

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

144762

**“2001-2004 YILLARI ARASINDA
YAYINLANAN TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE
YERELLİK SÖYLEMLERİ:
EKMEK TEKNESİ ÖRNEĞİ”**

MASTER TEZİ

**Hazırlayan
Barışkan ÜNAL**

144762

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Seçil BÜKER**

Ankara - 2004

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Barışkan ÜNAL'a ait "2001-2004 Yılları Arasında Yayınlanan Türk Televizyon Dizilerinde Yerellik Söylemleri: Ekmek Teknesi Örneği" adlı çalışma, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.



Başkan Prof. Dr. Seçil BÜKER



Üye Prof. Ünlü DEMİRALP



Üye Doç. Dr. Nilgün GÜRKAN PAZARCI

ÖNSÖZ

Bu tez, Türkiye'deki televizyon dizilerindeki yerellik söylemlerinin incelenmesi amacı ile ortaya çıkmıştır. Bu olgudan hareketle tezde, dizilerdeki karakterlerin oluşturulması ve olaylar bağlamında küreselleşmeye karşıt bir yerelliğin nasıl ortaya çıkarıldığı ele alınmıştır. Dizi metinlerinin alt yapısında izleyiciye nasıl bir yerellik söyleminin sunulduğu bulunmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ile, daha çok siyasal bilimlerde ele alınan yerellik söylemlerinin, kitle iletişim araçlarında da incelenmesine katkıda bulunulmak istenmiştir.

Böyle bir çalışmanın ortaya çıkmasını ve amacına ulaşmasını sağlayan, danışmanım sayın Prof. Dr. Seçil Bükcr ile, tezin giriş ve sonuç bölümlerinde yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Aslıhan Doğan Topçu ve Aydan Özsoy Arıkan'na, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyelerine, araştırmalarımda yardımcı olan Gazi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi çalışanlarına teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
BÖLÜM I	9
1.1. KÜRESELLEŞME	9
1.1.1. Küreselleşmenin Gelişim Süreci	11
1.1.2. Küreselleşmeye Yönelik Yaklaşımlar	13
1.1.2.1. Küreselleşmeye Olumlu Yaklaşımlar	15
1.1.2.2. Küreselleşmeye Olumsuz Yaklaşımlar	16
1.1.2.3. Küreselleşmeyi “Aynılaştırma” Veya “Tektipleştirme” Olarak Görenler	18
1.1.2.4. Küreselleşmenin “Farklılaştırma”yı Sağladığını Söyleyenler	20
1.1.2.5. Küreselleşme: Evrenselcilik-Tikelcilik	22
1.1.2.6. Bir “Çatışkılar Düzenegisi” Olarak Küreselleşme.....	24
1.2. YERELLEŞME/YERELLİK	26
1.2.1. Küresel-Yerel İlişkisi	27
1.2.1.1. Küresel-Yerel Karşıtlığı	27
1.2.1.2. Küresel-Yerel Birlikteliği	30
1.2.1.3. Küreselleşme-Yerelleşme Ve Küre-Yerellik	33
1.2.1.4. Yerelliklerin Küreselleşmesi (Farklılıkların Ortaya Çıkışı) Ve Yozlaşma	35
1.2.2. Yerellik Ve Yerlilik	38
1.2.3. Yerellik Bir İhtiyaç mıdır?	41
1.3. Kültür	45
1.3.1. Küreselleşme-Yerelleşme Ve Kültür	45
1.3.2. Küresel Kültür	47
1.4. KARNAVAL VE KARNAVALESK	52
1.4.1. Gülme	53
1.4.1.1. Antik Çağlarda Gülme	53
1.4.1.2. Orta Çağ’da Gülme	54
1.4.1.3. Rönesans’ta Gülme	55
1.4.2. Karnaval	57
1.4.2.1. Karnaval Ve Orta Çağ Gülmesi	57
1.4.2.2. Karnaval Ve <i>Karnavalesk</i>	62
1.4.2.2.1. <i>Karnavalesk</i> Kategoriler	63
1.4.2.2.2. Karnaval Edimleri	65
1.4.2.2.3. Karnaval Meydanı	69
1.5. TÜRK SEYİRLİK OYUNLARINA GENEL BAKIŞ	71
1.5.1. Türk Seyirlik Oyunlarının Genel Özellikleri	71
1.5.2. Türk Şenliklerine Genel Bakış	77
1.5.2.1. Şenlikler Ve İşlevleri	77
1.5.2.2. Türk Şenliklerinin Genel Özellikleri	80
1.5.2.3. Türk Şenlikleri Ve Orta Çağ Karnavalları	82
1.5.3. Türk Seyirlik Oyunlarının <i>Karnavalesk</i> Yapıları	86
1.6. “BABA” KAVRAMI	94

1.7. ÜÇGEN ARZU	101
1.7.1. "Üçgen Arzu"nın Özellikleri.....	103
1.7.2. Dışsal Dolayım.....	105
1.7.3. İçsel Dolayım.....	106
1.8. GREİMAS VE ANLATISAL YAPILAR	109
1.8.1. Anlatısal Yapılar.....	110
1.8.1.1. Dizimsel Bileşke.....	110
1.8.1.1.1. Derin Yapı.....	110
1.8.1.1.2. Yüzeysel Yapı.....	111
1.8.2. Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi.....	111
1.8.2.1. İletişim Ekseni.....	113
1.8.2.2. İstek Ekseni.....	113
1.8.2.3. Yardımcı, Özne Ve Engelleyici Ekseni.....	114
1.8.3. Anlatı Kahramanları.....	115
BÖLÜM II	117
2.1. DİZİNİN KÜNYESİ	117
2.2. KARNAVALESK, DİZİ KARAKTERLERİ VE BATI YERELLİĞİ	118
2.2.1. Kirli Karakteri.....	119
2.2.1.1. Ad Çözümlemesi.....	119
2.2.1.2. Kıyafet Çözümlemesi.....	120
2.2.1.3. Kirli Ve <i>Karnavalesk</i> Dünyası.....	121
2.2.1.4. Kirli Ve "Bizi Bozmasın" Sözü.....	127
2.2.2. Cengiz Karakteri.....	129
2.2.2.1. Ad Çözümlemesi.....	129
2.2.2.2. Cengiz'in Kıyafeti.....	130
2.2.2.3. <i>Karnavalesk</i> İşadamı Cengiz.....	131
2.2.2.4. Cengiz Ve Batılılaşma.....	135
2.3. GELENEKSEL TÜRK SEYİRLİK OYUNLARI, DİZİ VE DOĞU YERELLİĞİ	136
2.3.1. Karagöz Oyunu.....	136
2.3.1.1. Karagöz'ün Konuları.....	138
2.3.1.2. Karagöz'ün Tekniği.....	139
2.3.1.3. Karagöz'ün Kişileri.....	140
2.3.2. Dizinin Hacivat İle Karagöz'ü: Kirli İle Cengiz.....	143
2.3.2.1. Kirli Ve Hacivat.....	143
2.3.2.2. Cengiz Ve Karagöz.....	150
2.3.2.3. Cengiz-Kirli Atışmalarının Hacivat-Karagöz Atışmalarıyla Benzerlikleri Ve Farklılıkları.....	155
2.3.3. Yerel/Geleneksel Bir Kimlik Olarak "Delikanlılık".....	157
2.3.3.1. Bir "Delikanlı" Olarak Celal Ve Tuzsuz Deli Bekir.....	160
2.3.3.1.1. Ad Çözümlemesi.....	160
2.3.3.1.2. Tuzsuz Deli Bekir Olarak Celal.....	161
2.3.3.1.3. "Delikanlı" Olarak Celal.....	161
2.3.3.1.3.1. "Delikanlının" Aşkı Ve Kadınlar.....	163
2.3.3.1.3.2. Delikanlı Ve <i>Karnavalesk</i> Uzam.....	167
2.3.3.2. Bir "Delikanlı" Olarak Korkut.....	174
2.3.3.2.1. Ad Çözümlemesi.....	174

2.3.3.2.2. Korkut Ve “Delikanlılık” Özellikleri	175
2.3.3.2.3. Karnavalesk “Delikanlı” Korkut.....	178
2.3.4. Beberuhi İle Ruhi.....	180
2.3.4.1. Ad Çözümlemesi	180
2.3.5. Heredot Cevdet Ve Meddahlık	184
2.3.5.1. Ad Çözümlemesi	184
2.3.5.2. Heredot Cevdet Ve Meddah	186
2.3.5.2.1 Meddah Hikayelerinin Başlangıç Bölümü Ve Heredot Hikayeleri	189
2.3.5.2.2. Meddah Hikayelerinin Açıklama Ve Senaryo Bölümü Ve Heredot Hikayeleri	190
2.3.5.2.3. Meddah Hikayelerinin Sonuç Bölümü Ve Heredot Hikayeleri	192
2.4. SUZAN-CELAL AŞKI VE DOĞU-BATI YERELLİĞİNİN BULUŞMASI : ÖRNEK OLAY	195
2.4.1. Öznenin Nesnesinin Bedenine Arzusu: Cinsel Arzu	197
2.4.2. Doğu-Batı Yerelliğinin Buluşması.....	205
2.4.3. Suzan-Celal Aşk Ve Eyleyenler Şeması.....	206
2.4.3.1. Birinci Kesit: Aşkın Başlangıcı	206
2.4.3.2. İkinci Kesit : Kavuşma Ve Ayrılık	208
2.5. SENORYA YAZARLARI VE “ÜÇGEN ARZU”	209
BÖLÜM III	211
3.1. “BABA” KAVRAMI VE DİZİNİN YERELLİĞİNİN TEMSİLCİSİ (BABASI) NUSRET USTA	211
3.1.1. Yerellik ve “Baba” Kavramı.....	211
3.1.2. Nusret Usta’nın Özellikleri	214
3.1.3. “Baba”nın Özellikleri.....	217
3.1.4. “Baba”nın İlahi Konumu.....	223
3.1.5. Tanzimat Döneminde “Baba” ve Nusret Usta	231
3.1.6. “Baba” Eksikliği ve “Baba” Bulma	234
3.1.6.1. Cengiz ve “Baba”yı Ret	235
3.1.6.1.1. Cengiz’in Eyleyenler Şeması	239
3.1.6.1.1.1. Birinci Kesit: Normal Yaşam	240
3.1.6.1.1.2. İkinci Kesit: Özgürlük ve Yıkım	241
3.1.6.2. Karnavalesk ve Resmi Otorite: Kirli ve Nusret Usta	242
3.1.6.2.1. Karnavalesk “Baba” - Gerçek “Baba” Karşıtlığı.....	248
3.1.6.2.2. Kirli’nin Eyleyenler Şeması	249
3.1.6.2.2.1. Birinci Kesit: Yeme-İçme Groteskine Dayalı Yaşam	249
3.1.6.2.2.2. İkinci Kesit: Haksız Yere Para Kazanma ve Yerellikten Kovulma	250
3.1.6.2.2.3. Üçüncü Kesit: Karnavalesk Baba Haline Geliş ve Yıkım.....	251
3.1.6.3. Celal ve “Baba”yı Tanrılaştırma	253
3.1.6.4. Naim ve “Baba”ya İhanet.....	254
3.1.6.4.1. Ad Çözümlemesi	254
3.1.6.4.2. “Baba”ya İhanet.....	255
3.1.6.4.3. Naim’in Eyleyenler Şeması.....	261
3.1.6.4.3.1. Birinci Kesit: Huzurlu Yaşam.....	261

3.1.6.4.3.2. İkinci Kesit: İhanet	261
3.1.6.5. Korkut ve Babaya İsyan.....	262
3.1.6.6. “Yanlış Baba” Olarak Ruhi.....	264
3.1.6.7. “Baba” ve Kızları.....	271
3.1.6.7.1. Jale.....	275
3.1.6.7.2. Sonay	277
3.1.6.7.3. Sonnur.....	278
3.1.6.7.4. Songül	279
3.1.6.7.5. Mehpere	280
3.1.6.8. Kıyamet	281
3.1.6.8.1. Jale ve “Baba” sözünden, “Baba” yerelliğinden Çıkmanın Sonu.....	281
3.1.6.8.2. Korkut ve “Baba”ya İsyanın Sonu	282
3.1.6.8.3. Yanlış “Baba” Ruhi ve Cennet	283
3.1.6.8.4. Sonay ve Kıyamet	284
3.1.6.8.5. Mehpere-Süha ve Mutluluk.....	285
3.1.6.8.6. Celal ve Kıyamet	286
3.1.6.8.7. Sonnur ve Ailenin Kıyameti.....	287
3.1.6.8.8. Karnavalesk Kirli ve Cengiz ve Kıyamet	287
3.1.7. Senaryonun “Baba”sı	292
BÖLÜM IV.....	298
4.1. MAHALLE VE YERELLİK.....	298
4.2. DİN VE DİZİ YERELLİĞİ	303
4.3 TÜRK KİMLİĞİ	309
4.4. KÜRESELLİK-YERELLİK VE DİZİ YERELLİĞİ.....	313
4.4.1. Küresel-Yerel İlişkisi ve Dizi Yerelliği.....	313
4.4.2. Elteren ve Dizi Yerelliği	315
4.4.3. Yerelliklerin Ortaya Çıkışı ve Yozlaşma.....	317
4.4.4. Dizinin Yerelliği ve Yer Kavramı	318
4.4.5. Dizideki Yerelliğe İhtiyaç Var mı?	320
SONUÇ	324
KAYNAKÇA.....	330
EKLER	339
Ek- 1: Suzan Suzi Hikayesi	339
Ek- 2: Edison.....	342
Ek- 3: Diyalog I.....	345
Ek- 4: Diyalog II.....	346
Ek- 5: Diyalog III.....	347
Ek- 6: Diyalog IV	348
Ek- 7: Diyalog V	349
Ek- 8: Diyalog VI	350
Ek- 9: Mahşer.....	352
Ek- 10: Alexandır GRAHAMBELL	355
ÖZET.....	358
ABSTRACT.....	360

GİRİŞ

Her geçen gün yenilenen teknoloji, dünyanın her yerinde süregelen her türlü hızlı bilgi, sermaye ve insan akışı, modern dünyada, ülkeler arasındaki sınırların, görünürde olmasa da soyut olarak, kalkmaya başladığı göstermektedir. Düşünürler bu süreci küreselleşme olarak adlandırmaktadırlar. Küreselleşme, genel anlamıyla dünyadaki bütün akışların; bilgi, mal ve insan akışlarının hızlandığı süreçtir. Bu, tartışmalı bir süreçtir ve üzerinde uzlaşılmış ortak bir görüş yoktur. Bazı düşünürler küreselleşmeyi savunurken, bazı düşünürler bu sürece karşı çıkmaktadırlar. Fukuyama, McLuhan gibi küreselleşmeden yana olan düşünürler, globalleşme ile dünyadaki milletlerin, kültürlerin birbirlerine yaklaşacağını, yeni bir dünyanın oluşacağını belirtmektedirler. Onlara göre küreselleşme farklılıklar ve bu farklılıkların getirdiği çatışmalar, küreselleşme ile son bulacaktır.

Hall, Bauman, Giddens, Ulf Hannerz, Wallerstein, Robertson gibi küreselleşmeye olumsuz yaklaşan düşünürler ise birbirlerinden farklı görüşler ortaya atmaktadır. Wallerstein, Hamelink, Hannerz, King, Abu-Lughod gibi bir kısım düşünür, küreselleşmenin dünyayı “tektipleştir”meye çalıştığını söylemektedir. Bu sistemde yerel, geleneksel, kültürel farklılıkların yok olacağını belirtmektedirler. Küreselleşmeye olumsuz yaklaşan Hannerz, Bauman bazı düşünürler ise, globalleşmenin dünyayı “tektip”leştirmeyeceğini, tersine “farklılaştıracağını”; önceden saklı kalmış kültürlerin, yerelliklerin, küreselleşmenin sunduğu imkanlar sayesinde kendilerini ifade zemini bulacaklarını söylemektedirler. Marshall, Robertson, Alankuş, Keyman, Erbay gibi diğer bir düşünür grubu ise, küreselleşmenin “tektipleştirme” ile “farklılaştırma”yı eş zamanlı olarak gerçekleştirdiğini belirtmektedirler. Ancak, Hall, Bora gibi düşünürler küreselleşmenin “farklılaşma”yı sağlarken, yerellikleri, geleneksellikleri ve farklı kültürleri törpüleyeceğini ve onların saf halini bozacağını vurgularlar.

Bu konuda yapılan çalışmalar incelendiğinde küreselleşme tartışmalarının beraberinde yerellik tartışmalarını da getirdiği görülmektedir. Yerelleşme, küreselleşmeye bir tepki olarak doğmuştur. Küreselleşme ve modern yaşamla insanlar, aidiyet duygularını kaybetmekte, kendi özlerini unutmaya başlamaktadırlar. Bu ise insanların kendilerine ve çevrelerine “yabancılaşmasına” neden olmaktadır. Bu durum da küreselleşme karşısında yerelleşme olgusunu gündeme getirmektedir. Dolayısıyla yerelleşme, küreselleşme ve sömürgecilik ile baskı altında tutulmuş, alternatif tarihlerin, geleneklerin ve kültürlerin kendilerini kabul ettirme ve ortaya çıkarma çabası, yerlilerin kendi yerel/kültürel değerlerine, geleneklerine dönüşü ve Batı karşısında güçlü kılmaya yönelme durumudur. Ancak yerelleşme konusunda da düşünürler farklı görüşlere sahiptirler. Daha önce değindiğimiz gibi, küreselleşmenin “farklılaşma” ile “aynılaşma”yı eş zamanlı olarak gerçekleştirdiğini söyleyenler, küreselleşme ve yerelleşmenin beraber işleyen bir süreç olduğunu söyleyerek, küreselleşme ile insanların, kendi yerelliklerini daha rahat ortaya çıkarabildiklerini söylemektedirler. Hall, King, Wallerstein, Bora gibi düşünürler ise, küreselleşmenin yerelleşmeyi yok ettiğini; çünkü küreselleşmenin özü gereği farklılıkları benimsemediğini ve onları yok etmeye çalıştığını, yerelliklerin ise farklılığa önem verdiğini, bu nedenle küreselleşme ile yerelleşmenin birbirinin zıttı olduğunu belirtmektedirler. Alankuş da küreselleşmenin insanları “yerl”lerinden ederek, insanları “yersizyursuzlaştığını” belirtir. Tezde, küreselleşmeye olumsuz yaklaşan düşünürlerle yakın durulmaktadır. Küreselleşmenin “aynılaşma” ile “farkılaşmayı” eş zamanlı olarak gerçekleştirdiği kabul edilmekle birlikte, yerellikleri, kültürleri, özgünlükleri tehdit ettiği düşünülmektedir. Yerelleşme konusunda da Hall, Wallerstein ve Alankuş’un görüşlerine yakın durulmaktadır.

Günümüzde kitle iletişim araçları dünyanın her tarafına yayılmıştır. Her türlü bilgi, bu araçlar sayesinde çok hızlı bir şekilde kitlelere

ulaşmaktadır. Bu nedenle bir yandan hegemon devletler, ideolojilerinin baskın olması için kitle iletişim araçlarını kullanırken, diğer yandan kendini ifade etmek isteyen yerellikler de bu araçlara yönelmektedir. Uluslar, küreselleşme karşısında kendi kültürlerini, geçmiş değerlerini ön plana çıkarmaya çalışmaktadırlar. Bu durum, kitle iletişim araçlarında da sürmekte, televizyonlarda bir yandan küresel söylemlerin olduğu filmler, programlar yer alırken, aynı zamanda yerellik söylemi üzerine kurulu programlar, belgeseller, diziler ile “yabancılaşma” yaşayan insanlara yerellikler sunulmaktadır. Sunulan bu yerellik; geleneksellik ile birlikte, insanların kendi coğrafyalarında paylaştıkları bütün şeyler; töre, adet, günlük yaşam, kimlikler ve kültür sunumu olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de de, son yıllarda, yerellik söylemleri televizyon dizilerinde baskın olarak karşımıza çıkmaktadır. Mahalle yaşamını, köy yaşamını yansıtan dizilerde oluşturulan yerel karakterler, yerel şiveler bunlara örnek olarak gösterilebilir. Yapılan *reyting* ölçümleri, bu dizilerin izlenme oranlarının yüksek olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, kürselleşmenin hız kazandığı günümüzde, yerelliğe yönelme durumu ve dizilerle yoğun olarak yapılan yerellik söylemleri, bu söylemleri inceleme gereksinimini ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle, tezde, kürselleşme karşısında ortaya çıkan yerellik söylemlerinin televizyon dizilerinde incelenmesi konu olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla;

- Küreselleşme karşısında insanların yerelleşmeye yöneldiği,
- Küreselleşme ile “yersizyurtsuzlaşan” insanların bir aidiyet duygusu aradıkları ve bu nedenle kitle iletişim araçlarına yöneldikleri,
- Kitle iletişim araçları vasıtasıyla da, yerellik söylemlerinin sunulduğu,

- Bu söylemlerin dizi metinleri içinde de yoğun olarak bulunduğu ve dizilerdeki yerellik olgusunun da küreselleşmeye karşı söylemlerin etkisiyle yaratıldığı,
- Yerelliğin dizi metinlerinde yeniden kurgulandığı, başka bir ifade ile “kurmaca” olduğu,
- İzleyicilere diziler yoluyla yerellik söylemleri sunulduğu,

tezin varsayımını oluşturmaktadır. Bu varsayımdan hareketle, küreselleşme karşısında ortaya çıkan yerel unsurların, dizi metinleri içinde nasıl kurulduğu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Amaç, dizi metinlerinin alt kodlarını çözümleyerek, karakter yaratımında yararlanılan yerellik unsurlarını bulmaya çalışmak; dizideki olayları inceleyerek, toplumun yerelliğinin dizi metninde nasıl “yeniden” kurduğunu bulmaya çalışmak ve izleyicinin bilinçaltına hangi yerellik kodlarının gönderildiğini bulmaya çalışmaktır.

Yerelliğin kitle iletişim araçlarında da yoğun olarak yapılması, insanların yerelliğe dair şeylere yöneldiğinin bir göstergesi olarak görülebilir. Bu da kitle iletişim araçlarında sunulan yerelliklerin neler olduğunun çözümlenmesini önemli kılmaktadır. Çünkü, metinlerde sunulan kodlar izleyicinin bilinçaltında işlemektedir. Bu nedenle, dizilerde hangi yerellik unsurlarının, ne şekilde oluşturulduğunun incelenmesi önem taşımaktadır. Televizyon programlarının izleyici üzerindeki etkisi konusunda İngiliz Kültürel Çalışmaları içinde Hall’ın başkanlığında çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Örneğin, David Morley 1980’de “Nationwild Audience” adlı güncel konuları ele alan bir televizyon programı ele almış ve bu programın izleyiciler üzerindeki etkisini incelemiştir. Yine Morley, 1986 yılında televizyon izleme pratiklerine bakmıştır. 1985’te de Len Ang Dallas dizisinin Hollanda’daki kadınlar üzerindeki etkisini araştırmıştır. Diğer yandan, bu alanda John Fiske’nin “TV Culture” adlı eserini görmekteyiz. Ancak, televizyon dizilerindeki yerellik söylemleri hakkında

yapılmış bir araştırma görülmemektedir. Alanda daha önceden böyle bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle böyle bir çalışmanın, gelecekte yapılacak araştırmalara yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

Yerellik söylemlerinin incelenmesi çok çeşitli şekillerde yapılabilir. Ancak bu araştırmada yerellik, dizi metni, metinde de oluşturulan dizi karakterlerinin yapısı ve dizide yaşanan olaylar bağlamında ele alınmaya çalışıldı. Bu nedenle, yöntem olarak Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemleri; A. J Greimas'ın "Eyleyenler Şeması" ve Rene Girard'ın "Üçgen Arzu" kuramı kullanılmıştır. Çünkü, metin çözümlemesi üst okuma yapmayı gerektirmektedir. Metinlerin düz anlamlarının yanında, izleyiciye asıl mesajı ileten yananamları vardır. Örnek dizide yananamların çözümlenmesi açısından, Göstergebilim yönteminin uygun olacağı, karakterlerin yaratılmasında nasıl bir yerellik oluşturulduğunun bulunması açısından da "Üçgen Arzu" kuramı düşünülmüştür.

Bu bağlamda örnek dizi olarak Ekmek Teknesi dizisi seçilmiştir. Dizilerin süregelen yayınlar olması ve bir yayın dönemini kapsamaması nedeniyle çok sayıda bölümün incelenmesi zorunluluğu, tek bir dizinin tez kapsamına alınmasına neden olmuştur. Örnek dizinin Eylül 2003- Haziran 2004 yayın dönemindeki bütün bölümleri tezin kapsamı içindedir. Örnek dizi olarak Ekmek Teknesi'nin seçilmesinde; dizide bir yerellik olan mahalle yaşamının yansıtması ve yerel unsurların ağırlıklı olması etkili olmuştur. Dizi metninde, yerelliğin doğası, yapılanma biçimi, sunulma biçimi, başka bir ifadeyle dizide, yerelliğin yeniden nasıl kodlandığı incelenmiştir.

Tez, yoğun bir literatür taraması ile oluşturulmuştur. Kuramsal dayanaklar konusunda araştırmalar yapılmış, dizinin ayrıntılı olarak çözümlenebilmesi için her bölümü kaydedilmiş ve deşifre edilmiştir.

Yirminci yüzyılın sanatı olan görsel sanatlar; sinema, TV yapımları, tiyatro, açık havada oynanan oyunlar, kukla ve gölge oyunları v.b.

oluşturmaktadır. Tarihleri çok uzun geçmişlere dayanan bu sanatlar, yüzyıllardan bu yana, içinde doğdukları toplumun özelliklerini yansıtan en iyi araçlardan biri olmuşlardır. Çünkü malzemeleri insandır, kültürdür. Dolayısıyla bu sanatlar, kendi toplumlarının yerelliklerini oluşturmaktadırlar. Toplumun “öz” varlıklarından biri olan bu sanatların ve bu görsel sanatlarda ortaya çıkarılan karakterlerin, başka bir görsel sanatta; sinemada, filmde, TV yapımında kullanılması, yerelliğin ortaya çıkarılması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, küreselleşme sonucu ortaya çıkan yerellik söylemlerinin inceleneceği bu tezde, örnek dizi karakterlerinin yerellik söylemleri, senaryo yazarlarının yerel/geleneksel edebiyattan, görsel sanatlardan ve yaratılan yerel/geleneksel karakterlerden esinlenip esinlenmediği incelenerek, ortaya çıkarılacaktır. Bundan dolayı tezde, hem Doğu hem de Batı yerelliğinin, yerel/geleneksel sanatları ele alınmıştır. Batı yerelliğinde Mikhail Bakhtin’in Ortaçağ Avrupa’sı ve edebi eserleri incelediği bir edebiyat kuramı olan *karnavalesk* kuramı; Doğu yerelliğinde de Türk Seyirlik Oyunları, meddahlar ve Tanzimat dönemi romanlarından oluşturulan “Baba” kavramı ele alınmıştır. Bu kuramlar, dizideki karakter yaratımında yerellik söylemlerinin bulunması için tezin dayanağını oluşturmuştur.

Tez dört bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde tezin kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Yerellik söylemlerini ne olduğunun anlaşılması açısından küreselleşme, yerelleşme konuları ve bu konuda Hall, Bauman, Giddens, Wallerstein, Robertson, Fukuyama, McLuhan, Hannerz, Marshall, , Alankuş, Keyman, Erbay gibi düşünürlerin görüşleri ele alınmıştır. Doğu-Batı yerelliği bağlamında, Mikhail Bakhtin’in bir Batı yerelliği olan Ortaçağ karnavallarına yaklaşımı ve *karnavalesk* kuramı ile “bizim” yerelliğimiz olan Türk şenlikleri, Türk Seyirlik Oyunları ve bu oyunların yapısı ele alınmıştır. Dizi metninin incelenmesinde yöntem olarak kullanılacak olan Greimas’ın “Eyleyenler Şeması” ve Rene Girard’ın “Üçgen Arzu” kuramı açıklanmıştır.

İkinci, üçüncü ve dördüncü bölümler ise, dizideki yerellik söylemlerinin çözümlendiği bölümlerdir.

Tezin ikinci bölümünde; dizi karakterlerinin nasıl bir yerellik unsuru taşıdığına bakılmış ve bazı örnek olaylardaki yerellik söylemleri incelenerek, karakter yaratılmasında yararlanılan yerellikler ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda, Bakhtin'in *kamavalesk* kuramı örnek dizi içinde incelenmiş, dizi içinde *kamavalesk* bir yapının olup-olmadığı, dizi karakterlerinin *kamavalesk* özellik taşıyıp taşımadığı ve buna bağlı olarak dizi içinde Batı yerelliği unsurları olup olmadığına bakılmıştır. Diğer yandan, dizi metninin derin yasında Doğu yerelliğinin olup olmadığı incelenmiş, dizi karakterleri oluşturulurken, Türk Seyirlik Oyunları; Karagöz Oyunu tipleri ve Meddahlardan nasıl esinlenildiği araştırılmıştır. Karakter yaratılmasından hangi yerellikten ne şekilde etkilendiği ve yararlanıldığına bulunması açısından yöntem olarak da Rene Girard'ın ortaya attığı "Üçgen Arzu" kuramı kullanılmıştır. Bütün bunların sonucunda dizi yerelliğinin, Doğu yerelliği mi, Batı yerelliği ekseninde demi kurulduğu ortaya çıkarılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, Jale Parla'nın Tanzimat dönemi romanları inceleyerek oluşturduğu "Baba" kavramı ele alınmış, yerellik söylemlerinin "Baba" kavramı üzerinden nasıl oluşturulduğu çözümlenmiştir. Böylelikle izleyiciye, "yerellik" olarak verilen unsurların neler olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Karakterlerin ve olayların alt kodlarının çözümlenmesinde, A. J Greimas'ın "Eyleyenler Şeması" yöntem olarak kullanılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde, ikinci ve üçüncü bölümde ele alınan konular toparlanarak, dizinin metnindeki yerellik unsurları ortaya çıkarılmış, dizinin başat yerellik söylemlerinin neler olduğu, küresellik-yerellik tartışmaları ile bu tartışmalarda ortaya konan olguların, dizi yerelliği içindeki yansımaları ele alınmıştır. Örnek dizi içindeki yerellikte,

bazı küresel-evrensel olguların olup-olmadığı ve tez içindeki tikelliklerin, yerelliklerin evrenselleştirilip-evrenselleştirilmediği veya böyle bir sunumun olup-olmadığı; küresel-yerel ilişkisinde “aynılaşma” ile “farklılaşma”nın, Robertson’un ortaya attığı küre-yerelleşme durumunun, Hall’ın görüşlerinin ve Alankuş’un yerelliğe duyulan ihtiyacın nedenlerine getirdiği açıklamaların dizi metninde nasıl yer aldığı incelenerek bulunmaya çalışılmıştır. Bu bölüm ikinci ve üçüncü bölümün toparlanması niteliğindedir ve dizinin genel söylemi bu bölümde açıklanmıştır.

Bu inceleme ile küreselleşme sonrasında ortaya çıkan yerellik söylemlerinin dizilere yansması ve bu yansıma sonucunda nasıl bir yerellik söyleminin izleyicilere sunulduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



BÖLÜM I

1.1. KÜRESELLEŞME

Bugün dünyada en çok tartışılan konulardan biri de “küreselleşme”dir. Küreselleşme kavramı genellikle kültür, tüketim, teknoloji ve sermaye ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Ancak kavramın, bir çok tartışmaya rağmen üzerinde uzlaşmış net bir tanımı bulunmamaktadır. Daha çok ekonomik bir süreç olarak görülen küreselleşmeyi ekonomistler; “Sınırlar arası hızla artan oranlarda bilgi, mal, sermaye ve insan akışı” (Gappert, 1989:306) olarak tanımlamaktadırlar. Ancak bu tanım küreselleşmeyi anlamak açısından genel ve sınırlı kalmaktadır. Her ne kadar ekonomik gelişmelere bağlı olarak ve ekonomi ağırlıklı doğan bir süreç olmasına karşın küreselleşme, sadece ekonomi ile açıklanamaz. Anthony Giddens da, küreselleşmenin bu karmaşık yapısına işaret eder:

“Küreselleşme, ekonomik olduğu kadar, siyasal, teknolojik ve kültürel boyutlu bir olgudur (...) Küreselleşme tek bir süreç değildir; karmaşık süreçlerin bir araya geldiği olgular kümesidir. Üstelik çelişkili ya da birbirine zıt etkenlerin devreye girdiği bir süreçtir” (2000:23-25).

Genel anlamıyla küreselleşme, dünyanın küçüldüğü, sıkıştığı, bununla birlikte ülkeler ve coğrafyalar arası her türlü akışın hızlandığı bir süreç anlamına gelmektedir. Bu görüşü savunanlardan biri kavramın teorisyenlerinden olan Roland Robertson’dır. Robertson (1990:37)’a göre küreselleşme, “dünyanın sıkıştırılarak tekleştirilmesidir; başka bir ifade ile, uzam ve zaman sıkışmasıdır ve bu tek dünya fikri, dünyayla ilgili değişik imajların bir bütün içinde eklemlenmesini mümkün kılar”. Lorrain (1995:207)’nin küreselleşmeye bakışı da Robertson ile benzerlik göstermektedir: “Küreselleşme, küresel ölçekte işleyen ve sınırları aşarak

toplumları ve kurumları yeni mekan-zaman birimlerinde entegre edip, bağlayarak, gerçekte ve deneyimde dünyayı birbirine daha bağlı duruma getiren süreçlerdir". Marshall (1999:449) da bu iki düşünüre katılmakta ve küreselleşmeyi "bir bütün olarak dünyanın somut yapılaşması; başka bir ifade ile, dünyanın sürekli yeniden kurulan bir çevre olduğu düşüncesinin küresel düzeyde yayılması" olarak algılamaktadır. Üç düşünür de kavramın geniş bir tanımlamasını yapmasına karşın küreselleşmenin ekonomi, kültür ve teknoloji ile bağıntısını tam olarak açıklamamışlardır.

Giddens ise küreselleşmeyi başka bir bağlamda ele alır ve küresel-yerel ilişkisine dikkat çeker: "Küreselleşme, uzak yerleşimleri birbirine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği veya bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıdır" (1994:66-67). Küreselleşme konusunda en geniş ve kapsamlı tanımı ise, Fuat Keyman yapmaktadır. Keyman (2000), küreselleşmeyi kültürel, siyasi ve ekonomik yönleriyle bir arada ele alır, ancak küreselleşmede ekonominin başatlığını da vurgular:

"Bir yandan bize, devlet ağırlıklı uluslararası ilişkilerden, siyasal aktörlerin çoğullaştığı global ilişkilere geçişi; sermayenin artık uluslar arası değil global nitelik taşıdığı; sömürü mekanizmalarının değiştiği ve içerseme/dışarsama ilişkilerinin artı değer üretiminin yerini aldığını; iletişim ve bilişim teknolojileriyle dünyanın bir 'global köy' e dönüştüğü ve böylece hayali cemaatler yerine 'hayali bir dünya'nın oluştuğu; sonuçta mekansallık ve alansallık yerine, serbest pazara dayalı sermaye akışkanlıklarının belirlendiği bir global ilişkiler ağının toplumsal ilişkileri belirlemeye başladığını bir süreçtir" (2000:17).

Sosyoloji, uluslararası ilişkiler, siyaset bilimi, ekonomi gibi alanların her biri küreselleşmeyi farklı açılardan ele alarak, farklı tanımlamalar yapmışlardır. Ancak, görülmektedir ki, hepsinin üzerinde ortak olarak uzlaştığı nokta, küreselleşmenin geri dönülemez bir süreç olduğu ve küreselleşmeyle dünyanın sıkıştığı, küçüldüğü, zaman-mekanın bu güne kadar hiç görülmemiş bir şekilde yoğunlaştığıdır.

1.1.1. Küreselleşmenin Gelişim Süreci

Küreselleşme, her ne kadar kavram olarak son dönemde çok kullanılmaya ve tartışılmaya başlansa da, yeni ortaya çıkmış bir durum değildir. Küreselleşme, on beşinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren evrimde olan bir süreçtir. Robertson (1999) küreselleşmenin geçirdiği evreleri ve gelişim sürecini beş döneme ayırır:

Oluşum Dönemi: On beşinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar olan dönemdir (Robertson, 1992,58). Bu dönem feodal sistemin çöküşü ve ulus devletlerin ortaya çıkışına tekabül eder (1999:99). Ayrıca coğrafi keşiflerde bu dönemde olmuş ve böylece kıtalar arası ticaret artmış ve küresel nitelik kazanmaya başlamıştır.

Başlangıç dönemi: On sekizinci yüzyılın ortalarından 1870'lere kadar uzanan dönemdir. Robertson, bu dönem uluslararası ve ulus ötesi düzenlemelerin ve iletişime ilişkin yasal sözleşmelerin ve iletişime uğraşan aktörlerin hızla arttığını söyler. Ayrıca, Avrupalı olmayan toplumların "uluslararası topluma" "kabulü" sorunu ortaya çıkmıştır. Ulusçuluk-uluslararasıılık meselesi temalaşmaya başlamıştır (1999:99).

Yükseliş Dönemi: 1870'lerden 1920'lerin ortalarına kadar olan dönemdir. Robertson'a göre buradaki "yükseliş" kavramı dört gönderme noktasına sahiptir: Daha önceki dönemlerin ve mekanların giderek billurlaşan küreselleştirme eğilimleri, ulus toplumlar, "(eril yanlılığı olan) tür bireyler", tek bir "uluslararası toplum" anlayışı ve giderek bir tek hale gelen ama birleşik hale gelemeyen bir insanlık anlayışı. Dolayısıyla da "yükseliş" kavramı, bu dört noktasının ve baskı noktasının çevresinde toplanan tek ve değişmez bir biçimin önünü açtığı döneme gönderme yapar (1999:100). Bu dönem, "modernlik sorunu" ilk kez temalaştırmıştır. Küresel iletişim

biçimlerinde, sayılarında ve hızlarında büyük artışlar görülmüştür. Küresel yarışmalar gelişmiştir. İlk dünya savaşı yapılmıştır (Robertson, 1999:100).

Hegemonya Savaşları Dönemi: 1920'lerin ortasından 1960'ların ikinci yarısına kadar uzanan dönem hegemonya savaşları dönemi olmuştur (Robertson, 1992:58). İkinci dünya savaşı ve ardından oluşan cepheleşme; iki kutuplu dünyanın oluşması hegemonya savaşlarını doğurmuş, bu durum da Doğu ve Batı'nın kendi içinde bütünleşmeye başlamasına neden olmuştur; NATO, Varşova paktı gibi (Sander, 2000:220-245). Böylece küresel nitelikli bazı kuruluşlar oluşmuştur. Ayrıca, yükseliş döneminde ortaya çıkan baskın küreselleşme sürecinin terimlerine ilişkin tartışmalar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Soykırım ve atom bombasının kullanılmasının ardından insanlığın doğasına ve insanlığa ilişkin beklentiler üzerinde yoğun bir biçimde durulmaya başlanmıştır (Robertson, 1999:101).

Belirsizlik Dönemi: 1960'lardan itibaren başlayan ve günümüzde de devam etmekte olan dönem ise küreselleşmenin belirsizlik dönemidir (Robertson, 1992:58-59). Bu dönemde aya ayak basılmış, nükleer ve termonükleer silahlar yaygınlaşmıştır. Küresel iletişim araçlarında hızlı bir artış meydana gelmiş, böylece toplumlar çok kültürlülük ve çok etniklik sorunlarıyla daha fazla karşı karşıya kalmıştır. İki kutupluluk sona ermiş ve küresel akışkanlık hızlanmıştır. Sivil dünya toplumuna ve dünya yurttaşlığı kavramlarına ilgi artmıştır. Küresel medya sistemi sağlamlaştı (Robertson, 1999:101).

Küreselleşmenin terim olarak ilk kullanılması da ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda farklı zamanlara tekabül etmektedir. Küreselleşme ilk kez 1960'larda, uluslararası ekonomik hareketleri nitelendirmek için kullanılmıştır. Burada ürünler için sürekli bir Pazar arayışı içinde olan sermayenin küresel bir nitelik kazanması söz konusudur.

Siyasal boyutu ile küreselleşme, uluslararası ilişkiler literatüründe 1970'li yıllarda girer ve o zamandan bu yana yer alır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sayıları ve etkileri artan uluslararası örgütler, çok uluslu şirketler bu boyutu gösterir (Keyman, 1998:37-39).

Globalleşmenin kültürel düzeydeki ele alınışı ise, kavramı ilk kullananlardan olan McLuhan'ın "global köy" kavramı ile açıklanabilir. "Global köy" ile üzerinde durulan nokta, dünyanın artık küçük bir köy haline geldiğidir (Keyman, 1998:38-39).

Küreselleşme, coğrafi keşifler sonucunda dünyanın tanınmayan hiç bir köşesi kalmaması nedeniyle başlamış, geçirdiği her evrede üzerine yapılan tartışmalar giderek daha fazla yoğunluk kazanmıştır. Bu tartışmalı süreç düşünürleri de ayırmış, küreselleşme konusunda birbirinden çok farklı ve zıt yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

1.1.2. Küreselleşmeye Yönelik Yaklaşımlar

Kavramının net bir tanım olmamasında düşünürlerin, küreselleşmeye farklı yaklaşımları ve onu farklı ele almaları etkilidir. Anthony Giddens, küreselleşmeye bakış açılarına göre düşünürleri iki grupta toplamaktadır: "Şüpheciler" ve "Radikaller". Giddens, küreselleşmeyi baştan sona tartışmalı bulan düşünürlere "şüpheciler" demektedir:

"Şüphecilere göre küreselleşme konusunda edilen lafların hepsi kuru gürültüden ibaret. Küresel ekonomi, sağladığı yararlar, kazandırdığı deneyimler ve getirdiği musibetler ne olursa olsun, önceki dönemlerde varolan ekonomiden özellikle farklı bir şey değil. Dünya büyük ölçüde eskisi gibi dönüyor" (2000:20).

Giddens, şüphecilerin küreselleşmeyi “refah sistemlerini ortadan kaldırmak ve devlet harcamalarında kısıntı yapmak isteyen serbest piyasacıların ortaya attığı bir ideoloji” (2000:21) olarak gördüklerini de söyler. Aynı şekilde, Giddens’a göre radikaller ise şüphecilerin tersine, “küreselleşmenin tamamen gerçek olduğunu iddia etmekle yetinmiyor, sonuçlarının istisnasız her yerde hissedilebileceğini söylüyorlar” (2000:21). Radikaller, ulus-devlet çağının sona erdiğini de iddia etmektedirler:

“Küreselleşme ulusal sınırları yakıp geçiyor. Uluslar eskiden sahip oldukları egemenliğin, siyasetçiler de olayları etkileme yeteneklerinin önemli bir kısmını kaybettiler. Ulus-devlet çağı sona erdi” (2000:21).

Held (1999), McGrew, Goldblett ve Perraton ise, Giddens’ın “şüpheciler” ve “radikaller” ayrımına bir üçüncü düşünür grubu daha eklerler: “Dönüşümcüler” (aktaran Bozkurt, 2000:19-22). Dönüşümcüler, küresel çaptaki çok uluslu şirketlerin ellerindeki ekonomik gücün çok etkili olduğunu ve bununla ülkelerdeki siyasi otoriteleri etkileyebildiklerini söylerler: “Şirketlerin etkilerinin yaygınlaşması, beraberinde meta pazarlarının, para pazarlarını da kapsayacak biçimde genişlemesini getirir” (Giddens, 1998:73).

Dikkat edilirse, Giddens’ın “şüpheciler” ve “radikaller” olarak ayırdığı düşünürler ile “dönüşümcüler”, küreselleşmenin sadece ekonomik yönü ile ilgilenmiş ve sadece bu noktaya değinmişlerdir. O nedenle, bu düşünürlerin küreselleşmeye yönelik yaklaşımları bizim açıımızdan çok sınırlı ve eksik kalmaktadır. Giddens da bu duruma vurgu yaparak kürselleşmenin siyasal, teknolojik ve kültürel boyutlarına dikkat çeker:

“Küreselleşmeyi salt dünya finans düzeni gibi büyük sistemlerle ilgili bir şey olarak görmek yanlıştır. Küreselleşme sadece ‘orada’, bireyden uzakta yerlerde olan şeylerle ilgili değildir. küreselleşme aynı zamanda ‘burada’ fenomeni olup, yaşamlarımızın mahrem ve kişisel yönlerini de etkiler” (2000:24).

Giddens gibi Stuart Hall da küreselleşmenin, daima tartışmalı ve çelişkilerle dolu bir alan olduğunu belirtir (King, 1998:32).

Küreselleşme konusundaki görüşlere bakıldığında ise düşünürlerin, genel bir ifade ile “küreselleşmeye olumlu veya olumsuz yaklaşanlar” şeklinde ayrıldıkları görülmektedir.

1.1.2.1. Küreselleşmeye Olumlu Yaklaşımlar

Giddens’ın “Radikaller” olarak nitelendirdiği düşünürler de dahil olmak üzere küreselleşmeyi olumlu görenler onu, geri dönülemez, bütün dünyayı kapsayan ve dünyanın geldiği son nokta olarak tanımlarlar. Küreselleşmeye olumlu yaklaşanlardan Francis Fukuyama’ya (1992) göre, küreselleşme “tarihin sonu”; liberalizmin “evrensel zaferi” dolayısıyla ulaşılan “mutlu son” dur. Fukuyama, kapitalizmin, gelişim süreci içerisinde varılan ve günümüzde Batılı ülkelerin temsil ettiği noktanın, insanlığın erişebileceği en üst siyasal/ekonomik aşama olduğunu varsaymakta ve “dünyanın geri kalan kısımlarının, insanlığın ulaştığı bütün olumlu şeyleri temsil eden Batı gibi olmak yolunda, kaçınılmaz olarak evrileceği/evrilmesi gerektiğini” (1992) söylemektedir. Böylelikle küreselleşme, kapitalizmin geldiği en son noktadır. Üçüncü dünya ülkeleri bu süreç sayesinde Batılı olma yoluna gideceklerdir ve belki de sonuç olarak üçüncü dünya ülkeleri küreselleşme sayesinde kalkınacaktır.

McLuhan, küreselleşme tartışmalarına “global köy” kavramını sokarak, küreselleşmenin olumlu olduğunu vurgulamıştır. Nasıl ki, köylerde olan-biten en ufak şeyler aynı anda herkes tarafından bilinmekte ve öğrenilmekte ise, artık dünyada da gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçları ile insanlar oturdukları yerden bütün dünyada olanları öğrenebilmektedirler. McLuhan, bunun artık geri dönülemez bir süreç

olduğunu ve dünyanın global köye döndüğünün kabul edilmesi gerektiğini belirtir (Keyman, 1998:39).

1.1.2.2. Küreselleşmeye Olumsuz Yaklaşımlar

Küreselleşmenin olumsuz kullanımında üç temel yaklaşım vardır. Keyman (2000), bu yaklaşımları şöyle özetler:

Pazar ekonomisinin hem epistemolojik hem de normatif düzeylerde “tarihin ayrıcalıklı öznesi” olarak alan Neo-Liberal söyleme karşı geliştirilen “ulusal kalkınmacı-milliyetçi söylemler”e göre küreselleşme; küresel sermaye ile özdeş bir süreç, serbest pazarın dünya üzerindeki hakimiyetinin ideolojik aracı ve bu anlamda da “emperyalizmin günümüzde aldığı son biçim” dir. Dolayısıyla, direnç gösterilmesi gereken bir ideoloji, iktidar ilişkilerinin ideolojik aygıtıdır (Keyman, 2000:20-21).

Küreselleşmeyi kültürel düzeyde tek bir dünyanın ortaya çıkmasını, dolayısıyla Batı değerleri temelinde kültürel homojenleşmeyi niteleyen bir süreç olarak gören “medeniyetçi ve bölgesel söylemler” içinde de, küreselleşmenin “kültürel/söylemsel bir kod” olarak kullanıldığını ve *a priori* bir olumsuzluk taşıdığını görüyoruz. Küreselleşme ve Oryantalizm arasında bu söylemler tarafından kurulan özdeşlik, küreselleşmenin kültürel emperyalizmin (sömürgeciliğin) yeni biçimi olarak tanımlanmasını sağlıyor. Küreselleşme, Batı modernitesinin Batı-dışı alandaki hegemonyasını sağlayan ve bu anlamda tek bir Batı kültürünün dünya üzerinde farklı olanları yok etmesini simgeleyen bir süreci, dolayısıyla yeni bir kültürel ve bilişsel sömürgeleştirme sürecini adlandırıyor. **Bu niteliği içinde düşünüldüğü zaman, küreselleşmeye karşı mücadele alternatif normatif değerlerin canlandırılması, öze dönüş, yerelliğin bir bütünsellik içinde küresele karşı korunması gibi ya köktenci bir**

medeniyet söylemi yoluyla ya da bölgesel bir milliyetçilik içinde gerçekleştirilmeye çalışılıyor (Keyman, 2000:20-21).

Bu söyleme göre küreselleşme, kendi-içinde bağımsız, kendine-referanslı hareket eden ve kendine-özgü hareket yasaları olan bir “ekonomik süreç”tir. Bu söylem kürselleşmeyi “ekonomik sürece” indirgemektedir (Keyman, 2000:20-21). Giddens’in ayırdığı “şüpheciler”i de bu gruba dahil edebiliriz.

Küreselleşmeye olumsuz yaklaşanların bir ucunda Marksist geleneği, diğer ucunda ise radikal İslamcı düşüncelerin olduğunu görmekteyiz. Birbirine zıt olmasına karşın bu iki ideolojinin ortak görüşü, küreselleşmenin “emperyalizmin günümüzde almış olduğu yeni bir biçim” olduğudur. Başka bir ifade ile, küreselleşmeye olumsuz nitelik atfeden söylemler içinde ortaya çıkarılan öz, ya ekonomi ya da kültür olup globalleşme, ya ekonomik ya da kültürel “emperyalizm” olarak tanımlamaktadır. Böylece, Keyman’a göre, bir “toplumsal ilişki” olarak ele alınmak yerine küreselleşme, belli bir bölgenin, sınıfın ya da rejimin diğer alanlar üzerinde kurduğu hegemonya ilişkisini niteleyen bir ideolojik/kültürel kurgu olarak tanımlanmaktadır (2000:23). Başka bir ifade ile küreselleşme, egemen ideolojililerin önderliğinde dünyayı “tektipleştirme”ye çalışmaktadır; Batı merkezli dünya, sisteminin farklılıkları yutarak birbirleriyle aynılaştırıcı etki yapmaktadır. Bu düşüncülerin öne sürdüğü “tektipleştirme” yaklaşımına karşın bazı düşüncüler de, küreselleşmenin “farklılaşmaya” vurgu yaptığını belirtirler. Böylelikle, düşüncülerini “küreselleşmeye olumlu veya olumsuz yaklaşanlar” diye ayırmanın yanında onu “tektipleştirme” veya “aynılaştırma” olarak görenler ile “farklılaşma” olarak görenler olarak da ikiye ayırabiliriz.

1.1.2.3. Küreselleşmeyi “Aynılaşıma” Veya “Tektipleştirme” Olarak Görenler

Alankuş’a göre bu gruba giren düşünürler de küreselleşmeye olumlu veya olumsuz yaklaşanlar olarak ikiye ayrılmaktadır. “Aynılaşıma” yaklaşımına olumlu bakan Fukuyama, McLuhan gibi düşünürler küreselleşmeyi, “mevcut hegemonik ekonomik, siyasal, kültürel sistem lehine dünyanın ‘birleşmek’ ve ‘bütünleşmek’ için evrilmesi” (Alankuş, 2000:296-297) olarak görmekte ve dünyanın aynılaşıma başladığını söylemektedirler. McLuhan’ın “global köy”ü ve Fukuyama’nın küreselleşmeyi “emperyalizmin zaferi” olarak görmesi bunlara örnektir.

İkinci gruba giren düşünürler, yukarıda belirttiğimiz gibi Marksist veya radikal İslamcı düşünürlerdir. Küreselleşmeyi kapitalizmin yeni biçimi olarak görmektedirler. Alankuş, bu düşünürlerin küreselleşmeyi McDonald *fastfood* zincirinin sembolize ettiği kültürel “tektipleştirmeye” atfen “Mcdonaldlaşma” veya benzer şekilde “Cocakolonileşme” olarak da gördüklerini belirtir (2000:297). Bu tezin savunucuları, küreselleşmenin icat edilmiş olduğunu söylerler ve küreselleşme ile “emperyalizmin yeni görüntüsüne ideolojik bir meşruiyet kazandırılmak istendiğini” iddia edeler (Alankuş, 2000:297). Başka bir ifade ile küreselleşme, “emperyalizmin yeni yüzü”dür.

Küreselleşmeye olumsuz yaklaşan ve onun dünyayı “tektipleştirme”ye çalıştığını belirtenler, ulusal kültürlerin, yerelliklerin tehlikede olduğuna da dikkat çekerler. Bu düşünürler, küreselleşmede her türlü akışın Batı’dan Doğu’ya veya Kuzey’den Güney’e doğru olduğunu söylerler. Başka bir ifade ile akış, gelişmiş ülkelere az gelişmiş ülkelere; merkezden/egemen devletlerden diğer uluslara/çevre ülkelere doğrudur ve “tektipleştirme” “egemen güçlerin lehine”dir. Bu da yerelliklerin, ulusallıkların zayıflaması tehlikesini beraberinde getirir. Ulf Hannerz için,

içinde yaşanan küresel dünya “eşitlikçi bir küresel köy” değildir; “Karşı karşıya olduğumuz şey, oldukça katı bir biçimde yapılanmış bir merkez ve çevre bakışsızlığıdır” (1998: 139). Hannerz, “tektipleştirme” yaklaşımındaki merkez-çevre ilişkisini şöyle açıklar:

“Tektipliğin tüm insanlığa yeniden aşılmasının arkasında olduğu iddia edilen birincil itici güç, daima daha çok topluluğu, yayılmakta olan dünya çapındaki bir tüketim toplumunun ağına çeken geç Batı kapitalizmidir. Türdeşleşme temelde metalaştırılan kültürün merkezden çevreye akışından kaynaklanır. Bundan dolayı, bu görüş göre, ortaya çıkmakta olan türdeş dünya kültürü büyük oranda Batı kültürünün bir uyarlaması olacaktır; ve yerel kültürün yitip gitmesi kendini en açık biçimde çevrede hissettirecektir” (1998:140).

Böylelikle yerellikler, küreselleşme ile yozlaşmaya veya yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Hamelink, bu konuda şöyle demektedir:

“Varılan sonuca herkesin katıldığı anlaşılmaktadır. Bu, dünyadaki pek çok kültür sisteminin, tarihte emsali olmayan ‘kültürel bir senkronizasyon’ (türdeşleşme) sürecine bağlı olarak erimekte olduğudur” (aktaran Tomlinson, 1999:164).

Görüldüğü üzere bazı düşünürler küreselleşmenin dünyayı “tektipleştirmesini” olumlu ve teknolojinin, modernliğin bir sonucu olarak görmekte iken, bazı düşünürler bu duruma tamamen karşı çıkmakta, küreselleşmenin “emperyalizmin yeni yüzü” olduğunu belirterek, ulusları, milletleri, toplulukları, yerellikleri tehdit ettiğini söylemektedirler. Bu düşünürlere göre küreselleşme hegemon devletlerin, dünyadaki etkinliklerini arttırmak için kullandıkları bir yöntemdir. Ancak, bir diğer düşünür grubu da küreselleşmenin dünyaya “tektipleştirme”yi değil, “farklılığı” getirdiğini söylemektedirler.

1.1.2.4. Küreselleşmenin “Farklılaşma”yı Sağladığını Söyleyenler

“Farklılıkları” vurgulayan bu yaklaşıma göre küreselleşme, farklılıkları öne çıkarmakla, onlara aleniyet kazandırmaktadır (Hall, 1991; Robertson, 1990; Freidman, 1990). Başka bir ifade ile küreselleşme dünyayı “tektip” hale getirmemekte, tersine dünyayı daha da çoğullaştırmaktadır. Onlara göre küreselleşme ile farklılıklar kendilerini daha rahat ifade edecek, yeni bir zemin buldular.

Bauman, küreselleşmeye olumsuz yaklaşmasına karşın, “yerkürenin tek tipliliğini arttıran nedenlerle, bölen nedenlerin özdeş olduğunu” söyler ve “dünyayı küçülten” küreselleşmenin, birleştirdiği kadar böldüğüne de vurgu yapar (1999:8). Başka bir ifade ile dünya giderek daha parçalı ve bölünmüş duruma doğru ilerlemektedir. Peki Bauman’ın belirttiği bu bölme/parçalama nasıl olmaktadır? Bu soruyu da Celalettin Vatandaş yanıtlar:

“Bugün dünyada zaman çok hızlı akıyor; her şey her zamankinden daha hızlı değişiyor, toplumsal yapılar kısa sürede köklü değişikliklere uğruyor, tikel ile evrensel, yerel ile küresel iç içe girip ayırt edilmez oluyor; hangisinin nerede başladığını ve nerede bittiğini çoğu zaman kesin olarak belirlemek mümkün olmayabiliyor” (2002:16).

Bu düşünelere göre, küresel ile yerel kaynaşmakta, birbiri içine geçmektedir. Küresel, yereli yok etmemekte, tam tersine ortaya çıkarmakta ve ona “söz hakkı” tanımaktadır. Böylece küreselleşme, Bauman’ın ifade ettiği gibi dünyayı çoğullaştırmaktadır. Aslında bu süreçte en etkili biçimde kitle iletişim araçları rol oynamaktadır. Daha önce kendini anlatmak için hiçbir araç bulamayan etnik, kültürel, dini farklılıklar, küreselleşme ve tüm dünyaya yayılan kitle iletişim araçları ile hızla kendilerini göstermiş, varlıklarını ortaya koymuşlardır. Bu nedenle Alankuş, farklılaşma kavramına vurgu yapanların küreselleşmeyi, onu mutlaka yerelleşme ile birlikte ele aldıklarını söyler. Düşünürler,

küreselleşmenin yerellikleri daha fazla ön plana çıkarmakta olduğunu ve onlara daha fazla özgürlük olanağı tanıdığını belirtmektedirler (2000:298).

Diğer yandan “tektipleştirme” ve “farklılaşma” yaklaşımlarını bir arada ele alan düşünürler de bulunmaktadır. Onlara göre bu iki süreç dünyada aynı anda işlemektedir. Çünkü küreselleşme, ekonomik ve teknolojik gelişmeler ve iletişim sayesinde bir yandan dünyayı bir “global köy” haline getirirken, diğer yandan farklılıkların ortaya çıkmasına, yayılmasına ortam sağlayarak dünyayı “bölmekte” ve “parçalamaktadır”. Marshall, Bauman’a benzer bir görüş dile getirmesine karşın, iki yaklaşımı da (tektipleştirme ve farklılık) kaynaştırır ve küreselleşmenin çelişkili iki süreç olan “türdeşme” ve “farklılaşmadan” oluştuğunu söyler (1999:449). Başka bir ifade ile iki yaklaşım da küreselleşmenin özünde vardır. Böylelikle, Marshall gibi düşünürler küreselleşmenin bir yandan yaydığı tek yönlü akış ile dünyayı “tektipleştirdiği”, diğer yandan da yerellikleri ortaya çıkarması ile “farklılaşmayı” da beraberinde getirdiği söylerler.

Robertson ise, “aynılaşma” ve “farklılaşma” yaklaşımlarını şöyle özetler. Robertson, “aynılaşma” kavramını “yöndeşme” olarak ele alır. Robertson, “yöndeşme”yi savunanların temelde “sanayi insanı”nın ortaya çıkışı sonucunda, bütün veya hemen hemen bütün toplumların farklı hızla aynı amaca doğru ilerlemekte olduklarını ileri sürdüklerini belirtir. Robertson, “farklılaşma” konusuna eğilen düşünürlerin ise, “modernliğin” farklı biçimleri olduğunu ve ona ulaşan farklı “patikalar” olduğunu savunduklarını; bu nedenle de küreselleşmede “yöndeşme”nin değil, farklılaşmanın söz konusu olduğunu vurguladıklarını belirtir (1999: 26). Robertson ise, küreselleşmeyi anlamak açısından evrenselcilik-tikelcilik kavramları önerir.

1.1.2.5. Küreselleşme: Evrenselcilik-Tikelcilik

Robertson'a göre küreselleşme "En genel anlamında hem tikelciğin evrenselleştirilmesini hem de evrenselleştiriciliğin tikelleştirilmesini içeren ikili sürecin kurumsallaşma biçimi"dir (1998:105). Bu nedenle küreselleşmeye direniş sadece tek, türdeşleşmiş bir sistem olarak dünyaya değil, aynı zamanda dünyanın kültürel açıdan eşit, göreceleşmiş kendilikler veya yaşam biçimleri olarak anlaşılması anlayışına da karşı çıkmaktır (1998:105-106). Robertson, ortaya attığı evrenselcilik-tikelcilik kavramlarının küreselleşmeyi anlamak açısından oldukça önemli olduğunu belirtir. Düşünürlerin birbirine zıt olarak algıladığı bu iki kavramın aslında birbirini tamamladığını söyler:

"Bana kalırsa, bir yandan hem tikellik ile farklılığa öte yandan hem de evrensellik ile türdeşliğe doğrudan ve dengeli bir ilgiyle yaklaşmamız gerekmektedir. Bu yaklaşım büyük ölçüde, yirminci yüzyılın sonlarında *tikelciliğin evrenselleşmesinin ve evrenselciliğin tikelleşmesinin* iç içe geçmesini içeren derin, ikili bir sürece tanıklık ettiğimiz savına dayanır" (1999:166).

Robertson, evrenselcilik-tikelcilik durumunun, "dünyayı bir bütün olarak yapılaştırmanın bir tür küresel-kültürel biçimini, temel bir eksenini" oluşturduğunu söyler. Evrenselcilik-tikelcilik yaklaşımını şöyle açıklar:

"Evrenselcilik temasını basitçe her şeye uygulanabilir ve uygulanması gereken ilkelerle bağlantılı bir şey ve tikelcilik temasını da yalnızca 'bölgesel' olarak uygulanabilir bir şey olarak düşünmek yerine, bu ikisinin dünya ölçeğinde bir kültürel bağlantının parçaları olarak birbirleriyle bağlantılı temalar biçiminde görülmeleri gerektiğini düşünmekteyim. Bu ikisi hem deneyimin evrenselliği ve giderek artan tikellik *beklentisi* hem de deneyimi ve giderek artan evrensellik *beklentisi* çerçevesinde birleştiler" (1998:105).

Evrenselciliğin tikelleştirilmesi, evrensel varoluşa küresel-insani somutluk kazandırma düşüncesini içerirken; tikelciliğin evrenselleştirilmesi ise; tikelliğe, **eşsizliğe, biricikliğe ve dolayısıyla da farklılığa ve ötekiliğe hiçbir sınır konulmadığı düşüncesinin geniş oranda**

yaygınlaşmasını içermektedir (Robertson, 1998:105). Robertson, Boudrillard'ın tikelciliğin evrenselleşmesi boyutunu “çok güzel bir şekilde dile getirdiğini” söyleriyle şu şekilde ifade eder: “Kökenlerinize hayat vermek için asla geç değildir” (aktaran Robertson, 1999:170). Robertson, bu durumu Japonya ile örnekler:

“Bununla ilgili en önemli örneklerden biri de Japonya'nın Konfüçyüslük ile Mahayana Budacılığıyla yerel düşünceler doğrultusunda çarpışıp onları değişikliğe uğratarak sağlam evrenselcilik temasını elde ettiği biçimidir. Japonya'nın Çin'le ilk karşı karşıya gelişinden sonra 'evrenselci tikelliğin' bir biçimini billurlaştırması, onun evrenselcilik-tikelcilik meselesinin ele alınışında paradigmasal, küresel bir önem kazanmasıyla sonuçlandı. Japonya'nın paradigmasal statüsü, özellikle de onun diğer kültürlerden farklı düşünceleri evrenseli tikelleştirecek bir biçimde seçerek birleştirmesinin, bu düşünceleri birbirine uydurmaya çalışmasının, dolayısıyla da bu sürecin ürününü Japon halkının evrensel kendine özgü bir katkısı olarak dünyaya geri vermesinin alabildiğine uzun ve başarılı tarihine dayanır” (1999:169).

Robertson'un bu örneğinden yola çıkarsak, evrensellik-tikellik durumunda; ulusların evrensel ürünleri alarak kendi içindeki yerelliklerle birleştirmeleri ve kaynaştırmaları evrenselin tikelleşmesini, yerelliklerin daha da geliştirilerek onları evrensel duruma getirmek, onlarda evrensellik duygusu yaratarak ise tikelin evrenselleşmesini oluşturmaktadır.

Araştırmamızda da, örnek dizi Ekmek Teknesi içinde gösterilen yerellikte, bazı küresel-evrensel olguların olup-olmadığı ve bunların tikelleştirilerek yerelliğin içine alınıp-alınmadığı, tezin araştırma nesnesi olan Ekmek Teknesi dizisinin içinde ki tikelliklerin ve yerelliklerin evrenselleştirilip-evrenselleştirilmediği veya böyle bir sunumun olup-olmadığı konularında Robertson'un bu görüşleri temel alınacaktır.

Küreselleşme yaklaşımlarında Elteren de araştırmamız açısından önemli bir noktadadır. Elteren (1999), küreselleşmenin bütün bu çapraşık özelliklerini ele almakta ve bunları maddelendirerek, bu durumun değişik süreçlerde gerçekleşen bir *çatışkılar düzeneği* olduğunu söylemektedir.

1.1.2.6. Bir “Çatışkılar Düzenegi” Olarak Küreselleşme

Elteren'in (1999) oluşturduğu bu düzeneğin ana eksenleri şunlardır:

- **Küreselleşmeye Karşı Tekilleşme (articularization):**

Küreselleşme, bir özelliğiyle ulus-devleti, üretim ve işletme süreçlerini, tüketici yönelimlerini, modern yaşamın belli alanlarını evrenselleştirse bile, aynı zamanda diğer boyutuyla da biricikliğin ya da farkın canlandırılışını ifade etmeye çabalayarak tekilleştirmeyi de teşvik etmektedir.

- **Homojenleşmeye Karşı Farklılaşma:**

Küreselleşme yerküredeki modern toplumsal yaşamın yüzeysel görünüşünde ve kurumlarında belli bir aynılaştırma yaratma eğilimindedir. Öte yandan aynı zamanda küreselin genel koşullara göre içselleşmesi ve yeniden eklemlenmesine yol açmaktadır. Böylelikle farklılıklar da ortaya çıkmaktadır.

- **Bütünleşmeye Karşı Parçalanma:**

Küreselleşme, insanları coğrafi sınırlar boyunca birleştiren yeni küresel, bölgesel ve ulus aşırı cemaat veya örgütlenme biçimlerine getirse de, aynı zamanda cemaatleri, ulus-devlet sınırlarını hem içeriden hem de dışarıdan bölmekte, parçalamaktadır.

- **Merkezileşmeye Karşı Adem-i Merkezileşme:**

Küreselleşme, uluslar üstü politik örgütlenmeler ve iş şirketleri aracılığıyla iktidarın, bilginin, enformasyonun, sermayenin v.b yoğunlaşmasını kolaylaştırırken, aynı zamanda kendi oluşumlarını ve sonraki gelişmelerini etkileyecek güçler üzerinde daha çok iktidar sahibi olmaya çalışan yerel kuruluşlar, cemaatler ve gruplar gibi üçlü bir adem-i merkezileşme dinamiğini yaratmaktadır.

- ***Yan Yana Bulunmaya Karşı, Eş Zamanlı Bulunma:***

Küreselleşme, farklı kültürlerin, yaşam tarzlarının ve toplumsal pratiklerin yan yana bulunmasını gerektirir. Bu durum, sınırları güçlendirir ve sosyo-kültürel farkları ve önyargıları birleştirir (Elteren'den aktaran Vatandaş, 2002:4-5).

Araştırmamızdaki yerellik içinde de Elteren'in bu maddelerinin nasıl bulunduğu incelenecektir.

Görüldüğü üzere, küreselleşme konusunda ortaya atılan yaklaşımlar çok çeşitlilik göstermekte, hemen her düşünür farklı bir yaklaşım ortaya atmaktadır. Düşünürlerin farklı bakış açılarıyla ele aldığı küreselleşme kavramını bütün olarak özetlersek küreselleşme, ekonominin ve iletişimin ulus sınırlarını aşmasıyla birlikte görünürde var olan sınırların kalkmaya başladığı bir durumdur. Artık, "global köy" olarak anılan dünyada, yerkürenin herhangi bir yerinde olan olaylar kısa zamanda dünyanın her yerine yayılmaktadır. Uluslar, ülke sınırlarına bakmadan ticaret yapabilmektedir. Sadece uluslar değil, insanlar internet gibi teknolojik aletler sayesinde oturdukları yerden, dünyanın herhangi bir yerindeki ürünü satın alabilmektedirler. Önceden, ulus-devlet sınırları içinde "saklı" olan kültürler, gelenekler, lezzetler, yerellikler dünya yüzeyine rahatça yayılabilmektedir. Başka bir ifade ile, uluslar, yerellikler kendilerini ifade etmek için daha fazla imkana sahip olabilmektedirler. Buna karşın, küreselleşme Bauman'ın belirttiği gibi aynı zamanda bir parçalanmadır. İletişim sayesinde bilgiler çok rahat yayılabildiği gibi, her şey değiştirilmeye, bozulmaya, dönüşüme uğramaya daha açık hale gelmiştir. Küreselleşme, yerküre üzerindeki farklı din, kültür, etnik, folklor ve yerelliklerin gün yüzeyine çıkmasına olanak sağlayarak, ulus-devletleri zayıflatmaktadır. Diğer yandan, Dünya yüzeyine yayılan geleneksel, yerel ve folklorik özellikler özelliklerini kaybetmekte ve popülerleşmektedir. Bütün dünyayı kapsayan demokratik bir yapı gibi görünmesine karşılık

küreselleşme, bazı düşünörlere göre¹ egemen ideolojilerin dünyayı kendi isteklerine göre homojen bir yapıya çevirmeye çalıştığı bir süreç ve kapitalizmin devamıdır. Biz de araştırmamızda küreselleşmeye olumsuz yaklaşan kuramcılara yakın durmaktayız. Araştırmamızda bakış açımız, küreselleşmenin dünyayı saran; insanları, kültürleri ve toplumları birbirine yaklaştıran bir süreç olmasına karşın, özellikle üçüncü dünya ölkelerinde kültürel emperyalizmi arttırdığı ve yerellikleri/gelenekseli, kültürleri zayıflattığı üzerine kuruludur. Ancak, araştırma açısından küreselleşmenin farklılıkları arttırıcı ve gün yüzüne çıkartıcı yönünü görmezden gelmek mümkün değildir. Bu nedenle araştırmada daha çok Bauman'ın, Marshall'ın Elteren'in, Robertson'un yaklaşımları üzerinde durulacak, küreselleşmenin hem "tektipleştirme" hem de "farklılaştırma" işlevini aynı anda gerçekleştirdiği kabul edilecektir.

1.2. YERELLEŞME/YERELLİK

Küreselleşme sonrasında ortaya atılan terimlerden biri de "yerelleşme" olmuştur. Yerelliği topumbilim çerçevesinde değerlendiren Hölür (2000), yerelliğin ortaya çıkışını şu şekilde açıklar:

"Yerellik, modernleşme süreçlerinin bir sonucu, sömürgecilik karşıtlığı yerlilerin kendi yerel/kültürel değerlerini Batı karşısında güçlü olmak adına dünyanın araçsallaştırılması, yereli kiteselleşmenin seline boğdurma girişimi olarak zaman ve mekan algısının şizofrenileşmesinin akademik düzeyde bir tezahürüdür" (2000:104).

Hölür'e göre yerelcilik, kültürel değerler ve etkileşimleri geçmişten alır, fakat onları bugün yaşıyorlarmış gibi görür. Dönüşümüne uğrayanı kendini gerçekleştirme çabası olarak değerlendirir (2000:104). Yeğenoğlu (1995:78) da yerellik konusunda Hölür'e benzer bir bakış açısına sahiptir.

¹ Örn: Attila İlhan, Emre Kongar, Bauman, Robertson ve diğerleri

Yeğenoğlu yerelliği, modernlik projesi ve sömürgecilik ile baskı altında tutulmuş alternatif tarihlerin, gelenek ve kültürlerin kendilerini kabul ettirme çabası olarak görür. Yapılan bu iki tanımda da yerellik, küreselliğe karşıt bir noktaya oturtulmuştur.

1.2.1. Küresel-Yerel İlişkisi

Dünyada yerel, giderek anlamını küreselle yan yanallığından elde etmeye başlamıştır. Erken kullanımında anlamını ulusala karşıtlığından alan yerelliğin, giderek bunu, küreselle yan yanallığından sağlamaya başladığını söyleyen Dirlik'e göre, küreselin anlamına dair belirsizlik, yereli de muğlak kılmaktadır; küresel kadar yerelin de tanımlanması sorunludur. Bu nedenle küresel-yerel ilişkisine düşünürlerin bakışları, farklılıklar göstermektedir. Bir kısım düşünür küreselin yereli yok ettiğini belirtirken, bir kısım düşünür bu sürecin iki yönlü işlediğini ve küreselin yereli tehdit ederken, diğer yandan onu olanaklı kıldığını belirtmektedir.

1.2.1.1. Küresel-Yerel Karşıtlığı

Küreselleşmenin ortaya çıkardığı durum sonucu yerelliklerin bozulmaya başladığı, etkinliğini yitirdiği görüşü, daha önce belirttiğimiz gibi, küreselleşmeye olumsuz yaklaşan ve onun dünyayı "tektipleştirmeye" çalıştığını belirten düşünürler tarafından dile getirilmektedir. Yerelliğin küresellik karşısında zayıflamasının sömürgecilik dönemlerine kadar uzandığı belirtilmektedir. Robertson'dan hatırlayacak olursak küresellik, coğrafi keşiflerle başlamıştır. Büyük ülkelerin yeni alanlar keşfetmeleri

beraberinde bu bölgelerin sömürülmesini getirmiştir. Böylece, dünyada kültürlerin özgün yapıları, yerellikleri, geleneksellikleri, sömürgeci ülkelerin müdahaleleriyle bozulmaya başlamıştır. Bu durumu Luraghi' nin şu sözleri anlatır.(2001:1)

“Beyazlar Afrika'ya geldiklerinde bizim topraklarımız, onların İncilleri vardı. Bize gözlerimizi kapatarak dua etmemizi öğrettiler. Uyandığımızda gördük ki, onların toprakları bizim İncillerimiz vardı”.

Keşifler ve sömürgecilikle birlikte artık dünyada “bilinmeyen” bir şey kalmadı. Yerellikler/geleneksel/bölgesel olanlar zayıflama, özgünlüğünü yitirme durumuyla karşı karşıya kaldı; küresel-yerel karşılaşması ve çatışması yaşandı. Bu durumda da “yerellik/yerelleşme”, küreselleşme karşısında yerelliklerin kendilerini tekrar ifade etme isteği ve bu istek ile yerele/geleneksele yöneliş olarak tanımlanmaya başlandı. Başka bir ifade ile yerel, küreselin karşısına oturdu.

Küreselleşme ve yerelliği inceleyen Stuart Hall (1998a:174)'a göre yerele de dönüş genellikle küresele tepkidir ve “garip bir şekilde günümüz dünyasında marjinalite, güç sahibi bir alan haline gelmiştir”. Böylelikle Hall, küreselleşme içinde insanların git gide kendi yerelliklerine yöneldiklerini belirtir:

“Küresel post-modernle karşı karşıya kalındığında hayali, bildik yerlerin yeniden inşası, yeniden yaratılması gerekir. Çünkü küresel post-modern, özgül yerel kimliklerini yok etmiştir, onları bu post-modern çeşitlikler karmaşasının içinde eritmiştir. Dolayısıyla, insanların bu tür köklerini aradıkları anı anlayabiliriz” (1998b:57).

Hall'a göre, “bir yerin, bir geçmişin, köklerin, bağlamların yeniden keşfedildiği an, çok önemli bir sözceleme² anıdır” ve sözceleme “daima bir yerden” yapılır: “yerinden edilemez, konumundan çıkarılamaz”. Bu

2 Sözceleme: “Sözceleme bir sözcük üretme edimi, bireyin sözcükleri belli bir bağlam ve durum içinde gerçekleştirme edimidir. Bir başka deyişle, gerçek yaşamda iletişimi kolayca, kurumsal şemalara indirgeyemeyiz; çünkü iletişim dinamik ve somut bir durumda gerçek kişilerin yer aldığı bir ortamda gerçekleşir. İşte bu koşullar altında düşünülen iletişime sözceleme adı verilir; kısacası, sözceleme kullanım halindeki dille gerçekleşen bir iletişimdir”. Ayşe Kıran, Zeynel Kıran: Yazınsal Okuma Süreçleri (Ankara, 2003), 84.

nedenle oluşturulan söylem de “daima konumlanmış haldedir”. Dolayısıyla, yerellik söylemlerinin oraya çıkması için onun bir “yer”e konumlanmış olması gerekmektedir. Çünkü, “sınırdakiler, önce kendilerini bir yerle temellendirmeden, konuşmaya başlayamazlar” (Hall, 1998b:57-58). Küresellik karşısına oturan yerellik Hall’a göre daima belirli bir yerden konuşur. Böylelikle Hall da, küresellik karşısında yerelliklerin ancak **“kendi saklı tarihlerini yeniden keşfederek”** temsil olanağı bulabileceklerini söyler:

“Yerelin, sınırdakilerin özneleri, başka bir yerlere yazılmış gibi görünen, devasa bir kültürle, ekonomi ile ve bir dizi tarihle yüz yüzeler. Bunlar, kıtalar arasında da inanılmaz hızlarla aktarılıyorlar. Bunların arasında, yerelin, sınırdakilerin özneleri, ancak kendi saklı tarihlerini yeniden keşfederek temsil olanağı bulabilirler (...) Bunlar çoğunluğun hiç anlatılmamış saklı öyküleridir” (1998b:56).

Wallerstein, daha önce ayrı ayrı ve özellikleri ayırt edeci gruplardan oluşan dünyanın, tek bir ekonomik, siyasal ve kültürel dünyaya yöneldiğini belirterek, küreselleşme ile meydana gelen sınırsız akışların “tektipleştirmeye” yol açtığını ve yerellikleri, yerel kültürleri tehdit ettiğini söyler: “Tam da, birbirlerinden farklı ulusal kültürlerin yaratıldığı bir anda, bu akışlar ulusal farklılıkları ortadan kaldırmaktadır” (1998:129). Aynı şekilde “dünyanın tek bir mekan haline gelmesi süreci” olarak küreselleşmenin kendi belirsizliklerine sahip olduğunu belirten Anthony King de, küreselleşmenin aşırı-genelleştirici yanının, yerel, bölgesel veya ulusal ölçekteki farklılıkları örttüğünü söyler ve “bu bağlamda daha çok yerelleşmenin ortadan kalmasından söz edebiliriz” der (1998:29-30).

Bu düşüncülerin görüşlerinden yola çıkarsak, yerellik küreselleşmeye karşıtlık oluşturmaktadır. Çünkü, küreselleşmenin dünyayı egemen güçler lehine “tektipleştirmeye” çalışması, yüzyıllarca varlıklarını devam ettirmiş olan bütün geleneksel/yerel özellikleri tehdit etmekte, bunun karşısında geleneksellikler ve yerellikler kendilerini koruma, ifade etme, ortaya koyma ve varlıklarını devam ettirme mücadelesi içine

girmektedirler. Bugün dünyada ulusların kendi kültürlerine “sarılmaları” ve kültürel değerlerini korumaya çalışmaları veya eski ve unutulmuş değerlerini, yerelliklerini gün yüzüne çıkarmaya çalışmalarının, küreselleşmeye karşı oluşan bu düşüncelerden kaynaklandığını veya en azından bu düşüncelerden etkilendiklerini söyleyebiliriz. Çalışmamızın da varsayımını oluşturan bu durum, tez boyunca irdelenecek, küreselleşmenin yaymaya çalıştığı “tektiplik” karşısında hangi yerellik değerlerinin ortaya çıkarıldığı ve nasıl sunulduğuna bakılacak, ayrıca bu yerelliklerde küreselleşmenin bir etkisinin olup-olmadığına incelenecektir.

Ancak, küresel-yerel karşıtlığı, içinde bir çelişkiyi de barındırmaktadır. Küreselleşme bir yandan yerelliği tehdit ederken, diğer yandan da onu büyötmektedir. Çünkü, küreselleşme yaydığı “evrensellik” görüşü ile yerel için tehdit olmakla birlikte, iletişim ve pazarın küreselleşme sayesinde artması, yerelin kendisini dünyaya gösterme imkanını da arttırmıştır. Bu da küresel-yerel birlikteliğinin olduğuna dair görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1.2.1.2. Küresel-Yerel Birlikteliği

Bazı düşünürler küreselleşme ile yerelleşmenin birlikte işlediğini söylemektedirler. Fuat Keyman (2000:27)’a göre, küresel-yerel ilişkisi şöyledir.

“Küreselleşme, hem evrensellik hem de yerellik savlarını ve kimlik siyasetlerini olası kılan, aynı zamanda da bu süreçlerin modernite/kapitalizm ekseninde sınırlarını koyan iktidar ilişkisidir. Küreselleşme süreçlerinin moderniteye ve kapitalizme içsel yapısı ve bu anlamda Batı hegemonyasını pekiştirici niteliği doğru olmakla birlikte, yerelliği, gelenekselliği, köktenciği ve eş anlamlı olarak demokratikleşmeyi ve çok-kültürlülüğü olanaklı kıldığını da hesaba katmalıyız”.

Görüldüğü üzere Keyman, küreselleşmenin yerelleşmeyi mümkün kıldığını belirtmektedir. Başka bir ifade ile yerellikler, küreselin tehdidiyle karşı karşıya olmakla birlikte, aynı zamanda onunla birlikte işlemektedir. Kürselleşmede “farklılaşma”ya vurgu yapanlar, içinde bulunduğumuz süreçlerin ancak küresel ile yerel olanların karşılıklı ilişkileri içerisinde anlaşılabilirliğini ileri sürmektedirler (Alankuş, 2000:298). Onlara göre küreselleşme, farklılıklara vurgu yapmakta ve onları küresel zemine taşımaktadır.

Dirlik, küreselleşmenin dönülmez bir süreç olarak görülmesine karşı çıkar ve küreselleşme karşısında yerelliğin “öldüğüne” dair sözlerin yanlış olduğunu belirtir:

“Bunlar küreselci ve küresel merkezlidir. Küresel merkezcidirler çünkü sorgusuz sualsiz bir *apriori*’yi, küreselin zorunlu olarak yerele hükmettiği bir iktidar yapısının varoluşunu varsayarlar. Küreselcidirler, çünkü ulusaşırı akışlar ve süreçlerin yerel değişim inisiyatifi belirleyeceğini kabul ederler” (2000:22).

Dirlik, küresel ile yerelin özgül olarak tanımlanabilir bir mekansallığa gönderme yapmaktan çok, anlamlarını birbirinden aldıklarını belirtir (2000:23). Bu durum ise küresel/yerel açısından, küreselleşmenin dünyada “aynılaştırma” ve “farklılaştırma”yı bir arada sağlaması olarak belirtilmektedir.

Alankuş (1998:197)’a göre küreselleşmeyi anlatırken, “aynılaştırma” ve “farklılaştırma”, tıpkı Janus’un iki yüzü gibi eşzamanlı olarak işleyen, birbirinden ayrılarak anlaşılabilirliği mümkün olmayan tamamlayıcı süreç olarak görülmektedir. Başka bir ifade ile, iki zıt kavram gibi görünen küreselleşme ve yerelleşme, hem zıtlığı hem de birlikteliği aynı anda içlerinde barındırmaktadır.

Bauman (1999) da yerelliği, küreselleşen bir dünyada toplumsal sefaletin ve geriliğin bir göstergesi olarak görür ve yerelliğin, teknoloji

tarafından tehdit edildiğini belirtir. Ancak Bauman, teknolojinin yerellik için iki yönlü işlediğini belirterek, yerelin kendini ifadesi için, teknolojinin iletişim ve bilginin ağlarını kullandığını da vurgular (1999:9-10). Çünkü, bu düşünörlere göre, küreselleşme ile genişleyen ve hızlanan iletişim teknolojileri sayesinde yerellikler öncesine oranla kendilerini anlatma, dünyaya duyurma imkanına daha fazla sahip hale geldiler. Aslında bu duruma Hall da katılır ve “sınırdakiler (yerellikler), başkalarının rejimine dahil edilmek veya sömürgeleştirici bir gözün bakışında konumlanmak yerine, kendi adlarına temsil biçimleri istediler” diyerek, “ötekinin artık olduğı yerde” kalmadığını belirtir; Bauman gibi, yerelliklerin kitle iletişim araçları vasıtasıyla kendilerini gösterme imkanı bulduklarını söyler:

“Kendileri (yerellikler) denetimi ellerine almak istedikleri anda, bazı modern teknolojilerden yararlanıp, kendi dillerini, kendi durumlarını konuşmak istediklerinde, yerlerinin dışına çıkmış olurlar. Öteki artık olduğı yerde değildir. İkel adam, bir şekilde, denetimden kurtulmuş demektir” (1998b:60).

Böylece yerellikler dünyaya yayılır, dünya tarafından duyulur ve yerellikler daha özgür bir hale gelir. “öteki olduğı yerde kalmayarak” dünyaya yayılır³.

Göröldüğü üzere bu düşünörlere, küresel-yerel birlikteliğini savunarak, ikisinin bir arada işlediğini ve küreselin yerel için sadece bir tehdit olmadığını aynı zamanda bir “nimet” olduğunu belirtirler. Çünkü, saklı kalmış yerellikler küresel ile gün yüzüne çıkma fırsatını bulmuşlardır. Daha önce belirttiğimiz gibi, küreselleşmenin “farklılaşmaya” yol açtığını söyleyen düşünörlere ile küreselleşmenin hem “aynılaşma” hem de “farklılaşma”yı sağladığını belirten düşünörlere, küresel-yerel ilişkisini bu şekilde değerlendirmektedirler.

3 Ancak, “öteki”liğı değışmez. Hall açıklamasında bu duruma hiç değinmemiş ve “öteki”nin konumunun aynı kaldığını söylememiştir. Çünkü, böyle bir durumda “öteki”nin yaydığı yerellik de onun gibi “öteki” kalacak ve küresel olarak kabul görmeyecektir. Başka bir ifade ile yerellikler, küresel düzeyde “özgür ve eşit” konumda olamayacaklardır.

Ancak, küresel ile yerelin giderek daha sorunlu bir hale geldiğini belirten Robertson ise, “bundan böyle belki de yaşam dünyasının küresel kurumsallaşması ve küreselliğin yerelleşmesi gibi terimlerle konuşmamız gerekecek” der. Ancak Robertson, küresel ile yerelin bir madalyonun iki yüzü gibi görülmesine karşı çıkar ve bunun “yanlış bilinç” olduğunu söyler (1999:91). Robertson küre-yerelleşme kavramı üzerinde yoğunlukla durur.

1.2.1.3. Küreselleşme-Yerelleşme Ve Küre-Yerellik

Robertson’a göre küreselleşme, farklı yaşam biçimlerinin karşılaşmasını içine alan (1999:54) bir süreçtir: “Giderek küreselleşen dünyada uygarlık, toplum, ırk, din ve gerçekte birey düzeyinde bir bilinç yükselişi” söz konusudur (1999:52). Robertson (1990) küresel-yerel bağlantısını; küreselleşme sürecinin bir yüzünde evrenselin yerelleşmesi, diğer yüzünde ise tikellerin (yerellerin) evrenselleşmesinin bulunduğunu belirterek açıklamaktadır. Başka bir ifade ile, küre-yerelleşme iki yönlü olarak yerelliklerin evrenselleşmesi/küreselleşmesi ve evrenselleşmelerin/küreselleşmelerin yerelleşmesi şeklinde işlemektedir. “Farklılaşma” ile “Aynılaşma” ise, her birinin diğerini mümkün kıldığı süreçler olarak görülmektedir (Robertson’dan aktaran Alankuş, 2000:300).

Aslanoğlu’na göre Robertson, küreselleştirici eğilimlere karşı yerel dirençlerin oluştuğu ve küreselleştirici eğilimlerin giderek yerelliği içerdiği görüşlere katılmamaktadır. Ortaya attığı küre-yerelleşme kavramı ile Robertson, küreselleşme süreçlerine ve heterojeniteye önem vermektedir. Bu ise yerellikler arasındaki etkileşimlere bakmayı gerektirmektedir (Aslanoğlu, 2000:139-140). Robertson’a göre küresel-yerel ilişkisi şöyledir:

“Yerellikler, küresel süreçlerde inşa edilmektedir. Yerel olan küresel olana karşı direnen şeklinde değerlendirilmemelidir. Yerelleşme küreselleşmenin bir yüzüdür (...) Küreselleşme süreci, küresel olan ile yerel olanın veya

daha genel bir tanım ile evrensel ile tikelin iç içe geçmelerinin sonucudur” (aktaran Aslanoğlu, 2000:140).

Robertson, yerelliği keşfetmenin küresel süreçler aracılığı ile olacağını (Aslanoğlu, 2000:141) ve küreselleşmenin dünyanın ufalmasına yol açacak biçimde “yerelliğin yaratılması, sonra da içerilmesine” (Robertson, 1995:36-40) neden olacağını belirtir. Başka bir ifade ile Robertson, küreselleşmenin yerellikleri birbiriyle irtibatlandırarak, yerelliklerin icadına ve tasarlanmasına yol açtığını, böylelikle yerellikleri temsil ettiği söylenen milliyetçi, etnik, dinsel hareketlerin “küresel olarak yaratıldığı ve küresel bir söylemi olduğunu” (1995:35) iddia etmektedir. Aslanoğlu da, Robertson’un ele aldığı, bu küresel süreçlerin birbiri ile etkileşiminde medyanın rolüne de değinir ve bu durumu şöyle izah eder:

“Yaşanan medyalaşma süreci, kitle iletişim kurumlarının hızla büyümesi ve iletişim ağları aracılığı ile ‘mal’ haline gelmiş simgelerin giderek genişleyen alıcılara ulaşmasıdır. Uluslararası iletişim alanında küresel ile yerelin etkileşimi yoğunlaşmaktadır. Bunun sonucunda yeni parçalanmalar, ‘yerellikler’ oluşmaktadır. Çeşitli kültürlerin birbirleriyle karşılaştıkları alan medyadır. Yerelliklerin tanımlanması, standartlaşması ve birbirine karşıt olan uç noktalarının törpülenmesi medya aracılığı ile yapılmaktadır” (2000:141).

Böylece, Robertson’un yerelliklere “küreselin mikro tezahürleri” olarak baktığını görmekteyiz. Alankuş, Robertson’un bu yaklaşımı ile yerelliklerin “küreselin temsilciliği”ne indirgendiğini belirterek, Robertson’u eleştirir:

“Küresel/evrenselliklerin (aslında Batı’nın yerelliğinin) hegemonyasına tepkiyle kimliklendirilmiş (tarif edilip/ifadelendirilmiş) olan farklılıkları temsil ettikleri gözden kaçırılarak, yerellikler basitçe; ‘küreselin temsilciliğine’ indirgenmiştir. Yaklaşımda eleştirilmesi gereken nokta, küre-yerelleşmeyi, eş-zamanlı olarak işleyen diğer ekonomik, siyasal, toplumsal dinamikleri göz ardı ederek, ‘bireyin küresel duruma ilişkin bilinçliliğini anlatan ve nihayetinde (Batılı) olan ‘bir entelektüel duruma’ indirgemesidir” (2000:301).

Alankuş (2000:301-302), böylelikle “bir toplumsal bağlam veya durumla ilgili değil de, (basitçe) ihraç edilen bir plan veya tasarımı” (Freidman, 1995:86, aktaran Alankuş, 2000:301) gibi görülen yerelliklerin,

bireysel/kollektivitelerin yaşamlarında hangi ihtiyaçlara karşılık geldikleri, neleri temsil ettiklerinin ihmal edildiğini de vurgular. Freidman ise, Robertson'un küreselleşme örneği saydığı etnik, dinsel ve milliyetçi hareketleri yerellikler olarak görür ve bunların yerellikleri temsil ettiğini söyler (Alankuş, 2000:303).

Bütün bu yaklaşımlara baktığımızda, Erbay (1998:149)'ın da belirttiği gibi, küreselleşme bir yandan dünyayı "tektipleştirirken", diğer yandan "farklılaştırmakta" ve yerele kendini ifade zemini yaratmaktadır. Küreselleşme karşısında dünyada yerel kültürler canlanmakta, dinamiklerini arttırarak dinsel ve geleneksel değerlere dönüşebilmektedirler. Ancak, Robertson'un ifade ettiği gibi belki de küresellikler yerelleşmekte veya yerellikler küreselleşmektedir. Diğer yandan, burada dikkat çeken bir nokta daha vardır ki, o da, yine Robertson'un belirttiği gibi, küreselleşmenin yereli küresel düzeye çıkarırken onun "iç"ini boşaltıp boşaltmadığı sorusudur. Çünkü, görülmektedir ki, küreselleşme, geleneksel/yerel unsurları ortaya çıkarırken, bir yandan da onları özünden koparmakta ve popülerleştirmektedir.

1.2.1.4. Yerelliklerin Küreselleşmesi (Farklılıkların Ortaya Çıkışı) Ve Yozlaşma

Hall'a göre küreselleşme mücadelesiz, çelişkisiz, her şeyin kurumların denetimi altında olduğu, dolayısıyla neye doğru gidildiği iyi bilinen bir alan değildir. Birbiriyle hala mücadele eden iki küreselleşme biçimi vardır:

“Biri eski, şirketleşmiş, kapalı, gittikçe daha savunmacı olan bir biçim. Bunun milliyetçiliğe ve ulusal kültürel kimliğe geri dönüp, tümüyle erozyona uğramadan etrafına surlar örmesi gerekiyor. Öbür yanda da, küresel post-modernin diğer biçimi var. Farklılıklarla beraber yaşamaya ama bir yandan da onları yenmeye, bastırmaya, denetimine almaya ve içine çekmeye çalışıyor” (1998b:54-55).

Dolayısıyla Hall’a göre küresel, konumunu korumak için yenmeye çalıştığı farklılıklarla müzakere etmek, onları kısmen içine almak ve yansıtmak zorundadır. Başka bir ifade ile küreselleşme, “farklılıkları denetimine alıp daha nötr hale getirmek zorunda. (Bu nedenle) farklılıkların olduğu bir dünya kurmaya çalışıyor. İşte asıl haz budur, (ancak) artık farklılıkların önemi yoktur” (Hall, 1998b:54). Bundan dolayı küreselleşme, Hall’ın belirttiği gibi, farklılıkların ve bir anlamda yerelliklerin ortaya çıkmasına izin vermektedir. Çünkü, küreselleşme için “farklılıkları yansıtmak”; yerelliklerin kendilerini özgünce ve kendi yapılarına sadık kalarak yapması anlamına gelmemektedir ve küreselleşme önce onları ortaya çıkaracak, bir sonraki aşamada da bu farklılıkları nötr hale getirecektir. Bu da yerelliklerin içlerinin boşaltılmasına neden olmaktadır.

Bora da küreselleşmenin bir yandan da yerelliği teşvik ettiğini, büyüttüğünü, ancak bunun “had safhada metalaştırıcı, tüketici, çoğu kez kültürel açıdan plastik, toplumsal açıdan tepkiselciliğin zaaflarıyla malul (sakat) bir yerelcilik” olduğunu söyler (1998:53). Böylece yerellikler veya farklılıklar, farklılıklarını yitirmekte, bir tüketim malı haline dönüşmektedir. Sonuçta ortaya çıkarılan yerellik/geleneksellik Bora (1998:53)’ya göre “gerçek değil, bozulup tekrar kurulmuş bir kurmacadır”.

Örneğin: Bugün bir Hintli kadın kıyafetini, dünyanın her yerinde, her kadının üzerinde görebilmekteyiz. Bu durum ilk bakışta yerel/geleneksel bir unsurun dünya çapına yayılmış olduğunun bir göstergesidir. Ancak, diğer ülkelerin kadınları, bu kıyafeti giymekle Hint geleneklerine uymuş ya da bu gelenekleri tanımış olmamaktadırlar. Kıyafet sadece görsel folklorik bir öge olmaktadır ve içi boşaltılmıştır. Bu kıyafet, diğer ülkelerin kadınları

için yerellik/geleneksellik ile ilgili bir anlam taşımamaktadır. Aynı şekilde Çin'deki çeşitli dini inanışların sembolleri Batılı evlerin vitrinlerinde süs olarak durmakta ve herhangi bir dini anlam taşımamaktadır. Tanıl Bora (1998) da bu durumu şu kelimelerle anlatır:

"Bütün 'otantik' ürün ve tecrübeler, kapitalizm çağında, değer ve bağlamlarından kopararak yeniden üretilmeye tabidir. Piyasanın, kapitalist ilişkilerin, medyanın araçsallaştırıcı, yeniden değerleyici nüfuzu, 'biricik' ve 'özgün' sayılan kültürel malzemeyi 'otantik' bağlamından kopardı, otantizmin sığınaklarını dağıttı. Belki bu sayede 'yerlilik' damgası taşıyan bir çok malzeme dolaşıma girip, görünürlülük kazandı, fakat bunlar artık onları bilenleri ve paylaşılanları yabancı/metropolitan/kozmopolitan alemden ayırt eden hususi 'yerli' kıymetler olmaktan çıktılar" (1998: 48).

Morley ve Robinson (1997:150) ise, küresel-yerel birlikteliğini farklı bir şekilde ele alır. Onlara göre yerellikte, **yer** ve kültürün özgünlüğü terk edilemez, mutlak olarak aşılamaz. Küreselleşme her ne kadar zamanın hakim gücü olsa da, aslında yeniden yerelleşme dinamikleri ile bağlantılıdır. Alankuş da Morley ve Robinson'un, küresel ile yerelin belirli bir mekansallığa işaret ettiğine katılır:

"Küresel de yerel de, belirli bir mekansallığa ve bu mekansallıkta cereyan ettiği, belirli bir türdeşlik ve süreklilik gösterdiği varsayılan ilişkilere, süreçlere işaret eden; mekansal/zamansal görelilik taşıyan kavramlardır" (aktaran Alankuş, 1998:201).

Diğer yandan daha önce açıkladığımız gibi Hall da söylemin belirli bir "yer" den yapılması gerektiğini belirterek yerellik söylemlerinde "yer" kavramının önemine değinir. Bu da bizi yerellik, yer ve yerlilik kavramlarının incelenmesine götürür.

1.2.2. Yerellik Ve Yerlilik

Yerelleşme kavramı çoğu zaman yerlilik kavramı ile birlikte ele alınmaktadır. Ancak, yerlilik hakkında yapılan tartışmalarda çoğu zaman bu kavram çok sınırlı bir biçimde sadece mekan olarak “yer” ve “yerli” kavramları ile ilişkilendirilmektedir. Bu bakımdan yerellik ile yerlilik arasında kurulan ilişkide de farklı görüşler ortaya çıkmaktadır.

Gürsel Korat (1998:105), yerellik ile yerleşiklilik arasındaki bağın, mantık bağının, yerelliğin uygarlık yaratma becerisinden kaynaklandığını söyler. Yerellik ile “yer”, “yerleşiklik” arasındaki bağ kaçınılmazdır. Çünkü yerellik, kendine has yapısıyla, tarihi süreç içinde sürekli devr-i daim yapan bir oluşumdur (Ayhan, 2001:83) ve tarihselliği onu belirli bir “yer”e bağlı kılar.

Bora’ya göre yerellik, yer/yerleşiklik/yerlilik yanında, zamana uymak için sürekli olarak fonksiyonlarını değiştirir, böylece meşruiyetini devam ettiren bir süreç olarak, bir anlamda insanlık birikiminin elde ettiği bilgi ve teknolojinin, yerel birikim ve kültürün yoğurduğu ve oluşturduğu anlayış ve kavrayış olur (1998:54). Bu nedenle de yerellik için “yer” kavramı vazgeçilemez bir olgudur. “Yerel birikimin ve kültürün” olması için, içinde yaşanılan zaman ve mekan ile bağlantının bulunması, bununla iç içe geçmiş olmak gerekmektedir. Ancak şu da gözden kaçmamalıdır ki yerelliğin bağlantısının olduğu “yer”, sadece mekan olarak bir “yer” değil, içinde zamanın, tarihin, kültürün, geleneğin birleştiği ve bütün bu kavramları içine alan, bir anlamda soyutlaşan bir “yer” kavramıdır.

Küresel ile yerel veya mekansal ile yere-dayalı sözcüklerin kimi zaman yan yana kullanıldığını ve bunun kafa karışıklığına yol açtığını belirten Dirlik de, yerleri ve yere-dayalı bilginin “Bir tarih veya coğrafya katılı olarak değil, siyasal düşünme ve bilgi üretimi için yeni bağlamlar inşa

edebilecek bir proje olarak tasarlanması" (2000:22) gerektiğini belirtir. Dirlik, yerellik ile yer ve mekansallık arasındaki ilişkinin "siyasal" bir ilişki olduğunu söyler: "Yerele dair tartışmanın çoğunda yerel, mekansal ve yere-dayalı gibi sözcükler birbirleriyle değiştirilerek kullanılır. Bu birleşme sadece kavramsal değildir; ayrıca daha derin biçimde siyasaldır da" (2000:23). Kürselden "az olan" her şeyin onunla karşıtlığı içinde ele alındığını belirten Dirlik, bunun mekansal, yerel ve ortaya çıkan "yere-dayalı olan" arasındaki derin farklılıkları önlediğini ifade eder (2000:23).

"Yerlilik" kavramına baktığımızda ise, Tanıl Bora yerliliği; "Bir ülkenin, bir yerin toplumsal-kültürel hususiyetleriyle canlı bir bağı, böylelikle canlılığı, sıcaklığı, ülfeti (alışma durumu)" (1998:52) şeklinde tanımlayarak, yerlilik ile değerler, gelenekler, kültür arasında bir bağ oluştururken, Ulus Baker, "yerli olmak, zamanda, fiziksel olarak tanımlanmış bir yerde olmaktan başka bir şey değildir" (1998:42-43) diyerek yerliliği sadece "yer" kavramı ile ilişkilendirir. Baker, yerli olmanın bir "nostalji ideolojisi" haline büründüğünde, bir vaziyet hali alış olmayı bıraktığını ve "yerli olanın" "öznelliklerinden sıyrılarak nesnelere, sararmış fotoğraflara, eski aile mektuplarına, folklorik unsurlara zerk edildiği⁴ fiktif⁵ bir değerler sistemine dönüştüğünü" söyler (1998:46) ve yerlilik kavramına şüphe ile bakar. Yerlilik kavramını, sadece düzanlamda yer ve ekonomi ile bağlantılandıran Baker, yerel/yerli kavramlarının geleneksellik, adetler, kültür, kimlik kavramlarıyla ilişkisini ve iç içe oluşunu göz önüne almamıştır. Görüldüğü üzere Baker'in yerliliğe bakışı tamamen olumsuzdur, onu bir "hayal, uydurma" olarak görür.

Süha Ünsal (1998:58) ise, yerliliğin her şeyden önce evrenselliği varsaydığını söyler. Çünkü, Ünsal'a göre evrensellik çelişkili, dışlayıcı, etnik merkezlidir, baskıcı ve totaliterdir ve aynı şeyler yerli düşüncesi için

⁴ TDK'nın Türkçe Sözlük (1974)'ünde "Zerk Etmek": "Sıvıyı şırınga ile vermek, içitmek" anlamına gelmektedir.

⁵ "Fiktif" sözcüğü İngilizce fiction kelimesinden türemiş olup; "hayal ürünü, uyduruk, sahte" anlamlarına gelmektedir.

de geçerlidir. Bu bakımdan yerlilik kavramı Ünsal için de olumsuz bir nitelik taşır. Bunun yanında Bora, “yerli” düşüncenin içe dönük olduğunu vurgular ve evrensel ile yerlinin farkının, birinin dışadönük diğerinin içedönük olmasından kaynaklandığını belirtir (1998:58-59).

Ahmet Turan Alkan yerlilik kavramına farklı bir bakış açısından yaklaşarak, “Yerlilik, her refleks gibi korunma ihtiyacından doğmuştur” (1998:77) der ve yerlilik ile milliyetçilik arasında bağ kurarak; yerliliği “milliyetçilik”, “muhafazakarlık”, “dini kültüre ve değerlere hürmetkarlık”, “Türk kültürü ve geleneğine taraftarlık” ve “Batı tarihinin ortaya çıkardığı ‘nation’ (millet) vakasından çok farklı, daha geniş ve çok daha tabii bir bütünlük” olarak görür (1998:75). Tanıl Bora ise, milliyetçi bakış açısından oluşan yerlilik kavramının, “yabancı/ecnebi” ile olan “kutupsallığı” içinde anlamlandırdığını belirterek, Alkan’ın yerlilik tanımlamalarına karşı çıkar:

“Dışlama, yalıtma ve kör düşmanlık üretmesi yanında bu kutupsallık, yerli/yerel olanın özelliklerinin ‘hususen’ görülmesini engeller, onları yerli-yabancı karşıtlığının indirgeyici ezberine tabi kılar” (1998:48)

Bora, yerli tecrübesini oluşturan yaşanmışlıklar arasında, modernleşme deneyimlerinin de olduğunu belirtir. Alkan da, milliyetçilik ile yerliliğin büyük oranda örtüştüğünü söylemesine karşın, yerliliğin milliyetçilikten daha geniş bir kapsama sahip olduğunu da belirtir:

“Yerlilik, milliyetçiliğin aksine sabit eksenli tarif yerine ‘oynak payda’lı bir beraberlik şuurunu ön plana çıkararak milliyetçiliğin tarihinden daha hacimli ve derin bir ‘beraberlik şuru’na yaslanıyor” (1998:77).

Böylelikle yerlilik için yalnızca aynı etnik kimliğe sahip olmanın yetmediği, daha farklı ve daha çok kavramın yan yana olması gerektiği durumu ortaya çıkmaktadır. Alkan’a göre bunun için, din, folklorik gelenekler, dil, coğrafya, kültür ve aynı hatıralara sahip olmanın da etkisi bulunmaktadır ve yerlilik bu alanların tamamı ile örtüşmektedir. Dolayısıyla

Alkan (1998:78), yerlilik için öncelikle kişinin ait olduğu uzviyetle tanışık ve barışık olması gerektiğini de belirtir.

Görüldüğü üzere, bazı düşünürler “yer” ve “yerlilik” kavramlarına çok sınırlı bakmakta ve olumsuz yaklaşmaktadırlar. Ancak, yerellik ile “yer” ve “yerlilik” kavramlarının ayrılmaz bağlantısına baktığımızda, düşünürlerin de belirttiği gibi bu kavramlar tarih, coğrafya, gelenek, kültür gibi unsurlarla bağlantılıdır. Yerelliğin bu bağlamlarda ele alınması, onun toplumlar için bir ihtiyaç olup olmadığı sorusunu da ortaya çıkarmaktadır.

1.2.3. Yerellik Bir İhtiyaç mıdır?

Bütün bu yaklaşımların ardından yerelliğe duyulan ihtiyaç nereden geldiği sorusuna yanıt verecek olursak; Alankuş (1998:201) bunun modern/postmodern dünyada “kaybedilmiş yer duygusu”ndan kaynaklandığını belirtir ve ekler; “Küresel süreçler, insanları kendilerini ait hissettikleri yerlerden (belirli bir mekansallık ile onun temsil ettiği bütün her şeyden) koparan bir dinamik yaratmıştır”. Modernist yaşam biçimi ve aşırı kentleşme de insanları bir aidiyet, bir yer ve geleneksel duygulardan uzaklaştırmakta, insanlarda bir “yabancılaşma” duygusu yaşatmaktadır. Bu da yerelliklerin canlanmasına neden olmakta ve insanlar bu şekilde bir “yer” duygusu kazanmaya çalışmaktadır. Alankuş, küreselleşme dinamiklerinin insanları “moral” olarak da etkilediğini belirtir:

“Küresel dinamikler bireyleri/kollektiviteleri aynı zamanda ‘moral’ olarak da kendilerini içlerinde ‘güvenle’ tarif ettikleri aidiyetlerinden etmiştir. **Geleneksel aile ve akrabalık ilişkilerinin, mahallelik ve komşuluk dayanışmalarının, dinsel/mezhepsel cemaat elbiselerinin koruyuculuğunu yitiren insanlar, yeni moral aidiyetler, dayanışma biçimleri arayışlarına girmişlerdir.** Dolayısıyla modern-öncesinin hakim aidiyet biçimlerinin yeniden canlanması, dünyanın pek çok yerinde görülmektedir.” (Vurgulama benim, Alankuş, 1998:202).

Hall, küresel ve yerele dair yazısının sonunda şu soruları sorar:

“Yerel olan, yerel istisnalardan mı ibaret; dedikleri gibi, tarihte bir noktada mı sadece? Hiçbir yere uymuyor, hiçbir şey yapmıyor, pek derinlikli de değil. Yeryüzünde sürekli ilerleyen küresel sermayenin her şeyi gören gözü tarafından yenilip yutulmayı, dahil edilmeyi bekliyor. Yoksa, kendisi de son derece çelişkili bir durumda mı? Aynı zamanda, hareketli, tarihsel olarak dönüşüm içinde, eski ve yeni dillerin tümünde konuşuyor” (1998b:60).

Böylelikle Hall yerelliğin “derin” yapısını açıklar ve onun küreselleşme tarafından “yenilip yutulamayacağını” belirtir. Çünkü yerellik “tüm dillerde konuşan”dır; tarihle, kültürle birleşiktir ve sürekli gelişerek varlığını devam ettirmektedir.

Bora yerelleşmede, “yer” kavramıyla çocuklukta oluşan “yurt” kavramı arasında bağlantı kurar: “Sosyal psikolojinin çocukluk ve büyüme/yetişme süreciyle ilgili tespitleri, yerlilikle anlamlı, ‘sağlıklı’ bir ilişkinin karakteri hakkında işe yarar bir mecaz oluşturuyor bana kalırsa” diyerek çocuklukta oluşan “yurt, yuva” düşüncesini şöyle açıklar:

“Yurt, esas olarak, bir çocukluk coğrafyası, çocukluk mekanıdır; çocukluk yaşantısında görece istikrarlı bir ‘yer’in varlığının, huzurlu, sağlıklı bir büyüme ve kişilik oluşumu için büyük önemi vardır (...) Kendisine tekinsiz görünen dünyada aşına hale gelebildiği köşe-bucak, çocuğun yurdu olur. Bilinmezliklerle ve tekinsizliklerle yüzleşebilme, mutlak korkudan korkuyla baş edebilmeye geçiş, insanın evinde/yurdunda gerçekleştirilebileceği tecrübelerdir; veya tersi: İnsan, bu tecrübeleri yaşayarak dünyayı tanıdığı ortamı ve mekanı, içinde kendini iyi hissettiği özel bir yer olarak, yurdu olarak benimser. Bu anlamda yurt, nesnel bir veri değil, insanın bu tecrübeleriyle ilgili hissiyatının nesnesidir” (1998:54).

Bunun yanında Bora, çocuğun yurtla ilişkisinin “çocuğun bağımsızlaşması”nı gerekli kılan bir ilişki olduğunu belirterek, çocuğun aynı zamanda bu durumdan uzaklaşmak istediğini de belirtir. Ancak, dikkat çeken nokta şudur ki, yurt gibi yerellik de bir “hissiyatın nesnesi”dir. Yerellik/ geleneksellik içinde büyüyen insanlara, bu “yer”in verdiği “içinde kendini iyi hissetme” duygusu, küreselleşmenin getirdiği yabancılaşma ve yersiz yurtsuzlaşma ile kesintiye uğramaktadır. Bu da küreselleşme

karşısında insanların kendi yerellikleri benimseme, tekrar canlandırma ve koruma dürtülerini ortaya çıkarmaktadır. Bora'nın ortaya koyduğu çocukluk ve yurt arasındaki ilişki, yerellik, yerlilik kavramları, yerelliğe olan özlemin, ilginin belki de bilinçaltı süreçlerini göstermektedir.

Küresellikle birlikte ortaya çıkan “yersizyurtsuzlaşma” konusuna da değinen Bora, “yersizyurtsuzlaşmayı” “insanların belli yerlerle ilgili hassasiyetlerinin (bununla birlikte aidiyet duygusunun, ‘rahat edilen’ yer, ‘sığınak’ olarak yurt mefhumunun (kavramının) zayıflaması” olarak görür:

“Dünyada herhangi bir yerin ‘belirli bir yer’ olarak algılanmasını, yaşanmasını güçleştiren bir benzetim teknolojisi kol geziyor. Yerler, esas olarak da şehirler, hizmetler/imkanlar/fırsatlar için ‘program paketleri’ olarak, bizzat tüketim maddesine dönüşüyor” (1998:53).

Böylece insanlar için “yersizyurtsuzlaşma” durumu ortaya çıkar. Alkan da, “Kitleler genellikle ‘yarın’ın stabil, anlaşılır ve kavranabilir olmasını tercih ederler ve son tahlilde tercihlerini ‘bilinmezliğin vaat ettiği problemler’ yerine ‘alışılabilirliğin garantisi’nden yana kullanırlar” sözleriyle, küresellik karşısında insanların yerelliğe yönelmesini açıklar. Aklan (1998:75), “İşte bu noktada ‘gelenek’i anlamak, bilmek ve onu tasarruf edebilmek, kişinin ait bulunduğu uzviyetle beraberliğinin ilk şartı haline gelir” diyerek, yerelliğin/gelenekselliğin temelini bu şekilde olması gerektiğini söyler.

Bu noktada kitle iletişim araçlarının (KİA) da önemine değinmek gerekmektedir. “Yersizyurtsuzlaşan” ve “yeni moral aidiyetleri ve danışma biçimleri arayan” insanlara, KİA'nın bunları sunduğunu görmekteyiz. Yerel unsurların, yerel yaşayış biçimlerinin televizyonlarda, sinemada sunulması, dizilerin konuları bu duruma örnektir. Modernlik içinde “aidiyet duygularını yitirmiş” insanlara, Hall'ın belirttiği “kendi saklı tarihleri” yeniden sunulurken “yeniden keşfetmeleri” sağlanmaktadır. Ancak sunulan bu yerelliklerin gerçekte bağlantısı ve özgünlüğü tartışılır bir durumdur.

Görüldüğü gibi, “yerlilik/yerel” olgusu, sadece yerlilik “yer” ile sınırlı bir kavram değildir. Yerelliğin özellikleri ile salt “bir yerde olmak” değil, daha geniş, gelenekselliğe uzanan bir durumdur. Küçük bir grup veya topluluğun, etnik kökenin “yerelliği”nden çok bir toplumun, kültürün “yerelliği=gelenekseli” anlatılmaktadır. Böylesine geniş algılanabilecek yerellik, küresele olan yan yanallığının yanında, onunla olan zıtlığından ortaya çıkmaktadır. Küresel dünyada, küreselleşen ve aynılaştan yaşam tarzları karşısında, uluslar ve toplumların kendi kültürleri, bir anlamda “yerel” konumuna girmektedir. Toplumlar, tehdide uğrayan bu yerelliklerini koruma ihtiyacı hissetmektedirler. Çünkü, yaşanan yurtsuzlaşma, yabancılaşma yerele/geleneksele olan ilgiyi arttırmaktadır. Bu bağlamda, araştırmamızda yerellik, geniş anlamı, yani gelenek, kültür ve toplumları kapsayan anlamıyla ele alınacak, geleneksel ile ilişkisi ve bu ilişkiden doğan “karmaşık” yapısı dikkate alınacaktır. Weeks (1998:85) de yerelliğin bu yönüne vurgu yapmaktadır. Weeks’e göre yerellik, doluşum ve rengini, özünü kaybetmeden dışardan gelen etmenlerle sürekli yenilenmektedir. Ayhan (2001:81) da yerelleşmenin milletler açısından küreselleşmenin karşısında kendi kültürünü ayakta tutabilmenin bir aracı olduğunu belirtir. Dirlik (2000:23) de bu durumu; “Küreselleşme açıklamaları ve ‘söylemleri’ , yere ve yerelliğe karşı ön yargılıdır. Bu söylemlerin çoğunda küresel; sermaye, mekan, tarih ve dönüşüm gücü ile eşit sayılır. Öte yandan yerel, yerellik; yer, işgücü, gelenek-töre , kadın, yerli-halk, köylüler ve hala yere bağlı olan başka şeylerle eş tutulur” sözleriyle anlatır. Araştırmamızda, küresel-yerel karşıtlığı ve küresel-yerel birlikteliği bir madalyonun iki yüzü olarak birlikte ele alınacak ve “aynılaşma” ile “farklılaşma”nın birlikte işlediği kabul edilecektir. Bu durumlar örnek dizi üzerinde incelenecektir. Ayrıca Robertson’un ortaya attığı küre-yerelleşme durumunun örnek dizi içinde olup-olmadığı veya hangi şekilde oluştuğuna bakılacaktır. Alankuş’un yerelliğe duyulan ihtiyacın nedenlerine getirdiği açıklamalar ile Hall’ın görüşleri de araştırmamızın bu noktasında temel olarak alınacaktır.

1.3. KÜLTÜR

Biz, karmaşık ve çelişkili bir kavram olan kültürü, araştırmamız açısından sınırlı bir biçimde, sadece küresellik ve yerellik bağlamında ve genel olarak ele alacağız. Çünkü yerellik, küreselliğin ulusal ve/veya yerel gelenekleri, özgün yapıları tehdit etmesine, parçalamasına tepki olarak ortaya çıkmıştır ve yapısı gereği geleneksellik ile iç içe geçmiş bir kavramdır. Bu nedenle yerellik açısından kültür kavramı da önemli bir noktadadır. Küresellik karşısında yereli-gelenekseli korumak isteyen “yerellik”, aynı zamanda kültür öğelerini koruma görevi de üstlenmiş olmaktadır. Bundan dolayı, araştırmamız açısından kültür ile küresel-yerel ilişkisine genel anlamda bakmak yararlı olacaktır.

1.3.1. Küreselleşme-Yerelleşme Ve Kültür

Düşünürlerin de belirttiği gibi⁶ küreselleşmenin üç boyutu vardır. Bunlardan biri de kültürel boyutudur. Küreselleşmenin kültürel boyutunu olaylar, anlamlar, etkiler, inançlar ve değerleri temsil eden sembollerin üretimi oluşturur (Waters, 1995:9). Waters’a göre, küreselleşmenin mümkün olması için en çok “kültürel düzlemde” etkili olması gerekmektedir:

“Buna göre, maddi etkilemişler (sosyal ilişkileri) yerelleştirmekte, siyasi etkileşimler (ilişkileri) uluslararasılaştırmakta, sembolik etkileşimler ise (ilişkileri mekansal bağlantılarından kopararak) küreselleştirmektedir (Çünkü, semboller her zaman her yerde üretilebilir). Ekonomi ve siyaset alanlarında küreselleşmenin gerçekleşmesi, kültürel düzlemde etkili

⁶ Waters, Giddens gibi

olmalarına ve arasındaki etkileşimin sembolik olmasına bağlıdır” (Aslanoğlu, 2000:143).

Bu da kültürün küreselleşme açısından ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Küreselleşme hayatın her alanına girdiği için, bire bir bireylerin günlük hayatlarında da etki etmektedir. Bu etki daha çok kültür bağlamında ortaya çıkar. Literatüre *McDonaldlaştırma* (Ritzer,1998), olarak giren bu süreçte, yiyecekten, eğitim, iş, sağlık, seyahat, zevk, rejim, politika, aile ve toplumun diğer tüm özelliklerine kadar her şey küreselleşmeden etkilenmektedir. Çünkü Vatandaş’a göre, Hindistan’dan Amerika’ya kadar tüm coğrafyalarda, dünyanın dört bir yanında aynı TV dizileri seyredilmekte, aynı marka giysiler, ayakkabılar giyilmekte, aynı marka sigaralar içilmekte, aynı müzik parçaları dinlenmekte, aynı meşrubatlar içilmekte, aynı şekilde dizayn edilmiş fast-food’larda aynı yiyecekler yenilmektedir (2002:7). Ekonomik gerçekliğe dikkat çeken Wallerstein da, kapitalist dünya ekonomisi ile ortaya çıkan akışların sonuçlarını şöyle anlatır:

“Tam da, birbirlerinden farklı ulusal kültürlerin yaratıldığı bir anda bu akışlar ulusal farklılıkları ortadan kaldırmaktadır. Bu akışlar bazı bölgelerde farklılıkları basit yayılma yoluyla ortadan kaldırmaktadır. Kültürün, en az olası görünen alanlarda –gündelik yaşamda: yemek alışkanlıkları. Giyim tarzları, yerleşim mekanları; ve sanatlarda- bile çarpıcı biçimde sürekli uluslararasılaşmasından söz ettiğimizde bunu kastederiz” (1998:129).

Bu durum da bizi “küresel kültür” kavramına götürmektedir. Bu konuda Wallerstein, Hall, Robertson, Hannerz gibi düşünürlerin görüşleri karşılaştırılacaktır.

1.3.2. Küresel Kültür

Küreselleşmeye olumsuz yaklaşan ve onu “tektipleştirme” olarak gören düşünürler dünyanın homojenleştirilmeye çalışıldığını, ulusal-yerel kültürlerin yok olduğunu ve dünyada egemen güçler lehine tek bir kültürün yaratılmaya çalışıldığını belirtirler. Bu düşünörlere göre bir “küresel kültür” yaratılmak istenmektedir. Diğer yandan küreselleşmeye olumlu yaklaşan düşünörlere bu durumu “kutsamakta” iken, “farklılaştırma” yaklaşımını savunan düşünörlere ise asla bir küresel kültürün olamayacağını belirtmektedirler. Başka bir ifade ile, küresel kültürün olabilirliği konusunda düşünörlere birbirlerinden çok zıt biçimde ayrılmaktadır.

Daha önce belirttiğimiz gibi McLuhan, “global köy” kavramını ortaya atarak, kültürel küreselleşmenin oluştuğunu söyler. Küreselleşmenin semboller düzeyinde gerçekleşecek bir olgu olduğunu belirten Waters da kültürel düzenlemelerin yapılabilmesi halinde kültürel küreselleşmeye ulaşabileceğini belirtir (aktaran Aslanoğlu, 2000:142-145).

Abu-Lughod’a göre ise bugün dünyada küreselleştirici ama türdeşleştirici olmayan kültürel bir akışın söz konusudur. Bu nedenle küreselleşme ve onun yarattığı kültürel akışlardan kaçmak veya etkilenmemek mümkün olamayacaktır. Çünkü iletişimin, kültürel sınırların bölgesel özelliğini “telafi edilemezcisine ortadan kaldırdığından beri saklanacak hiçbir yer kalmamıştır” (1998:172).

Roberson’a göre ise, kültürü küresel düzeyde ele alırken karşılaşılan başlıca sorun, “çoğunlukla küresel karşılıklı bağımlılık olarak adlandırılan şeyin egemen imgesinin küresel ekonomide

temellendirilmesinden doğmaktadır” ve McLuhan’ın ortaya attığı “küresel köy” düşüncesi “açılımsız ve yanıltıcı”dır (1998:117). Robertson, kültürü küresel düzeyde düşünmenin zorluklarının büyük bölümünün “toplumları bölünmez, bütünlüklü, çok büyük birimler olarak kavrayan kültür anlayışı deneyimden” kaynaklandığını söyler (1998:117). Ulusal olarak kurulmuş toplum görüşünün önemli ölçüde *küresel kültürün bir boyutu* olduğunu belirtir:

“Tikel toplumların kültürleri, değişen derecelerde, küresel sistemlerdeki başka toplumlarla karşılıklı etkileşimlerinin bir sonucudur. Başka bir anlatımla, ulusal-toplumsal kültürler başka kültürlerle iç içe geçerek farklı farklı biçimlenirler. Bu nedenle, küresel kültürün kendisi de kısmen ulusal toplumlar arasındaki ve içindeki özgül etkileşimlerin ürünüdür” (1998:119).

Bu nedenle Robertson; “arıtılmış bir dünya kültürü peşine düşerek yolumuzu bulabileceğimizden kuşkuluyum” der (1998:137) ve tek bir dünya kültürünün mümkün olamayacağını belirtir.

Wallerstein da “küresel kültür” kavramına olumsuz bakar. “Dünya kültürü diye bir şey olabilir mi?” diye soran Immanuel Wallerstein, kültürün tanımı gereği tikelci olduğunu söyler:

“Kültür, bir bütünden daha küçük olan bir parçanın değerler veya pratikler dizisidir. Kültürü ister antropolojik anlamda, aynı söylem düzlemindeki herhangi bir diğer gruba karşı duran bir grubun değerleri ve/veya pratikleri anlamında kullanalım, ister edebi anlamda, herhangi bir grup içindeki ‘daha aşağı’ pratik ve/veya değerlerden çok ‘daha yüksek’ pratik ve/veya değerler anlamında, yani kültürü genelde temsil olarak, sanat biçimlerinin üretimi olarak kuşatan bir anlamda kullanalım, bu tanımlama doğrudur. Kültür her iki kullanımda da aynı şeyleri hissetmeyen ya da yapmayan diğerlerinin aksine, bazı kişilerin hissettikleri ya da yaptıkları şeydir” (1998:121).

Bu nedenle Wallerstein, “dünya kültürü” konusuna kuşku ile yaklaşır. Her bireyin “çok sayıda kültürel özelliğin buluşma noktası”

olduğunu belirterek, dünyada homojen ve tek bir kültürün olamayacağını belirtir:

“Eğer tek bir bireyde bulunan belirli özelliklerin her birine sahip olan kişilerin tümünden oluşan bir dizi grup tasarlasaydık, bu şekildeki her grup, kuşkusuz aralarında önemli çakışmalar olmakla birlikte farklı kişiler listesinden oluşuyor olacaktı. Yine de bu her bireyin sonuçta kültürel karakteristiklerin emsalsiz bir bileşeni olduğu anlamına gelmektedir” (1998:126).

Dolayısıyla Wallerstein, “tektipleştirme” yaklaşımını savunan düşünürlerin aksine, dünyanın kültürel türdeşmeye değil, tam aksine kültürel farklılaşmaya veya kültürel derinleşmeye ve kültürel karmaşıklığa doğru gittiğini belirtir (1998:126).

Ulf Hannerz (1998:144) ise artık bir dünya kültürünün var olduğunu belirterek bu düşünülere karşıt bir görüş sergiler:

“İnsanoğlu, en sonunda, bir parça güvenirlikle kesin bir biçimde tanımlanmış sınırlarla ayrılan parçalardan oluşan bir kültürel mozaik olarak görülebilecek bu dünyaya veda etmekte. Kültür, içindeki trafiğin giderek artmasından, anlam sistemlerinin ve simgesel biçimlerin geniş ölçekli aktarımından dolayı dünya, sömürgeciliğin yükseliş döneminde olduğu gibi sadece siyasal ve ekonomik anlamlarda değil, aynı zamanda kültürel yapılanması çerçevesinde de giderek tek bir mekan haline gelmekte; sürekli kültürel karşılıklı etkileşim ve mübadelenin küresel bir bütünleşmesi ortaya çıkmaktadır” (1998:35-139).

Ancak Hannerz, bu dünya kültürünün “eşitlikçi bir küresel köy” olmadığını belirterek de (1998:139) McLuhan ve küreselleşmeye olumlu yaklaşan diğer düşünürlerden ayrılmaktadır. Hannerz, bu “dünya kültürü”nün “tek biçimliliğin kopya edilmesinden çok, çeşitliliğin örgütlenmesiyle kendini gösterdiğini” ve “hem çeşitli yerel kültürlerin giderek artan karşılıklı bağımlılığı aracılığıyla, hem de belirli bir yerde durup rahatlıkla demir atabileceği limanı olmayan kültürlerin gelişimi aracılığıyla” yaratıldığını söylemektedir. Böylelikle kültürler dünya kültürü içindeki “alt-kültürler” haline gelmektedir (1998:35). Çünkü Hannerz’e göre dünya, sürekli kültürel etkileşim ve değişimin küresel bir alanı haline

gelmiştir. Yerel işbölümü uluslararası düzeye çekilirken, bazı yaşam biçimleri diğerlerinden daha yoğun biçimde daha çok merkezden gelen kültürel akışlar açısından tanımlamakta ve bazı insanlar diğerlerinden daha yoğun biçimde metropoliten anlam sistemleriyle daha çok kuşatılmaktadır (1998:36). Hannerz böylece küresel kültürel akışların, kültürleri açığa çıkarıldığını, parçalandığını ve sonra yeniden birleştirildiğini belirtir (King, 1998:36). Ancak Hannerz'in, "dünya kültürü"nün nasıl biçimleneceği ve gelecekte alacağı şekil konusunda net bir fikri yoktur. Ancak, Hannerz sonuçta ortaya çıkacak olanın "kültürün küresel türdeşleşmesi senaryosu" olduğu görüşüne varır:

"Bu senaryoda kültür emperyalizminin öldürücü tehdidi, küçük ölçekli ve savunmasız halk kültürünü güçlü bir örgütlenmeye geriye iten ve üstünü örten metropolün ileri teknoloji kültürünü de içeren bir şekilde betimlenmektedir" (1998:140).

Bir küresel kitle kültürün varlığından bahseden Stuart Hall da, bu konuda olumsuzdur. Hall, küresel kitle kültürünün durumunu şöyle tasvir eder:

"Küresel kitle kültürü, kültürel üretimin modern araçlarının egemenliğindedir. Dilsel sınırları hızla ve kolayca geçebilen, tüm dillerde anında konuşan görüntünün egemenliğindedir. Popüler hayatın, eğlencenin ve dinlenmenin yeniden inşasına doğrudan katılan görsel ve grafik sanatların her türlü müdahalesinin egemenliğindedir. Televizyonun ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin ve de kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir. Küresel kitle kültürü, tüm bu kitle iletişim biçimlerinde kendini gösterir" (1998b:47-48).

Hall, küresel kitle kültürünün iki önemli özelliğinden söz eder. Birincisi, Batı merkezlidir. Başka bir ifade ile, Hall'a göre, Batı teknolojisinin, sermayesinin yoğunlaşması (tekilleşmesi), Batı toplumlarında gelişmiş emeğin yoğunlaşması ile Batı toplumlarının öyküleri ve görselliği, küresel kitle kültürünün de yönlendirici güç kaynağı olmaktadır. "Bu anlamda, küresel kitle kültürü Batı merkezlidir ve daima İngilizce konuşur" (1998b: 48-49).

Küresel kitle kültürünün ikinci özelliği ise; “kendine özgü türdeşleştirme” biçimidir. Hall’a göre bu kültür, türdeşleştirici bir küresel temsil biçimidir:

“Eskiden de olduğu gibi müthiş derecede özümseyicidir. Fakat türdeşleştirme asla kesin olarak tanımlanmamıştır. Her yerde İngilizliğin veya Amerikanlılığın küçük mini-versiyonlarını üretmeye kalkışmaz. Farklılıkları özümseyerek daha büyük, her şeyi kapsayan ve aslında Amerikan tarzı bir anlayışı olan çerçevenin içine yerleştirmek istemektedir” (1998b: 49).

Hall’ın belirttiği gibi günümüzde, küreselleşme ile birlikte teknolojiyi ve gücü elinde tutan güçlü ülkelerden diğer ülkelere bilgi akışı ve kültür transferi açık bir şekilde olmaktadır. Kültür transferleri özellikle kitle iletişim araçları vasıtasıyla daha hızlı yapılmakta, tek yönlü kültürel sunumlar televizyonlar vasıtası ile insanların evlerinin içine kadar girmektedir. **Featherstone (1996:237) de, bu duruma işaret eder ve her türlü yerel geleneği pazara sürmek için yerelliğin duvarlarını yıkan, yerelliğin homojen hafızasını parçalayan kapitalizm dinamiğinin, insanları öz kültürlerinden uzaklaştırdığını belirtir.** Böylelikle, küreselleşme ile tekleşmiş bir “küresel kültür”e doğru gidişin olduğu görülmektedir. Ancak, global bir kimliğin halklar arasında bir topluluk duygusu oluşturması için, ortak bir kimlik ile toplumun diğer üyeleri arasında iletişim kurulabilmesi gereklidir. Bu duruma dikkat çeken Guibernua (1997:206), iletişim aracı olan dilde henüz bir birliktelik olmadığını belirterek, dünyada henüz global kültürün olmasının mümkün olmadığını söyler.

Robertson da çağdaş piyasada⁷ kültür ve ekonominin giderek artan bir biçimde *iç içe geçtiğini* belirtir (1998:103). Robertson “çağdaş kapitalizmin yarattığı tüketiciler, giderek daha çok, ürünlerin özelleşen bölgesel, ulusal, etnik, sınıf ve toplumsal cinsiyet pazarlarına uyumlu hale getirilmesini” (1998:103) talep ettiğini belirterek yerellik konusuna vurgu yapar. Aslanoğlu da, küreselleşme süreçlerinin mekanla girdiği ilişkiler ve

⁷ İtalikle yazılanlar bizim vurgumuzdur.

etkileşimler sonucunda yeni yerlerin/yerelliklerin ortaya çıktığını söyler ve küresel süreçlerin yerelliklerle etkileşiminin, Giddens'in belirttiği gibi, etki-tepki veya Robertson'un vurguladığı gibi geçişlilik ve heterojenite özelliklerine sahip olduğunu belirtir (2000:146).

Küreselleşme dünyadaki yerel kültürleri tehdit ederken, bir yandan da onlara daha fazla serbestlik alanı tanımaktadır. Diğer yandan dünya öyle bir duruma gelmiştir ki, Hannerz'in belirttiği gibi bu durumdan kaçmak mümkün değildir ve hiçbir şey saf kalmayacaktır. Kültürler, gelenekler, yerellikler birbirlerinden etkilenecek ve kaynaşacaktır. Aynı şekilde bugün dünyada kitle iletişim araçlarından sunulan enformasyonlar da birbirine benzemekte, hazırlanan programlar birbirinin kopyası haline gelmektedir. Sinemada Amerikan sinemasının üstünlüğü mevcuttur. Senaryolar, metinler birbirlerine benzemektedir. Çünkü, karşılıklı bir "akış" söz konusudur. Araştırmamızda incelediğimiz örnek dizinin de metinsel bağlamda bu akışlardan etkilendiğini düşünmekteyiz.

1.4. KARNAVAL VE KARNAVALESK

Mikhail Bakhtin'in, Orta Çağ karnavallarını inceleyerek oluşturduğu *karnavalesk* kuramı, araştırmamız açısından önem taşımaktadır. Araştırmamızdaki örnek dizi, bir gülmecedir ve içinde bir çok komik unsur barındırmaktadır. Dizin en başat özelliği olan bu güldürme unsuru, bizi Bakhtin'in karnaval ve *karnavalesk* kavramlarına götürmektedir. Diğer yandan *karnavalesk* kuramının dayanağının Orta Çağ Avrupa'sı olması, bu kuramda Batı yerelliğini bulmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Bu nedenle *karnavalesk* kuramı araştırmamızın dayanaklarından biri olacaktır. Ancak, karnaval ve *karnavalesk* konusuna geçmeden önce, bu

kavramların dayandığı ve Bakhtin'in ele aldığı "gülme" ve gülmenin tarihsel gelişimi konusuna değinmek gerekmektedir.

1.4.1. Gülme

İnsan doğasının bir özelliği olan gülme, yüzyıllar boyunca hem değer görmüş hem de ayıplanmıştır. Gülme, bazen en güzel vasıflardan biri olarak görülürken, bazen toplum dışına çıkarılmıştır. Çünkü, insanların eğlenmesi, mutlu olması anlamına gelen bu kavram, aynı zamanda çetin eleştiriler için kullanılan bir araç olmuştur. İnsan olmasaydı gülünç kavramının olamayacağını Henri Bergson gülmeyi şöyle tanımlar:

"Gülme, deniz dalgalarının sahile çarpışlarından sonra görülen beyaz, hafif köpüklere benzer. Sahilde oynayan bir çocuk, ondan bir avuç alınca, elinde sadece tuzlu ve acı birkaç damla su kaldığını görünce şaşırır. Gülmenin doğuşu da bu köpüğün doğuşu gibidir, yani gülme, toplum hayatının dış yüzündeki isyanların simgesidir ve bu sarsıntıların izlerini anında çizmektedir" (aktaran Kurgan, 1986:10).

Şimdi, çağlar boyunca farklı anlaşılan bu kavram, gülmeye dair görüşler özet olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

1.4.1.1. Antik Çağlarda Gülme

Gülme unsurunu ele alan Bakhtin, gülmenin çağlar boyunca insanları ve düşünürleri etkilediğini ve gülmenin insan için önemli bir meziyet olduğunu ortaya koyar. Örneğin; Aristoteles gülmeyi, "tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilmiş" bir lütuf olarak görür ve

“bir bebek doğumunun kırkıncı gününden önce gülmeye başlamaz ve ancak gülmeye başladığı andan itibaren insan olur” der (Bakhtin, 2001:89-90). Altıncı yüzyıl retorikçisi Choricus da gülmeye önem verir ve şöyle der: “Gülme anlayışının evrensel karakterini vurgulayalım bir kez daha; gülme, insanı hayvandan ayırır, ilahi kökenlidir ve bir de tıbbi tedavi ile, şifa bulmayla bağlantılıdır” (aktaran Reich, 1903:52-55).

Antik çağda gülmeye özel bir önem atfedilmiştir. Gülme insana ve tanrılara özgü bir nitelik olarak görülür. Antik Yunan inanışında tanrıların gülmesi ayrı bir değerdedir; hatta bazı tasvirlerde ve mitlerde tanrıların gülmelerinin bazen yeryüzünden bile duyulduğu söylenir. Bir diğer antik uygarlık Mısır’da da, Mısırlı bir simyacının üçüncü yüzyıla ait olan ve Leiden’de muhafaza edilen papirüsünde, dünyanın yaratımı “ilahi gülmeye” bağlanır:

“Yaradan güldüğünde, dünyayı yönetmek için yedi tanrı doğdu (...) Kahkahalarla güldüğünde her yer aydınlandı (...) İkinci kez güldüğündeyse, sular yaratıldı ve yedinci gülüşünden ruh ortaya çıktı” (aktaran Bakhtin, 2001:92).

Düşünürlerin görüşlerine baktığımızda, ilkçağlarda gülmenin insan için önemli bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü gülme, insanın sahip olduğu en önemli değerlerden biri olarak görülür ve gülmenin insanlığı geliştirdiği, onlara özgürlük sağladığı düşünülür.

1.4.1.2. Orta Çağ’da Gülme

Antik çağda gülmeye önem verilmesine karşılık Orta Çağ’da gülme, günah ve kötü bir meziyet olarak görülmeye başlanmıştır. Bakhtin, Orta Çağ’da gülmenin, “ideolojinin resmi alanlarının” ve toplumsal ilişkilerin “tüm katı biçimlerinin” dışında kaldığını belirtir:

“Gülme, dinsel kùltten, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adab-ı muaşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlandı ve hoşgörüsüz, tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi Orta Çağ kùltürünün tipik özelliğı oldu” (2001:94).

Orta Çağ Avrupa’sında Hıristiyanlığın baskın kuralları hüküm sürüyordu. Kilise ve papazların ideolojileri, İsa gibi insanların dünyaya çile çekmek için geldikleri üzerine kuruluydu. Bu nedenle papazlar insanların günahlarından arınmak için acı çekmeleri gerektiğine inanmaktaydılar. Böylece, kadercilik, ıstırap, çilecilik anlayışı günlük hayata da nüksetmişti. Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinden itibaren gülmeyi yasaklamıştı. Bakhtin, bu durumu şu sözlerle anlatır: “Bir Hıristiyan’a yalnızca sürekli ciddiyet, nedamet ve günahlarından duyduğu keder yakışırdı” (2001:94). Ancak Bakhtin, böyle bir ortamda; resmi kilise ideolojisinin ve hoşgörüsüz ciddiyetinin paralelinde, çeşitli neşe ve gülme biçimleri de ortaya çıktığını söyler. Bakhtin’in bahsettiğı bu “gülme biçimleri” Orta Çağ karnavalları, festivalleri ve kutlamalarıydı. Bu şenliklerde farklı bir gülme biçimi söz konusuydu⁸. Çünkü bu gülme “yıkıcı” bir gülmeydi; resmi düzenin eleştirildiğı, alaya alındığı ve küçümsendiğı bir gülmeydi.

1.4.1.3. Rönesans’ta Gülme

Rönesans’ta gülme anlayışı çok genel olarak şu şekilde tanımlanabilir:

“Gülmenin derin felsefi bir anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısidir; dünya yeni bir şekilde görülür, ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değil (hatta belki de daha derinliktir). Bu nedenle, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek

⁸Gülme biçimleri, “Karnaval ve Orta Çağ Gülmesi” başlığı altında daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir” (Bakhtin, 2001:87).

Rönesans’da gülmenin tipik özelliğinin, olumlu, hayat verici, yaratıcı olduğunu düşünülür (Bakhtin, 2001:91). Bu nedenle gülme, bu dönem yüksek edebiyat ve yüksek ideolojinin alanına girdi. Böylece, Bakhtin’e göre, popüler niteliği, radikalizmi, özgürlüğü ve yalınlığı ile Orta Çağa özgü gülme, bu dönem doğal güçler olmaktan çıkıp sanatsal bir farkındalık ve kararlılık haline geldi. Başka bir ifade ile “Orta Çağ gülmesi Rönesans’ta özgür ve eleştirel *tarihsel* bilincin ifadesi oldu” (Bakhtin, 2001:93).

Ancak Bakhtin, tarihsel gelişiminde gülmenin, on yedinci yüzyıl ve sonrasında değer kaybettiğini, bu yüzyıllarda gülmenin evrensel ve felsefi bir anlamının olmadığını söyler. Çünkü, o dönemde önemli ve temel olanın komik olamayacağı düşünülür:

“(Bu dönem) Dünyaya ve insana dair temel hakikat gülmenin diliyle ifade edilemez. Bu nedenle gülmenin yeri yalnızca aşağı türleri ve alt toplumsal tabakaları resmeden türlere aittir. Gülme, hafif bir eğlence veya ahlaksız ve aşağı kişilerin yararlı toplumsal cezalandırılma biçimidir” (Bakhtin, 2001:88).

Görüldüğü üzere, “gülme”ye bakış, çağlar boyunca değişmiştir. İlk çağlarda “ilahi” bir özellik olan gülme, Orta Çağ Avrupa’sında yasaklanmış, Rönesans’ta tekrar “eski konumuna” ulaşmıştır. Bakhtin’e göre Orta Çağ karnavallarının ve gülme unsurunun “yıkıcı gücü” Rönesans ve Reform’un oluşmasına katkıda bulunmuştur. Başka bir ifade ile, “yıkıcı gülme”, toplumsal değişimlere ve yeniliklere yol açmıştır. Çünkü Orta Çağ’daki bütün kısıtlamalara karşın, gülme kendine özgü bir yer bulabilmiş ve evrensellik ve özgürlükle ilişki kurmuştur. Bakhtin de gülmenin, dogmatizmden, sansürden, hoşgörüsüz ve korkutucu olandan insanı arındırdığını; fanatiklik ve ukalalıktan, korku ve sindirmeden, öğreticilikten, toyluk ve yanılsamadan, tekil anlamdan, tekil düzeyden, duygusallıktan kurtardığını savunur. Herzen’de, “gülme devrimci bir şey içeriyor... Voltaire’nin gülmesi, Rousseau’nun ağlamasından daha yıkıcıydı”

(aktaran, Bakhtin, 2001:112) diyerek gülmenin bu yönüne, eleştirel yönüne dikkat çeker. Herzen bir başka yerde de şöyle der:

“Gülmenin şakaya gelir yanı yok... Biz de gülme hakkımızdan vazgeçmeyeceğiz. Antik dünyada, halk Olympos'ta ve yeryüzünde Aristophanes'i ve komedilerini dinlerken, Lucian'a dek kahkahalarla gülüyordu. İnsanlık dördüncü yüzyıldan itibaren gülmeyi kesti; ağlayıp sızlanmaktan başka bir şey yapmadı ve vicdan azabının iniltileri ve sızıları arasında, zihin ağır zincirlere vuruldu. Fanatizm ateşi dinler dinmez, insanlık bir kez daha gülmeye başladı... Kilisede, sarayda, törenlerde hiç kimse gülmez.... Yalnızca eşitler gülebilir” (1954:223).

Bütün bu nedenlerle Bakhtin için, kültür ve edebiyatta gülmenin önemi büyüktür ve incelenmesi gerekir. Aynı şekilde edebiyatla bağlantılı ve bir sanat dalı olan sinema ve televizyon için de gülmenin aynı önemi ve büyüklüğü taşıdığını ve incelenmesi gerektiğini söyleyebiliriz.

Bakhtin (2001:106), gülmenin bu evrensel niteliğinin Orta Çağ'da en belirgin ve tutarlı şekilde, karnaval ritüelleri ve gösterilerinde ve bunların sundukları parodilerde ortaya koyulduğunu belirtir.

1.4.2. Karnaval

1.4.2.1. Karnaval Ve Orta Çağ Gülmesi

Orta Çağ'da, insanlar ikili bir yaşam sürüyordu. Bakhtin'e göre bunlardan biri tamamen ciddi ve kasvetli, katı hiyerarşik düzene dayanan; dehşet, dogmatizm, hürmet ve dindarlık yüklü **resmi yaşam**; diğeriye özgür ve kısıtlanmamış, ikircikli gülme, küfür ve saygısızlıkla dolu, küçük düşürmeler ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş, herkes ve her şeyle içli dışlı bir temasın hüküm sürdüğü **karnaval yaşamı**dı. Dünyanın bu iki yönlü boyutu, ciddi ve gülen boyutlar, insanların bilinçlerinde bir arada

bulunuyordu; her iki yaşamda da meşru idi ama katı zamansal sınırlarla birbirlerinden ayrılıyorlardı (2001:116-247).

Karnavallar, Orta Çağ gülmesinin kaynağını oluşturmaktaydı. Çünkü Orta Çağ resmi anlayışı, bir taraftan gülmeyi, yaşam ve ideolojinin tüm resmi alanlarında yasaklamışken, diğer taraftan da ona bu alanlar dışında olağandışı serbest ve kurlsız olma ayrıcalığını vermişti: Pazar meydanlarında, şenliklerde gibi. Orta Çağ gülmesi de, bu ayrıcalıkları yaygın olarak kullanmayı biliyordu (2001:92). Bakhtin, Pazar meydanlarında, bayramlarda, karnavallarda oluşan bu “saf gülme biçimleri”nin özünü şu şekilde anlatır:

“Orta Çağ’da resmi kült ve ideolojiden dışlanan gülmenin, hemen her bayramın koruyucu kanatları altında kendi gayri resmi ama meşru yuvasını yaptığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, her bayram resmi, dini yönüne ilaveten kurucu ilkesi gülme ve maddi bedensel altyapı olan başka bir **folk karnaval boyutuna** sahipti. Bayramın bu yönü kendi örüntüsünü, kendi temasını ve imge dokusunu, kendi ritüellerini barındırıyordu... Ama asıl kaynak **yerel folklor**du. Bayramın popüler, mizahi yönünün imgeleri ve ritüellerini etkileyen de işte bu folklor” (2001:94).

Orta Çağ karnaval gülmesini oluşturan yerel folklor ve folk mizahı, Orta Çağ Avrupa’sında, yüksek ideoloji ve edebiyatın resmi alanının dışında var olmuş ve gelişmişti. Bakhtin’e göre, bu gayri resmi varoluş dolayısıyla gülme, olağandışı bir radikalizm, özgürlük ve acımasızlık taşıyordu. Diğer yandan Orta Çağ folk mizah kültürünün tüm insanlara ait olması da Orta Çağ gülmesini etkin hale getiriyordu. Bakhtin’e göre gülmenin hakikati herkesi kucaklayıp coşturuyordu; hiç kimse buna direnemiyordu (2001:103). “İstisnasız” her şey gülünçtü.

Bakhtin, Orta Çağ karnaval gülmesinin Orta Çağ ciddiyeti kadar evrensel olduğunu ve gülmenin tüm dünyaya, tarihe, tüm toplumlara ve ideolojiye yönelik bir tutumunun olduğunu söyler:

“Dünyanın her şeye uzanan, kendisinden hiçbir şeyin uzak tutulamayacağı ikinci hakikatiydi. Sanki tüm öğeleriyle dünyanın bütününün kutlayıcı boyutu, dünyanın oyun ve gülme olarak ikinci bir ortaya çıkışıydı” (2001:105).

Hatta Bakhtin, gülme ile ciddiyetin birbirlerine ters kavramlar olmadığını; tersine, “sahici zıt değerli” ve “evrensel gülme”nin, ciddiyeti “arındırıp tamamladığını”, ciddiyet için gerekli olduğunu söyler: “Gülme ciddiyetin körelip, hep tamamlanmamış kalacak olan tek varlıktan koparılmasına izin vermez. Bu, zıt değerler içeren bütünlüğü yeniden canlandırır” (Bakhtin, 2001:142). Ayrıca, Orta Çağ gülmesi ile Orta Çağ ciddiyetinin aynı “nesneye” yöneldiğini de söyleyebiliriz. Çünkü, ciddiyet bedenin üst kısmına yöneliktir, aslında gülme de bedenin üst kısmını “dışarıda tutmaz”; üstelik, “yalnızca bedenin bir kısmına değil, bütününe yönelir”. Bütün vücudu varoluşuna dahil eden gülme böylelikle, resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini (2001:107-108) kurar:

“Gülme kendi takdis ayinlerini kutlar, imanını zikreder, evlilik ve cenazeleri kutsar, kitabelerini yazar, kralları ve piskoposları seçer. En küçük Orta Çağ parodisi bile daima bütün bir komik dünyanın parçası olarak inşa edilir” (Bakhtin, 2001:108).

Bütün bu nedenlerle karnavallarda ortaya çıkan Orta Çağ gülme kültürü “bedensel yaşamın tiyatrosuydu; cinsel ilişki, doğum, büyüme, yeme, içme” gibi:

“Ama tekil bir bedenin veya özel bir maddi yaşam tarzının tiyatrosu değildi; insanların büyük türsel bedenlerinin tiyatrosuydu ve bu türsel beden için doğum ve ölüm mutlak bir başlangıç ve son değil, yalnızca sürekli gelişme ve yenilenmenin öğeleriydi” (Bakhtin, 2001:108).

Dolayısıyla, Orta Çağ gülmelerinde ve bu gülmenin ortaya çıktığı karnavallarda beden ve bedensel istekler kutsanıyordu. Aşırı yeme-içme, cinsel ilişki, “dışkı” özel bir öneme sahipti. Bunlar “günah” değil, kutsal birer nesneydiler. Yapılan aşırılıklar birer “aşırılık” olarak değil, yalnızca bedenin ve dolayısıyla insanın varolan düzene karşı bir eleştirisini gösteriyordu ve bütün bunlar bir savurganlık değil, “bolluk” simgesiydi. Yapılan gülme “yıkıcı” bir gülmeydi. Ancak “yıkıcılık” kavramı, gerçek

anlamda bir “yıkma” eylemini değil, “değişiklik, devrim ve yenilik” gibi kavramları sembolize ediyordu. Bakhtin de Orta Çağ’daki bu gülme sonucunda ortaya çıkan “yenilikçi” özü şöyle anlatır:

“Gülme, insanların gözünü yeni olana, geleceğe açtı. Bu nedenle yalnızca feodal karşıtı, popüler hakikatin dışavurumuna izin vermekle kalmayıp bu hakikatin ortaya çıkarılmasına ve ona yeni bir içsel biçim kazandırılmasına yardımcı oldu. Bu yeni biçim, binlerce yıl boyunca tam da gülmenin derinliklerinde ve popüler eğlence imgelerinde kazanıldı ve korundu. Gülme, en neşeli ve en ciddi yönleriyle dünyayı tamamen yeni bir biçimde gösterdi” (2001:114)

Gülmenin ortaya çıktığı yer; karnavallar halkın arasında, halktan dileyenin, isteyen katılımı ile yapıldı. Başka bir ifade ile; “sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir tören”di. Bakhtin, kilisenin bu festivallere karışmadığını, bazen de onayladığını belirtir⁹ ve hatta Bakhtin, zaman zaman dini kutlamalarda da bu tip eğlencelerin düzenlendiğini, papazların yergilerinin yapıldığını söyler. Karnavallara katılan herkes o an için tamamen “özgür” ve etkin olur:

“Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar, yani *karnavalesk bir yaşam* sürerler” (Bakhtin, 2001:238).

Bakhtin, bütün bunlardan dolayı karnavallara özel bir önem verir ve karnavalı şöyle tanımlar:

“Karnaval geçmiş bin yılların dünyayı tek bir büyük kominal edim olarak duyumsama yoludur. İnsanı korkudan kurtaran, dünyayı kişiye ve kişiyi de başka kişilere son derece yaklaştıran, değişimden neşe duymayı sağlayan ve şen şakrak bir görelilik taşıyan *karnavalesk* dünya duygusu, dogmatik nitelikli, evrime ve değişime düşman, mevcut varoluş durumun ya da toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan tek-yanlı ve kasvetli resmi ciddiyetin tam karşıtıdır. Karnaval dünya duygusu insanı tam da bu tür bir ciddiyetten kurtarmıştır. Ama içinde bir nebze olsun nihilizm, boş bir uçarılık veya kaba bohem bireycilik yoktur” (2001:289).

⁹ Hristiyanlığın ilk zamanlarında dinin yayılması için folk kültürüne ihtiyaç vardı ve folk kültürünün güçlü kökenleri vardı. Bu nedenle alt ve orta sınıf ruhbanları, din öğreticileri, öğrencileri folk eğlencelerinin asıl katılımcılarıydı. Ayrıntılar için Bakhtin, “Karnavaldan Romana”, (İstanbul: 2001), 94-101.

Karnaval tümüyle yok edici ve tümüyle yenileyici zamanın şenliğidir, ama soyut bir düşünce değil, ritüel ediminin somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran biçimlerinde ifade edilen zaman anlayışıdır. Karnaval dünya hiçbir son nokta tanımaz ve aslında her türden *sonuçlandırıcı sona* düşmandır, tüm sonlar sadece yeni başlangıçlardır; karnaval imgeleri tekrar tekrar yeniden doğar (Bakhtin, 2001:297).

Ancak, bu “yıkıcı gücün” en yetkin anlatımını bulduğu alan Bakhtin’e göre yine edebiyattır. Toplumsal kurum olan karnaval, “*grotesk gerçekçilik*” olarak edebiyata taşınır. Dil dışı bir gerçeklik olan karnaval, *grotesk* imge yoluyla anlam birimine dönüştürülür (2001:24). Bakhtin’e göre karnaval, edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır:

“Romanda tür ve karnaval kavramları kesişir. Edebiyat türleri de, edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır (...) Karnavalda, resmi kûlte karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedeninin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur (2001:10).

Karnavallaşmış edebiyat da her şeyi zamanla zorunlu bir bağ içinde, hep bir dönüşüm anı olan şimdiyle maksimum temas halinde, geçmişten özgürleşmiş, geleceğe açılmış yönleriyle temsil eder (Bakhtin, 2001:25). Bu nedenle Bakhtin, karnavalların özelliklerine ve karnaval sırasındaki eğlencelere bakarak, edebiyat ile karnavalın ritüellerini birleştirir ve ortaya *karnavalesk* kavramını atar. Bakhtin’in bahsettiği *grotesk* ile *karnavalesk* kavramları aynı şeyi ifade etmektedir¹⁰. Bakhtin, karnavallarda ortaya çıkan özgün gülme biçimlerini *karnavalesk/grotesk* olarak tanımlar; karnavallaşmayı yüceltir:

¹⁰Bazı düşünürler *grotesk* kavramını, “kaba gülme, erotizmin olduğu gülme” olarak görmektedir. Ancak, bu tartışma *karnavaleskin* yapısının farklı anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. İki sözcük de aynı şeyi ifade etmektedir. Bu çalışmada *karnavalesk* sözcüğünü tercih edilmekle birlikte zaman zaman *grotesk* sözcüğü de kullanılacaktır.

"Karnavallaşma, hazır mamul bir içeriğe dayatılan dışsal ve hareketsiz bir şema değildir; daha çok, olağanüstü esnek bir sanatsal canlandırma biçimi, yeni ve şimdiye dek görülmemiş şeylerin keşfedilmesini olanaklı kılan kendine özgü bir bulgulama ilkesidir. Sarındırdığı değişim ve yinleme pathosuyla (yenilenme duygusuyla) karnavallaşma, dışsal bakımdan dengeli, durmuş, oturmuş ve hazır mamul olan her şeyi görelileştirmiştir" (2001:299).

Bakhtin'in belirttiği karnavallaşma ve *karnavalesk* yaşam, *alışıldık* seyrinden çıkmış bir yaşamdır; "bir ölçüde ters yüz edilmiş bir yaşamdır, dünyanın tersine çevrilmiş tarafı"dır (2001:238). Bundan sonraki bölümde Bakhtin'in ortaya attığı *karnavalesk* kavramının özellikleri anlatılacaktır.

1.4.2.2. Karnaval Ve Karnavalesk

Karnavaleskin ayırt edici özelliği, bedeni de dünyayı da varlık olarak değil, varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir. Böylelikle insanları, kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkartır; tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını sergiler. Bu yüzden karnavalın zamanı da mekanı da özeldir. Değişim, ölüp yeniden doğma, zamanın yok edici ve yaratıcı gücü, karnavalın zamana ilişkin ana temalarıdır (Bakhtin, 2001:25).

Bakhtin'e göre *karnavaleskin* özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler:

"Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylanmadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak verilir. *Grotesk* imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır, çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır" (2001:83).

Bu *karnavalesk* yaşamın kendine has özellikleri vardır. Bakhtin, karnavalların yapısına bakarak "*karnavalesk* kategoriler" oluşturur.

1.4.2.2.1. *Karnavalesk* Kategoriler

Daha önce belirttiğimiz gibi, karnavallar halktan herkesin rahatça katılabileceği, hiçbir yasağın olmadığı yerlerdir. Genç-yaşlı, kadın-erkek, soylu-fakir ayrımı yoktur. Bakhtin buna "ters yüz edilmiş yaşam" der ve bu yaşamı şöyle tarif eder:

"Sıradan, yani *karnavalesk*-olmayan yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yaşaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır. Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adab-ı muaşeret biçimleri gelir, yani sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas oluşur" (2001:238).

Bu nokta birinci *karnavalesk* kategoriyi oluşturur. Başka bir ifade ile birinci kategori tüm eşitsizliklerin ortadan kalkması ve özgür bir ortamın oluşmasıdır.

Bakhtin (2001:238) karnavalın, *karnavalesk*-olmayan yaşamın tüm güçlü sosyo-hiyerarşik ilişkilerine karşı, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran, yarı-gerçek yarı-oyunsu bir biçimde *bireyler arasındaki yeni bir ilişki tarzının* sahnelenme yeri olduğunu belirtir:

"Kişinin davranışı, jesti ve söylemi, *karnavalesk* olmayan yaşamda kendilerini tümüyle tanımlayan tüm hiyerarşik konumların (toplumsal zümre, tabaka, yaş, mülk) otoritesinden kurtarılmakta ve böylece, *karnavalesk* olmayan yaşamın bulunduğu noktadan bakıldığında tuhaf ve yakışsız hale gelmektedir" (2001:238-239).

Karnavaleskin birinci kategorisiyle birleşen bu ikinci kategori, karnavalın *teklifsiz* durumudur. “İnsanlar arasında özgür ve içli dışlı, *teklifsiz, samimi, sıcak bir temas*” oluşur. Burada da *karnavalesk*-olmayan yaşamdaki “uygunsuz birleşmeler” faktörü vardır. “Karnavalda özgür ve teklifsiz bir tutum her şeyi kapsamaya başlar, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, birleştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir” (Bakhtin, 2001:239).

Üçüncü kategori ise, ilk ikisi ile iç içe olan *tuhaflıktır*. *Tuhaflık*, organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir: “(Tuhaflık) somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır” (Bakhtin, 2001:238-239). Böylelikle görmekteyiz ki karnavalın, şenliklerin en can alıcı noktasını, yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur:

“Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılar” (Bakhtin, 2001:24).

Gülme, eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışa vurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir (2001:24).

Dördüncü *karnavalesk* kategori ise “*saygısızlık*”tır. Bunlar, *karnavalesk* küfürler, tüm bir *karnavalesk* küçük düşürme ve yeryüzüne indirme sistemi, yeryüzü ve bedenin üretken gücüyle bağlantılı *karnavalesk* müstehcenlikler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin *karnavalesk* parodileridir (Bakhtin, 2001:239).

Bakhtin'e göre, karnavala özgü kategoriler, eşitlik ve özgürlüğe, her şeyin karşılıklı bağlantılı oluşuna veya karşıtların birliğine dair *soyut düşünceler* değildir¹¹:

"Bunlar, bizzat yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran ritüel-törensel "düşünceler"dir. Avrupa insanının en geniş kitleleri arasında binlerce yıldır kaynaşmış ve hayatta kalmış olan düşüncelerdir" (2001:239).

Böylece Bakhtin, edebi metinlerdeki *karnavalesk* olguların çözümlenmesi için bir şema çıkartmış olur.

Karnavalların genel özelliklerine bakarak "*karnavalesk* kategoriler" oluşturan Bakhtin, bunun yanında karnaval içindeki oyunlara, karnaval gösterilere bakarak "karnaval edimleri"ni ortaya çıkarır.

1.4.2.2.2. Karnaval Edimleri¹²

Orta Çağ karnavallarında çeşitli gösteriler, oyunlar yapılır. Bakhtin bunları "karnaval edimleri" olarak isimlendirir. Birinci karnaval edimi, *karnaval kralının gülünç bir şekilde tahta çıkarılması ve ardından tahttan indirilmesi* edimidir. Birinci karnaval ediminin anlamı, *değişim ve değişiklikler, abartılı ölüm ve yenilenme duygusu (pathos)* dur: "Karnaval, tümüyle yok edici ve tümüyle yenileyici zamanın şenliğidir. Karnavalın temel kavramı böyle anlatılabilir" (2001:240). Başka bir ifade ile, tahta çıkarma/tahttan indirme, "değişme-yenilenmenin kaçınılmazlığını ve aynı zamanda yaratıcı gücünü, tüm yapı ve düzenlerin, tüm otorite ve tüm hiyerarşik konumların *neşeli görelliliğini* ifade eden 'çift anlamlı' bir ritüel"dir.

¹¹ Bakhtin, *karnavaleskin* asıl bu özelliği ile edebiyat üzerinde etkili olduğunu da söyler. Bkz. Bakhtin, *Karnaval*dan Romana. (İstanbul: 2001), 239.

¹² Edim: "Olup gerçekleşmiş iş, amel, fiil" anlamlarına gelmektedir.

Bu karnaval ediminde soytarıya kral kıyafetleri giydirilir. Giysiler, eski, yırtılmış veya bir krala yakışmayacak *kamavalesk* kıyafetlerdir ve gülünçtür. Kralın (soytarının) eline bir asa verilir, başına taç takılır. Bu taç ve asa da komiktir. Daha sonra tahta oturtulan soytarı, bir müddet sonra çeşitli nedenlerle tahtını kaybeder ve eğlenceli oyunlarla tahtından indirilir. Bakhtin, bu edimin hemen hemen bütün karnavallarda yapıldığını belirtir.

Bakhtin, daha soytarının tahta çıkarılırken, bu tahta çıkarma ediminin bir tahttan indirme fikrini kapsadığını belirtir (2001:241). Başka bir ifade ile, soytarı daha tahta çıkarılırken, tahttan indirileceği bellidir. Bu da karnavalın “yenilenme ve yeniden doğma” özelliklerine gönderme yapar. Ayrıca, buradaki diğer önemli nokta, tahta geçirilen kahramanın gerçek bir kralın zıttı, bir köle bir soytarı olmasıdır. Bu durum karnavalın ters yüz edilmiş dünyasını yansıtmakta ve o dünyayı kutsamaktadır (2001:241).

“Soytarı kral”ın kıyafetlerinden bahsetmiştik. Bakhtin, bu kral giysilerinin ve sembollerinin de tamamen çift anlamlı olduğunu belirtir. Çünkü “Hem karnavalın sahne dekoru, aynı zamanda da karnaval-olmayan gerçek dünyanın simgeleridirler” (2001:241). Böylece iki dünyayı bir araya getirirler ama burada zafer karnaval dünyasıdır. Çünkü, gerçek dünyanın güç ve kudret sembolleri alaşağı edilmiş, komik bir duruma düşürülmüş ve değersizleştirilmiştir. Bir soytarı kral olarak, kralın, karnaval-olmayan dünyadaki bütün “özel” olma durumunu yok etmiştir. Aslında, bu durum da karnavalın “özgürleştirici” dünyasına gönderme yapar. Çünkü, resmi dünyanın önemli sembolleri ters yüz edilerek değersiz hale getirilir. Bu da var olan eşitsizliği ortadan kaldırır, özgürlük ortamını artırır. Bakhtin, tüm karnaval simgeleri için bu çift anlamlı durumun aynı olduğunu belirtir; “kendilerine daima bir olumsuzlama perspektifi barındırırlar. Doğum ölümle, ölüm de yeni bir doğumla doludur” (Bakhtin, 2001:240-241). Özetle, karnaval tözsel değil, işlevseldir, hiçbir şeyi mutlaklaştırmaz, bunun yerine her şeyin neşeli göreliliğini dile getirir.

İkinci karnaval edimi, “kılık değıştirme”dir. Çünkü, *kamavalesk* düşünce açısından eşyaların kullanılması da aynı şekilde tipiktir. Giysilerin tersyüz edilip giyilmesi (veya tersten giyilmesi), pantolonun kafaya geçirilmesi, ev aletlerinin silah olarak kullanılması. Bütün bunlar “*kamavalesk tuhaflık* kategorisinin örnekleridir. Alışıldık ve genel olarak kabul edilen durumların ihlal edilmesi, yaşamın alışıldık tekdüzeliğinden çekilip çıkarılmasıdır” (Bakhtin, 2001:243).

Üçüncü karnaval edimi ise, “*değişim*” dir:

“Kendilerinde, değişim ve krizin her iki kutbunu da birleştirirler; doğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), hayır duası ve beddua (ölüm ve yeniden doğumu eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları), övgü ve yergi, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, bir şeyin dışyüzü ve iç yüzü, aptallık ve bilgelik. Tezatlıkları nedeniyle (yüksek/alçak, kalın/ince gibi) veya benzerlikleri nedeniyle (çiftler/ikizler). Seçilen imge çiftleri *kamavalesk* düşünce açısından çok tipiktir” (Bakhtin, 2001:242-243).

“Değişim” edimi içinde yer alan diğer bir olgu “ateş”tir. Karnavalın “vazgeçilmez” aksesuarlarından biri, “cehennem” adında bir arabadır. Çok fazla süslenen ve çok görkemli olan “Cehennem”, karnavalın doruk noktasında yakılır. Böylelikle, insanlar var olan dini ve diğer tüm korkularından kurtulurlar. Başka bir ifade ile bu korkular mağlup olur. Bakhtin bu durumu şöyle açıklar: “İnsanlar korku kaynağıyla oynar ve ona gülerler; korkunç olan şey ‘komik bir canavara’ dönüşür” (2001:111). Böylelikle insanların korkusu karşısında, gülmenin zafer kazandığı düşünülür. Bakhtin’e göre, Orta Çağ insanını en fazla etkileyen de, gülmenin korku karşısındaki zaferidir:

“Bu, Tanrı’nın ve insanın iktidarının, otoriter emirlerin ve yasaklamaların, ölüm ve ölümden sonraki cezalandırmanın, cehennemin ve yeryüzünün kendisinden daha korkutucu olan her şeyin yenilgisiydi” (2001:111).

Böylelikle *kamavalesk* zıt değerli şeyleri birleştirir. Bu da karnavalın diğer bir ediminin, tüm karnaval imgelerindeki “*ikircikli*”

durumdur; doğum-ölüm, dua-beddua, yüksek-alçak gibi. Bu durum da bize “değişim” ediminin parçası olan ateş imgesi de son derece ikircikli, çift anlamlıdır. “Dünyayı eşanlı olarak yıkan ve yenileyen ateştir” (Bakhtin, 2001:243). Aşırı derecede süslenmiş olan bir araç olan “cehennem” arabasının yakılması, aynı zamanda dünyanın yeniden kurulmasına ve “bereket sembolüne” gönderme yapması da ikirciklidir. Bizce de, insanlardaki “cehenneme gitme” korkusu, onun bir araç (araba) ile somutlaştırılarak yakılmasıyla yerini gülmeye ve neşeye bırakmaktadır ki, bu da korku ile neşe arasındaki ikircikli ve çift anlamlı duruma gönderme yapar.

Bakhtin, karnaval gülmesinin de son derece ikircikli olduğunu belirtir:

“Ritüele özgü gülme daima daha yüksek bir şeye yönelmiştir: Otoritelerin ve hakikatlerin değişimine, dünyanın değişimine. Yani, güneş (en büyük tanrı), diğer tanrılar, en yüce dünyevi otorite, küçük düşürülüp *kendilerini yenilemeye* zorlanmak üzere alaya alır. Ritüel gülmesinin tüm biçimleri, ölüm ve yeniden doğuşla, üretken edimlerle, üretken güç simgeleriyle bağlantılıdır. Ritüel gülmesi, güneşin yaşamındaki *krizlere* (gün dönümü), bir tanrının veya tanrıçanın yaşamındaki krizlere, dünyanın ve insanların yaşamındaki krizlere verilen tepkidir (cenazedeki gülüş)” (2001:243-244).

Bakhtin’e göre, ritüel gülmesinde istihza eğlenceyle kaynaşır, bu son derece evrensel bir gülmedir, dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısı içeren bir gülmedir (2001:243-244). Biz de buna iyi-kötü arasındaki ikircikli durumu katabiliriz. *Kamavaleskte* iyi ile kötü arasında bariz bir ayrım yoktur. Çünkü iki kavram da birbiri içinde diğerini taşır¹³.

Kamavalesk efsaneler de genelde, geleneksel kahramanlaştırıcı epik efsanelerden son derece farklıdır. *Kamavalesk* efsaneler, kahramanı alçaltıp, yere indirir, kahramanı aşına kılar, yakınlaştırır, insanlaştırır;

¹³ Filmler açısından baktığımızda, melodram sinemasında iyi-kötü ayrımı kesin olmasına rağmen, *kamavalesk* tarzı içinde barındıran filmlerde bu ayrımının nasıl olduğu konusu bir inceleme konusu olabilir. Çünkü, *kamavaleskin* bu iki olguyu erittiği ve iyi veya kötü kavramını yok ettiğini düşünmekteyiz.

ikircikli karnaval gülmesi, gösterişli ve resmi olmayan her şeyi yakıp kül eder ama hiçbir şekilde imgenin kahramansı özünü ortadan kaldırmaz (Bakhtin, 2001:252).

Parodinin karnavalımsı mahiyetine baktığımızda da ikircikli bir durum görürüz. Parodi tüm karnavallaşmış türlerde vazgeçilmez, temel bir öğedir. Parodileştirme, *tahttan indirici bir benzerin* yaratılmasıdır; aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, ters yüz edilmesidir. Bu nedenle parodi de ikirciklidir. Karnavalda parodileştirme farklı biçim ve ölçülerde çok yaygın olarak kullanılır: Örneğin “karnaval çiftleri”. Karnaval çiftleri, çeşitli yönlerde ve çeşitli ölçülerde uzatan, ufaltan, eğip büken, bütün bir bükük aynalar sistemine benzer. Örneğin, Dostoyevski’nin romanlarının önde gelen kahramanlarının neredeyse hepsinin, kendisini çeşitli şekillerde parodileştiren muhtelif çiftleri (benzerleri) vardı (Bakhtin, 2001:245).

1.4.2.2.3. Karnaval Meydanı

Orta Çağ’da karnavallar, daha önce belirtildiği gibi pazar yerlerinde, meydanlarda yapılırdı. Çünkü, halkın en fazla iç içe olduğu, resmi dünyanın etkisinin en az olduğu bölgelerdir. Orta Çağ karnaval meydanlarının da kendine özgü bazı yapıları vardır:

“Karnaval meydanı, her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepe taklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutsanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekanıdır” (Bakhtin, 2001:24).

Karnaval meydanı, karnaval edimlerinin arenasıdır. Karnaval edimleri burada gerçekleştirilir. Bakhtin, karnaval edimlerinin ana arenasının bütün meydanlar ve meydanlara açılan sokaklar olduğunu

belirtir. Bakhtin, karnaval meydanının *karnavalesk* olgu ve edebiyattaki yeri için önemini şöyle anlatır:

“Karnaval ne sahne tanır ne de sahne ışıkları (...) Karnaval meydanı - karnaval edimlerinin cereyan ettiği meydan- kendisini genişleten ve derinleştiren fazladan bir simgesel tını kazanır. Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsünün geçtiği mekan olarak iki düzeyli ve zıt değerler barındıran bir nitelik kazanır: Sanki gerçek meydandan, özgür içli/dışlı (teklifsiz) teması ve ortaklaşa tahta çıkarma/tahttan indirme edimlerini barındıran karnaval meydanı göz kırıyor gibidir. Keza diğer eylem alanları da, heterojen insanların bir araya gelme ve temas noktaları olursa -sokaklar, meyhaneler, yollar, hamamlar gibi- ayrıca bir karnaval meydanı niteliği kazanır” (2001:246).

Karnavalın yapısına baktığımızda, Erol Mutlu karnavalın bütün bu yapısını şöyle özetler:

“Eğer Orta Çağ karnavallarını hatırlayacak olursak, şenliklerde hiyerarşik yapıların ve bu hiyerarşik yapıya bağlı kuralların alt üst olduğunu, askıya alındığını görürüz. Karnavalda tüm eşitsizlikler ortadan kalkar. Ve böylece bir demokrasi hüküm sürer. Şenliğin yıkıcı özünde “kahkaha” vardır. Şenliklerde “yüce, tinsel, ideal” olan şeyler askıya alınır ve maddi düzeye, yeryüzüne, bedene” indirgenir. *Karnavalın* baş aktörlerinden biri olan soytarılar resmi otoriteyi alaya alarak var olan düzeni alaşağı eder. Bedenin işlevleri; yeme, içme zina yüceltilir” (2001:34)

Özetle, bu karnaval kategorilerine, karnaval edimlerine ve karnaval meydanının özelliklerine baktığımızda Bakhtin, karnavalın yalnızca “egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören” olmadığını vurgular (2001:24). Başka bir ifade ile Orta Çağ karnavalları, Marx’ın izinden giden bazı düşünürlerin eleştirdiği gibi, kitle iletişim araçlarının yaptığı gibi bir işlev üstlenmemiştir. Hatta tam tersine, “gülme” içinde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü ile “yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızmıştır” (2001: 24). Robert Stam bu durumu; “baskıcı toplumların gelecekte yıkılacağını simgeleyen ve bu ütopya için gerçekleştirilen kostümlü prova” olarak tanımlar (aktaran Mutlu, 2001:36) . Ayrıca Mutlu bu durumu şöyle izah eder:

“(Orta Çağ) Şenlikleri insanların ruhlarını özgürleştirir ama diğer yandan da toplumsal değişimlere yol açar. Ancak Bakhtin’e getirilen eleştiriler de bu yöndedir. Eğer karnaval tek sesli olur ve düzenin yanlışlarına eleştiride bulunmazsa, sadece düzenin sürekliliği için bir ‘supap’ görevi görür denilmektedir. Tıpkı Marks ve Mark’ın yolundan gidenlerin kitle iletişim araçlarını, işçinin var olan düzene devam edebilmesi için bir deşarj olma, boşalma aracı olarak görmesi gibi” (2001:42)

Görüldüğü üzere Bakhtin, *kamavalesk* kavramını ortaya atarak, edebiyattaki gülme unsurlarının incelenmesi için bir kuram oluşturmuştur. Bakhtin’in *kamavalesk* kuramı örnek dizi içinde incelenecek, dizi içinde *kamavalesk* bir yapının olup-olmadığı, *kamavalesk* karakterlerin bulunup bulunmadığına bakılacaktır. Bakhtin’in ifade ettiği gibi bu kuram Orta Çağ Avrupa karnavallarından türemiştir. Böylelikle *kamavalesk* olguların Batı yerelliğinin özelliğini taşıdığını söyleyebiliriz. Böylelikle örnek dizinin yerelliği içinde Batı yerelliğinin bulunup bulunmadığı veya nasıl yer aldığını incelemek, yerellik çözümlemesi yapmak açısından önemli olacaktır.

1.5. TÜRK SEYİRLİK OYUNLARINA GENEL BAKIŞ

1.5.1. Türk Seyirlik Oyunlarının Genel Özellikleri

Bu araştırmada yerellikleri incelemek açısından, Türk seyirlik oyunlarını ele almak yararlı olacaktır. Çünkü bizde tiyatronun, oyunculuğun kaynaklarından olan ve halkın yerelliklerini/gelenekselliklerini yansıtan Türk seyirlik oyunları ile örnek dizi **Ekmek Teknesi**’ndeki karakterler ve olaylar arasında yakın bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Başka bir ifade ile seyirlik oyunları yerelliklerimiz arasında yer almaktadır. Bu yerellikler modern dünya, teknoloji ve küreselleşme ile “unutulmak üzere”dir ve küreselleşme karşısında yerelliklerin ne ölçüde kurulduğunun,

yeniden üretildiğinin araştırıldığı bu tezde, bu oyunların konularının ve karakterlerinin dizi içinde bulunup bulunmadığı, dizide bu yerelliklerden esinlenilip esinlenilmediği veya dizinin seyirlik oyunlarından “dolayım lanarak¹⁴” oluşturulup oluşturulmadığına bakılması, yerellik incelemesi açısından önemli bir noktaya oturmaktadır.

Türklerde çok çeşitli sözlü ve sözsüz tiyatro sanatları vardır: Karagöz, Ortaoyunu, Cambaz, Kukla, Hokkabazlık gibi¹⁵. Bu oyunlar varlıklarını yüzyıllarca devam ettirmiş, Türk tiyatrosunun örneklerini oluşturmuşlardır. Bu oyunların bir çoğu halk tiyatrosu geleneği türlerindendir. Örneğin; Karagöz, Ortaoyunu. Metin And, halk tiyatrosu geleneğinin ne olduğunu şöyle açıklar:

“Bu metinsiz, sahnesiz bir tiyatro geleneği olup, Avrupa'daki halk tiyatrosunu andıran aydın ve yarı aydın orta sınıfın tiyatrosudur. Metinsiz, doğmaca, oyuncunun yaratıcılığına dayanan bir gelenektir” (1969:9).

Başka bir ifade ile bu oyunlar, halkın içinde gelişmiş, konularını geleneksel öğelerden almış doğaçlama oyunlardır.

Türklerde seyirlik oyunlarının gelişimine baktığımızda ise And, dramatik sanatın gelişimini beş etkene bağlar: Yer, soy, İmparatorluk, Batılılaşma ve İslam.

And, “yer” etkeninde Türk kültürünü ve seyirlik oyunlarını, Anadolu’da yaşamış eski uygarlıkların etkilediklerini söyler. Seyirlik oyunlarında Anadolu’daki eski uygarlıkların izlerinin bulunduğunu belirten And, bu uygarlıkların Anadolu halkı tarafından hala yaşatıldığını belirtir. Nitekim bu uygarlıklardan kalma gelenekler, törenler, değişikliklere uğramalarına rağmen hala varlıklarını sürdürmektedir (1969:11).

¹⁴ “Dolayım lanama” konusu “Üçgen Arzu” başlığı altında ele alınacaktır.

¹⁵ Ancak araştırmamız açısından Karagöz, Ortaoyunu ve Meddahlık ele alınacaktır.

And, dramatik sanatın gelişiminde “soy” etkenini Şamanizm ile bağdaştırır:

“Oyun sözcüğünün bile Şamanlıkla çok sıkı bir ilişkisi vardır. Bunun izlerini Anadolu dansları ve seyirlik oyunlarda görmek kabildir. Dinsel özellikleri yanında seyirlik oyunlarının niteliği olan tarikat danslarında bile şaman izleri bulunmuştur” (1969:12).

Zaten, bir çok Şaman dinsel ayininde sözlü veya sözsüz çeşitli danslar yapılmaktadır. Bunların seyirlik oyunlarına geçmesi ise doğal bir durumdur. Ancak And, bir çok tartışmalar olmasına karşın, Orta Asya’dan gelmiş olmanın, seyirlik oyunlarının yapısı ve gelişimi üzerinde çok fazla etkili olmadığını belirtir:

“Soydan gelen Doğu kaynaklığını kesin olarak Anadolu Türk’lerindeki dramatik gösterilerde bulamıyoruz. Doğudan böyle bir gelenek getirilmiş olsa bile Selçuk, Anadolu Beylikleri ve Osmanlıların da erken dramatik gösterileri üzerinde hemen hemen hiçbir bilgimiz yoktur”(1969:15).

Ancak yine de And, soydan gelen bir geleneğin, bir etkinin bulunduğunu inkar etmez (1969:15).

And, “Batılılaşma” etkeninin ise, yakın çağlarda görülen bir etki olduğunu ve Tanzimat’la başladığını belirtir. Burada Batı tiyatrosundan etkilenim söz konusudur. “İslam” etkeninde ise And, İslam’da tiyatronun ve oyunların uygun görülmediğini belirtir (1969:28). Ancak, meddahların özelliklerine baktığımızda, dini hikayeleri anlattıkları ve Hz Muhammed’le bağlantılandırıldıklarını, derviş, evliya olarak görüldüklerini bilmekteyiz. Ayrıca, Karagöz ve Hacivat oyunlarında bazı dini etkiler görülmektedir. Bu nedenle İslam’ın Türk seyirlik oyunları üzerinde etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

Seyirlik oyunlarını etkileyen bu beş etkene kısaca baktıktan sonra, Osmanlı toplumunda Türk seyirlik oyunlarının gelişmesini sağlayan

kesimlere göz atacağız. And, seyirlik oyunlarının Osmanlı toplumu içindeki durumunu şöyle açıklar:

"Seyirlik oyunlarının düzenlenmesi ve örgütlenmesi Osmanlı devletinin saray, esnaf, dinsel ve askeri örgütlenmesinde gösterdiği yetkinliğe uygundur. Seyirlik oyunları, hele sözlü ve kişileştirmeye dayanan oyunları gösteren oyuncuların toplum içinde saygınlıkları ne denli düşük olursa olsun gene de bunlar hem örgütlenmiş, hem de bunlarla devletin temel kuruluşları arasında sıkı bir ilişki kurulmuştu" (1969: 35).

Bu nedenle seyirlik oyunlarının, toplumun dört kesimiyle yakından ilintisi vardır: Saray ve çevresiyle, esnaf lonca ve gedikleriyle, asker ocaklarıyla ve dinsel öğretilerle, tarikatlarla (And, 1969:35-36).

Saray ve çevresi seyirlik oyunlarla iki yönlü ilişki kurmuştu. Hem saraya bağlı, sarayın içinde yaşayan oyuncular vardı; örneğin Nedimler, meddahlar, hokkabazlar, hayalciler; hem de saraylarda, "saray cariyelerine, içoğlanlarına müzik, dans, kukla gibi sanatlar öğretilirdi" (And, 1969:35). Ayrıca And, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Batılılaşmanın etkisiyle saray tiyatrolarının kurulmaya başlandığını ve saray dışındaki tiyatlara yardım edildiğini belirtir. Seyirlik oyuncularının esnaf loncalarıyla ilişkisine baktığımızda; "hemen her esnaf loncasının içinde türlü seyirlik oyunlar çıkaran" sanatçılar olduğu görülmektedir (And, 1969:37). Ayrıca, seyirlik oyuncularının oluşturduğu topluluklar da esnaf loncalarının arasında sayılıyordu (And, 1969:38). Seyirlik oyuncuları Yeniçeri ocağı ile de ilişkiydi. Bunun dışında, şenliklerde dinsel öğretilerin üyeleri de hünerlerini, danslarını tıpkı seyirlik oyuncuları gibi gösteriyorlardı, hatta din adamları ve öğretim kurumları da şenliklere, seyirlik oyuncularıyla birlikte katılıyorlardı. "Böylece dinsel öğretiler de seyirlik oyunlarla bir arada sayılıyordu" (And, 1969:42)

Osmanlı döneminde seyirlik oyunları, kahvehanelerde, meyhanelerde, bozahanelerde, meydanlarda, gezinti yerlerinde oynanırdı.

Bunun yanında gerek devlet gerekse esnaf tarafından düzenlenen şenliklerde de bu oyunlara yer verilirdi (And, 1969:45).

Genel olarak Türk seyirlik oyunlarına baktığımızda, bu oyunların dramatik bir yapıya sahip olduğu gözlenirken, özellikle sözlü olanlarında bir takım ortak noktalar olduğu ortaya çıkmaktadır. And, bu ortak noktaları şöyle sıralar:

- Bu oyunların hepsinde taklit, en önemli yeri tutar. Başlıca, çatışma ve kişileştirme yöntemi uygulanır (And, 1969:47). İki türlü taklit vardır:

"Birincisi, örneğin; Pişekar, Ortaoyunu'na başlarken 'falan oyunun taklidini aldım' der ki, söz konusu olan bu taklit belli bir oyun, bir olaylar dizisinin taklididir. İkinci anlamda taklit, insanların, hayvanların, kimi zaman cansız nesnelerin hareketlerine, davranışlarına, görünüşlerine, benzetme veya benzetmektir. Çeşitli ağızların, dillerin, deyişlerin, kusurlu kişilerin, uğraşların taklidi yapılır. Çeşitli halk tiyatrolarında görülen bu taklit çoğu kez alay edici, aşağılayıcı, taşlayıcı bir yoldan yapılır" (And, 1969:48).

- Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılır. Söyleşen iki kişi arasında bu karşıtlığın belirtilmesi en önemli öğelerden biridir:

"Bunlarda 'dişi konuşan' diyebileceğimiz kişi, karşısındakine nükte yapmak fırsatını verir, lafı, söyleşmeyi açar. Karagöz'de Hacivat, Ortaoyunu'nda Pişekar, Hokkabazda Usta veya Pişekar, bu türlü 'dişi konuşan' kişilerdir. Buna karşılık 'erkek konuşan' diyebileceğimiz, cevap veren, laf yetiştiren, Karagöz'de Karagöz, Ortaoyunu'nda Kavuklu, Hokkabaz'da Yardak veya Yardakçı bunlar arasındadır. Bunların sesinin tonu bile karşısındakine göre daha kalın, erkekçe, gırtlaktan çıkar" (And, 1969:48).

- Bu oyunlarda rastladığımız özelliklerden biri de oyunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırıldığıdır. İster Karagöz, Ortaoyunu ister Hokkabazlık, Kukla ve Tuluat olsun bütün bu oyunlarda müziğe, dansa, şarkıya bol bol yer verilir (And, 1969:49).

- Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçmiştir. “Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, Ortaoyunu’nda ortaya çıktığı çok görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde, başka seyirlik oyunlara yer veriliyordu” (And, 1969:49).
- Bir önemli özellik de oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin bulunmamasıdır (And, 1969:49).
- “Sözlü oyunların bir özelliği de gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanan kişileştirmeye başvurusu, her yönüyle ‘göstermecî’ tiyatro özelliğini taşımasıdır” (And, 1969:49).

Bu maddelerin dışında, oyunların belli başlı özellikleri arasında şunlar da yer alır:

“Göstermecî tiyatro olmaları dolayısıyla kişilerin tip olarak çizildiğini, oyun yapılarının açık biçimde geliştiğini, toplumsal ve siyasal yergi ve taşlamanın asal özelliklerinden olduğunu, yer yer gerçeği, ya gerçeküstücülük ya da üsluplaştırma yoluyla çarpıttıklarını, zaman ve yerde soyutlaştırma eğilimini, taşlama, yansılama, tersinleme gibi çeşitli özelliklerinin olduğunu söyleyebiliriz” (And, 1969:306).

Bu araştırmada, örnek dizi **Ekmek Teknesi**’ndeki yerellikleri incelemek açısından, Türk seyirlik oyunlarından sadece Karagöz ve Ortaoyunu ile Meddahlık ele alınacaktır. Çünkü, örnek dizideki karakterler ile olaylar, bu geleneksel/yerel üç türden esinlenerek, başka bir ifade ile “dolayım lanarak” oluşturulmuştur. Bu nedenle diğer seyirlik oyunlar araştırmamızın sınırlılıkları dışında kalmaktadır. Karagöz, Ortaoyunu ve meddahlık konuları ise, ikinci bölüm içinde çözümlemelerle birlikte ele alınacaktır.

Türk seyirlik oyunları şenlikler sırasında da gösterilirdi. Bir önceki konuda ele aldığımız Bakhtin'in *karnavalesk* kuramına baktığımızda, bu kuramın Orta Çağ şenliklerinden doğduğunu görmekteyiz. Araştırmamız ve kuramsal dayanağımız olan Bakhtin'in *karnavalesk* kuramını daha iyi görmek ve onu Türk seyirlik oyunları ile karşılaştırmak açısından, bir Avrupa yerelliği olan Orta Çağ karnavalları ile Türk yerelliklerinden kaynaklanan Türk şenliklerini incelemek ve karşılaştırmak, Türk şenliklerinde de *karnavalesk* unsurların olup olmadığına bakmak gerekmektedir. Böylelikle örnek dizinin yerelliğinde bu iki unsurun -Batı yerelliği, *Karnavalesk* ile Doğu yerelliği, Seyirlik oyunlar- aynı anda yer alıp-almadığı incelenebilecektir. Türk seyirlik oyunlarının yapısı ile *karnavalesk* unsurları incelemenin, araştırmamızdaki yerellik söylemlerine daha çok açıklık getireceğini düşünmekteyiz.

1.5.2. Türk Şenliklerine Genel Bakış

Türk şenliklerini incelemeden önce genel anlamda şenliklerin özelliklerine bakılması yararlı olacaktır.

1.5.2.1. Şenlikler Ve İşlevleri

Türk şenliklerini inceleyen ve genel olarak şenliklerin özelliklerine değinen Metin And, şenliklerin Apollon-Dionisos karşıtlığına dayandığını belirtir: "İnsan hayatı akla dayanmayan, sınır tanımayan şiddetle belirlenenle, çalışma ile sınırlı ve akla dayanan bir karşıtlık gösterir. Buna

Apollon-Dionisos karşıtlığı diyoruz” (1982:1). And, bu karşıtlığın nasıl oluştuğunu ve şenliklerle bağlantısını ise şöyle açıklar:

“Bir yanda hayal gücünün özgürlüğü, coşkulu şiddet, giderek kurumlaştıkça dinginlik, şiddetin yok olması, tutkuların yüceltilmesine dönüşür. Şenlikler giderek tören niteliğini kazanırlar, daha çok seyredilen bir gösterim, bir sanat olayı durumuna gelirler. Bunun karşıtı Dionisos gibi düzeni altüst eden yabansı, düzensizlik sarhoşluktur (...) Şenlik bu iki aşırı ucun dengelenmesidir. Nietzsche’nin de belirttiği gibi, şenliğin özünü oluşturan ve ona canlılığını veren aslında onun bu Dionisos yanıdır. Bu olmayınca şenliğin canlılığı, bedeni ve hayal ürünü oyunların doğallığı yitirilir, şerlik yoksullaşır” (1982:1).

And, şenliklerin özelliğinin, gösterilere herkesin etkin bir biçimde katılması olduğunu belirtir. Ona göre şenlikler, “kültür düzeninin ve baskıların kaldırılması, geçici bir süre için dizginlerinden boşalmış bir enerji ve büyük bir savurganlığın, başıboşluğun hüküm sürdüğü bir toplu yaşantıdır” (1982:1).

And, ortaya çıkan ilk şenliklerin işlevlerini de üçe ayırır:

- **Ekonomik İşlev (Harcama ve Savurganlık):** Genel olarak şenliklerin toplum hayatının düzenleyicisi olduğunu belirten And, eski toplumlarda gerek mal birikiminde gerekse enerji birikiminden bir dengelemeye gereksinim duyulduğunu ve bunun için de şenliklerin ortaya çıktığını söyler. And, şenliklerde yağmaya kadar varan harcamaların ve savurganlıkların bireye ve topluma güçlülük duygusu, üstünlük duygusu verdiğini söyler: “İnsanoğlu bu eylemiyle, evreninin sınırsızlığı ile sahip olduğunun sınırlılığını dengelemektedir”. Şenliklerdeki bu eylemlerin özelliği, günlük hayatın unutulmasının sağlanması, günlük hayatın dışına çıkılmasıdır (And, 1982:2).

- **Yenilenme (Dinamik İşlev):** And, şenliklerde, dini ve sosyal yasakların ve baskıların kaldırılması ve savurganlık ile günlük hayatın dışına çıkılması sonucu, insanlar için “özgür bir alan oluştuğunu” söyler. Bu nedenle şenlikler yenilenme, yeniden canlanma işlevi görmektedir:

“Eskilerde günlük hayat süreci güçten düşme ve ölüme doğru gidiş olarak görülmektedir. Şenlik bir anlamda bu güçten düşmeyi durduran bir olgudur, topluca yenilenme tekniğidir” (1982:3). And, bu nedenle şenlikleri “yitik cennetin bulunması” ve/veya “insanoğlunun evren ve zaman üzerinde araya girerek etkilemesi, bozulan dengeleri düzeltmesi” olarak tanımlar.

- **Birleştirici, Bütünleyici İşlev:** And, şenliklerin önemli bir özelliğinin toplumu birleştirme, bütünleştirme olduğunu belirtir. Hatta, bu durum “buhar kazanındaki güvenlik supabı” gibidir; “sağaltıcı bir işlevi vardır” (And, 1982:1). Şenlik, toplum içindeki ayrılıkların azalmasına, “ruhsal daralma”nın çözümlenmesine yardımcı olur.

Fransız toplumbilimcisi Durkheim ise ritüel ve şenlikteki işlevleri dört kesimde toplamaktadır:

- Ritüel, bireyi, toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.

- Bireyleri bir araya getirir. Bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.

- Ritüelin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır: Geleneklerin sürmesine, inançların tazelenmesine, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu bir biçimde ayakta tutar.

- Mutluluk verici işlevi vardır. Toplumun bir üyesi olmanın, mutluluk duygusunu verir. Günlük hayatın dağınıklığı, çeşitliliği, iş bölümünün yarattığı ayrılıklar karşısında şenlikte eş zamanda toplumu bir araya getirir. Şenlik, bireyler ve toplum kesimleri arasındaki sürtüşmeleri, hasımlıkları kaldırır (Durkheim'den aktaran And, 1982:3).

Bu maddelerden görülmektedir ki, şenliklerin toplumun devamı için bir “supap” olarak görülmektedirler. Başka bir ifade ile, varolan düzenin devamı, sarsılmaması için, halk arasında olabilecek başkaldırıları, karşı çıkmaları şenlikler gibi eğlenceler sayesinde bastırılmakta, insanların içlerindeki duyguların boşalması sağlanmaktadır. And da bu görüşünü şu şekilde ifade eder: “Şenlikler, bir sosyal düzenden bezginliğe uğrayan bireylerin her an patlayabilmeleri ihtimali karşısında bir güvenlik supabı işlevini görmektedirler” (1982:4). Çünkü And’a göre şenliklerden sonra insanlar yatıştır ve yeniden günlük yaşamlarına yenilenmiş olarak dönerler. Ancak, daha önce gördüğümüz gibi, Bakhtin bu konuya çok daha farklı bir bakış açısından yaklaşmakta, özellikle Orta Çağ karnavallarının bu işlevi görmediğini, tam tersine “devrim” niteliği taşıdığını belirtmektedir. Erol Mutlu’da bu duruma dikkat çeker ve eğer şenliklerin “yıkıcı” gücü olmazsa, sadece bir “supap” görevi göreceğini ve “devrim” niteliğini kaybedeceğini belirtir (1998:35). Ancak, biz de araştırmamızda Bakhtin’in görüşlerine yakın durmakta ve şenliklerin, karnavalların “yenileyici” özelliği olduğunu belirtmekteyiz.

1.5.2.2. Türk Şenliklerinin Genel Özellikleri

Türk şenlikleri olarak daha çok Osmanlı şenlikleri el alınacak ve bu konuda araştırma yapmış olan Metin And’ın incelemesi baz alınacaktır.

And, Osmanlı şenliklerini çeşitli başlıklar altında toplar. Bunları genel olarak verecek olursak; a- Şehzadelerin sünneti, b- Sultan hanımların nişan ve evlenmeleri için yapılan şenlikler, c- Padişah çocuklarının doğumu için yapılan şenlikler, d- Bir zaferin elde edilmesi üzerine yapılan şenlikler, e- Şehzadelerin ilk derse başlama törenleri, f- Yabancı bir konunun veya elçinin gelişi için yapılan şenlikler, g-

Yabancılarla ilgili şenlikler, h- Çeşitli gerekçelerle yapılan şenlikler (1982:13) dir.

Görüldüğü üzere, Osmanlı şenlikleri daha çok padişahlar tarafından düzenleniyordu ve doğum, evlenme, sünnet gibi konuları kapsıyordu. Şenliklerde genel olarak günler öncesinden hazırlıklar başlatılıyordu. And, bunun için bir çok kişinin görevlendirildiğini söyler (1982:39). Padişahın emriyle çeşitli görsel sanat oyuncularını davet ediliyor ve bu oyuncular provalarını yapıyorlardı.

And, padişahlar tarafından düzenlenen ve zaman zaman halkın içinde yapılan Türk şenliklerinin niteliklerini şöyle sıralar:

“Açık biçimdedir. Ritüel nitelikler taşır, işlevleriyle tüm topluma yöneliktir, topluca katılma vardır. Devingen süreklilik, değişken imgeler egemendir. Gerek gösterimi çıkaranlar, gerek izleyiciler her kesimden. Görünümü bir şenlik coşkunuğu içinde başıbozuk, düzensiz olmakla birlikte tutarlı bir sıra içinde, öğeler birbirine gevşek fakat çağrışımlı bir biçimde bağlantılıdır” (1982:257).

And’ın Osmanlı şenlikleri incelemesine baktığımızda bu maddelere biz de şunları da ekleyebiliriz:

- Şenlikler genellikle padişah ve/veya resmi otorite tarafından düzenlenir. Bu nedenle halkın kendisinin hazırladığı şenlikler yoktur.
- Bu nedenle şenliklere devletin üst düzeyinden kişiler ve yabancı devlet konukları katılır.
- Daha çok devletin büyüklüğünü ve halkı ile bütünlüğünü göstermek -özellikle yabancı devletlere- ve devletin “şanı” için yapılır.

- Şenliklerde belirli bir nizam ve düzen vardır. Taşkınlıklar resmi otorite tarafından önlenir. And, Osmanlı şenliklerinde düzeni sağlayanlara “tulumcu” denildiğini belirtir (1982:40).
- Halk katılımcı gibi görünse de aslında sadece izleyicidir. Bu nedenle pasiftir.
- Şenliklerde din, sınıf, cinsiyet ayrımları yok olmaz.
- Bu nedenle Bakhtin’in Orta Çağ karnavallarından ortaya attığı sınırsız “özgölük” durumu burada söz konusu değildir.

1.5.2.3. Türk Şenlikleri Ve Orta Çağ Karnavalları

Osmanlı şenlikleri ile Orta çağ karnavallarını inceleyen ve karşılaştıran Bingöl, Osmanlı şenliklerini ile Orta Çağ karnavalları arasında çeşitli benzerlikler olduğunu belirtir (“Şenlikli Karagöz:Türkçe’nin Gizli Romani”, http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004).

Orta Çağ karnavalları üç aşamada gerçekleşir: Çeşitli biçimlerde giyinen insanların çektiği gösteri arabalarının oluşturduğu bir geçit töreni; çeşitli yarışmalar ve bir güldürü oyunu (Burke, 1996:210). Daha önce belirttiğimiz gibi karnavallar, resmi otoritenin dışında gelişen, halk tarafından yapılan ve insanların “katılımcı” olarak bulundukları şenliklerdir. Karnavallarda devletin otoritesi veya resmi düzenin herhangi bir baskısı yoktur. Özdemir Nutku, Osmanlı şenliklerinin Orta Çağ karnavallarına bu yönden benzediğini; çünkü Türk şenliklerinde “halk tavrı”nın, başka bir ifade ile halkın etkinliğinin fazla olduğunu belirtir:

“Türk şenliklerinin genel havasında tamamen halk tavrını sezeriz. Avrupa’da, Rönesans dönemi saraylılar önünde düzenlenen, karmaşık tekniği ve entelektüel dinlenmeyi getiren şenliklerden çok değişiktir Türk şenlikleri. Avrupa saray şenliklerinde olduğu gibi, kapalı bir sanat anlayışını değil, tersine alabildiğine açık, halkın tavrını, halkın yönelişini açımlayan bir karakter gösterir. Bu yönden, Türk şenlikleri, Rönesans’tan çok Orta Çağ şenliklerindeki özellikleri gösterir” (1987: 7, 9-10).

Ancak And, Nutku’dan farklı yaklaşarak, Osmanlı şenliklerinde, Orta Çağ karnavallarının aksine, halkın tam bir katılımcı olmadığını söyler. Halk, daha çok izleyici konumundadır. Şenliklerde katılımcılar, gösterileri düzenleyen sanatçılardır. Ayrıca, halktan her kesim şenliklere rahatça katılamaz (1969). Örneğin; kadınların şenliklerin bütün aşamalarına katılıp katılmadığı veya şenliklere katılmada ne kadar özgür oldukları belirsizdir. Diğer yandan Osmanlı şenlikleri çoğunlukla padişahlar veya devlet erkani tarafından organize edilmektedir. Dolayısıyla bu şenlikler, Orta Çağ şenliklerindeki gibi tamamen halkın etkinliği ile oluşan bir eğlence değildir. Aslında Bingöl de, bazı şenliklerde esnaf, zanaatkarlar ve halktan başka, devletin çeşitli katlarından ulemanın da bulunduğunu ve bu durumda şenliğin “yüksek devlet görevlileri tarafından yönlendirilen toplumun bütününün canlandırıldığı bir gösteri haline dönüştüğü” belirterek, bu şenliklerin devlet otoritesinden çok da kopuk olmadığını gösterir. Ayrıca Bingöl, “daha çok yüksek rütbeli görevlilerin katıldığı, halkın da sadece seyrettiği alaylar da yapıldı” demektedir (“Şenlikli Karagöz:Türkçe’nin Gizli Romanı”, http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004). Böylece görülmektedir ki, And’ın belirttiği gibi Osmanlı şenlikleri üzerinde daha çok devletin etkisi bulunmaktadır. Bu durum ise karnavallar ile Osmanlı şenlikleri arasındaki başka bir farkı ortaya çıkarmaktadır.

Karnavallarda insanlar, normal dünyadaki farklılıklardan kurtulur, özgür ve eşit bir ortam oluşur. Günlük hayatta insanlar arasında olan bütün sınıfsal, ırksal, kültürel eşitsizlikler karnaval ortamında yok olur. Bingöl, Osmanlı şenliklerinde bu yapının Orta Çağ karnavalları gibi olduğunu belirterek, o dönem Osmanlı şenliklerinde de insanlar arası sınıf, din, ırk ayrımlarının -karnaval eğlenceleri kadar olmasa da- bir ölçüde

ortadan kalktığını söyler. Çünkü, Osmanlı İmparatorluğu'nda Ortodoks Rumlar, Katolikler, belirli sayıda Protestanlar, bunların yanında Yahudiler ve Ermeniler yaşıyordu. Müslüman olmayan bu grupların her biri ibadetlerinde, gündelik yaşamda konuşulandan farklı bir dil kullanıyordu. Faroqhi'ye göre, tüm bu insanlar sarayın düzenlediği şenliklere katıldıklarında veya kahvehanelerde menkıbeler dinleyip Karagöz izlediklerinde, dar çevrelerinin dışına çıkıp (1998:8-9) kaynaşıyorlardı. Böylece şenlikler, farklı din, ırk ve mezhepten olan insanların kaynaştıkları bir ortam haline geliyordu.

Karnavalların diğer bir özelliği ise, düzenin geçici olarak askıya alınmasıdır. Bu ortamda insanlar, günlük hayatta yasak olan şeyleri rahatça yapabilir, dile getirebilirler. Bingöl, Osmanlı şenliklerinin en önemli yanlarından birinin, gündelik yaşamda yasak olan şeylerin, şenlik sırasında hoşgörüyle karşılanması, hatta bazen bunlara tümüyle göz yumulması olduğunu belirtir ("Şenlikli Karagöz:Türkçe'nin Gizli Romanı", http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004). Bu durum Orta Çağ karnavalları ile benzerlik göstermektedir. Örneğin: "Padişahın düzenlediği şenlikler sırasında İstanbullu erkeklerin, aralarında Müslüman olan var mı diye bakılmadan Galata meyhanelerinde eğlenmelerine izin verilmekteydi" (Faroqhi , 1998;197). Ayrıca Bingöl, her iki kültürde de (Orta Çağ ve Osmanlı), toplumun hiyerarşik yapısını yumuşatmak ve kabul edilebilir bir düzeyde tutmak için, hiyerarşiyi bir ölçüde hicvetme yoluna girdiğini belirtir:

"Örneğin gölge oyunları, kısmen dini çerçevenin dışına taşan bir kültürel etkinliktir. Başta cinsel konular olmak üzere, etnik azınlıkların kültürleriyle beslenmiş geniş bir değerler haritasına yayılan bu oyunların, tematik özellikleri, varolan manevi sistemle pek çok açıdan çatışır; ama uygulanış biçimleri kolektif çabayı öngörürdü".

Bingöl'ün tersine Faroqhi ise, Osmanlı şenliklerinde Orta Çağ karnavallarının kadar özgür bir eleştiri olmadığını, ancak burada da sistemin eleştirisinin yapılmasına zaman zaman kısıtlamalar konulmadığını belirtir

(1998:194). Diğer yandan And, şenlikler sırasında devlet erkanının rahatça eleştirilebildiğini, şenliklerde eleştiri yapanların daha sonra hiçbir şekilde cezalandırılmadığını belirtir. Ancak And, zaman zaman “eleştirinin dozu kaçırılınca” çeşitli yasaklamalar getirildiğini de ekleyerek (1969: 45-73) Faroghi’ye katılır. Düşünürlerin bu görüşlerine rağmen, şenliklerdeki seyirlik oyunlarına baktığımızda “eleştiri dozu”nun aşılabilildiğini, özgürce hicvin yapılabildiğini görürüz. Bu nedenle Türk şenlikleri ve seyirlik oyunlarının Orta Çağ karnavallarının yapısı ile benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Görüldüğü üzere, Batı kültürünün gelenekselliğinin, yerelliğinin ürünü olan karnavallar ile Doğu kültürünün gelenekselliğinin, yerelliğinin ürünü olan şenlikler çeşitli yönlerden birbirlerine benzemektedir. Bir gülmece olan örnek dizi, bir “şenlik yeri”dir. Bu şenlik yerinde karnavalın ve Türk şenliklerindeki seyirlik oyunları ile Batı karnavallarının karakterleri, “kahramanları” bulunmaktadır. Bu yapıya baktığımızda Batı yerelliği ile Doğu yerelliği, dizinin yerelliğindeki şenlik mekanında birleşmektedir. Bu nedenle de dizinin yerelliğinde Doğu-Batı yerelliğinin kaynaştığını ve “melez bir yerelliğin” oluştuğu görürüz. Bu başlık altında irdelediğimiz konular dizinin yerelliğini açıklamak ve onun “melez” yapısını görmek açısından karakter ve olay çözümlemeleri için yararlı olacaktır. Ancak, karnavalların yapısından esinlenerek Bakhtin tarafından oluşturan *karnavalesk* ile Türk seyirlik oyunları incelemek de örnek dizinin “melez” yerelliğini anlamak açısından önem taşımaktadır.

1.5.3. Türk Seyirlik Oyunlarının *Karnavalesk* Yapıları¹⁶

Özdemir Nutku'ya göre Türk seyirlik oyunları; hokkabaz, meddah gibi sanatçıların söyleşmeleri; kukla, karagöz gibi mekanik gösterilerin anlatım özellikleri ve orta oyunu, tuluat tiyatrosu gibi çok oyunculu gösteriler tekniğini, anlatım biçimlerini ve tiplerin kaynağını, çeşitli vesilelerle düzenlenen şenliklerden alır (1987:141). Orta Çağ karnavalları gibi geleneksel Türk seyirlik oyunları, kaynağını kendi folk kültüründen alır. Tıpkı Batı'da *grotesk* edebiyat eserlerinin yüksek edebiyat içinde değil, halkın içinde doğup geliştiği gibi, geleneksel Türk seyirlik oyunları da kır köy şenliklerinden beslenmektedir. Bingöl bu durumu şöyle açıklar:

"İster bir kitabın sayfalarında yazılı, ister seslendirilmiş, ister sahnede oynanıyor olsun, metinler içinde yeşerdikleri mekanların, tarihsel aktörlerin dayattıkları kurallara boyun eğme, başkaldırı biçimlenir, varlıklarını aktara gelirler".

Bingöl'e göre din dışı şenliklerden farklı olarak, Ramazan ayında da yapılan eğlenceler *karnavalesk* bir uzam sunmaktadır. Ramazan ayı boyunca karşılıklı ziyaretler ve ziyafetlerin, armağan alıp vermelerin, gece şenliklerinin, eğlencelerin ve çeşitli gösterilerin düzenlendiğini; gündelik yaşamın kesintiye uğrayan akışıyla, halkın ortak psikolojisindeki belirgin değişikliklerle yıllık bir dönüşüm yaşandığını belirten Bingöl, bu ayın *karnavalesk* yapısını şöyle anlatır:

"Her şeyden önce kentlerin, sokakların çehresi değişir: Ramazan ayından bir gün önce cami minarelerine asılmış "mahya" kuşaklarıyla, kentin çeşitli bölgelerine yayılmış kahvehanelerin aydınlatmalarıyla, "gece gezginleri"nin yeşil, kırmızı, mavi gibi rengarenk küçük fenerleriyle her yer aydınlanırdı. Ramazan ayında, özellikle başkent, bir ışık kentine dönüşürdü. Kısaca, Osmanlı'da Ramazan ayında geceyle gündüz **ters yüz olur**; Ramazan karanlığı aydınlığa çevirirdi. Gece eğlenceleri, sohbetler, topluca oynanan oyunlar başlar; eğlencelere, gösterilere katılmak için dışarı çıkılırdı. Ramazan ayında sergilenen geleneksel

¹⁶ Bu başlık altında Türk seyirlik oyunları ile Bakhtin'in *Karnavalesk* kuramını karşılaştıran İlyaz Bingöl'ün incelemesi temel alınacaktır.

gösterilerde kelime oyunları, cinas/müstehcenlik, kabalık, sevimli ayyaşlar, aldatılan kocalar, dolandırıcı dostlar, alaya alınan köylüler vardır.”

Bu özellikleriyle Ramazan ayındaki gösteriler *karnavalesk* bir özellik taşırlar.

Bingöl'e göre, Türk seyirlik oyunları Bakhtin'in, karnavallardan edebiyata uyarladığı biçimiyle, *karnavalesk* bir yapı sergilemektedirler. Çünkü, Türk seyirlik oyunlarında yapısında “yıkıcılık, özgünlük ve eleştiri” vardır (“Şenlikli Karagöz: Türkçe'nin Gizli Romanı”, http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004).

Örneğin: Karagöz'de oyunun içinde toplumun aksayan yönleri verilir. Devlet erkanı eleştirilir. Bu eleştirilerde izlenen yol *karnavalesktir*; *grotesk* bir dil kullanılır. Aşırı yeme-içme, cinsellik, kavgalar, müstehcen kelimeler oyunun başat unsurları arasındadır. Konular *grotesk* olarak verilir ve böylece resmi düzen alaşağı edilir. Georgeon (2000), resmi otoriteyi hicvetme açısından özellikle Karagöz oyunlarının Orta Çağ karnavallarıyla benzerliğini şöyle açıklar:

“Karnaval unsurları (sadece) Karagöz'de görülebilir; siyasi düzene sert eleştiriler, töreler ve ahlak konusunda acımasız yergiler, müstehcenlik, bayağılık, zina hakkında şakalar, aldatılmış kocalar üstüne alaylar, ayyaşlık olayları ile Karagöz'ün karşısında hiçbir tabu direnemez. Tersine dönmüş bir dünyanın temsilidir.” (2000: 87).

Karagöz oyunlarının *karnavalesk* yapısını inceleyen Bingöl, Karagöz gösterilerinin; “yemek, armağanların sunulması, dinsel törenler, av, yarışmalar, dans, esnaf geçit törenleri, müzik, donanma, tarih ve şiir söyleşileri gibi bir çok öğeden oluşan şenliklerin devasa uzamının yalnızca bir parçası” olduğunu belirtir (“Şenlikli Karagöz:Türkçe'nin Gizli Romanı”, http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004). Bingöl,

Karagöz'ün *karnavalesk* yapısını şöyle açıklar. Bu açıklamada dikkat çeken nokta, Bingöl'ün Karagöz tanımının Bakhtin'in karnaval tanımıyla tamamen aynı olmasıdır:

"Karagöz güldürüsü bedensel yaşamın tiyatrosuydu (cinsel ilişki, doğum, büyüme, yeme, içme). Ama tekil bir beden ve özel bir maddi yaşam tarzının tiyatrosu değildi elbette; insanın büyük türsel bedenlerinin tiyatrosuydu ve bu türsel beden için doğum ve ölüm mutlak bir başlangıç ve son değil, yalnızca sürekli gelişme ve yenilenmenin öğeleridir (...) Karagöz oyunlarında yer alan yaşamın yenilenmesine yönelik bu tür bedensel işlevlerin *grotesk* gerçekçiliği, kutsalın, tinsel ve saygın olanın '*karnavalesk* özgürlük'le yerinden edilmesi, yemeğe, meniyeye, çişeye, osuruğa indirgenmesi, bizi Karagöz'ün, Bakhtin'in ilk roman olarak onurlandırdığı Rabelais'nin Gargantua'sıyla kan kardeşliğine götürür" (...).

Daha önce belirttiğimiz gibi, *grotesk*, gerçek ve olağan ile uzlaşmayan, onunla karşıtlık oluşturan, başka soylardan gelen öğelerin karışımından ötürü uyuşumsuz, doğaüstü görüntüleriyle korkutucu, bilinçaltı isteklerin açığa vurulmasıyla kaba; komik, hayal öğelerinin aşırı ve taşkın kullanılışıyla garip ve "doğadışı" içeren bir anlatım biçimidir. Bingöl bu *grotesk* öğelerin Karagöz'ün muhavere (giriş) bölümünde başlayıp "fasıl" (asıl oyun) içinde de yer yer sözle, yer yer hareketlerle desteklenerek güldürünün bileşenlerini oluşturduğunu belirtir ("Şenlikli Karagöz: Türkçe'nin Gizli Romanı", http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004):

"Karagöz, kılıktan kılığa girerek perdede sergilediği kelime oyunları, cinas/müstehcenlik, kabalık, sevimli ayyaşlar, aldatılan kocalar, dolandırıcı dostlar, alaya alınan köylülerle, şehirlilerle düpedüz yüzeydeki ahlakın negatifini sergiler".

Bu yönüyle Karagöz, *karnavalesk* bir şekilde normal düzeni ters-yüz eder. Karagöz de tıpkı *grotesk* edebiyat eserleri gibi mitoloji ve destanın epik anlatısına uygun değildir. Yine Karagöz kendisinden önceki dans, kukla, curcunabazlık ve **soytarı**lardan, tavır, duruş, giyim kuşam bakımından çok yararlanmıştı (And, 1977: 47,258). Bu da Karagöz içindeki *karnavalesk* unsurlarda Orta Çağ soytarısının katkısının olabileceğini göstermektedir.

Birbirleri ile iç içe olan ve birbirlerini daima etkilemiş olan Türk seyirlik oyunları, halk hikayeleri ve fıkralar, farklı *karnavalesk* yapılarını da birbirlerine aktarmışlardır. Çünkü, Bingöl'ün belirttiği gibi Karagöz metinlerinin ve Karagöz ile benzerlik gösteren orta oyunlarının ve meddah hikayelerinin anlamı, anlatılan olay-öyküden kaynaklanmaz, öykünün tek başına hiçbir anlamı yoktur; onun anlamı, metnin bir kez daha uygulandığı kültürel uzamda yatmaktadır:

“Örneğin; Türk güldürüsünün ölümsüz kişiliği Nasreddin Hoca'nın ve Türk masallarının kendine sunulan doğruları, kuralları çiğneyen, kendine özgü zalim neşesini koruyan, şehirlileşmiş köylünün pişkinliğine, biraz da kıyıcı bir ahlak anlayışına sahip Keloğlan kimliği, Karagöz oyunların asal kişisi Karagöz'de cisimleşti. Karagöz kimileyin Keloğlan kimliğinde saldırgan, kıyıcı, düzen bozucu; kimileyin de Nasreddin Hoca'nın bilge hoşgörüsünü takındı. Karagöz bu anlatı türlerinin kişiliğine bürünerek toplumdaki çeşitli eğilimlerin sözcülüğünü yaptı.” (...)

Bu nedenle, Karagöz gibi bir çok seyirlik oyununun *karnavalesk* bir özellik taşıdığını söyleyebiliriz. Çünkü bu oyunlar birbirlerini etkilemiş ve özelliklerini birbirlerine aktarmışlardır. Örneğin, meddahların hikayelerinde de toplum eleştirisi Karagöz kadar açık olmamakla birlikte üstü kapalı, verilir:

“Osmanlı İmparatorluğu'nda hikaye anlatanlar eleştirilerini, doyumsuzluklarını ve protestolarını üstü kapalı bir biçimde dile getirmişlerdir (...) O dönemde meddahlar açık bir eleştiri getiremediği için, yalnızca durum saptaması ile yetinmekteydiler (...) Meddahlar bu işi (eleştiri) o kadar güzel yapıyorlarmış ki, oradakiler kahkahalarla gülüyor, ama her şeyi üstü kapalı yaptığı içinde kimse ses çıkaramıyormuş” (Nutku, 1997:59).

Ancak meddahların eleştirel üsluplarında *karnavalesk* özellikler çok azdır. Bununla birlikte anlattıkları hikayelere *karnavalesk* özellikler katarlar.

Bunlar arasında müstehcen hikayeleri, küfürleri, kaba cinsellik hikayelerini sayabiliriz.

Orta oyunları da konu ve tipler yönünden karagöz ile benzerlik gösterir. Bu nedenle eleştiri tarzları da benzerdir; alaya alma, kabalık, cinsellik gibi. Bunların dışında Türk toplumunun yerelliklerinden doğar fıkralar, örneğin Nasreddin Hoca fıkraları veya Keloğlan hikayeleri de resmi düzeni, toplumun değişen yapısını bazen “kahkaha”, bazen aşırı *grotesk* bir dille anlatırlar, eleştirirler. Bu açılarından bakıldığında bizim yerellik unsurlarımızdan doğan seyirlik oyunları, fıkralar ve hikayeler Bakhtin’in ele aldığı gibi *karnavalesktir*. Bingöl’e göre bu *karnavalesk* öğeler sürekli bir eğretilme, alay, çarpıtma, söz oyunları, cinaslar, ikiz anlamlılık, benzeşme, kakışma, çene yarışmaları, abartı, tersinleme, çarpıcı deyişler, ironi, parodi, yergi, taşlama, *grotesktir* (“Şenlikli Karagöz:Türkçe’nin Gizli Romanı”, http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004).

Özet olarak, Orta Çağ karnavalları ile Osmanlı şenlikleri ve Bakhtin’in *karnavalesk* yapısı ile de geleneksel/yerel Türk seyirlik oyunları, fıkra ve hikaye kahramanları arasında belirli benzerlikler ve farklar ortaya çıkmaktadır:

- Orta Çağ karnavallarında sınıf, yaş, cinsiyet ayrımı ortadan kalkmakta ve herkes eşit ve özgür bir ortama girmektedir (Bakhtin, 2001:238-239). Oysa, Osmanlı şenliklerinde bunlar tamamen yok olmamakta; tersine korunmaktadır. Osmanlı şenliklerinde kadınların nasıl ve ne kadar şenliklere katılabileceği tam olarak bilinmemektedir. Bu durum, karnavalın yarattığı tam *eşitlik* ortamının bizim şenliklerimizde, yerelliğimizde bulunmadığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Erol Mutlu da, bu konuda şunları söyler:

"Köy seyirlik oyunlarında kadının fiilen katılmadığı, oyunlarda kadın rolünü kadın kılığına giren erkeklerin canlandığı, bu ve benzeri oyunların da, toplumsal cinsiyet, yaş, statü gibi eşitsizlikleri düzenleyici bir işlev gördüğünü iddia etmenin pek mümkün olmadığını düşünüyorum" (2001:35).

- Karnavallarda cinselliğe vurgu vardır ve bu *grotesk* öğeler Osmanlı şenliklerinde Orta Çağ Avrupa'sından bazı farklılıklar taşımaktadır. *Karnavalesk* olguda aşırı yeme, içme, cinsellik kutsanmakta, yüceltilmektedir. *Grotesk* anlatım, insanın ruhtan ibaret gövdesiz bir melek olmadığını, tersine onun "üreyen", "geğiren", "osuran", "sevişen", "işeyen", "yiyip içen" bir varlık olduğunu anımsatarak insanın ilkel içgüdülerine ve bilinçaltına inmektedir (Bingöl, "Şenlikli Karagöz:Türkçe'nin Gizli Romanı", http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresi, 21 Nis 2004). *Grotesk* temelde maddesel aşırılıkları dile getirir. Bu, yasak kabul etmeyen bir anlayış içinde verilir, eğlenceli bir biçimde gösterir. Karnavallar bu bakımdan *grotesk* anlam içerir. Bu noktada bizim yerelliğimizde *groteske* yapılan vurgu farklıdır. Çünkü, Türk yerelliğinde aile yapısına, namusa ve cinselliğe, Müslümanlık'tan da kaynaklanan bir "özel"lik, gizlilik verilmiştir. Bu açıdan açık-saçıklık, cinsellik, aşırılık (yeme-içme, kaba hareketler) bizim şenliklerimizde, yerelliğimizde kısıtlanan, hatta yer bulmayan unsurlardır. Bu bakımdan Orta Çağ karnavallarının sunduğu "özgür cinsellik", Osmanlı şenliklerinde yoktur.

- *Karnavalesk* olarak, Karagöz oyunlarında sarhoş tipler, küfürlü konuşmalar, aldatmalar, erotik şakalar; meddah hikayelerinde, Nasrettin Hoca fıkralarında cinsellik, kaba gülme bulunmasına rağmen, genel anlamda bu unsurlar çok belirgin değildir. *Grotesk* gülme, bizim yerelliğimizden doğan oyunlarda daha "edepli" hala dönüşmüştür. Daha kısıtlıdır ve tam olarak *karnavalesk* değildir.

- Karagöz, meddah, orta oyunu gibi oyunlarda ve Keloğlan, Nasreddin Hoca fıkralarında, sadece resmi otoriteye karşı bir eleştirinin, hicvin olmadığını; aynı zamanda halkı bilgilendirme işlevlerinin de

bulunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle meddahlık geleneğinin kökenlerine baktığımızda, meddahlığın Müslümanlıkta Hz. Muhammed'in hayatını, hadislerini insanlara aktarmak ve anlatmak gibi bir işlevi yüklendiğini görmekteyiz (Nutku, 1997: 12-15). Gerçi meddahlık Osmanlı'da sadece dini konuları değil, din dışı hikayeleri de anlatmaktadır ancak, meddah hikayelerinde dini konuların, millete ait kahramanlık destanlarının başat olduğu bilinmektedir. Başka bir ifade ile, bizim yerelliklerimizden doğan oyunlarda, hikayelerde, fıkralarda amaç sadece halkı eğlendirmek veya resmi otoriteyi eleştirmek olmamış, aynı zamanda bu unsurla, devlet ve din konusunda halkı bilgilendirmek işlevleri de yüklenmiştir.

- Karnavalların diğer bir özelliği din ile karşıt bir konuma oturması ve din kurallarını reddetmesidir. *Karnavalesk* unsurlar da karnavalın bu özelliklerini taşır. Yine bir önceki madde ile bağlantılı olarak; bizim yerelliğimize baktığımızda, dinin önemli bir yeri bulunduğu görülmektedir. Meddah dini de anlatır; Karagöz ve Hacivat'ta din dışlanmaz, kabul edilir. Nasrettin Hoca fıkralarında, bazı durumlarda her ne kadar dini konulara yönelik bir "alay" olsa da gerçekte din önemli bir unsurdur ve Nasreddin Hoca "dini bütün" biridir. Bu yönüyle karnavallar ve *karnavalesk* yapılarda olduğu gibi metinlerde sadece "maddi bedensel dünya" yoktur. Bizim yerel unsurlarımızdan doğan oyunlarda, hikayelerde, fıkralarda, maddi bedensel yapıdan doğan mizahın yanında, "manevi" bir amaç taşındığına da söyleyebiliriz.

- Robert Stam (1989) Bakhtin'in karnaval kuramını "baskıcı toplumsal yapıların gelecekte yıkılacağını simgeleyen ve bu ütopya için gerçekleştirilen kostümlü prova" olarak tanımlar (Stam'dan aktaran Erol Mutlu, 2001: 33). Daha önceki maddelerle birlikte düşünüldüğünde, din ve devlet hakkındaki bilgilendirme, yeniliklerden haber verme işlevi ile Türk seyirlik oyunlarının "yıkıcı" yönünün zayıf olduğunu söyleyebiliriz. Erol Mutlu, bizim geleneğimizde, yerelliğimizde "devlet büyükleri", Padişah", "önder" gibi olguların büyük önem taşıdığı ve bizim tarihimizde büyük

değişimler -Fransız İhtilali gibi- yaşanmadığı için şenliklerin veya yaratılan eserlerin içinde *karnavaleskin* “yıkıcı” yönünün eksik olduğunu belirtir (2001: 35). Burada şunu açıklamak gerekir ki; bu “yıkıcı”lık, “düzeni yıkmak” gibi aşırı bir özellik manası taşımamaktadır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, bizim yerelliğimizde şenlikler aracılığı ile “yıkıcı bir eleştiri”, karnavalda “resmi düzeni ters-yüz etme” durumları ve bu sayede resmi otoritenin hatalarını görerek, eksik yönlerini düzeltmesini sağlayacak “eleştiri mekanizma”sı eksiktir.

Mutlu bizim şenliklerimizi, Orta Çağ karnavallarından ayıran özellikleri genel olarak şöyle özetler:

“Osmanlı Sarayı’nın düzenlediği kimi şenliklerin görkemi ve parlaklığı, bunlara tanık olan yabancıların gözlerini kamaştıracak düzeydedir. Özellikle şehzadelerin sünnetleri, sultanların düğünleri, bir kalenin fethi gibi nedenlerle düzenlenen bu şenlikler, yeme içme, geçit törenleri, akrobasi becerileri bakımından Batı’dakilerden hiç de aşağı kalmaz. Ne var ki bu şenliklerin çoğunun Saray tarafından ve Saray merkezinde düzenlenmesi, ayrıca eşrafın, ayanın ve zadeganın şenlik alanında kendilerine ait çadırlar kurmaları (ki bu eşitliği bozan bir durumudur)¹⁷ kadınların bu şenliklerin has katılımcıları arasında yer almaması, cinselliğin hiç değilse ‘ehl-i namus’ kadınlar için (kadın nüfusun büyük bölümü için) ‘tabu’ olması, din ve kutsallıkla ilişkinin ‘mahcup’ sınırlar içinde tutulması bakımından Batı’daki Orta Çağ şenliklerinden farklılaştığını; yine Batı’da hükümdarın güdümünde gerçekleştirilmeye başlayan tarzın ‘resmi’ şenliklerin özelliklerine sahip olduğunu görüyoruz. Bu anlamda Osmanlı şenliklerinin düzenleyici ve yıkıcı hissiyatı beslemekten ziyade, toplumsal supap olma özelliğinin ağır bastığını, mevcut hiyerarşileri yeniden-ürettiğini söyleyebiliriz” (2001:34-35).

Bütün bu açılardan bakıldığında bizim yerelliğimizde şenliklerin, Orta Çağ karnavallarından, bizim seyirlik oyunlarımızın *karnavalesk* yapısının da Bakhtin’in ele aldığı yapıdan biraz daha farklı olduğunu görmekteyiz. Ancak şu sonuç ortaya çıkmaktadır ki, her ne kadar Batı *karnavaleski* ile bizim *karnavalesk* unsurlarımız arasında farklar olsa da, Batı ile bizim yerellik unsurlarımız arasında kaynaşma, birbirini etkileme, birbiri içine girme durumlarının söz konusu olduğu görülmektedir. Dünyada küreselleşmenin etkisiyle bütün kültürler birbirlerinden etkilenmekte,

¹⁷ Bizim vurgumuzdur.

birbirlerinin unsurlarını kendi kültürleri içine dahil etmektedir. Diğer yandan da kültürler kendi yerelliklerini, iç yapılarını korumaya çalışmaktadırlar. Bu durumda görülmektedir ki, günümüzde ulusların korumaya çalıştıkları yerellikler, tamamen yerel değildir ve başka kültür ve ulusların da yerellikleriyle karışmıştır. Türk seyirlik oyunları, fıkralarımız, hikayelerimiz, Batı'nın mizah anlayışından unsurlar barındırmaktadır. Tabi ki, bu unsurların bizden mi onlara geçtiği, yoksa Batı'dan mı bize geçtiği makul bir sorudur, ancak bu sorunun cevabı araştırmamızın sınırlılığı içinde değildir. Bundan dolayı etkileşimin kaynağını araştıramıyoruz. Bizim incelememizde ortaya çıkan sonuç, artık yerelliğin, küreselliğin etkisiyle saf kalamayacağı, değişeceği. Tezimizin yerellik konusundaki inceleme alanı Türk televizyonlarında yayınlanan dizilerdir. Son dönemde diziler içinde yerellik unsurlarının kullanımına önem verildiği görülmektedir. Yerel mekanlarda yapılan çekimler, yerel/geleneksel kıyafetler, yerel yaşayış sunumları; kısaca Anadolu geleneği/yerelliği diziler içinde yer almaktadır.

Örnek dizi, Ekmek Teknesi'nde de bir çok yerellik unsuru göze çarpmaktadır. Bu yerellik unsurları diğer dizilerden daha farklı ve daha belirgindir. Çünkü, dizi karakterleri oluşturulurken, Türk seyirlik oyunları Karagöz tipleri, meddah, Nasrettin Hoca'dan esinlenmiş, bunlara öykünüldüğü düşünülmektedir. Bu unsurların örnek dizi içinde olup-olmadığı incelenecektir.

1.6. "BABA" KAVRAMI

Tanzimat döneminin özelliklerine bakıldığında; Osmanlı İmparatorluğu yeni bir sürece girmiştir; bu süreç "Batılılaşma" dır. 1839 yılında Tanzimat Fermanı yayınlanır. Bu dönem Osmanlı

İmparatorluğu'nun padişahı ise; Sultan Abdülmecid'dir. Ancak, Osmanlı'nın değişim içinde olduğu bu dönemde başta bulunan Sultan daha on altı yaşında bir çocuktur.

Osmanlı bir Batılılaşma sürecine girmişti. Ancak, Tanzimat'ın dünya görüşü Osmanlı normları ve kültürünün egemen olduğu bir dünya görüşüydü. Gerek edebi, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı. Bu kuram, Kuran'ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut idealizm ile şariat ve fıkha dayalı hukuk ve kelama dayalı bilgilendirme yönteminde oluşmuştu (Parla, 2002:13-15). Bu dönemde, gerçeğin evrensel, değişmez, soyut ve sorgulanmaz olarak kabul edildiği bu epistemolojiye sahip olan Tanzimat yazarları, Jale Parla'ya göre, kendilerini bu gerçeklerin bekçileri olarak görüyorlardı ve Osmanlı'nın yaşadığı bu yenileşmeye şüphe ile bakıyorlardı.:

Tanzimat yazarları bu bekçiliğin şimdi her zamankinden daha gerekli olduğunu hissediyorlardı. Çünkü yazarlığa atıldıkları bu yıllarda egemen bilgi kuramında, kültür ve dünya görüşünde kökten bir değişiklik olmamış, buna karşılık, başta mutlak hükümdarın gelenekse kudreti olmak üzere Osmanlı kurumlarında, yenileşme zorunluluğundan kaynaklanan meşruiyet boşlukları doğmuştu. Gerçi Osmanlı İmparatorluğu ilk kez çocuk padişah görüyor değildi ama, Tanzimat'ın arkasında durmaya çalışan bir çocuktur (2002:15).

Çocuk padişah, "en çok babaya gereksinim duyulan bir dönemde" tahttaydı. Başka bir deyişle, Osmanlı'nın kültür normlarını destekleyen kurumsal otorite zaafa düşmüştü (2002:15). Başta küçük yaşta olan bir padişahın bulunması otorite, güç temsiline, bir anlamda devletin, toplumun "baba"sının olmaması durumunu ortaya çıkarıyordu.

Şerif Mardin Batılılaşmanın ilk aşamalarında bulunan İslam topluluklarında, babayı simgeleyen “adil hükümdar” modelinin tipik bir arayış olduğunu belirtir (Mardin'den aktaran Parla, 2002:16). Tanzimat yazarlarının bir çoğunda da “millet babalığını” yüklenmiş koruyucu bir padişah özlemi gizlidir (2002: 18). Bu nedenle Tanzimat yazarlarında bir “baba” özlemi ve “baba” eksikliği durumu söz konusudur. Parla, bu nedenle “artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını aramaktadır” (2002:15) ve Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında hem siyasal, hem de edebi söylemde yoğun bir baba arayışı olduğunu belirtir. Yazarlar bir “baba” arayışındadır. Bu nedenle, Tanzimat romanında, Tanzimat'ın korunmaya muhtaç bir çocuk olduğu fikri sık sık yenilenir (2002:16).

Parla, bu süreçte Türk romanın, camiacı bir kültürün oluşturduğu idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak ortaya çıktığını söyler ve romanın batılılaşma süreci içindeki diğer kurumlar gibi, tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldığını belirtir. Tanzimat'ta roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavır alır; ama geçmişe bağlılığını hiç bir zaman elden bırakmaz. Çünkü roman yazarına göre, her zaman eğitilecek bir halk ve siyasi vasisini yitirmiş bir kültür vardır (P, 2002: 13). Tanzimat yazarı Doğu'yu her zaman Batı'nın üstünde tutar. Şinasi'nin bir sözünü ele alan Parla, Tanzimat yazarlarının Doğu-Batı evliliğinde doğu'yu erkek, Batı'yı kadın olarak konumlandırıdıkların ve bu evlilikte egemen olanın Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemi olduğunu belirtir (2002:17).

Tanzimat yazarlarının şöyle bir sıralamaya bağlı kaldıklarını söyleyebiliriz: Yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlâki ve kültürel boyutlarıyla Doğu'nun dünya görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat

düzeyinde yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmakta devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer (2002:17).

Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat deyimiyle "şehevîlik"tir. Tanzimat romanında ruh ve beden yalnızca birbirinden ayrı varlıklar değil, birbirine karşıt varlıklardır. Bedensel olan her duyuya kuşkuyla bakılır. Duyusallık, iyiyle kötünün çatıştığı bu dünya görüşünde hep kötüyü temsil eder. Babalarını kaybetmiş ve İslâm kültüründen kopmuş genç erkekleri bekleyen en büyük felaket ikinci tür kadınların peşinden sürüklenmektir (2002:19). Bu nedenle romanlarda "baba eksikliği", "babanın yokluğu" nun kötü sonuçları vurgulanır. Bu romanların kahramanları, babalarının yokluğunda yoldan çıkarlar ama diğer yandan babanın yokluğunda bile İslami bir eğitim almaya devam ederlerse, kötü yola sapmazlar. Böylece, Tanzimat dönemi yazarlarının aynı zamanda bir "babalık" görevi yüklenmiş olur. Parla bu durumu şöyle açıklar:

Baba-oğul ilişkisi Tanzimat döneminde bir çatışma değil devamlılık ilişkisidir. Bu muhafazakar ilişkinin oğulları ilk romancılarımızdır ve hepsi de kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklarıdır. Hepsinin de bağlı olduğu otorite mutlak bir İslam kültürü ve epistemolojisidir (2002:20)

Parla, Tanzimat romanlarında aşkın, şehevîlik ve sevgi olarak ikiye ayrıldığını belirtir; kadın kahramanlar da melek veya şeytan olarak sınıflandırılır. Erkeklerle olan bağlılıkları ruhani bir sevgi olan kadınlar melek; duyusal bir şehvet olanlar ise şeytan olarak adlandırılır. "Babalarını kaybetmiş ve İslam kültüründen kopmuş genç erkekleri bekleyen en büyük felaket ikinci tür kadınların peşinde sürüklenmektir" (2002:19).

Tanzimat dönemindeki "mutlak metin"e bakacak olursak; Osmanlı döneminde inanılan ve kesinlik değeri olan tek bir metin vardı, o da Kuran-

ı Kerim'di. Ancak, Parla, böyle mutlak bir metne bağlı olunan bir dönemde, o mutlak metnin arkasında duran bir baba otoritesinin eksik olduğunu ve mutlak bir metni olan bir milletin, bu otoriteden yoksun olmasının Tanzimat düşünürleri için rahatsız edici bir olgu olduğunu belirtir. Parla, baba yokluğunda tek çıkar yolun "kuvvetli bir ahlak anlayışı" olarak görüldüğünü ifade eder (2002:29). Bu nedenle yazarlar, romanlarında ahlak, dini eğitim ve babanın önemi konularına yönelirler. Örneğin Ahmet Mithat Efendi romanlarında sürekli babanın yokluğuna değinmiş ve bu yoklukta doğru ahlak ve terbiyeye ulaşabilmiş çocukların kurtulabildiğini, diğerlerinin ise baştan çıkarak kaybolduklarını işlemiştir. Mithat Efendi'de babasızlık, yanlış terbiyeyle eşittir ve tek çıkış İslami bir terbiye ve kültürün yol göstericiliğinde ilerlemedir. Mithat'ın özdeşleştiği kahramanların hepsinin babanın yokluğuna rağmen iyi bir İslâm kültür ve terbiyesi almış kahramanlar olduğunu görülür. Ahmet Mithat'a göre yozlaşmış babaların varlığı, babasızlıktan daha da büyük bir tehlike oluşturmaktadır (Parla, 2002:29).

Yine Ahmet Mithat'ın romanlarından hareket eden Parla, çok yinelenen bir tema kimlik bunalımı teması olduğunu belirtir:

Ahmet Mithat'a göre, kültürü inkâr, babayı inkâra eşittir ve kişiyi felâkete sürükler (...) İdeal eğitim, babanın vesayetinde, İslâmi ilkelere göre yürütülen ve Batı kültürünün denetlenerek dahil edildiği bir eğitimidir. Bu tür bir eğitimden geçmiş çocuklar babanın ölümünden sonra da yollarını şaşırırlar (...) İyi bir eğitimde esas olan, İslâm kültürünün Batı kültürüne üstünlüğünü bir an bile göz ardı etmemektir. Bunu idrak edemeyen kişiler için yeni fikirler büyük bir tehlike oluşturur (2002:30-34).

Doğru yol, İslam kültürüdür. İslami kültür dışına çıkan bir genç kimliksizliğe doğru sürüklenir ve bu durum da onu gülünç durumlara sokar.

Tanzimat dönemi yazarları romanlarında aile bağlarına da önem vermiştir. Namık Kemal'e göre aile bağı gibi bağların Batı'daki gibi zayıf olmaması da İslami kültürün camiacı niteliğinden ileri gelmektedir (Parla, 2002:37). Ancak, şu da vardır ki, "erkek üstündür; özellikle de Doğulu ve

Müslüman olursa" (2002:39). Bu nedenle Tanzimat yazarları için babanın önemi büyüktür.

Baba: Parla'ya göre; iyiyle kötünün siyahla beyaz kadar ayrı durduğu, değer yargılarının sorgulanamaz bir mutlaklık taşıdığı bir dünya görüşüne sahip Tanzimat yazarları, bu görüşü yansıtacak metinler ürettikler. Yazarlar, kendilerini yaratıcı ve yetiştirici birer baba, toplum ahlakını temsil eden birer üst-ben olarak görüyorlardı (2002:55). Her yazar, yarattığı metnin bir anlamda babasıydı, ama bu metne nasıl bir babalık yapacağı onun kişisel karar ve seçimine bağlıydı. Parla, yazarların metinleri üzerindeki baba konumlarını her şeyi bilen, her şeyi öğreten, sık sık olay örgüsüne müdahale edip okurun doğru öğrendiğinden emin olana dek sorgulayan bir kişi olarak kurduklarını belirtir. Tanzimat yazarları ürettikleri metinlerin babaları ve büyük yargıçlarıdır (2002:51). Bu nedenle yazılarında öğretici bir üslup kullanıyorlardı; eğitici ve yorumlayıcı bir yazar sesi anlatıma sürekli müdahale ediyordu (Parla, 2002: 58-63). Böylece yazar metin içine çok fazla girmekte, öğretici üslubu ile hem okur için hem de metni için bir "baba" olduğunu sezdirmektedir. Bu "baba" olgusu Parla'nın da belirttiği gibi aynı zamanda "yeni edebiyatın babaları" olmalarından da kaynaklanmaktaydı.

Yine Parla, Tanzimat yazarlarının Osmanlı devlet felsefesindeki yönetici ile aile kavramındaki "baba" anlayışının örtüştüğünü belirtir, daha önce belirttiğimiz gibi, bir çok toplumsal metinde devlet-padişah, aile-baba koşutluğu kurulur. Örneğin; Namık Kemal'in "Aile" makalesinde "bir mülkün evleri, bir evin odaları" na benzetilir; yani aile "toplum ve devlet yapısının en küçük birimi, bir anlamda minyatürü" dür. Bu nedenle de bir eve adım atar atmaz, varlığını en ağırlıklı duyuran da elbette baba olmalıdır (2002:54).

Burada çizilen baba tipi arkadaş, öğretmen, eğitmen, kısaca tam anlamıyla bir rehberdir. Koruyuculuğu bu dünyadan da öte uzanan baba

cennetin bile bekçisidir: “Cennet validelerin ayağı altında bulunduğu gibi, pederlerinin koltuğu ve kılıcı sayesinde bulunur” (Namık Kemal’den aktaran Parla, 2002:54).

Parla, Tanzimat romanlarında baba otoritesinin en keskin ve yasaklayıcı olduğu alanın materyalizm olduğunu söyler. Çünkü materyalizm, dini yadsımayla İslam epistemolojisine aykırıydı. Yine Tanzimat romancıları için en büyük tehlike “menfaat-i şehvaniye” dir. Bu tehlikeye kapılan oğullar, babasız veya rehbersiz kaldıklarında, içki, kumar, kadına kapılarak kötü yola düşüp haneyi yıkıyorlardı. Diğer bir tehlike e tensellik, duyusallık, cinselliktir. Cinsellik söz konusu olduğunda da kadın hep şeytan, erkek ise onun kurbanıdır (2002:79-87).

Tanzimat romanında ev son derece önemli bir mekândır. Baba-ev-erkek çocuk zaten Tanzimat romanının pek de çeşitlemeye açık olmayan klasik kurgusunun değişmez üçgenini oluşturur. Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul, günahlarıyla haneyi de yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların Batılılaşmaya verdikleri ölçsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anırtmaktadır. Bu simgesel yapıda ev, babanın mekânıdır; gelenekler ev içinde korunur. Babanın ölümünden sonra evin korunup korunamadığı ise, doğrudan doğruya saygın ve emniyetli bir yaşamın sürdürülüp sürdürülemeyeceği, ya da oğlun büyüyüp büyüyemeyeceğiyle ilintilidir.

Özetle, Tanzimat yazarları dönemin şartlarından kaynaklanan bir “baba” eksikliği duymuşlar ve “baba”nın yokluğunu büyük bir tehlike olarak görmüşlerdir. Bu nedenle de romanlarında “baba” kavramını, babanın yokluğunu, babadan yoksun olan oğulların durumlarını yansıtmışlardır. Onlar için babanın olmadığı zamanlarda evlat hayatını İslami kurallara

göre sürdürürse doğru yolda kalmakta, yoksa baştan çıkıp sürüklenmekte ve yok olmaktadır.

Parla'nın belirttiği gibi, Türk halkı yüzyıllardır padişah ile yönetilmiştir ve padişah devlet düzeyinde bir "baba"dır. Daha önceki tarihlere baktığımızda ise, aile büyüğünün, babanın, dedenin otorite mercii olduğu görülmektedir. İslam dini de babanın üst otorite konumunu desteklemektedir. Bu nedenle Türk geleneklerinde babanın konumu tartışılmaz bir otorite olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle tez kapsamında "Baba" kavramının nasıl oluşturulduğu yerellik söylemleri temelinde incelenecektir.

1.7. ÜÇGEN ARZU

Rene Girard'ın "Üçgen Arzu" kuramı tezin yöntemlerinden birini oluşturmaktadır. Karakter yapılarının çözülmesi ve çeşitli örnek olaylarda bu kuram kullanılacak, dizi karakterleri yaratılırken hangi yerelliklerden dolayımmlandığı Girard'ın kuramı yardımıyla bulunmaya çalışılacaktır. Bu nedenle Girard'ın kuramını önlatmak önem taşımaktadır. Girard kuramını, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı yapıtlarında ortaya koyar. Girard, bu kuramı oluştururken önce romantik yapıtlar ile romansal yapıtları birbirinden ayırır. Bu yapıtlarda "arzunun veya aşkın doğası"nın farklı ele alındığını belirtir. Romantik yapıtlardaki "romantik aşk"ın yapısı şöyledir:

"'Safdil' anlayışı için esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki 'safdil' anlayışına göre, her şey öznenin kaynaklanıyordur; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi nesneden bile önce gelir: Arzu nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır" (Girard, 2001:10).

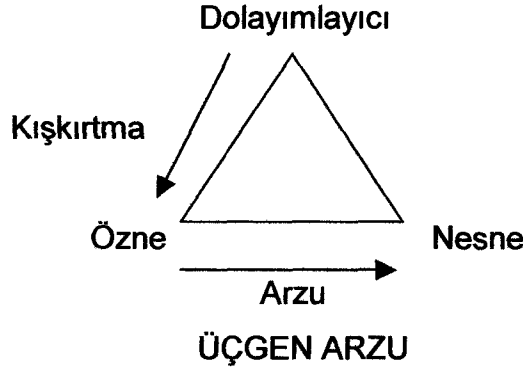
Başka bir ifade ile, “romantik aşk” ta, aşk veya daha genel anlamda arzu, arzuyu duyan veya arzu duyulandan kaynaklanmakta; bu durum, onların kendi isteklerinin ve iç seslerinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle özneyi/arzulayanı nesneye/arzulananına yönelten herhangi bir dış etken yoktur. Durum tamamen “ilahi” dir. Girard, arzunun “romantik aşk”ta bu şekilde, özne-nesne doğrusu şeklinde, düzenlenmesine karşı çıkar. Asıl olanın romansal yapıtlar olduğunu belirtir. Girard, romantik-romansal karşıtlığını şu şekilde açıklar:

“Romantik yapıt, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır, romansal yapıt da bu yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanişın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıttır” (2001:10).

Girard, romansal yapıtlarda, “arzu”nun öykünmecî doğasının “üçgen arzu” kavramına göre oluştuğunu belirtir. Orhan Koçak, Girard’ın ortaya koyduğu “Üçgen Arzu” kavramını *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*’ın sunuşunda şu şekilde açıklar:

“Üçgenin köşelerinde arzulanan **nesne**, arzulayan **özne** ve arzunun **dolayımLAYICISI (mediateur)** vardır. Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzuyu veren, o arzuyu ‘dölleyen’ ve kışkırtan (başka bir deyişle ‘dolayımLAYAN’) başka biri vardır hep. Bu başkası, arzunun **modelini** verir özneye.”(Girard, 2001:10).

Girard’a göre, öznenin nesnesine karşı arzusu, -romantik aşktaki gibi-kendiliğinden veya sadece özne ve nesneden kaynaklanan bir durum değildir. Öznenin arkasında onu kışkırtan, nesneyi arzulamaya yönelten bir **dolayımLAYICI** vardır. Başka bir ifade ile “ötekine göre arzu” vardır. Girard’a göre, bir çok yapıtta sunulan aşkları, arzuları incelediğimizde bu durumla karşılaşırız. Kahramanların birbirlerine karşı duydukları arzuların hep başka birinden kaynaklandığını görürüz. Arzu hiçbir zaman kendiliğinden oluşmaz; birileri “bizleri” kışkırtır, bir nesneyi arzulamaya iter. Bu durumu şekil ile ifade edecek olursak:



Girard'ın "üçgen arzu"sunun çeşitli özellikleri vardır.

1.7.1. "Üçgen Arzu"nın Özellikleri

- Üçgenin birinci özelliğinde, özne-nesne arasındaki arzunun doğrusal olmayıp, özneyi nesneye yönlendiren bir dolayımlayıcının varlığına ihtiyaç olduğunu daha önce belirtmiştik. Ancak, üçgenin özelliği bunlarla sınırlı değildir.

- "Üçgen Arzu"da görünüşte dolayımlayıcının kışkırtmasıyla özne, nesnesine karşı arzu duyar. Ona ulaşmak ister. Ancak gerçekte bu arzu, dolayımlayıcıya yöneliktir. Gerçekte arzulanan dolayımlayıcıdır. Öznenin asıl amacı her zaman dolayımlayıcısına ulaşmaktır. "Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının *varlığıdır*" (2001:60). Bu nedenle dolayımlayıcının gösterdiği nesneye arzu duyar. Çünkü o nesneye ulaşmak özne için dolayımlayıcıya ulaşmak anlamına gelmektedir.

- Bu noktada Girard, önce dolayımlayıcı-özne ilişkisine vurgu yapar ve arzu üçgeninin ikizkenar bir üçgen olduğunu belirtir. İkizkenar üçgen daraldıkça, dolayımlayıcının özneye yaklaşacağını, böylelikle de öznenin hem nesneye hem de -gizli gizli- dolayımlayıcıya arzusunun yoğunlaşacağını vurgular:

“Çok uzaktaki bir dolayımlayıcı, çok geniş bir alana dağınık bir ışık yayar. Dolayımlayıcı yaklaştıkça işaret belirginleşir; ‘metafizik erdem’ önem kazanır ve nesne ‘eşi bulunmaz’ olur” (2001:82).

Girard, dolayımlayıcının özneye yaklaşmasıyla eylemin daha “ateşli” bir nitelik kazanacağını söyler. “Arzunun her iki ‘ucunda’ da arzulayan özne, kendi dolayımlayıcısı olmak ister. Taklitçi arzu, her zaman *öteki* olma arzusudur” (2001: 60,82).

- Daha sonra Girard, özne-nesne ilişkisine dikkat çeker ve öznenin nesneye verdiği itibarın dolayımlayıcıdan kaynaklandığını söyler: “Dolayımlayıcının itibarı arzulanan nesneye de geçer ve ona aldatıcı bir değer verir. Üçgen arzu nesnenin yüzünü değiştiren arzudur” (2001:35). Dolayısıyla “Üçgen Arzu”da nesne, sadece dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yolu olarak ortaya çıkar (2001:60) ve sadece bu nedenle değerlidir. Özetle, bütün bu nedenlerle nesne arzulanır. Ancak, daha önce belirttiğimiz gibi, dolayımlayıcının özneye yaklaşması, öznenin dolayımlayıcısına olan tutkusunu yoğunlaştırırken, nesnesinin somut değeri de bir o kadar azaltmaktadır. Girard bu durumu; “*Metafiziğin* arzuda oynadığı rol önem kazandıkça *fiziğinki* azalır” sözleriyle ifade eder (2001:82-83). Sonuçta nesne önemsizleşir, önemsizdir. Girard, nesnenin bu konumunu şöyle açıklar:

“En elverişli durumlarda bile nesnenin fiziksel özellikleri ancak ikincil bir rol oynamaktadır. Metafizik arzuyu uyandıran, onlar olmadığı gibi, bu arzunun süresini de uzatamazlar” (2001:85).

Hatta, dolayımlayıcıya duyulan arzunun bazen nesneyi tamamen yok ettiğini söyler (2001:85).

- Bu nedenle, üçgen arzu devamlı sürüp giden bir durumu tanımlar. Özne, nesnesine ulaştığı zaman, ona olan bütün arzusu yok olur. Çünkü, nesneyi elde etmenin kendi kişiliğini değiştirmediğini, beklenen

dönüşümün olmadığını ve daha da önemlisi dolayımlayıcısına ulaşmadığını fark eder. Nesne, elde edildiği anda kutsallığını yitirir (Girard, 2001:85). Bunun sonucunda özne yeni nesnelere, arzulara yönelir. Girard, bu yönelişte de iki durumun söz konusu olduğunu belirtir. Birinci durumda özne, dolayımlayıcısının göstereceği yeni nesnelere yönelir. İkincisinde ise, dolayımlayıcısını bırakıp, yeni dolayımlayıcılar bulmaya yönelir (2001:85-87). Özetle, Girard, “üçgen arzu”nun devamlılığını da şu sözlerle dile getirir:

“Bu çizginin üstünde hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan dolayımlayıcı vardır. Bu üçlü ilişkiyi ifade eden uzamsal eğretilme bir üçgendir kuşkusuz. Nesne her serüvenle birlikte değişir ama üçgen kalır (...) Kahramanın hayatı, kaygan taşların üstünden atlayarak geçilen bir akarsu gibi, arzudan arzuya atmakla geçecektir” (Girard, 2001:24-86).

“Üçgen arzu”nun özelliklerini bu şekilde oluşturan Girard, dolayımlayıcı ile özne arasındaki ilişkiye göre çeşitli üçgenler oluşturur. Bu araştırmada üçgenlerden en başat dolayımlayıcılardan ikisine, dışsal dolayım ve içsel dolayımına değineceğiz.

1.7.2. Dışsal Dolayım

Girard, dışsal dolayımı anlatmak için “küre” kavramından yola çıkar; dışsal dolayımında *“birinin merkezinde dolayımlayıcının, ötekinin merkezindeyse öznenin bulunduğu iki olasılık küre arasında teması önleyecek kadar mesafe”* olduğunu söyler. Bu durumun ortaya çıkardığı sonuçlar şunlardır:

- Dışsal dolayımında, dolayımlayıcı ile arzulayan arasında büyük bir mesafe vardır. Ancak, bu mesafeyi belirleyen fiziksel uzaklıklar değildir; “mesafe ruhsaldır”.

- Bu nedenle dışsal dolayımda özne ile dolayımlayıcı arasındaki ilişki “ilahi” bir nitelik taşır. Dolayımlayıcı daha çok örnek, ideal, kutsal rolündedir. Özne de dolayımlayıcıyı idealleştirilmektedir.

- Girard, bundan dolayı kahramanın, arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıkladığını, örnek aldığı kişiyi de açıkça *kutsadığını* ve onun *müridi* olduğunu ilan ettiğini belirtir (2001:29). Başka bir ifade ile özne, dolayımlayıcıyı taklit eder, onun yolundan gitmek ister. Ortaya ilahi varlık-mürit ilişkisinden oluşan bir üçgen çıkar.

- Bu nedenle “dolayımlayıcı ile özne arasında rekabet mümkün değildir” (2001:29). Öznenin, dolayımlayıcı ile rekabeti düşünülmez. Kendisini onunla karşılaştırarak üstün olmaya çalışmaz. Amaç dolayımlayıcı gibi olmak, ona ulaşmak, onu hissetmektir.

1.7.3. İçsel Dolayım

Girard, *içsel dolayım*da da taklidin dışsal dolayımındaki kadar yoğun olduğunu belirtir. Yine Girard’ın oluşturduğu *küreden* yola çıkarsak; “dolayımlayıcı ile özne arasındaki uzaklık, iki kürenin az ya da çok iç içe geçmesine izin veriyorsa”, *içsel dolayım* söz konusudur.

- Bu üçgende özne ile dolayımlayıcı arasında mesafe çok azdır. Birbirine benzer, yakın konumlarda, yaşantılarda olan dolayımlayıcı ve özne vardır.

- Bu nedenle içsel dolayımda, dolayımlayıcının “ilahi” olma durumu söz konusu olamaz. Özne de onu “kutsal” olarak görmez. Hatta

Girard, içsel dolayımında kahramanın, dışsal dolayımın tersine, taklit çabasıyla övünmediği, hatta onu gizlediğini söyler (2001:30). Başka bir ifade ile burada, özne dolayımlayıcısının *müridi* değildir. Tam tersine dolayımlayıcısının kendisini dolayımladığını inkar eder, bu durumu kendi içinde de kabul etmek istemez.

- Burada da “nesneye yöneltilen dürtü/arzu gerçekte yine dolayımlayıcıya yöneltilen dürtüdür”. Ancak, mesafenin yakınlığı nedeniyle dolayımlayıcı özne için “engel” konumuna oturmaktadır. Dolayısıyla, içsel dolayımında dürtü bizzat dolayımlayıcı tarafından engellenir (Girard, 2001:30).

- Hatta, bazen dolayımlayıcının kendisi de nesneyi arzu eder. Girard bu durumda öznenin nesneyi daha çok arzuladığını belirtir:

“Dolayımlayıcının kendisi de nesneyi arzu edebilir; aslında nesneyi kişinin gözünde son derece arzu edilir kılan bu gerçek ya da varsayılan arzudur. Dolayım, dolayımlayıcının arzusuyla tıpatıp aynı olan ikinci bir arzu uyandırır. Denilebilir ki her zaman *yarışan* iki arzu söz konusudur. Dolayımlayıcı aynı zamanda bir engel rolü oynamadan ya da oynar görünmeden örnek rolünü oynayamaz olmuştur” (2001:28).

- Dolayısıyla içsel dolayımında özne “örnek aldığı kişinin büyüü altında olarak, dolayımlayıcının önüne çıkardığı bu engeli doğal olarak kendisine karşı bir kötü niyetin kanıtı olarak görür” (2001:30). Bundan dolayı, içsel dolayımında, dolayımlayıcı ile özne arasında bir *rekabet* söz konusudur (Girard, 2001:30). Girard, bu rekabetin doğasını şu şekilde açıklar:

“Eğer bir birey, bir başkasını, herhangi bir şeyi ele geçirirken taklit ederse, sonucun rekabet ya da çatışma olması kaçınılmazdır (...) Rekabet belli bir yoğunluğun ötesine geçtiğinde, çatışan taraflar olarak ortak nesnelerini artık göremez olur ve onun yerine birbirleri üzerinde odaklanarak prestij rekabeti adı verilen çekişmeye tutuşurlar (...) Sadece felsefede değil, psikoloji, sosyoloji ve edebiyat eleştirisinde taklidin budanmış bir versiyonu hep geçerli olmuştur” (2001:13).

- Ancak, burada özne, dışsal dolayımın tersine, dolayımlayıcısına karşı hayranlık-nefret ikilemini yaşar. Çünkü, özne bir yandan nesnesini dolayımlayıcısı için arzuluyorken, diğer yandan nesnesine ulaşmasına engel olduğu için dolayımlayıcısına nefret duyar. Girard bu durumu şöyle açıklar :

“İçsel dolayımda özne, sadık bir ast olduğunu açıklamak şöyle dursun, bütün gücüyle dolayım bağıını inkar etmeye çabalar. Oysa, bu bağ her zamankinden daha kuvvetlidir. Çünkü, dolayımlayıcının görünüşteki düşmanlığı onun itibarını azaltacağına tam tersine güçlendirmektedir . Özne, örnek kişinin onu mürit olarak kabul etmeyecek kadar kendini üstün gördüğünden emindir. Dolayısıyla özne, örnek karşısında birbiriyle çatışan iki duygu arasında bölünmüştür; en boyun eğmiş saygı ile en yoğun hınç.” (200:30).

- Dolayısıyla, “bu çılgın hayranlığı başkalarından ve kendisinden saklamak için dolayımlayıcısını yalnızca bir engel olarak görmek ister”. Girard, bu yüzden dolayımlayıcının ikincil rolünün ilk plana geçtiğini ve kutsal bir biçimde taklit edilen örnek rolünün, başka bir ifade ile, asıl rolünün gizlendiğini belirtir (2001:30). Girard, öznenin dolayımlayıcısı karşısındaki bu durumda ürettiği çıkış yolunu şöyle ifade eder:

“Onu rakibiyle karşı karşıya getiren kavgada özne, taklidini gizlemek için arzularının mantıklı ve kronolojik sırasını alt üst eder. Kendi arzusunun rakibinin arzusundan önce oluştuğunu söyler; dediğine göre rekabetten sorumlu asla kendisi değil dolayımlayıcısıdır. Ondan kaynaklanan her şey, gizliden gizliye hep arzu edilmesine karşın, düzenli bir biçimde küçümsenir. Dolayımlayıcı şimdi şeytani ve zeki bir düşmandır; öznenin elinden en değerli varlıkları almaya çalışmakta, en meşru isteklerine inatla karşı çıkmaktadır” (2001:30).

- Diğer yandan Girard, dolayımlayıcının aynı zamanda rekabet edilen kişi olmasının, dolayımlayıcının itibarını arttırdığını da belirtir.

Özetle, içsel dolayımda dolayımlayıcının küresi ile öznenin küresi birbirine değer veya birbiri içine geçen halkalar gibi olurlar (2001:31). Ancak “dolayımlayıcı arzulayan özneye ne kadar yaklaşırsa iki rakibin olanakları da o kadar iç içe geçer ve birbirlerinin önüne çıkardıkları engel

de o kadar aşılabilir olur” (Girard, 2001:41). Böylece içsel dolayımın yapısının, dışsal dolayımın yapısından daha karmaşık ve özne açısından daha zor olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuçta, Girard’a göre arzular, aşklar öznenin kendi içinden kaynaklanan bir durumdan çok, onun *ideal* (dışsal dolayım) veya *rakip* (içsel dolayım) olarak gördüğü çeşitli dolayımdayıcılarından kaynaklanmaktadır. Edebi yapıtlardaki bu durum da incelenmelidir. Araştırmamızda Greimas’ın “Eyleyenler Şeması”nın yanında Girard’ın ortaya attığı “üçgen arzu” kuramı da karakterlerin ve olayların incelenmesinde kullanılacaktır. Çünkü, dizi içinde oluşturulan yerelliklerin kaynağının, dolayımdayıcısının hangi yerellikler olduğunu çözümlemek, Girard’ın “üçgen arzu” kuramıyla mümkün olabilecektir.

1.8. GREİMAS VE ANLATISAL YAPILAR¹⁸

Araştırmamızın yöntemini, Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemleri; A. J. Greimas’ın “Eyleyenler Şeması”na bağlı olarak kod tanımları, kodların açılımı ve kodun içerdiği göstergeler ile söz konusu göstergelerde gösteren-gösterilen ilişkilerinin bulunması oluşturmaktadır.

A. J. Greimas, bir söylemin temelden yüzeye doğru gelen üç ana katmanda gerçekleştiğini, anlamın söylemin değişik öğelerinin eklemlenmesiyle, derin yapılardan başlayarak, yüzey yapılarla birleşerek oluştuğunu söyler. Greimas, yöntembilimsel bir düşünceyle bu öğeleri

¹⁸ Bu başlık altında, araştırmamızın yöntemini açıklamak için, A. J. Greimas’ı inceleyen ve onun yöntemini ayrıntılarıyla açıklayan Ayşe Kıran-Zeynel Kıran’ın “Yazınsal Okuma Süreçleri” eseri temel alınacaktır. Ayrıca Seçil Büker-Ayşe Kıran’ın “Televizyon reklamlarında kadına yönelik şiddet” adlı eserlerindeki yöntem esas alınacaktır.

öbeklere ayırır, basamaklandırır (Kıranlar, 2003:137) ve bunları Üretici Süreç olarak tanımlar. Bu süreç “Anlatısal Yapılar” ile “Söylemsel Yapılar”dan oluşur. Araştırmamızda Anlatısal Yapılar yöntem olarak kullanılacaktır:

1.8.1. Anlatısal Yapılar

1.8.1.1. Dizimsel Bileşke

1.8.1.1.1. Derin Yapı

Derin yapı; “Temel Sözdizim” ve “Temel Anlam”dan oluşur.

- **Temel Sözdizim:** Kıranlar temel sözdizimi şöyle tanımlar:

“Söylemdeki dizimsel düzenlemelerin algılanmasını ve işleyişini açıklar: anlamın en küçük birimleri arasında karşıtlık ve çelişkilik ilişkilerini ortaya koyar. Bu ilişkiler de göstergebilimsel dörtgen ile dizgileştirilir. Örneğin: külkedisi masalında bekarlık/evlilik, fakirlik/zenginlik gibi karşıtlıklar, anlatının temel sözdizimini oluşturur” (2003:138).

- **Temel Anlam:** Temel sözdizim gibi soyut niteliklidir. Söylemin kültür evrenini oluşturur. Sözceleme öznesinin (yazarın) dünyayı değerlendiriş biçimi, değerler dizgesi bu basamak ve bileşkede gücül olarak belirir; eyleyenler (ve/veya oyuncular) tarafından üstlenilirse, söylemde gerçekleşirler (Kıranlar, 2003:138).

1.8.1.1.2. Yüzeysel Yapı

Anlatısal sözdizim ile Anlatısal anlam olarak ikiye ayrılır.

- **Anlatısal Sözdizim:** Burada, temel sözdizimde beliren anlamsal ulamlar ve kültürel evrenler, eyleyenler tarafından üstlenilir:

"Bu basamak ve bileşkede önce eyleyenler belirli bakış açılarıyla ortaya konur. Eyleyenler söylemdeki işlevlerine göre belirlenir. Eyleyenler belirlendikten sonra hangi durumda oldukları saptanır: Bekar, fakir, mutlu vb. Sonra da bu durumların değişip değişmediği, değiştiyse nasıl değiştiği anlatı izlemleriyle incelenir. Böylelikle söylemdeki dönüşümler, dolayısıyla da söylemin gelişme, ilerleme, biçim ve koşulları ortaya konur. Bu aşamada eyleyenler aracılığıyla, değerler, soyut kavramlar somutlaşır (Kıranlar, 2003:138-139).

- **Anlatısal Anlam:** Burada temel anlamdaki değerlerin anlatısal sözdizim ile gerçekleşmesidir. Temel anlam düzeyinde soyut olarak beliren gücül değerler bu bileşkede gerçekleşir (Kıranlar, 2003:139).

Araştırmamızda özellikle Greimas'ın Eyleyenler şeması yöntem olarak kullanılacaktır.

1.8.2. Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi

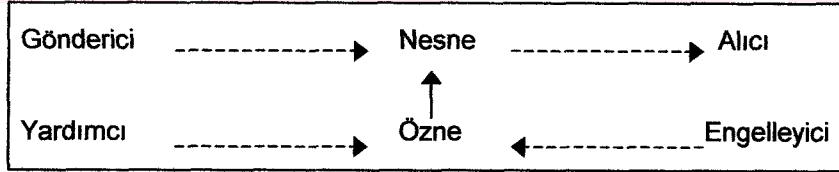
Eyleyenler şeması bir Anlatısal sözdizimdir:

"Anlatısal örnekçe tüm anlatılar için değişmeyen ortak ve soyut bir yapı önerir. Nasıl, dilbilimci değişik sözcelerden yola çıkarak dilin dilbilgisel kodunu ortaya koyarsa, anlatıbilimci de ya kişiler ya da eylemlerin eklemleniş biçimini içeren değişmeyen bir anlatısal yapıyı, bir anlatılar dizisinden yola çıkarak ortaya koyar" (Kıranlar, 2003:215).

Kıranlar, söylem düzeyinin bireysel nitelik taşıyan oyuncularının, üretici sürecin anlatısal sözdizim basamağında işlevlerine indirgenerek soyutlaştığını, bu nedenle de eylemleriyle tanımlanarak **eyleyen** terimiyle gösterildiğini belirtir. Kıranlar, eyleyenin kişi kavramından çok daha geniş olduğunu ve eyleyenin özelliği gereği insan veya nesne olabileceği veya bir ögenin birkaç eyleyen işlevini görebileceğini belirterek, eyleyenin bir varlıktan çok belirli bir bağlamın, “bağlantının bir ögesi” olarak tanımlaması gerektiğini söylerler (2003:216). Kıranlar eyleyenin özelliklerini şöyle açıklar:

“Eyleyenler genellikle insan, ama bazı anlatılarda da soyut kavramlardır: Toplum, zenginlik, şeref, namus vb. eyleyen karmaşık kişiliğiyle karşımıza çıkan bir oyuncu olmayıp, bulunduğu durum, çevresindekilerle ilişkileri açısından özellik kazanan kişidir. Anlatının başından sonuna değin, hep bir tutumu sürdürmeyebilir de, sürdürebilir de” (2003:216).

Bu durumu Greimas’ın eyleyenler şemasına bakarak daha iyi açıklayabiliriz. Greimas’ın eyleyenler şeması; gönderici, özne, nesne, alıcı, yardımcı, engelleyiciden oluşur ve bunlar arasındaki ilişkinin durumunu açıklar. Bunu bir şekil ile ifade edecek olursak;



Kıranlar’ın belirttiği gibi, eyleyenlerin tutumları anlatının durumuna göre değişir: “Gönderici özne, kahraman engelleyici” durumuna geçebilir. Bunun yanında, Kıranlar birden çok kahramanın tek bir eyleyensel rol üstlenebileceklerini de söylerler. Böyle eyleyenlere **ortak eyleyen** denilmektedir (2003:216).

A.J. Greimas’ın oluşturduğu bu altı eyleyen üç eksende incelenebilir: İletişim ekseni, İstek ekseni ve Yardımcı, Özne ve Engelleyici

ekseni (Büker ve Kıran, 1999:38). Bütün bu karşıtlıkları ayrıntılarıyla ele alacağız.

1.8.2.1. İletişim Eksen

Gönderici (G), özneyi eksik olan şeyi aramakla görevlendiren kişidir. Öznenin bu tutumunun sonunda onu ödüllendirir veya cezalandırır. Kıranlar, özne-gönderici arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

“Eğer gönderici öznenin daha güçlüyse isteğini dayatır. Bu durumda, göndericinin isteği öznenin görevi olacaktır. Ancak, gönderici özne ile eşit veya öznenin daha az güçlüyse, göndericinin isteğinden ve öznenin görevinden söz etmek olanaksızdır, çünkü artık sadece öznenin isteği söz konusudur” (2003:225).

Alıcı ise göndericinin muhatabıdır. Genellikle anlatının sonunda ortaya çıkar. Öznenin varlığını kabul eder, onu tanır. Kıranlar bu tanıma durumunun ödüllendirme veya cezalandırma şeklinde olduğunu belirtirler. Alıcı da, gönderici gibi, anlatıda her zaman bulunmayabilir (2003:225).

Kıranlar gönderici-alıcı ilişkisini de şöyle tanımlarlar: “Tıpkı özne ve nesne gibi, gönderici ve alıcının rolleri de birbirlerine göre tanımlanır. Gönderici alıcıya bir nesne iletir ve alıcı da bunu alır” (2003:226).

1.8.2.2. İstek Eksen

Büker ve Kıran, bu düzlemin istekten kaynaklanan edimlerin eksen olduğunu belirtir. “Bu eksenin birbirine önvarsayım, bir başka deyişle bir önkoşul ilişkisiyle bağımlı olan özne ve nesne vardır” (1999:41). Başka bir

ifade ile Özne, önemli eyleme veya eylemlere katılan başkahramandır. Nesne ise kahramanın elde etmeyi istediği somut veya soyut şey/kimsedir.

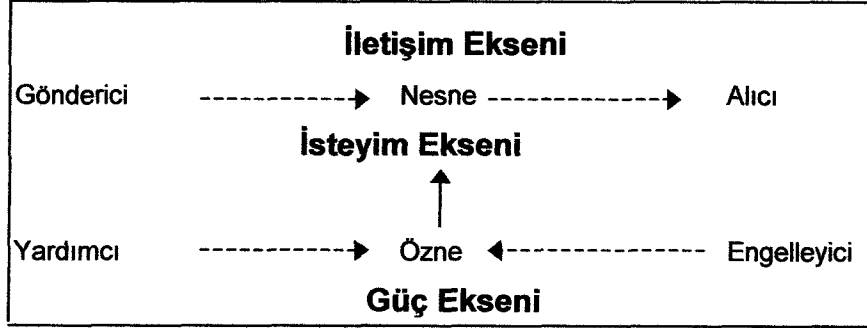
“Başlangıç durumundan bitiş durumuna dek süren anlatı izlencesi bir öznenin bir nesneyi araması; peşinde koşması biçiminde gerçekleşir. Özne eksikliğini hissettiği nesneyi bulmaya çalışır. Nesne bir eksikliğin giderilmesi de olabilir” (Kıranlar, 2003:217).

Özne ile nesne arasındaki bu ilişki, isteyim ekseninde yer alır. Özne ile nesnenin rolleri birbirine göre tanımlanır. Nesnesi olmayan özne, öznesi olmayan nesne düşünülemez (Kıranlar, 2003:217).

1.8.2.3. Yardımcı, Özne Ve Engelleyici Eksen

Bir anlatıda öznenin işini kolaylaştıran, ona yardım eden bir Yardımcı (veya yardımcıları) ile Özneye karşı gelen, onun amacına ulaşmasını engelleyen bir Engelleyici (veya engelleyiciler) de vardır. “Birincisi Özneye bir güç verirken, ikincisi bu gücü ortadan kaldırmaya çalışır” (Kıranlar, 2003:225). Kıranlar, anlatıda Yardımcıların ve Engelleyicilerin mutlaka bulunmaları gerekmediğini veya yalnızca birinin bulunabileceğini belirtirler. Kıranlar’a göre “bu eyleyen rolü bazen cansız, insan olmayan varlıklar tarafından gerçekleştirilir” (2003:225-226).

İletişim, İsteyim ve Güç Eksenini bir şekil ile ifade edecek olursak;



Araştırmamız açısından Anlatı kahramanları ve özelliklerine de genel olarak bakmak yararlı olacaktır.

1.8.3. Anlatı Kahramanları

Kıranlar, anlatıdaki kişilerin anlatının merkez ögesi olduğunu, öykünün tutarlılığını ve sürekliliğini sağladığını, bu yönüyle de “anlatının lokomotifi” olduğunu belirtirler (2003:141). Edebiyatta olduğu gibi televizyon yapımları veya sinemada da karakterler izleyici için en önemli unsurlardan biridir. Kıranlar oyuncuların önemini şu şekilde belirtir:

“Roman kahramanları yaratan yazarın elinde, belli tanımlama yöntemleri bulunur. Bir roman kahramanını tanımlamak (ona belli bir karakter vermek), ona bireyin gerçek yaşamda sahip olduğu özellikleri vermektir (...) Yazarın yarattığı anlatıdaki oyuncular tümüyle kurmaca olmayabilir, gerçek yaşamdaki kişilerden alınmış özellikler taşıyabilirler. Okur, kendi sezgilerine ve deneyimlerine göre, okuma sürecinde, başkalarının sunduğu bilgileri birleştirir. Anlatı kişileri veya kahramanları, yazarın gerçek dünya ile kurduğu ilişkilerden doğar. Bu kahramanların bizim düşsel dünyamızda önemli bir yeri vardır” (2003:141).

“Kahramanların ‘uydurma’ adları, yazar tarafından genellikle ‘nedenli’ olarak verilir” (2003:145). Bu nedenle anlatı kahramanlarının

incelenmesi önemlidir. Kıranlar, anlatı kahramanlarının şu ölçütlere göre çözümlenebileceğini söyler:

- Ad ve öteki adlandırma (takma ad),
- Tanımlanması ve bu tanımlamanın kullandığı sözcüksel alanlar,
- İlk ortaya çıktığı zaman ve uzam,
- Okurun onu tanımak için izlediği evreler,
- Öyküye ve öteki kişilere göre kahramanın rolü (2003:144).

Örneğin; “Kişilere ad vermek kurmaca sanatına giren çok önemli bir işlevdir. Gerçek dünyada olup bitenlerin tersine, ad genellikle bir hak talebi gerektiren veya kökenbilimin derinliklerine gizlenmiş bir anlam taşır” (Kıranlar, 2003:144). Anlatı karakterleri için adın önemini vurgulayan Kıran, “Ad bir gösterge işlevi görebilir, yani o adı taşıyanla örtüşebilir” (2003:144).

Araştırmamızda, kurmacanın içinde önemli bir yeri olduğuna inanılan, “kahramanların ad” çözümlemeleri de yapılacaktır.

BÖLÜM II

2.1. DİZİNİN KÜNYESİ

Yapımcı:	Osman Sınav
Yönetmen:	Osman Sınav – Gürsel Ateş
Senaryo Yazarları:	Hasan Kaçan – Raci Şaşmaz – Bahadır Özderen- Mehmet Turgut

Oyuncu Kadrosu

Hasan Kaçan:	Heredot Cevdet
Savaş Dinçel:	Nusret Usta.
Sermin Hürmeriç:	Ayhan. Nusret karısıdır.
Mehtap Bayrı:	Mahpere. Nusret Usta'nın en büyük kızıdır.
Esin Civanlı:	Jale. Nusret Usta'nın kızıdır.
Ekin Türkmen:	Songül. Nusret Usta'nın kızıdır.
Melike Güner:	Sonay. Nusret Usta'nın kızıdır.
Arzu Oş:	Sonnur. Nusret Usta'nın en küçük kızıdır.
Kadir Çöpdemir:	Kirli.
Peker Açıkalın:	Cengiz. Ayhan'ın kardeşidir.
Ahmet Yenilmez:	Celal.
Cem Kılıç:	Korkut.
Kerim Yayı:	Bican
Binnaz Ergun:	Nezaket:
Baykut Badem:	Süha. Nezaket'in oğludur.
Yaşar Üzer:	Ruhi.

Binnur Şerbetçioğlu:	Şelale
Enis Danabaş:	Tolga. Şelale'nin oğludur.
Açelya Akkoyun:	Suzan.
Mehmet Usta:	Ölü. Beberdir.
Şemsettin Tarlan:	Kıl. Kasaptır.

2.2. KARNAVALESK, DİZİ KARAKTERLERİ VE BATI YERELLİĞİ

Karnavalın kahramanları soytarılar, palyaçolar, aptallar ve komik görünen insanlardır. Soytarılar, palyaçolar bir yandan insanları eğlendirirken, diğer yandan resmi düzeni alaya almakta ve ters yüz etmektedirler. Soytarıların, palyaçoların, aptal rolü oynayanların davranışları ve kıyafetleri de karnavala uygun olarak *karnavalesk* bir özellik taşır. Ayağına büyük gelen ayakkabılar, pantolon askısıyla tutturulmuş geniş pantolonlar, rengarenk giysiler, saçlar, şapkalar vb... Soytarıların, palyaçoların kıyafetlerini tamamlayan unsurlardan biri de "papyon"larıdır. Bir papyon soytarıyı veya palyaçoyu daha komik, daha gülünç yapar. Günlük hayatta kullanılmayan, ancak özel resmi davetlerde ve sadece siyah renkte takım elbise içine takılan papyon, karnaval kahramanlarında değişime uğrar; giyilen kıyafetin renginde veya çok canlı bir renktir, boyutu resmi kültün izin verdiği "salon papyonları"ndan daha büyüktür. Tam da bu noktada resmi otoriteye bir eleştiri söz konusudur, otoritenin sunduğu ciddilik, ciddi yaşam ve resmiyet alaya alınır. Resmi kültürün güç, iktidar ve ciddiyet sembolleri, karnaval kahramanlarının elinde komiklik nesnesine dönüştürülür. Bakhtin (2001:113)'e göre de Ortaçağ'da soytarı, nesnel olarak soyut hakikatin yasa tanımaz habercisidir.

İçinde birçok *karnavalesk* unsur barındıran **Ekmek Teknesi** dizisinin ana karnaval karakterleri, ilk bakışta papyonlarından tanınır. Her ne kadar kahramanlar sürekli takmasa da, papyon bir aksesuar olarak dizi kahramanlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Başka bir deyişle kahramanların özdeşleştiği bir giysi aksesuarıdır. Dizide Kirli ve Cengiz (daha çok kravat takar ama o da *karnavalesktir*) karakterleri papyon takarlar. Bu karnaval simgesi karakterlerin kıyafetlerinin başat öğelerinden biridir. Böylelikle yönetmen ve senaryo yazarları dizinin iki “karnaval oyuncusu”nu belirledikten sonra, karnavalın ve *karnavalesk* insanının iki önemli simgesini de bu iki karakter ile bütünleştirir. Kirli, yemeğe olan düşkünlüğü ve iştahı ile karnavalın “yeme-içme” *karnaveleskine*, “Cengiz”, dalavereleri, işten kaçması ve tembelliği ile *karnavalesk* dünyanın “tembellik” özelliğine vurgu yapar. Daha sonra ayrıntısıyla ele alınacak olan iki karakter, ilk bakışta papyon simgesiyle ve karnavalın başat iki söylemini kendi içlerinde toplamış olmalarıyla *grotesktirler* ve *karnavalesk* özelliklerini açıkça ortaya çıkarmaktadırlar. Şimdi bu iki karakteri ayrı ayrı inceleyeceğiz.

2.2.1. Kirli Karakteri

2.2.1.1. Ad Çözümlemesi

Öncelikle Kirli’nin sadece lakabı vardır. Gerçek ismi, soyadı, nereli olduğu, ailesi belirsizdir; “Kirli” sözcüğü dışında onu tanımlayan başka kimliği yoktur. Adı, eğretilemesel olarak onun hayatını göstermektedir. Küçük bir kulübede, adı gibi kir içinde yaşamaktadır, sudan nefret eder, yıkanmak istemez. Böylelikle Kirli’nin adı ile özdeşleştiğini söyleyebiliriz.

2.2.1.2. Kıyafet Çözümlemesi

Kirli'nin kıyafetleri onun karnaval insanı olduğunu vurgular biçimdedir ve *kamavelesktir*. Giydiği kazaklar daima kendisine küçük gelir ve çok yemekten şiştiği karnı devamlı açıkta kalmaktadır. Pantolonu şişmanlığına rağmen hep geniştir ve devamlı belinden düşecek gibidir, pantolon askısı kullanır. Kalın siyah çerçeveli gözlüğü vardır. Kirli karakterinin kıyafetleri, soluk renkleri ile yananlamsal olarak kirliliği anıştırır.

Kirli karakterinin *kamavalesk* bir karakter olduğunu taktığı papyonla da gösterdiğini daha önce belirtmiştik. Kirli, resmi dünyanın tersine canlı renklerde, desenli ve yine gerçek dünyadaki boyutundan daha büyük olan papyonlar takar. Papyonunun bu özellikleri *grotesktir*, gerçek dünyanın kurallarına ve ciddiyetine karşıdır.

Kirli'nin pantolonu askılıdır ve Kirli her bölümde düşen pantolonunu en az birkaç kez kemerinden çekmek zorunda kalır. Pantolonun geniş olma olgusu bizi, sirklerdeki palyaçolara götürür. Howard Donald'a göre, soytarı ve palyaço yüzleri, kutlamalardan hayatta kalan imajlardır ve hala gelenek olarak bilinmektedir. Palyaçoların da pantolonları kendi boyutlarından büyüktür ve hep askılar ile tutturulmaya çalışılır (<http://lonestar.texas.net/~mseifert/carnival.html> as retrieved on, 9.09.2004). Sirkteki palyaço yaptığı her muziplikten, şakadan, kurnazlıktan sonra ve düşünürken pantolon askısıyla oynar ve onu çeker. Dizideki Kirli karakteri de tıpkı palyaço gibi, her yaptığı yanlıştan sonra kızdığı anda, düşündüğünde, üzüldüğünde pantolon askısını çeker. Bu davranışı onun karakteristik özelliğiyle bütünleşmiştir. Bu da Kirli'nin karnaval soytarısına öykündüğünü ve *grotesk* bir karakter olduğunu gösterir.

2.2.1.3. Kirli Ve Karnavalesk Dünyası

Kirli, yemeğe olan düşkünlüğü, yemek sayıklaması, iştahı ile karnavalın “yeme-içme” *karnavelesk*ine vurgu yapar. Karnavalların önemli öğelerinden olan aşırı yeme içme, aslında büyümeye, üretkenliğe, dolup taşan bir bolluğa ilişkindir: “Bu imgeler silip süpüren ve üreten alt yapıyı sergiler” (Bakhtin, 2001:84). Kirli’nin yeme-içmeye düşkünlüğü de bu *karnavalesk* duruma işaret eder. Karakterin yaşadığı küçük kulübenin duvarlarında yemek fotoğrafları vardır. Bütün düşüncesi yemek üzerinedir. Dünyada yemek dışında başka bir dert ve tasaya sahip değildir. Bütün bu özellikler Kirli karakterinin *karnavelesk* sunumudur.

Kirli karakterinin kısa gelen kazaklarından göbeğinin açığa çıkması da bizi *karnavalesk* vücut imgesine ve “yeme/içme *karnaveleski*”ne götürür. Bakhtin’e göre, Orta Çağ’da kilise kurallarından dolayı, vücut tamamıyla gizlidir, kapanarak korunur. Üstelik tecrit edilmiştir, yalnızdır ve bütün diğer insanlarla/vücutlarla çevrilmiştir. Kilise kanunlarının aksine *grotesk* vücut ise dünyanın huzurundan ayrı değildir; kendine dar gelir, kendi sınırlarını ihlal eder (1984:26). Kirli’nin vücudu da “kendi sınırlarını ihlal eder, kendine dar gelir” ve sürekli açıkta kalır. Kirli’nin sürekli söylediği “Ben dünyaya sığamıyorum” sözleri de bu *karnavalesk* durumunu pekiştirir. Ayrıca Bakhtin, *karnavalesk* vücutta vurgunun vücudun çeşitli bölgelerinde olduğunu belirtir:

“Vurgu, vücudun dış dünyaya açılan bir parçasına yöneliktir; içinden dünyanın vücuda girdiği veya vücudun dünyaya açıldığı parçaya yöneliktir. Yani, *grotesk* vücutta vurgu ufak deliklerdedir veya buna benzer birbirinden değişik parça veya dallardadır. Açılmış ağız, genital organ, meme, fallus, göbek, burun gibi... Vücut kendi temel büyüme prensibi olan öğelerini (kendi limitlerini aşan hamilelik, çocuk doğurma, şiddetli ölüm ağrıları, yemek, içmek ve sıçmak gibi) ifşa eder” (1984:26).

Bu durumda Kirli’nin açıkta kalan göbeğinin *karnavalesk* bir olgu olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan göbek aşırı yemeye, pisboğazlığa

gönderme yapar. Ancak karnavalın bu ögesi olumsuz bir anlam taşımaz. Aşırı yeme içme, kıtlık veya ziyan yerine bolluk ve bereket, büyüme, genişleme anlamlarındadır. Bu imgeler silip süpüren ve üreten alt yapıyı sergiler (Bakhtin, 2001:84). Böylece Kirli karakteri, yeme-içme simgesi ile bu karnaval dünyanın “bolluğuna” gönderme yapar. Dizideki yaşanan mekanın gerçek bir mekandan çok bir *karnaval* meydanı, bir şenlik olduğu da yananlamsal olarak verilir.

Hugo’ya göre ise, “göbek”in temel işlevi babalık ve analıktır. Hugo, bu yıkıcı ve üretici alt kesit ile ilişkili olarak *grotesk* bir imge olan, “insanın içindeki yılan” imgesini önerir; “bunlar onun bağırsaklarıdır” ve insanın bağırsakları “kışkırtır, ihanet eder ve cezalandırır” (Hugo’dan aktaran Bakhtin, 2001:145). Dizi içinde de Kirlinin başına ne gelirse, midesinden, yemeye düşkünlüğünden gelir. Satması gereken köfteleri kendi yer, onu seven kadına incir alır ama onu yolda bitirir, bu nedenle evden kovulur. Bu yeme-içme düşüncesi Kirli karakterini, gerçek dünyanın tamamen dışına atar.

Kirli, zaman zaman *karnavalesk* dünyanın içine de sığamaz. Bu sığamama, *grotesk* bir vücut olarak “sınırlarını ihlal etme, kendine dar gelme” duygusu ve “kışkırtan bağırsaklar” sonunda Kirli’yi cezalandırır. Çünkü Kirli, bir restorandan çıkarken başkasının paltosunu alır ve içinden yüklü bir miktar yazılı çek çıkar. Sırf yeme-içme ve tembellik duyguları nedeniyle Cengiz ile birlikte bu paraya el koyarlar. Böylece gerçek dünyanın değer nesnelerinden birine sahip olunur, bu da karnaval dünyasının içinden çıkmak ve gerçek dünyaya girmek demektir. Ancak *grotesk* bir vücut, gerçek dünyanın vücut kalıplarına uyamaz. Kirli ve Cengiz’in paraya el koymalarıyla gerçek dünyaya doğru başlayan yolculuk böylece *groteskleşir*. İki karakter, kendilerine gerçek dünyanın “ciddi” insanlarına uygun “asil” kıyafet almak isterler. Ancak, onlar karnaval dünyasının insanlarıdır ve ancak, “karnaval asilleri” olabilirler. Sonuç bu çıkarımsamaya uygun olur, alınan takım elbise *grotesk* bir yapı sergiler.

Mavi-beyaz desenli pantolon ve ceket, içinde kırmızı gömlek ve takımla aynı, desenli bir papyon. Her iki karakter de aynı kıyafetleri alırlar. Bu kıyafetler içinde kendilerini gerçek dünyanın “zengin ve asil” insanları zannederler. Ancak, onlar için “asil”liğin sembolü olan bu kıyafetler *grotesktir*.

Tezatlıkları nedeniyle (yüksek/alçak, kalın/ince vesaire) veya benzerlikleri nedeniyle (çiftler/ikizler) seçilen imge çiftleri *karnavalesk* düşünce açısından çok tipiktir (Bakhtin, 2001:242-243) Cengiz ve Kirli’nin aynı “asil” kıyafeti almaları, dizinin başından bu yana birbirinden ayrılmayan, birbirlerine “kardeşim” diye hitap eden, aynı kulübeyi paylaşan, beraber köfte satan Kirli ve Cengiz’i “karnaval ikizleri” durumuna getirir. Bakhtin’in belirttiği gibi, karnavalın başat özelliklerinden biri de aynılıkların, benzerlerin farklılıklarla bir arada bulunmasıdır. Kirli ve Cengiz aynı düşünceleri, olayların içine beraber karışmaları ile birbirinin benzeridir. Ancak bu birbirine benzeyen “karnaval ikizleri”, zıtlıkları da vurgularlar. Fiziksel olarak Kirli çok şişman ve büyük bir göbeğe sahip iken, Cengiz aşırı derecede zayıftır, yanakları içine girmiştir. Karakter olarak da Cengiz hep kurnazlıklar peşinde iken, bazen de “kötü emellere” kayarken, onun karşısında yer alan, onu frenleyen Kirli’dir. Böylece karnavalın zıtlıkları ve aynılıkları iki karnaval kahramanının bünyesinde izleyiciye sunulur.

Kirli ve Cengiz, *grotesk* hallerine gerçek dünya içinde de devam ederler. Yeni aldıkları takım elbiselerle lüks bir otele giderler ama odanın kapısında ayakkabılarını çıkarırlar. Odada buldukları yemeklerin hepsini yatağın üstüne dağıtırlar. Yangın söndürme cihazını kamera sanarak üzerine sigara dumanı üflerler, böylece çalışan yangın alarmı ile bütün odayı su içinde bırakırlar ve ıslak bir halde otelden kovulurlar (15.03.2004 tarihli 57. bölüm). Böylece bu dünyanın dışına atılırlar.

Diğer yandan gerçek dünyada aşırı yeme-içme olgusunu olumsuzlanmaktadır. Ancak Kirli bu dünyanın içinde de *karnavalesk* olarak yaşamak ister: Kirli ve Cengiz'in gittikleri otelde yemeği yatağın üzerine sermeleri buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, bu sahnede Kirli'nin görünüşü *grotesktir*. Çünkü, Kirli, şapkasını ters takmış, ucuna da puro sıkıştırmıştır. İçki şişeleri ise pantolon askılarına tutuşturulmuştur. Bütün yemekleri yemiş olarak Kirli, “Cengiz, midemize neden bir öğütme makinesi icat etmiyorlar, yesem yesem sonra tık tık öğütsem, sonra bir daha yesem, yesem” der (26.01.2004 tarihli 51. bölüm). Ancak Kirli, istediği gibi yiyip-içemez. Sonuçta, yeme-içme ancak *grotesk* dünya ve *grotesk* vücut içinde bolluktur, gerçek dünyanın nesnesini, gerçek dünyanın gördüğü gibi görmek, gerçek dünyadaki gibi yaşam getirir, bu dünyada ise aşırı yeme-içme bolluk değil, olumsuz bir durumdur, *grotesk* bir vücut kendi özelliğini kaybederse, karnaval dünyasından uzaklaşmış olur. Bütün bu nedenlerle karakterler *karnavalesk* dünyayı özlerler ve önce *karnavalesk* dünyaya sığamayan Kirli, “Bu bizi bozdu Cengiz” sözleriyle gerçek dünyanın onların *grotesk* yapılarına uygun olmadığını anlar ve özüne dönme kararı alır. Ancak, Hugo'nun “bağırsaklar cezalandırır” sözleri gerçekleşir ve *karnavalesk* dünyadan kopuş ve gerçek dünyanın içine girme, *karnavalesk* karakterlere cezayı da beraberinde getirir. Mahalleli Nusret Usta'nın talimatıyla Kirli ve Cengiz ile konuşmamaya başlar. Aynı zamanda iki *karnavalesk* karakter de pişman olur ve Kirli, *karnavalesk* dünyaya ait olduklarını şu sözlerle dile getirir:

“Kimsenin suçu yok, bütün suç benim...Pazar malı yaptım kendimi...Şunu unutma Cengiz, dağ yerinden kıpırdamaz, ben ne yaptım, dağın altına tekerlek koydum, çocuk oynacağı yaptım. **Sudan haz etmeyen adam, zemzemi gördüm, yıkandım durdum, yıkandım durdum. Temizlendim ben Cengiz.... Kirliden temiz olmaz, kargadan da bülbül olmaz, eşkiyadan padişah olur mu Cengiz (...)** Şu dakika itibariyle aslımıza dönüyoruz. ... Ben kimim; ‘Kirli’ kirli bir daha asla temiz olmayacak.” (15.03.2004 tarihli 57. Bölüm).

Maceranın sonunda da Kirli ve Cengiz aldıkları “asil” kıyafetleri yakarak , karnaval dünyasına döndüklerini açıklarlar:

Cengiz; “Tutma lan kirli beni, öldürdün bizi enişte be, öldürdün, **biz zaten asilzade insanlarız, sen bize niye asilzade semeri vuruyorsun** ki, yakıyorum Kirli” Kirli: “Yak Cengiz”, Cengiz: “Yakıyorum, yakıyorum Kirli: “yak, yak” (15.03.2004 tarihli 57. Bölüm).

Burada “asilzade” sözcüğü önem taşımaktadır. Çünkü, Cengiz ve Kirli Batı *karnavalesk* dünyasında zaten *karnavalesk* “asilzade”lerdir. Ancak, Nusret Usta¹⁹ onların lüks içinde yaşamasını, Batılı kıyafetler almalarını Batılılaşma olarak algılamış ve karakterleri Doğu yerelliğinden çıkarmıştır. Nusret Usta bunu mahallelinin onlarla konuşmasını engelleyerek gerçekleştirmiştir. Ancak bu davranışa istinaden söylenen “*asilzade semeri vuruyorsun*” sözleri göstermektedir ki, Cengiz zaten Batılıdır; Batılı olduğunun belirtilmesi için “asilzade semeri”ne ihtiyacı yoktur. Ancak şu da önemlidir ki, Nusret Usta, yani, Doğu yerelliği Batılılaşma’yı reddetmektedir. Ama bu reddediş, Batı yerelliğinin kendisi değildir. Yerel olan bir Batı yerelliğinden çıkıp, küreselin sunduğu Batılılığı reddediş vardır. Yoksa, dizi yerelliğinden Batılı *karnavalesk* olarak Kirli ve Cengiz asla dışlanmazlar, hatta bu yerelliğin önemli bir parçası olarak sunulmuşlardır. Ne zaman ki Cengiz ve Kirli kendi yerel Batılılık’larından çıkıp da küreselin sunduğu Batılı olmaya başlarlar, o zaman yerelliğin dışına sürülürler.

Mavi desenli takımın yakılması, karnavala dönüşlerinin temsilidir. Bu durum, bizi karnavalın *değişim edimine* götürür. Ölüm ve yeniden dirilmedir; bereket ve bolluktur, berekete, karnavala, bolluğa tekrar

¹⁹ Nusret Usta, Doğu yerelliğinin temsilcisidir, bu nedenle Nusret ustanın sözleri ve davranışları Doğu yerelliğinin bakışını yansıtır. Bu konu daha sonraki bölümlerde incelenecektir.

dönüştür. Çünkü ateş imgesi karnavalda son derece ikircikli, çift anlamlıdır. Dünyayı eşanlı olarak yıkan ve yenileyen ateştir; “cehennem” adındaki ateş arabası gibi (Bakhtin, 2001:243). Dizide de kıyafetlerin yakılması ile ateş imgesine gönderme vardır ve o sahne “cehennem arabası”nın yakılması töreni gibidir. Cehennem arabasının yakılması ile cehennem korkularından kurtulma durumu söz konusudur; Kirli ve Cengiz de kendi cehennemlerinden; gerçek dünyadan kurtulurlar. Çünkü onlar *karnavalesk* dünyanın *grotesk* vücutlarıdır.

Daha sonra Kirli; *“Bu da yerimden son kalkışımdır Cengiz, hadi git bir şişe rakı bul da bir arınalım, temizlenelim. Kendimize gelelim.”* der (15.03.2004 tarihli 57. bölüm). Bu durum da yine değişim edimine ve yeme-içmenin tekrar kutsanmasına gönderme yapar. İçkinin “arınma” olarak yorumlanması da *karnavalesk* durumu vurgular. Resmi dünyanın kurallarını reddeden ve ters yüz eden *karnavalesk* dünya, resmi dünyada “kötü” olarak görülen bir şeyi kutsamakta ve kutsal bir hale getirmektedir.

Kirli, “özüne dönme” kararı aldıktan sonra kendini “kral” olarak ilan eder. Karnavalın başat özelliklerinden birinin, karnavalın bir ediminin *kralının gülünç bir şekilde tahta çıkarılması ve ardından tahttan indirilmesi* olduğunu belirtmiştik. Kirli de kendi karnaval dünyasında tahta geçen bir “kral”dır; “*karnavalesk* kral”dır. Ancak, tahttan çıkarma içkin bir tahttan indirme fikrini kapsamaktadır (Bakhtin, 2001:240). Kirli de, normal dünya düzenine ayak uydurma çabasıyla önce *grotesk* bir biçimde tahttan inmiş (otelde rezil olması, insanların onunla konuşmaması), “özüne dönme” isteği ile de tahtına geri çıkmıştır. Kirli, dizi içindeki rolü ile sürekli bir tahtta çıkış ve tahttan iniş halindedir. Çünkü, “Bu bizi bozar” demesine rağmen çoğu zaman *karnavalesk* dünyasının dışına çıkmak istemekte, hatta çıkmakta ve daha sonra tekrar “öz”üne dönmektedir. Bu nedenle sürekli olarak tahtından inmekte ve tahtına tekrar çıkmaktadır. Kirli karnavalın kralı olduğunu pek çok kez vurgular: *“Hayt lan Cengiz kralla oynanmaz”*

(57. bölüm), “*Sus lan Cengiz kralı uyandırma*” (29.03.2004 tarihli 59. bölüm).

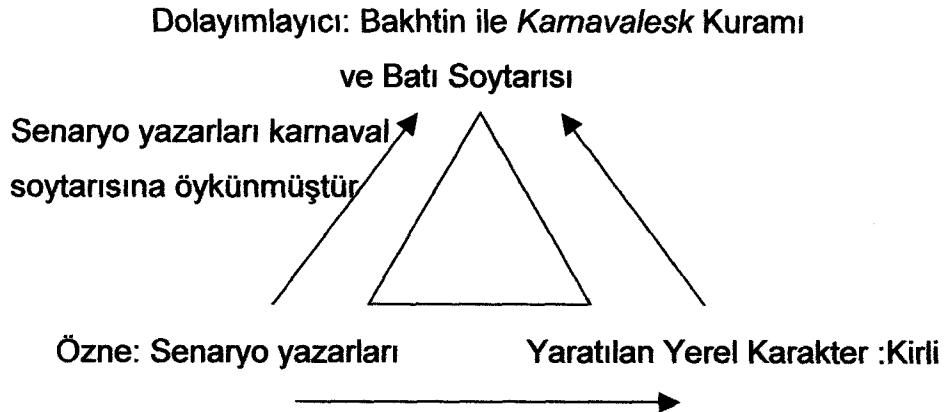
Kirli'nin yaşadığı mekan, daracık tahtadan yapılmış bir kulübedir. Bu daracık tahta kulübe, “tabut” çağrışımı yapar. Bu durum da, karnavalın yine *değişim edimine* ve doğum ile ölüm, ölüm ve yeniden varolma düşüncelerine gönderme yapar. Aynı kulübe içinde tahtından inen, gerçek dünyaya girerek “ölen” Kirli, yine aynı kulübe içinde özgürlüğünü ilan etmiş, tahtına yeniden oturmuş, ve kendini tekrar “küllerinden doğurmuştur”. Bu durumu “*Dağ yerinden kıpırdamaz Cengiz (..) Aha da bu yerimden son kalkışımdır*” (57. bölüm) sözleriyle gösterir. Ayrıca, kulübe *karnavalesk* dünya için “mabet” görevi görür. Çünkü Kirli kulübesi ile kendi *karnavalesk* dünyasını yaşamaktadır. Örneğin, aşk konularının kendisini “bozacağını” düşünen Kirli, aşk konusunda konuşan arkadaşlarına “*Çekin gidin (...) ‘Seviyorum, aşığım’ , mabedime bunları sokmayın, bunlar beni bozar, bünyemi bozar, kafamı bozar*” (05.04.2004 tarihli 60. bölüm) der. Sözlerindeki mabet sözcüğü ile yaşadığı yeri kirli olmasına rağmen kutsallaştırmaktadır. Böylece karnavalın ikircikli durumu; kutsal ile kirli olan/günah olan karşıtlığı bir araya gelerek *karnavalesk* bir durum ortaya çıkarmaktadır.

2.2.1.4. Kirli Ve “Bizi Bozmasın” Sözü

Kirli, karnaval arkadaşı Cengiz ile ne zaman normal dünyanın normal düzeni veya kurallarına uygun bir şey yapmak istese veya Cengiz'den böyle bir teklif gelse, ilk sözü “bizi bozmasın” olmaktadır. *Karnavalesk* insan gerçek dünyanın düzenine uygun değildir. Çünkü karnaval dünyası, gerçek dünyanın “ters yüz” edilmiş halidir ve gerçek dünyaya girmek karnaval dünyasını tersine çevirmek yani onu yok etmek

olacaktır. Kirli karakteri, kendi deyimi haline gelen bu sözleriyle seyirciye karnaval dünyasının insanı olduğunu vurgulamakta, içinde bulunduğu karnaval dünyasından memnuniyetini dile getirmektedir. Ayrıca bu söz, karnaval dünyası insanının gerçek dünyaya olan bir tepkisidir. Böylelikle yananlamsal olarak gerçek dünyanın yanlış tarafları vurgulanır, gözler önüne serilir.

Görülmektedir ki bir Batı yerelliği olan karnaval soytarısı, dizi içine Kirli karakteri ile girmiştir. Ancak, bu karakter, “yabancı” olarak değil, bizzat yerelliğin bir unsuru olarak verilmektedir. Çünkü Kirli, her yerde rastlanılmayan o mahallenin yerelliğinden doğmuş, büyümüş ve oraya özgü bir karakter olarak sunulmaktadır. Bu yönüyle baktığımızda, senaryo yazarlarının Batı yerelliğinden esinlenerek bu karakteri oluşturdukları ve Kirli'nin *karnavalesk* kuramından ve Batı karnaval soytarılarından dolaymlandığını ancak, bu Batı yerelliğinin kaynaştırılarak yerel bir karakter haline getirildiğini söyleyebiliriz. Bu durumu “Üçgen Arzu”ya göre açıklayacak olursak; dizinin senaryo yazarları Kirli karakterini oluştururken, Batı yerelliği olan *karnavalesk* soytarıdan esinlenmişlerdir ve Kirli karakteri *karnavalesk* soytarıdan dolaymlanılarak yaratılmıştır. Böylelikle Kirli karakterinin Batı yerelliğe özgü bir karakter olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum bir şekil ile ifade edecek olursak:



Ancak, daha önce belirttiğimiz gibi Batı yerelliğinden ortaya çıkan bu karakter Doğu yerelliğinin bir parçası olarak sunulmaktadır. Bu da göstermektedir ki dizide Doğu ile Batı yerellikleri kaynaştırılmaktadır.

2.2.2. Cengiz Karakteri

Dizinin *karnavalesk* karakterlerinden biri de daha önce belirttiğimiz gibi Cengiz'dir. Dalavereleri, işten kaçması ve tembelliği ile *karnavalesk* dünyanın "tembellik" özelliğine gönderme yapan Cengiz, resmi dünyadaki iş adamının karnavaldaki görünümüdür. Cengiz, sürekli zengin olma, para kazanma hayalleri içinde planlar yapar, değişik fikirler ortaya atar; girişimci olmaya çalışır. Ancak yaptığı bu planların hepsi gerçek dışı, komik ve *grotesk* planlardır. Bu nedenle "girişimci düşünme" Cengiz'in fikirleri ile komik duruma getirilmekte, dizi içindeki dünyada iş adamı, Cengiz karakteri ile ters yüz edilmekte, alaya alınmaktadır. Şimdi bu unsurları daha ayrıntısı ile inceleyeceğiz.

2.2.2.1. Ad Çözümlemesi

Cengiz adı, "güçlü, kolay yumuşamayan, korkusuz" anlamlarına gelmektedir (Ustaoğlu, 2003:13). Ayrıca Cengiz, bize büyük Moğol imparatoru Cengiz Han'ı hatırlatmakta olduğu için "yenilmez" anlamına da gelmektedir (Özmen, 2003:26).

Dizideki Cengiz karakteri ise, adını bir imparatorun almasına karşın, bir imparatorun veya kralın olması gerektiği özelliklere; güçlülüğe,

yenilmezliğe, sağlam bir mantığa ve zekaya sahip değildir. Bu nedenle gerçek dünyada bir kahraman, bir imparator veya kral olması mümkün değildir. Ayrıca karakter yapısı olarak da “güçlü, kolay yumuşamayan” bir karakter olmayan Cengiz, insanlara kolay inanmakta, çabuk yumuşamaktadır, ürkektir. Bunun sonucunda görülmektedir ki Cengiz adının anlamı ile tezatlık göstermektedir. Böylece görmekteyiz ki, senaryo yazarları Cengiz karakterinin *kamavalesk* durumunu vurgulamak ve belirginleştirmek için karakterin adını ona zıtlık oluşturacak biçimde ortaya çıkarmışlardır.

2.2.2.2. Cengiz’in Kıyafeti

Dizide Cengiz daima takım elbise veya kravat-gömlek ile dolaşır. Gerçek dünyada daha çok resmi ortamlarda giyilen, resmiyeti, ciddiyeti temsil eden takım elbise ve onun en önemli tamamlayıcısı olan kravat, bakımlı erkek imajına gönderme yapar. Oysa Cengiz, kravatını daima gevşek bağlar ve kravat hiçbir zaman düzgün durmaz, sakalları vardır, saçları her zaman dağınıktır ve takım elbisesi de kirli ve buruşturuktur. Cengiz sayesinde takım elbisenin ve kravatın resmi anlamı tamamen *grotesk* bir hale gelir. Böylelikle görmekteyiz ki, karnavalın birinci kategorisi olan “ters yüz edilmiş” yaşam, gerçek iş adamının karnaval dünyasının içine alınıp tersine çevrilerek yaratılmasıyla oluşturulmuştur. Dolayısıyla burada resmi dünyanın bir göstergesi (papyon gibi) olan kravat ile takım elbise ve onun getirdiği ciddiyet alaya alınmaktadır. Bu göstergeler, adı gibi, Cengiz’in *kamavalesk* yapısını ortaya çıkarmakta ve güçlendirmektedir.

2.2.2.3. Karnavalesk İşadamı Cengiz

Bir iş adamı gibi kazanmak, başarılı olmak, saygınlık kazanmak isteyen ve bunun için sürekli planlar yapan Cengiz, planların hiçbir biçimde hayata geçiremez. Çünkü, yaptığı planların hiçbirisi gerçekçi değildir.

Örneğin: Cengiz, “*Ulan Kirlı ne dersin İstanbul havası mı satsak*” der (08.12.2003 tarihli).

İkinci olarak Cengiz, tembeldir; çalışmak, yorulmak istemez. Amacı, kolay yoldan para kazanmaktır. Bu yönü ile karnavalın “tembellik” öğesine gönderme yapar. Ancak, karnavalın bu ögesi hiçbir zaman olumsuz bir anlam taşımaz. Tembellik de bir “bolluk” ifadesidir. Dolayısıyla karnavalın bu “bolluk ifadesi” dizi içinde de aynı şekilde kendini gösterir. Cengiz ve Kirlı’nın tembelliği dizi metninde hiçbir zaman olumsuzlanmaz. Başka bir ifade ile onların bu özellikleri aykırı, “kötü” olarak görülmez, dışlanmaz; didaktik bir biçimde izleyicilere “böyle olmayın, bu kötüdür” mesajı verilmez. Bu karakterlerin kendi dünyaları içinde kabul edilmesi ve benimsenmesi, yargılanmamaları istenir. Böylelikle görmekteyiz ki, senaryo yazarları bu karakterleri oluştururken Batı yerelliği olan karnaval ve *karnavalesk* kavramından yararlanmış ancak bu Batı yerelliğini olumsuz bir noktaya yerleştirmemişlerdir. Bu yerellik, kendi bütünlüğü içinde kabul edilebilir bir şekilde sunulmuştur. Hatta, bu karakterlerin yerli karakterler gibi gösterilmesi de aslında Batı yerelliğinin dizi içindeki Doğu yerelliği içinde eritilmesi anlamına gelmektedir.

Bütün bu yönleri ile karnavalın iş adamı Cengiz, gerçek dünyanın iş adamı ile tamamen ters bir konuma oturur; böylelikle de resmi dünyanın iş adamını *karnavalesk* hale getirir. Bunun sonucunda da Bakhtin’in belirttiği “ters yüz edilmiş yaşam” kategorisi “iş adamı” tanımı için gerçekleşmiş olur. Bu da Cengiz’i *karnavalesk iş adamı* durumuna getirir.

Cengiz'in *karnavalesk* iş adamı olduğunu dair örnekler vermemiz gerekirse, en başta onun aklını kullanmayı bilmemesi, kıvrak bir zekaya sahip olamaması verilebilir. Cengiz, iş adamının özelliklerinden olan "girişimcilik ruhu"nu *grotesk* hale getirmektedir.

Örneğin: Kendini bir iş adamı , bir menajer olarak gösteren Cengiz, bir prodüksiyon şirketi patronu ile görüşmek ister. Randevu alamayınca, akşama kadar sekreterin yanında oturur, sandalyenin üstüne çıkar, en sonunda da kendini merdiven parmaklıklarına bantlar: "*Gösteririm ben protestanlık (protesto) nasıl olurmuş (...) Sinemada sansüre karşıyız*" (26.04.2004) der. Patron gelince de bantlı haliyle "*Mon şante*", "*Entellektüelim*" der (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Cengiz'in buradaki tavırları (sandalye üstüne çıkması, kendisi merdiven parmaklıklarına bağlaması) tamamen *grotesktir*. Bu da Cengiz'in dizinin *karnavalesk* iş adamı olduğunu gösterir. Çünkü, resmi dünyanın iş adamı, Cengiz karakterinde tamamen değişime uğrar. Böylelikle de karnaval edimlerinden "değişim" iş adamı imajından gerçekleşmiş olur.

İkinci örnek: Gece kulübe önünde Kirli, Cengiz, Bican, Korkut, Tolga içki içerler. Bican saz çalar türkü söyler: "*Benim elimden bir tutan olsun, ben bu türkü aleminin kralı olurum, beni de kimse tutamaz*" der, bu sözün ardından Cengiz hemen: "*Tut Bican Cengiz Abinin elini, Cengiz Abin artık profesyonel oldu, seni yıldız yapıcım*" (29.03.2004 tarihli 59. bölüm) der. Daha sonra Bican'a boş kağıtlara imza attırır. Bican'ın "*Olur mu gerçekten abi*" sözleri üzerine, "*Benim adım Ali Cengiz Kayaoğlu, bugüne kadar olmayacak işin arkasından koştüğümü gördün mü!*" (05.04.2003 tarihli 60. bölüm) der. Aslında Cengiz daima "olmayacak işlerin ardından" koşmuştur.

Cengiz'in resmi dünyanın iş adamını *karnavalesk* hale getirmesine, para bulduğunda yaptıkları da örnek olarak gösterilebilir. Örneğin: Cengiz

ve Kirli otele giderler. Cengiz'in elinde puro vardır ama içmesini bilmez, en önemlisi de papyonunu başında saç bandı gibi takar (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm). Bu görünüşü ile tamamen *karnavalesk* olan Cengiz, karnaval dünyasının *karnavalesk iş adamı* olduğunu gösterir.

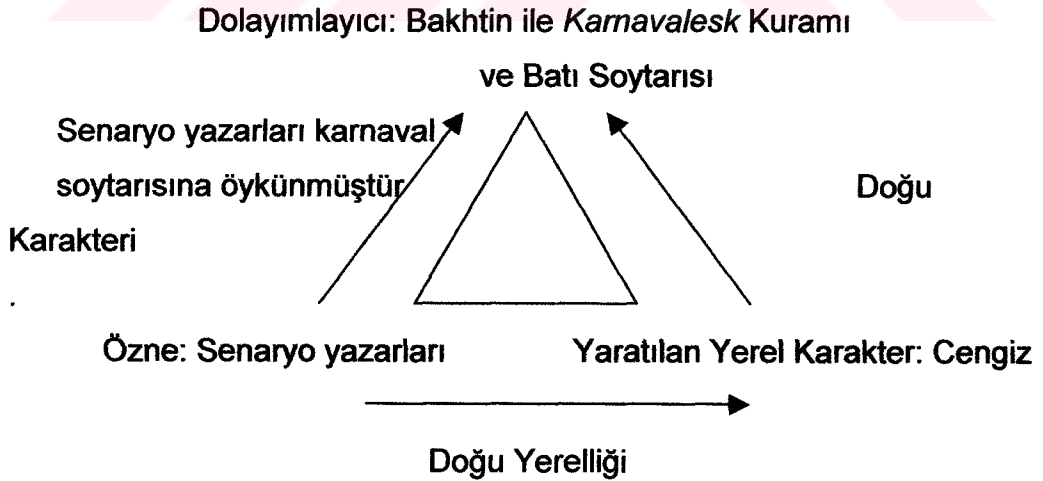
Ancak, daha önce belirttiğimiz gibi Bakhtin, *karnavalesk* durumların olumsuzlayıcı olmadıklarını belirtir. Hepsi içinde bolluğu, bereketi simgeler ve olumludur. Cengiz, her ne kadar iş adamı tanımını tamamen olumsuzlamış ve ters yüz etmiş olsa da gerçekten para kazandığında yaptığı davranışlar Bakhtin'in görüşlerine uymaktadır. Örneğin: Cengiz ve Kirli haksız kazandıkları para ile herkese hediye alırlar ve Cengiz; *"Bu fakirlik ne fenaymış, bak artık zenginiz, istediğimiz zaman istediğimiz kişiye hediye alabiliriz"* der (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm). Cengiz'in ilk yaptığı iş, herkese hediye almak, insanlar için para harcamak olur. Böylelikle Cengiz'in *karnavalesk iş adamı* durumu, iyilik, saflık, zenginlik ve bereketin sembolü olur.

Cengiz'in lakabı da "Ali Cengiz" dir. Yani, sürekli "fırıldaklar" döndüren bir insandır. Alicengiz oyunu da, doğru yol yerine, yanlış yollarla, kötülükle insanları kandırmaya denilmektedir. Keloğlan hikayelerinden biridir (Sarıyüce, 1993:78). Cengiz, kendini "Alicengiz" sanmaktadır. Sürekli benim adım; "Alicengiz" der. Bunun yanında "Alicengiz"likler yapar.

Örneğin: Cengiz, ablasından para ister, parayı az bulunca bileziğini ister, Ayhan vermeyince kendini acındırır, ağlama numarası yapar ve Ayhan'dan bileziğini alır (05.04.2004 tarihli 60. bölüm). İkinci kez abla şöyle kandırılır: Cengiz Jale'yi film yapımcısı ile görüşmeye götürmek ister ama Ayhan razı olmaz. Cengiz, *"Ablam, ben dün gece rüyamda rahmetli babamı gördüm. 'Cengiz' dedi, 'pardon' dedi, 'nasılsın' dedi, 'iyiyim' dedim, ben senin adını Ayhan koyacaktım, nerden bilirdim erkek evladın sonradan geleceğini dedi (Ayhan, "ah Yarabbim çok çekti") Rahmetli Ayhan Işık'ı çok severdi değil mi (Ayhan, "bizi hep Ayhan Işık filmlerine*

götürürdü”) Sen istemez misin dedesi torununu sinemada ta oralardan görsün. Vallahi bir gözüm önüme aksın, geceleri gözüme uyku değil babam giriyor, ‘Cengiz’im sen bu işi halledersin, sen bu işi kıvırırsın, bitir’ dedi, vallahi ruhuna Fatiha gibi gelir” der ve Ayhan böylece ikna olur (03.05.2004 tarihli 64. bölüm).

Görülmektedir ki tıpkı Kirli karakteri gibi Batı yerelliği özellikleri taşıyan, Batı yerelliği karnavallarından türetilen *karnavalesk* bir karakter olan Cengiz, hem adı hem de dizi içindeki konumu ile Doğu yerelliği gibi sunulur. Bu yönüyle baktığımızda, senaryo yazarlarının Batı yerelliğinden esinlenerek bu karakteri oluşturduklarını ancak, bu Batı yerelliğini kaynaştırılarak yerel bir karakter haline getirdiklerini söyleyebiliriz. Bu durumu “Üçgen Arzu”ya göre açıklayacak olursak, senaryo yazarları Cengiz karakterini oluştururken Batı yerelliği karnavallarından ve *karnavalesk* kuramdan dolayımlanmışlar ve bu esinlenmeden yola çıkarak Doğu yerelliğine ait bir karakter meydana getirmişlerdir. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;



Cengiz, bu karakter yapısı içinde dizi yerelliğinin bir parçası konumundadır. Ancak Cengiz, kendi Batı yerelliğinin de içine sığamayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2.4.Cengiz Ve Batılılaşma

Bir Batı yerelliği unsuru olarak Cengiz, dizi yerelliğinin de içindedir. Ancak, Cengiz küreselleşme ile yayılan Batılılaşma özentsindedir; zengin ve paralı bir yaşam ister, bütün kurallardan, geleneklerden soyutlanmayı arzu eder. Bu durum ise Cengiz'in dizi yerelliğinden kovulmasına neden olur. Kirli karakterinin çözümlenmesinde belirttiğimiz gibi, Cengiz'in Kirli ile birlikte zengin insanlar gibi davranmaya çalışması ve kendi "öz" ünün dışına çıkması Doğu yerelliğinin temsilcisi (Nusret Usta) tarafından hoş karşılanmamış, Cengiz ve Kirli cezalandırılarak bu yerelliğin dışına çıkarılmışlardır. Buradan şu sonuç ortaya çıkmaktadır ki, senaryo yazarları tıpkı Tanzimat dönemi yazarları gibi Batılılaşma'ya karşıdır. Ancak bu Batılılaşma'ya, Batı yerelliği dahil değildir. Karşı olunan Batı, küreselleşme ile gelen ve özüne uymayan bir Batılılaşma'dır. Batının saf ve kendine özgü yerelliğini kabul eden, içine alan benimseyen dizinin Doğu yerelliği, küreselleşme koşulları ile gelen "Batılı insanı", Tanzimat dönemi yazarları gibi dışlamaktadır. Batı yerelliği karakterleri olan Kirli ve Cengiz'in dizi yerelliğinin bir parçası olarak görülürken, bu yerelliğin dışına çıkıp "Batılı insan" olmaları ile dizi yerelliği dışına çıkarılmaları bu duruma işaret etmektedir.

2.3. GELENEKSEL TÜRK SEYİRLİK OYUNLARI, DİZİ VE DOĞU YERELLİĞİ

Mahallede Nusret Usta'nın evi, Karagöz-Hacivat gölge oyunundaki Hacivat'ın evi ile aynıdır. Böylece, dizi içinde geçen olayların Karagöz Oyunu'ndaki perdenin önünde oynandığı çağrışımları uyanmaktadır. Dizinin Karagöz oyunları ile diğer bir benzerliği, dizi karakterleri ile Karagöz oyunlarındaki tiplerin benzerliğidir. Bu nedenle geleneksel seyirlik oyunlarından olan Karagöz Oyunu'nun özellikleri, tez içinde ele alınacak ve bir yerelliğin dizi içinde nasıl kullanıldığı incelenecektir.

2.3.1. Karagöz Oyunu

Karagöz, geleneksel Türk oyunlarından bir tanesi, bir gölge oyunudur. Karagöz Oyunu'nun ortaya çıkışına dair bir çok rivayet bulunmaktadır. Hidayet Gülen (1971:43), gölge oyunun kaynağının Çin'e dayandığını ve buradan Türkistan yoluyla Batı'ya yayıldığını belirtmektedir. Diğer bir rivayete göre ise, Çin hükümdarı Wu (M.Ö. 140-87), ölen karısının görüntüsünün yapılmasını ve perdeye yansıtılmasını istemiştir ve gölge oyunu buradan doğmuştur.

Metin And (1969:107), gölge oyunun Türkiye'ye Mısır üzerinden on altıncı yüzyılda geldiğini belirtmektedir. Nureddin Sevin (1968:2-16) ise Karagöz'ün kaynağının din olduğunu, Hindistan'da Budizm'den doğan Karagöz'ün, gölge oyunu olarak Asya'da kaldığını, İslamiyet'in etkisiyle değişikliğe uğrayarak Karagöz olarak Türkiye'ye taşındığını söyler.

Karagöz'ün ortaya çıkışına dair en yaygın inanış ise şudur; Sultan Orhan devrinde (1324-1362), Bursa'da Ulucami'nin inşaatı sırasında, inşaatta çalışan demirci ustası Kambur Bâli Çelebi (Karagöz) ile Halil Hacı İvaz (Hacivat) komiklikleri yüzünden işçileri meşgul ederler ve cami inşaatı ilerlemez. Bu durumu öğrenen padişah her ikisini de idam ettirir (Bir rivayete göre ise Karagöz idam edilir, Hacivat ise hacca giderken yolda ölür). Padişah pişman olması üzerine Şeyh Küşterî, bu iki kahramanın suretlerini yaparak perdede oynatır.

Karagöz; deve veya manda derisinden yapılan ve tasvir adı verilen insan, hayvan veya eşya şekillerinin çubuklara takılıp arkadan verilen ışıkla beyaz perde üzerinde hareket ettirilmesi esasına dayanmaktadır. Oyun adını, baş kişisi olan Karagöz'den almaktadır. Karagöz tek sanatçının yeteneğine bağlı olarak oynatılır.

Karagöz oyunu, Osmanlı halkının en sevilen eğlence kaynaklarından biri olmuştur. Evliya Çelebi, Naima gibi yerli yazarların eserlerinden ve o çağda İstanbul'da bulunan Avrupalıların gezi kitaplarından öğrenildiğine göre ramazan ayında kahvehanelerde, başka zamanlarda da evlenme, sünnet, doğum gibi. dolayısıyla saray, konak ve evlerde oynatılırdı²⁰. Mehmet Tevfik de İstanbul Ramazan aylarının on beşinden itibaren kahvehanelerde Karagöz oynatıldığını kaydetmektedir (Siyavuşgil, 1941:52). Georgeon da en güzel Karagöz oyunlarının Ramazan ayında oynatıldığını söyler:

"Karagöz oynatıcılarının sünnet düğünleri, evlilik törenleri gibi vesileler ve şenlikler dışında, meydanlarda ve kahvehanelerde perde kurdıkları iki dönem vardı: Ramazan ve yaz mevsimleri. Usta bir karagözcü, her Ramazan akşamı başka bir oyun sergileyebilmek için klasik repertuara geçmiş kırkı aşkın oyundan en az yirmi sekizini ezbere bilmek zorundaydı. Bütün tanıklar ısrarla, en büyük Karagöz sezonunun Ramazan olduğunu söylerler" (2000:79).

²⁰ Bkz. Jakob, Şapolyo.

Karagöz, özellikle İstanbul Merkezli Osmanlı kültürüyle bütünleşmiştir. İstanbul'un yaşamını Karagöz oyunlarında görmek mümkündür. Açalık, Büyük Evlenme, Kayık ve Tahmis bunlardan bazılarıdır. Ferhat ile Şirin, Balıkçı, Cazular, Kanlı Nigar, Leyla ile Mecnun, Ters Evlenme, Tahir ile Zühre, Yalova Sefası, Karagöz'ün Yazıcılığı, Karagöz'ün Aşıklığı, Karagöz'ün Hekimliği vb. Karagöz'ün bilinen diğer oyunlarıdır.

Karagöz oyunu dört bölümden oluşur. Oyun başlamadan önce perdeye göstermelik adı verilen görüntü yerleştirilir. Bu seyirciyi oyuna hazırlamak ve merak uyandırmak içindir. Göstermelik "Nareke" adı verilen bir düdük sesi ile kaldırılıp oyun başlatılır. Oyun; mukaddime adı verilen giriş bölümü, ardından Karagöz ve Hacivat'ın takıştığı Muhavere, asıl olayın geçtiği fasıl ve bitiş bölümlerinden oluşur.

2.3.1.1. Karagöz'ün Konuları

Karagöz'de komik öğeler öne çıkarılarak konular işlenir. Bingöl, Karagöz'de çifte anlamların, abartmaların, söz oyunlarının, ağız taklitlerinin belli başlı güldürü öğeleri olduğunu söyler. Metin And (1969:128-129), Karagöz'ün üç temel niteliği üzerinde durur: Güldürücülüğü, toplumsal ve siyasal taşlamacılığı ve açık-saçıklığıdır. Karagöz oyunlarında toplumun sıra dışı saydığı olaylar, toplum tarafından belli tiplerde temsil edilir ve oyuncu, bu tipleri perdeye yansıtarak komik unsuru ön plana çıkarır. Örneğin: uyumsuzluk, cimrilik, yalancılık gibi. And (1969:128-129)'a göre, seyirci de, perdede gördüğü tipler karşısında sahip olduğunu düşündüğü üstünlükten dolayı güler. Zıtlıklar, zıtlıklar üzerine

kurulu taklitler, mahalli özelliği korumadaki hayata ters düşen davranışlar ve abartmaya dayalı davranışlar ile cambazlık ve soytarılık gösterileri; kelime oyunları veya tiplerin dil sürçmeleri de ele alınır ve komiklik unsuru yaratılır (And, 1969:128-129).

Esnek yapısı itibariyle doğaçlamaya ve güncel olayların işlenmesine son derece açık olan Karagöz perdesi zamanının en önemli toplumsal yergi vasıtasıdır²¹. Osmanlı'nın son dönemlerinde Karagöz sanatçıları devlet ileri gelenlerinden bazılarının hırsızlığını, rüşvetçiliğini gibi perdede canlandırarak taşlamalar yaparlar. O dönem bu taşlamalar çok keskin bulunduğu için de Karagöz Oyunu zaman zaman yasaklanmıştır.

2.3.1.2. Karagöz'ün Tekniği

Karagöz'ün oynatıldığı beyaz perdeye “ayna” adı verilir. Perdeler önceleri 2x2.5 m. iken sonraları 110x80 cm. ebadında yapılmaya başlanmıştır. İç tarafta perdenin altına kurulmuş “peş tahtası” vardır. Oyunda bunun dışında zil, tef, kamış, nareke (düdük), perdeyi aydınlatacak kandil ve ampul vardır.

²¹ Konu Bölüm I' de daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

2.3.1.3. Karagöz'ün Kişileri

Karagöz oyununun baş kişileri Karagöz ve Hacivat'tır. Diğer tipler Tuzsuz, Çelebi, Matiz, Tiryaki, Beberuhi, Arnavut, Yahudi, Kürt, Laz, Zenneler gibi.

Karagöz: Karagöz tembel, sabırsız, işlerini tesadüfe bırakan, iradesiz, sebatsız bir tiptir. Davranışları itibariyle orta tip insanı temsil eder. Çok zarif davranışları alaya aldığı gibi, kaba davranışlarla da alay etmekten kaçınmaz. Karagöz'ün konuları geç anlaması, olmayacak yerlerde yanlış hareketlerde bulunması gibi davranışlarıyla, kural tanımazlığının ve dönemine göre mantıksız bulunan bazı kurallara karşı alaycı tavrın bir örneği olarak görülmektedir. Okumamıştır. Ancak, konuşmaları ve davranışları kaba olmasına rağmen halkın ahlak ve sağduyusunun temsilcisidir. Özü sözü bir, dürüst bir kişiliktir. Çoğu zaman işsizdir (And, 1969:288).

Hacivat : Hacivat herkesin huyuna göre konuşur. And (1969:290)'a göre Hacivat, yüze gülen fakat içten pazarlıklı ara bulucu, zarif, kavgaları yatıştıran, kusurları görmezlikten gelen, ölçülü ve ağır başlı bir tiptir. Kötü davranışları görmezlikten gelen Hacivat, her şeyi iyiye yorar. Yol gösterici, öğüt vericidir. Toplumun görgü kurallarını benimsemiştir; onlara uygun hareket eder. Hayatı kavramış, her konuda yüzeysel de olsa bilgi edinmiş bir tiptir. Karagöz'ün kusurlarını kendi üstlenip, bağışlanmayı hak eder. Evlenmelerde arabulucu olur, düşünleri organize eder. Karagöz'ün sürekli yardımcısıdır. Kötü hareket ve tavırları doğrudan söylemek yerine ima yoluyla söylemeyi tercih eder. Sözlerinde kırıcı olmaktan kaçınır (And, 1969:290).

Kişisel çıkarlarını her zaman ön planda tutar. Medrese eğitimi görmüştür; şiirsel ve edebi konuşmaları ile dikkat çeker. Perdeye gelen hemen herkesi tanır, onların işlerine aracılık eder. Alın teriyle çalışıp kazanmaktan çok Karagöz'ü çalıştırarak onun sırtından geçinmeye bakar.

Çelebi: Kibar ve aristokrat bir aileye mensuptur. Nazik ve zarif hareketleri ile dikkat çeken Çelebi tipi züppe, Türkçe'yi yuvarlayarak konuşan ve bunu inceltirilmiş Türkçe olarak takdim eden bir mirasyedidir. Frenk tarzında giyinir. Çelebi, topluma yabancılaşan, yabancılaştığı ölçüde soysuzlaşan aydının temsilcisidir (And, 1969: 293-294).

Tuzsuz Deli Bekir: Kabadayı bir kişiliği temsil eder. Matiz, zeybek, efe, sarhoş, külhanbeyi tiplerinin hepsi yaklaşık olarak aynı tiplerdir. Bir elinde içki şişesi, bir elinde tabanca ya da kama vardır. Olayların karmaşıklaştığı anda gelip kaba kuvvetle olayı çözer.

Efe: Yüreğine ve bileğine güçlü, doğru yaratılışlıdır. Yeri geldiğinden kabadayılık yapan, kötü davranışlı kişileri nasihat yoluyla iyiliğe sevk eder. Heybetli görünüşleriyle haydutluk efsanelerinin temsilcisi tiptir.

Arnavut: Ciğercilik, bahçıvanlık, koruculuk, kabadayılık işleri ile uğraşır. Dik başlı görünümünün altında uysaldır. Kabadayılık yapısının altında korkaklık gizlenmiştir. Çabuk kızar (Sevin, 1968: 63; And, 1969:299).

Beberuhi: Her zaman atak, çok konuşan, alay eden bir tiptir. Çabuk ve durmadan konuşan Beberuhi, işi gürültüye, bağırtya, yaygaraya getirip söver. Yılışık, sulu ve densizdir. Cesur görünümlü olup, korkusunu belli etmeden tehlikelerden kaçır. Lafçıdır; dedikodu yapar (Sevin, 1968:61-62; And, 1969:293-294).

Laz, Kayserili, Rumelili, Zeybek : Osmanlı İmparatorluğu içinde halkı oluşturan bölgesel tiplerdir. Konuşmaları ile yöresel özellikleri yansıtırlar.

Rum: Meslek olarak esnaf, doktor, eczacı veya meyhanecidirler. Muhatabına karşı gayet iyi, yüze gülen ama oldukça da hesabi bir tiptir. Zaman zaman da bilgiçlik taslar, ukalalık yapar.

Eğimli: Kasaplık yapar.

Kadınlar: Gölge oyununda kadınlar, daha çok olumsuzlukları ile ön plana çıkan tiplerdir. Daha çok hafifmeşrep, gönül ilişkilerini ilk planda tutan, erkeklere para yediren veya erkeklerin parasını yiyen tiplerdir. Dönemin ahlak anlayışına uygun yaşayan kadınlar gölge oyununun konusu olmaz, oyunda yer almazlar.

Kudret (1992:32-33) de, Karagöz Oyunu'nun asıl kişilerinin Hacivat, Karagöz, Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi ve Çelebi olduğunu söyler. Ayrıca "mahallenin yerlileri"ni tanımlayan Kudret bunların; Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Tuzsuz-Külhanbeyi-Sarhoş olduğunu belirtir.

Ekmek Teknesi dizisindeki mahallenin yerlileri, temel olarak Nusret Usta ve ailesidir. Daha sonra Celal, Kırli, Cengiz, Ruhi ve diğerleri gelmektedir. Bu "yerliler" Karagöz Oyunu'ndaki yerlilerle bir çok açıdan benzerlik göstermektedir. Kırli ve Cengiz'i Karagöz ve Hacivat'a, Celal'i Zeybek-Tuzsuz'a, Ruhi'yi Beberuhi'ye, olan benzerliği ve farklılığı ile alacağız. Böylece **Ekmek Teknesi** dizisinin mahallesinin "yerlileri"nin kökenini ortaya çıkaracağız.

2.3.2. Dizinin Hacivat İle Karagöz'ü: Kirli İle Cengiz

Cengiz ve Kirli, dizinin ikilisidir. Birbirlerinden hiç ayrılmazlar, her işi birlikte yaparlar. Karşılıklı atışmalar, kavga ederler, birbirlerinin boğazlarını sıkırlar ama sonunda hiç bir şey olmamış gibi hayatlarına devam ederler. Aynı kulübeyi paylaşırlar. Dizi içinde biri olmazsa diğeri olmayacak kadar birbirleri ile bütünleşmiş iki karakter olarak karşımıza çıkarlar. Kirli ve Cengiz'in bu yönü, bize Karagöz Oyunu'nun iki baş tiplemesini; Karagöz ile Hacivat'ı anımsatır. Karakterlerin davranışları ve özelliklerine baktığımızda, İki *karnavalesk* karakter olan Kirli ile Cengiz, aynı zamanda Karagöz ve Hacivat'a çok benzemektedir. Dizinin "hayal perdesi"nde Kirli Hacivat, Cengiz de Karagöz rollerindedir. Şimdi bu benzerlikler incelenecek ve bu karakterlerin yerel/geleneksel Türk seyirlik oyunlarından esinlenilerek oluşturulup oluşturulmadığına bakılacaktır.

2.3.2.1. Kirli Ve Hacivat

Hacivat, hayatı kavramış, her konuda yüzeysel de olsa bilgi edinmiş bir karakterdir (And, 1969:290). Öğrenim görmüştür. Medrese diliyle konuşur: "Her çeşit bilim ve sanattan az-buçuk anlar, görgü kurallarına uygun davranır. Her zaman kişisel çıkarlarını göz önündü bulundurur" (Kudret, 1992:28). Kirli'nin eğitimi belli değildir ama cahil de değildir. Zekidir, olayları çabuk kavrar, bu nedenle de herkese sürekli akıl verir. Celal'e IV. Murat'tan, Baltacı Mehmet Paşa'dan, Cengiz'e Marilyn Monroe'dan, kaset piyasasından örnekler verir. Korkut'a nasıl kız isteneceğini anlatır.

Örneğin: Cengiz: “Mısır yiyoruz da aklıma geldi, acaba diyorum ki Mısır’a mı gitseydik?”, Kirli: “Eskiden bizimdi bel!”, Cengiz: “Hadi bel!”, Kirli: “Yaaa, sürgün yeri ydi. Tarihsiz şerefsiz, şimdi mi değerli oldu.” (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). Başka bir örnek daha vermek gerekirse Kirli şöyle konuşur: “Bu midye dolmayı niye seviyorum biliyor musun Cengiz, bu yavru bir kayacık bulup, yapıyor. Ondan sonra da başına ne bir iş geliyor ne de ahtapotla mutahap oluyor. **Mesele midye olmak ama dolmamak!**” (21.06.2004 tarihli 71. bölüm). Bir diğer örnekte Kirli, “Celal Abi özendiğin padişaha bak, dördüncü Murat. Ne oldu, karı yüzünden genç yaşta kelleyi verdi be.” (15.03.2004 tarihli 57. bölüm).

Cevdet Kudret, Hacivat’ın özelliklerinden birini şöyle açıklar:

“Herhangi bir işte alın teriyle çalışıp kazanmaktan çok aracılık yoluyla kazanmayı yeğler; sözgelimi isteyenlere kiralık ev (*Abdal bekçi, Bursalı Leyla, Bakkallık*) veya dükkan bulup simsarlık eder; işsiz Karagöz’e iş bulup kendisi hiç çalışmadan kara ortak olur” (1992:28).

Kirli karakterine baktığımızda da Cengiz ile birlikte tembellik etmekten hoşlandıklarını bir işin “elinden tutmayı” istemediklerini görürüz. Kirli de tıpkı Hacivat gibi insanlara akıl verir ve bu aklın karşılığında çeşitli paylar alır. Tabi Kirli’nin aldığı bu pay hiçbir zaman para değildir; *kamavalesk* bir karakter olduğu için gerçek dünyanın parası onu “bozar”²², bu nedenle yeme-içme *kamavaleskine* bağlı olarak yemek talep eder. Kirli, Hacivat’ın Karagöz’e iş bulup sonra onun karına ortak olması gibi, Cengiz’i çeşitli işlere sürükler, aklına çeşitli fikirleri sokar ve sonrasında onun alacağı karlardan pay almayı hesaplar.

Örneğin: Dizinin 15.03.2004 tarihli 57. bölümüne Cengiz, Nusret ustanın Jale’yi güzellik yarışmasına sokmadığını Kirli’ye anlatır. Kirli de, “Anası, babası sokmuyorsa, dayısını bostan korkuluğu yerine mi diktik” diye öğüt verir ve Cengiz’i Jale’yi güzellik yarışmasına sokması için ikna

²² Dizi içinde Kirli ile bütünleşmiş söz: “Bu bizi bozar” , “Para bizi bozar”.

eder. Ardından da **“Dönerken bana kavurmalı almazsan, kendini denize at”** diyerek payını ister (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm).

İkinci örnek: Kirli, Bican’a iksir yapmak için otların adını ve miktarlarını söyler: “2 gram civan perçemi (...)128 gram kuyruk yağı, **256 gram pastırma**” Bican: “Abi pastırma ne için”, Kirli: “O aslan payı, ben bunları döverken ne yiyeceğim ha” der (12.04.2004 tarihli 61. bölüm).

Diğer bir örnek daha verecek olursak, Korkut’a Jale’yi isteme öğüdü veren Kirli, ne yapacağını şöyle anlatır: “Şöyle alacaksın, bir elinde çiçek, bir elinde Madlen (çikolata), **-tabii benim çikolatamı bıraktıktan sonra-** gideceksin karşılarına, önünü ilikleyeceksin...” (03.05.2004 tarihli 64. bölüm).

Kudret (1992:28), Hacivat’ın “biraz afyon tiryakisi” olduğunu belirtir. Kirli de yeme-içme *karnavaleskine* bağlı olarak yemek tiryakisidir. Hatta, dizi yerelliği içinde Kirli’nin en belirgin özelliğini bu oluşturmaktadır.

Örneğin, Kirli şöyle dua eder: “Allah’ım sen ağzımla, tabiatımı bozma” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm), “Allah’ım sen gerzek kullarından beni doyurdun ya, bunların akıllarını al, bana iştah ver” (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm), “Allah’ım sen kalbimi işkembemden üstün tutma” (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm).

Görüldüğü üzere Kirli, her şeyden vazgeçebilir ancak yemekten vazgeçemez durumdadır. Hatta, yemekle ilgili şeyler duyduğunda daha iyi fikirler üretir. Örneğin: Cengiz ile Korkut’u bir araya getirmeye çalışan ve Korkut’a Jale’nin başkasıyla evleneceğini nasıl söyleyeceklerini Celal, Bican, Süha ve Kirli kara kara düşünürken Celal, **“Bu işten bir çıkış yolu bulursak, sana kafan kadar güveç yedireceğim Kirli”** der ve yemek sözcüğünü duyan Kirli anında çözüm bulur (07.06.2004 tarihli, 69. bölüm).

Kudret (1992:28), Hacivat'ın zaman zaman çöpçatanlık yaptığını belirtir. Suzan, Celal'in kendisine aşık olmasından dolayı Kirli ve Cengiz'e dert yazar. Kirli, ile Cengiz Celal'i hem överler hem yererler. Diğer yandan Suzan'ın Hristiyan olduğunu öğrenen Celal kulübede Kirli'ye *"Ben Müslüman olmayan biriyle evlenmem Kirli"* diye dert yazar, Kirli ise *"Viyanayı düşün, baltacıyı düşün, Katherine'ı düşün, onlar hiç bunu kafalarına takmadılar... Onları düşündün mü, tarih suyu tersine akmaz Celal Abi"* der ve Celal'i Suzan'a gönderir (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm). Ertesi gün Kirli Celal'e *"Git gönlünü fethet, fırtınadan sonra nasıl meltem olduğunu göster"* der ve yine Celal'e öğüt verir (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm).

Hacivat nabza göre şerbet veren bir kişidir (Kudret, 1992:28). Herkesin huyuna göre konuşur (And, 1969:290). Kirli de kişilere göre davranır, mesela Celal'den çekinir ve Korkut'un Suzan'ın arabasını çaldırdığını Celal'a ispiyonlar: *"Ya Abi senden bir şey saklayamam ki, çalındı"* der. Celal'in kızmasını beklerken Celal, *"Suzan benim yüzüme bakmaz"* der. Bunu duyan Kirli'nin yüzü güler, Celal'in *"yumuşak karnını"* bulmuştur, hemen *"nabza göre şerbet verir: "Bakmaz Abi, ben olsam ben de bakmazdım, yüzüne tükürürdüm"* der ve Celal'e akıl verir. Bu arada Korkut gelip, Celal onun üstüne atlayınca ayırıyormuş gibi yapar ama onlara hiç dokunmaz (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm). Diğer yandan, Korkut'u Jale'yi istemeye kışkırtırken, Cengiz'i de Korkut'a karşı kışkırtır. Kirli'nin bu özelliğine en güzel örnek Nusret Usta ile arasındaki ilişkidir. *"Baba"*nın onu *"bozacağını"* belirten Kirli, ona kızar ama onun karşısına geçince de sesini çıkarmaz, karşı gelmez, hatta övgüler yağdırır.

Hacivat, *"Kurulu düzeni olduğu gibi kabul edip, eleştirme ve direnme yollarına sapmaz"* (Kudret, 1992:28). Ancak dizideki Kirli karakteri, *karnavalesk soytarı* olduğu için kurulu düzeninin dışında, kendi karnaval dünyasının içindedir. Bu nedenle de aslında kurulu düzene

karşıdır; onu kabul etmez, kurallarını uygulamaz. Bu nedenle kurulu düzene ait şeyleri “bizi bozmasın” veya “bizi bozar” diyerek reddeder.

Hacivat, “yüze gülen fakat içten pazarlıklıdır” (And, 1969:290). Kirli, karakterlere öğüt verir gibi görünürken, içinden de çeşitli pazarlıklar yapar. Her zaman kişisel çıkarlarını göz önündü bulundurur” (Kudret, 1992:28). Örneğin: Kirli ile Cengiz, kulübe dışında akşam otururlar. Jale ve Bican’ın “menajerliğini” üstlenen Cengiz keyiflidir: *“Bir tarafta Jale, bir tarafta Bican, darphane gibi para basacağız.* Kirli ise içinden, *“Nah basarsın sen, ben size o on bin doları yedirir miyim lan!”* der. Cengiz: *“Ne oldu lan angut gibi kaldın”* diye sorunca da olaya karışmak ve gücü eline almak isteyen Kirli: *“Cengiz, Bican benim iki gazıma bakar, getir çocuğu bana, ben üfleyeyim o söylesin, ondan bir star yaratacağım”* der, Cengiz: *“Bu iş bizi bozmasın”* deyi sorunca da Kirli: *“Bozabilir, o nedenle dümen bende olacak”* (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm) diye işi kendi üzerine alır. Daha sonra Kirli, Cengiz’in kendisinden ayrı hareket etmesinden ve paraları kendine almasından korkar ve Korkut’u harekete geçirir. Gazinoda Bican türkü söyler, Kirli Korkut’a, *“Sen gerzeksın... Bu Bican gibi bülbülü Cengiz gibi tilkiye kaptırdın ya, beynin yok senin”* der. Korkut: *“Niye kaptırayım ki, ortada bir şey yok”*, Kirli, *“Tabi ortada bir şey yok, tilki ham yapacak sana da kemikleri kalacak beyinsiz”*. Bu sözlerin ardından Korkut Cengiz’e sataşır ve havada sandalyelerin uçtuğu kavga başlar. (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Ancak sonra Kirli kulübenin önünde Cengiz’in başını sargı bezi ile sarar. Cengiz Korkut ve Bican hakkında *“İnsanoğlu ne nankörmüş”* diye dert yanınca, Kirli ise, *“Şimdi anladın mı Cengiz”* der (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Aslında durumu bu hale gelmesine neden olan Kirli’nin kendisidir. Ancak, olayları çok iyi yönlendirir ve içinden en karlı şekilde Kirli çıkar.

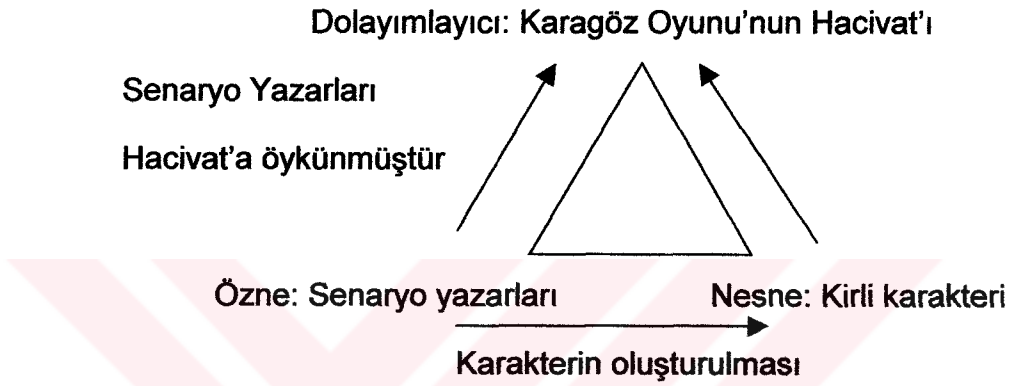
Hacivat, yol gösterici, öğüt vericidir (And, 1969:290). Kirlinin bu özelliği de belirgindir. Ancak, Kirli, insanlara yanlış yol gösterir²³. Hacivat, Karagöz'ün sürekli yardımcısıdır (And, 1969:290). Kirli ise Cengiz'in yardımcısından öte onun yöneticisidir. Cengiz, daima Kirli'nin sözlerine göre hareket eder, Kirli Cengiz'i yönlendirir. Jale'nin güzellik yarışması, Jale'nin sinema sektörüne girmesi, Bican'a kaset çıkarılması konularında Cengiz'i harekete geçiren hep Kirli olmuştur. Örneğin: Kirli, Korkut ve Cengiz kulübenin önünde kahvaltı ederler. Korkut gider gitmez Kirli: *"Çürüttü bu Bican'ı, çürüttü elinde sazıyla. Bugün bir türkücü kaç para kazanıyor biliyor musun?"*, Cengiz: *"Hadi be, lan elinden mi tutsak"*, Kirli: *"Jale'yle bir yere kadar, kızın sesi yok ama bu çocuk bir tutturursu bir milyon kaset diyorum Cengiz"*, Cengiz: *"Oha , Allaaah... Bak Kirli harbiden ellerim titriyor"* der ve Cengiz Bican için kaset işine el atar (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

Hacivat, kötü hareket ve tavırları doğrudan söylemek yerine ima yoluyla söylemeyi tercih eder (And, 1969:290). Kirli de öğütlerini doğrudan söylemez, örneklerden yola çıkarak anlatır. Örneğin: Kirli'nin Korkut'u Jale'yi istemeye yönlendirmesi sahnesine baktığımızda, Kirli, *"Rabbena rabbena, hep bana, hep bana. Marangoz rendesi gibi kendinize yortuyorsunuz. Ulan şu Jale'yi düşündüğünün binde biri Nusret Baba'yı da düşündün mü (...) **Şu yükü biraz al babanın sırtından**"* der (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Burada kasıt "git kızı iste"dir.

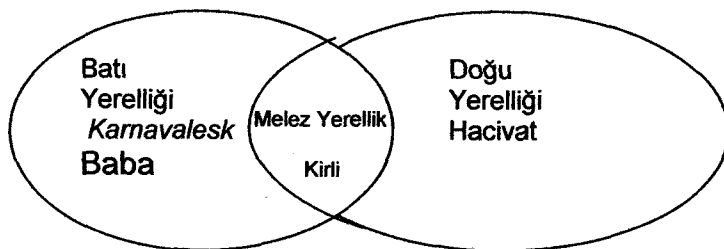
Görüldüğü üzere Karagöz Oyunu'ndaki Hacivat tiplmesi ile **Ekmek Teknesi** dizisindeki Kirli karakteri arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Bu durum bize, senaryo yazarlarının bu karakteri oluştururken, bizim yerel/geleneksel oyun karakterlerimizden esinlendiklerini göstermektedir. Böylelikle dizi içindeki karakter yerel/geleneksel özellikler taşıyacak ve yerel bir kimlik oluşturacak şekilde

²³ Bu konu "Baba" kavramı başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınacağı için burada bu konuya değinilmeyecektir.

oluşturulmuştur. Başka bir ifade ile senaryo yazarları yerel söylem içindedirler. Bu durumu “Üçgen Arzu”ya göre açıklayacak olursak, senaryo yazarları Karagöz oyunlarındaki Hacivat karakterinden dolayımınarak Kirli karakterini oluşturmuşlar, Hacivat’a öykünmüşlerdir. Bunun sonucunda da dizide ortaya yerel/geleneksel bir dizi karakteri ortaya çıkmıştır. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;



Diğer yandan daha önce belirttiğimiz gibi Kirli karakteri Batı yerelliğinin karnaval soytarısından da esinlenilerek oluşturulmuştur. Ancak, Kirli karakteri bir sonraki bölümde inceleneceği gibi tahtına geçtikten sonra *karnavalesk baba* haline dönüşecektir. Kirli’nin karnaval soytarısından *karnavalesk* babaya dönüştüğü andan itibaren Karagöz Oyunu’ndaki Hacivat ile örtüşmeye başladığı görülmektedir. Bu noktada, senaryo yazarlarının iki yerelliği, Doğu-Batı yerelliğini kaynaştırarak Kirli karakterini oluşturdukları ancak oluşturan karakterin Doğu yerelliğinin, karakterin Batı yerelliğinin *karnavalesk babası* kimliği içinde eridiğini belirtebiliriz. Böylelikle karşımıza Doğu-Batı karışımı melez bir yerellik ortaya çıkmaktadır. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;



Burada bir durum daha dikkat çekmektedir ki, diğer karakterlerde melezliğe rağmen Doğu yerelliği baskın olmasına karşın, Kirli karakterinde Batı yerelliği baskındır.

2.3.2.2. Cengiz Ve Karagöz

Kudret (1992:27)'e göre Karagöz, “yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözleri anlamaz, anlayabildiklerini de anlamaz görünür. Bu yabancı sözcükleri Türkçe sözcüklere benzeterek, onlara ters anlamlar verir”. Cengiz, dizi içinde en çok sözcüklere anlamaması ve onları Karagöz gibi farklı bir şekilde algılaması ve söylemesi ile karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin: Cengiz plakçıya gider, plakçı: “Yeni sanatçılarda risk fazla oluyor”, Cengiz: “Tabi bilirim sanatçıların **disk**i büyük oluyor, böyle yuvarlak, parlak bakınca kendini görüyorsun” (05.04.20004 tarihli, 60. bölüm).

İkinci örnek: Cengiz film yapımcısı ile görüşür: “Hazım Bey”, Yapımcı: “**Hasan Kartal**” Hasan Kartal: “**Yeğeniniz bu mu?**”, Cengiz, “**Pek yemez Hazım bey, azıcık ucundan yer yemeği ama Türkan Şoray gibi, dana gibi gözleri var**” (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Diğer bir örnek: Kirli-Cengiz tartışmasında Kirli Cengiz için: “**Lan Cengiz, paranın her şeye faydası oluyor da şu akla bir gram katkısı yok**” der, Cengiz: “**Bence de, bak hala kıt kanaat geçiniyorsun**” (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm).

Ayrıca Cengiz, hemen hemen bütün deyimleri, atasözlerini, güzel sözleri veya genel olarak bilinen şeyleri değiştirerek veya yanlış söyler.

Örneğin: “Balık bilmez, **Haluk** bilir, iyilik yap denize at, lak luk” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). “Kartallar yüksek **uzar**” (Aslı: Bir dizi ismi; “Kartallar yüksek uçar”) (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm), “Bülbülü altın kafese koymuşlar, **çıkımam, çıkımam demiş**” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Diğer bir örnek: Cengiz ablasına ve yeğenlerine hediye getirir, ablasının “Ne zahmet ettin” sözü üzerine “Abla, bunlar **devede sinek**” (aslı: Devede kulak) (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm) der. Başka bir örnek: “Celal Abim evlense dışarı **çıkımaz gülübük** (kılıbık) olur” (17.05.2004 tarihli, 66. bölüm). “**İstanbul Meşhur Kirlentler Bursası** (aslı: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası)” (31.05.2004 tarihli, 68. bölüm). Kirli ve Cengiz otelden kovulurlar. Cengiz: “Ulan kirli, paramızla **vezir** olduk” Kirli: “Vezir değil lan o **rezil**” (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm). “Teserrüf ederim (aslı teessüf ederim)” (17.05.2004 tarihli, 66. bölüm).

And (1969:288)’a göre Karagöz, konuları geç anlar. Dizide de Cengiz’in özelliği Karagöz’e benzer. Örneğin: Celal, geceyi Suzan’la birlikte geçirir ve ertesi gün bunu ağzından “O artık yengeniz” sözleriyle kaçırır. Kirli, yanına gelen Cengiz’e olayı dolaylı olarak anlatır: “Sana çekirge zıplamış diyorum Cengiz”, Cengiz anlamaz: “Korkut mu?”, Kirli: “Ulan beyinsiz o senin yeğenin be” (Korkut Jale ile sevgilidir, o nedenle Kirli böyle söyler). Cengiz ise yine yanlış anlar ve alevlenir: “Ulan adi çekirge, şerefsiz Korkut, tutmayın beni, geberteceğim”, Kirli, Cengiz’i kolundan tutar: “Cengiz, Celal Abi diyorum” der, Cengiz yine anlamaz: “Ulan yaşlı başlı adam be”, Kirli: “Yav Cengiz, Suzan artık kim?”, Cengiz: safça: “Aaa, Suzan artık Müslüman mı oldu?” deyince Kirli: “Yok, Celal Abi dinler arası diyalog kurmuş” der. Cengiz anlamamakta diretir: “Oha! Lan benim bildiğim Celal Abi, dinler arası diyalog kurmaz”. Sonunda Kirli sinirlenir ve “Ay Cengiz, Celal Suzan’ı yedi, sen de benim beynimi yedin, beynimi” der ve yakasını silker. Cengiz nihayet olayı anlar: “Hadi be nasıl olmuş” der (24.05.2004 tarihli, 67. bölüm).

Karagöz'ün "her şeye burnunu sokmak, her gürültüye koşmak, her lafa, her olaya karışmak merakı vardır" (Kudret, 1992:26-27).

Görüldüğü üzere, tıpkı kirli ile Hacivat arasında olduğu gibi Cengiz ile Karagöz arasında da büyük benzerlikler bulunmaktadır. Bu nedenle dizinin senaryo yazarlarının Kirli ve Cengiz ikilisini oluştururken yerel/geleneksel Türk seyirlik oyunlarından Karagöz Oyunu'nun ikilisinden dolayımlandıklarını söyleyebiliriz. Ancak Cengiz'in özelliklerine baktığımızda onun sadece Karagöz tiplemesinden dolayım olarak oluşturulmadığını görmekteyiz. Cengiz, kendini "asilzade" sanması, sürekli takım elbise ile dolaşması ve kibar davranmaya çalışması ile yine Karagöz oyunlarındaki Çelebi tiplemesi ile de benzerlik göstermektedir. Çünkü, Çelebi gibi kendisini bir İstanbul beyefendisi gibi göstermeye çalışır veya öyle olduğunu iddia eder. Ancak, daha önce belirttiğimiz gibi Cengiz, *karnavalesk* bir karakter olduğu için yaptığı bu davranışlar gülünç ve yapmacıktır.

Örneğin: Cengiz, Jale ile birlikte film yapımcısının odasına girer ve hemen sekretere, "Biz önce sütlü çay alalım, biz İngiliz örf ve adetlerine göre büyüdüğümüz için çayı sütle içiyoruz. Yanına da kakaolu bisküvi" der ama hemen ardından "Biz beş çayı içeriz, altıncısını içmeyiz" diyerek aslında bu konuda ne kadar cahil olduğunu gösterir (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Bu davranışları nedeniyle de saygı görmez. Yapımcı Cengiz'in dışarı çıkmasını isteyince de bozuntuya vermemeye çalışır (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm).

İkinci örnek: Cengiz, film yapımcısıyla görüşmek için kendini komik bir duruma sokar: Kendini merdiven parmaklarına bantlar. Yapımcı gelince de bu *karnavalesk* halinde bile "asil" görünmeye çalışır ve bantlı haliyle "Mon şante", "Ben entellektüelim" der (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Ayrıca bir söze tepkisinde "No, no, no, no, nayn!" (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm) gibi ifadeler kullanır. Nusret Usta'ya: "Enişte takdire şayan bir

harekette bulundun. Bu son kalkınma hamlesinden dolayı sizi şövalye ilan ediyorum” der (36. bölüm).

Kendisini asilzade zanneder: “Biz zaten asilzade insanlarız, sen niye bize asilzade semeri takıyorsun ki” (Nusret Usta'ya kızar kendi kendine) (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm), “Prenses yeğenimin asilzade dayısı” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm), “Hun imparatoru Cengiz Han gelmiş de” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm).

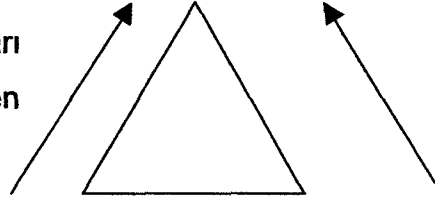
Diğer yandan da Cengiz, bir külhanbeyi, bir kabadayıdır. Daha doğrusu onların *kamavalesk* halidir. Külhanbeyi gibidir: Elleri ceplerinde, topuklarına basıp omuzları kabartarak ve hafif eğik yürür. Ama bu hallerinde de *grotesktir*. Örneğin: Cengiz külhanbeyi gibi yürüyerek, Korkut'u dövmeye gider ama Korkut'u dövmek için kullanacağı alet bir pırasadır. Ancak bu haliyle bile külhanbeyi gibi davranır ve: “Sen kim oluyorsun da benim haberim olmadan yeğenimi istiyorsun... Şu pırasa ile gebertirim seni” der, pırasayı gösterir (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm).

Bütün bu özelliklerine bakarak Cengiz karakterinin şu yerelliklerden oluşturulduğunu söyleyebiliriz. En başta *kamavalesk* bir karakter ve karnaval soytarısı olarak Cengiz, Batı yerelliğinin özelliklerini taşır. Ancak, Cengiz bizim halk edebiyatımızın, Türk seyirlik oyunlarının Karagöz, Çelebi ve Külhanbeyi tiplerlerinin özelliklerini de taşır. Böylelikle Cengiz, Kirli karakteri gibi iki yerelliğin kaynaştırılması ile oluşturulmuş, ancak Kirli gibi bizim yerelliğimize ait bir karakter olarak ortaya çıkarılmıştır. Ancak karakter yaratımında oluşan yerellik melez bir yerelliktir. Bu durumları “Üçgen Arzu”ya göre açıklarsak, senaryo yazarları hem karnaval soytarılarına hem de Karagöz Oyunu karakterlerine öykünmüşlerdir. Cengiz karakterinin oluşturulmasında bu iki yerellikten dolayımlanılmıştır.

Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;

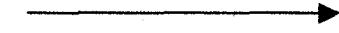
Dolayımlayıcı: Karnaval Soyтарыsı ile
Karagöz, Çelebi ve Külhanbeyi tiplerleri

Senaryo yazarları
bu karakterlerden
esinlenmiştir.



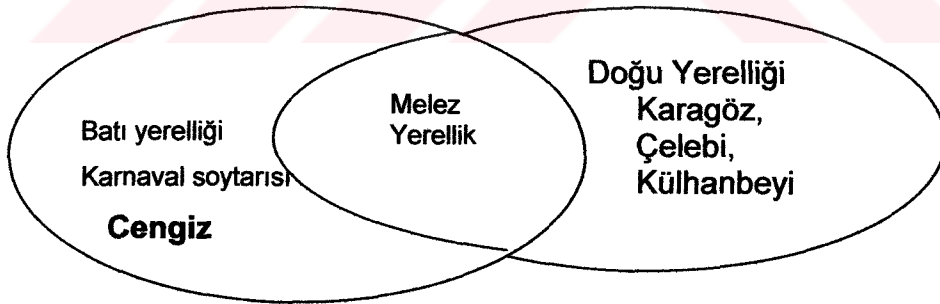
Özne: Senaryo yazarları

Nesne: Cengiz karakteri



Karakterin oluşturulması

Ortaya çıkan karakterin iki yerelliğın bileşiminden oluşan melez bir karakter olduğunu ise şu şekil ile gösterebiliriz:



2.3.2.3. Cengiz-Kirli Atışmalarının Hacivat-Karagöz Atışmalarıyla Benzerlikleri Ve Farklılıkları

Karagöz Oyunu'nda bir olay karşısında Hacivat akıllı ve kurnazca hareket ederken, Karagöz safça davranmakta, bu nedenle Karagöz'ün başına türlü oyunlar gelmektedir. Kirli ve Cengiz'in başından geçen olaylarda Kirli akıllıca, Cengiz safça davranmaktadır. Bu benzerliği bir örnek ile açıklayabiliriz.

Örneğin: Nusret Usta, Cengiz ve Kirli'ye 24 saat içinde evlenme emri verir. Cengiz, sokaktan geçen her kıza safça evlenme teklif ederken, Kirli hemen önceden reddettiği Aysel'in yanına gider. Aysel'i ikna etmeye çalışır. Ancak ikisi de başarısız olur. Sonra Cengiz, Celal'in aşık olduğu Suzan'a gidip evlenme teklif eder. Kirli ise kurnazca davranır ve Şelale'ye gider: *"Nusrettin Bey Amca bizi ezmek maksatlı bir müsabaka düzenledi. Güya biz 24 saat içinde kolumuza damımızı takip onun damından içeri giremezmiyiz... Şaka yani, şakacı adam. Benim kimim var, şimdi tutup kolundan elin kızını götürsem, ümitlenir. Bel bağlar. Düşündüm benim Şelale ablam tabiatı itibariyle kahkahanın, şakanın ne olduğunu anlar"* (23.02.2004 tarihli, 55. bölüm) diyerek gerçeği saklar, Şelale'yi oyuna getirir ve ikna eder. Görüldüğü üzere Kirli kurnaz ve zekice hareket ederken, Cengiz saf ve düşünmeden hareket eder. Bu nedenle de Suzan'a Cengiz'in evlenme teklif ettiğini duyan Celal Cengiz'i dövmeye gider. Celal'i Nusret Usta durdurur. Cengiz, o kadar safça davranır ki, ertesi gün onu sokakta görünce süpürge ile kovalayan Celal için *"Unutur demiştin, hala unutmamış"* der ve şaşırır (01.03.2004 tarihli, 56. bölüm).

Karagöz Oyunu'nda Hacivat tiplemesinin medrese eğitilmiş olduğunu ve kültürlü konuştuğunu, buna karşın Karagöz'ün okumamış halk adamı olduğunu daha önce belirtmiştik. Çeşitli oyunlarda Hacivat edebiyattan, çeşitli konulardan bahseder, o konulardan çıkartılacak çeşitli dersleri üstü

kapalı anlatır. Ancak Karagöz bunların hiçbirini anlamaz. Kirli ile Cengiz diyaloglarında da Kirli sıradan örneklerden çeşitli yananlanlamalar sunar, dersler verir. Ancak Cengiz tıpkı Karagöz gibi bunların hiçbirini anlamaz.

Örneğin: Kirli: “Hiç unutmadığım bir söz var Cengiz (...) Merdiveni çıkarken herkese selam ver, çünkü inerken hepsi o katlarda seni bekliyor olacak”, Cengiz: “Olur mu lan bulaşık, asansör diye, yürüyeni merdiven diye teknolojik bir harika var. İnerken bir başka merdivenden iniyorsun, çıkarken bir başkasından. Kimseyle yüz göz olmuyorsun” (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm).

Burada kirli, soyut bir fikri düşünceyi anlatmak, ifade etmek isterken, Cengiz bunu somut bir şekilde ve gerçekten bir “merdivenden inme-çıkma” olayı olarak algılamaktadır. Tıpkı Karagöz ve Hacivat’ta, Karagöz’ün Hacivat’ın söylediği sözlerin soyut anlamlarını anlamaması gibi.

Hacivat ile Karagöz atışmalarının sonunda hep bir itiş-kakış olur. Karagöz ile Hacivat karşılıklı laf atışması yaparlar, sonunda da birbirlerine vururlar. Şimdi Kirli-Cengiz atışmalarına örnekler verebiliriz.

Örneğin: Haksız yere para kazanmalarının ardından Kirli, stadyum gibi bir yatakta bir gecelik bile olsa uyumak istediğini söyler ve elindeki sopa ile “*Bıktım buradan*” diyerek etrafa vurur. Cengiz de “*Senin için yapmayacak bir şeyim yok kardeşim*” der ve ikisi “*Kardeşim!*” diyerek sarılırlar. Hemen ardından Cengiz, “*Ben de buradan sıkıldım aslında*” deyip, etrafa vurmaya başlayınca Kirli “*Ne vuruyorsun lan evime*” der ve kavga ederler (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm).

Diğer bir örnek: Kirli, Bican ve Korkut’a devrettikleri köfte arabasını yerinde bulamayınca sinirlenir ve “*Bak yine iştahım açıldı, canım köfte çekiyor*” der. Bu sözün ardından atışma başlar: Cengiz: “*Sen işte böyle Japon fenerisin*”, Kirli: “*Sen de Çin lokantası mutfağısın, bulaşığısın*”,

Cengiz: *Sen de suşisin, suşisin*, Kirli duraksar: *“Suşi ne lan”*, Cengiz: *“Çinli bir general”* der ve atışma durur.

Burada durduk yere ikilinin kavga ettiğini görüyoruz. Cengiz yine bilmediği kelimeleri bilmediği yerlerde kullanıyor.

Aralarındaki bir çok benzerliğe kaşın, Kirli ve Cengiz karakterlerinin bire bir Hacivat ile Karagöz olmadığını belirtmeliyiz. Çünkü, bu iki karakter oluşturulurken bizim yerelliğimiz olan Karagöz ile Hacivat’tan esinlenilmiş, ancak bunun yanında Batı yerelliğinin unsurları da bu iki karakterin bünyesinde birleştirilmiştir. Bunun sonucu olarak bu iki karakter bire bir Karagöz ile Hacivat değil, melez yapıda karakterlerdir. Bu nedenle ortaya çıkan yerelliğin melez bir yerellik olduğunu söyleyebiliriz.

2.3.3. Yerel/Geleneksel Bir Kimlik Olarak “Delikanlılık”

Osmanlı dönemindeki kabadayı, külhanbeyi tiplmeleri, Karagöz ve Orta oyunlarına da konu olmuş, bu kimlik, Karagöz Oyunu’nun karakterleri arasına girmiştir. Osmanlı dönemindeki kabadayıların, külhanbeylerinin yirmi birinci yüzyıldaki görünüşleri ise, “delikanlılık” kimliği altında ortaya çıkmıştır. “Delikanlılık”ın, popüler kültür²⁴ ile yaratıldığını belirten Nuran Işık (2001:125), popüler kültürel öğelerin kimliklerinin inşasını söylemsel olarak belirlediğini söyler ve Işık da ‘delikanlılık’ kimliğinin, kabadayı ve külhanbeyine dayandığını belirtir. Ulunay’ın (1996), ‘kent şövalyeliği’ olarak tanımladığı kabadayı, semtin kadınlarının korunması, başka semtlerden istenmeyen ziyaretçilerin gelmemesini, semt sakinleri

²⁴ Popüler kültür ve daha sonra değinilecek olan modernlik kavramları tez konusunun sınırlarının dışında yer aldığından konu sadece Işık’ın belirttiği kadarı ile ele alınacaktır.

arasındaki meselelerin dürüst ve adil bir biçimde çözümlenmesini ve “uygunsuz davranışların cezasız kalmamasını” sağlıyordu. Külhanbeyi ise, erkekliğin sorumsuz ve lümpen tarzına işaret ediyordu (Işık,2001:125).

Işık, bir yandan küresele olan tepki nedeniyle, diğer yandan da yerel malzemeyi eklemeleme aracılığıyla, modernlik projesi içinde toplumsal cinsiyet ve milli kimlik temelinde yeni kimlikler inşa edildiğini ve bu kimliklerden bir tanesinin de “delikanlılık” kimliği olduğunu belirtir (2001:123). Ancak, “delikanlılık” kimliği, popüler kültür formları aracılığıyla medyatikleştirilmektedir. Işık, “‘Delikanlılık’ son yıllarda göze çarpan medyatik bir erkeklik ifadesi olarak, TV dizilerinde ve filmlerinde yer almış, popüler kültürel bir dilin önemli bir ögesi haline getirilmiştir” demektedir (2001:123). Işık ayrıca, “delikanlılık”ın modernliğin yerel özgürlüklerinin bir uzantısı olduğunu da vurgular.

Işık, bireyin kimliğinin gruplar ve kategoriler temelinde tanımlanmasını, “sosyal refleksivitenin özü” olarak görür. Işık’a göre medyada, “delikanlılık”ın temsilleri, maganda/kıro tiplerle ile “arabesk-tip” ile ilişkilendirilmiştir: “Bir zamanlar mahallenin namusunu koruyan kabadayı, günümüzdeki anlamıyla sert erkek tipine gönderme yapmaktadır” (2001:127). “Delikanlı” zengin, modern, kentli, beyefendi, aydın/okumuş karşısında mazbut, yoksun, geleneksel, dürüst, cahil olarak kodlanmıştır (2001:125).

“Delikanlılık” motifinin, hiçbir yere ait olmamış bir insanını, varoluşu anlamlandırma şekli olduğunu belirten Işık; “delikanlılık”ın “eril bir kurgu” olmasına karşın yoğun bir duyarlılık taşıdığını da vurgular:

“Aşk, bir delikanlının boynunu bükebilecek tek şeydir. Ama, bu utanılacak değil övünülecek bir şeydir; ‘Delikanlı’, yüreği sayesinde delikanlıdır. Paylaşmasını bilen, arkadaşlığı, dostluğa çok önem veren,

sevgi ve saygıyı hayatının temeline koyan, bu toprakların insanının geleneklerine bağlı olan bir insanıdır” (2001:127).

Işık, popüler kültür metinlerinden hareketle, oluşturduğu “ideal delikanlı tipi”ni şöyle tanımlar:

“Delikanlı dürüştür, doğru sözlüdür, mazlumdan yanadır, kanaat ehlidir, paraya önem vermez, paylaşımcıdır, insanlığa ve manevi olana değer verir, sevenleri sever, toplumsal hiyerarşileri kabullenir, erkeklği ile övünür, şiddet yanlısıdır, talimat vericidir, tartışmaya açık değildir, adeti ilahi bir varlığın temsilcisidir” (2001:128).

“Delikanlı”nın yaşam pratikleri göz önünde tutulduğunda ise, şöyle bir sonuç ortaya çıkar:

“Kendisi adam döver ama yanındaki adamı dövdürmez. Elindekini, herkesle paylaşır. Devlete karşı çıkmaz. Gözü karadır, ispiyoncu değildir. Bir mesele olduğunda, polise başvurmaz, kendisi halleder. Kavgadan kaçmaz, arkadan adam vurmaz. Karakolda, şikayetçi olanları sevmez. Cinsiyetçi olmak, ona göre doğaldır. Ev işi yapmaz. Kadına karşı terbiyesizlik yapmaz ama, gerektiğinde kadın döver. Renkli giyinmez, top sakal bırakmaz, saçını ortadan ayırmaz, gözlük takmaz, alışveriş yapmaz. Yaşlıya saygı duyar. Siyasetle ilgilenmez. (...) Namusuna söz söyletmez” (2001:128-129).

“Delikanlı”, kendi küçük çevresinde yaşar ve bu çevrenin dışına çıkmaz. Işık (2001:129), delikanlının aklı ile değil duyguları ile düşündüğünü belirtir; delikanlı, “yürek adamı”dır, “güçlü erkek imajını korumak önemlidir, okumuş insanlara saygı duyar ama kendisi asla okumaz (...), zaman zaman Batılı ve modern olan ‘yavşak’ ve ‘şerefsiz’ olarak nitelendirilir”.

Bu açılardan bakıldığında bizim yerelliğimizde, Osmanlı kabadayısı, külhanbeyi ve şimdiki görünümü ile “delikanlılık” olgusu yer almaktadır. Başka bir deyişle, “delikanlı” bizim yerelliğimize özgü bir kimliktir. Dizi içinde Celal’in, hem Osmanlı’dan gelen bir kabadayılığa hem de günümüzün “delikanlı” kimliğine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı Celal, hem kabadayı hem de onun uzantısı olan “delikanlı” olduğu için yerel bir tiptir. Ancak, “delikanlılık” olgusu sadece Celal’de yoktur, farklı karakterler üzerinde farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Şimdi, karakterleri ve onların yerel bir kimlik olarak “delikanlı” özelliklerini, dizinin senaryo yazarları ve yönetmeninin “delikanlılık” olgusunu, izleyiciye nasıl aktardığını inceleyeceğiz.

2.3.3.1. Bir “Delikanlı” Olarak Celal Ve Tuzsuz Deli Bekir

2.3.3.1.1. Ad Çözümlemesi

Celal ismi “yücelik, ululuk, hışım, kırgınlık” anlamlarına gelmektedir (Ustaoğlu, 2002:23). Dizide adının anlamı ile örtüşen karakterlerden biri de Celal’dir. Adı gibi hışım dolu, celali, kırgın bir karakterdir. Çabuk sinirlenir, öfkelenince “Celal’in şiddetinden” kaçmak gerekmektedir. Kirli, “*Celal Abinin şiddetinden bir uçan bir kaçan kurtulur*” der (26.01.2004 tarihli 51. bölüm). Görüldüğü gibi Celal adının taşıyıcısıdır, izleyici onu adı ile bütünleştirebilir.

2.3.3.1.2. Tuzsuz Deli Bekir Olarak Celal

Öncelikle, “delikanlı” kimliğinin Osmanlı kabadayısından geldiğini söylemiştik. Osmanlı kabadayısı, Karagöz Oyunu’nda da yansımasını bulmuş ve Tuzsuz Deli Bekir tiplemesi olarak ortaya çıkmıştır. Ekmek Teknesi dizisinin, Tuzsuz Deli Bekir’i de Celal’dir. Celal, Tuzsuz gibi, “kabadayı bir kişiliği temsil eder”. Böylelikle görmekteyiz ki, Hacivat ve Karagöz’den sonra, Karagöz Oyunu’nun bir karakterini daha; Tuzsuz Deli Bekir’i de, dizi yerelliği içinde bulabilmekteyiz. Ancak, Celal kabadayı tiplemesinin modern hali olduğu için, Tuzsuz Deli Bekir’in günümüzdeki görünümü olarak bir “delikanlı”dır.

2.3.3.1.3. “Delikanlı” Olarak Celal

Celal, iri yarı, yakışıklı olmayan, okumamış, kaba bir karakterdir. Genellikle gömlek üstüne yelek giyer. Daima kumaş pantolonla görülür; kot giymez. Her zaman elinde tespihi ile dolaşır. Celal, Işık’ın belirttiği gibi “yoksun, geleneksel, dürüst, cahil” bir “delikanlı” olarak kodlanmıştır. “Bir yere tutunamamıştır”, o nedenle “aylak aylak” dolaşır, elinden tutacağı bir işi yoktur. Ona çeki düzen veren ve bir işe sokan ise dizinin bir diğer karakteri olan fırıncı Nusret Usta’dır²⁵.

Celal karakterinin en fazla kullandığı sözler şunlardır; “Arzular şelale”, “Ölürüm”, “Ulan....” ile başlayan cümleler, “Babacım, köpeğimin!” , “Vur de vurayım, kır de kırayım” vb. Celal’in kullandığı sözler, “delikanlılık raconu”na uygun şekildedir.

²⁵ Bu konu “Üçgen Arzu” ve “Baba” kavramı başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

“Delikanlı, kendi küçük çevresinde yaşar ve bu çevrenin dışına pek çıkmaz” (Işık, 2001:129). Celal de, mahallenin dışına çıkmaz, dış dünya ile ilgilenmez. Bu nedenle de mahallenin “delikanlı”sı, koruyucusu; başka bir deyişle kabadayısıdır. Herkes ondan biraz çekinir. Celal’in “delikanlı” tavırları, Işık’ın yaptığı tanımlamaya uymaktadır. Örneğin: “Delikanlı”nın “erkekliği ile övünmesi, şiddet yanlısı olması, talimat vericiliği, tartışmaya açık olmaması, adam dövmesi, gözü karalığı, cinsiyetçi olmanın doğal olduğuna inanması, bir mesele olduğunda polise başvurmaması ve kendisinin halletmesi” özelliklerini Celal taşır. Celal açısından “delikanlılık” olgusu; “delikanlı” olma durumu, yoğun bir “erkeklik” imgesi taşır: Cesurdur, kadınının üzerinde söz sahibi olduğunu düşünür, güç kullanımına yönelme durumu baskındır. Ancak, bu “delikanlı” tavırlar dizi içinde, Işık’ın belirttiği gibi, “medyatik bir erkeklik ifadesi” olarak gösterilip haklılaştırılmaz. Aksine, “delikanlı” tavırlar ironik bir biçimde eleştirilir, *karnavalesk* bir uzama oturtulur.

Öncelikle bu “delikanlı”nın “boynunu bükecek tek şey, aşk”tır (Işık, 2001:127). Dizi içinde de Celal karakteri, ancak aşık olduktan sonra ve aşık olduğu kişiye karşı bir “yumuşama” belirtisi gösterir. Başka bir ifade ile “delikanlı”, diğer insanlara karşı sert, haşin, kavgaya hazır iken, aşkı karşısında hoşgörülü, ılımlı, nazik ve kibardır; “boynu ve bileği büküktür”. Bu nedenle Işık’ın belirttiği “yürek adamı”nın tersine, bir “aşk adamı”dır ve bu durum “delikanlılık” açısından ironiktir. Çünkü, dizide hep aşklarıyla gündemde kalır. Oysa ataerkil düzenin yarattığı, yerel/geleneksel kimliklerden olan “delikanlı” için kadının ikinci planda yer alması gerekmektedir. Bu yönüyle “delikanlılık raconu”na ters düşer, kadın için “ölecek (ölürüm sözleri)” biri olarak *karnavalesktir*.

2.3.3.1.3.1. “Delikanlının” Aşkı Ve Kadınlar

Dizinin yayınlandığı ilk dönem (yıl) Celal, Necibe adındaki karaktere “delice” aşık olur, onun için gizli gizli gözyaşı döker. Ancak Necibe’yi Cengiz de sevmektedir. Işık’ın belirttiği gibi, “delikanlı” “arkadaşlığa, dostluğa önem veren” bir insandır (2001:127). Celal, bir “delikanlı” olarak arkadaşının sevdiğine “yan gözle bakmaz”, Necibe’ye aşık olan Celal, mahalleyi terk eder. Daha sonra, Nusret Usta’nın isteği üzerine mahalleye tekrar döner.

Dizinin yayınlandığı ikinci dönemde (yıl) Celal, Suzan adında bir dişiye aşık olur. Kendi “delikanlı” ifadesiyle “ağır aşık” tır. Bu bölümlerde aşkı için adam döver (49. Bölüm). Suzan’ın evinin önüne sarhoş gelip, naralar atar (58.bölüm), Hristiyan olduğunu öğrendiği Suzan’a, Müslüman olması için baskı yapar (56-63. bölümler), yalvarır (56.bölüm), ağlar (51. bölüm), aşkı için acı çeker. “*Seviyorum ulan, taş kalpli*”, “*Allah’ın yok mu senin, Suzan*”, “*köpeğimin*” der ancak, bu sevgi dolu ve duygulu erkeğin kadına bakışı yerel bir kimlik olan “delikanlı”nın kadına bakışıyla aynı yöndedir ve dizi içinde bu durum şu şekilde yansıtılır.

- Kadın zayıf bir varlıktır; gözetilmek zorundadır. Sevilen kadın onun “delikanlı”nın namusudur, korunması gereklidir.

Örneğin: Celal’in aşık olduğu Dişçi Suzan, Kirli ve Cengiz’in paralarını aldıkları adamlar tarafından tehdit edilir. Bunu öğrenen Celal, hiçbir kimseye danışmaz, kendi başına hareket eder²⁶. Adamları bulur, döver ve Suzan’ın muayenehanesine kanlar içindeki bir adamı getirir. Kapıyı açan Suzan şaşkınlık içindedir. Celal, kanlar içindeki adama Suzan’dan “af dilemesini” söyler. Bu olay üzerine Suzan sinirlenir ve

²⁶ “Delikanlı polise başvurmaz, adaleti kendisi verir” (Işık, 2001:128).

Celal'i kovar. Celal'in olay karşısındaki sözü şudur: *"Kendim için yaptıysam şerefsizim"* (19.01.2004 tarihli, 50. bölüm). Bir "delikanlı" olan Celal, yaptığı davranışın sonuna kadar arkasındadır, "delikanlılık racunu" bunu gerektirir. Bu nedenle Celal, Suzan'ın sinirlenmesini anlayamaz ve *"Gitsin o adamlara kızsın, o adamlar boş çuvalsa ben ne yapayım (...)Biz çiğ adam değiliz, sevdiğimizizin kılına zarar gelmesin diye panter olduysak bundan dolayı özür dilemeyiz"* der (50.Bölüm). Suzan'a yazdırdığı - okumamıştır, kendi yazamaz²⁷- mektupta da *"Evet, keresteyiz, yontulmamışız ama, sevdiğimizizin kılına zarar gelirse, üçü beşi bilmeden kafa gireriz, dalağını alırız, merhamet etmeyiz"* der (50.Bölüm). Buradaki sözler, "delikanlı"nın şiddete yatkınlığını gösterir. "Delikanlı"nın kadına bakış açısını yansıtmaları açısından bakıldığında, "delikanlı"nın kadının bir sorunla karşılaştığı zaman bunu kendisinin çözemeyeceğini düşündüğü görülür; "delikanlı"nın araya girip, kaba kuvvetle çözmesi gereklidir. Kadın da, güçsüzlüğü nedeniyle, onu koruma altına alan "delikanlı"ya bağlanmak, ona minnet borçlu olmak zorundadır: *"Kendim için yaptıysam şerefsizim"* sözleri bu durumu açıklamaktadır. Buradaki, *"çiğ adam değiliz"* sözleriyle de, Celal'in kendisini tam bir "delikanlı" olarak gördüğü ve "delikanlılık"a sevdiğini koruma görevi düştüğü anlayışına sahip göstermektedir.

- Kadın yalnız başına evine gidemez.

Örneğin: Celal, Suzan'a aşık olmaya başlayınca, onu evine kadar gizlice takip eder ve *"sağ salim bıraktık"* der. Diğer bir örnekte ise, Suzan akşam evine doğru gider, arkasında Celal takip eder. Suzan'ın *"Mahallemize geldin yanlış anlayacaklar"* sözüne karşın Celal, *"Seviyoruz, Allahsız takip de mi etmeyelim"* der ve emrini verir: *"Yürü"*. Ardından kafasıyla "yürü" işareti yapar. Suzan önde Celal arkada yürürler (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm). Görüldüğü gibi "delikanlı", kendinde

²⁷ "Delikanlı okumamıştır" (Işık,2001:129).

sevdiğini evine bırakmayı bir yükümlülük olarak görür. Bunu da emir şeklinde telaffuz ettiği “yürü” sözcüğüyle gösterir. Bu ifadenin diğer bir göstergesi de şudur ki, “delikanlı”, “cinsiyet ayrımını normal kabul eder” ve kadına emretmeyi kendinde bir hak olarak görür.

- Kadın erkeklerin çok olduğu bir mekana giremez, özellikle de bir kahvehaneye adım atamaz. Başka erkeklerle yakın dostluklar kuramaz, evine davet edemez.

Örneğin: Celal ve Suzan yemeğe giderler, Suzan çıkışta bir arkadaşıyla karşılaşır, ikisi sarılırlar ve samimi bir şekilde konuşurlar. Celal’e göre bir kadınla erkeğin bu şekilde konuşması uygun değildir. Celal’e göre bu davranış Suzan’a sarkıntılıktır. Bu nedenle de, bir “delikanlı” olarak, bir Doğu yerelliği erkeği olarak “kadınını” korumak durumundadır. Dolayısıyla Celal, Suzan’ın arkadaşına yumruk atar ve burnunu kırar (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm).

Örneğin: Celal’e oyun oynayan Suzan, elinde kurabiyelerle kahvehaneye gelir. Celal: “Yahu Suzan ne yapıyorsun, burası erkelere mahsus, kır gazinosu mu sandın (...) Sen bir ıslık çalsaydın, ben gelir alırdım, kahvede kadın olmaz” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm) diyerek Suzan’ı dışarı çıkartır. Suzan akşam da Heredot’u dinlemeye kahvehaneye gelir. Kapıdan giren Suzan’a Celal, “Oha, bunca adamın içinde bu ne dinlemesi, Suzan Hanım aile salonumuz yoktur, lütfen dışarı” (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm) diyerek onu kovar, ama Heredot araya girer, Suzan kahveye girer. Ertesi gün Suzan yine kahvehaneye gelir ve Celal, “Suzan Hanım, kadınların, çocukların ve seyyar satıcıların girmesi yasaktır” diye kızar (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm). Görüldüğü üzere “delikanlı”, sevdiğinin diğer erkeklerin arasına girmesini istemez. “Delikanlı”ya göre bir kadın, erkeklerin yanına gelemmez. Geleneksele/yerele bağlı olan “delikanlı” Celal için kadının böyle mekanlara girmesi “bizim” yerelliğimize uygun düşmez.

Örneğin: Suzan'ın evine erkekleri misafir çağırmasına kızan Celal, akşam Suzan eve girerken arasından gelir ve *"Ne o agara magara, el alemin itini köpeğini namahremine çağırıyorsun"* der. Suzan ise, *"Ben onları senin kardeşin zannediyordum"* der. Celal: *"Öyle ki kardeşim, ne o bir araya gelip çengi mi oynatacaksınız?"* der. Celal'in bu son sözleri dikkat çekicidir, çünkü "delikanlı"nın, kadına bakışını yansıtır. "Çengi"nin TDK'nın Türkçe Sözlük (1974)'ündeki manası: "Çalgı eşliğinde oynamayı meslek edinmiş kadın" dır. Burada "çengi oynatma" sözü ile Celal, bir kadının erkeklerle beraber eğlencesinin, ancak kadının erkeği eğlendirmesi şeklinde olabileceğidir ki, bu da erkeklerle beraber eğlenen kadının, "ahlaki" yönünün zayıf olacağı anlayışına götürmektedir. Böylece şöyle bir durum ortaya çıkar: "Delikanlı"ya göre kadın, evinde oturan, erkeklerle bir araya gelmekten kaçınan bir konumda olmalıdır. Buradaki "namahremine" sözcüğü de ortaya çıkan sonucu destekler niteliktedir. Başka bir ifade ile, yerel/geleneksel unsurlarda kadının evi "namahremi"dir, kadın kendi cinsinden olmayanları evine çağıramaz. Kadın, dizinin yerelliğine göre evinde oturan, erkeklere karşı mesafeli, "namahremine" önem veren olmalıdır.

- Bir ilişkide kararı erkek verir. Eğer erkek seviyorsa, kadın da onunla evlenecektir.

Örneğin: Celal Suzan aşkında, Suzan'ın Celal'i sevip sevmediği belli değildir. Ancak, Celal kendi kendine kararı vermiştir. Suzan'ın Hristiyan olduğunu öğrenince, kendi kendine şöyle der: *"Ulan, şimdi benim çocukları kim emzirecek"* (01.03.2004 tarihli, 56. bölüm). Suzan'a *"Bak, Müslüman olunca mutedil²⁸ bir ailen olacak"* (Suzan'a Müslüman olursan, seninle evlenirim demektir.), *"Yarın, bir gün evlenirsek..."* der. Burada da görüldüğü gibi, "delikanlı" söz hakkının kendinde olduğuna

²⁸ Mutedil: ılımlı, ölçülü anlamlarına gelmektedir.

inanmıştır, evlenme kararını kendi kendine alır. Daha önce dizi yerelliğinde ataerkil düzenin devamı ile boşanma hakkı erkeğe verilmiştir. Burada da evlilik kararı yine erkeğe “delikanlı”ya verilmiştir. Böylece bir yandan “delikanlılık” meşrulaştırılırken, diğer yandan erkek otoritesi, erkeğin baskın olduğu bir yaşayış düzeni de pekiştirilmektedir (Nitekim dizinin ilerleyen bölümlerinde Suzan, Celal’in kendi kendine aldığı evlilik kararına ve bu yöndeki hayallerine kızmaz).

“Delikanlı”nın kadına bakışı ataerkil düzenin devamıdır. Kadınlar zayıf varlıklar olarak görülür. Dizinin yerelliğinde, “delikanlı” açısından kadın üzerinde kurulan tahakküm normal bir olgu olarak sunulur.

2.3.3.1.3.2. Delikanlı Ve *Karnavalesk* Uzam

- “Delikanlı” güçlüdür, kimse karşısında boyun eğmez, kimseden emir almaz. Ancak Celal, yaptığı her kaba kuvvetin ardından Nusret Usta’dan azar işitir. Dışarıda, eli iki yana açık, kabadayı yürüyen, başı dik “delikanlı”, Nusret Usta; “Baba”²⁹ karşısında, iki elini önünde kavuşturmuş, boynu eğik, ayakta, “hazır ol” vaziyetinde durur. Kimsenin önünde eğilmeyecek olan “delikanlı”, Nusret Usta önünde eğilir, ayaklarına kapanır (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Böylece “delikanlılık” olgusu *grotesk* bir biçimde eleştirilir. Çünkü, “yıkılmaz”, “boyun eğmez”, “güçlü”, “delikanlı” imajları, Nusret Usta karşısında ters yüz olur. Bu ters yüz edilişte, *karnavalesk* bir durum vardır. Celal, her ne kadar “delikanlı” olarak sunulsa da, “delikanlı”nın karnaval uzamındaki görünüşüdür; “soytarı”sıdır.

²⁹ Nusret Usta, mahalledeki herkesin babasıdır. Bu konu “Baba” kavramı başlığı altında ele alınacaktır. Ancak, burada gerçek bir babadan söz etmeyip, manevi bir babadan, bir **otoriteden** bahsettiğimiz için baba sözcüğü tırnak içinde yazılacaktır.

Bu nedenle de çoğu zaman onu “delikanlılık” a uymayan, ters düşen “tahttan indirilme” hallerinde görürüz.

- “Delikanlı ev işi yapmaz, renkli giyinmez, top sakal bırakmaz, saçını ortadan ayırmaz, gözlük takmaz” (Işık, 2001:128-129). Celal, aşık olduğu Suzan tarafından sinemaya davet edilir. Bu davet karşısında heyecan duyan Celal, Nusret Usta’nın kızı Sonnur’dan kıyafetler için yardım ister. Sonnur Celal’e “genç işi” kıyafet alır ve Celal şu şekilde ortaya çıkar: Kırmızı t-shirt, kırmızı spor ayakkabı, siyah geniş spor bir pantolon, beyaz spor bir ceket giyer. Saçlarını havaya kaldırır. Celal: *“Ben, bu kıyafetlerle nasıl kahveye gideceğim, ordan da sinemaya uzayacağım (...) beni tefe koyup çalacaklar”* diye endişelenir (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm). Bu kıyafetle kahvehaneye gelince alaya alınır, arkadaşları özellikle de kırmızı t-shirt’ü ile dalga geçerler. Celal, “delikanlılık”ın tüm “racon”unu, giyinme tarzını, “ayaklar altına” almış olur. Böylece “delikanlı”, “delikanlılık”tan çıkar. Karnaval soytarısının, kral kıyafetleri gibi, gerçek “delikanlı”nın *karnavalesk* haline dönüşür. Ancak Celal, “delikanlılık”ını bırakmaz. Önce alay ettiği için arkadaşlarına kızar ve *“Bundan sonra kızıl, kırmızı Celal, Suzan, sinema, tiyatro gibi kelimeler yasak, o kadar, kanın rengini de biliyorsunuz ona göre”* der. Bu sırada Heredot Cevdet gelir ve Kirli, *“Oy, oy, oy, oy, alemin kırmızısı geliyor”* der *“kralı geliyor”* diyeceğine ve Celal, Kirli’nin kafasına yumrukla vurur (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm). Böylelikle ikircikli bir durum ortaya çıkar ve Celal bir *karnavalesk delikanlı* olur. Hem giyimi ile “delikanlılık”ı ters yüz eden bir “soytarı” hem de yine “delikanlı” gibi saldırgan Celal vardır. İki kutbu içinde barındıran bir “delikanlı” olarak gerçek dünya ile karnaval dünya arasındadır. Böylece *karnavalesk delikanlı*’dır.

Aynı şekilde Suzan ile tatile çıkacak Celal’in kıyafeti şöyledir: T-shirt ve şort, beyaz çorap ve terliktir. Celal bu görünümüyle “delikanlılık raconuna” uymayan *karnavalesk* bir durum sergiler. Ancak yine bu durumunda bile “delikanlıca” emirler verir: *“Ben, bikini yok demedim mi*

(...). *Bir tarafına mendil, bir tarafına mendil, alt tarafta bir şey yok, o elbiselerle seni mezara gömerim bak* (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). Bu sözlerle, görünüşüne rağmen “delikanlı tahtına” çıkan Celal, ardından gelen sözlerle tekrar “tahtından iner”: *“Bir şamyeli bulamadık (Suzan; “O ne”), kamyon lastiğinin içi”*. Suzan gülerek, *“Sana, ördek alalım mı, Celal”*. Böylelikle “delikanlı”, *karnavalesk* delikanlı haline dönüşür. *Karnavalesk* delikanlı, bütün evi (örneğin çaydanlık) arabaya yükler, bu duruma karşı gelen Suzan’a, cevabı tam bir “delikanlı” yaklaşımıdır: *“Sen, beni ahaliyle papaz mı edeceksin, bir şey bitecek sonra ben uyuyor olacağım, sonra sen beni rahatsız etmek istemeyeceksin, zaten yaz günü altında bir penye olacak, sonra tıkr tıkr bakkalın, manavın kapısını çalacaksın, adamların başına güneş geçmiş olacak, seni görecekler, o ara bir sinek beni uyandıracak, zaten gözüme uyku girmiyor. Suzan diyeceğim ses yok, Suzan diyeceğim. Pansiyonun altını üstüne getireceğim görüntü yok. Kapacağım karpuz bıçağını, düşeceğim yollara, adamların salyalarını göreceğim. ‘Allah Allah’ diyeceğim. Nerde o zaman bizim tatil”* (21.06.2004 tarihli, 71.Bölüm). Görüldüğü üzere Celal, bir “delikanlı”dır, ama aşk karşısında sürekli *karnavalesk* hale gelir. O nedenle sürekli “tahttan inme-çıkma” halindedir. “Delikanlı” halleriyle tahta çıkar, *karnavalesk* halleriyle, “delikanlı” tahtından iner.

- Suzan mahalleliyi yemeğe davet eder. Celal’in karşı çıkmalarına karşın tüm arkadaşları gizlice yemeğe gider. Suzan’ın evine gelerek, olayın farkına varan Celal, önce “delikanlıca” arkadaşlarına saldırır: *“Ulan leblebi karakterliler! Suzan, bıçak ver bana”* der (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm). Ancak arkadaşlarını dövmeyen Celal, yemek tabaklarını kırar: *“Bu Rumlar, niye tabak kırıyor şimdi anladım, kafa kırmamak için”* (17.05.2004 tarihli, 66. bölüm). Böylelikle bütün erkekliğini, kabadayılığını ve “delikanlılık”ını sergiler. Ancak ortalık dağılır. Celal, arkadaşlarını göndererek, *“Ben, bir hal çaresine bakacağım”* der. Şu dakikaya kadar gerçek bir “delikanlı” olan Celal’i, sonraki sahnede şöyle görürüz: Suzan, sandalyede oturmuştur, Celal’in önünde önlük, elinde

eldiven vardır ve sofrayı temizler (17.05.2004 tarihli, 66. bölüm). Suzan'a, "Aslında, sen beni kışkırtmasan da teşvik etsen, ben sana ne hizmetler yaparım, ne **hanımefendilikler**³⁰ yaparım" der. Böylelikle, "delikanlılık" kurallarına göre "ev işi yapmayacak" olan Celal, *karnavalesk* bir delikanlı olarak karşımıza çıkar. Bir "kadın" gibi evi temizler ve Suzan'a, "Hanımefendilik" yapacağını söyler. Diğer yandan Celal, dışarıda gösterdiği "delikanlılık"ı da unutmuyarak, "Ulan, biri bizi böyle görse mahvolduk" der. Celal'in bu durumunu, arabanın anahtarlarını unutarak eve geri dönen arkadaşları görür ve gülmeye başlarlar. Korkut eliyle Celal'i göstererek, "Ulan rezil olduk, rezil ettik" der, Celal de: "Bekleyin lan, ben de geliyorum, **dalaksızlar**" deyince de gülerek kaçarlar (17.05.2004 tarihli, 66. bölüm). Böylece eve ilk geldiğinde herkesi korkutması ve gücü ve hakimiyeti ile "tahtı" ele geçiren Celal (*karnaval delikanlısı/soytarısı*), arkadaşlarının olayı fark etmesiyle hemen "taht"tan alaşağı edilir. Bunun sonucunda karnavalın birinci edimi; "tahta geçirme ve tahttan indirme" olayı gerçekleşmiş olur.

- "Delikanlı", çevresindekilere emir verir, kurallar koyar. Celal kahveyi işletmeye başladıktan sonra, bazı bölümlerde kahvedekilere kurallar ve yasaklar koyar. Ancak, burada da *karnavalesk* bir durum ortaya çıkar.

Örneğin: Müslümanlık açısından Nusret Usta karşında mahcup olan Celal³¹, sinirini kahvehanedekilerden çıkarır. Herkesi İslam'ın kurallarına uymaya zorlar: "Bundan böyle, bu kahvehanede gazozuna bile olsa kumar oynanmayacak. Abdestsiz, masaya oturulmayacak. Her türlü keyif verici

³⁰ Diğer yandan, Suzan'ın getirdiği kurabiyeleri dağıtması için kahveden birinin "Dağıt hadi Celal abla" sözlerini duyan Celal, adamı döver. Suzan'a "hanımefendi" olan Celal'in, diğer yandan "abla" dedi diye bir adamı dövmesi, onun "delikanlılık"ığının *karnavalesk* durumunu ortaya çıkarır.

³¹ Çünkü, Celal, Müslüman olması için Suzan'ı Nusret Usta'ya götürür. Suzan, Celal'in, içki içtiğini, namaz kılmadığını, Ramazan'da teravi namazının farzlarını bilmediğini sorularıyla ortaya çıkarır. Nusret Usta da ; "Celal, bu tabloya göre seni Müslümanlığa davet ediyorum, gel inat etme Müslüman ol" der. Celal, "Baba" ya mahcup olur.

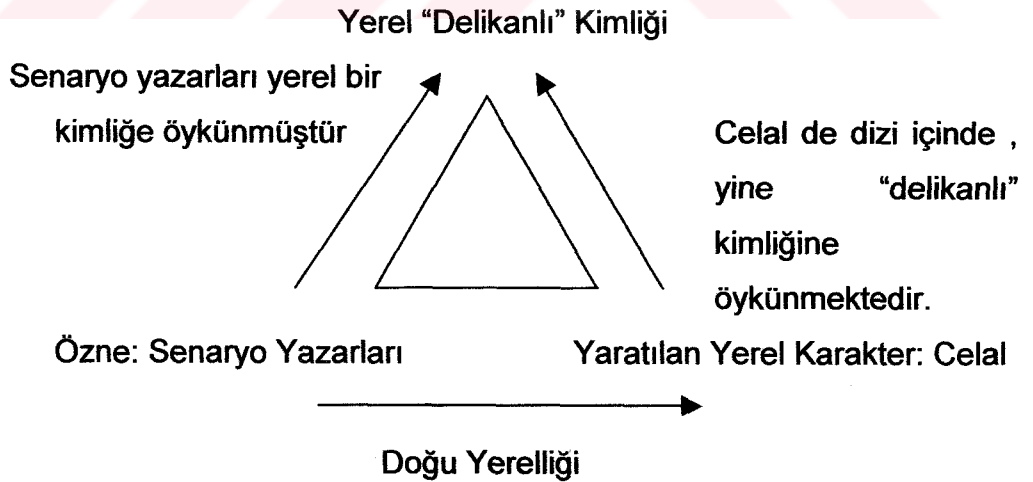
mamul ve buna haşhaşlı ekmek de dahil, uzak durulacak, besmelesiz çay içilmeyecek, küfürsüz konuşulacak (...) Bir de, gönül kırmak yok, biz "Baba"dan böyle gördük" der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm).

İkinci örnek: Celal, Suzan'ın evinden fare çıkınca gece Suzan'da kalır. Bu duruma çok memnun olur ve ertesi gün kahvedekilere yine yasaklar koyar: *"Bundan sonra bir tek fare dahil, bıyığı çekip, koparılmayacak. Hamamböceği dahil, en küçük mahlukata hor gözle bakılmayacak. Neye hizmet ettiğini, biliyor musun? Yok. Bir tek çiçek koparılmayacak, çimenlere basılmayacak"* (26.04.2004 tarihi, 63. bölüm) der.

- "Delikanlı"nın koyduğu kurallar kesindir, sözünden dönmez (Işık, 2001:128). Celal içki, kumar yasağı koyar ama, akşam Kırli'nin kulübesine gittiğinde içki içer. Böylelikle kendi "delikanlılık" kurallarına uymaz. İkinci olarak, bir delikanlı olan Celal'in sözleri çevresindekiler tarafından onaylanmaz, itaat edilmez, hatta alaya alınır. Celal'in içki, kumar yasağı, abdest alma zorunluluğu koyması karşısında Ruhi, *"Oldu olacak, bir de üst kata minare taktırsaydık"* der. Kırli de, *"Yahu Celal Abi, özendiğin padişaha bak, ne oldu dördüncü Mura'la!"* der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm) ve herkes ertesi gün aynı şeyleri yapmaya devam eder. Bu nedenle Celal'in "delikanlılık"ı *karnavalesktir*. Sadece kendi dünyasında "delikanlılık" yapabilmektedir, dış mekanlarda onun "delikanlılık"ı tahttan indirilir.

Görüldüğü üzere, Türk toplumunun yerel kimliklerinden ve Türk seyirlik oyunlarını tiplerinden olan kabadayı, külhanbeyi ve "delikanlı", hem yerel bir kimlik hem de *karnavalesk* soytarı olarak gösterilir. Böylelikle, Batı'nın karnaval soytarısı ve bizim kabadayı; "delikanlı" yerelliğimiz kaynaşmış ve ortaya bir *karnavalesk delikanlı* çıkmıştır. Bu *karnavalesk delikanlı*, hem bizim yerel tiplerimizden olan kabadayı hem de günümüzdeki haliyle "delikanlı"nın bütün özelliklerini taşıırken, diğer

yandan bunları ters yüz etmesiyle ve bu özelliklerin, bu karakter üzerinden alaya alınmasıyla *karnavalesk* olmuş ve bu durumda da, ortaya melez bir yerellik unsuru çıkmıştır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, Celal karakteri üzerinde Doğu'nun yerelliği, başka bir ifade ile, kabadayı ve "delikanlılık" unsurları daha belirgin ve baskındır. Celal, zaman zaman *karnavalesk delikanlı*ya dönüşse de, çoğu zaman bir kabadayıdır. Görülmektedir ki, Türk kültüründe uzun yıllar yer alan bir miras, Anadolu'ya özgü bir yerellik/yerel kimlik, dizi içinde başka bir biçimde yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan, dizi içinde bizim yerelliğimiz; Doğu yerelliği baskın olan yereliktir. Bu durumu "üçgen arzu" ile ifade edecek olursak; dizinin senaryo yazarları, Karagöz Oyunu'nun Tuzsuz Deli Bekir'inden yola çıkıp, günümüz "delikanlı"sını dizinin yerelliği içine almışlar ve yerel bir kimlik olarak izleyiciye sunmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında dizi senaryo yazarlarının Celal karakterini, yerel bir kimlik olan "delikanlı" kimliğine öykünerek, dolayım olarak oluşturdukları görülmektedir. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;



Bu dolayım, dizi içindeki karakter; Celal açısından da söz konusudur. Çünkü, yalnızca senaryo yazarları "delikanlı" kimliğine öykünmektedir. Celal'de de "delikanlı" olma durumuna karşı, dışsal bir dolayım söz konusudur. Bu durum, "Delikanlıca" tavırlarının ardından

söylediği, “Biz böyle gördük” sözlerinden de anlaşılmaktadır. Celal, soyut bir dolayımlayıcı olan “delikanlı” olma durumuna öykünmektedir. “Delikanlı” olmaya çalışmaktadır. Böylece görmekteyiz ki, Celal açısından “idol” olarak kabul edilen ve “müridi” olduğu soyut bir “delikanlı imajı” imajı söz konusudur. Başka bir ifade ile burada dışsal bir dolayım vardır. Özne dolayımlayıcısını rakip olarak görmez. Tersine onu taklit ettiğini açıkça ortaya koyar ve onun “müridi” olduğunu belirtir. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;



Ancak burada görülmektedir ki, öznenin dolayımlayıcısına ulaşmak için kullanacağı bir nesnesi yoktur. Öznenin dolayımlayıcıya tutkusu, o kadar fazladır ki, -varsa- nesnesi değerini tamamen yitirmiş ve yok olmuştur. Hatta Celal, dolayımlayıcına o kadar yatkın ve benzerdir ki, bir üzerinden dolayımlayıcıya ulaşacağı bir nesneye ihtiyacı yoktur. Kahraman, “delikanlı” olma idolü içinde, onu bir nesneye yansıtmadan, doğrudan o ideale doğru gitmektedir: “*Lütfetmişler, lütfedecekler*” sözleri bu durumu açıklar niteliktedir.

2.3.3.2. Bir “Delikanlı” Olarak Korkut

Celal dışında dizinin ikinci “delikanlı”sı Korkut’tur. Korkut da yerel bir kimlik olan “delikanlı” olmanın hemen hemen bütün özelliklerini taşır. Şimdi Korkut’un “delikanlı” özelliklerine bakacağız.

2.3.3.2.1. Ad Çözümlemesi

Korkut adı, “korkutmak” fiilinden gelmektedir. Türkçe Sözlük (1974)’te korkutmak sözcüğü “yüreğine korku salmak, kaygıya düşürmek, gözdağı vermek” anlamlarına gelmektedir. Böylece Korkut, en başta adı ile bir “delikanlı” olduğunu gösterir. Adının bu özelliği bize eğretilmesel olarak Korkut’un etrafına korku veren, gözdağı verebilecek kadar güçlü, sert erkek olduğu hissini verir. Işık (2001:128) da “delikanlı”nın özellikleri arasında “cesur, atak, gözü kara olma, kavgadan kaçmama” gibi özelliklerin olduğunu belirtir. Kıranlar (2003:144), adın bir gösterge işlevi gördüğünü ve adı taşıyanla örtüşebildiğini söylerler. Ancak, Korkut’un adı kendisi ile örtüşmekten çok tezatlık gösterir. Dizide insanlara “gözdağı verecek” veya insanların “yüreğine korku salacak” biri olarak kodlanmamıştır. Korkut, korkutacak biri olmaktan çok, korkak biridir.

Örneğin: Korkut Suzan’ın arabasını alır, akşam Kirli, Cengiz, Bican ve Korkut kulübe dışında içki sefası yaparken araba çalınır. Korkut Celal’den çok korkar: *“Ben öldüm (...) Bican, yok lan artık senin korkut abin, öldü lan, Celal abi tarafından parçalandı, doğrandı”*. Kirli ve Cengiz de Korkut’u daha fazla korkuturlar ve Korkut: *“Abi acaba beni bizzat siz mi kesseniz, ben de aşığım abi, Celal abinin halinden anlarım o şimdi acımız abi, gençliğe kıyar abi”* (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm) der.

İkinci örnek: Ayhan, Korkut'a imalı olarak eve gelip Jale'yi kaçırmamasını söyler. Bican karşı çıkar, Korkut da *"Ayhan anne istedi yapacağız. Ne deseydim, ber tırsakiyim kaçıramam mı deseydim!"* (31.05.2004 tarihli, 68. bölüm).

2.3.3.2.2. Korkut Ve "Delikanlılık" Özellikleri

Yerel bir "delikanlı" olarak Korkut'un özelliklerine baktığımızda Işık (2001:128), "delikanlı"nın öncelikle giyim tarzında belirli bir çizginin bulunduğunu belirtir. "Delikanlı" renkli giyinmez, top sakal bırakmaz, saçını ortadan ayırmaz. Bu özellikleri Korkut karakterinde incelediğimizde, kabadayılıktan gelen "delikanlılık" ile çok fazla bağdaşmadığını görürüz. Korkut "delikanlı"nın giymeyeceği kot pantolonla dolaşır, renkli giyinir (kırmızı, yeşil, sarı t-shirtler), saçları devamlı jölelidir, bakımlıdır. Görünümü itibarıyla modernidir. Ancak Korkut'un hayata bakışı ve davranışları tam olarak "delikanlı" kimliğini yansıtır.

Öncelikle Korkut da Celal gibi, "kendi küçük çevresinde yaşar" ve bu çevrenin dışına çıkmaz. Onun dünyası mahallesi ve mahallesindeki insanlardır. Dış dünyanın, dışarıdaki hayatın ve bu hayatın verdiklerinin Korkut için bir değeri yoktur.

Bir "delikanlı" olarak dürüsttür, doğru sözlüdür: *"Ne zaman bir yanlışımızı gördün Cengiz abi"* sözleriyle bunu dile getirir.

Işık (2001:129), delikanlının aklı ile değil duyguları ile düşündüğünü belirtir; delikanlı "yürek adamı" dır. Korkut'un da dizi içindeki en belirgin

özelliklerinden biri duyguları ile hareket etmesidir. Bu nedenle olaylara mantık sınırları içinde bakmaz, ani tepkiler verir.

“Delikanlı” kaba kuvvet yanlısıdır, kadınlara sert davranır. Korkut akşam Nusret Ustanın evine gelir ve kapıda Jale ile konuşur: *“Bana kıvırmadan cevap ver, ne güzellik yarışması ayağı”* der ve **annesinin yanında Jale’yi tutarak kolundan çeker**. Ancak diğer yandan da ince ruhludur. Ertesi gün Korkut elinde çiçeklerle eve gelir, ancak bu iki duygu çabuk yer değiştirir. Kapıda Jale ile karşılaşır: *“Nereye böyle lan (dışarı) dışarının adı yok mu lan, nereye dedim çabuk söyle... Şuradan şuraya gidemezsiniz”* (01.03.2004 tarihli, 56. bölüm).

Işık (2001:127)’a göre aşk bir “delikanlı”nın boynunu bükebilecek tek şeydir. Ama bu utanılacak değil övünülecek bir şeydir; ‘delikanlı’ yüreği sayesinde delikanlıdır. Korkut’un dizi içindeki en başat özelliği de budur. Korkut Nusret Usta’nın kızlarından Jale’ye küçüklüğünden beri, kendi tabiri ile “13 yıldır” aşıktır. Korkut’un hayatı tamamen Jale’den ibarettir. Jale dışında hiçbir şeyin önemi yoktur.

Örneğin: Kirli ve Cengiz, köfte arabasını Korkut ve Bican’a verirler. Korkut köfte satıp para kazanmak yerine Jale’yi görmeye gider. İkinci örnek: Jale ile Korkut Ferhatpaşa tepesinde otururlar. Jale *“Korkut”* der demez Korkut, *“Öl de öleyim bir tanem”* der. Jale’nin *“Beni çok seviyor musun?”* sözü üzerine de, *“Üç yaşımdan beri. Çok ne kelime, dünyadaki her şeyden çok seviyorum... Jale bu dünya tersine dönse, gece ile gündüz yer değiştirse, hatta, bak, bak, ben yanlışlıkla dahi Bican olsam seni seviyorum ve seveceğim... Ben sensiz yaşayamam ki, sen olmazsan ben ne yaparım”* der (09.02.2004 tarihli, 52. bölüm).

“Delikanlı” için güçlü erkek imajını korumak önemlidir. Cinsiyetçi olmak ona göre doğaldır (2001:128-129). Bu nedenle Jale’yi kısıtlar; dondurmayı “yalayarak” yemesine izin vermez. Hata yaptığında özür

dilemez. Ama Jale'nin burnunu kırınca mecburen af diler. Jale: *"Beni çok kırdın, burnumu kırdın"* , Korkut: *"Özür diledim ya, yalayarak dondurma yemene de izin verdim, **normalde ikisini de yapmam biliyorsun**"* (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm).

Ancak bu "boyun büken" aşk, dizide "delikanlı"nın "şiddet yanlısı tutumunu" arttırır. Jale güzellik yarışmasına girer. Bunu kabullenmeyen Korkut sinirlenir: *"Yakıcağım o Jale'yi... Ulan benim gönlümdeki birincilikten nasıl firar edersin"* (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm) der. Daha sonra zorla Jale'nin kaldığı otele gider ve yumruk atarak onun burnunu kırar. Bu olay sonundaki ifadesi bir "delikanlı" gibidir: *"**Kaydırdım lan tipini, yok yarışma marışma**"* (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm). Böylece Işık'ın belirttiği "delikanlı kadına el kaldırmaz ama gerekirse döver" (2001:128) tanımlamasını yerine getirir. Ancak, "delikanlı" sevdiğinden de vazgeçmez. Korkut: *"Lan burnu kırıldı lan, ayyy, içim bir tuhaf oldu lan"* der ve Jale'ye seslenir: *"Ben seni burunsuz da severim lan Jale, bunlar seni burunsuz sevmez"* (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm) der ve karakoldan çıkar çıkmaz da hemen Jale'yi görmek ister.

Işık (2001:128), "delikanlı"nın paraya önem vermediğini, paylaşımcı, insanlığa ve manevi olana değer veren olduğunu söyler: "Sevgi ve saygıyı hayatının temeline koyan bu toprakların insanının geleneklerine bağlı olan bir insanıdır. Korkut Jale'nin zengin olma, lüks içinde yaşama istekleri karşısında çareyi "Baba"ya gitmekte bulur. Korkut: *"Para, para, para... laminant mutfaklar, parkeler, barbeküler, hanlar, hamamlar, saraylar, sonsuz bir sefahat düşüncesi, nihayetsiz bir bataklık... **Size soruyorum insan olmak için zengin olmak şart mı babacım?**"*, Nusret Usta: *"O seni sen onu, o zenginliği istiyorsa sen de zengin olursun"*. Korkut: *"Ya benim güzelliğim, gönül güzelliğim?"*, Nusret Usta: *"Eeee, o da bir yere kadarmış"*, Korkut: *"**Peki saadet (...) muhabbet (...) Allah, kitap**"* (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Görüldüğü üzere Işık'ın tanımında olduğu gibi, Korkut da dizi içinde geleneksel, dinine, kültürüne, yerelliğine bağlı ve

fakir olarak kodlanmıştır. Paradan çok, insaniyete, muhabbete, saadete, dine önem verir. Bu yönüyle yerel/geleneksel bir “delikanlı”nın bütün özelliklerini taşır. Bu nedenle de sevdiği tarafından terk edilir. Çünkü Jale zengin, kültürlü, modern, kentli bir adamla evlenmek ister. Bu nedenle tıpkı Işık’ın “zaman zaman Batılı ve modern olan ‘yavşak’ ve ‘şerefsiz’ olarak nitelendirilir” (2001:129) sözleriyle belirttiği gibi Korkut, Jale’nin evleneceği adamı “şerefsiz” olarak nitelendirir.

“Delikanlı”, toplumsal hiyerarşileri kabullenir (Işık, 2001:128). Ancak “boynunu büken aşk” Korkut’un bütün toplumsal hiyerarşilere karşı gelmesine neden olur. Korkut, içinde yaşadığı yerelliğin temsilcisi, kanun koyucusuna karşı çıkar. Başka bir ifade ile “Baba” otoritesine isyan eder³². Kendi yerellik sınırlarını aşar. “Şiddet yanlısı olma” (Işık, 2001:128) durumu artar ve adam bıçaklamaya kadar uzanır. Jale’nin başka biri ile evleniyor olduğunu öğrenen Korkut, dizinin bu sezonki son bölümünde Jale’yi öldürmeye gider. Jale’nin evlendiği adamın korumalarını bıçaklar ama Jale’yi öldüremez, dizlerine çöker ve “*Ben sensiz ne yaparım lan Jale*” der (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm).

2.3.3.2.3. Karnavalesk “Delikanlı” Korkut

“Delikanlı” talimat vericidir (Işık, 2001:128). Ancak Korkut bu özelliğe sahip değildir. Çünkü dizide onun da üstünde talimat verici olabilecek bir “delikanlı” vardır. Ancak Korkut yine de kendini emreden biri olarak gösterir: “*Ben ters adamım, bakmayın yumuşak yüzlü görüldüğüme*” (01.03.2004 tarihli, 56. bölüm). Ancak Korkut’un otoritesi sadece Bican üzerindedir. Bican karşısında tam bir “delikanlı”dır.

³² Bu konu “baba” kavramı altında ayrı bir başlıkta ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

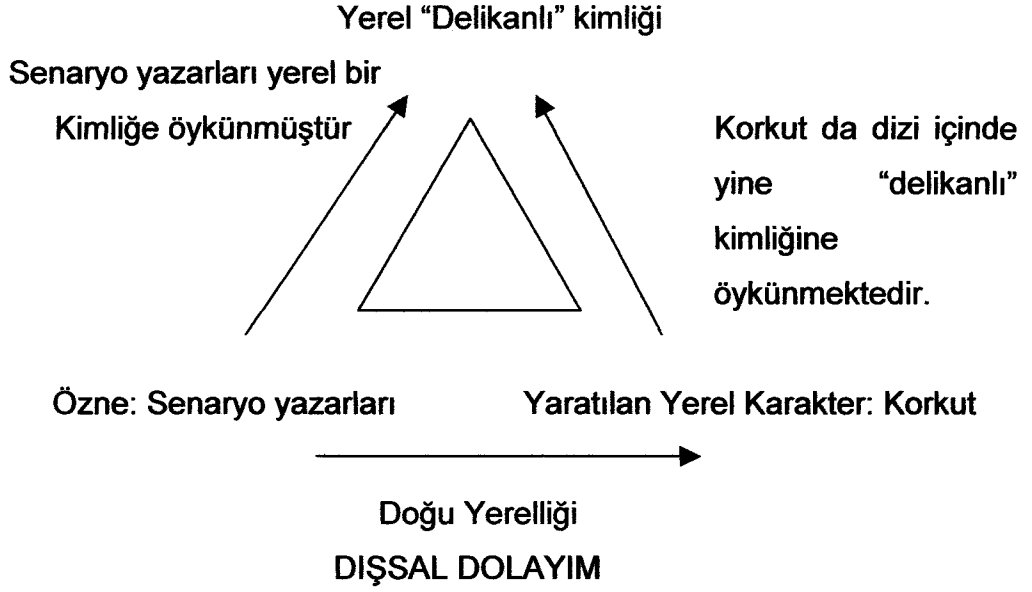
Örneğin: Korkut kahvede oturur, Bican'ın Jale için "Ne yapacaksın abi?" sözü üzerine, "Bican, ne zamandan beri ayrı ayrı düşünüyor: Napıcazz, napıcazz!" Bican, "Napıcaz abi?".

İkinci örnek: Korkut, Bican'a Cengiz'le kavga sonrası, "*Cengiz'le raks edeceğine bizim yanımızda köpek ol, köpek köpek*" diyerek vurur (26.04.2004 tarihli 63. bölüm). Ama bu davranışı bir başkasına yapamaz.

Üçüncü örnek: Bican kendisine "doğru düzgün" bir kıyafet arar. Korkut, gidip almasını parasını da kendisinin vereceğini söyler (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Korkut'un da parası yoktur ancak delikanlılığı elden bırakmaz.

Diğer bir örnek, Korkut'un *grotesk* "delikanlı" halini açık bir biçimde gösterir. Korkut sigara içerek Jale'nin evi gözetler, kendi kendine söylenir: "*Ulan beynimi yedin*" . Sonra evin kapısına gider ve Songül'e "*Söyle Jale'ye Korkut yasak masak tanımız, Allah yarattı demez de*" derken Songül suratını kapıyı kapatır. Korkut kapının önünde işaret parmağını sallayarak konuşmaya devam eder: "*Acımaz, gözünün yaşına bakmaz... Kimim lan ben, hesap ver*" derken Songül pencereden bir kova suyu Korkut'un üzerine döker (15.02.2004 tarihli 57. bölüm). Görüldüğü üzere, Korkut'un "dekanlılığı" sadece kendine ve Bican'a karşıdır. Yoksa onun sözlerini kimse dinlemez, kimse ondan çekinmez. Songül suratına kapıyı kapatır. Üzerine su döker. Cengiz, Korkut'u kapıdan kovar.

Görüldüğü üzere Korkut karakteri de Celal karakteri gibi yerel bir kimlikten dolayım lanılarak oluşturulmuştur. "Üçgen Arzu"ya göre açıklayacak olursak, senaryo yazarları dışsal dolayım ile "delikanlılık" kimliğinden dolayım lanmışlar ve Korkut karakterini ortaya çıkarmışlardır. Bu durum şekil ile ifade edecek olursak;



Yerel bir mekan yaratan, yerellik söylemlerini dizi metni içine yerleştiren senaryo yazarları, karakter yaratımında da yerelliğe önem vermiş, karakter yaratımında da yerel kimliklerden esinlenilmiştir. Böylelikle Doğu yerelliği; “bizim” yerelliğimiz karakter bazında da baskın kullanılmıştır. Bunlardan biri de Korkut karakteridir.

2.3.4. Beberuhi İle Ruhi

2.3.4.1. Ad Çözümlemesi

Ruhi'nin anlamı Türkçe Sözlük (1974)'te “ruhla ilgili olan” anlamına gelmektedir. Ruh sözcüğünün anlamı ise “öz”dür. Ruhi görünüşte, dünyada gözü olmayan, Müslüman, dini bütün, “namazında niyazında” bir insandır. Başka bir ifade ile adı gibi ruhani şeylerle ilgilidir. Bu nedenle adı ile bütünleşmiş gibi görünür. Ancak Ruhi adı ile tamamen tezatlık oluşturmaktadır. Görünüşte dini bütündür, çünkü dinin yasakladığı tefecilik

ile uğraşır, dedikodu yapar, iki yüzlüdür, kadınların peşinden koşar. Aslında ruhani değil dünyevi şeylerle ilgilenen bir karakterdir. Bu nedenle Ruhi adı ile Ruhi'nin karakterinin yapısı birbirine tezattır. Bu tezatlık karakterin kişiliğini daha vurgulu hale getirir.

Ekmek Teknesi dizisinin yerel/geleneksel Türk seyirlik oyunlarından esinlenilerek yaratılmış karakterlerden biri Ruhi'dir. Diğer karakterlerden farklı olarak Ruhi, daha adından Karagöz Oyunu'ndaki Beberuhi ile benzerlik taşıdığını izleyicilere gösterir. Ruhi yalnızca adı ile Beberuhi'ye benzememekte, karakter yapısı olarak da iki tip arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır.

Kudret (1992:30) Beberuhi'nin özelliklerini şöyle sıralar: "Cüce, ağzı kalabalık, yaygaracı, boyu ile uygun düşmeyecek yolda tafra satıcı bir çeşit mahalle aptalıdır". Sevin (1968:61-62)'e göre Beberuhi, her zaman atak, çok konuşan, alay eden bir tiptir. Çabuk ve durmadan konuşan Beberuhi, işi gürültüye, bağırtya, yaygaraya getirip söver. And (1969:293-294)'a göre de yılışık, sulu ve densizdir. Cesur görünümlü olup, korkusunu beli etmeden tehlikelerden kaçır. Lafçıdır; dedikodu yapar.

Ruhi'nin fiziksel görünümüne baktığımızda cüce değildir ama kısa boyludur. Dizide özellikle lafçılığı, dedikodu yapmayı sevmesi ile ön plana çıkar.

Örneğin: Ruhi, Jale'nin evden kaçtığı dedikodusunu karısından alır ve telefonu kapatınca şöyle der: "*Bak, gördün mü, verdi ateşi kablonun öbür ucundan, kime bağlasam kablonun artıyla eksi ucunu şelale olup aksam*" (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm). Karısından herhangi bir haberi almaz başka bir yere gidip yetiştirmek, dedikodusunu yapmak ister. O sırada Şelale gelir, Ruhi hemen: "Duydun mu Jale'nin ettiğini? (...) Sen evden güzellik müsabakalarına kaç!" der (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm).

Beberuhi gibi çapkındır ama bunu yüzüne gözüne bulaştırır. Karısından bu haberi aldığı sırada Şelale içeri girer, ancak haberi duyar duymaz dükkandan ayrılır. Çapkınlık yapmak isteyen Ruhi kendi kendine kızar: *“Hay diline, iki fingirdeyip sonra söyleseydin ya”* (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm).

İkinci Örnek: Şelale'nin oğlu yurt dışına gitmek ister. Şelale Ruhi'ye butikte dert yanar: *“Kedinin adı çıkmış, beni istemeyeni ben hiç istemem, nereye giderse gitsin. Uğurlar olsun”* der. Ruhi ise içinden *“Var mısır sapı, meğer bu da teşneymiş³³, püskülün olurum. Sen oğlanı gönder, bak tencerende mısır olur, patır patır patlarım”* der (29.03.2004 tarihli 59. bölüm). Hemen Şelale'yi elde etmeye koyulur. Diğer bir örnek: Butikte Şelale oğlu için dert yanar: *“Giderse gitsin diyorum ama gönlüm elvermiyor”*, Ruhi içinden, *“Ben de eridim eriyeyeceğim”* (efekt ses: çiki, çiki, çiki...) (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm).

Ruhi, kişiye göre konuşur. Herkesin yanında farklı bir tarafı tutar ve diğer tarafların dedikodusunu yapar.

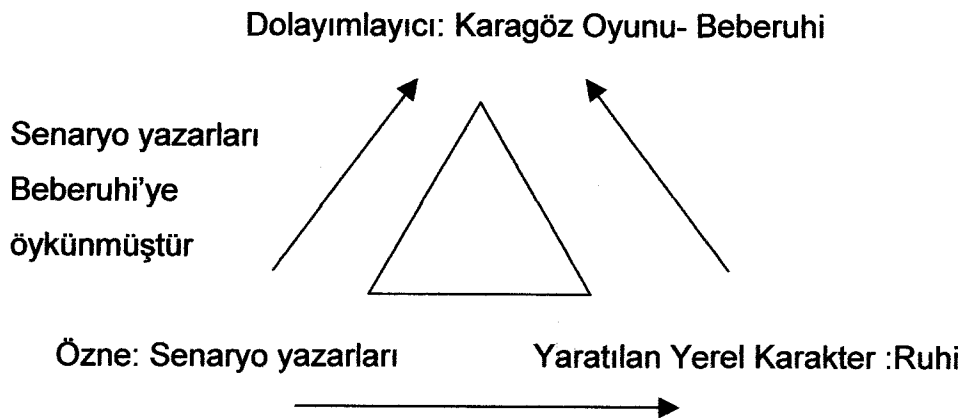
Örneğin: Jale evden kaçtıktan sonra karısı ile dedikodusunu yapar. Jale'yi ayıplar. Korkut Jale'nin burnunu kırdıktan sonra ise tekneye Nusret Usta'nın yanına gelir: *“Nazar mı değdi, göze mi geldiler, canım bu kadar güzel olunca çocuklar, her birinin başına bir iş gelir”* der. Nusret: *“Kimin başına ne iş gelmiş Ruhi?”* diye sorunca da, kendisi dedikodusunu yapmamış gibi: *“Canım ne bileyim ben, bir kısım diyor ki Jale evden kaçmış, bir kısım diyor ki Korkut kızı kaçırılmış, dövmüş”* diye konuşur. Nusret: *“Sen hangi kısımsın Ruhi?”* deyince de karısıyla konuştuğunun tam tersi bir şekilde Jale'yi savunur: *“(Biraz lafı geveleyerek) Ben de diyorum ki yahu yok öyle bir şey, kızı bizim gelinimiz, on numara, bir falsosunu görmedik şu ana kadar, kardeşi de olsa olsa sekiz numara kızdır dedim”* (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm).

³³ Teşne: Çok susamış, çok istekli anlamlarına gelmektedir.

İkinci örnek: Mehpare evi terk eder. Nezaket sinirlidir. Ruhi: “*Hayır, başka yerde yatmak ne demek, artık babasının evi de başka yer*” diyerek Nezaketi kışkırtır. Ertesi gün ise tekneye gelerek Nusret Usta'ya şöyle der: “*Ya muhterem Mehpare'yi elinde valizle evden çıkarken gördüm. O dakika elim ayağımdan kanlar çekildi, buz gibi terler döktürdüm, ya Nezaket bana bir su getir dedim*” (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

Naim: “Ruhi amca yoksa sen mi karıştırıyorsun ortalığı?”, Ruhi: “Şu Naim'e bak zart zurt konuşuyor, yahu ben evlilik müessesesinin kutsiyetine inanmış biriyim. Yahu iki karınca boşansa, sabahlara kadar uyuyamam ağlarım” der. Nusret Usta ile Naim birbirlerine bakarlar (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

Görüldüğü üzere, Ruhi'nin özeliği bu örnekte açıkça görülmektedir. Ruhi Karagöz Oyunu'ndaki Beberuhi ile benzerlik göstermektedir. Senaryo yazarları, Kirli ve Cengiz'i yaratırken Karagöz ile Hacivat'tan, Celal'i yaratırken Tuzsuz Deli Bekir'den esinlenirken, Ruhi'yi yaratırken de Beberuhi'den yararlanmışlar, hatta bunu isim benzerliği ile de göstermişlerdir. Buradan yola çıkarak Ruhi'nin yaratımının “üçgen Arzu”sunu oluşturacak olursak;



Böylelikle görülmektedir ki senaryo yazarları dizi karakterlerini oluştururken yerel/geleneksel Türk seyirlik oyunlarından dolayımlanmışlar, bu yerellikleri yeniden “kurmuş”lardır. Yerellikler dizi metninde tekrar ortaya çıkarılmıştır.

2.3.5. Heredot Cevdet Ve Meddahlık

2.3.5.1. Ad Çözümlemesi

Heredot Cevdet'in adı ile kendisi arasındaki bağlantı diğer karakterlerde olduğu gibi adının anlamlarından ortaya çıkmamıştır. Heredot Cevdet'in adı iki kişinin adının bileşiminden oluşmuştur. Biri tarihçi Heredot, diğer ise ünlü Osmanlı tarihçisi Cevdet Paşa'dır. Şimdi öncelikle Heredot'un adını aldığı bu iki tarihçi hakkında çok kısa bilgi verilecektir.

Tarihin babası olarak bilinen Heredot'un hayatı hakkında pek fazla bir şey bilinmemektedir. Heredot Tarihi kitabının önsözünde Ökmen (2002:7), Herodot'tan “Kitabına kendisini bu kadar çok ve bu kadar az koyan bir yazar daha yoktur” diye bahseder. Heredot hakkında bilinen Karia kenti Halikarnassos'ta MÖ 490 yıllarında dünyaya geldiği, MÖ 425'te öldüğüdür (Ökmen, 2002:10). Ancak bu tarihler de kesin değildir. Eserinin adı “Halikarnassos'lu Heredotos Tarihi”dir.

Heredot'un özelliklerini anlatan Ökmen, onun anlattığı konuya kendini kaptırdığını “sevimli bir saflığı” olduğunu söylemektedir. Ancak, Ökmen (2002:8), Heredot'un hiçbir hikayeye kendisini katmadığını, “özel gizlerini açmadığını” da belirtir: “Kendisinden kendisi için zaman zaman

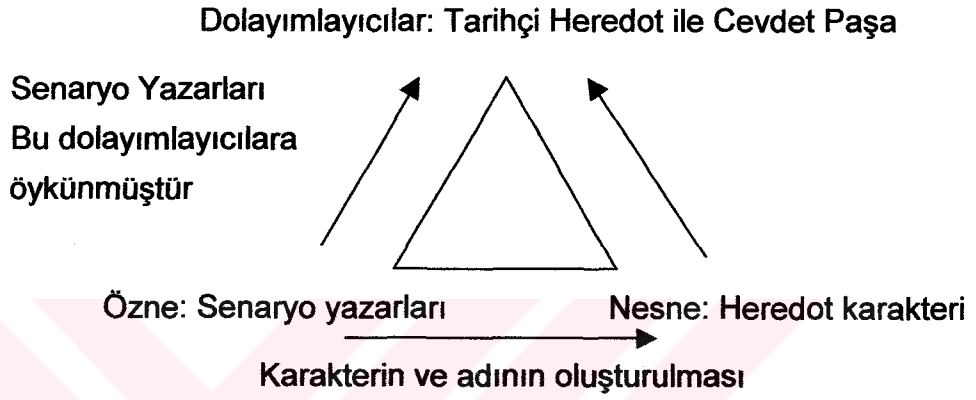
öğrendiklerimiz, nerelere gittiği, hangi kentlerde bulunduğu ve kimlerle görüştüğünden ibarettir”.

Heredot Cevdet'in isminin, Cevdet kısmı ise ünlü Osmanlı tarihçisi Cevdet Paşa'dan almıştır. 1822 – 1895 yılları arasında yaşamış olan Cevdet Paşa, Osmanlı devlet adamı, tarihçi ve hukukçudur. 12 ciltlik bir Osmanlı tarihi yazmıştır. “Cevdet Tarihi” en önemli eseridir (<http://www.biyografi.net/kisiayrinti.asp?kisiid=2815> adresi, 17.08.2004). Aynı zamanda İslam alimi olarak bilinmektedir (<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=397> adresi, 26.08.2004). Bunun yanında Cevdet Paşa, Türkçe'ye önem vermiş ve onu bilim dili haline getirmeye çalışmıştır.

Ekmek Teknesi dizisinin Heredot'u adını aldığı kişiler gibi bir tarihçidir. Her akşam mahalle halkına tarihten olaylar anlatır: “*Biz bunda tarihi masaya yatırıyoruz*” der. Dizinin Heredot'u en başta bu özelliği izleyicilerin, adını aldığı kişiler ile kendisi arasında bir özdeşlik kurmasına imkan verir. İkinci olarak Heredot Cevdet, karakter özellikleri bakımından adını aldığı kişilere benzer. Tarihçi Heredot gibi, izleyici dizinin Heredot'u hakkında pek fazla bir şey bilmez. Onun, nerede oturduğu, ne yaptığı, eğitimi, yaşı, yaşantısı hakkında izleyiciye hiçbir bilgi verilmez. İzleyici için Heredot Cevdet'in yaşamı tıpkı tarihçi Heredot gibi bir sırdır. Bunun yanında Ökmen'in tarihçi Heredot için söylediği sözler dizinin Heredot'u için de geçerlidir: Tarihçi Heredot gibi anlattığı konuya kendini kaptırır, sevimli bir saflığı vardır, hiçbir hikayeye kendi özel yaşantısından bir şeyler katmaz; “özel gizlerini açmaz”. Ancak, dizinin Heredot'u tarihçi Heredot'tan farklı olarak masal, hikaye ve destanları ve hatta olmamış olayları da tarihi bir olaymış gibi aktarır. Diğer yandan Cevdet Paşa gibi, dili güzel kullanmaya çalışır, İslami yönü ağır basar.

Görüldüğü üzere, Heredot Cevdet'in ad çözümlemesine baktığımızda, senaryo yazarlarının onu, iki tarihçiden esinlenerek oluşturduğu görülmektedir. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak;

Heredot Cevdet'in Adının Arzu Üçgeni:



Ancak, Heredot Cevdet'in başka bir özelliği daha vardır ki o da bir meddah olmasıdır. Bu, Heredot'un en önemli özelliğini oluşturur.

2.3.5.2. Heredot Cevdet Ve Meddah

Dizide “özel karakter” olarak belirtilen ve dizi içindeki tek rolü hikaye anlatmak olan Heredot Cevdet karakteri, geleneksel Türk seyirlik oyunları içinde yer alan hikaye anlatma sanatını icra eden kişi, yani “Meddah”a benzemektedir. Buradan yola çıkarak dizinin senaryo yazarlarının bu dizi karakterini oluştururken meddaha öykündüğü ve Heredot'un dolayımlayıcısının “meddah” olduğu söyleyebiliriz:

Meddahlık, hikaye anlatma sanatıdır. Varoluşlara eski zamanlara dayanan meddahlık, Osmanlı imparatorluğuna Mısır'dan gelmiştir, ancak Türklerde hikaye anlatıcılığının kaynağı Orta Asya'ya kadar uzanır.

Özdemir Nutku (1997:45)'ya göre meddah; şairdir, tarihçidir, masalcıdır, efsane yazarıdır. Meddah onu dinleyenlerin hayal dünyasına giren bütün konulara değinen, içinde bulunduğu yaşamı canlandıran gerçekçi bir hikaye anlatıcısıdır. "Bunu yaparken de kendi halkının mizahını, duygularını, özelemlerini ve düşüncelerini dile getirir". Jacob (Jacob'tan aktaran Nutku, 1997:56) ise, meddahın mesleğinin hikaye anlatıcılığı olduğunu belirterek; "O bir konuşma sanatçısıdır" der.

Nutku (1997: 57), meddahların, Osmanlı döneminde kahvehanelerde, kamuya açık mekanlarda hem Türk kahramanlarından, hem İslamiyet ile ilgili konulardan hem de genel efsanelerden, masallardan söz ettiklerini, hikaye anlattıklarını belirtir. Biz de, meddahlık ve meddahın özellikleriyle dizinin "Heredot" karakterini bir arada inceleyeceğiz.

Osmanlı döneminde meddahların belirli bir giyiniş tarzları yoktur. Ancak, tarihteki bazı meddahlar incelendiğinde bir çok meddahın uzun palto giydiğini, bazılarının sakallarının öne doğru sivri bir şekilde uzatıldığını görmekteyiz. Heredot da sadece siyah renkte giysiler giymektedir. Uzun bir paltosu vardır ve bu paltoyu üzerinden hiç çıkarmaz. Sakalları farklı bir özellik gösterir; öne doğru sivrilmiş şekilde uzatılır. Bize meddahları anımsatır.

Osmanlı döneminde meddahların hikaye anlattıkları yer genellikle kahvehanelerdi. Çünkü, özellikle İstanbul'da, genel olarak her ulustan insanların vakit geçirdikleri yer bu ortak mekandı ve Osmanlı halkının belli başlı eğlencelerinden biri de meddahının anlattığı hikayeleri dinlemektir (Nutku, 1997: 64-67). Hammer- Purgstall, Osmanlı halkının kahvehanelerde bulunmalarının en zevkli yanının hikayeler anlatıp fıkralar, şiirler söyleyen meddahın kişiliği olduğunu belirtir (1963: 528).

Dizide Heredot karakterinin hikaye anlatması için seçilen mekan da mahalle kahvehanesidir. Heredot akşamları, dizideki sahnelerden ve

repliklerden anlaşıldığı üzere akşam yemeğinden sonra hikayelerini bu kahvehaneye gelerek anlatır. Mahalle halkı da (ama yalnız erkekler), akşamları kahvehanede sadece Heredot'u dinlemek için toplanır. Heredot içeri girdiği zaman bütün kahvehane ayağa kalkar. Zamansal olarak dolayımlayıcısından/meddahlardan uzakta olan, aynı zaman dilimini paylaşamayan özne, yani Heredot, mekansal olarak dolayımlayıcısı taklit etmekte, dolayımlayıcısının kullandığı mekanı, kahvehaneyi kullanmaktadır.

Allom, meddahın kahvehanelerde nasıl hikaye anlattığını şöyle tarif eder:

"Meddah gösterisinin yapıldığı yer çoğu kez kahvehanelerde, bir yükselti üzerinde, açık bir pencerenin yakınındaydı. Dinleyici onun çevresine oturur, çay, kahve, şerbet içerler, kavun, karpuz yerler ve nargilelerini höpürdetirlerdi. Meddah gösteriye başladığı andan itibaren bir sessizlik olur ve herkes meddahın gözlerinin içine bakmaya başlardı" (aktaran Nutku, 1997:62).

Heredot da her akşam kahvehaneye gelir. Kahvehanedekiler onu ayağa kalkarak karşılarlar. Heredot Cevdet'in ilk sözü "*Selamün Aleyküm kahve milletinin insanları*" dır, Cevap her zaman "Ve Aleyküm selam" olur, sonra herkes yerine oturur. Heredot da kahvehanede her akşam aynı yere oturur. Nutku'nun dinleyicilerle ilgili verdiği bilgilerle aynı özellik göstererek dizideki bütün dinleyiciler de Heredot'un/meddahın çevresinde yarım ay oluşturur ve hiç kimse kıpırdamadan, sessizce "Heredot"un yüzüne bakar. Dinleyicini karşısına alan "Heredot", dolayımlayıcısı gibi doğaçlama olarak hikayesine anlatmaya başlar:

Nutku (1997:99), meddah hikayelerinin bölümlerini şöyle tarif eder:

1. Başlangıç, 2. Açıklama 3. Senaryo 4. Bitiş. Meddahlar genelde aynı sırayı takip ederek hikayelerini anlatırlar. Ancak biz burada açıklama ve senaryo bölümlerini birleştirerek, ikisini aynı bölüm başlığı altında ele alacağız.

2.3.5.2.1 Meddah Hikayelerinin Başlangıç Bölümü Ve Heredot Hikayeleri

Nutku (1997:62), meddahların hikayeye başlamasının hem hareket hem de sözle olduğunu belirtir. Bazı meddahların, başlarını üç kez eğerek dinleyiciyi selamladıktan sonra hikayeye başladığını, bazılarının ise üç kez elini çırparak başladığını ifade eder. Nutku ayrıca, ünlü bir meddahın elinde değnekle sandalyesine oturup, bir duraktan sonra hikayesine başladığını belirtir.

Meddahların hikayelerine başlamadan önce kullandıkları bazı kalıp sözcükler de vardı. Nutku (1997:100), meddahların “Hak, dostum, Hak!” diyerek söze giriş yaptığını ardından hikayeye uygun türkü, tekerleme veya mısra okuduklarını belirtir.

Dizide, hikayeye başlamadan önce Heredot “*Sloganı biliyorsun*” diye çaycıya seslenir. Çaycı “*Tüm bardaklar dolsun*” diye bağırır ve herkese çay dağıtılır. Çaylar geldikten sonra, özne/Heredot, dolayımlayıcısının yerine geçmiş olmanın verdiği haz ile çayından bir yudum alır, etrafına bakınır, dinleyicileri süzer. Bazı meddahlar dinleyicilerin dikkatlerini toplamak için hikayeye başlamadan önce duraksar, bir süre sessizce beklerlerdi (Nutku, 1997:62). Heredot da çayını uzun uzun karıştırır, “kaş altından” dinleyicilerini süzer ve ardından dolayımlayıcısına öykünerek, meddah gibi giriş yapar, bazen elini göğsüne koyup, bazen de başını sallayarak selam verir. Heredot’un hikayelerine girişi de tıpkı örnek alının dolayımlayıcı gibidir; içinde yaşanan dizi zamanına göre özne, dolayımlayıcısı gibi “*Hak Dostum Hak!*” demez ama “*Kardeşlerim!*” diyerek sesli bir çıkış yapar veya bu ifadeye benzer olan “*Hey Hak!*”, “*Hey Hak Kardeşlerim*” diye hitap eder.

XIX. Yüzyıl meddahları genellikle iskemleye veya bir tabure üzerine oturup hikayeye başlamadan önce ya bir atasözü okur veya öğretici nitelikte manzum bir parça söylerdi (Wals'ten aktaran Nutku,1997:62). Heredot da dolayımlayıcısına öykünerek ve onun yolundan giden müridi gibi hikayesine, ona uygun bir mısra, atasözü veya tekerleme ile başlar. Örneğin: *"Kardeşlerim, hani 'Diyarbakir etrafından dağlar var' diye bir türkü var ya, işte o dağlardan biri de meşhur Kırklar Dağı imiş..³⁴."* (16.02.2004 tarihli, 54. bölüm), *"Tuna nehri akmam diyor, etrafımı yıkmam diyor, şanı büyük Osman Paşa ..."* (08.12.2003 tarihli, 44. bölüm) gibi türkülerini hatırlatması veya kahveye girince çaycıya *"Getir bizim zeytinyağlarını"* Çaycı; *"ne yağı"*, Heredot: *"Nasıl güreş tutacağız yağ olmadan..."* (bir güreşçiye anlatacağı) gibi sözlerle o gün anlatacağı konu hakkında giriş yapar. Bazen de anlatacağı kahramanların sözlerinden alıntılarla hikayeye başlar: *"(Bağırarak, birden giriş yapar) Ona, Rus Çarı'na söyleyin, başlarında bulunduğum bu kahramanların kalplerinde kökleşen zafer imanı köklerinden kazınmadıkça (...) kimse beni durduramayacak (masaya vurur) Şeyh Şamill, bu sözleri söyleyen Kafkas kartalı Şeyh Şamill!"* (26.01.2004 tarihli 51. bölüm). Bazen de konuya dikkati çekmek için konuyla alakalı değişik girişlerle başlar: *"Bu akşam kelebek gibi uçacağız, arı gibi sokacağız"* (29.02.2004 tarihli) der. Konu boksör Muhammed Ali ile ilgilidir.

2.3.5.2.2. Meddah Hikayelerinin Açıklama Ve Senaryo Bölümü Ve Heredot Hikayeleri

Meddahlar, hikayelerinin bu bölümünde, hikayenin geçtiği dönem, kişiler ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumlarını anlatır. Ardından

³⁴ "Suzan Suzi" türküsünün hikayesi. Ek:1

senaryoya geçilir. Nutku (1997:100), senaryonun gevşek dokulu, bazen içinde manilerin, atasözlerinin, deyimlerin ve türkülerin bulunduğu olaylar dizisini kapsadığını belirtir. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Meddahlar, anlattıkları hikayeleri kendilerince değiştirebilmektedirler. Nutku (1997:105) bu durumu şöyle açıklar:

“Bir bakarsınız, konusu ve gelişimi çok iyi bilinen klasik bir hikaye bile, meddahlar tarafından –bazı güncel olayların ve kişilerin halk tarafından ilgiyle karşılanmasıyla- değişik biçimlerde yeni olaylar ve kişiler eklenerek anlatılmaktadır (...) meddah, kendi duygu, düşünce ve beğenilerine göre süslemeler yapar. Kısacası meddah bilinen bir hikayeyi anlatıyor olsa da, bu hikayenin senaryosu üstünde kendine özgü yaratışlarda bulunur.”

Meddahların hikayeler üzerindeki diğer bir etkisi ise senaryolarda zaman ve yer kaygısı olmamasıdır. Nutku (1997:105), konunun hangi dönemde geçerse geçsin, hikayelerin doğal olarak, o hikayeyi anlatanın kendi döneminin özelliklerini taşıdığını belirtir.

Dizideki Heredot karakteri de hikayeye kahramanları tanıtarak, onların fiziksel, sosyal ve ekonomik durumlarını anlatarak başlar. Örneğin: *“Zengin mi zengin, atları matları olan, top atsan yıkılmaz bir Süryani ailesinin de ne hikmetse çocuğu olmuyormuş...”*, *“Suzan Suzi, yüzüne baktığında bütün gözleri iki derece miyop, yirmi iki derecede astigmat yapan, yaldır yanan, haldır haldır yakan kara üzüm habbesi gibi bir genç kız olmuş.”* (16.02.2004 tarihli, 54. bölüm), *“Hey Hak! Dünyanın hiçbir zamanında böyle cennet köşesi topraklara bakan gözler hep olmuştur...”* (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm) vb.

Heredot’un hikayeleri belirli bir tarzda değildir. Leyla ve Mecnun, Kerem ile Aslı vb. tarzı aşk hikayeleri hikayeler, geleneksel halk masalları, destanlar, hatta yakın geçmiş (Kurtuluş savaşı, Çanakkale Muharebesi...vb.) Heredot’un konularını oluşturur. Ancak, hikayelerin senaryoları “gevşektir”. Başka bir deyişle olay örgüsü sıkı değildir, konudan konuya rahatlıkla atlanılır. Heredot da meddah gibi en bilinen

masalları, destanları anlatsa bile onları içinde yaşanılan zaman ile bütünleştirir. Hikayelerin özgün yapılarına sadık kalarak anlatmaz. Postmodern bir üslupla bütün zamanları ve farklı efsanelerin, mitlerin kahramanlarını bir araya getirerek, günümüz toplumunun özelliklerini katarak yeni, farklı ve özgün bir hikaye ortaya çıkarır. Örneğin, bir Anadolu halk masalının içine Antik Yunan Tanrı'ları girer; eski çağın devler ülkesinde yaşayan insanlar, otomobillere, trenlere biner, "Akmerkez"e giderler. Hikaye kahramanları hangi dönem içinde yaşıyor olursa olsun, günümüzün dünyası ile kendi dünyasının karması olarak izleyiciye sunulur. Bazen de bir tarihi hikaye, olduğundan tamamen farklı olarak yeniden yaratılır. Örneğin: Edison'un ampulü bulmasının, gerçek tarihi kaynaklarla ilgisi yoktur³⁵. Tarihi kişilik masal dünyası içine çekilmiş ve bu dünyada Heredot yani meddah onu yeniden kurgulamıştır. Örneğin: Heredot, "Noel Baba"yı Müslüman ve Türk olarak kurgular: "Halis Müslüman, Türk vatandaşı" (01.01.2004 tarihli, 48. bölüm).

2.3.5.2.3. Meddah Hikayelerinin Sonuç Bölümü Ve Heredot Hikayeleri

Bu bölümde çoğu kez "kıssadan hisse" vardır. Ders alınması gereken bir şey hatırlatılır (Nutku, 1997:100). Heredot kahveye girence *"Biraz sonra size öyle bir hikaye anlatacağım ki, bu hikayeden ibret alan kurtulur, almayan cart diye yırtılır"* der (36. bölüm).

Nutku (1997:58), meddahların gördükleri durumları, kişileri hikayelerine aktararak, o zamanki yapıya, resmi otoriteye karşı eleştirilerini de üstü kapalı biçimde dile getirebilme imkanı yarattıklarını söyler. Ama

³⁵ Ek: Edison'un ampulü buma hikayesi. Ek: 2.

genelde eleştiri, var olan durumun tasviri ile yapılır, açık yorum dinleyiciye bırakılır.

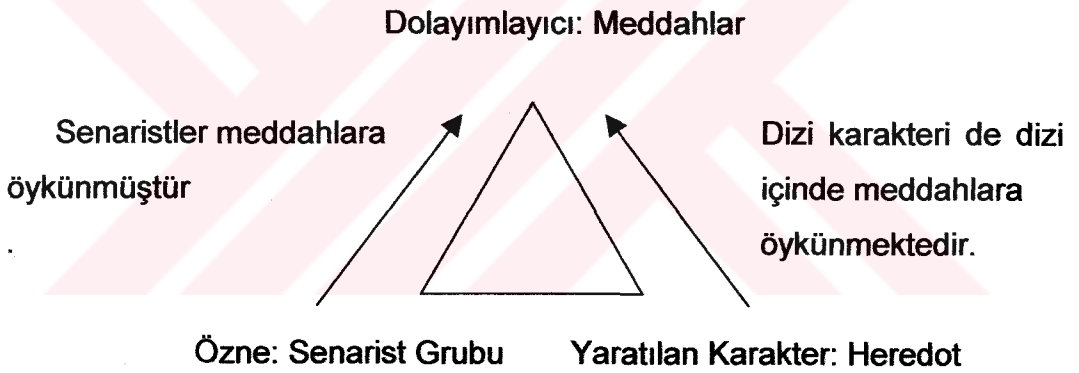
Heredot karakteri de anlattığı bazı hikayelerle çevresindekilere ders verir; “Ne demişler balık bilmezse Halik bilir, sen yap bir iyilik de belki 250 yıl sonra uzaylılar anlar”, (01.01.2004 tarihli, 48. bölüm), “... Biz de onlar gibi eğitime önem verelim, biz de katkı yapalım...” gibi. Yorumu izleyicilere bırakmak istediği zaman da Heredot, “Bu konu beni aşar” veya “Ehline danışalım” der.

Nutku (1997:54), meddahlar hikayelerini anlatırken aksesuar kullanmadıklarını, ama kahramanların şivelerini taklit ettiklerini, ses tonlarını değiştirerek kahramanın ruh durumunu dinleyicilere yansıttıklarını, yaşlı birini anlatıyorlarsa, seslerin değiştirdiklerini belirtir. Heredot, herhangi bir aksesuar kullanmaz. Hikayeyi, ses tonunu alçaltarak, önemli yerlerde yükselterek anlatır. Böylece dinleyicinin ilgisini ayakta tutar. Kahramanların ruh durumlarına uygun olarak ses tonunu değiştirir. Kadınların konuşmalarını verirken sesini inceltir.

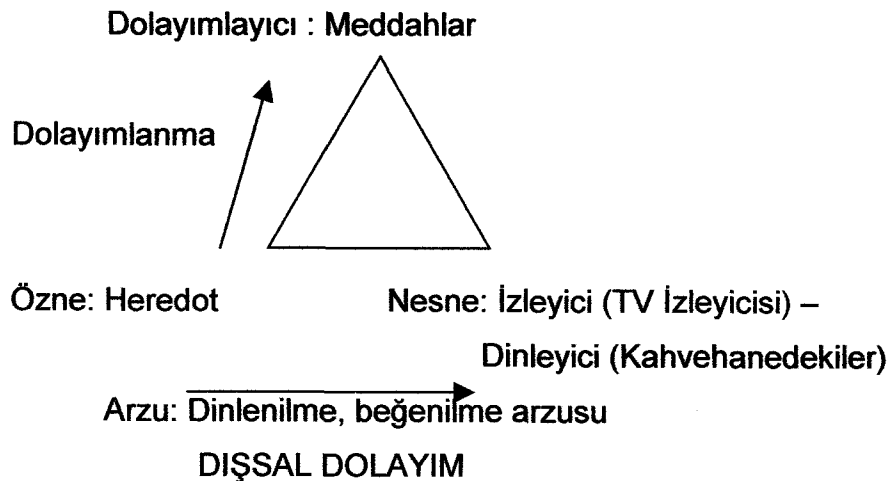
Meddahın teknik ve tavırlarını birleştiren bir başka özellik, hikaye sırasında, olayın dışına çıkarak çeşitli biçimlerde bir uzaktan bakışı sağlamaktır. Meddah anlattığı hikayeye “yabancılaşarak” araya bir fıkra veya kısa bir hikaye, çeşitli açıklamalar veya bir yemek tarifi sokuşturur. Hatta bazı meddahlar, hikayeyi uygun bir yerde keser ve kahve içer, bu arada dinleyiciler de çay, kahve içip, bu kısa aradan sonra hikayeye devam ederler (Nutku, 1997: 60-61). Dizi içinde çoğu zaman Heredot, hikayenin can alıcı noktalarında duraksar, çayından bir yudum alır, tıpkı meddah gibi dinleyiciyi meraklandırmak ister. Heredot, hikayenin ortasında; “...Kızlarına Suzan adı vermişler, kısaca Suzi diye çağırmışlar. Hani biz Selahattin’e kısaca Selo deriz ya, işte onun gibi bir şey” (16.02.2004 tarihli, 54. bölüm), “... O zamanlar çok para isterlermiş,

bugünkü gibi değilmiş..” gibi sözlerle meddahlar gibi sık sık “yabancılaşma” yapar.

Görüldüğü üzere, dizideki Heredot karakteri, Osmanlı dönemindeki meddahlara öykünerek yaratılmıştır. Bu karşılaştırmadan anlaşılacağı gibi Heredot, meddahlar ile bir çok ortak özellik taşımakta, hikaye anlatma sanatı, meddahların hikaye anlatma sanatlarının “taklit”i olarak ortaya çıkmaktadır. Kanımızca, Heredot ile geçmiş dönemlerin Meddahları arasında dışsal dolayımınma vardır. Heredot, bu hikaye anlatıcılarını örnek almaktadır ve onların *müridi* olma özelliğini taşımaktadır. Heredot, kendini herhangi bir öykü anlatıcıyla karşılaştırmamakta, bir rakip ortaya koymamaktadır. Bu durumu aşağıdaki gibi bir şekil ile gösterebiliriz:



Dizi karakterinin de meddahlara öykünmesini ifade edecek olursak;



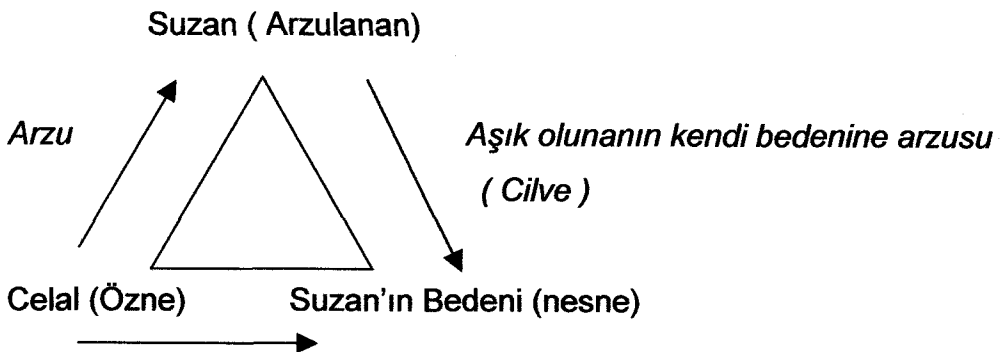
Ancak ad çözümlemesinde belirtildiği gibi Heredot sadece meddahlara dolayım lanılarak oluşturulmamış, tarihçi Heredot ile Cevdet Paşa'ya da dolayım lanılarak oluşturulmuştur. Buradan şunu görmekteyiz ki, bu karakter oluşturulurken iki yerellik; Doğu ile Batı yerelliği kaynaştırılmış ve ortaya Doğu yerelliğini yansıtan bir karakter çıkarılmıştır. Böylelikle melez bir yerellik ortaya çıkmaktadır. Ancak, karakter de Doğu yerelliği tamamen baskındır. Daha sonra değinileceği gibi Türk-İslam kimliği bu karakter üzerine oturtulmuştur.

2.4. SUZAN-CELAL AŞKI VE DOĞU-BATI YERELLİĞİNİN BULUŞMASI : ÖRNEK OLAY

Dizi yerelliğinin incelenmesinde örnek olay olarak Celal'in Suzan'a duyduğu aşk seçilmiştir. Bu örnek olayda, "Üçgen Arzu" kuramı, biraz daha ayrıntıları ile kullanılabilecektir. Bu "Üçgen Arzu"da özne, Celal'dir. Nesnesi ise Suzan'dır. Ama, bu arzu üçgeninin bir tane dolayım layıcısı ve öz nede sadece bir çeşit dolayım lanma bulunmamaktadır. Özneyi, yani Celal'i dolayım layan birden çok dolayım layıcının varlığı dizi içinde ortaya çıkmaktadır.

Öncelikle, Celal'in Suzan'a duyduğu arzu, "cinsel arzu"dur. Girard (2001:97), cinsel arzuda, bir rakibin, farklı bir dolayım layıcının varlığının şart olmadığını belirtir: "Aşğın bakışları altında sevilen kişi nesne ve özne olarak ikiye bölünür. İkiye bölünme, üç köşesinde aşık, sevilen kişi ve sevilen kişinin bedeni olan bir üçgendir".

Dizinin yayınlandığı ikinci dönem/sezon, bir gün Celal'in diş çok ağrır. Bayramlaşma sırasında yediği şeker dişine dokununca, Kirli, Cengiz ve Celal diş hekimi muayenehanesini aramaya başlarlar. Celal diş hekimi koltuğa oturmaktan korkmaktadır. O sırada mahalleye bir diş hekimi muayenehanesinin açıldığını görürler. Ancak doktorun bir kadın olduğu anlaşılınca Celal, *"Ben kadın doktora gitmem!"* diyerek diretir, aynı inadını muayenehanenin içinde de sürdürünce dişçi Suzan ile sürtüşmeye başlarlar (01.12.2003 tarihli, 43. bölüm). Daha sonra dişçi muayenehanesinde yaşlı bir adamın siyah poşete sardığı paraları ile Kirli ve Cengiz'in siyah poşete sarılı kıymaları karışır. Celal bunu fark edince Suzan'a götürmek ister ama Suzan o sırada hırsız diye Celal'i şikayet etmiştir. Sonra durum anlaşılır, Suzan özür diler (08.12.2003 tarihli 44. bölüm). Daha sonra Suzan, Mehpare'nin düğününe gelir, düğünün ardından Celal onun bozulan arabasını tamir eder. Celal'in kıyafeti Suzan yüzünden kirlenince Suzan ona takım elbise alır. Celal: *"Sahipsiz miyim ben sırtıma semer vuruyorsunuz (...) Siz onu alın da kendi kafanızı düzeltin, düzeltmeden de karşıma çıkmayın, kafanı kopartırım"* der (15.12.2003 tarihli 45. bölüm). Ardından yılbaşı eğlencesine beraber katılırlar. Diğer yandan Suzan Celal'e sürekli yakın davranır. Celal'in elini sıkar, teşekkür için yanağından öper, yemeğe giderler. Art arda gelen olaylar sürekli Celal ile Suzan'ı karşılaştırır. Ardından Celal, Suzan'a aşık olmaya başlar. Bunun sunucunda şöyle bir "dolayım" ortaya çıkar:



2.4.1. Öznenin Nesnesinin Bedenine Arzusu: Cinsel Arzu

Görüldüğü üzere Celal'in Suzan'a karşı duyduğu aşkıta, bir yandan aşık olunanın tavırlarıyla ortaya çıkmış bir *dolayımlanma*, diğer yandan da bu dolayımlanma sonucu aşık olunanın –bu durumda aşık olunan kişi aynı zamanda dolayımlayıcıdır- bedenine duyulan arzu söz konusudur. Ancak burada da diğer “Üçgen Arzu”lardaki gibi, ilk arzuyla aynı nesneyi hedefleyen (şekilde görüldüğü gibi) ikinci bir arzunun varlığı mevcuttur. Bu arzu, “Aşığın arzusunu taklit etme ve onun arzusu aracılığıyla kişinin (nesnenin) *kendi kendini* arzulama”sı ile oluşur. Bunun adı da “cılve” dir (Girard, 2001: 97). Girard bu durumu şöyle açıklar:

“Cilveli kadın kışkırttığı arzulara kıymetli kişiliğini teslim etmek istemez, ama bu arzuları kışkırtmazsa da bu denli kıymetli olmaz. Cilveli kadının kendine tanıdığı ayrıcalık tümüyle *Ötekilerin* ona tanıdığı ayrıcalığa dayanmaktadır. Bu yüzden cilveli kadın ısrarla bu ayrıcalığın kanıtlarını arar; *aşığının arzularını besler ve körükler, ancak amacı kendisini teslim etmek değil reddetmektir.*” (2001:97).

Girard'ın anlattığı bu durum dizi içinde Celal ile Suzan arasında aynı şekilde işler. Aşığının arzusu karşısında Suzan, bir yandan Celal'in arzularını, onun yanına giderek, yanağından öperek, yılbaşında beraber eğlenerek “kamçılarken”, diğer yandan “farklı” olduklarını vurgulayarak özneye “kendini teslim etmez”. Böylelikle aşık olunan kişiye karşı duyulan arzu katlanarak büyür, cılve aşığın arzularını kamçılar, Celal “sırılsıklam” aşık olur. Halbuki bu kamçılama cilvenin de daha fazla artmasına neden olur ve bu durum aşık ile nesnesi arasında bir kısır döngü oluşturur ve “çifte dolayım” olmasını sağlar (Girard, 2001:98). Suzan da kendini Celal'den daha fazla geri çeker. Böylelikle iki kişi arasındaki bir “aşk çıkmazı” oluşur.

Girard, aşık olunan kadının, bir yandan arzuyu ayakta tutma isteği karşısında diğer yandan özne ile “farklı” olduklarını vurgulaması durumunu

ise şöyle açıklar. Girard (2001:98), aşığın “ümitsizliği” ve maşuğun cilvesinin birlikte büyüdüğünü, çünkü iki duygunun da birbirini taklit ettiğini belirtir. Girard, “Aşıklar hiçbir zaman uyum içinde değillerse eğer, mantığın ve duygusal romanların belirttikleri gibi ‘farklı’ oldukları için değil, birbirlerine çok benzedikleri, birbirlerinin kopyası olduklarını içindir bu” der ve aşıkların ne kadar benzeşirlerse, o kadar farklı oldukları yanılsamalarına kapıldıklarını belirtir; *aynılık*, mutlak *başkalık* olarak görünür. Suzan’ın kulübede Cengiz ve Kirli’ye söylediği ; “...*Ama biz çok farklıyız, yaşayışlarımız farklı*” (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm) sözü de aslında “aşık” ile “maşuk”un benzerliğinin zıtlıklar olarak verilmesi, “maşuğun” “kendini aşığa teslim etmemek” için yarattığı engellerdir. Ancak, “aşık” engellere ne kadar takılırsa ve bu “kısır döngü” ne kadar uzarsa, aşık olunana arzu artacağından, aslında “cinsel arzu”yu da arttıracak, bu durum da “cilveli kadın”ın işine gelecektir. Yani “farklılık”a yapılan vurgu da aslında “cilde” nin bir çeşididir.

Girard, aşık olunanın, aşık olana kayıtsız davrandığını ama bu kayıtsızlığın altında da aslında arzunun yattığını belirtir:

“Cilveli kadının aşığının acıları karşısında gösterdiği kayıtsızlık sahte değildir, ama normal kayıtsızlıkla da ilgisi yoktur. Arzudan yoksun değildir bu kayıtsızlık kişinin kendisini arzulamasının öbür yüzüdür (2001:97).

Dizide Suzan, Celal’e karşı kayıtsız davranır. Muayenehanesine gelen Celal’in karşısına çıkmaz, meşgul olduğunu söyler. Ancak bir yandan da yanında çalışan kadına giderken ne dediğini sorar, yalnız kaldığında farkında olmadan Celal’i düşündüğünü fark eder. Yine de Suzan’ın, aşık olunanın, “aşık”a, Celal’e kayıtsızlığı devam eder. Hatta, nesne, “aşık”ın neden kendisine arzu duyduğunu anlamıyormuş gibi yapar; nesne arzunun kendisinden kaynaklandığını inkar eder.

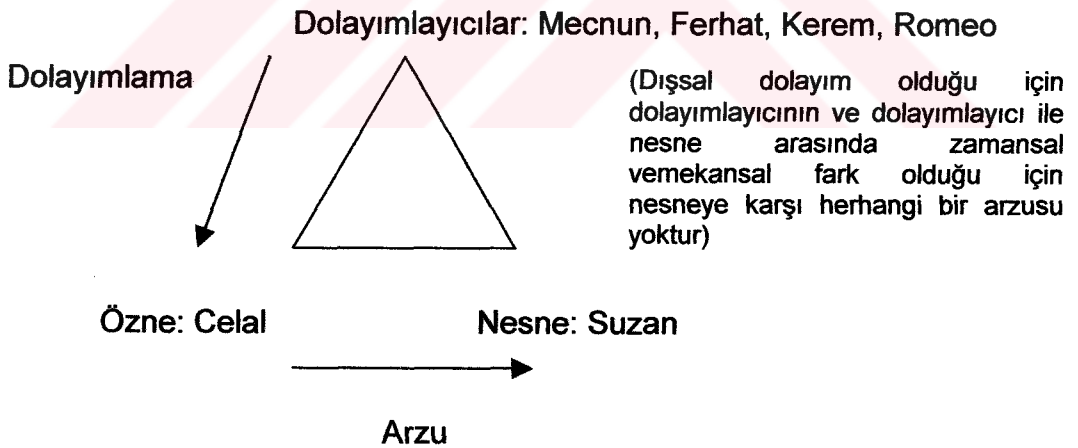
Örneğin: Kulübede Celal arzusu ile “yanarken” Suzan gelir. “*Beni ateşlere attın Suzan*” sözleri karşısında “*Ben sana ne yaptım Celal*” (02.02.2004 tarihli, 52. bölüm) diyerek, arzuyu yarattığının farkında değilmiş gibi davranır. Yine, Suzan ile Cengiz ve Kirli arasında kulübede geçen konuşmada Suzan; “*...Anlamıyorum bana neden aşık oldu, ben bir şey yapmadım ki*” (02.02.2004 tarihli, 52. bölüm) sözleriyle inkar yolunu seçer. Böylelikle, “kendini teslim etmek istemeyen” nesne, arzusunu sürekli canlı tutacak bir yol bulmuştur. Böylelikle yaratılan “çifte dolayım lanma” öznenin arzusuna ulaşmasına engel olacaktır.

Celal’in Suzan’a karşı duyduğu “cinsel arzu” dışında Celal’in arzusunun **dışsal dolayım layıcıları** da mevcuttur. Bu dolayım layıcıları diziden alınan çeşitle örneklerle irdeleneceğiz.

Celal Suzan’a aşkını anlatmak için yanında çalıştığı kasaba mektup yazdırır: “... Amma biz sevdik mi bir damarımızı diğerinden ayırt etmeden (...) yek vücut severiz. Bu bizden değildir, **bize verilendir**. Biz böyle gördük, böyle sevdik (...) Bende Mecnun’dan öte aşıklık istidadı var, aşka sadık olan benim Mecnun’un adı var. Sen Leyla olmayabilirsin ama **ben Mecnun’um. İmza, Mecnun, Kerem, Ferhat, Yusuf..- yok Haşa o peygamber onu sil, neydi o gavurun adı, hah- Romeo, küçük harflerle de Celal**” (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm).

Burara Celal’in “*Bu bizden değildir, bize verilendir*” sözleri, kahramanın dışsal dolayım a sahip olduğunu, daha sonra gelen “*...Sen Leyla olmayabilirsin ama ben Mecnun’um. İmza, Mecnun, Kerem, Ferhat (...) Romeo...*” sözleriyle de dolayım layıcıların geçmiş dönemlerin ünlü aşıkları olduğunu belirttiğini görmekteyiz. Celal, aşkının, yani arzusunun, bu aşıklar tarafından dolayım landığını gözler önüne sermektedir; kendisinin de onların müridi olduğunu da “*Küçük harflerle de Celal*” sözleriyle dile getirmektedir. Yani kahraman dışsal dolayım a sahiptir ve arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar, örnek aldığı kişi/kişileri de

açıkça *kutsar* ve onun/onların *müridi* olduğunu ilan eder (Girard, 2001:29). Ayrıca mektubun sonuna adını küçük harflerle yazdırması, dışsal dolayımında müridin kendisini örnek aldığından daha aşağı, daha küçük gördüğünün, aralarındaki büyüklük mesafesinin fazla olduğunun bir ifadesidir (Girard, 2001: 28-31). Ancak, bu sözlerde bir yandan da içsel dolayımın varlığını görmekteyiz. Çünkü, “...*Bende Mecnun’dan öte aşıklık istidadı var, aşka sadık olan benim Mecnun’un adı var*” sözleriyle kahraman kendini Mecnun ile yarıştırmakta, Mecnun’u kendine örnek olarak almanın yanında, onun arzusu ile kendi arzusunu karşılaştırmakta, onu rakip olarak görmekte ve kendisinin içsel dolayımında var olduğu gibi dolayımlayıcıdan daha üstün, arzusu daha baskın olduğunu, kendi arzusunun onunkinden daha yüce olduğunu öne sürmektedir. Girard (2001:62) da içsel dolayımında “rakip” olma durumuna dikkat çeker. Bu “dolayım”ı şekil ile ifade edecek olursak;



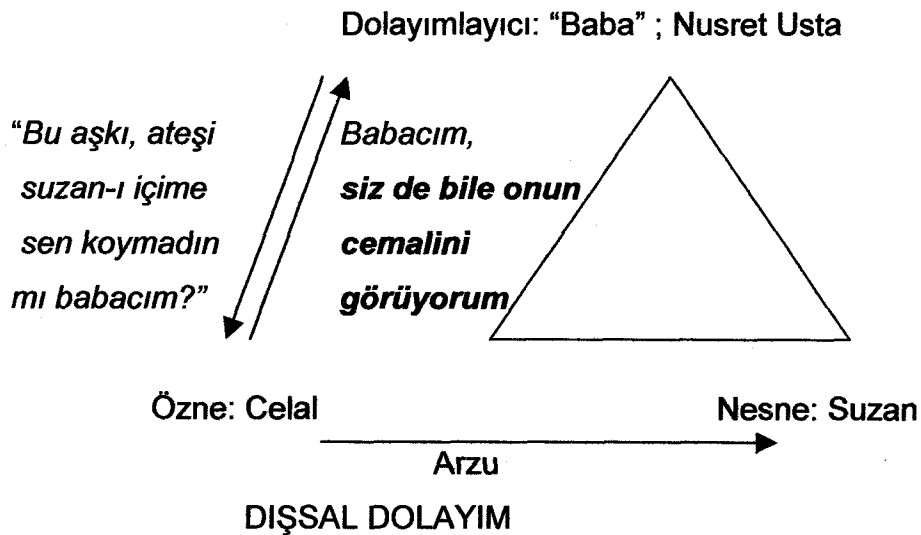
Celal, Suzan’a olan aşkına karşılık bulamamaktadır. Bu nedenle kulübede ağlar. Suzan’ın kulübeye gelmesi üzerine Nusret Usta’nın evine gider. Aralarında geçen konuşmada Celal “Baba” ya, “**Bu aşkı, ateşi *suzan-ı içime sen koymadın mı***³⁶” (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm) der. Kahraman, bu sözleriyle “Baba” tarafından dolayımlandığını

³⁶ Diyalogun tamamı. Ek: 3

göstermektedir. Celal, bütün diğer mahalleliler gibi “Baba”nın telkinleriyle hareket etmekte, onun işaret ettiği yönere gitmektedir. “Baba” aslında bütün dizi karakterlerinin dolayımlayıcısı konumundadır (Bu konu farklı bir bölüm altında ele alınacaktır). Ancak, Celal, yaptığı her iş ve konuşmasında “*Baba, köpeğimin, emret yapayım, “lütfettin oldum, lütfettin yaptım”* sözleriyle aslında “Baba”nın müridi olduğunu ilan etmekte, onun gösterdiği yolda ilerleyeceğini ve onun belirttiği arzulara yöneleceğini açıkça ilan etmektedir. Celal’in “Baba”, başka bir deyişle dolayımlayıcısıyla arasındaki bir dışsal dolayımdır. Celal, “Baba”yı hiçbir zaman rakip olarak görmez, dolayımlayıcısı onun için her zaman yükseklerde, ulaşamayacağı bir yerdedir. Her ne kadar mesafe olarak Nusret Usta ile anı mekanı paylaşıyor olsa da dolayımamada mesafe coğrafi yakınlık-uzaklıklarla ele alınmamaktadır, mesafe ruhsaldır (Girard, 2001:29).

Özne, dolayımlayıcının Suzan’a aşkı, arzu olarak gösterdiğinden yola çıkarak Suzan’a aşık olduğunu dile getirmektedir. Ancak, dışsal dolayımın diğer özelliklerinden biri, dolayımlayıcının bu durumdan haberinin olmayabileceği veya farkında değilmiş gibi davranması durumudur (Girard, 2001:82). “Baba” da: “*Bu aşkı içine ben niye koyayım evladım*” (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm) sözleriyle aslında özneyi dolayımladığının farkında değilmiş gibi davranmaktadır. Ancak, dolayımlayıcı öznenin kendisi tarafından dolayımlandığını bilmektedir: Celal kahvehanede “Suzan Suzi” türküsünün hikayesini dinledikten sonra “Baba”nın teknesine gider; “Baba” Celal’e “*Git kızın gönlünü al, evlenecek misin, napacaksan yap (...) Sana seni gerek celalim seni, beni değil*” der (16.02.2004 tarihli, 54. bölüm). Böylece dolayımlayıcı arzunun kendisinden kaynaklandığını bildiğini gösterir. Ancak, burada dolayımlayıcı, özneye asıl araması gerektiğinin bir “dolayımlayıcı” değil, kendi benliği olması gerektiğini belirtir. Yananlamsal olarak Celal’e “Üçgen Arzu”sunun anlamsızlığını anlatır. Dolayımlayıcı öznenin, kendisinden bağımsız bir arzuya sahip olması gerektiğini vurgular.

Öznenin nesnesine duyduğu arzusunun kaynağı dolayımlayıcısına ulaşma isteğidir, nesne yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. Özne, nesnede dolayımlayıcısını bulacağını düşünür ama asıl ulaşmak istenen dolayımlayıcıdır, dolayımlayıcının varlığıdır (Girard, 2001:60). Bu durum şu örnekle ortaya konulabilir: Baba Celal'den aşkı tarif etmesini ister³⁷, yapılan diyalogun bir noktasında Celal; **"Bakar körüm babacım, siz de bile onun cemalini görüyorum"** der (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm). Burada, özne dolayımlayıcısını aramaktadır, ancak özne de bunun farkında değildir; nesnesinin silüetini dolayımlayıcıda gördüğünü zanneder. Aslında aradığı dolayımlayıcısı ve onun varlığıdır. Gördüğü aslında dolayımlayıcının silüetidir. Böylece şu sonuç ortaya çıkmaktadır ki, özne bilinçli olarak dolayımlayıcısının farkında değildir. Diğer yandan özne, dolayımlayıcısına bağlılığını, müritliğini bu diyalog sırasında da ortaya koyar; aşıkların bir nevi kör olduğunu söyleyen Celal'e "Baba": **"Yani sen kör mü oldun?"** der; Celal: **"Lütfettin oldum"** cevabını verir (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm). Baba kör olduğunu söylüyorsa, mürit kördür; göremez, gözlerini kullanamaz. Bu "dışsal dolayım"ı şekil ile ifade edecek olursak;

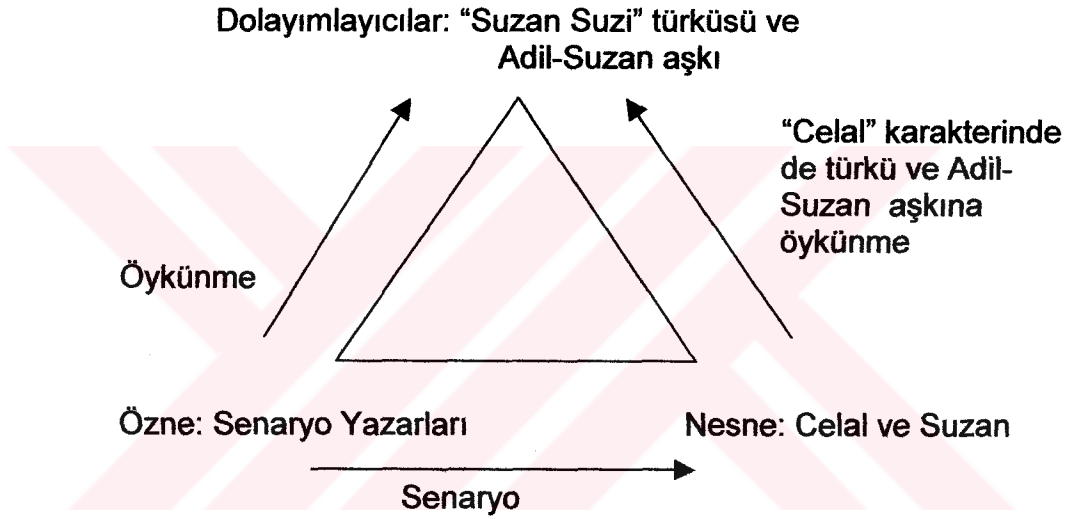


³⁷ Diyalogun tamamı. Ek: 4.

Celal'in Suzan'a olan aşkının önemli dolayımlayıcılarından biri de "Suzan Suzi" türküsüdür. Celal'in, Suzan'a aşık olmaya başlamasından itibaren, Celal ile Suzan'ın olduğu sahnelerin sonunda fonda bu türkü televizyon karşısındaki izleyiciye sunulur. Zaman zaman Celal de bu türküyü mırıldanır. Celal'in arzusunun "doruk" noktasına ulaştığı andan itibaren de bu türkü daha uzun süreli ve sadece efekt olarak değil, sözleriyle de izleyicilere dinletilir: Celal, aşkını bir mektupla Suzan'a açıklamasının ardından kulübede içki içmektedir. Radyoda *"..Şimdi de sevip de kavuşamayanlar için bir parça"* (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm) anonsundan sonra "Suzan Suzi" türküsü başlar ve izleyici ilk defa bu türküyü tamamıyla dinler. Celal de türküyle birlikte "sevdiğini" hayaller, yönetmen Suzan'ın silüetini cama yansıtır. Ardından Suzan kulübeye gelir. Fonda "Suzan Suzi" türküsü devam eder. Celal, salavat getirir: *"Hangi dönemdeyiz. Hangi asırdayız... Hangi bir kıta mahallindeyiz.... Ben sarhoşum, ben divaneyim, ben pervaneyim, ben acele gitmeliyim..."* diyerek kulübeden ayrılır (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm). Celal'in bu sözlerinin anlamı, aynı bölümde Heredot'un "Suzan Suzi" türküsünün hikayesini anlatmasıyla açığa kavuşur ve türkünün "dolayımlayıcı" rolü ortaya çıkar. "Suzan Suzi" türküsü, Suzan adında Hristiyan bir Rum kızı ile Adil adında bir Müslüman genç arasındaki aşk hikayesini anlatır³⁸. İki gencin, Müslümanların kutsal gördükleri yerlerden birinde (hikayeye göre Suzan'ın dünyaya gelmesine neden olan yer) beraber olmaları, onların aşkının sonunu getirir. Suzan kendini Dicle nehrine atar, boğulur, Adil ise deli divane olur. Heredot'un hikayeyi anlatması ve Celal-Suzan aşkında bu türkünün vurgulanması, hikayenin bu aşkın dolayımlayıcısı olup-olamayacağı sorusunu doğurur. Celal'in bu hikayeyi dinler dinlemez "Baba"ya gitmesi ve evlenme iznini almasına iznini almasının evine gitmesi ve bu sahnede de Suzan'ın hikayedeki Suzan gibi Hristiyan olduğunun anlaşılması, bu türkünün ve bu türküdeki aşıkların Celal-Suzan

³⁸ EK: 1

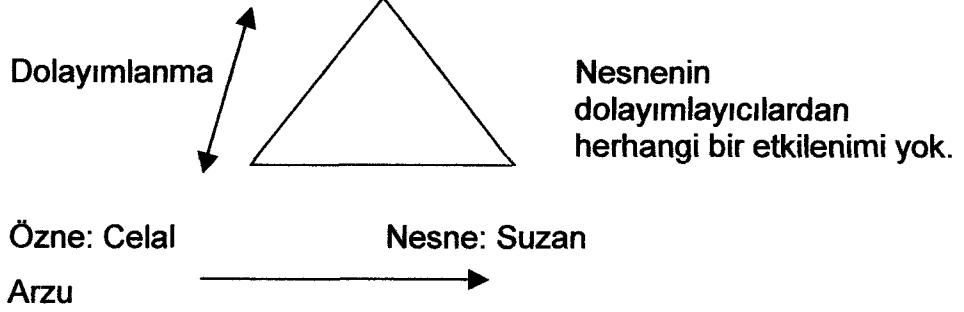
aşkın bir dolayımlayıcıları olduğunu göstermektedir. Türkünün Celal'in sürekli dilinde olması, Celal aşık olduktan sonra devamlı fonda verilmesi, onun bir dolayımlayıcı olduğunun göstergesidir. Öbür yandan, Celal-Suzan ikilisinin Adil-Suzan ikilisi ile aynı benzerliği taşımaları³⁹, senaryo yazarları tarafından bu aşkın öykünmeleri olarak yaratıldıklarını göstermektedir. Celal'in dolayısıyla, senaryo yazarlarının dizide bu aşkı yaratmalarının dolayımlayıcısı "Suzan Suzi" türküsü ve bu türküdeki aşıklardır. Bu "dolayım"ı "Üçgen Arzu" ile ifade edecek olursak;



Ancak, Girard'ın üçgeninden farklı olarak nesnelerden birinin de dolayımlayıcıya öykünmesi (Celal'in türküyü dinlemesi ve türkünün hikayesini bilmesi), nesnelerden birinin özne, diğerinin de nesne olarak yer aldığı yeni bir üçgen daha oluşturmaktadır:

³⁹ İki Suzan'ın büyük benzerliği yanında, örneğin: Celal'in "*Hangi dönemdeyiz. Hangi asırdayız... Hangi bir kıta mahallindeyiz.... Ben sarhoşum, ben divaneyim, ben pervaneyim, ben acele gitmeliyim...*" sözleri göstermektedir ki, Suzan'a aşk, Adil gibi deli divane olduğunu gösterir.

Dolayımlayıcılar: “Suzan Suzi” türküsü ve hikayesi



2.4.2. Doğu-Batı Yerelliğinin Buluşması

Celal-Suzan aşkının bir diğer önemli noktası ise, bu aşkta Doğu-Batı yerelliğinin karşılaşmasıdır. Dizide gerçek anlamda Batılı olan tek kişi Suzan'dır. Öncelikle Türk değildir, Rum'dur. İkincisi Amerika'da eğitim görmüştür. Üçüncüsü Hristiyan'dır. Batı yerelliği içinde yetişmiştir. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, dizinin yerelliği Nusret Usta'nın kişiliği üzerine kurulmuştur. Bu yerellik, Doğu kültürüne dayalı, Türk kimliği ve Müslümanlık üzerine kuruludur. Celal de bu yerel kimliği tamamı ile benimsemiş bir kişidir. Celal kendi kimliğini, yetiştiği yerellikten kurar. Böylelikle görmekteyiz ki, iki zıt ve farklı kimlik ve yerellik karşı karşıya gelmiştir. Bunun sonucunda da ilk etapta iki yerellik çatışır. İlk karşılaşmalarında Celal, kadın dış doktorunda muayene olmak istemez. Ardından Suzan Doğulu adamı; Celal'i adi hırsız yerine koyar. Daha sonra “delikanlı” kimliğindeki Celal, “kadınını” korumak için mafyanın adamlarını döver. Suzan bu davranışı takdir etmez. Celal de Suzan'ın, arkadaşı bile olsa, yakın ilişki içinde olmasını kabul etmez. İki yerelliğin farklı değerleri Celal ve Suzan kişiliğinde çarpışır. Ancak dizi metninin derin yapısında sunulan, bütün zıtlıklara rağmen iki yerelliğin bir arada bulunabileceğidir. Tüm zıtlıklara ve bunun yanında eğitim farkına rağmen Celal ve Suzan birbirlerine aşık olurlar. Böylece, Doğu ve Batı yerelliği birleşmiş olur.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta daha vardır ki, derin yapıda Batı'nın Doğu'yu "bozacağı" da verilir. Çünkü Celal Suzan için "delikanlı" tavırlarını yumuşatır, kimliğinden taviz verir. Hatta Celal, dolayımlayıcısı, göndericisi, yardımcısı "Baba"nın en zor durumunda mahalleden, yerelliğinden kaçır. Suzan ile tatile gider. Nedeni ise, böyle bir durumda Suzan'ı kaybetme korkusudur. Başka bir ifade ile Celal, Batı ile birliktelik için kendi yerelliğini terk eder. Bu durumda senaryo yazarları "Baba"lık görevlerini yerine getirerek senaryoya müdahale ederler ve Celal cezalandırılır. Tatile çıktığı gün kaza yaparlar. Kamera önce arabadan fırlayan tek tekerleği gösterir. Ardından mahalleye geçilir. Kirli ve Cengiz'in arka fonundan cenaze arabası geçer. İçinde tek bir tabut vardır. Yananlamsal olarak kazada Batı'nın, Suzan'ın öleceği verilir. Böylece "metnin baba"ları "bozulmaya" müdahale eder ve Batı'yı dizinin yerelliğinden çıkarır.

2.4.3. Suzan-Celal Aşk Ve Eyleyenler Şeması

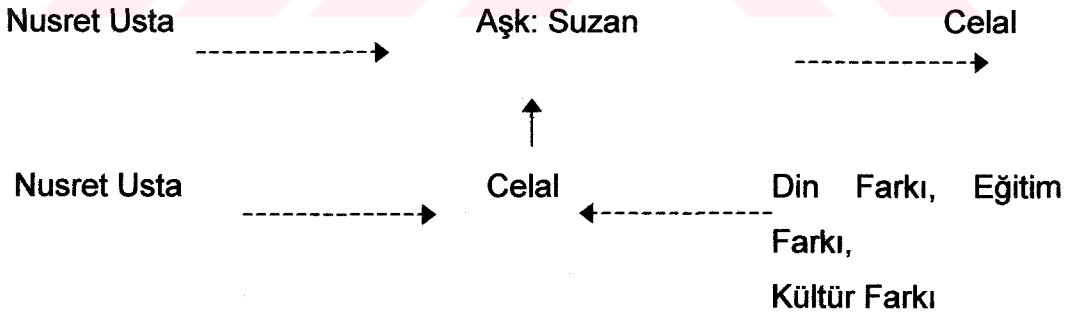
2.4.3.1. Birinci Kesit: Aşkın Başlangıcı

Aşk, tesadüf ile başlar. Celal'in dişi ağrır. Diş doktoru aranırken, muayenehanesini yeni açmış olan Suzan'a gidilir. Celal, Suzan kadın olduğu için muayene olmak istemez ama mecbur kalır. Daha sonra da kaybolan poşet ve Mehpere'nin düğünü ikisini bir araya getirir ve Celal aşık olur. Daha önce belirttiğimiz gibi, Nusret Usta Celal'in dolayımlayıcısıdır. "Üçgen Arzu"da Celal'in dolayımlayıcısı olan "Baba", eyleyenler şemasında göndericisi olur. Çünkü, dolaylı da olsa, Celal'i bu nesneye gönderen "Baba"dır. "Baba" aynı zamanda Celal'in yardımcısıdır.

Çünkü, Celal her konuda “Baba”yı danışman olarak görür. “Baba” da verdiği öğütler ile Celal’e yardım eder. Diğer yandan, Celal’in nesnesi her zaman aynıdır: Aşk. Celal için kişiler değişir ama aşk kavramı nesne olarak değişmez. Tezin sınırlılıkları içindeki bölümlerde Celal’in nesnesi yine aşktır. Ama aşk; Suzan karakteri üzerinde somutlaşır. Celal Suzan’a aşık olur.

Celal’in nesnesi aynı olmasına rağmen, engelleyicileri koşullara göre değişmektedir. Tezin sınırlılıkları içinde engelleyiciler soyut kavramlardır: Suzan ile aralarındaki eğitim farkı, kültür farkı, din farkı Celal’in Suzan’a ulaşması için engelleyicileridir. Bu durumu şekil ile ifade edecek olursak;

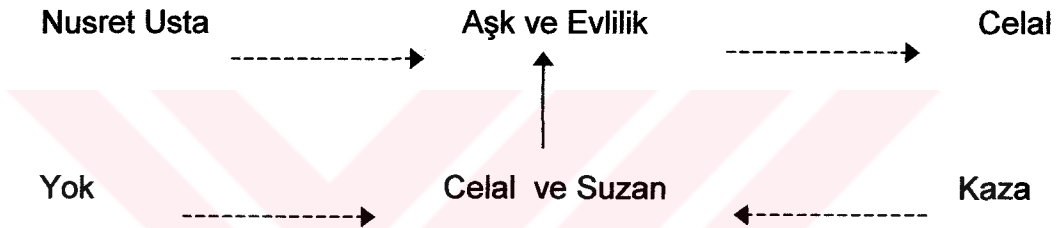
Suzan nesnedir. Nusret Usta hem gönderici, hem yardımcıdır. Alıcı ise yine Celal’in kendisidir. Engelleyiciler ise, din farkı, eğitim ve kültür farkıdır.



Bu eyleyenler şemasında engelleyiciler güçlü olmasına rağmen Celal nesnesine ulaşır. Aralarındaki bütün farklara rağmen iki sevgili kavuşur.

2.4.3.2. İkinci Kesit : Kavuşma Ve Ayrılık

Aralarındaki bütün farklara rağmen Celal ve Suzan birleşirler. Celal Suzan'a evlenme teklif eder. Suzan kabul eder. Ancak, Celal ile Suzan tatile çıktıkları gün kaza yaparlar. Daha önce belirtildiği gibi yananlamsal olarak Suzan'ın öldüğü verilir. İki sevgili kavuşamaz. Bu durumu eyleyenler şeması ile açıklayacak olursak;



Başka bir ifade ile, Celal ve Suzan kavuştuktan sonra ikisi aynı nesneye yönelir: Aşk ve evlilik. Onların mutluluğunu sağlayan Celal'i evlenmeye ve yuva kurmaya yönlendiren Nusret Usta'dır. Bu nedenle Nusret Usta göndericidir. Ancak, Celal ve Suzan tatil için yola çıktıklarında kaza yaparlar. Engelleyici güçlüdür. Bu kazada Suzan ölür. Celal ve Suzan, nesnelere kavuşamazlar. Böylelikle Doğu ile Batı'nın birleşmesi yarım kalır. Aynı zamanda Batı, Doğu yerelliğinden tamamen çıkarılmış olur. Burada görülmektedir ki, metnin derin yapısında Doğu ile Batı'nın birlikteliği onaylanmamaktadır. Çünkü, daha sonra ayrıntılarıyla değineceğimiz gibi, Doğulu, Batılı'nın peşinden sürüklenmiştir ve kendi yerelliğinden uzaklaşmıştır. Dizin "Baba"ları da, Doğulu'yu cezalandırmış, Batı'yı dizi metninden tamamen çıkarırlar. Derin yapıda, Batı'nın Doğulu'yu "bozacağı" verilmiştir.

2.5. SENORYA YAZARLARI VE “ÜÇGEN ARZU”

Kirli, Cengiz, Celal, Suzan, Korkut, Ruhi vb. karakterler yaratılarken senaryo yazarları yerelliklerden esinlenmişlerdir. Görüldüğü üzere, senaryo yazarları Batı ve Doğu yerelliklerinden dolayımınarak, bu yerelliklere öykünerek yeni karakterler ortaya çıkarmaktadırlar. Senaryo yazarları yerellikten dolayımınırken, dışsal dolayım içindedir. Çünkü amaç, yerelliği devam ettirmek, ortaya çıkarmak ve sunmaktır. Bu nedenle yerellik unsurları dışsal dolayımında oluğu gibi “ideal” olarak ele alınır ve bu “ideal”den yola çıkan özne/senaryo yazarları yeni nesneler yaratır; yeni karakterler yaratır.

Daha önce belirttiğimiz gibi öznenin amacı dolayımılayıcıya ulaşmaktır. İçsel dolayımında bu istek, dışsal dolayımına göre daha fazladır. Çünkü dışsal dolayımında özne, asla dolayımılayıcı olamayacağını, ona ulaşamayacağını bilir. Ama içsel dolayımına sahip özne, dolayımılayıcının kendisi olmak ister. Bu nedenle onu taklit eder, ama taklit ediyormuş gibi görünmez. Bu açıdan bakıldığında senaryo yazarlarının dışsal dolayım yanında içsel dolayımına da sahip olduklarını söyleyebiliriz. Çünkü, özne/senaryo yazarları yarattıkları karakterleri, onları yaratırken dolayımındıkları dolayımılayıcının yerine koymaya çalışırlar. Yaratılan karakterler dolayımılayıcının kendisi olduklarını iddia ederler. Kirli, “*Ben kralım*” diyerek, özne değil, dolayımındığı *karnavalesk kral* olduğunu iddia eder. Halbuki özne/Kirli *karnavalesk krala* öykünmüştür ama o değildir. Ancak senaryo yazarları, Kirli karakterini bu şekilde konuşturarak, dolayımılayıcı ile rekabete girmekte ve yarattıkları karakteri dolayımılayıcı yapmak, gerçek dolayımılayıcıdan daha üstün yapmaya çalışmaktadırlar. Böylece amaç, dolayımılayıcı olmaktır. Yani Kirli’nin gerçek *karnavalesk kral* olmasını sağlamaktır. Aynı durum Ruhi karakteri için de söz konusudur. Ruhi “*Ben Beberuhi*”yim” der.

Özneler, içsel dolayımında olduğu gibi dolayımlayıcıyı taklitlerini saklarlar. İzleyici ilk bakışta bu karakterlerin daha önceden açıkladığımız yerelliklerden dolayımınarak oluşturulduğunu bilemez, göremez. Çünkü, özne arzusu saklar.

Özetle, senaryo yazarları Batı ve Doğu yerelliklerinden dolayımınmakta ve bu yerellikleri ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Diğer yandan varsayımlarımızda belirttiğimiz “kurmaca” özelliğini saklamak için, dolayımlayıcıya içsel dolayım beslemekte, kendini kurmaca veya taklit olarak değil, “gerçek” olarak sunmak istemektedir. Senaryo yazarları, dizi yerelliğinin “kurmaca” olmadığına izleyiciyi ikna etmeye çalışmaktadır. Bunda da kullandığı yol, dolayımlayıcıları “taklit” ettiklerini saklama ve kendini, dolayımlayıcının kendisi gibi göstermektir.

BÖLÜM III

3.1. “BABA” KAVRAMI VE DİZİNİN YERELLİĞİNİN TEMSİLCİSİ (BABASI) NUSRET USTA

3.1.1. Yerellik ve “Baba” Kavramı

Dizinin yerelliğinin özellikleri ve dizi yerelliğinin ne olduğu Nusret Usta’ kişiliğinde ortaya çıkarılmıştır. Senaryo yazarları, Tanzimat dönemi yazarları gibi dizi içinde “Baba” kavramını etkin olarak kullanmış ve diziyi “Baba” kavramına göre oluşturmuşlardır. Nusret Usta’, yani “Baba” dizinin, dizi yerelliğinin merkezinde yer almaktadır. Nusret Usta’ dizi yerelliğinin **temsilcisidir**. Peki neden Nusret Usta’ dizi yerelliğinin temsilcisidir?

Senaryo yazarları en önce dizinin adı ile Nusret Usta’yı bütünleştirmiştir. Dizinin adı **Ekmek Teknesi**’dir. Nusret Usta’ fırıncıdır ve onun fırını da ekmek teknesi olarak bilinir. Böylelikle Nusret Usta’ ile dizi bütünleştirilir. İkinci olarak dizinin jeneriği Nusret Usta’nın yürüyüşü ile başlar. İzleyici dizinin başkahramanın Nusret Usta’ olduğunu anlar. Ardından da şu söz gelir: *“Bu devirde ekmek aslanın ağzında, bir de Nusret Usta’nın ocağında”*. Böylelikle önce yaşanan devre vurgu yapılarak, bu dönemde yaşam koşullarının güçlüğü vurgulanır, ardından da *“Nusret Usta’nın ocağında”* sözleriyle, “devir” ve Nusret Usta’ arasında bir karşıtlık oluşturulur. Böylelikle şu yananamlar ortaya çıkar:

- Nusret Usta'nın yaşanılan zamandaki insanlardan farklı olduğu vurgulanır. Böylece, dizinin daha başında geleneksel/yerele gizli bir vurgu yapılır.

- Bu vurgu ile geleneksel/yerel kutsanır; *"ekmeğin aslanın ağzında"* olmadığı; rahat ve huzurlu bir yaşayış tarzı yananlamsal olarak verilir.

- Ekmeğin Nusret Usta'nın ocağında olması, onun ekmek getiren, ekmeği temin eden olarak konumlandırmakta, dolayısıyla onu geçimi sağlayan kişi konumuna oturtmaktadır ki, bunları bir ailede yerine getirecek olan kişi "Baba"dır. *"Aslanın ağzındaki"*nin dışında bütün ekmeklerin onun ocağından çıkıyor olması da Nusret Usta'nın "Baba" konumunu pekiştirir, onu herkesin "Baba"sı yapar. Böylelikle ekmeğin; yananlamsal olarak mahallenin yaşamının Nusret Usta'nın ellerinde olduğu vurgulanır. Bu yaşam yerel yaşamdır. Yerel yaşamın anahtarı, Nusret Usta'nın "ocağında", başka bir ifade ile Nusret Usta'nın yerel kültüründedir. Dolayısıyla Nusret Usta' yerelliği temsil etmektedir. Onun ocağından çıkan şeyler de yerelliğin özelliklerini göstermektedir.

- Buradaki "ekmek" sözcüğünün de iki anlamı vardır: Biri düzanlamsal olarak "ekmek", çünkü Nusret Usta' fırıncıdır. İkincisi ise, hayat kaynağı, geçim, yaşam anlamlarındadır. Böylece *"bu devir"* ile *"Nusret Usta'nın ocağı"* iki farklı yaşamı temsil eder: Yerel (Nusret Usta'nın ocağı) ve modern (bu devir). Jenerikteki sözlerle verilen ise, tercih edilmesi gerekenin birinci yaşam olduğudur.

- Nusret Usta', *"bu devir"*le yaptığı *"ekmek kavgası"* karşıtlığı, Nusret Usta'nın daha şefkatli, iyi yürekli olduğu sonucuna götürmekte, bu da Nusret Usta'nın elinden ekmeğin daha rahat alınacağını işaret etmektedir. Başka bir deyişle *"bu devre"* karşı, Nusret Usta'nın yanında yer alan, yani küresel, modern dünya karşısında yerel/gelenekselin yanında

yer alanın daha rahat olacağı, aslanla kavga ederek değil, merhametli bir elden saygıyla “ekmek” alınacağı yananlamsal olarak verilir.

- “Nusret Usta’nın **ocağında**” sözlerinin bir diğer anlamı ise şudur: Kişinin, “*aslanın ağzındaki ekmeği*” alabilmesi için çalışması, mücadele etmesi, kendini yetiştirmesi gereklidir. “Ocak” ise alevlerle doludur ve bir şeyin pişmesi için kavrulması, yanması gerekir. Daha sonra değineceğimiz gibi, Nusret Usta’nın “ilahi, tasavvufi” yönü vardır. Tasavvuf anlayışı çerçevesinde ele alacak olursak; bir kişinin yetişmesi, olgunlaşması için “yanması” gerekmektedir. Nusret Usta’nın ocağındaki “ekmek” (yaşam, hayat tarzı) için de, onun yanına gelenlerin, başka bir ifade ile olgunlaşmak isteyenlerin “yanması” gerekmektedir. Bu ocakta, “*bu devir*” gibi “*ekmek aslanın ağzında*”; vahşi, yırtıcı ve ölümcül değildir. Hoşgörülü, şefkatli, ancak yerel/geleneksel ve dinseldir. Bu hoşgörüden, şefkatten pay almak, “ekmek” almak için, bu ocağın Usta’sının sözlerine itaat, saygı ve çeşitli yönlerden “yanma” gereklidir. Bu durumu Nusret Usta, -daha ileri de göreceğimiz gibi- bu ocağın, başka bir ifade ile bu yolun, bu yaşayışın kapılarını çalanlara yol gösterecektir; yani yerelliği gösterecektir, onları “yakacak”, olgunlaştıracaktır. Senaryo yazarlarının Nusret Usta’nın kızı Sonay’ın ağzından aktardıkları şu sözler bu durumu açıklar gibidir: “*Burası **ekmek teknesi**, insanların hamurunun yoğrulduğu yer*” (07.06.2004 tarihli, 69. bölüm). Nusret Usta’nın şu sözleri de bunu doğrulamaktadır: “*Cengiz nasıl adam olur biliyor musun hanım, şu fırında yanan resim gibi yansa kül olsa, toprak olsa, başak olsa, buğday olsa, un olsa, yoğrulsa, sonra da ekmek olsa, belki!*” (19.01.2004 tarihli, 50. bölüm).

Görüldüğü üzere, dizinin jeneriğinde, “Baba” kavramı ve “Baba”nın sunduğu yerellik/geleneksellik yananlamsal olarak verilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Nusret Usta ile yerellik bütünleşmiştir. Bu nedenle, yerelliğin özelliklerinin anlaşılabilmesi için Nusret Usta’nın özelliklerine bakmak gerekmektedir.

3.1.2. Nusret Usta'nın Özellikleri

- Nusret Usta öncelikle bilgin, olgun, saygıdeğer bir kişi olarak gösterilir. Bu nedenle de bütün mahalle halkı, Nusret Usta'nın otoritesini kabullenmiştir, kendisine bağlıdır. Otoritesinden dolayı Nusret Usta, mahalledeki en üst mercii konumundadır. Her şey ona danışılır, sözünden çıkılmaz, "sözü üstüne söz söylenmez". "Baba"nın doğru bilgiye sahip olduğu anlayışı vardır. Bu "bizim" yerelliğimizin bir özelliği olarak sunulmaktadır.

- Dizide ikinci vurgu, Nusret Usta'nın manevi kişiliğidir ki burada İslam dinine vurgu vardır. Nusret Usta "dini bütün" bir insandır. Dizinin tanıtımında da *"...Dünyadan elini eteğini çekmiş, Tanrı ile anlaşmasını yapmış"* denir. Bu vurgu çok önemlidir, çünkü Nusret Usta "bizim" yerelliğimizin temsilcisidir ve onun özellikleri yerelliğin özellikleridir. Dolayısıyla dizi içinde maneviyatın öne çıkarılması "bizim" yerelliğimizin başat özelliğinin maneviyat olduğunu göstermektedir. Bu maneviyat da İslam dini ile ilgili olan maneviyattır; inançtır, Müslümanlıktır.

- Nusret Usta'nın yaşayış tarzı, günümüzün sunduğu modern yaşam tarzı değildir. Geleneklere, ananevi ve örflere bağlılık vardır. Böylece "bizim" yerelliğimizin diğer bir özelliği oluşturulmaktadır.

- Dizide yerelliğin bayrağı beyazdır. Songül, babası ve Naim'e yeni önlükler diker. Önlüklerin rengi turuncudur. Nusret Usta'nın *"Rengi biraz göz alıcı değil mi kızım"* sözleri üzerine Songül, *"Babacım, sırmı orda. Turuncu rengi dinlendirir, insanları da çeker, hem siz huzurlu olursunuz, hem de çok ekmek satarsınız"* der. Nusret Usta *"Aferin kızım, emeğine aferin, zanaatına aferin, güzelliğine aferin ama şimdi her mesleğin bir rengi vardır. Fırıncının sembolü beyazdır. Dürüstlüğünün, temizliğinin, hizmetkarlığının temsildir. Fırıncının rengini bozarsak, ekmeğinle oynamış"*

oluruz.. Sen hiç turuncu ağaç, pembe portakal gördün mü güzel kızım” (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm). Nusret Usta yerelliğin temsilcisidir, bu nedenle onu temsil eden renk dolayısıyla yerelliği de temsil edecektir. Bu nedenle yerelliğin bayrağı beyazdır. Nusret Usta’nın beyaza yüklediği anlam da çok önemlidir: “Dürüstlüğünün, temizliğinin, hizmetkarlığının temsilidir”. Böylece, yerelliğin “dürüstlük, temizlik, saflık ve hizmetkarlık, bağlılık” üzerine kurulu olduğunu, yananlamsal olarak verir. Ancak bu diyalogda dikkat edilmesi gereken bir husus daha vardır. Nusret Usta *“Fırıncının rengini bozarsak, ekmeğinle oynamış oluruz.. Sen hiç turuncu ağaç, pembe portakal gördün mü güzel kızım*” sözleri ile yerelliğe vurgu yapmakta, yerellikten vazgeçilmemesi gerektiğini söylemektedir. Kendisi de batılı gibi giyinmez (örneğin: turuncu önlük), yerelliğinin sembolü olan beyazı tercih eder. Batılılaşma çabası içindeki kızının verdiği önlüğe, fırıncının renginin beyaz olduğunu söylemesi, portakalın renginin başkalaşmasının mümkün olmadığını söylemesi de aslında bizim öz kültürümüzden farklı olamayacağımızı anlatması, farklılaşma durumunda portakalın artık portakal olmayacağı gibi, bizlerinde artık biz olmayacağını anlatmaktadır. Burada da, küresellik karşısında yerelliğin korunması gerektiğine vurgu vardır.

- “Bizim” yerelliğimizde Batı yerelliğini dışlamanın olmadığı vurgulanır. Cengiz *“Eniştemiz Ömer Şerif, bir yandan da mahallenin şerifi zaten*” (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm). “Şerif”, Batı kovboy filmlerinde kasabayı koruyan dürüst, “kötü” adamların peşinde olan ve genellikle baş aktör tarafından canlandırılan bir karakterdir. Aynı zamanda kanundur, kanunun uygulayıcısıdır. Bu sıfat, dizinin yerelliğinin temsilcisi olan Nusret Usta’ya bizzat onu reddeden kişi, Cengiz tarafından verilmiştir. Mahalle bir kasabaya benzetilerek düzanlamda bir “yer” ve yerellekle özdeşleştirilmiş, Nusret Usta’ya “şeriflik” özelliği verilerek, bu yerelliğin temsilcisi olduğu bir kez daha ortaya konulmuştur. Diğer yandan kanunun kendisi ve koruyucusu olma sıfatı da Nusret Usta’ya verilerek, onun otoritesi ve kuralları kanun düzeyine yükseltilmiştir. Ayrıca, bu yerelliğin kurallarını

Nusret Usta'nın koyduğu veya onun davranışlarının, dizinin yerelliğın kanunlarını oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca Cengiz, Batı yerelliğinden çıkan *karnavalesk* bir karakter olmasına rağmen, küreselleşmenin yaydığı Batı özentisindedir. Cengiz burada, “şerif” sözü ile kendi temsil ettiğı yerel kültürünün; Batı kültürünün özündeki, Batı yerelliğindeki “Baba” kavramına gönderme yapmıştır. Böylelikle, Batı yerelliğindeki “Baba” ile Doğu yerelliğindeki “Baba” bütünleştirilmiştir. Batı yerelliğı, dizinin yerelliğinin içine girmiştir, dışlanmamıştır.

Özetle, Nusret Usta karakterinden yola çıkılarak dizinin yerelliğinin özelliklerine bakıldığında; bu yerellik şu unsurlardan oluşmaktadır: Bilgiye, saygıya, olgunluğa, otoriteye önem verilir. Maneviyat, başka bir ifade ile İslam dini, dizinin yerelliğinin bir parçasıdır. Bu yerellik, geleneksellik üzerine kuruludur. Ananevi değerlere ve örf'e önem verilir. Yerelliğın bayrağı beyazdır. Bu nedenle de bu yerelikte dürüstlük, temizlik, bağlılık, saflık, hizmetkarlık önemlidir. Küreselleşmeye karşı yerelliğın korunması gerektiğı vurgulanır. Yerellik, başka yerellikleri, özellikle de saf Batı yerelliğini dışlamaz.

Parla'nın belirttiğı Tanzimat romanlarındaki “Baba” karakteri, Nusret Usta karakteri ile özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle Nusret Usta bir “Baba”dır. Dolayısıyla Tanzimat romanındaki “Baba”nın özelliklerinin de incelenmesi yararlı olacaktır. Nusret Usta yerelliğın temsilcisi olduğı için, “Baba”nın özellikleri aynı zamanda dizinin yerelliğinin özelliklerini de oluşturmaktadır.

3.1.3. “Baba”nın Özellikleri

Nusret Usta'nın yalnız beş kızı vardır ve hiç erkek evlada sahip değildir. Ancak mahallede bir ailesi veya babası olmayan gençler vardır. Nusret Usta hem kızlarının, hem gençlerin hem de mahallenin “Baba”sıdır. Dolayısıyla yaratılan Nusret Usta karakteri, Tanzimat romanlarında gösterilen “Baba” kavramı ile tam anlamıyla uyushmaktadır. Mahallede aslında bizlerin yaşadığı yerdir. Dolayısıyla Nusret Usta bizlerin de babasıdır ve bizlere/izleyicilere de doğru yolu göstermeye çalışır. Parla'da, Tanzimat romancılarının, roman karakterlerine doğru ve yanlışları gösterirken aslında kendilerini “toplumun babaları” olarak gördüklerini ve bizlere roman karakterleri üzerinden, doğru yolu anlattıklarını söyler. Baba'nın özellikleri şunlardır:

- “Baba” otoritesi kesindir. Nusret Usta emreden konumundadır. Mahalleli de onun emirlere uyar. Nusret Usta'nın otoritesi, bir konuda karar verdiği zaman, söylediği *“sözümün üstüne söz istemem”* cümlesi ve bu cümlenin ardından herkesin susması ile de pekiştirilir.

Örneğin: “Baba” gençlere çalışmalarını emreder ve Kirli, Cengiz, Celal, Korkut, ve Bican'a birer iş bulunur. Mahalle esnafı, “Baba”nın ricası ve isteği üzerine, bu “işe yaramaz” gençleri çırak olarak almayı kabul eder: Bican kahvehaneye, Korkut berber dükkanına, Celal kasaba çırak olurken, Cengiz ve Kirli gezici köfte dükkanı açarlar, Süha tamircide çalışır.

Diğer bir örneği ise Ruhi-Nezaket, Süha-Mehpare evinde yaşanan bir olayla verebiliriz; Ruhi, Cengiz ve Kirli'yi gazinoya götürür. Çünkü haksız yere para elde eden Cengiz ve Kirli bu parayı tefecilik yapan Ruhi'ye götürürler. Kirli ve Cengiz gazinoda kadınları yanlarına çağırırlar. Gelen bir kadın Ruhi'yi öper ve Ruhi'nin gömleğinde ruj izi oluşur. Eve dönen Ruhi'yi karısı Nezaket karşılar ve ruj izini görür. Bunun üzerine

Süha, Ruhi'yi evden atar. Ruhi'nin kendisini aldatması üzerine Nezaket çocuğunu aldırır. Bunu duyan Ruhi üzüldür. Nusret Usta'nın, **"Ekmek Teknesi"** ne gelir, karısını şikayet eder⁴⁰. Nusret Usta, Ruhi'nin **kafasına vurur** ve **"Benim kör olmayasica gözüm, sen bu işi çocuk oyuncağı mı sandın, benimle dünür olmayı tahterevalliye binmek mi zannettin (...)** **sen kızımın kayınbabası değil misin, ortalıkta fink atıp gezeceğine onlara babalık yapıp sahip çıkacağına söz vermemiş miydin ha!** (Ruhi'nin **kafasına tekrar vurur**) **Mehpare'yle Süha'ya babalık yapamayan gözün, el kadar sabiye nasıl babalık yapacak! (bir kez daha kafasına vurur)".** Sonra, "Baba" Ruhi'ye emreder; **"Önce kocalık yapacaksın, eşinden özür dileyeceksin (Ruhi "dileyeceğim" der), sonra babalık yapacaksın, çocuklara sahip çıkacaksın, anladın mı?"** der ve Ruhi'nin **kafasına yine vurur.** Ruhi **"babalara geldim"** der ve Nusret Usta **yine vurur** (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm). Ardından Ruhi eve girer, karısından özür diler. Ruhi'nin yürüyüşü değişmiştir. Kollarını yandan açıp, sırtının kamburunu çıkararak "efe" gibi yürür. Süha'yı karşısına alır, öğüt verir, sert bir üslup takınmaya çalışır. Buna şaşırان Süha, **"Ne oldu sana böyle"** deyince de, **"Zıvanadan çıkartmayın beni, Nusret Efendi'ye karşı sorumluluğum var, her gün zılgıt yiyemem, dükkanı bundan sonra sen açacaksın"** der (26.01.2004 tarihli, 51. bölüm).

Bu olayda, bazı noktalar dikkat çekmektedir: Öncelikle, karısı tarafından kovulan Ruhi'nin "şikayet makamı" Nusret Usta yani "Baba" olmaktadır. İkinci nokta, Nusret Usta'nın otorite ve "Baba" olgusu, Ruhi ile diyalogunda açık olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, Nusret Usta'nın sadece kendi evinin değil, bütün evlerin "direği, baba"sı olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Üçüncü nokta, Nusret Usta, Ruhi'ye kızarken kafasına vurur. Normal şartlarda, aynı akrandan iki insandan birinin diğerinin başına vurması ve ona kızması, normal bir durum değildir. Ancak Nusret Usta "Baba" konumundadır ve her ne kadar karşısındaki insan kendi yaşıtı olsa

⁴⁰ Diyalogun tamamı: Ek: 5.

da, aslında onun “oğlu”dur ve “Baba” “oğlu”na kızarken ona vurmayı kendinde bir hak olarak görür. Dördüncü nokta, Nusret Usta, Ruhi’ye **“Önce kocalık yapacaksın, eşinden özür dileyeceksin, sonra babalık yapacaksın, çocuklara sahip çıkacaksın”** diyerek emreder ve Ruhi bu emre tam olarak uyar ve evine giderek, bir koca, bir “Baba” gibi otoritesini ortaya koyar. Görüldüğü üzere Ruhi “Baba” olma sıfatını, ancak Nusret Usta’nın, başka bir deyişle gerçek “Baba”nın emriyle ve isteğiyle alabilmektedir. “Baba”, baba olabilmenin de üstünde bir noktada yer almaktadır. Beşinci nokta, Nusret Usta’nın **“Benimle dünür olmaya”** yaptığı vurgudur. Çünkü, “Baba” öyle bir ilahi ve toplumsal konum içerisinde yer almaktadır ki, onun yanından geçmek, yanına oturmak, hatta onun “dünürü olmak” büyük bir ayrıcalıktır.

- “Baba” bir sözüyle herkesi peşinden sürükler.

Örneğin: Mafya, Kirli ve Cengiz’in onlardan aldığı paranın peşindedir. Kirli ve Cengiz parayı (tefeci) Ruhi’ye bırakır. Bu nedenle mafya, Ruhi’yi kaçıtır, döver ve alınan paranın iki katı senet imzalattırır. Mafyanın elinden kanlar içinde kurtulan Ruhi, hemen Nusret Usta’ya gider. Olayı anlatır. Nusret Usta dükkandan çıkar, Korkut’a **“Bütün esnafı topla, peşimden gelsinler”** der ve Nusret Usta, mafyanın bürosuna gidene kadar, mahalleli peşinden gider.

- Otoritesi, resmi kurumlara kadar uzanmıştır.

Örneğin: Korkut, Jale’nin burnunu kırar. Karakola alınır. Nusret Usta, Korkut’u çıkarmak için karakola gider. Komiser: **“Baba, hiç değilse sabaha kadar kalsaydı”** der (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm). Devlet görevlisi de, Nusret Usta’ya “Baba” diyerek, onun otoritesini kabul etmiştir. Devlet görevlisi yani temsil ettiği devlet, “Baba” otoritesine saygı duymaktadır.

- “Baba” danışmandır, herkese yol gösterir. Danışmanlığın yanında, her işte son karar “Baba”nın ve “Baba”nın istediği, uygun gördüğü olur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken durum, sorun kimin olursa olsun, çözüm kaynağının “Baba” olarak görülmesidir. Bu da Tanzimat yazarlarının oluşturduğu, yargılayan, son kararı veren, sözünden çıkılmayan “Baba” kavramını destekler konumdadır. Aynı zamanda “Baba” şikayet merciidir.

Örneğin: Celal, “Ya babacım, bu çocuk gerçekten kitapsız çıktı, sen elin gavurunun kızının arabasını niye alırsın” (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

İkinci örnek: Korkut, Jale’yi şikayet etmek için “Baba”ya gelir. “Babacım siz bizim hayat güneşimizsiniz, siz bizim yüzümüze gülerken, bazıları kahır dolu mektuplara iki hece yazıyor”, Nusret Usta, “Neymiş?” , Korkut, “Para, para, para... Laminant mutfaklar, parkeler, barbeküler, hanlar, hamamlar, saraylar, sonsuz bir sefahat düşüncesi, nihayetsiz bir bataklık”, Nusret Usta, “Kimmiş bu?”, Korkut, “İsmi lazım değil, ama size hiç çekmemiş” (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm).

- “Baba” adalet mekanizmasıdır. Kişiler arasındaki sorunlarda adaleti, “Baba” sağlar.

Örneğin: Süha ve Nusret Usta’nın kızı Mehpere, evlenmek istemektedirler. Bu arada, Süha’nın annesi Nezaket de nalbur ve tefeci Ruhi ile gizlice evlenir, evlilikten oğlunun haberi yoktur. Ancak, Nezaket’in hamile kalması ile işler karışır. Sorundan kurtulmak için tek danışılacak mercii, Nusret Usta’dır. Böylece Nusret Usta, Nezaket-Ruhi evliliğini, Süha’nın kabul etmesi için, kızı ile Süha’nın hemen evlenmesi kararını alır. Süha’yı eve çağırır, düğününüzü yapalım der ve Süha’ya “*kim olursa olsun sevenler ayrılmamalı, sevenlerin önüne çıkılmamalı değil mi oğlum*” der, Süha’da “Baba”yı onaylar. Bunun üzerine Nezaket ile Ruhi’nin olayı

açıklanır. Ancak Süha sinirlenir, Nusret Usta'nın evinin diğer bir odasında saklanan Ruhi'nin üzerine yürür, ama "Baba'yı ezip geçemez" (babanın otoritesi kesindir), Nusret Usta'ya verdiği sözden dolayı, "Baba'nın yanında Ruhi'ye zarar veremez. Sinirlenen Süha, kendi ölmüş babasının silahını alır, Ruhi'yi takip ederek, gece sokakta önünü keser. Bu sırada, durumu sezen Celal ve gençler, Süha'yı ararlar. Celal, Süha'nın elinden silahı alır, "yürüyün babaya gidiyoruz" derler (08.12.2003 tarihli, 44. bölüm). Her sorunun çözümçüsü "Baba"dır; adaleti baba verir. Yanlış bir şey yapan, "Baba"ya götürülür.

Bir örnek daha verebiliriz: Süha-Mehpare evliliğinde bir diğer sorun, yeni evlilerin nerede kalacağı sorunudur. Nezaket, kendi yanında kalmalarını isterken, Nusret Usta'nın karısı Ayhan ve kızı Mehpare, ayrı bir ev tutulmasını ister. Süha ise arada kalır. Yine işin çözüm noktası, Nusret Usta'dır. Nusret Usta neye karar verirse, o yapılacaktır. Dizinin 08.12.2003 tarihli 44. bölümünde işlenen bu konuda, herkes tek tek Nusret Usta'ya gidip, kendi haklılıklarını anlatır. Nusret Usta da herkese "**Haklısın**" der⁴¹. Böylece bütün karakterler "Baba"dan onay almanın rahatlığı ve haklılığını yaşarlar. Çünkü, "Baba'nın onay vermesi, durumun onların lehine çözümleneceği anlamını taşımaktadır. Ancak, aynı gün içinde karşılaşan karakterler, "Baba'nın hepsine "**Haklısın**" dediğini öğrenince işler tekrar karışır. Sonuçta yine "Baba"ya gidilir. Nusret Usta, Ruhi'den evi ikiye bölmelerini ve böylece hem bir arada hem de ayrı yaşayacaklarını söyler. Bu durumdan kimse tam olarak memnun olmaz ama "Baba", "son sözü söylemiştir" ve "Baba'nın "sözü üzerine söz söylenemez". Görüldüğü gibi Nusret Usta karar mercii, otorite konumundadır. Kendisiyle yaşıt olan Ruhi bile, onun sözünden çıkamaz. Otoritesi yalnız çocukları ve mahalle gençleri için değil, herkes içindir. Böylece Nusret Usta, "adalet" mekanizmasının yerini de doldurur.

⁴¹ Diyalogun tamamı. Ek: 6.

- Tanzimat romanlarında “Baba” ve “Baba rehberliği”, oğla huzuru ve mutluluğu getirmektedir. Huzur ve mutluluğun kaynağı “Baba”dır. Dolayısıyla **“Baba”nın temsilcisi olduğu yerellik, huzur ve mutluluğun da kaynağı olarak kodlanmıştır.**

Örneğin: Süha çocuğunun olması ve evinde huzurun bulunması için Nusret Usta’ya gider⁴². Celal, huzurlu bir aşk için Nusret Usta’ya başvurur. Özetle, “Baba”nın sunduğu yerellik, oğla huzur ve mutluluk getirir. Oğul ailenin temel direğidir, doğru yetişmiş bir *oğlun* kuracağı ailede doğru olacak ve bu doğruluk, nesiller boyu sürecektir. Dolayimsal olarak, “Baba”nın sunduğu yerellik aileye, doğal olarak da topluma huzur getirecektir. Dizide mahalle dolayimsal olarak toplumu anlatmaktadır ve “Baba” bireyler üzerinden mahallenin, dolayimsal olarak da toplumun huzurlu olması için çalışmaktadır.

Yerel/geleneksel olarak “Baba” Nusret Usta, Tanzimat yazarlarının ortaya koyduğu, “arkadaş, öğretmen, eğitmen, kısaca tam anlamıyla bir rehber”dir. Aynı zamanda da “otorite, evin direği, ailenin başı, karar mercii”dir.

Nusret Usta’nın ve yerelliğin en önemli özelliklerinden birinin maneviyat, dolayısıyla da İslam inancı olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu nedenle dizide Nusret Usta’nın “ilahi” bir konumu vardır. Yerellikte sunulan maneviyatın nasıl olduğunun anlaşılması açısından “Baba”nın ilahi konumunun incelenmesi önem taşımaktadır.

⁴² 65. bölümde Süha, “Artık yapmayın babacım, evde dinginliğim, huzurum kalmadı, annemle karım her gün birbirlerini yiyorlar, etmeyin, eylemeyin (..) Siz isterseniz her şey çok güzel olabilir babacığım” diyerek “Baba”nın huzurun ve mutluluğun kaynağı olduğunu izleyicilere gösterir.

3.1.4. “Baba”nın İlahi Konumu

Nusret Usta’nın dizi içindeki üst konumu, kendisini “ilahi” bir düzeye yükseltir. Nusret Usta’nın önünde konuşanlar, kullandığı sözcüklere dikkat eder. Gerekliğinde “el pençe divan” durur. Ancak onu “ilahi” konuma yükselten, dizi karakterlerinin Nusret Usta’yı anarken, gökyüzüne bakmalarıdır. Kötü söz kullandıklarında veya yanlış bir şey yaptıklarında sanki Nusret Usta kendilerini, gökyüzünden izliyormuş gibi kafalarını gökyüzüne çevirmektedirler. Özellikle dizinin, 15.03.2004 tarihli 57. bölümünde, Nusret Usta’nın oğullarının tamamının bu davranışı, birbirini izleyen sahneler aracılığıyla çok açık bir biçimde gösterilmiştir:

Dizinin 57. bölümü, bir “kriz” bölümüdür. Nusret Usta ve Korkut, Jale’nin güzellik yarışmasına katılacağını öğrenirler. Korkut, Jale’yi rahatsız ederken, Nusret Usta ev halkını toplar ve “güzellik yarışması” olayı için sorgular. Kirli ve Cengiz, haksız kazançlarının ortaya çıkması nedeniyle cezalıdır. Özellikle Nusret Usta’ya kızgın olan Kirli ve Cengiz, eski *karnavalesk* dünyalarına dönme kararı alırlar. Celal ise Hristiyan olan Suzan’ı Müslüman olmaya ikna etmeye çalışır.

- Nusret Usta oturma odasındaki divana oturmuştur. Kamera Nusret Usta’yı bel çekim olarak verir. Çaprazındaki büyük koltuğa, karısı ve kızları dizilerek oturmuştur. Nusret Usta’nın konumu onlardan daha yukarıdadır. Böylece her konuşmacı kafasını yukarı doğru kaldırarak konuşmak zorunda kalır. Böylelikle Nusret Usta’nın otoritesi pekiştirilir. Küçük kızı konuştuğundan sonra, kamera Nusret Usta’yı bir önceki kamera açısıyla gösterir, Nusret Usta kalbini tutar. Yönetmen bu açıdan gösterilen **Nusret Usta’nın görüntüsünün üzerinde, Kirli’nin sesini verir; “Aman baba üzülmesin, aman baba kızmasın”** (görüntü miks ile Kirli’ye geçer), **“Yirmi dört saat içinde evlenilecek”** (kafasını gökyüzüne çevirir, “Evlen”; **“Dört saat içinde iş kurulacak”** (yine yukarı, gökyüzüne doğru bakar),

"Kurt!"; "İki dakika içinde köfte yoğrulacak" (gökyüzüne bakar) "Yoğur"; "Bir dakika içinde, bizi biz yapan şeylerden çıkılacak", Hadi orada, ne oldu, biz insanlıktan çıktık" (gökyüzüne bakar) (...) "Bizi üç şey bozar Cengiz; para, karı, enişten" (gökyüzüne bakar)". Cengiz de kafasını çevirip gökyüzüne bakar.

- Kırli'nin bu konuşmasından kesme ile Nusret Usta'nın aynı açıdan görüntüsüne geçilir. Evde diğer kızı konuşur ve kamera Nusret Usta'yı aynı açıdan tekrar gösterir. Kesme ile Korkut'un bulunduğu sahne verilir. Korkut kendi evinde Naim ve Bican ile oturmaktadır. Korkut, **gökyüzüne bakarak**, *"Babacım, al ellerimi kır babacım"⁴³ (Ellerini birleştirerek semaya uzatır, gökyüzüne doğru bakar, Bican da Korkut'un baktığı yöne, şaşkın şaşkın bakar). "Ama kızının da kafasını kır babacım, ya da bırak ben kırayım babacım. **Bu nasıl büyüklük baba!**". Bu sırada Nusret Usta aynı açıdan (divan üstünde otururken bel çekim) ekrana gelir. Nusret Usta, Korkut'un söylediklerini duyuyormuş gibi dalgın dalgın durur, iki saniye sonra Suzan'ın evine geçilir.*

- Celal, Suzan'ın evindedir. Ayağa kalkar, kapıya doğru yönelirken durur ve **kafasını gökyüzüne doğru kaldırır**, kafasını hiç indirmeden gökyüzüne bakarak, *"Dağ, taş 'baba büyüksün' der, niye! (Suzan da şaşkın gökyüzüne bakar). Ben, bir gram kendini düşündüğünü görmedim, hep başkaları için çırpınır durur. Hadi kendi çocukları için çırpınsın, ama biz ne oluyoruz ki, bildiğim köpek. (Gülümser), **Bak işte havlıyorum: Hav, hav! Ama, Nusrettin Baba bir gün bile bana 'Hoş!' demedi. (Suzan'a doğru kafasını çevirir) Müslümanlık bu işte, Suzan'cım".** Bu konuşmanın ardından, kamera Nusret Usta'nın aynı görüntüsüne geçer.*

⁴³ Korkut, Nusret Usta'nın evinin önünde, güzellik yarışmasına katılacağını öğrendiği Jale'ye vurmak için elini kaldırır. Bu sırada Nusret Usta' gelir, Korkut'un elini tutarak; *"Korkut, elini ayağını kırarım, bas git buradan"* der. Korkut bu nedenle *"Kır ellerimi babacım"* der.

- Kamera, Nusret Usta'nın görüntüsünden tekrar Kirli ve Cengiz'in kulübesine döner. "Baba"ya kızgın olan ikili, "özlerine" dönmeye karar verirler. Cengiz **gökyüzüne bakarak**, "*Enişte, sana öyle bir oyun oynayacağım ki, sen bunu Ankara misketi zannedeceksin, ben senin kalbini kılıç kalkanla alacağım*". Bu sözlerin ardından, Nusret Usta yine aynı açıdan gösterilir.

Görüldüğü üzere, bütün karakterler, "Baba"ya karşı sevgilerini, kızgınlıklarını, üzüntülerini semaya bakarak ifade ederler. Bu durum, "Baba"ya karşı doğrudan bir seslenişin ifadesidir. Karakterler, "Baba"yı ilahi bir varlık; onları izleyen, gözetleyen, söylediklerini duyan bir konuma yerleştirmişlerdir.

Dört örnekteki karakterler, Nusret Usta'ya farklı bir şekilde seslenmişlerdir. Örneğin: Kirli kızgındır. "Baba"nın bütün kurallarını, "Baba"nın sunduğu yaşam tarzını, eğitimi ve "Baba"nın istediği yoldan gitmeyi reddeder. Aynı şekilde Cengiz, "Baba"yı aldatmak, böylece ona kim olduğunu, nasıl biri olduğunu kanıtlama peşindedir. Korkut, bir yandan bağlılığını sunarken, diğer yandan onun konumunu "*Bu nasıl büyüklük baba!*" sözleriyle sorgular. Celal ise, tamamen bir sevgi, sadakat ve bağlılık içindedir. "*Köpeğimin*" sözleriyle, her şart ve durum altında onun müridi olduğunu yineler. Bir noktaya daha dikkat edecek olursak, Kirli ve Cengiz'in olduğu sahnelerde, neşeli, komik, *grotesk* bir müzik, Celal'in bulunduğu sahnede tasavvufi, Korkut'un bulunduğu sahnede ise ağıt türünde bir müzik vardır. Karakterlerinin ruh durumları ve "Baba"larına karşı hisleri, bu fon müzikleri aracılığıyla da pekiştirilir. Tasavvufi müzik Celal'in "Baba"ya müritliğini, *grotesk* müzik Kirli ve Cengiz'in "Baba" düzenini reddedişini, ağıt da Korkut'un "Baba" sorgusunu dile getirir.

Yönetmen de, Nusret Usta'nın "ilahi"; her şeyi duyan, bilen konumunu pekiştirmektedir. Çünkü, karakterlerin ona seslendiği her sahneden sonra izleyiciye Nusret Usta'nın divanın üzerine oturmuş, bir

evliya, bir “padişah” gibi beyazlar içinde, (fırın önlüğü ile) gösterir. Nusret Usta, her karakterin konuşmasının ardından, farklı bir yüz ifadesiyle verilir. Duruşu, tavırları hepsini dinlediği, duyduğu yönündedir. Örneğin: Kirli’nin sözlerinin ardından, ekrana gelen Nusret Usta, Kirli’nin sözlerini ilginç bulmuş gibi, dudaklarını hafifçe büzer. Cengiz’in konuşmasından sonraki ifadesinde ise, kafasını iki yana hafifçe sallar. “Senden adam olmaz” der gibi kendi kendine gülümser. Celal’in ve Korkut’un ona seslendiği sahnesinin ardından da, düşünceli görünür. Böylece izleyici, Nusret Usta’nın bütün bu sözleri duyduğu izlenimine kapılır. Diğer yandan, karakterlerinin konuşmalarının, “Baba”nın görüntüsünün üzerine bindirilmesi de, Nusret Usta’nın onları dinlediği izlenimini pekiştirir.

Kahramanlar, “Baba”ya kızdıklarında veya “Baba” otoritesini istemediklerinde bile, “Baba”ya olan saygılarını yitirmezler. Kirli, Cengiz ve Korkut, yukarıdaki örnekte gösterildiği gibi kızgın, üzgün ve sorgulayıcı olduklarında bile, “Baba”ya karşı saygılarını yitirmezler veya onun “ilahi” konumunu reddetmezler. Yine baktıkları nokta gökyüzüdür.

Nusret Usta, İslam dininin “ehli” olarak görülmektedir ki, bu da onu bir derviş, bir İslami otorite konumuna sokmaktadır. Diğer bir deyişle, kahramanlar onu, bu konuma yerleştirmektedirler.

Örneğin: Celal, Hristiyan olan Suzan’ı, Müslümanlığa davet eder ve Suzan, *“Peki nasıl olacak bu iş?”* dediğinde Celal, *“Ben kefil olurum, baba da seni Müslüman eder”* der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). İkinci olarak, Celal, kasap dükkanında Türk kahvesi içer: *“Ağa, arıza burada kopar. İster misin, Suzan benden önce namaz kılsın, hacca gitsin!”*. **Kasap: “Baba ne diyor bu işe?”** dediği zaman Celal: **“Baba imzayı kendi atacak, verecek kızın eline Müslümanlık tapusunu, ‘Celalim’e iyi bak, o benim gözümdür diyecek”** der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Nusret Usta bir insanı Müslüman edecek, hatta ona “Müslümanlık tapusu” verecek konumdadır veya karakterler tarafından öyle görülür.

Nusret Usta'nın derviş, evliya konumuna başka bir örnek daha verilebilir: Nusret Usta'nın damadı Süha, bir çocuk sahibi olmak istemektedir. Hatta, doğmadan çocuğunun adını koyar: Atakan. Önce karısı Mehpare çocuk istemez, aralarında sorun çıkar. Sonra Mehpare de razı olur. Diğer yandan Süha'yı çocuk yapmaya iten, üvey babası Ruhi ve annesi Nezaket'tir. Ruhi, sürekli Süha'ya öğüt verir. Bir gün Süha, Kirli'den yardım ister. Süha'ya yardımı reddeden Kirli şöyle der: *“Senin Atakan'ın göbek bağı babasına değil, dedesine bağlı, sen git o bağı kopar”* (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Kirli'nin sözlerini Süha, Ruhi'ye aktarır ve aralarında şu diyalog geçer⁴⁴:

“Bak, Kirli kardeşim ne güzel söylemiş (...) Nusrettin Baba, seni ayağından kazığa bağlamış” der ve *“Efendi, dünya niye yuvarlak da, düz değil”* diye sorar. Süha'nın, *“O zaman, dönemez güneşin etrafında da ondan”* cevabını Ruhi şu sözlerle bağlar: *“Ben sana daha hiçbir şey demiyorum (...) yahu sen gelmişsin, kötü bir ayın etrafında dönüp duruyorsun; Ruhi kim yav (...) Bak paşam, sen doğru git o güneşi evine davet et, güneş girmeyen eve doktor girer”* (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm).

Burada görüldüğü gibi Nusret Usta, etrafında dönülmesi gereken, herkese ışık saçan, en önemlisi de, hayatın kaynağı olan bir “Güneş” olarak tasvir edilir. Bu nedenle muradına ermek isteyen kişi, onun etrafında dönmeli, yakınında olmalı ve onun güneşinden yararlanmalıdır. Başka bir deyişle, Nusret Usta “hayat veren”dir ve ancak “Atakan”ın dünyaya gelmesini o sağlayabilir. Hatta Ruhi'nin *“Nusrettin Baba, seni ayağından kazığa bağlamış”* sözleriyle de görülmektedir ki, Nusret Usta'nın, “dediği olur”, o izin vermezse, Süha'nın çocuğu olamaz. Böylece Nusret Usta Tanrı'ya yakın, onun dünyadaki temsilcilerinden biri olarak verilir. Müslüman olan Nusret Usta, İslam inançlarına göre, bir peygamber

⁴⁴ Diyalogun tamamı. Ek: 7.

olamayacağı için, peygamberden sonra gelen önemli “dini” kişilerden biri konumuna oturtulur. Bu görüş, dizinin ilerleyen sahnelerinde pekiştirilir.

Örneğin: Ruhi'den öğüdü alan Süha, ekmek teknesine, “Baba”yı görmeye gider. Süha'nın amacı, “Baba” ve ailesini akşam yemeğine davet etmektir. Ancak, aralarında geçen diyalogun gelişimi çok farklıdır. Nusret Usta’ “ilahi” güçleriyle, Süha'nın oğlunun olmasını engelliyormuş gibi verilir⁴⁵.

Süha, *“Babacım, elinizi ayağınızı öpeyim, ne olur beni artık yerlerde süründürmeyin (...) Artık yapmayın babacım, evde dinginliğim, huzurum kalmadı, annemle karım her gün birbirlerini yiyorlar, etmeyin eylemeyin”* (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm). Ancak dizide kendisine atfedilen bu konunun farkında bile olmayan Nusret Usta, Süha'nın sözlerini anlayamaz ve *“Ben sana ne yaptım oğlum (...) Benim ne günahım var”* diye cevap verir. Ancak Süha, *“Ama siz isterseniz her şey çok güzel olabilir babacım, ama niye istemiyorsunuz, ben size kötü bir damat mı oldum, ben ne kusur işledim?”* der (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm).

Burada görülmektedir ki, “Baba” istemezse “ilahi konumu”yla, Süha'nın çocuğunun olmasını engelleyip, evinde huzurunun kalmamasını sağlayabilir. Süha, *“Siz isterseniz, her şey çok güzel olabilir babacım”* sözleriyle, ilişkisinin, evliliğinin “Baba”ya bağlı olduğunu söyler. Başka bir deyişle, sadece “babalar cennetin bekçileri” (Parla, 2002:24) değil, aynı zamanda “yuvanın, mutluluğun, huzurun” da bekçileridir. Süha bu durumu, “Baba”yı yemeğe davet ettiğinde söylediği şu sözlerle açıklar: *“Gelirken beraberinizde huzur, mutluluk ve Atakan getirseniz”* der (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm).

⁴⁵ Diyalogun tamamı. Ek: 8.

Nusret Usta'nın "ilahi" konumu, dizi içinde aslında sadece karakterler tarafından düşünülen bir görüş olarak değil, gerçek bir durum olarak da yansıtılır. Başka bir deyişle, Nusret Usta sadece kahramanların "Baba"ya karşı davranışları veya yönetmenin çekim açılarıyla "ilahi" bir konuma oturtulmamıştır. Bizzat senaryo, onun özel bir insan olduğunu izleyiciye bildirir. Bu durum dizideki şu olayla verilir: Nusret Usta'nın karısı Ayhan, hamile kalır ve bu çocuğun, erkek çocuk olacağı düşünülür. Ancak Ayhan merdivenlerden düşer ve düşük tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Acil olarak hastaneye kaldırılır. Bu sırada Nusret Usta'nın küçük kızı Sonnur'un da kalbi rahatsızdır ve hastanede yatmaktadır. Anne ve bebeğin hayati tehlikeleri vardır. Ayhan operasyona alınır. Nusret Usta hastanede mescitte namaz kılar ve Allah'a yalvarır. Bu sırada gözlerini kapatır ve şu olaylar olur: Nusret Usta beyazlar içinde bir yerdedir. Karşısında ise üç farklı boyda tabut vardır. Onların arkasında ise, mahallenin delisi olarak bilinen Sefa vardır. Sefa, Nusret Usta'ya bu üç tabuttan en küçüğünün doğacak oğlunun, orta boyda olanının Sonnur'un, en büyüğünün ise karısının tabutu olduğunu belirtir. Ona bildirilen ise -ki bu Allah'ın emridir- bir kişiyi seçmesi gerektiği, seçtiği kişinin yaşayacağı, geri kalan iki kişinin ise öleceğidir. Nusret Usta hiç tereddüt etmeden oğlundan vazgeçer, çünkü daha doğmamıştır. Ancak karısı ile kızı arasında bir ayrım yapamaz ve "*Beni alın*" der. Sefa, bunu yapamayacağını belirtir: "*Karar alınmıştır*" der. Burada anlaşılan Sefa'nın kendisini onlar yerine feda ettiğidir. Nusret Usta bu duruma karşı çıkar, ancak Sefa kararın alındığını yineler. Bu sahnenin ardından, doktorlar operasyondan çıkar, bebek alınmıştır. Ayhan hayata döner. Sonnur'un kalbinin iyileştiği ise 15.03.2004 tarihli 57. bölümde aktarılır. Bu bölümde, doktor iyileşmeyi "mucize" olarak nitelendirir: "*Kızım kalbin gitmiş, sanki yerine yenisi takılmış*" der. Diğer yandan Nusret Usta'nın yaşadığı bu "ilahi" olayın ardından, Sefa ortadan kaybolur. Kimse Sefa'yı bulamaz. Böylece Nusret Usta'nın gördüğünün bir rüya değil, gerçek olduğu izleyiciye verilmiş olur. Çünkü her şey onun "gördüğü" gibidir. Böylece yaşanan olaylar dizisi, yalnız dizi karakterlerinde değil, izleyicide de Nusret Usta'nın "ilahi" bir insan olduğu fikrini

doğrulamaktadır. Nusret Usta dolaylı bile olsa, Tanrı ile konuşmuştur. Tanrı'dan ona bir haber getirilmiştir.

Nusret Usta zaman zaman namaz kılar vaziyette oturarak, Tanrı ile konuşmaktadır. Dizinin 22.03.2004 tarihli 58. bölümünde, Jale güzellik yarışmasına katılmak için evden kaçır. "Baba" büyük bir üzüntü içindedir. Gecedir ve "Baba" ev halkını yataklarına gönderir. Secdeye doğru oturur, başı önünde eğik, içinden konuşur: *"Beni alıp götürmeden, bunlar alıp götürecektir beni. Ben çok kötü oluyorum. **Senin dediğin gibi yetiştirdim, daha ne yapmamı istiyorsun**".* Nusret Usta'nın bu sözleri söylemesinin akabinde, **şiddetli bir gök gürlemesi** duyulur. Nusret Usta gökyüzüne doğru başını kaldırır: *"**Kızma bana, idrak-i meali bu küçük akla gerekmez, zira bu terazi bu kadar acıya gelmez**".* Bu sözün de hemen ardından **gök gürler**. Burada da Tanrı'yla doğrudan konuşma ve Tanrı'dan da bir yanıt görmekteyiz. Görülmektedir ki, "Baba", "sevgili kul" dur ve Tanzimat yazarlarının belirttiği gibi "cennetin bekçisidir".

Bütün bunlardan anlaşılmaktadır ki, senaryo yazarları, Nusret Usta'nın "ilahi" bir konumu olduğunu göstermişlerdir. Hatta onun yerine izleyicilere anlatmışlardır. Nusret Usta'yı "ilahi" konumuna oturtma, yalnız karakterler üzerinden yapılmamış, dizinin metnine de yerleştirilmiştir. Parla, daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Tanzimat romanı yazarlarının, kendini romanın "Baba"sı yerine koyduğunu ve romanın "Baba"sının zaman zaman doğruları direkt olarak anlattığını söyler. Dizide de senaryonun "Baba"ları aynı Tanzimat romanı yazarları gibi, "Baba"nın konumunu, karakterler üzerinden yansıtmının yanında, yukarıdaki örnekteki gibi izleyiciye direkt olarak da anlatmışlardır.

3.1.5. Tanzimat Döneminde “Baba” ve Nusret Usta

Dizinin senaryo yazarlarının “Baba” kavramına yaklaşımları, Tanzimat dönemi yazarlarının tutumları ile paralellik göstermektedir:

- Parla’nın belirttiği Tanzimat romanlarındaki “Baba” karakteri, Nusret Usta karakteri ile özdeşleştirilmiştir.
- Nusret Usta, Tanzimat yazarlarının oluşturduğu, yargılayan, son kararı veren, sözünden çıkılmayan “Baba”dır.
- Yerel/geleneksel “Baba” olarak Nusret Usta, Tanzimat yazarlarının ortaya koyduğu, “arkadaş, öğretmen, eğitmen, kısaca tam anlamıyla bir rehber”dir.
- Tanzimat romanlarındaki “Baba” gibi, İslami otoritedir, “ilahi” konuma sahiptir.
- Tanzimat romanlarındaki “Baba” gibi, yerelin/gelenekselin koruyucusudur.
- Tanzimat romanlarındaki “Baba” gibi, her şey Nusret Usta’nın iradesine bağlıdır.
- Tanzimat romanlarındaki “Baba” gibi, Nusret Usta evinin direğidir.
- Tanzimat romanlarındaki gençler, “Baba” eksikliğinde yanlış yola sürüklenmekte, kendi öz benliklerini ve kültürlerini, yerelliklerini unutmaktadırlar. Dizide “oğulların” gerçek babası olmasa da, ortaya çıkan

“Baba”, özellikle de İslami inançlara bağlılığı yüksek bir “Baba” olan Nusret Usta, otoritesi ile “oğulları” doğru yola getirebilecektir.

- Tanzimat romanlarındaki gibi, “Baba” yokluğu, “oğulları” çöküşe sürükler.

- Tanzimat romanlarındaki gibi “Baba”ya isyan, yerelliğe/geleneksele isyandır ve “oğul” için yıkımın habercisidir.

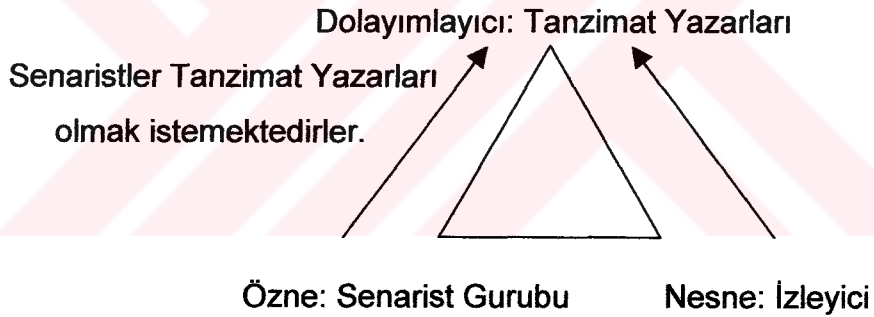
- Diğer yandan Tanzimat yazarlarında kadın, erkeğin yanında bir “melek” olabileceği gibi, aynı zamanda erkeği baştan çıkarabilecek “şeytan” konumundadır. **Ekmek Teknesi** dizisi içinde de benzer bir durum söz konusudur. Çünkü erkeklerin akıllarını başlarından alan, onlarla “oynayan”, onları “süründüren” kadınlardır. Örneğin: Nusret Usta’nın kızları, Suzan, Nezaket... gibi.

- Tanzimat romanlarında metnin “Baba”sı yazar iken, dizide de “metnin babası” senaryo yazarlarıdır.

Nusret Usta’nın bütün bu özelliklerinde görüldüğü üzere, senaryo yazarları bu karakteri oluştururken, Tanzimat yazarlarından dolatılmış ve Nusret Usta karakteri, Tanzimat romanlarındaki “Baba” kuramına göre oluşturulmuştur. Burada iki tane üçgen arzu oluşmaktadır. Birinci üçgen arzuda, dizinin yazarlarının dolayımı söz konusudur. Senaryo yazarları, Tanzimat romanı yazarlarını örnek almışlardır. Tanzimat romanı yazarlarının izinden gittikleri için, onların “müridi” konumundadırlar. Özne/senaryo yazarları dolayımlayıcısına özenmiş, onun gibi “metnin babası” olmak istemişlerdir. Böylece amaç, dolayımlayıcı gibi olmak, Tanzimat romanı yazarlarının yerine geçmektir. Burada dışsal dolayım söz konusudur. Çünkü senaryo yazarlarının, Tanzimat dönemi yazarları ile “rekabet” ettiğini gösteren bir belirti yoktur. Aksine Tanzimat yazarlarının izinden gitme durumu söz konusudur. Bu nedenle de Tanzimat romanları

yazarlarının çizdiği “Baba”yı, kendi metinlerine de taşımışlar ve metinlerinde, aynı “Baba”yı tekrar yaratmışlardır. Tanzimat dönemi yazarlarına öykündükleri için oluşan “Baba”, ilahi bir konuma yükseltilmiş, metin “Baba”yı yüceltmıştır.

“Üçgen Arzu”da olduğu gibi, asıl amaç dolayımlayıcıya ulaşmaktır. Dolayımlayıcı mekansal ve zamansal olarak çok uzaktadır. Bu uzaklık, özneyi/senaryo yazarlarını harekete geçirmiş, Tanzimat yazarlarının olmadığı bir zaman ve mekanın içinde, kendilerini onların yerine oturtmaya çalışmışlardır. Özne, dolayımlayıcının yokluğundan yararlanıp, dolayımlayıcı olma peşindedir. Bunu da, senaryoyu yerellik söylemleri üzerine kurarak ve senaryoda bir “Baba” yaratarak yapmışlardır. Bu durumu bir şekil ile ifade edecek olursak:



Burada nesne izleyicidir. Çünkü Tanzimat yazarları, büyük eserler vermiş ve geniş kitlelere ulaşmıştır. Özne, dolayımlayıcısı gibi olmak, geniş kitleye ulaşmak ister. Roman için okur ne ise, televizyon için izleyici odur. Özne, Tanzimat romanları gibi kendi okuruna, izleyicisine ulaşmak ister. Böylece dolayımlayıcısı gibi olacak, ona ulaşacaktır.

Dizi içindeki “Baba”nın dolayımlayıcısına baktığımızda, onun dolayımlayıcısı da, Tanzimat romanlarında yaratılan “Baba” kavramıdır. Nusret Usta da bir dolayım içindedir. O da yerel/geleneksel “Baba”ya öykünmektedir. Nusret Usta kuşaklar boyunca getirilen kültürü, yerelliği, önceki “Baba”lar gibi devam ettirmek, bir sonraki kuşağa aktarmak

istemektedir. Bunun bir ucu Tanzimat romanlarına dayanmaktadır. Çünkü orada çizilen “Baba” kavramı, Türk kültürünün yüzyıllardır gelen yerelliğinden doğmuştur. Tanzimat yazarları, yerelliği korumak istemiş, bunu da devlette padişaha, ailede babaya yüklemişlerdir. Tanzimat romanlarındaki “Baba” kavramının kökenine baktığımızda, onun da yerellikten ve onu Batı’ya karşı koruma isteğinden doğduğunu görmekteyiz. Bütün bu sebeplerden dolayı Nusret Usta, hem Tanzimat romanlarında oluşturulan “Baba”ya öykünmekte, hem de kültürün, geleneğin, yerelliğin taşıyıcısı olan bütün “Baba”lara öykünmekte, onların izinden gidip, “müridi” olmaktadır. Amaç, “Baba” adında bütünleşen yerelliği korumaktır.

Bu üçgenin nesnesi de yoktur. Çünkü “mürit” neyi istediğini tam olarak bilmektedir ve aslında nesnesine sahiptir. Dolayımlayıcıya ulaşmak için kullanması gereken bir araca ihtiyacı yoktur. Hatta Nusret Usta, dolayımlayıcısına ulaşmıştır, onunla bütünleşmiştir, bu nedenle dizi içindeki diğer karakterlerin dolayımlayıcısı olur. Başka bir ifade ile, Nusret Usta’ da bir “Baba”dır. Bu kavramın taşıdığı bütün özelliklere sahiptir. Bu nedenle özne dolayımlayıcı olmuştur. Bu durumu şekil ile ifade edecek olursak;

Özne: Nusret Usta $\xrightarrow{=}$ Dolayımlayıcı: Bütün “Baba”lar

3.1.6. “Baba” Eksikliği ve “Baba” Bulma

Dizi içinde gösterilen baba, Nusret Usta’dır. Dizideki bütün genç erkeklerin babaları yoktur. Süha, annesi Nezaket ile yaşamaktadır. Tolga, önce yalnız yaşar, sonra annesi gelir. Kirli kimsesizdir. Cengiz, Ayhan’ın kardeşidir. Tek yakını ablası, yeğenleri ve eniştesi Nusret Usta’dır. Celal’in

de kimsesi yoktur. Bican, Naim ve Korkut beraber yaşamaktadır, daha sonra Celal de yanlarına katılır. Tümü eğitimsizdir. Hepsinde bir “baba eksikliği” söz konusudur. Yerel otoriteyi temsil eden Nusret Usta, onların “Baba”sıdır⁴⁶. Ancak Nusret Usta’nın “Baba” olma durumu her karakter üzerinde farklı etkilere yol açar. Örneğin: Cengiz “Baba”yı reddederken, Kirli hem babaya bağlı hem de onun karşısında, ikinci ama “yanlış baba” konumuna yerleşmiştir. Celal ise tamamen “Baba” tarafından dolayımlanan ve “Baba”nın müridi olan biridir. Naim de “Baba”ya en yakın olabilecek ve en iyi “oğul” konumundayken, ona “ihamet” eder. Korkut ve Bican, diğerlerine göre biraz daha “Baba”ya uzaktır ama ona bağlıdırlar. Tolga ise Nusret Usta’yı, sadece bir büyük olarak görür. Diğerleri kadar “Baba” hissine sahip değildir. Şimdi bu karakterleri ve onların “Baba” kavramlarını, tek tek ele alacağız.

3.1.6.1. Cengiz ve “Baba”yı Ret

Tanzimat dönemi yazarlarının romanlarında, babanın yokluğunda çocuklar kötü yollara düşmektedir. Özellikle de Batı taklitçiliği, oğulların İslami yetiştirme tarzlarından yoksun olmaları, onların yıkımlarını getirmektedir. Dizide de, baba yoksunluğunun kötü sonuçlarını yaşayan en belirgin karakter Cengiz’dir. Cengiz’in, *karnavalesk* özelliklerine daha önce değinmiştik. Kirli ve Cengiz, kendi *karnavalesk* dünyalarında yaşamaktadırlar ve bu dünya içerisinde olmaktan memnundurlar. Ancak, *karnavalesk* dünyanın tek karşıtı yerel/geleneksel dünya ve “Baba”dır. Öncelikle Cengiz, seçtiği dünya açısından, Tanzimat dönemi yazarlarının

⁴⁶ Örneğin: Korkut, Jale’nin burnunu kırar ve karakola alınır. Komiserin “bugün içerde kalsın”, ısrarına karşılık “Baba”; “Ya kalsa ne olacak, Nusret Baba *oğlunu* içeri attırdı mı dedirteceğim” der.

da desteklediği gelenekseli/yereli reddetmekte, böylece “Baba”yı reddetmektedir.

Cengiz, Tanzimat dönemi yazarlarının romanlarında işlediği karakterler gibi havai, Batı özentisi, lüks yaşam isteyen ancak bunu yapabilecek bilgi, beceri ve görenekten yoksun bir karakterdir. Bu yönüyle de, daha önce belirttiğimiz gibi, Karagöz oyunlarının “Çelebi”si gibidir. Zengin olmak için türlü oyunlar çevirir ve bu oyunları sırasında, tıpkı Tanzimat romanlarındaki “kötü” karakterler gibi, sürekli komik durumlara düşer. Kendinden bahsederken, *“Biz İngiliz örf ve adetlerine göre yetiştik”* der. Görülmektedir ki, Cengiz’de de Tanzimat dönemi yazarlarının “Baba” eksikliğine sahip kahramanlarında görülen, Batı özentisi düşünce tarzı vardır. Senaryo yazarları Cengiz’i, Tanzimat dönemi romanlarındaki “Baba” otoritesinden yoksun ve kendini Batılı olarak göstermek isteyen beyzadelerle aynı konuma yerleştirmektedir. Böylece yananlamsal olarak, tıpkı Tanzimat dönemi romanlarındaki beyzadeler gibi, Cengiz de “kaybolmaya mahkum” bir “oğul”dur.

Cengiz, onu eğitecek ve gerekli terbiyeyi verecek bir babadan yoksundur. Mithat Efendi’ye göre babasızlık, yanlış terbiyeyle eşittir, babasız olan erkek evlat “baştan çıkacaktır” (Parla, 2002:29). Dizinin senaryo yazarları ve yönetmeninde de Tanzimat dönemi yazarlarına benzer bir yaklaşımı söz konusudur. “Baba”dan ve “Baba” otoritesinden, eğitiminden yoksun Cengiz de, “doğru” yolda değildir (Ancak bu “doğru yol” tabi ki “Baba”nın bakış açısından görülen “doğru yol”dur ve bu “doğru yol”, “bizim” yerel/geleneksel olarak belirlenmiş yaşam tarzımızdır). Çünkü Cengiz bir türlü *“adam olamamaktadır ve olmayacak”* tır (Nusret Usta’nın sözleri: 51. bölüm). Cengiz’in neden “adam olamayacağını” yönetmen, Nusret Usta’nın ağzından verir.

Nusret Usta'nın karısı Ayhan, ekmek teknesine gelir. Cengiz, haksız yoldan para kazanmıştır⁴⁷ ve bu parayla herkese hediye alır. Ayhan, Cengiz'in Nusret Usta'ya aldığı hediyeyi verir. Nusret Usta bu hediyeyi fırın ateşine atar ve *"Elden adam olur, Cengiz'den odun olmaz (...) Nasıl adam olur biliyor musun hanım, şu fırında yanan resim gibi yansa, kül olsa, toprak olsa, başak olsa, buğday olsa, un olsa, yoğrulsa, sonra da ekmek olsa, belki!"* (19.01.2004 tarihli, 50. bölüm). Çünkü Cengiz'in "Baba" eksikliği vardır ve ancak düzelmesi için tekrar doğması ve "Baba"nın elinde "yoğrulması" gereklidir.

İkinci olarak, Nusret Usta, Cengiz'in "adam olamamasını": *"Hanım, Cengiz ne zaman bana akıl danıştı ki ona kol kanat gereyim ben!"* sözleriyle açıklar (19.01.2004 tarihli, 50. bölüm). Böylece Cengiz'in bu durumunun, "Baba" eksikliğinden kaynaklandığı izleyiciye yananlamsal olarak verilir. Burada senaryo yazarları ve yönetmenin "oğulların" kişiliği konusunda, "Baba"nın önemine yaptığı vurgunun, Tanzimat dönemi yazarları ile aynı olduğunu görmekteyiz. Cengiz'in "Baba"ya bir şeyler danışmadığı için, "Baba" korumasından, öğüdünden, yol göstericiliğinden yoksun olduğu ve bu nedenle sürekli yanlış şeyler yaptığı ve "sefil" bir hayat sürdüğü senaryo yazarları tarafından verilir.

Ancak Cengiz ona *"kol-kanat gelecek"* olan babayı reddetmektedir, istememektedir. Bütün dizi karakterleri, Nusret Usta'ya "Baba" diye hitap etmesine karşın, Cengiz, ona *"enişte"* demektedir. Cengiz herkes tarafından kabul edilen "Baba"yı reddeder.

Örneğin: Heredot'un hikaye anlattığı bir akşam, dini konu açılır ve Heredot'a bir soru gelir. Heredot: *"Ben bilmem, ehline danışın"* diyerek kafasıyla dışarıyı gösterir. Burada "ehil" olarak gösterilen Nusret Usta'dır.

⁴⁷ Daha önce bu konu ele alınmıştı. Ancak hatırlanması için; Kirli bir adamın ceketini giymiştir. O ceketin cebinden 86 milyar lira çıkar. Kirli ve Cengiz bu paralara el koyar. Ama "Baba"ya piyangodan çıktı derler.

Cengiz, Heredot'un bu sözünün ardından elini yüzüne getirir; *"Aman ben almayım, kalsın"* der.

Cengiz, istemese de üzerindeki "Baba" otoritesi, dizi içinde belirgin bir şekilde verilir. Çünkü Nusret Usta yerelliğin "Baba"sıdır ve bütün sözleri bir emir konumundadır. Bu nedenle Cengiz "Baba"dan gizli işler yapmasına, "Baba"nın sözünü tutmamasına rağmen, Nusret Usta'dan korkmakta ve ona karşı geldiği durumlarda bile, dönüp dolaşıp Nusret Usta'nın otoritesini kabul etmektedir.

Örneğin: Kirli ve Cengiz'in haksız kazancının açığa çıkmasının ardından "Baba" emir verir: *"Ya yirmi dört saat içinde evlenecekler veya cezalandırılacaklardır"*. Kirli ve Cengiz, hemen mahalledeki bütün kadınların kapılarını çalarlar. Ancak evlenecek kimse bulamazlar. Günün sonunda "Baba" cezalarını açıklar: *"Benim selam verdiğim, selam aldığım kimse Cengiz ve Kirli ile konuşmayacak, selam alıp, selam vermeyecek, siz de benim selam alıp, verdiğimin yanına yaklaşmayacaksınız"* der. Birkaç gün sonra Cengiz, ekmek teknesine gelir. Nusret Usta gözünde gözlüğü, hesap yapmaktadır. Cengiz'e arkası dönük; *"Ne istiyorsun Cengiz, söyle?"*, Cengiz: ***"Enişte, ben adam falan olmak istemiyorum, sen ha bire diyorsun ya 'Cengiz adam ol' , şunu yapma, bunu yapma!"***, Nusret Usta: *"Cengiz, benim derdim bana yeter evladım ya, ne istiyorsan onu yap. Benden uzak ol, Mısır'a sultan ol!"*, Cengiz: *"Bravo enişte, sen hala tavşanın kulağını çekiştiriyorsun. Ben ne sultanlık istiyorum, ne mısır ne de patlamışını... Ben fırıldağın önde gideniyim, ben Cengiz'im, Ali Cengiz, anlaştık mı?"*, Nusret Usta gözlüğünü çıkarır ve ***"Sen de haklısın Cengiz'im ne diyeyim"*** der. Cengiz, Nusret Usta'nın önünde diz çökerek ***"Yanı yasak, ceza falan kalktı mı?"***, Nusret Usta: *"Kalktı Cengiz'im, kalktı, Allah yolunuzu açık etsin!"* Cengiz, Nusret Usta'nın önünde eğilip, başını omzuna koyarak bağırır: ***"Baba, baba!"*** (15.03.2004 tarihli 57. bölüm). Görüldüğü gibi Cengiz'in üzerinde bir "Baba" korkusu vardır ve Cengiz "Baba"yı reddetmesine karşın, zor

durumda kaldığında veya “Baba”dan bir şeyler için izin alabildiğinde yukarıdaki gibi “*Baba, baba*” der, bu da onun gizli “Baba” arayışını ortaya çıkarır.

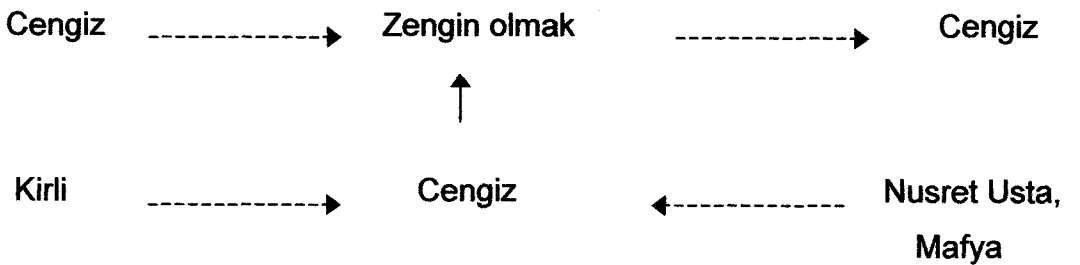
İkinci örnek: Mafyanın eline düşen Ruhi’yi kurtarır, Cengiz ve Kirli’nin, harcadığı paraların ödeneceği sözünü verir, senet altına imza atar. Sonra Kirli ve Cengiz’e bakarak, “*Sizin işiniz benimle*” der ve kızar: “Ulan bir büyüğünüz yok mu, danışmak yok mu!” der. Bu sözler Cengiz’in “Baba”yı reddettiğini, onu bir danışman, yol gösterici olarak kabul etmediğini göstermektedir. Diğer yandan Kirli ve Cengiz, Nusret Usta’nın korkusundan, Ayhan’ın yanına giderler ve Cengiz, “Ablam, eniştem bizi kurbanlık koyun diye kesecek” der, yardım ister. Bu sözlerle de, “Baba”yı istemeyen Cengiz’in, “Baba”dan korktuğunu ve onun otoritesi altında boyun eğdiğini göstermektedir.

3.1.6.1.1. Cengiz’in Eyleyenler Şeması

Karnavalesk bir karakter olan Cengiz, “Baba” otoritesini reddetmektedir. “Baba”, onun için daima bir engelleyicidir. Cengiz, nesnesi ne olursa olsun karşısında “Baba”yı bulur. Ama dizinin 2003-2004 sezonunun sonlarına doğru, “Baba” engelleyici olma özelliğinden vazgeçer. Böyle bir durumda eyleyen şemasında öznenin nesnesini elde etmesi beklenirken, Cengiz bütün nesnelerini kaybedecektir. Bunları iki kesit halinde inceleyeceğiz.

3.1.6.1.1.1. Birinci Kesit: Normal Yaşam

Cengiz lüks bir yaşam sürmek, zenginler gibi yaşamak istemektedir. Bu nedenle bu kesitte Cengiz'in nesnesi, zengin olmak, çalışmadan para kazanmaktır. Cengiz'in zengin olmak için yaptığı "fırıldak"ları Kirli destekler ve onun yanında olur. Bu nedenle de Cengiz'in yardımcısı Kirli'dir. Bu noktada engelleyici "Baba"dır. Çünkü bu istekler, "Baba"ya ve onun yerelliğine uygun değerler değildir. Cengiz ve Kirli'nin "Baba"nın yerelliğinin içinde yaşıyor olması göz önüne alınırsa, bu kesitte engelleyicinin gücü fazladır. Kirli, Cengiz ile lokantadan çıkarken, kendi ceketini yerine başkasının ceketini alır ve ceketin içinden yüklü bir çek çıkar. İkili bu paraya el koyarlar ve etrafa piyangodan çıktığını söylerler. Böylece Cengiz, nesnesine ulaşmış olur. Ancak Cengiz'in nesnesi ile birlikteliği uzun sürmez. Mafya paranın peşine düşer. Cengiz ve Kirli'yi bulamayınca, çeki ikili adına bozduran Ruhi'ye ulaşır ve onu kaçırmaya çalışır. Dövdükten sonra senet imzalatırlar. Ruhi mafyanın elinden kurtulunca hemen "Baba"ya gelir. Durumu öğrenen "Baba", Cengiz'in nesnesini elinden alır ve onu cezalandırır. Başka bir ifade ile engelleyici, öznenin nesnesine ulaşmasını engeller. Bu aşamada engelleyicinin yalnızca "Baba" olmadığı da görülmektedir. Mafya ve Ruhi de engelleyicidir. Bu durumu, eyleyenler şeması ile açıklayacak olursak;



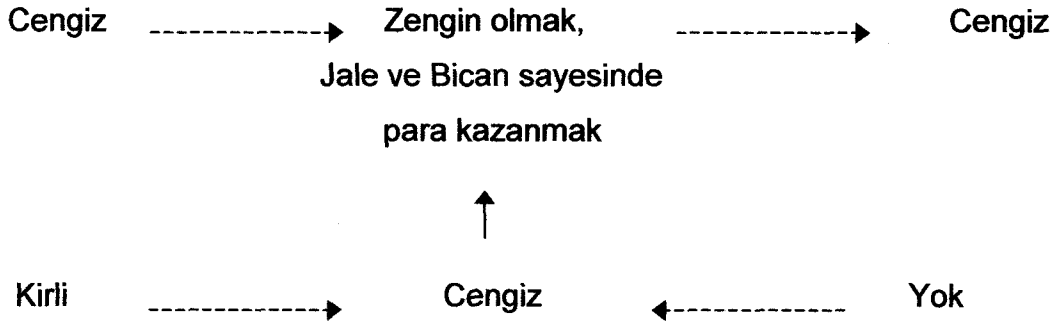
Dolayısıyla dizi yerelliğinden ve bu yerelliğin yaşam tarzından çıkmak isteyen Cengiz, dizi yerelliğinin temsilcisi ve diğer kişiler tarafından engellenir. Cengiz nesnesine ulaşamaz. Aynı zamanda ceza alır ve dizi

yerelliğinden kovulur. Nusret Usta mahalleden kimsenin Kirli ve Cengiz ile konuşmamasını ister. Nesneye duyulan istek, öznenin başka değerlerini kaybetmesine neden olur. Böylelikle dizinin alt kodlarında Cengiz'in nesnesinin değersizliği vurgulanır. Burada, “mal, para” gibi maddesel değerlerin dizi yerelliğinde önemli olmadığı söylemi yer almadığı görülmektedir. Bu durum yerelliğin temsilcisi olan Nusret Usta kişiliği ile birleştirildiğinde, yerellik söyleminde maneviyatın ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

3.1.6.1.1.2. İkinci Kesit: Özgürlük ve Yıkım

“Baba” daha önce belirttiğimiz gibi, haksız yere para kazandıkları için Kirli ve Cengiz'i cezalandırır. Bu cezanın ardından Cengiz tekneye gelir, “Baba” *“Allah yolunuzu açık etsin!”* der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Bu sözlerin ardından “Baba”, otoritesini Cengiz'in üzerinden çeker. Böylece “Baba”nın Cengiz için engelleyici vasfı kalmamıştır. Cengiz birinci kesitteki nesnesine ulaşma çalışmalarına devam eder. Zengin olma amacı peşinde, Jale'yi sinema sektörüne sokar. Bican'a kaset çıkarttırmaya çalışır. Bu aşamada Kirli yine onun yardımcısıdır. Ancak bu durum Cengiz'in yıkımına neden olur⁴⁸. Kirli ile birbirlerinin bıçaklarlar. Böylece Cengiz yine nesnesine ulaşamaz. Bu durumu eyleyenler şeması ile gösterecek olursak;

⁴⁸ Bu konu, “Kıyamet” başlığında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.



Bu durum ortaya çıkarmaktadır ki, Cengiz'in engelleyicisi olan "Baba" aslında onun yardımcısıdır. Kahraman, yardımcısını engelleyici olarak görmektedir. Bu durum yine "Baba" kavramına götürmektedir. Oğul, yanlış nesne seçtiği zaman, "Baba" engelleyici olmaktadır. Ama karakterin engelleyici olarak gördüğü kişi, "Baba", engelleyici olmaktan çıktığı zaman da özne, yine nesnesine ulaşamamaktadır. Hatta, ulaşsa da ulaşmasa da yıkıma gitmektedir. Bu da göstermektedir ki "Baba"nın varlığı, yardımcı olsa da engelleyici olsa da önemlidir. Çünkü "Baba" engelleyici olsa bile, oğul çöküşe gitmezken, "Baba" eksikliği oluşmaya başlar başlamaz, oğul yıkıma gidecektir. Burada "Baba"nın önemi bir kez daha vurgulanır. "Baba" yokluğunun "oğul"u çöküşe sürükleyeceği verilir. Nesnenin yanlışlığı yine vurgulanır. Böylece Cengiz karakteri üzerinden yerelliğe ve manevi değerlere yapılan vurgu pekiştirilir. Burada da "Baba" yerellik söylemlerinde en üst noktaya oturtulmuştur.

3.1.6.2. *Karnavalesk* ve Resmi Otorite: Kirli ve Nusret Usta

Kirli'nin kanavalın soytarısı olduğunu belirtmiş, Kirli ve Cengiz karakterinin *karnavalesk* çözümlemesini vermiştik. Bu inceleme sırasında Nusret Usta'nın, Kirli üzerindeki etkisine değinmiştik. Kirli'nin *karnavalesk* konumuna, Nusret Usta'nın da "Baba" konumuna daha önce değindiğimiz için, karakterlerin bu konumlarını tekrar incelemeyeceğiz. Şimdi Kirli'nin

karnavalesk konumu ile Nusret Usta'nın "Baba", "otorite" konumunun yarattığı karşıtlığı inceleyeceğiz.

Karnaval kavramına değindiğimiz bölüm içinde ele aldığımız gibi, *karnavalesk* dünya ile resmi dünya birbirinin tamamen zıttı durumundadır. *Karnavalesk* dünya, gerçek dünyayı ve onun kurallarını reddeder, karşı çıkar, alaya alır, ters-yüz eder. Böylelikle de, resmi dünyayı eleştirir. Resmi dünya ise kuralların katı ve kesin olduğu, geleneğin hüküm sürdüğü bir dünyadır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, iki dünyada özelliklerini kendi halk kültürünün yerelliklerinden alır. Bu nedenle dizinin *karnavalesk* dünyası ile yine dizinin resmi dünyasını ele almak, yerelliğin iki farklı yüzünü; gerçek ve *grotesk* yüzünü ele almak olacaktır.

Dizi içinde Nusret Usta ve Kirli karakterleri iki "farklı dünyanın" temsilcileridir. Kirli "*karnavalesk* dünya"yı temsil ederken, Nusret Usta "resmi dünya"yı temsil eder. Nusret Usta yerel/geleneksel düzenin "hükümdarı, kralı, temsilcisi"dir. Nusret Usta'nın bu durumu, otoritesinden, söylediği sözün kural, emir, yasa olarak kabul edilmesinden, ödülü de cezayı da Nusret Usta'nın vermesinden ortaya çıkmaktadır. Kirli'nin *karnavalesk* dünyanın "kralı" olduğu ise, öncelikle en fazla *karnavalesk* unsurların Kirli'de olmasından ve dizinin 15.03.2004 tarihli 57. bölümünde, kendisinden kral olarak bahsetmesinden ortaya çıkmaktadır.

Kirli haksız olarak kazandıkları paradan sonra "özüne dönme"⁴⁹ kararıyla tekrar tahtına oturur ve "kral"lık görevini yapmaya başlar. Kendisini bir danışman, bir bilgin konumuna koyar. Gerçek dünyadan uzak, kendi kurduğu *karnavalesk* dünyada, diğer kahramanlara *karnavalesk yaşam* tarzı konusunda öğütler verir. O tarihten itibaren de Nusret Usta ile olan "karşıt kral"lığı belirgin bir hal alır.

⁴⁹ Bölüm 2, Sayfa 12-15'de daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Mahallenin gençleri, önceleri fikir danışmak, sorunlarına çözüm bulmak için Nusret Usta'ya giderken, artık Kirli'den öğüt almaya başlarlar.

- Celal, Kirli'nin kulübesinde içki içer, Suzan'a duyduğu aşk nedeniyle dertlidir. Kirli, *"Bu devirde ağlamayana meme yok, sen ne yaptın, bir köşeye çekilip ağladın (...) Celal Abi tusunamidir, fırtınadır, hortumdur, istediğini alır, önüne katar, dilediği yere sürükler. Se, fırtına gibi eseceğine, ıslık çalıp geziniyorsun"*, Celal: **"Verme gazı Kirli, gidip evi başına yıkacağım"** der. Kirli, *"Celal Abi, ayaklarını suya daldırıyorsun, direkt havuza gir, ben buradayım"* der (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm) ve Celal sarhoş bir şekilde, Suzan'ın evine gider, kapısının önünde naralar atar. Ertesi gün, Celal yaptıklarından pişman olur ve Kirli yine öğüt verir: *"Git ve gönlünü feth et, fırtınadan sonra nasıl yumuşak meltem olduğunu göster"* der. Celal'in **"Nasıl?"** sorusu üzerine, Kirli: **"Ben, fikri veririm, orkestrayı yönetirim ama zurnayı çalamam"** der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Celal, Suzan'ın muayenehanesinin önüne gidip, serenat yapar. (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm).

- Nusret Usta, Jale'nin güzellik yarışmasına katılmasını desteklemez. Cengiz, kulübede Kirli'ye dert yanar. Kirli: *"Anası, babası sokmuyorsa, dayısını bostan korkuluğu diye mi diktiler (...) "* der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm) ve Cengiz'e, Jale'nin evden kaçması yönünde öğüt verir. Korkut'un, burnunu kırmasıyla güzellik yarışmasından çekilen Jale için, Cengiz endişelenir, çünkü Jale'yi üne kavuşturup, para kazanamayacaktır. Cengiz, *"Kralından bir akıl ver de uyalım"* der. Bunun üzerine Kirli: *"Araba cillop mu cillop, yol asfalt, farın mı kırıldı, o zaman gündüz seyahat et, sinema diye bir şey var, tut elinden kamerayla tanıştır"* der (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm). Cengiz prodüksiyon şirketleriyle görüşmeye başlar.

- Bican, Cengiz'in yardımıyla kaset çıkarmak için stüdyoya girecektir. Cengiz'e, Bican'a kaset yaptırma fikrini de, Kirli verir. Provanın

olacağı gün Kirli: “Bican iki gazıma bakar. Ben üfleyim o söylesin, ondan star yaratayım” der ve Bican’a kaynatılacak otların adlarını yazdırır. Bican’ın saçını okşar ve “Uç, uç **babası**, bülbül yapacağım seni” der (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Ardından Bican sahneye çıkınca Kirli, Cengiz’in tek başına paraları kazanmasından endişelenerek, Korkut’u kışkırtır. Bican’ı nasıl Cengiz’in ellerine bıraktığını söyler. Bunun üzerine Cengiz ve Korkut kavga eder.

- Korkut, Jale’yle evlenmek istemektedir. Korkut’un “Şimdi, ne yapacağım ben, Kirli Abi?” sözleri üzerine Kirli, gidip kızı istemesini öğütler ve “Bu elinde çiçek, bu elinde Magda (çikolata markası), tabi benimkini bıraktıktan sonra. Gidip karşılarına, önünü ilikleyeceksin, kafanı yukarı kaldırıp, Allah’ın emri Peygamberin kavli ile isteyeceksin” der. O günün akşamı Korkut yanına dünürücü almadan Nusret Usta’nın evine, kız istemeye gider (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Daha sonra Kirli, Jale’nin kazanacağı paraları hayal eden Cengiz’e “Bırak kocası düşünsün (...) Saf çocuk, Jale’yi çıyan kaptı, Korkut nerde Cengiz? Şu an ablanlar da, bir elinde çiçek bir elinde çikolata ile. Belki şu saate kadar, Jale’yi vermişlerdir” der ve güler. Cengiz’i, Korkut’a karşı kışkırtmış olur. Cengiz’de hemen Korkut ile kavga etmeye gider (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm).

Görüldüğü üzere Kirli, “Baba”nın vermeyeceği öğütler ve direktiflerde bulunmaktadır. Bazen arkadaşlarını birbirine düşürmektedir. Bütün bu örneklerde görüldüğü üzere, Kirli’nin verdiği öğütler, gerçek ve doğru olmaktan ziyade, maddi, çıkarıcı ve günlük sıradan amaçlara/hesaplara yöneliktir. Kirli bir yandan, bir kahramanı öğüdüyle bir yola sürüklerken, diğer yandan başka bir kahramanı, diğerine “kışkırtmaktadır” (Korkut-Cengiz örneğinde olduğu gibi).

Nusret Usta ise öğüt verirken, kişilerin kendilerinin gerçeği bulmaya çalışmasına yardım etmektedir. Başka bir deyişle, sadece yol

göstermekte, doğrudan bir çözüm öne sürmek yerine, bu çözümü kişilerin kendilerinin bulmaya çalışmasını istemektedir. Bunu da onlara soru sorarak ve böylece gerçek hislerinin, düşüncelerinin ne olduğunu ortaya çıkararak yapmaktadır:

Örneğin: Celal, Suzan'a olan aşkı için Nusret Usta'dan yardım ister. Nusret Usta, *"Bana aşkı anlat, Celalim"* der. Celal ise, eli önünde kavuşturulmuş, *"Aşk ateştir babacım, yakar, yanıyorum"* der. "Baba" bir sigara ister, sigarayı Celal'e tutar, *"Hani yanmadı, ya sen aşık değilsin, ya da bu aşk değil"* der (02.02.2004 tarihli, 52. bölüm). Böylece Celal, aşk ve kendi aşkı üzerine düşünmeye başlar.

Burada Nusret Usta'nın amacı, Celal'in gerçek hislerini, duygularını, kendi kendisinin fark etmesini, anlamasını sağlamaktır. Daha sonra da, *"...git, aşkını yaşa, yuvanı kur Celalim"* diyerek onu, daha manevi bir amaç olan, evliliğe yöneltir. Kirli'ye baktığımızda ise, Kirli küçük anlaşmaların, küçük oyunların, gönül almaların peşindedir. Öğüt isteyenlere gerçek, "ilahi" bir yön göstermez. Burada Korkut'a verdiği evlilik öğütü akıllara gelebilir. Ancak burada da, "mutluluk, huzur" gibi Nusret Usta'nın öne sürdüğü "manevi" bir yön değil, Jale'yi elde etme, avuçta tutma gibi dünyevi bir yön vardır. Burada, *karnavalesk* kral ile yerel/geleneksel kralın ortaya koyduğu "otorite", "Baba" kavramının farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Çünkü *karnavaleskte*, dünyevilik vardır, ilahi bir amaç yoktur ve manevi amaç dışlanır (Bakthin, 2001:85). Diğer yandan "Baba" ile özdeşleştirilen "otorite" kavramında din, inanç, maneviyat baskındır. Bu da bizim yerelliğimizin iki yönünün dizi içinde kullanıldığını ortaya çıkarır. Birincisi kuşaklar boyu gelen din, inanç, manevi değerler; ikincisi günlük yaşamın maddi olmaması olgusu.

Görüldüğü üzere dizinin evreninde, iki farklı dünya vardır. Kahramanlar bu iki dünyanın "kral"ları arasında gidip gelmektedir. Kahramanlara verdikleri öğütler ile, bu iki "otorite" sadece *karşıt krallar*

olmayıp, aynı zamanda iki karşıt “Baba” olurlar (Kirli’nin Bican’a “*babası*” demesi gibi). Kirli, kahramanlara yol gösterici, öğüt verici bu yönüyle, “Baba”nın; Nusret Usta’nın karşısına konumlanan bir “karşıt baba” veya ***karnavalesk baba*** olmaktadır. Bu durum, Tanzimat dönemi yazarlarının iddia ettiği, “kötü baba, babasızlıktan daha kötüdür” anlayışının, dizide de kullanıldığını göstermektedir. Çünkü Kirli’den öğüt alan karakterler, öğüdün iyi veya kötü olduğunu tartışmadan, uygulamaya geçmektedirler. Örneğin: Kirli, Celal’e “Suzan’ın evine git” der, sarhoş olmasına rağmen Celal, Suzan’ın evine gider. Korkut, Kirli’den “evlen” mesajını alır almaz, haber vermeden Nusret Usta’nın evine kız istemeye gider. Böylece “yanlış baba”, “oğul”u, “yanlış yol”a sürükler. Kirli bir *karnavalesk baba* olduğu için, gösterdiği yollar, maddi, bedensel dünya ile ilgili yoldır; cinselliktir, yemektir (her öğüt verdiğinde, karşılığında yemek ister).

Diğer yandan, *karnavalesk* düzenin “kralı/babası” Kirli de, yerel/geleneksel otorite olan Nusret Usta’ya bağlıdır. Başka bir ifade ile Kirli’nin, “*karnavalesk özgürlüğü*” yoktur. Çünkü kendi krallığını sürdürdüğü kulübesi dışındaki bütün alanların “kral”ı Nusret Usta’dır ve bu alanlarda onun kurallarına uymak zorundadır. İkinci nokta, *karnavalesk kral*’ın “Baba”ya olan gizli ihtiyacı ve ona karşı duyduğu korkusudur. Örneğin: Kirli, Korkut’a, Jale ile evlenmesi öğüdünü verdikten sonra Korkut, “*Peki benim dünürüm kim olacak Abi, sen olur musun?*” der. Kirli ise, “*Eeh, süte su katma şerefsiz, beni cayır cayır ateşlere mi atacaksın*” der (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm).

İkinci örnek: Süha, bebek için Kirli’den öğüt ister: “*Kimsenin derdime derman olacağı yok, bir tek sen varsın, ne olur bana yardım et, ben Atakan’ımı istiyorum*” der. Bu sözün ardından, Kirli’nin boğazına yediği yemek takılır. Kirli, “*Ulan karşıma bir başka sevdiğim gelip derdi için derman istese, ne yapar eder, derdi için, bir hal çaresini bulurdum. Ne yapayım, tabiatım bu*” der, Süha’nın “*İşte karşıdayım, mümkünse tabiatını Atakan için de kullanır mısın?*” sözleri üzerine Kirli: “*Bak, karşıma*

yine sen gelseydin, *senin karının adı da Ayşe, Fatma, Melahat, Josefin* olsaydı yine yapardım, sonuçta bir **iksire** bağlı. Amma!... (“Aması ne, Kirli Abi?”) Ulan bulaşık, **sen beni, Nusretin Babanın havanında sarımsak mı yapacaksın ha?! Kalk git buradan, bir daha da gelme**” der ve ekler **“Mehpare, *senin karın değil ki, Nusret Babanın kızı, en azından benim için öyle*”** der. *Karnavalesk* baba Kirli, yerel/geleneksel baba Nusret Usta’dan çekinmekte ve korkmaktadır. Bu durum, Süha’nın yardım isteğini duyunca, yemeğin boğazına takılmasıyla da verilir.

3.1.6.2.1. Karnavalesk “Baba” - Gerçek “Baba” Karşıtlığı

Kirli ile Nusret Usta’nın karşıtlıklarını, şöyle sıralayabiliriz:

- Baba fırıncı olması, unla uğraşması, giydiği kıyafet ve içinin temizliği ile beyaz renginin simgesini oluştururken, Kirli, kirli kıyafetleri, kötü olmamakla birlikte, fesatlığı ile siyahın simgesidir. Böylece birinci karşıtlık, renklerle vurgulanmaktadır.
- Kirli verdiği öğütlerde, kendine de bir pay çıkarmak istemektedir. “Baba” ise, sadece çevresindekilerin iyiliği için hareket etmektedir. Kirlinin öğütleri, doğrudan olaylara yönelik iken, “Baba” düşünmeye sevk eder, cevabı kişilerin kendi içlerinde bulmalarını ister.
- Böylelikle, geleneksel “iyi-kötü”, “siyah/beyaz” karşıtlığı ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Ancak bu geleneksel “iyi-kötü” anlayışı, ters-yüz edilir. Çünkü, baba “iyi” saflarında yer almasına karşın, kirli “kötü” tanımı içine girmemektedir. Yerellik unsurlarından olan efsane, halk oyunları ve masalların içindeki bu başat iki unsur, burada birbiri içine girer ve erir; yeni bir karma yapı ortaya çıkarır.

Böylelikle Batı'nın yerelliği olan karnaval dünyası ile bizim yerelliğimizde büyük önem taşıyan "Baba" kavramı, bir araya ama aynı zamanda karşı karşıya getirilmiştir. Ancak, bu durum dizinin yapısı içinde kaynaştırılmış, Batı yerelliği "dışarı" atılmamıştır. Böylelikle dizi içinde iki farklı yerellik harmanlaşmış ve melez bir görünüm ortaya çıkmıştır. Zaten dizinin genel çerçevesinde yer alan bu melez yerellik, Kirli ve Nusret Usta karşıtlığında da işlenmiştir. Ancak burada dikkat çeken bir nokta vardır. Her ne kadar, iki yerellik dizi içinde kaynaştırılmış olsa da, başat olan Nusret Usta karakteri ve Doğu'dur; bizim yerelliğimizdir. *Karnavalesk* dünya ve bu dünyanın insanının, daha önce nasıl yerel motiflerle oluşturulduğunu belirtmiştik. Batı, dizinin evreni içinde eritilmiştir.

3.1.6.2.2. Kirli'nin Eyleyenler Şeması

Kirli'nin eyleyenler şeması üç kesitten oluşmaktadır.

3.1.6.2.2.1. Birinci Kesit: Yeme-İçme *Groteskine* Dayalı Yaşam

Dizi içerisinde Kirli, kendi *karnavalesk* dünyasında mutludur ve amacı bu dünya içinde yaşamak ve aşırı yemek-içmektir. Bu nedenle bu kesitte Kirli'nin nesnesi *karnavalesk* yaşam ve yemektir. Onu bu dünyada yaşamaktan alıkoyan unsurlar yoktur. Nusret Usta zaman zaman engelleyicisi olsa da, genel anlamda Kirli, amacına uygun bir şekilde yaşamakta, resmi dünyadan uzak durmaktadır. Bir ara aşk onu *karnavalesk* dünyasından uzaklaştıracak bir engelleyici olsa da, Kirli buna izin vermez. Engelleyici aşk, Kirli'nin hayatına giremez. Bütün mahalle

onun yardımcısıdır. Çünkü Kirli bu yerelliğin bir parçası olarak görülür ve onun kendine ait yaşamı olduğu gibi kabul edilir. Bu yaşamın eyleyenler şeması, şöyle oluşmuştur:

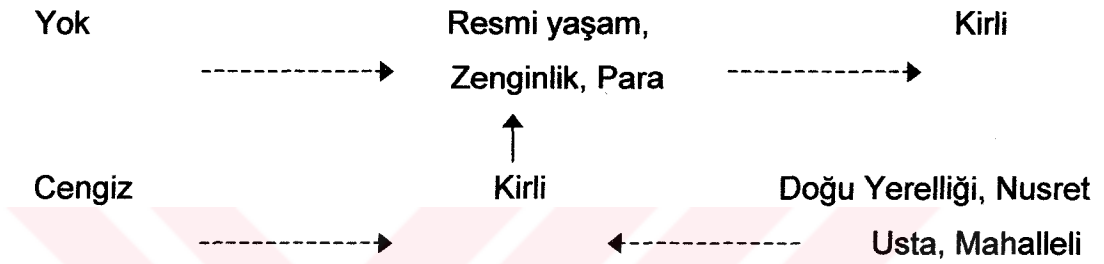
Kirli'nin göndericisi, kendi yerelliği, Batı yerelliğidir. Nesnesi, *karnavalesk* yaşam ve yemektir. Yardımcısı Cengiz, Doğu yerelliği ve mahallelidir. Engelleyicisi, Nusret Usta ve aşktır.



3.1.6.2.2.2. İkinci Kesit: Haksız Yere Para Kazanma ve Yerellikten Kovulma

Daha önce belirttiğimiz gibi Kirli ve Cengiz haksız yoldan para kazanır. Bu kazançtan sonra Kirli'nin nesnesi değişim gösterir. Kirli, *karnavalesk* yaşamdan çıkıp, resmi yaşamın bir parçası olmak ister. Böylelikle nesne, zengin olmak ve para kazanmak olarak değişir. Bu nedenle Kirli, göndericisi olan Batı yerelliğinden de uzaklaşır. Ancak yaptıklarının ortaya çıkması sonucu, Nusret Usta tarafından cezalandırılır

ve Doğu yerelliğinin dışına çıkartılır. Mahalleden kimse onunla konuşmaz. Kirli'nin göndericisinden uzaklaşması da onun Batı yerelliğinden kovulmasına neden olur. Çünkü *karnavalesk* Kirli'nin özelliği olan aşırı yeme-içme duygusunu kaybeder. Kahvaltıda Cengiz'e, "*İştahım yok Cengiz*" sözleri bu durumu açıklar gibidir (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Normal şartlarda Kirli'nin iştahı hiç kapanmaz. Bu durumu eyleyenler şeması ile ifade edecek olursak;

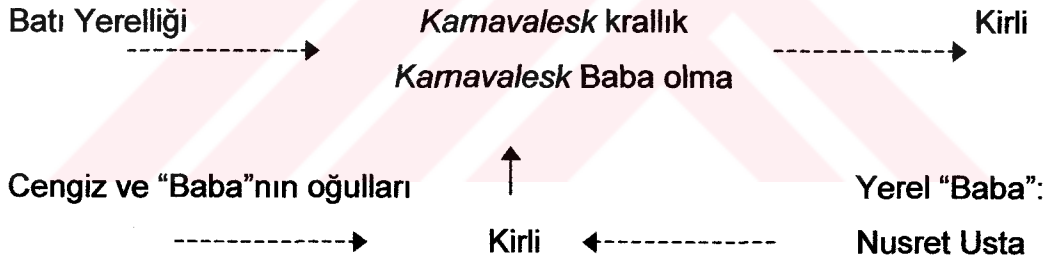


Bu kesitte göndericinin desteği olmadığı ve engelleyiciler güçlü olduğu için, Kirli nesnesinden vazgeçmek zorunda kalır. Hatta bu nesnelerden kendi isteği ile vazgeçer. Çünkü göndericisine bağlılığı ve Doğu yerelliği baskındır, vazgeçemez. Diğer yandan nesnesi de ona mutluluk getirmez.

3.1.6.2.2.3. Üçüncü Kesit: *Karnavalesk* Baba Haline Geliş ve Yıkım

Kirli, Doğu yerelliğinin temsilcisi Nusret Usta tarafından, Doğu yerelliğinin içinden kovulduktan sonra, göndericisine dönmek ister. Kendi *karnavalesk* krallığını kurar. Bu krallık içinde, *karnavalesk baba* haline gelir. Bu yaşamda amacı, mahalle gençlerinin *karnavalesk babası* olmak, hepsini etkisi altına almak, böylece üstün olmaktır. Böyle bir durumda Kirli'nin engelleyicisi, yerelliğin ve bu yerellik içindeki oğulların babası

Nusret Usta'dır. Kirli, kendi eyleyenler şemasında "Baba"nın bu rolünü şöyle açıklar: *"Aman Baba üzülmesin, aman Baba kızmasın; '-Yirmi dört saat içinde evlenilecek' evlen, '-Dört saat içinde iş kurulacak', kur; '-İki dakika içinde köfte yoğrulacak', yoğur; '-Bir dakika içinde bizi biz yapan şeylerden çıkılacak' hadi oradan, ne oldu, biz insanlıktan çıktık. Ben yerinden kıpırdamam Cengiz, böyle ağzımı açarım, oradan bir kırıntı düşerse yerim. Sen şanssız bir bedevinin, kutup ayılarından uzak duracaksın. Bizi üç şey bozar Cengiz; para, karı, enişten ("Baba")"* (15.032004 tarihli, 57. bölüm). Böylece bu kesitte, dizi içinde, iki "Baba" ortaya çıkar ve bu iki "Baba"nın savaşı vardır. *Karnavalesk baba* Kirli'nin amacına ulaşması için yardımcısı, önce sadece Cengiz iken sonra çoğalır, "Baba"nın oğulları Kirli'yi, "Baba" olarak görmeye başlar. Böylece Kirli'nin üçüncü kesitteki eyleyenler şeması şu şekilde oluşur:



Ancak Kirli'nin nesnesi, onu yıkıma sürükler. Çünkü, yerelliğin temsilcisi Nusret Usta, Kirli'den daha baskın kodlanmıştır. Kirli bu kesitte yardımcılara da zarar verir. Onun peşinden giden yardımcılarını da, kendisiyle birlikte yıkıma sürükler⁵⁰. Başka bir ifade ile, Kirli'ye nesnesi mutluluk getirmez. Onu kendi yerelliğinden uzaklaştırır.

⁵⁰ Bu konu, "Kıyamet" bölümünde ayrıntıları ile ele alınacaktır.

3.1.6.3. Celal ve “Baba”yı Tanrılaştırma

Nusret Usta’nın dizideki yerellikte, “ilahi” bir konuma oturtulduğunu daha önce belirtmiştik. Özellikle Celal “Baba”yı “ilahi” bir varlık olarak görmekte ve onu “Tanrı”laştırmaktadır. Celal’in “Baba” eksikliği, Nusret Usta’yı sonsuz bilgiye sahip, kendisini her yerde gören, izleyen, yardım eden bir varlık olarak tanımlamasına neden olmaktadır. Celal her konuda “Baba”nın dolayımılaması ile harekete geçmektedir⁵¹. “Baba”nın her konuda müridi, kendi sözleri ile “köpeği”dir.

Örneğin: Suzan’ın arabasını tamirden alan Celal, şık giyinmiştir. Ancak yoldan geçen araba üstünü ıslatır ve Celal **gökyüzüne bakarak**; *“Babacım, lütfet sen şu sinirlerimi al, melek gibi sakın olayım”* der (29.12.2003 tarihli, 47. bölüm). Görüldüğü üzere Celal, kendisini göremeyecek bir insana, Tanrı’ya yakarır gibi gökyüzüne bakarak seslenmekte, kendisini duyacağını düşünmektedir. Böylelikle Celal’in, Nusret Usta’yı “Tanrılaştırdığı” ve Tanrı yerine koyduğu görülmektedir. *“Sinirlerimi al”* sözleriyle, *“melek gibi yapacak”* sözleri de bu durumu pekiştirmektedir.

Celal’in “Baba”yı “Tanrı”laştırması, dizinin 24.05.2004 tarihli, 67. bölümünde açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Celal, Suzan ile birlikte olduklarını herkese söyler. Bunu duyan Suzan sinirlenir, mahalleyi terk etme kararı alır. Celal koşarak ekmek teknesine girer, Nusret Usta’nın ayaklarına kapanır; *“Baba, ben sana ne yaptım da kaldıramayacağım yükü yükledin”* der. Tanzimat dönemi romancıları tarafından da mutlak metin olarak kabul edilen ve dizi yerelliğinin sunduğu İslam dininin kutsal kitabı olan, Kuran-ı Kerim’de de “Allah’ın, kullarına kaldıramayacağı yükleri

⁵¹ Örneğin: Suzan-Celal aşkı.

yüklemeyeceği” belirtilir. Böylelikle “Baba”nın, Celal tarafından “Tanrı” yerine koyulduğu görülmektedir.

3.1.6.4. Naim ve “Baba”ya İhanet

Naim, Nusret Usta’nın yanında çırak olarak çalışır, ona bağlı, sadık, efendi, işinde dürüst, çalışkan bir gençtir. Yerelliğin temsilcisi olan “Baba”nın yanında, onun en büyük yardımcısıdır. Nusret Usta’nın erkek çocuğu olmadığı için, onun oğlu gibidir. Zaten Nusret Usta, Naim’i evladı olarak görür. Ancak dizinin ikinci döneminin son bölümlerinde, biraz önceki tanımladığımız Naim’den, Nusret Usta’dan kopmaya başlayan, hatta ona ihanet edecek olan Naim’e doğru bir gidiş görülür. Şimdi bu anlatılanlar ayrıntıları ile incelenecektir.

3.1.6.4.1. Ad Çözümlemesi

Naim sözcüğü “Huzur ve mutluluk içinde yaşamak” anlamına gelmektedir (Bayrak, 2004:37). Tanzimat dönemi romanlarında “Baba” ve “baba rehberliği”, oğla huzuru ve mutluluğu getirmektedir. Huzur ve mutluluğun kaynağı “Baba”dır. Dizide de yerelliğin temsilcisi olarak “Baba”, huzur ve mutluluğun da temsilcisi olarak kodlanmıştır. Naim de onun yanında çalışarak, “huzur ve mutluluk içinde yaşama”ya en yakın insan olarak görülür. Nitekim dizi boyunca da Naim, gerek tavırları ve gerekse Usta’sına bağlılığı ile, ismi gibi huzur ve mutluluk içinde yaşar. Naim’in ismi eğretilmesel olarak, onun yaşamını da izleyicilere gösterir.

Naim “Baba”ya saygılıdır ve onun büyüklüğünün farkındadır. Örneğin: Naim, Nusret Usta’nın emri ile, yakacak odunu olmayan fakirlerin evlerine gizlice odun bırakır. Nusret Usta, kesinlikle görünmemesini ve kendisini kimsenin fark etmemesini öğütler. Bir evin kapısına odun koyan Naim, *“Hangi Usta’ya çırağız daha farkında değiliz. Bir de kızına talibiz, odun diye hangi kapıya bıraksam kendimi”* der (29.03.2004 tarihli, 59. bölüm).

Naim isminin diğer bir anlamı ise, “Tanrının lütfu ve cömertliği”dir (Bayrak, 2004:37). Daha önce belirttiğimiz gibi, Nusret Usta dizide ilahi bir konuma yerleştirilmiş, Tanrı’ya en yakın kişi olarak konumlandırılmıştır. Onun yanında ve onunla birlikte olmak, aynı zamanda Tanrı’nın lütfuna yakın olmak anlamına da gelmektedir. Naim, Nusret Usta’ya en yakın olan, onunla en çok vakit geçiren kişidir. Bu nedenle de, “Tanrı’nın lütfuna” en yakın kişidir. Böylece görülmektedir ki, ismi eğretilmesel olarak, izleyiciye Naim’i tanıtmaktadır. Kıranlar’ın belirttiği gibi (2003:144) ad, onu taşıyanla örtüşmektedir. Naim ile adı bir bütünlük göstermektedir. Ancak dizinin son bölümlerine doğru, Naim’in “Baba” otoritesinden uzaklaşması, adı ile tezat bir konuma oturmasına neden olacaktır.

3.1.6.4.2. “Baba”ya İhanet

Daha önce belirttiğimiz gibi Naim, Nusret Usta’nın oğlu gibidir, onun en yakınındaki kişidir. Onun “elinin hamurundan” yetişir. Ekmek teknesinin içinde, bir başka deyişle fırında, o da ekmek gibi, Nusret Usta’nın ellerinde yoğrulur, şekil alır, pişmeye, hayatı öğrenmeye başlar. Bu nedenle Nusret Usta’ya benzer. Ancak Ayhan altıncı çocuğa hamile kalması ve Nusret Usta’nın çocuğun erkek evlat olacağını düşünerek sevinmesi ile, Naim’de kıskançlık başlar. “Baba” otoritesinden kopuşu, yeni bir oğulun gelme

ihtimali başlatır: Naim tekne, *“Bir çeşit oldu kırk yılın Nusretin Babasında. Zottirikten bir çocuk geliyor diye bir havalanmalar, bir sevinmeler”* der (36.bölüm). Naim bu sözleri söylerken daha önce hiç görünmediği bir şekilde oturur; masaya ayaklarını uzatmıştır, elinde bir sigara vardır.

Naim’i “Baba”dan ve “Baba”nın getirdiği yerellikten, otoriteden koparan bir diğer etken, beklentilerinin adı ile tezatlık oluşturacak biçimde değişmesidir. Çünkü Naim, Nusret Usta’nın ocağı içinde, “Tanrı’nın lütfundan” almakta; iyiliği, dünya malına kıymet vermemeyi, paylaşmayı öğrenmektedir. Ancak diğer oğullarla⁵² birlikte, define işine girmesi, “dünya malına” yönelmesine, “Baba”nın sunduğu İslami/tasavvufi düşünceden kopmasına neden olacaktır.

Örneğin: Define işi sırasında bütün oğullar tekneye toplanır ve Nusret Usta’nın onları neden tekneye çağırdığını merak ederler. Cengiz *“Eniştem define işine çakozladıysa, harbiden unutul bu hazine, defile işini. Bizi iki dakikada satar, hepsini devlete bağışlar, biz de böyle (parmağını gösterir) alıp, vücudumuzu yalarız”*, Naim: *“Of Ust’, bizi bir ömür fakirliğe mahkum ettin”* der (36. bölüm). “Baba”nın sunduğu sade hayat, fakirlik olarak nitelendirilir ve bu hayatta yaşamalarının sorumluluğu “Baba”ya yüklenir. Naim’in bu sözleri söylediği sırada, bir müşteri tekneye girer ve ekmek olup olmadığını sorar. Naim, *“Kapalıyız, ekmek çıkmadı”*, müşteri, *“Nasıl olur?”*, Naim, *“Saati dakikası mı var, paşa gönlüm ne zaman isterse, o zaman çıkarırım”* der (36.bölüm). Görüldüğü üzere oğul, bir yandan “Baba”nın sunduğu hayata karşı şikayet ederken, diğer yandan onun en fazla önem verdiği kuralları ihlal eder; müşteriye kötü davranır, ekmek satmaz, saygısız davranır. Daha önce belirttiğimiz gibi, Nusret Usta’nın teknesi, dizide iki anlamda kullanılmıştır. Bunlardan biri de, o tekne insanların hamurunun da yoğrulduğu, piştiği, olgunlaştığıdır. Naim bu

⁵² Kirli, Cengiz, Süha, Tolga, Korkut, Bican, Celal, Naim hatta Ruhi. Hepsi “Baba”nın oğullarıdır.

davranışı ile "Baba"nın teknesinde daha pişmediğini gösterir. Bu da bizi, Parla'ya götürmektedir. Parla (2002:30-34), babanın varlığında bile İslami kurallara göre tam bir eğitim ile yetişmemiş oğulların, yıkıma gideceğini belirtir. "Oğul'un, Batı karşısında yıkılmaması için, aldığı eğitimin tam olması ve bu eğitime inanması gereklidir; "Bunu idrak edemeyen kişiler için yeni fikirler büyük bir tehlike oluşturur". Naim bunu idrak edememiştir ve yeni bir fikir; zengin olma fikri, onun için bir tehlike oluşturur. Bu fikir, ilerde ihanet etmesine yol açacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta daha vardır ki, o da oğul yeterince piştiğini düşünerek kendini "Baba" yerine koyar ve "Baba" Nusret Usta ile eşdeğer görür. Çünkü ocakta ekmeği pişiren "Baba"dır; Nusret Usta'dır. Naim: *"Saati dakikası mı var, paşa gönlüm ne zaman isterse, o zaman çıkarırım"* sözleriyle, kendisinin de "Baba" olduğunu belirtir. Bu nedenle, "Baba" zor durumda kaldığında, define düşü kurmasına rağmen, ("Baba'nın "ilahi" konumunda belirtilen) Sefa'nın altınlarını bulur ve ona götürür. "Baba"ya ihanet edip, altınları alıp gitmez.

"Oğul'un "Baba"dan kopuşuna Parla'nın belirttiği "kötü kadınlar" neden olur. Ancak burada kötü kadın, Batılı kadın değil, Nusret Usta'nın kızı Songül'dür. Songül, ısrarla Naim'in dikkatini çekmeye çalışır. Zaten Songül'e aşık olan Naim'in duyguları daha da artar. İki genç, arkadaşlıkla sevgili olma arasında gider-gelirler. Bu süre içinde Naim'in davranışları, Tanzimat dönemi romanlarında kadınların peşinden sürüklenen karakterler gibidir. Kadının isteğine göre, kahramanların zevkleri ve anlayışları değişir. Aynı şekilde Naim, Songül için kendi işinin değerlerini, ona Nusret Usta tarafından öğretilen yerel/geleneksel değerleri unutmaya hazırdır.

Örneğin: Songül, babası ve Naim'e yeni önlükler diker, önlüklerin rengi turuncudur. Naim beğenir: *"Usta'cım ne diyeyim, ben beğendim, beyazdan da sıkılmışım"* der (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

Bu söz Naim'in ileride yapacakları hakkında izleyiciye ön bilgi verir. Naim'in de "Baba" otoritesinden kopacağına ipuçlarıdır. Çünkü söylenen bu sözden şu yananlımlar çıkmaktadır. Birincisi; Naim, bir kadın için "Baba"nın kurallarından vazgeçme eğilimindedir. Fırıncı olmanın özü olan unla uğraşma, beyaz olma, temiz olma, dürüst olma anlamlarını terk etmeye hazırdır. Bunda karşısındaki kadına duyduğu aşk etkili olmaktadır. Aşk değerlerinden üstün durumdadır. İkincisi; "Beyazdan da sıkılmışım" sözleri, Naim'in "Baba" otoritesinden "sıkılma" ve buna isyan etme belirtisidir. Naim, "Baba"nın kurduğu yerellik/geleneksellik ve bunun sembolü olan "beyaz"dan "sıkılmıştır". Bu durum ilerideki ihanetin ön okumasıdır. Fakat "Baba" turuncu rengini beğenmez ve fırıncının renginin beyaz olduğunu belirtir. Songül de babasının isteği üzerine beyaz kumaş alır. Naim, onu da beğendiğini söyler. Yani oğul, bir kadının "peşinde sürüklenmeye", onun isteklerine göre yön değiştirmeye hazırdır. Oğul kendini bir kadına kaptırmıştır ve her an yerel/geleneksel kuralların ve "Baba" rehberliğinin dışına çıkmaya hazırdır.

Ancak Naim-Songül ilişkisi fazla sürmez. Songül, annesinin öğüdü ile Naim'den uzaklaşır. Aralarında geçen konuşma önemlidir. Songül: "İstemiyorum, hoşlanmıyorum", Naim: "Tabi ya, ne yapacaksın ki çırağı, fırında ekmek mi çıkaracaksın (...) O İtalya'yı alacağım sana", Songül: "Al da başına çal, babam o fırında çürüdü gitti, ben de mi çürüyeyim, ben dünyayı görmek istiyorum, sen farelerle un çuvallarının arasında kal, orada yat. Arada bir beni rüyanda görürsen bir şey demem, ne de olsa rüya", Naim: "Benim canımı çok yaktın, ben de senin sülaleni yakacağım" (07.06.2004 tarihli, 69. bölüm).

Bu diyalogda dikkat çeken bazı noktalar vardır:

- Parla (2002:18-21), oğulların "Baba" otoritesinden kopup, sona doğru gitmelerine "kötü kadınların" sebep olduğunu söyler. Bu kötü kadınlar, çoğu zaman Batılı veya Batı özentisi içinde olan kadınlardır.

Buradaki kadın, daha önce belirttiğimiz gibi, Doğu yerelliğinin temsilcisi olan "Baba"nın kızıdır. Ancak, Songül'ün İtalya'ya gitme isteği ve *"Ben dünyayı görmek istiyorum"* sözleri, onun Batı özentisi olduğunu göstermektedir. "Erkekleri bekleyen en büyük felaket bu tür kadınların peşinde sürüklenmektir" (Parla, 2002:19). Naim bu en büyük felaketin içine girmiştir.

- İkinci nokta; "kötü kadının" peşinde koşan Naim'in, kadın için "Baba"ya saygısız hale gelmesidir ki, zaten bu nedenle, Tanzimat dönemi romanlarında "bu tür kadınlar", en büyük tehlike olarak görülür. Çünkü "oğul"un "Baba"dan ve "Baba"nın kurallarından çıkmasına neden olur, Kendi yerel/geleneksel değerlerini unutturur. Naim'in, *"Ben de senin sülaleni yakacağım"* sözleri de bu durumu pekiştirmektedir. Çünkü Naim "sülale" derken Nusret Usta, "Baba" kastedilmektedir.

Naim, Songül'ün bu sözlerinin ardından, zengin olmak için "Cici anne"sinden kalma evi, müteahhide verme kararı alır. Bu fikrini daha önce "Baba"ya danışmış fakat "Baba" duruma sıcak bakmadığı için vazgeçmiştir. Ancak oğlu "çöküşe sürükleyen kadın", onun "Baba"nın sözlerinden dışarı çıkmasına neden olmaktadır. Oğul, Songül'le konuşmasının ardından tekneye gelir: *"Kararım kesin, cici annemin evini müteahhide vereceğim"* (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm) der. "Baba"ya fikir sorulmaz, kararın kesin olduğu belirtilir. Burada oğul, "Baba"ya, onun yerelliğinden/gelenekselliğinden ve onun gölgesinden çıktığını gösterir. Nusret Usta ise: *"Hayırlısı olsun ama yanlış yapıyorsun"* diyerek, "Baba" olma durumunu ortaya çıkarır ve oğlu uyarır. Ancak "kötü kadın"ın etkisinde olan oğul, *"Senin kızların da yanlış yapıyor ama Usta onlara bir şey yapmıyorsun"* diye cevap verir. Nusret Usta ise, *"Onlar kız, sen erkek evladısın"* der. Bu nokta çok önemlidir. Çünkü Nusret Usta Naim'i gerçek bir erkek çocuk olarak gördüğünü burada vurgular. Ancak "kötü kadın ile başı dönmüş" olan oğul, "Tanrı'nın lütfunu", "Baba"nın, oğlu olma lütfunu göremez ve *"Bana hiç öyle gelmiyor"* diyerek, bu lütfu reddeder.

Naim, gidip evi müteahhide verir ve kendisine bir fırıncı dükkanı açar. Kendi büyük tablosunu duvara astırır, dükkanın ismini değiştirir. Burada da, senaryo yazarlarının "Baba" kavramına ve Naim isminin anlamına gönderme yaptıklarını görüyoruz. Çünkü fırının eski adı "Yunus Emre Fırını" dır. Yunus Emre, Anadolu'nun en önemli tasavvuf ermişlerinden biridir. Dizide, "Baba"da ilahi bir konumdadır, tasavvufi özellikleri ağır basan, dindar, Müslüman bir kişidir. Burada Nusret Usta ile Yunus Emre arasında, yananlamsal olarak bir özdeşlik kurulur. Naim fırının ismini değiştirmek ile;

- Nusret Usta'ya ihanet etmiştir.
- Nusret Usta'nın verdiği bütün yerel, dini, tasavvufi, geleneksel değerlere ihanet etmiştir.
- "Tanrı'nın lütfu ve cömertliği"ne ihanet etmiştir.
- Yunus Emre, Mevlana, Nusret Usta gibi, "huzur ve mutluluk içinde yaşama"yı reddetmiştir. Bu dünyanın sunduğu tasavvuf anlayışına karşı gelmiştir.
- Bütün bu ihanetlerinden dolayı, kendisine ihanet etmiştir.

Naim'in, bu isim yerine Batı özentili, "Naim Patisseri" ismini koyması ise, kendisinin piştiği "fırın"ın içinde tam olarak yoğrulmadığını, Batı özentili bir kadın peşinde, "Baba" otoritesine ve "Baba" rehberliğine ihanet ederek, çöküşe gittiğini izleyicilere gösterir. Naim de Batı özentisi olmuştur. Bu durum fırınına koyduğu isimlede pekiştirilir: "Patisseri".

3.1.6.4.3. Naim'in Eyleyenler Şeması

Naim'in yaşantısı, dizinin bu sezonki son bölümüne kadar, iki kesitten oluşmaktadır.

3.1.6.4.3.1. Birinci Kesit: Huzurlu Yaşam

Nusret Usta'nın yanında, hayatından memnun, huzurlu bir Naim vardır. Amacı Usta'sının yanında yetişip, ilerde onun gibi iyi bir fırıncı ve örnek bir insan olmaktır. Adının anlamı gibi huzurlu ve mutlu bir yaşamı, Songül ile birlikte yaşamak istemektedir. Bu nedenle, birinci kesit şöyle bir şemadan oluşur:



3.1.6.4.3.2. İkinci Kesit: İhanet

İkinci kesit Naim'de değişikliğin olduğu kesittir. Bu kesitte Songül'e olan aşkına karşılık bulamaz. Nusret Usta'nın kendisi ile ilgilenmediğini düşünür. Bu nedenlerle hem kendini Nusret Usta'ya kanıtlamak hem de zenginliği ile Songül'ü "baştan çıkarmak" için yola koyulur. Ancak bu

hayatın nasıl sonuçlanacağı, Naim'e mutluluk getirip getirmeyeceği, bizim sınırlılıklarımızın dışında kalmaktadır. Çünkü bir sonraki yayın döneminde izleyeceğimiz bölümlerde bu olaylar ele alınacaktır. Bu kesitte Naim için Nusret Usta yer değiştirir. Önceden onun yardımcısı iken, bu defa onun engelleyicisi olur. Aslında Nusret Usta onun engelleyicisi değildir. Ancak Naim bu şekilde düşünür. Aynı zamanda Nusret Usta onun göndericisidir. Çünkü Naim'e göre onu bu şekilde davranmaya, Nusret Usta neden olmuştur. Nesnesi ise zenginlik ve Songül'ü elde etmektir. Bu konuda tek yardımcısı, sattığı ev ve ondan elde ettiği paradır. Arkadaşlarını yardımcı veya engelleyici olarak alamıyoruz. Çünkü sınırlılıklarımızın dışındaki bölümlere aittir. Böylece Naim'in hayatının ikinci kesiti için aşağıda gösterildiği gibi bir eyleyenler şeması oluşmaktadır:



Ancak Naim'in nesnesine ulaşip ulaşamayacağı, tezin sınırlılıkları dışında kalan, gelecek sezonun bölümleri arasındadır.

3.1.6.5. Korkut ve Babaya İsyan

"Baba"nın diğer bir "oğlu" da Korkut'tur. Korkut aynı zamanda "Baba"nın damadı olarak da bilinir. Korkut "Baba"ya sadıktır, verdiği sözleri tutar, karşı gelmez. Ancak, bir "delikanlı" olan Korkut'u, "Nusret Baba"nın

kızı olan sevgilisi Jale terk eder. Bu nedenle Korkut "isyan bayrağını" çeker. "Delikanlının boynunu bükcek aşk", onun tamamen asi olmasına neden olur.

Örneğin: Korkut Jale ile konuşmak ister ama Jale yasaklıdır, dışarı çıkamaz. Korkut, gece Nusret Usta'nın evine girmeye karar verir: "*Jale'nin evini basacağız*" der. Bican ise, "*Ne Jale'nin evi, o Nusret Baba'nın evi*" diyerek "Baba"yı ve onun iktidarını hatırlatır. Ancak Korkut: "*Ben isyan bayrağını astım, o Jale kimin evindeyse ben onu görürüm, ifadesini alırım*" der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Bu isyanın ilk başlangıcıdır.

Büyük saygı duyduğu ve ilahi bir konuma oturttuğu "Baba'nın kızının bu şekilde davranamayacağını düşünen Korkut, böyle bir kız yetiştirdiği için "Baba"ya olan saygısını kaybeder. Korkut, "*Abilerim, ben otorite tanımaz bir hale geldim*" (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm) diyerek otoriteye isyanını mahalleye ve diğer "oğullara" duyurur.

Burada dikkat çeken nokta şudur. Jale Parla (2002:19), Tanzimat romanlarında genç oğulların yıkımlarında kadınların etkili olduğunu söyler. Romanlarda kadınlar melek veya şeytan olarak sınıflandırılırlar. "Babalarını kaybetmiş ve İslam kültüründen kopmuş genç erkekleri bekleyen en büyük felaket ikinci tür kadınların peşinde sürüklenmektir". Dizide "oğul"u, başka bir ifade ile Korkut'u "felaket"e sürükleyen bizzat "Baba'nın kızıdır; Jale'dir. "Oğul"a yıkımı "Baba'nın; otoritenin kızı getirmektedir. Bunda "Baba'nın etkisi söz konusudur. "Baba'nın, kızına olan ilgisizliği onun Batı özentisi olmasına neden olmuş, bu da Jale'yi Tanzimat romanlarındaki "şeytan kadın" konumuna oturtmuştur. "Baba'nın bu hatası "oğul"un da kendisinden kopmasına, ona olan saygısını yitirmesine ve isyan etmesine neden olmuştur. Burada "Baba"dan kopmuş iki genç karşılıklı olarak birbirlerinin yıkımlarını sağlamaktadırlar. Dikkat edilecek husus, metinde "Baba'nın kızları saygıyla yer alırken, alt metinde "şeytan" olarak konumlandırılmışlardır.

Korkut, kadın için "Baba"nın emirlerinden, sözlerinden, koruyuculuğundan uzaklaşır ve kendi sözlerinde belirttiği gibi "yanlışlara adım" atar. "Baba"nın evine izinsiz girdiğinden Nusret Usta'ya yakalanır, uyanılır; sonra Jale'nin burnunu kırar ve gözaltına alınır. Korkut'u karakoldan çıkaran da "Baba"dır. Nusret Usta onu ikinci kez uyarır. Sonra Korkut, Jale'yi kaçırmak için Nusret Usta'nın evine girer ama yanlışlıkla Ayhan'ı kaçar. Ayhan'ı kaçıırken de yakalanır. Nusret Usta: *"Korkut bir daha gözümde gözükme, öldürürüm, her şeye müsamaha gösteririm ama mahremiyetime asla, defol git buradan, cehenneme kadar yolun var"* (31.05.2004 tarihli, 66. bölüm) diyerek Korkut'u kovar. Artık Korkut "Baba"nın kutsal kanatlarının altından kovulmuş, çaresiz bir "oğul"dur. "Baba"nın rehberliğinden "Baba" isteğiyle uzak kalmak "oğul"u Parla'nın belirttiği sona daha çabuk sürükler. "Baba"sız kalan evlat "yanlış yola" sürüklenir. Kendisini terk eden kadını öldürmek ister. Bu nedenle iki adamı bıçaklar. Böylelikle "oğul", kendi yıkımına neden olur. Özetle, "oğul"un yıkımına neden olan şey, Tanzimat romanlarındaki oğulların yıkımına neden olan ile aynıdır: Batı özentisi bir kadın, "Baba" rehberliğinden yoksunluk ve "Baba"ya isyan. "Oğul" için en büyük tehlikelerden üçü Korkut karakteri üzerinden ortaya çıkarılır. Senaryo yazarları yerel-İslami "Baba"nın ve onun yaşantısının dışına çıkmanın "oğul"u nasıl "yanlış yollara" sürükleyeceğini izleyiciye yananlamsal olarak verir. Böylece "Baba" ve dolayısıyla "Baba"nın temsil ettiği yerellik ile bu yerelliğin sunduğu geleneksel, Doğu kültürünün hakim olduğu, manevi değerlerin üstün olduğu, "Baba" otoritesinin olduğu, büyüklere saygının ve bağlılığın sonsuz olduğu yaşam tarzının doğru yaşam tarzı olduğu verilerek yerellik yüceltilir, kutsanır. Bu yerelliğin dışına çıkanların, bu yerellikten uzaklaşanların "yanlış yola" sürüklenecekleri alt kodlarda verilir.

3.1.6.6. "Yanlış Baba" Olarak Ruhi

Ruhi'nin adının anlamı ile tezatlık oluşturduğunu ve onun ruhani şeylerden çok dünyevi konularla ilgilenen bir karakter olduğunu daha önce vurgulamıştık. Ancak, Ruhi etrafındaki insanlara kendisini dindar olarak gösterir. Beş vakit namazını kılar, içkiden, kumardan uzak durur, konuşmasında Allah'ın adını ağızından düşürmez. İslami bir eğitim aldığını ve bu eğitime göre büyüdüğünü, yaşam felsefesini buna göre düzenlediğini göstermeye çalışır. Bu yönü ile ilk bakışta Tanzimat romanlarındaki İslami "Baba" ile benzerlikler gösterir. Ancak Ruhi Tanzimat romanlarında yüceltilen doğru "Baba" mıdır?

Ruhi, Tanzimat romanlarındaki doğru "Baba"nın tersi; "yanlış baba"dır. Çünkü, Ruhi aldığı İslami terbiyeye göre davranış sergileyen bir karakter olmaktan çok uzaktır. Bu nedene Ruhi, dizinin "yanlış baba"sıdır. Parla (2002:38-42), İslami bir terbiye almamış, "Baba" olma özelliğini taşımayan bir babanın rehberliğinin babasızlıktan daha kötü olduğunu belirtir. Hatta "yanlış baba" "oğul"u daha çabuk kötü yola sürükler ve yıkımını hızlandırır. Dizinin yerelliğinde Ruhi'nin "yanlış baba" olarak kodlandığı, onun Nezaket ile evliliğinden sonra ortaya çıkar. Yapısı gereği otoriter, ağır başlı bir baba olamayacağı belli olan Ruhi'nin dedikoducu olması ve evin içine nifak sokması onun tamamen "yanlış baba" olduğunu gösterir. Hatta, bu durumda, yerelliğin temel unsuru olarak sunulan aile kurumunun yapısının nasıl zedeleneceği dizide verilir. "Yanlış baba" olarak Ruhi'nin konumlandırılması ile yine yerelliğe/gelenekselliğe ve bunun önemine vurgu yapılır. Çünkü, "doğru baba"nın karşısına yerleştirilen "yanlış baba" ile "oğul"un ve yuvanın yıkımı anlatılır. Böylelikle alt kodlarda Nusret Usta yüceltilir. Bu yüceltme doğal olarak Nusret Usta'nın temsil ettiği yerel/geleneksel yaşam tarzının da yüceltilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla dizide verilen söylem, "yanlış baba"nın, kendi yerel/ geleneksel değerlerimizi zedeleyeceği, yıkacağı ve bu nedenle yabancı etkenlere açık hale getireceğidir. Bu yıkım yerelliği de

zedeleyecektir. Şimdi "yanlış baba"nın yerelliğin temel direklerinden olan aile kurumunu nasıl zedelediğini örnekleriyle inceleyeceğiz.

Ruhi, Nezaketle evlenmesinin ardından aile üyelerini etkilemeye ve birbirlerine düşman etmeye başlar. Önce Süha'yı yanlış yola sürükler. Süha ve Mehpare yeni evlenmiştir. Ruhi hemen Süha'nın çocuğu olmasını ister ve Süha'nın aklına bu fikri yerleştirir ve Süha'yı ikna etmek için onun "damarına" basar: *"Paşam, acaba diyorum seni bir tabibe mi göstersek (...)* Elini çabuk tutacaksın, sonra sağdan soldan laf eden olur, kaldıramazsın. İnsanoğlu yüzüne güler arkandan söyler, gelinime de yazık canım" der (22.03.2004, 58. bölüm). Mahallelinin onlar hakkında dedikodu yapacağını belirterek Süha'yı zorlar.

Bu nedenle önce Süha ile Mehpare arasında sorun yaşanır. Çünkü Mehpare çocuk istemez. İkinci olarak Ruhi Nezaket'i Mehpare'ye karşı kıskırttığı için Nezaket Mehpare'ye "kısır olduğu" imasında bulunur. Önceden çok iyi geçinen iki kadın birbirlerine düşman olur. Mehpare evi terk eder. Daha sonra gelin kaynana her gün kavga etmeye başlar. Ruhi'nin Nezaket'i nasıl yönlendirdiğine örnek verebiliriz.

Örneğin: Ruhi Mehpare için: *"Ay diyorum büyü falan mı yaptılar (...)* Millet ahlaksız olmuş, kimin böyle gelini vardı, çekememişlerdir, gül gibi kızın tabiatını değiştirmişlerdir", Nezaket, *"Aaaa, ben de diyorum bu oğlan artık niye benim yüzüme bakmıyor, aaa"* Ruhi, *"Yaa, değil mi"* (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm). Ertesi sabah Mehpare banyoda iken Nezaket gizlice onların yatak odasına girer ve muska arar, odanın her yanını dağıtır. Mehpare içeri girince, *"Kızım bize büyü yaptılar.. Kısırlık muskası... Niye çocuğun olmuyor. Yoksa başka bir şey için muska yaptırdın da buna mı döndü?"* diye Mehpare'yi suçlar. Mehpare, *"Şimdi de büyücü müyüm ben"* der ve mutfığa inip, kendi getirdiği tabakların hepsini kırar, ağlar (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm).

İkinci Örnek: Ruhi Nezaket ile Nusret Usta'nın kızlarının dedikodusunun yapar. Akşam Nezaket Mehpare'ye kardeşi Jale'den "bir masa iki sandalye olmayacağını" söyler. Bunun sonucu iki kadın kavga eder.

Üçüncü örnek: Ruhi Nezaket'e Mehpare'nin biraz "hafif akıllı" olduğunu söyler. Daha sonra da Nezaket: "Olmuyor Ruhi" deyince Ruhi: "Ne diyeceğim oğlan kızı boşasın mı diyeceğim" Nezaket: "Boşasın o deli kızı" der (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Gelinine "deli" demeyecek olan Nezaket, aslında Ruhi'nin "hafif akıllı" sözlerinin etkisinde kalarak bu şekilde konuşur, gelininden uzaklaşır.

Ruhi'nin kendisini Süha'ya karşı sorumlu bir "Baba" olarak görmediği de onun şu sözlerinden anlaşılır: Ruhi Süha'yı "Senin ayağının bağı Nusret efendide" diyerek Nusret Usta'ya yönlendirir. Nusret Usta Ruhi'ye kızar, Ruhi ise, "Ne dedim canım, bir okuyup üfleyesin dedim, benim torunum mu, senin torunun" (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Dolayısıyla da Süha'nın kendi oğlu olmadığını yananlamsal olarak verir.

Ruhi bütün bu nedenlerle "yanlış baba"dır. Nezaket, Süha ve Mehpare de bir şeylerin yanlış olduğunun farkındadır ama Ruhi'nin yönlendirmesi sonucu, suçu Ruhi'de değil birbirlerinde aramaya başlarlar.

- Nezaket: "Benim oğlum karısının kusurlarını kapatıp, bana havlıyor, benim oğlum akıllıydı da aklını başından aldılar" (26.04.2004 tarihli, 63. bölüm). Nezaket, "Bunların yüzünden kocam elden gidiyor" (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm) diyerek sorumlunu Mehpare olduğunu söyler.

- Süha: "Nasıl oldu anlamadım, bunlar ne güzel anlaşıyorlardı" Ruhi: "Bir kara kedi girdi aralarına ama anlayamadım"

(12.04.2004 tarihli, 62. bölüm). Sûha, annesi ile karısının anlaşamamalarına anlam veremez.

- Ruhi de suçu karısı, gelini ve Sûha üzerine atar: *"Yaptık bir hata, ömür boyu çekmek zorunda mıyım! Katolik miyim ben"* (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm). Ruhi, karısın hakkında *"Hepsi azıttılar, vallahi bütün suyu bulandıran kendisi, ben böyle kıskanç, böyle fesat, böyle yere bakan yürek yakan şahsiyet görmedim"* der (10.05.2004 tarihli, 65. bölüm). Bütün bu özellikleri taşıyan, "suyu bulandıran" kendisi olduğu halde suçu karısına atar ve ailenin dağılması için çabalar.

Görülmektedir ki Ruhi, gerçek bir "Baba" gibi davranmak yerine, aileyi etkisi altına alarak ve onları birbirine düşürerek "yanlış baba" olur. Ruhi'ni "yanlış baba" olduğunu karakterler, dizinin sonuna doğru anlarlar. Sûha, Ruhi'yi "Baba" olarak benimsemesine karşılık, Ruhi'nin davranışları sonucu onun "Baba" olamayacağını anlar: *"Böyle davranamazsın, onları sen bu hale getirdin. Onlar senden önce gül gibi geçinip gidiyorlardı. Annemle kedinin fareyle oynadığı gibi oynuyorsun, sinirlerini bozuyorsun, ondan sonra karımın üstüne saldırtıyorsun"* diyerek Ruhi'nin "Baba"lığını reddeder, onun "yanlış baba" olduğunu ortaya çıkarır. Ruhi ise kendini bir "Baba" gibi göstermeye çalışarak, *"Tüüü, yazıklar olsun, bunca zaman sana babalık yapmış bir insana neler yapıyorsun, benden önce elif mert bilmiyordun"* diyerek kendisinin İslami, gerçek bir "Baba" olduğunu iddia eder. Sûha ise, *"Başlarım elifine de mertine de. Belki de seni dinlediğim için böyle oldu, tutturdu da bir Atakan da Atakan diye, yok evladın, yok adam değilsin, yok nerde çocuk, yok haydi bastır, yok onu ye, yok bunu yap, beni de zıvanadan çıkarttın"*, Ruhi: *"Tabii Roma'yı da ben yaktırdım Neron'a"*, Sûha: *"Bana bak, ya bundan sonra adam gibi adam, ya bundan sonra adam gibi koca, ya bundan sonra adam gibi baba olursun, ya da kendi ellerimle seni öldürüp denize atarım, mezarın bile olmaz"*, Ruhi tehdit eder: *"Bana bak bir telefona bakar inzibatları aramam, asker kaçağı"*, Sûha, *"Asker kaçağı, ben kendim istedim gitmek, onlar almadı"*

fazla kilom var diye, seni şantajcı seni” der (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm). Bu diyalogdan görüldüğü üzere Ruhi, “yanlış baba”dır, hatta “yanlış baba”lığını uyarılara rağmen sürdürmekte, “oğul”u tehdit etmektedir. Nitekim Ruhi, Süha’yı asker kaçağı olarak da ihbar eder. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta daha vardır ki, Tanzimat yazarlarının belirttiği gibi “yanlış baba” “oğul”u “yanlış yola” sürükler. Süha Ruhi’yi öldürmekle tehdit eder. Ancak Süha, Nusret Usta’ya, “Baba” otoritesi bağlılığını sürdürdüğü ve asıl “Baba” olarak onu seçtiği için böyle bir şeyi yapmaz. Süha’nın *“Belki de seni dinlediğim için böyle oldu”* sözleri de doğru çıkar, Süha, Ruhi’nin rehberliğini bırakır. Ardından Mehpare hamile kalır. “Yanlış baba”nın rehberliğinden çıkan “oğul” “ödülünü” alır.

Görüldüğü üzere senaryo yazarları da Tanzimat romanı yazarları gibi, “yanlış baba” rehberliğini “oğul”u “kötü” yola sürükleyeceğini ve ona yıkımı getireceğini söylerler. Burada “oğul”un aldığı eğitim de vurgulanır. Süha, “doğru” bir eğitim aldığı ve aslında gerçek “Baba”nın; Nusret Usta’nın kanatları altında olduğu için “yanlış baba”nın yönlendirmesinden zamanında döner, kendi yerelliğinden,/gelenekselliğinden kopmaz, ayrılmaz. Böylece Tanzimat romanı yazarlarının belirttiği, “Baba” yokluğunda bile alınan “doğru” eğitimin “oğul”un “yanlış” yola gitmesini engelleyeceği savı doğrulanır.

Ancak, “yanlış baba” olarak Ruhi de yerelliğin “Baba”sının emirleri altındadır. Onun davranışlarını engelleyen, onun da tabii olduğu Nusret Usta’dır. Ruhi de Nusret Ustanın yerelliği içinde yaşadığı için onun “kanunlarına” uymak zorundadır. Bu nedenle Ruhi de Nusret Usta’nın “oğlu”dur. Dolayısıyla, başı sıkışınca “Baba”ya koşar.

Örneğin: Nusret Usta, Nezaket’in evinin terasında oturur, yanına Ruhi gelir: *“Dokunsan ağlayacağım. Sen şimdi burada iki çift kelam etsen valla sabahlara kadar dizlerine çöker hüngür hüngür ağlarım”*. Daha Ruhi’nin bu ilk sözlerinden bir konuda sıkıntısı olduğu ve onu “iki çift

kelamı" ile çözecek mevkiinin "Baba" olduğu görülmektedir. Danışma ve dertlere derman bulma "kurumu" haline gelen Nusret Usta durumu anlar ve *"Nedir derdin?"* diye sorar. Ruhi, *"Bak sen benim babamsın, tek sahibimsin, ben senin sözünü dinlemedim, eşeklik ettim"* der. Ruhi Nezaket'ten ayrılıp Şelale ile birlikte olmak istemektedir. "Baba"nın dizlerine çökerek, *"Babam, beni Nezaket'ten hayas et, Şelalelere ver... Aha kapında köpeğimin, hav hav , kurtar beni baba, kurtar (ağlar) (...)* Yapsan yapsan bu işi sen yaparsın, verecek misin mi mutluluğu elime?" der. Sonra Nusret Usta Nezaket'e seslenir, buna karşı çıkan Ruhi'ye *"Seni boşuyorum Ruhi"* diyerek cevap verir.

Görülmektedir ki Ruhi'nin hayatına dair kararlar ancak "Baba"nın rızası ile gerçekleşebilmektedir. Ruhi burada *"Babamsın, babam"* sözleriyle Nusret Usta'nın "Baba" otoritesini kabul eder. Ancak, başkalarının yanındayken "Baba"nın otoritesini reddeder. Çifte davranan Ruhi, böylelikle "Baba"nın adından gelen "Tanrı yardımı"ndan hiçbir zaman nasiplenemez.

Özetle, senaryo yazarları dizi yerelliğinin "Baba"sının karşısına "yanlış baba"yı da yerleştirerek Nusret Usta'nın konumunu daha da yüceleştirmiş ve pekiştirmişlerdir. Yerellikte mutlu olabilmek, huzuru bulabilmek ve dileklerin gerçekleşmesi için "Baba"yı kabul etmek ve ona sadık olmak gerekmektedir. Yoksa "yanlış baba"lar "oğulları" yerellikten uzaklaştıracak ve çöküşlerine neden olacaktır. Ruhi'nin "yanlış baba" konumu, Nusret Usta'nın "doğru baba" konumunu pekiştirir.

3.1.6.7. "Baba" ve Kızları

"Baba" kavramı daha çok erkek çocuklar ile baba arasındaki ilişki üzerinedir. Ancak dizi içinde "Baba" ile oğulları kadar "Baba" ile kızları da önemli bir yer tutmaktadır. Nusret Usta'nın beş kızı vardır. "Baba" kucağı içinde sakin ve huzurlu bir hayat yaşayan kızlar, dış dünyaya açılmaya başladıktan sonra tıpkı "oğullar" gibi "Baba"nın dünyasından kopmaya, uzaklaşmaya başlarlar. Bu uzaklaşma tıpkı erkek çocuklarda olduğu gibi bir çöküşe neden olur. Parla'nın belirttiği, "Baba" otoritesinden bu kopuş kız çocuklarında hem benzer hem de çok daha farklı bir şekilde gerçekleşir. Parla, oğullardaki çöküşün, "Baba" otoritesinden ayrılmakla birlikte onun sunduğu İslamiyet'ten uzaklaşma, kendi gelenek, töre ve yerelliklerini unutma veya küçük görme, Batı'ya özeniş ve Batılı kadınlar nedeniyle olduğunu belirtir. Dizi yerelliğinde kız çocukların çöküşü, tıpkı oğullardaki nedenler gibi "Baba" otoritesinden uzaklaşma, kendi yerelliklerini küçük görme, Batı'ya özeniş şeklinde gerçekleşir. Bunun yanında kız çocuklarında ki kopuşun nedenleri, her ne kadar çocuklar arasında farklılıklar gösterse de, kopuşun ortak nedenleri aşağıda belirtildiği gibidir.

- Kopuşta "Baba"nın payı öncelikle etkilidir. Nusret Usta kızlarına çok değer vermekte, onları sürekli "kanatları" altında korumakta ve dış dünyadan sakınmaktadır. Ancak "Baba"nın bu tutumları kızları korumaktan çok, onların dış dünyayı daha fazla merak etmelerine yol açar.

Örneğin: Jale'nin güzellik yarışmasına katıldığını öğrenen Nusret Usta bütün ev halkını oturma odasında toplar; kızlar ve karısı koltuğa dizilir. Kızlar fikirlerini söyler, en çarpıcısı Sonay söyledikleridir. Sonay: *"Sen bizi o kadar ateşten uzak tuttun ki, her fenere göz kırpacak durumdayız baba"* der (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm).

- Diğer yandan "Baba"nın her şeyi ile "mükemmel" olarak görülmesi, kızlarında ona ulaşma isteği uyandırmakta; dolayışmlamakta, bu durum ise ters etki göstererek onları değişik durumlara sokmaktadır.

Örneğin: Sonay sürekli babasını örnek alır. Onun gibi herkesin yardımına koşmak ister. Ancak Nusret Usta kadar sabrı ve "Baba" özelliği olmadığı için bunda başarılı olamaz ve bu başarısızlık onu psikolojik sorunlara yöneltir⁵³. Sonay, bu durumu şu sözleri ile ifade eder: *"Baba, kabul etmen zor ama kimse senin elindeki un kadar beyaz değil"* (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm). Çünkü Sonay, babasının ellerindeki un kadar beyaz olmak, "iyilik perisi" olmak istemiştir ancak başaramamıştır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur ki, bu konuda kız çocuğu kendisini değil, "Baba"yı suçlar. Yapamadıklarının sorumluluğunu "Baba"nın fazla mükemmelliğinde bulur.

- "Baba"nın diğer bir etkisi ise, kız çocuklarına fazla güvenmesi, bu nedenle de onların ruh hallerini fazla düşünmemesidir. Jale bu durumu şu sözlerle ifade eder: *"Herkes benim hakkımda konuşuyor, yorum yapıyor. Niye böyle konuşuyorlar baba, çünkü ben salağım ya. Baba hiç sormadın mı, hiç aklından geçmedi mi bu kız niye böyle diye"* (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm).

- Dizi içinde "Baba"nın konumuna baktığımızda, onun daha çok "oğul"lar ile meşgul olduğunu görürüz. Kızlar ise evin içindedir ve daha çok anneleri ile muhataptır. Bu nedenle de aslında "Baba" otoritesinin biraz daha dışında kalmaktadırlar. Kızlar, "Baba"nın otoritesini hissetmektedir. Ancak anneninki daha baskındır. Ayrıca "Baba", ev içi ile fazla ilgilenmez. Dizide akşam evde kızlarıyla oturduğu sahne hemen hemen yok gibidir. Kızlar sorunları olduğunda tekneye giderler ve "Baba" ile orada konuşular. Bu durum, her ne kadar Nusret Usta kızlarına düşkün

⁵³ Sonay-Nusret Usta ilişkisi bölüm içinde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

olsa da onlara gereken ilgiyi, yakınlığı oğullara gösterdiği kadar göstermediği sonucunu doğurmaktadır. Başka bir ifade ile kız çocuk, erkek evlattan daha sonra gelmektedir ve ataerkil durum Nusret Usta'nın "Baba" otoritesinde de belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu da kızların "Baba"dan kopuşunu kolaylaştırmıştır.

- Diğer yandan, dizi metninde sunulan anlamlara göre Nusret Usta, kız çocuklarına yeterli İslami eğitimi verememiştir. Çünkü metinde kızların din adına bir şeyler yaptığını gösteren hiçbir sahne yoktur. Parla'nın belirttiği "İslami eğitimden yoksunluk" da bu noktada ortaya çıkmakta, kızların da oğullar gibi bu nedenle çöküşe doğru gideceklerinin belirtilerini erken okuma ile vermektedir.

- Kızların "Baba" otoritesinden kopuşundaki diğer bir etken "dünyayı görme" meraklarıdır. Bunda da "Baba"nın onları sürekli koruma altında tutması etkindir. Bu durum kızlarda "dış dünya" merakı uyandırmıştır.

İkinci olarak dizi içinde kadın ikincil konumdadır. Kızlar bu konumdan sıyrılmak istemektedirler. Zaten bir noktaya dikkat etmek gerekirse kızlardan yalnızca Sonay üniversitede okumaktadır, hepsi liseden sonra evde oturmaya başlamıştır, amaçları sevgili bulmak ve evlenmektir. Bunun için Songül ve Sonnur, heykel, resim kurslarına giderler. Mehpere, Sûha ile evlenme hayalleri kurar ve sonunda evlenir. Jale'nin tek düşündüğü Korkut ile evlenmektir. Bu noktada, dizinin ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkan "dış dünya" merakı, kızlarda kendilerini bu geleneksel/yerel kodlardan ayırma isteği uyandırmış, kızlar farklı bir hayat istemeye başlamıştır. Burada yine "Baba"nın konumu önemlidir. "Baba" önce böyle bir şeyi fark etmez, daha sonra da tepki vermez. Böylece kızlar birden "Baba" kanatları altından çıkarlar ve uçmayı bilmeyen kuşlar olarak zarar görürler. "Baba"nın müdahalesinin olmaması ve "hayırlısı olsun" sözleri ile geçiştirmesi Nusret Usta'nın sahip olduğu

“Baba” kavramının bizzat onun nezdinde zayıfladığı, kendi kimliğinin dışına çıktığını göstermektedir.

Bu durum şu sonucu ortaya çıkarmaktadır ki, Nusret Usta’nın kızlarını kısıtlamaması onların çöküşlerine neden olacaktır. Buradan da metnin derin yapısında izleyiciye sunulan anlam şudur: “Baba” otoritesi özellikle kız çocuklarında etkili olmalıdır. Kız çocuklarının dış dünya ile temasında dikkatli bir tutum sergilenmeli ve her şey onların kendi özgür iradelerine çok fazla bırakılmamalı. Çünkü Jale kendi özgür iradesiyle evlendiği zaman mutsuz olmuştur. Sonnur fazla özgür bırakıldığı ve kendi özgür iradesiyle borsa oynadığı için evlerini kaybetmelerine neden olmuştur. Bir tek Songül anne ve baba sözü dinler, annesinin nasihati ile tasarım yapar ve yaptığı tasarım ile katıldığı yarışmada birinci olur. Mehpere, ataerkil düzenin koyduğu kurallara uyduğu ve kocasının sözünden çıkmadığı için mutludur. Ataerkil düzenin kurallarından, “Baba”nın yerel/geleneksel kurallarından ve dünyasından kopuş kadına mutsuzluk, üzüntü ve delilik getirecektir. Burada Oryantal söylemlerin tersi bir durum söz konusudur. Oryantal söylemde eğer Batılı Doğulu gibi yaşamaya ve davranmaya başlarsa, bu hayata özenirse sonu deliliktir; Doğu ona mutluluk getirmez, acı getirir. Dizide de Doğu yerelliğinden kopuş kızlara delilik ve mutsuzluk getirir. Sonay sinir hastalıkları hastanesine yatırılır. Onun şu sözleri bunu kanıtlar niteliktedir: *“Burası emek teknesi, insanların hamurunun yoğrulduğu yer. Oysa ben dışarıda bulacağımı sanıyordum aradıklarımı”* Nusret Usta: *“Neyi anyormuşsun kızım?”* Sonay: *“Seni babacım”* (07.06.2004 tarihli, 69. bölüm). Kadın kendi yerelliğini fark ettiğinde “delilikten” döner.

Şimdi kızların “Baba” otoritesinden çıkmalarıyla yaşadıkları yıkım incelenecektir.

3.1.6.7.1. Jale

Nusret Usta'nın "aptal" kızıdır. Zeki değildir, olayları anlamaz, dünyayı bilmez. Korkut ile sevgilidir ve hayatı Korkut'tan ibarettir. Liseyi bitirmiştir, "ev kızı"dır. Daha sonra butikte çalışır. Geleneklerine bağlıdır, babasına saygılıdır. Ancak kardeşi Sonnur'un önerisi ile güzellik yarışmasına katılma fikri Jale'ni hayatını ve isteklerini tamamen değiştirir. Güzellik yarışması ve daha sonra başına gelen olaylarla, ailesinden ve "Baba" otoritesinden uzaklaşır.

Önce Jale ve Sonnur güzellik yarışmasına gizlice başvururlar. Mayolu fotoğraf gerektiği ancak kendileri böyle bir fotoğrafı çektiremeyeceği için foto-shop yaparlar. Kabul edildiklerine dair mektup gelir ancak anneleri Ayhan mektubu okur. Kızının "istikbali" için işin içine girer. Bu durumdan Nusret Usta bilgilendirilmez. Ancak Ayhan, mayolu fotoğrafın gerektiğini öğrenince vazgeçer. Çünkü yerel/geleneksel değerlerde kadının açık fotoğraf çekilmesi kabul edilemez. Ama küçük kız ve Jale gizlice fotoğrafçıya giderek mayolu fotoğraf çektirirler. Fotoğrafçı ise onlardan izin almadan fotoğrafı büyütür ve çerçeveleyerek dükkanın vitrinine asar (23.02.2004 tarihli 54. bölüm). Akşam fotoğrafçının önünden karısıyla birlikte geçen Nusret Usta kızının fotoğrafını görür ve kalbi sıkışır. Yerden bir taş alıp, camı kırar, fotoğrafı alır ve ağlayarak; **"Kızım ne yapıyorsun?"** der. Fotoğrafı **pardösüsünün altına saklayarak** hızla eve gelir. Jale'ye bakarak, **"Babanı ayaklar altına attın, kendini atma"** der ve fotoğrafı verir. Jale fotoğrafı elinden düşürür (01.03.2004 tarihli, 55. bölüm). Böylelikle Jale, ilk kez "Baba"ya ihanet etmiş olur. Yerelliğin temsilcisi olan Nusret Usta, İslam'a bağlıdır ve kızının açık fotoğrafını kabul etmez; açık fotoğraf Nusret Usta'nın kişiliği ile bağdaştırılan yerel/geleneksel değerler için kabul edilebilecek bir durum değildir; aileyi ve kendini "ayaklar altına almak"; başka bir ifade ile "rezil etmek" anlamına gelmektedir. Bu nedenle fotoğraf pardösünün altına saklanır; utanılacak bir

şeydir. Böylece görülmektedir ki Jale böyle bir davranış içine girerek yerel/geleneksel değerlere karşı çıkmıştır.

Nusret Usta herkesi toplar, kızlar ve karısı koltuğa dizilir. Kızlar fikirlerini söyler en çarpıcısı Jale'nin söyledikleridir. Jale, *"Herkes benim hakkımda konuşuyor, yorum yapıyor. Niye böyle konuşuyorlar baba, çünkü ben salağım ya. Baba hiç sormadın mı , hiç alından geçmedi mi bu kız niye böyle diye. Allah bana güzellik vermiş, ama akıl vermemiş, akıllı olmayan yaptığından mesul mudur? Evet baba, ben aptalım, ben salağım ve ben güzellik yarışmasına kalmak istiyorum ve yapabileceğim veya bana yaptırabileceğin başka bir şey yok"* (15.03.2004 tarihli 57. bölüm). Burada daha önceden belirttiğimiz husus Jale'nin sözleri ile daha da açıklık kazanmaktadır. Kızların "Baba" otoritesinden ve onun temsil ettiği yerel/geleneksel değerlerden uzaklaşmasında "Baba"nın da etkisi büyüktür. Çünkü "Baba" , Jale'nin tabiri ile kızları ile yeterince ilgilenememiştir. Buradan da şu sonuca ulaşabiliriz ki, senaryo yazarları "Baba" kavramının oğullar ile kızlar arasında farklı olduğunu belirtmektedir. Tanzimat romanlarında belirtilen "Baba", sürekli oğulları hakkında düşünmek ve onlara eğitmen olmalıdır. Ancak burada görülmektedir ki "Baba" kızlarına tam bir eğitmen olmamıştır. "Baba" kavramı kız çocuk için uygulanmamakta, kız çocuk ihmal edilmektedir. Bu da bizi ataerkil düzenin erkek egemenliği düşüncesine götürmektedir ki, "Baba" kavramı da bunu yansıtmaktadır, kadın ikinci planda kalmaktadır. Jale'nin bu sözleri aynı durumun dizinin "Baba"sı için de geçerli olduğunu, "Baba"nın oluşturduğu yerellikte/geleneksellikte ataerkil düzenin hüküm sürdüğünü ve kadının ikinci planda yer aldığını göstermektedir.

Jale, "Baba" otoritesine karşı çıkar ve 15.03.2004 tarihli 57. bölümün sonunda evi gizlice terk eder. Kardeşleri Jale'yi eve dönmek için ikna etmeye giderler. Sonnur, *"Bizim adımız somuncu, sen somunu kirlettin"* der (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm). Burada bir çeşitli yananamlar söz konusudur. Birincisi, Nusret Usta gelenekselliğin/yerelliğin temsilcisidir

ve onun elindeki iş, mesleği somunculuk da böylece yerelliğin/gelenekselliğin bir sembolü durumuna gelmektedir. Jale, geleneğe, yerel aile yapısına ve kurallara karşı çıkarak evi terk etmiştir; böylece yerelliğin getirdiği düzenin kurallarını çiğnemiştir. Burada "*somunu kirlettin*" sözü, yerel düzene başkaldırıyı simgelemektedir. Ayrıca, ekmeğin din ile bağlantılı olarak kutsal ve nimet olarak sayıldığı (ekmeğin öpülerek başa konulduğu) bu yerellikte, "somunu kirletmek", bu yerelliğin kutsallıklarını çiğnemek, "domuz ayakları altına almak" (Nusret Usta'nın sözü) anlamlarına gelmektedir. İkinci olarak, burada somun "Baba" otoritesini de temsil etmektedir ve "somunu kirletmek", "Baba"nın dünyasından dışarı çıkmak, otoriteye itaat etmemek anlamlarına gelmektedir ki, Parla'nın belirttiği "oğlun yıkımı" kız evlat için de geçerli olacaktır. Nitekim ilerleyen bölümlerde Jale "Baba" otoritesinden uzaklaşarak "yıkıma" gidecektir.

Jale, "Baba" otoritesinin dışına çıkan tek kız evlattır. Çünkü onun yerelliğini reddeder ve Batı yaşam tarzını seçer. "Baba"nın iznini almadan güzellik yarışmasına katılır. "Baba"nın iznini almadan sinema filmlerinde oynamaya çalışır ve "Baba" sözünü çiğneyerek, "Baba" izin vermediği halde Batılı yaşam süren bir adamla evlenir. Bu nedenle de hızla çöküşe gider. Evlendiği gece dul kalır.

3.1.6.7.2. Sonay

Nusret Usta'nın üniversitede okuyan kızıdır. "Dünyayı görme" arzusu ve "Baba" gibi olamamanın verdiği psikolojik ruh hallerinden dolayı Sonay yıkıma uğrar. "Dünyayı görme" ve kurallardan, yerellikten uzak yaşama isteği onu heyecan duyacağı şeyleri yapmaya yöneltir. Bunun sonucunda Sonay çalma hastalığına yakalanır. Bu hastalık sonucu polisler

tarafından yakalanır. Sonay, yerellikten uzaklaşma sonucu kendi öz benliğini kaybeder⁵⁴

3.1.6.7.3. Sonnur

Nusret Usta dindar bir kimse olarak dünyanın maddesel değerlerine önem vermez, daha çok maneviyata yönelik bir insandır. Onun gözünde paranın değeri sadece harcanacak bir nesnedir. Naim'e *"Harcamayacaksan paranın anlamı ne"* der. Ancak en küçük kızı parayı salt bir değer olarak ele alır. Sonnur'un amacı çok para kazanmak, zengin bir hayat yaşamaktır. Lüks bir otele gittiğinde, *"Bir gün ben de sırf buralarda kalacak kadar para kazanacağım"* der (22.03.2004 tarihli, 58. bölüm). Bu nedenle bilmediği halde borsa işine girer. İlk başlarda kazanır, borsa oynarken duası şöyledir: *"Allah'ım çok para, Allah'ım lütfen çok para"* (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm), *"Allah'ım çok para diyorum"*. "Baba"nın yerel/geleneksel değerlerinin tam zıttı bir değere sahip olmaya başlayan Sonnur, hem kendi hem de ailesinin yıkımını beraberinde getirir. Para kaybedince annesini ikna ederek evi ipotek ettirir. Ancak dizinin ikinci yılının son bölümünde bütün parayı kaybeder. Ailesinin yıllardır yaşadığı ev Sonnur yüzünden kaybedilir. "Baba"nın yerel/geleneksel değerlerinden uzaklaşan kız evlat sadece kendi yıkımını değil, bütün ailenin yıkımını da getirir. Burada senaryo yazarları yine "Baba" ve onun sunduğu yerel/geleneksel değerlerin önemine vurgu yapar. Asıl değerlerin "Baba"nın kişiliği ile verilen yerel/geleneksel değerler; başka bir ifade ile aile, din, kültür, millet kimliği, maneviyat, "Baba" otoritesi yüceltilir. Derin anlamda kişinin bu yerelliklerin/gelenekselliklerin dışına çıktığında mutsuz olacağı, geçici mutlulukların ardından büyük yıkımların geleceği bu

⁵⁴ Sonay'ın yıkımı konusundaki ayrıntılar "Kıyamet" başlığı altında verilecektir.

nedenle yerel/geleneksel değerlerin korunması gerektiği verilir. Bunda da en etkili organın "Baba" olduğu vurgulanır.

3.1.6.7.4. Songül

Dizide "Baba"nın yıkıma uğramayan, hatta başarı kazanan tek kızı Songül'dür. Burada da yine senaryo yazarları "Baba" otoritesine ve yerel/geleneksel değerlere vurgu yaparlar. Bu değerleri koruyan, savunan evlatların başarıya ulaşacağını söylerler. Parla da daha önce belirttiğimiz gibi Tanzimat romanlarına bakıldığında tam bir İslami eğitim almış, Doğu kültürüne, geleneklerine, yerelliklerine bağlı oğulların giderek yükseldiğini, başarıya ulaştığını belirtmektedir. Dizi de Songül de daima "Baba"sına bağlı kalır, "Baba"yı kendine bir rehber olarak alır, danışman olarak görür, anne ve babanın sözlerinden dışarı çıkmaz. Sonunda da başarıya ulaşır.

Örneğin: Songül modacı olmak ister. Bu nedenle kendi kendine tasarımlar yapar. Nusret Usta'ya ve Naim'e turuncu renkte fırıncı önlüğü diker. Nusret Usta'nın öğüdü üzerine, turuncu renginden vazgeçer, beyaz kumaş alır. Babasına önlük diker, dikmeden önce "*özel olarak istediğin bir şey var mı babacım*" diye sorar. Ardından tasarım yarışmasına katılır. Ayhan, önceden yamalı kıyafetler giydiklerini söyleyince, annesinden esinlenerek bir kıyafet tasarımı yapar. Yaptığı tasarımla dizinin son bölümünde yarışmada birinci olur. Ama Songül, yarışma günü yarışmaya gitmek yerine kardeşi Sonay ile ailesinin yanında olur (Sonay'ı ruh ve sinir hastalıkları hastanesine yatırmaya giderler). Ailesine destek olur. Diğer yandan, annesi istemedi diye Naim'den vazgeçer: "*Sadece arkadaşız*" der (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm).

Görüldüğü üzere Songül, annesi ve babasının isteklerine, onların öğütlerine ve uyarılarına göre hareket eder. Bunun sonucunda da ödülünü alır ve yaptığı işte, girdiği yolda başarıya ulaşır. Burada verilen derin anlamda yine "Baba" kavramına ve yerelliğe/gelenekselliğe vurgu vardır. Evladın ancak "Baba"nın verdiği öğüt ve rehberlikle başarıya ulaşacağı verilir. Burada belirtilen "rehberlik" daha önce belirttiğimiz gibi geleneksel/yerel değerler, din, aile, Doğu kültürüne bağlılık olarak kodlanmıştır. Kişi bu sınırları aşmadığı sürece veya onun içine yabancı unsurlar katmadan çağdaşlaştırarak yaşamak ile mutlu olacaktır. Batı'ya özenip değişmeye çalışmaktansa, kendi içinde bütün olmak daha çok başarı getirecektir. Songül, kendi ananevi alışkanlıklardan yeni bir tarz ortaya çıkarmıştır, bu tarzın içinde bir özentinin, Batı taklidinin eseri yoktur. Songül, kendi yerel/geleneksel özelliklerimizi çağdaş bir hale getirerek sunmuştur ve bu da onu başarıya ulaştırmıştır. Böylelikle görmekteyiz ki, derin anlamda izleyiciye verilen, kendimizi küreselleşme karşısında gelen bize yabancı değerlerden korumak ama diğer taraftan da kendi yerelliklerimizi çağdaşlaştırarak küresel bir hale getirmek gerekmektedir. Tıpkı Robertson'un belirttiği gibi yerellikler küreselleştirilmelidir. Burada senaryo yazarlarının Robertson'un görüşlerine yakın durdukları görülmektedir.

3.1.6.7.5. Mehpare

Nusret Usta'nın evli kızıdır. Yerelliğin kurallarını benimsemiştir, kocasına bağlıdır. Bu nedenle "Baba" otoritesinden hiç çıkmaz ve yıkıma uğramaz. Hatta, dizinin son bölümünde ödüllendirilir ve aylarca istediği çocuğuna gebe kalır.

3.1.6.8. Kıyamet

Üçüncü bölümün tamamı, dizideki “Baba” kavramı ve “Baba” otoritesi, “Baba” yokluğu üzerine kurulmuştur. “Baba Eksikliği ve Baba Bulma” bölümünde görüldüğü gibi dizi içindeki “oğullar”, “Baba” otoritesi ve onun yerelliği içindeyken, zaman içinde “Baba”dan kopmaya başlamıştır. Bu kopuş onları bir yandan “Baba”dan uzaklaştırırken, diğer yandan kendi yerelliklerinin dışına çıkarmıştır. Bu durum Tanzimat dönemi roman yazarlarının belirttiği “Baba” eksikliğindeki çöküşü getirmiştir. Senaryo yazarları Tanzimat dönemi yazarları gibi “oğulların” “Baba” yokluğunda yıkıma sürükleneceği görüşünü paylaşmış ve dizinin bu sezonki son bölümünde izleyici, “Baba”dan kopan tüm “oğulların” ve kızların çöküşünü izlemiştir. Bu çöküşte her “oğul” ve kız sırayla ekrana getirilmiş ve “Baba” otoritesinden çıkmanın hangi sonuçlara yol açacağı verilmiştir. Şimdi “oğullar” ve kızların çöküşü tek tek incelenecektir.

3.1.6.8.1. Jale ve “Baba” sözünden, “Baba” yerelliğinden Çıkmanın Sonu

Son bölümde ilk olarak Jale ekrana gelir. Jale, Hasan Kartal ile evlenmiştir ve mutlu değildir, gelinlikle Hasan Kartal ile dans ederken Korkut’u düşünür. Ailesi için, “*Beni affetmeyecekler*” der (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). Gerdek gecesi için yatak odasına geçildiğinde Hasan Kartal’ın kalbi sıkışır ve Jale’nin üstüne düşer. İzleyici Hasan Kartal’ın ölüp ölmediğini tam anlayamaz. O sırada Korkut zorla eve girer ve yatak odasına gelir. Hasan Kartal’ı, Jale’nin üzerinden alır. Hasan Kartal’ın öldüğü anlaşılır.

Zenginlik ve Batı yaşam tarzı peşinde koşan ve bu nedenle babasının karşı gelmesine rağmen Hasan Kartal ile evlenen Jale mutsuzluğa sürüklenir. Daha evlendiği gece kocası ölür. Jale'nin düşlediği bütün hayat yok olur. "Baba"nın söylediklerinin dışına çıkmak kız çocuğunun yıkımına neden olur. Ancak burada dikkat çeken bir nokta vardır ki, senaryo yazarları Jale'nin yıkımını daha geleneksel bir dille ele almışlardır. Jale, evlenmesi ve kocası ölmesine rağmen "temiz" kalmıştır.

Bu sırada evde Ayhan, Jale'nin fotoğrafına bakar, "Jale!" diye bağırır ve çerçevenin camını kırar, ağlar, resmi göğsüne basar, fotoğrafı sever. Jale sadece kendine değil, ailesine de mutsuzluğu, yıkımı getirmiştir. Kırılan cam parçacıkları gibi kendi değerlerinin tamamını kırar, parçalar ve yok eder.

3.1.6.8.2. Korkut ve "Baba"ya İsyanın Sonu

Korkut, Jale nedeniyle "Baba"ya isyan eder ve bu isyan sonucu yaptığı davranışlar ile "Baba"nın yerelliğinden kovulur. Bunun sonucunda "Baba kanatları" altından çıkan "oğul" hızlı bir biçimde kendi sonunu hazırlar. "Baba"nın yerelliği içinde yaşarken kimseye zarar veremeyecek yapıda olan Korkut, Jale'nin evlendiği kişinin evine gelir ve ekmek bıçağı ile korumaları bıçaklar. Böylece "oğul" yıkıma uğrar. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta Korkut'un adamları bıçaklarken ekmek bıçağını kullanmış olmasıdır. Çünkü bu sahnenin ardından Korkut yatak odasına gider, Jale'nin yanında bıçağını elinden düşürür. Kanlı bıçak Jale'nin gelinliğini kirletir. Ekmek bıçağının ortaya çıkardığı yananlamalar şunlardır:

- Adam öldürmekte ekmek bıçağının kullanılması, "Baba"yı ve ekmek teknesini akla getirir. Ekmek bıçağının cinayet için kullanılması ekmeğin ve dolayısıyla "Baba"nın bütün değerlerinin kirletilmesini göstermektedir ki, bu da yerelliğin "kirletilmesi" anlamına gelmektedir.

- Bıçağın gelinliği kirletmesi: Gelinlik saflığı ve temizliği ifade eder. Gelinliğin kanla kirlenmesi ve bunun için kullanılan aracın ekmek bıçağı olması, "oğulların" ve kızların "Baba" otoritesinden çıkınca yerelliği ve yerelliğin saf, temiz halini bozacakları anlamına gelmektedir. Bu da yerelliği dışa açık bir hale getirecek, küreselleşme karşısında bu zayıflayan yerellik yok olacaktır.

- Ekmek bıçağının cinayette kullanılması, dizi yerelliğinde "kirlenme"nin başladığını göstermektedir. Bu kirlenmenin sonuçları bir sonraki sezonun konusu olduğu için tezin sınırlılıklarının dışında kalmaktadır.

3.1.6.8.3. Yanlış "Baba" Ruhi ve Cennet

"Baba" yerelliğine karşı gelmesine rağmen kıyameti yaşamayan tek kişi Ruhi'dir. Çünkü Ruhi, dizinin son bölümünde amacına ulaşır ve Şelale ile birlikte olur. Burada Ruhi şu sözleri söyler: *"Allah'ım sen bana beş kızın babası Nusret efendinin intikamını, damatlarının analarından almak kudretini verdiğin için, şahsım ve ismini zikrettiğim şahıs adına şükranlarımı arz etmeyi bir borç biliyorum"* (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). Böylelikle Ruhi dizinin son bölümünde kendisini Nusret Usta'nın yardımcısı yerine koymuş ve onun yerine "oğullar"dan "intikam" almıştır. Çünkü Şelale, Sonay'ın sevgilisi Tolga'nın annesidir. Ruhi, Nezaket ile evlidir. Nezaket'in oğlu Süha, Nusret Usta'nın kızı Mehpare ile evlidir ve Ruhi,

Sûha'yı dizinin son bölümü asker kaçağı diye jandarmaya şikayet eder. Böylelikle Ruhi kendini yine "Baba" yerine koyar, Nusret Usta'yı üzenleri cezalandırdığını düşünür. Ancak yine "yanlış baba"dır. Çünkü Nusret Usta'nın "iyi oğulları" olan Tolga ve Sûha'dan intikam almıştır. Bu da göstermektedir ki, Ruhi "Baba"nın intikamını almamıştır, "Baba"dan intikam almıştır. Bu da onu "yanlış yola" sürüklemiştir. Ancak "yanlış yolun" sonu tez sınırlılıkları dışında kalmaktadır.

3.1.6.8.4. Sonay ve Kıyamet

Sonay hırsızlık yapıp yakalandıktan sonra, babasına söz verir. Ertesi gün butikte Nezaket'in küpeleri kaybolur. Sonay'ın hırsızlık yaptığını öğrendiği için de onun çaldığını düşünür. Tekneye gelir ve Nusret Usta'nın yanında Sonay'a küpeleri alıp almadığını sorar. Bu sırada Nusret Usta kızına şüpheli gözlerle bakar. Büyük utanç duyan Sonay eve gelir ve ilaç içerek intihar eder. Ancak hastaneye yetiştirilir ve kurtulur. Çalma hastalığının tedavisi için de Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatması gereklidir. Nusret Usta, Ayhan, Tolga ve Songül, Sonay'ı hastaneye götürürler. Yerelliğin dışına çıkmak Doğulu'ya "delilik"i getirir. Sonay'ın yerelliğin dışına çıktığını babasına söz verdikten sonra tekneye gelip söylediği şu sözlerinden anlayabiliriz: *"Burası ekmek teknesi, insanların hamurlarının yoğrulduğu yer, oysa ben dışarıda bulacağımı sanıyordum aradıklarımı"*, Nusret Usta: *"Ne anyorsun?"*, Sonay: *"Seni babacım"* (07.06.2004 tarihli, 69. bölüm). Görüldüğü üzere Sonay "Baba"yı, yani kendi yerelliğini aramaktadır. Bunu dışarıda aradığında mutluluğu değil, tam tersine yıkımı bulur; "delilik"e sürüklenir. Oryantalist ve Kolonyalist söylemde Batılı'nın Doğu'ya özendiğinde ve Doğu'daki gibi yaşamaya kalkıştığında sonunun "delilik" olduğu belirtilir. Doğu, Avrupalı aklın çözülüp dağıldığı ve ilkel bir hale gerilediği yerdir. Doğu deliliğe yol açar,

kendileri deliliktir. (Loomba, 2000: 161). Ancak burada Oryantalizm'in ve Kolonyalizm'in tersi bir düşünce söz konusudur. Doğu yerelliğinden çıkıp Batılılaşmaya, Batı'ya yönelme Doğulu aklın çözülüp dağılmasına, kendini kaybetmesine yol açar. Sonay da Doğu yerelliğinden koptuğu için, akli billurluğunu kaybeder, doğru düşünüp doğru davranamaz. Doğulu aklı, eski haline getirecek şey de onun kendi özüne dönmesidir. Sonay, babasından özür diler, tedavi olmayı kabul eder. Böylece "delilik"e yol açan Batı, tedavi ile yok edilecektir.

3.1.6.8.5. Mehpere-Sûha ve Mutluluk

Tezin sınırlılıkları içinde kalan bölümlerde yerellikten çıkmayan, kendi yaşantılarına, aile bağlarına sadık kalan tek çift Mehpere ile Sûha'dır. Ruhî'nin bütün çabalarına rağmen Sûha ne annesinden ne karısından vazgeçmez. İkisini de korur ve gözetir. "Baba"ya devamlı bağlı kalır. Bu nedenle de senaryo yazarları diğer karakterleri cezalandırırken, Mehpere ile Sûha'yı son bölümde ödüllendirirler. Çocuklarının olması için aylarca uğraşan çiftin çocuklarının olacağı son bölümde ortaya çıkar. Mehpere test yapar ve hamile olduğunu öğrenir. Yalnız burada doğacak bebeğin başka bir önemi vardır. Bir bölüm öncesinde Ruhî, *"Bu Atakan kıyametin küçük alameti oldu"* (17.05.2004 tarihli, 66. bölüm) der ve ertesi bölümde kıyamet kopar. Böylece çocuk, kıyamet alametlerinden biri olarak ön okuma ile izleyicilere sunulur. Ancak doğacak çocuk Ruhî'nin kıyametini engeller. Çünkü Sûha, evindeki huzuru bozduğu ve "yanlış Baba" olduğu için Ruhî'yi öldürmeyi planlar, silahını çıkarır ama, *"Allah'ım Atakan gelirse Ruhî'yi affedeceğim, affetmeyip ne yapacağım, Atakan'ı bırakıp nereye gideceğim"* der (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). Böylelikle Ruhî "kıyametin alameti" olarak gördüğü çocuğun gelişi ile kıyameti yaşamaktan kurtulur. Ancak çocuğun doğduktan sonra "kıyametin alameti"

olup olmayacağı ve Ruhi'nin mahşeri yaşayıp yaşamayacağı tezin sınırlılıklarının dışında kalan bölümlerin konusudur.

3.1.6.8.6. Celal ve Kıyamet

Celal, her zaman "müridi" olduğu ve "Tanrılaştırdığı" "Baba"dan, Batı için uzaklaşır. Mahalle karışmıştır, Sonay hastanededir. Bu durum karşısında Celal huzursuzlaşır: *"Fırtına geliyor"* (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm), *"Baba kılıcı eline aldıysa hepimizi budayacak"* (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm) der ve mahallede olabileceklerden korkar. Suzan'ı kaybetmek istemeyen Celal, *"Yok aga çapanoğlu var bu işin içinde, ben Suzan'ı kapıp gideyim, nereye olsa giderim, Yunanistan'a bile giderim"* (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm) der ve Suzan'a gider: *"Bu fırtınalarda buralarda duramayız çiçeğim"*, Suzan: *"merak ettim Sonay'ı"*, Celal: *"Onun sahibi var, biz gidelim. Diş ağrısından ölen mi var, evlat acısı diye bir şey var Suzan"* (14.06.2004 tarihli, 70. bölüm) der.

Görülmektedir ki Celal, Batılı kadın ile mutluluk için, onunla huzurunun bozulmaması için "Baba"sını bırakır; "Baba"ya zor gününde yardımcı olmak yerine Suzan ile tatile çıkar. Hatta kimliğine karşı gelerek, daha önce söylediği sözleri çiğner ve *"Yunanistan'a bile giderim"* der. Ama senaryo yazarları, "Baba"ya yapılacak böyle bir davranışı "cezasız" bırakmaz. Celal'in cezası ve yaşayacağı kıyamet ön okuma ile izleyicilere verilir. Suzan, yola çıkar çıkmaz, *"Celal, bindik bir alamete, gidiyoruz kıyamete"* der (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). Bu sözlerden kısa bir süre sonra Celal'in yaptığı bir hata sonucu kaza yaparlar. Çünkü Celal, Suzan araba kullanırken onu çekip yanağından öper. O sırada bir araç ile çarpışırlar. Kaza sonrası arabanın bir lastiği savrulur. Daha sonra kamera mahalleyi gösterir. Bir cenaze arabası geçer. İçinde bir tane tabut vardır.

Yananlamsal olarak Celal ile Suzan'dan birinin öldüğü verilir. Ama kaza sırasında Celal'in, "Suzan" diye bağırması yananlamsal olarak Suzan'ın öldüğünü gösterir. Böylece "Baba"ya ihanet Celal'in en değerli varlığını kaybetmesine neden olur. Senaryo yazarları, "Baba"yı bırakıp gitmeseydi Celal'in bir kaza yapmayacağını yananlamsal olarak verir. Böylece yazarlar, yani senaryonun "Baba"ları, Celal'i cezalandırır.

3.1.6.8.7. Sonnur ve Ailenin Kıyameti

Sonnur, annesini kandırarak borsa oynamak için evi ipoteğe yatırır. Hasan Kartal'dan tüyo alır. Ancak Sonnur borsada evlerini kaybeder. Böylece ailenin yaşayacağı kıyametin en büyük belirtisi gelmiş olur. Ancak ailenin yaşayacakları bir sonraki sezonun konuları arasında olduğu için tezin sınırlılıkları dışında kalmaktadır.

3.1.6.8.8. Karnavalesk Kirli ve Cengiz ve Kıyamet

Kirli ve Cengiz kıyameti yaşamadan önce sürekli yerler. Önce salatalık, sonra midye, mısır, karpuz, erik, kiraz ve rakı. Gün boyunca sokakta dolaşan ikili bir yandan yemek yerken, diğer yandan birbirlerine laf atarlar. Aralarında geçen diyaloglar önemlidir.

Cengiz: "Beni köyümün yağmurlarında yıkasınlar", Kirli: "Ulan senin köyün mü var", Cengiz: "Dünya global bir köy oldu". Cengiz aslında yerellik özlemi çekmektedir. Bunu "köyüm" sözleri ile dile getirir. Ancak Kirli, kendisinin ve Cengiz'in dizinin yerelliğinin dışında olduğunu "Ulan senin

köyün mü var” sözleri ile dile getirir. Kirli ve Cengiz, “Baba”nın yerelliğini reddettikleri için bu yerelliğin yapısını da benimsememişlerdir. Zaten onlar *kamavalesktir*. Cengiz, “*Dünya global bir köy oldu*” sözleri ile küreselleşmeyi benimsediğini ve küreselleşme ile gelen yaşam tarzını kabul ettiğini belirtir. Ancak görülmektedir ki, bu yaşam tarzı ona mutluluk getirmez. Tam tersine “global köy” içinde “kardeşi” Kirli ile, birbirlerine düşerler ve birbirlerini bıçaklarlar. Senaryo yazarları yananlamsal olarak, “global köy” kavramına karşı çıktıklarını vermekte ve bu anlayışın insanlara mutluluk getirmeyeceğini söylemektedirler.

Daha sonra ikili mısır yerler. Cengiz, “*Bu firavunları, firavunluları uzaylılar mı bırakmış ha*”, Kirli. “*Senden ala firavun mu olur be, hortlak mumyası*” Cengiz, “*Mum ya mum, (sonra çocukça gülümseyerek) ışıklar sönünce beni mumla arıyorsun yine dimi ille de*”, Kirli: “*Oğlum Cengiz, ben bir bahtsız deveyim, seni de bir toplu iğne. Şu koskoca samanlıkta lak diye nasıl buldum seni, (yüz ifadesi değişir) sonra geldin boğazıma battın*”, Cengiz şaşırır (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm). İkili arasında sürtüşme bu sözlerle başlar.

Sonra karpuz yerler ve Cengiz, Kirli’nin *kamavalesk* baba durumunu algılamaya başlar: “*Bulaşık acaba senin yüzünden mi her şey böyle tersin tersin gidiyor he*”, Kirli: “*Ulan Cengiz karpuz kabuğu denize düştü, senin jeton hala düşmedi be*”, Cengiz: “*O zaman kafama vur da jetonum düşsün*”, Kirli: “*Yok ağam yok, ben karar verdim senden ne köy olur ne kasaba be, dalkabanlık da sende, dalkavukluk da sende, bastığın yerde ot bile bitmiyor be ot!*”, Cengiz: “*Hiç de benim bastığım yerde ot bitmiyor, senin bastığın yerde inek bitmez be inek, hayvan bitmez be, sen boğazı için arkadaşını satan bir şerefsizsin o kadar*” (21.06.2004 tarihli, 71. bölüm).

Kirli’nin *kamavalesk* baba konumu burada tamamen ortaya çıkartılır. Onun yanlış öğütler vererek “oğullar”ı sürüklediği, meydana

gelen olayların ortaya çıkmasında büyük paylardan birinin Kirli'nin olduğu, böylelikle son bölümde açık bir şekilde ortaya çıkarılır. "Yanlış baba"nın babasızlıktan daha kötü olduğu bir kez daha vurgulanır. "Baba"nın otoritesi ve bunun önemi tekrar ortaya çıkar.

İkili akşama doğru rakı sofrası kurarlar. Cengiz: "Demek öyle, ben sana bütün gün, şu topal bacağım ile İstanbul'un en nadide yerlerini dolaştırayım, yedireyim, içireyim, doyurayım, sen bana böyle nankör köpek gibi davran öyle mi Kirli Bey, şerefsiz", Kirli: "Ulan senin hayatta iki lokma ısmarlamak dışında ne faydan dokundu ulan!", Cengiz: "Vaay, iki lokma, şimdi iki lokma oldu. Ulan bulaşık ben senin bu fil vücuduna İstanbul'un en nadide lokantalarında üç kuzu, dört tepsi güveç, beş fırın baklava indirmedim mi, ne konuşuyorsun şerefsiz" der. Kirli: "Sen bana fil mi dedin ha", Cengiz: "Ne fil diyeceğim lan şerefsiz", Kirli: "Yok yok, yok dedin", Cengiz: "Dedim mi? Heee, dedim ulan ne olacak zencefil", Kirli: "Karanfil", Cengiz: "Duba", Kirli: "Pif", Cengiz: "Varif", Kirli: "Sûrahî", Cengiz: "Bisiklet bidonu", Kirli: "Armut sapı", Cengiz: "Üzüm çöpü (duraksar) Yok o ince oldu, olmadı", Kirli: "Beyinsiz", Cengiz: "Beyinsiz". Sonra ikili rakıyı tokuştururlar ve devam ederler. Kirli: "Terbiyesiz", Cengiz: "Ahlaksız". Daha sonra akşam olur ve Kirli ile Cengiz'in atışmaları kötüye doğru gider. Kirli: "Ulan bu dünya ikimizden birine dar", Cengiz: "Kime dar olacak, sana dar, ben bu hayatı kendime göre dört numara büyük diktirttim. İleride kardeşim girsin diye, görüyorum ki sen bir kardeş değil, adeta bir kalleşmişsin be kalleş!", Kirli: "Ulan sen de kalleşsin be, böyle zehir saçıyorsun be", Cengiz: "Ulan bulaşık asıl zehir saçan sensin be, engerek yılanısın sen be Kirli, tıs tıs diye alttan üstten veriyorsun zehiri, ondan sonra da arkadaşlıktan, dostluktan bahsediyorsun, lan bana bak ola ki ben ölürsem, benim cenazeme gelme istemem", Kirli: "İstemem, istemem" der ve yine kadeh tokuştururlar. Cengiz: "Yani bunun İngilizce'si no woman, no cry", Kirli: "Ulan kokoreç bağırsağı (Cengiz: "Beeen!") Tabii, mahşerde seni ezer geçerim, tanımam, helallik için böyle karşıma dikileceksin de böyle yüzüne tüküreceğim senin", Cengiz: "Ulan

sen bu vücutla mahşerde beni değil, o sūrat (yanlış söyler, aslı: sırat) köprüsünü bile yıkarsın be damperli kamyon". Sonra tartışma alevlenir ve yarı şaka yarı ciddi yapılan tartışma ciddileşir. İkili birbirlerinin yüzüne tükürürler. Birbirleri ile kavga ederler. O sırada kamera Heredot'a döner. Heredot mahşer gününü anlatır. Ardından Kirli ve Cengiz tekrar ekrana gelirler. İkili kavga etmekten yorgun düşerler. Kirli Cengiz'e "*Atom*" der, bunun üzerine Cengiz, "*Bana kimse atom diyemez, bana atom diyeni bu dünyada yaşatmam*" diye anlamsız bir sözcükten dolayı kavgaya tekrar başlarlar. İkili yerde buldukları bıçakları alıp birbirlerine saplarlar ve yere düşerler.

Bu diyaloglarda öne çıkan noktalar şunlardır:

- Öncelikle ikili anlamsız yere kavga ederler. Anlamsız yere birbirleriyle laf atışmasına girerler. İlk başlardaki atışmada, söylediklerinde doğruluk payı olmasına rağmen, ikili her zamanki gibi birbirleriyle uğraşmaktadır. Ancak bu atışma uzadıkça kavgaya dönüşmeye başlar.

- Atışmada ve bu atışmanın sonunun kavga ile sonuçlanmasında Kirli'nin *karnavalesk* baba olduktan sonra yaptıklarının büyük etkisi vardır. Kirli *karnavalesk* baba olduktan sonra "oğulları" yanlış yönlendirdiği için Cengiz tarafından eleştirilir. Dizi boyunca Kirli'nin sözlerinden çıkmayan Cengiz, yaptığıнын yanlış olduğunu görür. Kirli'nin gerçek bir "Baba" olmadığı anlar ve bu durum kızgınlığa yol açar. Bu durumu: "*Görüyorum ki sen bir kardeş değil, adeta bir kalleşmişsin be kalleş*", "*Engerek yılanısın sen be Kirli, tıs tıs diye alttan üstten veriyorsun zehiri, ondan sonra da arkadaşlıktan, dostluktan bahsediyorsun*" sözleriyle dile getirir.

- Nusret Usta'nın otoritesinden çıkış ve başka dünyalarda yaşam ikiliye kötü bir son getirir. Dizinin başından bu yana normal olarak karşılanan *karnavalesk* yaşam, dizi sonunda yerelliği bozan unsur olarak

gösterilir. Çünkü, Kırli ve Cengiz birbirlerini bıçaklamadan önce *kamavalesk* bir biçimde aşırı derecede yer-içerler. *Kamavalesk*'in aşırı yeme-içme *groteskini* yerine getirirler. Ondan sonra da atışmaları ile karnavalın "değişim" edimine gönderme yaparlar. Normal dünyada hoş karşılanmayan davranışlar, sözler rahatlıkla dile getirilir. Normal düzenin görgü kuralları ters-yüz edilir. Bütün bu *kamavalesk* durumlar ikiliyi yıkıma sürükler ve yine *kamavalesk* bir biçimde, olmadık bir sözden kavgaya çıkartıp birbirlerini bıçaklarlar. *Kamavaleskin* yerellikten dışlanması nereden ise şudur. Aslında dışlanan Batı yerelliği değildir. *Kamavalesk* ve Batı özentisi olan Cengiz, "beni köyümün yağmurlarında yıkasınlar" sözleri ile kendi yerelliğine; Batı yerelliğine dönmek istediğini belirtmektedir. Ancak Kırli, *kamavalesk* bir karakter olarak resmi otoriteyi, dolayısıyla "Baba" kavramını reddetmesine karşın, kendini "Baba" yerine koyması onun Batı yerelliğinden koptuğunu göstermektedir. Bu durum sonucu Batı yerelliğinden kopan Kırli ile Batı yerelliğine dönmek isteyen Cengiz karşı karşıya gelir. İki karakter *kamavalesk* olduğu için de "savaşları" grotesk bir hal alır ve grotesk bir şekilde sonuçlanır. Özetle dışlanan yine küreselleşme ile gelen kendi yerelliğinden uzaklaşma durumudur.

Bütün bu nedenlerle bu son bölüm "kıyamet" in koptuğu bölümdür. Dizi için mahşer günüdür. Bu son bölümün, dizi için mahşer olduğu Heredot'un ağzından da verilir. Heredot son bölümde mahşeri anlatır⁵⁵. Anlatılan insanlara önemli bir ders kaynağı olan hikayedir. Ancak buradaki sahne de izleyicilere, karakterlerin dizinin yerelliğinden nasıl koptuklarını gösterilir. Her ne olursa olsun Heredot'un hikayelerini kaçırmayan "oğullar" dan ve mahalleden hiç kimse, o akşam kahveye gelmez. Kahvede tek bulunan, Heredot, Berber ve Kıl lakaplı kasaptır. Böylelikle "Baba" dan kopuşun kendi değerlerimizden, kültürden, alışkanlıklardan da kopuş anlamına geldiği ve bu kopuşun sonunun "kıyameti" getireceği dizi senaryo yazarları tarafından verilir. Bunun yanında hikayenin sonunda Kıl:

⁵⁵ EK: 9.

"İyi de aga ,esas mevzu ondan sonra. Mahşerden ilerisinde, sonra ne olacak. Kim cennete, kim cehenneme gidecek?" der. Dizinin diğer bölümlerinde dini konularla ilgili sorularda "Ehline danışalım" diyerek "Baba"ya soran Heredot, burada "Baba"nı yokluğunu kabul ederek ehline danışmamış ve "Aga mahşerde rastlarsak, hatırlat da bir sorayım" demiştir.

Ancak senaryo yazarları yıkıma uğrayan bütün "oğullar" ve kızlar için açık bir kapı aralığı bırakır. Tüm bu olaylardan sonra izleyici Nusret Usta ile Ayhan'ı, Ferhatpaşa tepesinde otururken görür. Ayhan, "Şimdi ne olacak bey" der. Nusret Usta, "Her şey çok güzel olacak hanım" der. Bu sırada ambulans sesleri duyulur. Kamera Nusret Usta ve Ayhan'dan İstanbul Boğazı'na doğru açılır. Tüm bu kopuşlara, yıkımlara, yaşanan kıyamete karşın, "Baba"nın ayakta olduğu ve "oğullar" ile kızları tekrar "doğru yol"a getireceği izleyiciye yananlamsal olarak verilir. Nusret Usta kendi otoritesini, "Baba" otoritesini tekrar ortaya koyacak ve yerelliğe sahip çıkacaktır. Ancak bu ön okumanın sonuçları bir sonraki sezonun bölümleri arasında olduğu için tez sınırlılıkları dışında kalmaktadır.

3.1.7. Senaryonun "Baba"sı

"Baba" kavramında belirtildiği üzere, Parla, Tanzimat dönemi romanlarında yazarların kendilerini romanın "Baba"sı olarak gördüklerini ve doğru düşünceleri ya direkt olarak ya da karakterler üzerinden okuyucuya aktardıklarını belirtmektedir. Dizimizde metnin "Baba"ları yani senaryo yazarları tarafından, olaylara direkt müdahalenin yanında, Heredot karakteri üzerinden de bu durum gerçekleştirilmektedirler. Heredot'un dizi içinde "metnin Baba"sı olduğunu gösteren ipuçları şunlardır:

- Öncelikle Heredot karakteri senaryo yazarlarından biri; Hasan Kaçan tarafından canlandırılmaktadır. Bu da "metnin Baba"sının doğrudan dizinin içine alınması anlamına gelmektedir.

- İkinci olarak, Heredot karakterine baktığımızda onun mahalle ile ilişkisinin yalnızca kahvehanede olduğu görülür. Her akşam kahvehanedeki hikayeleri dışında dizi metni içinde Heredot'un hiçbir rolü yoktur. Buna karşın Heredot'un anlattığı hikayeler çoğu zaman dizinin o bölümündeki karakterlerinin başlarından geçen olaylar ile doğrudan bağlantılıdır. Bu da Heredot'un "metnin Baba"sı olduğunu göstermektedir.

Örneğin: Songül, Naim'in Cici annesinin yanına gider. Cici anne evine gelen Nusret Usta'dan kızını ister. Bunu duyan Naim Cici annesine sinirlenir ve *"Yeter benim hayatıma karıştığın"* diyerek evi terk eder ve annesini kırar. Diğer yandan Ayhan kızının Naim ile birlikteliğini onaylamaz. Songül, annesine karşı çıkar. Ayhan: *"Her şeyin bir sırası var, bir analığın yok, ölene kadar memuriyet"* der. Nusret Usta ise gençlere *"Hadî annelerinizden özür dileyin, sevginizi büyütün, saygınızı arttırın"* diye öğüt verir. Bu arada Tolga da annesi Şelale ile küstür, Sonay onları barıştırmaya çalışır. Nezaket, Ruhi'nin davranışları sonucu karnındaki çocuğu aldırır. Bu bölümde Heredot annelerin önemini vurgulayan bir hikaye anlatır: *"Kardeşlerim, bugün sizlere dünyanın en tatlı kişisini, en tatlı sesini, varlığında bilemediğimiz, yokluğunda duramadığımız, sizi dünyada ne olursa olsun tek ve her zaman affedecek, onun ancak yokluğunda farkına vardığımız bir şeyi anlatacağım dilim ne kadar dönerse. Vaktiyle dünyaya gelecek bir bebek varmış, Rabbine sormuş: 'Ben çok küçüğüm, beni kim koruyacak?', ses ona, 'Merak etme, meleklerin arasında en güzel sesli, en iyisini vereceğim', bebek, 'Ama ben insanların dilini bilmiyorum', 'Meleğin sana her şeyi anlatacak', 'Bana yürümeyi kim öğretecek', 'O melek sana öğretecek, seni her tehlikeden koruyacak, seninle konuşacak, canı pahasına koruyacak', 'Peki onun adını*

biliyor muyum?’, ‘Meraklanma, sen kendini onun kollarında bulacaksın, adının ne önemi var, ona anne diyeceksin’ der. Bugün sizlere o anneyi anlatacağım. Bizim için ağlayan, Allah’ın peygamberlerini emanet ettiği ama bizim nasıl olsa elimizin altında diye kıymetini bilmediğimiz anneyi anlatacağım” der ve fethan bir kadına aşık olan bir adamın hikayesini anlatır. Kadın aşkını kanıtlaması için ondan annesinin kalbini ister. Evlat anneye gider: “(...) Anne dayanamaz, ‘Hadi oğlum al bıçağı acıma’ der, ‘her şeyim sana feda’. Oğluna annesinin kalbini mendile sarıp yola koyulur. Yolda ayağı taşa takılır, düşer, gayri ihtiyari ‘Ah anam’ der, o anda ananın kalbi dile gelir, ‘Oğlum, bir yerin acıdı mı?’ der”. Bu sırada kahvehanedeki herkes ağlar. Kıl, “Yeter aga, anamızı ağlattın”, Heredot: “Bak yine ağlayan anamız oldu” der. Naim masadan kalkar, bir önceki gece kırdığı Cici annesinin evine gider. Ama eve vardığında onun öldüğünü görür. Böylece dizi içindeki “metnin Baba”sı, dizideki olayları bildiğini izleyicilere anımsatır ve “Ben metnin Babasıyım, her şeyi bilirim” der. Dizi içinde “metnin Baba”sı dolaylı olarak karakterleri yönlendirir. Aşk için bile olsa annelerin kırılmaması, değerinin bilinmesi gerektiğini anlatarak, Naim ve Songül’e, Tolga’ya, Ruhi’ye göndermeler yapar (19.01.2004 tarihli, 62. bölüm).

İkinci örnek: “Oğullar” defile işine girerler. “Baba”nın da defile işine karışması ve yüzde elli payı alacağını söylemesi üzerine “oğullar” duruma razı olmaz. “Baba”yı bu isteğinden vazgeçirmeye çalışırlar. “Oğullar” para kazanma hırsı içinde “Baba”larına karşı gelirler. Bu karşı gelişe dizi içindeki “metnin Baba”sı yine müdahale eder. Aynı bölümde, Heredot kahvehaneye gelir; “oğullara” bakar ve “Biraz sonra size öyle bir hikaye anlatacağım ki, bu hikayeden ibret alan kurtulur, almayan cart diye yırtılır” der. Heredot, Hz İsa ile ilgili bir hikaye anlatır. Hikayede, dünya malına değer verenin sonunun acı bir ölüm olduğu verilir ve Heredot hikayenin sonunda şu sözleri söyler: “Hz İsa ‘İşte bu dünyadır. Ondan sakınınız. Sakın ola ki hırslarınıza kapılıp, değerlerinizi, kendinizi kaybetmeyiniz’ demiş” der. Celal “oğullara” dönüp kısık sesle; “Babanın payını tartışanı

keserim” der (36. Bölüm). Heredot, anlattığı hikaye ile “Oğullar”a gönderme yapar, olayın akışına müdahale eder. Hikayeden ders alan “oğullar”, definede “Baba”nın payı konusunda tartışmayı bırakırlar. Çünkü bu tartışma onları “Baba” otoritesinden uzaklaştıracak ve Heredot’un belirttiği gibi (Hz. İsa’nın sözleri) hırslarına kapılıp, değerlerini, yerelliklerini kaybettirecek; yani kendilerini kaybedeceklerdir. Bu durum dizi içindeki “metnin Baba”sının olaylara müdahale etmesi ile düzeltilir.

Üçüncü örnek: Bu örnek en önemli örnektir. Çünkü hem “metnin Baba”larının hem de dizi içindeki “metnin Baba”sının diziye müdahalesini en açık bir biçimde gösteren örnektir. Dizinin son bölümü dizi karakterleri için “mahşer”in yaşandığı bölümdür. Bu bölümde Heredot mahşeri anlatır. Böylece izleyiciye “Baba” otoritesinden çıkmanın, “Baba”nın sunduğu yerellikten çıkmanın -ki bu “Baba” hem Nusret Usta hem de senaryo yazarlarıdır- sonuçları gösterilir. Böylelikle “metnin Baba”ları dizi ile sundukları yerelliğin doğru yerellik olduğunu söyleyerek, ekran karşısındaki izleyicinin de bu yerelliği benimsemesi gerektiğini vurgular. Bu yerelliği benimsememek mahşerde “zor durumda kalmak” anlamına gelmektedir. Çünkü gerçek olan bu yerelliktir.

- Diğer yandan dizi içindeki “metnin Baba”sı dizideki olaylar hakkında önceden bilgiler verir. İzleyicinin ön okuma yapmasını sağlar.

Örneğin: Daha önce belirttiğimiz gibi Heredot “Suzan Suni” türküsünün hikayesini anlatır, bu hikayedeki Suzan Hristiyan’dır ve o akşam Celal dizideki Suzan’ın Hristiyan olduğunu öğrenir.

İkinci örnek: Dizinin 09.02.2004 tarihli 53. bölümünde Heredot, Sarıkamış olayını anlatır. Mehmetçik’e ve vatan aşkına vurgu yapar. Hikayenin sonunda kahvehaneye polisler gelir, asker kaçağı olan Taarruz götürülür.

Üçüncü örnek: Heredot, 01.03.2004 tarihli 56. bölümde Kabil ile Habil'in hikayesini anlatır. Bir sonraki bölümde Kirli daha önce belirttiğimiz gibi *karnavalesk* dünyasına dönme kararı alır ve kendini *karnavalesk* kral ilan eder. Bu *karnavalesk* krallık ona *karnavalesk* baba olma durumunu getirir ve bu noktadan sonra Kirli, *karnavalesk* baba olarak "oğulları" birbirine düşürür. Korkut ile Cengiz, önce Jale, sonra Bican için kavga eder. Daha sonra da dizinin başından bu yana birbirlerine "kardeşim" diye hitap eden Kirli ve Cengiz birbirlerine düşerek dizinin sonunda birbirlerini bıçaklarlar. Dizi içindeki "metnin Baba"sı ön okuma ile "oğulların" birbirine düşeceğini izleyicilere verir. "Oğulların" sonlarının da Kabil ve Habil gibi olacağı yananlamsal olarak izleyiciye bildirilir. Yani sinema kuramlarında "eğer bir tabanca gösteriliyorsa, filmin sonunda o tabanca mutlaka patlayacaktır" sözleriyle belirtilen bu durum, dizi metninde de geçerli olur. Heredot'un anlattığı önemli hikayeler dizinin diğer bölümlerinde karakterlerin başlarına gelir.

- Diğer yandan dizi içindeki "metnin Baba"sı, senaryonun "Baba"sı olduğunu şu davranışlarıyla da gösterir.

Örneğin: Ruhi, "fırıldaklar" çevirmektedir. Evde kadınları birbirine düşürmek için uğraşır, Şelale'yi elde etmeye çalışır. Akşam kahvehaneye gelen Heredot, "Nasıl gidiyor fırlıdak Ruhi?" diye sorar, Ruhi şaşırır (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

İkinci örnek: Celal, Suzan'a "Çiçeğim" der. Heredot akşam kahvehaneye geldiğinde Celal'e "Bizim mevzuat daha değişik (vurgulu) çiçeğim" der. Böylece "metnin Baba"sı olduğunu bir kez daha gösterir.

- "Baba"nın kişiliği ile sunulan yerellik söylemleri dizi içindeki "metnin Baba"sı tarafından da pekiştirilmektedir.

Örneğin: Nusret Usta dini kişiliği ile ön plana çıkar ve dini, dizinin yerelliğinde önemli bir noktaya oturtur. Dizi içindeki "metnin Baba"sı da anlattığı hikayeler ile bu söylemi destekler. İslam tarihi ağırlıklı, konular anlatır. Tarihi ve başka dinlerdeki kişileri de Müslümanlaştırır. Böylelikle bir yerellik olarak dinin sunumu iki karakter tarafından da pekiştirilince, izleyicinin bilinçaltına hitap kolaylaşır.

- Yerelliğin başat unsurlarından olan kimlik sorunu, Heredot aracılığı ile sunulur. Heredot İslam kimliği yanında Türk kimliğine vurgu yapar. Böylece yerelliğin özelliklerinden biri daha, dizi içindeki "metnin Baba"sı tarafından verilir.

Ancak dizi içindeki "metnin Baba"sı kendini tam bir "Baba" olarak sunmaz, dizi içinde "Baba"lığı Nusret Usta'ya bırakır. Kendisi de Nusret Usta'ya "Baba" der ve hikayelerindeki yorumlarda "*Ehline danışalım*" diyerek "Baba"ya gider. "Baba"nın yanında saygıyla "el pençe divan" durur. Aldığı cevaplar karşısında da her defa "*Büyüksün Baba*" diyerek Nusret Usta'nın "Baba"lığını onaylar, onun dizinin "Baba"sı olduğunu vurgular.

BÖLÜM IV

4.1. MAHALLE VE YERELLİK

Ekmek Teknesi dizisinin karakterleri İstanbul'un bir semtinde yaşamaktadırlar. Dizi mekanının bir mahalle olması; yerel bir mekan olması dikkat çekicidir. Bu mahalle dizide ayrıntılarıyla resmedilmez. Caddeler, sokaklar, mahalle genel açısı ile gösterilmez ama her bölümde geniş açı İstanbul ve boğaz görüntüsü vardır. Böylelikle, olayların herhangi bir zaman ve herhangi bir İstanbul semtinde olduğu, bu dizinin karakterlerinin her gün karşılaşılacak sıradan insanlar, olayların da bir mahalleye özgü normal olaylar olduğu düşüncesi ilk aşamada verilir; izleyicinin dizi karakterleriyle daha rahat özdeşleşmesi veya empati yapması için ortam sağlanır. Mimari yapının eski Türk evlerine benzer görünüm arz etmesi de izleyiciyi "İstanbul'un eski bir mahallesi" öngörüsüne götürmektedir.

Olayların yerel bir mekan olan mahallenin içinde geçmesi, daha ilk baştan dizinin yerel unsurları içinde barındıracağını bizlere vurgulamaktadır. Dizi setinin gerçek bir mahalleye gidilerek oluşturulması ve gidilen bu mahalleyle dizinin yaşandığı varsayılan mekanının da aynı sunulması; başka bir deyişle, dizini de çekildiği mekan gibi İstanbul'da geçiyor olması, dizideki yerelliklerin gerçek yerellilere daha yakın olacağı düşüncesi uyandırmaktadır⁵⁶. Bu da izleyicinin dizideki yerellikleri/geleneksellikleri gerçek olarak algılamasına olanak sağlayacaktır. Mahalledeki yerelliklere bakacak olursak, mahalle

⁵⁶ Çünkü, çoğu dizilerde, dizinin çekildiği mekan ile dizi içinde yaşandığı farz edilen yer aynı değildir. Örneğin; dizi Bursa'da çekilir ama Güney Doğu Anadolu olarak gösterilir. Ancak Ekmek teknesi dizisinde, çekimin yapıldığı mekan ile dizinin konusunun geçtiği mekan aynı yer olarak gösterilir. İstanbul'dur.

yaşayışının, kuruluş düzeninin, iş yerlerinin, mahalleli arasındaki ilişkilerin geleneksel/yerel anlayış çerçevesinde oluşturulmuş olduğudur.

Mahallede, büyük marketler, iş yerleri bulunmamaktadır. Küçük dükkanların bulunduğu mahallenin başat esnaflık alanları şunlardır:

Fırıncılık: Dizide ve dizi hakkındaki tanıtımlarda verildiğine göre Nusrettin (kısaca adıyla Nusret) Usta fırıncılığı üç kuşaktır yapmaktadır. İşine karşı özverili, saygılıdır. Dürüst bir esnaftır. Yanında Ustası gibi işine bağlı bir çırağı vardır. Nusret Usta'nın oğlu olmaması ve çırağı Naim'e oğlu gibi davranması, fırıncılık mesleğinin en az bir kuşak daha devam edebileceği mesajını vermektedir. Mahallede ekmekler bakkal veya marketlerden değil, fırıncı Nusret Usta'dan alınır. Özellikle Ramazan ayında ekmek için kuyruklar oluşur.

Kasaplık: "Aga" lakaplı kasap, küçük bir dükkanda mahallenin kasaplığını yapar. Bu karakter de işine sadık, dürüst bir kasaptır, temizdir, biraz saftır.

Berberlik: "Ölü" lakaplı Ruçhen Usta tarafından işletilir. Müşterilerini Türk adetlerindeki gibi ustura ile tıraş eder. Çok konuşmaz; bilmece gibi, az ama özlü konuşur. Ama çok okur. Tasavvuf inancına yakın bir özellik gösterir; bazen delilik noktasındadır.

Boyacı: Boyacı Ruhi, aynı zamanda tefecilik yapar. Gevezedir, dedikoducudur. Birinden aldığı lafları diğerine farklı aktadır. "Nabza göre şerbet verir". Beş vakit namazını kılar, dini bütün görünür ama gözü çapkınlıktadır.

Kahveci: Kahveyi Taarruz adlı karakter işletir. Daha sonra askere giden Taarruz, kahveyi Nusret Usta'ya emanet eder. O da Celal'i kahvenin başına getirir; Bican da çırak olarak işine devam eder. Mahalle halkının

(erkeklerin) akşamları Heredot Cevdet için toplandığı mekandır. Küçüktür, masaların üzerinden kareli örtüler vardır. Kahvehanede, günümüz kahvehanelerinin tersine televizyon yoktur. Tek eğlence kaynağı Heredot; başka bir ifade ile meddahın anlattığı hikayeleri dinlemektir. Kahvehaneye kadınlar gelmez. Sadece erkeklerin oyun oynadığı bir mekandır. Bu özellikleriyle Osmanlı dönemi kahvehanelerinin bir kopyası konumundadır. Ayrıca kahvehane kültürü, bir Türk yerellik unsuru olarak dizi içinde başat konumdadır. Dizinin her bölümünde en az Heredot ile birlikte bir defa görünür.

Kahvehane mahalle insanların buluşma ve kaynaşma mekanı olarak da bir yerellik unsuru olarak göze çarpar. Çünkü mahalle halkı, esnafı -bu arada bahsettiğimiz karakterlerin sadece erkekler olduğunu vurgulayalım- iş yerlerini kapattıktan sonra bu mekanda buluşurlar; burada sohbet ederler. Hatta Heredot'un anlattığı hikayelerle bu mekan içinde hayal kurarlar; hayal dünyalarına doğru yolculuğa çıkarlar.

Butik: Necibe ve Nezaket'in ortak olarak açtığı küçük bir işletmedir. Nusret Usta'nın kızı Jale, bir ara butikte çalışır. Necibe'nin gitmesinden ve Nezaket'in hamile kalmasıyla dükkana Şelale ortak olur. Dizide kadınların çalıştığı ve işlettiği tek iş yeridir.

Kitapçı: Mekan, eski dönem sahafçıları anımsatır. Küçüktür, eski kitaplar çoğunluktadır ve çok fazla iş yapmaz.

Köfte Arabası: Nusret Usta'nın "emri"yle Kirli ve Cengiz'in açtığı gezici dükkandır. Çok para kazandırır. Ancak Kirli ve Cengiz, kısa yoldan çok para kazanma hırsları nedeniyle işi aksatırlar. Sonunda bu gezici dükkan kapanır.

Diş Hekimi Muayenehanesi: Diş hekimi muayenehanesi, dizinin yayına başlamasından bir yıl sonra diziye katılan, Amerika'da eğitim almış

Suzan tarafından açılır. Modern görünüm arz etmesi ile diğer esnaflardan farklıdır; içinde yaşanan zamanın -dizinin yayınlandığı zamanın- popüler iş alanlarından biridir. Burada, "Diş hekimliğinin" ve "Diş hekimliği muayenehanesi"nin diğer dükkanlarla karşılaştırıldığında daha küresel bir anlam taşıdığı görülmektedir. Çünkü, daha genel, dünyanın her tarafında bulunan ve belirli bir okul eğitiminin ardından yapılan bir meslek türüdür.

Görüldüğü üzere, dişçi muayenehanesi dışında içinde yaşanan zamanın büyük alışveriş merkezleri ve marketler mahalle içinde yoktur. Kasaplık, kahvehane, fırıncılık, küçük berber dükkanı, belli bir coğrafi bölgenin kültüründen kaynaklanan iş alanlarıdır; Anadolu yerellik unsurlarından olan küçük işletmeler konumundadır. Mahalleye hizmet ederler. Bu iş alanlarında meslek; "Ustalık", Usta-çırak ilişkisi sayesinde öğrenilir, "mektepli" olma gereksinimi yoktur. Esnaflar arasında sıkı ilişki ve bağlılık vardır. Bütün bu nedenlerle, yerel bir özellik taşırlar.

Yönetmen, bizlere sadece mahalleyi yerel bir mekan olarak sunmaz; mahallenin bütün yapısını da geleneksel/yerel olarak kurar. Böylelikle, küresel bir dünya içinde, kitle iletişim araçlarından küresel mekanların güzel yaşam alanları olarak gösterildiği bir ülkede, daha çok geçmişe atıfta bulunarak ("eski İstanbul mahallesi") geleneksel/yerel olguları izleyiciye anımsatır; yerellik yüceltilir; bir özlem olarak sunulur.

Burada dikkat çeken bir diğer nokta, dizinin genel yapısında Doğu ile Batı'nın kaynaştırıldığı bir yerellik sunulurken, meslekler ve esnaf ilişkileri açısından sadece Doğu yerelliğine yer verilmesidir. Batı'nın getirdiği metropol kentlere özgü metropol tüketim, dizinin metninden tamamen çıkarılır. Ancak, küreselin bir "azınlık" olarak dizi yerelliğine girmesine izin verilir –ki bu dizinin başladığı tarihten bir yıl sonraya denk gelir-. Bu meslek diş hekimliğidir. Ancak diş hekimliği de geleneksel olarak sunulur; küçük bir mekandır, ilişkiler sıcaktır (metropol bir işin, müşteri-satıcı ilişkisi gibi olmayan), mekan olarak da mahallenin diğer esnaflarının

bulunduğu caddenin dışında bir yerlerdedir. Böylece dizinin sunduğu yerel meslek anlayışı korunmuş olur.

Mahalledeki evlerin mimari yapısı, metropol kentlerin apartman blok ağırlıklı ev dizaynından farklıdır. İç mekanlarda ahşap yapının ağırlıklı olması, evlerin konak biçimindeki görünüşü yerelliğe vurgu yapar. Evlerin iç dekoruna baktığımızda, dizide en fazla iki mekan yer alır: Nusret Usta'nın ve Nezaket'in evi. Nusret Usta'nın evi dış cepheden, Karagöz oyunundaki eve benzer. Katlıdır. Kapısı ahşaptır, eski ahşap evlerin kapı kilitlerinden, büyük bir kapı kilidi vardır. Oturma odasında bizim yerelliğimize uygun olarak sedir vardır. İşlenmiş, kilim desenli örtü ve yastıklarıyla ahşap sedir, pencerenin önünde yer alır. Televizyon vardır ama görüntü içine pek girmez; zaman zaman sesi gelir. Bu nedenle çoğu zaman evde televizyon olmadığı gibi bir izlenim bırakır. Buna karşın, sedirin köşesine kurulan bilgisayar her sahnede yer alır. Ancak, bilgisayar bir süs, bir dekor gibidir. Nusret Usta veya Ayhan bilgisayarı hiç kullanmaz. Jale bilgisayardan anlamaz. Sadece Nusret Usta'nın iki kızı kullanır. Bu nedenle çoğu zaman dekor olan bilgisayarın neden hemen her sahnede "baş köşede" görünüyorsa dikkat çekicidir. Bu da bizi, dizideki yerelliğin melez bir yerellik olduğuna götürmektedir. Mahalle, evler, yaşayışlar hep geleneksel/yereldir, ancak mahalle "dışarı"daki yaşamdan soyutlanmış değildir. "Gerekli olan teknolojik gelişmeler"⁵⁷ takip edilecektir. Başka bir deyişle, ev içinde yerel/geleneksel bir yaşayış devam ederken, diğer yandan günün gelişen teknolojileri de göz ardı edilmeyecektir. Bilgisayarın evdeki her sahnede görünmesi, Batı'nın da dizi metninde yer aldığı ve alacağına götürmektedir. Böylece yerelliğin Batı'dan gelenlerle de karışan bir melez yapı sergilediği görülür. Ancak, Batı'nın dizi yerelliği içine fazla girmesinin zararları da vurgulanır. Sonnur

⁵⁷ Bu görüş Tanzimat dönemi yazarlarına aittir. Osmanlı'nın batılılaşmaya başladığı Tanzimat döneminde yazarlar, Batı'dan sadece ilim ve teknolojinin alınması gerektiği, ancak bunun da Doğu'nun gereklerine uydurulması gerektiğini belirtirler. Böylece oluşacak yeni yerellikler Doğu ve Batı'nın kaynaştığı ancak Doğu'nun baskın olduğu bir bileşim olacaktır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Parla (2001).

bilgisayarı borsa oynamak için kullanmaya başlamasından sonra, kendi yerelliğinden uzaklaşır, Batılı olma hayalleri kurar ve bunun sonucunda evlerini kaybetmelerine neden olur. Böylelikle dizi metninin derin yapısında Batı'nın, küreselleşmenin yerellik içinde çok fazla alınmaması gerektiği, böyle bir durum karşısında yerelliğin zarar göreceği yananlamsal olarak verilir.

4.2. DİN VE DİZİ YERELLİĞİ

Din olgusu dizide önemli bir noktaya oturmaktadır. Çünkü sunulan yerelliğin en önemli özelliklerinden biri dindir; bu din de Müslümanlık'tır. Daha önce değindiğimiz gibi otorite olan "Baba" "dini bütün" bir kişidir ve ilahi konumu vardır. Diğer yandan Heredot İslam tarihinden hikayeler anlatır, Müslümanlıktan bahseder ve "bizim dinimiz" der, diğer dinlerle bunu karşılaştırır. Dizi karakterleri de din olarak İslam'dan bahseder. Bütün bunlar göstermektedir ki İslam dini, dizi içinde bir yerel unsur, "bize" ait olan bir unsur olarak ortaya çıkarılmaktadır.

Daha önceki bölümlerde dizi yerelliğinin "Baba"nın kişiliği üzerinden kurulduğunu belirtmiştik. Nusret Usta'nın en önemli özelliği dindar olmasıdır. Senaryo yazarları Nusret Usta'yı dini açıdan özel bir konuma yerleştirmişlerdir. Nusret Usta'nın ilahi konumu ile Tanrı ile doğrudan konuşmakta, karşılığında ondan çeşitli şekillerde yanıtlar almaktadır. Böylelikle senaryo yazarları Nusret Usta'nın Tanrı ile aralarında özel bir bağ olduğunu izleyiciye vermektedirler. Diğer yandan "Baba"nın dini otorite olduğu diğer kahramanlarında ağızından verilmektedir.

Örneğin: Celal, Müslüman olmasını isteği, Suzan'ı Nusret Usta'ya götürür. Hikayeler anlatan Heredot sıra dini konulara gelince *"Ehline danışalım"* diyerek mahalleliyi Nusret Usta'ya götürmektedir.

Nusret Usta, senaryo yazarları tarafından örnek bir Müslüman olarak sunulmaktadır. Dinini düşkün ama diğer inançlara da saygılı yerel bir insan.

Örneğin: Diziye sonradan Hristiyan bir karakter, Suzan eklenmiştir. Celal Suzan'ı tekneye getirir. Celal, *"Sizi öyle çok duydu ki babacım, Müslümanlığı ilk elden, sizden almaya geldi"* der, Nusret Usta ise *"Pazardan patates mi alıyorsun Celalim"* diyerek karşı çıkar (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm) ve Suzan'a *"Kızım"* diye hitap ederek onu "biz"leştirir. "Bizim" yerelliğimizin içine alır. Böylelikle görmekteyiz ki Nusret Usta karakteri ile sunulan yerellikte din önemli bir noktaya konulmakta, ancak bu yerellikte diğer dinlere ve inançlara saygının da olması gerektiği söylenmektedir. Dinler arası hoşgörü dizi yerelliği içinde şu şekilde de izleyiciye anlatılır.

Yine dizinin 01.03.2004 tarihli, 55. bölümünde Celal, Suzan için Hristiyanlık'ta din değiştirmenin mümkün olup olmadığını pedere sorar: *"Sizde bir şey yaparlar mı din değiştirdi diye?"*, peder ise: *"Bu memlekette din hürriyeti var, bin yıldır"* der. Celal *"Sizin din ile bizimki arasındaki fark ne?"*, peder: *"Hepimiz aynı Havva'yı tanıyoruz"* Celal: *"Ama sizde namaz yok"* Peder: *"İbadet bin türlüdür... Hepimiz aynı Allah'ın çocuklarıyız. Kimimiz bu bahçede oynarız, kimimiz karşı bahçede. Sahibini unutmadıktan sonra ne oyun fark eder ne bahçe"* der Celal ise: *"Hay ağzını öpeyim, tabi bizimkisi son bahçe"* der.

Görüldüğü üzere dine vurgu ve yerellikte çeşitli inançlara saygı karakterlerin ağzından bu şekilde verilir. Ancak burada da Müslümanlık vurgusu vardır çünkü Celal *"Tabi bizimkisi son bahçe"* diyerek İslam'ın en

son din olduğunu vurgular. Dinler arası hoşgörüye bir örnek daha verilebilir.

Örneğin: Celal tekne de "Baba"nın yanında, Korkut için: "Ya babacım, bu çocuk gerçekten kitapsız çıktı, sen elin **gavurunun kızının arabasını niye alırsın**" Nusret Usta, "**Celal, Suzan'a ben de kızım diyorum, ben gavur muyum?**", Celal, "**Babacım sen de beni ezmek için yer arıyorsun, ne alakası var**" Nusret: "**Gavur ayıp bir kelime, kullanma bir daha**" (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

Görüldüğü üzere yerelliğin temsilcisi olan "Baba" din konusunda olması gerekeni de söylemiştir. Dolayısıyla bu da yerelliğin özelliklerinden biri olarak izleyiciye sunulur.

İslam dininde insanların yapması gerekenler ise didaktik biçimde izleyicilere karakterin ağızlarından verilir.

Örneğin: Dizinin 09.02.2004 tarihli, 53. bölümünde Ayhan, diş hekimi muayenehanesine gider, ölen annesinden bahsedince Suzan: "**Toprağı bol olsun**" der. Ayhan: "**Öyle deme, Allah rahmet eylesin de**" der ve Suzan: "**Allah rahmet eylesin**" der.

İkinci örnek: Suzan'ın Müslüman olması için Celal ve Suzan tekneye gelirler. Suzan, "**Sizi de alıkoyduk ama Celal çok ısrar etti, sizinle konuşmamı istedi, niyeyse benim Müslüman olmamı istiyor?**", Nusret Usta: "**Niye evladım**", Celal: "**Niye olacak, sevdiğimiz ateşlere mi atalım babacım**" der ve kafasını eğer. Sonra Suzan: "**Sizin dininizde zor kullanmak var mı?**", Nusret Usta güler: "**Bana göre yok, Celal'e göre var**" der. Suzan: "**Sizin dininizde başka dinden insanları sevmeye özgürlüğü var mı?**", Nusret Usta: "**Eee, insanı bütün mahlukatı sevmekle mükellefiz**", Celal: "**Bütün mahlukatı derken, ot, börtü böcek, hepsi yani**", Suzan: "**Bütün mahlukata din şartı yok da niye bana**

*Müslüman ol diye baskı var?" Celal'e yöneliktir bu söz, Celal, "Ya o işin teferruatı, yani zorluyorsak da sevdiğimizden, kırmışsak da sevdiğimizden, Müslümanlık da sevdiğimizden. Yani sokaktan gelip geçen birine gel Müslüman ol diyor muyuz. Ya atla deve sanki, iki rekat namaz kılıp üç gün oruç tutacaksın yaptığın şeye bak", Suzan: "Sen namaz kılıyor musun?". Celal bir "Baba"ya bir Suzan'a bakar, "Baba", "Ben sormuyorum kızım soruyor" der Celal: "Sordun kazık soruyu, hah, kızın oldu öyle mi baba" der, Nusret Usta güler . Celal: "Kılmıyorum ama **farz nedir, rekat nedir biliyorum, lütfetmişler**", Suzan: "Oruç?", Celal: "Tutuyorum şükürler olsun", Suzan: "Ya bizim de orucumuz var" Celal: "**Tutuyorsunuz ama öyle iftarnız yok, sahur yok, teravi namazı yok**" . "Baba": "Celal, 33 rekat dayanabilir misin?", Celal: "O kadar var mı ya?!" sonra Suzan'a bakar ve "Ya dizimde kireçlenme var ya ondan gidemiyorum" der. "Baba": "Haaa!" , Suzan: "**İçki içmek serbest mi?**", Celal: "Sen mi Müslüman oluyorsun ben mi!", "Baba": "**Celal, bu tabloya göre seni dine davet ediyorum, gel inat etme Müslüman ol**" . Celal ayağa kalkar, "Ya baba iki günlük kızı gördün, sattın bizi iki paraya. Bu Müslümanların Müslümanlara ettiği zulüm nedir ya, yürü Suzan, dininizin kıymetini bil" der ve çıkar (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm).*

Bu diyalogdan çeşitli yananlımlar ortaya çıkmaktadır:

- Bu diyalog ile aslında İslam dininin kuralları izleyicilere aktarılır: Müslümanlıkta zor kullanmanın olmadığı, bütün varlıkları sevmek gerektiği, namaz kılmanın oruç tutmanın gerekliliği, içkinin yasak olduğu gibi.

- Nusret Usta dinin de temsilcisi olduğuna göre onun yaptıkları doğru olarak kabul edilmektedir. O zaman "Bana göre yok, Celal'e göre var"sözleriyle Nusret Usta din konusunda olması gerektiği didaktik biçimde verir. Böylece izleyiciye dizi ile sunulan yerellikteki din hoşgörüsü tekrar vurgulanır.

- Celal'in *"Tutuyorsunuz ama öyle iftarınız yok, sahur yok, teravi namazı yok"* sözlerinde dini konuların yanında yerel/geleneksel değerlere de vurgu vardır. İftar, sahur zamanları ve bu zamanlarda yapılan yerel/geleneksel şeyler yananlamsal olarak verilir.

- Müslüman bile olsa dinin kurallarına uymayanların tam olarak Müslüman olamayacağı *"Baba"*nın *"Celal, bu tabloya göre seni dine davet ediyorum, gel inat etme Müslüman ol"* sözleriyle verilmektedir.

Diğer yandan Heredot karakteri tarihi anlatsa da tarihi olaylardan en çok Türk ve İslam tarihine ait örnekler seçer; Kanuni Sultan Süleyman, Kabil ile Habil, Mahşer günü, Orhan Gazi, Hz. İsa v.b. Bunun yanında Heredot, Batı tarihinden örnekler seçtiğinde de kahramanların çoğunu Müslüman yapar. Örneğin: Grahambell, Neil Amstrong, Edison vb. Heredot bu karakterleri sunarken, izleyicilere bu karakterleri Müslüman olarak tanıtır, Müslümanlıkla ilgili bilgileri ön plana çıkartır.

Örneğin: Aya ilk ayak basmayı anlatan Heredot, hikayenin sonuna doğru şunları söyler: *"Amstrong, uzay mekiğine binerken bir ses duydu, 'Bismillah' dedi. Atladığı gibi mekiğe dünyaya döndü. O derinlerden gelen sesi aradı, bulamadı. Çin'e gitti bulamadı, Maçin'e gitti bulamadı, Moskova'ya gitti yok, Viyana'ya gitti, yok! En sonunda İstanbul'a geldiğinde, Kapalı Çarşı'nın orda, Marputlar Kapısı'nda o sesi duydu: 'Allahu ekber, Allahu ekber'. Hemen bu ses ne diye sordu. Oradan biri 'İkindi ezanı be kardeş' dedi. Amstrong, 'Aziz Allah ya şefahatü yaresülallah' dedi, elini kalbine koydu. Kardeşlerim, o günden itibaren uzaya giden her biri kişi yanında bir seccade, bir takke, 99'luk tespih, kıbleyi gösteren bir pusula, bir de namaz hocası götürmeye başladılar, ne olur ne olmaz, ikindi namazını kaçırmayalım diye"* Kıl: *"İyi de aga⁵⁸, yer çekimi yok ki insanlar namaz kılsınlar"*

⁵⁸ Ağa değil, Kıl lakaplı şahıs "aga" demektedir.

Heredot, **“Ulan kıl, ayda minare mi var, nereden ezanın sesini duyuyorlar, yumurtaya can veren Allah’ım be, o işini bilir”** (05.04.2004 tarihli, 60. bölüm).

İkinci Örnek: Edison’un ampulü buluşunu anlattığı hikayede⁵⁹ Edison: **“Ulan benim gibi pırlanta delikanlıya bakır tel muamelesi yapılır mı’ dediği anda beyinde şimşekler çaktı. O anda gökyüzündü melekler alkış tuttu. Dünyanın dört bir tarafından insanlar: ‘Allahü Ekber’ diye bağırmaya başladı. Edison hemen eve koştu. Idare lambasının içine bakır tel taktı. Prize taktı. Paaat, bir anda her taraf yıldız yıldız yanmaya başladı.. Annesi yattığı yerden kalktı: ‘İki cihanda karanlık yüzü görmeyesin evladım’ diye dua etti. İşte o gündür, bu gündür yedi düvelde insanlar Edison için dua ettiler: ‘Eskiden ne yapıyorduk. Karanlıkta helanın deliğini şaşınyorduk. Allah razı olsun ampulü bulan Edison’dan. Mekanı cennet olsun kardeşim’”.** Celal: **“Hop baba adam Müslüman mı, ne yaptın cennet mennet.”** Kıl: **“İyi de aga, adamın böyle büyük bir hizmeti olmuş, cehenneme atılır mı?!”** Heredot: **“Ayt, içimi kuruttunuz be, ulan pasaport polisi misiniz, size ne Edison’umdan. Biz burada tarihi masaya yatırıyoruz, din diyanet işlerini merak eden varsa, ehline müracaat etsin”** (15.03.2004 tarihli, 57. bölüm).

“Baba” dinin, diyanetin ehli olarak görülmektedir. “Baba” yerelliğin temsilcisi olduğuna ve yerellik unsurları “Baba”ya göre belirlendiğine göre din yerellik unsurlarından olarak ortaya çıkmaktadır.

Diğer bir örnek: Heredot Grahambell’in telefonu icat etmesini anlatır⁶⁰. Hikayenin sonunda Kıl: **“Ağa, vallahi korkulur senden. Şimdi bu Grahambel’e de Müslüman oldu, dersin”**, Heredot: **“Tabiii olmuş. Ulan kıl, ne cahilsin. Yoksa, Türk kızı Hülya onunla evlenir mi? Hatta, Aleksandır**

⁵⁹ EK: 2.

⁶⁰ EK: 10.

Grambell adını Ali İhsan Kıranbel olarak değiştirmiş. Şimdi telefon idaresinin oralarda bir yerlerde oturuyorlar. İstersen bir aloo deyim, selam ver. Ama dikkat et ihtiyarladı. Kulakları ağır işitiyor. Bağırman lazım. Telefonu da 0212 000 00 01. İlk telefonu o buldu ya. İlk numarada onun hakkı” (24.05.2004 tarihli, 67. bölüm).

Burada kişiyi hem Müslümanlaştırma hem de Türkleştirme vardır. Çünkü, Grahambell telefonu bulduktan sonra “ilk numara” ona verilmiştir Heredot’a göre ve ilk numara İstanbul kodludur. Ayrıca Grahambell, Türk ve Müslüman olan bir kızla evlendiği için Müslümanlaşması ve İstanbul kodlu telefona sahip olması, yananlamsal olarak bir Türk ile evlenenin mutlaka Türkleşeceği ve Müslümanlaşacağı söylenir. Çünkü Orhan Gazi ile evlenen Nilüfer Hanım da hemen Müslüman olmuştur (03.05.2004 tarihli, 64. bölüm).

Bütün bu anlatılanlar din olgusunun, yaşamımızda ne kadar önemli yeri olduğu, doğru yola ulaşabilmek için ne kadar gerekli olduğu bizlere senaryo yazarları tarafından aktarılmıştır. Doğru dinin Müslümanlık olduğu, bu doğru yola ulaşmada “Baba” kavramının varlığının gerekliliği bir kez daha anlatılmıştır. Müslümanlık yerelliğin başat unsurlarından biri olarak verilmiştir.

4.3 TÜRK KİMLİĞİ

Dizi içinde izleyiciye yerel yaşamın kimliği de sunulmuştur. Dizideki hangi kimliğin karakterler bazında oluşturulacağı dizinin metin ile bütünleşen sunumunda verilmiştir. Sunumlarda “*Ekranların tek alaturka dizisi Ekmek Teknesi*” ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifade ve ikinci ve

üçüncü bölümlerdeki çözümlemeleri bir araya getirildiğinde izleyiciye kimlik bazında çeşitli yananlamaların sunulduğu ortaya çıkmaktadır:

- “Alaturka” sözcüğünün kelime anlamı TDK’nın Türkçe Sözlük (1974)’ünde “Osmanlı töre, alışkı ve yaşamına uygun” anlamına gelmektedir. Böylelikle daha başında, dizinin kimliği açıklanır: Yerel/Geleneksel bir dizi ve bu yerelliğin kaynağı da Osmanlı töresi ve alışkanlıkları.

- Dizinin “alaturka” yaşamı seçmesi onu yerel/geleneksel Türk kimliklerini seçeceği anlamlarını ortaya çıkarmaktadır. İkinci ve üçüncü bölümlerden görüldüğü üzere karakter oluşumunda Türk Seyirlik oyunlarından, Osmanlı dönemi kimliklerinden yararlanılmıştır: “Delikanlı” kimliği, yerel karakterler olan Hacivat ve Karagöz, Tanzimat dönemi yazarlarının oluşturduğu Türk-İslam kimliğine sahip “Baba” gibi. Dizinin yerelliğinin temsilcisinin dolayımlandığı kimliğin Türk-İslam kimliği olması öznenin/Nusret Usta’nın da bu kimliğe sahip olacağını göstermektedir ki, Nusret Usta da “Biz yedi düvelin...” (10.05.2004 tarihli 65. bölüm) diye başlayan sözleriyle Osmanlı devletine vurgu yapmakta ve “biz” kelimesiyle bu vurguyu göstermekte, kimliği açığa çıkarmaktadır. Nusret Usta’nın yerelliğin temsilcisi olması da onun sahip olacağı kimliğin yerelliğin “resmi” kimliği olacağını göstermektedir ki, bu da Türk-İslam kimliğidir.

Ahmet Turan Alkan’ın yerlilik kavramını “milliyetçilik” kavramı ile birlikte ele aldığını daha önce belirtmiştik. Alkan (1998:175) yerliliği “milliyetçilik”, “muhafazakarlık”, “dini kültüre ve değerlere hürmetkarlık”, “Türk kültürü ve geleneğine taraftarlık” olarak görür. Dizi yerliliğinde de kimlik “milliyetçilik” ile bağlantılandırılır. Yerel bir olgu olarak ortaya çıkartılan kimlik Türk-İslam kimliğidir. “Türk olmaya”, “dini kültüre ve değerlere hürmetkarlık”, “Türk kültürü ve geleneğine taraftarlığa” önemli bir vurgu vardır.

Örneğin: Songül annesine, “Ne oldu mamış”, Ayhan: “*Dallas’ın Suellan’i yok karşında, Türk kızımı ben, mamışmış*” (12.04.2004 tarihli, 61. bölüm).

İkinci örnek: Heredot, Sankamış olayını anlatır: “*Mehmet, üzerini katmerli bir aşkla örtmeye çalışır. Vatan aşkı. Hemen gönüllü olarak şanlı Türk ordusuna gidip yazılır*” (09.02.2004 tarihli, 53. bölüm).

Üçüncü örnek: Celal koşarak tekneye gelir ve Taarruz’un karakola götürüldüğünü “Baba”ya söyler: “*Polisler Taarruz’u götürdü asker kaçağıymış*”, Nusret Usta, “*Taarruz!*”, Celal; “*Hem vallahi hem billahi, cibiliyetsiz tavuk, vatan borcu nadasa bırakılır mı*” der (16.02.2004 tarihli, 54. bölüm).

Ancak Tanıl Bora (1998:48), milliyetçi bakış açısından oluşan yerlilik kavramının, “yabancı/ecnebi” ile olan “kutupsallığı” içinde anlamlandırdığını belirtir. Bu durumun dışlama, yalıtma ve kör düşmanlık üreteceğini, böylelikle yerli/yerel olanın özelliklerinin görülmesini engellemenin yanında, onları yerli-yabancı karşıtlığına indirgeyeceğini söyler.

Dizi yerelliği Bora’nın belirttiği “yabancıyı dışlamayı” hem dışlar hem de tekrarlar. Örneğin: Dizi yerelliği içine giren Rum ve Hristiyan dış doktoru Suzan’a Nusret Usta, “*Kızım*” diye hitap ederek onu yerelliğin içine alır ve dışlamaz. Suzan varolduğu hali ile benimsenir, ancak mahallenin diğer insanları Suzan’ın Hristiyan olduğunu öğrendiklerinde tepki gösterirler. Örneğin, Şelale duyunca çok şaşırır, gözleri açılır ve dış hekimi koltuğundan kalkar. Bunun yanında kadınların söyleminde Doğu ile Batı, “biz” ve “ecnebi” olarak ayrılır. Nusret Usta’nın kızları temiz, namuslu, iffetine düşkün olarak verilir. Korkut on üç yıldır Jale’yi sevmesine rağmen bir kez dudaklarından öpemez. Mehpere ile Sûha evlenmeden cinsel ilişkiye girmezler. Ancak Suzan aşık olur olmaz Celal ile birlikte olur.

Böylece dizinin derin yapısında "iffetli olma" durumunun sadece "biz"de; "Türk kızında" olacağı verilir. Bu durumu Heredot'un hikayelerinde de açık bir biçimde görebiliriz:

Örneğin: Heredot Grahambell'i anlatır: *"Kardeşleriim.. Anti parantes, Grahambell aşkından Çorum leblebisi gibi yanıp kavrulduğu Jülya, aslında Hüllya isimli bir Türk kıızıydı (...) Bir gün Grahamlan Broklin köprüsünün dibinde buluştulardı da, oğlan, beline bööylee kızın, elini attığı zaman: 'Çeksene elini. Zimbada zimba.. Grahammı belimi... Cıkıda cıkıda..' diye oğlanı bozum etmişti. Ulan kavanoz dipli dünya bee... Bir Türk kıızı teee dünyanın öbür ucunda, bir delikanlıya kan kusturuyor (...) Hakikaten, yüzüne bakmaya doyamayacağın, en güzel, cillop gibi, yüzde yüz halis-mulis Türk ana-baba mamülü, esmer güzeli bir manita. Kıızı yekten 'Bak koçuum' dedi. 'Tamam, ben şımarığım mımarığım ama, Türküm, Müslüman'ım, adımda Jülya değil Hüllya. Benim örfüm var, adetim var, ananem var. Eğer dinini değiştirirsen, Müslüman olursan seninle evlenirim. Bak hazır telefonu da bulmuşsun. İstikbalin parlak görünüyor, canım' dedi, son noktayı koydu". Berber."Allaaahınaaa...Kurban adına" (24.05.2004 tarihli, 67. bölüm).*

Ayrıca Heredot'un anlattığı hikayelerin ağırlıklı olarak Türk tarihinden olduğunu belirtmiştik. Böylece televizyon karşısında oturan izleyiciye sunulan Türk kimlikleri yanında Türk tarihinin anlatılması ile bu kimliği benimsetme yolu seçilmiştir.

Özetle, dizi yerelliğinin içinde, dinin yanında Türk kimliğinin de önemli bir yeri olduğu vurgulanmakta, "biz"im yerelliğimizin unsurları olarak sunulmaktadır. Dizi senaryo yazarları, yerellik söylemlerini gelenek, töre ve Anadolu yaşayış biçiminin yanında Müslümanlık ve Türk kimliği üzerine kurmuşlar ve bu iki öğeyi yerellik söylemlerinin baskın unsurları olarak göstermişlerdir.

4.4. KÜRESELLİK-YERELLİK VE DİZİ YERELLİĞİ

Küreselleşmenin dünyayı "tektipleştirmeye" çalışması, yüzyıllarca varlıklarını devam ettirmiş olan bütün geleneksel/yerel özellikleri tehdit etmektedir. Bunun karşısında geleneksellikler ve yerellikler kendilerini koruma, ifade etme, ortaya koyma ve varlıklarını devam ettirme mücadelesi içine girmektedirler. Çalışmamızın da varsayımını oluşturan bu durum, tez boyunca irdelenmiş, küreselleşmenin yaymaya çalıştığı "tektiplik" karşısında dizi yerelliğinin ; "biz" olma duygusu, kimlik, din, kültür değerleri gibi öğelere vurgu yaptığı ortaya çıkarılmıştır..

4.4.1. Küresel-Yerel İlişkisi ve Dizi Yerelliği

Bazı düşünürler (Marshall, Robertson, Alankuş, Keyman, Erbay), küreselin yereli yok etmediğini, tam tersine ortaya çıkardığını ve ona söz hakkı verdiğini söylemektedirler. Buna göre küreselleşme ile yerel unsurlar küreselleşebilmekte, kendilerini gösterebilmektedirler. Bu durumun bir örneğine dizi içinde rastlamak mümkündür. Songül tasarımcı olmak ister ve tasarım yarışmasına katılır. Ancak, nasıl bir elbise yapacağını bilemez. Bu sırada annesi Ayhan ile konuşur. Ayhan *"Bizim zamanımızda yeni elbise yoktu, siz bilmezsiniz, elbiseleri benzer renkleriyle yamalar giyerdik"* der. Anne yerel bir unsuru kızana aktarır. Buradan yola çıkan Songül, başka bir ifade ile yerel yamalı kıyafetlerden yola çıkan Songül, çok özgün ve modern bir tasarım ortaya çıkarır. Bir elbise üzerinde farklı renkleri bir araya getirir ve elbisenin kenarlarından lamalar kıvrımlar halinde sarkar. Ayhan'ın öğüdünden yola çıkan Songül, yerel bir olguyu küresel olgularla: moda ve yeniliklerle birleştirir ve yerel böylece Robertson'un belirttiği gibi

küreselleşir. Hall'ın belirttiği gibi "saklı derinliklerde kalmış" olan bir yerellik gün yüzüne çıkar, kendini ifade zeminini bulur. Robertson bu durumu *tikelciliğin evrenselleşmesi* (1999:166) olarak tanımlar.

Robertson daha önce belirttiğimiz gibi, tikelciliğin evrenselleşmesinin eşsizliğe, biricikliğe ve dolayısıyla farklılığa ve ötekiliğe vurgu yaptığını söylemiştir (1998:105). Dizi metni içinde, ikinci ve üçüncü bölümde de karakterlerin çözümlemesinde ve yerellik sunumlarında görüldüğü gibi, "bizim" yerelliğimizin biricik, tek, farklı ve doğru olduğu belirtilmiş ve bu unsurlar üzerine vurgu yapılmıştır. Örneğin: "Bizim dinimiz" olarak sunulan İslam, en son ve güzel din olarak verilmiş, Herodot tarihin bütün önemli karakterlerini Müslüman olarak yansıtmış, Müslümanlaştırmıştır. Yine Nusret Usta karakteri ile İslam dini bütünleştirilmiş ve böylelikle metnini derin anlamında iyilik ve güzelliğin, mutluluğun ve huzurun bu dinde bulunacağı verilmiştir. Diğer yandan yaşadığımız coğrafya ve içindeki insanlar da tek ve farklı olarak sunulmuş, diğer milletlerden ve coğrafya halklarından farklı olduğumuz belirtilmiştir. Böylece Robertson'un tikelciliği kutsanmıştır.

Aynı zamanda bu durum bizi Boudrillard'ın bir sözüne götürmektedir: "Kökenlerimize hayat vermek için asla geç değildir" (aktaran Robertson, 1999:170). İkinci ve üçüncü bölümlerde görüldüğü gibi dizi karakterleri oluşturulurken "kökenlerimize hayat" verilmiştir. Türk seyirlik oyunları karakterleri, meddahlar tekrar yaşama dönmüşlerdir. Ancak burada dikkat çeken bir husus vardır ki bu yaşama dönme "saf" bir biçimde gerçekleşmemiştir. Şekil değiştirerek ve küreselleşmenin etkisiyle Batı unsurlarıyla kaynaşarak oluşmuştur. Bu nedenle aslında Boudrillard'ın belirttiği "kökenlerimize hayat vermek" sınırlı olmaktadır. Artık "saf" bir köken kalmamıştır. Her şey küreselleşmenin etkisindedir ve her şey birbiri içine geçmiş durumdadır. Bu nedenle yerelin ve küresellin kaynaştığı bir "köken" ortaya çıkmaktadır. Başka bir ifade ile "melezlik" durum söz konusudur.

Diğer yandan kuramsal temelimizde açıkladığımız Elteren'in sınıflandırmasını dizi bazında inceleyeceğiz.

4.4.2. Elteren ve Dizi Yerelliği

Birinci bölümde ele aldığımız Elteren'in "Çatışkılar Düzenegi"ni Ekmek Teknesi dizisi açısından ele alırsak;

- **Küreselleşmeye Karşı Tekilleşme:** Dizide daha önce belirttiğimiz gibi tekillik, biriciklik ön plana çıkarılmaktadır. Diğer bölümlerde ayrıntıları ile açıkladığımız özellikleri bir bütün halinde düşünecek olursak; küreselleşme ve onun sonucunda yaratılan küresel-insan tipi dizi metninde reddedilmektedir. Bu küresel-insan tipi nedir? Yine medya aracılığı ile sunulan çağdaş, rahat, istediği gibi yaşayan, metropol, insani ilişkileri, komşuluk ilişkileri az olan insan karakteri reddedilmekte (örneğin: Suzan), yerine yerel/geleneksel; değerlerine bağlı, insani ilişkileri sıkı olan, iç içe yaşan insan tipi öne çıkarılmaktadır. Bu insan tipinin bizim yerelliğimizin özelliği olduğu vurgulanmakta, yüceltilmekte ve küresel ile sunulan bütün diğer insan karakterlerinden daha maneviyata yakın olarak gösterilmektedir.

Örneğin: Zahide Suzan'a vakit geçirmek için yanında çalışıp çalışamayacağını sorar, Suzan kabul edince "*Bir çay koyayım mı... Yoksa getireyim (...)* Ay ne güzel arkadaş olduk" der (29.12.2003 tarihli, 47. bölüm). Mahallenin sıcak bir ilişki ortamı olduğu, insanların birbirlerini görerek, duyarak, yakın ilişkide ve bu ilişki metropol yaşamın sunduğu iş ilişkisi olarak değil, bu iş ilişkisinin içinde arkadaşlığın, dostluğun ve dolayısıyla yardımlaşmanın girdiği bir çalışma tarzı, bir yaşam şekli sunulur.

Böylece görülmektedir ki, Elteren'in oluşturduğu maddeye uygun olarak, dizi içinde küreselleşmeye karşı tekilleşme savunulmakta, tekillik, yerellik ön plana çıkarılmaktadır.

- **Homojenleşmeye Karşı Farklılaşma:** Dizi yerelliği ile Elteren'in oluşturduğu bu madde uymamaktadır. Çünkü, biz dizide, aynışma ile farklılaşmanın kaynaştığını ve bunun sonucunda da melezliğin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Küreselleşme bir yandan aynışmayı sağlarken, diğer yandan farklılaşmayı desteklemektedir. Ancak bu farklılaşma, özüne bağlı bir şekilde farklılığın vurgulanması olarak gerçekleşmemekte, yerellik farklılıklarını vurgularken, özünden bazı şeyleri de kaybetmektedir. Çünkü, yerellik küreselleşme ile yayılan diğer yerellikler ile de karşılaşmakta ve bu durum da yerelliklerin karşılıklı olarak birbirlerinden etkilenmelerine ve birbirlerinin özelliklerini içlerine almalarına, kendi özellikleriyle kaynaştırmalarına neden olmaktadır. Böyle bir durumda ortaya çıkan yerellik, başka bir ifade ile farklılığı vurgulayan yerelliğin farklılığı, saf ve sadece kendine ait olan bir farklılık değildir; içinde başka farklılıkları da barındırmaktadır. Bu nedenle melezdir.

- **Bütünleşmeye Karşı Parçalanma:** Elteren bu maddeyi daha çok siyasal olgular için düşünmüştür. Elteren, küreselleşmenin ulusları parçaladığını söylemektedir. Biz, dizimizin mahallesinin bir bütün olarak; bir topluluk olarak ele almaktayız ve küreselleşmenin etkisi ile dizimizin topluluğunda da parçalanmanın olduğunu söylemekteyiz. Diğer bölümlerde açıkladığımız gibi, Nusret Usta'nın kızları küreselleşme ile yayılan ve küreselleşme ile sunulan yaşam tarzının peşinden sürüklenmiş ve kendi değerlerini unutarak ailenin dağılmaya başlamasına neden olmuşlardır. Sonnur'un borsa oynamasını ve Jale'nin anne-baba izni almadan, zengin olmak ve lüks hayat yaşamak için yaşlı bir adamla evlenmesini bunlara örnek olarak gösterebiliriz.

- **Yan Yana Bulunmaya Karşı Eş Zamanlı Bulunma:** Elteren, küreselleşme ile farklı kültürlerin, farklı yaşam tarzlarının eş zamanlı bulunduğunu belirtir (aktaran Vatandaş. 2002:4-5). Dizimizin yerelliğinde de Doğu yerelliği, Doğu kültürü ile Batı yerelliği, Batı kültürü eş zamanlı bulunmaktadır. İki yerellik önyargılar olmadan, birbirini dışlamadan dizi yerelliği içindedir. Örneğin: Kırli ve Cengiz Batı yerelliğinin karakterleridir. Nusret Usta, Celal Doğu yerelliğinin karakterleridir ve bütün karakterler birbirini dışlamadan aynı yerellik içinde yaşar.

Görüldüğü üzere Elteren'in oluşturduğu kategoriler örnek dizi **Ekmek Teknesi** için de genel anlamda geçerli olmaktadır. Dizi yerelliği de bir "Çatışkılar Düzenegi"dir.

4.4.3. Yerelliklerin Ortaya Çıkışı ve Yozlaşma

Birinci bölümde belirttiğimiz gibi, küreselleşme bir yandan yereli ortaya çıkarırken diğer yandan onun yozlaşmasına neden olmaktadır. Peki dizinin yerelliğinde yozlaşma var mıdır, varsa kaynağı düşünürlerin belirttiği gibi mi ortaya çıkmıştır?

Dizinin yerelliğinde yozlaşma dizi karakterlerinin "Baba" kavramından, dolayısıyla da kendi gerçek yerelliklerinden kopmalarıyla ortaya çıkmıştır. Bu kopuşta en etkili olan ise Batılı düşüncedir. Karakterler küreselleşme sonucu kitle iletişim araçlarından yayılan yaşam tarzını benimsemeye başlamışlardır: "Dünyayı görme", lüks içinde yaşama, kendi başına yaşam, bütün değerleri reddetme ve kendi değerlerini ortaya çıkarma; başka bir ifade ile yerelliğin sunduğu bütün düşüncelerden sıyrılma. Karakterler aynı zamanda "alaturkadan; Osmanlı töresinden" de uzaklaşmışlardır. Jale baba sözünden çıkıp, onun iznini almadan

evlenmiştir. Sonay, mutluluğu yerelliğin dışında aramış (*"Mutluluğu dışarıda zannetmişim"*: 14.06.2004 tarihli, 70. bölüm), bu da onu hırsız olmaya itmiştir, Sonnur borsa oynayıp evlerini kaybetmelerine neden olmuştur. Celal, Batılı bir kadın için kendi yerelliğini terk edip gitmiştir. Naim "Baba"yı reddederek, yerellikten tamamen uzaklaşmıştır. Korkut yerel değerleri çiğneyip adam öldürmüştür, Kirli ve Cengiz, geleneksel değerleri yıkmış, "kardeş kardeşini bıçaklamıştır". Böylece dizide "kıyamet" kopmuştur. Özetle, dizide de yozlaşma olmuş; bu yozlaşma yerelliğin dış etkenlere açılması sonucu ortaya çıkmış, küreselleşme yerellikleri ve onların özelliklerini zayıflatmıştır. Bauman, küreselliğin dünyayı "böldüğünü-parçaladığını" söyler; küreselleşme yereli de bölmekte ve parçalamaktadır. Böylece kendini küreselleşme karşısında değerleri ile koruyabilen yerellik, parçalanma sonucu bütün özelliğini kaybedecek ve nötr hale gelecektir.

4.4.4. Dizinin Yerelliği ve Yer Kavramı

Hall'a göre, "bir yerin, bir geçmişin, köklerin, bağlamının yeniden keşfedildiği an, çok önemli bir sözceleme anıdır" ve sözceleme "daima bir yerden" yapılır: "yerinden edilemez, konumundan çıkarılamaz". Bu nedenle oluşturulan söylem de "daima konumlanmış haldedir". Dolayısıyla, yerellik söylemlerinin oraya çıkması için onun bir "yer"e konumlanmış olması gerekmektedir (1998b:57-58). Küresellik karşısına oturan yerellik Hall'a göre daima belirli bir yerden konuşur. Böylelikle Hall da, küresellik karşısında yerelliklerin ancak "**kendi saklı tarihlerini yeniden keşfederek**" temsil olanağı bulabileceklerini söyler: "Bunlar çoğunluğun hiç anlatılmamış saklı öyküleridir" (1998b:56).

Dizinin yerelliğinde de yerellik ile yer kavramı arasında doğrudan bir bağlantı kurulmaktadır. Öncelikle seçilen yer Doğu ile Batı'nın birleştiği şehir İstanbul'dur. Bu noktada ikinci ve üçüncü bölümde ele aldığımız "melez" yerellik daha "yer" seçiminde ortaya çıkmaktadır. Dizi Doğu ve Batı yerelliğinin ortasındadır. Dizi karakterleri de Doğu ve Batı yerelliklerinden alınmış, hatta bazı dizi karakterleri her iki yerelliğin kaynaştırılmasından oluşmuştur. Böylelikle "yer" kavramının önemi de ortaya çıkmaktadır. Çünkü Hall, yerelliğin kendini temsil edebilmesi için mutlaka bir "yer"den seslenmesi gerektiğini söyler: "Sınırdakiler, önce kendilerini bir yerle temellendirmeden, konuşmaya başlayamazlar" (1998b:57-58). Söylem bir yerde oluşur. Dizide söylemin oluşması için seçilen yer de İstanbul'dur; Asya ile Avrupa'nın birleştiği noktadır. Bu noktada üretilen söylemin kökeni de bulunulan mekanla paralellik göstermektedir. Doğu-Batı'nın buluştuğu noktada melezlik oluşur. Dizide de melezliğin oluştuğu bu noktada melez bir söylem ortaya çıkmıştır; Doğu ile Batı karakterler bazında kaynaştırılarak yeni bir kimlik ortaya çıkarılmıştır. Bu kimlik melez bir kimliktir. İçinde Doğu'nun da Batı'nın da özelliklerini taşır ancak Doğu baskındır. Çünkü "alaturka" sözleriyle asıl olarak Doğu kimliğinin; Osmanlı kimliğinin benimsendiği izleyiciye verilir. Burada "yer" kavramının ikinci önemli durumu ortaya çıkmıştır ki o da çekimlerin yapıldığı mekanın İstanbul'un Anadolu yakasında olmasıdır. Yani mekan Doğu'dadır, seçilen baskın kimlik de Doğu'dur. Başka bir ifade ile "yer" oluşan söylemi etkilemektedir. Dizinin söyleminin oluştuğu mekanın İstanbul olması onun söyleminin derin yapısında Doğu-Batı yerelliğinin ortaya çıkmasına neden olmuş, ancak seçilen mekanın Anadolu yakasında olması söylemde Doğu yerelliğinin baskın olması ile paralellik göstermiştir. Başka bir ifade ile yerellik söylemi ile "yer" kavramı arasında kuvvetli bir bağ vardır. Bu bağ karşılıklı etkilenmeyi getirir. Söylem, "yer"in özelliklerini kendi bünyesine taşır ve ona göre yansıtır. Bora (1998:54) da yerel birikimin ve kültürün olması için, içinde yaşanılan zaman ve mekan ile bağlantının bulunması, bununla iç içe geçmiş olmak

gerektiğini belirtir. Dizi yerelliği içinde yaşanan zaman ile iç içe geçmiş ve onun özelliklerini yansıtmıştır.

4.4.5. Dizideki Yerelliğe İhtiyaç Var mı?

Alankuş (1998:201)'un yerelliğe duyulan ihtiyacı "kaybedilmiş yer duygusu"na bağladığını daha önce belirtmiştik: "Küresel süreçler, insanları kendilerini ait hissettikleri yerlerden (belirli bir mekansallık ile onun temsil ettiği bütün her şeyden) koparan bir dinamik yaratmıştır" (2998:202). Çünkü, Alankuş'a göre, küreselleşme dinamikler insanları 'moral' olarak da "kendilerini içlerinde 'güvenle' tarif ettikleri aidiyetlerinden etmiştir" (1998:202). Dolayısıyla ekran karşısındaki izleyiciler de "kaybedilmiş yer duygusuna" sahiptir ve bu duyguyu bastırmak veya gidermek istemektedirler. Modern yaşam ve aşırı kentleşme, yoğun çalışma saatleri insanları aidiyet, yer ve geleneksel duygulardan ve kendi hayatlarından uzaklaştırmakta, onları "yabancılaştırmakta"dır. "Geleneksel aile ve akrabalık ilişkilerinin, mahallelik ve komşuluk dayanışmalarının, dinsel/mezhepsel cemaat elbiselerinin koruyuculuğunu yitiren insanlar, yeni moral aidiyetler, dayanışma biçimleri" (Alankuş, 1998:202) aramakta bunun sonucunda da kitle iletişim araçlarına yönelmektedir. İnsanlar bu araçların sunduğu hayali mekanlara kısa süreli ziyaretler yaparak, "kaybedilmiş yer duygusu ile gelen" "yabancılaşma" duygusunu gidermeye çalışmaktadırlar. Bu noktada kitle iletişim araçları (KİA) yabancılaşan, "yersizyurtsuzlaşma" hissi duyan ve "yeni moral aidiyetleri ve danışma biçimleri arayan" insanlara, bu duyguları sunmaktadırlar. KİA'ı, modernlik içinde "aidiyet duygularını yitirmiş" insanlara, Hall'ın belirttiği "kendi saklı tarihleri" yeniden sunulurken "yeniden keşfetmeleri" sağlanmaktadır. Aynı zamanda yerellikler de Bauman'ın belirttiği gibi, KİA vasıtasıyla kendilerini gösterme imkanı bulabilmekte, "kendi saklı tarihlerini" ancak kitle iletişim

araçları vasıtasıyla ortaya çıkarabilmektedirler. Dolayısıyla ortaya çıkarılan **Ekmek Teknesi** dizisi sunduğu “geleneksel aile ve akrabalık ilişkileri, mahallelik ve komşuluk dayanışmaları, dinsel/mezhepsel cemaat elbiselerinin koruyuculuğu” (Alankuş, 1998:202) ile insanların “kaybedilmiş yer duygusu”na hitap etmekte, onlara “yeni moral aidiyetleri” sunmaktadır. Ancak burada dizide oluşturulan yerelliğin “gerçek” moral aidiyetlerini sunup sunmadığı sorusu doğmaktadır. Kitle iletişim araçlarında sunulan kimlikler ne kadar hayali ne kadar gerçektir. Bu konuda yerelliklerin bir tüketim malı haline geldiğini belirten Bora, ortaya çıkarılan yerellik/gelenekselliklerin “gerçek değil, bozulup tekrar kurulmuş bir kurmaca” olduğunu belirtir (1998:53). Başka bir ifade ile kitle iletişim araçlarında ortaya çıkartılacak yerellik de “bozulup tekrar kurulan bur kurmaca” olacaktır. Bir dizinin özelliğine baktığımızda, onun en önemli özelliğinin bir kurmaca olduğudur. Yazılan olaylar ve yaratılan karakterler ne kadar gerçek hayattan alınmış olsa da kurmacadır. Böylelikle sunulan şeyler de kurmaca olacaktır. Ekmek teknesi dizisi de yerelliği bir “kurmaca” olarak televizyon ekranında ortaya çıkarmıştır. Ancak, “Tek alaturka dizi” derken dizi, kendini yerelliğin savunucusu olarak ortaya koymuş ve savunduğu yerelliği de “alaturka” diye tanımlayarak bunun gerçek yerellik olduğunu vurgulamıştır. Başka bir ifade ile dizinin söylemi, Bora’nın dile getirdiklerine meydan okur şekildedir. Yapılanın “kurmaca” değil gerçek olduğu vurgulanır. Başka bir ifade ile dizi, ortaya çıkardığı yerelliğin Bora’nın tanımındaki gibi “bozulup kurulmuş bir kurmaca” olmadığını, tam bir “alaturka”, yani Osmanlı töresi olduğunu söylemektedir. Böylece dizinin senaryo yazarları Hall’a yaklaşmaktadır. Hall, küresel post-modernle karşı karşıya kalındığında hayali, bildik yerlerin yeniden inşasının, yeniden yaratılmasının gerektiğini, çünkü küresel post-modernin, özgül yerel kimlikleri yok ettiğini söyler ve “insanların bu tür köklerini aradıkları anı anlayabiliriz” der (1998b:57). **Ekmek Teknesi** dizisi de küreselleşme karşısında yok olan kimlikleri ve yerellikleri ekran önünde yeniden yaratmıştır. Bu kimlikleri alarak birer görsel hayali karakterler haline getirmiş ve bu hayali karakterleri de yine yerel bir mekanın içine oturtarak

yerelliği yeniden yaratmıştır. Senaryo yazarları, “alaturka” ifadesini kullanarak, Bora’nın belirttiği gibi “bozup-yaratma” işlemini yapmadıklarını, Hall’in belirttiği gibi küreselleşme karşısında köklerini arayarak hayali ve bildik yerler yarattıklarını yananlamsal olarak verirler. Hatta, “tek” ifadesi ile yerelliğe sahip çıkanın yalnızca kendileri olduğunu vurgulamakta, bu savunuculuğu kendisi dışında diğer benzerlerinin yapmadığını söylemektedirler. Başka bir ifade ile senaryo yazarlarına göre **Ekmek Teknesi** dizisi dışında diğer diziler küreselleşme sonucu ortaya çıkan kültürel akışlara açıktır; bu dizi ise hala yerel/geleneksel değerlere bağlılığını sürdürmektedir. Diğer yandan “tek alaturka dizisi” sözlerindeki “dizi” sözcüğü göstermektedir ki, sunulan alaturkalık yine kurmacadır. Sonuçta “kurmaca” dahi olsa, izleyiciye sunulan bir yerellik söylemi söz konusudur. Bu söylemin dayanaklarını da Osmanlı töreleri, Türk kimliği ve Müslümanlık oluşturmaktadır. Dizide baskın bir Doğu yerelliği oluşturmuş, derin anlamda didaktik olarak bu yerelliğin doğruluğu izleyiciye sunulmuştur. Dizinin öğretici bir yanı vardır. Senaryo yazarları izleyiciyi uyarmayı kendilerinde bir hak olarak görmüşlerdir ki bu da onların “metnin Babası” olmasından kaynaklanmaktadır. “metnin Babası” olarak senaryo yazarları derin yapıda izleyiciyi uyarmakta, dizi ile sunulan yerelliğin “biz”im gerçek yerelliğimiz olduğu, bunun korunması gerektiği, bu değerlere sahip çıkılması gerektiği verilmektedir. Böylece dizi kendinde uyarıcı-öğretici bir rol üstlenmiş, yerelliğin savunuculuğunu üzerine almıştır. Dolayısıyla yerellik, dizinin derin yapısında da bir ihtiyaç olarak sunulmaktadır. İnsanların kendi yerelliklerinden uzaklaşınca özlerini kaybettikleri ve bunun onlara mutsuzluğu getirdiğini belirten senaryo yazarları yerel bir yaşam sunmakta, insanların bu yaşama ihtiyacı olduğunu belirtmektedirler. Hatta, “biz” ögesine vurgu yapılarak, “yabancıların” “yersizyurtsuzlaşma” hissini fazlasıyla duydukları, “biz”im ise yerelliğimizi korumak ile bu duyguları hissetmeyeceğimiz verilir. Bu durumu diziden bir örnek ile de açıklayabiliriz:

Örneğin: Batılı düşünce tarzı ile büyümüş ve Batılı olan Suzan Mehpare ile Süha'nın düğününde, düğünün yapıldığı kahvehanenin önünden geçer. İçeride, mahalle ve dostluk, akrabalık bağı ile birbirine bağlanmış insanlara özenir ve *"Ben de girsem mi"* der. Sonra kendi kendini *"Yapacak işlerim var"* diye vazgeçirir. Sonra tekrar duraksar ve *"Tabi yapacak işlerim var, yalnızca eve gideceğim, yalnızca (yalnız bir şekilde anlamında) uyuyacağım, yalnızca televizyon izleyeceğim, yalnızca bir koltukta kıvrılıp uyuyacağım"* der ve kahvehaneye gider. Suzan iyi bir şekilde karşılanır, buyur edilir. Suzan, *"Hepiniz akraba mısınız?"* der Celal. *"Lütfetmişler"*, Suzan: *"Ne güzel hiçbiriniz yalnız değilsiniz"* der (22.11.2003 tarihli 41. bölüm).

Bütün bu incelemelerden anlaşılmaktadır ki, örnek dizi küreselleşme karşısında oluşturulan yerellik söylemlerine bir örnektir. Dizide küreselleşme sonucu ortaya çıkan yerellik, bu yerellikte yer kavramının önemi, yerellikleri yozlaşması ve küresel-yerel ilişkisi açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

SONUÇ

Televizyon dizilerinde yerellik söylemlerinin incelendiği bu tezde, küreselleşme-yerelleşme kavramları ve Doğu-Batı yerelliği ile “Baba” kavramı kuramsal dayanak olarak alınmıştır. Bu çerçevesinde örnek bir dizi metninde yerellik söylemleri incelenmiştir.

Çalışmada kürselleşme, dünyadaki bütün akışların hızlandığı bir süreç olarak ele alınmış, küreselleşmeye olumsuz yaklaşan düşünürlere yakın durulmuştur. Küreselleşmenin dünyada aynılaşıma ile farklılaşmayı eş zamanlı olarak oluşturduğu kabul edilmiş, ancak dünyayı egemen güçler lehine “tektipleştir”diği ve böylece bütün geleneksel/yerel unsurları tehdit etmekte olduğu olgusu temel alınmıştır. Yerelleşme de küreselleşme karşısında yerelliklerin/geleneklerin kendilerini koruma, ifade etme, ortaya koyma ve varlıklarını devam ettirme mücadelesi olarak görülmüştür. Bugün dünyada ulusların kendi kültürlerine “sarılmaları” ve kültürel değerlerini korumaya çalışmaları veya eski ve unutulmuş değerlerini, yerelliklerini gün yüzüne çıkarmaya çalışmalarının, küreselleşmeye karşı oluşan bu olgulardan kaynaklandığını veya en azından bu olgulardan etkilenecek oluşturuldukları söylenebilir. Çalışmanın da varsayımını oluşturan bu durum, tezde kapsamlı bir biçimde irdelenmiş, küreselleşmenin yaymaya çalıştığı “tektiplik” karşısında dizi yerelliğinin; “biz” olma duygusu, kimlik, din, kültür değerleri gibi öğelere vurgu yaptığı ortaya çıkarılmıştır.

Örnek olarak alınan **Ekmek Teknesi** dizisinde yerelliğe yapılan vurgu, Göstergebilim yöntemi; Greimas’ın “Eyleyenler Şeması” ile Rene Girard’ın “Üçgen Arzu” kuramı bağlamında ele alınmış ve dizi metninin derin yapısına bakılmıştır. Dizideki yerellik söylemlerinin ortaya çıkarılması için dizi karakterlerinin yapısına ve dizideki olaylara

bakılmıştır. Dizi karakterlerinin yapılarının çözümlenmesinde Bakhtin'in *karnavalesk* kuramı ile Türk seyirlik oyunları karakterleri kuramsal dayanağıımız olarak alınmış, bu olgular Doğu-Batı yerelliği bağlamında incelenmiştir. Karakterler yaratılarken, senaryo yazarlarının, bu kuramlardan esinlenip-esinlenmediklerine, bu yerelliklere yönelip yönelmediklerine dizi karakterlerin özellikleri üzerinden gidilerek bakılmıştır. İkinci bölümde ele alınan bu incelenmede Rene Girard'ın "Üçgen Arzu" kuramı yöntem olarak kullanılmıştır.

Yapılan karakter incelemesi sonucunda, dizi metni içinde hem Doğu hem de Batı yerelliği bulunmuştur. Dizi karakterleri oluşturulurken, hem Batı yerelliğinde Bakhtin'in *karnavalesk* kuramından hem de Doğu yerelliğinde de Türk seyirlik oyunlarından esinlenildiği görülmüştür. Bu açılardan bakıldığında dizinin yerelliğinde Doğu ile Batı yerelliğinin ve kültürünün bir arada olduğu ortaya çıkmıştır. İki yerellik, birbirini dışlamadan dizi yerelliği içindedir. Böylece görülmektedir ki, Hall'ın belirttiği küreselleşme karşısında yerelliklerin "kendi saklı tarihlerini" ortaya çıkarma durumu dizi metni içinde de gerçekleşmektedir. Çünkü, güncelliklerini kaybetmeye başlayan yerel/geleneksel oyun karakterleri, değişime uğrayarak yeniden canlandırılmış, küreselleşme ile "saklı tarih" haline gelen bu öğeler yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır. Aynı zamanda bu durum bizi Boudrillard'ın bir sözüne götürmektedir: "Kökenlerimize hayat vermek için asla geç değildir" (aktaran Robertson, 1999:170). Dizi karakterleri oluşturulurken "kökenlerimize hayat" verilmiştir. Türk seyirlik oyunları karakterleri, meddahlar farklı bir şekilde olmakla birlikte tekrar yaşama dönmüşlerdir.

Dizi metninde, dizi karakterlerinin oluşumunda Batı yerelliği ile Doğu yerelliğinin kaynaşması; dizi yerelliğinin "melez" bir yapıya sahip olduğunu sonucunu doğurmaktadır. Aslanoğlu, küreselleşme sonucunda yeni parçalanmaların, yerelliklerin oluştuğunu, ayrıca çeşitli kültürlerin karşılaştıkları alanın medya olduğunu ve yerelliklerin tanımlanması,

standartlaşması ve birbirine karşıt olan uç noktalarının törpülenmesinin medya aracılığı ile yapıldığını belirtir. Küreselleşmeye olumsuz yaklaşan Hannerz gibi düşünürler de küreselleşme sonucu dünyada “saf” bir şeyin kalmayacağını belirtmektedirler. Görüldüğü üzere küreselleşmeye karşıt olarak yaratılan ve yerellik söylemleri içinde olan bir dizi metninde de yerellik “saf” olarak kalamamıştır. Küreselleşme ile gelen akışlardan etkilenmiştir. Küreselleşme bir yandan aynılaşmayı sağlarken, diğer yandan akışlar ile farklılaşmayı desteklemektedir. Ancak bu farklılaşma, özüne bağlı bir şekilde farklılığın vurgulanması olarak gerçekleşmemekte, yerellik farklılıklarını vurgularken, özünden bazı şeyleri de kaybetmektedir. Çünkü, yerellik küreselleşme ile yayılan diğer yerellikler ile de karşılaşmakta ve bu durum da yerelliklerin karşılıklı olarak birbirlerinden etkilenmelerine ve birbirlerinin özelliklerini içlerine almalarına, kendi özellikleriyle kaynaştırmalarına neden olmaktadır. Böyle bir durumda ortaya çıkan yerellik, başka bir ifade ile farklılığı vurgulayan yerelliğin farklılığı, saf ve sadece kendine ait olan bir farklılık değildir; içinde başka farklılıkları da barındırmaktadır; melezdir. Bu nedenle aslında Boudrillard’ın belirttiği “kökenlerimize hayat vermek” dizide sınırlı kalmaktadır. Artık “saf” bir köken kalmamıştır. Her şey küreselleşmenin etkisindedir ve her şey birbiri içine geçmiş durumdadır. Dizide de Doğu yerelliğinin içine Batı yerelliği girmiştir. Ayrıca Elteren, küreselleşme ile farklı kültürlerin, farklı yaşam tarzlarının eş zamanlı bulunduğunu belirtir (aktaran Vatandaş, 2002:4-5). Dizide Doğu ile Batı yerelliği “eş zamanlı” bulunmaktadır.

Ancak, önemli bir nokta daha vardır ki, hangi yerellikten esinlenilmiş olarak yaratılmış olursa olsun dizideki karakterler üzerinde Doğu yerelliği başattır. Dizide “melez” bir yerellik olmasına karşılık, sunulan yerellik Doğu yerelliğidir. Çünkü, karakterler Batı yerelliğinden dolayımılarak oluşturulmuş olsalar bile, Doğu yerelliğinin unsurlarından biri gibi sunulmaktadırlar. Böylece söyleyebiliriz ki, her ne kadar dizide “melez” bir yerellik olsa da Batı, dizi metninin derin yapısında Doğu yerelliği içinde

eritilmiş; “bizim” yerelliğimiz haline dönüştürülmüştür. Başka bir ifade ile dizinin yerellik söylemi Doğu yerelliği üzerine kurulmuştur.

Dizinin Doğu yerelliğinin çözümlenmesi Jale Parla'nın “Baba” kavramı dayanak alınarak incelenmiştir. Çünkü dizinin ana karakteri Parla'nın ortaya çıkardığı “Baba” kavramına oturmaktadır ve senaryo yazarları, yerellik söylemlerini bu “Baba” üzerinden izleyiciye sunmaktadır. Bu durum bizi Tanzimat dönemi romanlarına götürmektedir. Çünkü orada çizilen “Baba” kavramı, Türk kültürünün yüzyıllardır gelen yerelliğinden doğmuştur. Tanzimat dönemi yazarları, yerelliği korumak istemiş, bunu da devlette padişaha, ailede babaya yüklemişlerdir. Tanzimat dönemi romanlarındaki “Baba” kavramının kökenine baktığımızda, onun da yerellikten ve yerelliği Batı'ya karşı koruma isteğinden doğduğunu görmekteyiz. Bütün bu sebeplerden dizide “Baba” kavramının incelenmesi önem taşımış, bu inceleme sonucunda “Baba” kavramı üzerinden izleyiciye nasıl bir yerellik sunulduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Dizide sunulan yerellik, geleneksellikle bağlantılı; “bize” ait olan örf, adet ve gelenekler olarak gösterilmektedir. Dizi metninin derin yapısında izleyiciye sunulan yerellik söylemleri şunlardır: İnsanların sıcak ilişkiler içinde yaşadığı, ataerkil düzenin hakim olduğu, “Baba” otoritesinin olduğu, gelenek ve geçmişe bağlılığın olduğu, küreselleşme ve küreselleşmenin sunduğu yaşam tarzının “yanlış” olduğu, bunun karşısında yerelliğin insana huzur ve mutluluğu getirdiği, bir yaşam tarzı söylemi vardır. Bu yerellikte, bilgiye, saygıya, olgunluğa, otoriteye önem verilir. Yerellikte dürüstlük, temizlik, bağlılık, saflık, hizmetkarlık önemlidir. Küreselleşmeye karşı yerelliğin korunması gerektiği vurgulanır. Yerellik, başka yerellikleri, özellikle de saf Batı yerelliğini dışlamaz. Diğer yandan bu yerelliğin dışına çıkmanın Doğu insanına mutsuzluk ve zarar, “yıkım” ve “çöküş” getireceği verilir. Dizinin söylemine göre, Doğu yerelliğinden çıkıp Batılılaşma, Doğulu aklın çözülüp dağılmasına, kendini kaybetmesine yol açar. Bu nedenle Doğulu akıl özünü korumalıdır. Burada, dizi senaryo yazarlarının

Batılılaşma'ya karşı bir söylem oluşturduğu görülmektedir. Ancak bu Batılılaşma'ya, daha önce belirttiğimiz Batı yerelliği dahil değildir. Karşı olunan Batı, küreselleşme ile gelen ve özüne uymayan bir Batılılaşma'dır.

Robertson daha önce belirttiğimiz gibi, tikelciliğin evrenselleşmesinin eşsizliğe, biricikliğe ve dolayısıyla farklılığa vurgu yaptığını söylemiştir (1998:105). Dizide oluşturulan bu söylemler ile "bizim" yerelliğimizin biricik ve tek olduğu vurgulanmaktadır. Diğer yandan, metinde "biricik" ve "tek" olma durumunun korunması; yerel unsurların "öz"ünü değiştirmemesi şartıyla küreselleşmeye açılabilceği de verilmektedir. Ancak burada küreselleşme karşısında kendimizi korumak ve "öz"e sadık kalmak önemlidir. Bütün bu nedenlerle dizi metninin derin anlamında izleyiciye, "bizim" yerelliğimizi küresellik karşısında korumak; değerleri korumak, ancak bir taraftan da "bizim" yerelliklerimizi çağdaşlaştırarak küresel hale getirmek, Robertson'un deyimiyle yerellikleri küreselleştirmek gerektiği sunulmaktadır.

Dizi metnindeki yerellik söylemlerinde özellikle maneviyata vurgu vardır. Dizi içinde maneviyatın öne çıkarılması "bizim" yerelliğimizin başat özelliğinin maneviyat olduğuna dair bir sunumun olduğunu göstermektedir. Bu maneviyat da İslam dini ile ilgili olan maneviyattır; inançtır, Müslümanlıktır. İslam dini, dizinin yerelliğinin bir parçasıdır. Diğer yandan yaşadığımız coğrafya ve içindeki insanlar de tek ve farklı olarak sunulmuş, diğer milletlerden ve coğrafya halklarından farklı olduğu belirtilmiştir. Robertson'un tikelciliği kutsanmıştır. Böylelikle, dizi metnindeki yerellik söylemlerinde izleyiciye, kimlik olarak Türk-İslam kimliğinin sunulduğu görülmüştür. Türk-İslam kimliği, "bize" ati olan, yerel olan, geleneksel olan ve "gerçek" kimlik olarak verilmiştir. Küreselleşme ile "yersizyurtsuzlaşma" yaşayan izleyiciye bu kimlik sunulmakta ve "bizim" yerelliğimizin doğası olarak gösterilmektedir.

Özetle, Alankuş (1998:201-202), yerelliğe duyulan ihtiyacın insanların “kaybedilmiş yer duygusu”ndan kaynaklandığını söylemekte, küresel süreçlerin, insanları “kendilerini ait hissettikleri yerlerden (belirli bir mekansallık ile onun temsil ettiği bütün her şeyden)” kopardığını belirtmektedir. Çünkü, Alankuş’a göre, küreselleşme insanları “kendilerini içlerinde ‘güvenle’ tarif ettikleri aidiyetlerinden etmiştir” (1998:202). Dolayısıyla ekran karşısındaki izleyiciler de “kaybedilmiş yer duygusuna” sahiptir ve bu duyguyu bastırmak veya gidermek istemektedirler. Modern yaşam ve aşırı kentleşme, yoğun çalışma saatleri insanları aidiyet, yer ve geleneksel duygulardan ve kendi hayatlarından uzaklaştırmakta, onları “yabancılaştırmakta”dır. “Geleneksel aile ve akrabalık ilişkilerinin, mahallelik ve komşuluk dayanışmalarının, dinsel/mezhepsi cemaat elbiselerinin koruyuculuğunu yitiren insanlar, yeni moral aidiyetler, dayanışma biçimleri” (Alankuş, 1998:202) aramakta bunun sonucunda da kitle iletişim araçlarına yönelmektedir. İnsanlar bu araçların sunduğu hayali mekanlara kısa süreli ziyaretler yaparak, “kaybedilmiş yer duygusu ile gelen” “yabancılaşma” duygusunu gidermeye çalışmaktadırlar. Kitle iletişim araçları da yabancılaşan, “yersizyurtsuzlaşma” hissi duyan ve “yeni moral aidiyetleri ve dayanışma biçimleri arayan” insanlara, bu duyguları sunmaktadırlar. Hall’ın belirttiği “kendi saklı tarihleri” yeniden sunulmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkarılan **Ekmek Teknesi** dizisi sunduğu “geleneksel aile ve akrabalık ilişkileri, mahallelik ve komşuluk dayanışmaları, dinsel/mezhepsi cemaat elbiselerinin koruyuculuğu” (Alankuş, 1998:202) ile insanların “kaybedilmiş yer duygusu”na hitap etmekte, onlara “yeni moral aidiyetleri” sunmaktadır.

Ekmek Teknesi dizisinin yerellik söylemlerinde, Doğu yerelliğinin; “bizim” yerelliğimizin baskın olduğu görülmüştür. Dizi metninin alt kodlarında da izleyiciye, küresellik karşısında yerelliklerin korunması gerektiği, “bizim” yerelliğimizin “üstün” olduğu, küreselleşme karşısında yerelliğe bağlı kalınması gerektiği, bu yerellikten kopmanın insanlara zarar getireceği verilmektedir.

KAYNAKÇA

ABU-LUGHOD, Janet

- 1998 "Küreselleşme Üzerinde Tartışmalarda Gevezeliğin Ötesine Geçmek", A. KING (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 167-175.

ALANKUŞ, Sevda

- 1998 "Globalleşme/Yerelleşme ve Yerel Medyanın İmkanları", Birikim, Temmuz-Ağustos 1998. S. 195-209.
- 2000 "Yerellikler, Yerelliğin İmkanları ve Yerel Medya", F. KEYMAN ve Y. SARIBAY, Global Yerel Eksende Türkiye. İstanbul: Alfa Yayınları.

ALKAN, Ahmet Turan

- 1998 "Yerlilik ve Sol İlişisine Bir Dış Bakış", Birikim. Sayı:111-112, S.76-81.

AND Metin

- 1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- 1982 Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- 1977 Gölge Oyunu, Ankara: İş Bankası Yayınları.

ASLANOĞLU, Rana A.

- 1998 "Bir Kültürel Karışım Olarak Küreselleşme", F. KEYMAN ve Y. SARIBAY(Ed.), Küreselleşme Sivil Toplum ve İnsan, Ankara: Vadi Yayınları.
- 2000 Kent, Kimlik ve Küreselleşme. Bursa: Asa Kitabevi.
- (1998)

AYHAN, Binyamin

- 2001 Küreselleşme Sürecinde Kitle İletişim Araçlarının Rolü . Konya: Selçuk Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

BAKER, Ulus

1998 "Yerlilik: Bir Aşındırma Denemesi", Birikim. Sayı:111-112, S. 41-47.

BAKHTİN, Mikhail

1984 Rabelais and His World, Bloomington, Indiana University Press.

2001 Karnaval'dan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt

1999 Küreselleşme Toplumsal Sonuçları. Çev. A. YILMAZ, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAYRAK Lale ve F. BAYRAK

2004 A'dan Z'ye En Güzel Çağdaş Çocuk Adları Sözlüğü. İstanbul: Alfa Yayınları.

BİNGÖL, İlyaz

http://www.dergi.org/202002/1001_25.htm adresinin 21 Nis 2004 22:33:42 GMT

BRECKENRIDGE, Carol

1988 Public Culture.

BORA, Tanıl

1998 "Sol ve Yerellik Meselesi", Birikim. Sayı:111-112, S.47-56.

BOZKURT, Veysel (Der)

2000 Küreselleşmenin İnsani Yüzü. İstanbul: Alfa Yayınları.

BURKE, P

1996 Yeni Çağ Başında Avrupa Halk Kültürü. Çev. Göktuğ AKSAN, Ankara: İmge Kitabevi.

BÜKER, SEÇİL ve A. KIRAN

1999 Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet. İstanbul: Alan Yayıncılık.

CEVDET PAŞA,

<http://www.biyografi.net/kisiayrinti.asp?kisiid=2815> adresinin 17 Ağu
2004 17:19:15 GMT tarihinde alınmış hafızadaki görüntüsüdür.

CEVDET PAŞA,

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=397> adresinin 26 Ağu
2004 18:10:27 GMT

DİRLİK, Arif

2000 "Küreselcilik ve Yer Siyaseti" , Varlık, Sayı 1119, S.22-29.

ELTEREN, Mel Van

1999 "Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım
İçinde Değerlendirilmesi", N.GÜNGÖR, Popüler Kültür ve İktidar.
Ankara.

ERBAY, Yusuf

1998 "Bir Kavram Olarak Küreselleşme", Milli Kültürler ve
Küreselleşme. Konya : Türk Ocağı Yayınları. Sayı:41,S.145-153.

FEATHESTONE, Mike

1996 Postmodernizm ve Tüketim Toplumu, Çev. M. KÜÇÜK, İstanbul:
Ayrıntı Yayınları.

FAROQHİ, S.

1998 Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam. Çev. Elif Kılıç, İstanbul:
Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

FREIDMAN,J.

1990 "Being in the World: Globalization and Localization", M.

FEATHESTONE

(Ed.), Global Kulture, Londra: Sage.311-328)

FUKUYAMA, F

1992 "The End of History and The Last Man", Hamish Hamilton, London.

GAPPERT, G

1989 "Global Thinking and Urban", In Knight,R. – G, GAPPERT(ed.), Cities in a Global Society (Vol.35), London : Sage.

GEERTZ, Clifford ,

1986 "The Uses of Diversity", Michigan Quarterly.

GEORGEON

2000 "İmparatorluktan Cumhuriyete İstanbul'da Ramazan", Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak, François Georgeon-Paul Dumont Der), İstanbul: İletişim Yayınları.

GIDDENS, Anthony

1994 Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

2000 Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl yeniden Şekillendiriyor?. Çev. Osman AKINHAY, İstanbul: Alfa Yayınları.

GIRARD, Rene.

2001 Romantik Yalan Ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben Ve Öteki. İstanbul: Metis Yayınları.

GUİBERNAU, Montserrat

1997 Milliyetçilikler, Çev. M.M. DOMANIÇ, İstanbul: Sarmal Yayınları.

GÜLEN, Hidayet

1997 Karagöz.

HAMMER-PURGSTALL, Joseph,

1963 "Werke, I-X, Geschichte des Osmanischen Reiches, Graz.

HEREDOTOS

2002 Herodot Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

HERZEN, A.I

1954 Goslitizdat, Moskova, on art.

HALL, Stuart

1991 "The Local and Global: Globalization and Ethnicity", A. KING (Der.), Culture, Globalization and World System. Londra: Macmillan. 19-40.

1998a "Kültürel Kimlik ve Diasporalar", J.BENARTHAN, Kimlik Topluluk/Kültür/Farklılık. İstanbul: Sarmal Yayınları. S.173-192.

1998b "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik", A. KING (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 39-63.

HANNERZ, Ulf

1998 "Çevre Kültür Senaryoları", A. KING (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 139-165.

HELD, David

1999 "The Transformation of Political Community: Rethinking Democracy in the Context of Globalization", I.SHAPIRO ve C.HACKER(Ed.), Democracy's Edges, Cambridge.

HOWARD, Donald.

<http://lonestar.texas.net/~mseifert/carnival.html> as retrieved on 9 Sep 2004 13:21:34 GMT

HÜLÜR, Himmet

2000 "Toplumsal Bilim Söyleminde Yerellik", Konya: Selçuk İletişim. 1(3): 103-106.

İŞİK, Nuran Erol

2001 "Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi". Doğu Batı Dergisi. Yıl:4 Sayı: 15 Mayıs, Haziran, Temmuz 2001.

KEYMAN, Fuat

- 2000 "Globalleşme Söylemleri ve Kimlik Talepleri: 'Türban Sorunu'nu Anlamak", F.KEYMAN VE Y. SARIBAY, Global Yerel Eksende Türkiye. İstanbul: Alfa Yayınları.
- 2000b Küreselleşme, Devlet, Kimlik/Farklılık: Uluslar arası İlişkiler Kuramını Yeniden Düşünmek. İstanbul : Alfa Yayınları.

KEYMAN, F. ve A.Y. SARIBAY

- 1998 "Küreselleşme, Siyaset ve Toplumsal Yaşam", F. KEYMAN, F. ve A.Y.

SARIBAY, Küreselleşme Sivil Toplum ve İnsan, Ankara: Vadi Yayınları.

- 2000 Global Yerel Eksende Türkiye. İstanbul: Alfa Yayınları.

KIRAN, A. ve Z. KIRAN

- 2003 Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

KING, Antony D.

- 1990 "Architecture, Capital and the Globalization of Culture", M. FEATHERSTONE(Ed.), Global Culture. London.
- 1998 Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

KORAT, Gürsel

- 1998 "Yerlilik Üzerine Aforizmalar", Birikim. Sayı:111-112, S.103-109

KUDRET, Cevdet

- 1992 Karagöz. Ankara: Bilgi Yayınevi. Cilt I.

KURGAN, Şükrü

- 1986 Hasrettin Hoca. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

LOOMBA, Ania

- 2000 Kolonyalizm Postkolonyalizm. Çev. Mehmet KÜÇÜK, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LORRAİN, Jorge

- 1995 İdeoloji ve Kültürel Kimlik: Üçüncü Dünya Gerçeği. İstanbul: Sarmal Yayın.

LURAGHI, Raimondo

1999 Sömürgecilik Tarihi. Çev. Halim İNAL, İstanbul: E Yayınları.
(1975)

MARSHALL, Gordon

1999 Sosyoloji Sözlüğü, Çev. E. KUŞDİL, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MORLEY, David ve K. ROBINSON

1997 Kimlik Mekanları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MUTLU, Erol

2001 "Popüler Kültürü Eleştirmek" Doğu Batı Dergisi. Yıl:4 sayı: 15
Mayıs, Haziran, Temmuz 2001. S. 10-41.

NUTKU, Özdemir

1987 IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675), Ankara: Türk Tarih Kurumu.

1997 Meddahlık ve Meddah Hikayeleri. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve
Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

ÖZMEN, İpek

2003 Ansiklopedik Çocuk Adları Sözlüğü. İstanbul: Omega Yayınları.

PARLA, Jale

2002 Babalar ve Oğulları: Tanzimat Romanının Epistemolojik
Temelleri. Ankara: İletişim Yayınları.

REICH, H.

1903 Der Minus, ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin.

RİTZER, G

1998 Toplumun McDonaldlaştırılması, Çev.Ş.S. KAYA, İstanbul.

ROBERTSON, Roland

1990 "Mapping The Global Condition%: Globalization on as the Central
Concept", M. FEATHERSTONE (Ed.) , Global Culture, London :
Sage.

1991 "Globalization: Social Theory and Global Culture", London: Sage.

- 1992 "Globalization: Social Theory and Global Culture", London: Sage.
 1995 "Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", M. FEATHERSTONE, Global Culture. London: Sage.
 1998 "Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu", A. KING (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 97-121
 1999 Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür. Çev. Ümit Hüsrev
 (1987) YOLSAL, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

SANDER, Oral

- 2000 Siyasi Tarih. Ankara: İmge Kitabevi.

SARIYÜCE, Hasan Latif

- 1993 Anadolu Masalları. Ankara: Kültür Yayınları. Cilt I.

SEVİN, Nureddin

- 1968 Türk Gölge Oyunu. İstanbul.

SIYAVUŞGİL, S.Esat

- 1941 Karagöz, Psiko-Sosyolojik Bir Deneme, İstanbul.

TOMLINSON, J.

- 1999 Kültürel Emperyalizm. Çev. Emrehan ZEYBEKOĞLU, İstanbul: Ayrıntı (1991) Yayınları

TÜRK DİL KURUMU

- 1974 Türkçe Sözlük.

USTAOĞLU, Feza ve A. USTAOĞLU,

- 2003 Çağdaş Çocuk Adları Sözlüğü. İstanbul: Gün Yayıncılık.

ÜNSAL, Sûha

- 1998 "Neden Onların Oksidentalistleri Yok?", Birikim. Sayı:111-112, S. 56-70.

VATANDAŞ, Celalettin

- 2002 Çok Kültürlülük. İstanbul: Değişim Yayınları.

WALLERSTEIN, Immanuel

1998 "Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?", A. KING (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 121-139.

WATERS, M.

1995 Globalization, Routledge.

WEEKS, Jeffery

1998 "Farklılığın Değeri", D. ANTONY (Der.), Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. S. 121-139.

YEĞENOĞLU, M

1995 "Sömürge Sonrası Dünyada Göçmen Kimliği", Mürekkep Kış/Bahar.

EKLER

Ek- 1: Suzan Suzi Hikayesi

(“Suzan Suzi” türküsünün hikayesini kahvehanede Heredot anlatır)

Heredot: (1- Giriş) “Kardeşlerim!, hani ‘Diyarbakir etrafından dağlar var’ diye bir türkû var ya, işte o dağlardan biri de meşhur meşhur Kırklar Dağı imiş. Her insan zamanı geldiğinde şöyle kucağında alıp zıplatabileceği, agucuk bucucuk diye konuşacağı, mis gibi, melek kokulu, bir altın topu olsun ister, Allah kimine verir, kiminin kucağına vermez. İşte, o havalide de çocuğu olmayanlar doğru kırklar dağının eteğine gidip, adak adarlar; ‘Yarabbi bizim de bir çocuğumuz olsun’ diye dua ederlermiş”. (Fonda da “Suzan Suzi” şarkısı televizyon karşısındaki izleyiciye dinletilir)

(2-Tanımlama ve senaryo) “Zengin mi zengin, atları matları olan, top atsan yıkılmaz bir Süryani ailesinin de ne hikmetse çocuğu olmuyormuş. Kiliselere mumlar mı dikmemişler, fakir fukaranın kamını mı doyurmamışlar, sabahlardan akşamlara kadar istavrozlar mı çıkarmamışlar. Ne yaptılar, ne ettilerse çocukları olmamış. En sonunda kadın kocasına ‘aman Abrohom Efendi kulun kölen olayım, hamama ibriğin olayım, gel şu Kırklar’a adak adayalım’ demiş. Ama neticede orası Müslüman ziyareti... Adam önce direnmiş, ama sonra çocuk sevgisi ağır basmış, mecburen kabul etmiş. Karı koca kırk gün kırk gece Kırklar ziyaretine kırk kurban kesmişler. Kırkinci gün kadın hamile kalmış, Allah bu çifte nur topu gibi bir kız evlat vermiş, Abrohom ve Madam Maryan, sevinçlerinden develer, zûrafalar kestirmiş, yaprak dönerler, kaburga dolmaları, işli köfteler (...) yaptırmış. Hatta kafamdan büyük karpuzlar kestirilmiş, sütlü Nuriyeler yaptırılıp dağıtmışlar. Davullar zumalar çalınmış,

Ankara misketleri, şemmolar oynanmış, tabi masa altından rakı makı da indirilmiş. Bu eli açık Süryani aile kızlarına Suzan adı vermişler, kısaca Suzi diye çağırmışlar. Hani biz Selahattin'e kısaca Selo deriz ya, işte onun gibi bir şey. Neyse kardeşlerim, Suzan aşağı, Suzi yukarı el bebek, gül bebek büyötmüşler. Her isteğini emir telakki etmişler, ağlayan bebek, gülen ayva, zıplayan top, altılı Cd çalar cep telefonu, ne istediye almışlar. Anlayacağın, Suzi'yi her doğum gününde süsler püsler, giydiren kuşatır, tokasını takar, kırlar ziyaretine kurban kesmeye götürmüş, bir nevi minnettarlık nişanesi olaraktan. Bunu adet edinmişler, günler günleri kovalamış, yıllar yıllara nanik yapmış, Suzan Suzi, yüzüne baktığında bütün gözleri iki derece miyop, yirmi iki derecede Astigmat yapan, yaldır yanan, haldır haldır yakan kara üzüm habbesi gibi bir genç kız olmuş. Giderken, gelirken akaradır, makaradır derken yakışıklı ibaretinin yakışiksiz alacağı limitsiz yakışıklılık sembolü Müslüman komşularının oğlu Adil'e aşık olmuş. Oğlan zaten kıza üç yaşından beri hasta imiş. Doğal olarak bu iki genç, gizili gizli pastanelerde, postanelerde aşkın kare kökünü ezberlemeye başlamışlar. Ezberledikçe birbirlerine bağlanmışlar. Kalpleri tıkr tıkr Bünyan halısı gibi birbirlerine dokunmuş. Bir tek Suzan ile Adil asla birbirlerine dokunmamış, sen sus gözerin konuşsun felsefesini şiyar edinmişler (Cengiz: "Eniştem bizi halı gibi tıkr tıkr dokuyacak", Celal; "Şışş, susun lan, atarım kahveden, en heyecanlı yer") Ah be kardeşlerim, ateş ile barut yan yana durmaz derler ya, neticede Suzan pamuk gibi, gencecik bir kız, dolayısıyla ateşle pamuk da yan yana durmamış. Suzan genceldikçe anacığı kocamış, o ayacıkları tutmaz olmuş gene de sözünden dönmemiş, hizmetçileriyle birlikte Suzan'ı Kırklar Dağı'na kurban kesmeye göndermiş. Yine bir doğum gününde hizmetçiler kurban kesme telaşında iken, Suzan'la Adil Kırklar Dağı'nın arkasına dolanmış, eller ellere selam çakmış, gözler gözlere göz kırpmış, güneş bulutların arkasına kaçmış, sincaplar yuvalarına saklanmış, vücutlar birbirlerine yaklaştıkça boğaz vapurunun makine dairesi gibi tazecek 'cigara' görmemiş ciğerler vermiş birbirlerine nefesi, vermiş birbirlerine nefesi...nefesler nefese kanşmış, terler tanıdık olmuş, tenler tanıdık olmuş, göz

bebeklerinde birbirlerini görmüşler başkada kimse görmemiş... (Berber; (kafasını sallayıp, bağırarak) Allah Allah ziyaret yerinde) ya ziyaret yerinde... Kardeşlerim!, akabinde ve detayında, Suzan garipleşmiş, 'Dicle beni çağırıyor, balıklar bana el sallıyor, gitmem lazım' der olmuş. Kimse hiç bir şey anlamamış. Suzan, bir gün sabah tan yeri ağarıyorken, Ongözlü Köprü'nün orda, boynundaki kolyeyi kumlara, kendisini Dicle'nin sularına bırakıvermiş. Nice ana kuzularını yutan Dicle Suzan'ı da yutmuş, sevdiğinin boynundaki atın kumların üzerinde gören Adil, yeri göğü yıkmış, ciğerler bağırması, gözyaşları Dicle ile yanmış, sevgilisi ile Kırklar Ziyaretinde kırk düğüm oldukları aklına gelmiş, pişman olmuş, 'ziyaret çarptı bizi' diye kendini atmış kendini kumlara ağlaya ağlaya delirmiş. Kırklar'da kırk gün yaş tutmuş, Dicle nehri kırk gün yas tutmuş (Celal ağlayarak, "baba kafama bir şey takıldı" kasap; " sen onunkine cevap ver, benimki mühim değil, " der Heredot'a, Heredot da; "söyle celalim kafana takılanı çözelim", Celal: "tamam bu Suzan gayri müslim, bilmiyormuş, ziyaret yerinde kendini kaybetmiş, peki bizim Adil bu tongaya nasıl düşmüş", Heredot; "ben bilmem Celalim aşık olana soracaksın, var mı içinizde aşık olan?" Herkes Celal'e dönüp bakar; fonda, "Körolasin zalim Suzan, Suzan Suzi, ziyaret çarptı bizi diye" Susan Suzi türküsü yükselir. Celal yerinden kalkar, "ehlime müracaat edeyim" der çıkar. Babanın teknesine gider .

Ek- 2: Edison

HEREDOT: "Kız... Kardeşlerim işte o karanlık günlerin en meşhur şarkısı. Henüz dana Alberto Thomas Alfa Remo Edison ampulü icat etmemiş o armut gibi cam telin içine bakır teli yerleştirmemişti. Millet sinemalarda yer bulacağım diye birbirini yiyor, ulan ampul mü var? Yer gösterici bile keşfedilmemiş o zaman, ameliyathaneler açık stadyuma taşınmış, cerrahlar adamın kalbini çözerken, tribünler, 'Bu kalp seni unuttur mu' diye tezahürat yapıyor. Evlerin içerisinde bir kavga bir iltiza; yok efendim ben Dallas'ı seyredeceğim, yok efendim ben Kurtlar Vadisi'ni seyredeceğim. Ulan ampul mü var, ceyran mı var, televizyonlar portakal kasası... Boşu boşuna evin ortasında duruyor. Ana babayı, çocuk dayıyı tanımıyor. Sokaklarda terbiyesizlik almış başını gidiyor. Bir genç kız tek başına yürüyemiyor. 'Dandik' müessesesi diye bir müessese icat... İşte, o anda, akabinde ve detayında annesinin çamaşır leğeninde traş makinesi icat eden Edison, hani kablonun iki ucuna bıçakla -hani soyacaksın bir demire bağlayıp suya sokacaksın, 10 dakika sonra su ısınacak öyle traş olacaksın, neyse- Edison icat ederken babası gelip, 'Ulan bulaşık, başımıza icat çıkarma, git bakkaldan veresiye mum al hava karmadan, karanlıkta kalmayalım' deyince Edison sinirle fişi çekti, 'Ulan ben diyorum armut, bu diyo helmut, dünyayı kim aydınlatacak daha nereye kadar idare lambasıyla idare edeceğiz'. İsyen bayrağını çekip, tırs tırs bakkala gitti"

Kirli: "Cengiz, bakkaldan rakı alalım".

Cengiz: "Dur laan".

Heredot: "Kardeşlerim, Edison bakkala doğru giderken vır vır kendini yiyiyor. 'Ulan su var, baraj var, jeratör var, regülatör var, amper var, bir anasını satayım ampul yok. Biz ampulü bulana kadar bakkal yollarında şehit olacağız, ne gazi. Karanlıkta vuruşanlar filmine baş aktör

olacağız' dedi. Tam bakkaldan çıkacağı anda da yüzüne bakmaya doyamayacağın, cillop gibi, bardak vücutlu, fincan belli, yarım ağızlı, termosifon göğüslü, mum kokulu nişanlısı Helga'yı gördü. Hemen seslendi: 'Kız elekçi nereye?'. Helga, sesin geldiği yöne baktı (BU SIRADA UZAKLARI SEYREDER GİBİ ELİNİ ALNINA KOYAR): 'Ayy kimdir o karanlıkta seçemiyorum, terbiyesiz, abimlere çağırırsam senin ağzını eciş-büçüş ederler' dedi. Edison, hop benim dedi, kızın yanında belirdi. 'Ayy palavracı sen misin? Hani bana fön makinesi icat edecektin. Hani bana kirpik kıvrırma makinesi icat edecektin. Fritöz bulacaktın, hadi git ya, istemiyorum seni' dedi (Korkut: 'Jale kılıklı'). İşte o anda Edison, Kuran-ı Kerim üzerine el basıp yemin etti: 'Ulan Helga, gümüş dedin, gümüş aldım. Altın dedin, altın aldım. Yakut dedin, yakut aldım. Omlet dedin, omlet yaptım. Kapında paspas oldum. Yolunda ibrik oldum. Ulan benim gibi pırlanta delikanlıya bakır tel muamelesi yapılır mı' dediği anda beyinde şimşekler çaktı. O anda gökyüzündü melekler alkış tuttu. **Dünyanın dört bir tarafından insanlar, "Allahü Ekber" diye bağırmaya başladı.** Edison hemen eve koştu. İdare lambasının içine bakır tel taktı. Prize taktı. Paat, bir anda her taraf yıldız yıldız yanmaya başladı. Aman sabahlar olmasın, öfkeli babası yattığı yerden yüzünü bir açtı ki, her taraf gündüz olmuş: 'Ulan işe geç kalacağım' diye aceleyle pantolonunun giyerken Edison: 'Babacığım' dedi, bak ne buldum. Babası, 'Çek şunu gözümü alıyor', Edison, 'Ne çekeceğiz baba ampulü buldum ampulü. Anneciğim kalk. Buzdolabının fişini tak. Kavurmalar artık bozulmayacak. Buzdolabının ışığı yanacak'. Annesi yattığı yerden kalktı: 'İki cihanda karınlık yüzü görmeyesin evladım' diye dua etti. İşte o gündür, bu gündür yedi düvelde insanlar Edison için dua ettiler. Eskiden ne yapıyorduk. Karanlıkta helanın deliğini şaşırıyorduk. Allah razı olsun ampulü bulan Edison'dan. Mekanı cennet olsun kardeşim!''.

Celal: "Hop bana adam Müslüman mı, ne yaptın cennet mennet."

Kıl: "İyi de aga, adamın böyle büyük bir hizmeti olmuş, cehenneme atılır mı?!"

Heredot: "Ayt, içimi kuruttunuz be, ulan pasaport polisi misiniz, size ne Edison'umdan. Biz burada tarihi masaya yatırıyoruz, din diyanet işlerini merak eden carsa, ehline müracaat etsin (Nusret Usta'yı işarete eder).

Kirli: "Bu bizi bozar Cengiz".

Cengiz: "Eh!".



Ek- 3: Diyalog I

(Mekan Nusret Usta'nın evi) "Baba" ile Celal'in aralarından şu konuşma geçer:

Celal: "Babacım ölüyorum, yüreğime bir ateş düştü, gözleriyle gözlerime baktı, ben o zaman öldüm, bittim eridim"

Baba: "Sen ayazda kalmış olmayasın"

Celal: "Babacım ayazlarda bırakma beni, bir yol göster"

Baba: "Anlasam göstereceğim Celal'im de, anlamıyorum ki"

Celal: "Nasıl anlamıyorsun babacım, bu aşkı, ateşi Suzan-ı içime sen koymadın mı babacım"

Baba: "Ben niye koyayım evladım, sen şimdi bir geliyorsun aşığım, sonra bir irtibatı koparıyorsun, sonra tekrar geliyorsun, aşığım, yanıyorum diyorsun, hani bu aşk denen illetin ne olduğunu bir bilsem, anlasam yardım edeceğim ama anlamıyorum"

Celal: "Babacım, köpeğimin, yemeyin beni"

Ek- 4: Diyalog II

(“Baba” Celal'den aşkı tarif etmesini ister)

Celal; *“Babacım aşk, gece ile gündüz arasındaki tanımış (...) aşık olan ne geceyi görürmüş ne gündüzü, kör gibiymiş”*

Baba: *“Yani aşıklar hiçbir şey görmez miymiş, yani sen kör mü oldun?”*

Celal: *“Lütfettin oldum”*

Baba: *“Peki, karşında oturup senle konuşan kim o zaman”*

Celal: *“Zatınız babacım”*

Baba: *“O zaman nasıl körsün “*

Celal: *“Bakar körüm babacım, siz de bile onun cemalini görüyorum”*

Ek- 5: Diyalog III

Ruhi, çocuğunu aldırın karısının Nusret Usta'ya şikayet eder (Yer: Ekmek Teknesi, 26.01.2004 tarihli, 51. Bölüm):

Ruhi: *"Vallahi bu sefer masumum efendi. Yahu bana sorulmadan evladımın canına kıyılıyor, canından can koptu efendi can"*

Nusret Usta: *"Mahremiyetini buralara taşıma Ruhi, o karınla senin aranda"*

Ruhi: *"O zaman niye ben yiyorum zılgıtı?"*

Nusret Usta: Ruhi'nin kafasına vurur ve *"Benim kör olmayasica gözüm, sen bu işi çocuk oynucağımı sandın, benimle dünür olmayı tahtaravelliye binmek mi zannettin (...) sen kızımın kayınbabası değil misin, ortalıkta fink atıp gezeceğine onlara babalık yapıp sahip çıkacağına söz vermemiş miydin ha! (Ruhi'nin kafasına tekrar vurur) Mehpare'yle Süha'ya babalık yapamayan gözün el kadar sabiye nasıl babalık yapacak! (bir kez daha kafasına vurur)"*.

Ruhi: *"Gelme üstüme gözüm, bir de sen vurma şu yaralı ceylana!",*

Nusret Usta: *"Ruhi, biz kırk kişiyiz, birbirimizi biliriz. Kim ceylan, kim tilki, kim sırtlan çok şükür ayırt edebilirim. Önce kocalık yapacaksın, eşinden özür dileyeceksin (dileyeceğim) , sonra babalık yapacaksın, çocuklara sahip çıkacaksın, anladın mı?"* der ve Ruhi'nin kafasına yine vurur.

Ruhi: *"Babalara geldim"* der ve Nusret Usta yine vurur.

Ek- 6: Diyalog IV

Mehpare-Süha evliliğinde çiftlerin nerede oturacağı sorunu (08.12.2003 tarihli, 44. Bölüm) :

Nusret Usta'nın evinde Nezaket ve Ayhan ev konusunda tartışır. Ayhan gece yatağa girmeden önce, *"Ben kızımı elin evine uşak yapamam, kayınvalide kanser, görümce ülser, ayrı eve taşınısınlar"* der.

Sabah babasının işe uğurlayan Mehpare; *"Bunca yıldır evlenememişim, bir evim olmadan mı evleneceğim, ben senden böyle terbiye görmedim. Süha'yla her yerde yaşarım ama baş başa yaşayayım...(Nusret Usta Bakar) affedersin baba"* der. Nusret Usta, *"Haklısın kızım"* der.

Sonra Nezaket Nusret Usta'nın dükkanına gider; *"Siz ve ben işi yoluna koymaya çalıştıkça başkaları bozuyor, şimdi isim söyleyemem"* der, Nusret Usta yine *"Haklısın dünür"* der.

Daha sonra Süha dükkana gelir *"Ben her yerde yaşarım Mehpare'mle, uzayda da, ama annemi de atamam ki. E Ruhi'yle annem evli, istedikleri yerde yaşarlar ama benle aynı evde olmaz"* der, usta *"Haklısın oğlum"* der.

Ek- 7: Diyalog V

Ruhi: *"Nusrettin baba seni ayağından kazığa bağlamış. İki, iki daha dört eder. Ben yeniden, sil baştan kereat (çarpım tablosu) çekmeyi öğretemem ki" der.*

Süha; *"Ya babam benim bir Atakan (olmasını istediği çocuğunun adı), hatta kendisinin Atakan bir torun sahibi olmasını niye istemesin"*

Ruhi; *"Efendi, dünya niye yuvarlak da, düz değil",*

Süha; *"O zaman dönemez güneşin etrafında da ondan",*

Ruhi: *"Ben sana daha hiçbir şey demiyorum (...) yahu sen gelmişsin kötü bir ayın etrafında dönüp duruyorsun; Ruhi kim yav (...) Bak paşam, sen doğru git o güneşi evine davet et, güneş girmeyen eve doktor girer" (10.05.2004 tarihli 65. Bölüm).*

Ek- 8: Diyalog VI

(10.05.2004 tarihli 65. Bölüm).

Yer: Tekne.

Süha; *"Babacım, elinizi ayağınızı öpeyim, ne olur beni artık yerlerde süründürmeyin"*

Nusret Usta; *"Ben sana ne yaptım oğlum".*

Süha; *"Artık yapmayın babacım, evde dinliğim, huzurum kalmadı, annemle karım her gün birbirlerini yiyorlar, etmeyin, eylemeyin",*

Nusret Usta; *"Yapma ama Süha, evladım, benim ne günahım var"*

Süha; *"Ama siz isterseniz her şey çok güzel olabilir babacım, ama niye istemiyorsunuz, ben bize kötü bir damat mı oldum, ben ne kusur işledim?"*

Nusret Usta; *"Naim ikimize bir su getir, bayılacağım, evladım sen ne istedin de ben yapmadım?"*

Süha; *"O konuya hiç girmeyelim babacım, size biraz kırgınım ama isterseniz telafi edebilirsiniz"*

Nusret Usta hızla bardaktaki suyu içer ve; *"Söyle paşam, yapayım, ne istiyorsan yapayım, elimden gelen bir şeyse"*

Süha; *"Bu akşam bize teşrif edebilir misiniz? Akşam sizi yemeğe alalım. Gelirken beraberinizde huzur. Mutluluk ve Atakan getirseniz"*

Nusret Usta; *"Kalk ulan eŖŖek sıpası, yŖređime indirecektin, bir saattir ağlayıp sızladığın bu muydu?"*

SŖha; *"Sizden baŖka ne isteyebilirim?"*

Nusret Usta; *"Geliriz, geliriz..."*

SŖha, "Baba"nın elini Ŗpmek ister ama Nusret Usta elini çeker.



Ek- 9: Mahşer

(21.07.2004 –sezon'un son bölümü)

Heredot: "Her yer karanlık, pur-nuru mevkii.. Mağrip mi, yoksa mahşer mi Yaraabb!.. Kardeeeeşleriimm! Artık arkanıza mı yaslanırsınız, dik mi oturursunuz. Yoksa soba borusu gibi uzanır mısınız, orası sizin bileceğiniz iş... Bakın, Zincirlikuyu Mezarlığı'nın üstünde, "Her nefis ölümü tadacaktır" yazıyor. Gelip-geçip okuyanlar, tırsıp tırsıp duruyorlar. Ne tırsıyorsun kardeşeeşim!.. Güzel yaşadıysan, güzel tadacaksın... Bu dünyaya "Eyvallaah" deyip giden herkes bir gün, mahşerde toplanacak. Aklınıza kim gelirse herkes orda olacak. Sezar, Brütüs, Marilyn Monroe, krallar, hükümdarlar, müstahdemler, kapıcılar, stat kapı görevlileri, kırmızı ışıktaki ayet satan adamlar, mahşerin dört atlısı, Leyla ve Mecnun, Lorel ile Hardi (okunuşu ile), Teksas ile Tomriks, Zagor ile Tarkan, yıldız ile tilbe, aklınıza ne gelirse, kim gelirse, çoluk-çocuk orada olacak".

Berber (kafasını sallayıp, kendinden geçerek): "Allaah Allaaaahhh!.."

Heredot: "Kardeşlerim! İsrail sur borusunu üfllediği zaman, ki anti parantez, lütfen Topkapı surlarıyla karıştırmayın, dünya üzerine gelip-geçen kim varsa, hepsi, ama hepsi ayağa kalkacaklar. Kıyam edecekler. Yaniiii kıyamet!.. O güne kadar kabirlerinde ense yapanlar bir kalkacaklar ki, ayak ayak üzerinde.. Ölüler, diriler, kirliler, temizler, vampirler, zampirler kim var, kim yoksa hepsi ellerinde hesap pusulası adisyonu ödemek üzere kuyruğa girecekler. O gün geldiği zaman, o tüyleri tiken tiken (aslı: diken) eden sur borusu üflendiği vakit, mesela bir maçın en heyecanlı dakikalarında santfor bütün herkesi, şık şık şık ipe dizmiş, tam kaleciyi de çalımlamışken, hıııkk.. Hayret, bitiverecek. Top çizgiyi geçti mi, geçmedi mi, bütün bunların hiçbir اهممىيىتى kalmayacak. Bir genç sanatçının

afişleri asılırken, borsa tavan yapmışken, düşünün, yıllarca almış olduğunuz piyango biletine en büyük ikramiye çıkmışken. "Ulan şimdi arabanın en kralını alacağım, zevkin, sefanın dibine dibine vuracağım" diye hesap yaparken, o çocukluğundan beri peşinde koştuğun manita tam sana göz kırpmışken, vapur jetonunu almış, turnikelerden tam zıplıyorken, en güzel, yüzüne bakmaya doyamayacağın, cillop gibi manitaylan; "Amaan, sabahlar olmasın" derken, o bir türlü yatmayan saçını fönle yatırmaya çalışırken, çekirdek çıtlatırken, camiden ayakkabı çalarken, en baba rüşveti cebine indirirken, çıt çıt , hooop... Umumi paydooos!.."

Berber (Yine kendinden geçerek): "Allaah, Allaaaahhh!.."

Heredot: "Kardeeeeşleniiiiim! O gün geldiğinde ne akabi kalacak ne detayı... (Heredot, önceki hikayelerinde hep 'akabinde ve detayında' derdi). Doğan ay, doğdum demeyecek. Güneş mesai bitirip, tırrr komple kepengini çekecek. Küçük ayı, büyük ayı, Samanyolu, komple bütün güneş sistemi mazbatalarını teslim edecekler. Dev yarası, ucsuz-bucaksız bir meydan... Ne sucuk ekmekçi var ne kokoreççi ne de bir bardak su satan... Çiğ börekçi bile olmayacak. İnsanlar korku ve telaş içerisinde ana-babayı, çoluk-çocuğu tanımıyor kardeeeeşiiiiim! Herkesin gözleri, Japon balığı gibi yerlerinden pörtlemiş, herkesin hayatı fırrtttt; Banttan yayın gösterilecek. Suratlar utanarak, kızaracak. Ama öyle tırsımayın, başkalarına gösterip bizi bozum etmeyecekler. Zaten niye etsinler kardeeeeşiiiiim, "Tencere dibin kara, seninki benden kara." Aman, amaaan bir debir köşede gölgelenen ,ömrü hayatlarında iyilik yapıp, kötülükten fellik fellik kaçan, ay gibi pırl pırl parlayan insanlar olacak ki, onlar niye tırrssınlar... Korkunun acele faydası var mı?"

Berber (kendinden geçerek): "Allaah,aallllaaahhh.."

Heredot: "Haydi canım haydi!!!.. Bu kadar da olmaz ki' diyenlere, dünya sathından örnek vereyim. Allah göstermesin bir yangında, bir

zelzelede kim kimin elinden tutuyor kardeşim. Ancak analar bebelerine sarılıyor. Mahşer yerinde onlarda bebelerini atıp kendi dertlerine düşecekler. Gel gelelim bu işin bürokratik teferruatı, taraflı, tarafsız herkes teraziye çıkacak: 'Aman yine kilo almışım, ekmeği kessem mi bari. Buranın suyu şişiriyor' falan gibi dertlere mahal vermeden, ki bu terazi ne bakkal terazisi ne de kırk tonluk kamyon terazisi, hassas milimetrik terazi, iyi malsan iyi, kötü malsan kötü tartıyor kardeşim!''.

Berber: "Yaa resulallaaahhh!"

Heredot: "Tartı işi bittikten sonra evli evine, köylü köyüne".

Berber: "Elhamdülillaaahhh!"

Kıl: "İyi de aga, esas mevzu ondan sonra. Mahşerden ilerisinde, sonra ne olacak. Kim cennet, kim cehenneme gidecek?"

Heredot: "Aga mahşerde rastlaşırsak, hatırlat da bir sorayım".

Kıl: "Peki orada birbirimizi nasıl bulacağız?"

Heredot: "Burada nasıl bulduysak, orada da öyle bulacağız. Şunun şurasında kaç kişiyiz Kıl kardeeeeş!" der. Bu sahneye kader Heredot7u yakın çekim olarak veren kamera açılır. Kahvehanede kimse yoktur.

Ek- 10: Alexandır GRAHAMBELL

Heredot: "Yaklaşın yamacıma.. Yaklaşın, kardeşleriim... Alexander Grahambell, yani Bay Telefon... Yani telefonu bize hediye eden adam. 19.yy. sonlarında Amerika'dayız. Haydutlar, at hırsızları, Dalton biraderler, Bill Kitler ortalığı duman attırıyor. Cenaze levazımcıları günde çift mesai yapıyorlar. Paraya para demiyorlar.. Millet sus-pus.. Kimsenin ağzını bıçak açmıyor. Nasıl açsınlar kardeeeeşiiim.. O açılan ağızlara haydutlar takır takır kurşun boşaltıyorlar. Ne bir Alo Polis hattı var? Ne 112 Hızır Acil, ne de Alo Orman Yangını.. Yani 177".

Cengiz: "Ahh, şeyy.. Kim kimi yemiş anlamadım."

Heredot: "Amerika'da yaşananlar, adeta filmlere mevzu olurken, Grahambell'in dünya yansa umurunda değildi. Şimdiki Hürriyet Heykelinin dibindeki iki göz evleri ki o zaman orada Kadıköy meydanındaki boğaya benzer bir boğa heykeli vardı. Kızıldenililer oturan bir boğa heykeli yaptırmıştı. İşte o bodrum katında, bunalımlara kendini sokmuş, kilitle kendini sokmuş: "Ah ulan Jülya ahhh.. Benim gibi delikanlıya yapılır mı lan buu.. Ulan Jülya.. Sen kendini Jülya Avşar mı sanıyorsun da mektuplarıma cevap vermiyorsun.. Vcdansııızzz.." deyip vuruyordu. Anzorotun, manzorotun dibine dibine!"

Celal: "Çeken biliir!"

Heredot: "Kardeşleriim.. Anti parantez, Grahambell aşkından Çorum leblebisi gibi yanıp kavrulduğu Jülya, aslında Hülüya isimli bir Türk kıızıydı. Amerika'ya okumak için gitmiş, şımarık bir fabrikatör çocuğuydu. Amerikan sosyetesine rezil olmamak için gerçek adını kullanmıyordu. Hatta bir gün Graham'la Brooklyn köprüsünün dibinde buluştulardı da

oğlan beline bööylee kızın elini attığı zaman: "Çeksene elini. Zimba da zimba.. Graham mı belimi.. Çıksa da çıksa.." diye oğlanı bozum etmişti."

Celal: "Ulan kavanoz dipli dünya bee.. Bir Türk kızı teee dünyanın öbür ucunda, bir delikanlıya kan kusturuyor".

Kirli: "E,e,e,e,, hep bizemi kusturacakler beee."

Heredot: "Neyse kardeşleriim, aşkından manyak olmuş Graham: 'Yine yatmış yar mektubun ucunu.. Ulan nasıl etsem, nasıl iletişim kursam, laaaannn' diye barbar bağırırken, taak odanın kapısı açıldı. İçeri babası girdi. Bi baktı ki orada şişeler, mişeler, anzolaklar, manzolaklar, "Ulan Graham, sende bir gram akıl yok mu, eşşeğün kunnadığı.." diye, Allah yattı demedi. Bir girişti kardeşim buna, ağız burun derken, Graham yıldızları saymaya başladı. Artık o sırada babasının yumruğu kafasının neresine isabet ettiyse, dıın bir fikir geldi aklına. Graham'ın ağzını, bumunun dümdüz eden babası, Bestbattaki konserve terlik fabrikasındaki işine gitmişti bile.. Graham hemen yukarı koştu. O banyodaki duş armatörünü kulağına tuttu. Haliyle biraz ıslandı. Sonra şık şık yerinden söktü. Hemen o bodrum katına koştu. Artık kabloları-mabloları, lehimlerle, şimdiki teknik detaylarını tam olarak veremiyorum. Vaktimiz kısıtlı olduğu için.. Eşşeğün sıpası nasıl yaptıysa yaptı. O annesinin kocaman palto düğmesinden yaptığı telefonun çevirme şeyini bi çevirdi. Zıııııı.. zıııııııı.. Türk kızı Hülya, o kaldığı yurdun banyosunda duş yaparken, elindeki ahize çaldı. Gayrı-ihtiyar, kulağına tuttu. "Alooo" karşıda Graham," Alo Jülyaa. Jülyaa benimle evlenir misin? Benimle evlenir misin yavruuum.." diye ünlüyor." Aaaa.. Alooo n'oluyor? Üstelik çıplağım görmüyor musun? Terbiyesiiz. A, aaa" dedi. Çat diye telefonu kapattı. Akabinde ve detayında, Graham hemen Doğubank'a koştu. Oradan bir cep telefonu aldı. Tabii daha yarım saat önce falan icat edildiği için telefon böylee at kadar, takoz gibi bir şey.. Şık şık şık.. Mesaj üstüne mesaj..Mesaj üstüne mesaj..Cık cık cık cık.. Kız artık illallah dedi. Çocukla buluşmayı kabul etti. Gene o Brooklyn

köprüsünün dibinde Amerikan Anadolu hisarı falan gibi bir yerde buluştular. Hakikaten, yüzüne bakmaya doyamayacağın, en güzel, cillop gibi yüzde yüz halis-muhlis Türk ana-baba mamûlü, esmer güzeli, bir manita.. Kız yekten "Bak koçuum." dedi. "Tamam, ben şımeriğim-mımanığım ama Türküm müslümanım adım da Jülya değil Hûlya. Benim örfüm var, adetim var, ananem var. Eğer dinini değiştirirsen, müslüman olursan seninle evlenirim. Bak hazır telefonu da bulmuşsun. İstikbalin parlak görünüyor canım." dedi, son noktayı koydu."

Berber: "Allaaahınaaa...Kurban adına." Alnından öper.

Kıl: "Ağa,vallahi korkulur senden. Şimdi bu Grahambell de Müslüman oldu, der"

Heredot: "Tabiii olmuş. Ulan kıl, ne cahilsin. Yoksa, Türk kızı Hûlya evlenir mi? Hatta Alexander Grahambell adın, Ali İhsan Kıranbel olarak değiştirmiş. Şimdi telefon idaresinin oralarda bir yerlerde oturuyorlar. İstersen bir aloo deyim, selam ver. Ama dikkat et ihtiyarladı. Kulakları ağır işitiyor. Bağırman lazım. Telefonu da 0212 000 00 01. İlk telefonu o buldu ya.. İlk numara da onun hakkı."

ÖZET

Küreselleşme genel anlamıyla dünyadaki bütün akışların; bilgi, mal ve insan akışlarının hızlandığı süreçtir. Hızlanan bu sürecin insanların yaşam tarzlarını "tektip"leştirdiği ve yerel unsurları tehdit ettiği görülmektedir. Bunun sonucunda küreselleşmeye karşıt olarak, yerelleşmeye yönelme başlamıştır. Yerelleşme ise küreselleşme ve sömürgecilik ile baskı altında tutulmuş, alternatif tarihlerin, geleneklerin ve kültürlerin kendilerini kabul ettirme ve ortaya çıkarma çabası, yerlilerin kendi yerel/kültürel değerlerine, geleneklerine dönüşü ve Batı karşısında güçlü kılmaya yönelme durumudur.

Küreselleşmeye karşıt olarak oluşturulan yerellik söylemleri, Kitle iletişim araçları vasıtasıyla da yapılmaktadır. Türkiye'de de özellikle son yıllarda, televizyon dizi metinlerinde yerellik söylemlerinin yoğun bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının izleyicinin bilinçaltına göndermelerde bulunduğu düşünüldüğünde, dizi metinlerinde nasıl bir yerellik söylemi oluşturulduğunun incelenmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma, dizi metinlerinde sunulan yerellik söylemlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu olgudan hareketle tezin birinci bölümünde küresellik ve yerellik ile ilgili kuramsal bakış ortaya koyulmakta, küreselleşme, yerelleşme, kültür olguları ve bu olguda düşünürlerin görüşleri ele alınmaktadır. Tezin kuramsal dayanağını oluşturan Doğu-Batı yerelliği, Mikhail Bakhtin'in bir Batı yerelliği olan Ortaçağ karnavallarına yaklaşımı-kamavalesk kuramı ile "bizim" yerelliğimiz olan Türk şenlikleri, Türk Seyirlik Oyunları ve bu oyunların yapısı ile Jale Parla'nın "Baba" kavramı bağlamında incelenmiştir. İkinci ve üçüncü bölümlerde dizi çözümlemelerine yer verilmektedir. İkinci bölümde dizi karakterlerinin nasıl bir yerellik unsuru taşıdığına bakılmış ve bazı örnek olaylardaki yerellik söylemleri

incelenerek, karakter yaratılmasında yararlanılan yerellikler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde, Jale Parla'nın Tanzimat dönemi romanlarını inceleyerek oluşturduğu "Baba" kavramı ele alınmış, yerellik söylemlerinin "Baba" kavramı üzerinden nasıl oluşturulduğu çözümlenmiştir. Böylelikle izleyiciye, "yerellik" olarak verilen unsurların neler olduğu ortaya çıkarılmıştır. Dördüncü bölümde de, genel anlamda dizinin yerellik söylemi, küreselleşme ve yerelleşme tartışmalarından yola çıkılarak ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylelikle dizi metinlerinin alt yapısında izleyiciye nasıl bir yerellik söyleminin sunulduğu bulunmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın sonunda seçilen örnek dizi içinde, Doğu ve Batı yerellik unsurları bulunmuştur. Bunun sonucunda dizi metnindeki yerelliğin "melez " bir yerellik olduğu ortaya çıkarılmıştır. Ancak bu yerellikte Doğu yerelliğinin; "bizim" yerelliğimizin baskın olduğu görülmüştür. Dizi metninin alt kodlarında da izleyiciye, küresellik karşısında yerelliklerin korunması gerektiği, "bizim" yerelliğimizin "üstün" olduğu, küreselleşme karşısında yerelliğe bağlı kalınması gerektiği, bu yerellikten kopmanın insanlara zarar getireceği verilmektedir.

Bu çalışma ile, daha çok siyasal bilimlerde ele alınan yerellik söylemlerinin, kitle iletişim araçlarında da incelenmesine katkıda bulunulmak istenmiştir.

ABSTRACT

In general meaning, globalization is the process in which all kinds of flows -information, property and human- are accelerated. It is seen that this process has made humans' life styles one type and threatened local elements. That is why a heading towards localization is seen contrary to globalization. Localization has been repressed with globalization and colonization. Alternative histories, traditions and cultures are the efforts of being accepted by the others. Natives' returning to their own local/cultural values and traditions are the efforts of being powerful against the West.

Localness discourses, which were formed contrary to globalization, are also made by means of mass communication means. Especially in recent years, it is seen that localness discourses are frequently exist in the texts of Turkish serial films. When it is thought that mass communication means make references to the subconscious of spectators, the importance of studying how localness discourses has been formed in the texts of serials, appears. This study aims at examining the localness discourses in the texts of serials.

From this point, theoretical view related with globalization and localization is considered in the first part of the dissertation and the globalization and localization facts are taken up with thinkers' views. The Eastern-Western localness, which formed the theoretical base of the dissertation, was examined within the framework of Mikhail Bakhtin's *grotesque* theory, Turkish Visual Plays and "Father" concept of Jale Parla, a Turkish author. Western localness was examined according to the work of Mikhail Bakhtin while Eastern localness was examined under "Father" concept and Turkish Visual Plays.

Serial analyses were made in the second and the third parts of the dissertation. In the second part, characters of the serial are examined

according to what kind of localness element they possess and localness elements in the characters are tried to be revealed while examining the localness discourses in some sample events. In this context, the theories in the first part of the dissertation were examined with the localness codes in the events and it is tried to be understood that whether they exist in the sample serial or not. "Father" concept of Jale Parla, who has formed this concept examining the years 1839-1876 in Ottoman History, was considered in the third part of the dissertation and it was analyzed that how localness discourses were formed on "Father" concept. Therefore, "localness" elements were brought into light. In part four, the localness discourse of the serial was tried to be revealed within the framework of globalization and localization discussions in general meaning. In this way, it was tried to be found what kind of localness discourse was presented to the spectator in the substructure of serial texts.

At the end of the study, Eastern and Western localness elements were found in the sample serial. Then it was found that the localness in the serial text was a "hybrid" one. However it was seen that Eastern, namely "our" localness was dominant in this localness. The necessity to protect localization contrary to globalization, the superiority of "our" localness, the necessity to be devoted to localization contrary to globalization and harms of leaving this localness are given to the spectator in the sub codes of the serial text.

With this study, it was desired to contribute localness discourses, which is more studied in political sciences, to be examined also in mass communication devices.