

Gölge Oyunundan Kitle İletişimine Arap Bacı: Değişen Mecralarda Değişen Temsiller

Can CENGİZ*
Fatih ÇALMAZ**

Öz

Bu çalışmada, Gölge Oyunu ve Orta Oyununun yan karakterlerinden biri olan Arap Bacı'nın değişen mecralarda ve kitle iletişim araçları içeriğindeki değişimi konu alınmaktadır. Türk folklor yapıtlarında ve zamanla radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarında ele alınan Arap Bacı'nın analizi, Türkiye'de, genelde kültür hayatının özelde ise folklorik kaynakların gösterdiği değişim ve gelişimin analizi için verimli bir unsurdur. Medyalar ve metinler-arası bir özellik sergileyen Arap Bacı'nın temsili, bir taraftan klişelerin varlığı, diğer taraftan ise temsilin niteliğinin değişimi ile beraber var olagelmıştır. Çalışmamız, günümüze ulaşmış orta oyunu metinleri, (rastgele belirlenmiş) örneklemimizi oluşturan 13 film ve 1 TV dizisinden toplanan bulgular eşliğinde Arap Bacı'nın temsilinin nasıl yeniden üretildiği sorusunu tematik bir analizle cevaplandırmaya çalışmaktadır. Gölge ve Orta Oyunundaki yardımcı figürlerden biri olan Arap Bacı, genelde, psikolojik bir derinlik ya da eylemlerinin neden ve sonuçları bağlamında değil, kimi klişelerin baskınlığı ile tanımlanmıştır. Türkiye'nin toplumsal yapısının değişimi ve kitle iletişiminin farklı mecralarının katkısıyla Arap Bacı karakteri de dönüşüme uğramıştır. Giderek ana karakter rolüne bürünen Arap Bacı karakteri, bu değişimin sonunda, yeterince temsil imkânı bulamamış ve günümüzde işlerliğini yitirmiş gözükmektedir.

Anahtar kelimeler: *Medyalar-Arasılık, Temsil, Folklor, Arap Bacı, Gölge Oyunu.*

Arap Bacı From Shadow Play to Mass Communication: Changing Representations in Changing Media

Abstract

In this study, the historical change of Arap Bacı as one of the important characters of the shadow play and Orta Oyunu, is discussed in the scope of developing media and mass media content. The analysis of Arap Bacı, which is a debate in Turkish folklore studies and in mass media such as radio and television over time, is a productive element for the analysis of the change and development of cultural life in Turkey in general and folkloric resources in particular. The character of Arap Bacı displays an inter-media and intertextual feature. On the one hand it has been represented with the existence of clichés and the other hand it has been developed with the change in the quality of the representation. In the light of the findings collected from the random sample which contains surviving middle game texts, 13 movies and 1 TV series, our study tries to answer the question of how the representation of Arap Bacı is reproduced through conducting a thematic analysis. Arap Bacı, one of the supporting figures in the shadow play and Orta Oyunu, is generally defined by not in terms of psychological depth or the causes and consequences of its actions but by the dominance of certain clichés. Both with the change of Turkey's social structure and with the contribution of different media of mass communication, the character of Arap Bacı has also been transformed. Arap Bacı who gradually assumed the role of the main character, couldn't find adequate representation at the end of this transformation and seems to have lost its functionality today.

Keywords: *Intermediality, Representation, Folklore, Arap Bacı, Shadow Play*

Geliş/Received: 31.08.2022

Kabul/Accepted: 29.03.2023

• **Etik Kurul Beyanı:** Bu çalışma, insanlardan veri ve örnek toplamayı gerektiren, anket, inceleme, alan çalışması ve deney içeren araştırmalar kapsamına girmediğinden etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir.

* Araştırma Görevlisi Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü. cancengiz@beun.edu.tr, ORCID 0000-0002-3938-9506

**Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Radyo, Televizyon Ve Sinema Bölümü. fatih.calmaz@erbakan.edu.tr, ORCID 0000-0002-5177-5231

(Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Giriş

Folklorik eserler, gerek sanatsal gerekse de tarihsel bağlamları ile toplumsal yapının temel bileşen ve aktörlerinin temsil imkânı bulduğu önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir topluma ait folklorik yaratımlar, bir yandan söz konusu toplumun etnik yapısı da dâhil olmak üzere çeşitli bileşenlerinin temsili anlamında, diğer taraftan ise sanatsal yorum ve inşa faaliyetlerinin göstergeleri bağlamında incelenmeye değerdir. Nitekim temellerini Ortaoyunu ve Karagöz'de bulabileceğimiz bir karakter olarak Arap Bacı, birbirinden çok farklı bakış açıları çerçevesinde ele alınabilir. Arap Bacı karakterinin, folklorik metinlerden günümüz modern kitle iletişim araçlarının içerikleri bağlamına kadar geçirdiği değişim, toplumsal yapının olduğu kadar, çeşitli temsil biçimleri ile donatılmış folklor tarihi literatürünün de araştırma konusudur. Arap Bacı'nın özellikle son dönem Osmanlı toplumsal yapısının farklı etnik kökenlere sahip kozmopolit yapısı bağlamındaki temsil gücü ve söz konusu temsilin zamanla ve farklı mecralarda geçirdiği değişim, disiplinler-arası çalışmalar açısından da araştırmaya değer bir özellik sergilemektedir.

Bauman'a göre folklorik yaratımlar, bir etkileşim sistemi halinde organize olmayan (ve dolayısıyla bir grup oluşturmayan) ancak benzer sosyal özelliklere veya statülere sahip olan çok sayıda özne ve kimlik temelinde incelenebilir (1971: 35). Farklı kimlik ya da karakterler birbirleriyle ilişkileri, kültürel alışverişleri çerçevesinde tek başlarına incelenebilecekleri gibi, çok daha genel bir 'iletişim sisteminin' benzersiz parçaları olarak da ele alınabilirler. Bir iletişim sistemini belirleyen tarihsel özelliklerinin başında ise zamanla değişen teknolojik imkânlar ve izleyicinin/alımlayıcının talepleri gelmektedir. Nitekim Arap Bacı karakteri, Gölge Oyunundan sahneye yani Orta Oyununa, oradan da beyaz perdeye yani sinemaya ve nihayet televizyona kadar çeşitli mecralar içeren bir iletişim sisteminin değişimler gösteren temel unsurlarından biri olarak var olagelmiştir.

Sanat eserinin toplumsal gerçeklik ile bağlantıları geçmişten günümüze farklı yaklaşımların konusu olmuş, sanat eserinin özerkliğine vurgu yapan yaklaşımların yanı sıra, sosyal yapının baskınlığına ya da karşılıklı ilişkiler bütününe işaret eden çalışmalar da var olagelmiştir. Kozmopolit Osmanlı İmparatorluğunun karmaşık etnik yapısının geleneksel anlatılarda kendisine yer bulduğu ve temsil imkânlarına kapı araladığı ise açık bir gerçekliktir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde esirlik ve köleliğin devamlılığı için temel araç savaşlar olmuştur. Savaş esirlerinin artışı ile beraber kölelik de geçmiş zamanlarla karşılaştırıldığında artış göstermiş, 19. yüzyılın başlarına kadar dünyada yaygın olan köle ticareti Osmanlı İmparatorluğunda da belli kurallar çerçevesinde yapılmıştır. Köle ticaretinin sadece Müslümanlar tarafından gerçekleştirilmesi kuralı çerçevesinde özellikle; Habeşistan, Sudan, Kafkaslar, Hindistan asıllı köleler bu ticarete konu olmuş ve bu ticarete özellikle Afrikalı köleler başta gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğunda kölelik hemen hemen her dönem var olsa da, 19. yüzyılda yapısal bir değişim

göstermiş ve savaşlarda esir düşenlerden çok, Kafkasya'dan ve Afrika'dan gerçekleştirilen köle ticaretine dayanır olmuştur (Şen, 2007: 73).

Özellikle Afrika'dan gerçekleştirilen köle ticareti ve geç dönem Osmanlı toplumsal yapısındaki demografik değişimler etkilerini kültürel anlamda da hissettirmiştir. Değişen toplumsal yapı, kültürel unsurları da değişime zorlamış ve yeni temsil imkânlarını da yaratmıştır (Çelikten, 2019: 1). Toplumsal ve kültürel değişim ile beraber, geç dönem Osmanlı gündelik hayatında ev-içi emek gücünün bir parçasını oluşturan siyahi kadın figürü de geleneksel anlatı ve sahne sanatlarındaki ağırlığını artırmış, üstelik zamanla değişen bir temsil faaliyetinin konusu olmuştur. Halk kültürü, yeni gelişen kitle iletişimin imkânları dâhilinde farklı bir kültürel çerçeve içerisinde belirlenmiş ve nihayet medya, halk kültürünü değiştirerek yeniden üretmiştir (Karakoç, 2007:32).

Kültürel metinlerde yaşanan tarihsel değişimin izleri, kültürel çalışmalar bağlamında ve temsil kavramsallaştırması eşliğinde de takip edilebilmektedir. Kültürel Çalışmalar Okulunun önde gelen temsilcilerinden Stuart Hall (1999:508), anlamların üretilmesi sürecini üreticinin 'kodlama'sı ve alımlayıcının 'kodaçımı' faaliyetleri eşliğinde okumuştur. Ancak kodlama ve kodaçımı süreci hem birbirleriyle hem de diğer toplumsal dinamikler ile doğrudan bağlantılıdır. Anlamların üretimi ve tüketimi çevrim olarak belli bir etkiye sahip olacaksa, söylem, sosyal pratiklere dönmeli ve onun tarafından tekrar dönüştürülmelidir. Sosyo-kültürel formlar değişikliğe uğradığı ölçüde kodlamaların değişmesi de kaçınılmazdır.

Gölge Oyunundan televizyona kadar geçirdiği değişim içerisinde Arap Bacı, çoğu zaman psikolojik derinliği ile değil, karikatürize bir biçimde temsil edilmiş, klişelerle donatılmış bir 'tip' olarak ele alınmıştır. Diğer taraftan Arap Bacı, sosyal ve teknolojik değişimin etkilerine açık olmuş ve değişim göstermiştir. Çalışmamızın ana sorunsalı söz konusu değişimin niteliği üzerinedir. Makalemiz, Arap Bacının farklı mecralardaki temsilinin ne yönde değiştiği sorusuna odaklanmış, Arap Bacının temsili ile ilgili olarak farklı iletişim mecralarında ve bu mecralardaki içeriklerde öne çıkan kimi kategoriler eşliğinde yaşanan değişim ele alınmaya çalışılmıştır. Literatür taraması eşliğinde tematik betimleyici bir çalışma olan makalemiz, kimi klişeler eşliğinde temsil imkânı bulan Arap Bacı karakterinin tarihsel serüvenini aynı zamanda Türkiye toplumsal yapısının ve iletişim teknolojilerinin yapısal değişimi ile ilintilendirmeye çalıştığı nispette tarihsel bir bakış açısını da kapsayacak şekilde kaleme alınmıştır.

Türkiye'de iletişim çalışmalarının tarihine bakıldığında, geleneksel temaşa sanatları başta olmak üzere folklorik eserlerin bilimsel değerlendirmelere konu olduğu görülmektedir. Özellikle halkbilimin araştırma alanını oluşturan Orta Oyunu, Gölge Oyunu ve meddahlık gibi çeşitli geleneksel sanat ürünleri, toplumsal yapının ve iletişim sistemlerinin tarihsel arka planının araştırılması için önemli veriler sağlamışlardır. Osmanlı dönemi eğlence alışkanlıklarından, kamusal alandaki ritüellere, masallardan kent kültürüne kadar, popüler kültürün de bir parçasını oluşturan pek çok tarihsel materyal,

halkbilimin yanı sıra iletişim bilimleri gibi disiplinler bağlamında çalışanların ürettikleri geniş hacimli bir literatürü beslemiştir (Öztürk, 2008:21).

Halkbilimine konu teşkil eden geleneksel sanatların iletişim çalışmaları içerisinde edindiği yere rağmen, özel olarak Arap Bacı karakteri ile ilgili olarak son derece az sayıda akademik çalışmanın yapılmış olması²³ ve söz konusu çalışmalarda da Gölge Oyunundan televizyon içeriğine doğru gerçekleşen süreklilik ve kopuşlara değinilmemiş olması çalışmamızı, özgün kılmaktadır. Bu çerçevede 1990 sonrasında Yeşilçam'a yönelik ilginin arttığı, bunun sonucu olarak geleneksel halk sanatlarının yine Yeşilçam'a gerek içerik gerekse de teknik olarak bilinçli ya da bilinçsiz doğrudan kaynaklık ettiğini belirten çalışmaların, Arap Bacı karakterini neredeyse görmezden geldikleri de eklenmelidir. Çalışmamızda literatürde var olan bu eksikliğin giderilmesi amacıyla temaşa sanatlarından sinemaya ve oradan da televizyona kadar mecra ve eserler (rastgele) örneklem olarak seçilmiş ve analiz edilmiştir. Arap Bacı karakterinin yer aldığı tüm yapıtların tespitinin olanaksızlığı, yanı sıra ulaşılabilirlik sorunu, rastgele örneklemin tercih sebebi olmuştur.

Temaşa Sanatında Gelenek: Gölge Oyunu ve Orta Oyununda Arap Bacı

Arap Bacı'nın Gölge Oyunu ve Orta Oyunundaki temsilini belirleyen özellikler arasında öncelikle oyunun kendisine has yapısı ve imparatorluğun çok uluslu, kozmopolit bir özellikte oluşu gelmektedir. İçerisinde birçok din, etnisite ve dolayısıyla farklı kimlikler barındıran Osmanlı İmparatorluğunda bu durumun etkisi altında farklı kimliklere ve bu kimliklerin temsiline dayanan temaşa sanatları var olagelmiştir (Saygılı, 2016). Nitekim söz konusu temaşa sanatlarının karakterlerinden biri de özellikle Afrika'dan getirtilen ve ev-içi hizmetlerini yürütmesi görevini üstlenen kadınlar olmuştur. Diğer taraftan bu sanatların genellemelere ve klişelere dayalı mizahi anlatı yapısı, Arap kökenli bu kadın karakterler için de temel belirleyici niteliğindedir.

Geleneksel temaşa sanatları kişilerinin en büyük özelliği ayrıntılı bir biçimde ele alınan karakterlerden ziyade, genellemeler çerçevesinde tip olarak temsil edilmeleridir. Kişiler, tarih dışı, durağan ve değişmez genellemeler çerçevesinde temsil edilmişlerdir. Klişeler bağlamında inşa edilen 'karakterlerin' bilinçli tercih ve iradeleri neredeyse yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Karagöz ya da ortaoyununda kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle oluşturulur. Her kişi, birbirleriyle yaşadıkları karşıtlıklar ve anlaşmazlıklar çerçevesinde tanımlanır. Bütün temaşa

²³ Söz konusu çalışmalar arasında Tayfun Dalkılıç'a ait "Osmanlı'da ev içi hizmeti köleliğinin Türk film ve televizyon yapımlarındaki yansıması: Kültürel çalışmalar yaklaşımı çerçevesinde Arap Bacı örneği" (2018) başlıklı yüksek lisans tezi ve Folklor/Edebiyat Dergisi 101. sayısında Arap Bacı karakterine de yer veren Müge Akpınar'ın "Afro-Türkler: temsiliyet, gelenek ve kimlik" (2020) başlıklı araştırmaları sayılabilir.

sanatlarında olduğu gibi Karagöz ve Orta Oyununda bir kişinin temsili dört ana unsurun belirleyiciliği altındadır:

1. Kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Bunun başında giyim kuşam gelir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık, giyim kuşam, kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının, yetiştiği yerin yöresel özelliklerini taşır.
2. Kişilerin konuşması, denilebilir ki, kişileri tanımanın en önemli yoludur. Gerek Karagöz, gerek ortaoyunu eylem ve dolantı oyunları olmaktan çok söz oyunları oldukları için, konuşmanın yeri önemlidir. Nitekim ortaoyununun bir adı da “Meydan-ı sühan”dır (söz meydanı). İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi geldikleri yerin ağzıyla konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeye karşıtlık yaptığı ölçüde, hem bir güldürme yöntemidir, hem de kişiyi tanıtmaya yarar (And, 2014:62-63).

Bilindiği üzere klasik temaşa sanatlarının repertuarında pek çok karakter bulunmaktadır. Araştırmacılar arasında bu kişilerin sınıflandırılmasıyla ilgili farklı görüşler (Siyavuşgil: 1941; And, 1977; Kunos, 1978) bulunsa da geleneksel Türk anlatı ve temaşa sanatlarında Afrika kökenli siyahiler genel olarak ‘Arap’ ön eki ile isimlendirilmektedir. Örneğin Arap dilenci, Evliya Çelebi’nin (1611-1682) eserlerinden de anlaşılacağı üzere 17. yüzyılda sahnelenmiş gölge oyunlarının geleneksel bir figürüdür. Hacı veya hacı olduğu için para yerine dua ile ödeme yapan, kendini kutsal bir adam olarak lanse eden, kadınlara oyun oynamaya çalışan tipik ikiyüzlü bir karakter olarak temsil edilmiştir. Arapların konuşmasını taklit ettiği varsayılan bilgiç ve duygulu konuşma tarzı, gölge oyunlarında kullanılan karakterizasyon çeşitlerinden sadece birisidir (Boratav, 1951:83). Arap bacı figürü ise zenneler/kadınlar başlığı altında yer alan hizmetçi kadınlar alt başlığında yer alır. Bu sınıflandırmayı kesişen unsur ise ‘İmparatorluk tipleri’ adıyla anılan kategorinin içerisinde ‘Türk olmayan tipler’ başlığıdır (Sakaoğlu, 2018: 8-30). Türk olmayan tipler kategorisinde yer alan ‘Arap Bacı’ tiplmesi hakkında şu bilgiler yer alır:

Halayık, uşak, lala, mama dadısı, zeytinyağlı dolma sarıcısı rollerine uygun görülür. Arap alt başlığı altında yer alan tipler sık sık arapça kelimeleri kullanır; ne kendisinin dedikleri anlaşılır, ne de kendisi konuşulanları anlar. Anlamadığı zamanlarda da, “Sen Türkçe bilmez?” (bilmez misin?) diye sorar. Bazı oyunlarda anlamadığı sözler için defalarca, “Kim soyladı, ne soyladı, kime soyladı? sorularını sorup durur (Sakaoğlu: , 2018: 20).

Osmanlı gündelik hayat çalışmalarında adları çok az geçse de ‘Arap Bacı’lar geleneksel temaşa/seyirlik oyunlarında görünürlük kazanmışlardır ve bu halk sanatlarının kişi kadrosunda erkeklerin dünyasını temsil eden ‘küşteri meydanı’nın pek az olan kadın kişileri arasında yerini almıştır. Soyundan daha çok renginden dolayı ‘Arap’ namıyla maruf İmparatorluğun Türk olmayan hizmetçi kadın sınıfında yer alan “Arap Bacı” tipi, klasik Karagöz repertuarında ev içi hizmet bölümlenmesi nedeniyle başka isimlerle de anılmaktadırlar ve ‘Arap Bacı’nın tüm bu isimlerin genel adı olduğu kabul

edilmektedir. Diğer taraftan geleneksel temaşa sanatlarında yer alan kadınların ortak adı ‘zenne’dir. Karagöz oyunlarındaki zenneler belli başlıklar halinde toplanmışlardır ve Arap Bacı, Arap dadı, Çerkez halayık, zenci kadın gibi tipler yine ev-içi emek sahibi ‘hizmetçi kadınlar’ başlığıyla ele alınabilirler. Söz konusu sınıflandırma ve özelliklerden hareketle birkaç unsurun altı çizilebilir: Geleneksel temaşa sanatları içeriğinde ‘Arap Bacı’ların özel isimleri yoktur. Hizmetçi/köle sınıfındadırlar, Türk olmayan imparatorluk tebaası olarak “ehl-i Müslim” kategorisindedirler. Afrikalı kökenlerine rağmen ten rengine göre kendilerine ‘Arap’ denmesi bu “ehl-i Müslim” kategorisinde yer almalarının etkisiyle olmaktadır.

Orta ve üst gelir düzeyine sahip ailelerin hizmetçi/yardımcıya sahip olmaları, özellikle 19. yüzyıl İstanbul aileleri içerisinde yaygın bir eğilimdir. Bu hizmetçiler küçük yaşta eve alınır ancak evlendikleri zaman evden ayrılırlar, evden ayrılan hizmetçinin yerine de yenisi gelmektedir (Duben ve Behar, 1999: 36-37). Bu hizmetçilerin evden ayrılmak için evlilik gibi bir sebepleri olmadığı uzun süre aynı evde kalabilmektedirler. Aynı evde uzun süre çalışmaları ev halkıyla, özellikle de evin hanımı ile bir bağ oluşturmalarının temel sebebi olmasına karşın ev içindeki durumlarında herhangi bir değişim yaşanmamaktadır. Genç (2006:126), orta oyununu ele aldığı yazısında ‘Arap Bacı’ tipinin seyirlik halk sanatları repertuarında neden kalıcı yer ettiğine dair ipuçları vermektedir:

Orta oyununun bir adı da muhaveredir, yani konuşma. Oysa tüm oyunlar konuşulani anlamamak üzerine kuruludur. Mesela Laz, o kadar hızlı konuşur ki kimseye söz hakkı vermez. Kürt söyleneni anlamaz. Yahudi, Rum, Ermeni, Tatar, Kastamonulu, tüm bu kahramanların ne dediklerini Kavuklu anlamaz. Bu kahramanların ne söyledikleri anlaşılmadığı için ortaya eğlenceli bir oyun çıkar.

Temaşa sanatları, söz oyunlarına, harekete, taklide, tip mizahına dayanan seyirlik oyunlardır. Arap Bacı’nın Karagöz ve Orta Oyunu repertuarında gülmeceyi sağlayan fonksiyonları ise, özellikle, Türkçeyi düzgün konuşamıyor oluşudur. Bir yandan ‘bizden biri’ diğer yandan ise ten rengi, davranışları ve konuşmasıyla ‘farklı’ olan Arap Bacı karakteri söz konusu tip mizahının yapısal kısıtlarından fazlasıyla etkilenmiş fakat değişen toplumsal koşullar ve iletişim sisteminin dönüşümü ile birlikte çeşitli yönlerden farklı temsillere bürünerek var olmuştur. Arap Bacı’nın temsili Ortaoyunundan beyaz perdeye ve oradan da televizyona taşınmış, mecra değiştiren bir yandan yüklendiği kodların sürekliliği bir diğer yandan da kopuşları beraberinde getirmiştir.

Beyaz Perdede ve Ekranda Siyah Olmak: Sinema ve Televizyonda Arap Bacı

Karagöz ve Orta Oyunu gibi geleneksel temaşa sanatları, bir yandan halkbilimciler açısından analiz edilmeye değer eserler olarak karşımıza çıkmaktayken, bir diğer yandan iletişim faaliyetlerinin çok boyutlu yapısının da tarihsel izlerini takip etmek açısından verimli bir araştırma alanı sunmaktadır. Folklorik metinlerin kamusal mekânlarda bir araya gelen üretici ve alımlayıcıların birbirleri ve kendi aralarındaki karşılıklı iletişimsel eylemlerinin geleneksel mecraları olarak ele alınması birçok bağlamda mümkündür. Nitekim Öztürk’e göre kamusal alanın ifade biçimlerinden biri olan Gölge Oyunu,

Osmanlı İmparatorluğunda siyasal otoritenin mizah, taşlama, yergi ve cinsellik yönünden eleştirildiği seyirlik bir biçim olarak tanımlanmalıdır. Kitle iletişim araçlarının ‘yetersizliği’ne rağmen, geleneksel temaşa sanatlarının varlığı, Osmanlı’da batılı anlamda olmasa bile kamusal alanın temel dinamiklerinin, kendine özgü koşullarının belirlenimi altında var olduğunun bir kanıtıdır (2005:113-119).

Thompson (2009:419) kitle iletişimini, “simgesel formların sabitlenmesi (kaydedilmesi) ve yeniden üretilmesi sürecindeki yeni olanaklardan yararlanmaya çalışan kurumların ortaya çıkışıyla tarihsel olarak gelişen çeşitli olgu ve süreçler” olarak tanımlamaktadır. Osmanlı tarihi ve toplumsal ilişkileri içerisinde “kitle iletişim araçlarının yokluğunun veya gelişmemişliğinin, söylenti gibi bir medyayı, karagöz ve meddahlık gibi tiyatro performanslarının üretilmesi ile karşılık bulması”nın (Öztürk, 2005:119) altının çizilmesi, geleneksel sanatların modern iletişim araçları bağlamında yaşadığı dönüşümün analiz edilmesi açısından önem taşımaktadır. Nitekim kitle iletişiminin bir parçası olarak sinema ve filmler toplumsal yaşamın çeşitli unsurlarını yeniden kodlayarak sinematografik öyküler biçiminde aktaran eserler olarak karşımıza çıkmaktadır (Işıkman, 2009:175). İmparatorluğun çöküşü ve sonrasında yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile beraber Türk modernleşmesi yeni bir boyut kazanmış ve bu durum toplumsal koşulları ve folklorik metinleri yeniden üreten mecra ve içerikleri derinden etkilemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu altı yüzyıllık geçmişi ile genç Cumhuriyet’e bir kültürel birikim devretmiş ve Türkiye’nin modernleşme tarihinde kültürel kopuşlar kadar süreklilikler de var olagelmıştır. En büyük değişikliklerinden biri ulus devlet anlayışıyla inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile Osmanlı’nın çok-kimlikli tebaasının yerini homojenleşen etnik yapıya bırakması olmuştur (Özdemir, 2014:19). Köleliğin Cumhuriyetin ilanı ile kaldırılmış olması ise, başta Arap Bacı olmak üzere çeşitli etnisitelerden bireylerin, ‘eşit’ yurttaşlık temelinde, hizmet ettikleri evin bir parçası olmaları sürecini kuvvetlendirmiştir.

Söz konusu gelişmeler sonucunda Arap Bacı karakteri, ev-içi hizmetlerden (mutfak, temizlik, misafirlerin ev halkına takdimi, alışveriş vb.) sorumlu ve ailenin bir bakıma uzak akrabası olarak betimlenmiş, diğer yandan ev halkının ayrıksı bir parçası olarak kimi zaman olumsuz temsiller kazanmıştır. Nitekim bu değişikliklerin ilk izlerini Türk edebiyatında bulmak mümkündür. Örneğin Reşat Nuri Güntekin’e ait Miskinler Tekkesi’nde (1947) İzmir Tamaşalık’taki Afrikalıları hakkında beyan edilen kimi ifadeler olumsuz temsillerin bir örneğidir. Yine, Halit Ziya Uşaklıgil’in sırasıyla 1934 ve 1950 yıllarında yazdığı Dilhoş Dadı hikâyesinde ve İzmir Hikâyeleri kitabında Afrikalı kadınların dadı olarak Afrikalı erkeklerin ise hizmetkâr olarak çalıştırıldıkları bir öyküleme kullanılmıştır (Akpınar, 2020: 76).

İletişim sistemlerinin modernleşmesi ile beraber geleneksel Türk sanatları, destanlar, rivayetler vb. gibi birçok folklorik unsur Türk Sinemasının temel kaynaklarını teşkil etmiştir. Örneğin Cüneyt Arkın (Fahrettin Cüreklibatur)’ın Battal Gazi, Köroğlu, Malkoçoğlu gibi filmleri, destansı sahneleriyle

epik anlatılara alışkın izleyicilere yönelik, Kemal Sunal filmleri de Keloğlan ya da Nasrettin Hoca geleneğinin devamı eserler gibi görünmektedir. Buradan hareketle sözlü anlatıların ya da sahne sanatlarının, sinema dili kullanılarak çağdaş biçimleriyle yeniden üretildiğini ve daha geniş bir dinleyici ya da izleyici grubuna hitap edebildiği söylenebilir.

Erken dönem Türk Tiyatrcuları, bir yandan batı dramatik tiyatrosunun taşıyıcılığını yaparken, diğer yandan da meddah ve Orta Oyunu geleneğini yaşatmışlardır. Meddah ve Orta Oyunu halkın estetik zevklerinin sürdürülebilirliğini göz önünde bulundururken, karakterlerin yanı sıra yan rollere ve tiplere de yer vermiştir. Türk Sinemasında da sürdürülen bu yapı içerisinde başrollerin belli tonda sesleri olmuş, olumlu karakterle olumsuz karakterin sesleri, drama içerisindeki konumlarına uygun olarak düzenlenmiştir. Karakterlere dayanan ve belli bir ses tipolojisi bulunmayan yurt dışı kaynaklı filmler, Türkçe seslendirilmeleri sırasında tek boyutlu tiplere dönüştürülmeye başlanmıştır. Kimi zaman dış ses yoluyla kimi zaman ise dördüncü duvarın ortadan kaldırılarak kameraya doğrudan hitap eden bir oyuncu aracılığıyla ‘yeni meddah’, karakterlere göre tipik seslerle filmleri Türk seyircilere anlatmaktadır. Dolayısıyla Yeşilçam’ın halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklemlenmiş, onunla bütünleşmiş popüler, hatta popülist bir sinema olduğu söylenebilir. Yeşilçam; Gölge Oyunu, Orta Oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre birleştirip yeni biçimleriyle sürdürmeye çalışmıştır (Ayça, 1996:137).

Geleneksel Türk temaşa sanatları daha çok güldürü formu üzerine kuruludur. Başkışilerden Karagöz, Hacivat, Pişekâr, Kavuklu diğer karakter-tiplerden farklı konumdadırlar. Bunlar genel, daha soyut, herkesi temsil etmeye nispeten daha uygun karakterlerdir. Diğer ‘tip’ler ise toplumdaki farklı, sayıca az ve kimi anlatılar aracılığı ile marjinalleştirilmiş kişileri yansıtır. Yeşilçam’ın söz konusu geleneği sinemasal anlatıya kolaylıkla adapte ettiği, fakat kimi farklılıkları da ön plana çıkardığı söylenebilir. Gölge ve Orta Oyunu özellikle erkek karakterlere dayanırken, geleneksel Anadolu masallarında kadın başkışiler de bulunmaktadır. Yeşilçam Sinemasının bu iki farklı yaklaşımı birleştirdiği söylenebilir:

Yeşilçam’ın temel üç başkışisi vardır: kadın kahraman, erkek kahraman ve komik erkek kahraman. Bunlar gölge ve orta oyununda olmasalar da kukla oyununda bulunurlar. Karakter tipler ise hepsinde vardır ve ortak özellikler taşırlar. Özetlemek gerekirse, Yeşilçam Sineması, geleneksel masal ve oyunların bir bileşeni, sürdürücüsü olarak halk yaşamındaki yerini almıştır (Ayça, 1996:138-139).

Tayfun Dalkılıç (2018:26), Yeşilçam sinemasındaki Arap Bacı karakterinin fiziksel özelliklerini kadın, şişman, siyahı, beyaz yemeni, beyaz hizmetçi önlüğü, elbise, tiz ses, aksanlı Türkçe, çarşaf ve peçe olarak teşhis eder. Psikolojik özellikleri olarak özverili, fedakâr, komik, sadık, güvenilir olarak perdede yer aldığını belirtir. Kışilerarası özellikler bağlamında ise çoğu zaman evli değil, bekârdırlar.

Karakterin ırkına vurgu yapılsa da ailesinden ve köklerinden bahsedilmemektedir. Filmlerde güçsüz olanın, özellikle de evin küçük hanımının yanında bulunurlar. Eve ve hizmet ettiği aileye bağımlıdırlar.

Arap Bacı, Yeşilçam sinemasında neredeyse kendiyse özdeşleştiği konak, köşk gibi mekânlarda yaşayan, çocuk ve gençlerin dadısı, ev içi hizmetlerden sorumlu kalfa veya bacı rolleriyle karşımıza bir yan tip olarak çıkar. Yeşilçam sinemasının genel olarak acı, ıstırap, ayrılık benzeri temalar üzerine kurulduğunu ancak komedi unsurunu da anlatıya taşıyarak melez bir yapı oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla mizahi unsurlar seyirciyi filmin durağanlığından ve duygusallığından kısa süreliğine uzaklaştırmaktadır. Bu sahneler çoğu kez Arap Bacı ile evin diğer ‘çalışanları’ olan uşağı, bahçıvanı, aşçısı veya evin yaramaz çocuğu arasında geçer. Olay örgüsünde mizah unsuru yaratmak, karakterler arası iletişimi sağlamak, onların duygu ve endişelerini seyirciye aktarmalarına aracı olmak ‘Arap Bacı’nın anlatı içerisindeki yerini oluşturur. Anlatının devamlılığı açısından kendisine ihtiyaç duyulduğunda sahneye girmekte, fakat genellikle başkişilerin gölgesinde kalmaktadır. Öykünün ana çatışmasının bir parçasını oluşturmadığı için genellikle diğer karakterlerin ihtiyacı gereği görüntüye dâhil olmaktadır (Dalkılıç, 2018: 35).

Geleneksel sahne sanatlarından devraldığı miras ile beraber, 1970’li yıllara kadar ‘Arap Bacı’ figürü pek çok Yeşilçam filminde yerini almıştır. Yağız’a göre Türk sineması, Karagöz oyunu gibi geleneksel sanatlardan da etkilenecek bu sanatların anlatısında var olan tipleri de konu edinmiştir. Dolayısıyla bu durum Karagöz oyununun bilinen tiplerinden Arap Bacı’nın sinemada yer almasının sebeplerinden biri olarak gösterilebilir (2009: 31). Türk Sinemasında ilk Arap Bacı tiplemesi 1949 yılında Aydın Arakon’un yönettiği ‘Efsuncu Baba’ filminde Dursune Şirin tarafından canlandırılmıştır. Dursune Şirin, sinemamızda Arap Bacı tiplemesiyle tanınmış ve bacı, kalfa, dadı rolleriyle çok sayıda sinema filminde yer almıştır. 1950-1960 döneminin Türk filmlerinde genellikle aşçı Necdet Tosun, uşak Cevat Kurtuluş, bahçıvan Sami Hazinses ve başrol oyuncusunun dadısı da Arap Bacı Dursune Şirin’dir (Yağız, 2009: 96).

Halit Refiğ’in Haremde Dört Kadın (1965) filminin dikkat çekici yanı ise konakta Arap Bacı’nın yanı sıra ev dışı hizmetleri gerçekleştiren ‘beyaz tenli’ halayık’ın da yer almasıdır. Arap bacı ev içi hizmetler olarak kahve yapmak, evin hanımına hizmet etmek gibi görevlerinin yanı sıra, evin evlilik çağına gelmiş kızının yanında dert ortağı olarak bulunmaktadır. Söz konusu filmde, eğlence sahnelerine katılan (oturduğu yerde oynar, el çırpır) Arap Bacı’nın bir diğer özelliği ise evin kötü ruhlardan (şerden) korunması için yapılan tütsüleme işleminin ana faili olmasıdır. Bu özelliğiyle hala geleneksele bağlı, henüz rasyonelleşmemiş, büyü ve muskadan medet uman bir figür şeklinde temsil edilmiştir. Böylelikle modernleşmeye başlamış Osmanlı konağının üyeleriyle farklılığı vurgulanmış olmaktadır. Arap Bacı karakterinin modernleşmenin karşısında sergilediği ‘yalnız muhafazakâr’ tutumunu, tütsüleme işlemi sırasında evin üyeleri tarafından ciddiye alınmadığı sahnelerde gözlemlemek mümkündür.

Dursune Şirin'in Arap Bacı karakterini canlandırdığı, örneğin Abbas Yolcu (1959), Son Beste (1955), Kaderim Böyle İmiş (1959) gibi filmlerde söz konusu özellikler ya hiç bulunmaz ya da değişikliğe uğramıştır. Arap Bacı mistik ya da irrasyonel inançlara sahip, anti-modern bir tip olmanın ötesine geçmiş, fakat örneğin geleneksel Türk ailesinin 'katı' ahlak anlayışının temsilcisi halini almıştır. Nitekim 1960'lı yıllarda Arap Bacı'nın, evin hanımının yardımcısı olmaktan çok, genç kız çocuğunun dert arkadaşı ve dadısı şeklinde temsil edildiği görülür. Bu değişikliğe uygun olarak Arap Bacı zamanla, Bacı Kalfa, Dilber Bacı ve nihayet Dadı Kalfa (Hıçkırık, 1953; Üç Garipler, 1957; Yangın Var, 1960; Gece Kuşu, 1960; Gönülden Gönüle 1961; Küçük Hanımefendi, 1961; Paşa Kızı, 1967 vb.) gibi yeni isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan Arap Bacı'nın dili kullanma biçimi ve hizmetçi kıyafeti temelde hiçbir değişiklik göstermemiştir. Türk Sinemasında Dursune Şirin'in canlandırdığı karakter, bir yandan Arap Bacı karakterinin ev işlerindeki sorumluluklarını, diğer yandan ise dadılık rolünü yerine getirerek melezleşir.

Arap Bacı karakterinin öncelikle Türk Sinemasında, sonrasında ise Türk televizyonculuğunda geçirdiği değişimin önemli göstergesi ise, Durdune Şirin'in ardından karaktere yeniden can veren Tevfik Gelenbe ve onun oyunculuğu olmuştur. Bir siyaha boyanma²⁴ örneği olarak Gelenbe ve onun canlandırdığı 'yeni' Arap Bacı karakteri Dursune Şirin'in oynadığı dadı karakterinin ağır bir şive, dolgu malzemeleri ile deforme edilmiş bir vücut biçimi, renkli kıyafetler ve daha yoğun fiziksel komedi unsurlarıyla donatılmış bir versiyonu haline gelmiştir (Altay, 2020). Tevfik Gelenbe tarafından canlandırılan Arap Bacı karakterindeki değişimin hem mecra hem de nitelikler bağlamındaki en önemli örneğini ise 1988 – 1991 tarihleri arasında TRT 1 ekranlarında yayımlanmış olan komedi dizisi Uğurlugiller vermiştir.

Özellikle 1970'li yılların ikinci yarısı ile televizyon, yavaş yavaş sinemanın yerini almış, geleneksel anlatı ve karakterlerden kopamayan izleyici için ya tamamen geleneksel olan ya da bir yanı geleneksele dayanan yeni eserleri ekrana taşımıştır:

“Zira sayısı artan ulusal kanallarımızın izlenme oranı ölçen cihazları, izleyicinin geleneksel olana ve onunla bir şekilde bağlantısı bulunana daha fazla rağbet ettiğini göstermiştir. Bu bağlamda ‘Aşkın Dağlarda Gezer’, ‘Deliboran Destanı’, ‘Karaoğlan’, ‘Azad’, ‘Zeybek Ateşi’, ‘Berivan’, ‘Kırık Ayna’, ‘Kınalı Kar’, ‘Zerda’, ‘Gülbeyaz’, ‘Mihrali’, ‘Beşik Kertmesi’, ‘Asmalı Konak’, ‘Ekmek Teknesi’, ‘Gurbet Kadını’ gibi içerisinde geleneksel unsurları barındıran ya da geleneksel anlatım türlerimizle şu ya da bu derecede benzerliği veya organik bağı bulunan destanımsı veya halk hikâyesi benzeri diziler, ekranlarda bol bol arz-ı endam etmiştir” (Boyras, 2008:113).

²⁴ Siyahi olmayan sinema ve sahne sanatçıları tarafından siyahi bir karakteri canlandırmak üzere kullanılan bir teatral makyaj şekli.

Gelenbe tarafından canlandırılan Uğurlugiller'in 'Arap Bacısı'nın geleneksel olanla ciddi bir süreklilik ve değişimi beraberinde örneklediği söylenebilir. 1961 yılında radyo tiyatrosu olarak dinleyici ile buluşan ve 17 yıl devam ettikten sonra TRT ekranı için uyarlanan Uğurlugiller, meddah geleneğine uygun olarak, bir anlatıcının (Savaş Dinçer) ev halkını kısaca tanıtmaya ile başlamış ve 68 bölüm sürmüştür. Birinci bölümde Gelenbe'nin oynadığı karakter şu şekilde tanıtılmıştır:

Evet. Geldik Bacı'ya. Nebahat Hanım, Bacı'yı bu eve çeyiz olarak getirmiştir. Tıpkı rugan ayakkabı gibi yaşını hiç göstermez. Artık ailenin en büyüğüdür. Ne lafını esirger, ne şefkatini. Kelimenin tam anlamıyla renkli. Biraz celalli, oyunbaz, kurnaz. Dünya tatlısı bir insan. Malına da pek düşkündür. Adı: Nurcihan...

Türkçeyi kullanma biçimi, abartılı tepkiler, diğer karakterlerle anlaşmazlıklar üzerine kurulu komedi unsurları gibi benzerliklerin yanı sıra, Uğurgiller dizisinde Bacı'nın değişimine birçok örnek verilebilir. İlk olarak Arap Bacı'nın Gölge Oyunundan televizyona kadar süren serüveninin sonunda nihayet bir 'özel isme' (Nurcihan) kavuştuğu görülmektedir. Diğer taraftan ev-içi hizmetlere yardımcı olsa da artık yaşlanmış bir birey olarak, ev içinde belli bir söz hakkına sahip bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Arap Bacı'nın son olarak televizyonda nihayetlenen değişiminin daha iyi anlaşılabilmesi için, geçmişten günümüze Arap Bacı karakterinin temel özelliklerini değerlendirmek yerinde olacaktır.

Değişen Arap Bacı Temsili Üzerine Bir Değerlendirme

Kültürler kendi içlerindeki ve çevrelerindeki hareketlere ve eylemlere karşılık veren, sürekli değişen sistemler olarak tanımlanabilir. Bu sistemdeki bir ögenin ya da toplumsal, nesnel şartların birinin değişimi, bir sistem olarak kültürü bu değişikliğe uyum göstermek için harekete geçirmektedir. Nitekim yeterli bir şekilde işlev gösterebilmesi için kültür, değişen koşullara uyum gösterebilme esnekliğine sahip olmalıdır (Haviland vd, 2018:119). Kültürün değişim ve uyumu kendisini yeni kuşakların hayatlarında ve elbette kültürel eser veya metinlerin içeriklerinde de göstermektedir. Bottomore'a göre,

Toplumdaki devamlılık, daha önce değindiğimiz gibi, toplumsal geleneğin sosyalizasyon süreci aracılığı ile yeni kuşaklara aktarılması yolu ile sağlanmakta; ancak yeni kuşaklar kendilerinden önceki kuşağın toplumsal hayatını aynen tekrarlamadıkları için, bu sosyalizasyon hiçbir zaman tam bir sosyalizasyon olamamaktadır. Gelenekler konusunda her zaman eleştiriler, inkârlar ve yenileşmeler görülmektedir. Modern zamanlarda bu özellikler, çevredeki değişimler; yeni kuşaklara değişik 'hayat biçimleri' arasında, bir dereceye kadar istediğini seçme, ya da kültürdeki değişik öğeleri yeni kalıplar içinde yeniden-birleştirme olanağı veren normlardaki ve değerlerdeki farklılaşmalar nedeniyle, daha da önem kazanmışlardır (1998:333).

Modern zamanlarla birlikte değişen geleneksel anlamlar, içerme yanılsamasını veren, ancak eski moda güç ilişkilerinin kendilerini 'içerideki yabancı' kimlik alanı içinde yeniden düzenlemelerine izin veren yeni bir teorik kategori de kurar (Collins, 1999: 87). Bu anlamıyla geleneksel güç ilişkileri ve

temsil mekanizmalarının tamamen değişimi, söz konusu sistemin yok olması ile eş anlamlı olacağından, ancak değişimin varlığından söz edilebilir. Söz konusu değişim ve uyum süreçleri tüm kültürel unsurlar gibi ve belki de en çok geleneksel eserler açısından söz konusu olmaktadır. Yeni iletişim teknolojilerinin ortaya çıkması ve söz konusu teknolojilerin içeriklerinin belli başlı yapısal niteliklerce belirlenmesi, folklorik unsurları da değişime zorlamaktadır. Bu değişim özellikle çeşitli kimliklerin temsil bulduğu karakterlerde kendisini göstermektedir.

Folklor olarak nitelendirdiğimiz tüm gelenek ve anlatıların, kültürel baskı, yabancılaşma ve ötekileştirme durumlarında geçirdikleri süreçlerde olduğu gibi, folkloru oluşturan örf ve adetler bir tür 'karşı kimliğin' katılmış sembolik ifadesi haline gelir. Diğer taraftan kimlik(ler) kontrast içinde olduğu çevrelere uyum sağlayabilir ve ayakta kalabilir (Assmann, 2015:164). Kimliklerin bir şekilde iç içe geçmesi süreci ve diğer kimliklerin yanı sıra, kimi sosyal ya da teknolojik öğelerle karşılıklı ilişkileri, kültürel kimliklerin melezleşmesine yol açar. Sonuç olarak tek boyutlu olmayan, karışım, kaynaşım ve iç içe geçmişliğin bir ürünü olarak melez kimlikler ve temsiller karşımıza çıkmaktadır (Aksakal, 2014:218). Bu sebeple toplumsal yaşam içinde kültürel bir unsuru, ilk hâliyle koruyup onun değişimine izin vermeden yaşamasını sağlamak nasıl beyhude bir çabaysa, değişimin öncelikli olarak o kültürel unsuru yok ettiğini düşünmek de birtakım yanlışlara düşmeye sebebiyet vermektedir (Çelikten, 2019:1). Dolayısıyla başından itibaren melez bir mahiyet gösteren Arap Bacı'nın giderek daha da melezleştiği iddia edilebilir. Diğer taraftan günümüzde siyahi yurttaşlarımızın görünürlüklerinin giderek azalmasının da katkısıyla, farklı mecralar ve izleyici/tüketicinin değişen talepleri sonucunda Arap Bacı'nın kültürel hayatımızdan tamamen çıktığını iddia etmek için henüz erkendir. Özellikle de folklorik eserlerin modern hayatın bütününden kesin bir çekilişini imleyen düşünceler, farklı tür ve geleneklerin farklı süreçler yaşayacağı gerçeğini maskeleymektedir.

Elbette bu gelenekler arasında ortak unsurlar bulunacaktır, ancak türün incelenmesinde ve tanımlanmasında karakteristikler göz önünde tutulmaktadır. Türe özgü bu temel unsurlar, farklı niteliklerinden dolayı, farklı değişme biçimlerine ve süreçlerine sahiptirler. Bu nedenle, geleneksel Türk Tiyatrosunda meydana gelen değişme ve yok olma olarak adlandırılan süreç ve sonuç, türler bağlamında ayrı ayrı değerlendirilmeli ve yorumlanmalıdır (Özdemir, 2001:121).

Geleneksel mecra ve anlatıların (Gölge Oyunu ve Orta Oyunu) olduğu gibi karakterlerin de temsil güçlerinin azaldığı ve fakat tamamen tüketilemediği görülmektedir. Arap Bacı karakteri geniş kitlelerin ilgisine mazhar olmuş tüm araç ve mecralar içerisinde kendisine bir yer bulmuş gözükmektedir. Diğer taraftan Stam ve Spence'in (1983: 11) belirttiği üzere kültürel metinler üzerine gerçekleştirilecek analizlerde metodoloji, 'gerçeklik' ile 'temsil' arasında müdahale eden 'aracılar'a dikkat etmelidir. Bilimsel çalışmaların vurgusu, orijinal bir 'gerçek'in ve prototipin temsilinin nesnel gerçekliğinden ziyade anlatı yapısı, uzlaşımşal şablonlar ve dil üzerinde olmalıdır. Arap Bacı karakteri

de gerçeklik ile temsil arasındaki ilişki içerisinde kolaylıkla değişmeyen klişelerden beslenen şablonlar aracılığı ile inşa edilmiştir.

Süregelen kültürel serüveni içerisinde Arap Bacı, çok uzun yıllar boyunca irrasyonel, mistik, spiritüel alanlara yatkın, muhafazakâr ve komik bir tip olagelmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in Dilhoş Dadı hikâyesinde ve İzmir Hikâyeleri kitabında uysal ve hizmet eden siyahi dadının transa geçtiği zaman efendisinin evinden uzaklaştırılması, daha sonra Yeşilçam'da sıklıkla tekrarlanacak olan irrasyonel bir figür olarak Arap Bacı klişesinin temellerinden biri sayılabilir. Diğer taraftan Arap Bacı'nın Yeşilçam ve nihayet televizyondaki temsilinde söz konusu irrasyonelitenin, mistik ve spiritüel unsurlara yatkınlığın giderek silikleştiği görülmektedir.

Bir diğer yandan Osmanlı toplumsal ve ahlaki yapısına sadık bir özne olarak konumlandırılan Arap Bacı, beyaz perdede bir erkekle bir kadının en ufak bir yakınlaşmasından bile utanan ve mümkünse nikâhtan önce bu ve benzeri olayların önüne geçmek isteyen (bkz. Üç Garipler, 1957; Gönülden Gönüle 1961; Paşa Kızı, 1967) bir yaklaşıma sahiptir. Arap Bacı karakteri hemen hemen her zaman çekici olmayan, neredeyse cinsiyetsiz bir yapı arz eder. Bu durum, genelde ev-içi emekle tanımlanan ve dışarı ile temel ilişkisi kapıyı çalan misafirleri ev sahiplerine takdim etmekten ibaret görünen Arap Bacı karakterinin kamusal mekânlarda da farklı görevler üstlenebilmesinin önünü açmıştır.

Arap Halayık'ın erkeklerin egemenliğindeki sokaktan bilgi toplamasını, konuşmaları dinlemesini sağlayan temel özellik, erkekler tarafından cinsiyetsiz olarak kodlanmış olmasıdır. Bu durum Halayık için yerine getirdiği vazife açısından olumlu bir özellik olmakla birlikte onu aynı zamanda 'öteki' olarak tanımlanma gerçeğinden kurtaramamaktadır. Ötekilik olgusu bu karakterler için sokakta olduğu kadar ev içerisinde de geçerlidir. Siyahi kadının evde genel anlamda hizmetçi konumunda olması evin hanımı ile bir bağ oluşturmalarına yol açmakla birlikte erkeğin evdeki otoritesi ile bu karakterlerin 'öteki' konumu aynı zamanda sokaktan eve de taşınmıştır. Ev ile sokak arasındaki gündelik hayatın sınırlarını belirleyen cinsiyet olgusu Arap Bacı karakteri için tam anlamıyla geçerli değildir. Bunun sonucu olarak da bu karakterler ev hayatı içerisinde sıkışık kalmış ana kadın karakterlerin sokaktaki gözleri, kulakları ve bazı durumlarda da sesi olurlar.

Lütfi Ö. Akad'ın Yangın Var (1960) filminde Arap Bacı daha çok evin gelinlik çağına gelmiş kızının yanında sahnelenir. Bir tulumbacıya âşık olan genç kızın koruyucu dadısı rolünde âşıklar arasındaki iletişimi sağlar. Dolayısıyla söz konusu film ve diğer kimi örneklerinde, ev içi hizmetinin yanında Arap Bacı'yı sıklıkla kamusal mekânlarda görürüz. Ev dışı alanın erkeklerin tekelinde olduğu Osmanlı toplumunda Arap Bacı, bu kamusal mekânlara rahatlıkla girip çıkmaktadır. Çünkü hem köleliği erkeklerin arasında dolaşmasına imkân vermektedir, hem de Arap Bacı kamusal alanın erkek egemen bakışlarının altında değildir. Cinsel olarak arzuyu yaratacak bir 'görüntüye' sahip değildir. Kamusal alan ile özel alan arasında 'cinsiyetsiz' bir ulak olarak görevini yerine getirir.

'İçerideki yabancı' olarak Arap Bacı/Bacı Kalfanın bulunduğu yer, sadece bir aidiyet pozisyonunu değil, aynı zamanda bir bilgi-güç ilişkisini de tanımlar. Bu eşsiz konum, bir madun grubun üyelerinin, grup üyelerine verilen haklar ve ayrıcalıklar tanınmadan, baskın grup hakkındaki bilgilere

erişebildiği yerdir. İçerideki yabancıları, hem elit hem de marjinal yerlerden ayıran her iki tarafa ait bu eşsiz bilgisidir (Ryan, 2015:1). Arap Bacı'nın cinsiyetsiz ve yabancı olma özelliği de, daha birçok özelliği gibi farklı eser ve mecralarda değişime uğramıştır.

Ertem Eğilmez'in *Süt Kardeşler* (1976) filminde ise Arap Bacı evin bir ferdi olarak karşımıza çıkar. Evin hanımına yarenlik eden, onun patlattığı mısırı yiyen, akıl veren bir figürdür. “*Kapı çalınıyor*” diyen ev hanımını duymamazlıktan gelen Arap Bacı, örgü örerken görülür. Eve gelen Şaban (Kemal Sunal) karakterine âşık bile olmaktadır. Ancak ten rengi nedeniyle maşukunun korktuğu Arap Bacı'nın, bu filmdeki görünürlüğü ve arzuları ile diğer filmlerden kısmen ayrıldığı görülmektedir. Diğer taraftan modern hayatın kişisel ilişkileri değiştiren yapısı Arap Bacı'nın ayrıksı olduğu tek unsur da değildir. Yankesici Kız (1963) filminde de dadı rolünde olan Arap Bacı/Bacı Kalfa eve yabancı (gayr-i Müslim) bir mürebbiye getirilmesi fikrine karşı çıkar. Osmanlı döneminden kalma adetleri muhafaza etmek isteyen, güngörmüş kişi rolündedir.

Arap Bacı karakterini belirleyen belki de en önemli özellik olan bozuk, anlaşılmaz dil kullanımı da zamanla değişime uğramıştır. Genelde komedi unsurunun güçlenebilmesi için Arap Bacı karakterleri ile evin diğer işçileri arasında (şöför, bahçıvan, kahya vb.) ufak anlaşmazlıklardan kaynaklanan kavgalar çıkmaktadır. Yeşilçam'da köşk hayatını anlatan filmlerin mizahını belirleyen temel unsur bir çeşit vodvil şablonudur ve söz konusu sahnelerin değişmez karakteri Arap Bacı, dramatik çatışmanın yoğunlaştığı final sahnelerinde neredeyse görünmez olmaktadır²⁵.

Ev içi hizmetlerin gerektirdiği anlar dışında Arap Bacı aile bireylerinin içinde görünmekten çok, misafiri karşılayan ya da ev halkını uğurlayan bir bireydir ve en çok da eşikte görünür. Ev halkının misafirlerine kapıyı açar ve kimin geldiğini duyurur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Arap Bacı/Dadı/Kalfa zaman zaman ev içinde ve hatta dışında ne olup bittiğini de evin hanımı ya da küçük hanımına yetiştiren bir habercidir. Genel olarak iletişim kurmaktaki eksikliği ile komedinin bir parçası olan Arap Bacı, aynı zamanda iletişimin başlıca ‘aracı’ öznesi olarak çelişkili bir yapı ile sarmalanmıştır. Kültürel ve ırksal farklılığı kabul etme ve inkâr etme arasında (tekrarlayan ve zevk ile korku arasında gidip gelen bir biçimde, yabancıyı yerleşik/kurulu bir şeye tutturmak suretiyle) gidip gelen bu sarma ve sabitleme teorisi (Bhabha, 2016:155), çelişkileriyle beraber değişimi de getirmektedir. Türkiye’de sinema ve televizyon endüstrisinin folklorik bir öge olarak Arap Bacı’ya bakış açısı, çelişkileri ile beraber ‘içeriden ama mesafeli’ bir biçimde şekillenmiştir. Arap Bacı çağın gereksinim ve gelişimleri, değişen talepler ile beraber ancak kısmen klişelerden sıyrılarak temsil imkânı bulmuştur.

²⁵ Bu durumun istisnalarından biri olarak Silahlı Paşazade (1967) filmi gösterilebilir. Mahinur Kalfa, Evin beyi Paşa Efendi’ye kafa tutar ve yeni doğan kızını bir başka kız çocuğu ile değiştirir. Söz konusu film Arap Bacı/dadı/kalfa karakterinin en çok zaman aldığı ve dramatik yapıda önemli bir yeri olan az sayıdaki filmlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine de bu durum filmin final sekansında Arap Bacı/Kalfa'nın neredeyse görünmez kılınmasını engellemiştir.

Sonuç

Çalışmamız, Türk folklorunda yeri olan ve hakkında pek az bilimsel çalışma gerçekleştirilmiş Arap Bacı karakterinin zamanla ve farklı mecralarda temsilinin ne yönde değiştiği sorusunu yanıtlamaya çalışmıştır. Arap Bacı karakteri gölge oyunundan orta oyununa, oradan sinemaya, radyoya ve nihayet televizyon ekranlarına taşınan Türk folklor unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Folklorik unsurların değişimleri ile ilgili çalışmaların söz konusu değişim ile ilgili olarak birbirinden farklı olgu ve bakış açılarını beraber göz önünde bulundurması gerekmektedir. Folklorik eserler bir yandan toplumsal yapının tarihsel değişimi sonucunda, içerisinde üretildiği koşulları ve alımlayıcısının taleplerini takip etmek durumunda olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğunun çok uluslu, farklı etnik unsurların birlikteliğine dayalı demografisi, geleneksel temaşa sanatlarını etkilemiş ve onlara da kozmopolit bir hüviyet kazandırmıştır. Birçok farklı karakterden oluşan geleneksel temaşa sanatları çerçevesinde Arap Bacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun her imparatorlukta olduğu gibi gerçekleştirdiği yayılcı politikalarının sonucunda ortaya çıkan 'esir köle' olgusunun bir yansımasıdır. Ancak Türkiye'de Arap Bacı'nın temsilinin bu anlamda ötekileştirici yaklaşımlara belki kapı aralayan ama bir yandan son derece özgün ve hatta 'melez' bir yapı sergilediği söylenebilir.

Arap Bacı karakterinin değişimler içeren tarihsel serüvenin bir diğer önemli sebebi gösterdiği metinler ve mecralar/medyalar-arasılık özelliğidir. Arap Bacı geleneksel temaşa sanatlarından sinema ve oradan da televizyon ekranlarına geçiş yapmış ve söz konusu iletişim kanallarının yapısına uygun olarak değişim göstermiştir. Seyircinin/alımlayıcının taleplerinin de etkili olduğu bu yapı çerçevesinde, klişelerle örülü Arap Bacı karakteri, bir yandan tipik özelliklerini genel olarak korumuş, bir diğer yandan ise farklı kodlar eşliğinde yeniden üretilmiştir. Türk Sineması özelinde bakıldığında Arap Bacı'nın 'cinsiyetsizliği' kısıtlı sayıda da olsa bazı filmlerde aşınmaya uğramıştır. Benzer bir biçimde dramatik yapı ve çatışma içerisinde ciddi bir etki sahibi olmayan Arap Bacı, yine az sayıdaki örneklerde önemli eylemlerin faili olarak karşımıza çıkabilmiştir.

Arap Bacı/Kalfa karakterinin mecralar arasındaki yolculuğu içerisinde gösterdiği en önemli değişim ise televizyon ekranı olmuştur. TRT dizisi Uğurlugiller'in en ön plandaki karakteri Nurcihan, yapım içerisinde tekrarlanan özel bir isimle ilk defa seyircinin karşısına çıkmıştır. Yine Nurcihan karakterinin daha anlaşılır bir Türkçe konuştuğu, dilsel anlaşmazlıkları asgari düzeyde yaşadığı, dizinin anlatısı içerisinde önemli sonuçlara yol açacak bir 'karakter' olarak yeniden üretildiği görülmektedir. Nurcihan ismi ile Arap Bacı/Kalfa karakteri 'ilerlemiş yaşı' ile beraber, ev-içi hizmetlerden sorumlu bir yardımcı olarak değil, evin saygı gören büyüğü olarak 'özne' hüviyeti kazanmıştır.

Uğurlugiller'in Nurcihan'ı, Yeşilçam'ın da büyük bir oranda devam ettirdiği, klişeler çerçevesinde yeniden üretilen 'evdeki yabancı' figürünün ötesine geçmiştir. Geleneksel temaşa sanatları ve Yeşilçam'ın ayrıntılı bir biçimde ele alınan karakterlerden ziyade, genellemeler

çerçevesinde bir tip olarak ürettiği Arap Bacı, tarihsel serüveninin devamında daha detaylı bir biçimde ve söz sahibi bir özne olarak yeniden ele alınmıştır. Kısıtlı sayıdaki filmde olduğu üzere Nurcihan karakteri ile Arap Bacı, tipik ev-içi emek sahibi ‘hizmetçi kadın’ kıyafetleri ve görüntüsünden sıyrılmış gözükmektedir. Uğurlugiller dizisi özelinde Nurcihan karakterinin, dil kullanımından ve anlaşmazlıklardan kaynaklanan durum komedisinin sınırlı çerçevesini büyük oranda aşarak, dramatik yapının etkili bir unsuru haline geldiği görülmektedir. Geleneksel Arap Bacı karakterinin modernleşmenin karşısında sergilediği irrasyonel, mistisizme yatkın inanış ve davranışları varlığını koruyor olsa da, televizyon dünyası özelinde çekinceli de olsa modern hayata uyum sağladığı anlaşılmaktadır.

Türkiye toplumsal yapısında ortaya çıkan gelişmeler ve Türk modernleşmesinin seyri, Arap Bacının değişirken giderek melezleşmesini, birbirine zıt gibi görünen temsil öğelerini eşzamanlı olarak yüklenebilmesini beraberinde getirmiş ve nihayet günümüzde Arap Bacı karakteri öykülemedeki işlevini neredeyse tamamen yitirerek işlevselliğini en azından şimdilik kaybetmiştir. Diğer taraftan bu durum geleneksel anlatılardan sürekli olarak beslenen yeni mecraların yeni Arap Bacı karakterlerine yer vermeyeceği anlamına da gelmemektedir. Folklor ve folklorik anlatıların kahramanları şekil değiştirerek de olsa kültür hayatımızın vazgeçilmez parçaları olmaya devam edecektir.

Yazar Katkıları: Metnin tamamı iki yazarın ortak ve eşit katkılarıyla oluşturulmuştur.

Çıkar Beyanı: Bu çalışmada çıkar çatışması bulunmamaktadır. Tüm yazarlar iş birliği içerisinde bu çalışmayı hazırlamıştır.

Kaynakça

- Akpınar, M. (2020). Afro-Türkler: temsiliyet, gelenek ve kimlik, folklor/edebiyat. 26(1), 73-86.
- Aksakal, E.(2014). Kültürel kimliğin inşa sürecinde melez bir kavram olarak Alevilik, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (53), 215-232.
- And, M. (1977). Dünyada ve bizde gölge oyunu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (2014). Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2015). Kültürel bellek (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam’a bakış. Türk Sineması üzerine düşünceler (S. M. Dinçer Ed.). İstanbul: Doruk Yayınları. 129-148.
- Bauman, R. (1971). Differential identity and the social base of folklore, The Journal of American Folklore, 84(331), 31-41.
- Bhabha, H. K. (2016). Kültürel konumlanış (T. Uluç, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Boratav, P. N. (1951). The Negro in Turkish Folklore, The Journal of American Folklore, 64(251), 83-88.
- Bottomore, T. B. (1998). Toplumbilim (Ü. Oskay, Çev.), İstanbul: Der Yayınevi.

- Boyras, Ş. (2008). Sözlü anlatıların sürekliliği üzerine düşünceler. folklor/edebiyat, 54 (2008/2), 105-118.
- Collins, P. H. (1999). Reflections on the outsider within, Journal of Career Development, 26 (1), 85-88.
- Çelikten, H. (2019). Âşıklık geleneği ve kültür değişimleri, (Doktora Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dalkılıç, T. (2018). Osmanlı'da ev içi hizmeti köleliğinin Türk film ve televizyon yapımlarındaki yansıması: kültürel çalışmalar yaklaşımı çerçevesinde Arap Bacı örneği. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirkıran, C. (2011). Filmlerle Anadolu destanı yazmak. İstanbul: Derin Yayınevi.
- Duben, A. ve Behar, C. (1998). İstanbul haneleri: evlilik aile ve doğurganlık 1880 – 1940 (N. Mert, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dundes, A., ve Bronner, S. J. (2007). The meaning of folklore: The analytical essays of Alan Dundes. Utah State University.
- Genç, N. (2006). Nöbetçi yazılar. İstanbul: Cadde Yayınevi.
- Gökcan, M. (2016). Küşteri meydanında zaman yolculuğu geçmişten günümüze Karagöz oyunlarının toplumsal boyutu, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. (3), 83-92.
- Hall, S. (1999). Encoding/Decoding. The Cultural Studies Reader (S. Doring, Ed.) Routledge, 507-517.
- Haviland, W. A., Herald E. L., Prins, D. W., McBride, B. (2018). Kültürel antropoloji (Deniz ve E. Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Işıkman, N. (2009). Amerikan Sinemasının ideolojik yapısı bağlamında Arap temsili, Marmara İletişim Dergisi. 14(14), 175-191.
- Karakoç, E. (2007). Medya aracılığıyla popüler kültürün aktarılmasında toplumsal değişkenlerin rolü. (Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kunos, İ. (1978). Türk Halk Edebiyatı. (T. Gülensoy, Çev.) Konya: Kervan Yayınevi.
- Özdemir, N. (2001). Bilim ve teknolojideki gelişmelerin köy seyirlik oyunlarına etkisi, Milli Folklor. 13(51), 119-129.
- Özdemir, Ö. (2014). Afro-Türkler, Paylaşım Kartonsan A.Ş. Yaşam Kültürü Dergisi. 18-21.
- Öztürk, S. (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal alanın dinamikleri. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı:21, 95-124.
- Öztürk, S. (2008). Türkiye'de iletişim düşüncesinin kökenleri, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- Ryan, M. J. (2015). Outsider-Within. The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism, (S. Jhon Ed.) Wiley-Blackwell. 1-2.
- Sakaoğlu, S. (2018). Gölge oyununun kişi kadrosu, İhlamur Dergisi, 10 (67), 7-28.
- Saygılı, K. (2016, Mayıs). Gölgeler ve suretler (2010): Postmodern Karagöz (2. Bölüm). Erişim Adresi: <https://www.cinerituel.com/golgeler-ve-suretler-2010-postmodern-karagoz-2-bolum/>

Siyavuşgil, S. E. (1941). Karagöz: psiko-sosyolojik bir deneme. İstanbul: Maarif Yayınları.

Stam, R. ve Spence, L. (1983). Colonialism, racism and representation, Screen, 24(2), 2-20.

Şen, Ö. (2007). Osmanlı'da köle olmak. İstanbul: Kapı Yayınları.

Thompson, J. B. (2009). Kitle iletişimi, simgesel mallar ve medya ürünleri. Sosyoloji başlangıç okumaları. (A. Giddens, Ed.). Say. 418-422.

Yağız, N. (2009). Türk Sinemasında karakterler ve tipler: Türk Sinemasının Türk toplumuna bakışı 1950-1975 dönemi. İstanbul: İşaret Yayınları.

Film

Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1960). Yangın Var. [Film]. Türkiye: Kaynak Film

Alyanak, A. (Yönetmen). (1955). Son Beste. [Film]. Türkiye: Erman Film

Doğan, S. (Yönetmen). (1961). Gönülden Gönüle. [Film]. Türkiye: Nil Film

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Süt Kardeşler. [Film]. Türkiye: Arzu Film

Evin, S. (Yönetmen). (1959). Abbas Yolcu. [Film]. Türkiye: Roket Film

İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1963). Yankesici Kız. [Film]. Türkiye: Erler Film

İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1967). Paşa Kızı. [Film]. Türkiye: Erler Film

Özonuk, Ş. (Yönetmen). (1957). Üç Garipler. [Film]. Türkiye: Aktunç Film

Refiğ, H. (Yönetmen). (1965). Haremde Dört Kadın. [Film]. Türkiye: Birsal Film

Saner, H. (Yönetmen). (1960). Gece Kuşu. [Film]. Türkiye: Arı Film

Saydam, N. (Yönetmen). (1959). Kaderim Böyle İmiş. [Film]. Türkiye: Aktunç Film

Saydam, N. (Yönetmen). (1961). Küçük Hanımefendi. [Film]. Türkiye: Birsal Film

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1953). Hıçkırık. [Film]. Türkiye: Erman Film

Televizyon programı

Gökçe, G., Erkir, U., Gülyüz, A. (Yönetmen). (1988-1991). Uğurlugiller. [Tv Dizisi]. TRT