bunun yanı sıra Sağ Salim sadece ilkel güldürme öğeleriyle, inandırıcı olmanın sınırlarını aşır güldürmeyi amaçlayan fars özelliklerini de taşır. Öte yandan filmde var olan kaos, kovalamaca, müstehcen sözler, gaz çıkarmalar, sürpriz, abartı, absürd anlayış, talihsizlik, slapstick biçim gibi öğeler Aristofanik komedi unsurlarıdır. Bununla birlikte filmde var olan kazalar, tesadüfler, rastlantılar, genç çift, kuşaklar arası çatışma, merkezi karakterleri görünüşte içinden çıkılmaz bir duruma sokan bir insan krizi gibi durumlar Menander komedisinin temel özellikleridir. Filmde görülen tekrar kalıpları ve tersine çevirmeler Aristofanes'in yanı sıra Menander, Commedia dell'arte ve Shakespeare komedilerinde bulunmaktadır. Bu veriler ışığında Sağ Salim filminin, Eski Komedy (Aristofanes), Yeni Komedy (Menander), Fars geleneği, Latin komedyası (Plautus), Shakespeare ve Comedia dell'arte'nin geleneklerinden beslenen Amerikan sinemasının slapstick ve screwball komedi anlayışını taklit ettiği görülmektedir.

Öte yandan genel olarak bakıldığında çalışmada destekleyici tür olarak görülen yol filmi özelinde Sağ Salim filmi yolu ağırlıklı olarak kırsalın doğası ile ilişkilendirir. Fakat film yolun fiziksel boyutunun dışında yola eşlik eden yolcunun ve yolculuğun kültürü, sosyolojisi ve psikolojisi ile yeterince ilgilenmez. Filmde yolun amacı ağırlıklı olarak komediyi kucaklamaktır. Bu nedenle Sağ Salim filminin yol filmi bağlamında derinlikli bir yapıya sahip olduğu görülmemektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yay.
- Allen, R. & Smith, M. (1997). Film Theory and Philosophy. Oxford: Clarendon Press.
- Anday, M.C.(1965). Gelişen Tiyatro. İstanbul: Çan Yay.
- Aristoteles. (1987). Poetika. (çev.İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Azcona, M. M. (2010). The Multi-Protagonist Film. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Bevis, M. (2013). Comedy: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). Film Sanatı (çev. Yılmaz, E. ve Onat, E. S.). Ankara: Deki Yay.
- Bowie, A. M. (1993). Aristophanes Myth, Ritual and Comedy. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaffee, J. & Crik, O.(2015). The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte. London: Routledge.
- Costanzo, W.V. (2014). World Cinema through Global Genres. Oxford: Wiley Blackwell.
- Glitre, K. (2006). Hollywood Romantic Comedy. Manchester: Manchester University Press.
- Godfrey, N. (2018). The Limits of Auteurism: Case Studies in the Critically Constructed New Hollywood. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Grant, B.K. (2003). Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press.
- Grant, B.K. (2006). Schirmer Encyclopedia of Film. Detroit: Thomson-Gale
- Horton, A. (1991). Comedy / cinema/ theory. Berkeley: University of California Press.
- Horton, A. (2000). Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay. Berkeley: University of California Press.
- Horton, A. & Rapf, J.E. (2013). A ompanion to Film Comedy. Oford: John Wiley&Sons.
- Kalat, D. (2019). Too Funny for Words. Jeferson: McFarland & Company.
- Karnick, K.B. & Jenkins, H. (1995). Classical Hollywood Comedy. New York: Routledge.
- Konstantakos, I.M. & Liotsakis, V. (2021). Suspense in Ancient Greek Literature. Walter: De Gruyter. Walter de Gruyter.
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press.
- Laderman, D. (2002). Driving Visions: Exploring the Road Movie. Austin: Driving Visions: Exploring the Road Movie.
- Mccaffrey, W.D. (1963). The use of comic theory in the study of silent screen comedy, Central States Speech Journal, 14:3, 165-172,
- Miller, H.W. (1944). Repetition of Lines in Aristophanes. The American Journal of Philology. 65:1, 26-36

- Miller, W. (1993). *Senaryo Yazımı* (çev. Büyükerşen, Y.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Neale, S. & Krutnik, F. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Orgeron, D. (2008). *Road Movies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (çev. Bahçıvan, A.). Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- Paulus, T. & King, R. (2019). *Slapstick Comedy*. North Carolina: McFarland & Company.
- Peacock, L. (2014). *Slapstick and Comic Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pearson, R.E. & Simpson, P. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge.
- Petrides, A.K. (2014). *Menander, New Comedy and Visual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rotstein, A. (2010). *The Idea of Iambos*. Oxford: Oxford University Press.
- Selbo, J. (2015). *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge.
- Sifakis, G.M. (1992). *The Structure of Aristophanic Comedy*. *The Journal of Hellenic Studies*, 112, 123-142
- Sommerstein, A.H. (2019). *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Sover, A. (2018). *The Languages of Humor: Verbal, Visual, and Physical Humor*. London: Bloomsbury Academic.
- Stott, A. (2005). *Comedy*. New York: Routledge.
- Taaffe, L.K. (1993). *Aristophanes and Woman*. Oxon: Routledge.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1964). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Vighi, F. (2012). *Critical Theory and Film*. London: Continuum.
- Whitman, C.H. (1964). *Aristophanes and The Comic Hero*. Cambridge: Harvard University Press.

THAT THERE BE A BEGINNING”: ARENDT AND NATALITY

Gaye İLHAN DEMİRYOL

Asist. Prof. Dr. / Dr. Öğretim Üyesi

Bogazici University / Boğaziçi Üniversitesi

Faculty of Economics and Administrative Sciences / İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

Department of Political Science and International Relations / Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü

gaye.ilhan@boun.edu.tr Orcid: 0000-0001-8214-8153

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321681>

Abstract

Hannah Arendt's concept of natality is customarily read as a response to Heidegger's death-oriented philosophy, a vestige of Arendt's earlier occupation with Augustine, or a remnant of Arendt's brush with Jewish messianism by way of Walter Benjamin. This essay argues that the novelty of Arendt's concept of natality cannot simply be reduced to Heidegger's or any other philosophical influence. The essay urges the reader to take seriously the historical and political context within which Arendt deploys natality, i.e., the devastating experience of totalitarianism. For Arendt, natality is intertwined with the power to begin and initiate new in the world. The experience of political isolation, superfluousness, and loss of freedom under totalitarian regimes suggest to Arendt the exigency of theorizing a response. Arendt, therefore, formulates natality as a safeguard. Totalitarianism as a regime of oppression seeks to erase action and plurality, and Arendt as a response cements the possibility of human freedom in the irreducible human condition of natality.

Keywords: Hannah Arendt, Natality, Totalitarianism, Action, Freedom

BAŞLANGIÇ OLSUN DİYE”: ARENDT VE DOĞUMLULUK

Özet

Hannah Arendt'in doğumluluk kavramı, geleneksel olarak Arendt'in Heidegger, Augustine, Benjamin gibi çeşitli düşünürlerle felsefi etkileşiminin sonucunda oluşmuş bir yanıt olarak okunur. Bu makale, Arendt'in doğumluluk kavramının yeniliğini ve orjinalliğini vurgularken, kavramın basitçe bu felsefi etkilere karşı geliştirilmiş bir yanıtı indirgenemeyeceğini savunuyor. Bunun yerine makalede yirminci yüzyılın siyasi deneyimlerinden esinlenen alternatif bir anlayış sunuluyor ve okuyucu Arendt'in doğumsallık deneyimini yerleştirdiği kavramsal çerçeveyi yani totalitarizmin yıkıcı tecrübesini ciddiye almaya teşvik ediliyor. Arendt'e göre doğumluluk başlama ve yeniyi başlatma gücüyle iç içedir. Totaliter rejimler altında yaşanan siyasi izolasyon ve özgürlüğün kaybedilmesi deneyimleri Arendt'e bir karşı teori oluşturmanın gerekliliğini düşündürür. Bir baskı rejimi olarak totalitarizm, eylemi ve çoğulluğu ortadan kaldırmaya çalışırken Arendt de yanıt olarak doğumluluk kavramını geliştirir.

Anahtar Kelimeler: Hannah Arendt, Doğumluluk, Totalitarizm, Eylem, Özgürlük

1. INTRODUCTION

Natality is a fundamental notion of Hannah Arendt's political thought. Some scholars even consider the concept of natality Arendt's most important philosophical contribution. Hauke Brunkhorst, for example, argues that "the essential innovation of Arendt's political anthropology in *The Human Condition* was her idea of *natality*" (2001, p. 188). Peg Birmingham's examination of Arendt's conception of rights reveals natality as human rights' ontological foundation (2006). Natality, for Arendt, links to the capacity to begin anew. Each human being born into this world is inherently capable of action, which in turn has the potential to make a real difference to the world. This connection is the essence of Arendt's political thought: the belief that new beginnings, enabled by natality, can lead to transformation and renewal.

How and why did Arendt formulate natality? Depending on how they assess Arendt's philosophical affinities, scholars have provided varying answers to this question, counting among Arendt's philosophical roots the influence of Martin Heidegger, St. Augustine, and Walter Benjamin. This essay argues that the novelty of Hannah Arendt's concept of natality cannot be reduced to any single philosophical influence. Instead, it is necessary to attend to the historical and political context within which Arendt deploys natality. This context is the devastating experience of totalitarianism that Arendt personally witnessed and then systematically analyzed in *The Origins of Totalitarianism*.

Arendt diagnoses totalitarianism as a system that overturned all the rules of ethics and morality. In order to totally control and mobilize its subjects, totalitarianism aimed at erasing every trace of individuality and spontaneity. It reduced political action to fully controllable and otherwise superfluous behavior; it completely denied human agency and potential. This essay demonstrates that Arendt conceptualizes natality as a response to this world-denying character of totalitarian government. Arendt recognizes the logic of totalitarianism and uses natality as a powerful tool to imagine the possibility of revitalizing political action and collectively rebuilding our common political world.

This essay proceeds as follows: In the following section, an overview of different approaches to interpreting natality in Arendt scholarship is presented. The third section reconstructs the main elements of Arendt's analysis of totalitarianism. The fourth section examines Arendt's *The Human Condition* to evaluate how Arendt employs the concept of natality as a guarantee of our common world against the threat of totalitarianism. The final section offers some concluding thoughts.

2. UNDERSTANDING NATALITY

Hannah Arendt's concept of natality has been the subject of much scholarly analysis. How scholars respond to natality depends on how they assess the philosophical roots of Arendt's work. Arendt's concept of natality is customarily read as a response to Martin Heidegger's death-oriented philosophy, a vestige of Arendt's earlier occupation with Augustine, or a remnant of Arendt's brush with Jewish messianism by way of Walter Benjamin. This section presents an overview of these different approaches to Arendt's concept of natality and demonstrates how they fail to account for the concept of natality with respect to the totalitarian experience of the twentieth century.

One approach to understanding natality is by way of Arendt's philosophical connection to Martin Heidegger. Arendt's interest in philosophy was cultivated under the tutelage of Heidegger when she attended the University of Marburg in 1924. Heidegger was a young, popular, and captivating lecturer. Even though the publication of his magnum opus, *Being and Time*, was still a few years away, he had a dedicated following among the students (Arendt, 1971).

Published in the spring of 1927 and instantly acknowledged for its originality and novelty by his contemporaries, Heidegger's *Being and Time* begins with a diagnosis: The question of Being is forgotten in our historical time (Heidegger, 1962, p. 21). Moreover, this forgottenness of the Being is also no longer noticed, we have become immune to realizing that we are in fact always moved to ask the question of Being. With this diagnosis, Heidegger sets the task of his masterpiece: to question, recover and formulate the meaning

of Being, the *Dasein* (1962, p. 24). In Heidegger’s understanding of *Dasein*, death takes the center stage. Death is not only an attribute that human beings share with the rest of the natural world but an ontological condition. Being-towards-death is present from the very beginning, and as such determines human existence: “The “end of being-in-the-world is death. This end, which belongs to the potentiality-for-Being - that is to say, to existence - limits and determines in every case whatever totality is possible for *Dasein* [...]. [A]s something of the character of *Dasein*, death is only in an existentiell *Being towards death* [*Sein zum Tode*]” (Heidegger, 1962, pp. 276–277).

But if death is constitutive of human experience, then so is birth. Death is the end of human existence while birth or natality corresponds to the beginning. Heidegger notes birth as a mode of *Dasein*’s existence: “But death is only the “end” of *Dasein* [...] The other “end,” however, is the “beginning,” the “birth.” Only that entity which is “between” birth and death presents the whole which we have been seeking” (Heidegger, 1962, p. 425). Yet, while he acknowledges birth as the act that marks the beginning of *Dasein*’s existence, Heidegger fails to attribute the same ontological status or philosophical importance to natality. In fact, in *Being and Time*, Heidegger’s references to birth are many times coupled with death, as he uses these two events for bookending *Dasein*: *Dasein* is “described as “the connectedness” between birth;” it “*stretches along between* birth and death” (1962, p. 425). Birth never achieves the same existential significance as death, and is always secondary: “Factual *Dasein* exists as born; and, as born, it is already dying, in the sense of Being-towards-death” (1962, p. 426).

If Heidegger’s main concern is with death and mortality, how can Arendt’s emphasis on natality be interpreted in regard to Heidegger’s philosophy? The claim here is based on the observation that Heidegger’s focus on death is not unique, but instead even loyal to the Western philosophical tradition’s interest in mortality. In that sense, scholars read Arendt as not only a direct response to Heidegger but also “a long-needed balance to the tradition’s apparent prejudice” (Bowen-Moore, 1989, p. 5).

According to Samuel Moyn, for example, Arendt’s dissertation on Augustine is an implicit critique of Heidegger (Moyn, 2005, p. 79). In her analysis of the concept of neighborly love in Augustine, Arendt focuses on the condition of “being-with-others.” Arendt’s attention to the commonly shared nature of our social world is sorely lacking in Heidegger’s understanding of the *Dasein*. Pointing out this opposition, Moyn places Arendt’s work in direct contrast to Heidegger’s. Dana Villa also reads Arendt as adopting and politicizing the philosophical concerns raised by Heidegger, specifically in *Being and Time*. Villa argues that Heidegger starts to think about freedom “existentially and ontologically.” “This,” Villa continues “is a necessary, albeit, insufficient, step toward the elucidation of freedom as a mode of being-of-the world, which Arendt’s political theory undertakes” (Villa, 1996, p. 119). In other words, Villa sees a direct continuation of Heidegger’s concerns about freedom in Arendt.

Seyla Benhabib (2003), on the other hand, presents a philosophical account of the differences between the approaches of the two thinkers. Benhabib starts by criticizing scholars who detect an unmistakable debt to Heidegger in Arendt’s philosophy. Benhabib, too, defines natality first with reference to Heidegger: “that we are born or, in Heidegger’s terms, “thrown” into a world that precedes our existence and within which alone we become who we are” (2003, p. 109). But she continues to observe that the philosophical significance that Arendt attributes to the world as a space of appearance is radically different from Heidegger’s. According to Benhabib, by reformulating the world as a space of human interaction, Arendt has restored its dignity. For Heidegger, “despite all disclaimers, terms such as *fallenness*, *thrownness*, *inauthenticity*, *idle talk*, the “*they*” carry the unmistakable connotations of a Christian theology that view the world as the domain of fallen sinners... The Platonic-Christian denigration and devaluation of this world is betrayed by [Heidegger’s] terminology” (Benhabib, 2003, p. 111). On the contrary, careful consideration of fundamental concepts employed by Arendt in *The Human Condition*, “such as natality, plurality, and action reveal how profoundly they are opposed to those of Heidegger’s *Being and Time*.” (Benhabib, 2003, p. 107). In fact, Benhabib asserts that Heidegger was completely silent on the ground-breaking work of his former student Arendt because, in it, Arendt had completely undermined the fundamental assumptions of Heidegger’s work (2003, p. 104). According to Benhabib, “with her work *The Human Condition*, Arendt found her own

philosophical voice” (2003, p. 103).

How was Arendt’s unique philosophical voice shaped? Arendt not only recognized the worldliness of the world but also recast the public as the realm of human action and interaction. This double recognition (of the world as a space of appearance, and action and speech as constitutive of human freedom) ultimately constitutes the distinct philosophical mark of Arendt as different from her teacher Heidegger. But an insightful reading of this mark necessitates attending to Arendt’s views on totalitarianism and its devastating effects on the human world. This will be undertaken in part three.

While Benhabib problematizes the connection between Heidegger and Arendt from a philosophical point of view, Miguel Vatter (2014) presents us with a linguistic assessment. Vatter reminds us that Arendt begins to employ the term natality only in English and mostly from the 1950s on. She also translates the natality into German as “Natalität,” which is far removed from the way Heidegger uses the term. Heidegger himself utilizes “only the adjective gebürtig (native), which he employs adverbially,” and moreover “does not assign to birth the capacity or faculty (designated in German by -keit, in English by -ity) that Arendt assigns to it” (Vatter, 2014, p. 131). The linguistic analysis, in other words, seems to indicate that Arendt was operating under a separate set of concerns than responding to Heidegger’s philosophy.

Arendt’s engagement with Augustine constitutes the second interpretive context in the literature for the concept of natality. While according to Moyn, Arendt’s interest in Augustine falls by the wayside due to “the demands of secular philosophy” (2005, pp. 84–85), others continue to trace the influence of Augustine on Arendt’s work and argue that natality amounts to a “secularized theological value” (Biss, 2012, p. 763). Patricia Bowen-Moore is one such example. According to her, Arendt’s concept of natality emerged directly from her work on Augustine (Bowen-Moore, 1989, pp. 9–12). The Augustine connection is strengthened by the fact that Arendt repeatedly quotes the Christian philosopher: “That there be a beginning, Man was created.”*

Roberto Esposito (2017) reads Arendt’s concept of natality in a similar vein. While he acknowledges the inventiveness of Arendt as she “does not abandon the reference to Saint Augustine but utilizes it partially against itself,” he still argues that any completely secular reading of the concept would be overly simplistic, as Arendt’s discourse is always intertwined with a theological terminology (2017, p. 14).

While these scholars are right to underline the Augustinian influence on Arendt’s concept of natality, this view neglects to consider the context in which Arendt hearkens back to Augustine. Arendt’s reiteration of Augustine’s words appears in her work in the context of freedom. But this is not an abstract, intellectual exercise on the meaning of freedom. On the contrary, “To the question of politics,” Arendt contends, “the problem of freedom is crucial” (1998, p. 145). The idea of freedom, with which natality as we shall see below is closely intertwined, cannot be considered apart from the experience of political life and political organization (Arendt, 1998, p. 146). Then the question becomes, what is the political context? What is the political experience that motivates Arendt to reach for the concept of natality? The answer, as will be discussed in part three, is totalitarianism.

A third context for interpreting Arendt’s work is Jewish messianism. Susannah Young-ah Gottlieb (2003) claims that *The Human Condition* belongs unequivocally to the tradition of Jewish messianic thought. In his later reflections, Walter Benjamin muses about a “weak messianic force,” with which every generation is endowed (2007, p. 254). According to Gottlieb, Arendt adopts Benjamin’s messianism and even goes one step further than her friend, when she “replaces Benjamin’s vague word *generation* (*Geschlecht*), with the technical term *natality*” (Gottlieb, 2003, p. 139). Gottlieb argues that, unlike Benjamin, Arendt has an inconspicuous strain of messianic tradition in her thinking, but the messianic force which can save the world

* [Initium] ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit. “that there be a beginning, man was created before whom there was nobody.” Arendt’s own translation (Arendt, 1998, p. 177). In the footnote to this reference, Arendt also remarks that Augustine uses two different words to indicate beginning. According to her, the word *principium*, which corresponds to the beginning of the world has a less radical meaning than, *initium*, which corresponds to the beginning of man. A slightly differently worded version of the quotation also appears in Arendt’s essay, *What is Freedom?* (1977, p. 167).

from ruin is, nevertheless, articulated.**

This essay argues that for Arendt, natality is intertwined with the power to begin and initiate new in the world. Why do we need the new? What is wrong with the old? The next section demonstrates that the experience of totalitarianism suggests to Arendt the exigency of theorizing a way out – out of isolation and superfluosity. In this regard, this article shares a similar starting point with Vatter (2014), who traces the origin of Arendt’s concept of natality to the totalitarian experience. His argument, however, reduces totalitarianism to an instance of modern biopolitics in which death is implicit, and Arendt’s natality to a form of “affirmative biopolitics” (Vatter, 2014, p. 141). However, as Esposito, whose writings on biopolitics informed Vatter’s essay claims, “The truth is that Arendt didn’t think the category of life thoroughly enough and therefore was unable to interpret life’s relationship with politics philosophically” (2008, p. 150). So instead of subsuming Arendt’s originality under a philosophical concept, which Foucault invented and employed much later than Arendt, this essay seeks to underline the explicitly political connection of natality to action. Natality is the backbone of not only Arendt’s anti-totalitarian politics but also a promising political theory of action and freedom. The next section turns to Arendt’s analysis of totalitarianism.

3. THE LOGIC OF TOTALITARIANISM

Arendt’s most poignant insights on totalitarianism are distilled to their essence in the final chapter of the third volume.*** Arendt’s analysis begins with the following reflection: Is totalitarianism essentially a completely novel, unprecedented system of oppression (1973, p. 460)? Arendt wonders if “there is such a thing as the nature of totalitarian government, whether it has its own essence” (1973, p. 460). Or is totalitarianism a “makeshift arrangement,” that borrows its methods and instruments from the storehouse of history, i.e. those regimes that we already are familiar with namely; tyranny, despotism, and dictatorship? Arendt’s answer to this question is that ultimately totalitarianism has a *sui generis* nature.

In terms of both its ideological conviction and its political organization, totalitarianism appears to be an unprecedented phenomenon. As far as ideology is concerned, employing terror as its instrument, totalitarianism created a parallel world immune to reality. In this ideological universe, totalitarian regimes blurred the line between good and evil, crime and punishment. In this totalitarian world, neither law nor morality nor common sense could supply individuals with a reliable yardstick for political action. In terms of its political organization, totalitarian regimes altered ordinary mechanisms of politics, which served to integrate specific interests of the citizens into the decision-making processes under normal circumstances: from classes to masses, from party politics to mass movement, and from the army to police. The basic human experience underlying totalitarianism, according to Arendt, is isolation in the political realm and loneliness in the private sphere. This, according to Arendt, is the essence (or spirit à la Montesquieu) of totalitarianism as a political regime.

How do we understand this claim? The first question to ask is who is the subject of totalitarian government? Totalitarianism does not concern itself with specific individuals or their actions. It does not pertain to human beings as specific bodies here and in the now. Rather it concerns itself with humanity as a whole, the totality of the human species. But of course, this totality does not exist; totalitarian regimes need to actively fabricate it. This fabrication “eliminates individuals for the sake of species, sacrifices the “parts” for the sake of the whole” (Arendt, 1973, p. 465). In other words, specific individuals here and now become completely superfluous, a “necessary sacrifice” in the service of totality. Totalitarianism destroys the plurality of humankind and as Arendt puts it, reduces it to “one Man of gigantic dimensions”(1973, p. 466).

The force of totalitarian ideology aims to bring every human action under control. Human beings are expected to submit to “historical necessity.” Yet, this expectation is betrayed time and again by the very exist-

** The affinities between Arendt’s political thought and Walter Benjamin’s messianism is interesting albeit outside the confines of this paper. For a detailed analysis, see İlhan Demiryol (2018).

*** This last chapter, entitled “Ideology and Terror: A New Form of Government” was published separately from the book in 1953, and starting with the German edition of 1955 incorporated into the actual volume. A detailed historical and theoretical account how the separate parts of *The Origins* fit together or fail to do so is presented by Roy T. Tsao (2002).

tence of human beings, who are born free and with a will to action. Human freedom, in other words, is incompatible with the needs of a totalitarian movement. Therefore totalitarian regimes need terror in practical terms; “terror is the essence of totalitarian domination” (Arendt, 1973, p. 464). Terror ensures that whoever the movement deems to be “the objective enemy,” the Jews, the Roma, the weak and disabled, the gay and lesbian, and the political opponent is done away with (Arendt, 1973, p. 465). Terror is the accelerator that allows the totalitarian regime to realize its historical or natural supposed destiny.

Totalitarianism, according to Arendt, has two fundamental characteristics. First, totalitarianism substitutes ideology for reason and independent thinking. Ideologies according to Arendt’s definition are “systems of explanation of life and world that claim to explain everything, past, and future, without further concurrence with actual experience” (2005a, p. 349). This last point of “arrogant emancipation from reality and experience” is crucial (Arendt, 2005a, p. 350). “Ideological thinking,” Arendt, continues “is independent of all reality, it looks upon all factuality as fabricated, therefore no longer knows any criteria for distinguishing truth from falsehood” (2005a, p. 350). In other words, totalitarianism provides individuals with an ironclad worldview. For the true believer, it is a promising prospect: the world around us can be safely explained away with clichés, nothing is unexpected, and nothing is unpredictable. Its allure lies in the promise of protection from the volatility of human affairs in general.

From the outside, though, it presents us with a problem and a political problem at that. The ideological conviction is immune to reality, the world of empirical facts. Our societies, on the other hand, are built on this world that we hold in common. The material world provides our thinking with objects of thought, and the very act of critical thinking depends on our connection to reality, this world of mutual existence. Totalitarianism, by severing the ties of their followers with reality and substituting it for ideology, also severs their connection to each other. They become isolated atoms in a totalitarian universe as opposed to engaged citizens of a vibrant political space. This political isolation is the underlying condition that totalitarianism both creates and in return feeds upon. It is the real threat that totalitarianism poses to our societies.

The second aspect of totalitarian regimes is that they destroy the public space, the space of freedom within which action can take place. According to Arendt, free human action takes place in the public, both as a sphere of appearance and physical environment. Totalitarianism effectively destroys the very foundations of this public sphere. The public sphere under totalitarianism, according to Arendt, can be compared neither to the Hobbesian state of nature, where all is at war against all nor to the despotic power of one person, who is at war with all. Sure, despotic leaders stifle the voice of their citizens and diminish their living space. The result would be a “desert,” a barren field populated only by isolation, fear, and suspicion vis-à-vis your fellow citizens. But even this space would still leave room for action. Totalitarianism, on the other hand, destroys “also the lawless, fenceless, wilderness of fear and suspicion which tyranny leaves behind” (Arendt, 1973, p. 466). Totalitarianism annihilates the space between human beings, and along with it the capacity to move and the capacity to act: “It substitutes for the boundaries and channels of communication between individual men a band of iron,” which squeezes them so tightly together that all difference, individuality, spontaneity disappears (Arendt, 1973, p. 465). The plurality of individual human beings gets fused into a predictable and controllable entity. The result is the total annihilation of humanity, agency, and spontaneity.

4. NATALITY AS A RESPONSE TO TOTALITARIANISM

Arendt’s analysis of totalitarianism is certainly bleak. The concept of natality is born out of and as a response to this totalitarian experience. Arendt’s empirical observations on both the history and political events of her day from the democratic experience of the council system during the short-lived Hungarian Revolution to anti-Vietnam war protests in the United States demonstrated that action is possible under even the most unlikely circumstances. In totalitarian regimes, which do everything in their power to annihilate human agency, plurality, and spontaneity, are there any guarantees for freedom? The answer, for Arendt, is natality.

Natality makes its first appearance in *The Human Condition* as one of the conditions of human existence. Along with life, worldliness, plurality, and earth, Arendt considers natality and mortality as the conditioning forces under which life is given to human beings. The discussion of the human condition constitutes

Arendt’s answer to the tradition of Western political thought. For Arendt, the problem of human nature, which has occupied the philosophers, is in fact “unanswerable in both its individual psychological sense and its general philosophical sense” (Arendt, 1998, p. 10). Instead of trying to answer the question of “who we are,” Arendt chooses to focus on how human life is conditioned by the world around us, both given to human beings and of their own making. The weight of the world of things around is felt by human beings as a conditioning force.

What is natality? Etymologically, natality comes from “natus,” the Latin word for born. It means that human beings enter this world through the event of “birth.” It is the corollary to the event of death, by which human beings exit the world. But Arendt uses the concept of natality with a special, and arguably political significance. This is evident when we compare the instances in which she uses the concept of natality with the instances where she uses birth. One such use of the concept of “birth” comes up in the middle of Arendt’s discussion on the distinction between private and public realms. Here, Arendt describes the household as “the realm of birth and death which must be hidden from the public realm because it harbors the things hidden from human eyes and impenetrable to human knowledge. It is hidden because man does not know where he comes from when he is born and where he goes when he dies” (Arendt, 1998, p. 63). Hence, birth is a private event even though it is common to all, and everybody participates in it. Birth is the “supreme event” of appearance into the world. Natality is its, one may call, political face – the insertion into the public sphere. Natality is the entry into the world we inhabit in common with others.

Margaret Canovan argues that “Hannah Arendt is preeminently the theorist of beginnings” (1998, p. vii). The uniquely human capacity of beginning something new is expressed by Arendt with reference to the concept of action. Action is uniquely human, “the exclusive prerogative of man;” because she adds “neither a beast nor a God is capable of it” (Arendt, 1998, pp. 22–23). Action (and speech, which for Arendt are closely connected), relate to the twofold character of human existence: equality and distinction. Human beings are each different and unique, and precisely because of that we need speech and action to explain ourselves to others. Yet, we are at the same time equal, because without this equality no understanding would be possible between human beings (Arendt, 1998, pp. 175–176). Nobody, according to Arendt, can refrain from action and continue to be human. Action, in this sense, is distinct from other kinds of activity. Take labor for example:

“Men can very well live without laboring, they can force other to labor for them ... the life of an exploiter or slave-holder and the life of a parasite may be unjust, but they certainly are human. A life without speech and action, on the other hand - ... - is literally dead to the world; it has ceased to be a human life because it is no longer lived among men” (Arendt, 1998, p. 176)

Action is the essential quality of life, without which human existence would be unthinkable.

While action is different from work and labor, it is also different from behavior. Arendt notes this when she talks about the “rise of the social.” Society expects individuals to behave in a certain kind of fashion. Through imposing rules, the society tries to “‘normalize’ the members, to make them behave, to exclude spontaneous action and outstanding achievement.” (Arendt, 1998, p. 40) This tendency inherent in the idea of society to equalize individuals by making them conform to a pre-given standard of behavior has only worsened under the condition of modern mass society. This situation Arendt argues can be readily observed in the rise of economics as the social science par excellence (Arendt, 1998, p. 42). Arendt’s point here is that while behavior implies following rules, customs, norms, and social practices, action implies the complete opposite: using one’s imagination and judgment, taking charge, and initiating. Behavior is predictable, action is indeterminate.

What is the connection between beginning, action, and natality? Natality is the human condition that is most closely connected to action: each human being born into this world, for Arendt, is inherently capable of beginning something new. There is, then, an inherent connection between natality and the capacity to begin.

What does this mean? Wolfhart Totschnig formulates this claim as follows: according to Arendt, “we possess the capacity to make a new beginning because we are, each of us, through birth, a new beginning”(-Totschnig, 2017, p. 333). So birth, not just any birth in nature but a human birth, brings into the world a new human beginning: “With each birth, something uniquely new comes into the world” (Arendt, 1998, p. 178). The importance that Arendt attributes to natality, action, and the connection between the two can be observed in the following quote: “The miracle that saves the world, the realm of human affairs, ... is ultimately the fact of natality, in which the faculty of action is ontologically rooted” (Arendt, 1998, p. 247). The capacity for new beginnings that comes from natality, the birth of a new human being into the world is nothing short of a miracle.

Up to this point, all the discussion of natality comes from *The Human Condition*. But consider the following two quotations:

(1) “With each birth, a new beginning is born into the world, a new world has potentially come into being.” (Arendt, 1973, p. 465)

(2) “Men are being born and ... therefore each of them is a new beginning, begins, in a sense, the world anew”(Arendt, 1973, p. 466).

These quotes reiterate the same arguments as above, yet they appear right in the middle of the final chapter of *The Origins of Totalitarianism*. In these paragraphs, Arendt herself points out the link between natality as a beginning and totalitarian regimes. What exactly is the connection?

Arendt makes the connection most explicit in the following quote:

“From the totalitarian point of view, the fact that men are born and die can only be regarded as an annoying interference with higher forces. Terror, therefore, as the obedient servant of natural or historical movement has to eliminate from the process not only freedom in any specific sense, but the very source of freedom which is given with the fact of birth of man and resides in his capacity to make a new beginning.” (Arendt, 1973, p. 466)

Arendt’s point is this: each human being is “unique, unexchangeable, and unrepeatable” (1998, p. 97). The newcomers do not fit into a predetermined mold or model. They have varied interests and viewpoints. Each newcomer brings to this world a new perspective. Their very insertion into the world has the potential to start a new chain of events or divert the previously organized ones set into motion. Each human beginning is the possibility of a new beginning. And this potentiality is exactly the nightmare of totalitarianism.

The good news for humanity is that this plurality cannot be indefinitely reduced, because natality is the very guarantee of it. As long as human beings are born, we can hold on to the hope that new actions will be set off, and new avenues will open up. Natality is therefore closely connected to action, initiative, spontaneity, and the ability to change the course of human events. The outcome is contingent, and unpredictable but can potentially overturn existing power configurations, and explode the existing life circumstances. Natality is our society’s safeguard against totalitarianism.

Arendt brings all these suggestions together when she announces that the experience of natality and its connection to action is the only thing that is capable of bestowing upon human affairs faith and hope. She notes that the Greek antiquity, which inspired to a great extent her understanding of the public space, had no room for either of these human experiences, the first for being too uncommon and unimportant, and the second an illusion if not the last remaining evil in Pandora’s box. Yet, with natality, our “faith in and hope for the world” is confirmed (Arendt, 1998, p. 247).

Before concluding, perhaps one remark on Heidegger might be warranted. In noting Arendt’s concepts of action and public as the distinct philosophical mark of her political theory, the philosophical distance

of Arendt from her teacher Heidegger was also underlined. In light of the previous discussion, this claim is once again formulated. Natality, for Arendt, is the condition of freedom. As Hauke Brunkhorst puts it, the idea of natality links to the Heideggerian notion of *thrownness* (*Geworfenheit*) (2001, p. 188). Yet, the Heideggerian notion gives the natality a passive sense: “we can never choose the time, the place, of the circumstances of our birth and life” (2001, p. 188) There is a contingency to the time and place in which our life unfolds. But in Arendt’s original and inventive formulation natality takes an active, in fact, thoroughly political significance. Through the power found in the new beginnings, human beings found their political community. Natality is the political mode of actively shaping one’s life and one’s community. As Jerome Kohn states, ““natality” is a far more politically relevant category than ‘mortality’” (Kohn, 2001, p. 126). This active form of natality is what Arendt offers as the core of her political thought, that is, her theory of public and action.

5. CONCLUSION

As a uniquely Arendtian concept, natality is interpreted by scholars as a philosophical response to various influences on Arendt’s work. Yet, Arendt herself disavowed the title of philosopher, opting instead for political theory embedded in political reality (Arendt, 2005b, p. 1). Taking this assertion seriously, this essay presented an alternative understanding that is attuned to the political experiences of the twentieth century.

Arendt had observed that totalitarianism was the most destructive political experience of the twentieth century, having serious implications for not only politics and political regimes but also the very possibility of autonomous and free political agency. The ease with which totalitarianism can destroy the public space and reduce spontaneous, unpredictable human action to controllable mass behavior was one of Arendt’s most profound insights about this political system. This political experience prompted Arendt to think and formulate a political theory.

Arendt posits against totalitarianism the condition of natality, which grants the potential of every new human being to shape the world anew. Natality highlights the potential of human freedom and the hope that can be inspired by the surprise of the new and unexpected. Natality is thus a crucial reminder of the possibility of a better world, one created through the novelty, freedom, and renewal that only each newborn life can bring.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the participants of the SWIP-TR 2021 Conference, “Philosophies of Life and Death,” for their insightful comments, as well as four anonymous reviewers.

BIBLIOGRAPHY

- Arendt, H. (1971, October 21). Martin Heidegger at Eighty (A. Hofstadter, Trans.). *The New York Review of Books*. <https://www.nybooks.com/articles/1971/10/21/martin-heidegger-at-eighty/>
- Arendt, H. (1973). *The Origins of Totalitarianism* (New edition). Harvest Book.
- Arendt, H. (1977). *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. Penguin Books.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition* (Second Edition). University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2005a). On the Nature of Totalitarianism: An Essay in Understanding. In J. Kohn (Ed.) *Essays in Understanding, 1930-1954: Formation, Exile, and Totalitarianism* (pp. 328–360). Schocken Books.
- Arendt, H. (2005b). “What Remains? Language Remains”: A conversation with Günter Gaus. In J. Kohn (Ed.), *Essays in Understanding, 1930-1954: Formation, Exile, and Totalitarianism* (pp. 1–23). Schocken Books.
- Benhabib, S. (2003). *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt* (Revised edition). Rowman & Littlefield Publishers.
- Benjamin, W. (2007). Theses on the Philosophy of History. In H. Zohn (Trans.), *Illuminations. Essays and Reflections* (pp. 253–264). Schocken Books.
- Birmingham, P. (2006). *Hannah Arendt and Human Rights: The Predicament of Common Responsibility*. Indiana University Press.
- Biss, M. L. (2012). Arendt and the Theological Significance of Natality. *Philosophy Compass*, 7(11), 762–771. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00515.x>
- Bowen-Moore, P. (1989). *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*. Palgrave Macmillan London.
- Brunkhorst, H. (2001). Equality and Elitism in Arendt. In D. Villa (Ed.), *The Cambridge Companion to Hannah Arendt* (pp. 178–198). Cambridge University Press.
- Canovan, M. (1998). Introduction. In H. Arendt, *The Human Condition* (Second Edition, pp. vii–xx). The University of Chicago Press.
- Esposito, R. (2008). *Bios: Biopolitics and Philosophy* (T. Campbell, Trans.; 1st edition). University of Minnesota Press.
- Esposito, R. (2017). *The Origin of the Political: Hannah Arendt or Simone Weil?* (V. Binetti & G. Williams, Trans.; 1st edition). Fordham University Press.
- Gottlieb, S. Y. (2003). *Regions of Sorrow: Anxiety and Messianism in Hannah Arendt and W. H. Auden* (1st edition). Stanford University Press.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Blackwell.
- Ilhan Demiryol, G. (2018). Arendt and Benjamin: Tradition, Progress and Break with the Past. *Journal of the Philosophy of History*, 12(1), 142–163. <https://doi.org/10.1163/18722636-12341336>
- Kohn, J. (2001). Freedom: The Priority of the Political. In D. Villa (Ed.), *The Cambridge Companion to Hannah Arendt* (Vols. 113–129). Cambridge University Press.
- Moyn, S. (2005). *Origins of the Other: Emmanuel Levinas Between Revelation and Ethics*. Cornell University Press.
- Totschnig, W. (2017). Arendt's Notion of Natality. An Attempt at Clarification. *Ideas y Valores*, 66(165),

328–346. <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n165.55202>

Tsao, R. T. (2002). The Three Phases of Arendt’s Theory of Totalitarianism. *Social Research*, 69(2), 579–619.

Vatter, M. (2014). *The Republic of the Living*. Fordham University Press.

Villa, D. (1996). *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. Princeton University Press.

OTTOMAN'S EXISTENCE IN AFRICA IN THE 19TH CENTURY AND THE IMPORTANCE OF SUEZ CANAL

Mustafa Burak ŞENER

PhD Student / Doktora Öğrencisi

Eötvös Loránd University

buraksener1626@gmail.com Orcid: 0000-0002-6527-4649

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321682>

Abstract

The 19th century is an important period in terms of Africa becoming the great powers' focal point. Great powers such as the United Kingdom, France, Portugal, and the Ottoman Empire wanted to have influence in the continent and had conflicts between them. The Suez Canal was very effective in intensifying this conflict. As a matter of fact, the Suez Canal, which connects Africa to the Mediterranean, is of great geopolitical importance. In this direction, with the opening of the Suez Canal on the agenda as a project, a geopolitical conflict occurred between the great powers. The study analyzes how the Suez Canal affected the Ottoman Empire's presence in Africa in the 19th century. The first part of the study examines the importance of the African continent in the 19th century and the Ottoman interaction with Africa. The second part evaluates the process leading to the opening of the Suez Canal. The third and last part analyzes how the opening of the Suez Canal affected the great powers with an evaluation on the Ottoman axis. As a result, it found that the opening of the canal accelerated the decline and disintegration of the Ottoman Empire because of increasing the interest of other great powers and the desire to establish influence in the region.

Keywords: Africa, Ottoman Empire, Suez Canal, Mediterranean, Geopolitics

OSMANLI'NIN 19. YÜZYILDA AFRIKA'DA VARLIĞI VE SÜVEYŞ KANALI'NIN ÖNEMİ

Özet

19. yüzyıl Afrika'nın büyük güçlerin odak noktası haline gelmesi açısından önemli bir dönemdir. Birleşik Krallık, Fransa, Portekiz ve Osmanlı gibi büyük güçler kıtada söz sahibi olmak istemiş ve aralarında çekişme yaşamışlardır. Bu çekişmenin yoğunlaşmasında Süveyş Kanalı oldukça etkili olmuştur. Nitekim, Afrika'yı Akdeniz'e bağlayan Süveyş kanalı jeopolitik açıdan büyük önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, Süveyş kanalının açılmasının proje olarak gündeme gelmesiyle birlikte büyük güçler arasında jeopolitik bir çatışma meydana gelmiştir. Çalışma Süveyş Kanalı'nın 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Afrika'daki varlığını ne yönde etkilediğini analiz etmektedir. Çalışmanın ilk kısmı 19. yüzyılda Afrika kıtasının önemi ve Osmanlı'nın Afrika ile olan etkileşimini incelemektedir. İkinci kısım Süveyş Kanalı'nın açılmasına giden sürecin değerlendirmesini yapmaktadır. Üçüncü ve son kısım ise Osmanlı ekseninde bir değerlendirme ile Süveyş Kanalı'nın açılmasının büyük güçleri ne yönde etkilediğini analiz etmektedir. Sonuç olarak, çalışma kanalın açılmasının diğer büyük güçlerin ilgisini arttırması ve bölgede nüfuz kurma isteğinin bir sonucu olarak Osmanlı'nın gerileme ve dağılma sürecini hızlandırdığı bulgusuna ulaşmıştır.

Anahtar kelimeler: Afrika, Osmanlı İmparatorluğu, Süveyş Kanalı, Akdeniz, Jeopolitik

1. INTRODUCTION

The African continent has attracted the attention of other continents and states throughout history and has been a region worth exploring. With the discovery of the continent, the geopolitics of the world changed, and the powerful Northern-Western states reached new raw materials, trade routes and a continent that they could colonize, that is, enrich their wealth. Looking at the studies on the African continent (e.g., Ade Ajayi, 1989), it would not be wrong to conclude that it was in the 19th century that the continent began to be the focus of attention of foreign states that were not in the continent. It is known that since this century, especially European states have shown attention in the African continent and have experienced various geopolitical conflicts of interest with other states, such as the Ottoman Empire (Çınar, 2008).

The opening of the Suez Canal, which is the focal point of this study, is of great importance in increasing geopolitical clashes of interest on the continent. The Suez Canal, even as a project, caused an increase in the pertinence of European states that were far from the continent and created a pressure on the Ottoman state to protect and maintain the Ottoman lands, especially in North Africa, such as Egypt, Tunisia, Algeria, and Morocco. This study proceeds by focusing on the question of how the Suez Canal affected the Ottoman Empire's presence in Africa in the 19th century. In this context, first, the place and importance of the African continent in the world in the 19th century was mentioned, and then the relations between the Ottoman Empire and the African continent were examined century in question. After examining the Ottoman-African relations, the opening of the Suez Canal was investigated in the axis of historical development, and finally the study was concluded by mentioning the effect of the Suez Canal for both the Ottoman Empire and other states in general. According to the results of the study, the opening of the Suez Canal challenged the Ottoman Empire's presence in Africa in the 19th century. It accelerated the decline and the disintegration period of the Ottoman Empire that had already started at that time*, and the powers in the Suez region, leaving the Ottoman Empire and cooperating with other powerful states, were one of the important factors affecting the state's approach to the collapse process step by step. In addition to the collapse of the Ottoman Empire, the opening of the Suez Canal increased the interest of great states such as England and France in the region.

This study has the feature of being the first and only research in the literature in terms of the subject, starting from the place of Africa in the world in the 19th century, its relations with the Ottoman Empire and the opening of the Suez Canal, bringing together and examining the existence of the Ottoman Empire in Africa as a whole. While creating the study, a very comprehensive literature review was made, and the conceptual framework was formed by bringing together other sources in the literature.

2. 19TH CENTURY AFRICA

Africa is one of the largest continents which covers 24% of the world's land. It is surrounded by the Mediterranean Sea in the north, the Indian Ocean in the south, the Atlantic Ocean in the west, and the Sinai Peninsula, Red Sea, and Suez Canal in the east. With its rich underground resources and population power, it is thought to be more effective in the international arena and to affect the developments in this arena more (Özdemir, 2017). The fact that African countries have rich underground resources has made Africa a target for colonization. The region has a good source of raw materials for Europe and America, which carried out the Industrial Revolution.

Africa saw enormous upheaval in the 18th century, some were caused by famine and illness. The territorial aspirations of African kings led to certain adjustments. Alliances with European traders and missionaries came to influence how African leaders attained their objectives more and more as the century went on. Europeans still knew very little about the continent at the turn of the century. Africa has never had as intense contact with other parts of the world as it did at the end of the 19th century. In the 19th century, Africa underwent a tremendous change and transformation under the influence of the great powers of Europe. Western states, with the expeditions they sent in the 19th century, started works to learn about Central Africa, especially to find the sources of rivers such as the Nile and Congo (Bostan, n.d.). Areas connecting with the world appeared in certain regions. The Mediterranean coast, across the Indian Ocean and the Atlantic coast

* The Decline of the Ottoman Empire is the period from the Treaty of Karlowitz (1699) to the Treaty of Yassi (1792) in the Ottoman history. The disintegration period of the Ottoman Empire lasted from 1792, when the Yassi Treaty was signed with the Russian Empire, until 1922, when the sultanate was abolished and the state was abolished.

were within this area (Ajayi, 1989 as cited in Akalın, 2011).

In the early part of the 19th century, the methodical colonization of Africa, which gained speed in the 1880s, was not even a possibility. European trade had been limited to primarily coastal areas. African and Arab traders managed the slave and merchandise traffic in the interior. Following the British banning of the slave trade in 1807, the British navy started coast-patrolling and arresting slave ships headed for other countries. Conflicts and rivalries in Europe started to directly impact people in Africa during the latter two decades of the 19th century. European powers split up Africa among themselves in the 1880s without the local population's permission and with little understanding of the territory they had stolen. The First World War began in 1914 as tensions in Europe reached a breaking point (BBC, n.d.).

Besides of all these, it is necessary to briefly mention about the famous notion for Africa which is “the Scramble for Africa”, also known as the Partition of Africa or Conquest of Africa. It was an episode of New Imperialism in which seven Western European nations invaded, occupied, divided, and colonized the majority of Africa between 1881 and 1914. By 1914, approximately 90% of Africa was under European administration, with only Liberia and Abyssinia remaining independent from the 10% that was under legal European rule in 1870 (Childs Daly, 2019). It is commonly agreed upon that the Berlin Conference in 1884 marked the start of European colonialism and commerce in Africa (Bratlinger, 1985). Due to intense political conflicts among the European empires in the latter quarter of the 19th century, the African continent was divided without the need for wars between European countries (Robinson et. al., 1989). Direct authority replaced “informal imperialism” which consisted of economic and military supremacy, in the latter decades of the 19th century (Shillington, 2018).

3. OTTOMAN - AFRICA RELATIONS

The first state established by the Turks in Africa was the Tolunogullari^{**}, which ruled Egypt. Ahmet bin Tolun declared his independence in Egypt and captured the region up to Tarsus, including Damascus. Tolunogullari ruled Egypt and Damascus until 902. Later, the Mamluks (mostly Turks) founded a state in Egypt. It is known that these states have established strong relations in the geography extending as far as Tunisia, including Tripoli (Özdemir, 2017). Information about the domination of the Turks in Africa before the Ottoman domination is scattered in the history books of that period. Since the 16th century, there has not been enough work on the Ottoman Empire, which has partially existed in the continent, and its dominance in this continent has unfortunately been neglected. The documents in the Ottoman archives constitute the primary sources of domestic and foreign researchers on this subject (Kavas, 2003, p. 520). The limited number of books written and published on Ottoman Africa in the second half of the 19th century, with exceptions, cannot be translated into today's written language, so they are far from being used by large audiences of readers and researchers (Kavas, 2003, p. 521).

The first contact of the Ottoman Empire with the African Continent began with the Egyptian expedition of Yavuz Sultan Selim in the first half of the 16th century (Özdemir, 2017, p. 18, 19, 70) and then the annexation of the lands of the Mamluk State. During the reign of Suleiman the Magnificent, many regions, especially Tripoli, Algeria, Sudan and Tunisia, were included in the borders of the Ottoman Empire. African provinces and regions remained under the rule of certain families that the state deems appropriate under the Ottoman rule. The Ottoman domination, which was established in port cities such as North Africa, Egypt, and the Red Sea, continued to expand into new regions in the following periods. The sailors crossing the Red Sea to the Indian Ocean tried to protect the African coast from Portuguese occupation (Özbaran, 1977). Relations were also established with Muslim states in the south of the Great Sahara Desert (Orhonlu, 1969).

Ottoman hegemony was firmly established in Africa mainly in Egypt since 1517, developed in a short time compared to other provinces. The conquest of Egypt opened up all the northern coasts of Africa to the Ottomans, as well as the coasts of the Red Sea stretching from the Arabian Peninsula to Yemen, especially the west coasts. Kavalalı Mehmet Ali Pasha made expeditions to the inner regions of Africa in the 1820s on behalf of the Ottoman Empire (Kavas, 2006). Egypt had been always felt the weight of being like a state

** Exact translation from Turkish is “sons of Tolun”.

within a state in a short time. The Ottomans named their provinces in North Africa “Warp Hearths”. In fact, this name coincides with the word Maghrib and means “Western Hearths” (Kavas, 2003, p. 516).

The Ottoman Empire’s dominance in North Africa, which is called İfrikiye and Maghrib after the conquest of Egypt in 1517, is the result of its desire to ensure the security of its regions in the Eastern Mediterranean and its political, commercial, and religious rivalries with the Christian European states in the Mediterranean. With the conquest of the Western Hearths, Ottoman domination was established in the Western Mediterranean. The rivalry and political disintegration between the small Muslim states on the North African coasts paved the way for the penetration of the Spanish and Portuguese from the west and the Ottomans from the east in the early 16th century. Thus, at the end of the Spanish-Ottoman struggle for influence in İfrikiye and Maghrib, Algeria, Tunisia and Tripoli came under Turkish domination, and the Ottomans won the struggle for supremacy in the Mediterranean (Çetin, 1996). Having colonized many parts of Africa since the beginning of the 19th century, France had begun to complete its colonial empire. Having acquired many colonies in North and Central Africa, France would colonize Morocco in 1912, after capturing Central Africa and Chad between 1901 and 1913. The Ottoman Empire, on the other hand, closely followed these colonization activities of France in the African continent (Yeşilmen, 2017). Over time, North and Central Africa and the Middle East regions began to gain importance as the main defense line of the Ottoman lands. The strategic interests of the Ottoman administration in the African region and the activities of Sultan II. Abdulhamid towards Islamic unity became inseparable parts of each other (Özdemir, 2017, p. 36).

The most intense period of relations between the African continent and the Ottomans come across the time when Sultan II. Abdulhamid was on the throne in the Ottoman Empire. When Sultan II. Abdulhamid came to power in 1876, the Ottoman lands visibly was stretched on the African map from Algerian-Tunisia border to Suez. The provinces here consisted of the Regency of Tunis, the Province of Tripoli, and the Province of Egypt. The relationship between these provinces and Ottoman domination gradually weakened (Özdemir, 2017, p. 20). During the reigns of Mahmud II^{***}, Sultan Abdulmejid^{****} and Sultan Abdulaziz^{*****}, Ottoman administrators tried to revive the state’s relations with the rulers of African countries, and to make the effect of the Ottoman presence felt in the circumstances where possible. However, Sultan II. Abdulhamid developed his North African policy under very different conditions than those of his predecessors. When II. Abdulhamid became the sultan, the situation and conjuncture of the state was certain. On the one hand, trouble, and negativity in domestic politics, on the other hand, intense efforts were made to resist the ambitions of the Europeans. Efforts were made to drive the British out of Egypt, to stop the French from entering the Sahara, to prevent the Italians from coveting Libya, and to maintain good relations with all of these states (Özdemir, 2017, p. 36).

The African policy implemented by the government after 1882 aimed to strengthen the Ottoman influence in the Sahara and Central Africa with tax exemptions and to entice the local people and their leaders by giving more authority to local administrations. The Ottoman policy by referencing the foreign policy understanding of II. Abdulhamid at that time namely Pan-Islamism (Özdemir, 2017, p. 70), which called the Muslim community to solidarity and loyalty to the caliphate, thought that it would be beneficial for the local people to participate in the administration, so it switched to an innovative and effective policy (Karpas, 2005).

4. OPENING OF THE SUEZ CANAL

The Suez Canal is one of the most important canals in the world. It connects the Mediterranean and the Red Sea. This connection can also be expressed as the union of the Atlantic Ocean and the Indian Ocean. The Atlantic Ocean-Mediterranean-Suez-Red Sea-Indian Ocean waterway is about 4,000 miles shorter than the waterway that circumnavigates the southern coast of the African continent. The Suez Canal is 160-170 km long (Akalin, 2011, p. 192). On the canal, where an average of 40 ships can pass a day, some arrangements were made in 1948 and the daily ship transit capacity was increased to 60. Except for a short time in 1956-1957, the canal has been open to maritime traffic since its inauguration.

*** 30th Sultan of the Ottoman Empire, the duration in the reign 28 July 1808 – 1 July 1839.

**** Son of Mahmud II, 31st Sultan of the Ottoman Empire, the duration in the reign 2 July 1839 – 25 June 1861.

***** Son of Sultan Mahmud II and succeeded his brother Abdulmejid in 1861. Duration of reign 25 June 1861 – 30 May 1876.

The idea of combining the Mediterranean and the Red Sea goes back to the ancient times. It is known that the Romans, Arabs, Abbasids, and Ottomans were eager for this purpose. The Ottomans focused on opening a canal between the Red Sea and the Mediterranean in the 16th and 18th centuries (Atmaca, 2008). During the reign of Selim II^{*****}, the idea of combining the two seas with a canal was put forward by the Grand Vizier Sokullu Mehmet Pasha in 1570. This idea was brought up again by Napoleon Bonaparte during the French invasion of Egypt nearly 200 centuries later. However, as a result of the mistake made in the calculations in the feasibility studies, there was a misconception that there was a level difference between the Red Sea and the Mediterranean, and the opening of the canal was delayed for a while (Atmaca, 2008, p. 1).

Against Portugal's increasing military and commercial power in the Indian Ocean and the Red Sea, states such as Venice, the Ottoman Empire and the Mamluks began to act together in the region (Erol, 2013; Brumett, 1994). In this process, the idea of opening a canal came to the agenda of the Ottoman Chief of Staff Kılıç (Uluç) Ali Pasha (Karal, 1983/2007 as cited in Özlü and Tiryaki, 2019). Kılıç Ali Pasha, with this project, thought of solving the Portuguese problem by passing the Ottoman Suez fleet through this canal. However, the flotilla's expulsion of Portugal from the Red Sea (Erol, 2014) and other issues dealing with the state led to the suspension of the project (Büyüktuğrul, 1982 as cited in Özlü and Tiryaki, 2019, p. 731). Kara İbrahim Pasha, the Governor of Egypt between 1669 and 1673, also took action to connect the Nile River and the Suez Gulf with a Canal and to reach the Mediterranean Sea during his governorship. However, the notables of the region gave up this initiative because of the idea that the transfer of the Nile to the Red Sea would cause economic problems (Öztuna, 1977 as cited in Özlü and Tiryaki, 2019, p. 731).

By the 18th century, Egypt and its surroundings would become the center of attention of France as a result of a project presented by the German philosopher Leibniz to the XIV. Loui. In the report he presented to the French foreign ministry, the French ambassador to Istanbul, Saint Priest, mentioned the importance of opening a canal in Suez for France to settle in Egypt and provide economic gain, and said, "*Egypt is the shortest route to India. It is possible to threaten England's dominance over the rich Indian lands from Egypt. Egypt can also be the warehouse of world trade*" (Soysal, 1964 as cited in Özlü and Tiryaki, 2019, p. 731). It is also known that when the thought of opening the Suez Canal began to gain intensification in France, the III. Mustafa^{*****} had Baron de Tott^{*****} make investigations for a canal opening project in Suez. It is possible that in the formation of this thought, France aimed to prevent its political, military, and economic influence in this region (Armaoğlu, 1997). Indeed, during Napoleon Bonaparte's rule of France, the French thought of opening canals came to the fore again, and even Bonaparte had engineers conduct investigations on this issue (Özlü and Tiryaki, 2019, p. 731). However, on his way back to France as a result of the developing events, he said, "*Opening a canal is a lofty job. I am not in a position to do this job. However, the Turkish government may one day ensure its existence and greatness with the implementation of this project.*" (Karal, 1983, 2007, p. 91 as cited in Özlü and Tiryaki, 2019). Le père's^{*****} claim of the difference in altitude between the Red Sea and the Mediterranean caused the work to be stopped and the issue of the canal did not come to the fore until the period of Mehmet Ali Pasha (Akalin, 2011, p. 11).

During his governorship, Mehmet Ali Pasha was forced by the French to bring the canal opening activity to the agenda. Pasha, pretending to adopt this idea in order not to offend France, had engineers make discoveries and distracted the French. The issue of the straits had an effect on Mehmet Ali Pasha's distraction policy, and the Pasha said, "*The Straits were the disaster of the Ottoman Empire. I do not want to create a straits issue in Egypt, either.*" (Güler, 2004, p. 44; Özlü and Tiryaki, 2019, p. 732). Abbas Pasha, the grandson of Mehmet Ali Pasha, was of the same mind and tried to delay the opening of the canal during his governorship (Şahin, 2016). Mustafa Reşit Pasha, one of the grand viziers of the relevant period in the Ottoman Empire, who was the other important interlocutor of the issue, did not take kindly to this project, and it is known that the developments in this matter had an impact on the termination of his duty (Özlü and Tiryaki, 2019, p. 732). The administrators after Mustafa Reşit Pasha remained silent on this issue in order not to deteriorate relations with England and France due to the political conditions of the period (Şahin, 2016, p. 165). Ottoman statesmen brought the railway project to the agenda in order to block the ideas of the canal project

***** Son of Suleiman the Magnificent, duration in the reign 7 september 1566 – 15 December 1574.

***** The Sultan of the Ottoman Empire from 1757 to 1774

***** The descendant of a Hungarian nobleman, who had emigrated to the Ottoman Empire and then moved on to France

***** The engineer that Napoleon put in charge fort he duty.

(Şahin, 2016, p. 165).

Sa'id Pasha's period was the last point of the canal project works. Said Pasha put forward important ideas about the development of Egypt. Among these, there is also the economic development of Egypt by connecting the Mediterranean and the Red Sea with a canal. Because it is known that the idea of the canal was suggested to him by Ferdinand de Lesseps before he was the governor (Karal, 1983, 2007, p. 90 as cited in Özlü and Tiryaki, 2019). The French consul in Cairo, Ferdinand de Lesseps, took the project of opening the Suez Canal seriously, taking into account various previous studies. He received the first license for the excavation of the canal from the Egyptian governor, Mehmed Said Pasha, on 30 November 1854 (İrtem, 1999). The opening of the Suez Canal was completed in 1869, after a long adventure. Many problems arose up to that point. The calculations of Europe, Egypt and the Ottoman Empire showed changes in the opening of the canal. As a follower of Ferdinand de Lesseps, who was the most interested and privileged in the business, he also played a leading role in the completion of the work. In the solution of the problems, İsmail Pasha's governorship period was a critical turning point. First, Ismail Pasha accepted the commitments regarding the canal, and in 1866 England stopped opposing the initiative. Under the pressure of Napoleon III, the Porte accepted the works related to the canal.

East Africa has become a special region with the opening of the Suez Canal in 1869, which has become an important lifeline in the region, connecting the east and the west, bringing the imperialist states in the West, the colonies in the East and the colonial powers of the eastern influences closer (Yüksel and Hashi, 2021). The importance of the Red Sea trade route doubled with the commencement of the Suez Canal.

5. SUEZ CANAL'S IMPACT

Suez is a strategic transition zone connecting the Red Sea and the Mediterranean, the Asian and African continents (Bilge, 2010; Şahin, 2016), and with this characteristic, it has occupied an important place in interstate political, military, and economic relations in the historical process. As a matter of fact, it has been seen that many states, starting from the antiquity until the Ottoman Empire, had the idea of benefiting from the military and economic features of this transition region (Akalin, 2011, p. 3-5).

Before the canal, Suez was an accommodation point on the pilgrimage route from Cairo. Over time, it gained commercial and military importance and became a transit point, and trade ships coming from Asia connect to Europe, the Mediterranean coast or neighboring countries by land or sea via the Suez Port. Known as the "longest canal without hatches", the Suez Canal has geopolitical and strategic importance as it enables maritime transport between Asia and Europe without the need to circumnavigate Africa (Şimşek, 2022). The Suez Canal's inauguration in 1869, had changed the balance of power in the Mediterranean; the Mediterranean Sea turned into a warm sea between the Atlantic Ocean and the Indian Ocean.

With the opening of the Suez Canal, the "use" of Africa became easier. When the "essential foods" of the first Industrial Revolution "born" in England in 1780 came to the fore as labor and raw materials, the 1884-1885 Berlin Conference was organized with the aim of "radical solutions" to these basic needs, while the Suez Canal brought basic foods from Africa to Europe. It provided a great convenient transportation (Şimşek, 2022). Additionally, the Suez Canal, the Turkish Straits and the Strait of Gibraltar are the three sea gates of the Mediterranean. Although the last two sea transportation routes were created by nature, the most important feature that distinguishes the Suez Canal from them is that it is a work created by humans (Akalin, 2011, p. 206).

The strategic feature of Suez, connecting the Red Sea and the Mediterranean, showed itself with the geographical discoveries led by the Portuguese navigator Prince Henry (Karakaş-Özür, 2017). The underlying factor of this development is that, with the discovery of the Cape of Good Hope by the Portuguese sailors, the commercial incomes of states such as the Ottomans and Venice, which traded in the Mediterranean ports, began to decline, with the strengthening of Portuguese dominance (Özlü and Tiryaki, 2019, p. 729;

***** Mohamed Sa'id Pasha, was the Wāli of Egypt and Sudan from 1854 until 1863, officially owing fealty to the Ottoman Sultan but in practice exercising virtual independence. Construction of the Suez Canal began under his tenure.

***** He was the Khedive of Egypt and conqueror of Sudan from 1863 to 1879, successor of Sa'id Pasha (Wali)

Özkan, 2018; Karakaş-Özür, 2017; Hanilçe, 2009) in the western African coasts and the Indian Ocean. As a matter of fact, this situation reduced the Ottoman's influence in the Mediterranean basin (Brumett, 1994), it also dealt a great blow to the Venetian sailors who transported spices from India to Europe (İnalçık, 2017; Bayur, 1950). In the process of discoveries, Venice, and the Ottoman Empire, which were affected by the change of trade routes, attempted to make the Suez region functional. Thus, Venice thought of making the Mediterranean work by opening a canal to Suez. In this direction, Venice administration met with both the Mamluks and the Ottomans. However, attempts to open channels were unsuccessful (Özlü and Tiryaki, 2019, p. 730; Akalın, 2011, p. 8) at that time as mentioned previously in this study.

In the Ottoman period, after the conquest of Egypt by Selim I, the idea of building a navy was formed in order to establish dominance in Suez and to break the power of the Portuguese. However, it is known that the death of Selim I interrupted this project (Orhonlu, 1996). Other attempts to increase the military and economic power of the Ottoman Empire in this region coincided with the reign of Selim II (Özlü and Tiryaki, 2019, p. 730) and Sokollu Mehmet Pasha. Sokollu Mehmet Pasha wanted to realize a canal project in this region that connects regions such as the Red Sea, the Indian Ocean, Arabia, Sudan, and Abyssinia. In this direction, technical studies were carried out by experts in the region (Danyal, 1951). It is even known that an edict was sent to the governor of Egypt to carry out these works (İlgürel, 2002). However, taking Cyprus to the forefront in the Ottoman's struggle to establish dominance over Venice in the Eastern Mediterranean prevented this project (Samarciç, 2004; Altınay, 2001).

Opening of the Suez Canal especially influenced Ottoman-Egyptian relations. The relations between states gained a more sensitive appearance. Before the canal was opened, the Pashas in Egypt wanted to act more independently from the Ottoman Empire. With the canal, a disparity began to appear between the Ottomans and Egypt, and that gap had been filled by foreign governments (Akalın, 2011, p. 195). Egypt's Khedive Ismail Pasha, at the opening of the Suez Canal on November 17, 1869, said that "*my country is no longer in Africa, but a part of Europe*" (Uludağ, 2021), was giving the news of a very important geopolitical change. During these 152 years, the channel affected many things, from the collapse of the Ottoman Empire to the European political structure, from world trade to Egypt's own domestic policy (Uludağ, 2021).

Due to the location of the canal, its dominance area is wide. In addition to its arithmetic superiority, which is equidistant from almost all important regions, it is also the main route of oil transportation routes. On the other hand, rather than oil, the Suez Canal is a transportation route through which 13% of the world's maritime transportation goods pass (Gürel, 1979 as cited in Atmaca, 2008, p. 17). Another importance of the canal is that it plays a crucial role in the transportation of Middle Eastern oil to western Europe. With the increase in the need for Middle Eastern oil, the belief and curiosity in the region has increased in parallel. Beyond offering easy and low-cost travel opportunities to the British colonies, the canal has created a structure that affects international trade and offers strategic opportunities to countries. Beyond the Franco-British rivalry, the canal has also become a national symbol of the rising Arab Nationalism in the region after the First World War (Atmaca, 2008, p. 17).

6. CONCLUSION

In the 19th century, a new situation emerged for both the Ottoman Empire and the European States with the commencement of the Suez Canal. Compared to the European States, which developed politically, economically, and militarily, the Ottoman Empire declined over time and its soil in the Africa became the clear target of powerful and colonial states. In the 19th century, the colonial European States, which tried to separate the minorities within the empire from the Ottoman Empire by revolting, occupied the remaining strategic lands such as Algeria-Tunisia-Tripolitania one by one.

The most intense period of attacks against Africa was the end of the 19th century and the first years of the 20th century. That period coincides with the reign of Sultan Abdulhamid II, who ruled the Ottoman Empire for a long time. Abdulhamid II, who acted against the great internal turmoil, economic and military crises, as well as intense attacks from outside, adopted a unique management style in foreign policy, namely Pan-Islamism. The Sultan saw the survival of the state in the unification of Muslims and in Islamic practice (Özdemir, 2017, p. 70). Although the Ottoman Empire tried to regain the power it lost in Africa with the

Pan-Islamism policy implemented in response to the 19th century colonial policies in Africa, it could not provide great benefits to the state. The Islamic Union and the caliphate policy, which was effectively and actively applied during the reign of Abdulhamid II, aroused interest in Africa as well as all over the world. Muslims in the region, heeded the call of Abdulhamid II as the Caliph, and declared that they were ready to provide material and moral assistance in every sense. It has been understood that this policy followed by the Sultan was met by creating excitement in the Islamic world and seriously disturbed the expansionist European states (Özdemir, 2017, p. 71).

As expressed in the study, the opening of the Suez Canal accelerated the process leading to the collapse of the Ottoman Empire. The opening of a waterway connecting many points in the region attracted the attention of colonial states in this direction and pushed the Ottoman Empire, which had an effective dominance in Africa until the opening of the Canal, to seek new policies. However, policy changes did not prevent the Ottoman Empire from losing land in the region and all the governorships in Africa separating from their own body and becoming independent until the First World War. This study examined the existence of the Ottoman Empire in Africa in the 19th century through the opening of the Suez Canal. It has been revealed that there is a serious missing point related to this issue in the literature, and this study is of great importance in terms of creating a reference point for the studies to be made about the decline and collapse of the Ottoman Empire

REFERENCES

- Ajayi Ade, J. F. (1989). *General History of Africa VI*. Heinemann, California.
- Akalın, D. (2011). *Süveyş Kanalı (Açılışı ve Osmanlı Devleti'ne Etkisi (1854-1882))* [Unpublished doctoral dissertation]. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi Tarih Anabilim Dalı Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı.
- Altınay, A. R. (2001). *Sokollu*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Armaoğlu, F. (1997). *Siyasi Tarih (1789-1914)*. TTK Basımevi, Ankara.
- Atmaca, M. (2008). *Süveyş Kanalı'nın Stratejik Önemi ve Mısır Ekonomisine Katkısı* [Unpublished master's thesis]. Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Bayur, Y. H. (1950). *Hindistan Tarihi* (Vol. 3). TTK, Ankara.
- BBC. (n.d.). *The story of Africa* | BBC World Service. The Story of Africa Africa & Europe (1800-1914). Retrieved December 9, 2022, from https://www.bbc.co.uk/worldservice/africa/features/storyofafrica/index_section11.shtml
- Bilge, M. L. (2010). *Süveyş* (Vol. 38). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
- Bostan, İ. (n.d.). Orta Afrika'da Nüfuz Mücadelesi ve Osmanlı İmparatorluğu (1893-1895). Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1808068> (Access date: 9 December 2022)
- Brantlinger, P. (1985). Victorians and Africans: The genealogy of the myth of the Dark Continent. *Critical Inquiry*, 12(1), 166–203. <https://doi.org/10.1086/448326>
- Brummett, P. (1994). *Ottoman seapower and Levantine diplomacy in the age of discovery*. SUNY Press.
- Erol, B. G. (2013). Coğrafi Keşifler ve Memlukler ile Portekizliler Arasındaki Mücadeleler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(24), 109-122.
- Erol, B. G. (2014). *Kızıldeniz'de Portekizlilere Karşı Mücadele Eden Memlûk Devleti'ne Osmanlı Yardımı*. Uluslararası Piri Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Sempozyumu, Türk Denizcilik Tarihi Bildiriler, TTK Yayınları (Vol. 3), 137-152, Ankara.
- Childs Daly, S. F. (2019). From crime to coercion: Policing dissent in Abeokuta, Nigeria, 1900–1940. *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 47(3), 474–489. <https://doi.org/10.1080/03086534.2019.1576833>
- Çetin, A. (1996). *Garp Ocakları* (Vol. 13). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 382-386. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.
- Çınar, T. (2008). *Süveyş Kanalı'nın Açılması ve Osmanlı Dış Politikasındaki Önemi (1869-1882)* [Unpublished master's thesis]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yakınçağ Bilim Dalı, Ankara.

Danyal, B. (1951). Süveyş Kanalı'nın Önemi. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 3(10), 329-347. TTK basımevi, Ankara

Güler, Z. (2004). *Süveys'in Batısında Arap Milliyetçiliği: Mısır ve Nasırcılık*. Yeni Hayat Kütüphanesi, İstanbul, ISBN:9789756398098.

Hanılçe, M. (2009). Coğrafi Keşiflerin Nedenlerine Yeniden Bakmak. *Tarih Okulu Dergisi*, (VII). Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/usakjhs/issue/13544/164013>

İnalçık, H. (2017). *Osmanlı İmparatorluğunun Ekonomik ve Sosyal Tarihi 1300-1600* (V. 1). Halil Berktaş (Transl.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İrtem, S. K. (1999). *Osmanlı Devleti'nin Hicaz Mısır Yemen Meselesi*. Osman Selim Kocahanoğlu (Compl.). Temel Yayınları, İstanbul. ISBN:9789754100488

Karakaş Özür, N. (2017). *Keşifler ve Coğrafya 15. ve 16. Yüzyıl Keşifleri* (3. Ed.). Yeditepe Yayınevi, İstanbul. ISBN: 978-605-9787-12-3.

Karpat, H. K. (2005). *İslam'ın Siyasallaşması Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Kimlik, Devlet, İnanç ve Cemaatin Yeniden Yapılandırılması*, çev. Şiar Yalçın, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Kavas, A. (2003). Türkiye'de Osmanlı Afrika Araştırmaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 1(2), 513-528.

Kavas, A. (2006). *Osmanlı-Afrika İlişkileri* (Vol. 3). Tasam Yayınları, İstanbul.

Mücteba, İ. (2002). The Begining of The Downfall: From Selim II to Mehmed III. Hasan Celal Güzel-C. Cem Oğuz Osman Karatay (Eds.), *The Turks* (Vol. III). Yeni Türkiye Publications, Ankara.

Orhonlu, C. (1969). Osmanlı-Bornu Münasebetlerine Ait Belgeler. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, (23), 111-130. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/101690>, Access date: 13 december 2022.

Orhonlu, C. (1996). *Osmanlı İmparatorluğunun Güney Siyaseti Habeş Eyaleti*. TTK Yayınları, İstanbul.

Özbaran, S. (1977). Osmanlı İmparatorluğu ve Hindistan Yolu: Onaltıncı Yüzyılda Ticaret Yolları Üzerinde Türk-Portekiz Rekabet ve İlişkileri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/101788>, access date: 13 December 2022

Özdemir, A. C. (2017). *II. Abdülhamid'in Afrika Siyaseti* [Unpublished master's thesis]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.

Özkan, S. H. (2018). *Yeni ve Yakınçağ Tarihi*. İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul.

Özlu, Z. & Tiryaki, K. (2019). Osmanlı Döneminde Süveyş Kanalı'ndan Alınan Mürur-u Resmîye Uygulamasına Dair Bir Lahiya (1873). Hayta, N. ; Demirtaş, B. & Can, M. (Eds.) *Tarihin İzinde Bir Ömür* Prof. Dr. Nuri Yavuz'a Armağan, ISBN 978-605-7634-65-8.

Robinson, R., Gallagher, J., & Denny, A. (1989). *Africa and the Victorians: The official mind of Imperialism* (2nd ed.). Macmillan.

Samarcic, R. (2004). *Dünyayı Avuçlarında Tutan Adam: Sokollu Mehmed Paşa*. (Transl.) Meral Gaspralı. Nokta Kitap, İstanbul.

Schmiede, H. A. (1995). *Emin Paşa (1840-1892)*. TDV İslâm Ansiklopedisi, Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/emin-pasa>, Access date (10.12.2022).

Shillington, K. (2018). *History of Africa* (4th ed.). Palgrave Macmillan Ltd.

Şahin, Özlem (2016). Ferdinand De Lesseps'in Süveyş Kanalı Projesi (1854-1856). *Yeni Türkiye*, 86(Ocak-Haziran), 164-170.

Şimşek, Z. (2022, March 7). *Afrika'da Süveyş Etkisi*. Görüş. Retrieved December 10, 2022, from <https://gorus21.com/afrikada-suveys-etkisi/>

Uludağ, O. (2021, April 2). *Süveyş Kanalı: Dünyayı Değiştiren Su Yolu*. Magma Dergisi. Retrieved December 6, 2022, from <https://www.magmadergisi.com/dunya-tarihi/suveys-kanali-dunyayi-degistiren-su-yolu#:~:text=Avrupa%20ve%20Asya%20k%C4%B1talar%C4%B1%20aras%C4%B1nda,ticaretinde%20b%C3%BCy%C3%BCk%20de%C4%9Fi%C5%9Fikliklere%20neden%20oldu>.

Yeşilmen, G. (2017). 19. Yüzyıl Osmanlı-Fas İlişkilerine Dair 1850 ve 1859 Tarihli İki Layiha. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 1(2), 105-128.

Yüksel, A. T. & Hashi, Y. İ. (2021). Osmanlı Devleti'nin Doğu Afrika Bölgesiyle İlişkileri (1550-1885). *OTAM*, 49, 159-178.